

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

Кафедра музичного мистецтва естради та джазу  
Кафедри інтерпретології та аналізу музики

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ  
ДЖАЗОВОГО СТАНДАРТУ «NATURE BOY» І. АХБЕЗА**

Магістерська робота  
**Васильконої Вікторії Вікторівни**  
Науковий керівник:  
Кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Цурканенко Ірина Володимирівна**

Текст містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів  
мають посилання  
на відповідне джерело



Васильконова В. В.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ДЖАЗ ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОРІЧЧЯ	
1.1. Джазове мистецтво: історіографічний екскурс .....	7
1.2. Становлення вокальних жанрів раннього періоду розвитку джазу....	10
1.3. Провідні вокально-джазові стилі ХХ сторіччя: стислий начерк і найяскравіші представники .....	14
Висновки до Розділу 1 .....	19
РОЗДІЛ 2. ДЖАЗОВИЙ СТАНДАРТ «NATURE BOY» ІДЕНА АХБЕЗА: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ	
2.1. Виконавська інтерпретація: актуальна проблематика .....	20
2.2. Історія створення джазового стандарту «Nature Boy» І. Ахбеза: співвідношення поетичного та музичного текстів .....	25
2.3. Порівняльний аналіз інтерпретацій джазового стандарту «Nature Boy»	
2.3.1. Виконавська версія Керрін Еллісон.....	30
2.3.2 Виконавська версія Джорджа Бенсона.....	35
Висновки до Розділу 2 .....	39
РОЗДІЛ 3. СУЧАСНІ АРАНЖУВАННЯ КОМПОЗИЦІЇ «NATURE BOY»: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ	
3.1. Ритмічні та стильові перевтілення у виконанні Азизи Мустафазаде ...	40
3.2. Хорова практика та взаємозамінність тембрів у версіївокального ансамблю «Afro blue».....	44
3.3. Сучасне тлумачення та звернення до латинської традиції в інтерпретації Дженіфер Хадсон.....	50
Висновки до Розділу 3 .....	53
ВИСНОВКИ .....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	58

## ВСТУП

**Актуальність теми.** На протязі останніх років в області сучасного музикознавства намітився зростаючий інтерес до вивчення феномену джазу як одного з найяскравіших та неординарних відгалужень музичного мистецтва. Наукові дослідження наших днів містять достатній об'єм матеріалів і даних, що висвітлюють окремі аспекти історії розвитку джазу. Проте, всупереч доволі активному дослідницькому інтересу з боку науковців, все ще нерозв'язаними залишаються питання аналізу ранніх етапів зародження джазу, а також його впливу на сучасну музику. Як відомо, безпосереднє становлення джазової культури відбувалося на підґрунті африканської фольклористики та автентики, які, будучи поза рамками власного етнічного середовища тим чи іншим чином адаптувались до умов музичної культури США кінця XVIII – початку XIX сторіч. Проблема недостатнього усвідомлення процесу взаємопроникнення африканської та американської музичних традицій і обумовила **актуальність** даної роботи.

Стрімкий еволюційний розвиток джазового мистецтва знаходить свій прояв як на рівні композиторського письма, так і, безумовно, на рівні виконавської майстерності. Вдосконалення технічної складової поряд з неперпинними пошуками новітніх тембральних якостей і виражальних засобів різноманітно демонструють невичерпність творчих можливостей джазу, його художнього єства. Особливо актуальною, на нашу думку, є необхідність виконання докладного виконавського аналізу однієї джазової композиції в різних інтерпретаціях, створених за різних часів розвитку джазової музики; джазовий стандарт «Nature boy» Ідена Ахбеза є яскравим прикладом композиції, яка пройшла через багато періодів еволюції джазу.

**Мета дослідження** – спираючись на виконавський аналіз, розкрити питання жанрово-стильової трансформації джазового стандарту як

невід’ємної складової джазової культури та унаочнення поліінтерпретаційної його природи.

**Завдання дослідження:**

- 1) виконати стислий опис історії зародження і розвитку джазового мистецтва;
- 2) коротко охарактеризувати ключові вокально-джазові стилі ХХ сторіччя;
- 3) визначити специфіку взаємодії академічної і джазової традицій;
- 4) висвітлити актуальні питання, пов’язані з явищем та поняттям музичної інтерпретації;
- 5) представити стислий історичний екскурс створення джазової композиції «Nature Boy» І. Ахбеза;
- 6) здійснити інтерпретаційно-виконавський аналіз джазового стандарту «Nature Boy» (на прикладі версій Д. Бенсона та К. Еліссон);
- 7) виявити специфіку жанрово-стильових трансформацій в сучасних аранжуваннях у виконавському аспекті.

**Об’єкт дослідження** – вокально-джазова музика другої половини ХХ-початку ХХІ сторіччя, а **предмет** – жанрово-стильова специфіка джазового стандарту «Nature Boy» І. Ахбеза на основі його виконавських інтерпретацій.

**Матеріал дослідження** представлений аудіо- та відеозаписами джазового стандарту «Nature Boy» І. Ахбеза у виконавських інтерпретаціях Керрін Еліссон (1992 р.), Джорджа Бенсона (1977 р.), а також сучасні аранжування Азизи Мустафазаде (2014 р.), вокального ансамблю Afro blue (2012 р.) та інтерпретація Дженіфер Гадсон (2021 р.).

**Методи дослідження:**

- *історико-генетичний* – дає змогу узагальнити відомості про зародження та розвиток вокального джазового мистецтва;
- *стильовий* – дозволяє диференціювати прояви джазових стилів у виконавській інтерпретації;

- *жанровий* – допомагає виявити жанрові основи в рамках конкретного джазового твору;
- *виконавський* – на основі якого здійснюється аналіз критеріїв індивідуальної творчості виконавця;
- *інтерпретаційний* – на основі якого висвітлені ключові аспекти специфіки жанрово-стильового підходу вокаліста-інтерпретатора;
- *комплексний* – створює умови оперування інструментарієм історичного музикознавства та музично-теоретичного аналізу.

**Теоретичну базу** дослідження утворюють наукові праці та матеріали:

- з історичного та теоретичного музикознавства: Т. Полянський [11], Д. Теребун [16], В. Симоненко [14], J. Berendt [25], T. Gioia [36], A. Hodier [38], R. Mauleon [44], S. Samyn [50], R. Shapiro [52], M. Williams [60],
- з теорії інтерпретації: О. Горбенко [4], О. Котляревська [8], В. Москаленко [9], A. Asriel [19], D. Bailey [23], J. Borge [28], J. Cocker [29], A. Hodier [39], S. Sadie [49], J. Shneidman [53], A. Stewart [55], M. Venable [59];
- з історії джазового мистецтва: М. Борисенко [1], О. Воропаєва [2], Б. Гнидь [3], В. Симоненко [13], L. Blackwell [27], L. Feather [33], W. Friedwald [35], T. Gioia [36], D. Megill [45], M. Randall [48], M. Sterns [55], B. Ulanov [58], C. Woidek [61];
- з теорії і практики вокального виконавства та педагогіки вокалу: Н. Дрожжина [6], О. Катріч [7], Д. Теребун [15], D. Balley [23], V. Benward [24], D. Megill [45], M. Stephen [54];

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

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

**Апробація** результатів дослідження. Матеріали даного дослідження стали основою для доповіді на конференціях «Магістерські читання» 20, 27 грудня 2022 року, м. Харків та «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» 20-21 травня 2023 року, м. Харків.

**Структура дослідження.** Робота складається зі Вступу, трьох Розділів з Висновками до них, Висновків і Списку використаних джерел. Загальний обсяг дипломної роботи складає 62 сторінки, з них основний зміст викладений на 57 сторінках. Список використаних джерел налічує 61 позицій, 5 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ДЖАЗ ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОРІЧЧЯ

#### 1. 1 Джазове мистецтво: історіографічний екскурс

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

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

Насамперед, необхідно відмітити, що традиційна африканська музика (чи то архаїчна, чи то сучасна) за своєю природою надзвичайно функціональна. Тісно взаємодіючи з танцем вона завжди відігравала визначальну роль в житті місцевого населення. Як відмічає О. Казанков<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Казанков Олександр Олексійович – кандидат культурології, старший науковий співробітник Інституту Африки РАН, доцент.

спектр застосування африканської музики воістину розмаїтий – від суто побутової функції, до особливої сакральної значущості. Здебільшого, вона містила виражений обрядовий уклін, супроводжуючи найважливіші події, на кшталт дітонародження, поховання померлих, ініціації<sup>2</sup>, шлюбних церемоній, полювання, тощо. Між тим, особливий зв'язок також існував і з магичною практикою, в рамках якої музичний матеріал супроводжував більшість магичних ритуалів, що складали основу системи духовно-ціннісних традицій африканського населення, більшість з яких сповідували виключно язичницькі релігії, більшість з яких політеїстичні – тотемізм, фетишизм, анімізм, шаманізм, культ предків, зоолатрія. Резюмуючи вище викладене, відмічаємо примітну деталь, суть якої полягає у тому, що в ході узагальненого аналізу африканської пісенності, окрім культово-ритуального нами також була зафіксована наявність яскраво вираженого соціально-общинного аспекту, що сприяв зміцненню комунікативних зв'язків між індивідами та цілими групами. Цікаво, що саме ці комунікативні якості специфічної музичної мови африканців складуть основу філософії джазового мистецтва.

Ретельний аналіз виконавської специфіки африканських фольклорних піснеспівів дозволяє відстежити певний спадковий зв'язок з первісними формами вокальних жанрів «передджазового мистецтва<sup>3</sup>», докладний аналіз яких представлений в матеріалі наступного параграфу. Тим не менш, поглиблене вивчення африканської пісенності дозволяє сформулювати певні дослідницькі висновки, відповідно до яких впливає, що представники негроїдної раси, по-перше, використовували здебільшого пентатоніку або гептатонічні<sup>4</sup> звукоряди (що складаються з 7 нот); а по-друге, активно застосовували специфічний принцип співу – *респонсорний*, більш відомий як «заспів – відповідь». Як відомо, техніка респонсорного співу полягає у

---

<sup>2</sup> Ініціація – багатозначний термін, одним із значень якого є посвячення в духовну традицію, передача енергії та сакральних знань від людини до людини.

<sup>3</sup> За Д. Тербуном, С. 73

<sup>4</sup> Числівник-префікс «гепта» в перекладі з грецької означає «сім».

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

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

Так, наприклад, з точки зору історичного музикознавства відомо, що процес культурної асиміляції чорношкірого населення протікав на тлі взаємопроникнення африканської архаїчної пісенності та західноєвропейської вокально-пісенної традиції. Остання, до речі, здебільшого була представлена пуританськими піснями-гімнами, які мали виражене релігійно-теологічне спрямування. Втім, варто визнати, що тогочасна музична традиція була представлена не лише духовним гімнами. Християнським піснеспівом в ті роки протиставлялася категорія масової, нарочито розважальної музики. Однією з форм подібного музикування можна вважати різного роду театральні музично-комедійні розважальні шоу, зокрема менестрель-шоу, дещо подібний до сучасного жанру водевіль. Розмірковуючи з приводу характеристики жанру менестрель-шоу, відома музикознавиця В. Конен в рамках власного фундаментального дослідження, присвяченому джазу ( «Народження джазу», 1984) констатує наступне:

*«Саме цей комедійний напівпрофесійний-напівнародний театр мав підготувати характерну естетику джазу і передбачити деякі риси його оригінальної музичної мови». (312 с.)*

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

Вже до початку XVIII сторіччя на території південних штатів (зокрема Луїзіани) остаточно закріплюється практика колективного музикування афро-американців на площах великих міст. Авторитетний дослідник джазу М. Стернс наголошує на тому, що подібні акти музикування супроводжувалися танцями а також грою на примітивних ударних і струнних інструментах [55]. Більш пізні етапи культурної асиміляції африканців пов'язані з активним долученням останніх до участі в рамках раніше згаданих менестрель-шоу та інших театралізованих виставах.

## **1. 2 Становлення вокальних жанрів раннього періоду розвитку джазу**

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

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

стилізованого імітування музики і танців темношкірих рабів, нерідко з метою відкритого висміювання<sup>5</sup> їх культурних цінностей [37]. З іншого ж боку, саме завдяки менестрель-шоу африканська музика (принаймні її стилістичні ознаки) ймовірно вперше стає доступною для широкої аудиторії, у такий спосіб стаючи однією з детермінант генезису джазового мистецтва.

Відправною точкою на шляху набуття африканським фольклором обрисів професійного мистецтва можна вважати жанр **Work Songs** (робочі пісні). Даний жанр мислиться доволі цікавим, адже він великою мірою стає першим і останнім «доджазовим» вокальним жанром цілковито зберігшим унікальну первозданність і автентичність. *«Робоча пісня – пише Т. Джоя – одна з часто цитованих попередниць джазу, суто африканська за своєю природою...»* (пунктуація – В. В.) [36]. Автор також наголошує на тому, що на відміну від інших жанрів-наступників work songs практично не відчули ані європейського, ані американського «культурного впливу». Характерна особливість робочих пісень криється у специфіці їх виконання, яка спирається на згаданий принципи респонсорного співу. В цілому ж, під даним типом пісні необхідно розуміти особливий психосоціальний чинник, який принаймні на психологічному рівні допомагав рабам переносити тяготи кабальної праці на плантаціях. Водночас, метро-ритмічна чіткість мелодичного малюнку робочих пісень, окрім психосоціального підґрунтя, визначала і утилітарну їх застосовність, що сприяла швидкому врегулюванню робочого процесу. Примітно те, що подібні риси знаходять прояв у ще одному жанрі перед джазового періоду, а саме **Field Hollers** (дослівно – «польовий крик»), хоча й з обмовкою на той факт, що пісні field hollers виконуються суто сольо. Підсумовуючи додамо, що літературну першооснову для обох жанрів, як правило, складали тематичні тексти, що тією чи іншою мірою висвітлювали різні аспекти життя невольників.

---

<sup>5</sup> Багато в чому, на це вказує факт навмисного гримування облич у чорний колір, з метою імітації характерного відтінку шкіри.

Емоційний фон пісень також варіювався, від мотиваційного імпульсу до вдумливих роздумів з приводу несправедливості життя.

Наступним «піджанром» раннього періоду джазу стає **Ring-Shout** або ринг-шаут (з англ. кільцевий крик). Цікаво, що саме ринг-шаут в площині сучасного музикознавства позиціонується у якості найстарішого вокального жанру. Подібно до жанру *work songs* або *field hollers* в піснях *ring-shout*, як відмічає М. Стернс: «...комбінація західноафриканських елементів вижила практично незайманою...» [55]. Однак, той-таки М. Стернс констатує, що ринг-шаут на відміну від жанрів-попередників містить виражене релігійне підґрунтя, хоча і містить ознаки **Falsetto Break**<sup>6</sup>, властивого пізнішим формам робочих і польових пісень. Примітно те, що духовна орієнтованість ринг-шаут пісень, втім, як і подальших вокальних жанрів, кристалізувалася на тлі розгорнутої на початку 1860-х років кампанії масової християнізації африканського контингенту, що проживав на території США. Специфіка виконання ринг-шаут пісень представляла собою церемоніального типу дійство з виконанням духовних піснеспівів, що супроводжувалося різними тілесними рухами – плесканням у долоні, жестикуляцією рук, тупотом ніг, танцями і таке інше. Ключове значення мало хороводного типу пересування за колом всіх учасників унісонно виконуючих мелодію яку довершували відверто крикливі (звідси і назва) репліки проповідника. Втім, попри духовну орієнтованість композиції ринг-шаут все ще наслідували первісні виконавські традиції африканського фольклору.

Наслідком згаданої примусової християнізації стає поява жанру **Spirituals** (від лат. *spiritus* – дух). Структурно спіричуел наслідує модель пуританських пісень-гімнів або псалмів, надзвичайно поширених серед місцевих жителів. Саме в рамках даного жанру ймовірно вперше знаходить прояв функціональний розподіл партій на соліста та хор, хоча й за умови часткового збереження принципу «заклик-відгук». Додамо, що спіричуел

---

<sup>6</sup> Falsetto Break (з англ. – фальцетний злам) – специфічна вокальна техніка, в сонові якої активне використання фальцету як засобу додаткової художньо-емоційної виразності.

являє собою еволюційно вдосконалену версію робочої пісні, тобто зберігає імпровізаційну природу, але вже містить найперші ознаки чіткої форми, запозиченої з пуританських гімнів. Суттєво видозмінюється і зміст літературних текстів, заміщаючись виключно духовною тематикою (цитування Біблії або псалмів). Поглиблений аналіз даного жанру дозволив виявити факт прямої спадкоємності традицій. Так, для прикладу, з плином часу спіричуел еволюціонує у **Jubilee Songs** (з англ. – пісні прославлення), які за своєю суттю цілковито відображають стилістику спіричуелу, але вже містять чітко окреслену структурну модель. Остаточне становлення отримує сольна партія гармонічну підтримку для якої складає хор. Літературна першооснова пісень також духовно спрямована, проте їх безпосереднє виконання вирізняє особлива бравурність та піднесеність.

**Song Sermon** (з англ. – пісня-проповідь) стає ще одним еволюційно переосмисленим продовженням традицій спіричуелу. Дослідник джазу В. Сарджент характеризує сонг-сермон як: *«пісню-проповідь, в якій екзальтована розспівна декламація священика чергується з хоровим співом громади»* [49]. Відмічаємо, що в піснях даного жанру вбачається звернення до вираженої проповідницької специфіки викладу матеріалу, що, в свою чергу, можна трактувати як своєрідне посилення до африканської традиції богослужіння. Матеріал вокальної партії соліста-проповідника з точки зору змістовності вже налічує найперші риси професійного вокального мистецтва, зокрема сталий мелодизм і первісні прояви фразувального мислення.

Увінчує еволюцію розвитку африканського фольклору жанр **Gospel** (з англ. – Євангеліє). На відміну від вище позначених жанрів, в яких визначальну роль відігравала колективна творчість, госпел-сонгс здебільшого являв собою результат прояву окремими митцями їх художньої індивідуальності. Значущість хору в піснях даного жанру значною мірою нівелюється і зводиться виключно до функції супроводу, нерідко заміщаючись інструментальним акомпанементом. Превалювання сольної партії В. Сарджент пов'язує з беззастережним впливом європейських

вокальних жанрів балади і вокалізу. Втім, чи не найголовнішою якістю госпел-сонгс, що в буквальному сенсі визначила естетику майбутнього джазового мистецтва, на наш погляд стає ідея переосмислення практичного застосування пісень, зокрема на рівні цілковитого відходу від вираженої утилітарної функції, зміщуючи смисловий акцент радше в бік художнього значення. Інакше кажучи, покликання госпелу як своєрідного жанру вокальної духовної музики, насамперед полягало у намірі художнього самовираження і отримання естетичного задоволення аніж у прагненні дотримання церемоніальних звичаїв, властивих релігійним пісням. Резюмуючи додамо, що саме госпел закладе необхідні художньо-естетичні засади, які в подальшому ляжуть в основу естетики таких джазових стилів як соул і ритм-н-блюз.

### **1. 3 Провідні вокально-джазові стилі ХХ сторіччя: стислий начерк**

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

Приступаючи до аналізу стильової панорами вокального джазу вважаємо за необхідне коротко проаналізувати витокову природу його природу. Отже, відповідно до матеріалів історичного музикознавства впливає, що

зародження практики вокально-джазового музикування невід’ємно сполучене з **блюзом**. Первісна форма блюзу (орієнтовно друга половина XIX ст.), також відома як «сільський блюз» була суто вокальна і нерідко супроводжувалися грою на гітарі. Активне залучення інструментарію, зокрема слайд-гітари<sup>7</sup> та губної гармоніки призвело до появи стилю «**дельта-блюз**». Відмінна риса раннього блюзу – щирість вокального оповідання, що розкриває емоційну грань митця, від нестримної пристрасті до витонченої лірики, навіяної інтроспективними роздумами.

Лише на початку XX сторіччя сільський блюз проникає в площину масової музики США, у такий спосіб набуваючи рис професійного мистецтва. Як наслідок, вже в першій чверті XX сторіччя кристалізується еволюційно розвинена його форма – «**класичний блюз**». Примітно те, що вирішальне значення в питанні безпосереднього становлення класичного блюзу відіграв гендерний аспект. Так, наприклад, класичний вокальний блюз набув світового визнання під назвою класичний жіночий блюз, піонерами освоєння якого були найвидатніші виконавці свого часу, зокрема Гертруда Ма Рейні, Бессі Сміт та Мемі Сміт. Стилістично в блюзових композиціях чітко прослуховується наявність двох виражених традицій: західноєвропейської (вдосконалена модель вокальної балади) а також африканської (структурна модель жанру work song). Ба більше, саме за часів блюзу ймовірно вперше вводиться в ужиток комплекс нетрадиційних виконавських прийомів і засобів музичної виразності: dirty-tones<sup>8</sup>, shouting<sup>9</sup>, bending<sup>10</sup>, growl<sup>11</sup>, джазове глісандо, демпфірування нот і таке інше. З числа

---

<sup>7</sup> Слайд-гітара – узагальнена назва специфічної техніки гри на особливому типі гітари – резонаторної гітари (з металевим резонатором) з використанням слайда, циліндричного металевого або скляного предмета, що надягається на палець лівої руки. Специфіка гри полягає у переміщенні слайда по струні без відриву, у такий спосіб створюючи акустичний ефект ковзання, звідки і назва.

<sup>8</sup> Dirty-tones (з пер. з англ. – «брудні» тони) – особливий тип вокального інтонування, в основі якого концепція навмисного відхилення від заданої звуковисоти в межах третини тону.

<sup>9</sup> Shouting (в пер. з англ. – кричати) – особлива виконавська манера в джазовому вокалі, при якій виклад мелодичного матеріалу носить нарочито лементливий (крикливий) характер.

<sup>10</sup> Bending (в пер. з англ. – згинання) – специфічний тип інтонування, при якому виконання кожної ноти супроводжується свого роду «підтяжкою». Даний прийом дещо подібний до прийому portamento в академічній музичній традиції.

<sup>11</sup> Growling (в пер. з англ. – ричання) – специфічний тип екстремального вокалу, при якому звуковидобуття відбувається за рахунок резонування гортані.

найвідоміших виконавців класичного блюзу варто виділити таких: Люсіль Боган, Етель Вотерс, Мемфіс Мінні, Білі Голідей, Хатті Харт, Альберта Гантер, Розетта Тарп, Біг Мама Торнтон, Айда Кокс а також Біг Мейбел.

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

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

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

В контексті 1950-х років в площині вокально-джазової традиції виникає стиль «**Soul**» (соул), будучи за своєю суттю вокальним аналогом інструментального стилю «**Cool Jazz**» (Кул-джаз). Видатний дослідник джазу В. Симоненко надаючи характеристику стилю соул констатує, що його безпосереднє зародження обумовлювалося впливом культової музики американських африканців поєднаної зі стилістикою ритм-н-блюзу [13]. Водночас, авторитетний музичний критик і дослідник Т. Джоя висуває наступне тлумачення: «*Соул-джаз це стиль, який значною мірою спирався на блюз та госпел*» [36]. Характерними рисами соулу прийнято вважати орієнтування виконавців на модель більш спокійного, в найвищому ступені

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

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

## **Висновки до Розділу 1.**

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

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

## РОЗДІЛ 2

### ДЖАЗОВИЙ СТАНДАРТ «NATURE BOY» ІДЕНА АХБЕЗА: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

#### 2. 1 Виконавська інтерпретація: актуальна проблематика

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

Отже, приступаючи до аналізу поняття інтерпретація, насамперед простежимо етимологію його походження. Як відомо, термін «інтерпретація» походить від латинського Interpretatio (*роз'яснення, тлумачення*). Відмічаємо, що практика застосування даного терміну носить повсюдний характер, знаходячи прояв у багатьох сферах діяльності. Для прикладу, доволі цікаве трактування («Конфлікт інтерпритацій. Нариси про герменевтику, 2008») висуває французький філософ П. Рікер: *«Інтерпретація – пише автор – це робота мислення, яка полягає у розшифровці смислу, що схований за очевидним смислом...»*. На думку філософа, інтерпретація є універсальний інструмент розкриття підспудних потенцій об'єкту інтерпретування. Додамо, що в площині музичного мистецтва поняття виконавська інтерпретація в цілому стає аналогічним відображенням вище позначеного алгоритму розкриття глибинних смислів.

Грунтуючись на вищевикладеному можемо припустити, що стосовно до музичного мистецтва поняття «інтерпретація» великою мірою являє собою

процес акустичного відтворення художнього/композиторського замислу виконавцем-інтерпретатором. Достеменно відомо, що запорукою успішності того чи іншого композиторського опусу стає належне якісне його виконання висококваліфікованим музикантом (колективом). Чимале значення тут набувають виконавські якості інтерпретатора. Зокрема технічна підготовка, естетичні вподобання, система художньо-образного мислення, тощо.

Процес виконання конкретного твору характеризується як акт репрезентації інтерпретатором суб'єктивного трактування композиторського тексту, між тим, мимоволі утворюючи ефект «причетності» або «співавторства». Л. Ескудьє констатує: *«Інтерпретація – слово, що якнайкраще підходить до виконання музичного твору...»* [32]. Міркування щодо наведеної цитати спонукає необхідність звернення до цитованого першоджерела. Аналізуючи монографію Л. Ескудьє «Віртуоз» відмічаємо, що автором розкрита роль виконавця в музичній інтерпретації адже саме виконавець, на думку Ескудьє, в змозі осмислити і належними чином розкрити задум композитора. *«Саме він (виконавець) – пише критик – має виражати голосом або інструментом записану думку...»* [32].

Теорія «співавторства» широко розглянута і в статті О. Горбенко. Заразом науковицею приділено значної уваги художнім властивостям інтерпретації. Загально відомим є той факт, що виконавська інтерпретація, в цілому, позиціонується у якості найімовірніше головного типу художньо-творчої діяльності проявленої кожним окремо взятим виконавцем. Проте, Горбенко відмічає, що суть інтерпретації полягає не лише у суто «репродуктивній» функції, тобто максимально точного відтворення звуковистоних, мето-ритмічних і динамічних установок, чітко прописаних в рамках нотної партитури. Чи не найголовніше завдання виконавця-інтерпретатора, на думку вченої, криється у репрезентації власного художньо-творчого ставлення до музичного твору. Іншими словами інтерпретатору належить не тільки зуміти розпізнати композиторський замисел і відтворити його акустично. Головним завданням інтерпретатора

О. Горбенко вбачає необхідність безпосереднього прояву власної художньо-творчої «індивідуальності», характерні риси якої наочно демонструватимуть авторську візію виконавця щодо художнього смислу того чи іншого опусу. *«Виконавська інтерпретація – пише авторка – передбачає творчий пошук «істинного» обличчя автора, ціннісне осмислення й оцінку музичного твору, завдяки чому створюється адекватний, але не тотожний авторському баченню художній образ, що містить весь потенціал «Я» особистості виконавця в процесі художнього перетворення»* [4]. Подібний підхід до виконання музичних творів, раніше позначений нами як принцип співавторства, передбачає своєрідну «діалогічність свідомостей<sup>12</sup>», що значною мірою сприяє осягненню інтерпретатором художньої думки композитора.

Ретельне опрацювання наявних наукових матеріалів дозволило виявити глибинні аспекти музичної інтерпретації. Так, наприклад, радянським музикознавцем В. Мартиновим акцентовано увагу щодо визначальної ролі сучасного виконавця. На думку вченого партитура наразі сприймається музикантами не лише як інструмент для зчитування музичного тексту, а радше як безпосередній об'єкт інтерпретації. Водночас, даючи узагальнену оцінку сучасній виконавській практиці, В. Мартинов у своїй роботі («Кінець часу композиторів», 2002) характеризує її не інакше як: *«...час великих артистів-інтерпретаторів, які просто виконують текст, написаний композитором, але саме інтерпретують цей текст, перетворюючись на співавторів композитора...»* (пунктуація – В. В.).

Поглиблене вивчення поняття «інтерпретація» (зокрема виконавський аспект) знаходить прояв у розробках В. Фоміної та Н. Мятієвої. Зауважимо, що Фоміною висувається припущення стосовно теоретично можливого трактування виконавської інтерпретації як «інтерпретаційної моделі», застосування якої значною мірою сприятиме більш достовірному з точки зору стилізації відтворенню музичного матеріалу різних епох. На прикладі

---

<sup>12</sup> За О. Горбенко, С. 123

оперної творчості К. Монтеверді науковиця, спираючись на розробки авторитетних колег-музикознавців виокремлює два принципово відмінні підходи до інтерпретації в даному випадку барочної опери в умовах сучасної музичної традиції [43]. Отже перший підхід полягає у повному переносі опусу в контекст другої епохи, тобто трактування барочної опери але вже в ракурсі більш пізніх стильових традицій (романтизму, модернізму, тощо). В той же час другий підхід ґрунтується на принципі інтерпретування музики «крізь призму епохи, в якій вона виникла<sup>13</sup>», тобто за умов беззастережного наслідування художніх, естетичних і що найголовніше стилістичних традицій епохи до якої приналежний інтерпретований твір.

Дослідження Н. Мятієвої, зокрема, присвячене аналізу основних характеристик виконавської інтерпретації та передумов її безпосереднього прояву. В матеріалі дисертації («Виконавча інтерпретація музики другої половини ХХ століття питання теорії та практики, 2010) Мятієва констатує, що саме існування явища інтерпретація обумовлене трьома складовими факторами, де перший представлений асаф'євською *комунікативною триадою*: «композитор – виконавець – слухач»; другий наявністю музичного твору, і третій відповідно – письмова фіксація в партитурі. Водночас, авторка докладно вивчає зв'язок понять *інтерпретація* і *текстуальна стратегія*, наголошуючи щодо необхідності негайного введення останнього поняття в обіг науково-дослідницької термінологічної бази. Під поняттям текстуальна стратегія Мятієва розуміє специфічний тип «кодування» або шифрування художнього змісту в нотному тексті, вірогідне розшифрування якого, власне і являє собою кінцеву мету виконавця-інтерпретатора.

Особливу зацікавленість також викликає ґрунтовне дослідження Л. Кільдюшової. Авторкою всебічно розглядається феномен музичної інтерпретації (у тому числі виконавської) на прикладі фортепіанної виконавської практики, а також репрезентоване власне узагальнене трактування поняття «музична інтерпретація», під яким необхідно розуміти

---

<sup>13</sup> За В. Фоміною, С. 13

особливий тип акустичного втілення авторської думки, що стає відображенням індивідуальної виконавської концепції. Водночас, характеризуючи виконавський аспект музичної інтерпретації Кільдюшова («Феномен музичної інтерпретації у практиці фортепіанного виконавства», 2017) резюмує : «...виконавча інтерпретація виділяється, як унікальний та універсальний прояв духу; головною фігурою стає сам виконавець, його “психологія ремісника”». Зазначається також, що суть виконавської інтерпретації полягає у художньо-естетичному пізнанні авторської музики виконавцем. Безпосередній акт інтерпретування, на думку авторки, є не що інше, як емоційно-чуттєвий діалог виконавця зі слухачем, де останньому належить досягнути і сприйняти створений інтерпретатором художній «абстрактний предмет<sup>14</sup>» (художній смисл/замисел опусу).

---

<sup>14</sup> За Кільдюшовою, С. 63

## 2. 2 Історія створення джазового стандарту «Nature Boy» І. Ахбеза: співвідношення поетичного та музичного текстів

Мистецький простір сьогоденного джазу розмаїто репрезентує багатоманіття стильових спрямувань і як наслідок надзвичайну кількість воістину геніальних джазових композицій, причому як інструментальних так і вокальних. Відповідно до усталеного ствердження впливає, що будь яку джазову композицію необхідно кваліфікувати як «джазовий стандарт<sup>15</sup>». Безумовно, наведене ствердження не позбавлене логіки, хоча й у деякому ступені перебільшене. Джазовий стандарт – важлива складова джазового мистецтва. Втім, окрім них скарбниця джазового репертуару представлена численними інструментальними композиціями і піснями. Однією з таких і стає пісня Ідена Ахбеза<sup>16</sup> «**Nature Boy**», яку, втім, дослідник джазу Т. Джоя недвозначно охрестив саме як джазовий стандарт. З метою кращого розуміння коротко розглянемо історію створення даного вокального опусу.

Як вже було зазначено, авторство даної пісні належить американському композитору-пісняру Ідену Ахбезу. Раніше згаданий нами дослідник джазу Т. Джоя наступним чином характеризує цього автора: *«За двадцять років до того, як перші хіпі з'явилися в кампусах коледжів, Ахбез вже сповідував образ життя, в якому змішалися східні традиції, містицизм, органічна їжа, довге волосся і постійне прагнення до самопізнання»* [37]. Зростання у сирітському притулку в буквальному сенсі визначило дещо «аскетичний» образ життя Ахбеза, який не обтяжував себе притаманним для більшості його однолітків прагненням до розкішного і багатого життя, натомість зосередившись на повноті духовного життя.

---

<sup>15</sup> Джазовий стандарт – популярна музична композиція (вокальна/інструментальна), складова джазового репертуару. Здебільшого під джазовим стандартом прийнято розуміти конкретну пісню, використовану у якості першооснови задля подальшого імпровізаційного музикування.

<sup>16</sup> Справжнє ім'я Джордж Александр Аберлі (1908 – 1995). На початку 1940-х років Джордж Аберлі приєднується до руху «Wandervogel» (блукаючий/перелітний птах), що мав на меті протест проти забруднення навколишнього середовища, зростання мегаполісів, тощо. Саме в цей час Джордж Аберлі приймає ім'я **іден ахбез**, яке вважав правильним писати малими літерами, адже заголовні літери, як пізніше зізнавався Ахбез, варто використовувати виключно для позначення Бога і нескінченності.

Все той ж Т. Джоя відмічає, що до моменту написання пісні «Nature Boy» Ахбез не здобув слави видатного автора-пісняра, більшість композицій якого не викликала предметного інтересу з боку виконавців. Ба більше, пізніше, вже написана композиція «Nature Boy» не отримала належний відгук серед тогочасних джазменів. Переламний момент, пише Джоя, наступив у 1947 році, коли Ахбез знаходячись за лаштунками концерту славетного Нета Кінга Коула<sup>17</sup> в місті Лос-Анджелес буквально «нав'язав» менеджеру Коула ноти власної композиції. Через деякий час Коул все ж погоджується ознайомитися з піснею абсолютно невідомого нікому композитора, хоча й не демонструє предметної зацікавленості. Втім, варто визнати, що при перших спробах «відтворення» нотного матеріалу Коул миттєво закохується в ю пісню. Так проста цікавість обернулася для співака набуттям одного з безперечних хітів, записаного Коулом у співпраці зі студією звукозапису *Capitol Records*.

Беззаперечний успіх коулівського «Nature Boy» спровокував неабиякий резонанс як серед слухацької аудиторії, так і серед найперших величин тогочасного вокально-виконавського «цеху». В найкоротший термін виходять в світ авторські інтерпретації Ф. Сінатри, Д. Хеймса та Б. Даріна, тим самим роблячи ім'я Ахбеза всесвітньовідомим. Примітно те, що аналізована нами композиція разючим чином позначилася на музичній кар'єрі Нета Кінга Коула. Пояснимо. З точки історичного музикознавства відомо, що американський ринок музичного мистецтва в період 40-х років ХХ сторіччя був расово сегрегований. Реліз синглу «Nature Boy» у виконанні Н. К. Коула стає справжнім проривом в кар'єрі останнього, адже саме завдяки означеній композиції Коул вперше виходить поза рамки суто чорношкірої аудиторії.

Справжній бум «Nature Boy» припадає на 1950–60-ті роки. Це період, як відмічає Джоя: *«коли решта суспільства щосили прагнула наслідувати*

---

<sup>17</sup> Нет Кінг Коул (справжнє ім'я Натаніель Адамас Коулз) (1919 – 1965) – американський джазовий співак, піаніст-віртуоз.

*альтернативний (прим. хіпі) образ життя Ахбеза* [там само, с. 292]. Новий імпульс популярності даної пісні пов'язаний з фігурою Дж. Колтрейна, який включив пісню Ахбеза у свій авторський альбом 1965 року. Звернення Колтрейна до цієї композиції мислиться не випадковим, адже філософсько-світоглядні смисли закладені Ахбезом якнайкраще знаходили відгук у свідомості Колтрейна як знаного «філософа від музики<sup>18</sup>». Джозя відмічає, що Колтрейн знаходить в статичності ахбезівської гармонії виняткові можливості для тривалих смислових імпровізацій, забарвлених у *«калейдоскопічні модальні кольори<sup>19</sup>»*.

Аналізуючи історію даного стандарту неможливо оминати увагою його художні властивості композиційного і літературного текстів, а також алгоритму їх взаємодії. Зауважимо також, що у якості першоджерела нами обрана інтерпретація Н. К. Коула як перший історично зафіксований акустичний запис. Отже, структурно композиція «Nature Boy» І. Ахбеза витримана у типовій для джазової пісні формі «АВ». Тональний центр представлений тональністю d-moll, а гармонічна структура являє собою традиційну для джазових стандартів модель акордово-функціональної послідовності II – V – I. В цілому ж, первісний варіант композиції, втім, як і більшість подальших виконавських інтерпретацій цілком відповідає жанровим ознакам поп-балади, надзвичайно наближеної джазовій.

Ключове значення в композиції відведене літературній першооснові. Завдяки дослідженню Т. Джозя стає відомо, що літературний текст для пісні «Nature Boy» був створений Ахбезом під впливом субкультури хіпі, зокрема однойменної групи «Nature Boys» до складу якої входив і особисто сам Ахбез. Ба більше, згідно тому ж таки Джозя впливає, що текст пісні почасти автобіографічний і його цілком можна назвати оммажем своєму духовному ментору і гуру Вільяму Пестеру, одного з фундаторів хіпі-руху на теренах США. З точки зору драматургії відмічаємо, що в основі сюжетної фабули

---

<sup>18</sup> Загально відомим є факт вираженого духовного уклону творчості Джона Колтрейна, що розкриває філософсько-релігійні погляди саксофоніста.

<sup>19</sup> За Т. Джозя, С. 292

фігура «дивного», проте надзвичайно мудрого хлопчика (з яким, до речі, почасти і асоціював себе Ахбез), що розкриває одну з найголовніших істин людства, сформульовану Ахбезом наступним чином: *«Найбільша річ, яку ти коли-небудь досягнеш – це просто кохати і бути коханим у відповідь»*.

Філософські і світоглядні міркування автора якнайкраще розкриваються в естетиці вокальної балади (поп чи то джазової), чому сприяє нарочито оповідний принцип викладу мелодичного матеріалу. Художній смисл літературного тексту вигідно підкреслюється гармонічною основою і витонченістю мелодизму вокальної лінії. Втім, особливо цікавою мислиться спроба співвідношення літературного і музичного текстів, зокрема на рівні встановлення ступеню значущості літературної складової в питанні розкриття драматургії пісні. Тому непідробний інтерес викликає можливість характеристики саме інструментальних інтерпретацій даної пісні, де фактор вербального впливу, безумовно, цілковито виключений.

Поглиблений аналіз наявних інструментальних версій композиції «Nature Boy», зокрема Дж. Колтрейна, М. Девіса, Р. Гаргроува, С. Гетца, А. Квебека, Дж. Ласта, Н. Ландгрена, Дж. Розенберга та Дж. Гассела, дозволив переконатися, по-перше щодо надпрофесіоналізму і винятковому мистецькому смаку інтерпретаторів, а по-друге, стосовно варіативності аналізованої нами композиції, художньо-смісловий зміст якої розкривається часом у доволі неординарних стильових формах. Однак, з поміж інших нами була виокремлена виконавська версія одного з найвпливовіших фігур в історії джазового мистецтва, геніального Дж. Колтрейна. Даний вибір мислиться цілком обґрунтованим, зокрема через запропоновану Колтрейном концепцію реалізації художньо-філософського смислу, зосередженого в рамках літературного тексту.

Раніше нами вже було згадано, що Колтрейн переосмислює ахбезівську композицію крізь призму естетики традиційного модального джазу періоду 1960-х років. З точки зору теоретичного музикознавства відомо, що в основі модального джазу закладений принцип ладового мислення при імпровізації

на відміну від інших стильових спрямувань, орієнтованих на тональний принцип мислення. Активне використання так званих «ладів народної музики», зокрема дорійського, лідійського, фрігійського і безумовно пентатоніки, певною мірою ріднить джазове мистецтво з етнічною музикою, з вираженим духовним уклоном (індійська рага, кавказький мугам). Зазначаємо, що Колтрейн також звертається до Vamp-техніки<sup>20</sup>, настільки притаманної модальному джазу, завдяки чому гармонічний план композиції набуває особливого імпресіоністичного та чаруючого звучання, що нагадує гіпнотично-медитативний Танура<sup>21</sup> суфійських танцюристів-дервішів. Завдяки оксамитовому тембру тенор-саксофону в поєднанні з колористичним відтінком гармонії Колтрейн митецьки розкриває глибинні смисли поетичного тексту. Транслюючи їх невербально виконавець в буквальному сенсі відтворює в свідомості слухачів ахбезівські образи.

Підсумовуючи додамо, виконана нами спроба співставлення літературного і поетичного текстів дозволила переконатися стосовно переважного превалювання поезії над музикою, адже саме поетичний текст зосереджує зашифрований смисловий посил, «декодування» якого дає змогу повною мірою осягнути велич філософської думки автора. Втім, побіжний аналіз селективно обраних виконавських інструментальних інтерпретацій дозволяє виявити і протилежну думку, відповідно до якої належна реалізація, або по простому «унаочнення» смислового змісту літературного тексту досягається і поза участю вербального аспекту. Наостанок додамо, що окрім вище згаданих виконавців світова виконавська практика джазового мистецтва налічує низку надзвичайно якісних у всіх смислах інтерпретацій. В різний час до пісні «Nature Boy» Ідена Ахбеза зверталися Е. Фіцджеральд, С. Воан, М. Девіс, Дж. Браун, П. Чарльз, М. Гей, Дж. Бенсон, К. Еллісон, Пегі Лі, Дж. Гартман, Е. Лінкольн, Н. Коул (донька Н. К. Коула), К. Еллінг, Д. Бові, С. Діон, М. Джексон, та інші.

<sup>20</sup> Vamp – специфічна техніка гармонізації, що ґрунтується на принципі остінатного повторення сталої акордової фігури (найчастіше 2-3 акорди). Широке поширення дана техніка отримала в модальному джазі.

<sup>21</sup> Танура – чоловічий танець східних дервішів (здебільшого єгиптян), що має виражене релігійне значення.

## 2.3 Порівняльний аналіз інтерпретацій джазового стандарту «Nature Boy»

В ході опрацювання наявних на сьогодні виконавських інтерпретацій даного стандарту нами були виявлені надвелика кількість воістину багатоманітних версій. Як вокальні так і інструментальні інтерпретації демонструють неабиякий художній потенціал, розуміння смислу композиції, витончене стильове мислення, тощо. Втім, з поміж інших інтерпретацій на особливу дослідницьку увагу заслуговують дві принципово відмінні, проте надзвичайно виразні виконавські версії, що належать Керрін Еллісон і Джорджу Бенсону. Інтерпретації даних митців демонструють унікальність і вишуканість авторського стилю, причому як виконавського так і композиторського, витончену роботу з літературним словом і глибоке розуміння художньо-сміслового потенціалу композиції-першоджерела.

### 2.3.1 Виконавська версія Керрін Еллісон.

Американська джазова вокалістка Керрін Еллісон наразі є однією з найвпізнаваніших виконавиць сучасного джазу. Будучи багатогранно розвиненою особистістю, Керрін Еллісон поєднала в одній особі і композитора і висококласного виконавця-інтерпретатора. Художній стиль Еллісон завжди вирізняла особлива чуттєвість, елегантність монологічного музичного мовлення, яке, втім, не позбавлене грації. Не випадково авторитетне американське видання «*The New York Times*» охрестило Еллісон не інакше як: «*Співачка без надмірностей, з котячими нотками і бездоганною інтонацією, міс Еллісон – інтерпретаторка, яка береться за справу, але з мінімумом психодрами*<sup>22</sup>».

Отже, приступаючи до виконавського аналізу інтерпретації Керрін Еллісон, насамперед коротко позначимо головні позиції музично-теоретичного змісту, зокрема стилістичні риси, особливості формоутворення, гармонізації, тощо. Так, відмічаємо що виконавицею витримана форма «**AB**»

---

<sup>22</sup> Витримка зі статті «Peeling Back Folk Rock to Reveal Hidden Jazz» видання The New York Times від 5 листопада 2005 р. (адапт. пер. з англ. – В. В.) [48]

першоджерела<sup>23</sup>, де кожен з хорусів<sup>24</sup> представлений 16-тактним розділом, відповідно 8 (А) + 8 (В). Тональний центр композиції на відміну від d-moll оригінальної версії наразі видозмінюється, трансформуючись в a-moll.

Свій початок інтерпретація Еллісон бере зі вступу дуету гітар (акустичної та електричної), зміст мелодичного матеріалу яких цілковито ґрунтується на принципі обігрування основних акордів. Варто додати, що специфіка викладу матеріалу представлена своєрідним 8-тактним гітарним діалогом, де репліці акустичної гітари вторить практично ідентична репліка електрогітари. Безпосередній вступ Еліссон, що знаменує собою початок інтродукції тривалістю 16 тактів, доповнює означений діалог, хоча й за умови привнесення коригувань в структуру фактурно-функціональної взаємодії голосів. Так, відмічаємо що партія співачки наразі функціонально заміщує електрогітару, яка тепер виконує суто акомпанементу функцію обмежуючись виконанням арпеджованих акордів.

З точки зору стилістики зазначимо, що вокальній партії в рамках якої, до речі, викладається перший куплет, властиві ознаки типової вокально-джазової балади, а саме некваплива, дещо «томлива» манера оповідання. Подібне рішення, в цілому, мислиться нами як ймовірне посилення до естетики джазової балади Коула. Водночас в акомпанементі, зокрема партії акустичної гітари відмічаємо наявність виражених стилістичних ознак класичного гітарного фламенко.

Обрамляє інтродукцію двотактний контрастний епізод, характер викладу якого фактично визначає подальший розвиток художньої думки. Спроба встановлення стильової приналежності виконавської версії Еллісон викликала певну подвійність сприйняття. Пояснимо. Річ у тім, що ретельний аналіз наведеної інтерпретації, зокрема з точки зору стилістики, дозволяє виявити наявність виражених стилістичних рис, притаманних свінгу. Між

---

<sup>23</sup> Нагадаємо, що у якості першоджерела нами розглядається виконавська версія Нета Кінга Коула.

<sup>24</sup> Хорус, також відомий як «квадрат» – згідно словнику В. Симоненко, це складова частина форми джазової музики. Хорус за тривалістю рівний темі і ґрунтується на її гармонічній схемі. Хорус може бути як в аранжуванні (представлений групою музичних інструментів), так і в імпровізаційному вигляді [ , с. 53].

тим, застосований розмір 3/3 поряд з характером метро-ритмічної пульсації вказують щодо прямого зв'язку зі стилістикою вальсу. В умовах подібного полістилістичного контексту вважаємо доречним характеризувати інтерпретацію Керрін Еллісон з позиції джаз-вальсу. Наведена гіпотеза мислиться доволі аргументованою, адже у виконавській версії Еллісон чітко прослуховуються стилістичні елементи традиційних джаз-вальсів на кшталт композицій «*Footprints*» В. Шортера, «*Alice in Wonderland*» С. Фейна, «*Jitterbug Waltz*» В. Фетса, «*Bluesette*» Т. Тілеманса, «*Someday My Prince Will Come*» Ф. Черчилля, або ж «*Up Jumped Spring*» Ф. Габбарда.

З приводу вокальної партії, відмічаємо, що Керрін здебільшого тяжіє до нарочито баладного принципу викладу матеріалу, надаючи перевагу менш експресивній проте надзвичайно чуттєвій манері виконання. Тембральне забарвлення співачки сповнене мелодичних, задумливо-споглядальних інтонацій що виразно підкреслюють художнє оповідання. Виконавська манера Еллісон не відмічена залученням будь-яких експресивних виражальних засобів, але в ній відчувається виражена внутрішня емоційна енергія. Взаємодіючи зі «свінговою» ритм-секцією облямованою метро-ритмічною пульсацією вальсу, нарочито баладна манера Еллісон мислиться як екстраординарне художнє рішення, яке значною мірою урізноманітнює усталені виконавсько-стильові моделі джазового музикування.

На особливу увагу заслуговує і структура композиції. Як відмічалось раніше, свій початок інтерпретація Еллісон бере зі вступу (8 т.) що перетікає у 16-тактну інтродукцію в рамках якої виконавицею викладається перший куплет пісні. Відразу по завершенні інтродукції звучить повноцінний хорус в формі АВ (16 т.) в змісті якого викладений другий куплет. Наступні два хоруси також структурно витримані у формі АВ і являють собою гітарні імпровізаційні розділи, де в першому звучить імпровізація електрогітари, а в матеріалі другого відповідно акустичної гітари. Подальший розвиток художньої думки авторки знаходить свій прояв у доволі тривалому імпровізаційному епізоді солістки (4 хоруси). Примітно те як Еллісон трактує

дані хоруси. Так, відмічаємо, що перший з них в цілому допустимо розглядати як «спешл-хорус», який являє собою здебільшого унісонне відтворення певного імпровізаційного мелодичного малюнку, найімовірніше заздалегідь підготованого. Ближче до кінця квадрату означений унісон нівелюється, найперше завдяки дівізі де в партії солістки звучить основний мелодичний малюнок з секстовим дублюванням його в партії гітари.

Решта вокально-імпровізаційних хорусів (3 х.) побудовані відповідно до принципу «питання – відповідь», де партії солістки і контрабасу поперемінно імпровізують по чотири такти. Цікаво те, що наведений діалогічний тип імпровізування, в цілому допустимо кваліфікувати як своєрідного наслідування аналогічного типу викладу музичного матеріалу, представленого у гітарному вступі. Надаючи характеристику вокальній імпровізації Еллісон відзначимо, що в даному випадку, на відміну від епізоду викладу основної мелодії співачка звертається до залучення нетипових для баладної манери засобів додаткової музичної виразності. Так, наприклад висхідні пасажі мелодичної лінії Еллісон нерідко довершує специфічним прийомом ретл<sup>25</sup>, що, безумовно, додає загальному звучанню розділу особливих колористичних барв. Водночас, виконавській манері Еллісон представлений в імпровізації, на наш погляд властиві ознаки скет-техніки<sup>26</sup>, характерної для однойменного вокального стилю, як аналогу інструментального стилю Вебор (Бі-боп). Поряд з такими прийомами як скет або ретл Еллісон також доволі часто використовує джазове глісандо, різні варіації вібрато і, безумовно banding<sup>27</sup>. Втім, на особливу увагу заслуговує репрезентована співачкою майстерність вокальної техніки, зокрема витонченість переходу від голосу до субтону, або до фальцету, а окремі епізоди імпровізації наочно демонструють тяжіння до мікстового типу співу.

---

<sup>25</sup> Ретл, або драйв – специфічний виконавський прийом штучної «підтяжки» до ноти з додаванням характерного ефекту гарчання.

<sup>26</sup> Скет – імпровізаційна вокальна техніка імітації звучання музичних інструментів. В основі скет-техніки – використання фонем і складів у довільному порядку.

<sup>27</sup> Banding – специфічний тип інтонування на кшталт прийому portamento в академічній музиці. В основі прийому бендінг – виконання тієї чи іншої ноти за допомогою штучного підтягування інтонації, тобто без чіткої первісної фіксації звуковисоти.

З приводу стрет-техніки зазначимо, що Еллісон надає перевагу комбінованому поєднанню твердих (б, д) і глухих приголосних (к), хоча і у меншому ступені. Доповнюючи їх голосними звуками (а, і, о, у) співачка здебільшого оперує усталеними так званими «бопівськими» артикуляційними конструкціями, настільки характерними для естетики стилю скет, зокрема такими: «скі-бі-ді», «скі-бі-ду», тощо. Водночас, за умови застосування твердих губних приголосних (п, б) раз у раз чітко прослуховуються і нарочито свінгові артикуляційні конструкції, у тому числі з тріольною пульсацією, – «па-ді-да-ді», «па-ді-да» «па-бі-да-ді» і таке інше. Втім, ретельний аналіз вокальної імпровізації, зокрема епізодів з вираженими стилістичними елементами скету дозволив нам сформулювати висновок щодо фактичної відсутності фактів використання будь-яких шиплячих або м'яких приголосних, на кшталт «ш, дж, с, л», застосованих, як правило, для утворення таких конструкцій: «шу-бу-ду-бі» або ж «шу-ба-ду-ба».

Завершення імпровізаційного розділу відмічене свого роду «безшовним» переходом до репризи, як своєрідний аналог поняття *attacca* широко використовуваного в академічній традиції. Зазначимо, що 2-х хорусна реприза в трактуванні Еллісон представлена у дещо трансформованому вигляді, де останні 4 такти другого хорусу виконуються висловлюючись академічною термінологією *molto rallentando*, тобто за умови істотного уповільнення темпу, у такий спосіб художньо обрамляючи репризний розділ. Завершення інтерпретації Еллісон виражене 21-тактовою кодою, яка почасти ґрунтується на гармонічній структурі епізоду «В». Діалогічне «перегукування» гітар, позначених ще в матеріалі інтродукції нині філігранно довершуються вишуканими вокальними репліками Еллісон, в рамках яких виконавицею розспівується остання поетична строфа, яка, власне, і розкриває найголовніший смисл пісні і людського життя в цілому: «*The greatest thing you`ll ever learn is just to love and be loved in return*<sup>28</sup>».

---

<sup>28</sup> В перекладі з англійської – «Найбільша річ, яку ти коли-небудь пізнаєш – це просто кохати і бути коханим у відповідь».

### 2. 3. 2 Виконавська версія Джорджа Бенсона

У якості другого зразка для аналізу нами була обрана інтерпретація одного з найвідоміших джазових виконавців сьогодення Джорджа Вашингтона Бенсона як людини, що поєднала в одній особі іпостасі гітариста, вокаліста і композитора. Звернення до вказаного виконавця, зокрема його авторської інтерпретації, мислиться нами як рішення абсолютно ґрунтовне і аргументоване, адже воно дає змогу предметно розглянути специфіку трактування джазової вокальної балади Ахбеза в сучасній стилізації.

Отже, за аналогією до виконавського аналізу інтерпретації Керрін Еллісон, в даному випадку вважаємо доречним спочатку розглянути аспекти формоутворення. Відмічаємо, що Дж. Бенсон трактує структурну модель першоджерела доволі неординарно, насичуючи її новітніми художніми рішеннями. Так, наприклад, виконавська версія Бенсона, подібно до Еллісон містить повноцінний розділ intro зміст якого з точки зору метро-ритму характеризується як складноутворений і варіативний. Варто також наголосити, що саме в інтродукції отримує прояв ймовірно ключове структурне нововведення Бенсона – додавання до стандартного 16-тактного хорусу «АВ» одного зайвого такту, зокрема розширення частини А, внаслідок чого структура хорусу наразі представлена формулою «9 + 8», на відміну від «8 + 8» І. Ахбеза, або тої ж таки К. Еллісон. Докладніше розглянемо матеріал інтродукції.

Свій початок інтерпретація Дж. Бенсона бере надзвичайно проникливим симфонічним вступом, виконаним у дусі концертних виступів з оркестром Н. К. Коула, Ф. Сінатри або К. Еллінга. Примітно те, що в мелодичному матеріалі оркестрового вступу цитується середня частина теми балади, що, безумовно, надає характеру звучання особливої величності і навіть піднесеності. Втім, вже в четвертому такті «симфонічного» вступу Бенсон позначає в партії струнних дещо «різку» IV ступінь у якості витриманого, або педального звуку. Наведене гармонізаційне рішення, на

наш погляд, доволі неординарне і з художньої точки зору неймовірно виразне, адже згадана педаль струнних, що формує свого роду слабо виражений гармонічний дисбаланс в буквальному сенсі передбачає подальше розв'язання дисонуючого звуку.

Починаючи з 5 такту Бенсон будучи неперевершеним майстром аранжування цілковито заміщує первісну стилістику «симфо-джазу». Так, зокрема, витриманий акорд оркестру довершується активною нарочито фанковою пульсацією ударних, яка окрім привнесення стилістичних змін також суттєво впливає і на зміну темпової складової композиції в бік прискорення. Варто також відзначити фактор складноутвореності метро-ритмії, а саме часті зміни розміру. Епізод 4-тактного симфонічного вступу структурно виглядає наступним чином: 1 т. (3/4) + 1 т. (2/4) + 2 т. (3/4). Подальший фанковий епізод представлений п'ятьма тактами у розмірі 2/4. Зауважимо, що саме завдяки додатковому 5 такту Бенсон порушує структуру ахбезівської 16-тактної форми. Фанкова стилістика отримує розвиток на рівні впровадження все більшої кількості нетипових для традиційної джазової балади музичних інструментів – синтезатори і перкусія.

Безпосередній виклад теми знаходить прояв в партії вокалу у виконанні Бенсона який, до речі, в рамках даної інтерпретації виконує радше амплуа вокаліста аніж гітариста. Насамперед, відмічаємо, що акомпанемент теми витриманий у раніше заявленій суто фанковій стилістиці, хоча й за умови вкраплення елементів африканської етнокультурної традиції, зокрема специфічних поліритмічних формул у виконанні інструментів ритм-секції (бонго та конга). Фактура акомпанементу достатньо прозора, представлена бас-гітарною лінією і акордовою фактурою в партії гітари і синтезатора з використанням характерного для фанкової музики ефекту «Auto-wah<sup>29</sup>»). Акустичний аналіз партії акомпанементу в цілому дозволяє відстежити

---

<sup>29</sup> Auto-wah – специфічний звуковий ефект, що ґрунтується на принципі частотної фільтрації, або так званого спектрального ковзання, завдяки чому досягається звуковий ефект «вау-вау». Оперування піковим відгуком частотного фільтру, зокрема його руху вгору і вниз здійснюється завдяки педальному механізму, що допомагає виконавцю точніше регулювати амплітуду спектрального ковзання (вау-ефекту).

певний зв'язок зі стилістикою диско як похідної від стилю фанк. З приводу вокальної партії, зазначимо, що Бенсон трактує її максимально наближено до оригіналу, у такий спосіб виказуючи свій художній пієтет І. Ахбезу. Виключення складають поодинокі випадки вкраплення окремих елементів мелодичної орнаментики та мелізматики, тим самим максимально насичуючи баладний мелодизм вираженими стилістичними ознаками фанку та інших вокальних стилів сучасної масової музики. Виконавській манері Бенсона характерна особлива легкість і невимушеність художнього оповідання, в рамках якого розкриваються найвиразніші тембральні якості співочого голосу останнього.

Струнна група вводиться в фактуру пізніше, вже в матеріалі другого хорусу (2-й куплет) і представлена чуттєвими затактними тріолями які, в свою чергу, дещо нівелюють превалювання фанкової першооснови, насамперед завдяки вкрапленню стилістичних елементів, характерних джазовій баладі, у тому числі оригінальній версії композиції у виконанні неперевершеного Н. К. Коула. Водночас, суто акустично виконавська манера Бенсона на наш погляд милиться дещо наближеною соулу або ритм-н-блюзу, зокрема завдяки характерній для означених стильових спрямувань емоційно-чуттєвій манері виконання.

Розмірковуючи з приводу питань формоутворення вважаємо доречним нагадати, що на початку аналізу нами вже акцентувалася увага стосовно структурних нововведень Бенсона виражених у впровадженні в структуру 16-тактного хорусу додаткового такту. В даному ж випадку Бенсон вкотре розширює структурну модель хорусу додаючи ще 4 такти, в яких виконує на розспів останню строфу тексту: «...*to love and be loved in return*» на основі сталої гармонічної основи. Цікаво те, що подібний принцип «циклічного» повторення конкретної строфи (в даному випадку останньої) був встановлений нами і в рамках попереднього аналізу виконавської інтерпретації К. Еллісон.

По закінченню вище означеного 4-тактного «додаткового» епізоду свій прояв отримує чергове неординарне рішення Бенсона в питанні формоутворення – звернення до практики *special-chorus*<sup>30</sup> (спешл-хорус), а саме унісонного відтворення певного мелодичного матеріалу в партії вокалу і гітари. З точки зору гармонічного наповнення відмічаємо використання в матеріалі спецл-хорусу виключно однієї гармонічної функції Fm<sub>7</sub>, яка, до речі, становить основу згаданого 4-тактного епізоду. Додамо, що зміст даного хорусу тривалістю 26 тактів цілковито спирається на виражену фанкову стилістику, витончено довершену «прозорою» педаллю струнних, що надають загальному характеру звучання епізоду особливої патетики.

Короткочасне завершення спецл-хорусу Бенсон втілює у повторному впровадженні 4-тактного епізоду розспівування останньої репліки, але вже в купірованому вигляді «...*to be loved in return*» з подальшим поверненням до унісонного імпровізування. Варто також додати, що даний епізод стає заключним, а тому, на наш погляд, допустимо кваліфікувати як коду. На підтвердження наведеної тези відзначаємо фактичну відсутність в рамках імпровізаційного матеріалу будь-яких виражених мелодичних елементів теми і, безумовно, впровадження *fade-out*<sup>31</sup> прийому, настільки поширеного в площині сучасної масової музики.

Резюмуючи вище означене констатуємо, що виконавська версія Дж. Бенсона завдяки привнесенню африканського колориту, опори на фанкову стилістику з елементами «симфонізації» розкриває оригінальну композицію І. Ахбеза з нових позицій. Неординарність творчого мислення Бенсона знаходить прояв у численних художніх рішеннях: трансформування форми балади, впровадження спецл-хорусів як демонстрація нестандартного підходу до імпровізації, інтегрування в контекст теми фанкових елементів (*loop*-техніка, а також повторення окремих мелодико-ритмічних фігур, тощо)

---

<sup>30</sup> *Special-chorus* – додаткова складова форми музичного твору, що являє собою епізод колективного (2 і більше виконавців) унісонного виконання заздалегідь підготовленого (зімпровізованого) мелодичного матеріалу.

<sup>31</sup> *Fade-out* – технічний прийом звукозапису, виражений у поступовому зменшенні сили звуку до нуля.

і таке інше. Водночас, спроба узагальненого аналізу інтерпретації Бенсона дозволяє сформулювати певний дослідницький висновок, суть якого полягає у тому, що дана виконавська версія, на відміну від версії-попередника з вираженим джазовим орієнтуванням, в цілому сприймається радше як продукт сучасної масової музики. Загальноприйнятим є думка відносно позиціонування стилю фанк як складової частини джазової традиції, хоча й орієнтованої на широку слухацьку аудиторію, що, в підсумку, і обумовило подальшу його комерціалізацію. Інтерпретація Бенсона, на наш погляд, також являє собою ймовірно один з найяскравіший зразків сучасної масової музики, яка, однак, не несе вираженої комерційної спрямованості. Опора на фанкову стилістику мислиться нами як авторська спроба розширення меж усталеного сприйняття джазової балади, у такий спосіб вдихнувши в неї нового життя.

## **Висновки до Розділу 2.**

В матеріалі другого розділу нами було приділено значної уваги двом питанням, зокрема вивченню загальних аспектів теорії інтерпретації і, безумовно, всебічному виконавському аналізу джазового стандарту І. Ахбеза. Відмічається, що завдяки ретельному опрацюванню наявних науково-теоретичних матеріалів нами були виокремлені і опрацьовані відразу декілька тлумачень таких понять як «інтерпретація» і «виконавська інтерпретація». Проведене дослідження по-перше, дозволило виявити факт багатовимірності тлумачень поняття «виконавська інтерпретація», а по-друге дало змогу докладно розглянути множинні його аспекти зокрема комунікативний, психологічний, художній, філософський та інші.

Предметний дослідницький інтерес також викликала можливість вивчення історії створення джазової балади Ідена Ахбеза поряд з втіленням виконавського аналізу який дозволив розкрити специфіку художньо-образного мислення виконавців-інтерпретаторів. Водночас, досвід порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій наочно демонструє унікальність авторських концепцій розкриття драматургії твору.

## РОЗДІЛ 3.

### СУЧАСНІ АРАНЖУВАННЯ КОМПОЗИЦІЇ «NATURE BOY»: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ.

#### 3.1. Ритмічні та стильові перевтілення у виконанні Азизи Мустафазаде

В попередньому розділі ми неодноразово торкалися теми тлумачення поняття виконавської інтерпретації, яке, на нашу думку – є необхідним елементом втілення музичної думки, особливо в джазовому світі. Розділ 3 нашої роботи буде присвячений сучасним версіям композиції «Nature boy» Дена Ахбеза, і перша інтерпретація, на яку ми звернемо увагу – це версія у виконанні неймовірної Азизи Мустафазаде.

Народившись в Азербайджані, у родині відомого піаніста та композитора Вагіфа Мустафазаде, Азіза заспівала на великій сцені першу вокальну імпровізацію разом зі своїм батьком у трирічному віці; цей виступ дав початок музичному майбутньому талановитої музикантки. Незважаючи на любов до класичної музики Баха і Шопена, юна Азіза завжди тяжіла до імпровізаційного виконання. «Я просто не граю те, що не можу відчувати», – розповідала вона [20]. Тут, до речі, можна відмітити той факт, що і Шопен і Бах, (хоч і є представниками класичної школи) були яскравими імпровізаторами свого часу, зокрема:

- Й. С. Бах є одним з найбільш плідних поліфоністів у світі та блискуче імпровізував; всі джазові митці до наших днів беруть за основу джазової імпровізації саме поліфонічний підхід;

- Ф. Шопен також не був запеклим поціновувачем суворого академічного виконання та дуже часто виходив за рамки усталених традицій, створюючи імпровізовані музичні лінії прямо посеред виступу, доповнюючи твори власними каденціями, за що часто отримував багато негативних відгуків від критиків. Але це ніяк не завадило музиканту стати всесвітньо відомим [48].

Тож, враховуючи вище написане, можна сказати, що джазова музика – це саме та галузь, до якої природньо тяжіла Азіза Мустафазаде. В 17 років вона перемагає у всесвітньо відомому конкурсі імені Телоніуса Монка (Washington, D.C., the Smithsonian Institution and the John F. Kennedy Center for the Performing Arts), де виконує його твори, додаючи до них власні ідеї, а також азербайджанські традиційні елементи (мугам<sup>32</sup>), тим самим продовжуючи родинну традицію (батько Азізи був відомим виконавцем джазової музики в поєднанні з мугамом) [20]. Переїхавши до Німеччини і продовживши там професійне навчання, Азіза записує дебютний альбом, названий її власним ім'ям; в майбутньому співачка записала ще сім альбомів, співпрацюючи з всесвітньовідомими музикантами, такими, як Ел Ді Меола, Стенлі Кларк, Омар Хакім та Білл Еванс. Пізніше Ел Ді Меола скаже про неї: «Азіза – геній і як композитор, і як музикант, її музика значить для мене більше, ніж просто джаз, бо я чую її культуру. Я чую Азербайджан» [41].

Композиція «Nature boy» в аранжуванні Азізи Мустафазаде є справжнім витвором мистецтва, в якому музикантка синтезувала джазову музику з автентикою і ритмікою азербайджанської культури. Тож, пропонуємо детальніше ознайомитись з даною інтерпретацією [22].

Початок композиції максимально відрізняється від оригіналу та від версій, які було згадано в попередньому розділі. Вступну частину виконує тільки піаністка (в ролі якої виступає сама Азіза), обігруючи ступені фрігійського ладу в партії лівої руки перші 4 такти. Далі приєднується вокал, причому він звучить не з початку теми стандартного хорусу (“There was a boy, very strange enchanted boy”), а з останніх фраз (“The greatest thing you’ll ever learn”), на основі фрігійського і далі дорійського ладів звучать партії

---

<sup>32</sup> Мугам (азерб. Muğam, موغام [muɣam]; від араб. مقام [maqam] — «місцезнаходження, стоянка»), або Мугамат (азерб. Muğamat) — один з основних жанрів азербайджанської традиційної музики, багато частинний вокально-інструментальний твір, який є класичним музично-поетичним мистецтвом азербайджанського народу. Мугам – це також загальна назва ладів азербайджанської Мугаму притаманний імпровізаційний тип мелодичного розвитку на основі визначеного мугам-ладу. Мугам виконується як повністю (дестгях), так і частково співаком-солістом (ханенде) з інструментальним супроводом або у вигляді сольних інструментальних творів (на тарі, кеманче та ін..) азербайджанське тріо виконавців мугаму складається з вокаліста, який також грає на дафі, та акомпануючи йому тариста і кеманчиста [31].

супроводу. Далі мелодія також видозмінюється і навіть близько не нагадує оригінальну тему стандарту; послідовність двох тактів напівзменшеного мі-мінору з VI# ступенем і далі ще два такти ля-мінорного септакорду з II натуральним ступенем розчиняються в ферматі, а голос оспівує мелізматичним прийомом з досить нечіткими тонами щось схоже на каденцію і приходиться в тоніку. Ця тоніка підхоплюється партією фортепіано, але ритм і рух контрастує з ліричним початком вступу, набуваючи рис стилю джазового танго, це підкреслено також участю перкусії. Якщо процитувати цей ритмічний малюнок, то вийде наступне:



супроводжує тільки перкусія, притримуючись ритму джаз-танго, в пасажах фортепіано часто відтворюються фрази з попереднього хорусу вокального соло. Частина В Азіза доповнює вокалом, періодично дублюючи те, що грає на фортепіано, яке має подобу спецл хорусу<sup>33</sup>. Також в цьому соло можна простежити чіткі перекликання (call-response), які в стандартному баченні виконуються двома музикантами. Азіза ж створює своєрідний діалог сама з собою, мовою музики. Особливості форми – в цьому хорусі вона розширена, частина А – стандартні 16 тактів, частина В – скорочена на два останніх такти (замість 16 оригінальних виходить 14) і доповнена ще 8 тактами, які умовно можемо позначити як В1 або як Intro 1 – вступ до фінальної теми пісні. Музичний малюнок тут складається з послідовностей акордів, які разом з голосом спускаються полутонами, основний голос співає нижню партію, бек вокал лише додає кінцівки фраз, розставляє акценти верхніми нотами, а останні два такти підводять під тему стандартним обігруванням II та V ступенів і низхідним вокальним уривчастим пасажем.



Фінальна тема не має частини А і починається одразу з частини В, мелодія видозмінена, акомпанемент мінімальний, подекуди Азіза просто розташовує акорди стакато на перших долях тактів. При цьому манера співу на кульмінації більше академічна, аніж джазова, особливо це можна почути на верхніх нотах. Остання фраза «is just to love and be loved in returne» повторюється тричі – перший раз октавним стрибком в академічному стилі; другий раз Азіза змінює манеру на блюзову; третій раз мелодія дублюється

<sup>33</sup> Цей цікавий прийом ми вже досліджували в попередніх інтерпретаціях в розділі 2.

фортепіано і бек-вокалом, слова повторюються попарно, та в паузах між фразами перкусія відбиває ритм, ніби відповідаючи на вокальні фрази. Все це відбувається на протязі 14 тактів, які по суті є кодою, розширеною за формою. Бо наступні і останні 14 тактів аранжування звучать за акомпанементом як Intro, але набагато імпульсивніше – за рахунок високих гучних нот обох голосів (основного і бек вокалу). Ця шалена енергія досягає кінця двома відривчастими восьмими тривалостями в дуже високому регістрі у вокальних голосів і низькому регістрі в партії фортепіано, створюючи неперевершений контраст тембрів.

### **3.2. Хорова практика та взаємозамінність тембрів у версії вокального ансамблю «Afro blue»**

Метою нашої роботи було комплексно розглянути багатфункціональність джазового стандарту «Nature boy» з точки зору композиції та аранжування. Тож наступний твір, який нас зацікавив і який запропоновано проаналізувати – це дуже об'ємна за звучанням версія джазового стандарту у виконанні вокального ансамблю. Оскільки ми робимо акцент саме на вокальних інтерпретаціях, в цьому варіанті аранжування, на нашу думку, можна знайти багато цікавих композиційних рішень.

Тож, почнемо, власне, з інформації про авторки аранжування, якою є Коннайтр Міллер, яка на сьогоднішній день є доценткою кафедри музики та вокальним джазовою координаторкою в університеті Говард, Вашингтон. Багатолітня практика викладання в найпрестижніших вишах Сполучених Штатів та виконавська діяльність накопичили в цій особистості досвід теоретика і практика, що в джазовому світі є найефективнішим інструментом для досягнення високих результатів з педагогічної точки зору. Коннайтр також часто виступала членом журі на престижних джазових конкурсах, зокрема на Середньо-Атлантичному джазовому фестивалі-конкурсі Сари Вон та Елли Фіцджеральд (New Jersey performing art Centre, USA). Також вона отримала визнання головного аранжувальника у жанрі джазового хору від

Центру виконання і мистецтва ім. Джона Кеннеді. І на зараз ще одним досягненням Коннайтр Міллер є відзначений багатьма нагородами вокальний джазовий ансамбль «Afro blue», засновником та керівником якого вона є з 2002 року [30].

Аранжування композиції «Nature boy» у виконанні цього ансамблю датоване 2012 роком і є повністю акустичним(без інструментального супроводу) [18]. У складі 9 виконавців – 5 жіночих і 4 чоловічих голосів; використані більшість тембрів, від басу до першого сопрано. В цьому випадку голоси повністю замінюють музичні інструменти, створюючи неповторне звучання.

Вступ починається з унісону тоніки (тональність ре-мінор) всіх голосів і ритмічного малюнку восьмої-четвертної-восьмої тривалостей, які розмежовуються з третього такту більш рівними тривалостями, ніби імітуючи цокотіння годинникової стрілки, верхні голоси лишаються незмінними; на четвертому такті нижні голоси утворюють октаву і тягнуть заліговану тоніку. Наступні 16 тактів лунає соло-вокаліз з монотонною підтримкою інших голосів. Цікаве застосування гармонічного мінору нагадує арабські оспівування молитов, а опори фраз на II та V ступені – джазову стандартну модель пересування акордів в інструменталістів при створенні вступу в багатьох джазових стандартах.



Перше проведення теми бере за основу стандартну мелодію з текстом в солістки ансамблю, форма А збільшена і складає 17 тактів, тобто є один

додатковий такт на початку, де нижні голоси співають в квінту, а верхні тримають той самий ритмічний малюнок, як у вступі; гармонія починає змінюватись тільки з 9 такту, нижні голоси в основному рухаються квінтами і квінтами, верхні – весь час співають в унісон. Враховуючи різнобарвність тембрів – відчувається обертонове збагачення, навіть враховуючи механічність виконання та унісони.

Частина В відокремлює бас від інших партій, бо з цього моменту цей голос повністю бере на себе ритмічну функцію, задає стиль та імітує контрабас. Маємо два додаткових такти в частині В (всього виходить 18), два перших бас «акомпанує», тенорові партії співають V ступінь, верхні голоси співають тоніку вище за розміщенням.



Далі жіночі партії поділяються на дві частини – половина бере на себе основну мелодію і співають в унісон (з текстом), інша половина тримає той самий ритмічний малюнок, що був основою вступу. Чоловічі голоси також співають стандартні слова пісні, але голосоведіння значно складніші, в деяких моментах вони створюють секунду або навіть дві, перетинаючись з верхніми партіями і один з одним. Звучить це дуже глибоко і наближено до традицій джазових вокальних ансамблів 40-х років, таких як King Sisters або

вокальна група Рея Ентоні. Кінець хорусу застигає на ферматі, і тут в баса змінюється стиль; ритміка в «акомпанементі» перетворюється на самбу, дуже артикульовану, також розмір 4/4 переходить в double-time<sup>34</sup>. Інші учасники тримають акорд C9sus на протязі перших двох тактів вступу до хорусу імпровізації солістки. Всього цих тактів у вступі 6, з яких наступні 4 – всі голоси проспівують лише дві фрази – «the was a boy», «enchanted boy».

Основні моменти можна побачити у фрагменті в нашій транскрипції (всі елементи, представлені в роботі, є результатами власного дослідження, і транскрипції у тому числі).

The image displays a musical score for a vocal group. It consists of two systems of staves. The top system shows the piano accompaniment, with a treble staff and a bass staff. The bottom system shows the vocal parts, labeled 'Vo.', 'Bar.', and 'B.'. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat. The piano part features a steady bass line and chords. The vocal parts have a melodic line with a fermata at the end of the first phrase.

Імпровізація триває один повноцінний хорус, і тут все витримано в стилі самби, дуже чітка артикуляція у головної вокалістки, застосування широкого відрізка діапазону, стрибки, глісандо. Можна відмітити, що склади скету, використані солісткою, дещо схожі з тими, що використовує

<sup>34</sup> В музиці і танцях double-time це різновид метру і темпу в ритмічних вітчуттях, фактично зменшуючи роздільну здатність темпу або метричного ділення. Це також пов'язано з конкретними часовими визначеннями, такими як 2.2. Контрастує з half-time. У джазі цей термін означає використання тривалості ноти вдвічі швидше, ніж раніше, але без зміни темпу акордової послідовності. Часто використовується під час виконання соло [53] (власний переклад).

неперевершена Дайан Рівз в своїх імпровізаціях. В цей час інші партії ведуть гармонію так само, як це зазвичай роблять піаністи, використовуючи додаткові ступені, тобто беруть на себе функцію фортепіано. Басова партія звучить настільки вільно, що може здаватись імпровізованою, а не задалегідь підготовленою. В цьому є сенс, бо контрабасисти акомпанують, спираючись на гармонічну послідовність, витримують стилістику, але не мають чітко заданої партії. Так само оспівує гармонію і партія басу в цій інтерпретації, що свідчить про те, що функція басу також має імпровізаційну складову. В цілому всі супроводжуючі голоси – як інструменти, йдуть за імпровізацією солістки, граючись з динамікою і як один живий організм створюють неповторну драматургію в цій частині.

Далі починається проведення теми після соло, і воно цікаве тим, що настрої різко змінюється з енергійної латини на чисте хорове акустичне звучання. На протязі перших 8 тактів частини А голосоведіння відбуваються в метро-ритмі, інші 8 – звучать *ad libitum*. Подібно до церковного хору, голоси поліфонічно проводять головну і другорядні партії, текст то з'являється, то зникає в тій чи іншій партії, слова дублюються і перегукуються між собою.

The image shows a musical score for the song "There was a boy". It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "There was a boy a ve-rystrange en- / There was a boy a ve-rystrange oh / The-re was a boy / The-re was a boy en-chan-ted". The piano part features a bass line with chords and a treble line with chords and a melodic line.

Наступні 6 тактів побудовані на довгих тривалостях (залігованих цілих і половинних), чистота гармонії вражає, динаміка значно стриманіша, ніж на початку хорусу. Останні два такти частини А повертають до ритму самби. Контрастуючи з попередніми тактами подвійне форте, енергія латини та зміна теситури верхніх голосів (всі жіночі партії співають набагато вищі ноти, ніж в попередніх частинах) може розглядатись як початок кульмінації. Тут знову можна почути перегукування та принцип «розмови» – те, що притаманне джазовій музиці (в імпровізації це формат «call-response» у побудові фраз), але це не просто діалог між двома людьми, а скоріше жвава бесіда в галасливій компанії. Всі вокалісти ніби імітують одне одного, постійно підхоплюючи частини музичних ліній і тексту один за одним. На фразі «the greatest thing you'll ever learn» тенор-вокаліст виходить на передній план і співає основний текст, а на останніх 4-х тактах інші учасники виконують акорди з ферматами, соліст доспіває основну тему і до нього

також приєднується жіночий голос, вони вдвох створюють магічну каденцію з підтримкою лише басу.

Кода звучить за настроєм подібно до моменту, коли ансамбль переключився на латину, це можна відслідкувати по виконанню басової партії. Лунає заключне соло вокалу на основі одного акорду Dm9, обрамлене кришталево чистими гармоніями інших голосів, які повторюють знов і знов слова «be loved».

### **3.3. Сучасне тлумачення та звернення до латинської традиції в інтерпретації Дженіфер Хадсон**

В другому розділі ми вже підіймали тему про те, що джазовий стандарт – це універсальний музичний жанр, який можна використовувати незалежно від стилістичних вподобань; це свого роду конструкція, фундамент, на основі якого можна придумати і створити щось кардинально нове і актуальне на сьогодні. Також це поняття можна визначити як «засіб спілкування» для міжнародної музичної спільноти. Бо недаремно існує поняття «джем-сейшн», де можуть з'явитись музиканти з будь-якого куточку світу і зіграти улюблені джазові стандарти без репетицій [43]. Ця магічна комунікація в режимі «онлайн» робить джазовий стандарт особливим елементом музичної культури світу і вирізняє його з інших жанрів. Композиція «Nature boy» є тому найкращим підтвердженням, бо на протязі десятиліть вона модернізувалась і трансфігурувалась у різних образах, стилях і творчих проявах відомих музикантів і за кількістю різноманітних версій може порівнятись, мабуть, лише зі стандартом Дорджа Гершвіна «Summertime», який, до речі, має українське походження (українська пісня «Ой, ходить сон коло вікон») [51].

В попередній проаналізованій нами інтерпретації у виконанні одразу 9 співаків ми побачили явні ознаки тяжіння до латиноамериканської музики, бо більшість композиції ритмічно і стилістично побудована на традиціях танцювальної бразильської культури. В магістерській роботі ми намагаємось прослідити трансформацію джазового стандарту «Nature boy» і показати

актуальність цієї композиції незалежно від часу. Тому вирішили наостанок знайти одну з останніх версій композиції і нею є версія співачки Дженніфер Гадсон [42]. Тему латиноамериканської музики було згадано не даремно, тому що цей варіант аранжування також має танцювальну стилістику і виконаний в стилі романтичної румби<sup>35</sup>.

Американська акторка і співачка Дженніфер Хадсон є справжньою іконою сучасного вокального світу. У 2007 році після перемоги в шоу *American Idol* розпочалась кар'єра талановитої артистки, пізніше вона сама вже буде членом журі на британському талант шоу «*The Voice*» [54]. Справжню славу і 29 престижних нагород Дженніфер Гадсон отримала за дебют у кіно мюзиклі «*Дівчина Мрії*», де вона зіграла головну роль Еффі Вайт разом з неперевершеною Бейонсе [40]. Безумовно, голос Дженніфер є одним з найяскравіших в нашому сьогоденні. Виконання композиції «*Nature boy*» у версії Д. Хадсон датоване 2021 роком, це аранжування у супроводі оркестру.

Початок композиції – домінантний акорд у фортепіано і струнні інструменти, які розчиняються в пасажах в низхідному русі, дещо схожих на багато новорічних аранжувань джазових пісень. В двотактному вступі лунає перша фраза пісні «*there was a boy*», яку виконують духові інструменти. Солістка оспівує пару фраз імпровізаційного характеру. Тема хорусу звучить водночас лірично і тривожно, лірика відчувається в голосі, а тривожність – у видозміненій гармонії, яка відрізняється від стандартної. Цікаве музичне рішення, на наш погляд, аналогом якого є відомий саундтрек з кінофільму про Джеймса Бонда «*Skyfall*» (2012), виконаний талановитою співачкою Адель. В першому хорусі використовується стандартний джазовий квартет – рояль, барабани, гітара, контрабас, також присутня перкусія та струнні інструменти, які красиво огортають кожну фразу супроводом, гармонічно

---

<sup>35</sup> Румба – парний кубинський танець африканського походження, який входить в програму сучасних бальних танців. Виконується під музику розміром 4/4, повільно, у темпі 25-27 тактів на хвилину на рахунок: «швидко», «швидко», «повільно» з акцентом на повільній долі такту [47].

насичуючи музику камерним звучанням. Ритм румби надає аранжуванню особливого шарму. При цьому можемо відмітити, що в цій частині голос вокалістки дуже стриманий, спокійний, без різких динамічних стрибків, що взагалі не притаманно манері Дженніфер Гадсон, яка від природи має дуже потужну силу звуку. Це говорить про усвідомлення стилістики і естетики, музика в прямому сенсі «плеться» з інструментів і голосу і створює унікальне звучання.

В другому хорусі пісні провідна роль належить флейті, яка виконує основну мелодію в частині А, струнні інструменти перемовляються з флейтою і в цей своєрідний діалог періодично вплітається вокальний голос, імпровізуючи не в джазовій, а в соул манері. Це оспівування гармонії на голосні звуки «иuh», «уeah» з використанням блюзових тонів, які дуже вдало вписуються в композицію.

Використання флейти в якості сольного інструменту є цікавим тому, що як ми вже згадували – румба бере свій початок на Кубі, яка є країною-еталоном латино-американської музики наряду з Колумбією, а флейта – інструмент, який є обов'язковим у виконанні сальси, бачати, самби та іншої популярної в тих краях музики. Стилістика виконання, присутність перкусії і гуїро<sup>36</sup>, які чітко відтворюють ритм румби, солююча партія у флейти як незамінного елемента в латиноамериканській музиці, використання клавесина<sup>37</sup> у фортепіано – це все елементи традиції і культури країн південноамериканського континенту.

В частині В вокалістка починає тему гучними фразами з класичним декламуванням тексту, але видозміненою мелодією, і це вже набагато більше схоже на манеру Дженніфер Гадсон. Акомпанемент фортепіано тут

---

<sup>36</sup> Гуїро – ударний музичний інструмент з невизначеною висотою звуку з родини ідіофонів латиноамериканського походження. Являє собою висушений плід довгастого гарбуза з поперечними насічками зверху і отвором знизу для звукового резонансу. Має високий і різкий тріскаючий звук. Грають на інструменті, тручи гранчастою паличкою по зарубках в обох напрямках. Використовується для підкреслення ритму [44].

<sup>37</sup> Клавесин – це ритмічний малюнок, який використовується як інструмент для часової організації в кубинській музиці. Іспанською мовою «clave» буквально означає «ключ», або «ключовий камінь». Ритмічні цикли клавесина відтворюються п'ятьма основними акцентами розділеними часовими інтервалами нерівної тривалості [28].

використовує потужні пасажі, граючи тріолями впоперек стабільному ритму ударних і перкусійних. Техніка мелізматики, якою Дженніфер майстерно володіє, також продемонстрована в цій частині. Звук більш об'ємний, близький і насичений масою низьких обертонів. Наростання динаміки підказує, що композиція наближається до кульмінації, якою в даному випадку виступає кода. Це 16 тактів соул-імпровізації вокалістки, акордові, досить емоційні стрибки в партії фортепіано, контрастні довгі ноти у партіях струнних, та підкреслення принципу ведення діалогу в мілкій техніці віброфону. Наприкінці тембр Дженіфер Гадсон розкривається в повній мірі, динаміка акомпанементу досить гучна і це дозволяє співачці використовувати тверду атаку звуку на високих відрізках діапазону і при цьому бути в балансі з супроводом. Останні акорди звучать на ферматах, гармонічна послідовність як на початку частини А – повторюється, а каденція в стилі соул від вокалістки – зводить динаміку на піано.

Загалом ця версія не є ускладненою за умов якихось сучасних композиційних рішень чи додаткового насичення джазовою гармонією. І тут можна сказати, що іноді зовсім прості інтерпретації з функціональної точки зору – можуть звучати насичено і стильно. І це говорить про те, що і композитор, і виконавці, які причетні до створення цієї музики – є професіоналами і тримають темброву рівновагу, не перевантажуючи твір, при цьому – зберігаючи культуру звуку, стилістичні елементи та музичний баланс.

### **Висновки до Розділу 3**

В матеріалах третього розділу містяться характеристики та аналіз сучасних інтерпретацій джазового стандарту «Nature Boy» Ідена Ахбеца, якому присвячена магістерська робота. Ми вирішили розглянути аранжування останніх років і показати взаємозв'язок жанрів і стилів різних музичних епох, висвітлити питання взаємозамінності тембрів, різноманітності художніх музичних прийомів, і в той же час –

відштовхуватись від стандартного бачення джазового аранжування. Тобто, завдяки аналізу трьох між собою не схожих версій ми побачили в першому випадку – спирання на автентичну традицію, втілення різних вокальних технік (від академічного вокалу до народного співу) в одній композиції; в другому випадку – перекладання інструментальної функції на суто вокальне виконання, заміщення музичних інструментів вокальними голосами; в третьому випадку – уособлення танцювальних ритмів Латинської Америки і водночас тяжіння до класичного виконання джазового стандарту, але з використанням виразних елементів.

Дослідження саме сучасних варіантів джазового стандарту дають розуміння, що, завдяки безперервному розвитку, джазова музика має змогу поєднувати в собі різні виконавські та композиторські елементи, не маючи особливих рамок, на відміну від академічної музики. Відштовхуючись від імпровізаційної природи самого поняття «джаз» («свобода») – інтерпретатор і композитор можуть використовувати будь-які прийоми і методи для досягнення оригінального звучання, і тим самим – збагачувати музичну культуру новими ідеями і надихати послідовників, які, в свою чергу продовжать цей ланцюг творчості і завжди будуть йти бік об'їк з часом.

## ВИСНОВКИ

Дане наукове дослідження, спираючись на досвід виконавського аналізу, кінцевою метою має комплексну характеристику явища трансформації джазового стандарту за жанрово-стильовими ознаками у процесі виконавської інтерпретації. Під час роботи над представленим магістерським дослідженням нами було послідовно виконано ряд наукових завдань.

В першу чергу було виконано стислий, але інформативно насичений аналіз історії зародження джазового мистецтва. Представлений в матеріалі першого розділу історіографічний екскурс також дозволив поетапно відстежити переломлення африканської культурно-етнічної пісенної традиції в контексті західноєвропейській практиці музикування. Поряд з чим були позначені і коротко розглянуті найперші жанрові вокальні форми як безпосередні предтечі майбутнього джазу.

Ретроспективний аналіз «передджазового» періоду дозволив виявити базисні критерії взаємопроникнення і подальшої взаємодії африканського фольклору і західноєвропейської музичної традиції які в буквальному сенсі визначили синкретичну природу джазу. Завдяки роботам В. Фрідвальда, А. Стюарта, Л. Блеквела та А. Ходіера ми прослідкували хронологічний розвиток та охарактеризували основні вокально-джазові стилі ХХ сторіччя, які в майбутньому сформували цілісну виконавську джазову школу та дали основу поняттям «вокальна імпровізація» та «вокальна інтерпретація».

В другому розділі було приділено значної уваги визначенню поняттям композиції та інтерпретації. В наукових опрацюваннях О. Катрич, О. Котляревської, Д. Мегілла, П. Рікера детально обґрунтовується актуальність обох термінів та їх взаємозв'язок з іншими елементами джазового аранжування. Докладне вивчення матеріалів допомогло нам висвітлити питання щодо об'єднання двох термінів інтерпретації та композиції в поняття композиторської інтерпретації (яке у контексті музичного мистецтва взагалі представлене у працях В. Москаленка), яке

дозволяє музиканту-виконавцю користуватись поліфункціональними засобами при створенні власних композицій; зокрема використовувати варіативний метод у розвитку твору, а також мати можливість фіксувати імпровізаційні елементи в партитурі.

Поглиблене вивчення джазового стандарту «Nature Boy» Ідена Ахбеза спиралося на загальні тези – походження, написання композиції, історичні дані, тощо. Це можна побачити на початку розділу 2. Але основний момент, пов'язаний з цією композицією – це виконавський та структурний аналіз інтерпретацій з різних часів формування джазової культури.

З метою всебічного дослідження авторських аранжувань, нами найперше було приділено значної уваги вивченню таких понять як «інтерпретація» і «виконавська інтерпретація». Багатовимірність даних понять, виражених у численних варіаціях тлумачення, зумовила необхідність акумулювання наявного на сьогодні дослідницького досвіду з метою подальшого узагальнення їх результатів. В матеріалі другого розділу нами представлений докладний виконавський аналіз інтерпретацій К. Еллісон і Дж. Бенсона, на основі якого можна наочно ознайомитись з особливостями художньо-образного мислення виконавців цих джазових співаків. Унікальність авторського художнього стилю дозволяє виконавцям розкривати ахбезівську драматургію в стилізації фанку або ж свінг-вальсу, у такий спосіб вдихаючи нового життя у вже створені художні образи.

Розділ 3 являв собою детальну характеристику інтерпретацій композиції «Nature boy» останнього десятиріччя. Це дозволило висвітлити багато цікавих аспектів, таких, як:

- сучасний погляд на джазове аранжування;
- використання джазової традиції та її поєднання з музичними принципами інтерпретації сьогодення;
- взаємозамінність інструментально-вокальних тембрів;
- поєднання джазової та академічної композиторської шкіл у виконавській практиці.

Відштовхуючись від мети дослідження, яка стосувалась питання жанрово-стильових трансформацій, нами були представлені власні елементи транскрипції проаналізованих версій стандарту «Nature boy», які дозволяють глибше вивчити конструкцію та побудову окремих партій, а також голосоведіння. З точки зору жанру джазовий стандарт являє собою гнучкий за структурою музичний твір, який може втілюватись в різноманітних інтерпретаціях за допомогою виконавських та композиторських ідей, а також видозмінюватись за стильовою функцією. Закладена в поняття джазу імпровізаційна складова дає сучасним музикантам свободу мислення, оригінальний підхід до створення аранжувань і, як наслідок – музичний світ джазу постійно еволюціонує і приносить безцінний вклад в світове мистецтво.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2005. 17 с.
2. Воропаєва О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : дис. ... канд.мистецтвознавства: 11.00.03. Харків, 2009. 210 с.
3. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ імені П.І Чайковського, 1997. 320 с.
4. Горбенко О. Особливості виконавської інтерпретації у процесі вивчення музичного твору. *Наукові записки КДПУ імені В.Винниченка*. Кировоград, 2013. Вип. 122. С. 120-127.
5. Горват І. Вассербергер І. Основи джазової імпровізації. Київ : Музична Україна, 1980. 122 с.
6. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 16 с.
7. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця: теоретичний та естетичний аспекти : автореф. дис. ... канд.. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2006. 16 с.
8. Котляревская Е. Интерпретирование как специфическая форма творческой деятельности. *Київське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. №1. С. 167–176.
9. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського* : науковий журнал. Київ : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2008. Вип. № 1. С. 106–111.
10. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*. Проблеми музичної інтерпретації. Київ, 1999. Вип. №2. С 4–14.
11. Полянський Т. Традиційний джаз. Київ : Музична Україна, 2015. 336 с.

12. Рікер П. Філософський енциклопедичний словник / пер. з англ. В. І. Шинкарук. Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України, Абрис, 2002. С. 574–582.
13. Симоненко В. Лексикон джазу. Київ : Музична Україна, 1981. 113 с.
14. Симоненко В. С. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центрмузінформ, 2004. 231 с.
15. Теробун Д. Джаз як мистецтво діалогу : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2019. 219 с.
16. Теробун Д. Джазова імпровізація як духовне спілкування. *Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної освіти : Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції*. Київ, 2013. С. 57–59.
17. Тхоревська Н. Джазова та естрадна балада: історичні прототипи, жанрова динаміка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2007. С. 78–90.
18. Afro Blue – Nature Boy [Audio]. Youtube. URL.: <https://youtu.be/CzX0-05KHG4> (accessed: 18.09.2022).
19. Asriel A. Jazz. Analysen und Aspekte. Berlin : VEB Lied der Zeit Musicverlag, 1977. 294 p.
20. AZERBAIJAN: Dance of Fire - Aziza Mustafa Zadeh. URL.: <https://www.200worldalbums.com/post/azerbaijan-dance-of-fire-aziza-mustafa-zadeh> (accessed 19.08.2022).
21. Aziza Mustafa Zadeh. Byography. URL.: [https://www.womex.com/virtual/bremme\\_hohensee\\_gbr/aziza\\_mustafa\\_zadeh](https://www.womex.com/virtual/bremme_hohensee_gbr/aziza_mustafa_zadeh) (accessed: January, 2023).
22. Aziza Mustafa Zadeh – Nature boy [Audio]. Youtube. URL.: <https://youtu.be/fJwExIPW2yM> (accessed: 17.03.2014).
23. Bailey D. Improvisation: its nature and practice in music. Ashborne : The British Library National Sound Archive, 1992. 146 p.

24. Benward B. Wildman J. *Jazz Improvisation in Theory and Praktike*. New York, 1984. 122 p.
25. Berendt J.-E. *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis Free Jazz*. Frankfurt am Main; Hamburg: Fisher, 1968. 550 p.
26. Berliner P.-F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago : University of Chicago, 1994. 904 p.
27. Blackwell L. *The Wings of a Dove : The Story of Gospel Music in America*. Norfolk: Donning, 1978. 173 p.
28. Borge J. *In Tropical Riffs: Latin America and the Politics of Jazz*. Durham, NC : Duke University Press, 2018. 280 p.
29. Cocker J. *Improvising jazz* (forewords by S. Kenton and G. Schuller). New York : Simon & Schuster Inc.. 1986. 128 p.
30. Connaitre Miller. *Byography*. URL.: <https://www.singers.com/bio/3755> (accessed: 17.08.2018).
31. *Encyclopedia muzyki / pod red. A Chodkowskiego*. Drugie wyd. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001. 1126 s.
32. Escudier L. *Mes Souvenirs. Les Virtuoses*. Paris: Libraire-Editeur. Palais-Royal, 1868. 372 p.
33. Feather L. *The book of jazz*. New York : Meridian Books Inc.,1961. 280 p.
34. Finkelstein S. W. *Jazz A People's Music* (foreword by Geoffrey Jackues). New York : International Publishes, 1988. 180 p.
35. Friedwald W. *Jazz singing: America's great voices from Bessie Smith to bebop and beyond*. New York : C. Scribner's Sons, 1990. 477 p.
36. Gioia T. *The History of Jazz*. New York : Oxford University Press, 1997. 710 p.
37. Gioia T. *The Jazz Standarts: a guide to the repertoire*. New York.: Oxford University Press, 2012. 544 p.
38. Heida J. *Encyklopedie jazzu a moderni popularni hudby*. Gast vesna. Praha : Ed. Supraphon, 1983. 416 p.

39. Hodier A. Jazz: its evolution and essence. New York : Grove Press, 1958. 96 p.
40. Hudson J. I Got This: How I Changed My Ways and Lost What Weighed Me Down. New York : Penguin group (USA) inc., 2012. 256 p.
41. Interview Aziza Mustafa Zadeh: Mal Königin der Nacht, mal Jazzerin URL.: <https://www.mainpost.de/regional/schweinfurt/interview-aziza-mustafa-zadeh-mal-koenigin-der-nacht-mal-jazzerin-art-6298549> (accessed: 25.08.2011).
42. Jenifer Hudson – Nature Boy [Audio]. Youtube. URL.: [https://youtu.be/37p\\_29jebaQ](https://youtu.be/37p_29jebaQ) (accessed: 13.08.2022).
43. Newton F. The Jazz Scene. New York : Da Capo Press, 1975. 303 p.
44. Mauleon R. Salsa Guidebook for Piano and Ensemble. Petaluma, California : Sher Music, 1993. 260 p.
45. Megill D.-W., Tanner P. Jazz issues: a Critical History. Madison, Wis. : Brown & Benchmark, 1995. V. XIII. 397 p.
46. Peeling Back Folk Rock to Reveal Hidden Jazz. URL : <https://www.nytimes.com/2005/11/05/arts/music/peeling-back-folk-rock-to-reveal-hidden-jazz.html> (accessed: 02.02.2022).
47. Pérez Custodio, Diana . Paco de Lucía: La evolución del flamenco a través de sus rumbas (in Spanish). Cádiz, Spain : Universidad de Cádiz, 2005. P. 96–97.
48. Randall M.-O. The History of Piano Improvisation in Western Concert Music: Ph D. diss. Ohio : University of Cincinnati, 1993. 84 p.
49. Sadie S. The New Grove. Second edition. (Vol. 57 №1), London : Music Library Association, 2000. P. 11–20.
50. Samyn S., Simons S. The finest in Belgian jazz. Brugge : Walleyne graphics Brugge, 2002. 170 p.
51. Schneider W. The Gershwin style: new looks at the music of George Gershwin. New York : Oxford University Press, 1999. 290 p.
52. Shapiro R.-J. Story of jazz as told by the men who made it. Mineona, New York : Dover Publications inc., 1966. 429 p.

53. Shneidman J. 1001 Jazz Licks: A Complete Jazz Vocabulary for the Improvising Musician. New York : Cherry lane music Company, 2000. 112 p.
54. Stephen M. Jennifer Hudson Moves to 'Better Place'. People. URL : <https://people.com/celebrity/jennifer-hudson-moves-to-better-place/> (accessed 8.11.2022).
55. Stearns M. The History of Jazz. New York : Oxford University Press, 1956. 367 p.
56. Stewart A. Funky Drummer' : New Orleans, James Brown and the Rhythmic Transformation of American Popular Music. *Popular music* : Cambridge University Press, 2000. Vol. 19. P. 293–318.
57. The new Grove dictionary of music and musicians : in 20 vol. Playford – Riedt / edited by S. Sadie. London : Macmillan Publishes Limited, 1995. Vol. 15. 866 p.
58. Ulanov B. A. History of Jazz in America. New York : Andesite press, 1972. 404 p.
59. Venable M. The interpretation of piano music. Boston : Oliver Ditson Company, 1913. 252 p.
60. Williams M. Jazz Heritage. New York : Oxford University Press, 1985. 272 p.
61. Woidek C. The John Coltrane Companion. New York : Schirmer Books, 1998. 222 p.