

**Світлана МУРАВИЦЬКА,**

*orcid.org/0000-0002-9378-0186*

старший викладач кафедри естрадного співу

Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

(Київ, Україна) *s.myravatska@kmaestm.edu.ua*

## ВОКАЛЬНІ СТИЛІ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ 1930–1940-Х РОКІВ

У статті на основі розгляду творчості провідних естрадних співаків охарактеризовано вокальні стилі європейської та американської вокальної музики 1930–1940-х років. Актуальність роботи пов'язана з потребою осмислення еволюції естрадного співу у ХХ столітті, виявлення його генетичних коренів та окреслення зв'язків з іншими різновидами вокалу, передусім академічним. Наголошено, що сьогодні одним з дискусійних питань в естрадознавстві є зв'язок між академічним і естрадним вокалом на початковому етапі формування останнього, а також форми їх взаємодії у процесі історичного розвитку. Вказано на необхідність комплексного розгляду цих питань із врахуванням усіх напрямів світової естрадної музики першої половини ХХ століття. Зазначено, що формування підвалин естрадного вокалу припадає на 1930–1940-і роки, коли було сформовано основні його стилі. Академічний тип вокалу був широко вживаний артистами оперети, які виступали в кабаре і знімалися в музичних фільмах. Академічний вокал у творчості естрадних виконавців зазнав деяких трансформацій відповідно до специфіки репертуару та виконавських умов, які передбачали не класичних вокалістів, а артистів синтетичного типу. Формування другого вокального стилю було пов'язано з театральною естрадою та творчістю артистів, для яких пріоритетним стало театральне, а не музичне начало. Вокальний та вокально-театральний стилі були характерні для європейської, в тому числі української естради. В США у 1930–1940-х роках формуються ще два естрадно-вокальні стилі – крунерський та джазовий, в останньому важливу роль відіграв скет як вокальна імпровізація інструментального типу. Усі чотири естрадних вокальних стилі лягли в основу сучасного естрадного вокалу, для якого важливими є і вокальна, і театральна складові, а також поєднання традицій європейської та американської музики.

**Ключові слова:** естрадна музика 1930–1940-х років, вокальний стиль, європейська вокальна естрада, американська вокальна естрада.

**Svitlana MURAVITSKA,**

*orcid.org/0000-0002-9378-0186*

Senior Lecturer at the Department of Variety Art Singing

Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts

(Kyiv, Ukraine) *s.myravatska@kmaestm.edu.ua*

## VOCAL STYLES OF VARIETY MUSIC OF THE 1930S–1940S

The article characterizes the vocal styles of European and American vocal music of the 1930s – 1940s based on the work of leading variety singers. The relevance of the work is connected with the need to comprehend the evolution of variety singing in the 20th century, identify its genetic roots and determine links with other types of vocals, formerly academic. It is noted that today one of the debatable issues in variety studies is the relationship between academic and variety vocals at the initial stage of the formation of the latter, as well as the forms of their interaction in the process of historical development. The need for a comprehensive consideration of these issues is indicated, taking into account all areas of world variety music in the first half of the 20th century. It is noted that the formation of the foundations of variety vocal falls on the 1930s – 1940s, when its main styles were formed. The academic type of vocals was widely used by operetta artists who performed in cabaret and starred in musical films. Academic vocals in the work of variety performers have undergone some transformations in accordance with the specifics of the repertoire and performance conditions, which included not classical vocalists, but artists of a synthetic type. The formation of the second vocal style is associated with the theatrical variety and the work of artists, for whom the theatrical rather than the musical began to be a priority. Vocal and vocal-theatrical styles are typical for the European, including Ukrainian variety. In the United States in the 1930s and 1940s, two more variety vocal styles were formed – crooner and jazz, in the latter an important role was played by scat as a vocal improvisation of an instrumental type. All four variety vocal styles formed the basis of modern variety vocal, for which both vocal and theatrical components are important, as well as a combination of European and American music traditions.

**Key words:** variety music of the 1930s and 1940s, vocal style, European vocal variety, American vocal variety.

**Постановка проблеми.** Вокальне мистецтво сьогодні відзначається неабияким розмаїттям. Кожен його напрям – академічний, старовинний, народний, естрадний – має свою специфіку та стильові відгалуження. Якщо академічний спів є найбільш унормованим й уніфікованим, то естрадний має безліч напрямів – мюзикловий, джазовий, роковий, естрадно-фолковий та ін. Таке розмаїття виникає наслідок стрімкої еволюції естрадного співу, що відбувалася протягом ХХ століття. І хоча історія естрадного вокалу є більш короткою, ніж академічного, за інтенсивністю та кількістю стильових відгалужень він не поступається останньому. Сьогодні одним з дискусійних питань в естрадознавстві є спадкоємність чи її відсутність між академічним і естрадним типом вокалу на початковому етапі формування останнього, а також характер їх взаємодії у процесі історичного розвитку. Ці проблемні питання необхідно вирішувати комплексно, враховуючи усі напрями естрадної музики першої половини ХХ століття, коли відбувалося формування естрадного типу вокалу як особливого різновиду вокальної музики.

**Аналіз досліджень.** Пісенна естрада неодноразово ставала предметом дослідження українських науковців. У роботах І. Бобула, М. Дружинець, О. Зосім, В. Куш, М. Мозгового, М. Поплавського, Т. Рябухи, О. Шевченко, І. Шнур розглядаються питання становлення й розвитку естрадної пісні, передусім української, виділяються її характерні риси. Значно менше уваги приділено проблематиці, пов'язаній зі специфікою естрадного вокалу. Серед зарубіжних науковців зазначимо фундаментальні роботи С. Ріггса (Riggs, 1992) та К. Садолін (Sadolin, 2000), з українських дослідників вкажемо на праці Н. Дрожжиної (Дрожжина, 2019) та Т. Самаї (Самая, 2019), де дається характеристика естрадного типу вокалу. Окрім фундаментальних досліджень, важливе значення мають роботи, присвячені вокальному стилю окремих виконавців. У статті О. Войченко (Войченко, 2022) охарактеризовано вокальний стиль Джамали, у розвідці О. Локтіонової-Ойцюсь (Локтіонова-Ойцюсь, 2023) розглянуто особливості інтерпретації естрадного пісенного шлягеру з характеристикою вокальної майстерності молодих естрадних співаків. Втім, таких розвідок україно мала, і присвячені вони передусім музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття. Робіт, де розглядається вокальна естрада більш раннього періоду, а саме 1930–1940-х років, і яка б охоплювала вокальні стилі як європейської, так і американської естрадної музики, наразі в українській науці немає.

**Мета статті** полягає у характеристиці вокальних стилів європейської та американської вокальної музики 1930–1940-х років.

**Виклад основного матеріалу.** На 1930-ті роки припадає пошук нових засобів виразності й формування принципів нової співацької естетики у вокальній естраді, яка стимулювала розвиток нових вокально-виконавських стилів. Розглянемо більш детально виконавські стилі вокальної естради 1930–1940-х років в Європі, в тому числі й Україні, і США, та виділимо головні з них.

Період 1930–1940-х років в Європі відзначився розквітом музичних вистав, де переважно працювали співаки з академічною вокальною школою, які мали хореографічну та театральну підготовку. Серед відомих німецьких артистів назовемо Фріці Массарі, Лале Андерсен, Йоханнеса Хестерса, Цару Леандер. Вони були чудовими виконавцями оперети, спів яких відзначався вокалізацією, чіткістю ритміки та інтонування, а подання пісні для публіки було узгоджене з політичними рекомендаціями того часу. Цей тип вокалу найбільш наближений до академічного, хоча й має специфіку, оскільки спирається на репертуар іншого типу. Зазначені вокалісти, а також багато інших європейських співаків і співачок, що працювали в опереті, виконували вокальні номери у фільмах, виступали на естраді, зокрема в кабаре. Втім, співаки з академічною вокальною школою були не єдиними на європейській естрадній сцені 1930–1940-х років. Значної популярності в цей період набуває спів, де на першому плані знаходиться не вокальне, а театральне начало. Представниками вокально-театральної естради в Європі були Едіт Піаф, Моріс Шевальє, Марлен Дітріх, для яких театральний компонент був не менш значимий, ніж музичний. Цих естрадних артистів варто називати співаками-акторами, оскільки вони у своїй творчості вокальне начало підпорядковували театральному.

Поєднання вокального та акторського компонентів у співаків могло бути різним – хтось зачаровував публіку бездоганим вокалом, хтось – майстерною акторською грою. З цих позицій проаналізуємо один із саундтреків польського композитора Генріка Варса з кінофільму Мечислава Кравіча «Шпигун у масці» (1933), що здобув великої популярності в Польщі – пісню «Кохання тобі усе пробачить» («Miłość ci wszystko wybaczy») на слова Юліана Тувіма у виконанні співачки, танцівниці та акторки Ганки Ордонувни. У фільмі «Шпигун у масці» Ганка грає роль співачки Рити, а пісня «Кохання тобі усе пробачить» для неї стала візитівкою. Артистка має дзвінке сопрано,

у приспівах вона демонструє легкість у володінні голосом, що засвідчує серйозну вокальну підготовку. Так, в кульмінації Ганка застосовує тверду атаку з використанням мелізматики у верхній теситурі, а кода вокального номеру завершується потужним фермато. Водночас в куплетах її спів наближається до речитативного, чим уподібнюється до акторського. Також відзначимо акторську гру Ганки Ордуновни, яка включає елементи хореографії – під час виконання пісні артистка вальсує. При створенні художнього образу за допомогою музичного, театрального, хореографічного, а також кінематографічного компонентів, все ж таки, на першому плані – вокальна майстерність співачки, яка широко користується технікою та прийомами, що були вироблені академічною вокальною школою. Таким чином, відзначаємо перший стильовий напрям естради 1930–1940-х років – вокальний, що базується на академічному типі вокалу, який, безумовно, не є чисто академічним і враховує специфіку естради, зокрема тематику творчості, музичні форми, синтетичність у створенні музичного номеру.

Дещо інше співвідношення вокального й театрального ми бачимо у творчості Марлен Дітріх. Для неї на першому плані завжди була драматургія твору та створення сюжетної лінії й художнього образу за допомогою виражальних засобів не лише музики (вільне фразування), а й театрального мистецтва (акторські імпровізації). Якщо говорити про вокал М. Дітріх, то вона використовує м'яку й придихову атаку звуку, а це є ознакою естрадного вокалу, який в ті роки тільки формувався. Пріоритетність м'якої атаки звуку пов'язана з репертуаром співачки, яка виконувала пісні не лише німецькою, а й англійською та французькою мовами, що не могло не вплинути на фонацію. Таким чином констатуємо, що М. Дітріх є акторкою-співачкою, а, отже, є представницею другого – вокально-театрального – стильового напрямку естрадної музики 1930–1940-х років.

Слід зазначити, що театрально-вокальний напрям не був винаходом 1930-х років, а культивувався й раніше, проте остаточно усвідомився як стиль вже в 1930-х роках, коли очевидним стало стильове розмаїття естрадного вокалу. У період 1920–1930-х років у СРСР, в тому числі на території радянської України, відбувався бурний розвиток кафешантанної естради, яка виконувала переважно релаксаційну функцію та формувалася на любовно-ліричному, танцювальному репертуарі. Безліч кафе, ресторанів, танцювальних майданчиків ставали осередками так званої «непманської культури». Яскравим представником кафешантан-

ної естради був киянин Олександр Вертинський, який розпочав свою артистичну діяльність ще у 1910-х роках. Він був не просто артистом естради, його творчість – мистецьке явище, в якому віддзеркалилась ціла епоха. Для свого часу О. Вертинський був новатором, його виступи істотно відрізнялися від попередників: він не побоявся йти на ризик, перетворюючи виконання пісні у справжній професійний театр.

Музичний театр О. Вертинського починався з салонів, що пояснює його репертуар, який був доступний і зрозумілий для аристократичної публіки. Основна відмінність салонного театру від звичайного полягає в тому, що в ньому основний акцент робився не на фабулу і інтригу, а на чіткість і продуманість до дрібниць окремих мізансцен, пантомім, «живих картинок», що чергуються. Зрозуміло, величезну роль тут грають деталі, міміка, жест, аксесуари, костюми. Саме ці особливості створювали індивідуальність вокального театру О. Вертинського. Так, його найвідоміші і найпопулярніші твори ставали міні-виставами завдяки індивідуальній інтонації автора та його виразній пластиці. У О. Вертинського в пісні з'явився сюжет, це були пісні-новели, зворушливі і повні душевного болю, дія яких розвивалася і приходила до природного фіналу.

Якщо говорити про О. Вертинського як естрадного артиста, то на першому плані в його виконанні була театральна складова. Зазначимо, що його сценічний образ П'єро був надзвичайно вдалим, оскільки саме він дозволяв розповідати глядачам про життєві колізії максимально правдиво і щиро. Спів О. Вертинського був підпорядкований естрадній міні-виставі, а вокал – далекий від академічного, оскільки на першому плані для співака було донесення тексту пісні. На жаль, він більшість пісень виконував російською мовою, про що наприкінці життя жалкував, оскільки Київ та Україна ментально йому були більш близькими. Отже, О. Вертинський є класичним представником вокально-театрального напрямку естрадної музики першої половини ХХ століття.

Варто відзначити вплив О. Вертинського на світову естраду. Відомо, що на початку 1920-х років артист покидає СРСР та продовжує кар'єру в Європі, Америці та Китаї. Його виступи користувалися популярністю у публіки, і не лише емігрантів. Так, відома й затребувана артистка М. Дітріх певний період мала романтичні відносини з О. Вертинським. Як результат цих стосунків у Вертинського з'явився стимул до написання нових творів, а у Дітріх сформувався провокаційний сценічний образ «співачки у чоловічому кос-



тюмі, який викликав обурення й водночас революцію в жіночій моді, після чого багато жінок наслідували її приклад і стали носити брюки» (Riva, 1993: 21). Слід зазначити, що у формуванні сценічного образу обох артистів є багато спільного, оскільки на перше місце обидва ставили драматургію твору, яка звичайну пісню перетворювала в музично-літературну новелу.

О. Вертинський синтезував традиції дореволюційного салонного виконавства з театральною драматургією, що заклало базу майбутнього «театру пісні», який проіснував на радянській естраді до початку 1970-х років. «Театр пісні» ґрунтувався на змістовності твору, його ідейної складової і не обмежується розважальним компонентом. Його специфікою було створення вокальної режисури як нової якості естрадної майстерності, а в процесі написання естрадної пісні відбувалася тісна співпраця композитора, поета і виконавця. Знаковими представниками цього напрямку стали артисти, які були народжені в Україні – Марк Бернес, Леонід Утьосов, Клавдія Шульженко. М. Бернес, який був професійним драматичним актором і активно знімався у кіно, зазначав, що «співати на естраді треба не тільки голосом, але й, що, мабуть, особливо важливо, – головою, серцем і всією своєю істотою» (Самая, 2019: 61).

За такими художньо-естетичними засадами працювала і уродженка Харкова Клавдія Шульженко. Про рівень майстерності і фахової підготовки артистки українська дослідниця Н. Дрожжина пише так: «На початку творчого шляху вона займалася вокалом з професором Харківської консерваторії Чемізовим. Пізніше зростанню її професійної майстерності сприяли виступи в концертах-дивертисментах і творча діяльність у складі різних професійних музичних колективів» (Дрожжина, 2019: 114). Більшу частину своєї творчої діяльності К. Шульженко присвятила вокальній естраді. Вона мала легкий та дзвінкий голос, приємної тембрації і майстерно використовувала свій вокальний та акторський потенціал. Музичні критики визначали, що творче кредо співачки остаточно сформувалося у період німецько-радянської війни, а саме з'явився лірико-драматичний репертуар, в якому не було «випадкових» пісень. Через вокально-виконавську майстерність будь-який пісенний матеріал артистка вона перетворювала на власну історію, що вписує К. Шульженко у низку чудових самотутніх естрадних співачок того часу.

Слухачам відомий передусім її радянській російськомовний репертуар. Проте варто нагадати, що свій творчий шлях К. Шульженко почи-

нала з виконання українських народних пісень. Зберігся запис 1930-х років пісні «Розпрягайте, хлопці, коней». Відзначимо, що співачка у її виконанні застосовує вокально-естрадную естетику, а саме формує звук в мовленнєвій позиції. Вона переважно використовує м'яку атаку звуку, що дає їй можливість технічно, легко, ніби граючись, фразувати в швидкому темпі. Мелодекламаційні фрази співачка акцентує твердою голосовою атакою, відзначаючи кульмінацію пісні. К. Шульженко, синтезуючи вокал та мелодекламацію, майстерно перетворює відому українську народну пісню на вокально-театралізоване дійство. Отже, попри отримання основ академічної вокальної школи, робота співачки в театрі та на естраді змінила акценти в її виконавській діяльності, і на перший план вийшла декламаційна, а не вокальна складова. Саме тому творчість К. Шульженко треба розглядати в контексті вокально-театрального напрямку естрадної музики.

В США естрадна музика розвивалася іншим шляхом, ніж європейська. Поява блюзу і джазу внесла суттєві зміни у звучання естрадної музики, в тому числі й вокальної. Саме в Америці з'являються два інших вокальні естрадні стилі. Одним з них став крунерський спів. Співаки-крунери органічно поєднували прийоми академічної співочої школи (вібрато, філірування, глісандо) з вкрапленням декламаційних фраз, тобто акторським співом. Через звукопідсилювальну апаратуру їх виконання було тихим і проникливим й отримало назву «крунінг» (муркотіння), що характеризується м'якою манерою співу з використанням освінгової ритміки. Специфічними особливостями крунерської вокальної естетики є невимушене звуковидобування, оповідне та елегантне подання музичного матеріалу, імітація розмови в паузах між куплетами. В репертуарі більшості крунерів важливе місце посідали джазові стандарти, лірико-романтичні балади, мелодії з мюзиклів і кінофільмів, салонно-танцювальна, свінгова і фонова музика. Поєднання академічного співу з акторським було не єдиною специфікою крунерського співу, адже він увібрав багато різних елементів – традиції блюзу і гавайської музики, бродвейських мюзиклів та класичного бельканто. Популярність крунерів тривала з кінця 1920-х і до кінця 1970-х років.

Засновником крунерської манери співу вважається естрадний співак та актор Бінг Кросбі – учасник «The Rhythm Boys» та вокального тріо оркестру Пола Уайтмена. Саме з цим оркестром він знявся у фільмі «Король джазу» (1930, режисер Джон Андерсон), знятим у жанрі ревію, що

передбачало поєднання музичних різножанрових номерів, розрахованих на широку аудиторію. Б. Кросбі мав теплий голос баритональної тембрації. Його відкритість, простодушна чарівність і щирість приваблювали слухачів усіх вікових категорій. Вокальна виконавська манера Б. Кросбі створила крунерський стандарт американської музичної естради епохи свінгу і породила велику кількість послідовників, серед яких Френк Сінатра, Нет Кінг Коул, Енді Вільямс, Тоні Беннетт та ін.

Окрім крунерського співу, важливе значення для розвитку естрадного вокалу відіграв джаз, передусім його напрям скет (scat). Засновником скету вважається Луї Армстронг – джазовий трубочар та співак. Особливістю скет-вокалу є його інструменталізація, а саме імітація голосом звучання духових інструментів. Прообразом вокалу Л. Армстронга стали прийоми гри на трубі, які були відтворені голосом (за системою К. Садолін – субтон, гроул). Пізніше скет-вокал став однією з базових форм джазового вокалу, серед видатних скет-вокалісток назвемо передусім Еллу Фіцджеральд.

Цікавим є поєднання в одній композиції крунерської манери співу та скету, що можна побачити на прикладі спільного виконання твору Спенсера Вільямса «Basin Street Blues» Б. Кросбі та Л. Армстронгом. Кожен зі співаків у цій композиції притримується власного стилю, застосовуючи вищезначені вокальні прийоми, при цьому стильову єдність забезпечує використання джазових метроритмічних формул.

Отже, розвиток естрадного вокалу в США мав відмінності від європейського, передусім через специфічні риси джазової музики, а також завдяки особливості розвитку американської музики, що поєднувала традиції різних культур. Крунерський спів і скет оновили саунд естрадної вокальної музики, заклавши підґрунтя її стильових трансформацій та синтезів в другій половині ХХ століття.

**Висновки.** Формування підвалин естрадного вокалу припадає на 1930–1940-і роки, коли було сформовано основні його стилі. Академічний тип вокалу був широко вживаний артистами оперети, які виступали в кабаре і знімалися в музичних фільмах. Академічний вокал у творчості естрадних виконавців зазнав деяких трансформацій відповідно до специфіки репертуару та виконавських умов, які передбачали не класичних вокалістів, а артистів синтетичного типу. Формування другого вокального стилю було пов'язано з театральною естрадою та творчістю артистів, для яких пріоритетним стало театральне, а не музичне начало. Вокальний та вокально-театральний стилі були характерні для європейської, в тому числі української естради. В США у 1930–1940-х роках формуються ще два естрадно-вокальні стилі – крунерський та джазовий, в останньому важливу роль відігравав скет як вокальна імпровізація інструментального типу. Усі чотири естрадних вокальних стилі лягли в основу сучасного естрадного вокалу, для якого важливими є і вокальна, і театральна складові, а також поєднання традицій європейської та американської музики.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Войченко О. Особливості вокальної манери Джамали. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Вип. 47. Т. 1. С. 78–82.
2. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Харків: Естет-Принт, 2019. 336 с.
3. Локтіонова-Ойцюсь О. Світовий шлягер як об'єкт інтерпретації естрадного вокаліста в українських музично-телевізійних проєктах. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 62. Т. 2. С. 44–49.
4. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.
5. Riggs S. *Singing For The Stars. A Complete Program For Training Your Voice*. USA: Alfred Music, 1992. 96 p.
6. Riva M. *Marlene Dietrich*. New York: Alfred A. Knopf, 1993. 787 p.
7. Sadolin C. *Complete Vocal Technique*. Denmark, 2000. 255 p.

#### REFERENCES

1. Voichenko, O. (2022). Osoblyvosti vokalnoi manery Dzhamaly [Peculiarities of Jamala's vocal style]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Issue 47. P. 78–82 [in Ukrainian].
2. Drozhzhyna, N. (2019). Vokalne mystetstvo estrady: istoriia, teoriia, praktyka [Variety vocal art: history, theory, practice]. Kharkiv: Estet-Prynt. 336 p. [in Ukrainian].
3. Loktionova-Oitsius, O. (2023). Svitovyi shliaher yak ob'iekt interpretatsii estradnoho vokalista v ukrainykykh muzychno-televiziiynykh proiektakh [The world hit as an object of interpretation of a variety singer in Ukrainian music and television projects]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Issue 62. P. 44–49 [in Ukrainian].

4. Samaia, T. (2019). Vokalne mystetstvo estrady: ukrainskyi kontekst [Variety vocal art: the Ukrainian context]. Kyiv: Chetverta khvyliia. 152 p. [in Ukrainian].
5. Riggs, S. (1992). Singing For The Stars. A Complete Program For Training Your Voice. USA: Alfred Music. 96 p.
6. Riva, M. (1993). Marlene Dietrich. New York: Alfred A. Knopf. 787 p.
7. Sadolin, C. (2000). Complete Vocal Technique. Denmark. 255 p.