

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-5520-4594>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-24-2023-2.153-159>

СТАНОВЛЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВЦЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ

Вінаріков**Данило Сергійович**

аспірант II-го курсу, викладач
кафедри «Музичне мистецтво»,
Дніпровська академія музики;
художній керівник та диригент
джазового оркестру, Дніпровська
філармонія ім Л. Когана,
м. Дніпро
danilajmh@gmail.com

Danylo Vinarikov

postgraduate student
of the 2nd course, teacher
of the department "Musical Art",
The Dnipro Academy of Music;
artistic director and conductor
of the jazz orchestra, The L. Kogan
Dnipro Philharmonic,
Dnipro
danilajmh@gmail.com

Анотація. У формуванні джазового мистецтва ключову роль відіграв досвід провідних музикантів і композиторів, які винаходили не тільки нові способи імпровізування, а й нові стильові напрями, жанри і форми джазу, створювали заклади освіти, започатковували фестивалі та конкурси, які допомагали молодим джазовим виконавцям виховувати власне індивідуальне звучання та бути конкурентоспроможними. У XXI столітті на чільне місце в індивідуальних і колективних джазових практиках виходить така специфічна якість, як індивідуальність звучання. Аби досягти її, виконавці джазу повинні послуговуватись попереднім історичним досвідом, мати певні теоретичні знання і уявлення про закони джазового виконавства. У статті доведено необхідність поєднання теоретичних та практичних знань, якими повинен користуватися джазовий виконавець, керівник ансамблю або диригент джазового оркестру для виховання індивідуального стилю звучання та в роботі з джазовим колективом.

Ключові слова: джазове мистецтво, ансамбль, диригент, імпровізація, джазова гармонія, бібоп.

У часи колишнього Радянського Союзу джазові музиканти мали обмежений доступ до інформації про джаз і джазову культуру. У виданні «Українська енциклопедія джазу» Володимир Симоненко констатує відсутність джазової освіти в Україні аж до середини 1970-х років (Симоненко, 2004). Цим пояснюється те, що музиканти з академічних та військових колективів, які цікавилися джазовим мистецтвом, займалися в основному самоосвітою. Доки джазова культура не посіла належне їй місце серед інших видів музичного мистецтва, на пострадянському просторі музиканти, які не мали можливості здійснювати культурний обмін з західними колегами, користувалися переважно аудіозаписами та радіоєфірами. Тому, не маючи теоретичного фундаменту, джазові музиканти у своїй більшості виконували музику інтуїтивно, послуговуючись лише власними транскрипціями соло. Хоча варто зауважити, що деякі провідні радянські виконавці створювали теоретичний матеріал на базі власного досвіду та дослідження аудіозаписів для вдосконалення власної виконавської майстерності.

Зараз, за часів незалежності України, ми маємо доступ до всесвітньої мережі Інтернет і, безумовно, маємо можливість

обмінюватися інформацією з музикантами та викладачами західних країн. І використання цього досвіду, що позитивно впливає на впорядкування теоретичних знань, і доступ до джазової музики зі всього світу повинні втілюватись у практику виконавства та практику виконання як студентських, так і професійних колективів.

Джазовий музикант водночас є як практиком, так і теоретиком. Аналізуючи будь-яке імпровізоване соло з позиції теорії, можна стверджувати, що музикант-імпровізатор — це композитор, який створює музику в певний момент, саме тут і зараз. Але без розуміння історії джазового мистецтва, стильових напрямів та законів джазової гармонії якісне виконання джазової музики неможливе. У XXI столітті, коли джазова культура має безліч стильових напрямів, високої цінності набуває саме індивідуальне й унікальне звучання виконавця, його мислення, інтерпретація та музична мова. Унікальне звучання джазового музиканта створюється не лише його талантом та геніальністю. Унікальна мова виконавця — це синтез історичного досвіду провідних джазових віртуозів, розуміння законів певних стильових напрямів, знання історії джазової культури, знання джазової гармонії та розуміння формоутворення.

Серед найбільш важливих досліджень у плані висвітлення проблем, які порушуються в цій статті, — роботи американських виконавців-практиків, педагогів і дослідників джазу.

У популярній книзі «Становлення джазу» Джеймса Кольєра досліджується життя та творчий доробок понад ста відомих джазових музикантів, а також описуються основні стилі та етапи розвитку джазу від регтайму та блюзу до електронного джазу (Collier, 1979).

Класикою джазової освіти став «Omnibook» Чарлі Паркера, який витримав численні перевидання і переклади (Parker, 2009). Видання містить збірку транскрипцій найвідоміших соло Чарлі Паркера — американського саксофоніста та джазового композитора, якого вважають одним із найвпливовіших музикантів в історії джазу. Понад 60 соло Паркера періоду його творчої активності 1940–1950-х років аранжовані для альт-саксофона або іншого інструменту в В-строї. Усі соло транскрибовано до найдрібніших деталей, від орнаменту до зміни тембру, щоб музикант міг точно відтворити унікальний стиль гри Паркера.

У книзі «Креативний підхід до практичних занять із джазу» (Baker, 1994) викладено популярний метод практики джазу від провідного педагога/виконавця Девіда Бейкера. Цей виконавець і дослідник конденсує багатий досвід і знання в практичних ідеях і вправах для всіх музикантів. Пропонована тематика видання містить такі розділи, як «Практичні цілі», «Техніки та стратегії», «Слухання, транскрибування, гра з відтворенням і реальними записами», «Запам'ятовування мелодій», «Самооцінка» тощо.

Інша праця Девіда Бейкера під назвою «Як грати джаз» (Baker, 1988a; 1988b; 1988c) також має велике практичне значення. Це серія з трьох томів, яка включає гами, акорди та лади, необхідні для відтворення музики в стилі бібоп. Перший том містить гами, акорди та лади, які найчастіше використовуються в бібопі та інших музичних стилях. Другий том охоплює мову бібоп, шаблони, формули та інші музично-виконавські технічні вправи, необхідні для створення музики в стилі бібоп. Третій том охоплює такі теми, як контрафактні мелодії та блюз. Цей тритомник у середовищі джазових музикантів вважається найважливішим у підготовці сучасних музикантів, чудовою інтродукцією до виховання власного виконавського стилю.

Уже згадувана на початку цієї статті «Українська енциклопедія джазу» Володимира Симоненка (Симоненко, 2004) — перше довідкове видання, у якому робиться спроба дати цілісну картину історії та розвитку джазу в нашій країні. Книга містить понад 550 статей, з яких читач довідається про українських джазових виконавців, керівників оркестрів і ансамблів, композиторів, музикознавців та аранжувальників. Поряд з цим в енциклопедії подано інформацію про українські джазові фестивалі, теле- і радіопередачі, джаз-клуби та інші об'єднання й організації.

З часів незалежності в Україні джазова музика набуває все більшої популярності й здобуває власних прихильників не тільки на Батьківщині, але й за її межами. Відтак виникає потреба в інтеграції українських музикантів у світову джазову культуру, бурхливий розвиток якої протягом понад століття породив велике різноманіття стильових напрямів. І вже в XXI столітті джазовий музикант повинен мати індивідуальний стиль у звучанні, водночас послуговуючись історичним досвідом, що поєднує в собі певні закони виконавства, під-

кріплені теоретичними знаннями. Власне, це й зумовило *мету статті* — висвітлити та поєднати теоретичні знання й практичні навички, які є необхідним фактором у становленні джазового виконавця як ансамбліста, оркестранта або керівника ансамблю. *Об'єктом дослідження* є теоретичні та практичні аспекти джазового виконавства. *Предметом дослідження* є поєднання теоретичних та практичних знань для виховання індивідуального стилю звучання джазового музиканта.

Становлення джазового виконавця починається з вибору музичного інструмента й оволодіння виконавською технікою. Паралельно відбувається опанування музично-теоретичними знаннями, які передбачають вільне орієнтування в ладах, розуміння будови акордів та прогресій (тобто знання джазової гармонії), розуміння стильових напрямів та принципів формотворення в джазовій музиці тощо. Найвища стадія підготовки передбачає здобуття знань з історії джазового мистецтва і формування власного джазового виконавського стилю.

Проте на кожній зі стадій формування індивідуальності джазового виконавця може виникати чимало «підводних рифів». Джазовий музикант у процесі свого становлення стикається з численними проблемами у виконавстві, аранжуванні та композиції, оскільки джазова музика є одним із найдемократичніших видів мистецтва, що є водночас і позитивним, і негативним чинником. Як відомо, музикант має можливість виражати свої творчі ідеї за допомогою імпровізації та має певну свободу у виконанні. Разом з тим, через вільний підхід до нотації у джазовому нотному матеріалі може бути записано все неоднозначно. Насамперед, мовиться про розуміння стильових напрямів.

Вивчаючи той чи інший стильовий напрям, джазовий виконавець повинен розуміти історичні причини його виникнення. Будь-який стильовий напрям є суцільним явищем. Оскільки музична культура в цілому є своєрідним «голосом» суспільства, то на виникнення того чи іншого стильового напрямку вплинули певні історичні події. Наприклад, золота ера свінгу або золота епоха біг-бэндів, тобто великих джазових оркестрів, несла в собі танцювально-розважальну функцію. Виходячи з цього, соло музиканта-імпровізатора звучало зазвичай без зайвої техніки, діатонічно та мелодично. У той час свінгова музика була на гребні популярності й усе більше комерціалізувалася.

Цікавим є той факт, що коли певне мистецтво досягає піку своєї досконалості, воно опиняється в кризовому періоді. Тоді завдяки експериментаторам і винахідникам з'являються нові стильові напрями. Як результат, через десятиліття після золоті ери біг-бэндів, у 40-х роках минулого століття, музиканти усвідомлюють, що джазова музика знаходиться в кризі, що спричиняє виникнення нового способу імпровізування. Наприклад, винахідник стильового напрямку *бібоп* Чарлі Паркер зрозумів, що можна будувати мелодію, обігруючи саме акорди, а не будувати її варіативно. Винахід *бібопу* вплинув на подальший розвиток джазової культури й спричинив появу подальших стильових напрямів.

Розуміючи, що *бібоп* уже вичерпав себе, джазовий трубач Майлс Девіс винаходить *Cool Jazz*. На відміну від *бібопу*, для якого характерні швидкі темпи та різноманітні альтерації, *кул джаз* можна охарактеризувати як музику динамічно стриману. Баритон-саксофоніст Гері Маліган додав до цього стильового напрямку елементи поліфонії, що ніяк не характерно для *бібопу* з його швидкими темпами та яскравою експресією. Доречно буде сказано, що винахідник *кул джазу* довгий час виконував *бібоп* разом з Чарлі Паркером, а еталонний бібоповий джазовий стандарт, про який мовилося раніше — «Donna Lee» — був написаний саме Майлсом Девісом.

Виходячи з цього, можна стверджувати, що вивчення попередніх стильових напрямів сприяє формуванню індивідуального стилю звучання сучасного джазового виконавця.

Вивчення джазового інструментарію і постійне поглиблення знань з його специфіки теж є важливою складовою формування індивідуальності джазового музиканта.

Упродовж тривалого періоду становлення джазової музики як мистецтва, саме існування джазу утвердилося винятково грою в ансамблі. Від моменту виникнення фортепіанного тріо до становлення великих оркестрів джазові музиканти відчували мистецтво гри в ансамблі. На відміну від академічних складів, джазовий ансамбль, або як його історично прийнято було називати «комбо», мав дуже неоднорідний інструментарій. Звісно, винятком є біг-бэнд, який має у своєму складі три групи духових інструментів, а саме саксофони, тромбони та труби. Крім трьох груп духових, до складу джазового оркестру обов'язково входить ритм-секція, яка є фундаментом та основою великого джазового



Нотний приклад 1

колективу. Відсутність ритм-секції в джазовому оркестрі нагадує симфонічний оркестр без струнних.

Комбо-ансамбль повинен мати у своєму інструментарії ритм-секцію, бас та гармонію. Саме ритм-секція є обов'язковою в джазовому комбо, адже барабанна установка виконує ритмічну функцію. Також у складі джазового комбо часто наявний контрабас, який виконує функції ритмічну й басової лінії, а також фортепіано, яке здатне як виконувати різні функції — ритмічну, акомпануючу і гармонічну, так і бути сольним інструментом. Коли джазове тріо має всі означені вище складові для виконання традиційної джазової музики, тобто ритм, бас та гармонію, воно може без перешкод трансформуватися в більший склад музикантів від квартету до оркестру (за винятком, коли музика потребує виконання без гармонічного інструменту для того, щоб надати більше простору для імпровізації сольного інструмента, наприклад, саксофона). У випадку джазового оркестру найважливішою групою також є ритм-секція, яка складається з таких інструментів, як фортепіано, гітара, контрабас та барабани (у деяких випадках до складу ритм-секції може включатись вібрафон). У будь-якому джазовому комбо найголовнішою є ритмічна функція, яку беруть на себе барабани та контрабас. Цей тандем утворює міцний ритмічний фундамент та створює простір для інструментів з акомпануючою функцією або створює плацдарм для відчуття гармонічної палітри фортепіано, а як відомо, цей інструмент має можливість виконувати функції як акомпанементу, так і соло. Саме тому завдяки універсальним можливостям фортепіано ритм-секція спроможна утворювати самостійний ансамбль, який історично прийнято називати тріо.

Для кожного з комбо-ансамблів існують специфічні творчі, психологічні, методологічні та інші аспекти щодо роботи з тим чи іншим складом, де кожний з учасників творчого колективу повинен

чітко знати й виконувати свої функції. Історично склалося так, що становлення джазового музиканта передбачає не тільки володіння своїм власним інструментом у практичному розумінні, а ще й опанування глибокими теоретичними знаннями, такими як гармонія, історія джазової музики, розуміння стильових напрямів, інструментовка, аранжування, основи арт-менеджменту тощо.

Одним із найважливіших аспектів у джазовій музиці й становленні особистості джазового виконавця є правильне *розуміння нотації*. Як правило, у багатьох збірках джазових стандартів нотація надається умовно та не відповідає реальному звучанню.

Наприклад, коли в партії оркестранта тривалості написані восьмими нотами, академічний музикант або музикант, який не має досвіду виконання джазової музики, буде сприймати та виконувати цей нотний текст як звичайні рівні восьмі. Але в джазовій музиці все насправді не так, як подається в нотному матеріалі. Майже кожний джазовий музикант або викладач у галузі джазового мистецтва буде стверджувати, що восьмі ноти повинні «свінгуватися». Мається на увазі, що восьмі ноти треба сприймати як тріольну пульсацію:

Верхня нотна стрічка *Нотного прикладу 1* показує лише нотацію, а нижня — так, як цей фрагмент нотного тексту повинен звучати. Але й тут є нюанс: в імпровізованому соло в повільних та стриманих темпах восьмі тривалості, як правило, виконуються штрихом *деташе*, а ось у більш швидких темпах ці самі тривалості виконуються вже за допомогою *деташе* та *лігато* й більш рівно, на відміну від повільних та стриманих темпів, у яких є можливість встигнути почути саме тріольну пульсацію, як бачимо в *Нотному прикладі 2*.

Це пояснюється тим, що в більш швидких темпах виконавець просто не встигне використати штрих *деташе* (хоча в нотному тексті далеко не завжди вказуються характерні штрихові нюанси). І



Нотний приклад 2



Нотний приклад 3

далі покажемо той самий приклад, але саме так, як пишеться в нотах (Нотний приклад 3).

Для досвідченого джазового виконавця не обов'язково конкретизувати нотний текст, як було показано в прикладі. Що стосується традиційної джазової музики, достатньо буде на початку партії або партитури вказати конкретний стильовий напрям (Нотний приклад 4).

версальною одиницею в музичному мистецтві, так як колаборація джазових музикантів відбувається постійно, особливо тоді, коли запрошений соліст віддає перевагу певному стильовому напрямку. Це можна побачити на прикладі джазового оркестру Дніпровської філармонії ім. Л. Когана, де кожний концерт проходить з різними запрошеними солістами. Тож задля успішної колаборації з різними джа-

6.
(MED. SWING)

A FOGGY DAY — GERSHWIN

Fmaj7 A-7b5 D7b9 G-7 C7

Нотний приклад 4

Щоб розуміти це позначення, треба зрозуміти визначення того чи іншого стильового напрямку. Звичайно, що вислів «свінгувати» походить від назви стильового напрямку *swing*. Swing (свінг) — спосіб образності в джазовій музиці, що характеризується метроритмічною структурою, заснованою на триольній пульсації та акцентами на слабку долю, а термін *Med.* (скорочено від *Medium*) означає помірний темп.

Стильовий напрям *Swing* виник під впливом синтезу афроамериканської та європейської культур. Свінг виконувався біг-бендами та різноманітними джазовими комбо. Одними з найвідоміших представників свінгу вважаються Дюк Еллінгтон, Каунт Бейсі, Бені Гудман. З вищесказаного можна довести, що розуміння певних стильових напрямів може вирішити проблеми нотації в нотному матеріалі.

У сучасному світі джазовий ансамбль є уні-

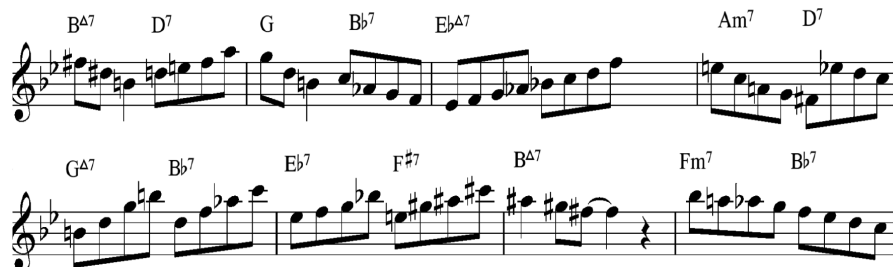
зовими виконавцями джазовий музикант повинен орієнтуватися в законах та тонкощах певних стильових напрямів.

Вивчення стильових напрямів має бути підкріплене не лише підручниками та теоретичними джерелами, а ще й самою музикою, тобто аудіоджерелами. Ці думки підтверджуються відомим аранжувальником та бенд-лідером Семмі Нестіко в підручнику «Повний курс аранжування»:

«Аналіз найбільш вдалих епізодів у їхніх працях (маються на увазі аранжувальники та оркестри, якими надихався Семмі Нестіко) та бажання розібратись у тому, що саме зробило їх такими, зробило мої оркестрування більш цілісними та усвідомленими... Це саме той випадок, коли краще сто разів побачити та сто разів почути однаково важливо» (Nestico, 2014).

Далі мова піде про такий важливий стильовий

Нотний приклад 5



Нотний приклад 6

фактор виховання особистості джазового виконавця, як розуміння джазової гармонії. Обігравання гармонії залежить безпосередньо від стильового напрямку, заданого композитором. Тобто мова імпровізації винахідника *Be Bop* (бібоп) Чарлі Паркера навряд чи підійде під мову та композиторську концепцію Джона Колтрейна. Якщо аналізувати тему джазового стандарту «Donna Lee», користуючись знаннями гармонії, то можна побачити й почути саме ті альтерації та лади, які відповідають правилам бібопу. Отже, проаналізуємо перші вісім тактів джазового стандарту «Donna Lee» (Нотний приклад 5).

У першому такті стандарту використовується бібопова гама на B^b maj⁷, якій характерна присутність двох 6-х ступенів, натурального та низького, тобто G та G^b. У другому такті в акорді G⁷ використовується 13 низький ступінь, тобто E^b. Доречно буде сказати, що саме домінуюча функція може мати 9-тий низький, 9-тий високий, 11-тий високий та 13-тий низький водночас. Те ж саме можна спостерігати в третьому такті на акорд C⁷ з низьким 13-тим ступенем, а у четвертому такті — високий 11-тий ступінь, який є оспівуванням 11-того ступеня до 5-го такту. У 6-му такті ми маємо дві альтерації, тобто 13-тий низький (C #) та низький 9-тий (G^b). У 7-му такті мелодія продовжує йти по натуральному звукоряду без жодної альтерації. У 8-му такті на 2-гу долю в акорді Fm⁷ обігравання здійснюється за допомогою високої септими, а на третю долю з'являється низький 13-тий у акорді B^b7.

Численні оспівування, різноманітні альтерації, які характерні стильовому напрямку бібоп, не будуть збігатися з тією гармонійною послідовністю, яку винайшов Джон Колтрейн у композиції «Giant Steps» (Coltrane, 1959). Аналізуючи його імпровізоване соло, можна зрозуміти діатонічне мислення тетраходами або пермутаціями, арпеджіо, гамоподібними рухами вниз та вгору й мінімальною кількістю альтерацій (Нотний приклад 6).

Як ми бачимо, у першому такті на акорд B виконується сі мажорний тризвук, на D⁷ виконується ре мажорний тетраход. Наступні два такти та обігравання теж є діатонічними. Тільки в четвертому такті на третю долю акорду D⁷ з'являється альтерація як знижений дев'ятий ступінь. Далі аж до восьмого такту обігравання гармонії спостерігається лише за допомогою гамоподібних рухів та арпеджіо. У восьмому такті використовується бібоповий лад. Але в цьому випадку в акорді F⁷, де ми маємо знижену септиму мі бемоль, з'являється мі бекар. Його можна трактувати як прохідний звук, що пов'язує ладові й акордові звуки. На прикладі цих восьми тактів можна зрозуміти музичну мову виконавця й аналізувати соло стосовно до гармонії.

Послугуючись аналізом імпровізованого соло, дослідник у будь-якому випадку повинен мати знання, що стосуються джазової гармонії, оскільки співвідношення ладового руху й акордів повинні збігатися та не викликати протиріччя у звучанні.

У цій статті було здійснено спробу доведення необхідності поєднання теоретичних та практичних знань, якими повинен послуговуватися джазовий виконавець для виховання індивідуального звучання та в роботі з джазовим колективом. Проаналізувавши перераховані вище чинники, можемо сформулювати концепцію становлення джазового музиканта, тобто чим та якими якостями він повинен володіти, а саме:

- мати власний інструмент або голос (якщо мовиться про вокаліста);
- володіти виконавською технікою (власне, володіння музичним інструментом);
- вільно оперувати теоретичним матеріалом: знати лади (гами), розуміти специфіку нотації, побудову акордів та прогресій (тобто мати знання джазової гармонії);
- розуміти стильові напрями та принципи формотворення в джазовій музиці;

- знати історію джазового мистецтва;
- здійснювати пошук, формування та постійне вдосконалення свого власного стилю виконання.

Треба зауважити, що саме в такому порядку виховується джазовий виконавець, і саме це важли-

во у формуванні його творчої індивідуальності.

Перспективи дослідження заслуговують на подальше вивчення теоретичних і практичних аспектів для вдосконалення, розвитку та пошуку індивідуального звучання джазового виконавця.

Література:

- Симоненко, Володимир. (2004). *Українська енциклопедія джазу*. Київ: Центр музичної інформації Спілки композиторів України.
- Baker, David N. (1988a). *How to Play Bebop*, Vol. I. Alfred Publishing Co Inc., U.S. 52 p.
- Baker, David N. (1988b). *How to Play Bebop*, Vol. II. Alfred Publishing Co Inc., U.S. 76 p.
- Baker, David N. (1988c). *How to Play Bebop*, Vol. III. Alfred Publishing Co Inc., U.S. 64 p.
- Baker, David N. (1994). *A Creative Approach to Practicing Jazz*. New Albany: J. Aebersold. 66 p.
- Collier, James L. (1979). *The making of jazz*. New York: Dell Publishing. 543 p.
- Coltrane, John (1959). «*Giant Steps*» – *Tenor Sax Solo (Transcription in C)*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=C6BEwOTiQxk>
- Nestico, Sammy. (2015). *The Complete Arranger*. CreateSpace Independent Publishing Platform. 422 p. Retrieved from <https://www.scribd.com/document/448972333/352470533-The-Complete-Arranger-Sammy-Nestico-pdf>
- Parker, Charlie. (2009). *Omnibook*. Sulphur: Wise Publications. 144 p.

References:

- Baker, David N. (1988a). *How to Play Bebop*, Vol. I. Alfred Publishing Co Inc., U.S. 52 p.
- Baker, David N. (1988b). *How to Play Bebop*, Vol. II. Alfred Publishing Co Inc., U.S. 76 p.
- Baker, David N. (1988c). *How to Play Bebop*, Vol. III. Alfred Publishing Co Inc., U.S. 64 p.
- Baker, David N. (1994). *A Creative Approach to Practicing Jazz*. New Albany: J. Aebersold. 66 p.
- Collier, James L. (1979). *The making of jazz*. New York: Dell Publishing. 543 p.
- Coltrane, John (1959). «*Giant Steps*» – *Tenor Sax Solo (Transcription in C)*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=C6BEwOTiQxk>
- Nestico, Sammy. (2015). *The Complete Arranger*. CreateSpace Independent Publishing Platform. 422 p. Retrieved from <https://www.scribd.com/document/448972333/352470533-The-Complete-Arranger-Sammy-Nestico-pdf>
- Parker, Charlie. (2009). *Omnibook*. Sulphur: Wise Publications. 144 p.
- Symonenko, Volodymyr. (2004). *Ukrainian encyclopedia of Jazz*. Kyiv: Center of music information NUCU. 231 p. (in Ukrainian)

Danylo Vinarikov

Formation of individuality of a jazz performer: theoretical and practical aspects

Abstract. The experience of leading musicians and composers played a key role in the formation of jazz art. They invented not only new ways of improvisation, but also new styles, genres, and forms of jazz, created educational institutions, and launched festivals and competitions that helped young jazz performers develop their sound and be competitive. In the twenty-first century, such a specific quality as the individuality of sound is becoming a central feature of individual and collective jazz practices. To achieve it, jazz performers should use previous historical experience, and have certain theoretical knowledge and understanding of the laws of jazz performance. The article proves the necessity of combining theoretical and practical knowledge that should be used by a jazz performer, ensemble leader, or jazz orchestra conductor to develop an individual style of sound and work with a jazz band.

Keywords: jazz art, ensemble, conductor, improvisation, jazz harmony, bebop.