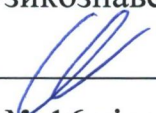


**КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І ХОРЕОГРАФІЇ
КАФЕДРА МУЗИКОЗНАВСТВА ТА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ**

«Допущено до захисту»:

Завідувач кафедри музикознавства та музичної освіти

 **Ольга ОЛЕКСЮК**

Протокол засідання кафедри № 16 від «12» листопада 2025 р.

АРЗУМАНОВ ДМИТРО ОЛЕКСАНДРОВИЧ

**ЕЛЕКТРОГІТАРА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ
ЕСТРАДНІЙ ТА ДЖАЗОВІЙ МУЗИЦІ
(КІНЕЦЬ XX – ПЕРША ЧВЕРТЬ XXI СТОЛІТТЯ)**

Кваліфікаційна робота зі спеціальності

025 «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»

Освітньо-професійна програма **025.00.01 «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»**

Науковий керівник:

Іваненко Олена Анатоліївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри музикознавства та

музичної освіти

Київ - 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ЕЛЕКТРОГІТАРИ.....	6
1.1. Виникнення та еволюція електрогітари у світовому музичному мистецтві.....	6
1.2. Становлення виконавських традицій електрогітари в естрадній та джазовій музиці.....	12
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКІ ТА ХУДОЖНЬО-ВИРАЗОВІ ФУНКЦІЇ ЕЛЕКТРОГІТАРИ.....	28
2.1. Тенденції розвитку електрогітари в сучасному глобальному музичному просторі.....	28
2.2. Взаємодія джазу та фольклору: еволюція жанру від афроамериканських витоків до глобальних музичних синтезів (XX—перша чверть XXI століття).....	31
2.3. Вплив академічного авангарду середини XX століття на художньо-виразові функції електрогітари.....	42
РОЗДІЛ 3. ЕЛЕКТРОГІТАРА В УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДНІЙ ТА ДЖАЗОВІЙ МУЗИЦІ.....	53
3.1. Українська музика й естрада: історичний шлях і культурні трансформації.....	53
3.2. Роль електрогітари у творчості українських естрадних та джазових колективів.....	56
3.3. Технічні та стильові особливості гри на електрогітарі в українському виконавстві. Творчість провідних українських гітаристів: індивідуальний стиль та новаторство.....	70
ВИСНОВКИ.....	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	76

ВСТУП

Починаючи з середини XX століття електрогітара стала одним з найбільш популярних інструментів у всіх без виключення напрямках естрадної музики; а деякі стилі, зокрема рок музика, зобов'язанні своїм існуванням її появі. З того часу електрогітара пройшла шлях від другорядного і тихого інструменту в ритм групі до головних ролей в джазі, рок музиці, латино-американській та афро-кубинській музиці, в вільній імпровізації та естраді взагалі. Надзвичайна популярність гітари в професійній традиції зумовила тенденцію активізації композиторської та виконавської діяльності, пов'язаної з бурхливим розвитком гітарного репертуару і розмаїття виконавських стилів.

У зв'язку з цим гітарне мистецтво стало об'єктом теоретичного осмислення, яке знаходить своє втілення в різноманітних музикознавчих і освітніх підходах останніх десятиліть в Україні. І якщо в західноєвропейському світі теоретична думка відгукнулася на гітарну виконавську практику набагато раніше (приблизно з 1950-1960 рр.), то на пострадянському просторі гітарна музика, як предмет наукового інтересу, актуалізувалася набагато пізніше, наприклад, на сьогоднішній день кількість літературних джерел з проблем гітарної музики налічує всього декілька публікацій.

У різноманітні стильових тенденцій, характерних для сучасної естрадної музичної культури, гітарна музика стала особливою сферою виконавського мистецтва, яка висунула безліч оригінальних версій виконавської майстерності в самих різних видах — класична гітара, джазова, гітара в рок-музиці, альтернативні види музичної творчості. Тому для сучасних музикантів-інструменталістів актуальним є теоретичне осмислення тенденцій і принципів розвитку електрогітарного виконавства, особливо в естрадній музиці.

Метою даної роботи є дослідження ролі електрогітари в становленні сучасної української естрадної та джазової музики, та розкриття специфіки притаманних електрогітарі виконавських і художньо-виразових функцій.

Реалізація мети зумовила наступні **завдання** дослідження:

- Проаналізувати історію становлення та розвитку електрогітари як інструмента в естрадно-джазовій музиці.
- Розкрити особливості впливу світових тенденцій на формування української школи гри на електрогітарі;
- Охарактеризувати провідні виконавські стилі та технічні прийоми, що застосовуються українськими музикантами;
- Визначити роль електрогітари у формуванні художнього образу в українських естрадно-джазових колективах та сольних виступах;
- Дослідити творчість провідних українських гітаристів та колективів, які репрезентують сучасну естрадно-джазову сцену;
- Узагальнити тенденції та перспективи розвитку електрогітари в українському музичному просторі.

Об'єктом дослідження є музичне виконавство на електрогітарі в сучасній українській естрадній та джазовій музиці.

Предметом дослідження є функції, стильові особливості та виконавські прийоми гри на електрогітарі в сучасній українській естрадно-джазовій музиці.

Методи дослідження. У процесі аналізу української сучасної естрадно-джазової та імпровізаційної музики як соціокультурного феномену, спираючись на філософські, культурологічні, соціологічні, історичні, мистецтвознавчі та музикознавчі концепції західних і вітчизняних дослідників, я використовував:

- історико-культурний підхід, що дозволив визначити сферу дослідження, сутність, природу і соціальний фон практики виконавства на електрогітарі в українській сучасній естрадно-джазовій та імпровізаційній музиці.

- історико-соціологічний підхід, який визначає взаємодію культур як джерело їх взаємного збагачення, спосіб передачі знань, досвіду, цінностей;

- дифузний метод, що дозволив здійснити аналіз взаємообміну національних музичних культур в українській сучасній естрадно-джазовій та імпровізаційній музиці в контексті виконавства на електрогітарі.

- музично-аналітичний метод, який зумовив можливість виявлення національної детермінанти української сучасної естрадно-джазової та

імпровізаційної музики.

Нами вперше виконане системне дослідження особливостей української сучасної естрадно-джазової та імпровізаційної музики в контексті всесвітніх соціокультурних процесів в умовах глобалізму. Показано вплив електрогітари як комплексу виконавських технік, звукоутворюючих та естетичних принципів на сучасну українську естрадну культуру.

В цілому, матеріали, представлені в цій роботі, дають можливість зрозуміти причини популярності такого інструмента як електрогітара, та ту формотворчу роль, яку вона відіграла у всесвітній естрадно-джазовій музиці в цілому, та в українській естрадній культурі зокрема.

Дослідження розраховане на широке коло музикантів-фахівців, які працюють у естрадно-джазовій та рок стилістиці. Матеріали дослідження можуть бути залучені до учбових програм музичних навчальних закладів III-IV-го рівня акредитації, для здобувачів освіти, що навчаються за спеціальністю В5 «Музичне мистецтво»; а також для викладачів музичних шкіл, хто цікавиться різними аспектами електрогітарної музики.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ЕЛЕКТРОГІТАРИ

1.1. Виникнення та еволюція електрогітари у світовому музичному мистецтві

Не буде перебільшенням сказати, що шлях гітари до своєї слави та визнання займав не одне століття, але сьогодні важко знайти музичний інструмент, який міг би конкурувати з нею. Прадавні попередники гітари походять від стародавніх щипкових струнних інструментів із шийкою, які з'явилися ще в глибоку давнину. Найдавніші зображення таких інструментів знайдено на глиняних барельєфах Месопотамії (II тис. до н. е.) та на фризі буддійського монастиря Ертама в Узбекистані (I тис. до н. е.). Більш схожими за конструкцією на сучасну гітару вважаються давньокитайські інструменти юань (III тис. до н. е.), що мали верхню й нижню деки та дві обичайки, які їх з'єднували [58].

Назва «гітара», ймовірно, походить від слова «кіфара» — давньогрецького щипкового інструмента (κithára), подібного до ліри. Згодом це грецьке слово перейшло до латинської мови (cithara), потім до іспанської (guitarra) та арабської, а вже звідти було запозичене іншими європейськими мовами, у тому числі й українською. Безпосередніми попередниками іспанської гітари вважають європейську лютню та чотириструнний арабський уд, який маври принесли на територію Іберії у VIII столітті [63].

У XV–XVI століттях важливу роль у формуванні барокової гітари відіграла іспанська віола — *viola da mano*. Цей інструмент мав шість подвійних струн, налаштованих подібно до лютні через кварту, а його корпус за формою нагадував гітарний. У середині XVI століття в Іспанії, а з кінця XVI до середини XVIII століття у Франції та Італії, особливої популярності набула барокова гітара. Вона мала п'ять подвійних струн, налаштованих через кварту, і здебільшого використовувалася для акомпанементу в розважальній музиці, тоді як французькі композитори застосовували її також у балетах.

В епоху романтизму з барочною гітарою відбуваються певні зміни і до сучасного вигляду гітара почала наближатися наприкінці XVIII століття. У 1774 році неапольський майстер Фердинандо Гальяно створив інструмент із п'ятьма одинарними струнами (замість подвійних), подовженим грифом із 11 поріжками та корпусом, форма якого нагадувала вісімку [38]. Через кілька років, у 1779-му, інший неапольський майстер — Гаetano Віначча — виготовив шестиструнну гітару [62, 29]. Згодом такі інструменти почали виготовляти у Франції та Іспанії.

Нові гітари, хоча й мали певні відмінності, об'єднували спільні риси, що відрізняли їх від барокових попередниць: вони мали поодинокі струни замість подвійних, більш виразну вигнуту форму корпусу, більші розміри, а також стримані декоративні елементи вздовж країв і навколо резонансного отвору. Замість підв'язаних жильних ладів почали використовувати фіксовані, виготовлені спочатку з ебоніту, а пізніше — з металу. Дерев'яні кілки також були замінені на металеві [39, 45].

Сучасна форма класичної гітари сформувалася завдяки інструментам, створеним іспанським майстром Антоніо де Торресом у другій половині XIX століття. Вихід гітари з камерних салонів на велику сцену вимагав підсилення її звучності та дзвінкості. Для досягнення цього почали застосовувати металеві струни, проте вони спричиняли деформацію верхньої деки, а потовщення корпусу, зроблене задля зміцнення, негативно впливало на його вібраційні властивості та якість звуку. Вирішення цієї проблеми запропонував Крістофер Фредерік Мартін, який розробив Х-подібну систему кріплення пружин. Пружини наклеювалися навхрест, що одночасно підвищувало міцність верхньої деки та забезпечувало її вільне вібрування. Крім того, гриф почали кріпити до корпусу за допомогою анкерного стрижня.

Паралельно з цими змінами розвивався ще один тип гітар — **арк-топ** (*arch top*). Поки такі компанії, як **Martin**, вдосконалювали звучання інструментів за допомогою пружинної системи, **Gibson** обрала інший підхід — створення гітар, що за формою та конструкцією нагадували скрипку. Ці інструменти вирізнялися вигнутою верхньою декою, наявністю поріжка, подібного до контрабасового, і

струнотримача. Замість традиційної круглої розетки в центрі корпусу вони зазвичай мали фігурні скрипкові вирізи по краях деки.

У XX столітті, завдяки науково-технічному прогресу та розвитку технологій електричного підсилення й обробки звуку, з'явився новий різновид гітари — електрогітара. Її поява зумовила не лише радикальні зміни у звучанні самого інструмента, а й спричинила справжню революцію у світі музики.

Варто зазначити, що на початку XX століття музиканти, які виконували блюз, соул чи кантрі, цілком обходилися акустичними гітарами. Однак уже в 1930-х роках джазові гітаристи зіткнулися з потребою посилити звучання своїх інструментів. Саме до 1930 року відноситься початок історії електрогітари. Лойд Лоер (Lloyd Loar), інженер-винахідник що працював в компанії Gibson, сконструював перший магнітний звукознімач в 1924 році [61]. Перші електрогітари для масового ринку виробила в 1931 році компанія Electro String Company, заснована Полом Бартом, Жоржом Бошамом та Адольфом Рікенбакером. Будучі зроблені з алюмінію, ці гітари отримали у музикантів назву «*Flying pans*», що означає «сковородки».

Електрогітара увійшла в джаз у 1937 році завдяки тромбоністу, гітаристу та аранжувальнику Едді Дарему (Eddie Durham), який зробив вирішальний крок у перетворенні акустичної гітари, посиливши її звук [15]. Протягом кількох років Дарем експериментував із підсиленням інструмента: спершу він використовував резонатор, з яким у 1935 році разом із Джиммі Лансфордом (Jimmy Lunceford) записав композицію «Hitting the Bottle». Уже в 1937 році, виступаючи в оркестрі Каунта Бейсі як тромбоніст, Дарем зробив запис із використанням однієї з перших електрогітар у складі ансамблю Kansas City Six. Саме він познайомив Чарлі Крістіана (Charlie Christian) з електрогітарою того ж року. Завдяки таланту Крістіана електрогітара за дуже короткий час відкрила нові можливості не лише для гітари як інструмента, а й для розвитку джазу загалом.

Молодий афроамериканський гітарист швидко реалізував потенціал, який відкривала електрогітара. Він зрозумів, що стиль саксофонної імпровізації може бути перенесений на гітару, ставлячи її в один ряд із іншими інструментами.

Ранні слухачі гри Крістіана спершу були впевнені, що чують саксофон. До початку 1940-х на сцені з'явилися й інші видатні джазові гітаристи, але вони здебільшого грали на акустичній гітарі. Серед них виділялися Ел Кейсі (Al Casey) із секстету Фета Воллера та Аллан Реусс (Allan Reuss) з оркестру Бенні Гудмана, а також Джек Тігарден (Jack Teagarden). Їхня музика поєднувала звучання посиленої гітари з витонченими гармонійними ідеями Крістіана, що раптово відкривало нові горизонти не лише для джазової гітари, а й для джазу загалом. За рекомендацією Джона Хаммонда, у 1939 році Чарлі Крістіан був запрошений головним солістом у оркестр Бенні Гудмана.

Так само, як на початку 1930-х виконавці на банджо переходили на акустичну гітару, на початку 1940-х відбувся перехід від акустичної до електрогітари. 1930-ті стали епохою біг-бендів і розквіту свінгової музики. Незважаючи на свій винятковий віртуозний рівень, гітаристи Карл Кресс (Carl Kress), Дік Макдоноу (Dick McDonough) та Джордж Ван Епс (George Van Eps) на початку 1930-х залишалися у відносно залежній ролі в складі біг-бендів. Їх стиль гри продовжили такі гітаристи як Кармен Мастрен (Carmen Mastren), Аллан Реусс (Allan Reuss), і, значною мірою, афроамериканський блюзовий виконавець Ол Кейсі (Al Casey) [70]. На цих гітаристів практично не вплинув континентальний стиль джазу, який у той час був популярний у Європі завдяки Джанго Рейнхардту. Чарлі Крістіан, навпаки, був великим шанувальником Джанго і часто виконував його соло в джазових клубах Оклахоми та Нью-Йорка. Хоча Крістіан пропрацював в оркестрі Бенні Гудмана лише два роки, за цей час він зміцнив позицію гітари в джазі. Його стиль і музичні ідеї встановили нові стандарти для жанру, які залишалися неперевершеними протягом багатьох років.

На початку 1940-х виділилися два видатні гітаристи з Чикаго: Лес Пол, великий шанувальник Джанго Рейнхардта, та Джордж Барнес, який грав в своєму характерному стилі, що наслідував манеру кларнетистів і саксофоністів [66]. Лес Пол був одним із перших гітаристів, який з самого початку експериментував із підсиленням інструмента і фактично грав на електрогітарі вже в 1937 році. Проте ні він, ні Джордж Барнес не були послідовниками Чарлі

Крістіана, на відміну від інших гітаристів початку 1940-х, таких як Оскар Мур (Oscar Moore), а пізніше Ірвінг Ешбі (Irving Ashby) та Джон Коллінс (John Collins) із тріо Нат Кінг Коула (Nat King Cole), які черпали натхнення з виконавської майстерності Крістіана.

Єдина джазова гітаристка того часу, Мері Осборн, також була прихильницею Крістіана, особливо після особистої зустрічі та підтримки, яку він їй надав [55].

Інші ансамблі, надихнувшись успіхом біг-бенду Бенні Гудмана, також почали залучати електрогітаристів і досягати схожих успіхів.

У 1944 році відомий джазовий промоутер Норман Гранз став продюсером фільму «Jammin' the Blues», де були представлені багато великих джазових зірок того часу. Єдиним білим музикантом у цьому фільмі став 21-річний гітарист із Оклахоми Барні Кессел (Barney Kessel). Подібно до Мері Осборн, він також зустрічався з Чарлі Крістіаном і опинився під його впливом. За визнанням багатьох джазових критиків, Барні Кессел був справжнім наступником Крістіана. Протягом наступних кількох років, аж до приходу в голлівудські студії в середині 1950-х, він вважався провідним джазовим гітаристом у Сполучених Штатах.

У 1950-х роках численні видатні джазові гітаристи активно розвивалися на обох узбережжях Північної Америки. Вони встановили стандарти виконавської майстерності, які залишалися практично неперевершеними для інших гітаристів за межами Америки протягом багатьох років, за винятком Джанго Рейнхардта. Серед найбільш відомих були Тал Ферлоу (Tal Farlow), Джиммі Рейні (Jimmy Raney), Джим Холл (Jim Hall), Херб Елліс (Herb Ellis), Мандел Лоу (Mundell Lowe), Джонні Сміт (Johnny Smith), Чак Вейн (Chuck Wayne), Біллі Бауер (Billy Bauer) та Сіль Сальвадор (Sal Salvador) [70]. Багато американських гітаристів мали щастя, що відомі музиканти, граючи у невеликих ансамблях, почали формувати власні музичні школи. Це значно сприяло розвитку виконавської майстерності гітаристів та розширенню можливостей гітари як інструмента. Серед найвідоміших були піаністи Нат Кінг Коул (Nat King Cole), Арт Тейтум

(Art Tatum), Оскар Пітерсон (Oscar Peterson), Джордж Ширінг (George Shearing); барабанщик Чіко Гамільтон (Chico Hamilton); саксофоністи Стен Гетс (Stan Getz), Джиммі Гуфре (Jimmy Giuffre) та інші. Водночас у Європі беззаперечним лідером залишався Джанго Рейнхардт, чий природний музичний геній дозволяв йому легко сприймати й інтегрувати всі нові тенденції в джазі. Електрифікована акустична гітара з «f»-подібними резонаторними вирізами дала Чарлі Крістіану та його послідовникам можливість грати у стилі саксофоністів, таких як Лестер Янг (Lester Young) та Чарлі Паркер (Charlie Parker). У Каліфорнії наприкінці 1940-х Джордж Ван Епс продовжував захоплюватися повними гармонійними можливостями гітари. Хоча він ще використовував акустичну гітару у 1949 році, його записані соло цього періоду демонструють надзвичайно сучасний підхід до гармонії [55]. Ван Епс володів неймовірною технікою, що дозволяла йому реалізовувати ці концепції: він показав, що гітара може виконувати соло не лише окремими нотами, а й подібно до фортепіано — із застосуванням акордів, октав та подвійних нот.

Гра Ван Епса очевидно вплинула на Барні Кессела. Він раптово усвідомив, що має змогу і прагнення розвивати власний індивідуальний джазовий стиль, замість того щоб наслідувати зразки Чарлі Крістіана. Кессел також зрозумів, що гітара може виступати як «маленький оркестр» і у складі невеликого ансамблю здатна розкрити свій потенціал, замінюючи фортепіано. Ці ідеї знайшли втілення у першому записі його групи «The Poll Winners» 1957 року, де він сам грав на гітарі, Рей Браун (Ray Brown) — на басі, а Шеллі Менні (Shelly Manne) — на барабанах [35]. Цей та інші записи здобули великий успіх, хоча склад групи, стандартний для сучасних гітаристів, тоді вважався новаторським. Кессел довів, що при наявності правильної техніки, концепції та таланту гітара може одночасно виконувати роль соліста й акомпаніатора, подібно до фортепіано, надаючи інструменту новий рівень свободи виконання.

Таким чином, електрогітара пройшла шлях від експериментального інструменту до ключового елементу сучасного музичного мистецтва. Її розвиток

тісно пов'язаний із технологічними інноваціями та культурними змінами, а її вплив на музику важко переоцінити.

1.2. Становлення виконавських традицій електрогітари в естрадній та джазовій музиці

Існує кілька версій щодо походження джазу як музичного напрямку, але більшість дослідників сходяться на тому, що термін «джаз» почали вживати близько 1915 року в Чикаго. Початок організованого джазу пов'язують із ансамблями Нового Орлеану, які крокували вулицями подібно до військових оркестрів. На фотографії однієї з найраніших відомих джазових груп — Buddy Bolden Band (близько 1895 року) — серед музикантів можна побачити й гітариста [49] Одним із таких музикантів був Jeff “Brock” Mumford (1870–1937), який виступав у знаменитому ансамблі під керівництвом кларнетиста Бадді Болдена в 1890-х роках у Нью-Орлеані.

Перші афроамериканські блюзмени, як до, так і після 1895 року, використовували гітару переважно для акомпанементу. Нотні записи, які вони залишили, здебільшого містять короткі помітки, зроблені безпосередньо перед виступами, і не передають повного звучання їхньої музики. На відміну від них, пізніші музиканти, такі як Біг Білл Брунзі (Big Bill Broonzy), Лідбеллі (Leadbelly) та Блайнд Уїллі МакТелл (Blind Willie McTell), залишили записи, що більш точно відображають стиль і манеру їхньої гри.

Через досить слабку гучність звучання гітара спочатку займала одну з останніх позицій у джазовому ансамблі, виконуючи роль ритм-інструмента, поки в 1919–1920 роках не з'явилися перші мікрофони та примітивні підсилювачі. Натомість банджо завдяки своєму яскравому та пронизливому звуку було більш привілейованим інструментом у джаз-бендах та діксіленд-групах. Водночас для акомпанементу блюзових вокалістів частіше обирали гітару. Серед відомих джазових музикантів того часу були Бад Скотт (Bud Scott), який часто виступав з Кід Орі (Kid Ory), та Джонні Сент-Сір (Johnny St Cyr), що грав на банджо та

гітарі з Луї Армстронгом. Проте головну роль обидва інструменти виконували переважно в ритм-групі [42].

Першим джазовим гітаристом, здатним виконувати соло на рівні імпровізацій інших інструментів, був блюзовий вокаліст Лонні Джонсон, який в 1928 році став солістом на записі Дюка Еллінгтона та його оркестру [53]. Не можна також не згадати Едді Ленга, скрипаль в минулому, який перейняв блюзовий стиль гри Джонсона та дуже швидко досяг міжнародної слави. Відомо, що афроамериканець Джонсон в умовах расової упередженості не міг здобути широкого визнання гідного своєї майстерності [31]. Тим не менш Ленг, який розумів справжні таланти Джонсона записав з ним декілька нестаріючих гітарних дуетів под псевдонімом Сліпого Біллі Дунна. Ленг був віртуозом гітари і був в змозі з'єднувати традиційні блюзові лінії з плавними довгими арпеджіо, пасажами та акордами. Його гру можна почути на записах таких майстрів, як Бікс Бейдербек (Bix Beiderbecke) та Джо Венуті (Joe Venuti). З 1929 року Ленг став солістом оркестру Пола Вайтмана (Paul Whiteman). Єдиним іншим гітаристом кінця 1920-х років, який виконував соло, був Снузер Куїн (Snoozer Quinn).

Після смерті Едді Ленга у 1932 році найбільш відомими джазовими гітаристами Америки стали Карл Кресс (Carl Kress), Дік Макдоноу (Dick McDonough) та Джордж Ван Епс (George Van Eps) [70]. Всі вони спочатку грали на банджо, а перейшовши на гітару, відзначалися не лише бездоганною грою на ритм-гітарі, але й майстерністю виконання соло.

Про джазову гітару в Європі заговорили в 1934 році з появою на сцені геніального Джанго Рейнхардта [22]. Бельгійський циган за походженням, він внаслідок травми, отриманої під час пожежі в таборі в 1928 році, втратив можливість користуватися третім і четвертим пальцями лівої руки. Незважаючи на це, Джанго розробив унікальну техніку гри, яка дозволила йому поєднати в музиці фантастичну імпровізацію, вогняний циганський темперамент та любов до американського джазу, ранні записи якого він слухав. Його віртуозне виконання підняло планку сольної гри на рівень, встановлений Едді Ленгом, і

фактично перевершило американських джазових гітаристів того часу, особливо після ранньої смерті Діка МакДонау (Dick McDonough) у 1938 році.

Незважаючи на те, що своїм корінням рок музика, як і джаз та поп музика уходять у другу половину XIX століття, до негритянських релігійних гімнів «спіричуелс» з синкопованим ритмом та до «трудових пісень» американського Півдня, що мали характерну схему питання-відповідь і які, в свою чергу, були предтечою блюзу, початком рок музики прийнято вважати появу рок-н-ролу, та композицію «Rock Around The Clock» Біла Хейлі (Bill Haley) в 1955 році, що відкрила шлях рок-н-ролу до широкої популярності. Серед виконавців, які заклали основи рок-н-ролу як самостійного жанру, ключовими були Фетс Доміно, Бо Діддлі та Чак Беррі [57]. Чак Беррі серйозно зайнявся музикою у 1953 році, а вже у 1955 записав свій перший сингл. Він започаткував рок-стиль у текстах пісень, сценічному іміджі та техніці гри на гітарі.

Серед інших впливових афроамериканських музикантів у рок-н-ролі варто відзначити Літл Річарда, який значно вплинув на формування гаражного року та протопанку завдяки більш агресивній і напористій манері співу та гри на піаніно порівняно з конкурентами [37].

Також не можна не згадати такого славетного білого виконавця рок-н-ролу як Джері Лі Льюїс, якого називали «Killer» за шалений стиль виконання та віртуозну гру на піаніно, здобув широку популярність [25]. Проте титул «короля рок-н-ролу» здобув інший білий виконавець — Елвіс Преслі. Він став першим артистом, який записав рок-н-рол на рівні з афроамериканськими музикантами; коли його перші записи виходили в ефір, діджеї часто попереджали слухачів, що виконує їх білий співак [26].

Вбираючи риси блюзу, ритм-енд-блюзу, бугі-вугі, джазу та кантрі, рок-н-рол вимагав від гітаристів використання підсиленого електрогітарного звучання, особливо після того, як Мадді Вотерс (Muddy Waters) на початку 1940-х років змінив уявлення про можливості електрогітари в блюзі. Разом із підсиленням звуку з'являлися й проблеми, пов'язані зі зворотним зв'язком (feedback). Крім того, корпус гітари резонував від звуків інших інструментів, що при підсиленні

створювало небажані призвуки. Для усунення цих ефектів використовували кілька методів: перший — закривали резонуючі отвори в дека пластиковою панеллю, щоб зменшити вплив зовнішніх звуків; другий — робили резонансний корпус меншим, як, наприклад, у гітарі Gibson ES-335 1958 року випуску, ширина корпусу якої становила близько 4 см [34]. Ці два способи були широко розповсюдженими до 50-х років.

У п'ятдесяті настала нова ера електрогітар — ера «дошки». Важко однозначно відповісти, кому належить авторство електрогітари з цільного шматка дерева, тобто виключити резонуючий корпус взагалі. Першим кандидатом вважається Лестер Вільям Полфусс (Lester William Polfuss), більш відомий як Лес Пол (Les Paul). В молоді роки Лес Пол захоплювався електронікою, працював на радіостанції і займався музикою. Свою першу гітару з цільним корпусом він сконструював сам в 1941 році. За однією з версій, він запропонував фірмі Gibson почати серійне виробництво його моделі, але керівництво фірми мало більш консервативні погляди на конструкцію гітари. Під час Другої світової війни Лес Пол був покликаний на службу радистом, тому на якийсь час відійшов від музики. У 1948 році він почав експериментувати з накладенням звуку на раніше записану фонограму, давши певний поштовх в області звукорежисури. На початку 50-х керівництво фірми Gibson звернулося до нього з проханням допомогти створити гітару з цільного шматка дерева.

Паралельно до цих подій в 1950 році на ринку з'явилася нове ім'я — Fender. Фірма Fender існує з 1946 року [25]. Її творець — Лео Фендер (Leo Fender) був інженером і електротехніком, який проектував гітарні підсилювачі. У 1950 році його фірмою була випущена перша гітара, що отримала назву Esquire, яка після ряду перейменувань (зокрема через запатентованого імені за легендарною моделлю барабанів, що випускається фірмою Gretsch) стала називатися Telecaster.

Лео Фендер відмовився від ідеї виробництва напів акустичних гітар — як в той час називали електрогітари з резонуючим корпусом. Найбільш точна англійська формулювання звучить як Hollow body electric guitar — електрогітара

з порожнистим корпусом, а у побуті її називають джазова модель. Будучи прагматичною людиною, Лео Фендер вирішив сконцентруватися виключно на «електричному» звуці гітар [25]. По-перше – проблема зворотного зв'язку була частково вирішена, по-друге – у гітар з цільного шматка дерева була більш жорстка атака звуку і кращий сустейн.

З розвитком електрогітар англійське слово сустейн увійшло практично в усі мови [26]. Гітаристи під цим словом мають на увазі час звучання ноти, (звуку або струни) від моменту звуковидобування до моменту повного загасання. В гітарах з цільним корпусом сустейн значно вище, оскільки жорстка конструкція в меншій мірі глушить коливання струн, ніж резонуючий корпус, який забирає значну частину їх механічної енергії. У п'ятдесяті роки знайшлися як прихильники, так і противники таких гітар, але, безсумнівно, до нового інструменту був виявлений інтерес. Лео Фендер вирішив не зупинятися на досягнутому. Наступні його кроки були воістину революційними: по-перше, його винаходом стала одна з найбільш вдалих електрогітар в історії – Stratocaster; по-друге, він створив принципово новий інструмент – бас гітару. В обох випадках Фендер намагався створити більш сучасні інструменти, що виключають недоліки моделей, що випускались до цього. Якщо стратокастер був ніби продовженням історії електрогітар, то бас гітара не мала до цього аналогів.

Лео Фендер йшов назустріч новим течіям в музиці. Епоха джазових оркестрів йшла на спад, наступала ера рок-н-ролу. Найчастіше у численних ритм і блюзових квартетів вставало гостре питання – яким інструментом заповнити нижній регістр? Часто одному з гітаристів доводилося брати в руки контрабас, який вимагав певних навичок, а ще був важким і громіздким. Так з'явилася ідея створення легкого компактного інструменту, що легко вміщається на задньому сидінні автомобіля. Стратокастер в свою чергу був зразком комфорту [27] – він мав незвичайну форму: виріз знизу дозволяв пальцям дістатися до самих верхніх ладів, виріз вгорі був всього лише способом збалансувати центр ваги так, щоб при грі стоячи гриф не переважував. Кути гітари були сточені і не впилися в

ребра. У стратокастера було ще одне нововведення, назване Лео Фендером як «синхронізоване тремоло».

Одночасно з експериментами у гітаро будуванні такими фірмами, як Gibson, Fender та Gretsch у США, та Vox, Eko, Framus, Hangstrom в Європі, шаленими темпами розвивалась індустрія студійної звуко записуючої апаратури. Так, в середині 50-х з'явився багатодоріжечний запис, який дозволив на одну магнітну стрічку записувати сигнал з різних джерел звуку [28]. Якщо раніше, як правило, записували на один канал голос вокаліста а на інший всю інструментальну групу, то нові технології дозволяли зробити більш деталізований запис, та експериментувати з панорамою та створювати невідомі раніше звукові ландшафти.

На основі поєднання рок-н-ролу та кантрі (зокрема південного піджанру хіллбіллі) виник особливий піджанр рок-музики — рокабілі [52]. Найвідомішими його виконавцями 1950-х років були Едді Кокрен, Джин Вінсент та Карл Перкінс. До перших зразків рокабілі належать деякі ранні записи знаменитого кантрі-співака Джоні Кеша. Значний вплив на розвиток жанру мали також перші сингли Чака Беррі («Maybellene») та Елвіса Преслі («That's All Right (Mama)»). У 1980-х роках музика рокабілі пережила новий сплеск популярності. [64]. Серед представників нео-рокабілі виділяються Stray Cats, The Cramps та Heavy Trash.

В Англії рок-н-рол розвивався власними шляхами, відмінними від американських. До появи біт-музики англійська рок-сцена не могла конкурувати з американською [27], а перші рок-записи з'явилися тут лише у 1950-х роках. Якщо в Америці рок-н-рол формувався на основі блюзу та кантрі, то на англійську сцену найбільший вплив мав скіффл, особливо через одного з його найвідоміших виконавців — Лонні Донегана [59].

Першими англійськими рок-н-рольними виконавцями, які змогли змагатися в чартах із американцями, стали Кліфф Річард і The Shadows, а першим англійським рок-хітом вважається «Move It» Кліффа Річарда. Серед скіффл-груп

того часу була і перша група Джона Леннона — The Quarrymen, одного із засновників The Beatles.

Завдяки розвитку тремоло-системи Bigsby та ефекту Reverb, наприкінці 1950-х Лінк Рей разом з Діком Дейлом і The Surfari's започаткували новий жанр інструментального танцювального рок-н-ролу — серф [60]. Першою серф-композицією вважається «Bulldog» групи The Fireballs, а ключовими виконавцями жанру були The Ventures і The Chantays, в Англії — The Shadows. Трохи пізніше інструментальний серф поступився місцем вокальному серф-попу, найвідомішими представниками якого стали Jan and Dean та The Beach Boys. Звучання серфу також вплинуло на розвиток серф-року, що поєднував традиційний рок із серф-елементами; серф-рокові мотиви зустрічаються у численних виконавців.

У 1957 році гітарист Лінк Рей записав композицію «Rumble», в якій вперше застосував ефект fuzz на гітарі. Ця пісня в певному сенсі стала відправною точкою для розвитку «важких» жанрів рок-музики, зокрема хеві-металу та панк-року [47].

У 1960-х розпочалася ера британської музики. Перша половина десятиліття була відзначена діяльністю легендарних The Beatles, Rolling Stones та The Animals [32]. Музика, що зародилася в Америці, проникла в Європу, передусім у Великобританію. Американські платівки надходили в портові міста (зокрема Ліверпуль і Гамбург) разом із моряками, породжуючи справжню епідемію Біг Біта. Англійські музиканти додали цьому руху певного академізму, і музика, яку раніше вважали простою розвагою для молоді, почала сприйматися й старшим поколінням.

Однак ринок електрогітар у Британії відрізнявся від американського. Великі компанії на кшталт Gibson та Rickenbacker змогли налагодити постачання інструментів до Європи, тоді як Fender не зміг закріпитися на місцевому ринку. Європейські виробники гітар теж намагалися скористатися попитом на електрогітари. Так, ранні The Beatles користувалися інструментами німецької фабрики Hofner, а Пол Маккартні досі грає на бас-гітарі Hofner Violin Bass,

придбаній у Гамбурзі на початку 1960-х. Англійський музикант Кріс Рі віддав шану інструментам Hofner у своїх альбомах *Hofner Blue Notes* та *Return Of The Fabulous Hofner Bluenotes*, хоча компанія не змогла зберегти провідні позиції на ринку.

Проникнення британської популярної музики до США отримало назву «британське вторгнення» [19]. Успіх синглів The Beatles започаткував новий етап в історії року, а їхній виступ в США в лютому 1964 року став символічним «висадженням» на американський берег. Уже на ранніх етапах своєї кар'єри The Beatles були принципово новим явищем у світовій та рок-музиці: їх відрізняла надзвичайна музична продуктивність і новаторський імідж — не просто автори-виконавці з групою, а четверо яскравих індивідуальностей, де кожен міг співати та створювати хіт. Популярність The Beatles охопила майже весь світ, і початком цього феномену вважають виступ групи на шоу Еда Саллівана в 1964 році, що поклало початок знаменитій «бітломанії». Після The Beatles популярність здобули й інші британські групи, музичне життя в країні активізувалося, відкривалися нові клуби, а біт-музика ставала дедалі різноманітнішою.

Багато представників «британського вторгнення» продовжували грати в дусі ранніх робіт The Beatles – легкий, м'який, мелодійний біт. Найуспішнішими в цьому напрямі стали The Searchers (другі за значимістю мерсібіт-групи), Herman's Hermits, Manfred Mann та The Hollies. Частина гуртів поєднувала мелодійний біт із елементами фолку, наприклад The Zombies, відомі хітом «She's Not There».

Друга половина 60-х відзначилася активними експериментами зі звучанням. Те, що раніше вважалося перешкодою – викривлення та спотворення звуку – стало художнім прийомом. Музиканти почали активно використовувати ефекти та перевантаження (overdrive), формуючи характерний «роковий» звук. Одним із наслідків цього став менший інтерес до гітар Stratocaster у ранніх рок-груп, адже їхні три синглові звукознімачі давали слабший сигнал у порівнянні з хамбакерами, що краще працювали на перевантаженні. Саме це сприяло появі нового стилю – хард-року [56].

Яскравими представниками «нового звуку» кінця 60-х стали Yardbirds, де грали Ерік Клептон, Джефф Бек і Джиммі Пейдж. Популярність Stratocaster значно зросла завдяки легендарному Джиммі Хендріксу [69], який продемонстрував нові можливості гітари на фестивалі Вудсток. Після цього багато гітаристів перейшли на цю модель. Серед них – Ерік Клептон, Джефф Бек, Річі Блекмор, Рорі Галлахер, Девід Гілмор, Марк Нопфлер та Стіві Рей Воган. Кожен із них відзначався унікальною манерою гри та працював у своєму жанрі, що створило легенду про універсальність Stratocaster – гітари, придатної для будь-якого стилю, від джазу до хеві-металу.

Таким чином, історія електрогітари завершилася формуванням сучасного інструменту до 1970-х років.

З початку 1970-х багато жанрів, які були популярні в 1960-х (брит-поп, поп-рок, фолк-рок), втратили первинну актуальність або зазнали значних змін. Вже у другій половині 1960-х низка груп, намагаючись створити «важкий» гітарний саунд на основі блюз-року, заклала фундамент нового стилю – хард-року [56]. Серед головних його предтеч того часу – ранні The Kinks, The Who, пізніше – Yardbirds, Cream та Джиммі Хендрікс. До розвитку жанру суттєво долучилися й менш відомі колективи другої половини 60-х, такі як Iron Butterfly та Blue Cheer, а також різні групи гаражного року, які активно експериментували з «важким» гітарним звучанням.

До кінця 60-х уже сформувалися основні риси хард-року: потужний гітарний риф (коротка повторювана музична фраза, що задає ритм), електрогітара як провідний інструмент (іноді доповнювана клавішними), довгі сольні партії та злагоджена робота ритм-секції.

Дебютний альбом Led Zeppelin 1969 року вважається першим повноцінним хард-роковим релізом [24]. Ця платівка вивела важкий блюз на новий рівень, демонструючи виняткову майстерність учасників групи: віртуозну гітару та бас, потужні ударні й драматичний вокал. Надалі Led Zeppelin активно експериментували, додаючи елементи фолку, класичної музики, реггі та фанку.

Ще одним ключовим представником жанру стали Black Sabbath [47]. Їхній саунд вирізнявся похмурими, повільними рифами та «інферальною» тематикою текстів, що надалі сильно вплинуло на формування багатьох напрямків важкої музики, включаючи гранж і альтернативний рок.

Серед перших видатних груп хард-року – Deep Purple, які спершу грали психоделію, але в 1970-х змістили акцент на хард-рок з віртуозними гітарними та клавішними соло, елементами класичної гармонії та значним блюзовим впливом.

Великий внесок у розвиток жанру зробили також Kiss, Grand Funk Railroad, Nazareth, Scorpions, Rainbow, Black Widow, а також Uriah Heep, які намагалися поєднати хеві-метал із симфонічною музикою. Montrose та Mountain орієнтувалися на блюз-рок, а південний хард-рок (southern rock), поєднуючи блюз і кантрі, репрезентували Lynyrd Skynyrd [54].

До середини 1980-х хард-рок у чистому вигляді майже зник, трансформувавшись у хард-н-хеві, близький до металу 80-х. Його розвиток у цей час визначали такі групи, як ранні Judas Priest та, у меншій мірі, AC/DC, які модернізували свій саунд відповідно до нових тенденцій хеві-метала, зберігаючи активну творчу діяльність.

Після спаду популярності металу на фоні панк-року на початку 1980-х у Великобританії зародилася знаменита «New Wave Of British Heavy Metal» (NWOBHM) [71]. Метал другої хвилі спирався на досягнення Black Sabbath, AC/DC та Judas Priest; усі три групи продовжували активну діяльність у 1980-х, причому AC/DC випустили низку платівок, що стали еталонами жанру, а Judas Priest заклали основні принципи NWOBHM – потужне гітарне звучання двох інструментів та характерний імідж.

Однією з найвпливовіших груп NWOBHM стали Iron Maiden, які довели стиль, агресивну гітарну атаку та хеві-металеві соло до досконалості. Їхня музика вирізнялася швидкістю, потужністю та поєднанням із сильним і мелодійним вокалом. Містичні та окультні тексти Iron Maiden зустрічалися лише на одному альбомі, проте для багатьох інших виконавців NWOBHM така лірика стала

визначальною. До формування хеві-метала 80-х також долучилися Def Leppard, Angel Witch, Saxon, Blitzkrieg. Швидкі та енергетично насичені Motörhead, які були тісно пов'язані з NWOBHM, стали засновниками прискореного піджанру – спід-металу.

Подібні ідеї розвивалися й у інших країнах: у Німеччині – група Асепт, яка також зробила внесок у спід-метал, а в США – Manowar. Поєднання концепцій NWOBHM та спід-металу дало початок пауер-металу, основоположником якого вважають Кая Хансена. Він прямо чи опосередковано брав участь у створенні більшості німецьких пауер-метал груп, таких як Helloween, Gamma Ray, Iron Savior, Blind Guardian та інші. Окрім запозиченого з NWOBHM мелодизму, однією з характерних рис пауер-металу стало використання у текстах фентезійної тематики.

Слід зазначити, що розвиток апаратури, швидкі темпи та вихід рок музики до мейн-стріму призвів до появи таких гітаристів віртуозів як Едді Ван Хален (Eddie Van Halen), Ренді Роадс (Randy Rhoads), Інгві Малмстин (Yngwie Malmsteen), Стив Морс (Steve Morse), Джо Сатріані (Joe Satriani), Джордж Линч (George Lynch), Стив Вай (Steve Vai), Пол Гілберт (Paul Gilbert) які підняли виконавську майстерність на електрогітарі до нечуваних висот та до появи інструментального хеві-металу як самостійного під жанру в рок музиці.

В той же час, першу половину XX століття в академічній музиці, як і все це століття загалом, можна охарактеризувати як період революційних змін і кількох хвиль радикального оновлення всієї музичної системи — жанрів, стилів, музичної мови та естетики в цілому. Для художньої культури цього часу загалом властиве розмаїття напрямів і шкіл, які чітко підкреслюють свої відмінності та разом утворюють складну, багатовимірну й барвисту картину. В епоху модернізму створення музики розглядається як відображення зовнішнього світу у сприйнятті композитора, подібне тому, як фотограф фіксує відбиток певної реальності у кадрі. Така естетична парадигма з необхідністю вимагає прийнятої Б. Асаф'євим тріади «композитор-виконавець-слухач» [14], як системи взаємовідносин між основними видами музичної діяльності, що сформувались в

період розвитку новоєвропейської музичної культури з XVII до XX століття. Водночас принципи і тенденції академічної музики першої половини XX століття змушують «автора-виконавця-слухача» зливатися в єдиному музичному потоці. Кордони між ними стираються і вони стають одним цілим, рівноправними учасниками дії. Так Виконавець трактує твір як свій власний, надаючи твору іншого змісту, можливо діаметрально протилежного до авторського задуму Р. Барта в есе «Смерть автора». А слухач стає вільним і від автора, і від виконавця, і, тим більше, від критиків. Він інтерпретує музику так, як йому це необхідно, в силу соціокультурних обставин та контексту комунікації. Це і є яскравий прояв нової естетики – естетики постмодернізму та руйнування традиційних канонів сприйняття музики. Разом з іншими видами мистецтв, музиці не вдалося встояти перед чарівністю культури постмодерну і XX століття стало переломним для всієї культури в цілому.

Із появою магнітної плівки у 1930-х роках з'явилася можливість розглядати аудіозапис як самостійний та завершений продукт музичної творчості. Це призвело до того, що вже у 1950-х роках музика — зокрема й популярна — почала сприйматися як зафіксоване виконання, навіть якщо остаточний результат досягався за допомогою технічних засобів мікшування.

Ознаки цього процесу можна простежити ще раніше. Починаючи з кінця 1940-х років, композитори академічного напрямку, серед яких Едгар Варез, П'єр Шеффер, Карлгайнц Штокгаузен та Джон Кейдж, створювали твори, що існували виключно у формі запису. Вони експериментували з багатоканальним звучанням, монтажем та зміною швидкості відтворення звуків, формуючи музику, яку неможливо було виконати традиційними інструментами — вона могла існувати лише як запис [40]. Згодом ці техніки стали основою електронної та конкретної музики (фр. *musique concrète*). Ретельно опрацьовані мультитрекові композиції багатьох авторів поступово настільки віддалилися від живого виконання, що відтворити їх на сцені стало практично неможливо.

У 1949 році німецький фізик Вернер Мейєр-Епплер (Werner Meyer-Eppeler) опублікував книгу «Випромінювання звуку: електронна музика і синтетична

мова» [51], у якій висунув ідею створення музики шляхом синтезу звуків, сформованих виключно електричними сигналами.

Для дослідження можливостей такого синтезу в 1950 році при радіостанції WDR у Кельні було засновано студію звукозапису. Попри те, що студія тоді лише починала будуватися, вже в 1951 році корпорація WDR розпочала трансляції електронної музики. Першим керівником Кельнської студії став Герберт Аймерт, а згодом до команди, до складу якої входили Вернер Мейєр-Епплер і Роберт Баєр, приєдналися Карлгайнц Штокгаузен та Годфрід Майкл Кеніг.

З початку 1900-х років до другої світової війни гітара знову використовується як виконуючий соло інструмент. Примітно те, що вона вводилася для колориту в ансамблях Шенберга (Серенада, ор. 24, 1925 р.) і Веберна (Оркестрові п'єси, 1913 р.; Три пісні для оркестру, 1913-1914 рр.; П'ять п'єс для оркестру, ор. 10, 1923 р.; Три пісні, ор. 18, 1925 р.; Дві пісні, ор. 19, 1926 р.) і в драматичному амплуа, як, наприклад, для виконання мелодії в опері "Воцтек" Берга (1914-1921 рр.). Звичайно, мелодійне використання гітари широко варіювалося в цих п'єсах – Шенберг, наприклад, часто дублював партію мандоліни і гітари в Танцювальній сцені і Менуеті з Серенади, що надавало п'єсі колорит венеціанської народної музики.

Протягом цього періоду гітара використовується також і в «Гебраухмузік» та в «Рондо для трьох гітар» Хіндемита 1925 р., в музиці Вайля, Сібеліуса, Генрі Коуелла, Джульєнна Каррільо, Алуїса Хаба, Франка Мартіна, Мартіна Томпсона, Стравінського і Еліота Картера.

У 40-х та 50-х роках гітара грала різноманітні ролі в сольній, ансамблевої та оркестрової музики композиторів всього світу. Так в Америці Гаррі Партч вже склав свої «Адаптовані гітари» I (1942 р.) і II (1945 р.) і використовував їх в «Едіпусе» (1951 р.) і в «Плектрі», і в «Ритмічних танцях» (1953 р.), в той час як Моріс О'Хана в своєму Концерті для гітари з оркестром «Три графіки» (1950-1956 рр.) використовує мікротональні мелодії у другій частині концерту.

Використання гітари в значних оркестрових творах цього періоду, поставили просту проблему гучності звучання інструменту в оркестрі великого складу, і ідея посилення звучності інструменту хвилювала багатьох композиторів. Після використання Булезом гітари, і мандоліни в п'єсі «Складка за складкою», він згодом віддає перевагу електрогітарі, яку можна почути в «Імпровізаціях» I і II. Лючано Беріо також використовував електрогітару в своїй п'єсі «Нони» (1954 р.), «Алілуя-2» (1956-1958 рр.) і в «Дивертисмент» (1957 р.). Роман Хауб-Шток-Рамат використовував акустичну посилену гітару в «Симфонії тембрів» (1957 р.) і в «Маленької нічної музики» (1958 р.), Бо Нільссон в «Пісні померлої дівчини» (1958 р.).

Цілком природньо, що електрогітара, яка у поєднанні зі звукопідсилюючою апаратурою мала майже невичерпні можливості у створенні нових звуків, ще й мала принципово нові для академічної музики змістові конотації, попадає до поля зору композиторів, та швидко займає певну нішу. Карлхайнц Штокхаузен, напевно найбільш відомий і видатний діяч німецької електронної музики, не тільки включає електрогітару до твору «Групи» (Gruppen) для 3-ох оркестрів (1955-1977 рр.), а поручає їй соло у супроводі оркестру. Також електрогітара присутня в його творі «Спіраль», для солістів та короткохвильового приймача (1969 р.). В тому числі слід згадати Концерт для електрогітари з оркестром Стефана Доджсона, написаний в 1956 році.

На початку 60-х років бачення електрогітари в академічній музиці розділяється на декілька напрямків. Одним із таких напрямків можна назвати використання музичного інструменту як джерела нетрадиційного звукового матеріалу, ця тенденція почала зароджуватись вже в середині 50-х років.

Враховуючи те, що електрогітара в цей час була одним із найпопулярніших інструментів, її досить широко використовували в цих експериментах. Введення на концертну естраду академічної музики електрогітари відкрило інші можливості інструмента, що виявились дуже перспективними у розвитку електронної музики.

Ансамблева музика 60-х пропонує велику кількість творів, що використовують гітару як другорядний інструмент в оркестрових п'єсах, таких як «Звідси» Ели Браун (1963 р.), «Пасаж» Беріо (1962 р.), «Епітафія» Нордхельма (1963 р.). Ансамблевий лист в п'єсах «Мир виявлений» Бертсвайстля (1960 р.), Такемітцу «Дзвін» для флейти, терц-гітари і лютні (1961 р.), і другий «Серенаді-тріо» для арфи, гітари та мандоліни Петрассі (1962 р.) вельми віртуозно, в той час, як роль інструментів у Мортон Фельдмана в «Протоках Магеллана» для семи інструментів (1961 р.), «Концерті для 8 Джерхарда» (1962 р.), «Концертаціоні» Бартолоцці для гобоя і гітари (1965 р.), і «Фрагментах з Архілохоса» Луки Фосса (1966 р.) більше насичена і колоритна.

Як і в багатьох інших творах експериментального репертуару, вільний тип партитури і техніка графічної нотації з'являються в партитурах Буссоті «Рухоме, статичне» з «Sette fogli» для гітари, голосу і фортепіано (1963 р.), і «Рара» для струнних і гітари (1966-1967 рр.).

Більш вражаючим і відверто гучним є використання тембрів акустичної та електрогітари у Моріса Кагеля в його «Sonant» (1960 р.) для гітари, арфи, контрабаса та ударних. У цій п'єсі Кагель немов доводить незвичайні прийоми звуковидобування до крайності, вимагаючи, щоб інструмент били, щипали, дряпали, грали на ньому смичком і т.п. З цієї п'єси встановлюється спорідненість творчості Кагеля з авангардом в гітарній музиці, який триває в п'єсі «Tremens» (1963-1965 рр.), «Під струмом» (1969 р.) і в творах 70-х років. Через ці п'єси Кагель проводить ідею тотального музиканта, маючи на увазі під цим єдність чутного і видимого ігрового стилю виконання, а не тільки інтерпретацію нотних знаків.

Інші композитори цього періоду також використовують різноманітні колористичні можливості інструменту як в соло, так і в ансамблевих творах. У техніці пуантилізму використана гітара з трубою, бас-кларнет, бас-гітарою, електротромбоном і скрипкою в «Електричній весні» I, II і III Християна Вольфа (1966-1970 рр.). Давид Бедфорд використовує ускладнену фактуру в «18 цеглинах, розбитих 21 квітня» для двох електрогітар (1968 р.), ледь не всі

можливості акустичної гітари використані в п'єсі «Ти просиш про це» (1969 р.). Дуже драматично трактує гітару Джордж Крумб в «Піснях, гудіння, рефреном смерті» (1968 р.), майстерно користуючись реверберацією і використовуючи глісандо боттлнеком (слайдом), щоб створити враження від руху мороку. Такі звукові ефекти, як усілякі мікси тембрів, частотні фільтри, штучна зміна висоти звучання (pitch-shift), фленжер (flanger), хорус (chorus), що давно вже стали розповсюдженими в рок музиці, в академічній музиці знайшли своє застосування в таких п'єсах, як "Сюїта" для флейти і модифікованої гітари Фабьо Ваччі (1973 р.), «Проенса» для мецо-сопрано, електрогітари і оркестру (1977 р.) Джона Буллера з використанням електронного ефекту «вау-вау» так само як і в п'єсі Елізабет Лютенс «Іди, – сказав Птах».

Також треба згадати такі праці як «MASS» Леонарда Бернстайна (1971 р.), американських мінімалістів Філіпа Гласа, Тері Райлі, Ламонта Янга та Стива Райха, які досить широко використовували електрогітару. Електрогітара знайшла місце і в прозорих модальних роботах Арво Пярта «Miserere» 1989-1992 рр., і в четвертій симфонії Лепо Сумери (1992 р.), з соло у третій частині.

Таким чином, можна зробити висновок про блискуче майбутнє цього інструменту, який нині затвердився в настільки різноманітних формах на концертній естраді та сценах експериментальної та академічної музики.

РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКІ ТА ХУДОЖНЬО-ВИРАЗОВІ ФУНКЦІЇ ЕЛЕКТРОГІТАРИ

2.1. Тенденції розвитку електрогітари в сучасному глобальному музичному просторі

До найважливіших світових тенденцій сучасності належать взаємопов'язані та взаємозумовлені процеси глобалізації й інформатизації. Саме їхній синтез дедалі більше визначає головні напрями соціокультурного розвитку людства у ХХІ столітті. У добу стрімкого технологічного прогресу, масової комунікації та тотальної цифровізації музичне мистецтво стає не лише відображенням суспільних процесів, а й активним чинником формування нової культурної реальності.

Протягом усього ХХ століття процеси глобалізації поступово охопили всі сфери людського життя, здійснивши глибокий вплив на суспільні, економічні, політичні та культурні процеси. Вони проявилися також і в музичній культурі, змінюючи саму сутність музичного мислення, засоби творчості та способи сприйняття музики. Під глобальними процесами розуміємо формування єдиного світового простору, а під глобалізмом — особливий тип буття сучасної цивілізації, заснований на подоланні кордонів і культурних бар'єрів. Відповідно, глобалізація культури — це процес становлення спільної культурної системи, що об'єднує різні народи на основі досягнень науково-технічної революції: розвитку електронних і комп'ютерних технологій, мас-медіа, Інтернету, мобільних і цифрових комунікацій. Ці фактори створюють умови для інтеграції різних сфер культурної взаємодії людини, стимулюючи появу нових форм культурного синтезу.

Специфіка музичної культури ХХ — початку ХХІ століть визначається переходом у нову фазу розвитку, кардинально відмінну від класико-романтичної парадигми ХІХ століття. Музика цієї епохи стала простором експериментів, технічних інновацій і пошуку нових форм художнього вираження. Науково-технічний прогрес, індустріалізація, урбанізація та розвиток засобів фіксації

звуку (фонограф, грамплатівка, магнітна стрічка, цифровий запис) зумовили появу нових типів музичного мислення. Композитори, інженери та виконавці почали активно використовувати можливості синтезу техніки та творчості — винайшли електронні інструменти, освоїли синтезатори, почали працювати зі штучно створеними звуками, розширюючи межі акустичного простору.

У цьому контексті особливе місце посідає електрогітара — символ технічної епохи, який став одним із найвпливовіших інструментів ХХ століття. Її поява в 1930–1940-х роках започаткувала нову еру в музиці. Електрогітара не лише змінила темброву палітру сучасного звучання, а й визначила розвиток цілого спектра музичних напрямів — від блюзу, джазу й року до металу, ф’южну, поп- і навіть академічних експериментів. Вона стала універсальним інструментом культурної комунікації, здатним адаптуватися до будь-якої музичної традиції, стилю або культурного контексту.

У добу глобалізації електрогітара вийшла далеко за межі західної музичної традиції. Сьогодні вона активно інтегрується у музичні культури різних народів — від японського року до африканського етноф’южну, від латиноамериканського фламенко до українського етнороку. Таким чином, електрогітара стала глобальним інструментом міжкультурного діалогу, здатним поєднувати локальні традиції з універсальними елементами сучасного саунду.

В умовах інформаційного суспільства та розвитку медіакультури музична діяльність — як виконавська, так і слухацька — зазнає суттєвих змін. Цифрові платформи, стримінгові сервіси, соціальні мережі та відеохостинги відкрили безпрецедентні можливості для поширення музики. Сучасний музикант може одночасно бути виконавцем, композитором, звукорежисером і продюсером власної творчості. У цьому контексті електрогітара перетворюється не лише на інструмент виконання, а й на засіб саунд-дизайну та експерименту зі звуковою формою.

Проблема співвідношення письмової та усної традицій, аудіальної та візуальної культур у ХХ–ХХІ століттях постає в новому світлі. Якщо раніше музика фіксувалася у нотному записі, то нині вона існує у формі запису або

цифрового коду, який може безмежно копіюватися, редагуватися та поширюватися. Така ситуація змінює саму природу музичної творчості — виконання і сприйняття стають процесами віртуальної взаємодії.

Глобалізація музичної культури також призводить до змін у музично-інтонаційному мисленні: з'являються нові культурні доміанти, побудовані на діалозі «Схід–Захід», синтезі традиційного та сучасного, академічного й масового. Інтенсивне взаємопроникнення стилів породжує феномени кроскультурності та транскulturності— коли музичні системи різних народів взаємодіють, асимілюються й утворюють нові художні форми. Саме тут електрогітара стає своєрідним мостом між культурами: її звучання легко влітається і в джазові імпровізації, і в етнічні ладові системи, і в авангардні академічні композиції.

Водночас глобалізація породжує і реакцію протидії — прагнення зберегти національну ідентичність, самобутність фольклорних традицій. Фольклор багатьох народів набуває нових функцій: він стає не лише джерелом натхнення для композиторів, а й засобом культурної самоідентифікації в умовах світової уніфікації. Сучасні музиканти все частіше поєднують електрогітару з народними інструментами, створюючи гібридні стилі — від фолк-року до етно-металу, що свідчить про прагнення гармонійно поєднати глобальне й локальне.

У межах «багатомовності» музичної культури XX–XXI століть зростає значення проблеми взаємодії масової та елітарної музики. У світі тотальної комерціалізації та культури споживання академічне мистецтво опиняється в непростій ситуації — йому все складніше конкурувати з мас-медійним контентом, зорієнтованим на швидке емоційне споживання. У цих умовах особливої ваги набуває роль музичної освіти, звукорежисури, музичного менеджменту, які завдяки цифровим технологіям отримали новий статус і зміст.

Таким чином, електрогітара в глобальному музичному просторі XX–XXI століть постає не лише інструментом, а й культурним феноменом, який відображає динаміку сучасної цивілізації. Вона уособлює синтез технології й емоції, локального й універсального, традиції та інновації, виступаючи

символом епохи, у якій музика перетворюється на засіб глобального культурного діалогу.

Отже, електрогітара в глобальному музичному просторі XX–XXI століть — це не просто інструмент. Вона є символом епохи, що поєднує технологію і традицію, локальність і універсальність, виконавця і самодіяльну творчу особистість. Через неї проходять процеси культурної інтеграції, стилістичної диференціації, технологічного оновлення. Вона допомагає поєднувати локальні музичні референції з глобальними тенденціями, одночасно піднімаючи питання ідентичності, інновації, творчої автономії. У цьому сенсі електрогітара — не просто музичний інструмент, а активний агент музичної культури майбутнього.

2.2. Взаємодія джазу та фольклору: еволюція жанру від афроамериканських витоків до глобальних музичних синтезів (XX – перша чверть XXI століття)

Найчастіше в визначеннях джазу фігурує словосполучення «професійне музичне мистецтво». Так, музичний словник називає його «A form of professional musical art» [46]. Зараз джаз, дійсно і без сумніву, є професійним видом музичного мистецтва (хоча існують і джазові музиканти-аматори). Але коли він зароджувався, він не був ні мистецтвом, ні справою професіоналів. Це був рід афро-американського міського фольклору, що виник, в свою чергу, з різноманітних фольклорних або «фольклоризованих» жанрів. Слід зазначити, що поняття, пов'язані зі словом «фольклор» по відношенню до культури США, мають свої особливості, не завжди схожі з європейським значенням цього слова. Як в Північній, так і в Південній Америці нове суспільство і нова культура склалися в особливих умовах і породили інші, ніж в метрополії, культурно-історичні закономірності.

В.Д. Конен в своєму дослідженні підкреслює, що витoki англо-кельтської народної музики США в значній мірі виходять з нефольклорних напівпрофесійних форм побутового музикування, та до церковного співу Англії

XVII століття [47]. Народна музика афро-американців формувалася поруч з фольклором білих, що не могло не мати свого впливу.

Багато чого в розвитку афро-американського фольклору пояснює теорія аргентинського музикознавця і фольклориста Карлоса Веги, яку можна застосовувати і для США, оскільки соціокультурна ситуація на обох Америках була подібною. Згідно цієї теорії, на Американському континенті явно простежуються два протилежних по напрямку процесу – процес «сходження вгору» і «сходження донизу». Головний з них:

– процес «сходження донизу», фольклоризації музичного матеріалу, який побутує в «освічених» колах, в культурі великих міст. І другий, не настільки масовий,

– процес «сходження вгору», рух фольклору від села → до міста, від аматорської культури → до професійної [48].

У сфері афро-американської культури США ми можемо спостерігати рух в обох напрямках на прикладі витоків джазу і, власне, раннього періоду джазу. На основі пуританських гімнів, адаптованих темношкірими американцями, народжуються спірічуелс. У них духовні гімни постають в фольклорному вигляді, насичуються ознаками, прийомами звуковидобування фольклорних афроамериканських пісень. Потім з народного середовища в кінці XIX століття вони виходять на концертну естраду. Танцювальна музика, призначена для фортепіано, «спускається» з салонів в народне середовище та стає регтаймом, що представляє собою «ударний» стиль, в якому можливо музикування по слуху, за певними моделями, що є далекими від класичного піанізму. Але поряд з регтаймами, виконуваними неграми-аматорами, їх пишуть і видають композитори-професіонали, їх починають грати концертні ансамблі.

З музикою в театральних виставах (шоу менестрелів) також відбуваються подібні процеси. Театральна музика в шоу менестрелів є музикою побуту, в більшості випадків танцювальною музикою, яку виконували невеликі ансамблі. Від своїх європейських прообразів вони прокладають шлях до середовища

афроамериканців і набувають рис їх народної музики. А потім це джерело джазу перетворюється в одне чи не найважливіше джерело мюзиклів.

Рух «сходження догори» здійснюють блюз і робочі пісні. з фольклорного (селянського) жанру блюз перетворюється в жанр міської, а згодом і концертної музики. А інтонації і структура робочих пісень поглинаються джазом і вже разом з ним виходять на інші рівні музичної культури.

Багато дослідників називають ранній (архаїчний, автентичний) період джазу «фольклорним» [49]. Як відомо, визначальні риси фольклору – це колективний вид творчості, анонімність авторства, усний спосіб передачі, імпровізаційний процес виконання. Всі ці риси властиві й раннього джазу. Розглянемо їх більш детально.

Колективний вид творчості. В африканському фольклорі, який став основою афро-американського фольклору, а потім частково був успадкований джазом, як відомо, відсутня індивідуальне начало. У ранньому джазі виконання будувалося на колективній імпровізації, «обігруванні», варіюванні якої-небудь популярної мелодії. Сольний початок, сольна імпровізація виникає тільки в другій половині 1920-х років завдяки зусиллям Луї Армстронга, який в силу свого таланту і майстерності зумів зробити «ривок» у джазовій імпровізації, привнести в джаз нове індивідуальне мислення. Армстронг створив так званий «Чікагський стиль» де, на відміну від «Нью-орлеанського» колективного, з'явилися сольні імпровізації. Для цього знадобилися, перш за все, досить віртуозне володіння інструментом і створення «сольної» мови, мелодично і ритмічно змістовної думки імпровізатора, якою можна було «наповнити» квадрат, форму теми. Але поява сольної імпровізації у Армстронга далеко не означає, що це вміння відразу ж з'явилося у всіх музикантів джазу. А якщо його і стали опановувати музиканти, то часто через бажання скопіювати Армстронга.

Анонімність авторства. В колективній джазовій творчості, так само як і в фольклорі, музична «подія», на відміну від «опус-музики» (термін Т. Чередниченко та В. Мартинова), не передбачає зафіксованого від початку до кінця твору. Навіть якщо імена найбільш значних музикантів-солістів раннього

джазу відомі, то їх музичний «продукт», по-перше, створювався разом з анонімними іншими музикантами, по-друге, не зафіксований ні в нотах, ні в запису.

3. Для музикантів раннього джазу природним є **усний спосіб передачі музичної інформації**, оскільки відсоток музикантів, що знали нотну грамоту був украй малий. Популярні теми поширювалися серед музикантів аматорів, процес їх обробки вони також нерідко переймали від інших музикантів. Склалася певна «середньоджазова» мова, що стала невід'ємним повсякденним побутом.

4. Імпровізаційність стала найхарактернішою рисою джазу вже з раннього періоду. Але джазова імпровізація не передбачає повну свободу, вона будується за певними моделями-зразкам (patterns), містить стандартні мелодичні обороти, передбачає особливе поєднання партій інструментів в ансамблі та певні зразки фактури у соло.

Не слід припускати, що з появою Армстронга джаз відразу і повністю перетворився в професійне музичне мистецтво. Про це перетворення можна з упевненістю говорити лише в середині 1940-х років, з появою стилю «бі-боп», коли рівень інструментального та імпровізаційного майстерності музикантів зріс неймовірно і головною якістю музики стала індивідуальність стилю. У 1920-ті роки в рамках «Нью-орлеанського» і «чиказького» стилів ще існувало безліч кліше, і джаз майже не виходив за рамки розважальної сфери (*entertainment*) міського фольклору і поки не претендував на щось більше, ніж музика прикладного типу, акомпанементу до танців. Але зростання інструментальної та імпровізаційної майстерності музикантів, зростання значущості партитури в великих оркестрах, просування джазу з танцювальних залів на концертну естраду говорить про його «сходження догори» від сфери міського фольклору та побутової музики - до мистецтва.

Таким чином, фольклор різних етнічних груп необхідно розглядати як фактор, що багато чого зумовив в становленні і розвитку цього жанру в ХХ та ХХІ століттях. Найбільш плідною була ця взаємодія на «джазовому підґрунті», напевно, в штатах Американського Півдня, але не менш важливою є взаємодія

латинської культури, переважно Іспанської, та західноафриканських культур на островах Карибського басейну. Пізніше ці процеси ярко проявились у Французьких колоніях Північної Америки (сучасні штати Луїзіана та Алабама). Після виникнення джазу та активного його функціонування, в 30-х роках ХХ століття сформувались тенденції по залученню фольклору різних країн, причому не поодинокого характеру, як, наприклад «Сагаван» Дюка Єлінгтона, а постійного характеру. Так, завдячуючи постійному контакту культур етнічних груп Карибського басейну, виникає музика нового сорту, що отримала назву «Афро-кубинський джаз». Не зважаючи на те, що, заснований на «клавесі», Афро-кубинський стиль з'явився тільки в середині ХХ століття, кубинський вплив є відчутним вже в зародженні джазу. Афро-американська музика почала включати афро-кубинські музичні мотиви в ХІХ столітті, коли хабанера здобула міжнародну популярність. Хабанера була першою письмовою музикою, ритмічно заснованою на африканському мотиві. Слід зауважити, що розповсюдження цього стилю було зумовлене не тільки і не стільки художньо-естетичними потребами, а соціально-історичними та економічними умовами, в яких знаходився джаз відразу по закінченню Другої світової війни, коли в США почала кардинально змінюватись кон'юнктура ринку в зв'язку з демобілізацією армії, перерозподілом робочої сили, видозміною шоу-індустрії. Зокрема, став різко падати інтерес до біг-бендової музики, що змусило оркестрових лідерів шукати нові шляхи розвитку. Одним з таких, досить плідним, як продемонстрували подальші події, виявився «контакт» з новоприбулими музикантами. В цей час в США прибула «хвиля» кубинських музикантів, серед яких було чимало виконавців на ударних інструментах (зокрема Чано Посо, Мачіто, Карлос «патата» Вальдес). Вони не були конкурентами традиційним джазовим барабанщикам - представникам, так би мовити, «джазової кухні», тобто установки, що складається з великого, малого барабанів, альт і бас-томів, великої тарілки і хай-хета, оскільки грали виключно руками (долонями та пальцями) та переважно на бонгах, конго, маракасах, реко-реко і тімбалес. Як наслідок гру перших виконавців на ударних інструментах позначають

англійським словом – «drums», а других – «percussion». Іншими словами в джазовому біг-бенді сталося суміщення drums і percussion, що в свою чергу призвело до помітного розширення ритм-групи, що є надзвичайно важливим в оновленні та збагаченні ритмічної основи джазової музики. Взагалі, можна зробити висновок, що перший досвід взаємодії джазу з фольклором інших країн після Другої світової війни продемонстрував плідність розширення ритм-групи з одночасним ускладненням характеру взаємозв'язку складових її інструментів, а також з групою мелодійних голосів.

Подальший розвиток джазу виявив величезний потенціал стильових напрямків, орієнтованих на домінування ритмічної основи використовуючи фольклор. Подальший шлях може бути представлений схематично наступним чином. У 50-ті і 60-ті роки XX століття активно використовувалася в джазовій практиці музика островів Карибського басейну (Гаїті, Тринідад і Тобаго, Ямайка), що призвело до появи стилю «каліпсо» (Calypso). Трохи пізніше – в 60-70-ті роки виникає «боса-нова» (Bossa nova) – стильовий напрям, що синтезує, за визначенням В. Симоненко, «бразильську самбу з джазовою імпровізацією» [50].

В останній третині XX століття починається засвоєння і культур інших країн Південної Америки (Аргентини, Перу, Еквадору). Вивчаючи даний процес не складно помітити дві тенденції. З одного боку зберігається зацікавленість в поєднанні традицій бразильської музики з новітнім досвідом джазового музикування, заснованому на зразкових записах американського саксофоніста польського походження Стена Гетца з бразильським гітаристом і композитором А.К. Жобімом. З іншого боку, все більше поширюється традиція засвоєння джазом раніше невідомих південно-американських танців. Ця тенденція історично визначилася пізніше – приблизно з середини 70-х років і означала безпосереднє звернення до культури історичної «прабатьківщини» — Іспанії в її автентичному вигляді. Піонером такого роду синтезу був відомий американський джазовий піаніст і композитор Чик Корія. Його композиції «Фієста» («La Fiesta») і «Іспанія» («Spain») стали символами даного напрямку, що одержав назву «латиноамериканський джаз» (Jazz Latinos) Про

життєздатність даного матеріалу свідчить, зокрема, неодноразове звернення до нього багатьох джазменів в ході подальшої еволюції жанру.

Гітара, безперечно, не залишилася осторонь загальних музичних трансформацій середини ХХ століття. У 1953 році в США до джазового репертуару гітари увійшло нове, свіже звучання. Бразильський гітарист Лауріндо Алмейда, який кількома роками раніше переїхав до Сполучених Штатів, щоб виступати з оркестром Стена Кентона, висунув оригінальну ідею — поєднати традиційні бразильські мелодії та ритми з джазовими імпровізаціями. У складі його ансамблю Brazilliance, разом із саксофоністом Бадом Шенком, Алмейда продемонстрував, що класична гітара з нейлоновими струнами, при грі пальцевою технікою, може органічно звучати в джазовому контексті. Використовуючи високоякісні мікрофони та підсилювачі, музиканти досягли ефектного тембрового балансу, довівши, що гітара може бути повноцінним джазовим інструментом. Таким чином, Алмейда відкрив новий напрям у розвитку джазу, показавши, що його виражальні можливості можуть розширюватися завдяки інтеграції південноамериканських фольклорних мотивів і ритмів.

Хоча гурт Brazilliance здобув помітну популярність, його концепція випередила свій час. Незабаром її ідеї розвинув інший видатний гітарист — Чарлі Берд, який зумів довести їх до широкого визнання. Берд, використовуючи класичну гітару та притаманну йому джазову манеру виконання, став учасником культурної місії, організованої Державним департаментом США, і разом зі своїм тріо вирушив у гастрольну поїздку до Південної Америки. Там він ближче познайомився з місцевими музичними традиціями й усвідомив величезний потенціал синтезу джазу з популярними бразильськими мелодіями таких композиторів, як Антоніо Карлос Джобім та Луїс Бонфа.

Після повернення до США у 1961 році Чарлі Берд об'єднав зусилля з саксофоністом Стеном Гетцом, і разом вони започаткували справжній світовий феномен — бум боса-нови. Їхні записи, серед яких «Desafinado», «O Pato» та легендарна «The Girl from Ipanema», принесли величезний успіх і сприяли

поширенню цього стилю по всьому світу. Завдяки цим творам поєднання джазу та бразильської музики стало одним із головних напрямів у розвитку гітарного мистецтва другої половини XX століття.

Світовий успіх боса нови відкрив двері для інших талановитих південноамериканських гітаристів, таких як Бола Сете та Баден Павелл, які продовжили і розвинули традицію поєднання національного фольклору з джазом. Їхня творчість засвідчила, що гітара здатна не лише адаптуватися до нових музичних контекстів, а й ставати універсальним інструментом міжкультурного обміну, об'єднуючи різні музичні світи в єдину гармонійну систему.

Говорячи про вплив фольклору різних народів на музичну культуру XX—початку XXI століть, не можна не згадати про такі напрямки, як Fusion та World music. Використовуючись протягом останніх 30 ти років дуже часто і в абсолютно різних контекстах, само визначення «ф'южн» стало майже беззмістовним. Початкове визначення джаз-року було доволі чітким: це поєднання джазової імпровізаційної свободи з енергетикою, ритмікою та естетикою рок-музики. До кінця 1960-х років ці два музичні світи — джазовий і роковий — існували майже ізольовано один від одного. Проте вже близько 1967 року рок почав еволюціонувати, стаючи більш складним і експериментальним: з'явилися психodelічний рок, арт-рок, соул. У цей же час частина джазових музикантів, втомившись від рамок хард-бопу, не бажала звертатися до надмірно радикального авангардизму, тому почала шукати нові, більш відкриті форми вираження. У результаті відбулося поступове зближення двох ідіом, що привело до народження принципово нового музичного напрямку.

Першими експериментаторами, які розпочали освоювати новий стиль, стали такі виконавці, як гітарист Ларрі Корієлл (Larry Coryell), вібрафоніст Гері Бертон (Gary Burton), а трохи згодом — ударник Біллі Кобем (Billy Cobham) з групою Dreams, у складі якої виступали також Брати Брекери (Breckers Brothers). Їхні творчі пошуки наприкінці 1960-х років окреслили нову музичну територію

— простір, де джаз і рок перестали бути протилежностями й почали взаємно збагачуватися.

Особливу роль у становленні джаз-року відіграв Майлз Девіс (Miles Davis). Наприкінці 1960-х він мав достатній творчий і технічний потенціал, щоб зробити рішучий крок у новому напрямку. Як один із засновників модального джазу, Девіс на основі цієї концепції, поєднавши її з ритмікою 8/8 і використанням електронних інструментів, створив справжню революцію в джазі. Його альбоми «In a Silent Way» (1969) і «Bitches Brew» (1970) стали маніфестом нового стилю, що поєднав джазову імпровізацію, рокову енергію та електронне звучання.

Навколо Девіса сформувалася плеяда блискучих музикантів, які згодом стали провідними постатями у розвитку ф'южну — Джон Маклафлін (John McLaughlin), Джо Завінул (Joe Zawinul), Хербі Генкок (Herbie Hancock). Властиві Девісу лаконізм, експресія та емоційна стриманість виявилися надзвичайно доречними для нового музичного мислення, яке вимагало простоти форми при високій внутрішній напрузі.

На початку 1970-х років джаз-рок сформувався як самостійний, зрілий і впізнаваний стиль. Незважаючи на скепсис з боку ортодоксальних шанувальників джазу, він швидко завоював широку аудиторію. Найвідомішими колективами, що уособлювали цей напрям, стали «Weather Report», «Return To Forever», «The Mahavishnu Orchestra», а також численні ансамблі самого Майлза Девіса. Їхня музика поєднувала складні джазові гармонії, рокову енергію, елементи фольклору, етнічні ритми та потужну електронну динаміку.

Характерною рисою джаз-року стала свобода імпровізації, що гармонійно поєднувалася з продуманою композиційною структурою. Виконавці активно використовували гармонічні та ритмічні принципи рок-музики, впроваджували елементи східної мелодики, африканської поліритмії, застосовували електронні ефекти, синтезатори, педалі дисторшну та фленджеру. Такий підхід відкрив нові горизонти у сфері ладо-гармонічного мислення — зросла роль модальних структур, розширився спектр нетипових та екзотичних ладів.

Упродовж 1970-х років джаз-рок здобув надзвичайну популярність, ставши магнітом для найактивніших і найінноваційніших музикантів епохи. Поступово цей стиль еволюціонував у більш складну й технологічно досконалу форму, яка отримала назву «ф'южн» (від англ. fusion — злиття, сплав).

Ф'южн, у свою чергу, став новою віхою в історії музики — стилем, що синтезував джаз, рок, фанк, етнічну музику й навіть елементи європейської академічної традиції. Цей поворот до складних гармонійних структур і симфонічного мислення фактично продовжив ідеї так званої «третьої течії» (Third Stream), започаткованої ще у 1950-х роках. Таким чином, джаз-рок і ф'южн стали не просто новими стилями, а логічним етапом у безперервній еволюції музики ХХ століття — етапом, що об'єднав свободу імпровізації, технологічні досягнення та прагнення до універсальності музичного висловлення.

З'єднання різних культурних впливів позначається навіть у складах знакових ансамблів. Характерним прикладом може служити «Weather Report», керований спочатку американізованим австрійським клавішником Джозефом Завінулом і американським саксофоністом Вейном Шортером (Wayne Shorter), кожен з яких в різний час пройшов школу Майлса Дейвіса. В ансамблі поєдналися музиканти з Бразилії, Чехословаччини, Перу. Надалі з Завінулом стали співпрацювати інструменталісти та вокалісти практично з усього світу. У спадкоємця «Weather Report», проекті «Syndicat» географія музикантів простяглась від Туви до Південної Америки.

На жаль, з плином часу джаз-рок у великій мірі набув рис комерційної музики, з іншого боку — сам рок відмовився від багатьох творчих знахідок, зроблених в середині 1970-х. У багатьох випадках ф'южн поступово перетворився на поєднання джазу з елементами поп-музики та м'якого ритм-енд-блюзу, втрачаючи первинну експериментальну глибину. Його початкові амбіції — прагнення до музичної складності, нових форм вираження та розширення художніх можливостей — так і не були повністю реалізовані. Втім, окремі виконавці продовжують розвивати цей напрям, підтримуючи його творчий

потенціал. Прикладами таких пошуків є діяльність гуртів «Tribal Tech» та ансамблів Чіка Корія, які зберігають інноваційний дух і прагнення до музичного експерименту, властиві справжньому ф'южну.

Якщо казати про World Music (WM), то точно визначити, що таке WM, не так-то просто. Термін WM охоплює великий, строкатий світ музичних явищ, який вельми важко диференціювати і класифікувати, оскільки він дуже рухливий і схильний до утворення гібридних і змішаних форм, що є цілком природним для сучасного явища. Межі його розмиті і невизначені. Британська енциклопедія визначає WM як «...музичний жанр, що включає різноманітні стилі Африки, Східної Європи, Азії, Південної та Центральної Америки, Карибського регіону і маловідомі напрямки Західного фольклору. Термін був придуманий як відповідь на раптове збільшення не англомовних записів, які були випущені в Великобританії і Сполучених Штатах в 1980-х, проте вже до початку 1990-х world music стала сприйматися як повноцінний музичний жанр і контрапункт до західної поп-музики, звуки якої ставали все більш і більш штучними. Спочатку африканська популярна музика і world music фактично були синонімами, найяскравішими зірками жанру були нігерійці King Sunny Ade і Fela Anikulapo Kuti, сенегалець Youssou N'Dour. Більш того, одним з ранніх пропагандистів world music був француз камерунського походження Francis Bebey. З початком XXI сторіччя до world music стали відносити все - від пакистанського співака Nusrat Fateh Ali Khan'a і поп-фламенко французької групи «Gipsy Kings» до проектів «ambient-global», в яких на етнічні голосові семпли були накладені створені комп'ютером ритми ...» [51]. На противагу до енциклопедичних статей, деякі критики вважають, що WM – це не жанр і навіть не течія, а величезна область сучасної музичної культури, що розширюється все більше, всередині неї існують свої течії, свої види і жанри. Загальним принципом для цього різноманіття синтетичних стилів і форм, є максимально активне, в порівнянні з іншими музичними сферами, використання елементів різних етнічних музичних культур, прагнення вийти за межі європейської культурної традиції та визнання безумовної рівності культур всіх народів світу. Розмитість границь, що

відокремлюють WM від інших сфер сучасної нам музичної культури, визначається по-перше постійною і максимальною «відкритістю», готовністю вбирати все нові і нові музичні враження, а по-друге, таким же постійним бажанням утворювати змішані і гібридні форми, в тому числі і на своїх власних кордонах. Більш за усе, невизначеними є границі між WM і музичними течіями, які використовують етнічні компоненти, такими як етнічний джаз і рок. Базовою рисою по відношенню до всіх інших областей сучасної музичної творчості, безумовно, слід вважати справжню традиційну музику, автентику. Взагалі, в WM на даний момент можна виділити такі стилі та течії як акустичний фолк (гітарна пісня з етнічним компонентом). Перші здобули популярність «фолксінгери» як Вуді Гатрі, Джоан Баез, Піт Сігер.

Етнічний рок (worldbeat, етно рок, фолк рок) – Синтез етнічної музики та західного року, наймасовіший, напевно, напрям сучасної етномузики. Як усвідомлений цей напрямок створюється на початку 1980-х, найбільш ранній різновид – американський фолк-рок 1960-х років (Боб Ділан, Джоан Баез, Пол Саймон). Сюди також примикає безліч місцевих різновидів типу «ска», «реггі».

World Fusion – синтез джазу і WM; на першому плані – імпровізаційний початок, звукові експерименти. Найбільш яскравими представниками є Тоні Скотт, Дон Черрі, Ян Гарбарек.

Ethno ambient (етно-ембієнт, етнічне оточення), Ethnic Fusion (етно-ф'южн, етнічний сплав), New Age (ню-ейдж) – це різновиди сучасної електронної музики, досить близькі один одному. Їх об'єднує, крім активного використання фольклорних компонентів, тяжіння до медитативності, споглядальності, атмосфери гармонії (Брайан Іно, «Enigma», «Deep Forest»).

Techno-Tribal, або Ethnotechno (етнотехно, етнічне техно) – один з різновидів етно-ф'южн; електронна танцювальна музика на основі остинатних ритмів з численними включеннями фрагментів ритуального фольклору архайчних племен. Виразні засоби, близькі до тих, які використовуються в шаманських практиках (багаторазові повторення коротких мелодико-ритмічних формул) призводять до подібного ефекту (Джон Хассель, Майкл Брук).

Ethno-pop (етнічна поп-музика). Цієї течії притаманне використання фольклорних елементів в сфері масової популярної розважальної музики, як результат – кітчево-естрадні псевдоетнічні образи.

Таким чином, можна стверджувати, що для WM чітко вираженим є прагнення сприйняти і практикувати фольклор не стільки як музику, скільки як цілісну культурну систему, вписати її в сучасний побут. Такий підхід до традиційної культури є вельми своєрідним в світовому контексті і дуже характерним для сучасного української фольклорної, естрадної та джазової музики в цілому, особливо в умовах війни з Росією та контексті сучасних тенденцій глобалізму.

2.3. Вплив академічного авангарду середини XX століття на художньо-виразові функції електрогітари

На момент початку XXI століття світова музична культура являє нам неймовірне розмаїття стилів, жанрів і традицій, які мають різноманітні витоки, походження і історію. Близько 100 років тому – в історичному масштабі, не так давно – подібне різноманіття не можливо було уявити. Саме протягом XX століття в музиці, як і в мистецтві, а кажучи ширше, в культурі в цілому, виникла велика кількість явищ, ступінь новизни, а часом і революційність яких, вельми висока. У музиці велика частина подібних явищ викликала чи супроводжувалася оновленням музичної мови, появою нових способів організації матеріалу, нових комунікативних можливостей у взаємодії музикантів і слухачів, нових способів створення звуку (включаючи електронне синтезування), нового відношення до звуку. До числа подібних явищ відноситься і вільна або спонтанна імпровізація, яка сформувалася в середині XX століття і вже виконала чималий шлях розвитку, що до сих пір є мало вивченим.

Імпровізація – спосіб створення музики, що полягає в створенні структур одномоментно з їх виконанням. Відповідно, в разі імпровізаційного створення музики велику роль має непередзаданість і непідготовленість виконуваних музичних структур. Існують різні ступені непідготовленості і непередзаданості

музичного матеріалу, в різних видах, стилях імпровізаційної музики вони різняться. Імпровізація, як спосіб створення музики, по всій видимості, мала місце завжди. На тлі всепоглинаючого існування імпровізації в історії музики і географічно на земній кулі, композиторська традиція, в порівнянні з нею, займає місце тимчасове і локальне. Всі традиційні музичні культури і жанри, наприклад: рага-Сангі в Індії, гамелан в Індонезії, мугам в Азербайджані і т.ін. – в значній мірі мають імпровізаційну природу. Крім того вони часто є неписьмовими, що створює умови для усної передачі та посилення імпровізаційної природи цієї музики. Також в Середньовічній Європі культура менестрелів часто також носила неписьмовий характер і була усною, відповідно мала високу ступінь імпровізаційності та нефіксованості музичного матеріалу. Також, як і фольклорні види творчості, джаз та рок-музика довгий час в якості основного використовують усний спосіб передачі матеріалу. У ХХ столітті і в академічній традиції все частіше починає використовуватися робота з непрописаними музичними структурами. Це стосується, перш за все, музики, що використовує графічний спосіб нотації – графічні партитури, які не містять детально фіксованого музичного тексту, а лише спрямовують гру виконавця, якому доручається головна ініціатива формування тканини композиції.

Метод вільного музикування, як окремого явища, формується на межі 60-х та 70-х років ХХ століття. Цьому явищу передували і безпосередньо вплинули на характер його становлення події, що вже відбулись або відбувалися на той час в декількох музичних областях. Найбільш значущим з оновлень музичної мови, що передували появі методу вільного імпровізування, є формування та виникнення фрі-джазу.

В кінці 50-х років починає все частіше з'являтися підхід до створення музики, що полягає в зміні переважаючих на той момент в джазі формотворчих принципів. Принципи формоутворення в традиційному джазі цього періоду, як і зараз, полягали в тому, що солюючим інструментам доручається виконання мелодійної імпровізації, сильно обмеженою гармонійними рамками, якими скутий не тільки соліст, а й інші учасники ансамблю, що акомпанують йому. В

умовах фрі-джазового формоутворення соліст може відділятися від інших виконавців, він звільняється від гармонійних рамок, які задані на початку композиції. Таким чином, створюється форма, що має поліфактурну та в деякій мірі колажну структуру. Інші учасники гри також можуть відходити від гармонічної і інтонаційної структури заданої теми, спільно або паралельно, вільно розвиваючи музичну думку. Такого роду підхід характерний в першу чергу для творчості Орнетта Коулмана (Ornette Coleman) і Сесіла Тейлора (Cecil Taylor), які є першопроходьцями в цьому напрямку. Майже відразу цей же підхід стали застосовувати і розвивати і інші музиканти, серед яких можна виділити Еріка Долфі (Eric Dolphy), Арчі Шеппа (Archie Shepp), Альберта Айлер (Albert Ayler) та інших. Проте, не дивлячись на зміни і значні перетворення, у фрі-джазі залишається багато принципів, що дозволяють не відокремлювати цей стиль від загального напрямку джазу, нехай і визначаючи його, як такий, що знаходиться за межами основної течії. Інтонаційні, гармонійні і фактурні особливості, способи розподілу ролей інструментів в ансамблі, навіть при нових способах застосування, залишаються у великій мірі в області джазових ідіом, які представляються як наперед задані рамки, нехай і розширені в порівнянні з джазовим мейнстрімом. Історично, в рамках тієї гілки розвитку, що виростає з джазової стилістики, і розвиток якої призвів до виникнення спонтанного методу музикування, фрі-джаз займає проміжне положення між імпровізацією в рамках традиційного джазу та вільної імпровізацією.

Іншою сферою музичної культури, в якій відбувались події і оновлення, що безпосередньо вплинули і передували формуванню методу вільної імпровізації, була академічна композиторська музика. Велике число явищ і течій в цій області являє собою суттєво більше різноманіття, ніж джаз того ж періоду. Головним чином, на формування вільної імпровізації, як автономного способу створення музики, вплинули роботи багатьох композиторів з випадковими, неконтрольованими або в значній мірі недетермінованими заздалегідь процесами. До подібних способів організації матеріалу зверталось досить велике число композиторів, серед яких Джон Кейдж, Ерл Браун, Крисчен Вульф,

Мортон Фелдман, Карлхайнц Штокхаузен та інші. Проте, їх творчість, хоча і підвела музикантів близько до області вільного музикування, все ж таки, була всього лише кроком у бік спонтанної імпровізації, і не відкрила цю сферу в повній мірі. Незважаючи на те, що перераховані композитори часто використовували графічні або текстові партитури, в яких виконавцю віддавалася ініціатива формування матеріалу, часом досить велика, все ж таки виконавець не був єдиним і головним творцем твору – над ним завжди залишалася фігура композитора, який був автором партитури. Воля виконавця, так чи інакше, була змушена вибирати напрямок, виходячи з тексту композитора, партитури, нехай навіть і значною мірою неточною. Про границю між вільною імпровізацією і композиторськими експериментами з недетермінованим матеріалом говорив англійський барабанщик Едді Превост, який зіграв велику роль у формуванні методики вільного музикування: «Ми безумовно були проти опусів, тобто творів із замкнутою структурою, взагалі проти творів. Для нас твір – це відмова від нашої волі. Навіть відкриті партитури в сенсі Джона Кейджа – тобто, скажімо, лінії на прозорому папері, які визначають не звучання музики, але швидше впливають на твої дії, на алгоритм твоєї поведінки – неприпустимі. Адже в результаті виходить опус Джона Кейджа, але з твоїми ідеями» [52].

Поява вільної імпровізаційної музики багато в чому стала результатом об'єднання зустрічних тенденцій з двох різних сфер музичної творчості: джазового та академічного авангарду. З боку академічної музики один з перших кроків в сфері вже безпосередньо вільного музикування був зроблений в Італії, де в 1964 році був створений ансамбль Gruppo D'Improvvisazione Nuova Consonanza. Цей ансамбль складався з академічних виконавців і композиторів, які стали експериментувати з музикою, яка створювалася виключно в реальному часі без будь-якого попереднього плану. Але більший вплив на історію становлення і розвитку спонтанного музикування склала творчість учасників англійського ансамблю АММ, який був створений в 1965 році [53] Ансамбль АММ був сформований музикантами, які мали досвід гри у фрі-джазовій стилістиці, але прагнули до подальшого розкріпачення і звільнення від

заздалегідь даних принципів формоутворення. На їх творчий метод вплинули і музика сучасних академічних композиторів, і етнічна музика сходу. Спочатку ансамбль АММ існував в форматі тріо, в яке входили: Кіт Роу (Keith Rowe) – гітара, Едді Превост (Eddie Prévest) – ударні, Лу Гейр (Lou Gare) – саксофон. В подальшому склад ансамблю багаторазово розширювався і доповнювався іншими музикантами, що залишалися в його складі на довгий період або одноразово співпрацювали з його основними учасниками. Особливо важливою подією стала поява в складі ансамблю композитора Корнеліуса Кард'ю (Cornelius Cardew), який справив великий вплив на творчість колективу, що пізніше стало причиною розбіжностей, які привели до припинення спільної роботи музикантів. Кард'ю вплинув на те, що АММ стали звертатися не тільки до вільної імпровізації, але і до сучасної композиції. Композиторські опуси Кард'ю в основному були зроблені з використанням графічної або текстової нотації, вони використовували таку ж музичну мову, як і та, що була напрацьована в процесі спонтанного музикування АММ.

Наступний крок в розвитку цього явища, що означив появу спонтанної або вільної імпровізації, був зроблений також в Англії. Це пов'язано в першу чергу з гітаристом Дерекем Бейлі (Derek Bailey), який на границі 60-х та 70-х років у своїй грі розвивав принцип звільнення від заданих рамок. Їм було сформульовано принцип неідіоматичної імпровізації, також він частково продовжував тенденції, що почалися в музиці АММ. Цей підхід полягав у тому, що імпровізатор повинен не тільки максимально позбутися заздалегідь продуманого порядку і характеру дій, а й уникати будь-яких ідіом, що належать тій чи іншій існуючій або знайомій імпровізатору музичній мові або стилістиці. Одночасно з цим у творчості Бейлі не спостерігається будь-якого апріорного прагнення до якого-небудь стану в музиці, як це було у АММ, коли його учасники навмисно обмежувалися майже тільки безконтрастними та безконфліктними варіантами форми. Бейлі і його партнери внесли в вільну імпровізаційну музику процесуальність і складну форму. Реалізація цього методу створення музики відображена на дисках, записаних на початку 70-х

років в дуєті з Еваном Паркером (Evan Parker), в форматі тріо, в якому до цього дуєту приєднується Хан Беннінк (Han Bennink), в дуєті з Дейвом Холландом (Dave Holland), в складі The Music Improvisation Company та інших проектів.

У 1980-му році Дерек Бейлі видав книгу про імпровізацію [54], в якій в невеликому обсязі викладається його власний погляд на це явище, підсумовуються погляди інших музикантів, його партнерів, з якими його пов'язувала довготривала співпраця, описуються різні течії імпровізаційної музики, що передують виникненню вільної імпровізації. Наведемо частину того, що пише автор цієї книги про природу неідіоматичної імпровізації: «Я використовував терміни «ідіоматика» і «неідіоматика», щоб описати дві головні форми імпровізації. Ідіоматична імпровізація досить широко поширена і сконцентрована, насамперед, на вираження ідіоми – як, наприклад, джаз, фламенко або бароко. «Неідіоматика» виглядає зовсім інакше, відноситься до «вільної» музиці, і не має ідіоматичної закріпленості, не знає стилізації. Ідіоматичні імпровізатори, описуючи свою гру, використовують штампи, кліше. Вони «грають фламенко» або «грають джаз»; деякі ж стверджують, що вони «тільки грають»».

В одному з інтерв'ю ми можемо виявити інші слова гітариста, які частково розшифровують його розуміння вільного музикування: «Коли я виступаю, я не маю ніякого задуму, який я би бажав викласти, у всякому разі, він не більший, ніж коли я граю вдома. І це одна з відмінностей між компонуванням і імпровізацією. У цьому сенсі кожна складена композиція зазвичай здійснює певний, легко упізнаваний, заздалегідь заготовлений задум. Імпровізація ж як така не дуже-то придатна для викладу заяв або демонстрації концепцій. Якщо ви маєте намір відправити будь-які філософські, політичні, релігійні або етичні повідомлення, користуйтеся послугами компонування або пошти. Імпровізація ж є своїм власним повідомленням».

Трактування вільної імпровізації Дерекком Бейлі є деякою історичною точкою відліку у становленні цього явища, спробу досягнення абсолютного нуля, від якого відбувався подальший розвиток в рамках цього методу створення

музики. Одночасно з цим, погляд на спонтанне музикування, озвучений Бейлі, відразу ж викликав полеміку і незгоду з боку частини музикантів, також прихильників вільної імпровізації і навіть його партнерів по грі. Багатьом була ясна початкова утопічність і деяка невинуватість прагнення уникати ідіом будь-якої музичної мови. Хтось у відповідь озвучував думки про те, що відсутність ідіом - це музичний вакуум, повна відсутність музики; хтось помічав, що звук сам по собі вже несе з собою деякі ідіоми; хтось припускав, що музичний інструмент і володіння їм не дозволять досягти ідеального неідіоматичного звучання. Крім того, результатом спроби уникнути елементів будь-якої музичної мови, надалі стало формування нової мови, що володіла власними особливостями і ідіомами. Про це Еван Паркер говорить в інтерв'ю 1996 р. [55]: «Дерек Бейлі, звичайно, проводить свою власну, особисту точку зору на вільну імпровізацію. Я не поділяю його розуміння естетики вільної імпровізації. На мій погляд, вільної імпровізації властиво не стільки однозначно ідіоматична, скільки багатозначна, мультиідіоматична природа. Неідіоматична музика, як мені видається, не могла б існувати. Той факт, що, імпровізуючи, музиканти ансамблю здатні кооперуватись на спільній для всіх основі, говорить про наявність в музиці ідіоматичних елементів. І якщо в світі існує якась ідіоматична музика, то це, перш за все, імпровізації на гітарі самого Дерек Бейлі – я впізнаю їх миттєво. І тут його теорії не збігаються з його музичною практикою».

Через більш, ніж два десятиліття після початку неідіоматичної революції, сам Дерек Бейлі так оцінює спроби створення неідіоматичної музики: «Я не зовсім впевнений, що це було реалістичним наміром. Але, тим не менше, прагнення знайти неідіоматичну мову було центральним моментом в ідеї вільної імпровізації. Звичайно, тут не вдалося уникнути впливу музичної ідіоматики, але саме прагнення це було пов'язано з прагненням до зіткнення з усією музичною реальністю – з новими, живими, ще не канонізованими музичними мовами. І ось це прагнення до реальності, а не до канону – головне в ідеї вільної імпровізації» [56].

Варто визнати, що в результаті появи «нової, живої, ще не канонізованої» музичної мови відбулося те, що стало можливо саме завдяки експериментам по досягненню абсолютної неідіоматики, які відбувалися, як у творчості самого Дерека Бейлі і його партнерів, так і раніше в музиці ансамблю АММ.

Важливо мати на увазі, що поняття «вільна імпровізація» не тотожне поняттю «неідіоматична імпровізація», більш того, ці терміни відображають явища різного порядку і різного рівня узагальнення. «Мова» неідіоматичної імпровізації була характерна в основному для періоду становлення і відокремлення вільної імпровізації, як самостійного явища. Сама ж вільна імпровізація є способом створення музики, в той час, як неідіоматика стала спробою набуття власної, нової мови, характерної для періоду становлення вільного методу створення музики як самостійного. Надалі метод вільної імпровізації став розвиватися в напрямку освоєння все більшої кількості різних мов, зберігаючи головну рису – відсутність підготовлених заздалегідь рамок і домовленостей.

На сьогоднішній момент мистецтво вільної імпровізації виконало чималий шлях розвитку. На даний період музика, заснована на спонтанній імпровізації, представляє велику різноманітність підходів і безліч варіантів трактування, при збереженні основних характеристик і ознак. Вільна імпровізація пройшла шлях від гри з великою або головною роллю алеаторики, до гри, заснованої на чуйному і уважному ставленні до кожного звуку і усвідомленні його ролі.

В даний час можна зустріти різні варіанти співвідношення випадкового і навмисного у вільній імпровізації. Так само спостерігається тенденція до інтеграції та освоєння все більшої кількості різних музичних естетик та мов в умовах вільної або спонтанної імпровізації, маючи на увазі і власну мову, яка була вироблена в процесі становлення і розвитку нової імпровізаційної музики. Вільна імпровізація набуває все більшого визнання у всьому світі, чисельність музикантів і публіки, пов'язаної з цим явищем росте. Рівень нерозуміння і нехтування з боку adeptів композиторської академічної музики або джазової традиції, які вважають, що якісний результат може бути досягнутий тільки в

процесі попередньої ретельної і вивіреної роботи, поступово знижується, хоча і ця проблема ще залишається частково невирішеною. Досягнення багатьох вільних імпровізаторів в сфері музичної думки допомагають вирішити цей конфлікт, оскільки мають високий рівень художньої значущості та впливовості, який було б невірно ігнорувати. Крім того, хоча частина академічної спільноти та прихильників традиційних музичних цінностей ставиться до цього зневажливо, інша її частина із задоволенням взаємодіє з музикантами, що працюють у сфері вільної імпровізації. З'являється багато цікавих проектів на межі сучасної композиції та імпровізації, часом в них композитори і імпровізатори грають разом. Розвивається сфера композиційно-імпровізаційних форм нової якості, відмінних від тих, які можна було спостерігати у композиторів середини ХХ століття. Їх відрізняє те, що в них відбувається синтез двох повноцінних музичних практик і традицій, в той час, як в середині ХХ століття вільна імпровізація не розглядалась, як самостійна практика, адже ще не мала того багажу, який має зараз.

У країнах Європи і США імпровізація займає все більше місце в освітніх програмах музичних навчальних закладів, розроблено безліч методик викладання цього виду музичної практики. В музичній освіті в Україні феномен сучасної імпровізаційної музики не розглядається, музичні навчальні заклади обмежуються лише вивченням імпровізації в рамках традиційного джазу.

У великій мірі сегментоване музичне життя в нашій країні, характеризується поділом музичної спільноти на групи, що не часто та неохоче йдуть на контакт. Прихильникам вільної імпровізації в цьому випадку дістається роль маргіналів. Однак, варто зазначити позитивну тенденцію останнього часу, яка полягає в тому, що інтерес до вільної імпровізації все частіше починають виявляти представники академічної спільноти та джаз-рок сцени.

Таким чином, вплив академічного авангарду середини ХХ століття сприяв радикальному розширенню тембрових можливостей електрогітари. Використання нестандартних технік гри (скретчінг, prepared guitar, feedback), електронних ефектів і мікротональних прийомів дозволило інструменту

виходити за межі традиційного блюзового або рокового звучання. Завдяки цьому гітара перетворилася на інструмент, здатний передавати широкий спектр емоційних і концептуальних відтінків – від агресивного шуму до витончених, мінімалістичних звукових текстур. Електрогітара перестала бути лише ритмічним або мелодійним інструментом. Вона стала повноправним засобом художньої експресії та звукового дизайну. Вплив авангарду спонукав гітаристів досліджувати нові способи організації звуку в часі та просторі, використовуючи випадковість, алеаторичні принципи та інноваційні форми композицій. Це розширило функціональні можливості інструменту та дозволило інтегрувати його в більш експериментальні жанри.

Авангард підштовхнув музикантів до творчого мислення поза традиційними канонами. Гітаристи почали активно застосовувати принципи випадковості та експерименту, що робить кожне виконання унікальним. Такий підхід вплинув на розвиток авангардного року, імпровізаційного джазу та сучасної академічної музики, де електрогітара виконує роль інструмента не лише для мелодійної, а й для концептуальної та звукової експресії. Завдяки впливу авангарду електрогітара стала засобом передачі не лише музичних, а й концептуальних повідомлень. Вона дозволяє створювати звукові картини, відображати психологічні стани та експериментувати з формою музичного твору. Музиканти навчилися використовувати інструмент як середовище для перформативних та міждисциплінарних практик, поєднуючи звук із візуальними та театральними елементами.

Авангард середини XX століття сформував основу для розвитку сучасної гітарної культури. Експериментальні практики академічної музики були адаптовані в рок-музиці, джазі та електронній музиці, що призвело до появи таких напрямів, як авангардний рок, нойз-рок, експериментальний джаз. Вони демонструють, що гітара здатна бути не лише інструментом популярної музики, а й платформою для художніх інновацій.

РОЗДІЛ 3. ЕЛЕКТРОГІТАРА В УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДНІЙ ТА ДЖАЗОВІЙ МУЗИЦІ

3.1. Українська музика й естрада: історичний шлях і культурні трансформації

Термін «естрада» (від фр. *Estrade*, що означає «підмостки, поміст») спочатку позначав вид підмостків для виступів, а згодом — жанр сценічного мистецтва малих форм, здебільшого популярно-розважального характеру. До нього входять спів, танець, циркові вистави на сцені, ілюзіонізм, розмовний жанр, пародія та клоунада.

В умовах радянської культури цей термін, поряд із поняттям «художня самодіяльність», використовувався для позначення офіційного шоу-бізнесу, який мав виразний ідеологічний характер і функціонував за монополістською схемою в закритому суспільстві. Він враховував офіційні норми радянського способу життя, культурної політики та державної ідеології. Хоча після розпаду СРСР термін частково зберігся на пострадянському просторі, доцільно розглядати появу та розвиток української естради саме в контексті культурних процесів Радянського Союзу, де він мав специфічний зміст і функцію.

Історію естради умовно можна розділити на чотири періоди: перший — це становлення різних популярних музичних стилів від кінця XIX століття до початку сталінської епохи; другий — героїчний і виразно політизований етап, що збігається з періодом сталінізму; третій — час «відлиги», коли спостерігалася більша відкритість і творчі свободи; і, нарешті, сучасний етап — естрада незалежної України.

XIX століття в історії музики стало періодом появи на світовій сцені багатьох національних шкіл, що було зумовлено зростанням національної свідомості європейських народів. Після формування польської та російської музичних традицій постала й українська національна композиторська школа. Подібно до письменників і поетів, українські музиканти XIX століття почали активно звертатися до народних мотивів, обробляючи пісні, які виконувалися

талановитими аматорами під супровід народних інструментів — кобзи, бандури, цимбал, скрипки, ліри тощо. Саме в цей час з'явилися перші українські симфонічні та камерно-інструментальні твори [15], авторами яких були І. М. Вітковський, А. І. Галенковський, І. та О. Лизогуби.

Визначальну роль у становленні національної професійної музики відіграв Микола Лисенко. Він створив класичні зразки творів у різних жанрах — дев'ять опер, фортепіанні, інструментальні, хорові та вокальні композиції на слова українських поетів, зокрема Тараса Шевченка. Крім того, Лисенко заснував музичну школу в Києві (1904 р.), яка з 1918 року отримала статус Музично-драматичного інституту його імені.

На початку ХХ століття світове визнання отримала ціла плеяда українських виконавців. Серед них — співачки Соломія Крушельницька, Оксана Петрусенко, Зоя Гайдай, Марія Литвиненко-Вольгемут, співаки Модест Менцинський, Аркадій Мишуга, Іван Паторжинський, Борис Гмиря, піаніст Володимир Горовиць і хоровий диригент Олександр Кошиць. Великий розголос за межами України мали також хорові обробки Миколи Леонтовича.

Період Української революції (1917–1918 рр..) став часом активного розвитку мистецького життя — виникло багато творчих колективів і з'явилося нове покоління діячів культури. Уряд Української Держави послідовно підтримував культурну сферу, зокрема музику, про що свідчила постанова Ради Міністрів про мобілізацію літературних, наукових, артистичних і технічних сил країни. У 1918 році за наказом гетьмана Павла Скоропадського було створено Державний симфонічний оркестр України, першим диригентом якого став Олександр Горілий, а також засновано Українську державну капелу та два національні хори. Київську оперу перейменували на Український театр драми й опери, а багато відомих оперних творів переклали українською мовою. Того ж року було створено кобзарський хор, який згодом став відомим як Національна заслужена капела бандуристів України імені Г.І. Майбороди.

Прихід радянської влади в Україну супроводжувався низкою трагічних подій. У 1921 році агент ВЧК убив Миколу Леонтовича [7], а вже у 1928-му було

заборонено діяльність товариства, названого на його честь. У 1930-х роках радянський режим знищив сотні бандуристів, кобзарів і лірників, а 1938 року розстріляли видатного музиканта й етнографа Гната Хоткевича. У цілому 1920–1930-ті роки в історії української культури отримали назву «розстріляне відродження».

Попри репресії, радянська влада заснувала низку музичних закладів у різних містах України. Зокрема, відкрили театри опери та балету в Харкові (1925 р.), Полтаві (1928 р.), Вінниці (1929 р.), Дніпропетровську (1931 р.) та Донецьку (1941 р.), а також створили нові хорові й симфонічні колективи. Із другої половини 1930-х років музичне мистецтво радянської України розвивалося в межах соціалістичного реалізму — офіційно визнаного методу в літературі та мистецтві СРСР. Ті митці, які відходили від його принципів, зазнавали гострої критики й переслідувань.

У цей період формується масова радянська пісня, одним із перших авторів якої був Костянтин Богуславський. У 1930-х роках з'являються опери на радянську тематику, серед яких — «Щорс» Бориса Лятошинського (1930 р.) і «Перекоп» Юлія Мейтуса (1937 р.). Пісні, що прославляли комуністичну партію та її лідерів, стали обов'язковою частиною репертуару як професійних, так і аматорських колективів.

Після Другої світової війни визначними представниками української композиторської школи стали Григорій Верьовка, брати Георгій і Платон Майбороди, Костянтин Данькевич, Андрій Штогаренко та інші. Серед видатних виконавців того часу варто згадати тенора Івана Козловського та співачку Клавдію Шульженко, яка прославилася виконанням фронтових пісень.

1960-ті роки стали етапом прориву української музики на міжнародну арену, коли в творчість активно проникали сучасні європейські музичні напрями. У Києві сформувалася група «Київський авангард», до якої входили Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський і Віталій Годзяцький. Проте через конфлікти з офіційними радянськими колами учасники групи зазнавали тиску, що зрештою

призвело до її розпаду. Водночас світове визнання здобула українська вокальна школа.

Паралельно із розвитком західної поп-музики в Україні виникає радянська естрада. Як жанр вона формувалася під впливом ідеологічної політики СРСР, ґрунтуючись на принципах соцреалізму — партійності, народності та інтернаціоналізму. Радянська влада розглядала пісню як ефективний інструмент пропаганди [2, 7, 18], тому народна творчість часто підпорядковувалася партійним завданням. З одного боку, держава дозволяла певне використання фольклорних мотивів для задоволення національно-культурних потреб народів СРСР, а з іншого — жорстко контролювала зміст, усуваючи з репертуару твори, які не відповідали офіційній ідеології. У результаті держава підтримувала переважно академічні жанри або виконавців, чия творчість не містила «небажаних» ідей.

3.2. Роль електрогітари у творчості українських естрадних та джазових колективів

Це покоління стало першим у розвитку української естрадної пісні, його провідними представниками були Платон Майборода, Олександр Білаш та Ігор Шамо. До цього ж кола належали такі композитори, як Борис Буєвський, Анатолій Пашкевич, Степан Сабадаш, Костянтин Мясков, Анатолій Кос-Анатольський, Вадим Верменич, Андрій та Валентин Філіпенки, Юлія Рожавська, Костянтин Домінчен та інші. Пісні цього періоду здебільшого виконувалися у супроводі оркестру — естрадного, естрадно-симфонічного, народних інструментів або камерного, а також у виконанні хорів. Цей напрям зародився у 1950-х роках, досяг найбільшого розквіту у 1960-х і зберігав популярність у 1970-х, однак у 1980-х почав занепадати через зміну музичних уподобань і смерть провідних митців, таких як Ігор Шамо та Анатолій Кос-Анатольський, які не залишили послідовників. У подібному стилі працював і молодий Ігор Поклад, учень Андрія Штогаренка (автор пісень «Пісня не заблудиться», «Кохана»), а також ранній Володимир Івасюк — зокрема, його

твори «Відлуння твоїх кроків» (у виконанні Л. Відаш) та «Чебреці» (у виконанні В. Бокоча) мають схожі риси.

Пісні цього періоду створювалися переважно на вірші відомих поетів — Андрія Малишка, Дмитра Луценка, Миколи Ткача, Дмитра Павличка, Бориса Олійника, Миколи Сингаївського, Леоніда Реви, Олександра Богачука, Леоніда Забашти, Василя Юхимовича та інших. Основними темами були любов до рідної землі, малої батьківщини, матері, а також щира, піднесена любовна лірика. Хоча така тематика відповідала загальній лінії радянської ідеології, що зображувала Україну як аграрну республіку з сільським укладом життя, у ній водночас звучала глибша «туга за втраченим раєм» (за висловом А. Окари) — прагнення людини повернутися до джерел, до свого національного коріння, до народної пісні. У русифікованому міському середовищі та в умовах посиленого ідеологічного контролю це набувало особливого змісту. Саме народна пісня ставала головним натхненням для створення нових естрадних творів.

Попри спільні риси, композитори цього періоду мали свої індивідуальні творчі особливості. Так, окреме місце посідає Анатолій Кос-Анатольський — уродженець Львова, який особливо захоплювався карпатськими мелодіями та мотивами, що відчутно впливали на його стиль.

Анатолій Пашкевич був справжнім народним композитором: його пісні близькі до фольклору не лише за змістом, а й за мелодикою. Упродовж життя він тісно співпрацював із фольклорними хоровими колективами — Черкаським, Волинським і Чернігівським народними хорами. Залишаючись відданим своєму стилю до кінця життя, Пашкевич заслужено вважається «останнім із могікан» напрямку, що сформувався в українській естрадній пісні 1950-х років.

Творчість Бориса Буєвського вирізняється особливою індивідуальністю — деякі його твори за формою та розмахом нагадують невеликі симфонії. Хоча композитор народився і виріс у переважно російськомовних містах — Кривому Розі та Ростові-на-Дону, — у своїй музиці він зумів передати національний колорит, образи українського села та його поетичну душу. Прикладом цього є пісня «На долині туман».

Не менш національним за духом був Вадим Верменич. Хоч він також жив переважно в місті, його полтавське коріння постійно давалося взнаки. У його піснях — «Чорнобривці», «На калині мене мати колихала», «Польова царівна», «Іду я росами» — відчутна глибока прив'язаність до сільських, прабатьківських мотивів.

Платона Майбороду справедливо називають «батьком» української естради. Його творчість стала основою цілого напрямку української пісенності. Після смерті свого головного співавтора Андрія Малишка в 1970 році композитор створив небагато нових творів, проте його доробок залишив глибокий слід у національній культурі.

Олександр Білаш був справжнім «королем» української пісні: його мелодії звучали в кожному місті й селі, здобули популярність навіть за межами України. Практично жоден відомий співак чи ансамбль 1960-х років не обходився без його пісень, які зберігали популярність і в наступні десятиліття — 1970–1980-ті роки.

Гармонійним продовженням творчості Майбороди та Білаша стала музика Ігоря Шамо. Попри те, що він жив у місті, композитор чудово відчував народну мелодику й уміло поєднував її з сучасними інтонаціями.

Серед найвідоміших виконавців цього періоду — Дмитро Гнатюк, Микола Кондратюк, Валентина Купріна, Костянтин Огнєвий, Анатолій Мокренко, Олександр Таранець, Леонід Остапенко, Дмитро Петриненко, Юрій Богатіков, Юрій Гуляєв, а згодом і Раїса Кириченко. Цікаво, що більшість із них виступали також в оперному жанрі. Для композиторів же цього покоління було характерним працювати в різних напрямках — від естрадної пісні до великих форм, таких як опера, балет чи симфонія. Для багатьох пісня була лише однією з граней їхнього творчого життя.

Електрогітара в цей період посіла надзвичайно важливе місце поруч із клавішними та іншими інструментами. Фактично, розвиток естрадної музики напряму пов'язаний з еволюцією електрогітарного звучання та техніки гри на ній. На той час це була «легка музика» — те, що сьогодні ми називаємо попом. У цьому стилі творили Л. Дутковський, В. Громцев, М. Мозговий, П. Дворський,

Т. Петриненко, І. Білозір, А. Пашенко, Р. Іщук, В. Яцола. Згодом до них приєдналися нові автори — О. Злотник, О. Гавриш та Г. Татарченко. У такій манері часто аранжувалися й пісні В. Івасюка та І. Поклада. Деякі ансамблі, як-от «Кобза» чи «Калина», надавали модерного звучання навіть класичним творам композиторів старшої генерації — Майбороди, Шамо, Білаша.

Цей стиль зародився наприкінці 1960-х під впливом творчості гурту The Beatles. Його першими представниками в Україні стали Л. Дутковський (ансамбль «Смерічка»), В. Громцев («Карпати») та львівська «Арніка» В. Морозова й В. Васильєва. У 1970-х роках цей напрям досяг свого розквіту, але вже у 1980-х вокально-інструментальні ансамблі поступово втратили популярність, поступаючись новим формаціям, що грали сучаснішу, але часто простішу та менш якісну музику. Сам Володимир Івасюк не був прихильником подібних обробок своїх пісень — він завжди тяжів до оркестрового звучання.

У 1970–1980-х роках змінилася не лише музика, а й тексти пісень. Молоді композитори дедалі частіше відходили від сільської тематики, надмірної сентиментальності й «сльозливості». Це природно, адже більшість із них — І. Карабиць, В. Івасюк, І. Поклад, М. Скорик, Б. Янівський — вирости у міському середовищі. Музика ставала ритмічнішою, енергійнішою, танцювальні мотиви набували популярності серед молоді, а з кінця 1970-х відчутно зріс вплив диско. Поширилися джазові та рок-обробки, оновилося й звучання оркестрів. Вагому роль у розвитку української естради цього періоду відіграв Естрадно-симфонічний оркестр Укртелерадіо під керівництвом Р. Бабича, з яким співпрацювали майже всі провідні співаки.

Серед найпопулярніших виконавців 1970–1980-х років — Н. Яремчук, В. Зінкевич, С. Ротару, Н. Матвієнко, І. Попович, В. Шпортко, Л. Прохорова, Т. Русова, Л. Артеменко, Л. Михайленко, Л. Відаш, тріо Мареничів, а згодом — А. Кудлай, В. Білоножко, І. Бобул, Л. Сандулеса, М. Гнатюк, В. Удовиченко.

Великий успіх мали вокально-інструментальні ансамблі — «Смерічка», «Кобза», «Ватра», «Водограй», «Світязь», «Арніка», «Чарівні гітари», «Краяни». Серед провідних поетів-піснярів того часу — Ю. Рибчинський, В. Кудрявцев, В.

Крищенко, А. Демиденко, Р. Братунь, А. Драгомирецький, Б. Стельмах, О. Вратарьов, І. Лазаревський, В. Герасимов та інші. З молодими композиторами активно співпрацювали й поети старшого покоління — М. Ткач, Д. Луценко, М. Сингаївський, Б. Олійник.

Кожен композитор мав власний неповторний почерк. Особливо яскраво в українській естраді засяяв талант Володимира Івасюка — автора легендарної «Червоної рути», яка стала справжнім символом своєї епохи. За коротке життя він створив близько сотні пісень, кожна з яких вирізнялася оригінальністю. Його величезна популярність викликала навіть заздрість у визнаних метрів — Майбороди, Шамо та Білаша. Конфлікти з радянською владою та творча незалежність Івасюка призвели до його трагічної загибелі.

Не менш помітним став і Ігор Поклад, який відмовився від традиційних ритмів і створив низку новаторських пісень у співпраці з Ю. Рибчинським. Пік його творчості припав на кінець 1960-х — початок 1970-х, згодом він звернувся до музики для театру та кіно, але в 1980-х знову повернувся з новими хітами.

Яскравою сторінкою української естради залишилася й творчість Івана Карабиця — кожна його пісня відзначалася витонченістю, глибиною і справжньою майстерністю.

Грек за походженням, уродженець Приазов'я Іван Федорович створював надзвичайно глибокі за своїм українським національним змістом пісні — «Батьківський поріг», «Моя любов, моя земля», «Мадонна-Україна», «Де вітер землю голубить». Його творчість настільки проникнута українським духом, що багатьом композиторам-українцям можна лише позаздрити такому щирому відчуттю народної мелодики та тематики.

Великий внесок у розвиток української естради зробив і Олександр Зуєв, який плідно працював у різних музичних стилях. Його пісні виконували як створені ним вокально-інструментальні ансамблі «Кобза» та «Калина», так і співаки старшого покоління — зокрема К. Огнєвий та Р. Кириченко. Його твори звучали також у виконанні ансамблів «Медобори» та «Краяни».

Серед найвідоміших пісень 1970–1980-х років варто згадати справжні перлини української естради — «Червона рута», «Водограй», «Дикі гуси», «Чарівна скрипка», «А ми удвох», «Три дороги», «Моя любов, моя земля», «Гай, зелений гай», «Мій рідний край», «Стожари», «Смерекова хата».

Говорячи про розвиток української естрадної музики, не можна оминати рок-культуру, яка в умовах Радянського Союзу була явищем унікальним. Вона виходила далеко за межі музики, охоплюючи молодіжні рухи, моду, кінематограф і навіть соціальне мислення. Перші прояви рок-музики в Україні з'явилися у Львові на початку 1960-х років — тобто майже одночасно з її поширенням у Європі, хоча сам стиль зародився у США ще в 1950-х.

Таке раннє проникнення рок-н-ролу в Західну Україну стало можливим завдяки певному послабленню радянського ідеологічного контролю, ослабленню боротьби з «космополітизмом» та «преклонінням перед Заходом», а також через географічну близькість до європейських країн соціалістичного табору. Саме через Польщу, Румунію та Чехословаччину українська молодь мала змогу чути музику Заходу. Окрім заборонених радіостанцій ВВС та «Голосу Америки», існували й доступні ефіри з країн-сусідів, які транслювали сучасні хіти. Так, майбутній музикант В. Морозов, ще школярем у Кременці, слухав рок-н-рол по Radio Luxemburg.

Витоки української біт- та рок-музики тісно пов'язані з джазом і «легкою музикою» на його основі. Після зняття офіційних заборон на джаз у 1960-х цей напрям став важливою платформою для нової хвилі музикантів. Так, у 1960 році молодий медик Ігор Хома створив у Львові джазовий оркестр «Ритм», який згодом став відомим як «Медікус». У цьому колективі виступали майбутні зірки української сцени — трубач Володимир Кіт і барабанщик І. Господарець, які пізніше грали у гурті «Арніка».

Ще одним знаковим колективом того часу став ансамбль «Веселі скрипки», створений у 1963 році композитором Мирославом Скориком. Саме цей гурт став одним із перших прикладів поєднання джазових елементів із сучасною естрадною музикою. Джазовий вплив відчувався і в творчості

мультиінструменталіста Миколи Мануляка, який заснував і керував відомим ВІА «Ватра».

Таким чином, саме через синтез джазу, рок-н-ролу й української пісенної традиції у 1960–1980-х роках сформувався новий, модерний пласт української естрадної музики.

У своїх інтерв'ю львівський музикант і музикознавець Юрій Шаріфов згадував: «Я був свідком народження того, що сьогодні називають рок-музикою. Тоді навіть самого терміна “рок” не існувало. Перші роки цю музику називали біг-біт, і в зарубіжній пресі того часу слово “рок” ще не вживалося. Рок-н-рол” — так, але це інший напрям. Уже пізніше біг-біт почали називати рок-музикою. Поширена думка, ніби рок винайшли The Beatles, — хибна. Насправді витoki цього стилю — у ритм-н-блюзі, який виконували афроамериканські музиканти. Усе це розвивалося просто в мене на очах, а не з книжок — я це пережив сам [3].

За словами музичного критика Олександра Євтушенка, перші виконання рок-н-ролу у Львові з'явилися приблизно у 1963 році [5]. Натомість дослідник львівської рок-сцени Юрій Перетятко стверджує, що зародження місцевої рок-музики відбулося ще 1962 року, коли перший гурт почав виступати на танцювальних вечорах у львівському клубі [10]. Вже у 1963–1964 роках ансамбль, учасником якого був Ю. Шаріфов, зумів витіснити з цього клубу естрадний оркестр і став першим в Україні (а можливо, і в усьому СРСР) колективом, що професійно грав на електрогітарах [17]. Для порівняння — у всьому Радянському Союзі раніше рок-групу було створено лише у 1961 році в «прозахідній» Латвії.

Через відсутність доступу до спеціальної апаратури музиканти змушені були виготовляти інструменти власноруч. Ю. Шаріфов розповідав, що свій перший синтезатор зібрав ще у школі, використавши клавіатуру від акордеона, а також самостійно створив одну з перших електрогітар. Лише пізніше офіційні вокально-інструментальні ансамблі (ВІА) отримали змогу грати на професійній імпортній апаратурі.

Однією з найкращих львівських біг-біт-груп 1960-х І. «Лемко» Семенов називав колектив «Лиси» під керівництвом Чугунова. Їхня назва, утворена за аналогією до західних гуртів (The Shadows, The Searchers, The Hollies, The Kinks, The Troggs, The Animals, The Yardbirds, The Beatles), цілком відповідала тодішнім європейським тенденціям.

Серед перших представників львівського біг-біту та рок-музики були В. Боярський, Ю. Павлов, Б. Пивоваров, Є. Струц та інші. Відмінною рисою львівських музикантів з самого початку була висока професійність, технічна довершеність і віртуозність виконання. Саме у Львові розпочинав свою кар'єру легендарний гітарист Борис Пивоваров, якого Бі-Бі-Сі згодом назве «радянським Еріком Клептоном» — найвидатнішим гітаристом СРСР.

На думку багатьох поціновувачів музики, найсильнішим львівським рок-гуртом свого часу вважався «Ореол», яким керував талановитий гітарист Олександр Балабан [13]. Водночас інші дослідники й музиканти віддають перевагу гурту «Арніка», що утворився на початку 1972 року внаслідок об'єднання біг-бітового ансамблю «Єврика» (керівник — Юрій Варум) при обласному аптекоуправлінні та колективу «Quo Vadis?» із Львівського фізико-механічного інституту.

Хоча «Quo Vadis?» був аматорським гуртом, він став переможцем фестивалю «Львівська весна» 1971 року, тоді як більш професійна «Єврика» виступила на ньому не надто вдало. Саме це й спонукало музикантів об'єднати сили.

До складу «Quo Vadis?» у 1970–1971 роках входили:

- В. Морозов (вокал, гітара),
- В. Канаєв (вокал, гітара),
- О. Макаров (вокал, бас-гітара),
- В. Басенко (гітара),
- В. Благовещенський (ударні).

У «Євриці», окрім Ю. Варума, грали музиканти, які згодом стали основою «Арніки»: І. Господарець, І. Гунько, В. Кіт, О. Дутко.

До першого складу «Арніки» (1972 р.) увійшли: В. Морозов, В. Канаєв, М. Цюпак (вокал, гітари), В. Васильєв, О. Щербакова, М. Ворко (вокал), І. Гунько(бас-гітара), І. Господарець (ударні), О. Дутко (клавішні), В. Кіт (труба), Б. Заяць (тромбон). Художнім керівником колективу став В. Васильєв, а музичним — В. Кіт.

У 1974–1975 роках склад гурту зазнав змін: із нього пішли Канаєв, Цюпак, Щербакова, Ворко, Дутко і Кіт, натомість долучилися В. Копоть (труба), В. Врадій (клавішні, вокал — згодом лише вокал), В. Нестеренко(соло-гітара) та В. «Перець» Галиця (клавішні). Після відходу В. Кота обов'язки музичного керівника взяв на себе В. Морозов.

Особливою постаттю в історії українського року стала Вікторія Врадій, яка починала кар'єру саме в «Арніці», а наприкінці 1980-х років здобула всесоюзну славу під сценічним ім'ям «Сестричка Віка».

Період 1970–1972 років вважається золотим часом розвитку рок-музики в СРСР. Певна свобода існувала й на початку 1960-х, коли біг-біт ще не викликав пильної уваги радянських ідеологів і не був підмінений «офіційним» естрадним варіантом — псевдо-роком ВІА. Популярність рок-н-ролу серед молоді змушувала владу зважати на нові музичні тенденції.

Як згадував лідер «Ореолу» О. Балабан: ««Ореол» був гуртом, який, попри опір комсомолу, грав сучасну музику. Нам часто створювали перешкоди, але згодом зрозуміли, що краще з нами співпрацювати, ніж забороняти. Адже нас слухали, нас любили — і влада була змушена це визнати» [8].

Після усунення з посади Першого секретаря ЦК КПУ Петра Шелеста у 1972 році ситуація в культурному житті України різко змінилася — настала епоха ідеологічного «похолодання». Почалася активна боротьба з так званим «українським буржуазним націоналізмом», яка безпосередньо вплинула й на долю музикантів. Друга хвиля репресій проти дисидентів зачепила і сферу рок-музики.

До «чорних списків» радіо й телебачення потрапили твори поетів О. Олеся, Б.-І. Антонича, В. Симоненка та інших. Заборонялися також пісенні тексти,

написані учасниками ВІА або молодими поетами, які не входили до Спілки радянських письменників. Так звані «національні пуритани» зі Спілки композиторів домоглися заборони на запис і трансляцію народних пісень у рок- або ВІА-обробках.

Редакції радіо й телебачення отримали чітку вказівку — не допускати в ефір нічого, що нагадує рок-музику. Офіційним виправданням таких обмежень, як і пізніше, слугував аргумент про нібито «непрофесійність» нової поп- і рок-музики. Ці заходи мали свій ефект: український рок поступово занепадав, і його «вимирання» стало лише питанням часу.

У той період в Україні не існувало приватних студій звукозапису, де можна було б якісно записувати рок-музику, не було рок-клубів чи інших платформ для музичної самоорганізації. Єдиною можливістю для виступів залишалися безкоштовні концерти у вищих навчальних закладах та будинках культури на околицях міст [20].

Переслідування рок-музики, особливо фольклорних обробок у рок-стилі, траплялися ще раніше. Під заборону потрапляли твори, які вважалися «ідейно хибними» або «націоналістичними». Серед них — пісні у виконанні «Арніки», львівських «Мандрів» та інших колективів.

Як згадував Юрій Шаріфов, «ВІА почали з'являтися тоді, коли групи почали приймати на роботу у філармонії. Це було, по суті, номенклатурне позначення, потрібне для бухгалтерії: учасник вокально-інструментального ансамблю і грав, і співав, тому отримував більше, ніж звичайний інструменталіст. Через це навіть суто інструментальні колективи часто називали ВІА» [17].

Отримання філармонійного статусу для вокально-інструментальних ансамблів мало свою ціну — втрату творчої свободи. Відповідно до офіційних вимог, не менше 80% репертуару ВІА повинно було складатися з пісень членів Спілки композиторів СРСР, які, як правило, не мали жодного стосунку до рок-н-ролу. Щоб уникнути виконання шаблонних радянських композицій, музиканти часто вдавалися до хитрощів: включали до програм інструментальні версії

закордонних рок-хітів або ж рок-обробки народних пісень. Саме тому серед таких ансамблів популярності набули джаз-рок і арт-рок, що давали більше простору для імпровізації.

Окрім уже згаданих біг-бітових і ВІА-гуртів, у 1970–початку 1980-х років рок-музику (у тій чи іншій мірі) виконували львівські колективи: «Електрон» (де до 1977 р. грав Ю. Шаріфов), «Прометей» (керівник Я. Виджак), «Львів'яни» (у 1980-х там виступала майбутня рок-співачка Н. Самсонова), «Вікторія», «Бліки», «Фрегат», «ВІА Ровесник», «Водограй» (де розпочинав кар'єру 15-річний О. «Білий» Шевченко) [20].

Однак більшість із цих гуртів лише частково дотикалися до рок-естетики, працюючи переважно в руслі поп-музики з елементами року. Для них характерним був поп-фолк із вкрапленнями джаз-рокових інструментальних епізодів. Серед філармонійних ансамблів особливо виділялися буковинська «Смерічка» та волинський «Світязь», які тяжіли до джаз-року. Їхню художню лінію визначив Володимир Івасюк, хоча після короткого підйому на початку 1970-х багато гуртів втратили індивідуальність, перетворюючи свої виступи на серію «переспівів».

У межах фолк-року варто відзначити діяльність «Тріо Маренич» із Луцька, які здобули широку популярність наприкінці 1970-х. Також, за визначенням К. Стеценка у рок-енциклопедії А. Троїцького, фолк-рок виконувало тріо «Медобори» з Тернополя, яке згодом розширило свій склад [20].

У 1980-х потужним осередком альтернативної сцени став Новояворівськ Львівської області. Саме тут виникла нова хвиля українського року, з якої згодом постали гурти на кшталт «Скрябіна». Його лідер Андрій «Кузьма» Кузьменко ще у 1983 році разом з І. Яцишином створив групу «Ланцюгова реакція», що грала панк і хардкор.

Подібні процеси відбувалися й в інших містах України — Києві, Харкові, Одесі. Серед рок-груп того часу варто згадати «Вій», «Кому Вниз», «Раббота Хо», «Колезький Асесор», Ivanov Down, «Словопосліє», «Перон», «Ер. Джаз», «Діти Миколи Єжова», «Годзадва».

Відродження української рок-музики розпочалося приблизно у 1986 році. З'явилася нова генерація незалежних гуртів, чий ентузіазм і творча енергія нагадували масове піднесення 1960–1970-х роках. Почали виникати рок-клуби, розвивалася українізація музичного середовища, а рок-н-рол нарешті прорвався в офіційний культурний простір.

Високий рівень багатьох галицьких рокерів дозволяв їм без «розкрутки» ставати культовими у межах усього СРСР. Рок-музика відіграла важливу роль у пробудженні української молоді в добу перебудови, ставши голосом свободи й самовираження.

Отже, українська рок-культура 1970–1980-х років заклала основи подальшого розвитку жанру, показала його справжню природу й довела, чому тоталітарна система сприймала її як загрозу.

На відміну від комерційної поп-культури, рок-музика є справжнім мистецьким явищем — поєднанням глибоких ідей, потужних текстів і новаторського музичного мислення. Вона не прагне конкурувати з «продюсерськими» проектами ринку, бо є виявом свободи духу.

Це протистояння справжнього мистецтва з нав'язаним суспільству псевдофольклорним і поп-культурним сурогатом триває від перших років появи року в Україні. На тлі «вітринної» естради з її фальшивим пафосом і конвеєрною сентиментальністю, рок залишається голосом пошуку, чесності й внутрішньої свободи. Саме він несе потенціал духовного оздоровлення суспільства, бо глибоко вкорінений у його культурні й моральні основи.

Тим часом традиційна українська естрада поступово занепадає: відходять старі композитори, жанр ВІА майже зник, а пісні стають дедалі простішими й примітивнішими. Водночас продовжують з'являтися якісні твори, зокрема у творчості О. Злотника, О. Гавриша, Г. Татарченка, Л. Попернацького, В. Корепанова, М. Гаденка, М. Мозгового, П. Дворського. Пісні під оркестр звучать дедалі рідше — їх виконують переважно О. Василенко, Ф. Мустафаєв, а останнім часом до них долучився і П. Дворський, який у 1980–1990-х роках ніколи не виступав з оркестром.

Серед поетів-піснярів того періоду виділяються В. Крищенко, А. Демиденко, С. Галябарда, М. Луків, а також Ю. Рибчинський, М. Сингаївський, М. Ткач, чії нові твори, хоч і не мали колишньої популярності, залишалися помітним явищем української естради.

На кінець 1990-х років найвідомішими виконавцями української естради залишалися В. Зінкевич, П. Дворський, Р. Кириченко, А. Кудлай, О. Білозір, І. Бобул, Л. Сандулеса, В. Білоножко, П. Зібров, І. Мацялко, Н. Шестакова, Н. Шестак та А. Матвійчук. Проте з часом більшість із них істотно зменшили концертну активність або й зовсім припинили виступи. Попри це, саме в цей період народилися хіти, які стали класикою української естради: «Україна» Т. Петриненка, «Україночка» О. Білозір, «Піду втоплюся» А. Миколайчука, «Я козачка твоя» Р. Кириченко, «Час рікою пливе» та «Смерека» у виконанні М. Гнатюка, «Дві зорі» І. Мацялка, «Душі криниця» І. Бобула.

Наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років на естраді формується нова генерація артистів, а разом із нею — і зароджується український шоу-бізнес. До лав популярних виконавців входять І. Білик, О. Пономарьов, Ані Лорак, М. Поплавський, О. Вінник, Н. Могилевська, Потап і Настя Каменських, гурт «Поющіє труси» та багато інших представників молодшої сцени.

Однак традиційна українська естрада поступово занепадала. Останнє десятиліття ХХ – початок ХХІ століття стало особливо болісним для вітчизняної музичної культури: пішли з життя визначні композитори — О. Білаш, С. Сабадаш, А. Пашкевич, І. Карабиць, Б. Янівський, О. Зуєв, М. Мозговий; видатні співаки — Р. Кириченко, М. Кондратюк, Л. Остапенко, І. Мацялко; а також поети-піснярі — М. Ткач, І. Лазаревський, В. Юхимович, Лада Рева.

На тлі цих втрат український медіапростір — телебачення, радіо, музичні магазини та інтернет — заповнила низькопробна комерційна музика, що дедалі більше витісняла справжню українську пісенну культуру. Так розпочалася тривала боротьба між справжнім мистецтвом і його поверховими, масовими сурогатами.

Необхідно зазначити, що з розвитком інтернет комунікацій, з інтеграцією, хоча б частковою, України в Європейський культурний простір та простір шоу-бізнесу, з'являється ціла плеяда музичних гуртів та музикантів, що є відомими та мають досягнення за кордоном. Сучасна українська музична сцена охоплює практично всі стилі — від фолку до ейсід-джазу, а також активно розвиває клубну культуру. Популярна музика широко представлена на престижних фестивалях, таких як «Червона рута», «Таврійські ігри», «Чайка» та інших.

Українські виконавці неодноразово гідно представляли країну на міжнародних конкурсах, зокрема на Євробаченні. Так, Руслана, поєднавши у своїй музиці фольклорні мотиви Карпат і сучасне звучання, здобула перемогу на Євробаченні-2004, забезпечивши Україні право проведення конкурсу наступного року. Верка Сердючка посіла друге місце у 2007-му, Ані Лорак — у 2008-му, а Джамала у 2016 році принесла Україні другу перемогу, виконавши пісню «1944».

Паралельно зростає популярність вокальних ансамблів — зокрема «Пікардійської терції» та «Менсаунд», які представляють високий рівень українського а capella мистецтва.

Активно розвивається і джазова культура: в Україні регулярно проходять міжнародні джазові фестивалі — «Міжнародні дні джазової музики у Вінниці», Київський фестиваль «Єдність», Leopolis Jazz Fest у Львові та інші.

Вагомим досягненням українського джазу стали міжнародні успіхи гітариста Романа Мірошніченка. У 2010 році він став першим українцем, який отримав премію The Independent Music Awards (США) одразу в двох номінаціях. У 2013 році музикант переміг у USA Songwriting Competition у категорії «Instrumental», а в 2014-му увійшов до фіналістів International Acoustic Music Awards — що стало значним проривом для української інструментальної сцени.

Все більш відчутною стає тенденція звернення сучасних українських музикантів до фольклорних джерел. Одними з перших народні мотиви у рок-музику ввела група «Воплі Відоплясова» ще у другій половині 1980-х років.

Спираючись на фольклор, створюють самобутню музику «Скрябін», «Мандри», «Гайдамаки», Тарас Чубай, Марія Бурмака та інші виконавці.

Підвищений інтерес до етнічних елементів відобразився у появі спеціалізованих фестивалів — «Країна Мрій» у Києві та «Шешори» на Івано-Франківщині.

Український рок також здобуває визнання за кордоном — такі гурти, як Ginger, Synoptic, Stoned Jesus, Megapolis Witches, успішно виступають і мають популярність у країнах Західної Європи.

В сфері вільній імпровізаційній музики необхідно згадати таких музикантів, як О. Герман та колектив FOTON 21, братів Радзецьких, гурт Le Cui та спільноту Paranoise Cui.

Не можна не згадати таких музикантів, як Ю.В. Зморович, Ю. Яремчук, В.І. Колокольников, О.Н. Саратський, Ю.З. Марків.

Отже, електрогітара посіла надзвичайно важливе місце у розвитку української естрадної та джазової музики, ставши не лише музичним інструментом, а й символом нової епохи вітчизняного звучання. Її поява на українській сцені у 1960–1970-х роках збіглася з розквітом біг-біту, рок-н-ролу та джаз-року, що стало справжнім викликом для консервативної радянської музичної системи. У складі вокально-інструментальних ансамблів (ВІА), що почали активно діяти у 60–70-х роках, електрогітара стала основним інструментом, який формував сучасне, більш динамічне і ритмічне звучання. Вона дозволила українським виконавцям відійти від традиційного оркестрового супроводу та створювати енергійну, більш наближену до молодіжних західних тенденцій музику. Сучасна українська музична сцена охоплює практично всі стилі — від фолку до ейсід-джазу, а також активно розвиває клубну культуру. Популярна музика широко представлена на престижних фестивалях, таких як «Червона рута», «Таврійські ігри», «Чайка» та інших. Таким чином, електрогітара відіграла ключову роль у становленні української естрадної та джазової сцени. Вона стала не лише джерелом нового звучання, але й важливим

символом модернізації української музики, поєднавши національні традиції з глобальними тенденціями світового мистецтва.

3.3. Технічні та стильові особливості гри на електрогітарі в українському виконавстві. Творчість провідних українських гітаристів: індивідуальний стиль та новаторство

Українська гітарна школа формувалася під значним впливом світових течій (джаз-ф'южн, прогресивний рок, класичний авангард), але, незважаючи на проблеми з академічним визнанням сучасної імпровізації, зуміла виховати низку унікальних виконавців, чия творчість вийшла за межі ідіоматичних рамок. Новаторство українських гітаристів часто полягає у синтезі етнічних мотивів, академічної структурності та вільної імпровізаційної естетики.

Олег Ківа (1955–2014) яскравий представник сучасності, в творчості якого поєднувались класичні традиції та Академічний Синтез. Працював у напрямку Академічної музики, композиції та камерної музики. Хоча Олег Ківа був композитором широкого профілю, його твори для гітари (наприклад, Концерт для гітари та камерного оркестру) відрізняються глибокою ліричністю, використанням неофольклорних інтонацій та інтеграцією гітари у складний академічний ансамбль. Він показав, як гітара може виступати повноцінним солюючим інструментом у сучасній українській класиці.

Енвер Ізмайлов – Етнічний Ф'южн та Техніка Теппінгу. Працює в стилях Джаз-ф'южн, етно-джаз, World Music. Ізмайлов є абсолютним новатором у використанні техніки теппінгу (дворучного теппінгу), застосованої до електричної та акустичної гітари, що дозволяє йому грати одночасно функції ритму, басу та мелодії. Його стиль ґрунтується на кримськотатарських народних мелодіях та східних ладах, синтезуючи їх із джазовою гармонією, що створює унікальне звучання в жанрі етнічного ф'южну.

Володимир Шабалтас – Майстер Джазового Ф'южну, його роботи належать до таких стилів, як Джаз, Джаз-ф'южн, прогресивний рок. Відомий як

один із найкращих українських електрогітаристів. Його стиль характеризується віртуозною технікою, складною метроритмічною організацією та глибоким знанням джазової гармонії. Шабалтас активно працює в напрямку ф'южн, де поєднує енергію року з імпровізаційною свободою джазу, часто використовуючи непарні розміри та складні поліритми.

Дмитро Бондарев та Роман Ремізов являють собою Нову Хвилю Джазової Імпровізації. Ці гітаристи представляють покоління, яке активно працює з вільною імпровізацією та концепціями, близькими до неідіоматичної естетики Дерека Бейлі, про що йшлося у вашій роботі. Вони досліджують нетрадиційні звуки інструмента (підготовлена гітара, використання сторонніх об'єктів), розширюючи тембральний арсенал гітари в контексті камерної та експериментальної музики.

Дмитро Радзецький — це один із найсамобутніших українських гітаристів та композиторів-експериментаторів, чия творчість є унікальним прикладом інструментального новаторства та синтезу академічних ідей з імпровізаційною практикою. Дмитро Радзецький відомий як винахідник і пропагандист нового інструментально-виконавського напрямку: багатоголосої гітари (multivoice guitar). Радзецький розробив та запатентував принципово новий спосіб гри, який перетворює традиційну електрогітару на поліфонічний інструмент, здатний відтворювати складні багатоголосі фактури, подібні до фортепіано чи органу. Використовуючи модифіковану техніку теппінгу (натискання струн обома руками) у поєднанні з унікальною педальною обробкою, він дозволяє кожному пальцю виконувати незалежну мелодійну чи гармонійну лінію. Це кардинально відрізняється від традиційного використання теппінгу лише для швидких пасажів (як у рок-музиці). Стиль Дмитра Радзецького знаходиться на перетині кількох жанрів, демонструючи повну свободу від ідіом. Його музика часто має академічну структурність та глибину. Він пише концерти, сонати та поліфонічні прелюдії для своєї багатоголосої гітари, доводячи, що електрогітара може бути повноцінним інструментом для виконання складних класичних чи сучасних композицій. У його творчості відчувається вплив мінімалізму (як у Філіпа Гласса

чи Стіва Райха, згаданих у вашому матеріалі), де багатоголоса фактура будується на основі поступового нашарування та повторення мотивів, створюючи гіпнотичний, майже трансовий ефект. Хоча його музика має джазові та рокові елементи, вона не належить жодному з цих стилів. Це чистий приклад автономного методу творення, який використовує гітару як універсальний звуковий генератор для реалізації композиторських ідей. Дмитро Радзецький є живим доказом тези про невичерпні можливості електрогітари у XXI столітті. Його винахід безпосередньо розширює інструментальний потенціал гітари і доводить, що пошук нових методів гри є актуальним навіть у століття електронного синтезу. Він демонструє, як український музикант може створити унікальну музичну мову, яка не просто наслідує світові тенденції, а задає нові напрямки у використанні інструменту.

Не можна не згадати Олександра Ліхуту. Він відомий не стільки як сольний віртуоз-імпровізатор (у сенсі фрі-джазу чи ф'южну), скільки як талановитий студійний музикант, аранжувальник та саунд-продюсер. Його внесок лежить у сфері формування якісного «гітарного саунду» в українській поп- та рок-музиці. Напрямами його роботи є поп-рок, Студійна робота, Саунд-продюсування. Ліхута спеціалізується на створенні якісного, комерційно успішного гітарного аранжування та забезпеченні чистого, добре опрацьованого студійного звучання для популярних українських виконавців. Як сесійний музикант, його роль полягає у музичному оформленні композицій, забезпечуючи гітарні партії, які є необхідними для жанру,. Він демонструє високий рівень володіння інструментом у рамках поп/рок-естетики. Його манера гри є професійною, чистою та адаптивною, що дозволяє йому легко перемикатися між різними стилями — від акустичних балад до жорстких рок-рифів. Робота Ліхути є важливою для стандарту якості у комерційній музиці. Він є прикладом гітариста, чий внесок не завжди знаходиться на авангардній сцені, але є фундаментальним для масової музичної культури країни.

ВИСНОВКИ

1. В проведеному нами дослідженні проаналізовано світові традиції виконавства на електрогітарі та показана їх визначальна роль для української сучасної естрадно-джазової та імпровізаційної музики у актуалізації української естрадної музики як соціокультурного феномену.
2. В рамках української сучасної естрадно-джазової музики виявлена діалогічна взаємодія глибоко традиційних елементів та інноваційних механізмів електрогітарного виконавства та їх органічний перехід в нове естетичне явище. Показано, що синтез традиції і модерну, старовини і сучасності в українській естраді свідчить про одночасно діючі в неї дві засади – консервативну, звернену до минулого і підтримуючу з ним спадкоємний зв'язок, і креативну, націлену на майбутнє, що творить нові цінності на благодатному підґрунті культурно історичного досвіду попередніх поколінь.
3. В дослідженні представлено системний аналіз еволюції української сучасної естрадно-джазової, що увібрала в себе шлях від локального явища до наднаціонального мистецтва, яке поєднує в собі досягнення власних національних шкіл і, завдячуючи в тому числі практиці виконавства на електрогітарі, активно поглинає музику світу, тобто об'єднує в собі локальне і глобальне. Також показано, що національний компонент української естради проявляється в його ґрунтуванні на власному фольклорі, як на засобі своєрідного ретранслятора національних ідей у світовий культурний простір, сприяючи поширенню уявлень нації про себе на глобальному світовому рівні, де творча особистість виступає в якості репрезентанта національної культури і генератора процесів становлення і розвитку національної школи.
4. В дослідженні, на прикладі етнокультурного різноманіття виявлено національно-культурний синтез різночасових і різностильових традицій

виконавства на електрогітарі, в тому числі мануш-джаз, балканська, латиноамериканська та афро-кубинська виконавські практики.

5. В дослідженні продемонстровано, що українська естрадна музика є полем міжкультурної взаємодії та діалогу (етнічного, соціокультурного, музичного, творчого, виконавського тощо). З одного боку, практика виконавства на електрогітарі, як комплекс звукоутворюючих та естетичних принципів в українській сучасній естрадно-джазовій та імпровізаційній музиці, відображає процеси глобалізації в культурі, об'єднуючи національні культури світу в єдине ціле; з іншого боку, українська естрада прагне до самозбереження в умовах глобалізації національної ідентичності, вигідно підкреслюючи її музичною лексикою, змістом соціальних завдань і творчих імплікацій.

Список використаних джерел

1. Віктор Морозов про львівський андеграунд 70-80-х, цензорів і перший перекладений Playboy. Локальна історія. Січень 2020. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=XTCXPQ9EqTs>
2. Гнатишин О. Є. До історії української музичної науки: поява методу «радянського музикознавства». Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022; 1:130–136. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257671>
3. Городницька Б. Юрій Шаріфов: інтимно про музику і не лише. Збруч. Червень 2016. Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/52304>
4. Кисляк Б.М., Бойко А.Б. Вільна імпровізація як найвищий прояв творчого самовираження. Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2024; 26:380–392. <https://doi.org/10.33287/222428>
5. Євтушенко О. Українська рок-антологія. Легенди химерного краю. Київ: Автограф, 2004. 220 с.
6. Інтерв'ю Івена Паркера (Evan Parker) для WNUR FM. Джазовий кур'єр. Травень 2009. Режим доступу: <https://sjc.ucoz.ru/news/2009-05-08-121>
7. Історія української музики: Музична культура Радянської України. Л.Б. Архімович, Н.І. Грицюк, Л.М. Грисенко та ін. Київ: Музична Україна, 1990. 296 с.
8. Корнелюк І. Блюз для дорослих. Поступ. Червень 2006. Режим доступу: <http://postup.brama.com/usual.php?what=52535>
9. “Медікус”: сорок років українського джазу! Поступ. 2000; 79(523). Режим доступу: http://postup.brama.com/000504/79_8_3.html
10. Перетятко Ю. Львівський Рок 1962 – 2002. Видання 2-ге. Львів: ФІРА-люкс; 2003. 120 с.
11. Петров А. Перші. Нариси історії радянської рок музики (Радянські ВІА). Режим доступу: <https://web.archive.org/web/20090209003336/http://soviet-via.ru/page.php?id=56>
12. Симоненко В. Лексикон джаза. Київ: Музична Україна, 1981. 112 с.

13. Черемшина. Історія української естради. – Режим доступу: <http://cheremshyna.org.ua>
14. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ, 1998. 367 с.
15. Шульгіна В.Д. Бібліографія музична. Енциклопедія сучасної України. У 30 т. Під ред. І.М. Дзюба. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України; 2001–2020.
16. Щербань Д. «Загадка» смерті Леонтовича. LexInform – Юридичні новини України. Січень 2020. Режим доступу: <https://lexinform.com.ua/v-ukraini/zagadka-smerti-leontovycha>
17. Юрій Шаріфов (два інтерв'ю). Львівський Форум Рідного Міста. Режим доступу: <http://misto.ridne.net/viewthread.php?tid=687>
18. Яшенко І.Ф. Інтернаціоналізм радянської музичної культури: традиції та сучасність. Київ: Музична Україна; 1986. 297 с.
19. All Music Guide to the Blues: The Definitive Guide to the Blues. V. Bogdanov, C. Woodstra, S.T. Erlewine, editors. 3rd edition. Backbeat; 2003. 775 p.
20. Back in the USSR: the True Story of Rock in Russia. By Artemy Troitsky. London: Omnibus Press, 1987. 154 p.
21. Bailey D. Improvisation: Its Nature and Practice in Music. 2nd edition. Da Capo Press; 1992. 160 p.
22. Bragonier J.R. Django Reinhardt and the Illustrated History of Gypsy Jazz. All About Jazz. May 2007. Available from: <https://www.allaboutjazz.com/django-reinhardt-and-the-illustrated-history-of-gypsy-jazz-django-reinhardt-by-j-robert-bragonier.php>
23. Brosnac D. Guitars Made by the Fender Company. Bold Strummer; 1986. 39 p.
24. Bukszpan D. The Encyclopedia of Heavy Metal. Barnes & Noble; 2003. 300 p.
25. Christgau R. Jerry Lee Lewis. In: Christgau's Record Guide: Rock Albums of the '70s. Da Capo Press; 1981. 225 p.
26. Connelly C. In Search of Elvis: A Journey to Find the Man Beneath the Jumpsuit. Little, Brown; 2008. 272 p.

27. Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol. 2. Performance and Production. J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver, P. Wicke, editors. 1st edition. Continuum; 2003. 800 p.
28. Cook R. Richard Cook's Jazz Encyclopedia. Penguin Books; 2005. 687 p.
29. Early Romantic Guitar Web Site. Available from:
<http://www.earlyromanticguitar.com/erg/contact.htm>
30. Feather L., Gitler I. The biographical encyclopedia of jazz. New York: Oxford University Press, 1999. 718 p.
31. Ferguson J. Father of Jazz Guitar. GPI Publications; 1983. 95 p.
32. Frith S. Pop Music. In: The Cambridge Companion to Pop and Rock. S. Frith, W. Stray, J. Street, editors. Cambridge University Press; 2001. 303 p.
33. Gillett C. World music. Encyclopedia Britannica. Jun 2019. Available from:
<https://www.britannica.com/art/world-music>
34. Guitar Player Staff. Review Round-Up: 6 Stunning Semi-Hollow Electric Guitars. Guitar Player. Apr 2020. Available from:
<https://www.guitarplayer.com/gear/review-round-up-6-stunning-semi-hollow-electric-guitars>
35. Hartman K. The Wrecking Crew. 1st edition. St. Martin's Press; 2012.
36. Hasse J.E. Jazz: The first century. New York: William Morrow, Harper Collins Publishers, Inc.; 1999. 246 p.
37. Havers R., Evans R. The Golden Age of Rock'n'Roll. Chartwell Books, Inc.; 2010. 192 p.
38. Heck T.F. Stalking the Oldest Six String Guitar. Available from:
<http://www3.uakron.edu/gfaa/stalking.html>
39. Heck T.F., Turnbull H., Sparks P., Tyler J., Bacon T., Timofeyev O.V., Kubik G. Guitar (Fr. *guitare*; Ger. *Gitarre*; It. *chitarra*; Sp. *guitarra*; Port. *viola*; Brazilian Port. *violão*). Grove Music Online. Dec 2009. Available from:
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43006>
40. Holmes T. Electronic and experimental music: technology, music, and culture. 3rd edition. Taylor & Francis; 2008. 480 p.

41. How to Use a Stratocaster's Controls: Complete Guide. Pro Sound HQ. Mar 2020. Available from: <https://prosoundhq.com/how-to-use-a-stratocasters-controls-complete-guide>
42. Johnny St. Cyr (1890–1966). The Red Hot Jazz Archive. Sep 2020. Available from: <https://syncopatedtimes.com/johnny-st-cyr-1890-1966>
43. Kernfeld B. Mary Osborne. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Root D.L., editor. Oxford University Press; 2001. 353 p.
44. Kirchner B. The Oxford companion to jazz. New York: Oxford University Press, 2000. 852 p.
45. Kuronen D. Dangerous Curves: The Art of the Guitar. MFA Publications; 2001. 224 p.
46. Larkin C. The Virgin encyclopedia of jazz. London: Muze UK Ltd, 1999. 1024 p.
47. Larson T. History of Rock and Roll. Kendall: Hunt Publishing; 2004. 308 p.
48. Longhurst B. Popular Music and Society (2nd edition). Sociological Review. 2007; 55(4):827–830.
49. Marquis D.M. In Search of Buddy Bolden: First Man of Jazz. LSU Press; 2005. 256 p.
50. Martin G. All You Need is Ears. St. Martin's Press; 1994. 285 p.
51. Meyer-Eppler W. Elektrische Klangerzeugung: Elektronische Musik und synthetische Sprache. Ferdinand Dümmlers; 1949. 140 p.
52. Morrison C. Rockabilly. Encyclopedia Britannica. Sep 2020. Available from: <https://www.britannica.com/art/rockabilly>
53. Lonnie Johnson Biography. Musician Guide. Aug 2015. Available from: <https://www.musicianguide.com/biographies/1608000968/Lonnie-Johnson.html>
54. Odom G., Dorman F. Lynyrd Skynyrd: Remembering the Free Birds of Southern Rock. 1st edition. Crown; 2002. 272 p.
55. Peerless B. The New Grove Dictionary of Jazz. B. Kernfeld, editor. 2nd edition. Grove's Dictionaries, Inc.; 2002. 1159 p.

56. Philo S. *British Invasion: The Crosscurrents of Musical Influence*. Rowman & Littlefield; 2015. 171 p.
57. *Popular Music in America: And the Beat Goes On*. Campbell M., editor. 3rd edition. Cengage Learning; 2008. 384 p.
58. Raine-Reusch R. *Play the World: The 101 World Instrument Primer*. Mel Bay Publications, Inc.; 2010. 112 p.
59. Roberts D. *British Hit Singles & Albums*. 19th edition. Guinness World Records Limited; 2006. 717 p.
60. Romanowski P. *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll: Completely Revised and Updated*. 2nd edition. Simon & Schuster; 1995. 1114 p.
61. Siminoff R. Lloyd Allayre Loar – Background. Siminoff Banjo & Mandolin Parts. Jun 2010. Available from: <https://www.siminoff.net/loar-history>
62. Sparks P. *The Classical Mandolin*. Oxford University Press; 2005. 225 p.
63. Summerfield M.J. *The Classical Guitar, Its Evolution, Players and Personalities Since 1800*. 5th edition. Ashley Mark Publishing Company; 2003. 376 p.
64. *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*. J. Miller, editor. Rolling Stone Press, Random House; 1976. 474 p.
65. *The Virgin Encyclopedia of Fifties Music*. C. Larkin, editor. 3rd edition. Virgin Books; 2002. 416 p.
66. de Urbina F.O. Electric guitar – Who's on first? Easy Does It. Sep 2016. Available from: <http://jazzontherecord.blogspot.com/2016/09/electric-guitarwhos-on-first.html>
67. Vail M. *The Synthesizer: A Comprehensive Guide to Understanding, Programming, Playing, and Recording the Ultimate Electronic Music Instrument*. 1st edition. Oxford University Press; 2014. 410 p.
68. Watson B. *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*. Verso; 2004. 443 p.
69. Watson T. Seven Fender Stratocaster Models That Pay Tribute to Jimi Hendrix. Rock's Backpages Library. Nov 2004. Available from:

<https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/seven-fender-stratocaster-models-that-pay-tribute-to-jimi-hendrix>

70. Yanow S. The Great Jazz Guitarists: The Ultimate Guide. Backbeat; 2013. 256 p.
71. Zarnowitz, V., Moore G.H. The Recession and Recovery of 1973–1976. Explorations in Economic Research. 1977; 4(4):1–87.