

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра джазу та популярної музики

КІЩУН Діана Святославівна
Жінки в джазі: внесок та виклики
Спеціальність 025 – музичне мистецтво
Профілізація – естрадний вокал
Бакалаврська робота

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри джазу та популярної музики
Войтович Олександр Орестович

Рецензент –
старший викладач
кафедри джазу та популярної музики
Стоколяс Марія Володимирівна

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ГЕНДЕРНЕ ПОЗИЦІОНУВАННЯ ЖІНОК В ДЖАЗІ: ВІД ТЛУМАЧЕННЯ ТЕРМІНУ – ДО ПЕРШИХ ВСЕСВІТНЬОВІДОМИХ ПОСТАТЕЙ.....	5
1.1. Еволюційний шлях жінки в музичному мистецтві та специфіка її гендерного вираження.....	5
1.2. Е. Фіцджеральд та Б. Сміт: на порозі перших революційних змін у джазовому вокалі.....	12
РОЗДІЛ 2. РАСОВА ЕМАНСИПАЦІЯ У ПРОДОВЖЕННІ ДЖАЗОВОЇ ВОКАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ.....	21
2.1. Особисті травми та відстоювання власних інтересів у виконавському виборі Біллі Холідей.....	23
2.2. Сила боротьби з расовою дискримінацією у виконанні Ніни Сімон та Лени Хорн.....	26
ВИСНОВКИ.....	31
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	32
ДОДАТКИ.....	36

ВСТУП

Джазове мистецтво все частіше постає об'єктом наукових розвідок українських музикознавців: митці досліджують виконавство, стилістику в історичній хронології, подекуди – розглядають інструментарій та окремі персоналії. Поруч з тим, чисельність таких праць наукового зразка – мізерний відсоток у загальному дослідницькому полі джазової культури. Незважаючи на цей факт, популяризація виконавства в Україні зростає, а звідти – й потреба в науковій базі. Зокрема, позиціонування жінок в джазі не було досі розглядане як в окремій статті, тим паче, в більш ґрунтовному виданні на зразок монографії. Саме тому й сформувалась **актуальність дослідження**.

Мета роботи – дослідити виконавство жінок-вокалісток у джазі з позиції їхнього внеску традиційних та інноваційних методів, способів, манери співу.

Поставлена мета передбачає розв'язання цілої низки **завдань**:

1. **Розглянути** місце та роль окремих постатей – жінок-вокалісток в еволюційних щаблях джазового мистецтва.
2. **Відстежити** специфічні виконавські риси, що характеризують ту чи іншу вокалістку в аспекті її індивідуального внеску у джаз.
3. **Проаналізувати** виконавську специфіку Е. Фіцджеральд, Б. Сміт, Б. Холлідей, Л. Хорн та Н. Сімон, відштовхуючись від існуючих стандартів того часу та інноваційного підходу, що виявляється в творчості кожної з вокалісток.

Об'єкт дослідження – джазове вокальне виконавство ХХ доби.

Предмет дослідження – виконавські традиції та новації жінок-вокалісток, внесені у джазове мистецтво.

Методологічну базу бакалаврської роботи складає взаємодія таких методів:

- *історичного*, використаного для аналізу виконавської творчості жінок-вокалісток в контексті джазового мистецтва ХХ доби;
- *компаративно-типологічного* – для аналізу та виокремлення специфіки індивідуальної інтерпретації кожної з розгляданих постатей;

- *жанрово-стильового* – для характеристики жанрів та стилістик, до котрих звертались жінки-вокалістки у своїй творчості;

- *структурно-функційного* – при музикознавчо-теоретичному та виконавському аналізі розгляданих творів.

Методологія дослідження: у роботі застосовується комплексний підхід, що реалізується у поєднанні двох конкретних наукових аспектів музикознавства: теоретико – аналітичного та стилістико – виконавського.

Теоретична база дослідження – статті, дисертації та автореферати іноземних музикознавців, музикантів та інших творчих постатей, що стосуються джазових вокалісток Е. Фіцджеральд, Б. Сміт, Б. Холлідей, Л. Хорн та Н. Сімон.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та нотних додатків.

РОЗДІЛ 1. ГЕНДЕРНЕ ПОЗИЦІОНУВАННЯ ЖІНОК В ДЖАЗІ: ВІД ТЛУМАЧЕННЯ ТЕРМІНУ – ДО ПЕРШИХ ВСЕСВІТНЬОВІДОМИХ ПОСТАТЕЙ

1.1. Еволюційний шлях жінки в музичному мистецтві та специфіка її гендерного вираження

Тематика позиціонування особистості в соціумі доволі часто займає центральні місця в науковій, філософській та мистецькій сферах. Кожна з них, як і музичне мистецтво, зокрема, зародилося, а надалі – й формувалося під потужними соціальними впливами, стаючи віддзеркаленням гендерного взаємосинтезу. Посередництвом можливості осмислити гендерну проблематику в контексті музичного мистецтва – відкриваються вагомі супутні наукові інструменти, завдяки котрим вдається проаналізувати певні факти, музичні явища, здійснені окремими персоналіями внески та виклики.

До прикладу, про гендерну нерівність на сьогодні існує дослідження Н. Пател, де науковиця розглядає сучасну музичну індустрію, зазначаючи про жіночий потенціал отримати вищу кваліфікацію в порівнянні з чоловічим, проте оплата праці для них – в рази нижча [28]. Цілком закономірною реакцією на сучасну мистецьку ситуацію варто розглядати в руслі апеляції до поведінки митців, котрі мають потенціал здійснювати вплив на перебіг подій та ініціювати будь-які прояви недискримінації жінки в руслі музичної діяльності. Перш за все, це стосується як колег-чоловіків, так і активності дослідників, котрі пропагують жіночі музичні досягнення у своїх наукових працях.

На думку Н. Пател, дана позиція повинна бути відображеною в музичній спільноті комплексно, при тій умові, коли чоловік-музикант почне «чути» (слухати-чути, поважати, сприймати, наслідувати, підтримувати, мистецько оцінювати, тощо) жінку-музиканта, що є цілком очевидним, але, переважно забуте [28]. Ще одна іноземна дослідниця, К. Гасен, котра займається вивченням поняття гендерного стереотипу під час вибору музичного інструменту, також акцентує увагу на існуванні професійної прірви в сфері диригентства, струнного та духового інструментального виконавства [25,

Р.17]. Також, науковиця робить акцент на дискримінації за ознаками статі, коли прагнення жінок-музикантів кар'єрно зростати – вони одразу потрапляють у не вигідне становище. Дану систематичну несправедливість можна засвідчити ще з того моменту, коли перед маленькою дівчинкою постає вибір інструменту, і прослідкувати відсутність участі в джазових колективах, неотримання керуючих посад у навчальних закладах різного рівня освіти [25, Р.81].

На сьогодні можна виділити деяку актуалізацію наукових розвідок, що стосуються головних гендерних понять в музичній педагогіці. Зважаючи на той факт, на думку Полюги В. В., почав відбуватися процес, коли переосмислюються усталені соціальні норми та процеси з превалюванням в них демократичних принципів, незалежних від дискримінаційних процесів, а саме, за гендерними ознаками [10, Сс. 102-110].

Необхідно зазначити, що гендерні межі в контексті музичного мистецтва постають певною оцінкою причинно-наслідкових реакцій і результатів та приводить до осмислення повноцінного особистісного становлення й еволюції суб'єктів та складових елементів в усіх мистецьких процесах. Важливим чинником в цьому є усвідомлення індивідуальності та ідентифікація у виборі життєвих ідеалів, а також – трактування процесів самореалізації без гендерних обмежень.

Музичне мистецтво, апріорі, варто окреслити унікальним фактором в контексті особистісного формування. Перш за все, при зверненні до музики, людина сама для себе створює сприятливе середовище, в якому можна розвивати особистість, зважаючи на поліфункційність музичного мистецтва та її образно-символічну функцію. У мистецтві музики, як специфічної сфери, людина здатна виявляти не настільки свою особистість, як власний світогляд та сприйняття оточуючого світу, при тому, що вияви гендерності не завжди простежуються однозначно та безпосередньо.

Постає доволі складним процесом в музичному аспекті однозначно та науково-формально і доказово дослідити гендерну специфіку у її «чистій»

формі. Разом з тим, особистість, будучи «споживачем музичного результату» (як виконавець, музичний критик чи пересічний слухач) несвідомо опирається на присутній гендерний досвід, що був насаджений соціумом, вихованням та оточенням – уже на етапі знайомства з музичним твором відчуває гендерні впливи. Першопочатково гендерна емоційна складова може відчуватись від композитора, або ж – від інтерпретатора, чи, навіть, слухача, а також – комплексно, синтезовані емоційні впливи від усіх учасників музичного процесу або дійства.

Центральним аспектом в музичному мистецтві постає тема семантики («знаковості»), що є результатом взаємодії тексту музичного та поетичного при втіленні художніх образів. Досить поширеною постає тематика взаємовідносин чоловіка та жінки, їхніх емоцій та поведінкових станів, реакцій на ту чи інші ситуацію. Слід звернути увагу, що відсутність знань гендерної специфіки (історичної, національно-культурної та соціальної ситуації) великий пласт закладеної композитором інформації, яка різниться в історичному та стильовому аспектах від моменту прослуховування, здатен залишитись недостатньо зрозумілим та недослідженим. Отже, найважливішою функцією фігурує робота виконавця, який самостійно пізнає та розуміє емоційний момент твору, його образне та сюжетне нюансування, а також – гендерну специфіку.

Варто зробити висновок, що, лише в цій ситуації інтерпретатор здатен виконати музичну композицію, відповідно до авторської ідеї, переконати слухача своїм виконавством, відображаючи автентичність композиторського задуму. Слід зауважити, що в кожен інтерпретацію чоловіки або жінки вкладають свій індивідуальний підхід, наповнюючи виконавство елементами внутрішнього світу, ось чому, виникає безліч моментів саме психології гендеру. Крізь гендерну призму можна трактувати музику з виокремленням виконавсько-інтерпретаційної драматургії.

Одна з дослідників поняття гендеру в музичному мистецтві, В. Полюга, робить акцент на гендерній семантиці саме як гендерній складовій у музичних

композиціях та пов'язує її з взаємовідносинами музиканта-виконавця та головних героїв твору. В даному значенні варто виділяти, на думку науковиці, актуальний комунікативний аспект під час сприйняття музичного твору на щаблі комунікативного зв'язку, що проходить між головними дійовими особами, та окремо – між автором, інтерпретатором та слухачами [10, Сс. 102-110].

Варто зробити висновок, що між автором музичного твору, історично-соціальними аспектами, мовою спілкування постає музикант та її семантичне навантаження, тобто, значення, а також, гендерний елемент. Щодо останнього, то у музично-мистецькому гендерному вимірі, він (гендерний елемент) ототожнює себе з часовим та фігурує однією зі складових драматургії твору, вимагає чільної уваги від усіх учасників з моменту його написання – до, безпосередньо, прослуховування.

На думку В. Полюги, саме завдяки музичній інтерпретації першочергово відкриваються алгоритми гендерних проявів в музиці, а також – можливість створення термінологічно-понятійного апарату, котрий би враховував специфіку проблематики гендеру. Дослідниця вбачає їх у гендерних ролях та гендерно-рольових стереотипах: варто додати, що другі є наслідком перших [10, Сс. 102-110].

Варто підсумувати, що взаємопроникнення гендерних понять в музичну композицію, є, апріорі, неможливим. Поруч з тим, безліч гендерних аспектів здійснюють впливи на написання, а, надалі, й позиціонування музики. Саме тому, формується необхідність до взаємоаналізу музичних творів та розуміння гендерних ролей, котрі є соціальними очікуваннями в контексті суспільного життя від чоловіка та жінки на основі стереотипності гендерних формувань.

Досить поширеним явищем в музичному мистецтві постає той факт, коли внесок виконавця у мистецтво залишається невизнаним за його життя. Найбільшою мірою це стосується жіночої половини митців. Поруч з тим, дана ситуація у джазовому мистецтві поступово змінюється в останні роки, а саме,

здійснюються спроби відновлення досягнень музиканток, котрі стали оціненими лише після своєї смерті.

Варто зауважити, ще з часів античності, коли мистецтво Стародавньої Греції та Риму було на досить високому рівні, жінки іноді отримували шанс виступати як професійні музиканти. Як не парадоксально, але, скажімо у грецькому музичному театрі всі ролі виконувались виключно чоловіками, тому «гендерна боротьба» жінок за своє місце в мистецтві була досить запеклою [29]. Слушно зауважити, що практикування такої першої музично-професійної участі жінок не було систематичним явищем, саме тому, жінки не отримували гідного визнання. Їх сприймали, виключно, як виконавиць, але не як провідних, рушійних, новаційних чи революційних осіб музичного мистецтва в порівнянні з чоловіками. Жіночі персоналії не вивчались та не досліджувались в порівнянні з композиторами чи виконавцями-чоловіками. Однак, жінки-музикантки здійснювали не менший вплив на розвиток музичного мистецтва у композиторському, виконавському чи комплексному аспектах, і одним з таких напрямків, де вони були гідно оцінені (хоча, в українському музикознавстві – недосліджені) – став джаз.

Джазовий напрямок в музиці був одним з перших, де жінки-вокалістки, інструменталістки, незалежно, виступали вони соло чи в ансамблевих колективах, здійснювали вагомий вплив на соціум того часу, коли жили, і на наступні покоління. Ці впливи було складно «замовчувати» в музично-історичному контексті, зважаючи на образну яскравість виконавиць, афіші, приголомшливі концерти за участі жінок [29].

Необхідно звернути увагу на той факт, що жінки в джазі доволі часто стояли на «порозі» інноваційних музичних концепцій, створювали нові виконавські стилі, зокрема, вокальні, багато роботи здійснювали у соціальному напрямку, задля зміни свого положення в музичному світі, таким чином, надихаючи наступні покоління відстоювати свої права у всіх життєвих аспектах. Слід зауважити, що жінок, інструментальних виконавців, на сьогодні відомо набагато менше, аніж вокалісток, проте, й про них історично

існує досить мало відомостей, а, тим паче, наукових розвідок. Перш за все, це пов'язано з усною традицією передачі інформації. Варто зацентувати, що інструментальний джаз активно представлений злиттям гендеру та раси в контексті складних діалогів, де яскраво виражена автентичність, приналежність до локальної стилістики та кар'єрний потенціал.

Поруч з тим, у джазовому виконавстві є багато персоналій жінок, котрих, свого часу, порівнювали з чоловіками. До прикладу, **Валаїду Сноу** – з Луї Армстронгом, навіть, називаючи трубочку «Маленький Луї». Серед інших жінок, котрі доволі часто поставали на рівноцінний мистецький щабель разом з чоловіками – **Нона Гендрікс**, відома саксофоністка, вокалістка, продюсерка, виконавиця та авторка пісень. На сьогоднішній день, музикантка здійснила записи з різними музичними колективами у різноманітних жанрах, зокрема, в стилістиці хіп-хопу та джазу. Звичайно, свого часу ця виконавиця була конкуренткою для багатьох чоловіків, наділених аналогічним мистецьким хистом, але жінка змогла зробити свою власну кар'єру, результатом якої – стала премія «Греммі» за «Найкращий джазовий вокальний альбом».

В сфері виконавства на електрогітарі варто назвати персоналії **Мемфіс Мінні** та **Розетту Тарп**. Зокрема, **М. Мінні** протягом трьох десятиріч років записувала гру на електрогітарі, при чому, вона була однією з перших, хто використовував резонаторну гітару *National*, а її записи 1941 року були одними з перших дороговказів до електрично посиленого (післявоєнного) ансамблевого блюзового стилю. Отже, дану постать можна назвати революційною в джазовому гітарному виконавстві, та такою, що дала поштовх до розвитку та вдосконалення виконавства наступними поколіннями.

Внесок та виклики, здійснені **Р. Тарп** – стосувались, безперечно, хоспел-блюзу, поширеного в 1930-1940-их роках. Її виконавство було інтонаційно звучним, а сила, з якою жінка торкалась до струн для видобування максимально грамотного звучання – ототожнювалась з майстерністю

чоловіків-виконавців. *Р. Трап мала виконавську практику у різноманітних стилістиках, надихаючи наступні покоління своїм універсалізмом.*

Про ***Ві Вілсон***, а саме історію її виконавської практики, дослідники, а саме, Ш. Такер, свідчать наступне: «Джаз — це місце, де жінки-інструменталістки пишаються своєю роботою, грають так само, як і чоловіки... Це також світ, у якому жінки добре знають про потужні системи переконань, які працюють проти них: широко поширений скептицизм щодо їхніх здібностей, їх репутація «новинок» і класичні парадокси того, що означає подолати гендерний розподіл праці. Жінки знають, що те, що вони роблять, вважається «чоловічою роботою», і коли вони заходять, чоловіки (і іноді жінки) скажуть (або подумають) «жінка-музикант, вона не вміє грати», що, якщо вони добре виконують роботу, про них скажуть, що вони «гарні як для дівчат», або що вони «грають як чоловіки». І вони знають, що навіть якщо вони «повірять у них» сьогодні, доведеться боротися з ними та битися завтра» [31, Pages 67-84].

В даній цитаті можна розшифрувати дуже важливий для даного бакалаврського дослідження аспект, а саме, розуміння жінками, джазовими виконавицями, того мистецького внеску, який кожна з них робить, також — їхнє усвідомлення існуючого тогочасного гендерного скептицизму і прагнення визнання на рівні з чоловіками.

Окреслені постаті жінок-інструменталісток здійснили потужний прорив в еволюції джазового мистецтва для представниць цього ж гендеру наступних поколінь. Саме тому, різниця між чоловіками та жінками у сучасних колективах не фігурує як такою, проблемою гендеру. Дуже важливо, що своїм натхненням, невтомною працею та непохитною позицією В. Сноу, Н. Гендрікс, М. Мінні, Р. Тарп, В. Вілсон та інші жінки, внесок котрих більш детально буде розглянутий в наступних розділах бакалаврського дослідження, здійснили своєрідний гендерний прорив для заслуженого позиціонування постаті жінки-митця в джазі.

1.2. Е. Фіцджеральд та Б. Сміт: на порозі перших революційних змін у джазовому вокалі

У ранніх джазових оркестрах, котрі ще називалися джаз-бендами, жінки-музиканти повинні були завжди відстоювати своє місце – в цілому в музичній індустрії, та, безпосередньо, в кожному індивідуальному колективі, де домінували чоловіки [23]. Незважаючи на таку мистецьку ситуацію, внесок жінок у розвиток джазового мистецтва неможливо ігнорувати. До прикладу, у жанрах, де домінували духові інструменти, жінки зламали шаблони та зіграли важливу роль у формуванні джазового звучання, адже вони грали не лише на фортепіано, а й на басу, гітарі, барабанах та багатьох інших, стереотипно «не жіночих» інструментах. Активна позиція жінок виявлялась і в композиторській, організаційній, аранжувальній роботі в контексті ранніх джазових колективів.

Однак, незважаючи на свій талант і внесок, жінки в ранніх джаз-бендах зіткнулися з багатьма проблемами. Їхня оплата праці була в рази меншою, ніж їхнім колегам-чоловікам, вони зазнавали дискримінації та переслідувань. Багатьом жінкам доводилося маскуватися під чоловіків, щоб мати можливість виступати в джаз-клубах. Незважаючи на ці перешкоди, жінки вистояли і продовжували залишати свій слід у світі джазу, прокладаючи шлях для майбутніх поколінь жінок-музикантів [23].

Серед таких представниць – *Доллі Джонс*, джазова трубочка та корнетистка, котра не лише гастролювала усіма США, а й записала першу платівку; *Ліл Хардінг Армстронг* – дружина Луї Армстронга, вокалістка та джазова піаністка, представниця «східного свінгу»; *Міла Емма Барретт* – вокалістка, піаністка джазу, уродженка Нового Орлеану, котра мала свій власний стиль і смак у виконавстві; *Біллі Пірс* – також вокалістка та піаністка, створила дует разом зі своїм чоловіком-трубачем; *Кора «Лові» Остін* – чиказька бендлідерка, виконавиця, композиторка, яка працювала в стилістиці класичного блюзу, внеском у джазове мистецтво котрої був відхід від типової

парадигми джаз-бенду та формування власного унікального звучання; *Мері Лу Вільямс* – написала більше ста композицій, аранжувань і записала таку ж кількість платівок, музикантка в окремих композиціях зуміла поєднати спірічуелс, регтайм, блюз та свінг; *Еліс Колтрейн* – одна з небагатьох арфісток в історії джазу, вона записала велику кількість альбомів як лідер гурту; *Хейзел Скотт* – піаністка, співачка, окрім виступів на радіо та гастролей музикантка зіграла себе саму у кінофільмі, виконувала джаз, блюз, балади, популярну (бродвейські пісні і бугі-вугі) та класичну музику в різних нічних клубах [20].

На сьогоднішній день, однією з найвідоміших вокалісток світу в музичних колах та серед пересічного слухача фігурує постать *Емми Фіцджеральд (1917-1996)*, американської джазової виконавиці [17]. Майбутня знаменитість зростала в той період, коли джазове мистецтво активно розвивалось, відповідно, творча натура поглинала усю мистецьку інформацію, що побутувала навколо: Е. Фіцджеральд отримує певні знання з теорії музики на уроках гри на фортепіано та знайомиться з різними джазовими виконавцями. Домашнє виховання потенційної вокалістки було далеко за межами ідеалу, тому, вона з раннього дитинства самостійно себе забезпечувала танцями і співами. Будь-які спроби потрапити до пристойного в професійному аспекті, колективу, отримувало відмови через її нетиповий зовнішній вигляд, як для традиційної вокалістки: Емма була досить бідно одягнена та вражала габаритами фігури.

Незважаючи на постійні відмови у виступах, вокалістка не полишала спроб потрапити до будь-якого ансамблю, і таким, своєрідним творчим проривом став 1935 рік, коли музикантка опинилась в оркестрі Чіка Вебба. Виступи Е. Фіцджеральд отримують характер регулярних, музикантка активно виконує свінг, бі-боп та твори в інших стилістиках, виступаючи з більш або менш відомими джазовими музикантами. *Варто звернути увагу, що такий «стилістичний універсалізм» свідчить про музичну мобільність та*

варіабельність виконавиці, наявність музичного смаку, відповідно, досконале відчуття музичної стилістики.

Цілком закономірно, що вокалістка володіла тими характерними рисами, що вирізняли її з-поміж багатьох інших виконавиць. Перш за все, це був широкий діапазон, а також, вона дуже оригінально, по-своєму, імпровізувала. Також, варто відзначити особливу чистоту джазового тону, за котрим співачку можна одразу впізнати.

Серед інших специфічних вокальних рис необхідно назвати скет, який співачка примітно використовувала у своєму виконавстві. «Скет» в перекладі з англійської – «scat singing» і являє собою використання імпровізованих непослідовних складів, що виконуються під мелодичну імпровізацію, переважно, акомпанемент. (Див. **Приклад 1. Ella Fitzgerald – All of me (Scat singing transcription)**)

Дану виконавську манеру можна порівняти з джазовими вокалізаціями, де музикант співає мелодію, аналогічно тій, що грає супровід, але додає до неї слова. *Можна стверджувати, що дану концепцію вокалістка перейняла з творчості Л. Армстронга, активно використовуючи її у співі.* Слід зауважити, що важливість внеску Е. Фіцджеральд у вокальний скет, навіть, розглядається під певним кутом зору в іноземній дисертації, зокрема, Джастін Г. Бінек у 2017 році написав «THE EVOLUTION OF ELLA FITZGERALD'S SYLLABIC CHOICES IN SCAT SINGING: A CRITICAL ANALYSIS OF HER DECCA RECORDINGS, 1943-52» - «Еволюція силабічного вибору Е. Фіцджеральд у співі скет: критичний аналіз її записів Деcca, 1943-52» [17].

Серед вокальних досягнень Е. Фіцджеральд, на котрі звертають увагу музикознавці, необхідно назвати і її *бездоганну техніку та імпровізаційні навички* (Див. **Приклад 2. Фрагмент з Ella Fitzgerald – How High The Moon Transcription**), а співпраця з джазовими світилами без особливих адаптативних зусиль свідчить про глибину таланту та універсальність особистості [23]. Також, слід назвати індивідуальну рису специфічного

виконавства співачки, а саме, її *здатність імітувати інструменти голосом*. Дану новацію варто назвати своєрідним «викликом» в джазовому мистецтві. Поруч з тим, спів Е. Фіцджеральд вирізнявся проникливістю та емоційністю. Новаторство мисткині полягало і в *перетворенні традиційних джазових стандартів на абсолютно нові, нетипові звучання*.

Окрім свого неймовірного таланту співачки, Е. Фіцджеральд також була першопрохідцем у боротьбі за громадянські права. Вона стикалася з дискримінацією та расизмом протягом усієї кар'єри, але ніколи не дозволяла цьому зупинити її на шляху своєї пристрасті до музики. Фактично, співачка використовувала власні музичні позиції, щоб виступати за рівність і справедливість. Е. Фіцджеральд була близьким другом Мартіна Лютера Кінга-молодшого та виступала на багатьох заходах за громадянські права, включаючи Марш на Вашингтон 1963 року [23].

Отже, внесок Е. Фіцджеральд у джазове вокальне мистецтво можна окреслити наступними складовими:

1. Вокально-технічна майстерність. Співачка володіла надзвичайно широким вокальним діапазоном, завдяки чому вона з легкістю виконувала будь-які мелодико-ритмічні візерунки та оперативно переходила у інші тональності. Глибокі емоційні ефекти співачка здійснювала завдяки здатності змінювати тембр голосу, а також, через швидкі переходи від найнижчого діапазону – до найвищого.

2. «Scat Singing» або *снів скет*. Внесення у вокальне виконавство під час імпровізацій таких складів та звуків, котрих, апріорі, не було в словах. До скету можна віднести й імітацію музичних інструментів, яка, напрочуд легко вдавалася Е. Фіцджеральд, та ритмічні патерни. Дана техніка постає новаційною і фігурує вагомим вкладом в подальше вокальне виконавство наступними поколіннями.

3. Імпровізаційність. Легка та невимушена адаптація вокальних ліній до музичних змін та взаємодія з будь-яким інструментальним

складом в реальному часі. Кожна з імпровізацій – не лише варіація на основну тему, а складний інтонаційно-ритмічний новий матеріал, що вражав технічною складністю та новаційним баченням.

4. **Інтерпретація.** Виконавство відрізняється емоційною глибиною, котру співачка ставила на один щабель з чистотою музичної інтонації. Секрет яскравої виразності виконуваних творів Е. Фіцджеральд – в поєднанні технічної майстерності та емоційної сили.

5. **Джазові виклики.** З одного боку – вокалістка формувала певні джазові стандарти, на котрі орієнтувалися наступні покоління, з іншого – руйнувала деякі, уже існуючі.

6. **Контроль голосу.** Співачка настільки володіла своїм голосом, що з легкістю переходила між регістрами, проводила музичні динамічні маніпуляції, контролювала потужні драматичні «моменти», а також м'який та ліричний звук.

7. **Технічна досконалість.** Виконавство технічно складних пасажів з особливою легкістю та природністю – без втрати метроритміки, артикуляції та чистоти звучання.

8. **Взаємодія з іншими музикантами** була дуже органічною, адже Е. Фіцджеральд прекрасно відчувала і мелодію, і ритм, та допомагала великим та малим колективам досягти досконалості.

Отже, творча постать Е. Фіцджеральд на сьогодні фігурує первісним еталоном, вартим наслідування не лише сучасними співачці музикантами, а й нинішніми вокалістками.

Ще однією постаттю, котра варта уваги та аналізу завдяки своєму внеску та здійсненим викликам у джазове мистецтво – **Бессі Сміт (1894-1937)**. Музичний розвиток цієї блюзової виконавиці розпочався дещо раніше, ніж Е. Фіцджеральд, проте, він також мав «вуличне» забарвлення, адже, Б. Сміт виконувала свої перші пісні під гітарний супровід брата. Пізніше, співачка вдосконалювала талант менестрельних або мандрівних руд-шоу,

переїжджаючи від штату – до штату, здобуваючи уже досвід звукозапису, а дебютний альбом вокалістка випустила у 1923 році [23].

Аналіз виконавства Б. Сміт дозволяє стверджувати про наявність в її співі певного діалогу зі слухачем, вона «спілкується» з ним через емоції кохання, душевного болю, смутку. Унікальність її голосу полягає в потужній виконавській силі, адже, з окремих міркувань [23], інакші блюзові виконавці, намагаючись відтворити блюзову манеру – просто «кричали». Також, інтерпретація Б. Сміт вирізнялась неабиякою пристрасстю, котра обов'язково передавалась слухачам.

Незважаючи на те, що, кар'єра співачки тривала, фактично, десять років, вона зуміла створити репертуар пісень, котрі сформували блюзове звучання цілого XX століття. Першим синглом Б. Сміт став «Down hearted Blues», написаний двома жінками, піаністкою Лові Остін та блюзовою співачкою Альбертою Хантер, він став великим хітом. *До основних викликів, здійснених вокалісткою в контексті джазового мистецтва, варто віднести її просування актуального і ще досить молодого музичного ринку «race records», орієнтованого на аудиторію афро-американців.* Варто зауважити, що уже протягом 1920-их років Б. Сміт стала однією з небагатьох співачок, хто зміг записувати своє виконавство на платівки, та провідною блюзовою фігурою. Тогочасний блюз був тим жанром, де домінували жінки афро-американського походження, відповідно, Б. Сміт зуміла «достукатись» до представників цієї раси своєю щирістю та розкриттям актуальних сюжетів, висвітленням болючих та, іноді, трагічних тем у своїй творчості.

В окремих піснях співачка піднімає тему расової нерівності у коханні, де чоловік надає перевагу не «темношкірій» жінці, а «світлошкірій»; в інших – оспівувала пережиті труднощі бідності, расизму, сексизму, падінь та злетів у коханні. Завдяки тому, що вокалістка піднімала саме ці теми – вона, ніби, зближувалась зі слухачем, «простим народом», адже, переживала в своєму житті аналогічні речі. Відповідно, аудиторія ототожнювала себе із зіркою блюзу.

Аналізуючи класичний блюз та його акустичний інструментарій, можна стверджувати, що, на сьогоднішній день, він звучить доволі тихо, повільно та повторювано, що розсереджує увагу, відволікаючи від основного змісту. Поруч з тим, життя слухача століття тому проходило зовсім в іншому ритмі, плинуло з інакшою швидкістю, тому блюз був абсолютно співзвучним з життям тогочасного афро-американського населення. Музична мова блюзу складалася з повторюваних ліній та послідовних акордових змін, що було типово для 12-тактової структури. На сьогоднішній день, доволі складно віднайти первинне джерело народження блюзу, але, найтипівішою науковою думкою постає музична практика південних афроамериканців, котрі проживали на цих територіях після емансипації. Їхня музика – це своєрідний «плач» поневоленого народу, котрий оспівував усі свої трагедії, біди та скорботи.

Б. Сміт завжди підходила до виконання пісень з особливою обережністю та майстерністю. *Блюзова інтерпретація співачки зосереджена навколо варіабельності інтонації та фразування, завдяки чому, вона передає основну ідею твору або певні почуття. Б. Сміт вдається до розтягування окремих нот задля формування смислового акценту на певній ноті – це відбувається у неочікувані моменти звучання пісні, задля привернення уваги слухача. Цікаво, що аналогічного результату співачка досягає і через «грубе вдаряння» по аналогічній ноті, що відповідає за певний ідейний зміст.* Ще одним способом підкреслення основної думки твору вокалістка використовує наголоси на одних словах, при скороченні інших, відхиляється від очікуваних логічних інтонацій, вносячи елемент несподіванки. В цілому, варто зацентувати, що через індивідуальність тембру, зміст тексту пісень та манеру подачі – Б. Сміт представила абсолютно новий тип жіночності, її сучасну форму. (Див. **Приклад 3. Backwater Blues**)

Необхідно зауважити, що через акцент на внутрішньому, інтимному світі людини, зосередженні на любовних стосунках, велика кількість блюзових пісень наділені позачасовою якістю і сприймаються майже однаково як у 1920-

их роках, так і на початку ХХІ доби. Популярність вокальної спадщини Б. Сміт почала формуватись ще за її життя, а оригінальність та неповторність звучання здійснила вагомий вплив на всі наступні покоління виконавиць та слухачів. Останні записи своїх творів співачка здійснила у 1933 році, поступово усвідомлюючи, що блюз відходить на другий план при зростаючій популярності свінгу. Активність інструментальних біг-бендів та вокалістів, котрі співали уже в іншій манері, скажімо, як *Біллі Холідей (1915-1959)*, призвела до неактуальності блюзу, як мистецького процесу. Незважаючи на цей незворотній перебіг, сценічна впевненість, харизма та специфічний голос Б. Сміт знаходить відголоски у музиці ХХ доби, здійснюючи вагомий вплив на наступні покоління вокалістів.

*Важливим внеском Б. Сміт у блюзове виконавство необхідно окреслити в тому аспекті, коли до її творчості, виконавської манери – звертаються співачки наступних десятиріч років. Зокрема, використовують подібну тематику, потужний вокал, сценічну впевненість, зокрема, такі музичні характеристики притаманні платівкам 1980-х і 1990-их років, коли жінки, представниці хіп-хоп культури, такі як Queen Latifah, Salt-N-Pepa і TLC, показали себе спадкоємицями традиції Б. Сміт. Вокал блюзової майстрині отримує відгомін і у творчості *Шемекії Коупленд (р. н. 1979)*, зокрема, відома сучасна виконавиця підтримує спадщину протягом усієї своєї творчої кар'єри, навіть, в контексті записів електромусики – використовує потужний голос та піднімає у текстах тематику робітничого класу населення [26].*

Отже, безліч з внесків Бессі Сміт у блюзове виконавство можна сміливо назвати водночас і викликами. Серед найголовніших:

- поєднання блюзової та джазової стилістики (блюз в основі джазового вокалу, зокрема, блюзові мотиви з джазовою імпровізацією, ритмічна гнучкість);
- велика гнучкість в роботі з джазовими техніками – основа імпровізованих соло;

- використання 12-ти тактової блюзової форми – як предтеча джазового стандарту, імпровізаційна робота з мелодією зі зміною ритміки та додаванням варіативних змін;

- збереження емоційної глибини разом з експериментами в ритміці та загальній інтерпретації;

- емоційне багатство у передачі текстів – як підґрунтя для подальшої виконавської традиції у блюзі та джазі, визначення імпровізації не лише як технічного процесу, а як складового елементу у передачі почуттів;

- бездоганний синтез вокалу Б. Сміт та оркестрових інструментів;

- популяризація джазу не лише в музичних колах, а й для широкого загалу, провокація змін у розширенні аудиторії не тільки виключно афро-американського, а й європейського походження;

- інтерпретація традиційних блюзів в тогочасній джазовій стандартній специфіці;

- співпраця з відомими музикантами на високому рівні, що на сьогоднішній день комплексно сформувало джазові канони. Серед музикантів – Джон Колтрейн, Ламонте Ерлі та Джеймс «Шейк» Гендрікс;

- вагомий вплив на вокалісток Еллу Фіцджеральд, Біллі Холідей та Сару Вон в контексті творчого підходу, оригінального мислення, сили та потужності голосу, розкритті актуальних тем у тексті пісень, незважаючи на відмінність виконавських манер та стилістик.

Варто підсумувати, що Б. Сміт була однією з тих перших виконавиць, котра не лише популяризувала блюз, а й органічно вписала його в джазовий контекст. Емоційність її вокального викладу, імпровізаційна техніка та потужні впливи на наступні покоління зробили музикантку вагомою постаттю в джазовому контексті.

РОЗДІЛ 2. РАСОВА ЕМАНСИПАЦІЯ У ПРОДОВЖЕННІ ДЖАЗОВОЇ ВОКАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ

Як не парадоксально, але джазове мистецтво, створене, переважно, афро-американськими музикантами в першій половині ХХ доби – було оцінене неналежним чином. Представники цього прошарку населення США отримували за своє мистецтво мізерну зарплатню, позбавлені допустимих умов проживання, перенавантажені роботою і, відповідно, невизнані у своїх талантах.

Надмірна експлуатація обдарованих жінок в даному контексті – не виняток. Поруч з тим, виконавиці зуміли висловити увесь свій біль, відчай, гнів та любов у музичних творах. Найтипівішим в цьому аспекті став блюз. Зважаючи на той факт, що суспільні висловлювання афро-американців, переважно, ігнорувалися, люди зуміли викладати свої думки в поезії, літературі, кіно та музиці. Це були цілі історії зі своєю фабулою, драматургією та розв'язкою.

До прикладу, 1929 року один з представників цієї етнічної групи, W. E. B. Дюбуа (Вільям Едвард Берггардт Дюбуа), опублікував свою промову «Criteria of Negro Art» в офіційному журналі NAACP. (потужна громадська організація у США, заснована 1909 року для захисту прав афро-американців – Д. К.). Журналіст доводить, що афро-американські митці просто зобов'язані ділитись своїм мистецтвом, таким чином, виносячи правду на широкий загал і, нарешті, бути почутими [21, Рр. 290-297].

Серед багатьох талановитих музиканток, котрі посередництвом мистецтва прагнули відстояти свої права та розкрити основні теми, що хвилювали не лише їх, а й усіх афро-американців – були вокалістки **Біллі Холідей**, **Лена Хорн** та **Ніна Сімон**. Кожна з представниць за допомогою вокальної творчості ділилась власною історією, актуальною багатьом жінкам з аналогічною долею. Завдяки можливості висловити свою власну історію, жінки демонстрували, що на подальше життя може вплинути, головною

мірою, соціальний та економічний статус від самого народження. Також, своїми текстами виконавиці підкреслюють значення та важливість поняття інтерсекційності. До прикладу, у книзі «Is Everyone Really Equal?» («Чи насправді всі люди є рівними між собою?») її автори О. Сенсой та Р. ДеАнжело трактують цей термін як розуміння того, що ми одночасно займаємо кілька соціальних позицій і що ці позиції не скасовують одна одну; вони взаємодіють складними способами, які потрібно вивчити та зрозуміти» [30]. Загалом, варто апелювати і до чіткого розшифрування терміну, вперше введеному американською юристкою **Кімберлі Креншоу** (Kimberlé Crenshaw) у 1989 році. Зокрема, вона визначає «інтерсекційність» як становище, коли одна людина може одночасно стикатися з кількома видами дискримінації (через стать, расу, соціальне та фінансове становище), і ці види несправедливості взаємно підсилюють одна одну. **Біллі Холідей**, **Лена Хорн** та **Ніна Сімон** не позиціонували себе виключно співачками, а й мисткинями та активістками загалом. Кожна з них у своєму житті стикалася з упередженнями, і всі разом – використовували мистецтво, щоб боротися з різноманітними процесами, протистояти расизму, вкоріненому в американському суспільстві.

Важливо зазначити, що завдяки своєму унікальному досвіду та кар'єрі від цих персоналій брали приклад інші жінки в джазовому мистецтві та послідовники. У той самий час, коли афро-американська жінка не мала перед собою найменших перспектив, ці вокалістки прокладали шлях для себе і для наступних поколінь жінок окресленого етносу, формуючи інноваційні мистецькі та соціальні процеси. Саме біографії та мистецький джазовий внесок Біллі Холідей, Лени Хорн та Ніни Сімон експонує яскравий супротив, красу та тріумфи, пов'язані з життєдіяльністю афро-американської жінки в Америці ХХ доби.

2.1. Особисті травми та відстоювання власних інтересів у виконавському виборі Біллі Холідей

Біллі Холідей (1915-1959) пройшла нелегкий шлях, пов'язаний за расизмом та сексизмом, постійною дискримінацією, навіть, у статусі відомої гастролуючої співачки, проте, це не завадило їй стати легендою. Джазова виконавиця, подекуди, й авторка пісень, сформувалась в професійну вокалістку уже в 15 років, а в 18-записала першу платівку за участю гурту Бенні Гудмена, після чого швидко отримала популярність.

Початково, шлях Біллі Холідей (Елеонори Гоф) починався зі зміни імені на більш сценічне, як їй здавалося, а біографічні дані, досліджені з її власної книги та наукових розвідок музикознавців – дозволяють аналізувати факти, що в подальшому вплинули на результати внеску співачки в джазове виконавство наступних поколінь.

Б. Холідей успадкувала свій талант від батька, котрий, повернувшись з війни, почав активно займатись виконавством на трубі, і невдовзі вирушив з музичним колективом McKinney's Cotton Pickers, залишивши сім'ю [16, Р. 14]. Проживаючи з бабусею, дідусем та багатьма іншими родичами, в дитинстві майбутня співачка отримала безліч травм психологічного та фізичного типу, про що сама музикантка розповідає у своїй біографії. Також, їй доводилося прибирати будинки, аби заробити собі коштів на життя. Дівчинка обмінювала зароблені гроші на можливість послухати виконавство Луї Армстронга та Бессі Сміт на програвачі. Особливо її вразила композиція Л. Армстронга «West End Blues». Виконавство трубача спонукало вокалістку співати як інструмент – з її ж мемуарів. Б. Холідей була вражена імпровізаційним стилем музиканта-трубача, а також, його манерою співати без слів, використовуючи лише окремі склади [16, РР. 5-9].

Коли дівчинці виповнилось 13 років, вона була змушена поїхати з мамою на Північ Америки, куди багато сімей виїжджало на заробітки, і залишилась в Гарлемі, потрапляючи не в найкращі ситуації у своєму житті. Попри цей

гіркий досвід, дівчинка в подальшому зуміла побудувати в місті свою кар'єру співачки, хоча це було дуже складно [16, Р.22].

Місто Гарлем позиціонувався мистецьким епіцентром для афро-американців, особливо, для представників інтелектуальної спільноти 1920-30-их років, коли відбулось явище, що отримало назву «Гарлемське Відродження», зважаючи на масові еміграції етносу з Півдня країни – на Північ [15]. Серед основних постатей митців, письменників, інтелектуалів та активістів зазначеного процесу слід назвати Маркуса Гарві, Ленгстона Хьюза та W.E.B. Дюбуа. Основною метою лідерів «Гарлемського Відродження» стала рівноправність між афро-американцями та рештою представників суспільства посередництвом протистояння через мистецтво, соціальний та економічний прогрес [19].

В цьому мистецькому осередку досить упереджено відносились до афро-американців, але вони мали хоч невеликий шанс досягнути рівності та певних соціальних вершин в своєму житті. Саме з Гарлему розпочалась і кар'єра Б. Холідей: починаючи з прослуховування на танцівницю, вона спробувала заспівати і цим приголомшила усіх пристуніх. Вокалістка часто змінювала клуби в якості роботи, гастролювала з різноманітними джазовими колективами, проте, кожного разу усвідомлювала відношення до себе, як до меншовартісної. 1933 році Хаммонд уклав Б. Холідей контракт із звукозаписною компанією Columbia Records через Бенні Гудмена, хоча останній дуже хвилювався за свою репутацію через співпрацю з афро-американкою [22]. В 1937 році вона приєдналася до гурту Каунта Бейсі, а уже через кілька місяців після розірвання стосунків з цим колективом – була запрошена до колективу Арті Шоу [27, Р.84].

У 1939 році Холідей виконала найважливішу пісню своєї кар'єри «**Strange Fruit**» (Див. *Приклад 3*). Пісню написав Абель Міропол (під псевдонімом Льюїс Аллен). Яскравий і водночас, трагічний текст пісні про самосуд і насильницьку смерть афроамериканців розпочинається з експресивного вступу труби, хоча, у пісні присутні й стримані акорди

фортепіано, засурдинений кларнет та валторни (рідкісне явище в джазі). Вокаліста завжди з неабиякою віддачею виконувала цю композицію, і у 1939 році здійснила запис з компанією Commodore Records, оскільки, відома Columbia відмовилася її випустити з відомих упереджених причин [27, Р.113].

Виконавство Б. Холідей було дуже чуттєвим, вона вдало маніпулювала своїм голосом. Не маючи широкого діапазону – відзначалася камерністю звучання, добре працювала з мікрофоном, котрий, на той час, вловлював абсолютно усі звуки, шепіт та зітхання, і це було дуже виграшним в контексті її інтерпретації. Голос Б. Холідей – насичений низькими тонами, тембрами, нетрадиційно м'який, більше характерний для блюзу, він здійснив великий вплив на майбутні покоління співаків, показавши їм спосіб переосмислити музику в якості тихого, витонченого голосу, аніж на «...великих сценах водевілю та Бродвею». Б. Холідей — жінка, яка не боялася бути собою на сцені, вона вплинула на музику майбутніх поколінь завдяки своєму унікальному вокальному стилю, постала джерелом натхнення для жінок, щоб вони продовжувати працювати у важкі часи задля досягнення своїх мрій.

Отже, Б. Холідей однією з перших публічних виконавиць звертається до складних расових проблем, зокрема самосуду (здійсненого представниками європеїдної раси, що було непоодиноким явищем, над афроамериканцями), у своїй музиці, яскравою демонстрацією чого було виконавство, популяризація та запис пісні «Strange fruit». Співачка проклала шлях для інших митців-активістів, які прийшли після неї, завдяки своїй безкомпромісній чесності та непохитній здатності протистояти гнобленню.

2.2. Сила боротьби з расовою дискримінацією у виконанні Ніни Сімон та Лєни Хорн

Ніна Сімон (1933-2003) – ще одна джазова вокалістка, піаністка, аранжувальниця та композиторка, котра боролась за рівність представників афро-американського етносу та доводила усьому світу, що нічим не гірша за інших музикантів джазової індустрії. Відомий хіт 1965 року «*Feeling good*» (Див. **Приклад 4. *Feeling good* – Nina Simone**) на сьогодні переспівав колектив Muse, Adam Lambert, Michael Bublé, John Legend, виконавиця RAYE та багато інших співаків. У своїй творчості співачка намагалася дотримуватися загальноприйнятих традицій, але, поруч з тим, поєднувала блюз, госпел, поп, соул та джаз, також записувала музичні композиції з оркестрами.

Формування майбутньої зірки відбувалося, фактично, в подібних умовах, як і розгляданих попередниць: у бідній багатодітній родині, де найдорожчим заощадженням сім'ї було фортепіано [24]. Цей факт сприяв початковому музичному розвитку, адже, дівчинка почала грати на інструменті вже з трирічного віку. Першою музичною композицією, яку вона змогла повністю вивчити, стала «*God Be With You, Till We Meet Again*».

Показуючи свої непогані творчі здібності, Н. Сімон почала виступати в одній з місцевих церков. Проте, її дебютний концерт відбувся у 12 років. Це була дуже важлива подія не лише в житті мисткині, а й в контексті функції жінок в джазі: дитина забажала, щоб батьки-афро-американці сиділи в першому ряду, на що отримала відмову. Дитина вийшла на сцену і не починала виконувати музичний твір доти, доки організатори концерту не пішли їй назустріч і не повернули батьків у перший ряд. Цей біографічний факт продемонстрував рушійну силу боротьби з дискримінацією не лише самої Н. Сімон, а й став вирішальним прикладом для багатьох вокалісток та звичайних жінок афро-американського походження [14].

Важливим фактом біографії співачки є її професійна освіта, котру вона отримала у «Jiilliard School of Music» завдяки сприянню знайомих батьків. Проте, майбутня зірка повинна була сама оплачувати своє навчання: вона працювала акомпаніатором у свого викладача по вокалу. Уже звідси можна зробити наступний висновок: *на відміну від багатьох інших джазових вокалісток, котрі пройшли злидні, моральне та фізичне насильство, Н. Сімон змалку мала змогу музикувати, отримала фахову освіту, володіла не лише вокалом, а й уміла грати на фортепіано.*

Поступово, музикантка наближається до своєї мети стати вокалісткою: проходить прослуховування у різноманітних клубах, де, спершу працює піаністкою, а потім і співає, імпровізуючи собі на фортепіано. Поруч з безпосереднім виконавством, мисткиня дуже переймалася проблемами афро-американців, які її постійно переслідували. Н. Сімон була добре знайомою з Мартіном Лютером Кінгом (американський баптистський пастор, громадський діяч, оратор, лідер руху за громадянські права 1960-х років – Д. К.), і тематика протистояння та боротьби за рівні права не могла пройти повз власну творчість. Особливістю вокального експонування актуальної для співачки тематики була її абсолютна категоричність: вона різко та щиро висловлювала свої власні міркування щодо тієї чи іншої ситуації в сюжеті пісні [13].

Наприкінці 1950-х років Н. Сімон почала записувати свої твори на платівки, і своїм першим альбомом «Little Girl Blue», здійснила нечувану революцію. *Основні характеристики, що відрізняли співачку – це було її вокальне виконавство під власний акомпанемент фортепіано в контексті ансамблю контрабасу та барабану.* Унікальність співачки не обмежувалась джазовим виконавством, адже, вона сміливо обирала і поп-композиції, демонструючи свою професійну впевненість харизматично експонувати музичні твори.

Слушно, що, на відміну від Біллі Холідей, котра прагнула уваги та захоплення зі сторони публіки – Н. Сімон, радше, апелювала до інтимності та камерності виконавства, як основних інтерпретаційних ознак. Протягом сорока років співачка випустила 170 концертних і студійних платівок, а її каталог пісень вміщує близько 320 музичних творів. На сьогоднішній день, посередництвом музики, співачка висловлювала свої власні почуття та переживання. Н. Сімон вирізнялася неймовірною самовіддачею, різноманітністю музичного та вокального таланту, а також суперечливим і надзвичайно непростим характером, який навіть часто заважав людям спілкуватися з нею. Піаністка, вокалістка, аранжувальниця та композитор, Н. Сімон була настільки різною, вона прагнула займатися всім одразу, тому в її творчості мали місце зовсім різні музичні стилі [14, Р.10].

Один з найвідоміших альбомів співачки, котрий вона випустила в 60-их роках минулого століття – «High Priestess of Soul», назва котрого перекладається як «Висока жриця душі», тобто, мисткиня, котра своїм співом може «достукатися» до кожного слухача та отримати реакцію його душі. Аналіз композицій альбому дозволяє стверджувати, що вокалістка проводить не лише джазові експерименти в різноманітних композиціях, а й звертається до соулу, блюзу, поп-музики, записуючи своє виконавство в супроводі оркестру. Дуже оригінально побудований цей альбом не лише в жанровому аспекті, а й з позиції тематики: ліричні та любовні пісні тут межують з категорично політичними та популярними, «легкими» за змістом творами. Слушно зазначити, що завдяки глибині, духовності та щирості співачки – її полюбив і глядач, і слухач.

Ще однією революційною характеристикою виконавиці варто назвати її музичне бачення космополітичним, тобто, ідеологічним та з окресленим світоглядом. Зокрема, Н. Сімон використовувала мелодику блюзу, але додавала в неї елементи бахівського контрапункту, африканські ритми та інші оригінальні музичні синтези. Вокалістка оригінально поєднувала фольклор

різних етносів, народів, народностей та локальних етнічних груп, таким чином, виконуючи госпел, джаз, блюз, соул, композиції вар'єте, не обмежуючись традиційними межами.

Н. Сімон постає впізнаваною завдяки низькому *оксамитовому тембру*, *потужній енергетиці*, *котру вона випромінює при виконавстві*, *вона випромінює відтінок не лише смутку, а й туги та душевних переживань і любові*, *викликаючи надію в свого слухача на краще життя* (чим відрізняється, скажімо, від Б. Холідей).

Якщо багаторазово згадана у даному бакалаврському дослідженні співачка Б. Холідей потрапила до джазового осередку в Гарлемі через життєві труднощі, то **Лена Хорн (1917-2010)** уже народилась в цьому епіцентрі музичного мистецтва, котре не могло пройти повз обдаровану дівчину. Расизм у США, фактично, залишився в минулому столітті, проте, вагому роль в протистоянні цього процесу відіграла жінка походження, змішаного з європейським – Лена Хорн. Важливу роль у формування майбутньої співачки відіграла її театральна родина. У шістнадцятирічному віці дівчинка змушена була працювати через складну фінансову ситуацію батьків, проте, у Коттон-клубі вона змогла реалізувати себе не лише учасницею кардебалету, а й вокалісткою і танцівницею, до котрої висувались високі вимоги [18, Р.8].

З плином часу роботи в клубі Л. Хорн отримує можливість виступати сольо, і першою її композицією стала «As Long As I Live» («Так довго, скільки я житиму») вона виконала дуетом з Евоном Лонгом. (Див. **Приклад 5. As Long As I Live**)

Всупереч очікуванням, репертуар співачки так і зупинився на одній пісні, пропозицій з виконанням наступних композицій – до неї не надходило, тому, вона вирішила піти з Коттон-клубу, але адміністрація її не відпускала в пряму значенні цього слова [32]. Дану життєво-мистецьку ситуацію, все ж, вдалося обійти, після чого вокалістка потрапляє до оркестру Ноубла Сісла і досить швидко формується у відому свінгову співачку. Величезну

популярність Л. Хорн здобула завдяки пісні «*Stormy Weather*» («Штормова погода»), котру виконала у 1933 році. (Див. *Приклад 6. Stormy Weather*)

Важливою оцінкою для Л. Хорн став вердикт Е. Фіцджеральд, котра зазначила, що після її виконання нікому уже не варто братися до інтерпретації цього твору. Ще однією композицією, завдяки котрій співачка позиціонується в ролі свінгової виконавиці – була «*More That You Know*». Вокалістка дуже легко могла перевтілюватися з ліричного образу – в драматичний, зокрема, в народному блюзі «*Rainy Day*». *Інтерпретація Л. Хорн характеризується досконалістю фразування, вишуканим мелодичним малюнком, кожен окрему фразу вона сповнювала різноманітними почуттями.*

Важливим етапом власного розвитку і внеском у джазове вокальне мистецтво став шлюбний союз з голівудським диригентом, піаністом та співаком Ленні Хейтоном (європейського походження): подружжя організувало інтелектуальне товариство, де на його мистецьких зібраннях проводились не лише виступи афро-американських джазменів, а й обговорювались нагальні питання расової дискримінації та утисків. Поступово, діяльність митців розгорнулась до тих масштабів, коли вони спільно з іншими музикантами та акторами почали пропагувати фільми, де б знімались виключно представники афро-американського етносу.

Незважаючи на часті зриви вистав та показу кінофільмів – співачка уже зі сформованим величезним колективом митців пропагувала такого зразка фільми, вистави і активно брала в них участь. Найбільшу сенсацію створила кінострічка на однойменну пісню «*Stormy Weather*». Л. Хорн не лише була активною вокалісткою та актрисою – у неї завжди на першому місці стояла громадянська позиція: вона не знімалась у фільмах та не грала у виставах, де дискримінували представників афро-американського етносу; доводила свою правоту на багатьох мітингах та піснями – у концертних залах.

ВИСНОВКИ

Згідно поставленої мети – у бакалаврській роботі було досліджено виконавство жінок-вокалісток у джазі з позиції їхнього внеску традиційних та інноваційних методів, способів, манери співу, зокрема, Е. Фіцджеральд, Б. Сміт, Б. Холлідей, Н. Сімон та Л. Хорн.

Відповідно до мети, було розв'язано низку завдань, а саме:

Розглянуто місце та роль окремих постатей – жінок-вокалісток в еволюційних щаблях джазового мистецтва. Зокрема, кожна з них була представницею афро-американського етносу, що в період еволюції джазового мистецтва в США, а це – ХХ століття, створювало чималі перешкоди не лише для розвитку свого таланту, а й для здобуття освіти, можливості працевлаштуватися та гідно почувати себе в суспільстві.

Відстежено специфічні виконавські риси, що характеризують ту чи іншу вокалістку в аспекті її індивідуального внеску у джаз. До прикладу, **Е. Фіцджеральд** демонструвала потужний скет та вражаючу імпровізацію – при широкому діапазоні, потенціалі наслідувати звучання музичних інструментів, плідній взаємодії з іншими музикантами та асценічній зовнішності; **Б. Сміт** – синтез джазу та блюзу, варіабельність використання джазових технік, збереження емоційної глибини разом з експериментами в ритміці та загальній інтерпретації; **Б. Холлідей** – чуттєвий, камерний спів, оксамитовий тембр, виклик надмірних емоцій у слухача; **Н. Сімон** – зуміла поєднати соул, госпел-джаз, блюз, поп, при тому, що сама собі акомпанувала на фортепіано; **Л. Хорн** – вокалістка, танцівниця, акторка, вона не лише відстоювала права афро-американських людей в мистецтві, а й в цілому просувала можливість реалізуватись у житті.

Проаналізовано виконавство кожної з окреслених жінок у джазі та варто зазначити, що кожна з них продовжувала традиції своєї попередниці та внесла свої, інноваційні та революційні «виклики».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Безпала С. С. Сучасний рівень осмислення українського джазу. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ, 2014. Вип. 33. С. 339–346.
2. Булатова Л. О. Гендерні особливості сприйняття музичного мистецтва. *Теоретичні питання культури, освіти, виховання: збірник наук. праць*. 2008. Вип. 35. С. 51.
3. Воропаєва О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 24 с.
4. Зайончковський В. Вечір музики: звідки пішов джаз і який вплив він справляє дотепер? *Mind*. 24 квітня 2023, 18:00. URL: <https://mind.ua/publications/20256480-vechir-muziki-zvidki-pishov-dzhaz-i-yakij-vpliv-vin-spravlyae-doteper> .]
5. Коверза О. Характерні особливості розвитку джазового мистецтва «традиційного» періоду. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти*. Київ, 2010. Вип. 91 : С. 273–289.
6. Лензіон Я. Джазове мистецтво і сучасна українська музична культура. *Молодь і ринок*. 2017. № 3. С. 177–181.
7. Мошак Є. Феномен імпровізації та стилістичні аспекти джазового виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* Харків, 2011. Вип. 31. С. 129–141.
8. Олендарьов В. Лідер у сучасному джазі (поняття, функції, практика). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Постать митця у художньому просторі міста*. Харків, 2009. Вип. 24 С. 387–396.
9. Пістунова Т. Джаз в системі української музичної освіти. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В.*

Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2017. Вип. 36, № 1. С. 134–139.

10. Полюга В. В. Гендерні дефініції музичного мистецтва в освітній системі. *Антропологічні виміри філософських досліджень*. Дрогобич. 2017. Вип. 11. Сс. 102-110. URL: https://www.academia.edu/64503723/Gender_Definition_of_Musical_Art_in_the_Educational_System .]

11. Полянський Т. Типологія раннього джазу: поняття та підходи. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*. Київ, 2016. С. 429– 437.

12. Цурканенко І. В. Гендерна тематика в дослідженнях музичного виконавства. *Мова і культура*. 2011. Т. 4(150), Вип. 14. С. 65–72.

13. “James Baldwin,” The Poetry Foundation, The Poetry Foundation, 2021, URL: <https://www.poetryfoundation.org/poets/james-baldwin> .]

14. “Nina Simone: An Artist’s Duty is to Reflect on the Times,” *Nina Simone*. URL: <https://www.ninasimone.com/biography/> .]

15. «Harlem Renaissance», History, A&E Television Networks LLC, January 21. 2021. URL: <https://www.history.com/topics/roaring-twenties/harlem-renaissance> .]

16. Billie Holiday and William Dufty, *Lady Sings the Blues*, (New York: Random House, 1956), 14.

17. Binek J. G. THE EVOLUTION OF ELLA FITZGERALD’S SYLLABIC CHOICES IN SCAT SINGING: A CRITICAL ANALYSIS OF HER DECCA RECORDINGS, 1943-52. Dissertation Prepared for the Degree of DOCTOR OF MUSICAL ARTS. UNIVERSITY OF NORTH TEXAS May 2017. 145 p.]

18. Buckley G. L. *The Hornes: An American Family*, (New York: Alfred A. Knopf, 1986), 8.

19. Crawford R. *America’s Musical Life: A History*, (New York: W.W. Norton, 2001), 661.

20. Daoud A. Women In Jazz: 10 Ladies Who Changed Music Forever. *Projectrevolver*. September 26, 2017. URL: <https://projectrevolver.org/features/articles/women-jazz-10-ladies-changed-music-forever/> .]
21. DuBois W.E.B. "Criteria of Negro Art," *The Crisis*, Vol. 32. 1929. Pp. 290-297.
22. Erskine J. dir. *Billie*. 2019; United Kingdom: Polygram Entertainment, 2020. Amazon Prime
23. Exploring the Birth, Evolution, Significance, Impact, and Influence of Women in Jazz: Ella Fitzgerald, Billie Holiday, and Sarah Vaughan. *Wechronicle*. URL: <https://wechronicle.com/music/exploring-the-birth-evolution-significance-impact-and-influence-of-women-in-jazz-ella-fitzgerald-billie-holiday-and-sarah-vaughan/> .]
24. Garbus L. dir. *What Happened, Miss. Simone?* 2015; Park City: Netflix, 2015.
25. Gathen K. *Gender bias and music educations/* Delaware: University of Delaware, 2014. 247p.
26. Mahon M. How Bessie Smith Influenced A Century Of Popular Music. *NPR*. August 5, 2019 10:12 AM ET. URL: <https://www.npr.org/2019/08/05/747738120/how-bessie-smith-influenced-a-century-of-popular-music> .]
27. Nicholson S. *Billie Holiday*. Boston: Northern University Press, 1995. P.84
28. Patel N. Gender in the music industry. *Music business journal*. 2015. URL: <http://www.thembj.org/2015/10/gender-inequality-in-the-music-industry/> .]
29. Saur K. *Swing It Sister: The Influence of Female Jazz Musicians on Music and Society* [URL: https://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1290&context=research_scholarship_symposium .]

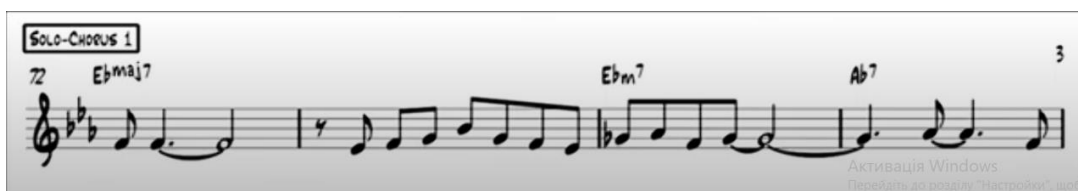
30. Sensoy Ö., DeAngelo R. *Is Everyone Really Equal?* New York: Teachers College Press, 2017, 225 p.
31. Tucker S. Telling Performances: Jazz History Remembered and Remade by the Women in the Band. *The Oral History Review*. Volume 26, 1999. Pages 67-84. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1093/ohr/26.1.67> .]
32. Winter E. “Cotton Club of Harlem (1923-),” *Black Past, Black Past*. December 16, 2007, URL: <https://www.blackpast.org/african-american-history/cotton-club-harlem-1923/> .]

ДОДАТКИ

Приклад 1. Ella Fitzgerald - All of me (Scat singing transcription)



Приклад 2. Фрагмент з Ella Fitzgerald - How High The Moon Transcription



Приклад 3.

Strange Fruit

as sung by Billie Holliday

Words and Music by
LEWIS ALLAN

Moderately (♩ = 58)

Southern trees bear a strange fruit, blood on the leaves, and blood on the root,

black body hanging in the Southern breeze, strange fruit hanging from the

Приклад 4. *Feeling good* – Nina Simone

♩ = 110

8 Birds flying high, you know how I feel... Sun in the sky... you know how I feel...

9 Reeds drifting on by... you know how I feel... It's a new dawn, it's a new day, it's a new life for

Приклад 5. *As Long As I Live*

AS LONG AS I LIVE

Lyric by TED KOEHLER
Music by HAROLD ARLEN

Moderately (♩ = 100)

Am7 D7#5 C9#m4 C#d5

F6 F Bbm6/C C7 F

What's the use, there is

Gm7 C9 F Gm7 C7

no ex-cuse to be hid-ing what's on my mind

F Dm7 G#dim7 Gm7 C9

Lov-ing you is a se-cret I can't con-

© 1934 (Renewed 1962) FRED AHLERT MUSIC GROUP, TED KOEHLER MUSIC CO. and S.A. MUSIC CO.
All Rights for FRED AHLERT MUSIC GROUP and TED KOEHLER MUSIC CO. Administered by BUG MUSIC
All Rights Reserved Used by Permission

Приклад 6. Stormy Weather

382

STORMY WEATHER
(KEEPS RAININ' ALL THE TIME) - HARMODARIEN/
TED KUEHLER

(BRAND)

Chords: Gmaj7, E7b9, A-7, D7, B-7, E7b9, A-7, D9, Gb, E7b9, A-7, D7#5(b9), Gb, E-7, A-7, D7b9, Gb, D-7, G7b9, Cb, C#o7, Gb/D, G7, Cb, C#o7, Gb/D, G7, Cb, C#o7, Gb/D, G7, B-7, E-7, E7b9#11, D9, Gmaj7, E7b9, A-7, D7, B-7, E7b9, A-7, D9, Gb, E7b9, A-7, D7#5(b9), Gb, (E-7, A-7, D7b9)

© 1933 (Renewed 1963) THE KOBAL MUSIC and S.A. MUSIC CO.
ALL Rights for THE KOBAL MUSIC Administration by 1999 ARABIC MUSIC CORPORATION

