

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра музичного мистецтва естради та джазу

**ДЖАЗОВИЙ АЛЬБОМ «DAY DREAM» ТАТЕВІК ОГАНЕСЯН:
СТИЛЬОВА ТА ВИКОНАВСЬКА ПРОЄКЦІЇ**

Магістерська робота
Усіченко Анни Ігорівни

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Цурканенко Ірина Володимирівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



Усіченко А. І.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ДЖАЗ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧЧЯ	8
1.1 Історія зародження і становлення джазу в музикознавчих дослідженнях.....	8
1.2 Синтез джазу та фольклору як один з основних шляхів еволюції джазового мистецтва.....	14
1.3 Вокально-джазове виконавство в контексті східноєвропейської естрадної творчості ХХ – початку ХХІ століття.....	22
Висновки до Розділу 1	31
РОЗДІЛ 2. УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОГО СТИЛЮ ТАТЕВІК ОГАНЕСЯН	33
2.1 «Елла з Єревану»: біографічний нарис.....	33
2.2 Вірменський фольклор у вокальній творчості Т. Оганесян.....	41
2.3 Стильове розмаїття творчого доробку Т. Оганесян як чинник виконавської індивідуальності.....	47
Висновки до Розділу 2	54
РОЗДІЛ 3. ДЖАЗОВИЙ АЛЬБОМ «DAY DREAM» ТАТЕВІК ОГАНЕСЯН: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА	56
3.1 Жанрово-стильові домінанти альбому «Day Dream».....	56
3.2 Виконавський аналіз композицій з альбому «Day Dream».....	59
3.2.1 Композиції у стилі свінг.....	59
3.2.2 Композиції у стилі бібоп.....	63
3.2.3 Композиції – джазові балади.....	66
Висновки до Розділу 3	73
ВИСНОВКИ	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	78

ВСТУП

Актуальність теми. Світове музичне мистецтво нині представлене незліченною кількістю різноманітних жанрових і стилевих форм. Сучасний його вигляд – відображення сотень і сотень років невпинного розвитку від первісної архаїки до новітніх сучасних форм академічної та естрадно-джазової музики. Водночас, саме джазова культура, на наш погляд, викликає нині найбільш неоднозначне враження. Будучи порівняно з іншими доволі «молодим» спрямуванням музичного мистецтва, джаз протягом всього часу існування спонукав загострення палких дискусій в колі науковців, що виявляють непідробний дослідницький інтерес щодо його (джазу) вивчення. Проте, незважаючи на предметну зацікавленість з боку музикознавців, феномен джазу як одного з найнеординарніших видів музичного мистецтва наразі залишається явищем недостатньо вивченим. Так, наприклад, досі не вирішеними залишаються питання, пов'язані з вивченням таких понять як «жанр» і «стиль», що зі свого боку частково обумовило актуальність теми даної дипломної роботи.

Між тим, особливо актуальною мислиться також необхідність здійснення всебічного аналізу художньо-творчої діяльності окремо взятих митців, зокрема можливості встановлення міри їхнього впливу на процес становлення національної джазової традиції. Історично відомим є той факт, що джаз на початку власного розквіту тією чи іншою мірою інтегрувався в площину культурного життя різних країн, у тому числі східноєвропейських.

Особливе місце у джазі займає вокальне виконавство, яке викликає живу зацікавленість як у освічених фахівців, так і серед багатьох шанувальників сучасної музики. Зокрема, звертає на себе увагу творчість джазових вокалістів другої половини ХХ століття, серед яких Татевік Оганесян, Ірина Отієва, Ігор Борисов, Ельвіра Трафова, Гюллі Чохеллі, Ельса Химма, Інга Перадзе, Валентина Дігтярєва, Ольга Пірагс, Теона Контрадзе, Галина Філатова, Галина Смучинська, Сергій Манукян, Світлана Панова, Теона Контрадзе, Лариса Доліна та багато інших. В українській джазології

творчість багатьох із них до сьогодні залишається недостатньо вивченою, що є досить актуальною проблемою. Виконавське мистецтво Татевік Оганесян – «першої леді радянського джазу», в цьому відношенні, на жаль, не є виключенням. Співачка зробила вагомий внесок у розвиток європейського та світового джазу, її творчість справила потужний вплив на багатьох джазових вокалістів молодшого покоління, музика в її оригінальній манері виконання має безліч прихильників у всьому світі.

Сольна концертно-студійна творчість Т. Оганесян розпочалась із випуском джазового альбому «Day Dream» у 1986 році. До його складу входять стилістично та жанрово різноманітні п'єси, в яких повноцінно розкривається виконавський потенціал джазової співачки. Не дивлячись на те, що з моменту запису альбому промайнуло вже більше 30 років, до сьогодні відсутні будь-які ґрунтовні дослідження про нього. Це певною мірою посилює питання виявлення виконавських, стильових та жанрових принципів джазових творів даного альбому.

Неповторність виконавського стилю Татевік Оганесян як однієї з найвидатніших представниць джазового мистецтва Східної Європи криється передусім в симбіотичному поєднанні характерних елементів, що властиві декільком жанрово-стильовим напрямкам джазу. В науково-дослідницькому середовищі такого роду праця, що присвячена предметному вивченню творчого доробку джазових виконавців (в даному випадку вокалістів), зокрема таких, що тією чи іншою мірою залучають у свою інтерпретацію різні стильові напрямки в рамках одного твору. На наш погляд, цей підхід є доволі актуальним, оскільки даний напрямок в рамках української музикознавчої науки сьогодні, на жаль, все ще не достатньо розвинений.

Мета дослідження – виявити стильову та виконавську специфіку творчості Татевік Оганесян на прикладі джазового альбому «Day Dream».

Завдання дослідження:

- 1) здійснити стислий огляд історії зародження джазу, зокрема в контексті взаємопроникнення західноєвропейської музичної традиції та афроамериканської архаїчної пісенності;
- 2) обґрунтувати концепцію дослідження з опорою на сучасну теорію інтерпретації;
- 3) визначити методологічні засади вивчення поняття «виконавський стиль» в площині як світового так і вітчизняного музикознавства;
- 4) виявити ключові жанрово-стильові особливості вокально-виконавської творчості Т. Оганесян;
- 5) представити стильовий та виконавський аналіз альбому «Day Dream» Татевік Оганесян.

Об'єкт дослідження – вокально-джазова музика Східної Європи ХХ сторіччя, а **предмет** – стильова та виконавська специфіка джазового альбому «Day Dream» Татевік Оганесян.

Матеріал дослідження представлений студійним аудіозаписом джазового альбому «Day Dream» 1986 року.

Методи дослідження:

- **стильовий** – дозволяє охарактеризувати особливості стильового синтезу в рамках виконавської творчості Т. Оганесян;
- **жанрово-стильового аналізу** – застосовується в ході аналізу окремо взятих джазових композицій;
- **історико-генетичний** – дає змогу відстежити генезу і подальше становлення джазу в аспекті історизму;
- **біографічний** – за допомогою якого представлена характеристика художньо-творчої діяльності окремих митців в контексті історії джазової культури;

- **когнітивний** – дозволяє відстежити факти переломлення вірменського фольклору в площині вокально-джазової творчості Т. Оганесян;
- **виконавський** – який є основою стильового та виконавського аналізу джазового альбому «Day Dream».

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці, матеріали та розробки, що присвячені вивченню:

- *теорії виконавського стилю*: О. Катрич [23, 24], С. Манько [29], О. Сидоренко [42], І. Сухленко [46], М. Хмелюк [51];
- *історії джазового мистецтва*: О. Броше [2], В. Журба [17], Я. Журба [18], Г. Михайленко [32], В. Полянський [37], Т. Полянський [39], F. Bergerot, A. Merlin [53], T. Gioia [58, 59], W. Sargeant [64];
- *мистецтва джазової імпровізації та інтерпретації*: О. Горбенко [7], І. Горват, І. Вассербергер [8], С. Давидов [9], Л. Іваненко [21], В. Москаленко [33], Ю. Ніколаєвська [35], О. Склярів [44], M. Levine [61];
- *питань історичного і теоретичного музикознавства*: О. Войченко [3], В. Гіголаєва-Юрченко [5], Н. Дрожжина [11, 12], В. Журба [16], А. Іваницький [22], Г. Смаглій [45];
- *довідкова література*: В. Откидач [36], В. Симоненко [43], L. Feather [57];
- *додаткові матеріали з інтернет-ресурсів присвячені творчості Татевік Оганесян*: [55], [56], [67].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у комплексному погляді стильової та виконавської специфіки джазового альбому «Day Dream» Т. Оганесян, зокрема в системі індивідуального виконавського стилю співачки.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали даної дипломної роботи можуть бути застосовані в подальших наукових дослідженнях, що присвячені джазу, джазовому виконавству, історії східноєвропейського джазу; також можуть бути використані в рамках учбових курсів, присвячених вивченню історії джазу, музичної інтерпретації, історії світової та вітчизняної музики; а також у педагогічній та виконавській практиці.

Апробація матеріалів дослідження. Матеріали та результати магістерського дослідження стали основою для п'яти апробацій:

1. Доповідь на конференції "Магістерські читання" Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (20-27 грудня 2022 р.);

2. Опубліковані тези в збірнику матеріалів Міжнародної науково-теоретичної конференції "Культура та інформаційне суспільство XXI століття" Харківської державної академії культури (20-21 квітня 2023 р.);

3. Доповідь на IV Міжнародній науковій конференції "Мистецтво та наука в сучасному глобалізаційному просторі" (до Дня Науки України) (20-21 травня 2023 р., Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського);

4. Участь у Харківському регіональному конкурсі студентських наукових робіт з природничих, технічних та гуманітарних наук (20.04.23-19.06.23);

5. Участь у Першому Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського червень 2023 р.).

Структура дослідження. Дипломна робота складається із Вступу, трьох Розділів, Висновків і Списку використаних джерел. Загальний обсяг дослідження складає 83 сторінки, з них основний зміст викладений на 70 сторінках. Список використаних джерел налічує 67 позицій, 6 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ДЖАЗ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОРИЧЧЯ

1.1 Історія зародження і становлення джазу в музикознавчих дослідженнях

Генезис джазу, як відомо, сягає своїм корінням в недалеке минуле. Будучи явищем відносно молодим, джаз практично завжди викликав предметний дослідницький інтерес серед науковців. Множинні аспекти його вивчення нерідко стають предметом жаркої полеміки, що не вщухає і донині. Ба більше, навіть попри загально визнаність як абсолютно самодостатнього роду музичного мистецтва джаз, однак, в контексті світового музикознавства все ще залишається явищем маловивченим. Наразі одним з найгостріших питань, що ставлять перед собою численні дослідники стає проблема аналізу витокової природи джазу, так сказати, відтворення більш достовірної версії його безпосереднього зародження. Тому, в матеріалі даного підрозділу вважаємо за необхідне здійснити стислий історіографічний аналіз наявних на сьогодні досліджень та наукових розробок, що, зі свого боку, дозволить всебічно розглянути порушене питання. Водночас, в рамках даного дипломного дослідження нами не ставиться на меті виключно компілювання наявних джерел, а радше намагання здійснити ретроспективний огляд історії джазу, спираючись на розробки найвидатніших науковців світової джазології. У зв'язку з цим додамо, що теоретична база здебільшого представлена зарубіжними джерелами і лише малу її частину склали наукові розробки вітчизняних музикознавців.

І все-таки, що собою являє джаз? Якими були історичні або, можливо, соціокультурні передумови його зародження? Ймовірно, однозначної відповіді на це питання не існує взагалі. Зародження джазу великою мірою відбувалося в контексті низки історико-культурних трансформацій. Так, наприклад, доволі ємким мислиться ствердження видатного американського

дослідника джазу М. Стернса¹, який в широкому сенсі визначив джаз як: «...результат 300-річного взаємопроникнення у Сполучені Штати двох великих музичних традицій, європейської та західноафриканської» (переклад А. У.) [65, с. 3]. На думку вченого джазове мистецтво в сутності дійсно почасти ґрунтується на традиціях європейської музичної культури. Втім, як наголошує М. Стернс, параметром «впізнаваності» джаз завдячує саме західноафриканській народнопісенній традиції, художні властивості якої настільки вирізняють означений рід музичного мистецтва з-поміж інших.

З точки зору історичного музикознавства відомо, що первісною передумовою задля зародження джазу стає ланцюжок історичних подій. Відправною ж точкою стають події 1619 року, а саме розгортання масштабної колонізації територій африканського материка. Форсоване «освоєння» нових територій також супроводжувалося насильницьким поневоленням місцевого темношкірого контингенту з подальшою його депортацією на територію північноамериканського континенту. Фактологічне підтвердження наведеної тези знаходимо в матеріалі фундаментального дослідження Т. Джоя², в рамках якого науковець констатує: «Як виявилось, поширення африканських течій в значно ширші потоки західної культури розгорталося набагато триваліше, чому значною мірою сприяли поразки³, аніж завоювання – не тріумфальні військово-морські флоти, що плюндрували континентальні держави, а радше темні часи торгівлі рабами, кораблі з якими прямували до Нового Світу» (переклад А. У.) [58, с. 9]. Водночас, Маршалл Стернс зауважує, що з моменту прибуття найперших африканських невольників в площину культурного життя США яке, здебільшого, спиралося на західноєвропейську музичну

¹ Стернс Маршалл Уінслоу (1908 – 1966) – американський джазовий критик і музикознавець. Засновник Інституту досліджень джазу (IJS).

² Джоя Тед (1957) – американський джазовий критик і музичний історик.

³ В даному випадку необхідно розуміти історичний контекст. Так, зокрема, має місце бути відсилання до подій початку VIII сторіччя, а саме арабської експансії Омейядським халіфатом (Північна Африка) Піренейського півострова (711–718), і подальше завоювання територій Європи, що тривали понад 20 років. Автор пов'язує саме з цим періодом найперші випадки взаємопроникнення африканської та європейської культур.

традицію (фактично завезену європейськими колонізаторами з Великобританії, Іспанії, Німеччини, Франції тощо) методично, крок за кроком просочувалися елементи африканського фольклору.

Втім, розмірковуючи щодо характеристики процесу взаємопроникнення двох традицій, насамперед, необхідно враховувати історичний контекст, а саме події на тлі яких власне і відбувалося озвучене культурне злиття. Як відомо, наприкінці першої чверті ХХ сторіччя наслідком згаданої експансії Африки стає встановлення рабовласницького устрою на території Сполучених Штатів. Відповідно, насильно завезені африканці автоматично були позбавлені будь-яких прав і свобод. Надважка праця на бавовняних плантаціях виснажувала невільників, причому як фізично так і морально. Але навіть у таких, здавалося б вкрай нестерпних умовах темношкірі раби, однак, демонстрували у найвищому ступені міцні, непорушні зв'язки з власним корінням, власними традиціями. Одним з таких проявів стає зародження в осередку негритянських рабів специфічних пісень, що увійшли до історії під доволі утилітарною назвою ворк-сонг. Так, наприклад, на думку авторитетного дослідника джазу В. Сарджента¹, вказані пісні необхідно розглядати як один з перших самостійних вокальних жанрів північноамериканських негрів. Специфіка цих пісень викладена дослідником у досить стислому, а втім інформативному тлумаченні: «Робоча пісня – пише він – зазвичай виконується солістом-заспівачем і хором. Вона супроводжувала і ритмічно організовувала роботу артілі» (переклад А. У.) [64, с. 220]. Аналогічну характеристику надає і Т. Джоя, який свідчить відносно того, що сутність робочої пісні головним чином полягала у дисциплінації акту праці. В рамках жанру ворк-сонг, по суті «невільницьких пісень», науковцем, тим не менш, вбачаються прямі зв'язки з африканським корінням: «Африканська традиція, як і європейська селянська традиція, підкреслювала наполегливу працю і висміювала лінь у будь-якій

¹ Сарджент Вінтроп (1903 – 1986) – американський музичний критик і скрипаль.

формі... ..робоча пісня сприймається як частина африканського підходу до повсякденного життя, в якому музика інтегрована у робочий процес» (переклад А. У.) [58, с. 18].

Міркування щодо вираженої утилітарної функції пісень жанру ворк-сонг розділяє і М. Стернс, водночас, вказуючи на ключовий критерій, який в буквальному сенсі унеможлиблював подальший розвиток жанру. Суть даного критерія, як зазначено вище, полягає у вираженій утилітарній функції, а саме «прив'язці» до конкретного роду діяльності (робота в полі), а отже чітко окресленого середовища поширення. Ще однією проблемою жанру М. Стернс вважав відсутність будь-якого зв'язку з церквою. Забігаючи наперед, відмітимо, що решта так званих жанрів «передджазового мистецтва¹», що ґрунтувалися на церковній традиції, в тій чи іншій мірі продовжують своє існування і донині. Між тим, в рамках цього, здавалося б очевидного недоліку, автор вбачає і особливу винятковість жанру робочої пісні, адже вона, на відміну від інших: «...зберегла і примножила низку західноафриканських традицій» (переклад А. У.) [65, с. 90]. Ба більше, як стверджує М. Стернс, жанр робочої пісні з точки зору структурної організації цілковито спирався на принцип респонсорного співу, тобто в його основу була закладена структурна модель «call – response», інакше кажучи «заспів – відповідь». На думку вченого подібна функціональна модель не втратила свою актуальність в джазовій музиці і донині.

З плином часу в колі афроамериканців, чий контингент вже до 1807 року налічував близько 400,000 корінних африканців (переважно вихідці західних регіонів Африки), поступово намітилася тенденція до прийняття християнства. Головним чином цей процес обумовлювався розгортанням на території США примусової християнізації темношкірого населення, переважна більшість з яких були прихильниками традиційних африканських релігій – тотемізму, фетишизму, анімізму, культу предків тощо. Багаторічна

¹ За Д. Терebuном, с. 73

тяжка праця в надважких умовах, безумовно, негативно впливала на емоційно-психічний стан невільників, які конче потребували будь-якої форми душевної розради. Між тим, християнські догмати на цьому фоні сприймалися афроамериканцями все прихильніше. З іншого ж боку розв'язана урядом США масова християнізація, на наш погляд, мала чітку мету – завуальоване упокорення морально-вольового «тилу» темношкірого населення, адже насадження таких християнських чеснот як смиренність і терплячість суттєво знижували ризик можливих повстань проти режиму.

Глобальне поширення європейської релігії в середовищі афроамериканців в підсумку разюче позначилося на їх культурному житті. Поступово, крок за кроком в контекст африканської пісенності інтегруються елементи європейської музичної традиції, виражені переважно у практиці християнських піснеспівів. Вищевикладене знаходить відгук і в книзі Дж. Кольєра¹: «У безпросвітному, повному нескінченних страждань житті чорних невільників єдиним виходом у світ духовних цінностей було християнство (у його протестантському різновиді). У гімнах і духовних піснях білих американців раби побачили можливість висловити свій внутрішній світ... На цій основі і виник негритянський спіричуел» (переклад і пунктуація – А. У.) [54, с. 142]. В основному, виникнення жанру спіричуел² стає наслідком колосального впливу європейської культури, зокрема псалмів та різного роду духовних піснеспівів завезених до США місіонерами. Виняткову значимість даного жанру відмічає М. Стернс, адже саме спіричуел, на відміну від менестрель-шоу³, змальовує образ темношкірої людини-мислителя, сповненої певних життєвих і душевних устремлінь. «Він (спіричуел – А. У.) був раннім і вражаючим засобом змусити Сполучені Штати та увесь світ зрозуміти афроамериканців та їх музику» (переклад А. У.) [65, с. 123].

¹ Джеймс Лінкольн Кольєр (1928) – американський джазовий музичний критик та письменник.

² Спіричуел (від англ. spiritual – духовний) – один з чільних вокальних жанрів передджазового періоду.

³ Менестрель-шоу – комедійний напівпрофесійний народний театр, в якому активно використовувалися темношкірі актори (або загримовані під таких білі артисти) [63].

Водночас, дослідник Г. Чеча диференціює прояв двох традицій (європейської та африканської), що склали основу даного жанру. Відповідно до ствердження науковця європейський «слід» представлений мажоро-мінорною ладовою системою, практикою акапельного співу, а також використання текстів виключно з духовним змістом. Щодо африканської традиції Г. Чеча відмічає впровадження практики акцентування слабкої долі, декламаційний тип оповідання, нерідко з відтінком скандування та екмеліка [52, с. 253].

В більш пізні роки в сфері негритянської духовної музики поступово кристалізувалися ще три вокальні жанри: ринг-шаут, джубілі сонгс, а також сонг-сермон. Втім, варто зазначити, що на відміну від спіричуелу наведені жанри не набули значного поширення і побутували здебільшого у вузьких колах негритянської спільноти. А втім, коротко розглянемо ключові особливості цих жанрів. Так, наприклад, найбільш лаконічно та інформативно наведені жанри охарактеризовані в книзі В. Сарджента. Отже, джубілі сонгс або «пісні славлення» в широкому сенсі В. Сарджент ототожнює середньовічним пісням-юбіляціям, які широко використовувалися в тогочасній церковній практиці. В основі джубілі – тривале повторення теми гімну з розвинутою системою імпровізаційних підголосків, а розвиток мелодії джубілі сонгс ґрунтується на принципі строфічної варіаційності. Водночас, Маршалл Стернс наголошує на тому факті, що саме в джубілі знаходять відображення традиції європейського мелодизму, зокрема наявність вираженої сталої мелодичної лінії.

Жанр ринг-шаут являв собою негритянську релігійну танцювальну пісню-молитву хороводного типу, в рамках якої учасники рухаючись за колом виконували її в унісон. В. Сарджент також відмічає, що виконання такого роду пісень супроводжувалося читанням біблійських псалмів, що чергувалося з екстатичним голосінням хорової спільноти, яка в процесі перманентного масового дійства нерідко досягали стану колективного трансу. Резюмуючи значимість наведеного жанру М. Стернс констатує:

«Ринг-шаут – це сховище західноафриканських традицій, які постійно дають джазу нове життя» (переклад А. У.) [65, с. 14].

І нарешті жанр сонг-сермон, що в перекладі означає «пісня-проповідь», за специфікою виконання подібна до спіричуелу, і являла собою екзальтовану декламацію священника розспівного характеру (нерідко переходила на природний крик), що перегукувалася з хоровою відповіддю прихожан. До того ж М. Стернс характеризує жанр сонг-сермон вказує на його подібність до ринг-шаут, передусім завдяки опорі на респонсорний тип співу. Дослідник також зауважує, що під час виконання піснеспіву проповідник доволі часто застосовує прийом «zooning¹» настільки характерний для field-holler². Втім, найголовніша відмінність, яка вирізняє жанр сонг-сермон з-поміж інших полягає у тому, що він (жанр) містить найперші ознаки примітивної системи фразування.

1.2 Синтез джазу та фольклору як один з основних шляхів еволюції джазового мистецтва

Спроба узагальненого аналізу джазового мистецтва в історичному зрізі дозволяє відстежити динаміку зміни вектору його еволюційного розвитку. Головним чином озвучена еволюція зачіпала різного роду стильові метаморфози, виражені у переосмисленні традиційних устоїв ладотонального мислення, вдосконаленні виконавського складника, спробах розширення тембральної палітри, невпинного пошуку новітніх засобів музичної виразності тощо. З іншого ж боку, джаз завжди демонстрував виняткову гнучкість в питанні взаємодії з елементами сторонніх культурно-етнічних традицій. Оскільки джаз як самостійне явище зароджувався у тому числі на фольклорному підґрунті (африканська пісенність), опція його взаємодії з архаїчними культурними традиціями різних країн завжди була актуальною.

¹ Zooning – стиль проповіді, що характерний для афроамериканської пісенності, що характеризується множинним повторенням слів або фраз у тональних варіаціях (вище або нижче), і супроводжується хоровою відповіддю пастви.

² Field-holler (з англ. – польовий крик) – один з відгалужень жанру ворк-сонг, а саме польова робоча пісня, ключова особливість якої полягала у сольному виконанні.

Фактично з моменту безпосереднього становлення традиції джазові музиканти нерідко вкрапляли елементи фольклору різних країн в контекст власної творчості.

Джазова традиція, порівняно з традицією академічною, розвивалася доволі стрімко і динамічно. Результатом численних новаторських рішень та художніх шукань нерідко ставала кристалізація нових (або оновлених), неординарних, часом, навіть експериментальних стильових моделей. Багато в чому вихід поза рамки джазу «старого стилю» обумовлювався впливом набираючого оберти процесу глобалізації (у тому числі культурної), особливо після завершення Другої світової війни. Саме завдяки глобалізації джаз стає доступним для широкого слухачького загалу, фактично перестаючи бути свого роду «локальним» мистецтвом темношкірих. Поширення джазу далеко поза межі північноамериканського континенту (зокрема Європа та Азія), або, так звана «четверта течія¹», неминуче призводило до його збагачення елементами різних культур (ладо-тональний, інтонаційний, метро-ритмічний плани). Пройшовши хвилиною по всьому світі американський джаз значною мірою збагачувався сам і водночас урізноманітнював музичну культуру інших країн. Поступово в різних країнах з'являються осередки поціновувачів джазу, які подарували світові імена таких майстрів «неамериканського» джазу як Дж. Рейнарт², Дж. Ширінг³, С. Грапеллі⁴, М. Вардлоп⁵, Р. Шапу⁶, Л. Воля⁷, А. Екян,⁸ М. Левієв⁹, В. Парнах¹⁰ і багатьох інших.

¹ За В. Сарджендом, С. 217

² Рейнарт «Джанго» Жан-Батіст (1910 – 1953) – французький джазовий гітарист циганського походження. Один з фундаторів стилю «джаз-мануш» (циганський-джаз).

³ Сер Джордж Ширінг (1919 – 2011) – британський джазовий піаніст-віртуоз і композитор.

⁴ Грапеллі Стефан (1908 – 1997) – французький джазовий скрипаль.

⁵ Варлоп Мішель Моріс Арманд (1911 – 1947) – французький джазовий скрипаль.

⁶ Шапу Рожер (1909 – 1994) – французький джазовий гітарист.

⁷ Воля Луї (1902 – 1990) – французький джазовий контрабасист.

⁸ Екян Андре (1907 – 1972) – французький джазовий саксофоніст.

⁹ Мілчо Левієв (1937 – 2019) – болгарський джазовий піаніст і композитор.

¹⁰ Парнах Валентин Якович (1891 – 1951) – російський і радянський джазовий музикант. Піонер радянського джазу.

Як результат, вже до середини ХХ сторіччя в площині джазової традиції намітилися ознаки нового стильового напрямку. Повноцінне становлення новоутвореного стилю, що отримує назву фолк-джаз або ж інакше етно-джаз, відбувалося в контексті 1950–60-х років. Великою мірою етно-джаз стає кінцевим результатом, що увінчував багаторічні художні шукання джазової спільноти Старого Світу, а пізніше і Азії. Саме в ці роки в багатьох країнах світу в протигагу північноамериканській джазовій традиції напрацьовується індивідуальна модель самостійного мислення, власна візія цієї культури. В найкоротший термін в різних куточках світу формуються джазові ансамблі та колективи. Зі сцени найвідоміших концертних майданчиків європейського континенту лунають джазові композиції іспанською, польською, балканською мовами. Проте, в процесі форсованої «асиміляції» американської традиції на теренах інших країн, на жаль, цілковито втрачався зв'язок з автохтонним африканським етносом. Інакше кажучи, європейський (азіатський тощо) джаз фактично стає підсумковим «продуктом» процесу акультурації американського джазу. Фактологічне підтвердження означеної гіпотези відображене в матеріалі книги В. Сарджента, в якій автором акцентовано увагу на свого роду переосмисленні європейцями філософії американського джазу, зокрема її підпорядкування нарочито «камерній» моделі музикування.

Втім, тенденція «освоєння» джазу європейцями, азіатами, жителями країн Латинської Америки викликала доволі суперечливу реакцію суспільства. Багато хто охоче вітав ідею повсюдного поширення естетики джазу. Були й ті, хто засуджував культурний синтез, зокрема деякі американські музичні критики, жорстка позиція яких полягала у необхідності безальтернативного збереження джазової традиції виключно в колі її носіїв, тобто афроамериканців. На щастя, вони склали лише малу частину, а тому аж ніяк не завадили поширенню джазу поза межами США. Європейці, зокрема, повністю відкидають африканську ідіоматику, натомість

зосереджуючи свої зусилля на створенні самобутніх національних джазових стилів, основу яких складатиме вже їх власний фольклор [64, с. 78].

Розмірковуючи на предмет встановлення першопричини звернення джазменів до етнічної музики, на наш погляд, мають місце відразу декілька факторів, що тією чи іншою мірою пояснюють подібний симбіоз культур. По-перше, завдяки цитуванню фольклорного матеріалу (або його елементів) ставало можливим суттєве розширення художньо-образної палітри, в результаті чого загальне звучання джазових композицій набувало яскраво вираженого колористичного складника. По-друге, в практиці експериментів з фольклором нами вбачається намагання митців до самовираження, до нарочито підкресленої індивідуалізації авторської творчості.

А втім, зосередимо свою увагу на можливості вивчення такого явища як «етно-джаз» на теренах американської джазової традиції. Передусім, відмітимо, що практика фольклорного цитування в переважній більшості випадків знаходила прояв у суто інструментальній виконавській практиці і лише поодинокі випадки звернення вокалістів мали місце в контексті другої половини ХХ сторіччя. Як відомо, стилістика етно-джазу здебільшого являла собою результат злиття традиційного джазу та елементів музичної культури не західних країн. Так, наприклад, чи не найперші історично зафіксовані випадки залучення музикантами елементів фольклорної традиції, або ж його (фольклорного матеріалу) прямого цитування, знаходять прояв у творчості Дж. ДжюфFRE¹ та Т. Скотта². Втім, варто також додати, що на перших порах практика інтегрування елементів фольклору не набула широкого поширення і обмежувалася виключно експериментальною практикою. Подібний досвід, найімовірніше, був пов'язаний з прагненням музикантів до переломлення усталених меж «академічного» джазового звучання, сповнивши його новітніми тембральними барвами, специфічними засобами виразності.

¹ ДжюфFRE Джеймс Пітер (1921 – 2008) – американський джазовий кларнетист, саксофоніст і композитор.

² Скотт Тоні (справжнє ім'я Шакка Ентоні Джозеф) (1921 – 2007) – американський джазовий кларнетист і аранжувальник.

Повертаючись до американської джазової практики відмічаємо, що вже до 1960-х років тенденція фольк-орієнтованості досягає свого максимуму, планомірно просочуючись в контекст переважної кількості стильових напрямів джазу. Водночас, варто зазначити, що на перших порах практика фольк-експериментів, головним чином, була виключно прерогативою джазменів-інструменталістів, оскільки саме вони володіли більш розвинутою виконавською технікою (специфічні прийоми, техніки, штрихи тощо), поряд з воістину безмежним багатством тембральної палітри, що значною мірою перевершувала аналогічний показник вокальної традиції.

Між тим, можливість більш цілісного розуміння означеної тенденції, на наш погляд, потребує ретельного аналізу передумов її настання, зокрема метаморфоз у соціокультурному просторі США першої половини ХХ століття. Розмірковуючи на предмет встановлення ймовірних обставин задля розгорнення на теренах американської джазової музики славнозвісної фольк-тенденції в період другої половини ХХ століття, дослідником джазу В. Сарджентом виділена щонайменше одна з конститутивних причин яка, на думку науковця, зрештою і зумовила активізацію вищеозвученого процесу. Так, чи не найголовнішою обставиною він вважав надмірно згубний вплив європейської академічної традиції, естетикою якої тогочасний музичний простір США був просякнутий в буквальному сенсі наскрізь. Неприятливим він (вплив) виявився зокрема і для «музики вільних людей». Резюмуючи трансформаційні процеси всередині тканини джазу США В. Сарджент пише: «Джаз неминуче стає професійним, “грамотним” мистецтвом в протигагу фольклору, до сфери якого він колись належав» (переклад та пунктуація А. У.) [64, с. 208]. Вжитий автором не без частки іронії епітет, в цілому, характеризує тенденцію якщо не занепаду, то вже точно регресу традиційної моделі джазу.

Музикознавець також вважає, що джаз післявоєнного періоду (мається на увазі Друга світова війна) знаходячись під колосальним впливом сучасної камерної музики з її установками до «рафінованості» та «відшліфонованості»

(визначення В. Сарджента), стає більш доступним пересічному слухачу, а втім майже безповоротно втрачаючи сам дух джазу як мистецтва імпровізаційного. Як наслідок, приплив значної кількості білих виконавців, художні вподобання яких нерідко йшли в супереч філософії джазу. Підсумовуючи, В. Сарджент з жалем констатує: «В даний момент більшість джазових композиторів і аранжувальників – темношкірі, і в тому, що вони створюють і аранжують, є спонтанність, що була відсутня в “шаблонних” бігбендових аранжуваннях Флетчера Гендерсона¹ та Бенні Гудмена²» (переклад А. У.) [64, с. 208]. Грунтуючись на вище викладеному наважимося припустити, що практика звернення джазових музикантів до фольклорної традиції, найімовірніше, обумовлюється прагненням афроамериканських джазменів до відтворення первісної самобутності джазу, його природи, адже джаз в сутності, резюмує В. Сарджент: «...це їх музика».

З метою покращення сприйняття аналізованого нами явища наведемо декілька прикладів предметного звернення американських джазових музикантів найпершої величини до фольклорної традиції. Отож, в історії американської джазової практики істинним піонером освоєння фольклору у джазовому переосмисленні, по праву вважається видатний американський саксофоніст Джон Колтрейн³. Творчий доробок цього воістину геніального саксофоніста вирізняє розсип різного роду стильових напрямків, неординарних художніх рішень, невпинні пошуки новітніх засобів музичної виразності тощо. Втім, окрема віха його творчості представлена експериментами на підґрунті фольклорного матеріалу. Як відомо, Дж. Колтрейна завжди надихали екзотична музична культура – калейдоскопічність гіпнотично-медитативної танури⁴ суфійських дервішів, або ж драматизм ірландських балад і, безперечно, фольклор, причому як

¹ Гендерсон Джеймс Флетчер Гамільтон (1897 – 1952) – американський піаніст і бенд-лідер. Один з найвпливовіших митців епохи Свінгу.

² Гудмен Бенджамін «Бенні» Девід (1909 – 1986) – американський джазовий кларнетист і бенд-лідер. Прославився як «Король свінгу».

³ Колтрейн Джон Вільям (1926 – 1967) – американський джазовий саксофоніст, флейтист і композитор. Один з найвпливовіших джазових фігу XX сторіччя.

⁴ Танура (з араб. – юбка) – один з найдревніших чоловічих суфійських танців.

африканський так і індуїстський. Захоплення Дж. Колтрейна фольклором в підсумку вилилося у реалізації відразу декількох студійних записів. Так, наприклад, у 1961 році відбувся реліз альбому «Africa/Brass» – джазової чотиричастинної сюїти для саксофону (тенор та сопрано); альбому «Ole Coltrane» (1961), що в буквальному сенсі зачаровує іспанським та африканським колоритом. Ба більше, у тому ж 1961 році Дж. Колтрейн створює і записує сповнену калейдоскопічних модальних кольорів¹ композицію India, що увійшла до альбому Impressions. Саме ця композиція, що згодом стане всесвітньовідомим джазовим стандартом, завдяки особливій екстатичній речитації на кшталт відданого молитві пастора, якомога красномовніше розкриває безмежність польоту художньої думки автора, вираженого у довершеному синтезуванні джазу та фольклору.

З числа сучасних виконавців, творчість яких була безпосередньо сполучена з доволі сміливими практиками синтезування елементів фольклору та джазу, на наш погляд, найбільш значимою в художньому сенсі мислиться постать неперевершеного К. Гарретта². В різний час композиції К. Гарретта з одного боку унаочнюють винятковий пієтет щодо власного етнічного коріння (африканський народний мелос), з іншого ж демонструє колосальний вплив азійської культури на його авторський стиль, що, однак, отримає свій прояв в більш зрілій творчості. Так, зокрема, стилістичний зміст четвертого студійного альбому певною мірою розкривається в абсолютно метафоричній назві «African Exchange Student». Не менш виразним є і наступний альбом, що отримав назву «Black Nore». Щодо фольклору східних традицій відмічаємо, що особливе захоплення викликає наскрізь просякнутий азійським мелосом дванадцятий студійний альбом «Beyond the Wall» (2006). Реліз цієї платівки, в цілому, відображає непідробну пристрась К. Гарретта по відношенню до азійської культури, втіленою в естетиці «модернових»

¹ За Т. Джоя, С. 292.

² Гарретт Кенні (1960) – американський джазовий саксофоніст, флейтист і бенд-лідер. Один з найвидатніших джазових виконавців сучасності.

напрямків джазу на кшталт пост-бопу, модального джазу, фрі-джазу та багатьох інших. Водночас, і в рамках попереднього одинадцятого альбому «Standard of Language» помічаємо явний «азійський відбиток» (композиції «Kurita Sensai», «Gendai» та інші). Більш пізні його роботи також містять ознаки вираженої фольк-орієнтації. Студійному альбому з абсолютно сакральною назвою «Sounds from the Ancestors» (з англ. – звуки предків), реліз якого, до речі, відбувся у 2021 році, властивий витончений африкано-латинський колорит. Відтінок африканської екзотики переосмислюється в естетиці модального джазу, в чому, на наш погляд, вбачається очевидний омаж на художній «світогляд» славетного Дж. Колтрейна.

З числа видатних джазменів-інструменталістів, що активно долучалися до експериментів на фольклорному підґрунті важливо згадати постать одного з найнеординарніших джазових виконавців в історії – славетного Майлза Девіса¹. Загалом його творчість, безумовно, стає втіленням його особистого життєвого кредо, а саме позбавлення від будь-яких рамок – художніх, світоглядних тощо. Безмежність таланту М. Девіса знаходить свій прояв в рамках чергового альбому трубача, що отримав назву «Sketches of Spain». Виходячи з назви стає зрозумілим, що М. Девіс у ньому намагається поєднати пристрасть іспанського колориту з традиційною джазовою гармонією. Такого роду синтез, який, на наш погляд, цілковито підпадає під визначення «третя течія²», серед іншого вирізняється цитуванням старовинних іспанських мелодій.

Водночас, варто зазначити, що далеко не завжди акт цитування фольклорного матеріалу (або використання його елементів) був покликаний задовольняти суто художній інтерес. Нерідко фольклорний матеріал в контексті творчості того чи іншого виконавця несе підспудний метасенс. Так, наприклад, на особливу увагу заслуговує альбом «Afrodeezia» блискучого

¹ Майлз Дьюї Девіс (1926 – 1991) – американський джазовий трубач, композитор і бенд-лідер.

² Третя течія – умовне позначення сформульованої Г. Шуллером концепції в джазовому мистецтві, в основі якої лежить поєднання академічної та джазової музики.

музиканта, віртуозного мультиінструменталіста М. Міллера¹. Розкішні композиції наведеного альбому, що містять яскраво виражений африканський колорит, прояв якого, насамперед, особливо помітний на інтонаційному рівні, представлені у стилістиці фанку та етно-джазу, та вражають тембральним і ритмічним розмаїттям. Втім, попри суто художній складник у зверненні М. Міллера до африканської народопісенної традиції, в значно ширшому сенсі вбачається виражений символічний характер. Річ у тім, що створення вказаного альбому, почасти відбувалося під егідою проекту ЮНЕСКО «Slave Route» (з англ. – невольничий шлях). В рамках даного проекту, М. Міллер, який кількома роками раніше був удостоєний почесного звання «Артист ЮНЕСКО», дотримується чіткого концепту. Суть концепту полягає у відданні шани мужності темношкірого населення планети, що пережило тяжкі часи рабовласництва, але і донині стикається з проблемами дискримінації на расовому підґрунті. Своє захоплення і пошану М. Міллер виражає у досить неординарний спосіб, зокрема на рівні запрошення тих виконавців і залучення тих музичних інструментів, які мають безпосереднє відношення до місць історично підданим рабству.

1.3 Вокально-джазове виконавство в контексті східноєвропейської естрадної творчості XX – початку XXI століття

Як і відмічалось раніше, поширення джазової культури далеко поза межі північноамериканського континенту відбувалося протягом тривалого періоду. Його (джазу) так зване європейське відгалуження в середовищі світового мистецтвознавства і джазології, зокрема, отримало назву «четверта течія» і характеризувалося принаймні частковим відходом від афроамериканської ідіоматики на користь можливості утворення власних внутрішньонаціональних традицій. Однак, відмічаємо також, що в даному випадку процес асиміляції американського джазу на теренах музичного

¹ Вільям Генрі Маркус Міллер мол. (1959) – американський джазовий мультиінструменталіст, найбільш відомий як бас-гітарист, композитор і продюсер.

мистецтва Старого Світу, або, інакше кажучи, його безпосередньої «європеїзації», необхідно розглядати диференційовано. Насамперед, вказана вимога пов'язана з тим, що заявлений процес освоєння джазу головним чином охоплював саме західні регіони Європи, у той час як східні регіони мали виключно абстрактне, найзагальніше уявлення про джаз. Саме тому вважаємо за необхідне в рамках даного підрозділу представити стислий ретроспективний аналіз передумов і становлення східноєвропейської джазової традиції ХХ – початку ХХІ століття. Додамо також, що в ході історіографічного нарису нами будуть позначені та коротко розглянуті фігури найбільш знакових виконавців-вокалістів.

Отже, майже до початку 1920-х років музика джазового напрямку буквально не існувала для східноєвропейських країн, більшість з яких пізніше увійдуть до складу республік майбутньої наддержави – СРСР. Поява принципово нового та незвичного для багатьох напрямку на перших порах не знаходила жвавої підтримки, а ті нечисленні ентузіасти, що демонстрували предметний інтерес, на жаль, не мали жодного уявлення щодо того як виконувати цю музику. Втім, необхідно було з чогось починати. Піонером освоєння музики Нового Світу, з точки зору історичного музикознавства, прийнято вважати Валентина Парнаха¹. Перебуваючи у 1910-х роках у Франції В. Парнах вперше знайомиться з джазом. Саме у цих роках, як пише дослідник джазу Т. Джоя, «...перші негритянські джазові ансамблі виступили в Парижі...» (переклад А. У.) [58, с. 451]. Проводячи своє дозвілля в одній зі столичних кав'ярень, В. Парнаху випадає нагода послухати перебуваючий в європейському турне прославлений у ті часи колектив «Louis Mitchell`s Jazz Kings²».

Чи варто говорити наскільки сильним було враження В. Парнаха від почутого. Незвичність гармонії, надзвичайна рухливість і жвавість ритміки

¹ Парнах Валентин Якович (1891 – 1951) – російський музикант, поет і хореограф. Визнаний піонер радянського джазу.

² Джазові королі Луїса Мітчела – джазовий колектив під керівництвом американського джазового барабанщика Луїса Мітчела.

поряд з блиском духових інструментів справили на нього найсильніше враження. У листі до свого найближчого товариша та колеги по театральному цеху В. Меєргольда¹ від 2 червня 1922 року, своє враження від чуттєвості та експресивності негритянської музики В. Парнах описує наступним чином: «Я хочу провезти до Москви інструменти нового негро-американського оркестру Jazz-band... оркестр синкоп і дисонансів, що представляє величезний інтерес для ексцентричного театру...» (О. Баташев, «Радянський джаз», 1974, с. 31). Заручившись підтримкою (у тому числі фінансовою) свого впливового приятеля, В. Парнах вже до 1922 року створює перший на території Східної Європи джазовий колектив – «Перший в радянській Росії ексцентричний оркестр джаз-банд Валентина Парнаха». Дебютні концерти, здебільшого, відбувалися у стінах драматичних театрів і виконувалися виключно для розваги глядачів у перервах між виставами. Справжнє визнання відбувається вже наступного року, зокрема внаслідок запрошення колективу В. Парнаха долучитися до державних урочистих заходів, що, в свою чергу, опосередковано свідчило про настільки необхідну для новоутвореного бенду підтримку на найвищому номенклатурному рівні. Втім, додамо також, що навіть попри партійну підтримку колектив В. Парнаха, на жаль, так і не став успішним з комерційної точки зору оркестром. Натомість він склав міцний фундамент задля майбутніх поколінь джазових музикантів.

Тим не менш, «ексцентричний оркестр» Валентина Парнаха спровокував нечуваний резонанс у колі тогочасного музичного бомонду. На хвилі доволі відчутного успіху піонерів джазу, у 1927 році створюється перший у Москві професійний джазовий оркестр під назвою «АМА-джаз²», який очолив О. Цфасман³. Першим значним досягненням АМА-джазу стає

¹ Меєргольд Всеволод Емільович (справжнє Меєргольд Карл Казимир Теодор) (1874 – 1940) – російський і радянський театральний режисер, актор і педагог.

² АМА (аббревіатура – Асоціація Московських Акторів) – організація, що надавала фінансову підтримку оркестру О. Цфасмана.

³ Цфасман Олександр Наумович (1906 – 1971) – російський і радянський джазовий піаніст, аранжувальник, диригент і керівник оркестрів (у тому числі джазових).

виступ у радіоефірі 1928 року. У тому ж році О. Цфасман записує першу в історії СРСР джазову платівку, яка в найкоротший термін поширюється значним тиражом. Щодо репертуарного плану, відмічаємо суто інструментальну практику музикування з переважним виконанням популярних в Америці суто танцювальних жанрів, зокрема чарльстону або фокстроту.

Крок за кроком джаз-тенденція шириться безкраїми східноєвропейськими просторами, а її безпосереднє становлення набуває більш чітких обрисів. Провідні тогочасні артисти естради з інтересом долучаються до можливості освоєння заокеанського мистецтва. Так, наприклад, за ініціативи легендарного естрадного співака Л. Утьосова наприкінці 1920-х років створюється естрадний оркестр, що отримав назву «Теа-джаз» (скорочено від «Театральний джаз»). Новоутворений колектив під керівництвом Л. Утьосова в найкоротший термін набуває стрімкого злету. Виступи даного оркестру, здебільшого, являли собою театралізовані пісенні вистави, репертуар яких складали композиції, що були покликані задовольнити художні вподобання слухацької аудиторії періоду кінця 20-х – початку 30-х років ХХ сторіччя. Справедливо також буде зазначити, що окрім фігури Л. Утьосова, своїм успіхом «Теа-джаз» оркестр почасти зобов'язаний композитору І. Дунаєвському, чий композиції складали левову частку репертуару колективу. Втім, справжнє визнання всесоюзного рівня для колективу Л. Утьосова настає у 1934 році. За сприяння І. Дунаєвського «Теа-джаз» оркестр долучається до зйомок першої в історії СРСР музичної кінокомедії «Веселі хлоп'ята» режисера Г. Александрова. Стрічка миттєво стає культовою, а Л. Утьосов з його оркестром здобувають славу всесоюзних улюбленців.

З плином часу естрадно-джазова музика на теренах східноєвропейської музичної традиції істотно видозмінюється. Репертуар більшості джазових виконавців періоду 1920–30-х років, зокрема з точки зору стилістичного аналізу, істотно відрізнявся від американської традиції, поступаючись як за

якістю звучання, так і за рівнем професійної підготовки кадрів. Втім, значний перелом намітився наприкінці 1930-х років. З'являються нові колективи, які демонструють прагнення до відходу від нарочито «розважальної» естрадної музики, натомість зосереджуючись на створенні джазової. Одним з таких митців стає О. Варламов¹, який у 1938 році створює джазовий ансамбль (септет), до складу якого були залучені кращі тогочасні виконавці-віртуози. Септет О. Варламова демонстрував виражену інструментальну орієнтованість, а також цілковите позбавлення від естрадної канви. Рік потому на базі септету буде сформовано джаз-оркестр Всесоюзного радіокомітету, який в подальшому буде очолено О. Цфасманом.

Примітно те, що саме зусиллями О. Варламова було сформоване міцне підґрунтя задля майбутнього формування джазової виконавської школи не тільки на території радянського союзу, а також Прибалтики. Паралельно з колективом О. Варламова у Ленінграді з'являється свій джазовий оркестр під керівництвом Й. Вайнштейна. Цікавий той факт, що у цей же період на теренах Закавказької СФРР з'являється перший осередок джазового життя. Так, наприклад, у 1938 році А. Айвазян ініціює створення Державного естрадного оркестру Вірменської СРСР, який спеціалізувався на виконанні переважно джазової музики.

Підводячи проміжний висновок констатуємо, що репертуар східноєвропейських джазменів періоду 1920–30-х років стилістично суттєво відрізнявся від американського джазу, що цілком закономірно, і в основному обмежувався естрадно-танцювальною музикою. Справжній прорив радянського джазу, як не парадоксально, стався на початку Другої світової війни. Пов'язаний він зокрема з переїздом до Білоруської РСР Е. Рознера, біглого німецького джазового музиканта. Рятуючись від політичного переслідування² Е. Рознер у 1933 році спочатку мігрує до Польщі, де успішно

¹ Варламов Олександр Володимирович (1904 – 1990) – радянський естрадно-джазовий співак, композитор, аранжувальник і керівник оркестрів.

² Будучи вихідцем з сім'ї польських євреїв Е. Рознер з приходом до влади нацистського режиму піддався переслідуванню як представник етнічних меншин.

організовує джазовий оркестр, а вже в перші дні Другої світової Е. Рознер разом зі своїм колективом змушений тікати до Білостоку (у ті часи входив до БСРС). Згодом біглий музикант за підтримки польських колег-мігрантів реорганізовує джаз-оркестр який, до речі, кількома роками пізніше увійде в історію як Державний джаз-оркестр БСРС на чолі якого буде все той ж Е. Рознер. Примітно те, що з-поміж інших звитяг Е. Рознера чи не найголовнішою його заслугою можна вважати «знайомство» східноєвропейської музики зі стилістикою свінг-музики.

Однак, намічена динаміка розвитку джазу на теренах музичної культури радянського союзу, на жаль, була затьмарена розгортанням масштабної репресивної кампанії політичного керівництва, спрямованої на боротьбу з «антипатріотичними» елементами (як прояв згубного впливу так званого «Загниваючого Заходу»), до яких серед інших був включений і джаз. Так, відмічаємо, що в різний час і за різних обставин були репресовані численні керівники джазових колективів, зокрема згадані О. Варламов, Е. Рознер, диригенти Г. Терпиловський¹ і Л. Теплицький², жорстко контролювалася, а часом подекуди і обмежувалася діяльність колективу О. Лундстрема³. Характеризуючи період регресу джазу, Ю. Верменич в своїй праці «Джаз: Історія. Стилї. Майстри.» (2011) підсумовує: «Всі наші (радянські – А. У.) джаз-оркестри тоді були розпущені (окрім колективів Утьосова та Айвазяна, що отримали назву «естрадних»), і цей період адміністративного «розгинання саксофонів» тривав до 1954 – 1955 років» (с. 33).

Лише у середині 1950-х років, у період так званої «Відлиги» на фоні послаблення політичного режиму джазове мистецтво поступово виходить з підпілля. «Друге дихання» отримують джазові колективи раніше згаданих О. Лундстрема та І. Вайнштейна. Втім, попри намічений розквіт

¹ Терпиловський Генріх Романович (1908 – 1988) – радянський композитор, музичний критик. Один з фундаторів радянського джазу.

² Теплицький Леопольд Якович (1890 – 1965) – радянський композитор і диригент.

³ Лундстрем Олег Леонідович (1916 – 2005) – радянський і російський джазовий музикант, композитор і диригент.

інструментального джазу, джазовий вокал, як відмічає О. Баташов, все ще залишається суто «допоміжним» компонентом. Найімовірніше, подібний дисбаланс обумовлювався відсутністю чіткої градації між естрадною та джазовою музикою. Переважна більшість вокалістів (у тому числі Л. Утьосов) аж до середини 1950-х років тяжіли радше до естрадної традиції з різних причин залишаючи поза увагою джаз.

В ході ретельного опрацювання наявних матеріалів вдалося встановити, що чи не першою у повному розумінні цього слова, професійною джазовою співачкою на території Східної Європи, чия творчість буде удостоєна всенародного визнання, на наш погляд стає Г. Чохелі. Неабиякий виконавський хист грузинської співачки став для всіх очевидним ще в зовсім юному віці. Так, наприклад, у 1951 році на одному з концертів шістнадцятирічна Гюллі виступає у супроводі Тбіліського джазового оркестру політехнічного інституту, а вже за кілька років (1955) стає солісткою Державного естрадного оркестру Грузинської РСР, а трохи згодом естрадного оркестру О. Лундстрема, що вже було колосальним досягненням для молодой співачки. Починаючи з 1960-х років Г. Чохелі постійний учасник різного роду джазових концертів і фестивалі Москви, Ленінграду, Талліну та інших міст. Винятковий універсалізм виконавської манери співачки з одного боку забезпечив їй любов та пошану прихильників, а з іншого дозволив отримати цілком якісну пресу. Успіх співачки багато в чому полягав у бездоганному відчутті ритмічної пульсації, гостроті та надзвичайній гнучкості фразування, колосальній в емоційному сенсі подачі, та, безперечно, безмежній глибині її розкішного меццо-сопрано.

Також з числа неординарних джазових виконавиць яскраво виділяється фігура харизматичної В. Пономарьової, чия зірка запалюється наприкінці 1960-х років. Починаючи як артистка знаменитого московського музично-драматичного театру «Ромен», В. Пономарьова паралельно займається і джазом, долучившись у 1967 році до співпраці з оркестром відомого

джазового диригента А. Кролла¹ у якості солістки. Предметний інтерес дана виконавиця викликає найперше через те, що саме вона однією з перших звертається до використання в рамках власної творчості специфічної і надзвичайно складної виконавської техніки – скету².

На початку 1970-х років в східноєвропейському джазовому просторі з'являються відразу декілька нових доволі цікавих джазових виконавців, з числа яких можна виділити, скажімо, Ельсу Химму або Інгу Перадзе. Обом співачкам була властива унікальна виконавська манера, де Е. Химма тяжіла радше до м'яких кристально прозорих інтонацій, у той час, як І. Перадзе вирізнялась різким, певною мірою хрипливатим тембральним забарвленням, що, зрештою, не заважало їй настільки тонко відчувати джазову музику. Однак, справжнім відкриттям стає ленінградська співачка В. Дегтярьова, чий талант свого часу розгледів Й. Ванштейн, запросивши її до свого оркестру. Як відмічає О. Баташов, нерідко рівень професійної підготовки співачки у той чи інший спосіб ставився під сумнів, зокрема активно обговорювалася відчутний недолік такого компоненту як чистота інтонування. Зазначимо втім, що вказаний «технічний» недолік аж ніяк не носив повсюдний характер і з лишком компенсувався широтою художньої думки та колосальною самовідданістю своїй справі.

Окрім В. Дегтярьової в контексті 1970-х років у середовищі ленінградського джазового життя сходить зірка Е. Трафовой. Щойно закінчивши ЛДІТМіК³ (нині РДІСМ⁴), юна співачка стає солісткою джазового ансамблю знаменитого джазового музиканта мультиінструменталіста Д. Голощюкіна. Маючи бездоганний художній смак, Е. Трафова у своїй творчості репрезентувала найяскравіші емоційні грані свого таланту, захоплюючи серця слухачів ефектними скет-імпрровізаціями,

¹ Кролл Анатолій Ошеревич (1943) – радянський і російський джазовий музикант, диригент, композитор і аранжувальник.

² Скет – вокальна імпрровізаційна техніка, в основі якої закладена концепція використання виключно окремих складів або фонем.

³ Ленінградський Державний Інститут Театру, Музики і Кіно.

⁴ Російський Державний Інститут Сценічних Мистецтв.

вмінням варіювати динамічними відтінками та винятковою інтонаційною гнучкістю. Концерти за її участі неодмінно супроводжувалися фурором, а сама співачка вчергове доводила свою надзвичайну художню значимість як справжньої прикраси звучання будь-якого джазового колективу.

Також серед «знахідок» періоду 70-х років минулого століття можна вважати грузинку Ірину Отієву, випускницю естрадного факультету музичного училища ім. Гнесіних. З ранніх етапів кар'єри виконавську манеру І. Отієвої вигідно вирізняло жанрово-стильове розмаїття. Ба більше, вражає її технічний універсалізм: співачка з неймовірною легкістю «перелаштовувалася» з виконання джазової балади у складі тріо на скет-техніку, або ж старовинну новоорлеанську традицію. Завдяки вище озвученим якостям І. Отієва звернула на себе увагу таких «китів» радянського джазу як О. Лундстрем та І. Бриль. Кількома роками пізніше заявляє про себе і ризька співачка Ольга Пірагс, чий вишуканий джазовий вокал дозволяє їй долучитися до співпраці у якості солістки Державного оркестру естрадної та легкої музики під керівництвом неперевершеного Р. Паулза.

Кінець ХХ сторіччя виявився для східноєвропейської вокально-джазової традиції не надто продуктивним. Починаючи з 1980-х років нові обличчя джазових вокалістів з'являються все рідше. Багато в чому, це обумовлювалося стрімкою популяризацією різного роду масової музики – брейкбїт, хїп-хоп, електронна танцювальна музика тощо. Проте, навіть попри вимушений відхід на другий план, практика вокально-джазового музикування продовжувала своє існування. Ба більше, з падінням так званої «залізної завіси», естетика американського джазу проникала на радянський сценічний простір практично не зустрічаючи опору з боку партійної номенклатури. В підсумку це призвело до появи цілої плеяди молодих виконавців з «оновленим» баченням джазу, з числа яких варто виділити таких виконавців як Галина Фїлатова, Галина Смуцинська, Сергїй Манукян,

Світлана Панова, Теона Контрадзе, Лариса Доліна і, безперечно, неперевершеної Татевік Оганесян.

Історично так склалося, що в межах тоталітарної держави найбільш сприятливим осередком для розвитку джазового мистецтва стала саме Вірменія, яка, врешті, не випадково отримала неофіційний статус «джазової столиці» країни в цілому [67]. Саме тут народилася та зростала майбутня джазова співачка світового рівня Татевік Оганесян. У 1970-х роках вона увійшла у великий світ професійного джазу, почала плідну співпрацю із титанами радянської джазової музики, серед яких Костянтин Орбелян, Ігор Бриль, Володимир Чекасін, Костянтин Петросян, Олександр Осейчук та ін. З ними вона виступала на всесоюзному радіо, центральному телебаченні, концертній естраді тощо. Більш детально життєвий і творчий шлях видатної співачки досліджується у наступному розділі.

Висновки до Розділу 1

Виконаний нами в рамках першого розділу поглиблений аналіз генезису джазового мистецтва дозволяє ретельно розглянути історичні, а також соціокультурні передумови, що обумовили його безпосереднє зародження. Відмічаємо також, що представлений аналіз спирався на розробки провідних дослідників джазу, що, в свою чергу, дало змогу більш ґрунтовно вивчити окреслене нами питання. Так, завдяки фундаментальним працям видатних західних джазологів на кшталт Т. Джоя, В. Сарджента або ж М. Стернса вдалося розглянути період зародження в історичному зрізі, зокрема відстежено синкретичну природу джазу, в основі якої злиття елементів музичної традиції Старового Світу та автохтонної негритянської пісенності.

Джазова музика як новітнє явище в контексті світового музичного мистецтва, на відміну від академічної традиції, період становлення якої обчислюється декількома століттями, в найкоротший термін захоплює музичний простір Сполучених Штатів Америки, приковує до себе увагу

як з боку мільйонів поціновувачів, так і з боку численних найавторитетніших музичних критиків. Стрімке розповсюдження джазу територією північноамериканського континенту луною відобразилося і на музичній культурі багатьох європейських країн, у тому числі країн східної частини європейського континенту.

Між тим, джаз як відносно «молоде» явище з високою долею імовірності допускає можливість наявності певної суперечливості трактування історії розвитку окремих його пластів, зокрема хроніки становлення вокально-джазового виконавства на території Східної Європи. Проведене дипломне дослідження, на наш погляд, принаймні частково дає відповідь щодо витокової природи джазового мистецтва, насамперед завдяки унаочненню його первісної виконавської специфіки. До того ж, в матеріалі першого розділу даного наукового дослідження нами були відстежені та всебічно розглянуті ключові події і персоналії еволюційного розвитку східноєвропейського джазового вокалу ХХ – початку ХХІ сторіччя. Докладне вивчення наявних в рамках вітчизняної джазології наукових матеріалів дало можливість сформулювати стислий, але водночас надзвичайно інформативний історіографічний нарис з позначенням найвидатніших виконавців свого часу.

РОЗДІЛ 2

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОГО СТИЛЮ ТАТЕВІК ОГАНЕСЯН

2.1 «Елла з Єревану»: біографічний нарис

Можливість всебічного вивчення життєтворчості будь-якого митця невід'ємно сполучена з першочерговою необхідністю в аналізі численних інформаційних джерел. Опора на вже існуючі наукові розробки, здебільшого, дозволяє сформувати значно якісніший, повніший і, як наслідок, за всіма сторонами змістовніший біографічний портрет. Аналізуючи даний контекст зазначимо, що в площині традиційного музикознавства, принаймні вітчизняного, в ході багаторічного розвитку поступово кристалізувалася певна «однобічність» такого роду досліджень. Означена ж «однобічність» виражається у превалюванні суто «академічних» досліджень, тобто таких, що присвячені висвітленню життєтворчості виключно представників академічної традиції музичного мистецтва. Водночас, все очевиднішим стає фактичний брак наукових праць, матеріали яких містили б згадки біографічних даних представників джазової традиції.

Не складає виключення і постать однієї з найвидатніших джазових виконавиць пострадянського простору – славетної Т. Оганесян. Втім, з урахуванням вище вказаної малорозвиненості естрадно-джазового напрямку в контексті вітчизняної музикознавчої науки, об'єм інформаційних матеріалів, що присвячені біографії означеної містквині наразі критично малий. У зв'язку з цим чи не найголовнішим завданням нами позначена необхідність максимально ретельного пошуку та акумулювання існуючих інформаційних джерел, біографічні відомості, яких значною мірою сприятимуть формуванню цілісного та, що найголовніше, історично достовірного біографічного портрету Т. Оганесян.

Отож, відповідно до енциклопедичного довідника «Велика Енциклопедія Джазу» (2008) В. Фейертага¹, Татевік Нораїровна Оганесян, також відома як «Елла з Єревану», або ж «Леді Джаз Радянського Союзу», народилася 3 червня 1955 року в місті Єреван, Вірменія. Батьки майбутньої «джаз-вумен», що цікаво, також були професійні та доволі знані на теренах Вірменії музиканти. Батьком маленької Татевік був Нораїр Оганесян, заслужений артист Вірменської СРСР, уславлений виконавець-віртуоз гри на традиційному народному інструменті – щипковій кеменче², беззмінний учасник, а згодом і провідний соліст оркестру народних інструментів національного радіо Єревану. Матір'ю ж їй доводилася неперевершена Офелія Карпівна Амбарцумян, першокласна співачка-виконавиця вірменських народних пісень, народна артистка Вірменської СРСР. Згодом, вже доросла, популярна та самодостатня артистка Татевік, згадуючи свою матір з любов'ю та глибоким пієтетом іменуватиме її не інакше як «Королева вірменської народної пісні».

На основі вищевикладеного стає зрозумілим безпосередній рід діяльності в площині якого батьки майбутньої джазової співачки досягли значного успіху. З ранніх років свого життя Татевік зростала в середовищі любові до народної пісні та професійного музичного мистецтва загалом. Ба більше, наважимося припустити, що саме завдяки ранньому і настільки тісному знайомству юної дівчинки зі світом музичного мистецтва та народної пісенності зокрема, вже тоді остаточно визначився її життєвий шлях.

Доволі цікавий факт раннього періоду біографії Т. Оганесян знаходить своє відображення в матеріалі статті «Татевік» з альманаху «Джазові портрети» № 5 (1999) О. Петрова, в рамках якої науковець свідчить щодо існування ще одного члена сім'ї Т. Оганесян, завдяки якому Татевік, тоді ще зовсім юна дівчинка, вперше знайомиться з воістину безмежним всесвітом

¹ Фейертаг Володимир Борисович (1931) – радянський та російський музикознавець. Один з найбільших спеціалістів дослідження джазу.

² Кеменче (кеманча, кяманча) – народний струнно-смичковий інструмент, що за своєю конструкцією і функціоналом подібний до лютні. Широко розповсюджений на території Вірменії, Азербайджану, Грузії, Греції, Ірану, Дагестану тощо.

джазового мистецтва. Наведеним «провідником» у світ джазу для маленької співачки стає її старший брат, блискучий академічний скрипаль, людина неординарного таланту і художнього смаку. Так, наприклад, вище згаданий дослідник джазу і критик О. Петров у вищезгаданій статті характеризував старшого брата Т. Оганесян як: «...закоханого в джаз, володаря доволі солідної колекції платівок і магнітних плівок» (с. 69).

З ранніх років маленька Татевік рішуче визначилася зі своїм покликанням – стати професійною співачкою. Примітно те, що ранні етапи становлення художнього смаку Татевік були відмічені свого роду переломленням двох течій музичного мистецтва: витонченого ліризму вірменської народопісенної традиції з одного боку, та експресивності «паркерівського» бопу¹ з іншого. Позиція ж батьків, які, власне, були прихильниками ліберальних поглядів, в даному випадку була абсолютно однозначною і виражалася у всеосяжній підтримці творчих устремлінь юної місткниці. «І Татевік зростала на перетині вірменських мелодій з блюзами Каунта Бейсі² та вокалом Елли Фіцджеральд...» – резюмує О. Петров. (там само, с. 69).

Найперші кроки на шляху до величі в світі джазового мистецтва були зроблені дівчинкою у восьмирічному віці, зокрема під час навчання у стінах ереванської музичної школи, що з гордістю носить ім'я Саят-Нови³, видатного вірменського поета. Безумовно, вказані «кроки» навряд чи були переконливі, а втім викликали розчулення та захоплення, адже вже тоді у здавалося б примітивних джазових спробах вбачався той внутрішній вольовий стрижень який, часом, властивий не всякій дорослій людині. Справжній дебют Татевік стався у одинадцятирічному віці. Як пізніше згадувала сама співачка в ході інтерв'ю одному авторитетному інтернет-виданню «JazzMap», саме в контексті 1966 року Татевік приймає запрошення

¹ Боп (скорочене від бібоп) – розмовне (жаргонне) позначення композицій у стилі бібоп.

² Вільям Джеймс «Каунт» Бейсі (1904 – 1984) – американський джазовий піаніст, органіст і бенд-лідер. Один з найвпливовіших митців в історії свінгу.

³ Саят-Нова (справжнє ім'я – Арутін Саядян) (1712 – 1795) – вірменський поет, найвидатніша постать вірменської поезії XVIII ст.

на виступ на радіо, де їй було запропоновано виконати джазовий стандарт Г. Арлена¹ «It`s Only a Paper Moon» у супроводі ні багато ні мало Державного оркестру радіо Вірменії під керівництвом іменитого маестро Мартина Вартазаряна.² Цікаво те, що саме у факті виконання наведеної пісні нами вбачається особливий символізм, адже саме завдяки цій джазовій композиції, почасти, обумовлене стрімке сходження на пантеон слави джазового мистецтва кумира самої Т. Оганесян, неперевершеної «Леді Джаз» – Елли Фіцджеральд.

До речі, відразу після такого настільки феєричного виступу в творчій «кар'єрі» юної Т. Оганесян намітилося певне затишшя. Безумовно, дівчинка продовжує активно займатися естрадним вокалом, доволі активно концертує, хоча й з обмовкою на той факт, що масштаб згаданих концертів носив локальний характер і обмежувався концертними заходами місцевого рівня. Два роки потому, тринадцятирічній Татевік в черговий раз випадає можливість долучитися до співпраці з вище вказаним колективом М. Вартазаряна. У супроводі оркестру радіо та телебачення Вірменії у 1968 році молода співачка вперше приймає участь у публічному концерті, в рамках якого виконує пісню Сема Кослоу³ «Mr. Paganini». Пізніше у тому ж складі відбудеться і студійний запис даної композиції. Цікавий той факт, що джазовий стандарт «Mr. Paganini» протягом багатьох років фактично був візитною карткою Елли Фіцджеральд, що вкотре підтверджує згаданий раніше символізм. Безперечно, беручи до уваги той факт, що Т. Оганесян завжди була істинним шанувальником таланту Елли Фіцджеральд, подібний паралелізм композицій не мислиться випадковістю. Втім, беручи до уваги відсутність достовірного фактологічного підтвердження констатуємо, що наведене припущення слід розглядати виключно з позиції гіпотези.

¹ Гарольд Арлен (справжнє ім'я Хаїм Арлук) (1905 – 1986) – американський композитор популярної музики єврейського походження. Автор понад 500 пісень, найвідомішою з яких стала композиція «Over the Rainbow» для кінострічки «Чарівник країни Оз».

² Вартазарян Мартин Цолакович (1938) – вірменський композитор, піаніст і бенд-лідер. Художній керівник естрадного оркестру Радіо і телебачення Вірменії.

³ Сем Кослоу (1902 – 1982) – американський естрадний композитор, співак і кінопродюсер.

В своєму прагненні до реалізації в суто музичному середовищі юна Татевік вступає до єреванського музичного училища ім. Р. Мелікяна¹ (нині Державний музичний коледж ім. Р. Мелікяна) на факультет хорового диригування. Успішне закінчення навчального закладу припало на доленосний 1974 рік. Саме тоді в житті новоспеченої випускниці вперше з'являється фігура знаменитого К. Орбеляна². Харизматичність, витонченість виконавського стилю та багатство тембрального забарвлення не залишилися поза увагою іменитого диригента, внаслідок чого тоді ще зовсім невідома Татевік Оганесян отримує від Костянтина Орбеляна приголомшливу пропозицію: долучитися до програми концерту Державного естрадного оркестру Вірменії. Так молода, талановита, хоча й невідома широкому загалу глядацької аудиторії співачка в найкоротший термін стає солісткою цього славетного колективу.

До речі, в контексті 70-х років ХХ сторіччя діяльність оркестру під управлінням К. Орбеляна здебільшого протікала на тлі закордонних гастрольних турів, географія яких охоплювала провідні концертні майданчики Сполучених Штатів Америки та Європи, зокрема Франції, Польщі, Німеччини (НДР), Югославії та багатьох інших країн. Долучилася до гастрольного турне і Т. Оганесян. Однак, справедливо також буде зазначити, що в рамках цього ж туру молодій виконавиці організаторами був відведений окремий доволі «скромний» за тривалістю пісенний блок, що, втім, не завадило Т. Оганесян повною мірою продемонструвати власний виконавський потенціал. Численні кореспонденти та музичні критики, що були присутні на концертних виступах вірменської співачки вбачали в ній відгомін таланту самої Е. Фіцджеральд, називаючи її не інакше як «Елла з Єревану».

¹ Мелікян Романос Овакимович (1883 – 1935) – вірменський композитор, хормейстер і педагог.

² Орбелян Костянтин Агапаронович (1928 – 2014) – радянський і вірменський піаніст, диригент і композитор. Народний артист СРСР.

Наприкінці 1970-х років гастрольний тур К. Орбеляна добігає кінця. Майже чотирьохрічна практика роботи з оркестром стала для молоді співачки вкрай корисною, адже увінчалася набуттям настільки необхідних навичок: роботи з мікрофоном, вміння «відчувати» оркестр, а також, що важливо – перебувати у стані перманентного комунікування зі слухачем. Проте, наприкінці 1980-х років в творчості Т. Оганесян все виразніше намічувався певний спад. Однією з причин подібного «застою», як доволі влучно підмічає О. Петров, стають так звані «рамки «параду співаків» орбелянівського оркестру¹», що буквальному сенсі сковували співачку, не даючи змогу вдихнути на повні груди. Будучи фактично обтяженою поточним місцем роботи, Т. Оганесян приймає надзвичайно ризиковане рішення покинути оркестр К. Орбеляна, що, в підсумку, обернулося для неї тривалою паузою у професійній діяльності. Здебільшого, подібний стан речей обумовлювався відразу декількома факторами, з одного боку хиткістю контактів всередині етнічного джазового середовища, а з іншого – банальною «маловідомістю» співачки поза рамками Держоркестру.

Воістину рятівним стає знайомство співачки з Ігорем Брилем². Тісна співпраця з джазовим ансамблем І. Бриля істотно вплинула на професійну кар'єру Татевік. Творчий доробок співачки поповнюється професійними студійними записами під лейблом «Мелодія³», життєво необхідними концертними виступами та участю у різного роду фестивалях Москви, Риги, Одеси, Ярославлю, Донецька тощо. Відновилися і закордонні гастролі, зокрема виступи у Чехословаччині, НДР та Угорщини. Дружні зв'язки І. Бриля допомогли талановитій співачці обзавестися необхідними для професійного розвитку знайомствами і, як наслідок, набуття певного статусу в колі вітчизняних джазистів.

¹ За О. Петровим, С. 69

² Бриль Ігор Михайлович (1944) – радянський і російський джазовий піаніст і композитор. Народний артист РФ.

³ «Мелодія» – радянська державна музикально-звукозаписна компанія.

На початку 1980-х років Татевік акомпанує біг-бенд Латвії, де поруч з нею на сцені виступають найперші величини джазового бомонду Прибалтики, зокрема Г. Розенберг¹, Т. Найсоо², Т. Паулус³ та інші. В ці роки вона остаточно переїздить до Москви, де джазова культура на відміну від країн Прибалтики була розвинута помітно скромніше, а втім значно перевершувала вірменську. Водночас, попри зростаючу популярність, у тому числі ближнього зарубіжжя, Татевік Оганесян охоче співпрацює з вірменськими виконавцями, з-поміж яких особливо виділяються фігури Мікаела Закаряна (рояль), Левона Малхасяна (рояль), Армена Тутунджяна (ударні) або ж Артура Абрамяна (контрабас) та інших. Між іншим, саме с Мікаелом Закаряном у співачки сформується найміцніший професійний зв'язок, а їх творчий союз існуватиме впродовж років, аж до початку 1990-х років.

Переломний момент в житті Т. Оганесян припав на 1991 рік. Саме цього року співачка в буквальному сенсі «йде ва-банк» і полишивши старе життя мігрує до Сполучених Штатів. Головним чином подібне рішення обумовлювалося прагненням співачки навчатися у професіоналів джазового мистецтва, осягати таємниці цієї культури знаходячись безпосередньо в середовищі носіїв традиції. Однак, на перших порах переїзд співачки здавалося б цілком очікувано провалився. Для багатьох в Америці прізвище Оганесян звучало чи не вперше. Пригадуючи ті роки Татевік зізнається: «Я поїхала (з СРСР – А. У.) з титулом “First lady of Soviet Jazz”... Але від’їхавши, я почала з нуля. Мені довелося знову потроху класти камінь за каменем. Я поїхала не для того аби стати зіркою. Я поїхала навчатися більшому» [67].

Подоланням так званої стіни «невідомості» співачка завдячує близьким друзям з вірменської діаспори в колі якої, до речі, прізвище Т. Оганесян

¹ Розенберг Гунарс (1947) – латвійський джазовий трубач, аранжувальник і бенд-лідер.

² Найсоо Тину (1951) – естонський джазовий піаніст і композитор.

³ Паулус Тийт (1945) – естонський джазовий гітарист.

глибоко шанувалося. Саме завдяки етнічним зв'язкам Татевік поступово «асимілюється» в американському джазовому середовищі. Завдяки друзям з радянського минулого, які організовували виступи у різних куточках США, Т. Оганесян розпочинає новий етап власної, тепер вже американської кар'єри. Паралельно з виступами співачка дедалі частіше знайомиться з авторитетними і впливовими в світі джазу людьми. Так, наприклад, наполегливість і винятковий талант співачки був високо оцінений одним з найавторитетніших тогочасних музичних продюсерів Дж. Авакяном¹. Завдяки підтримці Дж. Авакяна, кар'єра Т. Оганесян отримує принципово новий щабель розвитку. В найкоротший термін Дж. Авакян представляє співачку Ігору Бутману², тоді вже відомому саксофоністу, внаслідок чого останній пропонує Татевік Оганесян запис її першої студійної платівки, але вже під американським лейблом. Вже у 1997 році відбувся реліз авторської платівки Т. Оганесян, що отримав назву «Ballads From the Black Sea», над створенням якої, окрім вже згаданого І. Бутмана, працювали першокласні американські інструменталісти. Варто також додати, що саме ця платівка великою мірою принесла співачці популярність серед слухачької аудиторії, а також доволі високі відгуки в колі музичних критиків. В подальшому творчий шлях співачки був відмічений записом низки студійних платівок, участі у численних концертах і фестивалях джазу, а також співпрацею з багатьма видатними митцями, зокрема М. Леграном³, А. Донеляном⁴, П. Д'ривера⁵, Л. Віллісом⁶ і багатьма іншими.

¹ Авакян «Джордж» Гевок (1919 – 2017) – американський музичний продюсер вірменського походження.

² Бутман Ігор Михайлович (1961) – радянський і російський саксофоніст і бенд-лідер.

³ Легран Мішель Жан (1932 – 2019) – французький композитор, піаніст, аранжувальник, співак і диригент.

⁴ Донелян Армен (1950) – американський джазовий піаніст вірменського походження.

⁵ Пакіто Д'ривера (1948) – кубинський саксофоніст і кларнетист, композитор. Один з найвпливовіших представників латини.

⁶ Лоуренс «Ларі» Елліот Вілліс (1942 – 2019) – американський джазовий піаніст і композитор.

2.2 Вірменський фольклор у вокальній творчості Т. Оганесян

Приступаючи до вивчення творчого доробку співачки, зокрема в контексті синтезу фольклорної та джазової традиції, насамперед зазначимо, що матеріал даного підрозділу головним чином складатимуть витримки з інтерв'ю Т. Оганесян. Отже, будучи надзвичайно успішною і в професійному сенсі затребуваною співачкою, Т. Оганесян доволі часто спілкується з пресою по всьому світі. В ході численних приватних бесід з виконавицею, інтерв'юерами доволі часто порушується питання її етнічного походження, або ж її особистого відношення до культурної спадщини її батьківщини. Даючи відповідь на поставлені запитання, Т. Оганесян неодмінно підкреслювала нероздільний зв'язок з власним корінням, власними культурно-етнічними традиціями. Зазначимо також, що найвиразніше заявлений зв'язок проявляється у взаємодії співачки з вірменською усною народною творчістю. В підтвердження означеної тези звертає на себе увагу авторський коментар виконавиці до альбому «Listen to My Heart»: «Хоча я і джазова співачка, я ані на хвилину не забувала і не відривалася від свого вірменського коріння...» [67]. В рамках наведеного коментаря, на наш погляд, міститься вичерпна відповідь щодо ступеню значущості вірменської пісенності в житті джазової виконавиці.

Безумовно, практика цитування фольклорного (або його елементів), знаходила свій прояв в абсолютно різні періоди творчості Т. Оганесян. Однак, свого роду локальним апогеєм фольк-орієнтованості співачки стає вище означений студійний альбом. Додамо, що передумови задля кристалізації в контексті творчості Т. Оганесян вираженої фольклорної тенденції були сформовані ще за часів її раннього дитинства. Повертаючись до попереднього підрозділу, зокрема окремих фактів ранніх етапів життя Т. Оганесян, переконуємося, що вірменський фольклор, так чи інакше, супроводжував її ще змалечку, адже її батьки, як вдалося встановити, здобули славу першокласних виконавців вірменської народної музики. Вірменський фольклор супроводжував співачку ще змалечку, адже її батьки

були професійними виконавцями вірменської народної музики. Перебування у атмосфері всеосяжної любові до народної музики ще в дитинстві визначили один з напрямків творчого шляху джазової співачки. Водночас, з іншого ж боку, різко відмінним спрямуванням музичного мистецтва особливо цікавився рідний брат Татевік. Принципово інша естетика була властива джазовій музиці, чаруючі акорди якої полонили свідомість юної дівчини. Зростання в атмосфері певної культурної амбівалентності в буквальному сенсі визначило майбутній унікальний художній стиль джазової співачки.

З метою більш повного розуміння принципів взаємодії фольклорної та джазової традиції в творчості Т. Оганесян, предметно розглянемо студійний альбом «Listen to My Heart». Так, відмічаємо, що ідея створення такого роду цілісного джазового альбому, музичний матеріал якого принаймні частково спирався б на глибоке фольклорно-пісенне підґрунтя, зародилася ще на зорі її виконавської кар'єри. Описуючи ідею створення даного альбому Т. Оганесян констатує: «Моє багаторічне бажання нарешті здійснилося з народженням власної музики – етнічного джазу, що являє собою переплетіння двох глибоко укорінених музичних традицій» [67]. Головним чином винятковий талант містквині в рамках даного альбому розкривається в образі геніального аранжувальника. Чуттєвість і надзвичайна проникливість старовинних вірменських народних пісень репрезентована Т. Оганесян в джазовому переосмисленні дозволяє світовій джазовій спільноті познайомитися з прекрасним світом вірменської культури, зробити її більш доступною для розуміння мільйонів поціновувачів по всьому світі.

Ба більше, відповідно до стверджень співачки, даний альбом являє собою зразок концептуального мистецтва. В ході інтерв'ю одному з інтернет-порталів Татевік Оганесян, характеризуючи альбом «Listen to My Heart» як свого роду кульмінацію фольк-орієнтованості власної творчості відмічає: «В основі цього альбому лежить душа. Душа вірменина, що потребувала такого роду вираження... Адже я була вже далеко від свого дому, від свого коріння, музики, барв Вірменії, від усього... Я зрозуміла, що маю в собі геніальну

вірменську музику, яку було б надзвичайно цікаво змішати з джазовими ритмами і зрештою отримати те, чого досі ще не було створено. І це буде моїм новим кроком в музиці – зробити те, чого бажає душа» [67]. Розмірковуючи з приводу змісту наведеної цитати вважаємо доречним припустити, що саме завдяки аналізованому нами альбому Т. Оганесян, якщо і не стоїть біля витоків, то принаймні забезпечила потужний імпульс задля повсюдного поширення неординарного і водночас настільки виразного стилю «етно-джаз». Водночас, виходячи з вищевикладеного напрошується певний висновок щодо можливості стильової ідентифікації композицій альбому «Listen to My Heart» як «вірменського джазу».

Представлена вище гіпотеза, в цілому, мислиться доволі ґрунтовною і, що важливо, цілком аргументованою. Пояснимо. У спробі характеристики даного альбому Т. Оганесян, зокрема з точки зору вивчення ступеню значущості фольклорного складника, в підсумку доходимо висновку, що в рамках саме цього альбому нами вбачається певного роду паралелізм з ще кількома так би мовити «спорідненими» стильовими напрямками джазу. Насамперед, зауважимо, що викладений далі висновок являє собою виключно гіпотетичне припущення автора даного дипломного дослідження, а тому в жодному разі не претендує на достовірність. Отож, історія світового джазового мистецтва відмічена розгортанням щонайменше однієї тенденції вираженої фольк-орієнтованості, або інакше кажучи «фольклороцентризму». Так, зокрема, йдеться про дещо специфічний, але від того не менш цікавий джазовий стиль – джаз-мануш, також відомий як циганський джаз. Повертаючись до матеріалу першого розділу повторно згадаємо прізвище неперевершеного Джанго Рейнхардта, блискучого гітариста (акустичного) і співака, персоні якого, відповідно даним світової джазології, цілком резонно приписують фундаторство цього стильового напрямку. Також аналіз наявних матеріалів дозволив встановити, що стиль джаз-мануш (або «циганський свінг»), по суті, являє собою результат симбіозу циганської пісенності та джазу. Окрім суто мелодико-інтонаційних особливостей, не менш важливою

відмінною рисою циганського джазу можна вважати досить нетипову для джазу модель інструментарію – застосування скрипки, акустичної гітари, акордеон або кларнету, натомість фіксуємо цілковиту відмову від перкусії (ударні).

Водночас, заявлений нами параметр паралелізму концепцій, зокрема специфіка поєднання традицій, дещо віддалено походить на афро-кубинський джаз, більш відомий як «латина-джаз», зародження якого відбувалося в першій третині ХХ сторіччя на території Південної Америки. Як і у випадку джаз-мануш, афро-кубинський джаз характеризується поєднанням стильових ознак бібоп і свінг з народною музикою (або її елементами) Латинської Америки (Кубинською). Повноцінне становлення стилю латина-джаз відбувалося вже на теренах музичної культури Сполучених Штатів і, як відмічає Т. Джоя, обумовлювалося зростаючим інтересом американського слухача до традиційних південноамериканських танців, на кшталт румби або танго.

Зауважимо також, що в даному випадку не йдеться про фактичне ототожнення так званого «вірменського джазу» з латиною, або джаз-мануш. Необхідно розуміти, що позначена збіжність концепцій носить умовний характер, насамперед через те, що прояв безпосередній фольк-орієнтованості в творчості Т. Оганесян, все ж таки, носить радше локальний характер, тобто не є яскраво вираженою стильовою домінантою. Інша відмінність, на наш погляд, криється у прямому цитуванні співачкою конкретного пісенного матеріалу фольклорного характеру, у той час як латина-джаз або джаз-мануш (меншою мірою) практично не відмічені прямим цитуванням вокального/інструментального фольклорного матеріалу та головним чином обмежуються вкрапленням як елементів фольклору, так і стильових ознак, характерних конкретній музичній культурі.

Між тим, в ході поглибленого вивчення доступних нам інформаційних джерел (публіцистика, відео-інтерв'ю тощо), нами було встановлено низку ймовірних факторів і передумов, які у той чи інший спосіб сприяли втіленню

ідеї створення повноцінного студійного етно-джаз альбому. Примітно те, що, власне, один з таких факторів озвучує сама співачка в ході інтерв'ю для радіо «Mediametrics.ru». Так, наприклад, Т. Оганесян стверджує, що у якості першопричини активного звернення до фольклору Вірменії вона вбачає саме етнічний аспект. Зі слів співачки стає відомо, що реліз альбому «Listen to My Heart» в широкому розумінні увінчує період довгої емоційної підготовки, або, як висловилася співачка, понад десятирічного «виношування» ідеї духовного самовираження. Ще на зорі власної виконавської кар'єри юна Татевік, тоді ще маловідома артистка єреванського джаз-оркестру, раніше згаданого маестро К. Орбеляна вже замислювалася над можливістю реалізації унікального проекту, який дозволив би репрезентувати авторську візію вірменської народної пісні у джазовому переосмисленні, у такий спосіб роблячи її значно доступнішою для широкої слухацької аудиторії.

По мірі того зміцнювався авторитет Т. Оганесян як першокласної джазової виконавиці, зміцнювалося і її прагнення до самореалізації на теренах фольклорних експериментів. Примітно те, що найперші спроби публічних виступів з нарочито «фольклорним» матеріалом були здійснені співачкою ще за часів орбелянівського оркестру. У ті часи, як пізніше згадувала Татевік, після завершення основної запланованої програми концертного виступу, співачка за власної ініціативи запровадила практику виконання на біс вірменських народних пісень а саpella. Головним чином подібний крок був продиктований наміром Т. Оганесян до вираженої самоідентифікації, передусім як вірменської джазової виконавиці, причому як етнічно, так і ментально. Татевік Оганесян якось сказала: «Я люблю джаз і співаю джаз, але все одно вірменська культура – це моя культура, адже я народилася вірменкою. І в якийсь момент я відчула, що все це проросло в мені» [67]. Наведена цитата якомога красномовніше підтверджує аргументованість сформульованої нами тези.

Окремим пунктом хотілося б коротко розглянути специфіку авторського інтерпретування вірменського фольклорного матеріалу в

творчості Т. Оганесян, зокрема на прикладі того ж таки альбому «Listen to My Heart» 1998 року. Трек-лист даного альбому налічує 11 неперевершених витворів мистецтва, кожен з яких стає відображенням багаторічної кропіткої праці, сповненої колосального емоційного напруження. В рамках цього альбому Т. Оганесян трактує народні пісні індивідуально, завдяки чому та чи інша композиція набуває абсолютних форм або стильових якостей. Так, скажімо, традиційна вірменська пісня «Yarimo», оригінальному звучанню якої притаманна особлива протяжність, що часом межує зі статичністю, в художньому переосмисленні Т. Оганесян представлена в стилізації бібопу, а точніше його вокального аналогу скету. Зауважимо також, що навіть за умови доволі неординарного «перепрочитання» народної пісні, її вихідний художній зміст жодним чином не порушується, а втім набуває чітких обрисів сучасного музичного мистецтва.

Ретельний стильовий аналіз композицій альбому «Listen to My Heart» дозволяє переконатися у тому, що Т. Оганесян, як і відмічалось, віддає перевагу більш вільному трактуванню вірменських архаїчних пісень. Деяким композиціям з легкої руки співачки стає притаманна стилістика латини, зокрема боса нова або ж самба, у той час як інші вирізняє наявність виражених стильових рис соулу, або ж жанрові ознаки джазової балади. Особливу зацікавленість також викликає композиція «Mokas Harsner», яка в авторському аранжуванні Т. Оганесян представлена в стилістиці джаз-вальсу. Абсолютно кожна композиція даного альбому, в цілому, сприймається як взірець вишуканого художнього смаку, а елегантність і довершеність симбіотичного поєднання фольклору та джазу лише підтверджують винятковий талант аранжувальника. Надаючи узагальнену оцінку власної етно-джазової творчості, співачка в рамках інтерв'ю одному з інтернет-видань констатує: «І американські джазові стандарти і вірменський етнічний джаз дуже близькі для мене, вони злиті воєдино в моєму серці» [67].

Підсумовуючи вищесказане додамо, що студійний альбом «Listen to My Heart» цілком справедливо вважається своєрідною кульмінацією

багаторічної тенденції фольклорної орієнтованості Татевік Оганесян. Трек-лист даної «вірменської» етно-джазової збірки склали неперевершені вокальні композиції, які, на нашу думку, розмаїто репрезентують розкіш багатовікової пісенної традиції Вірменії. І саме завдяки неабиякому таланту Татевік Оганесян, незрівнянна краса і велич вірменського мелодизму митецьки інтегрована в контекст американської джазової індустрії, помітно збагативши її жанрово-стильову змістовність.

2.3 Стильове розмаїття творчого доробку Т. Оганесян як чинник виконавської індивідуальності

Аналізуючи творчий доробок Татевік Оганесян, доходимо висновку щодо наявності виражених ознак стильового плюралізму. Навіть в ході побіжного ознайомлення зі змістом репертуарного «багажу» співачки стає можливим переконатися щодо небезпідставності наведеного припущення. Вільно оперуючи низкою стильових форм, Т. Оганесян формує власну авторську візію сучасної вокально-джазової практики. Маючи на меті отримання цілісної характеристики виконавського стилю співачки, вважаємо за необхідне здійснити стислий художній аналіз її безпосередньої вокально-джазової творчості. Водночас, реалізація вказаного аналізу, на наш погляд, невід'ємно сполучена з необхідністю вивчення такого поняття як «виконавський стиль». З метою надання вичерпної характеристики творчості Т. Оганесян вважаємо також за необхідне коротко представити такі поняття як «виконавський стиль» та «жанр».

Отже, з точки зору теоретичного музикознавства відомо, що в широкому сенсі під поняттям «виконавський стиль» прийнято розуміти особливий тип реалізації художньої думки на рівні демонстрації унікального комплексу індивідуальних художньо-виразних та виконавських якостей, який цілковито ґрунтується на принципі особистісного підходу до відтворення нотного тексту. З цього випливає, що виконавський стиль априорі передбачає

параметр «індивідуальності» художнього самовираження митця. З метою більш повного розуміння розглянемо декілька тлумачень даного поняття.

Так, наприклад, видатний музикознавець Д. Рабинович у своїй праці «Виконавець і стиль» (2008) відмічає: «З урахуванням індивідуальної варіативності він (виконавський стиль – А. У.) на свій лад вирішує питання виразності, охоплює підвладних йому концертантів більш-менш стійкою єдністю репертуарних тяжінь. У нього наявне власне трактування віртуозності, своя техніка» (с. 26).

Примітно те, що в цілому виконавський стиль необхідно розглядати як відображення художньо-естетичних тяжінь виконавця, формування яких обумовлене поєднанням двох складових – традицій національної виконавської школи, а також вираженої індивідуальності музиканта-інтерпретатора. Дещо подібне тлумачення висуває і дослідниця Н. Драч у своїй дисертації «Основні стильові тенденції у вітчизняному фортепіанному мистецтві другої половини ХХ століття» (2006), на думку якої під поняттям виконавський стиль необхідно розуміти як «історично і соціально обумовлену специфічну систему засобів виконавської виразності, що детермінована закономірностями художньої свідомості і мисленням сучасної йому епохи» (с. 13).

Водночас дослідник М. Смірнов, характеризуючи предтечі утворення виконавського стилю, у своїй праці «Російська фортепіанна музика: Риси своєрідності» (1983) звертає увагу на доволі цікавий факт. Так на думку вченого впливає, що «виконавський стиль формується насамперед під впливом композиторської творчості, знаходиться в діалектичному зв'язку з ним і, як кожна категорія, розвивається історично» (с. 315).

Безумовно, поняття «виконавський стиль» є багаторівневим явищем, що потребує всебічного дослідження. Дослідник М. Хмелюк, наприклад, аналізуючи специфіку виконавського стилю вбачає в його структурі першорядне значення не тільки суто художньо-виражального складника, але й фізіологічно-психологічно, які перебувають у перманентній взаємодії.

«Стиль для виконавця – пише М. Хмелюк – це світ музичних смислів, що в процесі пізнання-виконання активізує всі сфери людини – фізичну і психічну (інтелектуальну, емоційно-вольову, духовну). Виконавський стиль виступає як історично і культурно обумовлене відображення духовної реальності, що знаходить втілення в адекватній системі художніх засобів» [51, с. 164]. Виходячи з вищевикладеного стає зрозуміло, що незалежно від стильової приналежності творів виконавець в процесі їх безпосереднього інтерпретування, так чи інакше, наділяє їх рисами власної художньої індивідуальності.

Водночас, на особливу увагу заслуговує надзвичайно змістовна наукова праця харківської мистецтвознавиці І. Сухленко, в матеріалі якої дослідницею докладно розглянуте поняття «виконавський стиль», зокрема нею відстежена його етимологія, поряд з чим ретельно опрацьовані декілька науково обґрунтованих концепцій усвідомлення цього поняття. Відзначимо, що науковицею окреслені щонайменше три методологічні підходи до вивчення феномену виконавського стилю: фізіологічно-психологічний, інтерпретаційний, а також філософсько-культурологічний. Втім, щодо безпосередньо визначення поняття «виконавський стиль» відмічаємо, що І. Сухленко в рамках власного дослідження спирається на розробки В. Москаленка, відповідно до тлумачення якого під стилем музичної творчості необхідно розуміти специфіку світовідчуття та музичного мислення виконавця, що виражається насамперед у системі музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування і, власне, безпосереднього виконання музичного твору. Водночас Іриною Сухленко сформульовані два особливо цікаві дослідницькі висновки. Відповідно до першого впливає, що навіть незважаючи на такі фактори як вторинність виконавського мистецтва або ж наявність окресленого в нотному тексті алгоритму інтерпретації, виконавцеві, втім, належить право на власний розсуд обирати засоби виразності, у такий спосіб формуючи власний модус музичного мовлення. В рамках другого висновку науковицею висувається припущення відносно

того, що на основі системи використовуваних тим чи іншим виконавцем музично-мовленнєвих ресурсів, власне, і формується індивідуальний виконавський стиль.

Дещо співзвучне тлумачення знаходимо в дисертації О. Сидоренко в рамках якої дослідниця, посилаючись на К. Царьову, пропонує такий варіант тлумачення: «Індивідуальний виконавський стиль – характерна для даного виконавця сукупність виразних виконавських засобів, особливість звуковидобування, неповторність манери гри на тому чи іншому музичному інструменті, що забезпечує більш-менш успішне оформлення звукового результату» [42, с. 67]. На думку вченої, у виконавському мистецтві рівною мірою індивідуальний стиль музиканта і стильові домінанти епохи, а інтерпретація кожного окремо взятого твору напряму залежить від естетичних вподобань виконавця, особливостей його світогляду та світовідчуття.

Поряд із визначенням поняття «виконавський стиль» вважаємо за необхідне також надати визначення поняття «жанр» в музиці. Етимологія надзвичайно багатозначного поняття жанр доволі цікава, адже історія його утворення сягає своїм корінням ще за часів античності. Первісно грецький корінь *genos* (рід, вид) пізніше знаходить прояв у латині (*genus*), у такий спосіб породжуючи низку однокореневих слів, на кшталт генетика, генезис, генотип, генофонд і таке інше. Втім, в площині музичного мистецтва поняття жанр отримує своє власне визначення.

У своїй праці «Стиль і жанр в музиці» (2003) Є. Назайкінський відмічає слово «жанр», що потрапило до вітчизняної музичної термінології з французької традиції, у дослівному перекладі означає «рід», у такий спосіб вказуючи на походження музики. Даючи узагальнене визначення Є. Назайкінський резюмує наступне: «Жанри – це історично сформовані відносно стійкі типи, класи, роди та види музичних творів, що розмежовуються відповідно до декількох критеріїв: а) конкретне життєве призначення; б) умови і засоби виконання; в) характер змісту і форми його

втілення» (с. 94). Наведене визначення, як і відмічалось, надає доволі узагальнене уявлення стосовно жанру, а тому дещо позбавлене конкретики. Водночас, розмірковуючи на предмет характеристики жанру в однині Є. Назайкінський уточнює: «Жанр – це багатоскладова, сукупна генетична структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле» (там само).

Зауважимо, що взаємодія стилю і жанру у джазовій музиці має свою окрему специфіку. В різних умовах певний стиль народжує відповідний жанр і, навпаки, деякі жанри так чи інакше тягнуть за собою історично притаманний їм стиль з відповідними образами та сенсами. Для джазу характерний принцип «гойдання між жанром і стилем», який отримав назву «дуалізм». С. А. Амірханова у своїй дисертації «Джаз як мистецтво артистичного самовираження» (2009) відмічає, що «все, що відбувається у просторі жанру в джазі, під загальною тенденцією відходу (десемантизації) від жанрової та сенсоінтонаційної, а отже, образної визначеності у бік виконавських засобів та значень, збільшення індивідуально-стильової лексики та сенсу в цілому» (с. 147).

Маючи принаймні узагальнене уявлення щодо специфіки виконавського стилю детально проаналізуємо творчий доробок Т. Оганесян, зокрема здійснимо спробу позначення ключових особливостей її виконавського стилю. Отже, одним з перших досвідів студійної роботи для співачки стає запис платівки «Концерт для голосу та оркестру» за авторством К. Петросяна. Дана платівка, що була записана у 1986 році на студії Всесоюзної Фірми грамплатівок «Мелодія» за участі біг-бенду литовської консерваторії під керівництвом В. Черкасіна, в контексті цієї наукової праці викликає предметний дослідницький інтерес. Пов'язаний цей інтерес передусім з тим фактом, що в середовищі вітчизняної джазології донині точиться доволі завзята полеміка відносно ймовірності існування в джазовому мистецтві яскраво виражених жанрових моделей. Так, приміром, відповідно до усталеного переконання впливає, що до числа джазових

жанрів (у тому числі передджазового періоду) варто віднести вже згадані жанри ворк-сонг, спіричуел, госпел, джубілі сонгс, сонг-сермон. Між тим, деякими музикознавцями до числа джазових жанрів віднесені блюз та свінг, що, власне, і спровокувало загострення палких дискусій в колі мистецтвознавців.

Повертаючись до «Концерту для голосу та оркестру» відмічаємо, що саме в рамках даного твору має місце бути переломлення академічної музичної традиції в площині джазу. Концерт, як відомо, являє собою традиційний жанр академічної інструментальної музики. Водночас, твір К. Петросяна, на наш погляд, по-своєму унікальний, адже він в певному сенсі заперечує усталені догмати джазової музики. З одного боку наведеному концерту властиві структурні ознаки академічної моделі формоутворення, хоча з іншого боку зміст його гармонічного наповнення великою мірою відображає тяжіння автора до суто джазового типу гармонічного мислення. Ба більше, наведений масштабний твір, який, до речі, має присвяту Т. Оганесян, між іншим містить яскраво виражені імпровізаційні епізоди, причому як солістки-вокалістки, так соліста-інструменталіста (альт/тенор саксофон). Не меншу зацікавленість викликає і стильова панорама концерту. Так, зокрема, «Концерту для голосу та оркестру» К. Петросяна притаманні стилістичні ознаки джаз-фанку, авангардного джазу та ф'южн-джазу. Цікаво, що через 10 років у 1997 році подібний досвід синтезування академічної та джазової традиції знайде прояв у «сонаті для саксофону» видатного джазового саксофоніста Філа Відса.

У тому ж таки 1986 році Татевік Оганесян записує свій перший студійний альбом, що отримав назву «Day Dream», втім, оскільки саме цей альбом складає предмет дослідження третього розділу, вважаємо доречним наразі винести його поза рамки поточного огляду. Три роки потому відбудеться реліз другого студійного альбому співачки під назвою «Doors» (1989), зміст якого розкриває одну з множинних граней таланту Т. Оганесян. Якщо попередній альбом («Day Dream») вирізняв нарочито джазовий зміст,

то в рамках альбому «Doors», бачимо цілковите переорієнтування творчості співачки в бік популярної музики, лише з частковим зверненням до джазової стилістики. Зазначимо, що наведений альбом цілковито складається з авторської музики відомого вірменського композитора А. Григоряна. Композиції, що входять до трек-листу виконуються мовою оригіналу (вірменська) і, в цілому, відображають безмірність творчого потенціалу Т. Оганесян. Так, наприклад, багатогранність таланту виконавиці повною мірою розкривається у винятковій гнучкості виконавської манери, зокрема миттєвої стильової «перебудови» в рамках однієї композиції. Численні по-орієнтовані композиції А. Григоряна гармонійно «сусідять» поряд з композиціями у стилі фанк або соул.

До речі, переважна кількість з них почасти стає відображенням всеосяжної тенденції світової популярної музики кінця 1980 – початку 1990-х років, в основі якої конститутивне значення відводилося звучанню синтезатора. В таких піснях як, скажімо, «Дни Весны», «Шепчет Снег» або «Где Та Лампа?» у виконанні Т. Оганесян доволі чітко відчувається колосальний вплив стилістики популярних західних виконавців на кшталт Ріка Естлі, «А-ha», «Wham!», «Bee Gees» та інших. Водночас, композиції «Тебе», яка на перший погляд цілком відповідає стилістиці соул, а втім, притаманна баладна виконавська специфіка, що в поєднанні з глибиною оксамитового тембру Т. Оганесян в буквальному сенсі відсилає до авторського стилю володарки воістину розкішного меццо, славетної Е. Фіцджеральд.

Запис наступної студійної платівки довелося чекати майже десять років. Реліз «Ballads From the Black Sea» 1997 року стає для Т. Оганесян першим студійним альбомом записаним вже в Сполучених Штатах і який, в цілому, обумовив зростаючу популярність співачки на теренах американської джазової культури. Примітно те, що навіть попри опосередковано позначену (у назві альбому) жанрову приналежність композицій, трек-лист альбому «Ballads From the Black Sea» представлений також стилями латина

(«Desafinado»), свінг («I'm Beginning to See the Light»), а також бібоп («Confirmation»). Між тим, особливу зацікавленість викликає представлена Т. Оганесян інтерпретація джазового стандарту «My Favorite Things¹», художні особливості трактування якої, на наш погляд, доволі недвозначно перегукуються з аналогічним трактуванням одного з найвидатніших джазових саксофоністів в історії джазу – Дж. Колтрейном. Ймовірно наслідуючи авторський стиль славетного Дж. Колтрейна, співачка також тяжіє до естетики модального джазу, вираженої зокрема у використанні специфічної техніки так званого vamp-акомпанементу², ладовому принципі побудови імпровізаційних епізодів і таке інше.

Цілком інша грань виконавського таланту співачки розкривається у альбомі «Listen To My Heart», художні особливості якого, втім, були докладно проаналізовані в матеріалі попереднього підрозділу. Резюмуючи вищевикладене додамо, в рамках представленого огляду нами були наведені лише студійні альбоми співачки, які дозволяють об'єктивно ознайомитися лише з незначною часткою колосального творчого доробку Татевік Оганесян, який рівною мірою містить і сольні виступи на кращих концертних майданчиках світу, і різного роду колаборації з джазовими зірками найпершої величини. Однак, незалежно від типу або характеру концерту, співачка завжди демонструє незмінно високий професійний рівень, виняткове відчуття стилю і абсолютне розуміння художньої цінності тієї чи іншої композиції.

Висновки до Розділу 2

В матеріалі другого розділу даного наукового дослідження нами в повній мірі були розглянуті та ретельно проаналізовані історія життя і творчість Татевік Оганесян як однієї з найбільш неординарних джазових

¹ My Favorite Things – знаменита пісня з мюзиклу «Звуки музики» Р. Роджерса та О. Хаммерстайна.

² Vamp – джазовий термін, під яким необхідно розуміти особливий принцип остінатного повторення специфічної акордової фігури, структуру якої, здебільшого, складають 2-3 акорди.

виконавиць в контексті сучасного джазового мистецтва. На основі здійсненого ретроспективного огляду біографії співачки, стало можливим відстежити ключові біографічні факти, що сприяють більш цілісному розумінню витокової природи формування унікального виконавського стилю Татевік Оганесян. Спираючись на біографічний і стильовий методи дослідження, нами був ретельно вивчений творчий доробок співачки в історичному зрізі: від найперших кроків на професійній джазовій сцені – до сучасних етапів надзвичайно насиченого творчого шляху.

Серед іншого було приділено значної уваги вивченню практичної значущості вірменського фольклору в творчості Т. Оганесян. Зокрема, на основі комплексного аналізу дискографії виконавиці вдалося встановити, що в рамках студійного альбому «Listen To My Heart» доходить свого логічного завершення багаторічна фольк-орієнтованість співачки. Завдяки ретельному опрацюванню наявних інформаційних джерел (представлених здебільшого інтерв'ю), вдалося встановити окремі факти, усвідомлення яких сприяє більш цілісному розумінню особливостей художньо-образного мислення Т. Оганесян.

РОЗДІЛ 3

ДЖАЗОВИЙ АЛЬБОМ «DAY DREAM» ТАТЕВІК ОГАНЕСЯН: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ТА ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА

3.1 Жанрово-стильові домінанти альбому «Day Dream»

Як і зазначалося раніше, творчий доробок Татевік Оганесян являє собою найочевидніший прояв безмежності художньої думки. Абсолютно кожному з її студійних альбомів притаманна яскрава індивідуальність, що відображає настільки множинні грані таланту співачки. Реліз кожного наступного альбому в буквальному сенсі унаочнює еволюцію професійного зростання виконавиці. Підтвердження наведеної гіпотези стає можливим в ході ретельного аналізу усіх п'яти платівок від першої, що отримала назву «Day Dream», до останньої «Stage to Stage». Проте, в контексті вивчення творчої спадщини Оганесян предметний дослідницький інтерес пов'язаний з можливістю всебічного та детального аналізу саме дебютного альбому «Day Dream», насамперед з метою встановлення ключових жанрово-стильових джазових моделей, що лягли в основу композицій платівки.

З метою більш повного розуміння специфіки даного альбому вважаємо за необхідне коротко розглянути контекст його безпосереднього створення. На основі ретельного вивчення змісту платівки «Day Dream», а також обставин, що передували її створенню, можемо припустити, що реліз цього твору значною мірою стає своєрідним художнім маніфестом Татевік, за допомогою якого вона мала на меті на повний голос заявити про себе як про джазову співачку. Отож, джазовий альбом «Day Dream» був записаний у 1986 році на студії всесоюзної фірми грамплатівок «Мелодія¹». Відмічаємо також, що до його створення долучилися одні з кращих джазових виконавців того часу. Насамперед, звертає на себе увагу «кістяк» ритм-секції, що представлений раніше згаданим джазовим ансамблем на чолі з Ігорем

¹ Варто зазначити, що в радянські часи індустрія звукозапису представляла собою явище цілковито обмежене у можливостях (насамперед з причин жорсткої цензури) і була представлена виключно компанією «Мелодія» як абсолютно безальтернативним варіантом. Саме ця фірма, фактично, являла собою компанію-монополіст з виробництва, зберігання і подальшого розповсюдження кінцевих продуктів звукозапису.

Брилем. З числа виконавців брилівського ансамблю яскраво виділяються персони безпосередньо самого маестро І. Бриля (рояль), А. Соболева (контрабас), Є. Казаряна (ударні), В. Віста (перкусія) та О. Осейчука (альт-саксофон). Ба більше, у якості сайдменів¹ Т. Оганесян були запрошені першокласні музиканти Радянського Союзу та Прибалтики, зокрема М. Закарян (рояль), Т. Паулус (електрогітара), а також Т. Реммель (контрабас).

В цілому, наведена платівка сприймається як свого роду відгомін дитячого захоплення співачки запаморочливістю паркерівських пасажів або ж «п'янкою» глибиною меццо-сопрано незрівнянної Елли Фіцджеральд, що долинали зі спальні старшого брата. Її зміст повною мірою відображає художні прагнення співачки, кристалізація яких, між тим, бере свій початок ще за часів юнацтва Т. Оганесян. До складу платівки «Day Dream» увійшли відразу 9 джазових стандартів. Абсолютна більшість із них всесвітньовідомі теми джазової музики, авторство яких належить найвидатнішим діячам цього найвищою мірою витонченого мистецтва. Побіжно розглянемо зміст аналізованої нами платівки, поряд з чим здійснимо спробу позначення жанрово-стильових домінант.

Забігаючи наперед зазначимо, що даний альбом позиціонується як суто «джазовий». В його контексті відсутні будь-які елементи вірменської фольклорної традиції (пряме цитування, стильові елементи тощо) які, скажімо, мали конститутивне значення для альбому «Listen to My Heart». Як і згадувалося вище, до складу так званого трек-листу² платівки включені дев'ять стандартів: п'ять композицій на стороні «А» та відповідно чотири на стороні «В». В ході детального вивчення кожної окремо взятої композиції, нами був сформульований певний дослідницький висновок, суть якого полягає у тому, що в рамках означеного альбому нами вбачається

¹ Сайдмен (англ. sideman) – артист джазового оркестру чи ансамблю, що здебільшого задіяний в ансамблевих партіях, тобто практично не виконує імпровізаційні сольні епізоди.

² Трек-лист – впорядкований перелік композицій (звукових доріжок), які безпосередньо складають музичний альбом.

беззастережне домінування відразу трьох принципово відмінних жанрово-стильових пластів. Ідеться, передусім, про такі джазові стилі як свінг¹ та бібоп² (часом, з ознаками хард-боп), а також джазову баладу яка, до речі, в противагу численним стильовим спрямуванням наразі є чи не єдиним жанром джазової музики загалом.

Виходячи з вищевикладеного вважаємо за необхідне диференціювати композиції наведеного джазового альбому відповідно до концепції жанрово-стильової ідентифікації. Отож, до числа композицій ідентифікованих нами як такі, що витримані у вираженій стилістиці свінгу, на наш погляд, варто віднести «Our Love Is Here To Stay» (A1³), «Mood Indigo» (A2), а також «All To Soon» (B1). Водночас, з-поміж інших найповніше представлена категорія джазових стандартів у жанрі джазової балади, яка містить стильові ознаки соул, що властиві таким трекам як «Day Dream» (A4), «A Little Story In The Music» (B2), «Round About Midnight» (B3) та «Here Is That Rainy Day» (B4). Цікавий той факт, що більш ретельний акустичний аналіз означених стандартів, зокрема на предмет виявлення стильових особливостей, почасти, дозволив нам виявити ймовірну наявність стильових ознак соул⁴, які, втім, аж ніяк не змінюють жанрову природу означених композицій. Так, зокрема, тяжіння Т. Оганесян до особливої «душевності» оповідання, багато в чому перегукується з естетикою соул-джазу, в рамках якої, як відомо, знаходять своє відображення елементи культової музики афроамериканців – госпелу, спіричуелу тощо. Настільки притаманна соул-джазу емоційно-чуттєва манера оповідання, часом з відтінком внутрішньої екзальтації, відсилає до традиції духовних піснеспівів афроамериканців.

Разом з тим, найскромніше, але від того не менш змістовно в рамках платівки «Day Dream» представлений блок композицій у стилі бібоп.

¹ Свінг (з англ. – розхитування) – джазовий стиль, пік популярності якого припав на початок 1930-х років.

² Бібоп – джазовий стиль, поширення якого припало на початок 1940-х років, основоположниками якого прийнято вважати Ч. Паркера (альт-саксофон), а також Д. Гіллеспі (труба).

³ Тут і далі використовується скорочене позначення трек-листу, де літерами визначається сторона платівки, а цифрами, відповідно, порядковий номер композиції.

⁴ Соул (з англ. – душа) – джазовий стиль, що набув популярності наприкінці 1950-х років. Являє собою прямим наслідувачем госпелу та спіричуелу.

Відмічається, що лише дві композиції абсолютно точно відповідають стилістиці бібоп, зокрема «Perdido» (A3) і «A Foggy Day In London Town» (A5).

3.2 Виконавський аналіз композицій з альбому «Day Dream»

В матеріалі попереднього підрозділу нами була здійснена спроба позначення провідних жанрово-стильових моделей, що лягли в основу дебютного студійного альбому «Day Dream» Татевік Оганесян. Водночас, варто додати, представлена вище свого роду класифікація лише у загальних рисах намічає жанрово-стильові домінанти, натомість не конкретизуючи які саме стилістичні ознаки властиві тій чи іншій композиції. До того ж, цілковито поза увагою залишається питання поглибленого аналізу художньо-виконавської площини, зокрема на рівні вивчення специфіки вокально-виразного втілення художнього задуму того чи іншого твору. Розуміння функціонального складника системи виражальних засобів, в цілому, дозволяє оприявнити індивідуальні риси художньо-образного мислення виконавиці. Тож в рамках даного підрозділу наша дослідницька увага зосереджена довкола можливості вивчення композицій платівки «Day Dream» з позицій виконавсько-стильового аналізу.

3.2.1 Композиції у стилі свінг

Як і відмічалось раніше, до складу «свінгового» блоку входять відразу три композиції: «Our Love Is Here To Stay», «Mood Indigo» і «All Too Soon». Коротко розглянемо їх з позиції художнього аналізу. Отож, майбутній всесвітньовідомий джазовий стандарт «Our Love Is Here To Stay», що був написаний Дж. Гершвіном у 1938 році початково створювався саундтрек до фільму «The Goldwyn Follies», і був витриманий в дусі популярних пісень того часу. Чарівність витонченого тенору Кенні Бейкера в оригінальному записі в буквальному сенсі випромінює ніжність і надзвичайний душевний трепет. Ба більше, витончений тенор Бейкера Гершвін митецьки довершує

розкішною за своїм звучанням оркестровкою в тембральному забарвленні симфоджазового оркестру. Втім, як і раніше, Татевік Оганесян в питанні трактування художнього твору демонструє дивовижну гнучкість художнього мислення. В рамках авторської інтерпретації, Т. Оганесян багато в чому заперечує первісну стильову модель, натомість насичуючи новими, більш рухливими інтонаціями. Виокремлюємо також цілковите переорієнтування акомпанементу, де на зміну величі томних інтонацій симфоджазового оркестру, Т. Оганесян використовує більш компактну за звучанням модель ритм-секції (ударні, рояль, контрабас). Зазначимо, що саме завдяки подібному традиційному для джазу складу ритм-секції, співакці вдалося цілком нівелювати настільки притаманний оригіналу відтінок «популярної музики».

Стосовно вокальної партії помітно тяжіння співачки до дещо «полегшеної» манери виконання, для якої характерна особлива наспівність і польотність голосу. Звертає на себе увагу також і комплекс виражальних засобів, зокрема вишуканість в питанні оперування динамікою, що, до речі, являє собою доволі корисний інструмент побудови системи фразування. Татевік Оганесян, між іншим, в рамках даної композиції демонструє надзвичайний рівень володіння технікою вібрато і, що найголовніше, виняткове відчуття допустимої міри його активного застосування. Вібрато співачка розглядає радше як особливу виражальну прикрасу, застосування якої в жодному разі не повинно носити повсюдний характер.

Не меншу зацікавленість викликає імпровізаційний епізод співачки (квадрат АВАС), який, що цікаво, побудований на принципі комбінованого поєднання скет-техніки та мелодико-ритмічних варіацій літературного тексту (переважно репліки «Our Love Is Here To Stay»). В цілому ж, застосування «свінгової» стилістики в даному випадку мислиться доволі виправданим і у найвищому ступені грамотно реалізованим художнім рішенням співачки, що в буквальному сенсі дозволяє «дати нове життя» в шедевральному пісню Дж. Гершвіна.

Наступна свінгова композиція – джазовий стандарт «Mood Indigo» Б. Бігарда та легендарного Д. Еллінгтона написаний у 1930 році. Насамперед, зазначимо, що інтерпретаторська версія Т. Оганесян також витримана в оригінальній свінговій стилістиці, хоча й з обмовкою на той факт, що в трактуванні співачки аналізована нами композиція представлена в більш жвавому викладі, за виключенням крайніх епізодів вступу і кінцівки, які з точки зору темпового складника виконуються в значно повільнішому темпі. Як і в попередньому випадку, Т. Оганесян обмежується тембральними якостями традиційного тріо ритм-секції, який, на наш погляд, не обтяжує загальне звучання надлишковими голосами, натомість забезпечує належний рівень гармонічної та метро-ритмічної підтримки солістки. Водночас, Т. Оганесян вводить в умовну фактуру композиції партію солюючого аль-саксофону у виконанні О. Осейчука, натомість цілком відмовляючись від вокального імпровізаційного епізоду.

Аналізуючи вокальну партію констатуємо, що в інтерпретації Т. Оганесян нами частково вбачається намагання до наслідування виконавської манери кумира самої співачки – славетної Е. Фіцджеральд. Озвучена похідність знаходить прояв у багатьох виконавських деталях, зокрема довільного трактування метро-ритмічного малюнку мелодичної лінії, активного застосування грудного регістру, міксту, чистоті тону, бездоганній дикції, фразуванні та інтонації, вокальному вібрато, тяжінні до «стриманості» динамічного діапазону тощо. В цілому ж, резюмуючи інтерпретаторську версію Т. Оганесян зазначимо, що в питанні стильової першооснови співачкою протягом звучання всієї композиції витримана доволі традиційна для свінгу стильова модель, яка відсилає до найяскравіших вокальних зразків епохи свінг.

Композиція «All Too Soon», авторство якої також належить Д. Еллінгтону, завершує «свінговий блок» альбому «Day Dream». Як і у випадку з композицією «Our Love Is Here To Stay», Татевік Оганесян на власний розсуд трактує композиторський текст, зберігаючи втім стильові

рамки стандарту. Так, наприклад, констатуємо, що на відміну від оригіналу¹, для якого властива естетика традиційного повільного свінгу періоду 1930 – 40-х років, виконавській версії Т. Оганесян притаманна більш активна (у тому числі в плані темпу) модель викладу і розвитку художнього матеріалу. Переосмислення співачкою першоджерела суттєвим чином позначилося також і в драматургічному плані. Окрім відчутного прискорення темпу, Т. Оганесян, на наш погляд, цілком свідомо відходить від дещо «флегматичної» виконавської манери, настільки притаманної багатьом представникам традиційного вокального свінгу. Татевік Оганесян в рамках композиції «All Too Soon» трактує драматургію доволіно, внаслідок чого зворушлива історія розставання, що закладена в основу літературного тексту, не сприймається як особистісна трагедія, а радше розкривається в образі ностальгічної ремінісценції. Виконавській манері Т. Оганесян притаманна нарочито підкреслена лукавість оповідання під маскою якої, втім, все ж вбачається елегантний відтінок.

Між тим, вважаємо також за необхідне зацентувати увагу на внесенні співачкою певних змін в інструментальний склад ритм-секції, виражених відразу у декількох авторських рішеннях. Так, приміром, в противагу тембральним якостям роялю, настільки типового для традиційного складу тріо ритм-секції, Т. Оганесян в даному випадку демонструє тяжіння до більш «камерного» звучання електрогітари, тембральні якості якої, насамперед, покликані значною мірою урізноманітнити фактурне звучання. Ба більше, гітарна партія в авторській інтерпретації Татевік Оганесян, окрім реалізації суто гармонічного наповнення, також містить доволі виразний імпровізаційний епізод. Водночас, не менш цікавим мислиться художнє рішення співачки щодо цілковитої відмови від партії ударних інструментів, внаслідок чого функціональні зобов'язання щодо формування належного рівня метро-ритмічної пульсації покладаються на партії гітари та контрабасу.

¹ Мається на увазі саме інструментальна версія виконання безпосередньо самим Д. Еллінгтоном.

Примітно те, що подібне нарочито «камерне» звучання джазового стандарту сприймається як один з інструментів побудови драматургії твору, що, в свою чергу, дозволяє поглянути на закладену в контекст драматургії першоджерела конфліктну ситуацію з іншого ракурсу. Підсумовуючи додамо, що завдяки лаконічності художнього висловлювання співачки загальний характер оповідання, втім, як і звучання композиції в цілому, наразі набуває вираженого інтимного відтінку.

3.2.2 Композиції у стилі бібоп

Раніше в матеріалі підрозділу 3.1 нами було зазначено, що умовно позначений нами «бібоповий» блок пісень в рамках альбому «Day Dream» Т. Оганесян представлений найменш чисельно. Так, з точки зору стильового аналізу виражені ознаки бібопу притаманні двом композиціям: «Perdido», а також «A Foggy Day In London Town». Розглянемо кожен з них детальніше.

Відмічаємо, що джазовий стандарт «Perdido» був написаний у 1941 році пуерто-риканським джазовим композитором Хуаном Тизолом. Світова популярність даної композиції сталася після її запису у 1944 році оркестром під керівництвом Д. Еллінгтона. Проводячи умовну паралель між першоджерелом¹ і виконавською версією Т. Оганесян, відразу привертає увагу факт очевидного переосмислення співачкою стильової основи стандарту, де первісно надзвичайно «в'язка» свінгова пульсація заміщується абсолютно відмінною за характером і виражальними якостями стилістикою бібопу.

З точки зору інструментарію значимо, що в рамках авторської інтерпретації Т. Оганесян залучено традиційне тріо ритм-секції, а також сольна партія альт-саксофону (О. Осейчук). Зазначимо також, що партія саксофону в трактуванні Т. Оганесян позиціонується у якості другорядного соліста, що виконує підголоскову функцію раз у раз вступаючи в художній

¹ У якості першоджерела нами визначена інструментальна версія стандарту 1944 року у виконанні джаз-бенду Д. Еллінгтона.

«діалог» з вокалісткою. До речі, озвучений діалог повною мірою розкривається в матеріалі імпровізаційного розділу, в рамках якого використана доволі специфічна техніка імпровізації. Пояснимо. В своєму прагненні урізноманітнити власну виконавську інтерпретацію Т. Оганесян висуває неординарне художнє рішення, що полягає насамперед у трансформації моделі формоутворення, а саме використанні так званого *special-chorus*¹ (спешл-хорус). Суть даного прийому полягає в унісонному виконанні конкретного мелодичного матеріалу щонайменше двома музикантами (в даному випадку Т. Оганесян і О. Осейчук). Зауважимо також, що в середовищі джазових музикантів подібний імпровізаційний прийом більш відомий під назвою «підготовлена імпровізація». Цікаво те, що співачка демонструє намагання доволно трактувати зміст спецл-хорусу, зокрема на рівні поперемінного чергування таких типів викладу матеріалу як унісон та «запитання-відповідь», що, на наш погляд, стає додатковою прикрасою авторської інтерпретації Т. Оганесян.

Розмірковуючи на предмет характеристики змісту імпровізаційного матеріалу співачки відзначаємо беззастережне орієнтування останньої на виразові якості скет-техніки (інструментального вокалу) як найпоширенішої виконавської техніки в контексті вокального відгалуження стилю бібоп. Примітно те, що в даному випадку суто гіпотетично нами вбачається ймовірна паралель з виконавською версією неперевершеної Елли Фіцджеральд, хоча й з обмовкою щодо відмінності стильової першооснови. Т. Оганесян, зокрема, наслідує найвиразніші якості виконавської манери Е. Фіцджеральд, при чому як суто технічні, так і виразові. Серед таких відзначаємо особливу «польотність» голосу яка, втім, не позбавлена тембрального наповнення, виняткову інтонаційну рухливість, витончене оперування динамікою і, безумовно, неперевершене відчуття фразування.

¹ *Special-chorus* – складник (опціонально) форми музичної композиції, виражений в епізоді колективного (двоє і більше музикантів) виконання в унісон чітко окресленого імпровізаційного матеріалу як правило підготовленого заздалегідь.

Цікавий той факт, що в ході акустичного аналізу імпровізаційного розділу, зокрема його мелодико-інтонаційного змісту, бачимо наявність часткового цитування мелодії всесвітньовідомого джазового стандарту «Scrapple From the Apple» саксофоніста Ч. Паркера, що, в свою чергу, допустимо розглядати як своєрідну данину поваги «Птасі¹» з боку О. Осейчука як знаного шанувальника виняткового музичного таланту Ч. Паркера.

Друга бібоп композиція альбому «Day Dream» має назву «A Foggy Day In London Town». Наведений джазовий стандарт був створений Дж. Гершвіном як одна з композицій до фільму Дж. Стівенса «Дівочі страждання» 1937 року. Як і раніше, Т. Оганесян на власний розсуд стилізує композицію, де естетиці «medium swing» (причому у кращих традиціях бігбендової ери) Т. Оганесян протиставляє напір та блискучу техніку «бопівської» традиції. Співачка вкотре задовольняється тембральними та функціональними властивостями тріо ритм-секції яких, на думку Т. Оганесян, цілком достатньо задля належного гармонічного та метро-ритмічного наповнення. Як і в оригінальній версії Т. Оганесян залишає 16-тактний епізод вступу, який, власне, передує викладенню основної теми стандарту. Щодо безпосередньо самого викладу мелодії бачимо притаманну виконавській манері легкість та невимушеність художнього оповідання, що в умовах надшвидкого темпу композиції (близько 300 ударів за хвилину), на наш погляд, цілком допустимо характеризувати як прояв на індивідуальному рівні виконавської віртуозності.

На окрему увагу заслуговує імпровізаційний епізод вокалістки, в рамках якого Т. Оганесян повною мірою демонструє винятковий рівень технічної підготовки. Розкішний і абсолютно бездоганний в технічному сенсі скет у виконанні Т. Оганесян в буквальному сенсі відсилає до виконавської манери найвидатнішої майстрині скет-вокалу – Елли Фіцджеральд. З точки зору фонетичного аналізу скет-імпровізації Т. Оганесян відзначаємо

¹ «Птаха» або «Bird» – загальновизнаний псевдонім Ч. Паркера.

переважне застосування останньою комбінованого поєднання твердих (б, д), сонорних (л, в, й) і глухих (п, т) приголосних звуків з голосними (а, о, и). Бездоганні за своїм виконанням мелодико-ритмічні фігури і прийоми (демпфірування або «лігування» нот) перегукуються з естетикою еталонних зразків інструментального бібопу Ч. Пракера, Д. Гіллеспі, С. Стітта, Д. Гордона та інших майстрів. Підсумовуючи додамо, що композиції у стилі бібоп істотно збагачують стильову панораму альбому «Day Dream», поряд з чим дозволяють Т. Оганесян повною мірою розкрити її виконавсько-технічний потенціал.

Отже, аналізуючи згадані вище інтерпретації, можна зробити висновок, що дані твори повністю витримані в стилістиці бібоп, для якого характерні швидкий та надшвидкий темп; експресивна манера виконання, «драйв»; інструментальний вокал; свінгування; синкопування; використання блюзового звукоряду; вокальне глісандо; бендінг; арпеджіо; пасажність; інструментальний комбо-склад в акомпанементі.

3.2.3 Композиції – джазові балади

В рамках джазового студійного альбому «Day Dream» Т. Оганесян нами були встановлені та докладно розглянуті відразу два стильові напрями. Водночас, відмічаємо, що більшій частині композицій вказаного альбому притаманні виражені жанрові ознаки джазової балади – ліричність, оповідальність, помірний темп тощо. До складу трек-листу платівки увійшли відразу чотири стандарти, які тією чи іншою мірою відмічені жанровою приналежністю до джазової балади: «Day Dream», «A Little Story in the Music», «Round About Midnight», а також «Here Is That rainy Day». Детально розглянемо кожен з позначених композицій.

Джазовий стандарт «Day Dream» був написаний у 1939 році американським джазовим піаністом Б. Стейгорном. Розкішна джазова балада відразу привернула увагу Д. Еллінгтона завдяки якому, зрештою, дана композиція і набула всесвітньої популярності. Прем'єрний запис пісні (1940)

з вишуканим тембром альт-саксофону у виконанні Дж. Ходжеса донині вважається еталоном виконавської майстерності, який на довгі роки визначив художні орієнтири для майбутніх поколінь джазменів. Кількома роками пізніше долучиться до виконання композиції «Day Dream» і «Перша леді джазу». Цікавий той факт, що практично кожна з композицій, що увійшли до трек-листу платівки Т. Оганесян свого часу обов'язково виконувалися Е. Фіцджеральд у чому, на наш погляд, вбачається прояв раніше згаданої спадкоємності виконавських традицій.

Стосовно інструментарію ритм-секції, бачимо наявність вже звичного тріо у складі роялю, контрабасу та ударних, хоча й з певною обмовкою. З урахуванням жанрових особливостей джазової балади, Т. Оганесян вибудовує фактуру композиції максимально виважено. Так, констатуємо виражене превалювання партії роялю, яка забезпечує гармонічне наповнення музичної тканини поряд з позначенням гармонічних функцій. Партія контрабасу в трактуванні Т. Оганесян, між іншим, наділена також функцією метро-ритмічної організації музичного матеріалу. Водночас, партія ударних як структурна одиниця фактично винесена поза межі фактурної моделі. Її (партії ударних) безпосереднє застосування носить вибіркового характер і сприймається радше як допоміжний засіб художньої виразності. В цілому ж, інтерпретаторська версія Т. Оганесян відображає своєрідний діалог партій вокалу та роялю, в рамках якого превалююча роль, безумовно, відведена співакці, у той час як партії роялю притаманна радше підлегла функція.

Окремо розглянемо також партію солістки. Насамперед, зазначимо, що на відміну від раніше згаданих свінг та бібоп композицій, авторська інтерпретація наведеного джазового стандарту не містить імпровізаційного епізоду (у тому числі інструментального). З точки зору аналізу виконавської манери Т. Оганесян, доходимо висновку стосовно наявності принаймні гіпотетичних ознак наслідування виконавської манери бездоганних

виконавиць джазової балади Е. Фіцджеральд, Б. Холідей¹ або ж Н. Сімон². Її глибокі, щирі та надзвичайно насичені в емоційному сенсі інтонації передають слухачеві найвиразніші художні якості традиційної джазової балади. Ба більше, виняткове розуміння співачкою художньої цінності композиції розкривається на рівні драматургії, зокрема майстерного втілення сформованих автором художніх образів. Татевік Оганесян демонструє надзвичайну тембрально-інтонаційну гнучкість, де на відміну від граціозності викладу матеріалу бопівських композицій (часом, з відтінком бравурності), співачка наразі насичує загальне звучання стандарту «Day Dream» глибоким ліризмом, вираженим насамперед у чуттєвому оповіданні, сповненому проникливої ностальгічності.

Наступна джазова балада «A Little Story in the Music», авторство якої належить Раймонду Валгре³, на жаль, в середовищі світового джазового мистецтва абсолютно незаслужено залишається поза увагою виконавців. Втім, розкішна балада Валгре стає справжньою прикрасою студійного альбому «Day Dream». Докладніше розглянемо позначену композицію.

Насамперед, звертаємо увагу на той факт, що Т. Оганесян в питанні вибору інструментального супроводу вкотре демонструє тяжіння до лаконічних форм акомпанементу. Як і у випадку зі стандартом «All Too Soon», в даному випадку відзначаємо повторне звернення Т. Оганесян до тембрально-функціональних якостей електрогітари та контрабасу, водночас відмовляючись від партії ударних. Калейдоскопічні переливи гітарної гармонії в поєднанні з надлегкими «педалями» басу в буквальному сенсі «огортають» вокальну партію Т. Оганесян, у такий спосіб надаючи музичній тканині особливої прозорості.

Характеризуючи вокальну партію передусім звертає на себе увагу тонко вибудована система фразування, що сповнена різного роду динамічних

¹ Елеонора «Біллі Холідей» Феган (1915 – 1949) – афроамериканська джазова вокалістка.

² Ніна Сімон (справжнє ім'я Юніс Кетлін Веймон) (1933 – 2003) – американська джазова вокалістка, піаністка та аранжувальниця.

³ Валгре Раймонд (1913 – 1949) – естонський композитор і музикант.

градацій, інтонаційних відтінків, і, безумовно, глибини всепоглинаючого меццо-сопрано Татевік Оганесян. Втім, з-поміж інших вокальних якостей, що представлені в рамках даної композиції, особливо виділяється неперевершене вокальне вібрато співачки, яке настільки вдало довершує природню красу її тембрального забарвлення. Цікавий той факт, що в ході ретельного дослідження вокальної партії нами сформульоване доволі цікаве спостереження. Суть такого виключно гіпотетичного припущення полягає у тому, що, на наш погляд, цілком очевидним здається спроба Т. Оганесян до наслідування виконавської манери ще однієї натхненниці співачки легендарного «Горобчика Парижу» – Едіт Піаф. Дзвінкість та легка «гугнявість», що настільки вирізняли голос славетної французької принаймні частково знаходять своє відображення і в рамках виконавської манери Т. Оганесян. Так, наприклад, в звично щільному і надзвичайно «густому» меццо співачки, тією чи іншою мірою уловлюються піафівські інтонації. Тембру Татевік Оганесян наразі притаманна особлива гострота і легкість яка, втім, абсолютно виключає вихолощеність. Т. Оганесян, між іншим, широко використовує окремі засоби додаткової музичної виразності, на кшталт джазового глісандо, або ж *bending*¹, бездоганне виконання яких лише підтверджує винятковий рівень вокально-технічної майстерності містчині. Резюмуючи констатуємо, що на прикладі джазової балади «A Little Story in the Music» Татевік Оганесян наочно демонструє власне вміння і, що важливіше, бажання працювати не лише з виключно «еталонними» джазовими стандартами, але й з маловідомими, але від того не менш якісними в художньому плані джазовими творами.

Третя джазова балада «Round About Midnight» (справжня назва «Round Midnight») була написана у 1943 році видатним джазовим піаністом Т. Монком². Первісно даний стандарт створювався виключно як

¹ Bending – особливий тип вокального інтонування дещо подібний до академічного прийому *portamento*, при якому атака будь-якого звуку в обов'язковому порядку супроводжується звуковисотною «підтяжкою».

² Монк Телоніус (1917 – 1982) – американський джазовий піаніст і композитор. Поряд з Ч. Паркером і Д. Гіллеспі вважається одним з фундаторів стилю бібоп.

інструментальна композиція і лише згодом у 1947 році Б. Ханіген довершив композицію Т. Монка літературним текстом. Зазначимо також, що наведена балада вперше виконувалася власне знаменитим квінтетом самого Телоніуса Монка із солюючою трубою у виконанні К. Уільямса¹. Пізніше вишукана балада також доповнила репертуар вже згадані Е. Фіцджеральд, що вкотре свідчить відносно ймовірної наступності художньо-естетичних поглядів.

Однак і в даному випадку Т. Оганесян, як і раніше, яскраво демонструє неповторність власного художнього мислення, вираженого передусім у індивідуальному трактуванні художнього твору. Татевік Оганесян вчергове відмовляється від партії ударних інструментів, ймовірно, вважаючи її абсолютно недоцільною в контексті джазової балади. Окрім вже звичних видозмін в питанні вибору інструментарію ритм-секції, співачка також вносить доволі відчутні зміни і в структурну модель балади, зокрема нею доданий доволі масштабний епізод вступу, зміст якого цілковито ґрунтується на мелодичному матеріалі теми стандарту. Проте, згадана головна мелодія в матеріалі вступу представлена співачкою варіативно та викладена в формі вокалізу. У вступі співачкою головним чином «обігрується» головна мелодико-ритмічна фігура, у відповідь якій звучать доволі стримані репліки ритм-секції.

Справедливо також буде зазначити, що Т. Оганесян в рамках власної інтерпретації балади «Round About Midnight» представлений надзвичайно широкий діапазон, зокрема співачка активно звертається до широких інтервальних сполучень або надскладних мелодичних зворотів за участі верхнього регістру. В ході акустичного аналізу нами вбачається факт застосування співачкою специфічної вокально-виконавської техніки *dirty-tones*², настільки характерного для джазової виконавської практики Сполучених Штатів.

¹ Вільямс «Коті» Шарль Мелвін (1911 – 1985) – американський джазовий трубач.

² *Dirty-tones* (з англ. – брудні тони) – специфічний тип мікрохроматичного інтонування з області екмельіки (здебільшого в межах третьтону).

В рамках даної інтерпретації Татевік Оганесян також демонструє особливу майстерність оперування динамічними відтінками як головним чинником побудови драматургії композиції. Надзвичайно високий виконавський клас співачки особливо чітко проявляється в епізодах за участі звуків верхнього регістру, які виконуються на піанісімо, що в свою чергу, потребує безумовної наявності належного рівня професійних вокальних навичок. Водночас, ще одним доволі цікавим художнім рішенням в питанні розвитку драматургії твору, можна вважати короткочасний перехід до свінгової стилістики в імпровізаційному епізоді партії роялю. Безумовно такого роду хід не є новаторським і являє собою доволі поширену практику в площині джазового мистецтва. Втім саме завдяки переходу на свінгову пульсацію, Т. Оганесян в буквальному сенсі вдається вдихнути нове життя в контекст власної інтерпретації, водночас, що особливо цікаво, попереджуючи у такий спосіб утворення відчуття певної «статичності» розвитку художнього матеріалу.

Останньою композицією, що має безпосереднє відношення до категорії джазових балад, стає джазовий стандарт «Here Is That Rainy Day» Дж. Ван Хьюзена (1953). Насамперед, відзначаємо тяжіння співачки до вже звичної для баладних композицій «урізану» модель ритм-секції (відсутність ударних). В цілому ж, ретельне опрацювання представленої інтерпретації дозволяє переконатися у тому, що Т. Оганесян спирається на виконавську естетику традиційної джазової балади, художньо-естетичній культурі якої здебільшого властива нарочито підкреслена елегійність оповідання, часом, з відтінком меланхолійності, щирість вираження почуттів тощо.

Ба більше, в ході поглибленого акустичного аналізу авторської інтерпретації композиції «Here Is That Rainy Day» нами була помічена доволі цікава деталь, суть якої полягає у тому, що нами принаймні гіпотетично вбачається наявність хоча й невиражених, а втім, тією чи іншою мірою, вловимих ознак стилістики боса нова. Навіть попри відсутність партії ударних, елементи метро-ритмічної пульсації, що характерні для даного

стилю, знаходять прояв в партії роялю. Примітно також те, що в ході аналізу численних аудіо- та відеозаписів інтерпретацій джазової балади «Here Is That Rainy Day», нашу дослідницьку увагу привернув один з концертних виступів неперевершеної Е. Фіцджеральд, в рамках якого вловляються характерні риси латини. Зауважимо також, що наведена теза вкотре на наш погляд підтверджує факт беззаперечного захвату Татевік Оганесян винятковим художнім талантом Елли Фіцджеральд.

Розмірковуючи щодо фактури композиції, зокрема з урахуванням факту неповного складу ритм-секції, співачкою мислиться фактурно-функціональна модель, що представлена в рамках музичної тканини композиції. За умови відсутності партії ударних інструментів як системотворчої ланки в питанні забезпечення належної метро-ритмічної пульсації, активне звернення до техніки арпеджійованого викладу акордів сприймається як спроба штучно позначити внутрішній рух, принаймні у загальних рисах. Не менш важливою видається і партія контрабасу, якій притаманна доволі нетипова як для балади «рухливість». Наважимося припустити, що подібна басова активність, ймовірно, може бути розцінена як безпосередній прояв зазначеної нами раніше стилістики боса нова. Резюмуючи вищевикладене зазначимо, що саме завдяки такого роду моделі фактурно-функціональної взаємодії голосів (партій роялю та контрабасу), Т. Оганесян вдалося представити унікальну авторську візію традиційної джазової балади, майстерно довершеної стильовими елементами латини.

Чотири вищезгадані стандарти належать до жанру джазової балади, їм притаманні такі виконавсько-стильові елементи: повільний темп; кантиленна мелодика; незагострена ритміка; свінгова пульсація; синкопування; застосування блюзового звукоряду; техніка *dirty-tones*; скет-техніка; бендінг; демпфірування звуків; довгі інтонації на безперервному диханні; тембрально-інтонаційна гнучкість, яка проявляється у частому використанні вокального вібрато; а музична драматургія характеризується наявністю образів елегантного оповідання та глибокого ліризму.

Висновки до Розділу 3

В матеріалі третього розділу наша дослідницька увага була цілковито зосереджена довкола можливості всебічного вивчення студійного джазового альбому «Day Dream» Татевік Оганесян. Так, наприклад, було приділено значний час жанрово-стильовому аналізу, зокрема, здійснена спроба диференційованого підходу до вивчення композицій трек-листу, за результатами якої вдалося виокремити відразу три конститутивні жанрово-стильові напрямки: бібоп, свінг і балада. Зазначимо також, що прояв характерних художньо-естетичних рис вказаних жанрово-стильових моделей носить повсюдний характер і, в цілому, складає безпосередній фундамент композицій альбому.

Водночас, факт встановлення конкретних жанрово-стильових домінант альбому дає лише найзагальніше уявлення щодо художньої змістовності композицій, не розкриваючи, втім, концепції їх безпосереднього прояву. Маючи на меті розв'язання означеного питання нами був виконаний стислий художній аналіз джазових композицій альбому, результати якого дозволяють унаочнити специфіку художньо-образного мислення Татевік Оганесян, виражену в тих чи інших художніх рішеннях. Так, зокрема, вдалося встановити непоодинокі факти цілковитого переосмислення співачкою стильової першооснови оригінальних композицій, надаючи їм (композиціям), часом, абсолютно незвичних і неординарних форм. В рамках художнього аналізу альбому «Day Dream», зокрема його вивчення з позицій виконавського аналізу, також стало можливим оприятити конкретні засоби втілення елементів тієї чи іншої стильової моделі.

ВИСНОВКИ

Мистецтво джазового вокалу – яскравий та самобутній феномен сучасної музичної культури. Історія зародження джазу, яка висвітлюється в працях Т. Полянського, Я. Журби та інших українських дослідників, до сьогодні залишається одним із популярних питань джазології. Проведений історико-генетичний огляд дає нам можливість систематизувати ключові історично-культурні чинники формування джазу в період другої половини XIX століття, а також узагальнити жанрову типологію джазу на даному етапі його розвитку. По-перше, співіснування людей різних національностей в південній частині США неминуче призвело до тісної міжкультурної взаємодії. По-друге, від 60-х років XIX століття означений процес посилювався із скасуванням в країні рабства, що створювало більш сприятливу атмосферу для культурного розвитку та сприяло налагодженню соціальної міжетнічної комунікації. В результаті інтенсивного взаємовпливу африканського фольклору та західноєвропейської музичної традиції виникали нові типи музичного, так би мовити, «афроєвропейського» мистецтва. Саме до таких синтезованих типів належить джаз. Проте, в ранній період свого розвитку, джаз знайшов своє втілення в таких суто афроамериканських вокальних жанрах як ворк-сонг (трудова пісня), ринг-шаут (круговий танок зі співом), сонг-сермон (пісня-проповідь), спірічуелс (духовна пісня), джубілі (гімни-успрашення), госпел (пісня доброї звістки) та блюз (сумна пісня).

В джазовій творчості, як правило, органічно поєднується інтерпретація та імпровізація, основою для яких часто виступає матеріал джазових стандартів. В контексті джазових творів Татевік Оганесян і вокальна інтерпретація і вокальна імпровізація мають особливе значення, однак провідна роль належить саме імпровізації. Суть інтерпретації полягає в суб'єктивно-творчому переосмисленні і трактуванні виконавцем загальновідомої джазової теми, де головним чином змінюються мобільні елементи музичної мови. Імпровізаційна вокальна практика має більш широкий діапазон можливостей – це одночасне створення і виконання нової

музики в реальному часі, але з дотриманням стилістичних особливостей певних стилістичних особливостей. Специфіка джазової імпровізації та інтерпретації розглядається в працях таких українських дослідників як С. Давидов, Ю. Ніколаєвська, І. Горват та інших.

Одним із найважливіших понять, пов'язаним з вокальною джазовою творчістю Татевік Оганесян, є поняття «виконавський стиль». Узагальнюючи результати досліджень таких українських музикознавців як І. Сухленко, М. Хмелюк, О. Катрич можна визначити, що виконавський стиль джазового музиканта – це індивідуальна імпровізаційна та інтерпретаторська манера, яка безпосередньо залежить від світогляду, психології та естетичних вподобань джазового виконавця. Водночас індивідуальність виконавства регламентується об'єктивними параметрами джазового стилю – як історичного, так і індивідуального. Чим більше вокальна партія є наближеною до стильової виконавської манери відомих майстрів джазу, тим краще відчувається джазова стилістика.

Також, базуючись на напрацюваннях Д. Рабиновича, Н. Драч, М. Смірнова та вдалося навести відразу декілька авторських визначень цього поняття, що дозволило більш повно і всебічно вивчити його зміст.

Виконавсько-стильовий аспект тісно пов'язаний із жанровою специфікою творчості Татевік Оганесян. Свій творчий потенціал вона реалізувала в багатьох джазових стилях, зокрема це – свінг, бібоп, прогресів-джаз, вірменський фолк-джаз, латинський джаз, кул-джаз та джаз-фанк. Зазначимо, що взаємодія стилю і жанру у джазовій музиці має свою окрему специфіку. В різних умовах певний стиль народжує відповідний жанр і, навпаки, деякі жанри так чи інакше тягнуть за собою історично притаманний їм стиль з відповідними образами та сенсами. Жанрову структуру концертно-виконавської творчості співачки складають всі основні жанри джазу, це – імпровізація, балада, блюз, джаз-вальс, комбо (ансамблевий жанр), біг-бенд (оркестровий жанр). Водночас слід підкреслити, що фактично для кожного джазового твору співачки притаманні певні риси академічної жанровості: це

може бути танцювальність, баладність, етюдність, фантазійність тощо. Таким чином, можна констатувати жанрово-стилістичний універсалізм виконавського репертуару Т. Оганесян. Саме завдяки цьому, на відміну від інших вокалістів, вона набула фактичного статусу «першої леді радянського джазу».

Джазовий альбом Татевік Оганесян «Day Dream» відноситься до зрілого періоду її творчості, де означений жанрово-стильовий універсалізм виявляється повною мірою. Всі дев'ять творів, які складають даний альбом, належать до сфери імпровізаційної джазової музики. За ознакою виконавського складу в альбомі представлені твори в жанрах джазового дуету, тріо та секстету. В аспекті лірично-оповідального змісту серед творів альбому чітко виокремлюється жанр джазової балади. Решту інших композицій за жанровістю можна ідентифікувати як танцювальні та скерцозні, що так само залежить від особливостей засобів виразності.

Стилістичний контекст альбому «Day Dream» складають свінг та бібоп. В свою чергу стиль свінг представлений в трьох основних різновидах – slow, medium та fast (повільний, врівноважений та швидкий). До кожного з означених стилів застосовується певна вокально-виконавська манера із відповідними стильовими параметрами. В свінгових творах для вокального стилю Татевік Оганесян характерні речитативно-кантиленне інтонування, відносно помірний темп, виконання поетично-літературної партії, чітка виразна дикція, полегшений та барвистий тембр голосу з деяким елегійним відтінком. Особливостями її вокалу в творах стилю бібоп є інструментальний тип інтонування з імітацією фразувань духових інструментів, швидкий темп, широке застосування вокально-джазової техніки «скет», польотний та пронизливий тембр голосу, якому притаманна своєрідна лукавість та грайливість.

На основі вищесказаного можемо дати характеристику виконавського стилю Т. Оганесян, якому притаманний особливий універсалізм, який характеризується органічним поєднанням компонентів різних стилів та

жанрів. Вже у рамках першого альбому співачки проявляється синтез різних жанрово-стильових напрямків, серед яких бібоп, свінг і джазова балада. Далеко не у всіх джазових вокалістів простежується така палітра стилів, що є безперечним показником універсалізму її творчості.

Татевік Оганесян належить до плеяди всесвітньовідомих та легендарних постатей в історії сучасного джазового мистецтва. Вона здійснила вагомий внесок в розвиток вокально-джазового виконавства, справила потужний вплив на багатьох джазових музикантів молодшого покоління, її творчість має безліч прихильників у всьому світі. Сольний джазовий альбом «Day Dream» займає особливе місце в її творчому доробку і безумовно є одним із найбільш професійних досягнень співачки. Проведення досліджень в напрямку даної тематики є актуальним та перспективним завданням для українських джазових музикознавців.

Татевік Оганесян виявила себе як видатна джазова співачка, у творчості якої органічно взаємодіють мистецтво інтерпретації та імпровізації. Вільне оперування стилями і жанрами, їхнє синтетичне поєднання дозволяє говорити про високий рівень імпровізаційної майстерності вокалістки, який є показником професійності і таланту джазового музиканта. У кожному своєму творі Татевік Оганесян повною мірою виражає свою індивідуальність, завдяки чому її виконавський стиль є самобутнім та оригінальним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 557 Jazz Standards [ноти]. URL: <https://www.pdfdrive.com/557-jazz-standards-e9903665.html> (дата звернення: 08.03.2023).
2. Броше О. А. Джерела джазу: синтез культур та сублімація свободи. *Культура України*, Харків : 2012. № 39. С. 242–250.
3. Войченко О. Стан та розвиток джазової музики в Україні: 60–70-ті роки ХХ ст. *Вісник держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2011. Вип. № 4. С. 172–176.
4. Воропаєва О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 210 с.
5. Гіголаєва-Юрченко В. О. Історико-теоретичний феномен вокального виконавства. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. (26–27 листопада 2020 р.). ХДАК, 2020. С. 290–291.
6. Гладких А. В. Естрадно-джазове фразування на духових інструментах. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. (26–27 листопада 2020 р.). ХДАК, 2020. С. 298–300.
7. Горбенко О. Особливості виконавської інтерпретації у процесі вивчення музичного твору. *Музичні записки. Серія: Педагогічні науки*. Кіровоград, 2013. Вип. 122. С. 120–127.
8. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ : Музична Україна, 1980. 120 с.
9. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Харків, 2015. 20 с.
10. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Харків, 2008. 16 с.

11. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Харків : Естет Принт, 2019. 336 с.
12. Дрожжина Н. В. Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу. Харків : Майдан, 2010. 142 с.
13. Дружинець М. І. Музичне естрадне мистецтво: стильові напрями та жанрове розмаїття. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теор. конф., 20–21 квітня 2017 р. ХДАК, 2017. С. 111–112.
14. Дряпіка В. І. Розкриваючи світ джазу, рок- і поп-музики. Київ, Кіровоград : Трелакс, 1997. 184 с.
15. Журба В. В. Музичний стиль bebop: еволюція чи революція в джазі? *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теор. конф., 20–21 квітня 2017 р. ХДАК, 2017. С. 113–114.
16. Журба В. Передумови виникнення музичного стилю. *Культурологія. Філософія. Музикознавство : Міжнародний вісник*. Київ, 2018. Вип. № 2 (11). С. 218–222.
17. Журба В. Стиль Вебор в джазовій музичній культурі США 1940 – першої половини 1950-х років : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2021. 262 с.
18. Журба Я. О. Блюз як передвісник джазової музики першої половини ХХ ст. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теор. конф., 20–21 квітня 2017 р. ХДАК, 2017. С. 112–113.
19. Зав'ялова В. В. Скет та його особливості в джазовій вокальній музиці. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. (26–27 листопада 2020 р.). ХДАК, 2020. С. 304–305.
20. Закус І., Постой В. Джаз в Україні: музиканти та перспективи розвитку імпровізаційної музики. *Young scientific*. Київ, 2017. № 11. С. 565–568.
21. Іваненко Л. М. Імпровізуємо блюз. Вінниця : Нова книга, 2010. 76 с.

22. Іваницький А. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця : Нова книга, 2009. 404 с.
23. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 29. С. 111–118.
24. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця: теоретичні та естетичні аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 16 с.
25. Кізлова О. Музика для вузького кола обмежених людей. *Музика*. Одеса, 2011. № 3. С. 60–64.
26. Лі Шуай. Джаз у системі українського професійного музичного мистецтва. *Культура України*. Харків, 2018. Вип. 59. С. 132–145.
27. Лошков Ю., Лі Шуай. Джаз як системне явище. Харків : ХДАК, 2019. 183 с.
28. Манько С. Б. Естрадна вокальна школа. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теор. конф., 22–23 квітня 2015 р. ХДАК, 2015. С. 115–116.
29. Манько С. Різні вокальні манери та їх синтез в естрадному виконавстві. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. (18–19 листопада 2021 р.). ХДАК, 2021. С. 307–308.
30. Маслов Є. Немає джазу без джазу. *Вечірній Харків*. Харків, 1990. С. 16.
31. Мінікін Л. Про естетику і практику побутування джазової музики. *Музична критика і сучасність*. Київ, 1984. Вип. 2. С. 42–49.
32. Михайленко Г. В. Постаць Елли Фіцджеральд у світовій музичній культурі. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теор. конф., 19–20 травня 2022 р. ХДАК, 2022. С. 99–101.

33. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 1. С. 106–111.
34. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ, 2013. 270 с.
35. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
36. Откидач В. М. Популярна музика : енцикл. словник. Харків : Лідер, 2018. 896 с.
37. Полянський В. Стилiстика раннього джазу. Київ, 2004. 116 с.
38. Полянський Т. В. Типологія раннього джазу: поняття та підходи. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття*. Київ, 2016. С. 429–437.
39. Полянський Т. В. Традиційний джаз. Київ : Музична Україна, 2015. 336 с.
40. Романко В. Джаз. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2006. Т. 1. С. 601–603.
41. Романюк В. Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ століття. URL: <https://int-konf.org/ru/2015/naukovij-potentsial-2015-16-18-03-2015/1030-kandidat-mistetstvoznavstva-romanyuk-1-b-sinkretizm-folkloru-i-dzhazu-v-muzichnomu-mistetstvi-ukrajini-kintsya-khkh-pochatku-khkh-st> (дата звернення: 10.01.2023).
42. Сидоренко О. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 201 с.
43. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центрмузінформ, 2004. 232 с.

44. Скляр О. Виконавська імпровізація в музичній творчості. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. (17–18 листопада 2022 р.). ХДАК, 2022. С. 305–306.
45. Смаглій Г. А. Основи теорії музики. Харків : Вид-во «Ранок», 2013. 392 с.
46. Сухленко І. Виконавський стиль В. Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства. Харків : Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2011. 19 с.
47. Теробун Д. Джаз як мистецтво діалогу : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2019. 219 с.
48. Тхоревська Н. Джазова та естрадна балада: історичні прототипи, жанрова динаміка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2007. С. 78–90.
49. Харенко А. Основні тенденції взаємодії джазу та фольклору в харківському культурному просторі. *Музичне і сценічне мистецтво*. Харків, 2019. С. 83–89.
50. Хишко О. В. Формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ : Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2009. 21 с.
51. Хмелюк М. Індивідуальний виконавський стиль у мистецтвознавчій та психолого-педагогічній літературі: теоретичний аспект. *Теорія і методика професійної освіти*. 2019. Т. 1, Вип. 14. С. 163–166.
52. Чеча Г. Джаз як соціокультурний феномен. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. Луганськ, 2014. Вип. 2 (61). С. 249–256.
53. Bergerot F., Merlin A. The Story of Jazz: Bop and Beyond. Publisher : Thames & Hudson, 1993. 159 p.

54. Collier J. L. The Making of Jazz: A Comprehensive History. New York : Dell Publishing, 1978. 213 p.
55. Datevik Hovanesian. URL: <http://www.datevik.com/> (дата звернення: 10.03.23).
56. Datevik Hovanesian. [Discogs]. URL: <https://www.discogs.com/ru/artist/2856728-Datevik-Hovanesian> (дата звернення: 12.03.23).
57. Feather L. The Biographical Encyclopedia of Jazz. New York : Oxford University Press, 2007. 448 p.
58. Gioia T. The History of Jazz. New York : Oxford University Press, 1997. 710 p.
59. Gioia T. The Jazz Standards: a guide to the repertoire. New York : Oxford University Press, 2012. 544 p.
60. Handy`s W. C. Autobiography «Father of the Blues». Da Capo Press, 1941. 175 p.
61. Levine M. The Jazz Theory Book. Publisher : Sher Music, 1995. 522 p.
62. Lieb S. Mother Of the Blues. A Study of Ma Rainey. The University of Massachusetts Press, 1981. 243 p.
63. Meeder C. Jazz: the basics. New York : Routledge, 2008. 278 p.
64. Sargeant W. Jazz: A History. New York : McGraw-Hill, 1964. 286 p.
65. Stearns M. The History of Jazz. New York : Oxford University Press, 1956. 367 p.
66. Stoloff B. Scat! Vocal improvisation. Techniques Gerard/Sarzin, 1999. 128 p.
67. Tatevik Hovanesian – The Friday Night With Oleg Frish on RTVI. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qclB-ТByILk> (дата звернення: 02.03.2023).