

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально – науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання

Янковець Поліна Олегівна

**ДЖАЗОВА МУЗИКА У СТАНОВЛЕННІ УКРАЇНСЬКОГО
ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 культури і мистецтв

Кваліфікаційна робота
на здобуття кваліфікаційного ступеня бакалавр

Науковий керівник:

_____ Н.А. Фоломєєва

кандидат педагогічних наук, доцент,
кафедри хорового диригування

вокалу та методики музичного навчання

“ ____ ” _____ 2021 року

Виконавець:

_____ П.О. Янковець

“ ____ ” _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МИСТЕЦТВО ДЖАЗУ: ІСТОРИЧНИЙ ПОСТУП.....	7
1.1 Розвиток джазової музики в першій половині ХХ століття.....	7
1.2 Особливості джазової музики.....	15
1.3 Субкультура джазової музики.....	22
Висновки до розділу 1.....	25
РОЗДІЛ 2. ВПЛИВ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ НА СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА.....	26
2.1 Історична зміна стилів (страйд, свінг, бі-боп).....	26
2.2 Естрадні виконавці у джазовому стилі першої половини ХХ століття.....	32
2.3 Джазова музика в українському естрадному вокальному мистецтві.....	38
Висновки до розділу 2.....	49
ВИСНОВКИ	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	54
ДОДАТКИ.....	59

ВСТУП

Актуальність теми полягає в тому, що у світовій музичній культурі, джазовий стиль у розвитку естрадної музики, протягом ХХ століття викликав величезну кількість суперечок і дискусій. Для кращого розуміння і комплексного сприйняття специфіки місця, ролі і значення джазової музики в культурі сучасності необхідно дослідити становлення і розвиток джазових стилів, які стали принципово новим явищем не лише в музиці, але і в духовному житті кількох поколінь. Джазові стилі значною мірою вплинули на становлення нової художньої реальності в культурі ХХ століття, та на становлення українського естрадного вокального мистецтва, що свідчить про актуальність теми дослідження.

У численних довідкових, енциклопедичних виданнях, в літературі про джазові стилі традиційно виділяють два етапи: еру свінгу (кінець 20-х – початок 40-х) і становлення модерн-джазу (середина 40-х – 50-ті роки), а також наводяться біографічні дані про кожного виконавця-піаніста. Головне полягає в тому, що одне з основних генетичних ядер джазових стилів знаходиться в двадцятиріччі (1930-1949). У зв'язку із тим, що в сучасному джазовому мистецтві ми спостерігаємо баланс між «вчорашніми» і «сьогоднішніми» особливостями виконавства, виникла необхідність вивчити послідовність розвитку джазу в першій половині ХХ століття, зокрема, період 30 – 40-х років. У ці роки відбувається вдосконалення трьох стилів джазу – страйда, свінга та бі-бопа, що дає можливість говорити про професіоналізацію джазу, про формування до кінця 40-х років спеціальної слухацької елітарної аудиторії.

До кінця 40-х років ХХ століття джаз стає невід'ємною частиною світової культури, впливаючи на академічну музику, літературу, живопис, кіно, хореографію, збагачуючи виразні засоби танцю і висуваючи на вершини цього мистецтва талановитих виконавців і хореографів. Хвиля світового інтересу до джазово-танцювальної музики (гібридного джазу) надзвичайно розвивала індустрію грамзапису, сприяла появі художників-оформлювачів платівок, сценографів, художників по світлу, художників по костюмах.

У численних дослідженнях, присвячених стилістиці джазової музики, традиційно розглядається період 20-30-х років, а далі досліджується джаз 40-50-х років минулого століття. Насичене змінами двадцятиріччя (30-40-х) є основним чинником для уявного «не-змішання» стилів, що знаходяться по обидва боки цього тимчасового «розлому». Дане двадцятиріччя спеціально не досліджувалась як період в історії масової культури, в якому були закладені основи стилів і течій, які стали уособленням музичної культури ХХ-ХХІ століть, а також як переломний момент в еволюції джазу з явища масової культури в елітарне мистецтво. Слід також зазначити, що вивчення джазу, стилістики, культури виконання та сприйняття джазової музики необхідне для створення найбільш повного уявлення про культуру сучасності.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вагомий внесок у вивчення джазового мистецтва здійснено у працях вітчизняних вчених: Е. Барбала, А. Баташова, Г. Васюточкіна, Ю. Верменича, В. Конен, В. Мисовської, Е. Рибаківа, В. Фейертаг. Із публікацій зарубіжних авторів особливої уваги заслуговують роботи І. Вассерберг, Т. Леманн, а також видані в 1970-1980-і роки праці Ю. Панаса, У. Саржента, в яких детально розглянуті історія, виконавці та елементи джазу. Проблемам джазової імпровізації, еволюції гармонійної мови джазу присвячені роботи І. Бриля, Ю. Чугунова, які видані в останній третині ХХ століття.

Мета дослідження – обґрунтувати вплив джазової музики на становлення українського естрадного вокального мистецтва.

Відповідно до мети сформульовані такі завдання дослідження:

- 1) узагальнити розвиток джазової музики в першій половині ХХ століття та конкретизувати основні особливості джазової музики;
- 2) конкретизувати особливості субкультури джазового мистецтва;
- 3) диференціювати джазові стилі (страйд, свінг, бі-боп) та визначити їх змінюваність в історичній ретроспективі;

4) схарактеризувати українських естрадних вокальних виконавців у джазовому стилі ХХ століття та обґрунтувати вплив джазової музики на українське естрадне вокальне мистецтво.

Об'єктом дослідження є джазове музичне мистецтво у культурно-мистецькому просторі.

Предмет дослідження – джазова музика у становленні українського естрадного вокального мистецтва.

Матеріали та методи дослідження. Для реалізації поставлених завдань були використані такі **методи**:

– теоретичний аналіз наукової літератури з метою виокремлення особливостей джазу та його субкультури;

– вивчення й узагальнення досвіду роботи психологів, мистецтвознавців, педагогів-новаторів, вокалістів у галузі естрадного співу з метою обґрунтування впливу джазової музики на українське естрадне вокальне мистецтво.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у тому, що:

– конкретизовано особливості джазової музики і обґрунтовано вплив джазової музики на становлення українського естрадного вокального мистецтва;

– уточнено та поглиблено зміст понять «джаз», «естрадне мистецтво», «джазова музика», «вокальне мистецтво».

– конкретизовано особливості джазової музики, а також диференційовано стилі та напрямки джазової музики.

– подальшого розвитку набули підходи до вивчення впливу на українське естрадне вокальне мистецтво.

Методологічною основою сучасних методик естрадного співу стали праці відомих вчених: Ю. Алієва, І. Бархатова, Л. Божович, М. Гарсія, Л. Дмитрієва, О. Ісаєвої, В. Канторович, О. Кліпп, Л. Коваль, В. Коробки, І. Лернера,

В. Малішави, А. Менабені, Л. Романової, П. Свиридова, А. Стрельникової, Г. Стулової, Е. Уварової.

Практичне значення одержаних результатів полягає у обґрунтуванні впливу джазової музики на українське естрадне вокальне мистецтво. Основні розробки даної роботи можуть бути використані для подальшого вдосконалення теорії і практики українського естрадного вокального мистецтва та естрадно-джазового співу у ЗВО. Теоретичні положення роботи можуть бути використані у процесі науково-дослідної діяльності здобувачів вищої освіти усіх рівнів; для проведення майстер-класів з естрадного співу.

Апробація результатів та публікації. Положення і висновки дослідження доповідались на конференціях: III Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (24 березня 2021 року, м. Суми); студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (22 жовтня 2020 року, м. Суми).

Результати дослідження висвітлювалися у публікаціях автора:

1. Фоломєєва Н.А., Янковець П.О. Розвиток джазового мистецтва в Україні. *Мистецькі пошуки: збірник наукових праць*. Випуск 1 (13). Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. С. 286–291.

2. Янковець П.О. Вплив джазу на розвиток українського вокального мистецтва. *Дні науки – 2020 : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми*. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С. 204–207.

Структура та обсяг роботи. Дана робота складається зі вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків, додатків (5 одиниць), списку використаних джерел (62 одиниць). Робота викладена на 53 сторінках основного друкованого тексту, загальний обсяг роботи становить 63 сторінки.

РОЗДІЛ 1

МИСТЕЦТВО ДЖАЗУ: ІСТОРИЧНИЙ ПОСТУП

1.1. Розвиток джазової музики в першій половині ХХ століття

В сьогоденні музикознавча наука все більше приділяє уваги історії розвитку джазової музики. Багатьох авторів цікавить культурологічний аспект джазової музики, розвиток якої став своєрідною «звуковою доріжкою» ХХ століття, що відбила всі головні події світової історії цього періоду. Вивчаються напрямки та стилі, аналізуються виконавські манери, робляться узагальнення, висновки і прогнози.

Нині вже не існує нестачі в джазовій мистецтвознавчій літературі, як це було в радянський період. Раніше в нашій країні були видані численні праці, в тому числі книги: «Становлення джазу» (1975) Дж. Л. Колліера; «Блюз і ХХ століття» (1980), «Народження джазу» (1984) В. Конен; «Джаз як явище музичного мистецтва: до історії питання» (1984), «Історія джазу: підручник» (1994) Є. В. Овчиннікова; «Джаз. Генезис. Музична мова. Естетика» У. Сарджент . У 2000-х рр. до цих робіт додалося безліч добротних видань з історії джазу, серед них: «Джаз. ХХ століття: енциклопедичний довідник» В. Б. Фейертага (2001); «Історія джазу з часів бопа» Ф. Бержер (2003); «...І весь цей джаз » Ю. Верменича (2005); «Все про джаз: від Рега до року» І. Е. Берендта (2006); «Короткий енциклопедичний словник джазу, рок- і поп-музики: терміни і поняття» О. К. Корольова (2006); «Великі люди джазу» під редакцією К. Мошкова (2009); «З історії джазового виконавства» Ю. Г. Кінуса (2009); «Джаз в Росії: короткий енциклопедичний довідник» (автор-упорядник В.Б. Фейертаг, 2009); «Блюз. Вступ до історії» К. Мошкова (2010); «Ф'южн» (2010) аудіоенциклопедія А.Ераносова і «Традиційний джаз» (2011); «Джаз: витоки і розвиток» (2011) підручник Ю. Кінуса.

Саме у даний часовий відрізок (50-60-і рр.) відбулися найзначніші зміни в розвитку джазової музики, року і у поп-музиці: зародилися нові стилі,

відбулися революційні трансформації *музичних систем* (фрі-джаз), відкрилися нові можливості в результаті взаємодії різних стилів, з'явилися перші поп-ідоли (Е. Преслі), воєдино злилися музика і політична боротьба, світ потряс феномен бітломанії [32].

Незважаючи на відносно спокійний етап у житті американського суспільства, *джазова музика 1950-х була сповнена інноваційних змін. У цей період зародилися нові тенденції:*

- 1) взаємодія з академічною музикою;
- 2) ускладнення музичної мови;
- 3) поширення латиноамериканських ритмів і стилів;
- 4) застосування раніше не використовуваних інструментів – флейти, валторни, гобоя і інших.

Із «бунтарського» рок-н-ролу почала свій розвиток рок-музика. З'явилися яскраві імена – М. Девіс, Р. Чарльз, Е. Преслі. Утвердилися джазові *стилі* «кул-джаз», «прогресив», «третья течія», «бароко-джаз», *боса-нова*, сформувалися нові виконавські школи («білий» «*West Coast Jazz*» і «чорний» «*East Coast Jazz*»).

Кул-джаз. У п'ятдесятих роках джазова музика збагатилася новою естетикою: у світ джазу «влилися» «білі» музиканти, вони суттєво змінили *саунд* цього виду мистецтва, доповнивши його елементами, запозиченими з академічної музики. Цей стиль отримав назву «кул-джаз» (*cool jazz – прохолодний джаз*). Для нього характерні такі риси, як:

- 1) *інтелектуальність* (друга назва – інтелектуальний джаз), самозаглибленість, врівноваженість;
- 2) *взаємодія з європейським симфонізмом і академічною музикою* взагалі;
- 3) *культура звуку*, неголосне, нефорсоване звучання, інтонаційний холод.

«Предтечею» кул-джазу вважається стиль саксофоніста *Лестера Янга*. Музикант уже в 30-х роках грав стримано, лаконічно і прохолодно, зумівши протиставити «гарячому» (хот) джазу, що в той час превалював, абсолютно

нову естетику, засновану на мелодійному музикуванні, плавному фразуванні, делікатних імпровізаціях [2, с. 72].

Для *оркестрового стилю «прогресив»* (термін запропонував бенд-лідер С. Кентон у 1946 р) характерне поєднання мови джазу (свінгу і Бі-боп) з європейським симфонізмом [3, с. 369-370]. Звідси – складні аранжування. Зросла роль аранжувальника, введення до складу джаз-оркестрів нових інструментів – валторн, туби, англійського ріжка, сопілки, струнної та розширеної перкусивної груп. Біг-бенди стилю «прогресив» вперше стали грати не в танцювальних залах, а на концертній естраді. Ці колективи реалізували сміливі ідеї, наприклад: джазове переосмислення музики Равеля, Шопена, Вагнера (альбом «Kenton Play Wagner»), Стравінського («Ебоні-концерт» В. Германа); введення нових інструментів (мелофонів, що поєднують в собі тембральні якості труби, тромбона і валторни); апробацію нових співзвуч. Треба зазначити, що композиція «Four Brothers» з репертуару біг-бенду В. Германа (автор – Д. Джуффре) являє собою п'єсу з іншим типом саксофонного хоруса: для трьох тенор-саксофонів і баритон-саксофона [5, с. 200]. Такий інструментальний розклад сприяв незвичайно «холодному» звучанню.

Головним революційним «проривом» цього періоду став *оркестр М. Девіса і Г. Еванса*. Саме записи цього колективу (мова йде про альбом 1949 року «The Birth of the Cool») ознаменували собою *народження стилю «кул»*. Саунд оркестру продемонстрував новий підхід до аранжування і звуку, затвердив холодне домінування міді. Девіс, за яким закріпився статус родоначальника кул-джазу, вперше використав форму концертів для труби з оркестром. Оркестровий стиль «прогресив» став, з одного боку, прямим розвитком класичного свінгу, з іншого – стилем, в естетичному «полі» якого вперше з'єдналися джазова і академічна традиції (мається на увазі сучасний симфонізм). Зважаючи на це, оркестр (біг-бенд) доповнився новими інструментами (флейта, гобой, англійський ріжок, валторна, меллофон, туба і ін.). Оркестрове аранжування збагатилося прийомами симфонічного розвитку,

біг-бенди виконували твори з елементами академічної музики, «оджазуванні» версії класики.

«Третє протягом» як синтез композиторського та виконавського початків. Термін «Третє протягом» (англ. Third stream), введений валторністом і теоретиком джазу *Г. Шуллером*, визначає рух академічної музики і джазу назустріч один одному. «Третє протягом» представляють композиторські роботи *Г. Шуллера, Дж. Рассела, Л. Шифріна*, твори великої форми *Д. Брубєка* і багатьох інших. «Третє протягом» стало тим експериментальним напрямком ХХ століття, в якому органічно взаємодіяли дві музичні системи – академічна і джазова, породивши тим самим безліч цікавих творів як в 1950-і роки так і в наші дні [5].

Вест- коуст джаз. Школа Західного узбережжя (англ. West Coast Jazz), або *Каліфорнійський джаз*, об'єднує творчість білих музикантів, загальними рисами якого стали:

- а) сплав традицій свінгу, Бі-боп, кул-джазу, прогрессива, симфоджазу;
- б) інтонаційний «холод», культура звуку;
- в) звернення до академічної музики.

До цього стилю відносять *Ч. Бейкера, квартет Д. Брубєка, П. Дезмонда, Д. Малліген, Б. Брук- Майєра, С. Гетца* та ін. Стиль цих музикантів легко пізнаваний: вони вважали за краще чисте кришталеве звучання, відсутність вібрації, мелодизм. Деякі з представників кул-джазу створювали ансамблі або без ударних, або без гармонійних інструментів (Бейкер, Малліген, Брукмайєр), оскільки хотіли донести до слухача «дихання» своєї музики, звучання пауз, поліфонічний розвиток і переплетення мелодій-думок (Малліген – Брукмайєр). Квартет Д. Брубєка вперше став використовувати складні метри. Так, у 1959 році альт-саксофоніст квартету П. Дезмонд склав композицію «Take Five» в розмірі 5/4, яка стала першим «пробним каменем». Далі пішли п'єси в розмірах 9/8, 10/4, 11/4. Таким чином, «West Coast Jazz» (Школа Західного узбережжя) – це група «білих» музикантів, солістів джазу, котрі запропонували іншу джазову естетику – стримане прохолодне звучання, мелодизм,

поліфонічний розвиток імпровізації. Вперше великого значення набули паузи, які стали продовженням звуку, наповнювалися філософським змістом. Справжнім проривом у ритмічному мисленні стали експерименти квартету Д. Брубєка зі складними метрами, що відкрили «нову еру» в освоєнні ритму.

Бароко-джаз. Ансамбль «Modern Jazz Quartet». Бароко-джаз – джазовий напрямок, пов'язаний з практикою інтерпретації («оджазування») європейської музики бароко. До найбільш ранніх зразків цього стилю відноситься творчість ансамблю «Modern Jazz Quartet».

На передній план вийшли такі *танцювальні стилі*, як *мамбо*, *ча-ча-ча*, *румба*, *Бегін* тощо. З'явилися латиноамериканські оркестри, в інструментарій міцно увійшли перкусивні інструменти, гідне місце зайняла флейта. Теоретична думка отримала новий розвиток в роботах американського публіциста, критика, письменника Л. Фезера, британця М. Стернса («Історія джазу»). Почалася епоха радіожурналіста Вілліса Конновера (1920-1996), що призвів до популяризації джазу, за що отримав прізвисько «Містер Джаз». У 1942 році він отримав статус позаштатного співробітника радіостанції «Голос Америки», а в 1954 стартувала головна передача Конновера «Music USA». Ця програма, в повній мірі відображала розвиток джазу і виховала багатьох музикантів, в тому числі і в СРСР, проіснувала 40 років.

Почали активно розвиватися джазові інструментальні школи. Так, джаз істотно розширив арсенал специфічних прийомів, використовуваних в грі на флейті. До традиційного *frullato* додалася гра з голосом: один звук виконавець грав, а інший співав (в унісон, в інтервал або будував контрапункт). Музиканти активно впроваджували флейту не тільки в джаз, а й в латиноамериканські стилі. З'явилися нові імена в виконавстві на баритон-саксофоні (довгий час в цьому напрямку домінував в основному Гаррі Карні): Джеррі Малліген, Ларс Гулліно (Швеція). Зазвучала джазова валторна (Дж. Уоткінс, Г. Шуллер).

У п'ятдесятих роках музична сцена стає інтернаціональною. Якщо раніше в джазі домінували американські виконавці, то тепер все більш впевнено звучать нові імена з різних країн – баритон-саксофоніст Ларс Гулліно і піаніст

Ян Йоханссон, який записав альбоми «Джаз по-шведськи» і «Джаз по-російськи» (Швеція), французькі піаністи Жак Лузьє, Моріс Соляль, канадська піаністка Карла Блей, кубинський контрабасист, один з творців стилю «мамбо» Ізраель «качати» Лопес. Легендарним виконавцем по праву вважається *бельгієць Тутсі Тілманс* (р. 1922) – майстер гри на губній гармоніці, гітарі, представник рідкісної в джазі спеціалізації «художній джазовий свист».

Короткий огляд стилів, оркестрів, ансамблів і солістів джазу в 50 -х роках дає уявлення про те, що цей вид музики розвивався в нових напрямках. Так, починають «точку відліку» флейтовими і валторнової школи. Цікаво проявляються європейські музиканти (Ж. Лузьє, М. Соляль, А. Домнерус, О. Лінд, Л. Гулліно, Т. Тілманс). У творчості Л. Трістано, Ж. Лузьє і Б. Де Франко об'єднуються настільки різні світи класики і джазу. Але і в споконвічно джазовій «гарячий» манері продовжують грати Д. К. Еддерлі, Т. Тілманс, Б. Піццарелло.

Нові музичні напрямки 1950-х роках підтверджують думку про різнобічність джазу, здатну захопити будь-яку аудиторію – як підготовлену, що очікує складних експериментів і аранжувань, так і таку, що слабо орієнтується в ньому і бажає почути «хот-джаз», близький до танцювальних і фольклорних форм [21].

1950-ті роки у світовій музичній естраді стали періодом зародження нових яскравих, але часом полярних напрямків і стилів. З одного боку, – джаз піддався софістікації, тобто з'явилися стилі, побудовані на взаємодії джазу з академічною музикою (кул-джаз, прогресив, вест-коуст джаз, бароко-джаз). З іншого – джазове мистецтво стало «гарячише» і демократичніше через сильний вплив латиноамериканської музики, проникнення якої в усі пласти музичної естради значно посилилося в 50-х. Почалося «наведення мостів» між музичними культурами – джазом і академічною музикою, латиноамериканською та європейською музичними культурами. Зародилася боса-нова, поширювалися мамбо-оркестри, з'являлися нові імена (Мачіто, Р. Баретто, І. «До» Лопес, М. Сантамарія і ін.). Всі ці явища підготували

бунтарську епоху 60-х – період «бурі і натиску», зумовивши сміливі експерименти і нові пошуки.

Протягом всієї історії джазу, особливо в періоди зміни джазових стилів і напрямків, постійно тривають суперечки про те, що таке джаз, що таке «справжній» джаз. Коли в музиці джазу з'явилися нові художні елементи, які витіснили або частково змінили традиційні, з'явилася необхідність виявлення основних ознак художньої системи джазу і переосмислення естетичних особливостей джазової музики [3, с. 47]. Джаз як євро-африканська музичне мистецтво, що володіє естетичною оригінальністю і художньою специфікою, продовжує сьогодні еволюціонувати під впливом музичної культури Європи

Складність у визначенні *поняття «джаз»* полягає в тому, що на «джазоутворення» впливають специфічні особливості форми, музичні прийоми, елементи, які не фіксуються нотацією, а також спонтанні дії та естетичні особливості музиканта-імпрровізатора.

Наприклад, на думку *Маршалла Стернса*, сутність феномену «джазу» слід розглядати як напівімпрровізаційну американську музику, для якої властиві безпосередність комунікації, плавно-текучий ритм, а також вільне використання людського голосу [3, с. 47].

Йоахім Берендт (1976), дослідник джазу, звертає увагу на кілька відмінностей американської джазової музики від європейської. На його думку, «джаз» – це: імпрровізація, пов'язана з виконавської спонтанністю; свінг і манера фразування показують індивідуальність джазового виконавця.

В якості критеріїв, що дозволяють визначити, що таке «джаз», *Чарлз Сьюбер*, видавець журналу «Даун біт», називає імпрровізацію, індивідуальну інтерпретацію і експресивність, «джазове» фразування і відчуття динамічності метроритма [2, с. 3].

Але щоб зрозуміти, що таке «джаз», його естетичні особливості, необхідно охарактеризувати його жанрову специфіку: форму, спосіб виконання та ідейно - змістовні особливості.

Поняття «жанр» визначається або за зовнішніми ознаками (спільність структури), або за внутрішніми (настрій, тема), або місцем, де відбувається виконання (філармонія, мюзик-хол, ресторан, клуб, дансинг). До поняття «жанр» відноситься і галузь музики (опера, симфонія), і її різновид (опера буф, симфоніста). Іноді слово «жанрове» розглядають як синонім поняття «побутове».

Слід зауважити, що *для джазової музики характерне змішання жанрів і жанрова невизначеність*. Тому дослідники джазу, з огляду на особливості джазової специфіки, пропонують визначати жанрову сутність джазу через характер творчості, оскільки джаз є різновидом імпровізованої музики.

Протягом останніх років змінилися розуміння джазу, його естетичні ознаки, але *основна відмінність джазового мистецтва* від інших видів музичної творчості полягає у напівімпровізованому виконанні, пов'язаному з джазовим мисленням, що виражається в особливостях його музичної мови (фразування), яка залежить більшою мірою від характеру людини, його психічних і мовних стереотипів [1, с. 7].

Особливості джазової фразування визначаються наступними ознаками:

- 1) *мелодійною своєрідністю* – тісний зв'язок з вокальним і інструментальним інтонуванням афро-американського музичного фольклору;
- 2) *фонічними характеристиками* – зв'язок з тембральними особливостями людського голосу;
- 3) *ритмічною характеристикою* – зв'язок з біоритмами, ритмічними імпульсами і акцентуацією людської мови.

Наочним прикладом може стати аналіз «блюзу», як різновиду жанру джазової музики, на формування якого вплинули оригінальні джерела африканської і американської народної музики разом з елементами музичної культури Європи [3, с. 47].

Блюз, на початку – первинний жанр джазової музики, зобов'язаний своїм народженням етнічній музиці афро - американців (госпел, спірічуелс, робоча пісня, в основі яких ударні біти і вокал з народно-релігійною складовою),

тематика якого відображала труднощі і перешкоди соціального устрою життя чорної людини. *Різновидами первинного жанру блюз* (або прикладного) є «Сільський блюз» (англ. Country blues), «Народний блюз» (англ. Folk blues), «Простодушний блюз» (англ. Downhome blues). Традиційно виконувався без акомпанементу або в супроводі акустичної гітари, або губної гармонії.

Поява класичного блюзу як вторинного жанру пов'язано з використанням ансамблів із 18 чоловік і виходом з африканських гетто в шоу-бізнес. У класичному блюзі збереглися характерні особливості, успадковані від первинного жанру, і оформилася гомофонно-гармонійна фактура. *Різновидами вторинного жанру блюз* (або художнього) є «Блюз великого міста» (Big city blues), «урбанізований блюз» (Urban blues) і «Ритм-н-блюз» (Rhythm'n'blues). Останній отримав поширення в воєнні роки, його відмінними рисами є «розважальний» характер музики, невеликий склад виконавців, використання електроінструментів (електроорганів, електрогітар, а пізніше бас-гітар), посилення голосу співака та ударних інструментів за допомогою мікрофона.

Одночасне існування в джазі різноманітних напрямків, авторів, виконавців дозволяє говорити і про його стильові системи, що допускає застосування сформованої термінології академічної традиції.

Самобутність мистецтва джазу полягає в тому, що музика вибудовується за допомогою тих же засобів, що і в академічній музиці, – ритм і метр, ладова система і гармонія, композиція, принципи формоутворення, звуковидобування, інструменти тощо, але за своїми специфічними законами. Стилi і напрямки джазу завжди мали і мають яскраво виражені естетичні і структурні ознаки, що не дозволяє ототожнювати джазовий характер музики з європейською академічною музикою.

1.2. Особливості джазової музики

Для джазового вокалу характерно розширення засобів виразності, на відміну від традиційної європейської музики. Це проявляється у використанні:

характерного тембру, різних способів інтонування (навіть застосування носових і горлових звуків, шепоту або різкого форсування нот); спеціальних вокально-джазових прийомів. Важливо відчуття джазового ритму, розвиток звуковисотного і гармонічного слуху, а також знання джазової стилістики в цілому [6].

У джазовому вокалі немає поділу голосів по тембрально-теситурні характеристики. Не обов'язково і наявність великого діапазону. Наприклад, у Елли Фітцджеральд діапазон більше двох, а у Біллі Холідей – октава. Визнання в джазі досягли співачки як з низькими оксамитовими голосами, так і зі світлими високими, як наприклад вокалістка «Real Group» Барбара Стрейзанд. Більше значення відводиться наявності специфічного «джазового тембру». Також і сила голосу не грає важливої ролі для джазових вокалістів, завдяки мікрофонному співу.

Контрастність звучання голосу в різних регістрах є додатковою фарбою джазового вокалу. В низькій теситурі відлунює глухе і грубе грудне звучання, а в середньому і верхньому регістрах допускаються горлові призвуки, фальцет. Часта зміна техніки звукоутворення, навіть в межах однієї фрази, є однією з основних труднощів співу в джазовій манері.

Джазовий спів відкритий і вільний. Це пояснюється, швидше за все, відкритим звучанням рідної для джазу англійської мови та особливостями голосового апарату співаків-афроамериканців.

«Парадоксальний саунд». Джазовим виконавцям характерні такі голосові риси, як: хрипота, сипіння, часткове незмикання м'язів, не згладження регістрів, горлове і носове звучання, відсутність кантілени, неприродна перебільшена вібрація. Спів з хрипом як у Луї Армстронга, підвиватий звук, як у Хаулін Вульфа, або гугнявий звук як у Джеррі Лі Хукера.

За рахунок того, що в джазі дуже агресивний бек-граунд, чистий вокал на такому тлі може загубитися. Тому джазовому вокалісту важливо знайти своє неповторне звучання голосу, яке відображає його характер і індивідуальність [15].

Дайана Рівз вважала, що необхідно знати історію тієї музики, якою ти хочеш займатися і важливо слухати записи великих співаків. Але при цьому потрібно йти до пошуку власної інтерпретації.

Співачка сама пройшла період навчання. У молодості вона виявила, що її голос за діапазоном і можливостям нагадує голос Сари Воєн, і почала співати багато речей саме так, як їх, можливо, заспівала б Сара. Потім Дайана практично перестала слухати її записи. Співачка хотіла знайти свій власний голос, хотіла співати те, що я дійсно розуміла і приймала як своє, особисте.

«Джазовий ритм». Характерними рисами музичної мови джазу спочатку стали імпровізація, витончений ритм, заснований на синкопованих фігурах, і унікальний комплекс прийомів виконання ритмічної фактури – свінг. Енергія свінгу створюється за допомогою фразування «офф-біт», що прийшла з блюзу. Свінг виходить з взаємодії двох ліній: мелодійної – «біт» і пульсу акомпанементу – «граунд-біт». Сильні частки граунд-біта «видавлюють» ноти мелодійної лінії в междолевому простір. В результаті з'являються синкопи і фразування «офф-біт» (дослівно «між часткою») «свінгування – певне відчуття часу в джазі, де ми маємо справу не тільки з виконанням потрібної ноти в конкретний час, але і з тим, як це час переживається і заповнюється між звуками» [9, с. 14].

Свінг трактує чотиридольний метр специфічним чином. Сильні частки стають-слабкими, слабкі-сильними. Запис мелодії рівними восьмими не означає, що вони будуть так виконуватися. Перша восьма займає дві третини бітового відрізка, а друга – всього лише одну третину. Так називають свінгові восьмі [28].

Фундаментальний тимчасовий прийом «свінг» немислимий без імпульсивно-строного темпу і виникає тільки при такій умові.

«Swing» – це використання триолей. Таким чином, щоб кожна з трьох нот, ударів, трьох часток гралася – третя і перша, а між ними друга частина була паузою [31].

Таким чином, виходить, що перша частка триває більше, після чого слідує друга, яка в два рази коротше, при цьому створюється ефект «розгойдування». Створюється психоенергетичний, імпульсивний стан у виконавця – устремління руху вперед (ефект прискорення темпу, але цього не відбувається) [18].

Слово «Swing» (як стверджують історики джазу) увійшло у вжиток з появою композиції Дюка Еллінгтона «It Do not Mean A Thing If It Is not Got That Swing» (1932) [29].

Дуже рідко у новачка, що взявся грати або співати джаз, присутнє не те що ідеальне свінгування, а й інтуїтивне до нього чуття. Якщо це чуття є, то воно буде розвиватися завдяки зануренню в джазову музику. Але це буває рідко, тому заняття джазовою ритмікою – невід'ємна складова підготовки будь-якого джазового музиканта [14].

«Вокально-джазові прийоми». У блюзових інтонуваннях (англ. Blue notes-блюзові ноти) – відбувається специфічне інтонування деяких ступенів лада (3, 7, 5 ступенів). Джазмени інтонують мелодію трохи нижче (4-5 центів), ніж на фортепіано, тобто у темперованому строї [26]. Джазовий вокал досі нерозривно пов'язаний з блюзом, який проходить через всю історію джазу.

«Бендінг» (англ. Bend-згинатися) – в інструментальному виконавстві – звуковисотна підтяжка до ноти. У вокалі – «під'їзд» до ноти, портаменто від одного звуку до іншого, виконаним у вузькому звуковисотному діапазоні (тон, півтон).

«Drift» або гліссандо (італ. Glissando-ковзати) – рівномірне ковзання від одного звуку до іншого [9].

«Пасажі *Running*» (подоба класичних мелізмів). Це фрази, якими заповнюються довгі ноти і паузи, слугують для особливої виразності. Як правило починаються з форшлагових ноти і протягом усього пасажу крайні ноти форшлагги.

В основі всіх пасажів «guns» лежить мажорна або мінорна пентатоніка.

«Мажорна пентатоніка». Форшлаг – допоміжний звук або кілька звуків перед основним, прикрашають звуком [9, с.37]. (Див. Додаток А).

Напівтоновий форшлаг зверху чи знизу. Прийом був запозичений з блюзу, якому характерні фортепіанні форшлагги та гітарні підтяжки.

«Субтоном» (Бі-боп) – вокальний прийом грудного регістру. Продукування звуку, при якому тільки частина дихального струменя перетворюється у резонуючий звук. Субтон та придих – це різні прийоми, не варто їх плутати. При придихальній атаці, видих починається раніше змикання голосових складок. Технічно, субтон-контрольоване незмикання м'язів, кероване м'язами. Умілий вокаліст може вільно переходити з субтону на щільний звук і назад. Цей прийом не викликає складнощів, якщо співати на опорі.

В іншому випадку, можна нашкодити м'язам, адже голос ми виводимо в активний режим з сильним тиском повітря, а м'язи змикаються не до кінця і працюють в напруженому стані, так як не є еластичними при цьому.

Використання субтону надає голосу м'якість, інтимність.

Перевагою субтону є те, що їм можна співати досить високі ноти без шкоди для м'язів. Яскравим представником субтонового співу можна назвати Sade.

«Rattle» (або growl англ. – хрипке гарчання) – специфічний прийом, який застосовується в естрадних та джазових напрямках музики. Найбільш виразним цей прийом виявляється на окремих звуках або коротких інтонаціях. Луї Армстронг і Елла Фітцджеральд частіше всіх використовували гроул в джазовому вокалі. (Див. Додаток А)

«Вібрато» (лат. Vibrato коливання) з фізіологічної точки зору є проявом захисної функції гортані від голосового стомлення. Природне і стильове вібрато розвивається в процесі занять вокалом і є невід'ємною якістю поставленого співацького голосу.

«Філірування» (франц. *Filer un son* – тягнути звук) – динамічна зміна звуку на витриманому тоні однієї висоти. Володіння даним прийомом – показник вільного володіння вокальною технікою.

Рей Чарльз часто використовує філірування в пісні «Let's Go Get Stoned».

«Драйв» – прийом розщеплення. Підвидами драйву вважається рев, хрипкий голос.

«Шаутінг, або Шаута-стіл» (*shout* – крик) – вокальний прийом з використанням різних елементів мовного інтонування (шепіт, стогін, крик, фальцет тощо). Фальцетний спів – вокальний прийом головного регістру. Безопорне звучання з великою кількістю повітря. Для додання динамічності фразі і тембрової контрастності, фальцет часто комбінують з «пригніченим» гортанним звуком.

Носові призвуки (гугняве звучання) часто застосовуються в якості імітації деяких інструментів.

Для виразності звучання і надання особливого характеру фразі в джазовому вокалі часто застосовуються «шаутс» і «холлерс» ефекти (омузикаленіє вигуки), хмикання, плач, стогін [12, с. 7].

«Йодль». Полягає в різкому переході з грудного голосу на фальцет або часте поняття «гра регістрами». Фальцет використовується як прикраса.

«Компресирований голос». Прийом злегка «прикритого» звуковидобування занадто відкритих або дзвінких нот для створення певного ефекту (ніжності, віддаленість, містики тощо). За допомогою цього прийому можна передати певний характер звучання, задати потрібну динаміку.

«Скет» – це вокальна імпровізація, заснована на тих же законах, що і імпровізація інструменталіста, де замість слів виконавець співає окремі склади. Щоб оволодіти цим прийомом потрібно слухати не тільки класичних джазових виконавців, а й інструментальних виконавців.

Одного разу під час запису Луї Армстронг забув слова і почав співати імпровізацію на склади. Так пролунав перший скет. Але Луї Армстронг рідко використовував цей прийом. Небувалих висот в цьому напрямку досягли Елла

Фіцджеральд і Сара Вон. Їх унікальні голоси не поступалися за звучанням саксофоніста і сурмачам. Співачки винайшли скет-мову, яка стала загальною для всіх джазових виконавців. Проте, скет у індивідуальних виконавців повинен відрізнятися один від одного, як і самі виконавці. Також серед скет-виконавців можна виділити: Лео Уотсон (Leo Watson), Сестри Босвелл (The Boswell Sisters), Брати Міллс (The Mill Brothers), Кінг Плеже (King Pleasure), Аніта О'Дей (Anita O'Day), Лемберт, Хендрікса і Росс (Lambert, Hendricks and Ross), Едді Джефферсон (Eddie Jefferson), Мел гальм (Mel Tormé), Марк Мерфі (Mark Murphy), Бетті Картер (Betty Carter), Джанет Лосон (Janet Lawson), Шейла Джордан (Sheila Jordan), Ел Джеппо (Al Jarreau), Урсула Дудзяк (Urszula Dudziak), Ді Ді Бріджуотер (Dee Dee Bridgewater).

«Скет» – це спонтанний музичний вираз, він не повинен перебувати в центрі вокальної імпровізації. Однак же, це повинно бути певне поєднання складів, які починаючому скет-вокалісту необхідно вивчити, перш ніж у нього народиться своя інтерпретація скет-імпровізація [6]. Мова скету завжди індивідуальна, але це не означає, що потрібно починати винаходити власний скет на початковому етапі [24].

Тема джазового стандарту, спочатку написана для інструменту і не має тексту, може також бути виконана скетом [3].

Яскравими представниками такого виконання є Боббі Макферрін, Aziza Mustafa Zade.

У роботі над технікою скету також можна використовувати вокалізи зі збірки Абта, проспівуючи мелодії скетом [2].

У вимові і у виборі складів необхідно спиратися на фонетичну базу англійської мови; використовувати губні і передньоязикові приголосні, чергуючи їх; можна уявити, з якою артикуляцією зіграв би ваше соло інструменталіст і використовувати закриті і відкриті склади. Закритий склад закінчується на приголосну, відкритий – на голосну.

«Чужий» гарний скет неможливо «зняти один в один». Тому, для того щоб домогтися індивідуальності в звучанні скету, не можна використовувати

транслітерацію на російську мову. Скет типу «ДАП-дуп-шу-РУП» можна буде не тільки зняти, але і спародіювати [4].

1.3. Субкультура джазової музики

З моменту появи *тінейджерів* увесь світ став свідком неймовірно барвистої і дійсно нескінченної (і тому досить заплутаної) процесії молодіжних течій і субкультур – від Групи Блумсбері до Броніз, гребо, сіпанків, ромоз, фрагглез, Джаггало і багатьох – багатьох інших. Деякі з них – побічні продукти тієї масової культури, в якій вони жили, інші надихалися окремими філософськими течіями або напрямками мистецтва. Як би там не було, більшість субкультур нерозривно пов'язані з певними музичними жанрами або їх різновидами. У нашому матеріалі ми постаралися виділити кілька базових молодіжних угруповань, з яких з'явилися майже всі інші субкультури.

Флеппери, денді і Діти свінгу. Ідея «молоді», занадто дорослої, щоб бути дітьми, але все ще занадто молоді, щоб стати повноцінними дорослими, народилася на початку 20-х років минулого століття. В один момент вчорашні діти вирішили, що вони можуть робити, що вважають за потрібне, і мати власну думку. Молодь слухала джаз і свінг, виконувала шокуюче-енергійні танцювальні рухи в клубах і барах і носила гостромодний (і навіть непристойний на ті часи) одяг. Так, у Німеччині Діти Свінгу проявляли особливу сміливість в своєму підлітковому бунті: вони слухали американську музику і говорили виключно по-англійськи. Їх приклад підхоплювали тінейджери по всьому світу.

Біт-покоління. Якщо ви захочете покопатися у витоках *xini*, контркультурних течій 60-х років і навіть *сучасних хінстерів*, це приведе вас до біт-покоління. Полонені біпопом і джазом, прославлені такими біт-письменниками як Джек Керуак і Аллен Гінзберг, одягнені в темний простий і зручний одяг, Біти твердо вірили в свободу індивіда і створювали справжні витвори мистецтва в спробах вирватися з сірих буднів. Пізніше, в 60-х роках

минулого століття, вони трансформувалися у всесвітній *рух бітників*. Ця субкультура мала колосальне значення для інших молодіжних рухів, наприклад, для *модів і хіпі*. Доречі, саме Ніл Кессіді – прототип керуаківського Діна Моріарті з роману «В дорозі» – пізніше виявився за кермом відомого автобуса Кена Кізі під назвою «Далі» («Furthur»), що перевозив «Веселих Пустунів».

Тедді. Британські Тедді-бойз і Тедді-гьорлз надихалися досить суперечливими, але гостромодними костюмами, популярними в Каліфорнії в 1940-і (як трохи пізніше американські Грізер або байкери) і, що навіть важливіше, жанром, який став *молодіжним гімном: рок-н-ролом*. Тедді-бої носили костюми в едвардіанському стилі і гостроносі черевики-вінкльікери, укладали волосся в стилі свого кумира Елвіса Преслі та інших зірок рок-н-ролу і вселяли дорослим жах своїми новаторськими поглядами і сміливим поведінкою.

Жіноча половина цієї субкультури відчувала терпіння консервативно налаштованої громадськості спідницями-сонце і джинсами в поєднанні зі шкіряними жакетами. Дівчата, одягалися як чоловіки, і чоловіки, що витрачають багато часу на укладку волосся, – все це було абсолютно чуже Британії 1950-х років. *Тедді заклали основи для руху рокерів і, набагато пізніше, панків*. Ілюстрація моди, яку носила британська молодіжна субкультура 50-х років, Тедді-бойз.

Руд-бої. Спочатку руд-бої з'явилися на Ямайці. Це були одягнені за останньою модою тінейджери, так чи інакше пов'язані з рокстедті, денсхолл і електронною музикою, а також з кримінальними угрупованнями. Деякі з них заробляли гроші на свої костюми нечесним шляхом, але їх модний вигляд і приголомшлива музика зробили свою справу: стиль руд-боїв поширився і в Великобританії з прибуттям туди іммігрантів із Західної Індії в 50-х і 60-х роках. Культура руд-боїв справила величезний вплив на зовнішній вигляд і манеру поведінки молодіжних банд, фанатів 2-Tone і багатьох інших стильно одягнених молодіжних рухів.

Моди. В 1960-х роках у Великобританії у молоді не було проблем з роботою – а значить у них були і зайві гроші, щоб їх витратити на модернову одягу. Ці витрати привели до виникнення самобутньої субкультури, яка існує і сьогодні – модів. Натхненні елегантним, але в той же час лаконічним італійським стилем, чоловіки-моди – або, правильніше буде сказати, *модерністи* - носили вовняні костюми, парки і футболки-поло, в той час як жінки-моди надавали перевагу брюки-капрі, плаття від Мері Куант з чобітьми до коліна і клеїли накладні вії.

Але виділяють їх по-справжньому навіть не знамениті скутери «Веспа» і «Ламбретта», а музичні смаки. Справжні моди божеволіли по тільки що з'явилася в той час музиці: *раннього соулу і реггі, ска та рокстеді.*

Панки. Панки з'явилися як відповідна реакція на брудну, сіру, апокаліптичну Британію 1970-х років. Їх не влаштовував поточний стан справ. Вони побудували свій божевільний світ в стилі *Божевільного Макса* – із зухвалим одягом, зачісками, слоганами і гучною, агресивно налаштованою по відношенню до дорослих музикою. Як і у випадку з більшістю молодіжних субкультур, в основі всього у панків лежав сам акт бунту – і це працювало. Первинний панк-рух 1976-77 років не проіснував довго, але він дійсно вразив світ і породив безліч інших субкультур, включаючи *анархо-панків, мод-панків, готів, нових романтиків, снотті скейтерів* і багатьох інших.

Рейвери. Популярність хауса і техно в Великобританії, а також нелегальних рейв, де ця музика грала, надихнула *Друге Літо Коханья* в 1988 році. Ця подія стала шансом для невеликої частини молоді насолодитися своїм контркультурними бунтом і втекти від своєї нудного життя на танцполи клубів, складів і навіть полів. Британський Ейсід-хаус і рання клубна культура були, мабуть, останніми масовими молодіжними рухами в Європі. І це була фактично остання субкультура, яка викликала таке обурення в пресі і панічний страх у батьків – не тільки через музику, яка була їм незрозуміла, але і через інші атрибути рейв-культури. Зовсім як Біти і хіпі, рейвери пропагували свободу в популярному ключі колективного *all-you-need-is-love* (все-що-тобі-треба-це-

любов). Пізніше вони робили те ж саме в DIY (Do It Yourself – Зроби Сам) панк-року і боротьбі з урядом.

Висновки до розділу 1.

1. За результатами аналізу розвитку джазової музики в першій половині ХХ століття встановлено, що самобутність мистецтва джазу полягає в тому, що музика вибудовується за допомогою тих же засобів, що і в академічній музиці, – ритм і метр, ладова система і гармонія, композиція, принципи формоутворення, звуковидобування, інструменти тощо, але за своїми специфічними законами. Стилi і напрямки джазу завжди мали і мають яскраво виражені естетичні і структурні ознаки, що не дозволяє ототожнювати джазовий характер музики з європейською академічною музикою.

2. Конкретизовані особливості джазової музики. Контрастність звучання голосу в різних регістрах є додатковою фарбою джазового вокалу. В низькій теситурі відлунює глухе і грубе грудне звучання, а в середньому і верхньому регістрах допускаються горлові призвуки, фальцет. Часта зміна техніки звукоутворення, навіть в межах однієї фрази, є однією з основних труднощів співу в джазовій манері. Джазовий спів відкритий і вільний. Це пояснюється, швидше за все, відкритим звучанням рідної для джазу англійської мови та особливостями голосового апарату співаків-афроамериканців.

Охарактеризовані особливості субкультури джазової музики. З моменту появи тінейджерів увесь світ став свідком неймовірно барвистої і дійсно нескінченної (і тому досить заплутаної) процесії молодіжних течій і субкультур – від Групи Блумсбері до Броніз, гребо, сіпанків, ромоз, фрагглз, Джаггало і багатьох - багатьох інших. Деякі з них - побічні продукти тієї масової культури, в якій вони жили, інші надихалися окремими філософськими течіями або напрямками мистецтва. Як би там не було, більшість субкультур нерозривно пов'язані з певними музичними жанрами або їх різновидами. У нашому матеріалі ми постаралися виділити кілька базових молодіжних угруповань, з яких з'явилися переважна більшість інших субкультур.

РОЗДІЛ 2

ВПЛИВ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ НА СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Історична зміна стилів (страйд, свінг, бі-боп).

Яскраві стильові метаморфози джазу, пов'язані з переорієнтування джазової музики з прикладної в елітарну, з переходом від свінгу до бі-боп, відносяться до 1940-х років. Вивчення цього періоду в курсі теорії джазу є актуальним відразу з кількох причин. З одного боку, цікавий процес асиміляції джазом гармонійних новацій в галузі академічної музики. З іншого – «щеплення» на джазовому ґрунті гармонічних реформ ХХ століття привела до виникнення явищ, вивчення яких зможе зробити більш повними уявлення про сучасну гармонію.

Відштовхуючись в своєму розвитку від регтайму, *страйд* почав своє становлення під час Першої Світової війни, але особливо після її закінчення. Цей стиль – енергійний, сповнений пульсом був співзвучний з'явленням все більшої кількості механізмів і різних пристроїв (автомобілів, літаків, телефонів), що змінюють життя людей, і відбивав нову ритміку міста, як і інші види сучасного мистецтва (живопис, скульптура, хореографія).

Швидкі темпи та інтенсивність (щільність звучання) призводили страйд-виконавців до щільної, активної взаємодії. Цей стиль відрізнявся іншим рівнем інтенсивності ритму, швидкою зміною акордів і більш лінійним вирівняним метром. Страйд багато ввібрав від своїх «попередників» – регтайма і новоорлеанського стилю. Умовно поділимо страйд на «ранній», яскравим представником якого був Дж. П. Джонсон, і «пізній», в якому головною фігурою був Ф. Уоллер. Саме стиль Уоллера підштовхнув розвиток «свінгу» – стилю і сприяв появі таких майстрів, як Т. Вілсон і А. Тейтум.

Кращі виконавці страйд були сконцентровані на Сході США, в Нью-Йорку, і цей стиль частіше називався «гарлемским» страйд. J. P. Johnson

(Дж.П. Джонсон) був центральною фігурою, а його попередниками були - Lusckey Roberts, Eubie Blake, Richard «Abba Labba» McLean.

Bebop (бі-боп або просто боп) – стиль джазової музики родом з першої половини 40-х років минулого століття. Основна риса – складні імпровізації і швидкий темп, які обігрують гармонію, а не мелодію. Для перших слухачів він був занадто швидкий, різкий і навіть «жорстокий».

Появою стилю бі-бопа була криза джазової музики 30-х років, коли створювалося величезна кількість біг-бендів, що грають модну танцювальну музику. Учасники колективів не ставили мету висловити дух джазу, а тільки заробляти гроші, буквально паразитуючи на заготовках і прийомах кращих колективів. Майбутні бопери зробили спробу вирватися з цього кола. Основна роль в цьому дісталася нью-йоркським музикантам, серед яких був Dizzy Gillespie (труба), Charlie Parker (альт-саксофон), Kenny Clarke (ударні) і Thelonious Monk (клавішні). З легкої руки Гіллеспі музика, яку вони виконували, стала називатися bebop. Згідно з легендою, це ім'я утворилося від блюзової квінти, яку він наспівував цим поєднанням складів.

Головною відмінністю бі-бопа від традиційного джазу стала складна гармонія, побудована на інших принципах. Паркер і Гіллеспі ввели надшвидкий темп виконання, таким чином, запобігши появу непрофесіоналів серед боперів. Імпровізація в бі-бопі починалася з синкоп або другої долі, нерідко вона обіграла гармонійну сітку або вже відому тему. Цей стиль ідеально підходив для гри невеликого колективу, типу квартету і квінтету. Боп набув популярності в міських джаз-клубах, куди публіка приходила послухати відомих джазменів, а не танцювати. Музиканти поступово перетворили bop jazz в інтелектуальну форму, віддаливши його від витоків – почуттів.

Ще одною яскравою відмінністю стала епатажна поведінка музикантів нового напрямку. До цих пір вони залишилися символами бі-бопа: капелюхи Монка, вигнута труба Гіллеспі, витівки Паркера. Боп був багатий на таланти і революції.

Стиль свінг увійшов в історію як джаз великих оркестрів – біг-бендів. Серед видатних бенд-лідерів, представників стилю свінг, сусідять імена чорних (Ф. Хендерсон, К. Бейсі, Д. Еллінгтон тощо) і білих музикантів (Б. Гудмен, Г. Міллер, В. Герман тощо). У 1920-1930-і роки джаз став широко поширеним видом масової культури. Процес «масовості» привів до панування пісенно-танцювальних жанрів, до великого виконавського складу і до неминучої стандартизації музичної мови [42].

Ера свінгу, яка збіглася з періодом суспільно-економічного підйому 1930-х років, демонструє активне збільшення з боку «споживачів» попиту на розважальне мистецтво, наслідком чого стає комерціалізація і європеїзація джазу. Подібний ухил мав наслідки придушення багатьох цінних якостей цього мистецтва, властивих творчому самовираженню негритянських музикантів.

Гармонійна мова свінгу є комплексом, в якому переплітаються фольклорні і професійні витоки джазу, що проявляється дуже наочно. Система звуковисотної організації має в своїй основі європейську тональність, що піддалася впливам негритянського вокального виконавства. Звукорядний склад ладу розширено за рахунок III, V та VII низьких (умовно) і блюзових сходинок, що ведуть своє походження від фольклорного лабільного інтонування. Принципи акордоутворення також є спадщиною європейської музики. Основна структура акордики – терцових з невеликими ускладненнями за рахунок введення побічних тонів (секстових, квартових), що відображають специфіку негритянських *dirty-tone*.

Сфера акордових відносин демонструє об'єднання двох принципів організації гармонічного руху. Один з них, який перейшов в джазовий комплекс з європейської професійної музики, – тонально-функціональний. Інший – лінійно-мелодійний – відображає, зокрема, специфіку народно-побутових форм інструментального музикування, а саме позиційного принципу гри [43].

Комерційна спрямованість, європеїзація джазу в епоху свінгу, орієнтація на масового слухача сприяли формуванню в цьому стилі певних мовних стереотипів. Принцип моделі проявився в різних сферах джазової мови, але в

більшій мірі торкнувся області формоутворення в його «паралелі» з гармонією. За джазовою композицією міцно закріпилася модель, яка об'єднує кілька наступних один за одним хорусів, організованих за певним шаблоном. Гармонійне наповнення цих субструктур також здійснювалося за принципом стереотипу. За початковими, розвиваючими, каденційними оборотами в свінгу закріпилися певні гармонічні прогресії.

Таким чином, вивчення гармонійної мови свінгу дає можливість ознайомлення студентів з типовими рисами джазової гармонії. Розгляд трьох її основних параметрів – звуковисотної системи, акордики, гармонійного синтаксису – сприяє формуванню у естрадних вокалістів необхідних уявлень про гармонійний комплексі класичного джазу.

При вивченні еволюційних процесів, що відбувалися в гармонії бі-бопа, необхідне розуміння студентами тісного зв'язку між реформаторськими тенденціями в області мовного комплексу і соціально-естетичними основами нового джазового стилю. Його поява і розвиток пов'язують з творчістю трьох джазменів Гарлема – саксофоніста Чарлі Паркера, трубача «Діззі» Гіллеспі, піаніста Телоніуса Монка. Народившись в 1940-і роки як протест проти комерційної спрямованості джазу і розважальної функції негритянського джазмена, цей стиль зумів зламати усталені для свінгу стереотипи і шаблони.

Естрадно-комерційний джаз 1930-х років сприймався афроамериканськими джазменами як посягання на їх культурну «святиню».

Прагнення звільнити джаз з «полону» розважального жанру, а також підняти на належний рівень особистість афроамериканського джазмена визначило революційний дух нового стилю. Наслідком бунтарського настрою молодих музикантів стало оновлення всього мовного комплексу джазу. Воно було викликано наміром зламати усталені шаблони «комерційного джазу» 1930-х років і сформувати сучасний, особливо виразну музичну мову.

Шлях, який був обраний для реформування джазової мови, полягав через досягнення законів організації сучасної бі-бопа академічної музики. Новий джаз

був орієнтований на людей, підготовлених до сприйняття складної музичної мови, що дозволяє говорити про його елітарної спрямованості.

Важливість гармонійного компонента для музикантів бі-бопа підтверджується тією увагою, яку приділяли йому самі джазмени. Пильний інтерес до гармонії слугував причиною того, що ця область джазової мови виявилася в 1940-і роки досить оригінально реформованою. «Озброєні» найсучаснішим «арсеналом» композиторських засобів, бопери рішуче вторглися в область гармонії. Як пише Е. Барбан, «музиканти бі-бопа проявили бажання приєднатися до інтелектуально складних структур сучасної академічної музики» [1, с. 212].

Активному перетворенню піддалася область акордики. Позначилася явна пристрасть до загострення дисонантності. Принцип відтворення інтонаційно-тембрової специфіки негритянського мелоінтонування призводить в гармонії бі-бопа до безумовного пріоритету дисонантних структур. Dirty – tones, growls і тощо знаходять своє звукове відображення в гострих «добавках» до тонів мелодики і акордики. Впроваджуються побічні тони в вигляді малих секунд, великих септим і нон створюють наднапруження акорди. Терцова акордика ускладнюється також за рахунок вертикального «розростання». На місце пріоритетних у свінгу терцових структур приходять нові - наприклад, квартова. У акордовий склад проникає тритон – ключовий інтервал цього стилю. Народжуються акордові макроструктури – поліакорди.

Показовим для майбутніх музикознавців може бути співвіднесення нових типів акордики до прийнятої в академічному музикознавстві класифікації акордів Н. Гуляницький [2, с. 27-35]. Результатом такого порівняння стане висновок про прогресивні зміни джазової акордики по всім трьом класам, що, в свою чергу, виявляє явні паралелі між описаними тенденціями в джазі і гармонійними закономірностями композиторської музики ХХ століття.

Розгляд звуковисотної системи у бі-бопі ще наочніше демонструє слідування джазу за інноваційними процесами академічної гармонії. У цьому сенсі музика боперів є цінним матеріалом для аналізу в курсі теорії джазу.

В процесі пильного її вивчення можна виявити багату типологію систем звуковисотної організації. Тональна система, що перейшла з свінгу, виявляється інтенсивно ускладненою, що в результаті призводить до виникнення різних «видів» і «станів» тональності [4, с. 409-425]. Амплітуда їх простягається від міцних зосереджених до «пухких», з розосереджених тонікальністю, що наближаються до знятої тональності і навіть до вільної атональності.

Рівень тональної цілісності або «розмитості» багато в чому залежить від характеру функціональних відносин в тональності. Ця обставина диктує необхідність приділення в навчальній роботі спеціальної уваги аналізу ускладнюючи функціональні відносини.

Крім відшукування додаткових ресурсів всередині тональної системи, джазменами бі-бопа велися евристичні експерименти в напрямку нових, невластивих для гармонії свінгу – модальних систем, що також виявилось співзвучним з неомодальними тенденціями академічної музики ХХ століття. Прямим свідченням освоєння модальних систем музикантами модерн-джазу може стати розроблена Дж. Расселом в 1953 році особлива «Лідійська концепція» [3].

Захопленість джазменів можливостями імпровізування в різних ладах призводить до вільного оперування ними всередині теми, імпровізаційного соло, всього цілого. Комбінування звукорядів в цілісно-єдине звуковисотне тягне за собою явище модальності (вираз А. Дауера).

Таким чином, в процесі освоєння гармонійної мови бі-бопа здобувачі вищої освіти осягають основні принципи звуковисотної організації ХХ століття в умовах джазового мистецтва. В результаті формується багатий багаж гармонійних явищ, що стосується різних станів тональності, розосередження тональної стійкості, явища атонікальності, тонально-змінних структур, принципів акордової будови, поліявлень, субсистеми горизонтально-мелодійного типу, модальних тенденцій.

Крім цього, еволюційна парадигма дозволяє простежити на прикладі стилів свінг – бі-боп роль гармонійного феномена в переорієнтуванні джазу в сферу елітарного музичного мистецтва.

2.2. Естрадні виконавці у джазовому стилі першої половини ХХ століття

Упродовж ХХ ст. джаз став універсальною мовою різних континентів, об'єднуючою культурною силою для своїх прихильників у всьому світі, незалежно від раси, релігії, етнічного або національного походження; одним з перших форумів для вільного вираження думок і реалізації прав жінок, прикладом збереження прав людини. Джазова музика надала можливості жінкам вийти за межі традиційних гендерних ролей, утверджених у консервативному суспільстві. Ця музика стала символом визвольного руху жінок у Сполучених Штатах. Джаз допоміг забезпечити їх робочими місцями в індустрії шоу-бізнесу, зокрема як сольних виконавиць. До 1920-х рр. минулого століття майже всю популярну музику виконували винятково музиканти-чоловіки – це відзначено в монографічних виданнях Олексія Баташева «Радянський джаз» (1972) та праці «Red and Hot. The Fate of Jazz in Soviet Union» Фредеріка Старра (1983). Олексій Баташев – автор понад 500 публікацій у періодичних виданнях, біографічних статей в «Енциклопедії популярної та джазової музики» (Чехословаччина) – відзначає, що поступово на теренах Європи та Росії змінювалися стилістичні й жанрові кордони джазу. З 20-х рр. джаз набуває все більшої популярності в усьому світі, зокрема і в СРСР. Джаз-оркестр Олександра Цфасмана був створений у 1927 р. З 1929 р. ленінградці слухали джаз-капели Георгія Ландсберга. В. Б. Фейертаг відзначає, що сприяли розвитку джазу в 30-і рр. ХХ ст. Олександр Варламов, Микола Мінх, Леонід Утьосов. У стилі джаз працювали композитори – Дж. Гершвін, К. Дебюссі, М. Равель, І. Стравінський, Р. Щедрін, А. Ешпайт, А. Шнітке. Шлях джазу до професійного рівня виявився надто складним. Для його ствердження необхідно

було подолати різні перешкоди, соціальні й расові пережитки, а до середини 30-х рр. ХХ ст. стало очевидним, що джаз – це не модна музична новація, а повноправне, захоплююче концертне й студійне мистецтво, яке висунуло своїх видатних виконавців і композиторів, котрі зробили великий внесок у розвиток інтонаційної та ритмічної організації сучасної музики. Згідно з визначенням легендарного українського джазового музикознавця Володимира Симоненка, характерними особливостями джазу є: «імпровізаційний початок, специфічне звукодобування на музичних інструментах, відмінне від академічної музики фразування, а також складна багатопланова ритмічна структура та інтонаційний лад, який допускає відхилення від темпорації». Джаз є жанром естрадної та розважальної музики, який дедалі частіше апелює до нашої свідомості й інтелекту. Масове мистецтво, шоу-бізнес із початку прийнято протиставляти «серйозній» академічній музиці, а прихильників інших музичних напрямів уважали антагоністами, розділеними погано прихованим неприйняттям один одного. Однак глибоке і критичне розуміння будь-якої музичної культури можливе лише в разі «розмови на рівних», без естетичного снобізму й почуття зверхності. М. Салонов справедливо зазначає, що обидва мистецтва рівноцінні, це два художні світи – зовсім різні, хоча і синхронні. Вони непорівнянні в поняттях високе і низьке.

Поняття «масове популярне мистецтво», шоу-бізнес мають багато синонімічних термінів-визначень, що позначають різні явища: популярне, розважальне, танцювальне, естрадне. У музикознавчій класифікації цей тип музики має кілька назв: легка музика, популярна музика, естрадна музика, менестрельна музика. Крім того, масове мистецтво пов'язане з такими явищами культури, як субкультура, контркультура, елітарна, молодіжна, комерційна, «споживча» культура, які передбачають соціальну складову цього явища.

Виникнення «масових» жанрів внесло в музичну картину світу нові геоетнічні орієнтири. Водночас поставило перед мистецтвознавством питання про осмислення нових видів художньої практики і визначило їх місця в культурному просторі епохи.

Імпровізація не є винятковою особливістю джазу – відомо, наприклад, що імпровізація посідала значне місце в класичному музикуванні в XIX столітті. Все ж саме джаз як ніякий інший вид музики або навіть мистецтва в своєму народженні і розвитку виявився міцно пов'язаним з імпровізацією. У ранньому джазі – в період його зародження в Новому Орлеані – цей зв'язок був частково випадковий, оскільки багато виконавців джазу погано або зовсім не знали нотної грамоти і грали на слух. Однак і сам характер музики, яка спочатку отримала назву просто «гарячої» (hot music), що свідчить про гарячий темперамент як перша якість джазового виконавця, схилив музикантів до спонтанності. Тому потроху, так би мовити, гнали від себе, тобто імпровізували, всі учасники бенду – в міру свого темпераменту і фантазії. Тим більше що грали щось, а не класику.

На новий рівень мистецтво імпровізації вивів трубач Луї Армстронг. Можна сказати, що саме він створив сольну імпровізацію як закінчене індивідуальне висловлювання – свого роду монолог в п'єсі або розмова, тим більше що його гра інтонаційно звучала як людська мова.

Не дивно, що саме за ним назавжди закріпився титул «король джазу». Бо все джазові виконавці XX століття, все імпровізатори так чи інакше в цьому сенсі зобов'язані йому і його винаходу, завдяки якому джаз з переважно розважальної і танцювальної музики перетворився в мистецтво самовираження.

Знамениті джазові виконавці – бендлідери.

Втім, сталося це не відразу. У 30-ті роки – час танцювальної лихоманки і розквіту джазових оркестрів. Головна фігура ери свінгу – це людина, яка, як правило, стоїть перед оркестром, тим, хто слухає помах його руки, людина, яка задає ритм, що змушує рухатися, іноді просто-таки звиватися в танці масу людей; адже «свінг», згідно з поясненням Дюка Еллінгтона, і значить не що інше, як ритм. Тому найяскравіші індивідуальності і популярні представники джазу тієї епохи – не тільки і навіть не стільки солісти, скільки керівники оркестрів, бенд-лідери, які, були також джазовими композиторами і

аранжувальниками, а також ... солістами: кларнетист Бенні Гудман, піаністи Дюк Еллінгтон, Каунт Бейсі, тромбоніст Гленн Міллер, а також кларнетист Вуді Герман і Арті Шоу, тромбоніст Томмі Дорсі, саксофоніст Джиммі Лансфорд, барабанщик Чик Уебб, співак Кеб Келлоуей [47].

Серед більш ніж 200 оркестрів ці імена стали відомі всій країні і за межами США завдяки майстерності аранжувальників і виконавців, а ще вмінню своїх лідерів знайти власний стиль.

Саме загальна відмінність існувала між «гарячою» і «солодкою» музикою (sweet music). Як правило, «чорні» біг-бенди грали «погарячіше», а «білі» здебільшого віддавали перевагу сентиментальним «солодощам». (Втім, цей поділ не безумовний, і більшість оркестрів змішували ці стилі в тих чи інших пропорціях).

Однак кращі з кращих біг-бенди – це немов колективні індивідуальності з властивим їм своєрідним і легко впізнаваним звучанням.

Легкий, стрімкий, повітряний свінг оркестру Бенні Гудмена (недарма отримав неофіційний титул «короля свінгу»).

Бездоганно елегантний, в міру «гарячий», в міру «солодкий» (ідеальне поєднання) стиль оркестру Гленна Міллера.

«Темний» саунд оркестру Дюка Еллінгтона, який отримав особливу назву «стилю джунглів» (головним чином завдяки засурдиненим звучань труб і тромбонів).

Втім, в грі оркестру Еллінгтона виділяли ще три стилі. Йому також належить заслуга перших спроб надання джазу серйозного змісту і духовних завдань [48].

Ще однією фішкою практично кожного оркестру були їх вокалісти, деякі з яких стали не тільки джазовими зірками, а й досягли всесвітньої слави: Біллі Холідей (виступав з оркестром Каунта Бейсі), Елла Фіцджеральд (з Чіком Веббом), Френк Сінатра (починав з оркестром Томмі Дорсі) і, звичайно, Луї Армстронг.

В 40-і роки з заходом ери свінгу настає епоха малих складів і індивідуальних виконавців. Популярність музиканта стає прямо пропорційно пов'язаною з його мистецтвом імпровізації.

У ці та наступний десятиліття (40-і і 50-і) на джазову сцену виходять музиканти, які завдяки своїй віртуозності і невтомному експериментуванню і понині залишаються неперевершеними зразками виконавської майстерності, об'єктами для наслідування для сучасних джазових виконавців, музиканти розширили виражальні можливості джазу: піаністи Арт Тейтум, Бад Пауелл, Телоніус Монк, Білл Еванс; альт-саксофоністи Чарлі Паркер і Орнетт Коулман; сурмачі Діззі Гіллеспі і Майлз Девіс; тенор-саксофоніст Джон Колтрейн і Сонні Роллінз; контрабасист Чарлі Мингус; барабанщики Бадді Річ і Арт Блейкі, вокалістка Сара Воан та інші.

Про цих музикантів говорять не інакше як про «гігантів джазу» або «джазові ікони» (своєрідні терміни-метафори, утвердилися в джазовому середовищі по відношенню до видатних представників мистецтва джазу). Для будь-якого початківця джазового музиканта їх творчість стає неодмінно предметом ретельного вивчення, а спочатку відбувається просто копіювання.

Ці імена вже стали історією джазу. Але і для любителів джазу знайомство з їхньою музикою є тим естетичним досвідом, який формує еталон сприйняття.

Від 60-х років ХХ століття можна відряхувати сучасний період розвитку джазу. Не тільки тому, що тоді формується більшість нині існуючих напрямків і стилів джазу, а й перш за все тому, що в ці десятиліття починають свою музичну кар'єру відомі джазмени, творчість яких вже давно стало класикою джазу, але які і до цього дня залишаються діючими особами на всесвітній джазовій сцені:

- піаністи Хербі Хенкок, Кіт Джарретт, Чік Корія;
- гітаристи Джон Маклафлін, Джон Скофілд, Пет Метіні, Джордж Бенсон;
- саксофоністи Чарльз Ллойд, Уейн Шортер, Джон Зорн;
- вокаліст Боббі Макферрін;

– сурмачі Уинтон Марсаліс і Ренді Брекер та інші.

Про творчість кожного з цих музикантів і їх внесок в розвиток джазу можна говорити довго, але досить сказати, що кожен з них – це ще й своєрідний, легко впізнаваний і володіє чарівним володінням стилю, що викликає безліч наслідувань.

І хоча їх називають легендами джазу, але в той же час цілком сучасні джазові виконавці, які продовжують вести активну концертну діяльність і задавати тон в сучасному джазі, і їх цілком можна почути живцем.

Відомі джазисти, завдяки своєму таланту імпровізації і вмінню тонко відчувати музику, дали поштовх до формування безлічі музичних напрямків. Джаз став першоджерелом багатьох сучасних жанрів.

Луї Армстронг. Для багатьох поціновувачів музики саме його ім'я асоціюється з джазом. Сліпучий талант музиканта заворожувався з перших хвилин виступу. Зливаючись воедино з музичним інструментом – трубою – він вводив у ейфорію своїх слухачів. Луї Армстронг пройшов нелегкий шлях від моторного хлопчика з небагатої сім'ї до найвідомішого Короля джазу.

Дюк Еллінгтон. Нестримна творча особистість. Композитор, чия музика грала переливами безлічі стилів і експериментів. Талановитий піаніст, аранжувальник, композитор, керівник оркестру не втомлювався дивувати своїм новаторством та оригінальністю. Його неповторні твори з великим ентузіазмом випробовувалися найвідомішими оркестрами того часу. Саме Дюку належить ідея використання людського голосу в якості інструменту. Більше тисячі його творів, названих поціновувачами «золотим фондом джазу», були зафіксовані на 620 дисках.

Елла Фітцджеральд. «Перша леді джазу» володіла унікальним голосом, широким діапазоном у три октави. Почесні нагороди талановитої американки важко порахувати. 90 альбомів Елли розлетілися по світу неймовірними тиражами. За 50 років творчості продано близько 40 мільйонів альбомів у її виконанні. Майстерно володіючи талантом імпровізації, легко спрацювалася в дуеті з іншими відомими джазовими виконавцями.

Рей Чарльз. Один з найзнаменитіших музикантів, названий «справжнім генієм джазу». 70 музичних альбомів розійшлися по світу численними тиражами. На його рахунку 13 премій «Греммі». Його композиції були записані в Бібліотеку Конгресу США. Популярний журнал Rolling Stone визначив Рея Чарльза 10 номером із сотні великих артистів всіх часів «Списку Безсмертних».

Майлз Дейвіс. Американський трубач, якого порівнюють з художником Пікассо. Його музика дуже вплинула на формування музики 20 століття. Дейвіс – це багатогранність стилів в джазі, широта інтересів і доступність для різновікової аудиторії. Френк Сінатра Знаменитий джазист родом з небагатої сім'ї, невисокого зросту і нічим зовні не відрізнявся. Але підкорив слухачів своїм оксамитовим баритоном. Талановитий вокаліст знімався в мюзиклах і драматичних фільмах. Удостоєний численних премій і спеціальних нагород. Отримав «Оскар» за фільм «Будинок, в якому я живу».

Біллі Холідей. Ціла епоха в розвитку джазу. Пісні у виконанні американської співачки набували індивідуальність і сяйво, грали переливами свіжості і новизни. Життя і творчість «Леді Дей» було коротким, але яскравим і неповторним.

Знамениті джазові музиканти збагатили музичне мистецтво чуттєвими і душевними ритмами, експресивністю і свободою імпровізації.

2.3. Джазова музика в українському естрадному вокальному мистецтві.

Процес зародження українського джазу можна датувати доволі точно. Перший джазовий бенд в Україні зібрав харків'янин Юлій Мейтус, у подальшому відомий композитор, а перший його концерт відбувся в Харкові 29 грудня 1925 року.

Естрадна пісня завжди швидко вбирає і приймає модні течії, які користуються підвищеним попитом у різних суспільних прошарках. В сфері естрадної поп-культури до числа стильових течій належить джаз, для музики

XX століття який став основною інтонаційною ідеєю сучасності. Джаз ніс в собі, перш за все, дві нові якості, які були втрачені в академічній професійній музиці: імпровізація і нове ставлення до ритму.

В області вивчення джазового мистецтва особлива роль належить джазовій імпровізації як первинній формі музичного інтонування. Цій проблемі присвячені музикознавчі дослідження різного профілю – Е. Денисова [2], А. Евгеньева [3], Е. Маркової [7], А. Степурко [12]. Разом з тим, цілісна концепція джазу як жанрово-стильового явища в Україні в наявних науково-мистецтвознавчих джерела не представлена.

У сучасній практиці музикування джазовий спів та джазова імпровізація не втрачають своєї актуальності та виступають в різноманітних формах. Основний напрямок у них – «естрадизація» жанру, пов'язаний з системою нової комунікації, яка характерна для сучасного музичного соціуму. Багато різновидностей джазових стандартів уніфікуються, стають єдиною системою масового тиражування, в яку входять і різні пісенні жанрові підвиди. З практичної точки зору аспект теорії джазового співу та джазової імпровізації, котрий розробляється, – реалізується у вокальній педагогіці та виконавстві.

Поряд з уже згаданими вище дослідженнями в області джазового мистецтва, слід назвати й інші роботи, які присвячені сучасним естрадно-джазовим формам. Це, зокрема, дослідження і статті О. Воропаєвої [1], Н. Дрожжиної [4], А. Карягіної [6], М. Мозгового [9], де поставлені не тільки загальні проблеми джазової культури в її сучасній комунікації, а й виділяються особливості естрадно-джазової стилістики в музичній культурі України. Ця лінія дослідження є актуальною у зв'язку з методикою естрадно-джазового виконавства, котра розробляється на відповідних кафедрах та відділеннях музичних вузів (наприклад, роботи В. Откидача [10], Л. Романової [11]).

Шляхи формування естрадно-пісенної культури в тому її вигляді, який спостерігається починаючи приблизно з 60-70-х років минулого століття, був досить складним і «звивистим». Це пояснюється самою природою музичного мистецтва «третього» пласта, його кумулятивною функцією в масовому

музичному житті, де відбувається своєрідний «відсів» і переробка інтонаційного фонду певної епохи або історичного періоду (з поправкою на ту чи іншу національну специфіку).

Процеси поглинання пісенної лірики комерційними засадами (шоу-бізнес) стають особливо інтенсивними й наочними в перші десятиліття ХХ століття. Новітній час із його новими ритмами самого життя, спрямованими до оновлення ідеї, народжують нову систему музично-громадського попиту. Одночасно формуються й об'єктивні умови, що сприяють поширенню особливого виду естрадної комерційної культури, яку вже на початку ХХ століття можна визначити як поп-музику. Саме цей термін застосовується у двох значеннях. Перше з них – найзагальніше, що характеризує факт популярності тих чи інших музичних жанрів і конкретних творів серед широкої публіки. У цьому значенні у сферу «популярної музики» входить і так звана популярна класика, а також народні пісні у відповідній актуальній обробці – одним словом, усе, що є модним і користується підвищеним попитом на даний історичний момент.

Друге значення поп-музики – більш конкретне, пов'язане з параметрами жанровості. Серед явищ академізованого «третього» пласта виділяється – поряд із джазом, рок-музикою, адаптованою пісенно-романсовою традицією, авторською піснею, стилями, подібними до шансону, й іншими – особливий вид творчості, що характеризується як «поп-музика». До її ознак можна віднести: 1) популярність серед масової аудиторії (найчастіше тимчасову, скороминушу, характерну для шлягерної культури, де завжди чітко вказується на часові межі такої популярності, – «шлягер» 1960-х, 1970-х і подальших років); 2) розповсюдженість широким тиражем через ЗМІ, що забезпечує доступність цієї музики, яка потребує в сприйнятті інтелектуальних зусиль (пісні-шлягери часто стають фоном і супроводжують повсякденну діяльність людей); 3) синтетичність у вигляді з'єднання аудіо- та візуального ряду (з розвитком кіно і телебачення пісні в жанрі поп-музики фактично «виглядають», а не тільки слухаються); 4) театралізація, що пов'язана з новими засобами

комунікації, а також що йде від витоків і традицій жанру (в «живих» шоу концертах і тиражованих альбомах естрадних виконавців – «зірок» представлені всі атрибути музичного театру: декорації, костюми, танці, світло, причому, як правило, в «супермодному» оформленні, з широким використанням всіляких спецефектів); 5) концентрація всіх засобів вираження на особистості виконавця-соліста, від імені якого вибудовується все пісенне «шоу», в якому вибирається будь-яка подібна ідея, на яку «нанизуються» всі виконувані в даному концерті або альбомі пісні.

Якщо для академічного пласта джазовий спів був об'єктом уваги і втілення лише в обсязі окремих виразних засобів (спроби поєднання джазу і «класики» в так званому третьому перебігу були, в принципі, не цілком вдалими), то в області такої, що інтенсивно розвивається, естрадно-масової, перш за все пісенної культури джазові знахідки були сприйняті в повному обсязі й увійшли в пісенну поп-стилістику як невід'ємна її частина. При цьому сам джаз у його традиційних формах (до стилю бі-боп) розвивався і функціонував переважно як інструментально-імпровізаційне мистецтво. Вокальні передумови джазу (блюзи, балади, робочі пісні), а до того — духовні пісне співи (спірічуелс і госпел) зберігалися лише як теми-стандарти, на основі яких будувалися «квадрати» джазових імпровізацій.

Властивості джазового співу, що визначаються О. Степурком [12] як:

- 1) парадоксальний саунд;
- 2) занижене інтонування (в стилі «латинос», що прийшов у джаз у другій половині ХХ століття, воно, навпаки, завищене);
- 3) фразування оф-біт, майже в повному обсязі перекочують в естрадну пісенність, особливо таку, де підкреслюється індивідуальність співака або співачки й ритмічна пластика, пов'язана з технікою ритмо-танцювальних рухів.

Характеризуючи впливи джазової стилістики на естрадно-пісенну лірику, слід мати на увазі й суттєві відмінності цих жанрово-стильових груп. Подібність і відмінності джазової та естрадної вокальної стилістики описує у статті під назвою «Вокал у джазі», вміщеній у збірник під загальною назвою

«Радянський джаз», А. Євгенєв [3]. Коло проблем джазового вокалу, представленого на радянській естраді, автор розглядає досить фрагментарно, звертаючи увагу на наступні моменти: на особливу специфіку вокалу в традиційному джазі та його подальших модифікаціях; на контекстність естрадного та джазового співу, їх своєрідну амбівалентність, стилістичну виконавську взаємозамінність; на типову джазову скет-манеру вокального інтонування; на змістовну сторону текстів джазових пісень; на тісний зв'язок джазово-вокальної інтонації з вербальною мовою; англійські оригінали словесного тексту не віддільні від музики, а тому виникає проблема їх перекладу на ту ж російську (або українську) мову.

В сфері естрадно-пісенних жанрів ситуація з джазом була найбільш очевидною і наочною. Це було особливо характерним аж до 60-70-х років минулого століття, коли сформувався (як у Росії, так і в Україні) більш-менш самостійний, автономний від масової естради пласт джазового стилю. До того спостерігалася, говорячи словами О. Медведєва, деяка плутанина в розмежуванні джазу та естради: «...за джаз нерідко сприймали те, що джазом, по суті, не було що ускладнювало його жанрове «самовизначення» [8].

Осмислена до середини ХХ століття в усьому світі глобальність джазу як стилю нового інтонаційного вираження розширила слуховий світогляд як творців, так і споживачів естрадно-пісенної лірики. У специфічних умовах, що існували в радянський період, на офіційному рівні допускалося існування естрадної музики, а джаз як явище і поняття засуджувався, що зайвий раз сприяло ототожненню естради та джазу, формуванню у свідомості слухача якогось «гібридного» пісенного жанру, що визначається як естрадно-джазовий.

У пісенній культурі України, починаючи з 70-х років ХХ століття, джазовий стиль не був настільки відчутним інтонаційним елементом, але все ж таки присутній (наприклад, у стилі В. Івасюка, С. Сабадаша, А. Пашкевича, В. Дутковського, М. Мозгового, М. Матусовського, І. Білозіра, Б. Яновського, Р. Квінти, О. Злотника, І. Поклада).

Уплив джазу на естрадно-пісенну творчість – характерна особливість усіх без винятку національних проявів останнього. Зокрема українська естрадна пісня формувалася під значним впливом джазової складової, що стало особливо помітним у 1960-1970-ті роки – часи «хрущовської відлиги», коли з джазу в тодішньому СРСР були зняті заборони. У музикознавчій літературі України процес дослідження шляхів розвитку та різноманітної стилістики естрадно-пісенних шкіл фактично лише тільки розпочато. Однак деякі питання щодо специфіки впровадження джазу в популярну естрадно-пісенну сферу вже порушені й висвітлені у низці праць українських авторів. У межах упровадження вокально-джазової стилістики в українську поп-музику М. Мозговий називає, в основному, ансамблі «Джаз-хорал» (м. Кривий Ріг), «МенСаунд» (м. Київ), квартет Юрія Шепети (м. Київ), тріо Енвера Ізмайлова (Крим) та інші [9].

У мистецтві України велику кількість цінителів інтелектуальної музики обговорюють питання: «Чи існує джаз в Україні, чи це тільки уява небайдужих до цього культурного явища людей?». Спробуємо поглянути на проблему розвитку джазового мистецтва в нашій країні з різних точок зору, з огляду на об'єктивні процеси, що відбуваються в усьому світі, які знаходять відображення у всіх сферах людського життя. Суспільство ХХІ століття це суспільство споживання, в більшості користується плодами творчої та інтелектуальної діяльності фахівців з високих технологій, шоу-бізнесу, індустрії розваг. Культура, що стала частиною багатомільярдного ринку, орієнтована на величезні маси людей. І джаз, геніальний музичний винахід ХХ століття, стає частиною цієї маскультури.

Найвідомішими українськими естрадно-джазовими виконавцями є: Володимир Симоненко, трубач Валерій Колесников, піаніст Сергій Терентьев, піаніст Юрій Кузнецов, гітаристи Володимир Молотков, Олександр Любченко, Енвер Ізмайлов, ансамблі «Джаз-хорал», «Мен Саунд», квартет Юрія Шепети, тріо Енвера Ізмайлова.

Не можна не відзначити той факт, що протягом останніх 15 років Україну відвідало багато першокласних джазових виконавців: Джо Завінул, Мейнард Фергюсон, Том Костер, Біллі Кабем, Ерні Уоттс, Джон Маклафлін, Джордж Бенсон, Стенлі Кларка, Чіка Корія, Гері Бертон і багато інших. Це свідчить про підвищення інтересу української слухацької аудиторії до якісної музики. Оскільки на концертах відомих поп-зірок масовий глядач буває достатньо часто, то потрібно чогось новенького, модного, чим стає джаз. Отже, шанувальників джазового співу в Україні немало.

Досить згадати, наприклад, ВІА «Водограй» та їх блискучу інтерпретацію Мерсу, або авторські композиції Олега Коська і Олександра Шаповала: Спогад, Нічні метелики, Зачароване коло.

Попри такий розвиток і попит джазового мистецтва в Україні, український джазовий виконавець – це, перш за все, фанатик. По-перше, через вибір саме цієї професії. По-друге, тому, що виконує саме цю музику. Можна згадати кілька імен першокласних музикантів, які успішно реалізуються за кордоном: Дмитро Маркітанти, Олександр Бережний, Вадим Лактіонов, Віталій Іванов, Григорій Немировський, Максим Кочетов та багато інших.

Що стосується слухацької аудиторії, то вона, безумовно, є – як за рахунок тих, хто любить джаз, так і за рахунок тих, хто любить відвідувати джазові клуби. Серед дійсно експортного українського продукту можна з упевненістю назвати Енвера Ізмайлова і гурт «Мен Саунд». В Україні щорічно можна відвідати десятки різних музичних фестивалів по всій країні, які відрізняються один від одного місцями проведення, різною унікальною музикою і, головне, незабутніми емоціями, які запам'ятовуються на довгий час.

Огляд специфіки джазової музики у становленні українського естрадного вокального мистецтва дозволяє зробити низку висновків. Вони стосуються, по-перше, спільності витоків джазу і поп-музики, висхідних до фольклорної генези. По-друге, джаз у вокально-пісенній практиці застосовується в його естрадній формі, некомерційний початок «затьмарює» властивості його демократичного мейнстріму. По-третє, українська естрадно-пісенна культура

ввібрала в себе джазові впливи в синтезі з іншими стилістичними інгредієнтами – стилями рок-музики, іншими «підстилями» в рамках «трьох китів» сучасної системи молодіжної масової розважальної музики під загальною назвою *R&B*.

Українська естрадна пісня допускає джазовий вплив в обмеженому масштабі, і пов'язано це: а) із задумом автора музики пісні; б) зі стилем виконавця цієї пісні; в) з аранжуванням відомої пісні, в яку може бути привнесена спеціально практично будь-яка стилістика, взята з естрадного джазу.

У культурно-мистецькому просторі України в ХХІ столітті чітко простежується феномен різноманіття стильових напрямів, який проявився в тенденції до поєднання різноманітних стилів та жанрів, їх міксту. Серед відомих українських виконавців естрадного спрямування, творчість яких побудована на використанні елементів стилю джазової музики – Сусанна Джамаледінова (Джамала), Гайтана-Лурдес Ессамі (Гайтана), Анастасія Осипенко.

Так, зразком стильового міксту є виконавство Сусанни Джамаледінової – Джамали, яка в альбомі «Подих» (2015) поєднала риси соул, фанка, електроніки, драм-н-бейс, ритм-н-блюзу, даунтемпо.

Художню цілісність альбому «Подих» зумовлює єдність драматургії та унікальна значимість у кульмінаціях гранично емоційних розспівів-вокалізацій і вигуків, притаманних джазовій музиці. У пісні «Подих», позначеній посиленням рис соул в кульмінаціях (як і в усіх піснях альбому), це відбиває зростання експресії, поступова заміна субтону, звуковидобування, заснованого на розмовній позиції співацького апарату, слабкому імпедансі (зворотному акустичному опорі, який відчують складки з боку ротоглоточного каналу) та неопертому диханні, збільшенням опори дихання, середнім імпедансом і відкритим звучанням.

У «Подиху» респонсорні, експресивні перегуки солістки та бек-вокалу, що сягають 1960-х років минулого століття, зумовлюють підміну функцій бек-вокалу, який домінує в кульмінації, та солістки, партія якої стає мереживом

змістовно нейтральних мелізмів, і формують притаманну джазовій музиці непублічність виконання, первинну єдність виконавиці та слухачів.

Значимість соціальної та лірико-побутової тематичних ліній – характерна риса джазової музики. Соціальну лінію в альбомі репрезентує пісня «Шлях додому», в якій повтори ключової семантики (дорога додому) актуалізують значення архетипу «битого шляху» – драматичного буття українства, активізують духовну пам'ять нації, процес її консолідації в опорі на вічні духовні настанови.

Виявлені особливості втілення характерних рис джазової музики у виконавстві Джамали є показовими і в пісні «Заплуталась». Драматургія енергетичного нагнітання формує особливе інтерпретування ознак джазової музики – поступовість їх виявлення, домінування в кульмінації та згасання у фіналі твору. Серед таких ознак – респонсорні репліки бек-вокалу, мелізматика (з гліссандо офф-пітч), вербально нейтральні, емоційно насичені розспіваними складами і вигуками.

Відзначені Ю. Карчовою такі риси українського народнопісенного виконавства, як індивідуалізм виконання, «емоційність і інтровертизм (високий емоційний тонус, насиченість засобами посилення виконавської експресії – «мережаність» і хроматизація інтонаційного рельєфу, складорозспіви імпровізаційність, емпатичність, «переймання» актом виконання як життя у пісні, насиченість вигуками); кордоцентризм (виняткові природність і щирість активна соціальна позиція виконавців народної пісні)», близькі інтерпретації джазової музики у творчості Джамали. Це виявляється на рівнях:

- артикуляції – у довільному, проте емоційно, образно й драматургічно обґрунтованому скороченні останніх звуків слів;
- опорі на слабкий імпеданс (із заміною його середнім у кульмінаціях);
- інтонації – у певній лабільності внаслідок офф-пітчу, мікрогліссандо, зокрема висхідних і низхідних «нівелювань» інтонаційної визначеності останніх звуків у словах і, особливо, у значущості імпровізаційних вокалізацій та мелізматика, що стають основними засобами виразності в кульмінаціях;

- динамічному та емоційно-образному рівні - у граничному емоційному тонусі, експресивності кульмінацій пісень;
- композиції – у суттєвому значенні респонсорних реплік бек-вокалу, котрий інколи набуває статусу колективної особи, що функціонально підмінює співачку;
- комунікації – у формуванні атмосфери комунікативної єдності (інколи екстатично забарвленої), консолідації та активізації спільноти заради осмислення духовних і соціальних проблем.

Альбом Анастасії Осипенко «Дієслова наказового способу». Драматургія сталості, дотримання у кожній пісні константних емоційності, образності та психологічного стану, зокрема внаслідок максимально вирівняної динаміки, зумовлює особливе значення нюансів інтонування, звуковидобування, звуковедення, дихання, артикуляції тощо. Лабільна інтонаційна «аура» альбому утворена рясною мелізматикою, тривалими, змістовно нейтральними, проте емоційними вокалізаціями, висхідними та низхідними гліссандо, інтонаційно «розмитими» під'їждженнями до звуку та від звуку зі схлипуваннями. Офф-пітч, як значимий засіб виразності, створює в альбомі мелодичне «мереживо» з коливаннями інтонацій (зокрема нетемперованих) і ритму. Внутрішньо спрямована енергетика на рівні звуковидобування виявляється в своєрідному тембровому «дряпанні» та інтонуванні-схлипуванні, особливо в кінці слів. Драматургічно, емоційно й образно значимими засобами виразності в альбомі є підкреслені, «неакадемічні» гучне дихання та специфічна нечітка артикуляція й переростання останньої голосної слова в першу голосну наступного слова, зумовлені слабким імпедансом, дотриманням мовної позиції співацького апарату та частим переходом до мовного звуковидобування, зокрема в кінці слів. Як і щирість, безпосередність емоційного вираження та створення єдиного з аудиторією емоційного простору, охоплення слухачів ліричною експресією, ці виконавські ознаки співвідносяться зі стилістикою джазової музики.

Ще одна відома українська співачка, у творчості якої поєднуються манера джазової музики – виконання з танцювальною стилістикою – Гайтана-Лурдес

Ессамі, відома, як Гайтана. Її пісні, автором більшості з яких є сама виконавиця, поєднують елементи соул, джазу, блюзу, фольк-музики та фанк.

Унікальність варіювання джазовою музикою, її напрямками Гайтаною зумовлена тембром її голосу, котрий визначають як «чорний», і синтезом рис соул, поп-музики та народнопісенного виконавства. Це доводять відкритий, «білий» звук («Сонце нам сяє»), епізодичне дотримання горизонтальної позиції артикуляційного апарату – народний спів «на посмішці» («Відшукаю»), підкреслення та часткове проспівування приголосних («Я дышу тобой», «Тайные желания»), висхідні мікрогліссандо (посилення звуку в «далечінь») з обриванням звучання, ладова нейтральність («Діти світла»), повтори коротких інтоном («Танці») тощо.

На відміну від інтровертних модифікацій соул у творчості Джамали та А. Осипенко, відверто емоційне виконавство Гайтани – його екстравертна версія. На рівнях емоційності, динаміки та драматургії це демонструє експресивна динамічна домінанта – дотримання *fortissimo* і *forte* (рідше *mezzo forte*, як виняток – *piano*) і своєрідна кульмінаційність, мінімалізація емоційних нюансів, зокрема притаманна джазовій музиці, специфічність фіналів-обривань («Відшукаю»). При дикційній чіткості Гайтана звертається до «широкої» артикуляції, наближеної до співу «на посмішці», підкреслення приголосних і частковим їх проспівуванням.

У виконавстві Гайтани домінує середній імпеданс із переходом до сильного переважно в моменти особливого емоційного напруження, зокрема в масштабних і образно, емоційно детермінованих вокалізаціях («Два вікна»). Із соул виконавство Гайтани також єднають:

– рясні мелізматики та мікрогліссандо, зокрема й висхідні в останніх звуках слів («Діти світла», «Танці», «Відшукаю», «Я дышу тобой», «Лондон-дожди»);

– обривання звучання з мікрогліссандо, висхідними так званими соул-«підтяжками» («Кто я для тебя?») з інтонаційною «розмитістю» («Хто ти», «Слушаю и повинюсь», «Скучаю»);

– імпровізаційні експресивні вокалізації («Два вікна» – белтінг, «Відшукаю», «Але», «Там, де голос твій»), вигуки. Спорідненість із соул на рівні звуковидобування виявляється:

– у відкритому, пронизливому звуці (інколи максимально близьким народнопісенному виконавству);

– белтінгу («Самый лучший», «Сонце нам сяє» та ін.); - фальцеті («Відшукаю» – при комп'ютерній обробці голосу, «Самый лучший», «Я дышу тобой» та ін.).

На композиційно-структурному рівні: 1) у значимості респонсорності («Я дышу тобой»); 2) бек-вокалу, що інколи постає як колективна особа та функціонально підмінює співачку («Відшукаю», «Але»); 3) магічних повторів інтоном і семантем.

Таким чином джаз суттєво вплинув на становлення українського естрадного вокального мистецтва. Елементи, властиві джазу, наявні у творчості сучасних вітчизняних естрадних виконавців, роблять її оригінальнішою в умовах культурно-мистецького середовища.

Висновки до розділу 2.

1. За результатами аналізу історичної зміни стилів встановлено, що у процесі освоєння гармонійної мови страйда, свінга, бі-бопа студенти досягають основні принципи звуковисотної організації ХХ століття в умовах джазового мистецтва. В результаті формується багатий багаж гармонійних явищ, що стосується різних станів тональності, розосередження тональної стійкості, явища атонікальності, тонально-змінних структур, принципів акордової будови, полявлень, системи горизонтально-мелодійного типу, модальних тенденцій.

2. Схарактеризовано українських естрадних вокальних виконавців у джазовому стилі ХХ століття. Найяскравіші індивідуальності і популярні представники джазу тієї епохи – не тільки і навіть не стільки солісти, скільки керівники оркестрів, бенд-лідери, які, були також джазовими композиторами і

аранжувальниками, а також солістами: кларнетист Бенні Гудман, піаністи Дюк Еллінгтон, Каунт Бейсі, тромбоніст Гленн Міллер, а також кларнетист Вуді Герман і Арті Шоу, тромбоніст Томмі Дорсі, саксофоніст Джиммі Лансфорд, барабанщик Чик Уебб, співак Кеб Келлоуей, Луї Армстронг, Елла Фітцджеральд, Рей Чарльз, Майлз Девіс, Біллі Холідей. Найвідомішими українськими естрадно-джазовими виконавцями є: Володимир Симоненко, трубоч Валерій Колесников, піаніст Сергій Терентьєв, піаніст Юрій Кузнецов, гітаристи Володимир Молотков, Олександр Любченко, Енвер Ізмайлов, ансамблі «Джаз-хорал», «МенСаунд», квартет Юрія Шепети, тріо Енвера Ізмайлова, В. Івасюк, С. Сабадаш, А. Пашкевич, В. Дутковський, М. Мозговий, М. Матусовський, І. Білозір, Б. Яновський, Р. Квінта, О. Злотник, І. Поклада.

3. Обґрунтовано вплив джазової музики на українське естрадне вокальне мистецтво. У пісенній культурі України, починаючи з 70-х років ХХ століття, джазовий стиль не був настільки відчутним інтонаційним елементом, але все ж таки присутній (наприклад, у стилі В. Івасюка, С. Сабадаша, А. Пашкевича, В. Дутковського, М. Мозгового, М. Матусовського, І. Білозіра, Б. Яновського, Р. Квінти, О. Злотника, І. Поклада). Вплив джазу на естрадно-пісенну творчість – характерна особливість усіх без винятку національних проявів останнього. Зокрема українська естрадна пісня формувалася під значним впливом джазової складової, що стало особливо помітним у 1960-1970-ті роки – часи «хрущовської відлиги», коли з джазу в тодішньому СРСР були зняті заборони.

Уплив джазу на естрадно-пісенну творчість – характерна особливість усіх без винятку національних проявів останнього. Зокрема українська естрадна пісня формувалася під значним впливом джазової складової, що стало особливо помітним у 1960-1970-ті роки – часи «хрущовської відлиги», коли з джазу в тодішньому СРСР були зняті заборони. Наразі джаз продовжує значною мірою вливати на розвиток сучасного українського естрадного вокального мистецтва.

ВИСНОВКИ

1. За результатами аналізу розвитку джазової музики в першій половині ХХ століття встановлено, що самотність мистецтва джазу полягає в тому, що музика вибудовується за допомогою тих же засобів, що і в академічній музиці, – ритм і метр, ладова система і гармонія, композиція, принципи формоутворення, звуковидобування, інструменти тощо, але за своїми специфічними законами. Стилi і напрямки джазу завжди мали і мають яскраво виражені естетичні і структурні ознаки, що не дозволяє ототожнювати джазовий характер музики з європейською академічною музикою.

Конкретизовані особливості джазової музики. Контрастність звучання голосу в різних регістрах є додатковою фарбою джазового вокалу. В низькій теситурі відлунює глухе і грубе грудне звучання, а в середньому і верхньому регістрах допускаються горлові призвуки, фальцет. Часта зміна техніки звукоутворення, навіть в межах однієї фрази, є однією з основних труднощів співу в джазовій манері. Джазовий спів відкритий і вільний. Це пояснюється, швидше за все, відкритим звучанням рідної для джазу англійської мови та особливостями голосового апарату співаків-афроамериканців.

2. Схарактеризовані особливості субкультури джазової музики. З моменту появи тінейджерів увесь світ став свідком неймовірно барвистої і дійсно нескінченної (і тому досить заплутаної) процесії молодіжних течій і субкультур – від Групи Блумсбері до Броніз, гребо, сіпанків, ромоз, фрагглз, Джаггало і багатьох - багатьох інших. Деякі з них – побічні продукти тієї масової культури, в якій вони жили, інші надихалися окремими філософськими течіями або напрямками мистецтва. Як би там не було, більшість субкультур нерозривно пов'язані з певними музичними жанрами або їх різновидами. У нашому матеріалі ми постаралися виділити кілька базових молодіжних угруповань, з яких з'явилися всі інші субкультури.

3. За результатами аналізу історичної зміни стилів встановлено, що у процесі освоєння гармонійної мови страйда, свінга, бі-бопа студенти досягають основні принципи звуковисотної організації ХХ століття в умовах джазового

мистецтва. В результаті формується багатий багаж гармонійних явищ, що стосується різних станів тональності, розосередження тональної стійкості, явища атональності, тонально-змінних структур, принципів акордової будови, поліявлень, субсистеми горизонтально-мелодійного типу, модальних тенденцій.

4. Схарактеризовано українських естрадних вокальних виконавців у джазовому стилі ХХ століття. Найяскравіші індивідуальності і популярні представники джазу тієї епохи – не тільки і навіть не стільки солісти, скільки керівники оркестрів, бенд-лідери, які, були також джазовими композиторами і аранжувальниками, а також солістами: кларнетист Бенні Гудман, піаністи Дюк Еллінгтон, Каунт Бейсі, тромбоніст Гленн Міллер, а також кларнетист Вуді Герман і Арті Шоу, тромбоніст Томмі Дорсі, саксофоніст Джиммі Лансфорд, барабанщик Чик Уебб, співак Кеб Келлоуей. Найвідомішими українськими естрадно-джазовими виконавцями є: Володимир Симоненко, трубач Валерій Колесников, піаніст Сергій Терентьев, піаніст Юрій Кузнецов, гітаристи Володимир Молотков, Олександр Любченко, Енвер Ізмайлов, ансамблі «Джаз-хорал», «МенСаунд», квартет Юрія Шепети, тріо Енвера Ізмайлова, В. Івасюк, С. Сабадаш, А. Пашкевич, В. Дутковський, М. Мозговий, М. Матусовський, І. Білозір, Б. Яновський, Р. Квінта, О. Злотник, І. Поклада.

Обґрунтовано вплив джазової музики на українське естрадне вокальне мистецтво. У пісенній культурі України, починаючи з 70-х років ХХ століття, джазовий стиль не був настільки відчутним інтонаційним елементом, але все ж таки присутній (наприклад, у стилі В. Івасюка, С. Сабадаша, А. Пашкевича, В. Дутковського, М. Мозгового, М. Матусовського, І. Білозіра, Б. Яновського, Р. Квінти, О. Злотника, І. Поклада). Вплив джазу на естрадно-пісенну творчість – характерна особливість усіх без винятку національних проявів останнього. Зокрема українська естрадна пісня формувалася під значним впливом джазової складової, що стало особливо помітним у 1960-1970-ті роки – часи «хрущовської відлиги», коли з джазу в тодішньому СРСР були зняті заборони. В сучасному українському естрадному вокальному мистецтві використання джазових елементів набуває все більшого поширення, що реалізується, зокрема,

в створенні естрадних пісень з помітним джазовим впливом, записі естрадними виконавцями «джазових» альбомів, різними «колабораціями» естрадних та джазових виконавців тощо. Конкурсно-фестивальний простір в Україні також сприяє поширенню естрадно-джазового мистецтва та виконавства. Окрім того з'являються нові вітчизняні власне джазові виконавці і гурти, які набувають популярності як в Україні, так і за її межами. Все це вказує на те, що вітчизняне естрадне вокальне мистецтво не залишається осторонь світових тенденцій та є інтегроване в європейський та світовий культурно-мистецький простір.

Проведене дослідження дозволяє на якісно новому рівні вирішити проблему джазової музики у становленні українського вокального мистецтва, але не вирішує усі аспекти досліджуваної проблеми. Перспективи подальших наукових пошуків ми вбачаємо у поглибленні дослідження творчого спадку вітчизняних естрадно-джазових виконавців і колективів, розробці методичних засад інтеграції музикознавчих та історичних матеріалів про джазове мистецтво та виконавство до змісту освітніх компонентів підготовки майбутніх естрадних співаків, аналізу досягнень вітчизняних джазових виконавців в умовах міжнародного мистецького простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзикович Т. Л. Современная музыка. История джаза и популярной музыки: программа (проект) для детских музыкальных школ (эстрадная специализация). Москва, 1986. 86 с.
2. Барбан Е. С. Современный джаз в музыкальной культуре. Санкт-Петербург: Композитор, 2013. 180 с.
3. Безрукова, В. С. Словарь нового педагогического мышления. Екатеринбург : УрГПУ, 1996. 93 с.
4. Беличенко С. А. Импровизация в контексте фактологического анализа американской и европейской джазовой литературы. *Музыкальное образование в XXI веке: проблемы, поиски, перспективы: Межвуз. сб. науч. трудов. 2 вып.* Екатеринбург, 2005. С. 18–23.
5. Бернстайн Л. Мир джаза. В кн.: Музыка – всем. Москва, 1978. С. 153–173.
6. Воропаева О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. канд. мистецтвознавства; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
7. Гальперин П. Я. Формирование творческого мышления. *Деятельность и психические процессы: Тез. докл. V Всесоюзного съезда психологов.* Москва, 1977. С. 54–55.
8. Денисов Э. Джаз и новая музыка. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники : сб. ст.* Москва: Советский композитор, 1986. С. 163–165.
9. Евгенийев А. Вокал в джазе: совет. джаз. вокалисты. *Советский джаз: проблемы, события, мастера: [сб. ст.] / сост. и ред. Александр Медведев, Ольга Медведева.* Москва: Сов. композитор, 1987. С. 328–335.
10. 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.

11. Дугин А. Поп-культура и знаки времени. Санкт-Петербург: Амфора, 2005. 495 с.
12. Ераносов А. Р. Традиционный джаз (от свинга до современного мейнстрима): *краткая аудиоэнциклопедия*. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2011. 176 с.
13. Карягина А. В. Джазовый вокал: *практ. пособие для начинающих*. Санкт-Петербург: Лань; Планета, 2008. 48 с.
14. Кинус Ю. Г. Джаз: истоки и развитие. Ростов-на-Дону: Феникс, 2011. 491 с.
15. Кинус Ю. Г. Из истории джазового исполнительства. Ростов на-Дону: Феникс, 2009. 157 с.
16. Коллиер Дж. Л. Луи Армстронг. Американский гений. Москва, 1987. 129 с.
17. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. Москва, 1984. 392 с.
18. Конен В. Д. Джаз и культура Нового света. В кн.: *Этюды о зарубежной музыке*. Москва: Музыка, 1975. С. 342–367.
19. Корнев П.К. Джаз в культурном пространстве XX века: автореф. дис. канд. культурологии: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2009. 18 с.
20. Королёв О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: термины и понятия. Москва: Музыка, 2006. 168 с.
21. Лившиц Д. Р. Феномен импровизации в джазе: дис. канд. наук. Нижний Новгород, 2003. 196 с.
22. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки : автореф. дис. д-ра искусствоведения: Киев. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Київ, 1991. 38 с.
23. Маршалл Стернс. История джаза. Оксфорд: Oxford University Press, 1970. 174 с.
24. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва: Советский композитор, 1983. 266 с.

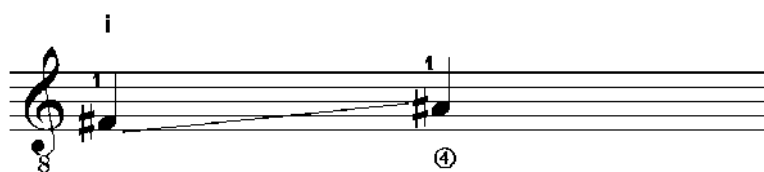
25. Медведев А. Время зрелости. *Советский джаз: проблемы, события, мастера: [сб. ст.] / сост. и ред. Александр Медведев, Ольга Медведева.* Москва: Сов. композитор, 1987. С. 29–47.
26. Мозговий Н. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис. канд. мистецтвозн.: Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2007. 19 с.
27. Мошков К. Блюз. Великие люди джаза. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2009. 736 с.
28. Мошков К. Индустрия джаза в Америке. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2008. 512 с.
29. Мысовский В. Джаз: краткий очерк. Ленинград: Музгиз, 1960. 79 с.
30. Овчинников Е. В. Джаз и культура: *метод. разработки для эстрадных отделений муз. отделений и ВУЗов.* Москва, 1989. 76 с.
31. Овчинников Е. В. Джаз как явление музыкального искусства. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1984. 66 с.
32. Овчинников, Е. В. История джаза. Вып. 1. Москва: Музыка, 1994. 240 с.
33. Овчинников Е. В. От классического джаза – к свингу: *лекция.* Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. 63 с.
34. Озеров В. Ю. Джаз. США: *учеб.-справ. пособие.* Ч. 1. Москва, 1990. 299 с.
35. Озеров В. Ю. Словарь специальных терминов. *Коллиер Дж. Л. Становление джаза.* Москва: Радуга, 1984. С. 357–376.
36. Откидач В. Естрадный спів і шоу-бізнес: *навч.- метод. посіб.* Вінниця: Нова Книга, 2013. 368 с.
37. Панасье Ю. История подлинного джаза / пер. с фр. Ленинград: Музыка, 1978. 128 с.
38. Петрушин В. И. Музыкальная психология. Москва: ВЛАДОС, 1997. 384 с.
39. Пономарев Я. А. Психология творчества. Москва: Наука, 1976. 303 с.

40. Пономарев Я. А. Психология творчества и педагогика. Москва: Педагогика, 1976. 280 с.
41. Психолого-педагогический словарь /под ред. П. И. Пидкасистого. Ростов на Дону: Феникс, 1998. 540 с.
42. Ражников В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике. Москва, 1994. 141с.
43. Романова Л. Школа эстрадного вокала. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2009. 184 с.
44. Сапонов М. Искусство импровизации. Москва, 1982. 77 с.
45. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва: Музыка, 1987. 296 с.
46. Симоненко В. Лексикон джаза. Киев: Муз. Украина, 1984. 111 с.
47. Симоненко В. Мелодии джаза. Киев : Муз. Украина, 1984. 318 с.
48. Сродных Н. Л. Обучение основам джазовой импровизации и развитие творческого потенциала студента. В кн.: Общее музыкальное образование в спектре актуальных проблем современной педагогики. Омск, 2000. С. 69–80.
49. Сродных Н. Л. Особенности ритмической интерпретации джазовых произведений: *метод. рекомендации*. Екатеринбург, 1992. С. 33–41.
50. Степурко О. М. Скэт импровизация. Москва Камертон, 2006. 76 с.
51. Фейертаг В. Б. Джаз. XX век: энциклопедический справочник. Санкт-Петербург: Скифия, 2001. 564 с.
52. Фейертаг В. Б. Становление советского джаза: *метод. разработка*. Москва: ЦНМК МК РСФСР, 1986. 74 с.
53. Филипп Г. Импровизация как составная часть фортепианного обучения. Москва: Музыка, 1981. С. 225-236.
54. Фишер, А. Н. Джазовая гармония в период стилевой модуляции от свинга к бибопу: *учеб. пособие для высших музыкальных учебных заведений*. Тюмень: РИЦ ТГАКИСТ, 2010. 84 с.
55. Чугунов Ю. Гармония в джазе. Москва, 1980. 89 с.

56. Шапиро Н. Творцы джаза / пер. с англ. Ю. Т. Верменича. Новосибирск : изд-во Сиб. ун-та, 2005. 392 с.
57. Asriel A. Jazz: Analysen und Aspekte. Berlin, 1966. 179 p.
58. Benward B. Wildman J. Jazz Improvisation in Theory and Praktike. N. Y., 1984. 122 p.
59. Newton F. The Jazz Scene. L. ; N. Y., 1975. 99 p.
60. Ulanov B. A History of Jazz in America. N. Y., 1972. 399 p.
61. Williams M. Jazz Heritage. N. Y., 1985. 149 p.
62. Zufferey M. Jazz als sozio-politisches Selbstverstandnis der Schwarzen in Amerika. Zurich, 1980. 169 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Drift або глісандо

Мажорна пентатоніка



Мінорна пентатоніка



Блюзова пентатоніка



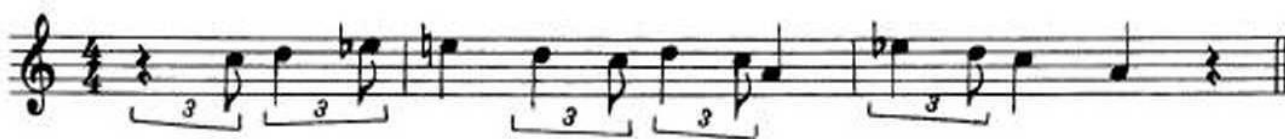
Stevie Wonder «As»

Вправи та етюди у джазовому стилі

Нотний запис



Джазове виконання



Такий стиль виконання називається «свінг». Ритм є головним елементом джазової музики, тому необхідно навчитися відчувати джазовий ритм, отримувати від цього задоволення. Свої заняття по нотах необхідно поєднувати зі слуханням джазової музики. Це допоможе вам в музикуванні.

Нотний запис

Musical notation for 'Нотний запис' (Notation). The piece is in 2/4 time, key of D major. The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is on a bass clef staff. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line starts with a half note chord (D2, F2, A2), followed by a half note chord (D2, F2, A2), a half note chord (D2, F2, A2), a half note chord (D2, F2, A2), and a half note chord (D2, F2, A2). The melody is marked with 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The notation includes various ornaments and slurs.

Виконання в джазовому стилі «свінг»

Musical notation for 'Виконання в джазовому стилі «свінг»' (Performance in jazz style «swing»). The piece is in 2/4 time, key of D major. The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is on a bass clef staff. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line starts with a half note chord (D2, F2, A2), followed by a half note chord (D2, F2, A2), a half note chord (D2, F2, A2), a half note chord (D2, F2, A2), and a half note chord (D2, F2, A2). The melody is marked with 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The notation includes various ornaments and slurs.

Вправа на розспівування

dol-ci - ssi-me ro - se in voi tut - to ri-po - se, e sio po-tes-si ai vos - tri dol - ci ba - ci