

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

Кафедра музичного мистецтва естради та джазу
Кафедри інтерпретології та аналізу музики

**ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ МАЙКЛА БУБЛЕ:
КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Магістерська робота

Ма Голі

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

Ма Голі

Ма Голі 马国力

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ДЖАЗОВЕ МИСТЕЦТВО У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОРІЧЧЯ	
1.1. Джаз у дзеркалі історичного процесу.....	7
1.2. Екскурс в історію розвитку естрадно-джазової вокальної музики ...	10
1.3. Жанрово-стильове та виконавське розмаїття естрадно-джазової вокальної музики.....	14
Висновки до Розділу 1	19
РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ МАЙКЛА БУБЛЕ – ФЕНОМЕН ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХІ СТ.	
2.1. Виконавство як мистецтво інтерпретації: актуальні питання та відповіді.....	20
2.2. Майкл Бубле – вокальна творчість як композиторсько-виконавське мистецтво	25
Висновки до Розділу 2	40
ВИСНОВКИ	42
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	45

ВСТУП

Актуальність теми мого дослідження пов'язана з наступним. Бурхливий розвиток естрадно-джазового мистецтва у другій половині ХХ – початку ХХІ століття позначений появою великої кількості яскравих виконавців як всередині цих стильових світів, так і у полі їхньої взаємодії. Цікавим також тут є національно-культурний вимір подібних виконавсько-стильових явищ. Серед цікавих та талановитих особистостей, про яких йде мова, треба відзначити канадського співака у царині естрадно-джазового вокального мистецтва Майкла Бубле.

Індивідуальність його виконавського стилю вбачається у використанні кількох стилів (свінгу, соул, тощо) не тільки у якості жанрової та стильової платформи, але і як прийому стильової інтерпретації, що представляється актуальним об'єктом наукового дослідження. Надзвичайна популярність творчості цього митця спонукає сучасну інтерпретологію до пошуку та характеристики специфіки вокального стилю Майкла Бубле, зокрема, в ракурсі стильової інтерпретації та пов'язаної з цим техніки.

Актуальною є також ідентифікація певного комплексу виконавських прийомів виконавця, які впливають на процес та результат виконавської інтерпретації у стильовому аспекті, що сприяє як подальшому розвитку теорії стилю та виконавського музикознавства, так і педагогічній і виконавській практиці.

Наявність у концерній виконавській практиці автора магістерського дослідження композицій з репертуару Майкла Бубле стало додатковим фактором актуальності обраної теми та обумовило матеріал дослідження.

Мета дослідження – виявити композиторську і виконавську специфіку вокальної творчості Майкла Бубле.

Досягнення мети передбачає виконання наступних **завдань**:

- 1) Охарактеризувати естрадно-джазове вокальне мистецтво у історичному аспекті;
- 2) Виявити стильову, композиторську та виконавську специфіку вокальної творчості Майкла Бубле;
- 3) Представити виконавсько-стильовий аналіз деяких відомих композицій співака у стильовому аспекті;
- 4) Узагальнити отримані результати виконавського аналізу композицій Майкла Бубле в аспекті інтерпретології.

Об'єкт дослідження – сучасне естрадно-джазове вокальне мистецтво.

Предмет дослідження – композиторська і виконавська специфіка вокальної творчості Майкла Бубле.

Матеріал дослідження представлений аудіо- та відеозаписами композицій у виконанні Майкла Бубле:

авторські композиції «Haven't Met You Yet», «Everything», «Home», «Let It Snow!»;

авторські інтерпретації відомих композицій «Cry Me a River», «Stardust», «Georgia on My Mind», «You're Nobody 'til Somebody Loves You».

Методи дослідження:

- *історичний* – дає змогу узагальнити відомості про зародження та розвиток вокального естрадно-джазового мистецтва;
- *стильовий* – дозволяє диференціювати прояви естрадно-джазових стилів у виконавській інтерпретації та допомагає виявити конкретні стильові риси у рамках конкретного джазового твору;
- *виконавський* – на основі якого здійснюється характеристика індивідуальної творчості виконавця;
- *інтерпретаційний* – на основі якого висвітлені ключові аспекти індивідуального підходу естрадно-джазового вокаліста-інтерпретатора.

Теоретичну базу дослідження складають наступні наукові праці та матеріали:

- з історичного та теоретичного музикознавства: Т. Полянський [11], Д. Теробун [16], В. Симоненко [14], J. Berendt [25], T. Gioia [36], A. Hodier [38], R. Mauleon [43], S. Samyn [49], R. Shapiro [51], M. Williams [59],
- з теорії інтерпретації: О. Горбенко [4], О. Котляревська [8], В. Москаленко [8,9], А. Asriel [19], D. Bailey [23], J. Borge [28], J. Cocker [29], А. Hodier [38], S. Sadie [48], J. Shneidman [52], A. Stewart [55], M. Venable [58];
- з історії джазового мистецтва: М. Борисенко [1], О. Воропаєва [2], Б. Гнидь [3], В. Симоненко [13], L. Blackwell [27], L. Feather [32], W. Friedwald [34], T. Gioia [35], D. Megill [44], M. Randall [47], M. Sterns [54], B. Ulanov [57], C. Woidek [60];
- з теорії і практики вокального виконавства та педагогіки вокалу: Н. Дрожжина [6], О. Катріч [7], Д. Теробун [15], D. Balley [23], V. Benward [24], D. Megill [44], M. Stephen [53];

Наукова новизна отриманих результатів полягає в першому досвіді комжанрово-стильового і виконавського-інтерпретаційного аналізу джазового стандарту «Nature Boy» І. Ахбеза.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали даного наукового дослідження можуть бути використані в подальшому вивченні історії естрадно-джазового мистецтва, естрадно-джазового виконавства; можуть бути використані в рамках учбових курсів присвячених вивченню історії джазу, теорії музичної інтерпретації, історії вітчизняної та світової музики; у виконавській і педагогічній практиці.

Апробація результатів дослідження. Матеріали даного дослідження стали основою для таких апробацій:

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

2. 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);

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, двох Розділів з Висновками до них, Висновків і Списку використаних джерел. Загальний обсяг дипломної роботи складає 51 сторінку, з них основний зміст викладений на 45 сторінках. Список використаних джерел налічує 78 позицій, 7 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ДЖАЗОВЕ МИСТЕЦТВО

У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОРІЧЧЯ

1.1 Джаз у дзеркалі історичного процесу

Джаз являє собою зразок унікального художнього мистецтва. Історія його утворення сягає своїм корінням ще за часів колонізації окремих територій африканського континенту британськими колоністами. Кампанія масового поневолення етнічного темношкірого населення, що розгорнулася у 1619 році, супроводжувалася примусовим вивезенням даного контингенту до британських американських колоній. Варто додати, що у якості однієї з першопричин подібних насильних дій можна вважати прагнення колонізаторів наводнити північноамериканський континент практично безкоштовною робочою силою. Новоприбулі африканські мігранти відразу ставали складовою частиною рабовласницького устрою, працюючи у надважких умовах на безкраїх бавовняних плантаціях, що розкинулися на теренах південних штатів Америки.

Зрозуміло, що на перших порах життя африканських невольників було надзвичайно скрутним. Цілковито руйнувалися звичні устої життя, на зміну яким насаджувалися інші, абсолютно чужі традиції та звичаї. Однак, попри відірваність від власного етнічного середовища африканці будь-що прагнули зберегти власні культурні традиції, а втім, неминуче стикаючись з проблемою адаптації в умовах абсолютно чужого етнокультурного оточення. З метою більш доступного розуміння детальніше розглянемо африканську вокальну пісенність.

Насамперед, необхідно відмітити, що традиційна африканська музика (чи то архаїчна, чи то сучасна) за своєю природою надзвичайно функціональна. Тісно взаємодіючи з танцем вона завжди відігравала визначальну роль в житті місцевого населення. Як відмічає О. Казанков,

спектр застосування африканської музики воістину розмаїтий – від суто побутової функції, до особливої сакральної значущості. Здебільшого, вона містила виражений обрядовий уклін, супроводжуючи найважливіші події, на кшталт дітонародження, поховання померлих, ініціації¹, шлюбних церемоній, полювання, тощо. Між тим, особливий зв'язок також існував і з магичною практикою, в рамках якої музичний матеріал супроводжував більшість магичних ритуалів, що складали основу системи духовно-ціннісних традицій африканського населення, більшість з яких сповідували виключно язичницькі релігії, більшість з яких політеїстичні – тотемізм, фетишизм, анімізм, шаманізм, культ предків, зоолатрія. Резюмуючи вище викладене, відмічаємо примітну деталь, суть якої полягає у тому, що в ході узагальненого аналізу африканської пісенності, окрім культово-ритуального нами також була зафіксована наявність яскраво вираженого соціально-общинного аспекту, що сприяв зміцненню комунікативних зв'язків між індивідами та цілими групами. Цікаво, що саме ці комунікативні якості специфічної музичної мови африканців складуть основу філософії джазового мистецтва.

Ретельний аналіз виконавської специфіки африканських фольклорних піснеспівів дозволяє відстежити певний спадковий зв'язок з первісними формами вокальних жанрів «передджазового мистецтва», докладний аналіз яких представлений в матеріалі наступного параграфу. Тим не менш, поглиблене вивчення африканської пісенності дозволяє сформулювати певні дослідницькі висновки, відповідно до яких впливає, що представники негроїдної раси, по-перше, використовували здебільшого пентатоніку або гептатонічні² звукоряди (що складаються з 7 нот); а по-друге, активно застосовували специфічний принцип співу – *респонсорний*, більш відомий як «заспів – відповідь». Як відомо, техніка респонсорного співу полягає у почерговому виконанні мелодичного матеріалу, де заспів «call» (з англ. –

¹ Ініціація – багатозначний термін, одним із значень якого є посвячення в духовну традицію, передача енергії та сакральних знань від людини до людини.

² Числівник-префікс «гепта» в перекладі з грецької означає «сім».

заклик), як правило виконує соліст, якому вторить колективна репліка-відповідь «response» (з англ. – відповідь). Наведений різновид колективного співу в подальшому отримає прояв в рамках вище згаданих первісних вокальних жанрів раннього періоду зародження джазу.

Безумовно, абсолютно всі культурно-етнічні традиції носили виключно усний характер, первинний вигляд яких протягом багатьох віків зберігався в середовищі африканських аборигенів. Втім, розгорнута британськими колонізаторами кампанія поневолення місцевого населення вносила суттєві корективи в питанні збереження автентичності африканської пісенності. Будучи фактично ізольованими від власного культурно-етнічного коріння новоспечені афро-американці змушені були адаптувати власні культурні традиції до умов навколишнього середовища.

Так, наприклад, з точки зору історичного музикознавства відомо, що процес культурної асиміляції чорношкірого населення протікав на тлі взаємопроникнення африканської архаїчної пісенності та західноєвропейської вокально-пісенної традиції. Остання, до речі, здебільшого була представлена пуританськими піснями-гімнами, які мали виражене релігійно-теологічне спрямування. Втім, варто визнати, що тогочасна музична традиція була представлена не лише духовним гімнами. Християнським піснеспівом в ті роки протиставлялася категорія масової, нарочито розважальної музики. Однією з форм подібного музикування можна вважати різного роду театральні музично-комедійні розважальні шоу, зокрема менестрель-шоу, дещо подібний до сучасного жанру водевіль. Розмірковуючи з приводу характеристики жанру менестрель-шоу дослідниця джазу В. Конен в рамках власного фундаментального дослідження констатує, що саме цей комедійний напівпрофесійний-напівнародний театр був покликаний підготувати характерну естетику джазу та передбачити деякі риси її оригінальної музичної мови.

Водночас, африканська пісенність, будучи яскравим зразком архаїчного мистецтва, безумовно, цілковито відрізнялася від вокальних

жанрів «легкої» музики тогочасної Північної Америки. Насамперед, це пояснювалося перебуванням африканської культури на рівні усної народної творчості у той час як вищевказані вокальні жанри тією чи іншою мірою вже містили примітивні ознаки професійного мистецтва – стала мелодична лінія вокальних композицій, послідовність музичного матеріалу до жанрових моделей та форм європейської музичної традиції і таке інше.

Вже до початку XVIII сторіччя на території південних штатів (зокрема Луїзіани) остаточно закріплюється практика колективного музикування афро-американців на площах великих міст. Авторитетний дослідник джазу М. Стернс наголошує на тому, що подібні акти музикування супроводжувалися танцями а також грою на примітивних ударних і струнних інструментах [45]. Більш пізні етапи культурної асиміляції африканців пов'язані з активним долученням останніх до участі в рамках раніше згаданих менестрель-шоу та інших театралізованих виставах.

1. 2 Екскурс в історію розвитку естрадно-джазової вокальної музики

В матеріалі попереднього параграфу нами в загальних рисах були окреслені історичні передумови формування джазу як самостійного спрямування професійного музичного мистецтва. Поряд з цим, був стисло проаналізований алгоритм взаємопроникнення африканського фольклору та західноєвропейської музичної традиції. Втім, особливу зацікавленість викликає можливість відстеження еволюційного перетворення архаїчної пісенності, зокрема набуття нею первинних жанрових ознак, що, власне і визначило дослідницьке завдання даного параграфу.

Отже, раніше було вказано, що еволюція розвитку африканської пісенності в межах великих міст була тісно сполучена з впливом менестрелів. Проте, в матеріалах дослідження Т. Джоя знаходимо доволі суперечливий факт, відповідно до якого, специфіка менестрелів здебільшого зводилася до

стилізованого імітування музики і танців темношкірих рабів, нерідко з метою відкритого висміювання їх культурних цінностей [71]. З іншого ж боку, саме завдяки менестрель-шоу африканська музика (принаймні її стилістичні ознаки) ймовірно вперше стає доступною для широкої аудиторії, у такий спосіб стаючи однією з детермінант генезису джазового мистецтва.

Відправною точкою на шляху набуття африканським фольклором обрисів професійного мистецтва можна вважати жанр **Work Songs** (робочі пісні). Даний жанр мислиться доволі цікавим, адже він великою мірою стає першим і останнім «доджазовим» вокальним жанром цілковито зберігшим унікальну первозданність і автентичність. «Робоча пісня – одна з часто цитованих попередниць джазу, суто африканська за своєю природою...» (пунктуація – В. В.) [71, с.8]. Автор також наголошує на тому, що на відміну від інших жанрів-наступників work songs практично не відчули ані європейського, ані американського «культурного впливу». Характерна особливість робочих пісень криється у специфіці їх виконання, яка спирається на згаданий принципи респонсорного співу. В цілому ж, під даним типом пісні необхідно розуміти особливий психосоціальний чинник, який принаймні на психологічному рівні допомагав рабам переносити тяготи кабальної праці на плантаціях. Водночас, метро-ритмічна чіткість мелодичного малюнку робочих пісень, окрім психосоціального підґрунтя, визначала і утилітарну їх застосовність, що сприяла швидкому врегулюванню робочого процесу. Примітно те, що подібні риси знаходять прояв у ще одному жанрі перед джазового періоду, а саме **Field Hollers** (дослівно – «польовий крик»), хоча й з обмовкою на той факт, що пісні field hollers виконуються суто сольо. Підсумовуючи додамо, що літературну першооснову для обох жанрів, як правило, складали тематичні тексти, що тією чи іншою мірою висвітлювали різні аспекти життя невольників. Емоційний фон пісень також варіювався, від мотиваційного імпульсу до вдумливих роздумів з приводу несправедливості життя.

Наступним «піджанром» раннього періоду джазу стає Ring-Shout або ринг-шаут (з англ. кільцевий крик). Цікаво, що саме ринг-шаут в площині сучасного музикознавства позиціонується у якості найстарішого вокального жанру. Подібно до жанру work songs або field hollers в піснях ring-shout, як відмічає М. Стернс: «...комбінація західноафриканських елементів вижила практично незайманою...» [12, с.7]. Однак, той-таки М. Стернс констатує, що ринг-шаут на відміну від жанрів-попередників містить виражене релігійне підґрунтя, хоча і містить ознаки Falsetto Break, властивого пізнішим формам робочих і польових пісень. Примітно те, що духовна орієнтованість ринг-шаут пісень, втім, як і подальших вокальних жанрів, кристалізувалася на тлі розгорнутої на початку 1860-х років кампанії масової християнізації африканського контингенту, що проживав на території США. Специфіка виконання ринг-шаут пісень представляла собою церемоніального типу дійство з виконанням духовних піснеспівів, що супроводжувалося різними тілесними рухами – плесканням у долоні, жестикуляцією рук, тупотом ніг, танцями і таке інше. Ключове значення мало хороводного типу пересування за колом всіх учасників унісонно виконуючих мелодію яку довершували відверто крикливі (звідси і назва) репліки проповідника. Втім, попри духовну орієнтованість композиції ринг-шаут все ще наслідували первісні виконавські традиції африканського фольклору.

Наслідком згаданої примусової християнізації стає поява жанру Spirituals (від лат. spiritus – дух). Структурно спіричуел наслідує модель пуританських пісень-гімнів або псалмів, надзвичайно поширених серед місцевих жителів. Саме в рамках даного жанру ймовірно вперше знаходить прояв функціональний розподіл партій на соліста та хор, хоча й за умови часткового збереження принципу «заклик-відгук». Додамо, що спіричуел являє собою еволюційно вдосконалену версію робочої пісні, тобто зберігає імпровізаційну природу, але вже містить найперші ознаки чіткої форми, запозиченої з пуританських гімнів. Суттєво видозмінюється і зміст літературних текстів, заміщаючись виключно духовною тематикою

(цитування Біблії або псалмів). Поглиблений аналіз даного жанру дозволив виявити факт прямої спадкоємності традицій. Так, для прикладу, з плином часу спіричуел еволюціонує у **Jubilee Songs** (з англ. – пісні прославлення), які за своєю суттю цілковито відображають стилістику спіричуелу, але вже містять чітко окреслену структурну модель. Остаточне становлення отримує сольна партія гармонічну підтримку для якої складає хор. Літературна першооснова пісень також духовно спрямована, проте їх безпосереднє виконання вирізняє особлива бравурність та піднесеність.

Song Sermon (з англ. – пісня-проповідь) стає ще одним еволюційно переосмисленим продовженням традицій спіричуелу. Дослідник джазу В. Сарджент характеризує сонг-сермон як: *«пісню-проповідь, в якій екзальтована розспівна декламація священика чергується з хоровим співом громади»* []. Відмічаємо, що в піснях даного жанру вбачається звернення до вираженої проповідницької специфіки викладу матеріалу, що, в свою чергу, можна трактувати як своєрідне посилення до африканської традиції богослужіння. Матеріал вокальної партії соліста-проповідника з точки зору змістовності вже налічує найперші риси професійного вокального мистецтва, зокрема сталий мелодизм і первісні прояви фразування мислення.

Увінчує еволюцію розвитку африканського фольклору жанр **Gospel** (з англ. – Євангеліє). На відміну від вище позначених жанрів, в яких визначальну роль відігравала колективна творчість, госпел-сонгс здебільшого являв собою результат прояву окремими митцями їх художньої індивідуальності. Значущість хору в піснях даного жанру значною мірою нівелюється і зводиться виключно до функції супроводу, нерідко заміщаючись інструментальним акомпанементом. Превалювання сольної партії В. Сарджент пов'язує з беззастережним впливом європейських вокальних жанрів балади і вокалізу. Втім, чи не найголовнішою якістю госпел-сонгс, що в буквальному сенсі визначила естетику майбутнього джазового мистецтва, на наш погляд стає ідея переосмислення практичного застосування пісень, зокрема на рівні цілковитого відходу від вираженої

утилітарної функції, зміщуючи смисловий акцент радше в бік художнього значення. Інакше кажучи, покликання госпелу як своєрідного жанру вокальної духовної музики, насамперед полягало у намірі художнього самовираження і отримання естетичного задоволення аніж у прагненні дотримання церемоніальних звичаїв, властивих релігійним пісням. Резюмуючи додамо, що саме госпел закладе необхідні художньо-естетичні засади, які в подальшому ляжуть в основу естетики таких джазових стилів як соул і ритм-н-блюз.

1.3 Жанрово-стильове та виконавське розмаїття естрадно-джазової вокальної музики

Жанрово-стильове розмаїття джазової музики в буквальному сенсі вражає своєю багатогранністю, задовольняючи художньо-естетичні вподобання чисельних поціновувачів даного мистецтва. Втім, варто визнати, що попри наявність численної кількості жанрово-стильових спрямувань лише окремі з них мають безпосереднє відношення до суто вокально-джазової традиції. Здебільшого, левовій частці відомих на сьогодні джазових стилів притаманна яскраво виражена інструментальна природа, а тому спектр їх безпосереднього застосування обмежується виключно інструментальною виконавською практикою. З приводу вокальних стилів джазу відмічаємо поперше їх малу кількість, а по-друге наявність аспекту стилістичної спадкоємності, де первісно інструментальні характерні стильові риси зазнають переосмислення в площині вокальної виконавської практики. В рамках даного параграфу нами представлений стислий ретроспективний огляд найбільш значущих вокально-джазових стилів.

Приступаючи до аналізу стильової панорами вокального джазу вважаємо за необхідне коротко проаналізувати витокову природу його природу. Отже, відповідно до матеріалів історичного музикознавства впливає, що зародження практики вокально-джазового музикування невід'ємно

сполучене з блюзом. Первісна форма блюзу (орієнтовно друга половина XIX ст.), також відома як «сільський блюз» була суто вокальна і нерідко супроводжувалися грою на гітарі. Активне залучення інструментарію, зокрема слайд-гітари³ та губної гармоніки призвело до появи стилю «дельта-блюз». Відмінна риса раннього блюзу – щирість вокального оповідання, що розкриває емоційну грань митця, від нестримної пристрасті до витонченої лірики, навіяної інтроспективними роздумами.

Лише на початку XX сторіччя сільський блюз проникає в площину масової музики США, у такий спосіб набуваючи рис професійного мистецтва. Як наслідок, вже в першій чверті XX сторіччя кристалізується еволюційно розвинена його форма – «класичний блюз». Примітно те, що вирішальне значення в питанні безпосереднього становлення класичного блюзу відіграв гендерний аспект. Так, наприклад, класичний вокальний блюз набув світового визнання під назвою класичний жіночий блюз, піонерами освоєння якого були найвидатніші виконавці свого часу, зокрема Гертруда Ма Рейні, Бессі Сміт та Мемі Сміт. Стилiстично в блюзових композиціях чітко прослуховується наявність двох виражених традицій: західноєвропейської (вдосконалена модель вокальної балади) а також африканської (структурна модель жанру work song). Ба більше, саме за часів блюзу ймовірно вперше вводиться в ужиток комплекс нетрадиційних виконавських прийомів і засобів музичної виразності: dirty-tones⁴, shouting⁵, bending⁶, growl⁷, джазове глісандо, демпфірування нот і таке інше. З числа найвідоміших виконавців класичного блюзу варто виділити таких: Люсіль

³ Слайд-гітара – узагальнена назва специфічної техніки гри на особливому типі гітари – резонаторної гітари (з металевим резонатором) з використанням слайда, циліндричного металевого або скляного предмета, що надягається на палець лівої руки. Специфіка гри полягає у переміщенні слайда по струні без відриву, у такий спосіб створюючи акустичний ефект ковзання, звідки і назва.

⁴ Dirty-tones (з пер. з англ – «брудні» тони) – особливий тип вокального інтонування, в основі якого концепція навмисного відхилення від заданої звуковисоти в межах третини тону.

⁵ Shouting (в пер. з англ. – кричати) – особлива виконавська манера в джазовому вокалі, при якій виклад мелодичного матеріалу носить нарочито лементливий (крикливий) характер.

⁶ Bending (в пер. з англ. – згинання) – специфічний тип інтонування, при якому виконання кожної ноти супроводжується свого роду «підтяжкою». Даний прийом дещо подібний до прийому portamento в академічній музичній традиції.

⁷ Growling (в пер. з англ. – ричання) – специфічний тип екстремального вокалу, при якому звуковидобуття відбувається за рахунок резонування гортані.

Боган, Етель Вотерс, Мемфіс Мінні, Білі Голідей, Хатті Харт, Альберта Гантер, Розетта Тарп, Біг Мама Торнтон, Айда Кокс а також Біг Мейбел.

З плином часу, класичний блюз отримує принципово новий щабель розвитку, насамперед завдяки залученню стилістичних елементів госпелу, внаслідок чого кристалізується новітнє стильове відгалуження класичного вокального блюзу, що отримує назву «Rhythm & Blues» (ритм-н-блюз). Новоутворений вокальний стиль вирізняло орієнтування на стилістику традиційного блюзу, хоча й за умови привнесення характерних для африканської архаїчної пісенності метро-ритмічних моделей. Водночас, саме в рамках «оновленого блюзу» остаточно нівелюється раніше згаданий гендерний аспект, внаслідок чого виконавська практика поповнюється прізвищами найвидатніших співаків-чоловіків на кшталт Рея Чарльза, Луї Джордана, Гавліна Вульфа або Вілсона Пікетта. Більш пізні форми ритм-н-блюзу демонструють еволюційні трансформації даного стилю, що розкриваються у тісній взаємодії зі сторонніми стилістичними моделями джазової музики, зокрема фанком і соулом. Представниками даного оновленого ритм-н-блюзу стають Джордж Бенсон, Прінс, Майкл Джексон, Джеймс Браун, Бі Бі Кінг, Барі Вайт, Стіві Вандер, Роберта Флек, Літл Річард, та багато інших.

Відповідно до принципу хронології відмічаємо, що новий етап розвитку вокального джазу відбувався на фоні занепаду «епохи блюзу». Багато в чому, його безпосередній регрес був зумовлений стрімким поширенням інструментальної музики, а саме *bebop*-у (бібопу). Художній геній таких музикантів-інструменталістів як Чарлі Паркер, Телоніус Монк і Дізі Гілеспі повною мірою розкривався в площині даного стильового спрямування. Будучи повною протилежністю блюзу модерний стиль бібоп вирізняли принципово інші художньо-естетичні якості – надзвичайна експресивність художнього оповідання, пріоритетне значення імпровізації, асиметричний принцип побудови фраз, тощо. В прагненні до наслідування естетики бібопу тогочасні джазові вокалісти стикаються з проблемою

дефіциту специфічних виконавських технік і прийомів застосовних в площині інструментальної виконавської традиції. Поява вокального стилю «скет» (1940-ві р.) належним чином компенсує вище позначений дефіцит художньо-технічних виражальних засобів. Характерна скет-техніка здебільшого знаходить прояв в рамках імпровізаційних епізодів, і в цілому представляє собою голосову імітацію інструментальних виконавських технік і прийомів. Відмічаємо, що в основі скет-техніки закладений принцип побудови мелодичної лінії виключно за участі складів та фонем, позбавлених будь-якого смислового навантаження або вербальної функції. З точки зору історичного музикознавства відомо, що ймовірно першим виконавцем скету був славетний джазмен Луї Армстронг. Дана техніка знаходить відгук і в творчості ще одного геніального виконавця, а саме Кеба Келловея, завдяки якому скет набув виражених стилістичних ознак бібопу. Втім, довершений його вигляд сформувала блискуча Елла Фіцджеральд, зумівши розкрити найвиразніші грані настільки специфічної вокальної техніки. В різні роки до стилю скет зверталися кращі виконавці середини ХХ сторіччя, серед яких особливо виділяються Діззі Гіллеспі, Сара Воан, Скетмен Крозерс, Кармен Макрей, Бетті Картер, Енні Росс, Джиммі Гендрікс, Аніта О'Дей, Джоні Мітчел, Біллі Екстайн та інші.

В контексті 1950-х років в площині вокально-джазової традиції виникає стиль «Soul» (соул), будучи за своєю суттю вокальним аналогом інструментального стилю «Cool Jazz» (Кул-джаз). Видатний дослідник джазу В. Симоненко надаючи характеристику стилю соул констатує, що його безпосереднє зародження обумовлювалося впливом культової музики американських африканців поєднаної зі стилістикою ритм-н-блюзу []. Водночас, авторитетний музичний критик і дослідник Т. Джоя висуває наступне тлумачення: *«Соул-джаз це стиль, який значною мірою спирався на блюз та госпел»* []. Характерними рисами соулу прийнято вважати орієнтування виконавців на модель більш спокійного, в найвищому ступені чуттєвого викладу мелодичного матеріалу. Стилістично соул наслідує

естетику ритм-н-блюзу, «душевність» госпелу і навіть спіричуелу, що і обумовило особливу емоційно-чуттєву ауру соул музики. Представниками соулу прийнято вважати наступних виконавців: Рей Чарльз, Френк Сінатра, Артета Франклін, Даяна Росс, Джеймс Браун, Стіві Вандер, Майкл Джексон, Отіс Редінг, Сем Кук, Айзек Гейз, Бетті Райт, Девід Портер, Міллі Джексон, Діонн Ворвік, Бі Бі Кінг, Ді Ді Ворвік, Сіссі Г'юстон, Гледіс Найт, Персі Следж, Едвін Старр, Білл Візерс та інші.

Увінчує даний ретроспективний аналіз джазовий стиль «**Funk**» (фанк), розквіт якого припав на 1970-ті роки. Фанк по суті стає черговою еволюційно розвиненою формою традиційного соулу і ритм-н-блюзу довершеної стилістичними елементами африканської танцювальної музики. Варто додати, що композиції в стилі фанк наочно демонструють факт кардинального переорієнтування джазової вокальної традиції, зокрема на рівні часткового відходу від сольного виконавства заміщуючи його ансамблевим співом і практично повної відмови від імпровізаційних розділів. Будучи танцювальним за своєю природою стиль фанк тією чи іншою мірою містить риси, що характерні масовій музиці США 70-х років ХХ сторіччя. Ба більше, вокал як такий втрачає першорядне значення нерідко стаючи складовою частиною колективного музикування. Аналізуючи вокальні партії фанк-композицій відмічаємо переважне використання коротких реплік у перманентному повторенні, виклад яких носить виражений експресивний характер і нерідко супроводжується вигуками або плесканням у долоні. З числа найвідоміших фанк-виконавців варто виділити Джеймса Брауна, Стіві Вандера, Джорджа Клінтона, Бутсі Коллінза, Слая Стоуна, Волтера Моррісона, Мейсіо Паркера, Роуз Стоун, Біллі Престона, Бетті Девіз, Вілсон Піккет, а також низки вокально-інструментальних фанк-колективів з поміж яких необхідно виділити Earth Wind & Fire, The Isley Brothers, The Ohio Players, Funkadelic та Parliament.

Висновки до Розділу 1.

Феномен джазу як музичного мистецтва «третього пласту» завжди викликав предметний дослідницький інтерес з боку науковців по всьому світі. В площині світового мистецтвознавства проблематика, що пов'язана з вивченням його історії, зокрема від витоків і до сьогодення, наразі являє собою одне з нагальних питань. В рамках першого розділу даної дипломної праці нами були позначені відразу декілька дослідницьких завдань, що мали на меті можливість всебічного аналізу історії зародження і подальшого становлення джазової музики. Зокрема, поглиблений аналіз наявних матеріалів з науковим історичним ухилом дозволив детально розглянути передумови зародження джазової традиції. Представлений історіографічний екскурс наочно демонструє трансформаційні процеси, що відбувалися в музичному просторі Сполучених Штатів періоду XVIII – XIX сторіч. Фактична «відірваність» африканської архаїчної пісенної традиції від власного етнічного середовища обумовила активізацію процесу форсованої її асиміляції в умовах принципово відмінної культурно-етнічної традиції.

Поява найперших вокальних жанрів, які тією чи іншою мірою спиралися на африканський фольклорний базис стає відображенням вказаного асиміляційного процесу культурної традиції африканців. Проведений аналіз дозволив встановити, що чільне значення в питанні становлення ранніх вокальних жанрів «доджазового» періоду мав факт прийняття афро-американцями християнства. Тісна взаємодія з європейською музичною традицією стала запорукою утворення новітніх вокальних жанрових моделей, що формували міцні художньо-естетичні засади майбутнього джазового мистецтва.

РОЗДІЛ 2

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ МАЙКЛА БУБЛЕ – ФЕНОМЕН ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХІ СТ.

2.1 Виконавство як мистецтво інтерпретації: актуальні питання та відповіді

В площині сучасного музикознавства одним з найбільш досліджуваних та обговорюваних областей стає теорія музичного виконавства. Зокрема досі не вирішеними залишаються питання достовірного і, що найголовніше, єдино правильного тлумачення такого поняття як «виконавська інтерпретація». З урахуванням наявної в рамках теоретичного музикознавства проблеми «множинності» тлумачення даного явища відмічаємо, що пріоритетним завданням даного параграфу стає спроба акумулювання і подальшого узагальнення вже існуючих трактувань, що в свою чергу дозволить ретельніше розглянути деякі музикознавчі аспекти вивчення «виконавської інтерпретації».

Отже, приступаючи до аналізу поняття інтерпретація, насамперед простежимо етимологію його походження. Як відомо, термін інтерпретація походить від латинського «*Interpretatio*», що буквально означає «роз'яснення, тлумачення». Відмічаємо, що практика застосування даного терміну носить повсюдний характер, знаходячи прояв у багатьох сферах діяльності. Для прикладу, доволі цікаве трактування висуває французький філософ П. Рікер: «Інтерпретація – пише автор – це робота мислення, яка полягає у розшифровці смислу, що схований за очевидним смислом...» [45, с. 17]. На думку філософа, інтерпретація є універсальний інструмент розкриття підспудних потенцій об'єкту інтерпретування. В області мовознавства і

літературознавства Л. Урубковою аналогічним чином розроблена авторська концепція трактування, відповідно до якої під інтерпретацією необхідно розуміти творче вміння створювати новітні виражальні засоби, застосування яких уможливорює розуміння «неявного» смислу [66]. Додамо, що в площині музичного мистецтва поняття виконавська інтерпретація в цілому стає аналогічним відображенням вище позначеного алгоритму розкриття глибинних смислів. Для порівняння, музикознавиця Л. Івоніна констатує наступне: «...виконуючи музику, інтерпретатор завжди повідомляє слухачеві те, що знаходить у змісті виконуваного твору» [17, с.12].

Грунтуючись на вищевикладеному можемо припустити, що стосовно до музичного мистецтва поняття «інтерпретація» великою мірою являє собою процес акустичного відтворення художнього/композиторського замислу виконавцем-інтерпретатором. Достеменно відомо, що запорукою успішності того чи іншого композиторського опусу стає належне якісне його виконання висококваліфікованим музикантом (колективом). Чимале значення тут набувають виконавські якості інтерпретатора. Зокрема технічна підготовка, естетичні вподобання, система художньо-образного мислення, тощо. Характеризуючи музичне мистецтво і ступінь важливості якісного його відтворення професор Б. Теплов якось сказав: *«Музыка прежде всего есть путь к познанию огромного и содержательного мира человеческих чувств. Лишённая своего эмоционального содержания, музыка перестаёт быть искусством»* [8, с.5].

Інакше кажучи, процес виконання конкретного твору характеризується як акт репрезентації інтерпретатором суб'єктивного трактування композиторського тексту, між тим, мимоволі утворюючи ефект «причетності» або «співавторства». Наведена гіпотеза знаходить відгук у фундаментальному дослідженні Н. Корихалової, в рамках якого науковиця з посиланням на Л. Ескудьє констатує, що інтерпретація – слово, що якнайкраще підходить до виконання музичного твору...». Міркування щодо наведеної цитати спонукає необхідність звернення до цитованого

першоджерела. Аналізуючи монографію Л. Ескудьє «Віртуоз» відмічаємо, що автором розкрита роль виконавця в музичній інтерпретації адже саме виконавець, на думку Ескудьє, в змозі осмислити і належними чином розкрити задум композитора, бо саме виконавець має виражати голосом або інструментом записану думку.

Теорія «співавторства» широко розглянута і в статті О. Горбенко. Заразом науковицею приділено значної уваги художнім властивостям інтерпретації. Загально відомим є той факт, що виконавська інтерпретація, в цілому, позиціонується у якості найімовірніше головного типу художньо-творчої діяльності проявленої кожним окремо взятим виконавцем. Проте, Горбенко відмічає, що суть інтерпретації полягає не лише у суто «репродуктивній» функції, тобто максимально точного відтворення звуковистоних, мето-ритмічних і динамічних установок, чітко прописаних в рамках нотної партитури. Чи не найголовніше завдання виконавця-інтерпретатора, на думку вченої, криється у репрезентації власного художньо-творчого ставлення до музичного твору. Іншими словами інтерпретатору належить не тільки зуміти розпізнати композиторський замисел і відтворити його акустично. Головним завданням інтерпретатора Горбенко вбачає необхідність безпосереднього прояву власної художньо-творчої «індивідуальності», характерні риси якої наочно демонструватимуть авторську візію виконавця щодо художнього смислу того чи іншого опусу. «Виконавська інтерпретація – пише авторка – передбачає творчий пошук «істинного» обличчя автора, ціннісне осмислення й оцінку музичного твору, завдяки чому створюється адекватний, але не тотожний авторському баченню художній образ, що містить весь потенціал «Я» особистості виконавця в процесі художнього перетворення» [5, с.8]. Подібний підхід до виконання музичних творів, раніше позначений нами як принцип співавторства, передбачає своєрідну «діалогічність свідомостей», що значною мірою сприяє досягненню інтерпретатором художньої думки композитора.

Ретельне опрацювання наявних наукових матеріалів дозволило виявити глибинні аспекти музичної інтерпретації. Так, наприклад, радянським музикознавцем В. Мартиновим акцентовано увагу щодо визначальної ролі сучасного виконавця. На думку вченого партитура наразі сприймається музикантами не лише як інструмент для зчитування музичного тексту, а радше як безпосередній об'єкт інтерпретації. Водночас, даючи узагальнену оцінку сучасній виконавській практиці Мартинов характеризує її не інакше як: «...время великих артистов-интерпретаторов, которые не просто исполняют текст, написанный композитором, но именно интерпретируют этот текст, превращаясь в соавторов композитора...» (пунктуація – В. В.) [44, с.7].

Поглиблене вивчення поняття «інтерпретація» (зокрема виконавський аспект) знаходить прояв у розробках В. Фоміної та Н. Мятієвої. Зауважимо, що Фоміною висувається припущення стосовно теоретично можливого трактування виконавської інтерпретації як «інтерпретаційної моделі», застосування якої значною мірою сприятиме більш достовірному з точки зору стилізації відтворенню музичного матеріалу різних епох. На прикладі оперної творчості К. Монтеверді науковиця, спираючись на розробки авторитетних колег-музикознавців виокремлює два принципово відмінні підходи до інтерпретації в даному випадку барочної опери в умовах сучасної музичної традиції. Отже перший підхід полягає у повному переносі опусу в контекст другої епохи, тобто трактування барочної опери але вже в ракурсі більш пізніх стильових традицій (романтизму, модернізму, тощо). В той же час другий підхід ґрунтується на принципі інтерпретування музики «крізь призму епохи, в якій вона виникла», тобто за умов беззастережного наслідування художніх, естетичних і що найголовніше стилістичних традицій епохи до якої приналежний інтерпретований твір.

Дослідження Н. Мятієвої, зокрема, присвячене аналізу основних характеристик виконавської інтерпретації та передумов її безпосереднього прояву. В матеріалі дисертації Мятієва констатує, що самé існування явища

інтерпретація обумовлене трьома складовими факторами, де перший представлений асаф'євською комунікативною тріадою: «композитор – виконавець – слухач»; другий наявністю музичного твору, і третій відповідно – письмова фіксація в партитурі. Водночас, авторка докладно вивчає зв'язок понять інтерпретація і текстуальна стратегія, наголошуючи щодо необхідності негайного введення останнього поняття в обіг науково-дослідницької термінологічної бази [44]. Під поняттям текстуальна стратегія Мятієва розуміє специфічний тип «кодування» або шифрування художнього змісту в нотному тексті, вірогідне розшифрування якого, власне і являє собою кінцеву мету виконавця-інтерпретатора.

Особливу зацікавленість також викликає ґрунтовне дослідження Л. Кільдюшової. Авторкою всебічно розглядається феномен музичної інтерпретації (у тому числі виконавської) на прикладі фортепіанної виконавської практики, а також репрезентоване власне узагальнене трактування поняття «музична інтерпретація», під яким необхідно розуміти особливий тип акустичного втілення авторської думки, що стає відображенням індивідуальної виконавської концепції.

Водночас, характеризуючи виконавський аспект музичної інтерпретації Кільдюшова резюмує, що исполнительская интерпретация выделяется как уникальное и универсальное проявление творческого духа; главной фигурой становится сам исполнитель, его “психология ремесленника”» [34]. Зазначається також, що суть виконавської інтерпретації полягає у художньо-естетичному пізнанні авторської музики виконавцем. Безпосередній акт інтерпретування, на думку авторки, є не що інше, як емоційно-чуттєвий діалог виконавця зі слухачем, де останньому належить досягнути і сприйняти створений інтерпретатором художній «абстрактний предмет (художній смисл/замисел опусу).

2. 2 Майкл Бубле – вокальна творчість як композиторсько-виконавське мистецтво

Мистецький простір сьогоденного джазу розмаїто репрезентує багатоманіття стильових спрямувань і як наслідок надзвичайну кількість чудових виконавців.

Майкл Бубле – канадський виконавець-крунер, який працює в традиційній естрадній поп-джазовій манері.

Співак і актор Майкл Бубле (Michael Bublé) народився 9 вересня 1975 року в канадській провінції Британська Колумбія. в Бернабі (Канада), в одній робочій сім'ї, його батько – рибак італійського походження, дід – водопровідник, що захоплювався джазом. Саме дідусь захопив маленького Майкла до музики, даючи слухати джазові записи.

Кар'єра Бубле почалася, коли Майкл Максуїні помітив його на бізнес-вечорі у колишнього канадського прем'єр-міністра Браяна Малруні. Максуїні сподобався виступ, і Бубле зробив для нього свій альбом.

У 2000 році Майкл був запрошений на весілля доньки Браяна Малруні, Кароліни. Там Малруні представив Бубле легендарному продюсеру Девіду Фостеру.

Фостер підписав контракт з Бубле, в рамках якого був записаний (у 2003 році) альбом Майкла Бубле.

В альбомі були класичні пісні англо-американської естради, включаючи Fever, The Way You Look Tonight Елтона Джона, For Once in My Life, Moondance Вана Моррісона та You'll Never Find Another Love Like Mine Лу Роулза.

Дебютний альбом виконавця швидко розійшовся по світу, а йому самому було присвоєно звання Best new artist 2004 на Juno Awards. Диск швидко попав у канадські чарти, після тура в його підтримку він завоював успіх в Італії, досяг верхівок чартів Великобританії.

Одноіменний альбом виконавця також був номінований як альбом року. Ще більшого успіху в США отримав другий альбом Майкла It's Time, що вийшов в 2005-му році і розпроданий в кількості більш восьминадцяти мільйонів копій.

У 2007-му році був випущений диск Call Me Irresponsible.

У жовтні 2009-го року відбувся реліз четвертого студійного альбому артиста Crazy Love.

Що стосується особистого життя, то Майкл Бубле спочатку був заручений з давньою подругою Деббі Тимус. Але 31 березня 2011 року взяв шлюб шлюб з аргентинською актрисою та співачкою Луїсаною Лопилато.

Дискографія Майкла Бубле є дуже широкою, найбільш вдомі такі альбоми, як «Настав час», «Назвіть мене безвідповідальним», «Божевільна любов», «Різдво», «Бути коханим».

Крім того, Майкл Бубле є досить успішним актором, відомим нам за такими фільмами:

2000 – Дуети

2001 – Справжня блондинка

2002 – Американський ідол: Пошук суперзірки

2003 – Лас-Вегас

2003 – Загублений у снігах

2003 – Різдвяна ніч із зірками

2003 – Еллен: Шоу Еллен ДеДженерес

2004 – Х-фактор

2005 – Танці із зірками

2005 – Я обожнюю 80-ті 3-D

2006 – Тоні Беннет: Американський класик

2007 – Шоу Грема Нортон

2007 – Експоуз

Серед численних нагород співака відзначимо наступні:

2004 – Juno – Найкращий Новий Артист

2006 – Juno – Сингл Року – Home

2006 – Juno – Альбом Року – It's Time

2006 – Juno – Артист Року

2006 – Juno – Поп Альбом Року – It's Time

2006 – ЕCHO – Джазовий Твір Року – It's Time

2006 – MuchMusic Video Awards – MuchMoreMusic Award – Home

2008 – Grammy – Найкращий Традиційний Поп-Альбом – Call me Irresponsible

2008 – Juno – Juno Fan Choice Award

2008 – Canadian Smooth Jazz Awards – Найкращий співак

2008 – Canadian Smooth Jazz Awards – Best Original Composition – Everything

Майкл Бубле, коли майже два десятиліття тому підписав контракт із Reprise Records, спирався на такі принципи.

По-перше, він дав собі обітницю не лише підтримувати вогонь великої класики Френка Сінатри, не лише вдихнути в них нове життя, але й привносити свій особливий стиль, вокальну силу та пристрась до цих вічних мелодій. що він любив.

По-друге, він збирався написати поп-хіти номер один, які самі по собі стануть класикою.

Третім і найважливішим для нього було об'єднати всю цю музику на концерті та відправити своїх слухачів у особливу подорож – подарувати їм вечір, який вони ніколи не забудуть.

Щовечора він співав від душі, виконував серенади з прекрасними піснями про кохання, змушував сміятися, плакати, танцювати та захоплював аншлаги на аренах і стадіонах у всьому світі. Він хотів, щоб його шоу було легендарним. Очевидно, що він досяг успіху на всіх цих фронтах, навіть

перевершивши його найсміливіші мрії. Мультиплатиновий співак, автор пісень, продюсер, просвітник офіційно став світовим феноменом.

Світовий тур «The Crazy Love Tour», в рамках якого Майкл Бубле вперше виступив в Естонії 21 квітня 2012 року, є самим масштабним у кар'єрі виконавця. Гастролі були приурочені до виходу надспішного студійного альбому «Crazy Love», який сумів піднятися на вершини хіт-парадів США, Великобританії, Австралії, Канади та Ірландії. Нова програма дає повне представлення про творчість Майкла Бубле – на концерті прозвучать хіти самого виконавця – «Haven't Met You Yet», «Everything», «Home» та інші, а також авторські інтерпретації увійшли в Золотий фонд музичних композицій, серед яких, наприклад, «Cry Me a River», «Stardust», «Georgia on My Mind» і «You're Nobody 'til Somebody Loves You» – пісня, що рідко звучить сьогодні на великих концертних майданчиках.

Об'єми продажу альбомів Майкла Бубле перевалили на сьогоднішній день за відмітку в 35 мільйонів копій. Бубле є лауреатом безлічі престижних нагород світової музичної індустрії – World Music Award, American Music Award, Juno Award, Canadian Smooth Jazz Award, National Jazz Award, Meteor Award, Echo Award і трьох премій Греммі. Вокальний стиль Майкла Бубле порівнюють із легкою та радісною манерою виконання Френка Синатри, називають Бубле навіть його послідовником. «Я переконаний, що головне в будь-якому виступі – це уміння добре пети, все інше, так сказати, бонус», – говорить Майкл, додаючи: «Коли Ви прийшли на мій концерт, будьте готові перенестися на дві години в мій світ. У моєму шоу все однаково добре – і початок, і середина, і фінальна частина. Я сам буквально розчиняюся на сцені, і хочу, щоб і публікувала себе затишно».

Розмірковуючи над концепцією свого нового шоу, 36-річний Майкл Бубле вирішив відмовитися від присутнього в Лас-Вегасу стилю кабаре, запропонувавши глядачам шоу із затишною і теплою театральною атмосферою. Оформлення сцени розробили один із найвідоміших у світі спеціалістів у цій області Марк Фішер (Mark Fisher), який відзначив епоху в

турне таких артистів, як Тіна Тернер, Джорж Майкл, Джанет Джексон, The Rolling Stones, Пітер Гебріел, Жан-Мішель Жарр, Pink Floyd і U2, а також на церемонії відкриття та закриття двох Олімпіад – у Турині (2006) та Пекіні (2008). «Шоу просто грандіозне, в якому-то кінематографічному вимірі, але в той же час в ньому є місце і ліричним моментом. Я дуже чекаю дня, коли зможу виступати в країнах, де мене раніше гастролювати не доводилось», – додає Майкл Бубле, який піднімається в Таллінне на сцену Saku Suurhall разом з біг-бендом з 13 музикантів.

Щодо становлення Майкла як співака, то ця історія почалася із самого дитинства. Хлопчика майже сама виховала мати, бо його батько, рибак, все час був у відлучці. Вже до юнацьких років Майкл зібрав величезну колекцію записів переважно джазових і соул-виконавців, які і прищепили йому любов до такої музики. Серед найбільш улюблених виконавців Майкла були такі зірки, як Френк Сінатра, Тоні Беннетт, Елла Фітцджеральд і Стіві Уандер. Їх музика і народила в юнака непереборне бажання навчитися співати самому, і цьому він присвятив більшу частину свого вільного часу. Рідні Майкла підтримували його в цьому, оскільки прекрасно бачили, наскільки він був обдарований від природи. Після того, як Бубле взяв участь у конкурсі молодих талантів для виконавців усієї провінції та отримав блискучу перемогу, одна з організаторів цього заходу, Беверлі Делік, вирішила допомогти юному подарунку зробити перші кроки в музичній кар'єрі.

За допомогою Делік Майкл на власні кошти видав свій дебютний диск. У 1996 році Бубле зіграв Елвіса в музичному спектаклі Red Rock Diner у Ванкувері. Ця роль стала першою в ряду багатьох інших, зіграних Майклом за останні роки.

Великим проривом у кар'єрі молодого артиста став його виступ на весіллі доньки Прем'єр-міністра Канади. У той вечір на Майкла поклав око продюсер і володар Греммі Девід Фостер. При його підтримці Бубле зміг підписати контракт з лейблом 143 Records і приступив до роботи над своїм

першим офіційним релізом. Цей альбом надійшов у продаж у 2003 році під назвою Michael Buble. Платівка очолила чарти в Австралії і стала мультиплатиновою в цілому ряді інших країн. Дана студійна робота показала, наскільки широкий діапазон можливостей має Майкл Бубле. Найкраще йому вдалося перекладати класичні твори на сучасний лад, негайно роблячи їх міжнародними хитами.

У 2004 році Бубле отримав престижну національну премію Канади Juno Awards як новий артист. Через рік він видав свій другий офіційний диск, *It's Time* (2005). Ця платівка «стригнула» ще вище попередньої студійної роботи канадійця. Новий альбом розійшовся по всьому світу тиражем у п'ять мільйонів копій і два роки тримався в рейтингу кращих джаз-релізів за версією *Billboard Jazz*. Більше всього поклонникам сподобався хит *Home*, який Бубле посвятив своїй дівчині. Вона навіть прийняла участь у зйомках кліпу на цю пісню. *Home* стала хитом номер один у кількох країнах відразу і надовго забронювала собі місце в ефірі ведучих радіостанцій світу. Однак скоро Бубле розійшовся зі своєю подругою, і потім зайшов нову – актрису Емілі Блант.

У 2007 році Майкл видав свій третій альбом *Call Me Irresponsible*, який дебютував під номером три в чартах Канади. І критики, і меломани дуже високо оцінили новий труд виконавця, в особливості пісні про минулий роман Бубле, *Lost*.

Особисте життя неодноразово ставало темою для творів співака. Так, артист написав пісню *Everything* для Блант, але так і не видалив її, тому що в липні 2008 року Блант і Бубле розорвали відносини. Ця обставина не вибила артиста з колії, і він продовжив концертну і студійну діяльність. До цього моменту Бубле продав уже понад вісімнадцять мільйонів своїх дисків, подібно збираючи одну нагороду за інший. У грудні 2008 року Майкл Бубле став власником хокейної команди *Vancouver Giants*. Більше того, він взяв участь у телевізійному документальному проєкті *Music and the Brain*, що повідомляє про дію музики на свідомість людини. У 2009 році Майкл Бубле

видав концертний DVD і CD під назвою Michael Buble Meets Madison Square Garden.

У вокальній творчості Майкла Бубле поєдналися такі жанри як жанри та стилі, як джаз, біг-бенд, свінг і традиційна поп-музика.

Аналіз авторських композицій «Haven't Met You Yet», «Everything», «Home», «Let It Snow!», а також авторських інтерпретацій відомих композицій «Cry Me a River», «Stardust», «Georgia on My Mind», «You're Nobody 'til Somebody Loves You» Майклом Бубле продемонстрував, що в його творчості синергетично взаємодіють композиторський та виконавський підхід, композиторська та виконавська інтерпретація, завдяки яким опора на такі стилі, як джаз, біг-бенд, свінг і традиційна поп-музика у різній комбінації, створюють своєрідний стильовий нео-класицизм у контексті естрадно-джазового мистецтва. Орієнтація на інструментальне аранжування та вокальну манеру кращих представників минулого покоління виконавців цих жанрово-стильових напрямів стало підґрунтям неповторного стилю самого Майкла Бубле, у творчості якого «оживає» поп-джаз «золотої доби».

Саме такий естрадно-джазовий «неокласицизм» і є основою та специфікою феномену вокальної творчості Майкла Бубле, стрижнем його композиторсько-вокального підходу та індивідуального стилю.

Біг-бенд – одне з явищ, яке сильно вплинуло на стиль Майкль Бубле.

Загальновідомим фактом є помітна роль джазу північноамериканської та європейській культурі першій половині ХХ-го століття. Виникнувши в південних районах США, на початку ХХ-го століття, цей жанр досить швидко поширився по всій її території, а по закінченні першої світової війни «завоював» і старий світ. Цей процес відбувався досить швидко, зокрема в світлі історичної ретроспективи і «одночасно» в різних стильових формах. Перша з них, визначившись у практиці, насамперед нью-орлеанська музика отримала відповідну назву – Нью-Орлеанський стиль. Паралельно виникли й інші її позначення, зокрема «диксиленд». Після ряду років, коли історія жанру репрезентувалась кількома стильовими напрямками по відношенню

до першого з них, стали застосовувати поняття «традиційний джаз». Після 1918 року цей стиль став поширюватися по решті частини Америки і зокрема на півночі і сході країни, що призвело до виникнення як тотожних йому напрямків («чиказький стиль»), так і дещо відмінні («симфоджаз»).

Поступальний розвиток джазу було порушено на рубежі 20-х – 30-х років вибухнула внаслідок глибокої фінансової економічної кризи, быстроприобретшего світовий характер. По закінченні його в 1932 році склалася зовсім інша ситуація, що знайшло відображення в наслідку в термінологічному її визначенні – «ерою біг-бендів». Саме вона і буде розглянута в рамках даної статті, в аспекті найбільш культивованої форми. Як видно з назви даної стильової епохи як така виступає «великий оркестр». Для розуміння сутності даної форми джазового музикування необхідно нагадати, що традиційний джаз оркестр, що сформувався ще на початку століття і отримав назву «jazz-band» включав зазвичай п'ять, сім інструментів, що склали дві різні за своїми функціями групи: солирующую (труба, кларнет, тромбон) і акомпанує (барабан, банджо, туба, фортепіано). Іноді допускалися заміни деяких з перелічених, зокрема замість кларнета – сопрано-саксофон, банджо – гітара, туби – контрабас, фортепіано – акордеон. Саме цей оркестр і «піддався» розширенню в цікаву для нас епоху: якщо ритм-група збереглася в колишньому складі, то інші сольні інструменти дублювалися три-п'ять разів, при цьому в американській практиці допускалися часом значні відхилення від перерахованого типового складу (наприклад, оркестр Куті Вільямса, мав шість труб, один тромбон при повній відсутності саксофонів; у свою чергу колектив Вуді Германа давав максимум саксофонів (п'ять). Мабуть це зумовлено відповідною спеціалізацією керівника ансамблю).

Метаморфози, що сталися з джазовим оркестром жодним чином не пояснюють в існуючій літературі, постаючи перед читачем як певної даності. На наш погляд, вони багато в чому визначені змінами що відбулися в джазовій практиці, при чому не тільки внаслідок поліпшення фінансової кон'юнктури, але і видозміни умов музикування, що виразилися в збільшенні

розмірів концертних майданчиків для виступу. Помічені також біг-бенди і в стадіонних концертах.

Біг-бэнд піаніста Каунта Бейсі - творця багатьох особливостей свінгу. Ближче до кінця 30-х років джаз оркестри починають поєднувати гру в ресторанах, дансінгах з виступами в концертних залах, причому досить об'ємних. Своєрідним знаком розпочатого процесу послужив виступ біг-бенду Бенні Гудмена у відомому Нью-йоркському Карнегі-Хол у 1938 році. Тепер саме необхідність «освоїти» цей простір і викликало до життя таке різке розширення складу оркестру (не будемо забувати про те, що так звана підсилююча апаратура починає впроваджуватися лише в кінці 30-х років, та й то переважно з метою «допомогти» вокалісту у справі його співвідношення – балансу з оркестром. Думається, «механічна», до деякої міри зміни інструментального складу було плідним кроком на шляху відновлення традицій жанру, багато в чому порушених через згадуваного кризи, бо дозволяло використовувати накопичений досвід до цього часу музикантами старшого покоління. Невипадково деякі колективи сприймалися як розширених диксилендів.

Перші біг-бенди, розробляють стиль свінг, ще продовжували йти по шляху, наміченому такими розширеними диксилендами, лише кілька впорядковуючи виконання використанням аранжувань. Зрозуміло, нова, яка виходила з кількості інструментів, форма джазового музикування поступово виробила свої власні нормативи, служили надійним орієнтиром протягом цієї стильової епохи 30-ті – 50-ті роки, так і тепер, як показує сьогодення практика, яка зберігає певну актуальність. Отже, золотим часом або вершиною у становленні біг-бендів вважаються 30-ті – 40-ті роки, точніше «з 1935 по 1945 рік». У цей період оркестри функціонують згідно з расовою принципом, тобто окремо складаються з білих музикантів і, відповідно, чорних. Тільки в 40-і роки починають з'являтися змішані за складом колективи. Це розділення знайшло вираження і в відмінності в репертуарі, аранжуваннях, манері виконання.

Епоха Біг Бендів

Наприкінці 20-х рр.. ХХ століття джаз ніби і процвітає, але найбільш популярний він серед певних субкультур, а саме бідняків і афроамериканців, гангстерів у підпільних кабаках.

Початок 30-х, розмах «великої депресії». Роботи нема, оркестри розпадаються, музиканти шукають роботу вантажників і чистильщиків взуття. На кілька років джаз майже повністю зник.

Коли економіка трохи піднялася, найняти музиканта коштувало дешево. Деякі бендлідери так і набрали собі оркестри побільше і взялись робити нову музику. Ну як нову, той самий джаз, просто тепер його називали свінг і грали цілим натовпом.

Публіці біг бенди здавалися чимось принципово новим. Два десятки музикантів: в складі прибрави або зменшили кількість струнних, додали духових (особливо саксофони, а також кларнети і вже знайомі труби і тромбони), в ритм секції тепер виділялись контрабас і ударні, 4/4 став стандартним ритмом. Новий стиль, нова музика, здавалися чимось досі геть невідомим і тому цікавим. Для прихильників традиційного джазу, до речі, усе це комерційне тепер втратило аутентичність, коли замінили імпровізацію аранжуванням і т.д. Це був той самий джаз на новому витку розвитку, з новою базою і новими прихильниками.

Депресія закінчилась, розважальні клуби повідкривалися ледь не в кожному кварталі. Зробити музику популярною тоді могли тільки білі. І першою рок-зіркою, «королем свінгу» став Бенні Гудмен, класичний єврей в круглих окулярах і з кларнетом. Приблизно повна протилежність традиційному джазмену.

Темношкірий піаніст Флетчер Хендерсон зібрав біг бенд ще до того як це стало модним. Як виявилось, це було трохи передчасно, якраз перед депресією. Оркестр грав у Роузленд Болрум непостійним складом, то Армстронг затесався, то Коулмен Хокінс. Фішка була в тому, що Хендерсон насмілювався відійти від повної імпровізації і писав аранжування (залишаючи

місце для соло. Але Хендерсон був афроамериканцем, тож не міг стати обличчям свінгу для широкої публіки. Натомість обличчям стали його аранжування у виконанні оркестра Бенні Гудмена. Саме так, Гудмен грав аранжування Хендерсона на початку своєї кар'єри, а в 40-х той навіть взяв того аранжувальником на повну ставку. Йому дуже треба було побільше треків для радіо-програми Let's Dance. Дісклеймер, звісно, оркестр Гудмена грав не тільки ці пісні, а й багато інших написаних афроамериканськими композиторами, та й самим Гудменом, але з Хендерсоном дуже обідно.

21 серпня 1935 року називають початком Епохи Свінгу. Гудмен в Лос-Анджелесі давав свій останній концерт перед розпадом оркестру.

Є і менш відоме доповнення до цієї історії: свінг народився через різницю в часі між Нью-Йорком і Лос-Анджелесом. В радіо-програмі Бенні грав спочатку «танцювальні хіти», всякі вальси і фокстроти, а вже під кінець — свінг. Для Нью-Йоркців то було вже пізно серед ночі, а от для Каліфорнії — якраз в прайм тайм. Наслухавшись радіо, фанати із ЛА чекали від оркестру саме свінгу.

Далі кар'єра Гудмена стрімко пішла вгору. В 1938 році він зіграв перший свінговий концерт в Карнегі-Холі, залі, де раніше грали тільки класику і щось дуже заумне і куди приходять в смокінгах і вечірніх сукнях. Гудмен отримує лаври і він крутий канешно, але багато крутих афроамериканських оркестрів залишаються в тіні.

До честі Гудмена (і музичного менеджера Джона Хемонда), саме він добився “легалізації” змішаних оркестрів. Вони може й грали до того, але не для широкої публіки, білі й чорні разом на сцені було якось не альо. Гудмен з Хемондом зібрали тріо: Гудмен — Тедді Вілсон і Джин Крупа (темношкірим з них був піаніст Уілсон). Вони записали кілька обалденно крутих треків тільки втрюх. Потім був ще квартет з Хемптоном на вібрафоні. Дивовижно, як можуть звучати тільки чотири інструмента (іноді менше).

Гудмен — король для білої публіки, але не для танцюристів. Танцюристи вірять Савою і його битві бендів. Савой — нью-йоркський

танцювальний клуб, де буквально народився лінді хоп. Один з небагатьох, до речі, куди пускали і чорних і білих. Там було дві сцени для оркестрів (о благословенні часи, коли або жива музика, або ніякої), тому зіштовхувати оркестри лобами і змушувати їх грати на повну мало сенс. Танцюристи хотіли свята, енергії і божевілля.

У травні 1937 році Бенні Гудмен змагався з домашнім бендом Савою — бендом Чіка Вебба, але невдало.

Перше, що згадують, коли пишуть про барабанщика Чіка Вебба — його дитячу хворобу і її наслідки — 130 см зросту і дуже нерівну спину. Звідси і прізвисько Chick, Малюк (його взагалі-то звали Вільям Генрі). А варто б згадувати його упоротість і енергію, якої б вистачило на трьох двометрових оболтусів. В 11 роки він продавав газети і на зароблені гроші купив барабани. Свій перший бенд зібрав в 17 і сам перебрався в Нью Йорк. А в 22 (за іншими даними 26) його оркестр домашнім бендом Савою (це 1931 рік, але дані про народження Вебба різняться)

В 1935-му Чік буквально удочерив Еллу Фітджеральд, взяв її у свій оркестр і залишив його у спадок, бо Вебб помер в 39-му від хвороби. Вони разом зробили дитячу пісеньку A-tisket, A-tasket хітровою номер один. Відео аж 42-го, з фільму Ride 'Em Cowboy, Еллі тут 25 і вона катастрофічно мила, а масовка співає “so do we”.

Вебб помер рано, але до того встиг зіграти ще кілька батлів. Наприклад, із Каунтом Бейсі.

Термін «свінг» у перекладі – «гойдалка».

Термін «гойдалка» має широкі асоціації. По-перше, це стосується певного піднесеного ритмічного стилю, який ґрунтується на триплетному підрозділі ритму. Цей пропульсивний ефект був запроваджений піаністами у 20-х роках і був загальною рисою джазу протягом десятиліть.

Однак свінг також стосується стилю джазу, який був популярний приблизно з 1930 року до Другої світової війни. Музику свинг в основному

виконували великі гурти і охоплювали широку аудиторію по радіо, на записах та в танцювальних залах по всій країні.

Біг-групи

До 1930-х років джаз виконували невеликі ансамблі, які зазвичай склалися з труби, тромбону, кларнета, туби чи баса, банджо чи фортепіано та барабанів. Кожен інструмент мав певну роль в ансамблі, окрім мелодії, частини часто були імпровізовані. Цей секціонізований підхід перейшов у великі гурти свінг-музики. Але замість невеликого ансамблю у свінг-музиці виступила секція з трьох-чотирьох трубачів, трьох-чотирьох тромбоністів, п'яти саксофоністів, які часто дублювали кларнети, фортепіано, басиста замість гравця туби, гітариста та барабанщика.

Аранжування свінг-оркестру значною мірою склалися з простого, повторного матеріалу або «рифів», що чергувалися між контрапунктними лініями та напруженими ритмами унісону. Імпровізація також мала важливу роль, і солісти грали, тоді як решта групи, окрім ритм-секції, кидали або грали впорядковані фонові лінії.

Одним із пояснень популярності музики «гойдалки» є те, що її інтенсивність водіння та відмова представляли насолоду та свободу в той час, коли країна була спрямована у важкі часи. Велика депресія змусила американців страждати, а танці під музику гойдалки – це спосіб людей забути свої турботи. У 1930-х роках гойдалка символізувала радість і легкість, вага яких відбилася на творі Дюка Еллінгтона: "Це не означає нічого (якщо це не гойдається)".

Видатні музиканти свінгу.

Граф Базі.

Граф Базі керував своїм оркестром майже 50 років як один з найкращих лідерів у галузі джазу. Його гурт був відомий тим, що грав на простих, часто блюзових аранжуваннях, де акцент робився на легкому ритмічному почутті, аспект гойдалки, до якого прагнули досягти групи цього району.

Джин Крупа

Крупа піднявся на славу в 1930-х роках, граючи на барабанах з гуртом Бенні Гудмена. Він мав яскравий стиль, про що свідчать записи, такі як "Співай, співай, співай" Гудмена. Він вважається одним із найвпливовіших барабанщиків у джазі не лише за його гру, але й за роль у стандартизації джазової техніки барабану.

Бадді Річ

Потужне та швидке барабанне соло Річа зробило його одним із найвідоміших барабанщиків великої групи. Він грав з Арті Шоу, Бенні Картером та Френком Сінатра. Він також вів свій власний успішний великий гурт у 1980-х роках, через роки розквіту свінгу.

Фредді Грін

Фредді Грін Відомий тим, що визначав роль гітари у постановці великого гурту, Фредді Грін користувався 50-річною кар'єрою в оркестрі графа Базі. Його стиль гри на гітарі відзначався своєю гармонічною точністю і тим, як він поєднувався з барабанами.

Томмі Дорсі

Томмі Дорсі – це «ім'я» ліричного тромбону Дорсі зробив його великий гурт одним з найпопулярніших в епоху свінгу. У його колективі були Бадді Річ, Джин Крупа, Френк Сінатра та багато інших найкращих музикантів.

Також вкажемо на ще деякі стилі, які взаємодіють у творчості Майкла Бубле.

Блюз – музичний напрям, що поширився у 20-х роках ХХ століття і є одним із досягнень афроамериканської культури. Блюз склався із таких етнічних музичних напрямів афроамериканського суспільства, як «робітничі пісні» (англ. work song), «спіричуел» (англ. shiritual) і холер (англ. Holler). Тематика блюзу – переважно зображення життєвих труднощів афроамериканського населення.

Блюз є імпровізаційною формою музики, у композиціях якого часто використовують тільки основний опорний «каркас», який обігрують інструменти, що виконують соло. Із витоків блюзу та його найбільш

відомими виконавцями ознайомлять можна ознайомитися під час прослуховування композицій таких виконавців: Роберта Джонсона, Ледбеллі, Бессі Сміт, Бі Бі Кінга.

Як музичний термін, слово jazz уперше з'явилося у 1915 році у зв'язку з виступом оркестру Тома Брауна «Том Браун Диксиленд Джаз Бенд». Джаз – форма музичного мистецтва, що виникла на межі ХІХ-ХХ ст. в США як синтез африканської та європейської культур. Цей музичний напрямок характеризується низкою ритмічних, гармонічних, тембрових особливостей, а також імпровізаційністю. Кращими представниками класичного джазу можна назвати Луї Армстронга, Еллі Фіцджеральд, Дж.Гершвіна.

Рок-музика – узагальнена назва ряду напрямів популярної музики другої половини ХХст., що походять від рок-н-ролу та ритм-енд-блюзу. Термін «Rock» є скороченням від Rock'n'roll і дослівно перекладається як «хитатися», «крутитися».

Рок-музика має велику кількість напрямів: рок-н-рол, рокабілі, серф-рок, блюз-рок, фолк-рок, хард-рок, альтернативний, психоделічний, хеві-метал, панк-рок, рок-авангард, «нова хвиля». Також рок є особливим субкультурним явищем; такі субкультури, як моди, хіпі, панки, металісти, готи, емо, нерозривно пов'язані з певними жанрами рок-музики. Із особливостями кожного напрямку можна ознайомитися на прикладі музичних композицій Елвіса Преслі, Діка Дейла, The Beatles, Боба Ділана, Deep Purple, Black Sabbath, Judas Priest.

Поп-музика (англ. popular music) – вид сучасної масової культури. Основні риси поп-музики - простота, мелодійність, опора на вокал і ритм із меншою увагою до інструментальної. Тексти пісень нескладні, у них в основному розповідається про особисті почуття й переживання. Музика також проста й відіграє роль супроводу. У світі проводиться безліч фестивалів і конкурсів, на яких виявляють кращих музичних виконавців, групи і альбоми, існують різні хіт-паради, рейтинги на радіо і телебаченні. Найвищими нагородами в шоу-бізнесі вважаються премії «Греммі», MTV,

«Золотий глобус» (саундтреки до фільмів). Із особливостями напряду можна ознайомитися на прикладі музичних композицій Майкла Джексона, Мадонни, Брітні Спірс, Вітні Х'юстон, Стінга.

Висновки до Розділу 2.

Бурхливий розвиток естрадно-джазового мистецтва у другій половині ХХ – початку ХХІ століття позначений появою великої кількості яскравих виконавців як всередині цих стильових світів, так і у полі їхньої взаємодії. Цікавим також тут є національно-культурний вимір подібних виконавсько-стильових явищ. Серед цікавих та талановитих особистостей, про яких йде мова, треба відзначити канадського співака у царині естрадно-джазового вокального мистецтва Майкла Бубле.

Індивідуальність його виконавського стилю вбачається у використанні кількох стилів (свінгу, соул, тощо) не тільки у якості жанрової та стильової платформи, але і як прийому стильової інтерпретації, що представляється актуальним об'єктом наукового дослідження. Надзвичайна популярність творчості цього митця спонукає сучасну інтерпретологію до пошуку та характеристики специфіки вокального стилю Майкла Бубле, зокрема, в ракурсі стильової інтерпретації та пов'язаної з цим техніки.

Актуальною є також ідентифікація певного комплексу виконавських прийомів виконавця, які впливають на процес та результат виконавської інтерпретації у стильовому аспекті, що сприяє як подальшому розвитку теорії стилю та виконавського музикознавства, так і педагогічній і виконавській практиці.

У вокальній творчості Майкла Бубле поєдналися такі жанри як жанри та стилі, як джаз, біг-банд, свінг і традиційна поп-музика.

Аналіз авторських композицій «Haven't Met You Yet», «Everything», «Home», «Let It Snow!», а також авторських інтерпретацій відомих композицій «Cry Me a River», «Stardust», «Georgia on My Mind», «You're Nobody 'til Somebody Loves You» Майклом Бубле продемонстрував, що в

його творчості синергетично взаємодіють композиторський та виконавський підхід, композиторська та виконавська інтерпретація, завдяки яким опора на такі стилі, як джаз, біг-бенд, свінг і традиційна поп-музика у різній комбінації, створюють своєрідний стильовий нео-класицизм у контексті естрадно-джазового мистецтва. Орієнтація на інструментальне аранжування та вокальну манеру кращих представників минулого покоління виконавців цих жанрово-стильових напрямів стало підґрунтям неповторного стилю самого Майкла Бубле, у творчості якого «оживає» поп-джаз «золотої доби».

Саме такий естрадно-джазовий «неокласицизм» і є основою та специфікою феномену вокальної творчості Майкла Бубле, стрижнем його композиторсько-вокального підходу та індивідуального стилю.

ВИСНОВКИ

Феномен джазу як музичного мистецтва завжди викликав предметний дослідницький інтерес з боку науковців по всьому світі. В площині світового мистецтвознавства проблематика, що пов'язана з вивченням його історії, зокрема від витоків і до сьогодення, наразі являє собою одне з нагальних питань. В рамках першого розділу даної дипломної праці нами були позначені відразу декілька дослідницьких завдань, що мали на меті можливість всебічного аналізу історії зародження і подальшого становлення джазової музики. Зокрема, поглиблений аналіз наявних матеріалів з науковим історичним ухилом дозволив детально розглянути передумови зародження джазової традиції. Представлений історіографічний екскурс наочно демонструє трансформаційні процеси, що відбувалися в музичному просторі Сполучених Штатів періоду XVIII – XIX сторіч. Фактична «відірваність» африканської архаїчної пісенної традиції від власного етнічного середовища обумовила активізацію процесу форсованої її асиміляції в умовах принципово відмінної культурно-етнічної традиції.

Поява найперших вокальних жанрів, які тією чи іншою мірою спиралися на африканський фольклорний базис стає відображенням вказаного асиміляційного процесу культурної традиції африканців. Проведений аналіз дозволив встановити, що чільне значення в питанні становлення ранніх вокальних жанрів «доджазового» періоду мав факт прийняття афро-американцями християнства. Тісна взаємодія з європейською музичною традицією стала запорукою утворення новітніх вокальних жанрових моделей, що формували міцні художньо-естетичні засади майбутнього джазового мистецтва.

Бурхливий розвиток естрадно-джазового мистецтва у другій половині XX – початку XXI століття позначений появою великої кількості яскравих виконавців як всередині цих стильових світів, так і у полі їхньої взаємодії.

Цікавим також тут є національно-культурний вимір подібних виконавсько-стильових явищ. Серед цікавих та талановитих особистостей, про яких йде мова, треба відзначити канадського співака у царині естрадно-джазового вокального мистецтва Майкла Бубле.

Об'єми продажу альбомів Майкла Бубле перевалили на сьогоднішній день за відмітку в 35 мільйонів копій. Бубле є лауреатом безлічі престижних нагород світової музичної індустрії – World Music Award, American Music Award, Juno Award, Canadian Smooth Jazz Award, National Jazz Award, Meteor Award, Echo Award і трьох премій Греммі. Вокальний стиль Майкла Бублея порівнюють із легкою та радісною манерою виконання Френка Синатри, називають Бублея навіть його послідовником. «Я переконаний, що головне в будь-якому виступі – це вміння добре пети, все інше, так сказати, бонус», - говорить Майкл, додаючи: «Коли Ви прийшли на мій концерт, будьте готові перенестися на дві години в мій світ. У моєму шоу все однаково добре – і початок, і середина, і фінальна частина. Я сам буквально розчиняюся на сцені, і хочу, щоб і публікувала себе затишно».

Індивідуальність його виконавського стилю вбачається у використанні кількох стилів (свінгу, соул, тощо) не тільки у якості жанрової та стильової платформи, але і як прийому стильової інтерпретації, що представляється актуальним об'єктом наукового дослідження. Надзвичайна популярність творчості цього митця спонукає сучасну інтерпретологію до пошуку та характеристики специфіки вокального стилю Майкла Бубле, зокрема, в ракурсі стильової інтерпретації та пов'язаної з цим техніки.

Актуальною є також ідентифікація певного комплексу виконавських прийомів виконавця, які впливають на процес та результат виконавської інтерпретації у стильовому аспекті, що сприяє як подальшому розвитку теорії стилю та виконавського музикознавства, так і педагогічній і виконавській практиці.

У вокальній творчості Майкла Бубле поєдналися такі жанри як жанри та стилі, як джаз, біг-бенд, свінг і традиційна поп-музика.

Аналіз авторських композицій «Haven't Met You Yet», «Everything», «Home», «Let It Snow!», а також авторських інтерпретацій відомих композицій «Cry Me a River», «Stardust», «Georgia on My Mind», «You're Nobody 'til Somebody Loves You» Майклом Бубле продемонстрував, що в його творчості синергетично взаємодіють композиторський та виконавський підхід, композиторська та виконавська інтерпретація, завдяки яким опора на такі стилі, як джаз, біг-бенд, свінг і традиційна поп-музика у різній комбінації, створюють своєрідний стильовий нео-класицизм у контексті естрадно-джазового мистецтва. Орієнтація на інструментальне аранжування та вокальну манеру кращих представників минулого покоління виконавців цих жанрово-стильових напрямів стало підґрунтям неповторного стилю самого Майкла Бубле, у творчості якого «оживає» поп-джаз «золотої доби».

Саме такий естрадно-джазовий «неокласицизм» і є основою та специфікою феномену вокальної творчості Майкла Бубле, стрижнем його композиторсько-вокального підходу та індивідуального стилю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2005. 17 с.
2. Броше О. А. Джерела джазу: синтез культур та сублимація свободи. *Культура України*, Харків : 2012. № 39. С. 242–250.
3. Воропаєва О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : дис. ... канд. наук : 11.00.03. Харків, 2009. 210 с.
4. 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.
5. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
6. Горбенко О. Особливості виконавської інтерпретації у процесі вивчення музичного твору. *Наукові записки КДПУ імені В.Винниченка*. Кіровоград, 2013. Вип. 122. С. 120–127.
7. Горват І. Вассербергер І. Основи джазової імпровізації. Київ : Музична Україна, 1980. 122 с.
8. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Харків, 2015. 20 с.
9. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 16 с.
10. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Харків : Естет Принт, 2019. 336 с.

11. Дрожжина Н. В. Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу. Харків : Майдан, 2010. 142 с.
12. 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.
13. Дряпіка В. І. Розкриваючи світ джазу, рок- і поп-музики. Київ, Кіровоград : Трелакс, 1997. 184 с.
14. Журба В. Передумови виникнення музичного стилю. *Культурологія. Філософія. Музикознавство : Міжнародний вісник*. Київ, 2018. Вип. № 2 (11). С. 218–222.
15. 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.
16. 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.
17. Іваненко Л. М. Імпровізуємо блюз. Вінниця : Нова книга, 2010. 76 с.
18. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця: теоретичний та естетичний аспекти : автореф. дис. ... канд.. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2006. 16 с.
19. Котляревская Е. Интерпретирование как специфическая форма творческой деятельности. *Київське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. №1. С. 167–176.
20. Лі Шуай. Джаз у системі українського професійного музичного мистецтва. *Культура України*. Харків, 2018. Вип. 59. С. 132–145.
21. Лошков Ю., Лі Шуай. Джаз як системне явище. Харків : ХДАК, 2019. 183 с.

22. 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.
23. 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.
24. Маслов Є. Немає джазу без джазу. *Вечірній Харків*. Харків, 1990. С. 16.
25. Мінікін Л. Про естетику і практику побутування джазової музики. *Музична критика і сучасність*. Київ, 1984. Вип. 2. С. 42–49.
26. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського* : науковий журнал. Київ : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2008. Вип. № 1. С. 106–111.
27. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. Київське музикознавство. Проблеми музичної інтерпретації. Київ, 1999. Вип. №2. С 4–14.
28. Полянський Т. Традиційний джаз. Київ : Музична Україна, 2015. 336 с.
29. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ, 2013. 270 с.
30. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
31. Откидач В. М. Популярна музика : енцикл. словник. Харків : Лідер, 2018. 896 с.
32. Полянський В. Стилїстика раннього джазу. Київ, 2004. 116 с.

33. Полянський Т. В. Типологія раннього джазу: поняття та підходи. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*. Київ, 2016. С. 429–437.
34. Полянський Т. В. Традиційний джаз. Київ : Музична Україна, 2015. 336 с.
35. Романко В. Джаз. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2006. Т. 1. С. 601–603.
36. 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-l-b-sinkretizm-folkloru-i-dzhazu-v-muzichnomu-mistetstvi-ukrajini-kintsya-khkh-pochatku-khkh-st> (дата звернення: 10.01.2023).
37. Симоненко В. Лексикон джазу. Київ : Музична Україна, 1981. 113 с.
38. Симоненко В. С. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центрмузінформ, 2004. 231 с.
39. Склярів 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.
40. Теробун Д. Джаз як мистецтво діалогу : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2019. 219 с.
41. Теробун Д. Джазова імпровізація як духовне спілкування. *Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної освіти : Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції*. Київ, 2013. С. 57–59.
42. Тхоревська Н. Джазова та естрадна балада: історичні прототипи, жанрова динаміка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2007. С. 78–90.

43. 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.
44. Чеча Г. Джаз як соціокультурний феномен. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. Луганськ, 2014. Вип. 2 (61). С. 249–256.
45. Asriel A. *Jazz. Analysen und Aspekte*. Berlin : VEB Lied der Zeit Musicverlag, 1977. 294 p.
46. Bailey D. *Improvisation: its nature and practice in music*. Ashborne : The British Library National Sound Archive, 1992. 146 p.
47. Benward B. Wildman J. *Jazz Improvisation in Theory and Praktike*. New York, 1984. 122 p.
48. Berendt J.-E. *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis Free Jazz*. Frankfurt am Main; Hamburg: Fisher, 1968. 550 p.
49. Berliner P.-F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago : University of Chicago, 1994. 904 p.
50. Blackwell L. *The Wings of a Dove : The Story of Gospel Music in America*. Norfolk: Donning, 1978. 173 p.
51. Borge J. In *Tropical Riffs: Latin America and the Politics of Jazz*. Durham, NC : Duke University Press, 2018. 280 p.
52. Cocker J. *Improvising jazz* (forewords by S. Kenton and G. Schuller). New York : Simon & Schuster Inc.. 1986. 128 p.
53. Connaitre Miller. *Byography*. URL.: <https://www.singers.com/bio/3755> (accessed: 17.08.2018).
54. *Encyclopedia muzyki / pod red. A Chodkowskiego*. Drugie wyd. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001. 1126 s.
55. Feather L. *The book of jazz*. New York : Meridian Books Inc., 1961. 280 p.
56. Finkelstein S. W. *Jazz A People's Music* (foreword by Geoffrey Jackues). New York : International Publishes, 1988. 180 p.

57. Friedwald W. Jazz singing: America's great voices from Bessie Smith to bebop and beyond. New York : C. Scribner's Sons, 1990. 477 p.
58. Gioia T. The History of Jazz. New York : Oxford University Press, 1997. 710 p.
59. Gioia T. The Jazz Standarts: a guide to the repertoire. New York.: Oxford University Press, 2012. 544 p.
60. Heida J. Encyklopedie jazzu a moderni popularni hudby. Gast vesna. Praha : Ed. Supraphon, 1983. 416 p.
61. Hodier A. Jazz: its evolution and essence. New York : Grove Press, 1958. 96 p.
62. Hudson J. I Got This: How I Changed My Ways and Lost What Weighed Me Down. New York : Penguin group (USA) inc., 2012. 256 p.
63. Newton F. The Jazz Scene. New York : Da Capo Press, 1975. 303 p.
64. Mauleon R. Salsa Guidebook for Piano and Ensemble. Petaluma, California : Sher Music, 1993. 260 p.
65. Megill D.-W., Tanner P. Jazz issues: a Critical History. Madison, Wis. : Brown & Benchmark, 1995. V. XIII. 397 p.
66. Peeling Back Folk Rock to Reveal Hidden Jazz. URL : <https://www.nytimes.com/2005/11/05/arts/music/peeling-back-folk-rock-to-reveal-hidden-jazz.html> (accessed: 02.02.2022).
67. Samyn S., Simons S. The finest in Belgian jazz. Brugge : Walley'n graphics Brugge, 2002. 170 p.
68. Schneider W. The Gershwin style: new looks at the music of George Gershwin. New York : Oxford University Press, 1999. 290 p.
69. Shapiro R.-J. Story of jazz as told by the men who made it. Mineona, New York : Dover Publications inc., 1966. 429 p.
70. Shneidman J. 1001 Jazz Licks: A Complete Jazz Vocabulary for the Improvising Musician. New York : Cherry lane music Company, 2000. 112 p.

71. Stephen M. Jennifer Hudson Moves to 'Better Place'. People. URL : <https://people.com/celebrity/jennifer-hudson-moves-to-better-place/> (accessed 8.11.2022).
72. Stearns M. The History of Jazz. New York : Oxford University Press, 1956. 367 p.
73. Stewart A. Funky Drummer' : New Orleans, James Brown and the Rhythmic Transformation of American Popular Music. *Popular music* : Cambridge University Press, 2000. Vol. 19. P. 293–318.
74. The new Grove dictionary of music and musicians : in 20 vol. Playford – Riedt / edited by S. Sadie. London : Macmillan Publishes Limited, 1995. Vol. 15. 866 p.
75. Ulanov B. A. History of Jazz in America. New York : Andesite press, 1972. 404 p.
76. Venable M. The interpretation of piano music. Boston : Oliver Ditson Company, 1913. 252 p.
77. Williams M. Jazz Heritage. New York : Oxford University Press, 1985. 272 p.
78. Woidek C. The John Coltrane Companion. New York : Schirmer Books, 1998. 222 p.