

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра музичного мистецтва естради та джазу

**УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОГО СТИЛЮ ДАЄН РІВЗ
(НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАННЯ ДЖАЗОВИХ БАЛАД)**

Магістерська робота

Омельченко

Євгенії Костянтинівни

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Ніколаєвська Ю.В.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

Омельченко Є. К.



ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ПОНЯТТЯ СТИЛЬ ТА ЖАНР У ДЖАЗОЛОГІЇ	8
1. 1 Стилль. Дефініція, детермінанти, трактування.....	7
1. 2 Типологія стилів. Стильний начерк та класифікація.....	11
1. 3 Жанри в джазі: ретроспективний огляд основних жанрових моделей джазового мистецтва.....	15
1. 4 Жанр балади в контексті джазової музики ХХ–ХХІ століть.....	26
1. 4. 1 Традиційна вокальна балада: поняття, передумови генезису.....	29
1. 4. 2 Етапи формування жанру балада.....	31
1. 4. 3 Джазова балада як перехрестя академічної та джазової традицій.....	36
Висновки до розділу 1	41
РОЗДІЛ 2. УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОГО СТИЛЮ Д. РІВЗ ЯК ВТІЛЕННЯ ПРИНЦИПУ ВІРТУОЗНОСТІ В КОНТЕКСТІ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧЬ	
2. 1 Координати віртуозності в джазовому вокалі.....	42
2. 2 Даєн Рівз: біографічний нарис.....	47
2. 3 Виконавський стиль Даєн Рівз: передумови та етапи формування.....	49
Висновки до розділу 2	57
РОЗДІЛ 3. ДЖАЗОВА БАЛАДА В ТВОРЧОСТІ ДАЄН РІВЗ	
3. 1 Авторська балада: історіографічний нарис.....	59
3. 2 Компаративний аналіз інтерпретаторських версій джазової балади «My Funny Valentine».....	64
3. 2. 1 Інтерпретаторська версія Френка Сінатри.....	66
3. 2. 2 Інтерпретаторська версія Еллі Фіцджеральд.....	68

3. 2. 3 Інтерпретаторська версія Даєн Рівз.....	70
Висновки до розділу 3.....	74
ВИСНОВКИ.....	76
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	80

ВСТУП

Актуальність теми. Джазове мистецтво, в умовах сьогодення характеризується активним розвитком в багатьох напрямках. Впродовж свого нетривалого існування, джазове мистецтво в найкоротший термін охоплює низку стилів, як власних, так і запозичених з терену академічної музики, що завдяки найпершим піонерам джазової музики, інтегрувалися в контекст джазового мистецтва. Найяскравішим представником подібної асиміляції можна вважати жанр балади, традиції якого були перейняті із контексту європейського фольклору. Втім, проблематика, що пов'язана з висвітленням ключових аспектів подібного синтезу мистецтв, на жаль, в умовах сьогодення є маловивченою. Вже тому звернення до даної теми актуальне.

Водночас, особливої актуальності набуває постать талановитої джазової співачки Даєн Рівз, як однієї з небагатьох виконавців сучасної джазової музики, хто повною мірою розкриває жанр джазової балади, зокрема за рахунок залучення елементів сторонніх джазових стилів. Специфіка творчості Д. Рівз полягає в відтворенні характерних рис, що притаманні африканському фольклору, проектуючи їх в площину джазового мистецтва. Безперечно, помилкове судження стосовно позиціонування Д. Рівз у якості свого роду «першопрохідника» в питанні синтезу автентичного та сучасного, проте, її безпосередні досягнення у цьому напрямку практично неоціненні. Зважаючи на вищезначене, додаткової актуальності набуває «переосмислення» традиційного вокально-джазового мистецтва співачкою крізь призму власних художньо-естетичних вподобань.

Мета дослідження – сформулювати цілісне уявлення про творчий стиль Д. Рівз.

Досягнення означеної мети зумовлює необхідність у вирішенні наступних дослідницьких завдань:

- здійснити стислий історіографічний начерк історії зародження та становлення жанру вокальної балади;

- виявити базисні критерії утворення та подальшого функціонування жанру балади в контексті джазової музики;
- проаналізувати алгоритм взаємопроникнення європейської вокальної традиції в контекст африканської архаїчної пісенності;
- охарактеризувати творчість Д. Рівз в контексті дистанційної тенденції розвитку джазу від останньої чверті ХХ-го сторіччя до сьогодення;
- виявити ключові особливості виконавського стилю Д. Рівз.

Об’єкт дослідження – творча діяльність Д. Рівз в контексті джазового мистецтва II пол. ХХ – ХХІ ст., а **предмет** – специфіка творчого стилю Д. Рівз, яка поєднує в собі постаті співачки, композитора, педагога.

Матеріал дослідження представлений аудіо та відеозаписами 7 композицій за авторством Д. Рівз, Ф. Сінатри та Е. Фіцджеральд (розташовані у вільному доступі в мережі Інтернет), а також нотний матеріал джазового стандарту «My funny Valentine» (авт. муз. Р. Роджерс, сл. Л. Харт). Матеріалом також є перекладені авторкою дослідження англомовні інтерв’ю та майстер-класи Д. Рівз.

Методологічна база роботи ґрунтується на залученні наступних методологічних підходів:

- *історико-генетичний* – дозволяє проаналізувати контекст виникнення джазової балади на дистанції: від зародження до сучасності;
- *біографічний* – дозволяє розглянути діяльність окремих виконавців в контексті історії джазового мистецтва;
- *компаративно-аналітичний* – дозволяє встановлювати ключові розбіжності в питанні порівняльного аналізу інтерпретаторських версій;

- *стильовий метод* – пов’язаний з висвітленням особливостей симбіотичної взаємодії стильових відгалужень джазової музики в контексті виконавської творчості Д. Рівз;
- *когнітивний* – дозволяє відстежити переломлення академічної традиції в контексті джазового мистецтва.
- *Інтерпретаційний* – дозволяє встановити базисні аспекти специфіки художньо-образного мислення вокаліста-інтерпретатора.

Теоретичну базу дослідження складають наукові дослідження:

- з питань щодо **історії джазового мистецтва** – Барбан Е.[6]; Верминич Ю.[10; 11]; Горват І., Вассерберг І.[12]; Кинус Ю.[17]; Коллиер Дж.[20]; Конен В.[21; 22]; Мураками Х.[31]; Овчинников Е.[34; 35]; Панасье Ю.[36]; Переверзев Л.[37]; Пронин В.[38]; Сарджент У.[40]; Симоненко В.[41]; Тхоревська Н. В.[45]; Фейертаг В.[46]; Ashyia N.[50]; Chilton J.[51]; Friedwald W. [54]; Gioia T.[55];
- з питань щодо **теорії музичного жанру, стилю та музичної форми** – Асафьев Б. В.[3; 4]; Бажанов Н.[5]; Васина-Гроссман В. А.[9]; Мадышева Т. П.[25]; Мазель Л.[26]; Мурадян Г.[30]; Назайкинский Е. В.[32]; Способин И. В.[44]; Холопова В. Н.[47];
- з питань щодо **вокального виконавства, та педагогіки вокалу** – Адаева У.[1]; Барвік С.[7]; Васина-Гроссман В. А.[9]; Дмитриев Л. Б.[13]; Мурадян Г.[29]; Новикова Е.[33]; Хофман А.[48];
- довідкова література [2; 8; 15; 16; 23; 27; 28; 39; 42; 49; 53];
- допоміжні джерела з мережі Інтернет щодо творчості Д. Рівз, переважно інформаційного характеру [19; 51; 56; 58; 60].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у таких положеннях:

- формулюванні рис універсалізму Даен Рівз;
- введенні в науковий обіг матеріалів щодо творчості Даен Рівз, перекладених авторкою цього дослідження;
- формулюванні етапів творчої біографії Д. Рівз;
- запропонуванні біографічного нарису, складеного на основі інтерв'ю співачки;
- цілісному аналізі явища балади в контексті спрямувань світового музичного мистецтва, зокрема в площині масової музики.

Практична значимість зумовлена можливістю подальшого застосування отриманих результатів в рамках навчально-учбових курсів з аналізу музичних творів на кафедрі інтерпретології та аналізу музики; з історії джазової музики; а також в процесі індивідуальної самопідготовки студентів-вокалістів кафедри «Музичне Мистецтво Естради та Джазу».

Апробація дослідження. Ключові положення магістерської роботи пройшли апробацію у публічному виступі на Міжнародній науково-творчій конференції студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ 22-23 березня 2019 року), за матеріалами виступу підготовлено тези «Джазова балада у творчості Даен Дівз»; за матеріалами роботи підготовлено статтю «Універсалізм творчого стилю Даен Рівз як втілення принципу віртуозності в контексті джазового мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття» (електронна збірка «Магістерські читання – 2020»).

Структура дослідження. Дослідження складається з Вступу, трьох Розділів, дев'яти підрозділів, Висновків, а також Списку використаної літератури. Загальний обсяг сторінок складає – 84 сторінки, з них основного тексту – 79 сторінок. Список використаних джерел налічує 60 позицій (5 сторінок).

РОЗДІЛ 1

ПОНЯТТЯ СТИЛЬ ТА ЖАНР У ДЖАЗОЛОГІЇ

1. 1 *Стиль. Дефініція, детермінанти, трактування*

Що є стиль в джазовому мистецтві, втім, як і в музичному мистецтві загалом? Чи існує в умовах сьогодення єдине, абсолютно чітке тлумачення даного визначення? Полеміка відносно встановлення єдино вірного тлумачення даного поняття в колі музикознавців, часом, не вщухає і по нині. Необхідність пошуку відповідей на означені питання, на наш погляд, потребує здійснення стислого ретроспективного дослідження природи цього терміну. За словами Зюнтера П. [16], його (терміну) етимологія бере свій початок ще за часів Стародавньої Греції, де словом «*Stylus*» називали особливий інструмент (бронзовий стрижень), що активно використовувався в давньогрецькій писемності, зокрема для нанесення надписів на воскових дощечках.

Безумовно, абсолютно кожен з тогочасних писарів тією чи іншою мірою володів власним письменним почерком, отже, теоретично, кожна письменницька праця викликала в свідомості читача певні асоціативні зв'язки з тим чи іншим автором. Тобто, поняття «стиль» в умовах античності, великою мірою, стає уособленням своєрідного принципу індивідуалізації, що знаходить свій прояв на рівні дещо примітивної, проте неймовірно дієвої формули: «*впізнаваний почерк = індивідуальність творчої манери*». Саме в рамках означеної вище формули, на наш погляд, вбачається допустимим міркування щодо зародження перших передумов до формування майбутнього повноправного терміну «стиль». В подальшому, еволюційний розвиток даного визначення був невід'ємно сполучений з активізацією процесу його структурної видозміни, зокрема набуття статусу «багатозначного визначення», насамперед за рахунок залучення притаманної поняттю стиль ідеї *індивідуалізації* в контекст окремих галузей людської діяльності – архітектури, мистецтва, історії та інше. Проте, в контексті даної наукової

праці, на особливу дослідницьку увагу заслуговує саме музичне його (поняття «стиль») відгалуження.

Отже, що з себе представляє поняття «стиль» в музичному його прочитанні. Наразі доволі важко виділити зі стовідсотковою впевненістю хоча б одне прізвище з кола музикознавців, чиє тлумачення повною мірою розкривало б сенс означеного терміну. Серед інших, видатний радянський музикознавець Л. Мазель характеризував явище «музичний стиль» наступним чином: *«Музичний стиль – це розвинута система музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів, а також засобів їх реалізації, що виникає на певному соціально-історичному підґрунті, та пов'язана з певним світоглядом...»* (адапт. пер. з рос. – авт.) [26, с. 18]. Інакше кажучи, Л. Мазель висуває власну теоретичну гіпотезу, квінтесенція якої криється в ідеї так званого «узагальнення» поняття *стиль*. Тобто, поняття музичний стиль, на думку останнього, мислиться як нероздільне, всеосяжне явище-система, що рівною мірою зосереджує в собі одразу декілька специфічних складових критеріїв. З метою значно доступнішого розуміння вище згаданої системи коротко позначимо ключові її особливості. Насамперед зазначимо, що поняття музичний стиль поєднує в собі як зміст так і характерні засоби виразності, що вигідно вирізняють окремий музичний твір з поміж інших. Ба більше, на думку все того ж Л. Мазеля зміст та засоби виразності перебувають у стані перманентної взаємодії, тобто мисляться як нероздільне ціле, у такий спосіб утворюючи доволі витіювату концепцію синтезу, де змістовність засобів вираження напряму обумовлює подальший втілений в все тих же засобах зміст.

Безперечно, подібне тлумачення аналізованого нами поняття, великою мірою, представляється дещо ускладненим, хоча й достовірним. Водночас, в процесі поглибленого пошуку та подальшого аналізу чисельних теоретичних матеріалів та наукових праць, нашу дослідницьку увагу привернула масштабна та, безперечно, найавторитетніша наукова праця славетного радянського музикознавця Є. Назайкінського «Стиль и жанр в музыке» [32].

Тлумачення поняття «музичний стиль» в трактовці Назайкінського, буквально вторить аналогічній трактовці вищезгаданого Мазеля. В рамках власної наукової праці Євгеній Володимирович, наслідуючи ідеї колеги Л. Мазеля, висуває власний варіант характеристики поняття, проте, варто зазначити, що його формулювання, на наш погляд, мислиться значно змістовнішим та доступнішим задля розуміння. Отже, з огляду на вище позначене Є. Назайкінський характеризує **музичний стиль** як: «*особливу <...> якість музичних явищ*» [32, с. 17]. Ба більше, автор наголошує, що поняття стиль може і має бути притаманним чисельним проявам мистецтва, серед яких фігурують музичний твір та його подальше виконання (виконавський стиль, як відгалуження музичного стилю), окрема його редакція, або навіть рецензія на музичний твір. Згідно Є. Назайкінському, прояв явища «стиль» обумовлюється єдиним визначальним критерієм – індивідуальністю автора (виконавця, композитора, інтерпретатора, тощо).

В значно ширшому сенсі, як відмічає Є. Назайкінський, варто розуміти стиль як: «... *та якість, що дозволяє в музиці чути, розпізнавати, визначати того чи тих, хто її створює чи відтворює...*» [32, с.17]¹. Таким чином, в контексті наукової праці видатного музикознавця, нами вбачається ідея своєрідного ототожнення двох понять, що реалізується на рівні специфічної формули «**стиль = почерк**». Водночас, Назайкінський розглядає поняття стиль в значно глобальнішому його розумінні, насамперед за рахунок переосмислення його суті, висуваючи власну типологію стилів, до складу якої увійшли відразу три стильові різновиди: *авторський, національний та історичний*. Варто зазначити, що в контексті першого розділу даного наукового дослідження предметний інтерес викликає саме авторський стильовий тип, хоча й з обмовкою на часткове залучення означених вище національного та історичного типів.

¹ Переклад з російської – автора дослідження.

1. 2 Типологія стилів. Стильний начерк та класифікація

Отже, ґрунтуючись на вищезначеному нами було встановлено, що таке поняття як стиль носить скоріше багатозначний характер, внаслідок чого, на наш погляд, виникає необхідність у переосмисленні його (поняття) функціональної природи застосовності. В умовах сьогодення воістину вражає масштабність та варіативність застосування такого поняття як «стиль». Додамо, що його прояв, часом, знаходить свій відгук в контексті багаторівневого розмаїття музичного мистецтва. Ба більше, якщо взяти до уваги багатогранність музичного мистецтва, реалізація якого обумовлена чітким еволюційним розшаруванням означеного мистецтва на родовому рівні (академічна музика, джаз, пізніше поп-музика), допустиме припущення щодо необхідності в здійсненні так званої локальної диференціації поняття «стиль» навмисне спроектувавши її на площину джазового мистецтва.

З точки зору історіології, джазове мистецтво, як еволюційно-симбіотичне відгалуження музичного мистецтва на родовому рівні, протягом кількох десятиріч приковує неабияку дослідницьку увагу в колі музикознавців. Спираючись на дослідження Дж. Колліера [20], усвідомлюємо, що зародження традиції джазового музикування датується початком ХХ століття, а саме 1910-ті роки. Піонерами новоутвореного мистецтва стають етнічні вихідці з африканського континенту що з різних причин населяли південь північної Америки. Водночас, додамо, що джазова музика попри опору на суто африканські культурно-етнічні традиції (зокрема архаїчне музикування), відчувала доволі суттєвий вплив західноєвропейської моделі музикування, з притаманними їй строго організованою системою гармонійного мислення, поряд з розмаїттям жанрово-стильової палітри. Подібна систематизованість була чужою для абсолютної більшості темношкірого населення американського континенту, що, в свою чергу, змушувало останніх наполегливо та методично осягати принципи та функціонал західноєвропейської музичної традиції. Саме в контексті тих подій афро-американське населення вперше знайомиться з поняттям **стиль**.

Тож, з метою чіткого розмежування окремих специфічних випадків застосування багатозначних властивостей поняття стиль і, як наслідок, значно осмисленішого розуміння їх функціонування, диференціюємо їх відповідно до так званої «типологічної» концепції² запропонованої Є. Назайкінським, умовно розділивши їх на **три** тією чи іншою мірою взаємопов'язаних групи:

- *Авторський стиль* – індивідуальний виконавський стиль (вокальний або інструментальний), композиторський стиль, імпровізаційний стиль, інтерпретаторський стиль, як різновид виконавського стилю.
- *Національний стиль* – як різновид композиторського стилю, за умов безпосереднього впливу територіально-географічних художньо-культурних традицій та вподобань.
- *Історичний стиль* – стиль епохи, періоду історії, часу, тощо. Виступає у якості супутнього фактору, що впливає на формування позначених вище композиторського та виконавського стилів.

Варто зазначити, що наведені вище тези відносно міжвидових відгалужень поняття стиль, на нашу думку, мисляться як основоположні. Водночас, наголошуємо на тому факті, що подібна гіпотеза позиціонується нами як один із теоретично можливих варіантів, а тому не претендує на статус єдино вірного ствердження.

Таким чином, виходячи з представленої класифікації формується певні дослідницькі висновки, відносно того, що кожна з перерахованих «стильових» груп знаходиться у стані перманентної взаємодії, а в деяких випадках і в стані взаємопроникнення. Коротко позначимо ключові принципи їх взаємоіснування. Безперечно, джазове мистецтво, як явище, має в своєму активі цілий ряд характерних відмінних якостей, які тією чи іншою

² Зазначимо, що в даному випадку наведена вище концепція представлена в адаптованому вигляді застосовна лише в площині суто джазового мистецтва.

мірою відрізняють його від академічного «візаві». Проте, варто розуміти, що зі структурної точки зору обидва спрямування музичного мистецтва мають цілий комплекс спільних характеристик.

Безумовно, однією з причин подібної схожості є первісна опора джазової музики на академічне підґрунтя. Розмірковуючи на предмет характеристики «**авторського стилю**» відразу зазначимо, що дана група позиціонується нами як найобширніша та варіативна. Як і відмічалось раніше, до її складу рівною мірою включені практично всі існуючі прояви «*індивідуального*» в контексті виконавського ремесла. Втім, в даному випадку нами вбачається доволі зриме внутрішньогрупове розшарування на дві окремі категорії: *виконавський* та *композиторський* стилі. Знову-таки, само собою зрозумілим є факт їх безпосереднього взаємовпливу, взаємодії та взаємодоповнення. Водночас, з огляду на варіативність та гнучкість виконавського стилю, що вигідно відрізняє його від композиторського, відмічаємо наявність значно більшої кількості складових його аспектів. Коротко позначимо ключові його складові компоненти. Оскільки раніше в рамках типологічної класифікації нами було встановлено, що виконавський стиль в контексті джазового мистецтва, позиціонується як певний складовий підтип авторського стилю, що зосереджує в собі всеможливі внутрішньоскладові підтипи, на наш погляд, виникає необхідність в стислому поясненні кожного з них.

Індивідуальний виконавський стиль – представляє собою багаторівневий тип прояву особистісної творчості, в основі якого закладена ідея всецілого орієнтування на модель максимально повної реалізації власного художньо-творчого потенціалу виконавця. Наголосимо, що безумовним фактором в питанні реалізації вищепозначеного потенціалу, нами вбачається саме прояв «індивідуального». В залежності від специфіки виконавського типу (інструменталіст, вокаліст) той чи інший музикант, з метою підкреслення власного творчого «я» не рідко вдається до залучення обширної палітри нетрадиційних засобів музичної виразності, у такий спосіб

значно насичуючи та збагачуючи власну виконавську манеру, і, як наслідок – стає запорукою набуття останнім унікального виконавського стилю, що вигідно вирізнятиме його з поміж інших виконавців.

Композиторський стиль – нині стає об'єктом доволі палких дискусій, адже специфіка його функціонування, як і відмічалось раніше, з точки зору типології має безпосереднє відношення до авторського стилю. Однак, специфіка становлення композиторського стилю зумовлюється суттєвим впливом і національного стильового типу і історичного, хоча вплив останнього відчувається меншою мірою. Вплив національного стилю на формування індивідуального композиторського стилю найгостріше відчутний в період навчання композиції, в першу чергу за рахунок прищеплення усталених композиторських традицій країни. Щодо історичного типу, здебільшого відмічаємо часткове його залучення в контекст вже сформованого композиторського стилю. Необхідність його залучення, зазвичай пояснюється прагненням автора в наслідуванні окремих характерних структурних та жанрово-стильових моделей, а також композиційно-драматургічних особливостей окремо взятого періоду історії, або навіть епохи (епоха свінгу, блюзу і т. п.).

Імпровізаційний стиль – в контексті джазового мистецтва позиціонується як певний «збірний образ-поняття», адже з функціональної точки зору таке явище як «імпровізація» є не що інше як симбіоз композиторського та виконавського начал. Процес вільного, розкутого, а найголовніше одномоментного творення музики, що обрамляється філігранною виконавською майстерністю в підсумку формують воістину унікальний музичний «продукт», у такий спосіб зводячи значимість джазового мислення в абсолют.

Інтерпретаторський стиль – фактично, є прямим продовженням виконавського стилю, з єдиною обмовкою на той факт, що в рамках означеного стилю пріоритетним завданням виконавця стає спроба в переосмисленні загальної драматургії твору, насамперед за рахунок власного

трактування драматургії. Проте, в даному випадку, одне з першочергових завдань інтерпретатора полягає в максимально точному збереженні структурної цілісності твору. Втім, в умовах сьогодення виразно спостерігається тенденція до заломлення усталених традицій, зокрема позначеної вище, в результаті чого окремі негласні правила, фактично, нівелюються.

1.3 Жанри в джазі: ретроспективний огляд основних жанрових моделей джазового мистецтва

Як і у випадку стосовно поняття «стиль», з метою доступнішого розуміння поняття «жанр» коротко розглянемо його характерні особливості. Тим паче, що в даному випадку поняття жанр в площині джазового мистецтва набуває принципово нових обрисів та конфігурацій. Отже, згідно міркуванням Л. Мазеля, музичними жанрами характеризуються: *«роди та види музичних творів, що історично сформувалися у зв'язку з різноманітними соціальними функціями музики, у зв'язку з певними типами її змісту, її життєвими призначеннями, умовами її виконання й сприйняття»* [26, с. 18]. Додамо, що автор характеризує дане поняття з позиції багаторівневості. Пояснимо. Як відмічає Л. Мазель, поняття «музичний жанр» в контексті традиційного музикознавства позиціонується як варіативне явище, дещо «нестабільне», адже, на думку останнього *«...загальноприйнятої систематики жанрів донині не існує»* [26, с. 19]. В контексті власної, безперечно, фундаментальної наукової праці автор висловлює припущення щодо необхідності співвіднесення до «знаменника» **«музичний жанр»**, наприклад, таких понять як *танець* та *мазурка*, або *вальс*. В даному випадку «танець» позиціонується у якості базисної жанрової моделі. Водночас, мазурка та вальс, як відомо, також мають безпосереднє відношення до категорії музичний жанр, хоча й з обмовкою на той факт, що поняття «танець» розглядається з позиції значно ширшого значення аніж внутрішньоскладові жанри «мазурка» та «вальс», що розглядаються,

відповідно, з позиції вузького значення. Розмірковуючи над наведеною гіпотезою виникає питання: чи застосовне подібне жанрове мислення в контексті джазового мистецтва? Необхідність отримання вичерпної відповіді на поставлене питання потребує залучення аналітичного методу дослідження історії джазу, зокрема окремих джазово-вокальних жанрів.

Тим часом, з огляду на вищезначене, допустимо сформулювати певний проміжний дослідницький висновок, суть якого можна пояснити наступним чином: поняття «музичний жанр» в колі музикознавців розглядається як багатоярусне система-поняття, що має яскраво виражений смисловий центр (масштабні жанри – концерт, соната і т.п.), а також підпорядковані йому складові жанрові моделі (концерт-капріччіо, джазова соната, джазовий концерт і т.п.). Знову-таки додамо, що наведені приклади жанрових моделей знаходяться у стані перманентної взаємодії з суміжними жанрами, або навіть стилями, внаслідок чого, часом, музикознавцями фіксуються випадки зародження новітніх симбіотичних жанрово-стильових моделей – концерт в стилі свінг³, соната в стилі блюз, тощо. Варіативність їх симбіотичних сполучень, часом, здатна вразити навіть найвибагливішого музичного критика, музикознавця, чи то історика.

Грунтуючись на напрацюваннях Л. Мазеля відомо, що базисними передумовами, що значною мірою вплинули на процес зародження практично кожного з нині відомих жанрів музичного мистецтва (зокрема джазового мистецтва), стає своєрідний комплекс подій та культурно-етнічних традицій, що несли в собі історичний, а також соціально-побутовий контекст. Тобто саме поняття жанр, з точки зору музикознавства первісно мислиться як явище варіабельне, що в буквальному сенсі підпорядковується певним родам та видам музичних творів. Цікавий той факт, що абсолютно кожний зі згаданих творів, в залежності від специфіки та умов його застосування, в свою чергу, базується на окремих історичних

³ Цікаво, що поняття «свінг», з точки істориків та музикознавців позиціонується і як джазовий стиль і як окремий жанр джазової музики.

подіях. Ба більше, в процесі поглибленого аналізу чисельної кількості наявних літературних, публіцистичних, а також теоретичних матеріалів, нами був сформульований певний дослідницький висновок, квінтесенція якого полягає в фіксації особливого принципу «спадкоємності» джазових жанрів, в рамках якого кожен з новоутворених жанрів джазового мистецтва, фактично, представляє собою еволюційно розвинену, доповнену та трансформовану модель жанру-попередника.

З метою аргументованого обґрунтування представленої гіпотези, побіжно розглянемо історію зародження та становлення джазового мистецтва, зокрема окремих його жанрів (інструментальних та вокальних). Можливо, найяскравішим прикладом, який, на наш погляд, в змозі надати вичерпну відповідь на означене питання, можна вважати традиційний для джазового мистецтва жанр «*блюз*», а точніше його безпосереднього предтечу – «*регтайм*», яку в своїй праці дослідив Є. Овчинников [34]. Проте, варто зазначити, що регтайм, все-таки має безпосереднє відношення до інструментальної музики, а тому виникає необхідність виконання значно поглибленішого дослідження передісторії джазового мистецтва. З точки зору історичного музикознавства, відомо, що зародження блюзу, як самостійного жанру датується кінцем XIX століття, а точніше 1870-ті роки. Водночас, історично відомим є той факт, що саме *блюз* нині позиціонується у якості найпершого повноправного, самостійного жанру джазового мистецтва (в тому числі вокального). На підтвердження вищезазначеного припущення стосовно особливої форми «спадкоємності» джазових жанрів, що, до речі, вигідно відрізняє джаз від академічної музичної традиції, відстежимо його (блюзу) еволюційний вектор розвитку та становлення. Отже, погоджуючись із У. Сарджентом [40], можемо стверджувати, безпосередніми предтечами блюзу були одразу декілька специфічних жанрів, що мали відношення, імовірно до категорії усна народна творчість, аніж до категорії професійне музичне мистецтво – робочі (негритянські) пісні, спіричуел, а також афро-американська народна пісенність.

Поява доволі специфічного жанру «**робоча пісня**» багатьма вченими ототожнюється з періодом сумнозвісної епохи рабовласництва, що охоплювала північний американський континент в період з XVII по XIX століття. Виходячи з назви жанру логічно припустити, що природа його появи тісно сполучена з актом праці, важкої праці. Як відомо епоха рабовласницького устрою стає втіленням ідеї масової окупації масштабних територій африканського континенту, з подальшим перетворенням їх в підконтрольні Сполученим Штатам колонії. Як відмічає В. Фейертаг [46], невід'ємною рисою того часу стає масове поневолення африканського темношкірого населення з подальшим примусовим їх вивезенням до північної Америки. Феодалізм, що процвітав в контексті того часу повністю позбавляв темношкіре населення будь-яких прав та свобод, натомість примушуючи їх виконувати абсолютно кабальну працю. Ба більше, в спробі надломити їх психологічний дух та волю, новоспечені пани навмисне насаджували ідею сервілізму, найчастіше за рахунок застосування силових методів: погроз, насильства, психологічного тиску, тощо. Виснажлива робота на каменоломнях, бавовняних плантаціях, лісоповалі, безперечно, неймовірно пригнічували африканських рабів, не кажучи вже про фізичну втому. Необхідність пошуку будь-яких засобів морального та психологічного протистояння феодалізму змушувала невільників звертатися до власного коріння, зокрема народної творчості. Саме в цей проміжок часу зароджується перший музичний жанр, хоча й з обмовкою на той факт, що жанр «**робочої пісні**» на протязі багатьох десятиліть вважався суто усним жанром. Айша Н. Хендерсон [50] стверджує, що лише багато пізніше зусиллями Вільяма Аллена⁴ в 1867 році в світ виходить перша друкована збірка «*Slave Songs of the United States*»⁵. З точки зору аналізу, «робочі пісні» ґрунтувалися на основі традиційних народних пісень, з вимушеним додаванням інтонацій жалю, прикрощі, гніву та туги за домівкою. Втім, навіть з урахуванням усної

⁴ Вільям Френсіс Аллен (1830-1889) – американський дослідник, історик, автор першої в історії друкованої збірки афро-американських робочих пісень.

⁵ В перекладі з англійської – «Рабські Пісні Сполучених Штатів» (авт.)

природи існування даного жанру, в рамках сучасної джазології саме «робоча пісня» по праву вважається науковцями найпершим історично засвідченим вокальним жанром, що в подальшому значною мірою вплине на процес становлення майбутнього джазового мистецтва.

Логічним продовженням робочих пісень стає «спірічуел». Будучи прямим наслідувачем традицій жанру попередника, еволюційно розвинений жанр спірічуел увібрав в себе й ознаки іншого жанру християнської духовної музики – госпел. В перекладеній нами праці Дж. Теда [59] зазначалося, що зародження жанру «спірічуел» відбувалося в контексті останньої третини ХІХ-го сторіччя і супроводжувалося поступовим вкрапленням елементів християнського музикування (християнські гімни, сонг-сермон, ринг-шаут, джубілі сонгс, тощо). Цікавий той факт, що впродовж двох століть на території північноамериканського континенту спостерігався процес примусової «християнізації» темношкірого населення. Варто додати, що в переважній кількості афроамериканці вельми охоче приймали хрещення та знаходили душевний спокій в Бозі. З точки зору характеристичності творів В. Симоненко [41] відмічає активне застосування принципу респонсорного⁶ співу, поряд з яскраво вираженою імпровізаційною складовою. Саме завдяки використанню імпровізації, в колі істориків-музикознавців «спірічуел» позиціонується у якості так званого «батька-засновника» джазу. Належний метроритмічний план композицій забезпечувався за рахунок впровадження розвинутої системи ударів в долоні та тупання ногами.

Найперше зазначимо, що в контексті першого розділу даного наукового дослідження нами будуть розглянуті лише декілька, на наш погляд, основоположних вокальних жанрів, що значною мірою зумовили подальший розвиток джазового мистецтва, зокрема вокальної його складової. Отже, найпершим історично зафіксованим джазовим вокальним жанром, втім, як і найпершим професійним жанром джазового мистецтва в цілому, з

⁶ Респонсорний спів – тип колективного співу, в основу якого закладений принцип поперемінного співу соліста та хору.

точки зору музикознавців вважається саме «Блюз». Коротко розглянемо історію становлення даного жанру. Звертаючись до дослідження Є. Овчинникова [34] відмітимо – блюз стає всеосяжним втіленням культурно-етнічних, соціально-етичних, а також морально-ідеологічних вподобань, що знайшли свій прояв на площині музичного мистецтва. Водночас, естетика блюзової музики, як відомо, тісно сполучена з культурою світського музикування. Зіставивши зазначені факти мислиться логічним припущення, щодо позиціонування жанру блюз у якості, по-перше чільного професійного жанру джазового мистецтва; а по-друге, як наслідок, у якості своєрідного «триггеру» в питанні активізації процесу консеквентного розвитку джазу в цілому. Цікавий той факт, що піонерами архаїчного блюзу стають афро-американські вихідці з регіону південних штатів США. Вельми цікаво, що саме південні штати стають своєрідною «малою Батьківщиною» блюзу, адже основною статтею їх доходу було вирощування, збирання та подальша переробка бавовни. Оскільки масштаби виробництва бавовни обчислювалися щонайменше сотнями і тисячами активних плантацій, що простягнулись уздовж практично всього південного узбережжя США, гостра нестача робочої сили компенсувалася залученням безкоштовної рабської праці. Саме через колосальну протяжність бавовняних плантацій даний регіон отримав назву «Бавовняний Пояс». Знедолені афроамериканці гноблені невольничим життям знаходили розраду в співі (як сольному так і колективному), в результаті чого виникали аутентичні вокальні жанри, які, до речі, з точки зору історичного музикознавства позиціонуються у якості предтечі блюзу. З числа складових структуроутворюючих жанрів Блюзу погоджуємося з Д. Флойдом та А. Семюелом [53] та вважаємо за необхідне

виділити декілька найбільш значущих: *spirituals*⁷, *work songs*⁸, *field hollers*⁹, *ring shouts*¹⁰, а також *chants*¹¹.

Безумовно, найперші композиції в жанрі блюз значною мірою відрізнялися від еталонних зразків традиційного блюзу часів першої половини ХХ-го сторіччя. З точки зору характеристики найперших блюзових композицій відмічаємо їх безпосередню приналежність до архаїчного типу музикування, зокрема так званого «сільського блюзу». Насамперед, важливо розуміти, що блюз, як перший самостійний жанр в контексті джазового мистецтва на перших порах асоціювався виключно з інструментальною традицією виконавства. Лише згодом, в колі темношкірих музикантів-джазменів зароджується ідея переосмислення традиції суто інструментального виконавства. Насамперед, дане новаторство зумовлювалося прагненням митців до штучного розширення тембральної палітри в контексті власних композицій, як зазначає Ю. Вермнич [10], зокрема за рахунок поступового впровадження елементів раніше згаданих жанрів *робочої пісні* та *спірічуел*. Поява вокалу в рамках джазового «інструментарію» того часу стає абсолютно безпрецедентним рішенням, що значною мірою вплине на формування принципово нового відгалуження джазового мистецтва – вокального джазу. Новоутворений різновид жанру блюз, а саме *вокальний блюз* в найкоротший термін набуває поширення у найбільших і прогресивних осередках джазменів. Зазначимо, що відмінною рисою композицій раннього вокального блюзу стає активне звернення до застосування характерних засобів музичної виразності, що в подальшому стануть візитною карткою етнічних вихідців з африканського континенту.

⁷ Spirituals – з англ. «Спірічуел»

⁸ Work Songs – з англ. «Робочі Пісні»

⁹ Field Hollers – з англ. «Польовий крик». Різновид вокальної музики поневолених африканців, в основі якого закладений принцип респонсорного співу, з яскраво вираженим викриком-заспівом і колективною відповіддю-дублюванням.

¹⁰ Ring Shouts – з англ. «Кільцевий Крик». Різновид релігійного ритуального співу, на основі унісонного виконання мелодичного малюнку, що супроводжувався невинним рухом по колу та викриками, в результаті чого співаки нерідко досягали особливого екстатичного стану.

¹¹ Chants – від франц. «Спів». Різновид духовних піснеспівів, що характеризувалися ітеративним співом чи речитативом на декількох нотах.

Спираючись на словник О. Королева [23], до числа таких варто віднести наступні: «блюзові ноти¹²», блюзове відчуття¹³, блюзова форма¹⁴, а також унікальний комплекс нетрадиційних засобів виконавської вокальної виразності. Останній з перерахованих складових компонентів, на нашу думку, викликає неабиякий дослідницький інтерес, насамперед через його змістовність. Так, відмічаємо наявність у його складі низки нетрадиційних засобів художньо-виконавської виразності, нетипових для академічної вокальної традиції. Коротко розглянемо кожен з них, а також позначимо ключові особливості їх застосування. Отже, розмірковуючи на предмет встановлення нетрадиційних засобів художньої виразності нами були досліджені чисельні історичні згадки, літературні матеріали та інформаційні джерела. Водночас, на особливу увагу, на наш погляд, заслуговує фундаментальне дослідження Уінтропа Сарджента¹⁵ «Джаз», в рамках якого автором наочно продемонстрований ретроспективний огляд історії джазового мистецтва. Автор виділяє одразу декілька специфічних виконавських прийомів, практична значимість котрих, на думку вченого, справила величезний вплив на подальший розвиток джазового вокалу. Так відмічаємо наявність наступних вокальних прийомів, що формували виконавську манеру блюзових вокалістів: шаут-спів¹⁶, дьорті-тони¹⁷, бендінг¹⁸, джазове глісандо¹⁹, філірування. Погоджуючись із У. Сарджентом [40] додамо, що фундаторами традиційного вокального

¹² Блюзові ноти або Блюзові ступені – система гармонічного мислення, в основі якої закладена ідея навмисного пониження 3-ї, 5-ї, а також, деколи і 7-ї ступеней натурального мажорного звукоряду.

¹³ Блюзове відчуття – умовне поняття, що характеризується проявом унікального емоційно-психологічного стану музиканта, або слухачької аудиторії, що виникає в процесі прослуховування чи виконання музики.

¹⁴ Блюзова форма – специфічний тип формоутворення гармонічного плану, що підпорядковується строго окресленому 12 тактовому циклу.

¹⁵ Уінтроп Сарджент (1903-1986) – американський музичний критик, науковий дослідник та музикознавець.

¹⁶ Шаут-спів Shout – джазова виконавська манера, що ґрунтується на основі «крикливого» принципу викладу музичного матеріалу.

¹⁷ Дьорті-тон Dirty Tone – специфічний тип вокального інтонування, характерною особливістю якого стає одиночне ковзання в межах третьтона.

¹⁸ Бендінг (від англ. Band – згинатися) – специфічний принцип інтонування, при якому вокаліст співає окремі ноти з навмисною підтяжкою, на кшталт прийому «портаменто», що отримав широке поширення в контексті академічної вокальної традиції.

¹⁹ Джазове глісандо – специфічний принцип інтонування, на кшталт академічному глісандо, в рамках якого абсолютно кожна нота при інтервальному поєднанні береться згори, на відміну від принципу бендінгу, де нота береться знизу.

блюзу стають неперевершені майстри джазу – Бессі Сміт²⁰, Мемі Сміт²¹, Ма Рейні²², Луї Армстронг²³, Бінг Кросбі²⁴, Біллі Голідей²⁵ та інші.

Розвиток джазового мистецтва був невід’ємно сполучений з принципом запозичення окремих елементів популярної естрадної музики Сполучених Штатів. Великою мірою, джаз, як масове явище, стає прямим відображенням життя американського населення. З іншого боку, багатьма музикознавцями висувається гіпотеза, суть якої полягає у теоретичному позиціонуванні джазової музики у якості своєрідного «рупора мас», що фактично диктувала слухацькій аудиторії, втім як і музичній спільноті в цілому подальший шлях розвитку музичного мистецтва. Поява новітніх стильових відгалужень, поряд з еволюційним трансформуванням вже існуючих жанрово-стильових моделей сприяло появі нових творчих персоналій, жанрів, стилів і, як наслідок, активній популяризації джазу, у такий спосіб зводячи його (джазу) значимість в статус «масового мистецтва». Ба більше, ще одним фактором, на думку Теда Джої [55], що впливав на трансформацію джазового мистецтва стає поступове звернення «білого» населення. Як відомо, на перших порах джаз ототожнювався з поняттям суто «кольорового мистецтва». Переломлення подібного принципу мислення відбулося в період 20-х років ХХ-го сторіччя з настанням епохи свінг. З точки зору теоретичного музикознавства, таке специфічне спрямування як *свінг* і по нині вважається своєрідним каменем спотикання, адже полеміка стосовно визначення приналежності свінгу до категорії стиль, або жанр, в умовах сьогодення актуальна як ніколи. Враховуючи раніше згадану особливу варіативність та багаторівневість джазу як самостійного художньо-культурного явища, на наш погляд, допустиме припущення стосовно характеристики практично всіх

²⁰ Бессі «Імператриця Джазу» Сміт (1894-1937) – легендарна американська джазова співачка епохи Блюз.

²¹ Мемі «Сміт» Робінсон (1883-1946) – американська джазова співачка.

²² Гертруда «Ма Рейні» Пріджет (1886-1939) – американська джазова співачка, одна з перших виконавиць в жанрі блюз, з що була удостоєна прізвиська «мати блюзу».

²³ Луї Армстронг (1907-1971) – американський джазовий трубач, співак, композитор, аранжувальник, відомий як «Король Джазу».

²⁴ Гаррі Лілліс «Бінг» кросбі (1903-1977) – американський джазовий співак, актор кіно.

²⁵ Елеонора «Біллі Голідей» Феган (1915-1959) – видатна афро-американська джазова співачка.

стилів та жанрів в контексті джазового мистецтва умовним визначенням «жанрово-стильова модель». На підтвердження вищезначеної розбіжності думок наведемо два абсолютно протилежні ствердження. Так, згідно напрацюванням У. Сарджента свінг характеризується як стиль *«...вельми багатолікий і разом володіючий безсумнівною внутрішньою цілісністю...»* [40, с. 4]. Трактуюванню Сарджента, буквально вторить дослідження Ю. Верменича²⁶, в рамках якого науковець характеризує даний стиль як *«...перехідну стадію між традиційним джазовим стилем і всім іншим сучасним джазом»* [10, с. 23]. Водночас, на особливу увагу заслуговує трактування ще одного історіографа Гвідо Боффі²⁷. В рамках власної книги «Енциклопедія Музики» Г. Боффі наголошує, що свінг необхідно розглядати як: *«жанрове спрямування джазової музики, що значною мірою представлене у виконавській практиці великих оркестрів»* [8, с. 67]. Грунтуючись на ствердженні науковця впливає, що свінг необхідно характеризувати з позиції жанрової моделі, тобто як чітко диференційоване поняття, що насамперед підпорядковується суто жанровій першооснові. З іншого боку важливо розуміти, що подібне трактування застосовне лише в локальному сенсі, тобто в питанні характеристикації окремих джазових композицій, або їх сукупності. В значно ширшому розумінні автор також наголошує на необхідності переосмислення явища свінг, як багатозначного терміну, адже на думку останнього спектр його застосування воістину безмежний. Свінгом, на думку вченого, може позначатися особлива форма виконавської майстерності, або різновид танцю. Водночас, Г. Боффі [8] припускає, що з точки зору історичного музикознавства терміном «свінг» історики характеризують окремий відрізок джазової історії (орієнтовно з 1934 по 1946 роки), що був тісно сполучений з піком популярності грандіозних оркестрів. Додамо, що наведений період історії з легкої руки

²⁶ Юрій Тихонович Верменич (1934-2016) – російський дослідник джазу, історик джазу, музичний критик, педагог.

²⁷ Гвідо Боффі – італійський історіолог, науковий дослідник.

музикознавців, серед яких й В. Конен [22], отримав доволі гучну назву «Епоха Свінгу».

В процесі поглибленого дослідження наявних історичних, теоретичних, а також інформаційних матеріалів нами були виявлені чисельні випадки раніше згаданої розбіжності думок. Втім, в рамках даного наукового дослідження, означене музичне спрямування «свінг» позиціонується нами у якості джазового жанру. Наведена теза вбачається нами значною мірою логічною, адже передумовою задля її формування стає ствердження Боффі стосовно безперечного позиціонування поняття «свінг» у якості жанру джазової музики. Лише згодом, починаючи з 1946-го року, як відмічає автор, поняття свінг набуває принципово нових конфігураційних ознак – «стиль свінг». Вважаємо за необхідне підкреслити, що звернення до характерного принципу музичного мислення в «стилі свінг» не втрачає свою актуальність і донині. У. Фрідволт [54] до складу виконавців, що стояли біля витоків зародження жанру свінг, відносить наступні персоналії: Елла Фіцджеральд²⁸, Бінг Кросбі²⁹, Боб Кросбі³⁰, Френк Сінатра³¹, Пеггі Лі³², Луї Пріма³³, Біллі Екстайн³⁴, Нет Кінг Коул³⁵, Біллі Голідей та інші.

Безсумнівно, ступінь безпосередньої художньо-культурної значущості таких жанрів джазового мистецтва як свінг та блюз, в умовах сьогодення практично неоціненний. Наведені жанри, крім суто функціональної характеристики окремих джазових композицій, слугували потужною першоосновою в процесі зародження новітніх жарів, стилів, а також окремих дещо «синтетичних» жанрово-стильових моделей джазового мистецтва.

²⁸ Елла Джейн Фіцджеральд (1917-1996) – легендарна джазова співачка. З неоціненний внесок в розвиток джазового мистецтва удостоєна звання «Перша Леді Джазу».

²⁹ Геррі Ліліс «Бінг» Кросбі (1903-1977) – американський естрадно-джазовий співак і актор кіно. Один з найпопулярніших співаків ХХ-го століття.

³⁰ Джордж Роберт «Боб» Кросбі (1913-1993) – американський джазовий співак, бендлідер, молодший брат Бінга Кросбі.

³¹ Френсіс «Френк» Альберт Сінатра (1915-1998) – видатний американський естрадно-джазовий співак, актор кіно, кінорежисер, продюсер і ноумен. Один з найпопулярніших і найвпливовіших співаків ХХ-го сторіччя.

³² Норма Делоріс «Пеггі Лі» Егстром (1920-2002) – американська джазова співачка, композитор і акторка кіно.

³³ Луї Пріма (1910-1978) – американський джазовий співак, трубач, композитор і бендлідер.

³⁴ Вільям «Біллі» Кліренс Екстайн (1914-1993) – американський джазовий співак, трубач і бендлідер.

³⁵ Натаніель Адамс Коулз – американський джазовий співак і піаніст.

Варто зазначити, що реалізація подібного процесу досягалася одразу на двох рівнях:

- **Локальному** – в рамках якого поява новітніх жанрово-стильових моделей обумовлювалася суто еволюційним трансформуванням жанрової першооснови: *блюз* → *ритм-н-блюз*; *свінг* → *бібоп* → *хард-боп*; *свінг* → *електро-свінг*, тощо.
- **Загальному** – в рамках якого наведені жанри почасти виступають у якості першооснови, поряд зі значним впливом суміжних жанрів, стилів чи то окремих їх елементів: поява таких стилів як *біг-бенд*, *мейнстрим*, *модальний джаз*, *соул*, *ф'южен*, *джаз-фанк*, тощо.

Вважаємо за необхідне наголосити, що наведені в рамках даної класифікації жанрово-стильові моделі були озвучені вибірково, з метою значно доступнішого розуміння принципу їх появи або взаємодії. Водночас, варто розуміти, що реальна кількість нині існуючих жанрово-стильових відгалужень в рамках джазового мистецтва воістину захоплює. Безмежність експериментальних пошуків, поряд з абсолютною гнучкістю та варіативністю джазу вже на протязі майже століття приковує погляди мільйонів музикантів та слухачів. Проте, в рамках даного наукового дослідження об'єктом всебічного вивчення стає саме жанр балади, а точніше джазової балади.

1. 4 Жанр балади в контексті джазової музики XX-XXI століть

Як і відмічалось раніше, джазове мистецтво представляє собою свого роду «бездонний колодязь» художніх можливостей, а також специфічних засобів, за допомогою яких музиканти-джазмени мали б змогу повною мірою реалізовувати свій власний творчий потенціал. Одним з основоположних факторів, що зумовлює перманентне звернення до джазу з боку виконавців та слухачької аудиторії, стає наявність, можливо наймасштабнішої та багатоскладової жанрово-стильової палітри. Заразом, на особливу

дослідницьку увагу заслуговує, на наш погляд, абсолютно унікальний джазовий вокальний жанр – **балада**. Втім, можливість максимально повного осмислення даного жанру потребує ретельного аналізу його детермінант.

Період історії, що охоплював другу половину ХХ-го – першу половину ХХІ-го сторіч, у праці Л. Акоюна [2] характеризується як період своєрідного «відродження» новітнього музичного мистецтва в цілому. Події, що відбувалися на стику століть були тісно сполучені з настанням активної фази розвитку музичного мистецтва, реалізація якого, безперечно, зумовлювалася тяжінням тогочасних митців до ідеї переломлення усталених принципів музичного мислення. Світове музичне мистецтво, з урахуванням «вичерпаності» та практично повної відсутності шляхів власного розвитку зажадало змін. Необхідність пошуку новітніх форм та засобів їх реалізації, що, в перспективі, надали б можливість відкриття принципово нових горизонтів в питанні глобальної реалізації власного творчого «я» кожним з митців того часу, змушувало музичну спільноту все частіше звертати свій погляд у бік фольклору, або окремих його елементів. З іншого боку, побічним фактором, що опосередковано впливав на загострення вище означеної музичної «кризи», в контексті тих років стає активізація глобальної стадії повсюдної урбанізації і, як наслідок, стрімкий розвиток науково-технічного прогресу. Одним з проявів наслідків наведеної урбаністичної кампанії, на думку В. Симоненка [41], стає поява принципово новітніх музичних інструментів, зокрема електричних інструментів – електрогітари, бас-гітари, усі можливі різновиди електронних клавішних інструментів, електрооргани, електричні ударні інструменти, DJ-мікшери, тощо. Починалася нова ера музики.

Впровадження в контекст світового музичного інструментарію повноцінної категорії-секції електронних інструментів, більшістю тогочасних митців сприймалося у якості «ковтка свіжого повітря», адже навіть часткове залучення даного інструментарію віщувало, щонайменше, привнесення колосального розмаїття новітніх тембрів, функціоналу, поряд з унікальним

варіативністю означених інструментів. З плином часу, окремі електронні інструменти, в силу власних тембральних та функціональних властивостей, значно зміцнили свої позиції з поміж інших. До числа найбільш вживаних електроінструментів можна віднести наступні: електрогітара, бас-гітара, а також, безумовно, синтезатор. Втім, важливо розуміти, що поява даних інструментів, як зазначає джазолог Ю. Панасьє [36], співпала з періодом розквіту «політики гласності», що значною мірою сприяло появі нових відгалужень та спрямувань в контексті естрадного світового мистецтва, зокрема джазової та популярної музики.

Отже, зазначимо, що своєрідними першопрохідцями, зусиллями яких електронні інструменти отримали належне місце в рамках світового інструментарію, стають музиканти-джазмени. Саме «джазменам» належить ідея блискавичного інтегрування електроніки в контекст джазового мистецтва. Колосальне різноманіття жанрово-стильових джазових моделей дозволили в найкоротший термін звести практичну значимість означених інструментів в абсолют, у такий спосіб фактично ототожнивши їх значимість з духовими інструментами, а також типовою для джазу групи ритм-секції. Заради справедливості варто зазначити, що перераховані Є. Овчинниковим [35], електронні інструменти, зокрема гітари та синтезатори, на перших порах, як правило, виконували суто акомпанементну функцію. Лише згодом, з появою найперших професійних виконавців, все очевидніше вбачався процес поступового введення електронних інструментів в ужиток сольних інструментів. Отже, з цього моменту тембральне забарвлення електрогітари (почасти бас-гітари), а також синтезатора все частіше знаходили свій прояв в контексті сольних епізодів джазових композицій. Подібне вкраплення принципово нових інструментів, насамперед викликало небувалий суспільний резонанс, що, в свою чергу, зумовлювало безпрецедентне примноження слухацької аудиторії. Оновлення тембральної палітри відкривало нові шляхи реалізації творчого потенціалу. Джазове мистецтво виходило на свій принципово новий, еволюційно вдосконалений рівень.

В процесі ретельного аналізу означених вище історичних подій нами було сформульоване певне дослідницьке спостереження, суть якого полягає в відокремленні конкретного джазового жанру, в рамках якого вище згадані інструменти відігравали чи не першорядну роль. Загадковий і, часом дещо «меланхолічний» жанр джазова **балада**, на нашу думку, позиціонується у якості одного з найяскравіших та смислових проявів мистецтва «вільних людей». Водночас, супутнім фактором, що зумовлював звернення до означеного жанру, стає його фактична маловивченість. В даному випадку, з огляду на відчутну нестачу належної кількості наукових праць, присвячених проблематиці вивчення жанру джазової балади, вважаємо за необхідне виконати стислий історіографічний нарис генезису джазової балади, як самостійного жанру в контексті джазового мистецтва.

1.4. 1 Традиційна вокальна балада: поняття, передумови генезису

Один з, можливо, найстаріших жанрів світового мистецтва «**Балада**» викликає вагомий інтерес в колі науковців, зокрема музикознавців та літераторів. З точки зору історії, відмічаємо, що етимологія означеного, безперечно багатозначного терміну бере свій початок ще за часів Середньовіччя. Згідно ствердженням П. Зютмора³⁶ [16], найперші історичні згадки стосовно балади датуються приблизно останньою третьою XIII-го сторіччя. Ба більше, як відмічає автор, первісно терміном «балада» називали окремі зразки середньовічної поезії танцювального характеру, авторами якої були прованські поети, часом, ваганти³⁷, а також трубадури³⁸. Творчості вищезначених митців була властива, насамперед любовна тематика, з характерними для середньовіччя ознаками куртуазії. Даній теорії, буквально вторить ствердження видатного літературознавця В. Проніна³⁹ [38], згідно якому термін балада асоціювався з одноголосною танцювальною піснею, в

³⁶ Поль Зютмор (1915-1995) – швейцарський історик, а також філолог-медієвіст

³⁷ Ваганти або Голіарди – західноєвропейська творча еліта часів Середньовіччя. Автори пісень, а також прозаїчних творів.

³⁸ Трубадури – провансальські середньовічні поети-співаки. Аналог бардів в умовах сьогодення.

³⁹ Пронін Владислав Олександрович (1939) – російський і радянський літературознавець, доктор філологічних наук.

основі якої превалював принцип респонсорного співу, в рамках якого соліст з хором поперемінно співають по одній строфі, утворюючи своєрідний діалог.

Цікавий той факт, що при відстеженні еволюційного вектору розвитку балади, як суто музичного жанру, маємо змогу переконатися в тому, що музична балада перебувала у стані перманентної взаємодії з аналогічним літературним жанром, тобто у якості літературної першооснови використовувалася виключно поезія представників означеного жанру. Ба більше, з точки зору історії, документально підтвердженим є факт безпосереднього виникнення музичної балади на підґрунті однойменного літературного жанру. Отже, з огляду на специфіку генезису музичної балади, як самостійного жанру музичного мистецтва, вищезначена концепція спрямованого «запозичення» літературного матеріалу мислиться нами як абсолютно логічна. Втім, важливо розуміти, що звернення музикантів до літературного жанру-першооснови аж ніяк не обмежувалося суто періодом Середньовіччя.

Настання епохи Відродження, як відомо, стає переламним моментом в історії людства, зокрема культурної його складової. З точки зору характеристики даного періоду історії, погоджуючись з Л. Акоюном [2], зазначимо, що основоположною ідеєю епохи Відродження стає практично всеціле тяжіння до ідеї переосмислення життя, побуту, культури, а також, що найголовніше, відношення до релігії. Варто додати, що подібний дещо «секуляритивний» дух нового часу методично проникав в контекст абсолютно кожного роду людської діяльності – архітектури, образотворчого мистецтва, літератури, філософської думки, тощо. Не стало виключенням і музичне мистецтво. Музика Ренесансу все більше стає уособленням моделі світського мистецтва, з поступовою відмовою від канонічних церковних текстів і християнської тематики в цілому. В світлі цих подій необхідно наголосити, що структурна складова тогочасних балад зазнавала істотних змін, насамперед за рахунок повального переорієнтування світоглядних уявлень авторів. В протигагу застарілим середньовічним «догмам»

культурного життя, що до цього часу вважалися, фактично незаперечними, в контексті ідеології Ренесансу П.Зюмтор [16] висуває абсолютно протилежну світоглядну концепцію, квінтесенція якої полягає в зміщенні пріоритетів, реалізація якого характеризувалася поступовим відходом від домінування релігійної тематики в музиці, в бік ідеалів гуманізму, а також набираючого оберти антропоцентризму.

Ґрунтуючись на вищеозначеному можна припустити, що літературна складова жанру музичної балади часів епохи Відродження тяжіла, скоріше, до суто «людської» тематики, беззаперечним ідеалом якої стає постать людини, як своєрідний «вінець творіння». Однак, подібна концепція переосмислення духовних цінностей людством, різучим чином позначалася на принципах побудови драматургії. Ба більше, з точки зору структурного аналізу, музична балада набуває перших ознак поліфонії, втім, як і вокальне мистецтво в цілому. В. Пронін [38] відмічає той факт, що за часів Ренесансу жанр музичної балади позначався терміном «*пісенна балада*». В противагу застарілим «засадам» релігійного підґрунтя, на перший план виходить принципово нова концепція запозичення фольклорної складової, в результаті чого оновлені вокальні балади, почасти, базувалися на матеріалі народнопісенної першооснови. Підсумовуючи додамо, що саме в контексті мистецтва епохи Відродження балада остаточно сформовується у якості самостійного музичного жанру, хоча й з обмовкою на той факт, що подальший її еволюційний розвиток буде тісно сполучений з перманентною активізацією окремих трансформаційних процесів, природа яких, здебільшого, зумовлювалася певними історичними подіями.

1. 4. 2 Етапи формування жанру балада

Отже, в матеріалі попереднього підрозділу нами були позначені і коротко розглянуті координати зародження принципово нового вокального

жанру⁴⁰. Втім, обмірковуючи вищезначене, мимоволі напрошується цілком логічне питання: за яких умов відбувався подальший розвиток і становлення вокальної балади, зокрема джазового її різновиду, в тому вигляді, в якому ми звикли її бачити та чути сьогодні? Можливість формулювання вичерпної відповіді на позначене питання, на наш погляд, потребує залучення ретроспективного аналізу окремих історичних подій, що тією чи іншою мірою сприяли еволюційному вдосконаленню вокальної балади. Водночас, можливість реалізації означеного аналізу передбачає формування цілісного аналітичного апарату, в основі якого закладений принцип відокремленого вивчення конкретних диференційованих відрізків часу. Отже, з метою здійснення всебічного розгляду проблематики, вважаємо за необхідне залучення історіологічного підходу, застосування якого дозволить уникнути певної «фактографічності» переказу, а також повністю виключає можливість однобічного розгляду проблеми.

Розмірковуючи на предмет встановлення ключових аспектів еволюції вокальної балади, нами була реалізована спроба намітити умовну періодизацію розвитку жанру вокальної балади⁴¹:

Перший період (XV – XVII ст..) – як і відмічалось раніше, період панування епохи Відродження, в рамках якого пісенна балада (вона ж вокальна балада) перебуває в етапі власного становлення на жанровому рівні. В музичній енциклопедії [27] стверджується, що новоутворений жанр балада, великою мірою, стає чи не найголовнішим жанровим відгалуженням славнозвісного періоду «*Ars Nova*»⁴². Історично відомим є той факт, що композитори представники спрямування «*Ars Nova*», крім впровадження принципово нового типу нотного запису (різновид мензуральної нотації), активно працювали на ниві вокальної композиції. Одним з проявів їх новаторських поглядів стає категорична відмова від багатоголосся,

⁴⁰ Мається на увазі вокальний жанровий різновид балади. Остаточне формування інструментальної балади відбувалося в контексті другої третини XIX-го сторіччя.

⁴¹ Наведена періодизація є умовною, тому не претендує на історичну точність та достовірність.

⁴² *Ars Nova* (з лат. «Нове Мистецтво») – період історії західноєвропейської музики, зокрема італійської та французької, початок якого орієнтовно датується кінцем XIV-го сторіччя.

протиставляючи йому одноголосся. Ба більше, зусиллями тогочасної композиторської еліти відбувається переломлення усталених традицій, що мали безпосереднє відношення до вокальної композиції, в результаті чого подальше створення вокальної музики було невід’ємно сполучене із залученням поліфонічного принципу мислення та формоутворення. Жанр балади, зі свого боку, представляє собою найяскравіший зразок тогочасної композиторської думки, що поряд з мотетом, рондо та мадригалом становили своєрідний «оплот» вокальних жанрів епохи Ренесансу. Варто додати, що своєрідним «каталізатором» в процесі набуття баладою миттєвої популярності, великою мірою, стають найвпливовіші композитори та поети раніше згаданого періоду «Ars Nova». Зокрема, на особливу дослідницьку увагу заслуговує постать одного з найвидатніших композиторів свого часу – Гійома де Машо⁴³. Жанр балади в творчості французького композитора, поряд з мотетами і рондо, безперечно, обіймають левову частку його композиторської спадщини. На думку В. Проніна [38], саме перу де Машо належить авторство новаторського жанрового різновиду – поліфонічної балади, характерною особливістю якої, крім багатоголосся, стає максимальною мірою підвищена «ліричність» оповідання.

Втім, кілька десятиліть потому на території все тієї ж Франції вокальна балада, попри власний беззаперечний авторитет, несподівано починає втрачати колишню популярність. Необхідність пошуку альтернативних шляхів розвитку аналізованого нами жанру, з точки зору історичного музикознавства, спонукало композиторів звертатися до залучення суміжних жанрово-стильових моделей. Одним з проявів наведеної концепції «запозичення», стає особлива форма наслідування іншого вокального жанру – шансону⁴⁴ [35]. З іншого боку, в Англії відбувається розвиток вокальної балади по абсолютно самостійному сценарію. В прагненні до цілковитої

⁴³ Гійом де Машо (орієнтовно 1300 – 1377) – французький композитор і поет. Найвпливовіший митець періоду «Ars Nova»

⁴⁴ Шансон – вокальний жанр світського музикування епохи пізнього Середньовіччя, а також Відродження, характерними особливостями якого були багатоголосся, а також активне застосування поезії виключно в строфічній формі.

трансформації жанру, зусиллями англійських композиторів була сформована певна тенденція, суть якої полягала в поетапній відмові від танцювальної підоснови, у такий спосіб самоутверджуючи баладу як суто вокальний жанр. Втім, на фоні означеної відмови від танцю, фіксуємо також видозміну принципу викладу матеріалу, що відрізнявся особливою «оповідальністю». Поряд з цим, відбувається процес переосмислення літературної першооснови, зокрема коригування тематичної складової використовуваних поетичних текстів, реалізація якого зумовлювалася зверненням до різного роду любовно-ліричної, сатиричної, часом, навіть пригодницької тематичної поезії. Цікавий той факт, що часткове звернення до означеної вище пригодницької тематики, вбачається нами як певне відсилання до народнопісенної традиції, практична значимість якої, до речі, мала першорядне значення в процесі зародження балади, як самостійного жанру музичного мистецтва.

Другий період (XVII – поч. XVIII ст.) – з точки зору історичного музикознавства відомий як епоха «*Барокко*». Розвиток композиторської думки періоду останньої третини XVII сторіччя демонстрував всеціле тяжіння до ідеї вдосконалення та урізноманітнення музичної мови, що в свою чергу, тягло за собою неминучий її (комп. мови) вихід на принципово новий художній рівень. Прямим тому підтвердженням стає поява новітніх, воістину помпезних музичних жанрів як опера або концерт, поряд з вдосконаленням вже існуючих жанрів – ораторії, кантати, токати, фуґи, які дослідив Б. Асаф'єв [3]. Втім, з огляду на позначені вище факти слід визнати, що в умовах абсолютно безпрецедентного еволюційного розвитку музичного мистецтва, жанр вокальної балади, нажаль, не витримує конкуренції зі значно розвинутішими і, безперечно значно привабливішими жанрами, такими як опера або арія, тощо. Н. Тохоревська [45] зазначає, що, як наслідок, починаючи з 1600-х років жанр вокальної балади поступово втрачає власну актуальність, а пізніше і зовсім поринає в забуття. Ба більше, справедливо буде наголосити на тому, що у якості своєрідної «обтяжуючої

обставини», що значною мірою прискорювала процес регресії вокальної балади в контексті пануючої епохи Барокко, насамперед, стає всебічне вдосконалення та подальше домінування інструментальної музики.

Отже, стосовно характеристики вокальної складової музичного мистецтва епохи Барокко, відмічаємо той факт, що її змістовність значною мірою була представлена низкою комбінованих вокально-інструментальних жанрів, або окремих вокальних жанрів – опера, кантата, ораторія, меса, страсті, тощо. Додамо, що більшості з вищеперерахованих жанрів характерні ознаки колективного, тобто хорового співу (кантата, меса, ораторія, страсті, почасти опера), а також сольного виконавства (арія, опера, вокальні цикли).

Третій період (др. пол. XVIII – поч. XIX ст..) – з точки зору історичного мистецтвознавства, головним чином відомий як епоха *Класицизму*. Даний період історії примітний активізацією процесу поступової «відлиги» в питанні звернення композиторів до жанру вокальної балади. Безумовно, помилково стверджувати, що в рамках епохи класицизму жанр балади в прямому сенсі переживав власне переродження. В даному випадку, на наш погляд, мова йде скоріше про намагання відродження старовинних вокальних жанрів, зокрема балади. Супутнім фактором, що в свою чергу сприяв зміцненню наведеної композиторської ідеї, стає інтенсифіковане «воскресіння» жанру літературної балади. Культовими фігурами на зорі «феніксоподібного» відродження літературної балади П. Ланштейн [24] називає таких особистостей як: Ф. Шиллер⁴⁵, І. Гете⁴⁶, А. Міцкевич⁴⁷ та інші. Цікавий той факт, що зусиллями вищезначених поетів формувався той тип літературної драматургії, що пізніше знайде свій прояв в контексті джазової балади.

Четвертий період (XIX ст.) – був тісно сполучений з впливом художньо-естетичних тенденцій епохи Романтизму. На думку В. Васіної-Гроссман [9], тогочасна вокальна балада, що була представлена творчістю

⁴⁵ Йоганн Крістоф Фрідріх Шиллер (1759-1805) – німецький поет, філософ, теоретик мистецтва і драматург.

⁴⁶ Йоганн Вольфганг фон Гете (1749-1832) – німецький поет, прозаїк і драматург.

⁴⁷ Адам Бернард Міцкевич (1798-1855) – один з найвидатніших польських поетів та громадський діяч.

найвидатніших композиторів романтизму Р. Шумана та Ф. Шуберта, вирізнялася підвищеною емоційною виразністю, поряд з експресивністю та ширістю почуттів. Як зазначав І. Способін [44], окремі балади характеризувалися наявністю дещо латентної форми «оксюморизму», в рамках якої рівною мірою поєднувалися реальність та надприродність («Лісовий Цар» Шуберта); мальовничість природи, що в буквальному сенсі стає втіленням життєстверджуючої сили та глибини драматизму, що стає передвісником неминучості, тощо («Море» Мусоргського).

П'ятий період (XX – поч. XXI ст.) – з точки зору історичного музикознавства, значною мірою відмий як «*Нова Музика*», в рамках якого композиторами були охоплені практично всі існуючі стилі музичного мистецтва. Заразом, в контексті XX-го сторіччя на фоні експериментальних шукань композиторів, що мали безпосереднє відношення до суто академічної традиції, відбувається процес утворення принципово нового спрямування музичного мистецтва – джазу. Як і відмічалось раніше, джаз стає уособленням столітніх культурних традицій кількох народів або етнічних груп. Не стає виключенням і первинно суто академічний жанр вокальної балади. Варто зазначити, що на перших порах процесу зародження джазової традиції, піонери джазового вокалу частково зверталися до залучення окремих елементів академічної балади.

1. 4. 3 Джазова балада як перехрестя академічної та джазової традицій

Отже, на ранніх етапах даного наукового дослідження нами була виконана спроба відстеження та подальшої характеристики передумов та етапів формування вокальної балади, як дещо «узагальненого» терміну. В результаті, нами були встановлені окремі історичні факти, що вказують на безпосередній зв'язок джазової балади із традиційною вокальною баладою. Ба більше, в ході дослідження нами були коротко позначені ключові аспекти «запозичення» елементів академічної балади, що в подальшому зумовили

формування міцного фундаменту для новоутвореного джазового жанру. Втім, з огляду на вищеозначену жанрову «спадкоємність», на наш погляд, цілком допустиме міркування на предмет характеристикації джазової балади з позиції теоретико-історіологічного синтезу. Тобто специфіка утворення та функціонування джазової балади, імовірно, містить в собі ознаки «синтетичності». Необхідність аргументованого підтвердження означеного тезису, на наш погляд, потребує залучення аналітичного підходу, зокрема детального вивчення окремих внутрішньо джазових процесів, що зумовлювали формування джазової балади, як самостійного жанру в контексті джазового мистецтва.

В процесі поглибленого аналізу наявних історичних, літературних, а також теоретичних матеріалів, нами був встановлений доволі цікавий факт, суть якого полягає в фіксації найперших випадків проникнення елементів академічної вокальної балади в контекст джазового мистецтва. В рамках власної наукової праці видатна радянська дослідниця В. Конен⁴⁸ [21] висуває припущення стосовно впровадження традицій академічної балади, зокрема Британського її різновиду, на територію північноамериканського континенту в період активного заселення територій Нового Світу емігрантами з Англії, Шотландії та Ірландії. Дослідниця також акцентує увагу на тому, що на перших порах вокальна балада не знаходила свого відгуку в культурно-естетичному ужитку американського суспільства. Лише згодом, як відмічає В. Конен, балада втягується в затяжний асиміляційний процес, в рамках якого раз у раз відбувалося поетапне вкраплення елементів місцевого фольклору, поряд з окремими аспектами тогочасної американської популярної музики. У якості допоміжного фактору, що частково позначався на процесі становлення майбутньої джазової балади, виступає вплив різновиду німецької вокальної балади. Також В. Конен [22] відмічає цікавий факт, що саме в період популяризації німецької балади, в колі композиторів

⁴⁸ Валентина Джозефівна Конен (1909-1991) – радянський музикознавець, доктор мистецтвознавства, педагог

та виконавців остаточно затверджується певне асоціативне сприйняття будь-якого пісенного твору сентиментального характеру як балади.

Затяжний багаторівневий процес асиміляції балади в контексті музичного мистецтва США ХХ-го сторіччя супроводжувався активізацією низки трансформаційних мікропроцесів, що відбувалися одразу на декількох рівнях: метро-ритмічному, гармонічному, а також на рівні формоутворення. До речі, викликає особливу зацікавленість факт, що відмітив також і Дж. Коллієр [20], що у якості базисної формотворної моделі найперших джазових балад, музикантами-джазменами використовувалися окремі ранні джазові форми. Втім, в умовах сьогодення, з точки зору теоретичного музикознавства, традиційна джазова балада характеризується наявністю строго окресленої форми. Аргументоване підтвердження означеної тези, на наш погляд зосереджене в рамках неймовірно змістовного словника В. Симоненка [41], згідно трактуванню якого джазовій баладі характерні наступні специфічні риси: насамперед, яскраво виражене орієнтування на модель 32-тактової куплетної форми (згідно схемі *AABA*, де «*A*» – заспів; а «*B*», відповідно – приспів); абсолютне домінування суто повільного темпу, а також переважне тяжіння до трьох або чотирьохдольного метру (рідше застосовуються 6/8, 9/8, тощо). Безперечно, наведений конфігураційний ряд, великою мірою мислиться як базисний, або так би мовити «усереднений», адже еволюційний розвиток аналізованого нами жанру демонструє безмежність та багатогранність художніх можливостей, що повною мірою сприяють розкриттю творчого потенціалу кожного джазмена.

Розмірковуючи на предмет встановлення ключових особливостей жанру джазової балади, на наш погляд, необхідно приділити особливу увагу питанню характеристикації гармонійного наповнення композицій в жанрі балада, зокрема аналізу гармонічного плану. Ретельний аналіз доступних інформаційних джерел дозволив відокремити декілька наукових праць, змістовність яких, на наш погляд, багато в чому сприяла реалізації даного наукового дослідження. З числа наведених наукових праць, на особливу

увагу заслуговує дослідження Н. Тхоревської, в рамках якого автор висуває власну гіпотезу стосовно, імовірно, навмисного обминання випадків застосування терміну «балада», при характеристичності того чи іншого окремо взятого джазового стандарту. Втім, Н. Тхоревська [45] наголошує на тому, що в питанні характеристичності джазової балади ключовим аспектом стає наявність так званої «блюзової основи» в контексті гармонічного плану твору, поряд з безумовною участю синкопованого ритму, та свінгової складової. З точки зору драматургії джазової балади, дослідниця висуває припущення щодо своєрідної «нестійкості» драматургічного плану, адже на думку останньої, принцип побудови драматургії, багато в чому зумовлюється інтерпретаційною складовою. Наведеній гіпотезі, на наш погляд, почасти притаманні ознаки «двоїстості», в наслідок чого виникає необхідність здійснення значно поглибленішого аналізу її проблематики. З одного боку, згідно ствердженню Н. Тхоревської, джазова балада, як самостійний жанр, зосереджує в собі характерні ознаки блюзової традиції, поряд з частковим залученням складових елементів суміжних жанрово-стильових моделей джазового мистецтва. Водночас, в даному випадку має сенс враховувати принципово важливу обмовку, стосовно безумовної опори джазової балади на модель академічної вокальної балади, зокрема в питанні вибудовування драматургії (тематика літ. текстів, характер оповідання, тощо).

З іншого ж боку, з урахуванням вищезначеного, цілком допустиме міркування стосовно позиціонування джазової балади як своєрідного «умовного жанру». Пояснимо. Теоретично підтвердженим є той факт, що джазова балада, в значно ширшому розумінні є безпосереднім наслідувачем блюзової традиції, тобто блюзова традиція, з точки зору структурної характеристичності, позиціонується у якості першорядної формотворної складової. З метою наукового обґрунтування запропонованої нами тези, нами були проаналізовані наявні теоретичні матеріали. На особливу дослідницьку

увагу заслуговує наукова праця видатного історика джазу Т. Джоя⁴⁹, в рамках якого автор детально відстежує еволюційний вектор розвитку джазового мистецтва, зокрема джазової балади. Отже, згідно Т. Джоя [55], джазова балада, по суті, представляє собою характерний для блюзової традиції джазовий стандарт⁵⁰, з частковим «інтегруванням» окремих елементів сторонніх жанрово-стильових моделей, в наслідок чого блюзова першооснова зазнає певних трансформаційних видозмін, хоча й з обмовкою на абсолютне збереження цілісності форми. З числа найбільш значущих «привнесень» автор виділяє наступні: впровадження принципу «свінгування» (свінг), ущільнення гармонійної фактури (бібоп), набуття особливої форми емоційної «прохолоди» в плані драматургії (кул-джаз), тяжіння до «душевності» оповідання та імпровізування (соул), перманентне повторення окремих семплів⁵¹, поряд з ритмічною пульсацією в матеріалі акомпанементу, тощо.

Переосмислення вищезначеного, на наш погляд, дає змогу сформулювати певний дослідницький висновок, суть якого полягає у небезпідставному позиціонуванні джазової балади як специфічного явища в контексті джазового мистецтва. В умовах сьогодення, з точки зору джазології, на жаль, не існує чіткої теоретично обґрунтованої фіксації строго окреслених жанрових «рамки» балади, що зумовлювали б можливість характеристики окремих джазових композицій з позиції жанровості. Ба більше, аналітичний метод дослідження інформаційних джерел дозволив переконатися в свого роду «умовній» природі існування жанру джазової балади, адже великою мірою даний жанр виступає у якості узагальнюючого поняття, а тому, на наш погляд, допустиме міркування стосовно характеристики поняття джазова балада, не з позиції жанру, а скоріше з

⁴⁹ Тед Джоя (1957) – американський джазовий критик, історик музики, письменник.

⁵⁰ Джазовий стандарт – усталене визначення музичної композиції, що вважається складовою частиною загальновідомого джазового репертуару. Найчастіше використовується у якості основи задля індивідуальної, або колективної імпровізації.

⁵¹ Семпл – нетривалий за розміром оцифрований звуковий фрагмент.

позиції стилю. У будь-якому разі, наведена теза є суто суб'єктивним міркуванням, а тому абсолютно не претендує на достовірність.

Висновки до розділу 1

Джазова музика в умовах сьогодення представляє собою, без применшення, масштабний пласт світового музичного мистецтва. Багатогранність та барвистість жанрово-стильового розмаїття джазової музики, безперечно, здатні задовольнити естетико-художні вподобання абсолютної більшості слухацької цільової аудиторії. Втім, з точки зору теоретичного музикознавства, проблематика, що пов'язана з детальним вивченням специфіки функціонування та взаємопроникнення таких понять як стиль та жанр, наразі потребує переосмислення. В матеріалі першого розділу даного наукового дослідження нами була здійснена спроба всебічного аналізу означеного питання, зокрема окремо висвітлені ключові жанрово-стильові моделі джазового мистецтва, що мають безпосереднє відношення до категорії суто вокального виконавства. Водночас, в процесі дослідження нами був реалізований поглиблений ретроспективний огляд еволюційного розвитку джазової балади, як специфічного явища в контексті джазового мистецтва. Реалізація зазначеного огляду дозволила відстежити та ретельно вивчити базисні передумови та етапи формування джазової балади, як самостійного вокального жанру. Ба більше, в матеріалі першого розділу представлений покроковий еволюційний процес трансформації академічної балади, з подальшим описом впровадженням її елементів в контекст суміжних музичних спрямувань, зокрема джазу. Новоутворений, дещо метаморфічний жанр джазової балади в найкоротший термін знаходить свій прояв в контексті творчості провідних майстрів джазового вокалу. Втім, аналіз специфічних властивостей джазової балади дозволив припуститися думки, стосовно можливості переосмислення поняття джазова балада з принципово нових позицій.

РОЗДІЛ 2

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОГО СТИЛЮ Д. РІВЗ ЯК ВТІЛЕННЯ ПРИНЦИПУ ВІРТУОЗНОСТІ В КОНТЕКСТІ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧЬ

2. 1 Координати віртуозності в джазовому вокалі

Дослідження традиції джазового музикування, як самобутнього спрямування в контексті музичного мистецтва, на протязі останніх десятиріч дедалі більше привертає особливу дослідницьку увагу в колі музикознавців. Фактична відсутність єдиного всеосяжного аналітичного апарату, нині стає своєрідним «каменем спотикання» в процесі дослідження, раз у раз провокуючи загострення чергової полеміки. Безумовно, вирішення подібного настільки багаторівневого питання, на наш погляд, потребує поетапного його розгляду. Водночас, комплексність та багатоаспектність означеної проблематики, часом потребує залучення окремих позицій з суміжних галузей – теорії музики, теорії виконавства, теорії синтезу мистецтв, тощо.

З огляду на зазначену вище «багатокомпонентність» джазового мистецтва, в рамках другого розділу даного наукового дослідження вважаємо за необхідне приділити особливу увагу саме питанню віртуозності. Втім, необхідно визнати той факт, що всебічне вивчення проблематики, пов'язаної з диференціюванням окремо взятих проявів віртуозних принципів в площині вокально-джазового мистецтва, в умовах сьогодення є, фактично, теоретично неоформленою. Як відомо, переважній більшості музичних інструментів, що мають безпосереднє відношення до традиції джазового музикування, характерна тривала історія їх (інструментів) власного еволюційного вдосконалення. Зусиллями найвидатніших музикознавців сформовано унікальний комплекс наукових матеріалів, присвячених вивченню історії музичних інструментів. Проте, в процесі аналізу означених теоретичних матеріалів, нами було встановлено, що лівова частка методологічних підходів тісно сполучена саме з характеристикою техніки гри, зокрема низка

наукових праць, що зачіпають окремі аспекти суто академічного виконавства. Безперечно, особливу зацікавленість викликають наукові праці О. Адаєвої [1], а також Г. Мурадян [30], насамперед через намагання всебічного вивчення феномену віртуозності як на рівні суто фортепіанного концерту, так і на рівні фортепіанної музики в цілому. Подібні наукові шукання знаходять свій прояв і площині вокальної музики, де аналогічні питання були розглянуті Г. Хоффманн [48], хоча й з обмовкою на той факт, що в рамках власного дослідження вона характеризує феномен віртуозності, скоріше з позиції виконавства, детально аналізуючи окремі технічні аспекти виконавства, поряд з композиторським стилем, і практично не зачіпаючи художню складову специфічного явища «віртуозність».

Однак, з метою значно доступнішого розуміння властивостей принципу віртуозності, виникає необхідність у розширенні методологічної бази дослідження, найперше, за рахунок звернення до наукових праць з історії та теорії інтерпретації, а також низки досліджень, що зачіпають загальні проблеми віртуозності. Отже, в умовах сьогодення найбільш достовірне трактування поняття віртуозність належить авторству Г. Коган⁵²: «*Віртуоз – музикант, артист, художник, який з блиском долає значні технічні труднощі*» [18, с. 311]. Тобто, відштовхуючись від вищезначеного виходить, що принцип віртуозності, по суті, є ніщо інше як особливий виконавський навик, завдяки якому той чи інший виконавець в змозі бездоганно виконувати твори будь-якого рівня складності, зокрема трансцендентного. Втім, наведене тлумачення вбачається нами як дещо однобічне, що зосереджується на суто виконавському аспекті. Подібні міркування стосовно принципу віртуозності висуває Г. Мурадян [29], характеризуючи віртуозність як свого роду «філософську» систему оцінювання якісного рівня інтерпретації, досягнення якої зумовлюється подоланням різного роду технічних, змістовних, творчих і, на останок,

⁵² Григорій Михайлович Коган (1901-1979) – радянський музикознавець, професор, піаніст і музичний педагог.

імпровізаційних труднощів. Дане трактування, на наш погляд, вбачається максимально наближеним до істини, хоча, варто зазначити, що в рамках власного наукового дослідження Г. Мурадян, приділяє значної кількості уваги саме аспекту технічного виконавства, а окремі згадки стосовно аспекту «художності» в рамках принципу віртуозності, на наш погляд, охарактеризовані з позиції другорядності.

Значно ґрунтовніше розглянутий художній аспект віртуозності в науковій статті за авторством М. Бажанова, в рамках якої музикознавцем представлений детальний аналіз явища віртуозності відразу в декількох контекстах. В процесі ретельного вивчення даної наукової статті, нашу дослідницьку увагу привернув конкретний тезис, в рамках якого М. Бажановим [5] запропонована концепція вивчення феномену віртуозності з принципово нових позицій, зокрема на рівні умовної формули – «Композитор – Виконавець – Слухач». Автор також диференціює прояв віртуозності, умовно розділивши їх на 5 взаємопов'язаних форм: 1) Віртуозність композитора; 2) Віртуозність композиторського твору; 3) Віртуозність виконавця; 4) Віртуозність виконавського виду твору; 5) Віртуозність слухача. Втім, дана наукова праця, великою мірою висвітлює, скоріше питання типології та проблеми термінологічного апарату теорії віртуозності, ніж проблему художніх властивостей віртуозності.

Поглиблене дослідження феномену віртуозності в контексті джазового мистецтва, невід'ємно сполучене з пошуком та подальшим аналізом всеможливих теоретичних та науково-дослідницьких матеріалів. Проте, в спробі пошуку означених джерел, на жаль, фіксуємо фактичну маловивченість означеної проблематики, і, як наслідок, істотна нестача належного кількісного та якісного об'єму досліджень. З числа наявних інформаційних джерел, на наш погляд, на особливу дослідницьку увагу заслуговує, без перебільшення, абсолютно прогресивна наукова праця К. Новікової [33], в рамках якої музикознавець розглядає феномен віртуозності крізь призму джазового мистецтва, зокрема імпровізаційного

аспекту. Додамо, що з точки зору автора поняття імпровізація позиціонується у якості специфічного модусу «музичного буття», для якого характерні ознаки рухливості, мінливості, варіативності, трансцендентності, а також безмежної можливості конструювання та реконструкції. Великою мірою, в рамках означеного дослідження, на наш погляд, вбачається доволі виразне ототожнення понять «імпровізація» та «віртуозність», оскільки імпровізація, з точки зору К. Новікової, представляє собою акт одномоментної творчості, в основу якої закладений максимально насичений, часом, навіть трансцендентного характеру тип спонтанного музикування, реалізація якого, насамперед, зумовлюється можливістю одночасного написання та виконання принципово нового музичного матеріалу, що ґрунтується на основі незначного мелодичного малюнку та відповідного гармонічного наповнення. Оскільки процес імпровізування, як відмічає К. Новікова, невід'ємно сполучений з актом вільного, навіть дещо розкутого художнього мислення, виконавській манері того чи іншого музиканта-імпровізатора властиве намагання максимально повної демонстрації власного технічного потенціалу, поряд з глибиною власних художньо-творчих поглядів. На думку останньої, філософське осмислення імпровізаційного процесу, зокрема вокальної імпровізації, дозволяє сформулювати певний дослідницький висновок, квінтесенцією якого стає позиціонування явища імпровізації як найщирішого прояву найблагородніших високохудожніх якостей творчої особистості, що практично завжди спирається на технічний навик.

Інакше кажучи, імпровізаційність, з точки зору К. Новікової, має розглядатися як особлива форма віртуозності, причому як на рівні композиторському, так і на суто виконавському. Ба більше, з урахуванням специфіки джазового вокалу, зокрема питань виконання авторських композицій, на наш погляд, допустиме міркування стосовно можливості характеристики творчості означених джазових вокалістів, як безпосереднього акту прояву особливої форми віртуозності. Теоретична обґрунтованість даної гіпотези, значною мірою відображена в матеріалі неймовірно глибинного

дослідження Ю. Кінуса [17], в рамках якого автором виконана спроба переосмислення поняття «віртуозність», насамперед за рахунок аналізу його змістовності з позиції багаторівневості. Погодимось, що в питанні характеристики властивостей віртуозності необхідно враховувати низку першочергових її складових компонентів, серед яких: 1) якісний рівень володіння виконавською технікою (інструментальною або вокальною); 2) наявність належного об'єму теоретичних знань; 3) бездоганне відчуття стилю; 4) розвинена система світоглядних поглядів та світовідчуття; 5) комплекс психоемоційних якостей та художньо-естетичних поглядів, що формують творчу особистість музиканта. З огляду на вищезначене констатуємо той факт, що з позиції автора, в умовах сьогодення поняття «віртуозність» перебуває на грані метафори, передусім через власну «складновлаштовану», але водночас абсолютно цілісну систему координат, що зумовлюють реалізацію принципу віртуозності.

Безумовно, прояв істинної віртуозності в контексті джазової вокальної музики, на жаль, явище виняткове, а тому рідко зустрічне. Навіть стисле, побіжне історіографічне ознайомлення з культурою та традиціями джазового вокалу переконливо свідчить про те, що лише воістину талановиті та багатогранні творчі особистості стояли у витоків зародження та становлення джазового мистецтва, у такий спосіб буквально увічнивши свої імена в історії. Втім, в рамках наведеної плеяди «китів» джазового вокалу, на особливу дослідницьку увагу заслуговує витончений геній Даєн Рівз.

2. 2 Даєн Рівз: біографічний нарис

Матеріали щодо життєпису та творчої біографії Даєн Рівз є, на жаль, розрізненими, тому одним із завдань нашого дослідження стало формування якомога повнішого біографічного нарису та творчого шляху співачки. Задля виконання поставленої задачі нами було перекладено з англійської мови загальні праці з історії джазу Теда Джої, Айші Н. Хендерсон та кілька інших, де ім'я Д. Рівз згадується поряд з корифеями джазу. Також, прослухавши та

прочитавши інтерв'ю співачки різним зарубіжним інтерв'юерам, журналам та виданням, ми змогли скласти цілісну картину життя та творчого шляху Даєн Рівз.

Майбутня всесвітньовідома джазова вокалістка Даєн Елізабет Рівз народилася 23 жовтня 1956 року в місті Детройт, штат Мічиган. Ще в ранньому дитинстві зовсім маленька Даєн починає проявляє чималий талант в площині вокального мистецтва. Безперечно, тяжіння до співу, втім як і до музичного мистецтва в цілому було, фактично, визначено долею. Як відомо, Даєн народилася в середовищі нескінченної любові та захоплення джазовою музикою. Батько майбутньої вокалістки був тісно пов'язаний з джазовим виконавством, зокрема приймав активну участь як співак у всеможливих концертах, що проходили в джаз-клубах Детройту. Мати новонародженої Даєн демонструвала неабиякі здібності в грі на трубі, раз у раз приймаючи участь у джазових концертах разом з чоловіком. Ба більше, кузенном майбутньої прими був видатний джазовий музикант сучасності Джордж Дюк⁵³, який значною мірою сприяв зародженню молодій зірці Даєн Рівз. Втім, згідно з інформацією на офіційному сайті Д. Рівз [58], найвагомійший внесок в процес її творчого становлення, як однієї з найвидатніших джазових співачок ХХ сторіччя, належить рідному дядьку співачки Чарлі Баррелу⁵⁴.

Відчуваючи загострений інтерес маленької Даєн до джазової музики батьки приймають вольове рішення щодо переїзду з Детройту до міста Денвер, що, свою чергу, стає безумовно доленосним кроком на шляху до набуття юним талантом всесвітньої слави. З перших днів після переїзду, батьки Даєн активно долучаються до пошуку спеціалізованого освітнього закладу, навчання в стінах якого повною мірою сприяло б розкриттю творчого потенціалу юної співачки. Як результат, в 1971 році, п'ятнадцяти річна Даєн Рівз починає методично освоювати академічний вокал, поряд з

⁵³ Джордж Дюк (1946-2013) – американський джазовий піаніст, клавішник, співак, композитор, аранжувальник і музичний продюсер.

⁵⁴ Чарльз «Чарлі» Баррел (1920) – американський класичний та джазовий бас-гітарист, контрабасист, перший афроамериканець, що став членом одно з найбільших та найавторитетніших симфонічних оркестрів США.

освоєнням гри на фортепіано. Паралельно з академічним вокалом, юна Рівз все частіше звертається до суто джазової виконавської традиції. Найперші професійні кроки підлітка були тісно сполучені з участю в шкільному музичному гуртку, де ще зовсім юна Рівз стає в найкоротший термін здобуває статус беззаперечної солістки. Активна творча діяльність в рамках означеного гуртка значною мірою позначається як на творчій особистості Рівз, так і на професійному рівні колективу. Паралельно з вокалом, співачка приділяла значну увагу зайняттям по класу фортепіано. Як зізнається Д. Рівз в одному з інтерв'ю [60], багато в чому, подібне симбіотичне поєднання вокалу та гри на фортепіано зумовлювалося непідробним захопленням творчістю таких «китів» естрадно-джазової музики як Мішель Легран⁵⁵ та Стіві Вандер⁵⁶.

З плином часу, концертна діяльність музичного гуртку все частіше привертала увагу спільноти, в наслідок чого в середині 1970-х років талановиту молодь запрошують до участі у джазовому фестивалі, що проходив у Чикаго. Цікавий той факт, що позначене вище запрошення на фестиваль, великою мірою, стає життєвизначальною подією в житті поки ще перспективної співачки. Отже, виступ колективу Рівз на фестивалі супроводжувався доволі палкою підтримкою з боку слухацької аудиторії. Проте, з поміж загальної маси цільової аудиторії особливо виділялася фігура Кларка Террі⁵⁷, на якого виконавський талант Д. Рівз справив воістину незабутнє враження. Захопленість талантом та харизматичністю юного обдарування стає передумовою щодо запрошення Д. Рівз до співпраці з колективами К. Террі. Як пізніше зізналася сама співачка інтерв'юєру Національної бібліотеки США [60], дане запрошення їй вкрай лестило, адже К. Террі в ті часи уславився як керівник низки високопрофесійних та успішних музикантських колективів. Згадуючи означений період часу,

⁵⁵ Мішель Легран (1932-2019) – французький композитор, піаніст, співак та аранжувальник.

⁵⁶ Стівленд «Стіві Вандер» Гардвей Джадкінс (1950) – американський естрадно-джазовий співак, піаніст, клавішник, композитор, аранжувальник та музичний продюсер.

⁵⁷ Кларк Террі (1920-2015) – американський джазовий трубаач, композитор та бенд-лідер.

співачка зізнавалася, що найперше її дивував абсолютний рівень комунікативних відносин музикантів на сцені. Ба більше, як відмічала Д. Рівз, в контексті характеристики наведених комунікативних особливостей, цілком очевидно вбачався прояв особливої форми «інтимного обміну» між музикантами, реалізація якого позначалася як на психоемоційному, так і на художньо-естетичному та духовному рівнях. Щира захопленість творчою діяльністю колективу К. Террі, як відмічає Д. Рівз, мимоволі провокувала загострення відчуття заздрощів, адже вона, Даєн Рівз, поки що не вписувалася в контекст всеосяжної цілісності цього воістину «живого» організму. Усвідомлення цього факту стає для співачки вкрай болючим, адже саме в рамках даного колективу співачкою вбачалася можливість реалізації власного творчого потенціалу. Втім, Кларк Террі, будучи тонким психологом, зумів віднайти індивідуальний підхід до безперечно амбітної Рівз, насамперед за рахунок реорганізації репетиційного процесу, у такий спосіб сформувавши для останньої «родючий ґрунт» в питанні самореалізації. Подальший розвиток подій був сполучений з становленням власного творчого «я» співачкою, і, як наслідок, набуття всесвітньої популярності.

2. 3 Виконавський стиль Даєн Рівз: передумови та етапи формування

В процесі поглибленого аналізу наявних інформаційних матеріалів поступово переконуємося у необхідності поетапного дослідження окремо взятого періоду становлення виконавської манери Д. Рівз, насамперед, за рахунок тезисного викладу ключових подій, персоналій та факторів розвитку Даєн Рівз, як повноправного члену плеяди найвидатніших джазових вокалістів в історії.

Як і відмічалось раніше, активна професійна діяльність молодшої та перспективної виконавиці бере свій початок ще в контексті 1970-х років. У якості своєрідного «триггеру», що спровокував доволі гучний старт кар'єри

Д. Рівз, виступало запрошення від Кларка Террі. Саме завдяки колективу останнього, майбутня співачка набула першого «дорослого» сценічного досвіду, а також навичок роботи в професійному колективі. Відчуваючи активний потяг до ідеї самовдосконалення, молода Даєн приймає доволі безпрецедентне рішення щодо вступу до університету Колорадо за фахом академічний вокал. Цікавий той факт, що в протигагу усталеній тенденції розвитку джазового вокалу, що знаходить свій прояв на рівні характерної формули: «академічна музика → джаз», становлення власного виконавського стилю Д. Рівз пов'язувала з необхідністю звернення до академічної вокальної традиції в значно усвідомленому, «зрілому» віці. Пізніше виконавиця зізнавалася, що даний період життя характеризувався як період своєї зворотної еволюції, в рамках якої Д. Рівз намагалася знайти новітні засоби художньо-естетичної виразності в контексті джазового мистецтва, насамперед за рахунок впровадження окремих елементів, що властиві академічній виконавській традиції. В інтерв'ю для одного з найавторитетніших російських публіцистичних видань Д. Рівз, згадуючи період навчання академічному вокалу, характеризувала його як глобальну спробу набуття індивідуального виконавського стилю, зокрема завдяки опорі на академічну вокальну першооснову.

По закінченню університету в 1976 році Д. Рівз переїздить до Лос-Анджелесу, де фактично відразу занурюється у професійну діяльність. Як результат, з перших днів перебування в Каліфорнії співачка активно співпрацює з передовими майстрами джаз-індустрії, з числа яких варто виділити Стенлі Террентайна⁵⁸, Біллі Чайлдза⁵⁹ та володаря трьох премій «Греммі»⁶⁰ – Лені Уайта⁶¹. Невпинне бажання художнього самовдосконалення врешті решт виливається у знайомство з Ларрі Данном⁶²,

⁵⁸ Стенлі Вільям Террентайн (1934-2000) – американський джазовий тенор-саксофоніст.

⁵⁹ Вільям «Біллі» Едвард Чайлдз (1957) – американський джазовий піаніст та аранжувальник.

⁶⁰ «Греммі» – найпрестижніша музична нагорода американської Академії звукозапису. Аналог кінематографічної премії «Оскар».

⁶¹ Леонард Ш «Лені» Уайт (1949) – американський джазовий барабанщик, бенд-лідер.

⁶² Лоуренс «Ларрі» Данн (1953) – американський джазовий клавішник, продюсер та бенд-лідер. Один з співзасновників легендарного гурту «*Earth, Wind & Fire*».

та подальшу співпрацю у складі групи «*Caldera*». Цікавий той факт, що в рамках репертуару означеного гурту, час від часу уловлювалися інтонації гармонічного наповнення, що були властиві творчості найулюбленішого композитора дитинства Д. Рівз – Мішеля Леграна. Саме тому співачка без зволікань приймає запрошення, де працюватиме на протязі декількох років. Втім, з точки зору характеристики власного виконавського стилю, Рівз погоджувалася, що відчувала всебічне тяжіння до наслідування манери кумира дитинства, неймовірно проникливого джазового вокалу славетної Сари Вон⁶³. В майбутньому, в рамках участі в престижному джазовому фестивалі, що проходив у Торонто в 2014 році, в ході інтерв'ю з Бредом Беркером співачка згадуючи період знайомства з творчістю С. Вон підкреслювала, що саме авторитет С. Вон значною мірою вплинув на подальше творче орієнтування тоді ще зовсім юної Д. Рівз.

В період активної участі в шкільному музичному гурті, як пізніше зізнавалася артистка, вона вперше знайомиться з вокальною творчістю С. Вон, виконавська манера якої буквально приголомшує її чистотою та прозорістю інтонування, глибиною тембрального наповнення, цілісністю художнього мислення, а також чарівним вібратор. Варто додати, що саме фігура С. Вон стає своєрідним високохудожнім «тригером», що в подальшому значною мірою визначить майбутню долю співачки. Забігаючи наперед зазначимо, що свою другу з п'яти премій «Греммі» Д. Рівз отримала в 2002 році, саме завдяки авторській платівці з символічною назвою: «*The Calling: Celebrating Sarah Vaughan*» (2001), що мала присвяту неперевершеній Сарі Вон. Варто додати, що унікальність природних вокальних даних (досконале володіння діапазоном в три октави) та неймовірна гнучкість та варіативність художнього мислення, дозволили Д. Рівз гідно унаслідувати художні традиції свого кумира – Сарі Вон. Можливо, найяскравішим прикладом подібного творчого орієнтування

⁶³ Сара Льюїз Вон (1924-1990) – афро-американська джазова співачка, володар премії «Греммі» 1982 року. Одна з найвпливовіших джазових вокалісток XX сторіччя.

можна вважати інтерпретаційну версію Д. Рівз пісні «*Lullaby of Birdland*», яка, в свою чергу, з точки зору музикознавців-джазологів позиціонується у якості абсолютної альянсу на виконавську версію славетної С. Вон, що була записана останньою в далекому 1954 році.

Отже, означені раніше творчі шукання призводять до утворення співачкою в співдружності з Б. Чайлдзом власного джазового колективу, що отримує назву «*Night Flight*». З точки зору характеристики творчого репертуару новоутвореного колективу, зазначимо, що Д. Рівз, переважно, зосереджується на авторській композиції, поряд з частковим зверненням до творчості більш іменитих колег. В цілому, допустиме міркування стосовно зародження індивідуального творчого (зокрема композиторського) стилю Д. Рівз саме в період активної її діяльності в рамках означеного колективу.

Невпинне прагнення співачки до всеосяжного самовдосконалення, великою мірою, зумовлювало зростаючий інтерес не тільки з боку слухачької аудиторії. Винятковий талант «висхідної зірки» джазового мистецтва все частіше приковував пильні погляди найавторитетніших метрів. Як наслідок, на початку 1980-х років, вишуканість та, водночас, абсолютна «щирість» художній смаку Д. Рівз всеціло захоплює Гаррі Белафонте⁶⁴, який в контексті тих років уславився як надзвичайно успішний музичний продюсер. Ваблений ідеєю подальшої спільної співпраці Г. Белафонте негайно запрошує співачку до власного колективу, в результаті чого Д. Рівз в найкоротший термін переїздить до Нью-Йорку, але вже в статусі повноправного члену джазового «бомонду».

Переїзд до Нью-Йорку, як пізніше згадувала Д. Рівз, разючим чином позначився як на кар'єрному злеті співачки, так і на її світогляді. Протягом трирічного гастрольного періоду (1983-1986) у складі колективу Г. Белафонте співачка придбала безцінний сценічний досвід, поряд з паралельним вдосконаленням власних виконавських навичок. Водночас,

⁶⁴ Гаррі Белафонте (1927) – американський естрадно-джазовий співак, музичний продюсер, актор та активний громадській діяч.

доволі виснажливий гастрольний графік, значною мірою зумовлював можливість набуття принципово нового досвіду, нових знайомств, і, як наслідок, нових можливостей і шляхів розвитку власної творчої кар'єри. Саме в рамках означеного гастрольного періоду Д. Рівз знайомиться з легендарною Бетті Картер⁶⁵. Розмаїття тембральних барв, що були притаманні виконавському стилю останньої, поряд з абсолютно самотньою імпровізаційною манерою, в буквальному сенсі полонили свідомість молодій зірки. Багато пізніше, в рамках одного з інтерв'ю старшому спеціалісту музичного підрозділу Бібліотеки Конгресу Сполучених Штатів Америки Ларі Аппельбауману [60] співачка згадуватиме: *«Я була засліплена... Я гадаю це буває з кожним молодим виконавцем, який почув свого ідола»*.

Завершення гастрольного періоду у складі колективу Г. Белафонте, великою мірою, відкривало принципово нові можливості задля максимально повної реалізації власних творчих амбіцій. Ба більше, безцінний досвід, що був отриманий співачкою в раках згаданого трирічного турне, дозволив їй ґрунтовно замислитись на предмет організації особистої сольної кар'єри. Як результат, вже в 1987 році Рівз узгоджує контракт з авторитетною компанією *«Blue Note»⁶⁶* стосовно запису та подальшого релізу першого сольного альбому співачки. Однойменна авторська платівка *«Dianne Reeves»* стає, по суті, відправною точкою в її сольній кар'єрі, адже превалюючою більшістю тогочасних музичних критиків означений альбом був визнаний взірцем істинного високохудожнього самку. Багатоманітність та варіативність творчого мислення співачки вигідно вирізняло її з поміж інших виконавиць. Водночас, супутнім фактором, що значною мірою зумовлював успіх платівки стає виконавський клас музикантів-сайдменів⁶⁷, зусиллями яких було реалізоване належне інструментальне оформлення складових композицій альбому. Так, Джоел Біллі [56] відмічає вагомий внесок таких «китів»

⁶⁵ Ліллі Мей «Бетті Картер» Джонс (1929-1998) – американська джазова співачка.

⁶⁶ Blue Note – авторитетний джазовий лейбл, що засновано в 1937 році

⁶⁷ Сайдмен – запрошений до музичного колективу, оркестру або ансамблю музикант, з яскраво вираженим амплуа оркестранта, функціонал якого обмежувався акомпанементом з фактично повною відсутністю сольних імпровізаційних епізодів.

джазового мистецтва як Гербі Генкок⁶⁸ Тоні Вільямс⁶⁹ та Фредді Габбард⁷⁰, завдяки яким щойно записана платівка в найкоротший термін зводить фігуру Д. Рівз в абсолют популярності. Цікавий той факт, що означена прем'єрна платівка відразу стає номінантом на премію «Греммі».

В процесі аналізу так званої «зрілої» творчості позначеної джазової вокалістки, нашу дослідницьку увагу привернув доволі цікавий факт, стосовно принципу вибудовування імпровізаційних епізодів твору. Як відомо, імпровізаційний навик, з точки зору музикознавців, найчастіше характеризується як свого роду «мистецтво всередині мистецтва», майстерно володіння яким доступне лише, безумовно, обдарованим творчим особистостям виняткового таланту. Глибинність та багатоманітність творчого мислення Д. Рівз стає прямим тому підтвердженням. Подібно до неперевершеної Е. Фіцджеральд, творчість якої досліджував У. Фрідволт [54], мистецтво імпровізації в контексті вокально-джазової творчості аналізованої нами співачки, в значно ширшому розумінні представляє собою окрему художню платформу, в рамках якої наочно продемонстрована яскраво виражена індивідуалізація власної імпровізаційної «мови» останньою. В даному аспекті Д. Рівз фактично повністю наслідує принципи художньо-образного мислення Е. Фіцджеральд, ключовими характерними особливостями якої стають перманентне варіювання як артикуляційного апарату, так і належного тембрального оформлення кожної ноти окремо. З точки зору характеристики звуковедення та побудови фраз, крім раніше згаданого наслідування вокальної «філософії» Е. Фіцджеральд, відмічаємо очевидне тяжіння до виконавської манери Бетті Картер та Біллі Голідей, художньому мисленню яких було властиве орієнтування на принцип особливої «цілісності» викладу художньо-музичного задуму. Додамо, що в рамках позначеного принципу чітко вбачалася ідея ототожнення концепції

⁶⁸ Гербі Генкок (1940) – американський джазовий піаніст, композитор, 14 разовий володар найпрестижнішої премії «Греммі».

⁶⁹ Ентоні «Тоні» Тільмон Вільямс (1945-1997) – американський джазовий барабанщик, один з фундаторів стилів ф'южн та кул-джаз.

⁷⁰ Фредді Габбард (1938-2008) – американський джазовий трубаач.

академічного «сонатного алегро», внаслідок чого авторські композиції Б. Картер та Б. Голідей, а пізніше і Д. Рівз, мали яскраво виражені експозицію, розробку, кульмінаційний епізод, що був тісно сполучений з репризою, а також коду. За умови реалізації позначеного принципу структурного мислення, авторські композиції Д. Рівз набували принципово нових ознак «монолітності», і, як наслідок, їх безпосереднє сприйняття слухачем було сполучене з відчуттям осмисленості оповідання.

Безперечно, тривалий процес набуття Д. Рівз власного творчого стилю був невід'ємно сполучений з впливом відразу декількох факторів. Насамперед, необхідно враховувати безумовний вплив навколишнього середовища, зокрема масова популяризація тих чи інших стилістичних джазових віянь. Водночас, враховуючий той факт, що процес еволюційного розвитку творчого стилю Д. Рівз, великою мірою обчислюється роками, на наш погляд, допустиме міркування щодо необхідності узагальненої характеристики означеного періоду кар'єри співачки на дистанції. Так, відмічаємо, що в різний час Д. Рівз тяжіла до художніх поглядів цілої низки джазових корифеїв, кожен з яких був безпосереднім представником того чи іншого жанрово-стильового відгалуження джазового мистецтва. Цікавий той факт, що до складу позначених свого роду «духовних наставників» увійшли не тільки суто джазові вокалісти, але й першокласні інструменталісти. В даному випадку, виняткової внесок в питанні становлення творчого стилю співачки належить фігурі славетного джазового трубача М. Девіса⁷¹, фундаментальний вплив якого на джазове мистецтво дослідили Л. Фічер та І. Гітлер [52]. Подібно до виконавської манери М. Девіса, співачка тяжіє до абсолютної нівеляції вокального вібрато в кінці фраз, привносячи характеру «прохолоди» та стриманості оповідання, у такий спосіб демонструючи поступовий відхід від усталених догматів вокально-джазового мистецтва тих років. Характерною особливістю імпровізаційного типу мислення Д. Рівз

⁷¹ Майлз Дейві Девіс III (1923-1991) – американський джазовий трубач, композитор та банд-лідер. Одна з найвпливовіших фігур джазового мистецтва ХХ сторіччя. Фундатор низки стильових відгалужень джазового мистецтва, зокрема «Модальний джаз», «Кул-джаз» та «ф'южн».

стає оспівування основних та альтерованих акордових звуків. Варто наголосити, що в цілому, з точки зору характеристики імпровізаційного аспекту, на наш погляд, очевидне орієнтування Д. Рівз на модель наслідування суто інструментального принципу імпровізаційного мислення, з фактично повним нехтуванням вокального. Втім, додамо, що єдиним виключенням стають художні погляди (в питанні імпровізації) раніше згаданої Е. Фіцджеральд, котра, до речі, стояла біля витоків запровадження позначеного типу вокального імпровізування, що ґрунтується на інструментальній першооснові. Отже, з числа таких, особливо виділялись наступні персоналії: Ма Рейні (блюз), Елла Фіцджеральд (свінг), Сара Вон (бібоп, кул-джаз), Дюк Еллінгтон⁷² (свінг), Біллі Голідей (блюз, свінг, балада), Діззі Гіллеспі⁷³ (бібоп), Джеймс Браун⁷⁴ (госпел, ритм-н-блюз, фанк), Вейн Шортер⁷⁵ (ф'южн, хард-боп), Ширлі Хорн⁷⁶ (блюз, балада) та інші. Кожна з вищеперерахованих фігур в різний час співпрацювала з Д. Рівз, тим самим сприяючи творчому розвитку останньої.

Підсумовуючи, вважаємо за необхідне додати, що наслідком багаторічної, а також, безумовно, плідної творчої діяльності стає запис чисельних музичних платівок, зокрема двадцять одного сольного альбому, що були записані в співробітництві та співдружності з іменитими компаніями та студіями звукозапису – «*Blue Note*» та «*Concord Records*⁷⁷». Ба більше, у якості «сайдмена» Д. Рівз приймала участь у записі неймовірних двадцяти дев'яти платівок, авторство яких належить корифеям світового джазового мистецтва: Вейн Шортер, Стенлі Террентайн, Бенні Картер,

⁷² Едвард «Дюк» Кеннеді Еллінгтон (1899-1974) – афро-американський джазовий піаніст, композитор і банд-лідер всесвітньовідомого джазового оркестру.

⁷³ Джон «Діззі» Біркс Гіллеспі (1917-1993) – американський джазовий трубаач, співак, банд-лідер, композитор, керівник низки популярних джазових колективів.

⁷⁴ Джеймс Джозеф Браун мол. (1933-2006) – американський джазовий співак, один з найвпливовіших фігур популярної музики ХХ сторіччя.

⁷⁵ Вейн Шортер (1933) – американський джазовий саксофоніст і композитор.

⁷⁶ Ширлі Хорн (1934-2005) – американська джазова вокалістка та піаністка.

⁷⁷ Concord Records – американський лейбл звукозапису, створений в 1972 році.

Ніна Сімон⁷⁸, Вінтон Марсаліс⁷⁹, Біллі Чайлдз, Джордж Дюк, Том Харрел⁸⁰ та інші.

Висновки до розділу 2

У даному розділі роботи нами позначені координати віртуозності в джазовому вокалі. Такими є: 1) якісний рівень володіння виконавською технікою; 2) наявність належного об'єму теоретичних знань; 3) відчуття стилю та орієнтування в стилістиці виконуваного твору; 4) володіння базовими та авторськими стильовими елементами джазового виконавства; 5) комплекс психоемоційних якостей та художньо-естетичних поглядів, що формують творчу особистість музиканта.

Також цей розділ дослідження присвячено власне творчим настановам співачки. На основі біографічного нарису Даєн Рівз (зробленого на основі чисельних інтерв'ю співачки) нами сформульовано передумови та етапи формування виконавського стилю Даєн Рівз. Так, передумовами є: 1) зростання в колі сім'ї джазових музикантів; 2) отримання академічної вокальної освіти; 3) отримання джазової освіти, впровадження в концертний репертуар авторських композицій; 4) співпраця з відомими джазовими музикантами; 5) міжнародна концертна та педагогічна діяльність.

Отже, спираючись на вищезазначене, нами також сформульовано й *етапи виконавського стилю Д. Рівз*:

- 1) початковий** (поч. 60-х рр. ХХ ст. – 1970 р.) – етап формування смаків, опора на класично джазову традицію, наслідування джазових величин;
- 2) студентський** (1971-1976 рр.) – це початок впровадження академічної вокальної постановки (традиції) у власне виконавство, пошук та становлення вокальної манери, *початок формування власного стилю*;

⁷⁸ Юнес Кетлін «Ніна Сімон» Веймон (1933-2003) – американська джазова співачка, піаністка і аранжувальниця.

⁷⁹ Вінтон Ліарсон Марсаліс (1961) – американський джазовий трубач, композитор і бенд-лідер. Художній керівник Джазового Лінкольн-Центру.

⁸⁰ Том Харрел (1946) – американський джазовий трубач і композитор.

- 3) гастрольний** (кін. 70-х – сер. 80-х рр.) – етап формування власної виконавської естетики (полістилістика як характерна риса творчості Д. Рівз);
- 4) нарешті, зрілий стиль** (з кін. 80-х рр. по наш час), який характеризується високим рівнем техніки виконання та наявністю вокальних прийомі, опорою на академічну традицію, синтезуванням стилів в середині джазового мистецтва та за його межами.

РОЗДІЛ 3

ДЖАЗОВА БАЛАДА В ТВОРЧОСТІ ДАСН РІВЗ

3. 1 Авторська балада: історіографічний нарис

Як і відмічалось раніше, творча спадщина Дасн Рівз являє собою взірць найвитонченішого художнього смаку, в рамках якого рівною мірою зосереджені як композиторський геній, так і неординарний виконавський талант. Проведене наукове дослідження дозволило максимально повно проаналізувати еволюційний вектор розвитку творчості Д. Рівз. Втім, в рамках третього розділу даного дипломного дослідження, вважаємо за необхідне вдатися до спроби стислого, проте надзвичайно інформативного вивчення, можливо, найбільш смислової складової частини творчості славетної співачки – авторської джазової балади. Варто додати, що наведена жанрово-стильова модель обіймає левову частку репертуару Д. Рівз, кожна композиція якої представляє собою унікальний, дещо інтимний монолог співачки, за допомогою якого остання частково відкриває власну душу, ділячись найсокровеннішим. Додамо, що практично кожен з двадцяти одного сольного альбому співачки зосереджує в собі хоча б одну баладну композицію.

Отже, з метою значно повнішого та доступнішого розуміння баладної творчості Дасн Рівз, на наш погляд, цілком логічною мислиться спроба здійснення короткої хронологічної класифікації окремих зразків авторської джазової балади Д. Рівз, з лапідарним описом ключових характерних особливостей. Так, відмічаємо, що однією з перших джазових балад стає неймовірно чуттєва та дещо меланхолічна композиція «*It Okay*», що увійшла до складу прем'єрної студійної платівки⁸¹ співачки. Позначена композиція викликає особливу зацікавленість найперше через виразно відчутне наслідування співачкою традицій неповторної Біллі Голідей, хоча й спроектованих крізь призму власного таланту. З урахуванням того факту, що

⁸¹ Альбом «*Dianne Reeves*», реліз якого датується 1987 роком.

позначена балада, великою мірою позиціонується у якості найпершого студійного досвіду, допустиме судження відносно характеристики творчості Д. Рівз виключно з позиції виняткового таланту, адже аналізована нами композиція «*It Oka*», з точки зору композиційно-драматургічного аналізу представляє собою зразок абсолютно осмисленого, «дорослого» мистецтва. Ба більше, належне художнє оформлення даної композиції забезпечується за рахунок неабиякої виконавської майстерності співачки, що, в свою чергу, сприятливо позначається на можливості втілення останньою високотрагедійних образів. Подібний принцип реалізації художнього задуму знаходить свій прояв і в матеріалі ще однієї композиції дебютного альбому Д. Рівз, що має назву «*I've Got It Bad and That Ain't Good*». Музичний матеріал даної балади, крім позначеного вище наслідування виконавської манери Б. Голідей, характеризується також активним тяжінням до окремих виконавських прийомів, що були властиві ще одному кумиру співачки – неперевершеній Бетті Картер, експресивність виконавської манери якої красномовними відгомонами позначається на побудові загальної драматургії композиції.

Вдосконалення творчого стилю Д. Рівз, як відомо, реалізувалося відразу на двох рівнях: композиторському та виконавському, причому стосовно виконавського рівня, необхідно відмітити наявність перманентних художніх шукань. Подібна концепція пошуку власної індивідуальності, в підсумку увінчалася успіхом, в наслідок чого співачка записує ще одну воістину досконалу баладу «*Companu*», що увійшла до складу її другого авторського альбому⁸². Дана композиція, насамперед, викликає особливу зацікавленість за рахунок поступового відходу від концепції наслідування сторонніх виконавських манер, віддаючи перевагу власному виконавському стилю. В рамках балади «*Companu*», можливо, вперше лунає принципово новий джазовий вокал Д. Рівз, що характеризується наявністю яскраво вираженої виконавської індивідуальності, хоча й з обмовкою на той факт, що

⁸² Другий студійний альбом Д. Рівз «*Never Too Far*», реліз якого датується 1990 роком.

його (вокалу) структурна змістовність, все ж таки, почасти ґрунтується на запозичених вокальних техніках та прийомах. Втім, позначена джазова композиція, на наш погляд, наочно демонструє певні еволюційно-метаморфічні процеси розвитку художньо-творчого стилю співачки, що, в свою чергу, підтверджує озвучене нами раніше припущення стосовно безумовно притаманних творчій діяльності Д. Рівз яскраво виражених ознак віртуозності.

Витонченість вокальної інтимної лірики у виконанні Даєн Рівз повною мірою розкривається в контексті джазової балади «*In a Sentimental Mood*⁸³». Варто наголосити, що дана джазова балада виходить за рамки вище обумовленого історіографічного нарису суто авторських балад. Річ у тім, що авторство позначеної композиції належить перу Дюка Еллінгтона, який створив її в 1935 році, а згодом і записав її з власним оркестром того ж року. Втім, в рамках даної умовної класифікації вважаємо за необхідне позиціонувати інтерпретаторську версію Д. Рівз балади «*In a Sentimental Mood*» у якості виключення. Вибір саме цієї джазової балади з поміж інших аж ніяк не випадковий, адже в процесі поглибленого аналізу окремих інформаційних джерел нами були зафіксовані чисельні випадки авторського інтерпретування означеного твору найпершими метрами джазового мистецтва, причому як вокального, так і інструментального. Так, в різний час відмічаємо звернення до даної композиції наступними джазовими музикантами: Е. Фіцджеральд, Дж. Колтрейн⁸⁴, С. Вон, Ч. Бейкер⁸⁵, Д. Гордон⁸⁶, Н. Вілсон⁸⁷ та інші. Оскільки в матеріалі другого розділу нами неодноразово наголошувався факт всецілого захоплення Даєн Рівз творчістю та виконавською манерою Е. Фіцджеральд та С. Вон, на наш погляд, допустиме припущення стосовно характеристики інтерпретаторської версії

⁸³ Композиція з п'ятого студійного альбому Д. Рівз «*Quiet After the Storm*», реліз якого датується 1994 роком.

⁸⁴ Джон Вільям Колтрейн (1926-1967) – американський джазовий саксофоніст, композитор, керівник квартету Колтрейна.

⁸⁵ Чесні Генрі Чет Бейкер мол. (1926-1988) – американський джазовий трубач, піаніст, співак.

⁸⁶ Декстер Гордон (1923-1990) – американський джазовий тенор-саксофоніст.

⁸⁷ Ненсі Сью Вілсон (1937-2018) – американська джазова співачка.

Д. Рівз як особливу форму прояву нескінченного схилянням перед талантом неперевершених корифеїв джазового вокалу. Отже, з точки зору виконавського аналізу інтерпретаторської версії Д. Рівз, відмічаємо активне вкраплення окремих елементів виконавських манер Е. Фіцджеральд та С. Вон, що доповнюють та якісно урізноманітнюють виконавський стиль Даєн Рівз.

Подальший творчий шлях співачки був тісно сполучений з записом низки студійних платівок, зокрема у якості «сайдмена», творчий матеріал яких ряснів чисельними жанрово-стильовими відгалуженнями, що, в свою чергу, фактично мінімізувало можливість створення унікально авторської балади співачкою. Втім, одним з найяскравіших зразків зрілої джазової балади стає запис композиції «*Reflection*⁸⁸», в рамках якого представляється можливість почути принципово нового виконавця. На протязі майже десятиріччя Даєн Рівз сумлінно відточує власний виконавський навик, поряд з переосмисленням композиторської першооснови, внаслідок чого новоутворена композиція представляє собою зразок воістину зрілого мистецтва, а якість її безпосереднього виконання характеризується вже с принципово нових позицій якості. З точки зору компаративного аналізу, відмічаємо наявність значною мірою трансформованої та технічно вдосконаленої виконавської вокальної техніки, поряд з багатогранністю набутої палітри нетрадиційних засобів художньої виразності. З точки зору характеристичності драматургічного плану означеної балади, відмічаємо превалювання суто «психоемоційного» начала, на відміну від перших авторських балад, в рамках яких співачка нерідко зміщувала смислові акценти в бік «видовищності» музичного матеріалу, що звучить. Раніше застосовному принципу виразного та експресивного викладу художнього замислу, нині протиставляється абсолютно протилежний принцип лірико-

⁸⁸ Композиція з тринадцятого студійного альбому Д. Рівз «*A Little Moonlight*», реліз якого датується 2003 роком.

елегічного оповідання, характерною особливістю якого стає художня витонченість та емоційна лаконічність дещо інтимних епізодів роздуму.

Абсолют втілення високотрагедійних образів, зокрема на рівні баладних композицій, повною мірою розкривається співачкою в матеріалі авторської джазової балади «*You Taught My Heart to Sing*⁸⁹». Позначена авторська композиція, як і було зазначено вище, має безпосереднє відношення до зрілого періоду творчості Д. Рівз, а тому майстерність та вишуканість художнього смаку співачки характеризується виключно з позиції досконалості. Комплексність даного художнього «продукту» розкривається відразу на декількох рівнях, де авторський поетичний текст елегантно підкреслюється дещо задумливим вокалом співачки, поряд з ненав'язливим гармонічним наповненням ритм-секції. Чуттєвість та довершеність образно-драматургічного плану композиції, завдяки безперечному таланту Д. Рівз зводить статус краси людських почуттів в абсолют. В даному випадку варто додати, що ключовим аспектом в питанні реалізації позначеного рівня драматургії стає саме вокальна партія солістки. Плавність та особлива трепетність оповідання наочно демонструє глибинність почуттів співачки, а поодинокі речитативно-декламаційні епізоди привносять в загальний характер драматургії радісно-збуджених інтонацій.

На завершення стислого баладного огляду, вважаємо за необхідне згадати ще одну композицію Д. Рівз, що має назву «*Stormy Weather*⁹⁰». Великою мірою, даний романс представляє собою тривожний монолог співачки, виснаженої відчуттям розчарування та гнітючої самотності. Мелодичний малюнок балади стає відображенням вируючих почуттів і душевних переживань співачки через нерозділене кохання. Найяскравіший емоційний сплеск сполучений з кульмінаційним епізодом, де на словах «...*Can't go on, everything I had is gone...*» позиціонується співачкою як свого

⁸⁹ Композиція з шістнадцятого студійного альбому Д. Рівз «*Music for Lovers*», реліз якого датується 2007 роком.

⁹⁰ Композиція з останнього студійного альбому Д. Рівз «*Beautiful Life*», реліз якого датується 2014 роком.

роду гірке підсумовуюче «резюме» власного самотнього життя, сповненого відчуття всепоглинаючої безвиході.

3. 2 Компаративний аналіз інтерпретаторських версій джазової балади «My Funny Valentine»

З точки зору традиційного теоретичного музикознавства відомо, що аналіз будь якого музичного твору потребує залучення щонайменше двох методологічних підходів, застосованих по відношенню до досліджуваного матеріалу. В даному випадку, на наш погляд, особливої актуальності набуває конкретний методологічний підхід, а саме метод **компаративного аналізу**. Водночас, з метою максимально повного вивчення поставленого питання позначимо, у якості конкретних складових критеріїв в рамках вище позначеного порівняльного аналізу нами були сформульовані наступні: по-перше, характеристика кількісно-якісного складу інструментарію, що входить до ансамблю; по-друге, частковий композиційно-драматургічний аналіз, мета якого полягає у встановленні ключових структурних розбіжностей, зокрема тонального плану, темпоритму, або питань формоутворення, стосовно тієї чи іншої інтерпретаторської версії позначеного джазового стандарту; по-третє, що найголовніше, безпосередній виконавський аналіз наявних інтерпретаторських версій.

Отже, в рамках компаративного аналізу нами запропоновані до розгляду одразу три вокальні інтерпретації джазового стандарту «*My Funny Valentine*», до складу яких увійшли три принципово відмінні версії: оригінальна версія композиції, що вперше була записана славетним Ф. Сінатрою⁹¹ в 1953 році; інтерпретація Е. Фіцджеральд, а також, безпосередньо, інтерпретація Д. Рівз. Варто зазначити, що наведені виконавські версії обрані не випадково, адже кожна з вище перерахованих представляє собою зразок індивідуального митецького бачення джазової

⁹¹ Френсіс «Френк» Альберт Сінатра (1915-1998) – американський естрадно-джазовий співак, актор, кінорежисер, продюсер та шоумен. Одинадцять разів лауреат премії «Греммі».

композиції, унікальність «прочитання» художнього задуму композитора. Ба більше, вважаємо за необхідне додати, що практично всі три інтерпретаторські версії виконуються виключно у характерній для жанрово-стильового відгалуження «балади» стилістиці.

З метою ознайомлення, коротко розглянемо окремі факти, що пов'язані з історією утворення даної композиції, а також побіжно позначимо її функціональні властивості. З точки зору історичного музикознавства відомо, що джазовий стандарт «*My Funny Valentine*» було написано у 1937 році, авторство якого належить Р. Роджерсу⁹². Історія даного стандарту доволі примітна (її в своїй праці описує У. Фрідволт [54]), адже на перших порах її створенню передувало створення Р. Роджерсом та Л. Хартом⁹³ спільного мюзиклу, в рамках якого майбутній всесвітньовідомий джазовий стандарт значився лише у якості складової пісні. Цікавий той факт, що на момент прем'єрного показу мюзиклу на Бродвеї головну роль в ньому виконувала неймовірно популярна в ті роки акторка і співачка Мітці Грін⁹⁴, якій, до речі, ледь виповнилося шістнадцять років. Приголомшливий успіх мюзиклу, в подальшому забезпечив аналізованій нами пісні гучний інтерес з боку тогочасних виконавців, в наслідок чого в найкоротший термін відбувається її (пісні) зведення в статус джазового стандарту. Ба більше, аналіз чисельних інформаційних джерел дозволив зафіксувати понад тисячу випадків включення даного стандарту до складу студійних альбомів чисельної кількості виконавців. Додамо, що оригінальний тональний план ґрунтується на основі *c-moll* тоніки (до мінор). Стосовно формо побудови, відмічаємо позначену автором формулу **AA1BC**, де частина **C** – розширений з 8 до 12 тактів варіант частини **A**, хоча й з обмовкою на певну ускладненість гармонічного наповнення.

⁹² Річард Чарльз Роджерс (1902-1979) – американський естрадно-джазовий композитор.

⁹³ Лоренц Харт (1895-1943) – американський поет-пісенник і лібретист.

⁹⁴ Елізабет «Мітці Грін» Кено (1920-1969) – американська естрадна співачка і акторка.

3. 2. 1 Інтерпретаторська версія Френка Сінатра

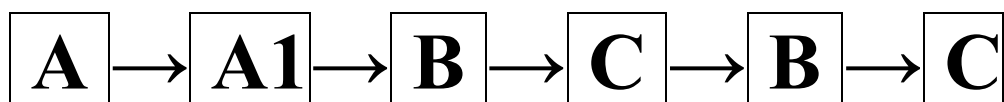
У якості першого прикладу, детально розглянемо інтерпретаторську версію Ф. Сінатри, запис якої датується 1953 роком. Щонайперше, на особливу дослідницьку увагу заслуговує інструментальний склад акомпанементу, в рамках якого зосереджувалися провідні джазові музичні інструменти ритм-секції періоду середини ХХ сторіччя – ритм-гітара, контрабас, а також секція струнних інструментів. Роль останніх в записі балади, великою мірою, зумовлювалася відродженням в період 1950-х років епохи свінг, характерною особливістю якої, до речі, в ті роки стає активне залучення струнної групи інструментів, з метою штучного розширення тембральної палітри, а також суттєвого ущільнення фактури твору (можливо, як певний відголосок епохи Біг-бендів). Цікавий той факт, що саме Френк Сінатра відіграв чинне визначальну роль в процесі відродження озвученої вище епохи свінг. В порівнянні з оригінальною партитурою, відмічаємо привнесення Ф. Сінатра деяких незначних видозмін, що стосуються тонального плану та метро ритмічної пульсації, зокрема транспоноване виконання композиції в *h-moll* (оригінал в *c-moll*). Щодо метро ритму, відмічаємо фіксований темп композиції, де $J = 100$ ударів на хвилину.

В цілому, характер метро-ритмічної бази композиції, втім, як і загальний характер оповідання, великою мірою, свідчать про безпосереднє відношення означеної інтерпретаторської версії до жанрово-стильового відгалуження «*slow-swing*». З іншого боку, ґрунтуючись на вищеозначеному тезисі, на наш погляд, доволі логічне припущення, стосовно навмисного підкреслювання виконавцем яскраво вираженої свінгової жанрової приналежності. Безумовно, подібне припущення суто суб'єктивне, а тому не претендує на наукову достовірність. Отже, форма твору дещо нагадує чотирьох частинну і представлена 36-тактною побудовою, що умовно ділиться на означені вище 4 частини, де частина *A* являє собою

восьмитактний хорус, *AI* та *B* – аналогічний восьмитактний хорус, а частина *C* представляє собою дванадцятитактний хорус. Додамо, що частини *A* та *AI* в даному випадку виступають у якості куплетів, гармонічне заповнення яких максимально ідентичне, за виключенням 7-го та 8-го тактів, а частини *B* та *C* – приспів. Цікавий той факт, що в рамках означеної інтерпретаторської версії фіксуємо повну відсутність імпровізаційних епізодів в партії соліста, взамін чого двічі виконується приспів. Подібне нехтування імпровізаційною складовою, на наш погляд, почасти, може зумовлюватись впливом традицій стилю «біг-бенд», характерною особливістю якого стає абсолютна відмова від імпровізаційних епізодів. Ба більше, з урахуванням того факту, що лівова частка творчої кар'єри Ф. Сінатри була тісно сполучена з продуктивною діяльністю артиста на терені стилю «Біг-Бенд», наведене вище припущення мислиться нами доволі логічним.

З точки зору виконавського аналізу, відмічаємо дбайливе відношення співака до мелодичного малюнку першоджерела. Вокальна лінія партії соліста практично не відмічена будь яким мелодичним трансформуванням, на кшталт гармонічного відхилення або варіювання авторського тексту, що, до речі, представляє собою доволі поширене явище в контексті джазового мистецтва. Єдине виключення складає метроритмічний план, в рамках якого доволі відчутні вкраплення характерних для свінгу специфічних засобів художньої виразності, зокрема штучного розхитування метро-ритмічної пульсації шляхом «відтяжки» окремих тривалостей, поряд з впровадженням синкопованого ритму. Варто наголосити, що подібні локальні «метаморфозні» видозміни метро-ритмії, прояв яких реалізується ще й на рівні вільного з натяком на *ad libitum* трактування окремих метро-ритмічних епізодів, великою мірою, ні в якому разі не порушують структурну цілісність мелодичної лінії. Ба більше, подібні допущення значною мірою сприятливо впливають на образно-драматургічний план композиції привносячи інтонацій мрійливості, у такий спосіб посилюючи ефект «закоханості». Додамо, що подібний принцип викладу художнього матеріалу, з точки зору

музикознавців, властивий саме виконавському стилю Ф. Сінатра, а тому цілком резонне його (принципу) позиціонування у якості своєрідної «візитної картки» артиста. З точки зору характеристики формоутворення співаком запропоновано індивідуальний варіант формоутворення, який з урахуванням вищепозначеного дублювання приспіву має наступний схематичний вигляд:



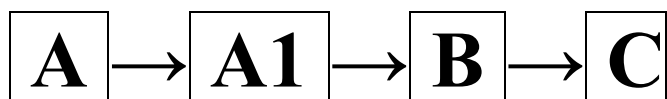
3. 2. 2 Інтерпретаторська версія Еллі Фіцджеральд

Наступна інтерпретаторська версія, яка, на наш погляд, заслуговує на особливу дослідницьку увагу належить без перебільшення «іконі» джазового вокалу, неперевершеній Еллі Фіцджеральд. Так, відмічаємо, що у якості об'єкту аналізу нами обрано студійний варіант виконання позначеного стандарту. Насамперед зазначимо, що безпосередній запис композиції співачкою датується 1956 роком. Стосовно виконавського складу групи акомпанементу відмічаємо звернення до традиційного джазового складу «піано-тріо⁹⁵». З точки зору стислого композиційно-драматургічного аналізу, фіксуємо значне транспонування тонального плану, де на зміну оригінальному тональному центру «*c-moll*», співачкою запропонований «*g-moll*». Подібне суттєве зміщення тонального центру, на наш погляд, об'єктивно може зумовлюватись одразу декількома факторами: по-перше в силу специфіки вокальних даних (діапазон, регістр, тощо), а по-друге, намір штучного розширення тембральної палітри твору, як специфічна спроба переосмислення художньої сутності композиції. В питанні темпоритму інтерпретаторкою відмічено тяжіння до значно повільнішого оповідання, в рамках якого $\text{♩} = 53$ удари на хвилину, що, в свою чергу, допустимо кваліфікувати як своєрідне відсилання до баладної жанрової традиції, за

⁹⁵ Піано-тріо – традиційний склад малого джазового колективу, де функцію акомпанементу для супроводу вокальної партії виконують три найбільш поширені інструменти: фортепіано, контрабас (пізніше бас-гітара), а також ударні (барабани).

рахунок чого, до речі, характер загальної драматургії набуває інтонацій ліричності. З точки зору структурної змістовності, відмічаємо яскраво виражене орієнтування на чотиричастинну модель формоутворення, загальною протяжністю 36 такти.

Нижче представлена структурна модель формоутворення в рамках інтерпретаторської версії Е. Фіцджеральд:



Варто зазначити, що процес співставлення двох вище позначених інтерпретаторських версій дозволив зафіксувати окремі принципові розбіжності. Отже, у якості найпершої принципової відмінності виступає привнесення співачкою нового сполучного епізоду, зокрема вокальної каденції. Також на особливу увагу заслуговує факт часткової трансформації гармонічного наповнення, зокрема своєрідної перегармонізації окремих тактів, насамперед за рахунок застосування техніки **тритонової зміни**⁹⁶.

Втім, поглиблене вивчення наведеної інтерпретації дозволило встановити низку ключових відмінностей, зокрема в питанні характеристики суто виконавської складової. Найперше, варто загострити увагу на тому факті, що в рамках власної інтерпретації Е. Фіцджеральд привносить певні корективи в контекст першоджерела, передусім, за рахунок варіювання мелодичної лінії. Подібні видозміни фіксуються вже в межах перших тактів частини «А», де мелодичний малюнок характеризується вкрапленням характерних для виконавської манери співачки міжінтервальних «ковзань», в наслідок чого мелодична лінія партії соліста набуває ознак особливої «політності». Ба більше, в рамках власної виконавської версії співачка віддає пріоритет дещо наспівній манері, з привнесенням окремих засобів музично-художньої виразності, серед яких яскраво виділяються всеможливі морденти

⁹⁶ Тритонова зміна – специфічний виконавський прийом, в рамках якого відбувається заміна септакорду на інший септакорд того ж класу, тоніка якого знаходиться на відстані тритону від заданого акорду. Інакше кажучи, в основу даного прийому закладений принцип енгармонічної тотожності домінантсептакордів з пониженим квінтовым тоном, основні тони яких знаходяться на відстані тритону один від одного.

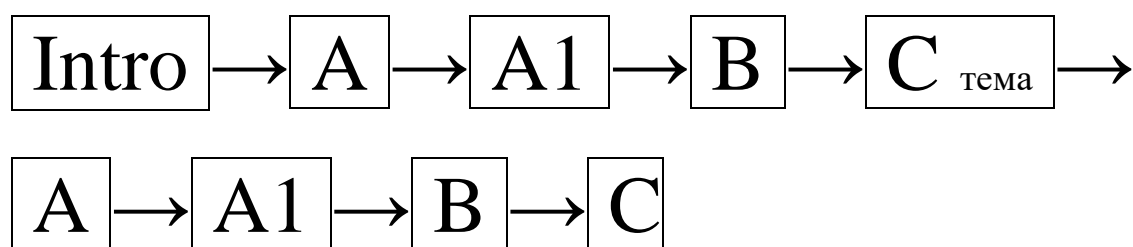
та амплітудне глісандо. Особливу зацікавленість викликають епізоди з масштабним розспівом перших нот, та їх окремих словарних складів в рамках музичної фрази. Поряд з цим, фіксуємо залучення співачкою характерної для джазового виконавства техніки активного розспіву сонорних приголосних, зокрема літери «*H*», внаслідок чого драматургічний план композиції набуває інтонацій задуми та мрійливості. У якості ще однієї відмінної риси, відзначимо привнесення співачкою суттєвих змін в аспекті ритміки, в результаті чого, метроритмічний малюнок мелодії позначеної композиції значною мірою виконується *ad libitum*. Підсумовуючи зазначимо, що в цілому, інтерпретаторська версія Е. Фіцджеральд, у порівнянні з аналогічною версією Ф. Сінатра, відрізняється істотним «охолодженням» загальної драматургії твору, насамперед завдяки значно більшому степеню вокалізації мелодичного малюнку композиції.

3. 2. 3 Інтерпретаторська версія Даен Рівз

У якості третього прикладу детально розглянемо інтерпретаторську версію балади «*My Funny Valentine*» у виконанні Даен Рівз. Запис даної композиції відбувся у 1982 році, в рамках релізу альбому «*Welcome to My Love*». З точки зору характеристики інструментарію партії акомпанементу, відмічаємо характерне для 1980-х років тяжіння виконавців до оновленого складу інструментів, що забезпечували акомпанементну функцію, хоча й з обмовкою на той факт, що позначене оновлення носить, скоріше локальний характер. Так відмічаємо залучення електронних музичних інструментів, а саме клавішних інструментів замість традиційного фортепіано, а також бас-гітари замість контрабасу відповідно. З урахуванням змістовності інструментального складу попередньої інтерпретації, на наш погляд, допустиме міркування стосовно позиціонування групи акомпанементу Д. Рівз у якості «модифікованого піано-тріо». З точки зору акустичного сприйняття, зазначимо, що звернення до електронних тембрів клавішних інструментів, почасти, додає загальному звучанню нарисів казковості та дещо загадкового

ліризму. Цікавий той факт, що на рівні введення співачкою у склад інструментарію бас-гітари (замість контрабасу), нами вбачається доволі очевидне відсилання до стилю «фанк», характерною особливістю якого прийнято вважати широке застосування електронних музичних інструментів. Наведена теза, на наш погляд, не безгрунтова, адже при детальному вивченні виконавської версії Д. Рівз нами були встановлений факт чіткого орієнтування групи ритм-секції на «фанкову» модель акомпанементу, хоча і в контексті балади.

Отже, з метою максимально повного вивчення даної виконавської моделі коротко позначимо ключові аспекти стосовно композиційно-драматургічного аналізу. По-перше, відмічаємо збереження співачкою оригінального тонального центру *c-moll*, поряд зі значним уповільненням темпу, де $\text{♩} = 57$ ударів на хвилину. З точки зору стильового аналізу, необхідно зазначити, що дана інтерпретаторська версія характеризується нами з позиції «комбінованості», тобто рівною мірою зосереджує в собі ознаки одразу двох стильових відгалужень – фанку та свінгу, що виконується у дабл-тайм⁹⁷. З урахуванням вищезначеного допустиме міркування стосовно наявності в контексті авторської інтерпретації Д. Рівз яскраво виражених ознак полістилістики. Поряд з цим, в питанні характеристики принципу формоутворення, відмічаємо орієнтування на модель 36-тактної моделі формопобудови, структурний малюнок якої виглядає наступним чином:



⁹⁷ Дабл-тайм – принцип виконання при якому швидкість ритмічного заповнення мелодичної лінії пришвидшується рівно вдвічі, в той час як гармонічне заповнення залишається в первинному темпі.

Реалізований стислий композиційно-драматургічний аналіз, наш погляд, потребує безумовного залучення ретельного виконавського аналізу наведеної інтерпретаторської версії, з метою комплексного вивчення його характерних особливостей, і, як наслідок, цілісного розуміння його загальної художньої цінності. Отже, позначений в рамках таблиці епізод «*Intro*», великою мірою представляє собою вільний імпровізаційний епізод в супроводі фортепіано, що виконується *ad libitum*. Відразу наголосимо, що саме в рамках даного імпровізаційного відрізка Даєн Рівз максимально демонструє власний вокально-технічний «арсенал», зокрема спостерігається активне звернення до залучення нетрадиційних засобів художньої виразності, з числа яких особливо вирізняються фальцет⁹⁸ та субтон⁹⁹. Необхідно зазначити, що подібні виконавські техніки знаходять свій прояв в контексті всієї композиції. Повертаючись до питання формоутворення, фіксуємо, що за аналогією з версією Е. Фіцджеральд тема значною мірою варіюється, втім, якщо у Фіцджеральд варіювання теми носить, скоріше локальний характер, то в контексті виконавської версії Д. Рівз подібне варіювання відбувається на протязі всієї побудови. Частина *A* бере свій початок впевненим, хоча й дещо побіжним низхідним квартовим глісандо у напрямку *квінта – тоніка*. З точки зору характеристики принципу оповідання зазначимо, що початковий епізод фрази, межі якого окреслені першою строфою літературно-поетичного першоджерела, виконується співачкою на розспів, поряд з чим, кінцевий епізод фрази носить яскраво виражений мелодекламаційний характер. Окремі випадки за участю пролонгованих нот, завдяки винятковому художньому смаку співачки, забарвлені останньою ледь відчутним і витонченим вібрато.

⁹⁸ Фальцет – верхній голосовий режим співочого голосу, практично повністю обділений обертоновим наповненням, а також безпорний. Анатомічно його утворення пояснюється коливанням крайніх частин голосових м'язів (зв'язок).

⁹⁹ Субтон (вокальний) – специфічний вокальний прийом, що з точки зору фізіології реалізується за рахунок аналогічного фальцету коливання крайніх частин голосових м'язів, але за участі вокальної опори. Досягнення належного характеру звучання зумовлюється активним залученням контрольованого дихання, з частковим задіянням головного та грудного резонаторів. В порівнянні з фальцетом відрізняється силою звуку, а також його безпосереднім обертоновим забарвленням.

З настанням епізоду *AI* Даєн Рівз вдається до застосування специфічної виконавської техніки мікст¹⁰⁰, зокрема в процесі оспівування акордових звуків у низхідному напрямку. Цікавий той факт, що детальний аналіз наявного аудіо-запису дозволив встановити окремі випадки наслідування властивої виконавські манері славетної Е. Фіцджеральд техніки розспівування приголосних наприкінці слова. В даному випадку, на наш погляд, почасти вбачається певна спадкоємність традицій. Не менш цікавий вокальний прийом помічаємо і в матеріалі першого проведення частини *B*, в рамках якого співак використовує вібрато, нібито завершуючи фразу, проте продовжує інтонувати, хоча й в фальцетному «режимі», остаточно доводячи до фразу до логічного завершення за рахунок все того ж вібрато. Ба більше, в рамках даної частини Д. Рівз вдається до залучення своєрідного «маркатування¹⁰¹» голосної в слові «*little*», реалізація якого досягається за рахунок активного поперемінного змикання та розмикання голосових м'язів. Поряд з цим, співак активно звертається до багаторазового повторення окремих словосполучень в заданому метро-ритмі. Цікавий той факт, що позначені прийоми активно вживатимуться і в рамках частини *C*. Кульмінація першого проведення характеризується демонстрацією максимального регістру співачки, який, до речі, сягає вражаючої третьої октави, де на слові «*please*» виконавицею маркуються акордові звуки, хоча й з м'якою атакою звука.

По завершенні проведення головної теми наступає суто імпровізаційний розділ, котрий, до речі, підпорядковується класичній схемі виконання джазових балад, де у якості гармонічної першооснови використовується акордова послідовність частин *A* та *AI*. Заради справедливості позначимо, що саме в рамках даного імпровізаційного розділу співак вбачає можливість максимально повного розкриття власного

¹⁰⁰ Мікст – згладжена манера співу, що характеризується рівним звучанням та «безшовним» поєднанням регістрів на всіх ділянках робочого діапазону співака.

¹⁰¹ Похідне від «маркато» – в даному випадку вокальний прийом, що характеризується переважно твердою атакою кожного звуку.

виконавського потенціалу. Подібно до Фіцджеральд, Даєн Рівз підбирає індивідуальну артикуляцію до кожного акордового звуку, у такий спосіб значно збалансовуючи близькість звучання по всьому діапазоні. Втім, зустрічні поодинокі випадки навмисного «заглиблення» деяких звуків, переважно в низькій теситурі. Репризне повторення частини **B** плавно перетікає в частину **A**, завершення якої позначене вокальною каденцією, настільки притаманною більшості композицій творчого репертуару співачки.

Висновки до розділу 3

В контексті даного розділу нами була здійснена спроба вивчення творчості видатної джазової співачки Даєн Рівз, зокрема її баладної складової. Маючи на меті всебічне вивчення композицій даного жанрово-стильового відгалуження, нами була зроблена спроба стислого ретроспективного аналізу, реалізація якого дозволила встановити окремі аспекти виконавської майстерності співачки. Водночас, подібний аналіз дозволив відстежити певний еволюційний вектор поетапного розвитку та подальшого становлення художньо-творчих поглядів Д. Рівз.

Поряд з цим, необхідність у позначеному вище цілісному дослідженні заявленої проблематики, але вже на рівні окремо взятої джазової композиції, провокувало залучення суміжного методологічного підходу, в основу якого закладений аналітичний принцип. Так, відмічаємо, що здійснений нами виконавський аналіз джазового стандарту «*My Funny Valentine*», представляє собою компаративний аналіз одразу трьох, безперечно гідних, але водночас принципово відмінних між собою інтерпретаторських версій Френка Синатри, Еллі Фіцджеральд та Даєн Рівз. Додамо, що саме за рахунок наведеного порівняльного аналізу нами була успішно реалізована спроба, по-перше, відстеження локального еволюційного розвитку виконавської майстерності, як специфічного явища в контексті вокально-джазового мистецтва; по-друге, співставлення принципово відмінних моделей індивідуальної виконавської манери, з метою наочної демонстрації, без

применшення, воістину безмежного різноманіття творчої думки, як на рівні індивідуальному, так і на рівні джазового мистецтва загалом.

ВИСНОВКИ

Проведене наукове дослідження було тісно сполучене з частковим залученням низки методологічних підходів з суміжних галузей, що повною мірою дозволили зосередитись на питанні формування творчого стилю Д. Рівз, а також глибинному аналізі специфіки історії зародження жанру «вокальна балада», шляхів його подальшого розвитку від витоків до сучасності. Водночас, належну дослідницьку увагу було приділено висвітленню окремих позицій в питанні інтерпретування таких понять як «стиль» та «жанр». Ґрунтуючись на окремих наукових дослідженнях, з числа яких варто відзначити наукові праці Є. Назайкінського та Л. Мазеля, нами була здійснена спроба масштабного опрацювання існуючих на сьогодні інтерпретацій наведених понять, поряд з вивченням властивостей їх функціонування, а також їх безпосередньої практичної застосовності. Ба більше, в рамках даного дипломного дослідження нами була представлена диференційована типологія стилю, як багатозначного терміну, що дозволила розглянути дане визначення з принципово нових позицій. В рамках багатоскладовості та функціональної варіативності такого явища як «стиль», особливу зацікавленість, зокрема в площині **авторського** стилю, викликає саме аспект віртуозності, прояв якого наочно продемонстровано в контексті творчості Д. Рівз.

Отже, сформулюємо основні положення.

1.3 точки зору історії, «балада» – це старовинний жанр, що на перших порах характеризувався своєю приналежністю до суто танцювального мистецтва. Пізніше, в контексті епохи Середньовіччя, з урахуванням певних еволюційно-трансформаційних процесів, поняття «балада» набуває найперших ознак вокальної жанровості, в наслідок чого балада спочатку ототожнюється з одноголосною хороводно-танцювальною піснею романських народів, а пізніше постає у звичному в умовах сьогодення академічному концертно-жанровій формі.

2.Історіологічний огляд розвитку вокальної балади, що зосереджений в рамках першого розділу даного дослідження, наочно демонструє певні асиміляційні процеси, в результаті яких відбувається інтегрування елементів традиційної академічної балади в контекст джазового мистецтва. На шляху до власного становлення, джазова балада, як новітнє жанрово-стильове відгалуження, зазнає змін, найперше внаслідок синтезу культур: англійської, іспанської, німецької, а також, безпосередньо афро-американської. Підсумовуючи зазначимо, що джазова вокальна балада, як самостійне жанрово-стильове відгалуження джазового мистецтва, по суті, стає всеосяжним уособленням традицій низки джазових стилів та жанрів – блюзу, свінгу, кул-джазу, соулу, фанку, smooth jazz, тощо.

3.Поява принципово нового жанрово-стильового відгалуження, безперечно, провокувала підвищений інтерес, як з боку слухачької аудиторії, так і з боку найперших величин вокально-джазового виконавства. В різний час до джазової балади зверталися абсолютні корифеї джазу, серед яких і Даєн Рівз. В матеріалі другого розділу даної наукової праці нами представлений стислий біографічний нарис, поряд з детальним аналізом її творчості, зокрема присвяченої жанру балади.

П'ятиразова володарка найпрестижнішої музичної премії «Греммі», Даєн Рівз по праву вважається уособленням багатогранного музиканта, творча діяльність якого не обмежується одним джазовим стилем або жанром. Багатоманітність творчої спадщини співачки є відображенням художньо-естетичних поглядів висококласних майстрів не тільки вокального, а й інструментального джазового мистецтва. Подібний «стильовий плюралізм» великою мірою є результатом багаторічної праці, що ґрунтується на перманентному прагненні до самовдосконалення, максимально повної реалізації власного художньо-творчого потенціалу. Віртуозність виконавського стилю, поряд з виразністю та чуттєвістю імпровізаційної майстерності в найкоротший термін забезпечили співачці почесне місце на «олімпі» джазового мистецтва. Аналіз творчості Д. Рівз дозволив

доторкнутися до художнього генію співачки, на власні очі спостерігати таїнство перетворення повсякденності в найвищу форму мистецтва. Майстерне оперування найскладнішими метро-ритмічними фігурами вкупі з довершеністю поєднання класичного джазу та сучасного авангарду, формує ту неповторну художньо-образну «мову», яка є впізнаванною в сучасному джазовому мистецтві.

4. Вивчення процесу становлення індивідуального виконавського стилю співачки, дозволило зафіксувати конкретні випадки «спадкоємності» вокальних традицій, а представлений в рамках третього розділу компаративний аналіз трьох інтерпретаторських версій джазової балади «*My funny Valentine*» Френка Синатри, Еллі Фітцджеральд та Даєн Рівз, в свою чергу, дозволив відстежити алгоритм прояву таких випадків вже в контексті виконавської манери Д. Рівз.

Здійснений нами виконавський аналіз джазового стандарту «*My Funny Valentine*» представляє собою компаративний аналіз одразу трьох принципово відмінних між собою інтерпретаторських версій Еллі Фітцджеральд, Френка Синатри та Даєн Рівз. Треба зазначити, що класичним вважається виконання Ф. Синатри, в якому співак чітко дотримується форми твору, оригінальної мелодичної лінії (що є рідкістю в джазі) та плавної, м'якої ліричної вокалізації. В інтерпретації Е. Фітцджеральд спостерігається відхил від оригінальної тональності, несуттєва зміна форми, яка включає в себе наявність вокальної каденції, місцями спостерігається перегармонізація акордів окремих тактів; також в даній версії ми спостерігаємо ускладнену прийомами та відхиленнями від теми вокальну лінію.

Версія твору Д. Рівз виконується в оригінальній тональності. До складу музикантів включено електронні клавішні. Стильова ж основа є комбінованою (фанк та свінг у дабл-тайм), і відносить цей твір до фанк-балади. Форма твору ускладнена вокальним інтро, подвійним проведенням теми та вокальною імпровізацією. З точки зору вокалізації, авторська інтерпретація Д. Рівз насичена складними прийомами та техніками, чим

значно відрізняється від вищеперерахованих класичних прочитань джазових балад в цілому.

Підсумуємо. Саме за рахунок наведеного порівняльного аналізу нами була успішно реалізована спроба, по-перше, відстеження локального еволюційного розвитку виконавської майстерності, як специфічного явища в контексті вокально-джазового мистецтва; по-друге, співставлення принципово відмінних моделей індивідуальної виконавської манери, з метою наочної демонстрації, без применшення, воістину безмежного різноманіття творчої думки, як на рівні індивідуальному, так і на рівні джазового мистецтва загалом.

Отже, Даяна Рівз одна з небагатьох виконавців сучасної джазової музики, хто розкриває жанр джазової балади в різних стилях. Специфіка її творчості полягає в тому, що вона відтворила риси африканського фольклору у джазовій музиці, поєднувала академічну традицію з істинно джазовою вокалізацією. Безперечно, Даяна Рівз не була першою, хто синтезував техніки, стилі, автентичне та сучасне, але її досягнення у цьому напрямку є фундаментальними.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адаева У. Становление романтического фортепианного концерта в творчестве И. Н. Гуммеля, Дж. Фильда, И. Мошелеса // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Минск, 2010. Вып. 22. С. 172–181.
2. Акопян Л. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс М.; Л. : Музыка, 1971. 379 с.
4. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л. : Музыка, 1965. 136 с.
5. Бажанов Н. Virtuозность в музыкальном искусстве: очерки контекста // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. С. 83-97.
6. Барбан Е. Джазовые опыты. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2007.
7. Барвік С. Становлення виконавської майстерності особистості музиканта // Культура України. Вип. 44 : 36 нак. пр. Х.: ХДАК, 2014 – С. 278-285.
8. Боффи Г. Большая энциклопедия музыки: пер. с итал. М.: ВСТ: Астрель, 2008. 413 с.
9. Васина-Гроссман В. А. Вокальные формы. М. : Музгиз, 1963. 35 с.
10. Верминич Ю. Джаз: История. Стили. Мастера. СПб.: Лань, Планета музыки, 2011. 608 с.
11. Верминич Ю. ...И весь этот джаз. СПб.: Невский фонд, 2005. 448 с.
12. Горват І. Вассерберг І. Основи джазової інтерпретації. К.: Музична Україна, 1980. 119 с.
13. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / М.: Музыка, 2012. 368 с.
14. Долгих Е. Триумф и трагедия Billie Holiday. Jazz-квадрат., 2001. С. 12.
15. Жолковский А. Звезды и немного нервно. М., 2008. 320 с.
16. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. / пер. с фр. И. Стаф. СПб.: Алетейя, 2003. 544 с.

17. Кинус Ю. Импровизация и композиция в джазе. Ростов-на-Дону:Феникс, 2008. 192 с.
18. Коган. Г. Итоги и уроки. Итоги и уроки // Вопросы пианизма: избранные статьи. Москва: Советский композитор, 1968. С. 311–324.
19. Козлов А. Об искусстве импровизации URL: <http://www.djembuka.ru/music/improvisation.php> (дата звернення 08.12.2019).
20. Колліер Дж. Становление джаза. Популярный исторический очерк. Москва.: Радуга, 1984. 259 с.
21. Конен В. Рождение джаза. М.: Сов. композитор, 1984. 312с.
22. Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
23. Королев О. краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: Термины и понятия. М., Музыка, 2006.
24. Ланштейн П. Жизнь Шиллера. М: Радуга, 1984. 408 с.
25. Мадышева Т. П. К проблеме интерпретации вокальной музыки // Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. Держ. Ін-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 1999. С. 32—36.
26. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие / 3-е изд., М. : Музыка, 1986. 528 с.
27. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / ред. кол. Ю. В. Келдыш (глава) и др. ; М.: Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. 1070 с.
28. Музыкальный словарь Гроува / ред. Л. О. Акопян ; М.: Практика, 2001. 1095 с.
29. Мурадян Г. Virtuозность исполнения как особое качество интерпретации музыкального произведения // Научная мысль Кавказа. Ростов-на-Дону: Издательство Северо-Кавказского научного центра высшей школы Южного Федерального университета, 2011. С. 183–187.

30. Мурадян Г. Virtuозность как феномен в истории фортепианной культуры последних десятилетий XX и начала XXI века // Современные проблемы науки и образования. 2013. № 6. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=10836> (дата обращения: 11.02.2020).
31. Мураками Х. Джазовые портреты: Эссе / пер. с яп. И. Логачёва. М.: Изд-во Эксмо, 2005. 240 с.
32. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студентов высш. учеб.завед. М. Владос, 2003. 248 с.
33. Новикова Е. Импровизация: сущность и философско-антропологические смыслы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 09.00.13. Омск: Омский государственный педагогический университет, 2012. 22 с.
34. Овчинников Е. Архаический джаз. Лекция по курсу «массовые музыкальные жанры». Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных. Москва, 1986. 56 с.
35. Овчинников Е. История джаза : учеб. пособие. М.: Музыка, 1994. 238 с.
36. Панасье Ю. История подлинного джаза. Л.: Музыка, 1978. 128 с.
37. Переверзев Л. «Приношение Эллингтону» и другие тексты о джазе / под ред. К. Мошкова. СПб.: Лань, Планета музыки, 2011. 512 с.
38. Пронин В. Год баллад. // Литературная энциклопедия терминов и понятий. 2001. С. 180–181.
39. Сапонов В. Мензуральная ритмика и её апогей в творчестве Гильома ле Машо // Проблемы музыкального ритма. Сборник статей. Составитель В. Холопова. М.: Музыка, 1978. С. 7–47.
40. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. В. Ерохина. М.: Музыка, 1987. 296 с.
41. Симоненко В. Лексикон джаза. Киев : Музична Україна, 1981. 112 с.
42. Советские композиторы и музыковеды / под.ред. Л. Григорьева, Я. Платека. Т. 3. Ч. 1. М., 1989. 215 с.

43. Соколов А. Слово об учителе // Музыкальная академия, 2006. С. 170.
44. Способин И. В. Музыкальная форма: учебник / 6-е изд., М.: Музыка, 1980. 400 с.
45. Тхоревська Н. В. Джазова та естрадна балада: історичні прототипи, жанрова динаміка // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків : 2007. Вип. 20: Мистецтво: «Від існуючого до виникаючого». С.78–90.
46. Фейертаг В. Джаз. XX век. Энциклопедический справочник. СПб.: Скифия, 2001. 564 с.
47. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие / 2-е изд., СПб.: Лань, 1999. 490 с.
48. Хофман А. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. Москва, 2008. 26 с.
49. Шалагінов Б. Шлях Гете: Життя. Філософія. Творчість. Харків: Ранок, 2003. 287 с.
50. Ashyia N. Henderson. Contemporary Black Biography. Gale Research Inc, 2003. 336 p.
51. Chilton John. Billie's Blues: The Billie Holiday Story 1933–1959. New York: Da Capo Press, 1989. 276 p.
52. Feather Leonard, Gitler Ira. The Biographical Encyclopedia of Jazz. Oxford University Press, 2007. 448 p.
53. Floyd Jr. Samuel A. Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry // Black Music Research Journal, Vol. 22, 2002. P. 49-70.
54. Friedwald W. Jazz singing: America's great voices from Bessie Smith to bebop and beyond. New York: Charles Scribner's Sons, 1990. 540 p.
55. Gioia T. The history of jazz. 2nd edition, New York : 2011. 444 p.

56. Joel Billy. 100 Greatest Singers of All Time. No. 2: Ray Charles. Rolling Stone. Retrieved June 13, 2010. URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/100-greatest-singers-of-all-time-147019/ray-charles-15-227566/> (дата звернення 20.12.2019).
57. Marshall Stearns, The Story of Jazz, Oxford University Press, 1956. 174 p.
58. Dianne Reeves URL: <https://diannereeves.com/> (дата звернення 06.02.2020).
59. Tad Gioia. The History of Jazz. New York.: Oxford University Press, 1997. 710 p.
60. The Library of Congress. Dianne Reeves Interview. URL: https://www.loc.gov/today/cyberlc/feature_wdesc.php?rec=7987 (дата звернення 13.04.2019).