

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

М'ЯКУШ ТЕТЯНА
ЕВОЛЮЦІЯ СКЕТУ В ДЖАЗОВОМУ ВОКАЛІ:
ТЕХНІКА, СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ВПЛИВ НА ВОКАЛЬНУ
ІМПРОВІЗАЦІЮ

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація – Спів джазовий

Наукове обґрунтування творчого проєкту

Науковий керівник –

Майчик Н. Т.

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри спеціального фортепіано №2

Рецензент –

Войтович О.О.

доктор філософії,

доцент кафедри джазу та популярної музики

Львів-2025

ЗМІСТ

ВСТУП	2
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ СКЕТУ	4
1.1. Визначення скету як виду вокальної імпровізації	4
1.2. Історичні витоки	5
1.3. Особливості вокальної техніки скету	7
1.4. Скет у контексті джазової імпровізації: відмінність від інструментального соло та вокалізу	12
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ СКЕТЕРІВ ЕРИ СВІНГУ ТА БІБОПУ	15
2.1. Луї Армстронг - легенда про створення скету	15
2.2. Елла Фіцджеральд - еталон скетингу	19
РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК ТА ІНСТРУМЕНТАЛІЗАЦІЯ СКЕТУ В КІНЦІ ХХ ст. - ПОЧАТКУ ХХІ ст.	25
3.1. Tania Maria - скет в бразильському прочитанні	25
3.2. Боббі Макферрін - універсальність голосу, як інструменту	29
3.3. Джейкоб Кольєр - новаторський підхід до аранжування	34
3.4. Сіріл Еме - традиційни скет в сучасному джазі	39
ВИСНОВКИ	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	45

ВСТУП

Актуальність теми. Джаз є одним із найдинамічніших і найбільш творчих напрямків музичного мистецтва, що невинно еволюціонує разом із загальним розвитком музичної індустрії. Особливу увагу привертає техніка скету (scat singing) – форма вокальної імпрровізації, яка перетворює голос на інструмент, дозволяючи виконавцю вести музичний діалог із ансамблем на рівних умовах.

Еволюція скету від ранніх експериментів до сучасних інтерпретацій відображає загальні процеси еволюції у джазі, збагачення музичної мови та пошук нових форм самовираження. Ця тема є актуальною, оскільки дозволяє глибше зрозуміти взаємодію між традиціями та сучасними тенденціями, а також підкреслити роль вокалу як невід’ємного елементу джазового мистецтва.

Об’єктом дослідження є еволюція техніки скету в джазовому вокалі від історичних витоків до сучасних прикладів скетингу в світовій музичній культурі.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві здійснено аналіз творчості Джейкоба Кольера та Сіріл Еме як представників сучасного етапу розвитку вокальної імпрровізації. Вивчення їхніх виконавських стратегій та підходів до скету дало змогу окреслити нові тенденції у світовій джазовій практиці. Отримані результати становлять цінне джерело для формування навчальних програм у музичних школах і коледжах, зокрема у сфері вивчення джазового вокалу та імпрровізації.

Предметом дослідження є музично-виражальні, технічні, стилістичні та інтерпретаційні особливості скету, а також індивідуальні виконавські підходи видатних джазових виконавців.

Метою даної роботи є всебічний аналіз еволюції техніки скету в джазовому вокалі, виявлення специфічних особливостей імпрровізації, що роблять її унікальною серед інших вокальних технік, а також дослідження впливу окремих виконавців на розвиток цього виду мистецтва. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- Провести історичний огляд становлення скету як вокальної техніки, розглянувши його корені в афроамериканських музичних традиціях та розвиток у контексті джазу

- Проаналізувати технічні особливості скету, зокрема аспекти ритміки, гармонії та імпровізаційних стратегій, що використовуються вокалістами.
- Дослідити внесок видатних виконавців у розвиток техніки скету, виявити індивідуальні підходи до її виконання.
- Розглянути приклади сучасного використання скету в джазі

Матеріалами дослідження стали записи і нотні транскрипції скетових соло та творів Луїса Армстронка, Еллі Фітцджеральд, Боббі Макферіна, Тані Марії, Джейкоба Кольєра та Сіріл Еме.

Основними методами дослідження є:

- історичний метод - аналіз еволюції скету у контексті розвитку джазу, розгляд нотних матеріалів та записів видатних виконавців.
- аналітичний метод у процесі аналізу музичних творів та імпровізацій, транскрибування творів та соло, визначення характерних елементів техніки скету.
- порівняльний аналіз - зіставлення виконавських підходів до скету для виявлення еволюційних змін. Розбір композиційних структур, ритмічних малюнків та гармонійних особливостей у виконаннях скету.

Структура роботи. Виходячи із мети, завдань, предмету та об'єкту дослідження робота складається з вступу, трьох розділів, висновків, 16 нотних прикладів та списку використаної літератури. Загальний обсяг 46 сторінок, 44 з них - основний текст.

Таким чином, дане дослідження спрямоване на систематизацію теоретичних та практичних аспектів скету, що дозволить не лише зберегти і примножити традиції джазового вокалу, але й відкриває нові шляхи для його розвитку в майбутньому.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ СКЕТУ

1.1. Визначення скету як виду вокальної імпровізації

Скет - це форма вокального виконавства з використанням фонем та звуконаслідувальних складів. В основному, скет використовується для вокальної імпровізації, проте широко виконується і поза джазовими соло.

Основною та найбільш впізнаваною рисою скету є короткі склади та фонем, що дозволяють без слів створювати мелодію. Цей особливий тип вокального виконання вимагає від співака не лише хорошої техніки, а й високого рівня розуміння гармонічної структури твору, його форми і стилістичних особливостей. [8].

Скет дозволяє вийти за межі традиційного співу з текстом та використовувати свій голос як інструмент. Це відкриває для вокаліста широкі можливості для виразності та донесення музичної думки. Завдяки відсутності лексичного змісту, вокаліст може більше зосередитись на технічних аспектах виконавства: інтонації, ритмі та тембрових особливостей. Гнучкість та різноманітність скету дозволяють адаптувати його до різних жанрів (від традиційного свінгу до яскравого ф'южину) та експериментувати з формами (акапело, сольний та ансамблевий спів). [3]

Вокаліст опановує ритмічні моделі та форми, розвиває гармонічний слух, опановує фразування великих імпровізаторів та збагачує свій мелодичний «словник». У сучасній джазовій практиці вивчення скету складається з аналізу вокальних та інструментальних соло, вивчення популярних соло та створення власних імпровізацій за заданими принципами.

Скет варто розглядати як самобутній тип вокального виконання. Адже під цим терміном ми одночасно розуміємо це і як форму виконавства без слів, і як імпровізацію та як технічний навик для вокаліста. У сучасному джазі це не просто збережена техніка, а й форма виконання, що активно розвивається та інтегрована не лише в джаз, а й у популярні жанри.

1.2. Історичні витоки

Скет-спів як форма вокальної імпровізації сформувався не як ізольоване явище, а як результат тривалого процесу музичного синтезу, що відбувався в межах афроамериканської музичної традиції США. Його становлення тісно пов'язане з кількома важливими жанровими напрямками афроамериканського фольклору.

У XIX столітті афроамериканські раби, позбавлені доступу до освіти та письмової культури, створили усну музичну традицію, яка стала основою всіх пізніших форм чорної музики. Ця традиція була життєво необхідним засобом виживання, спілкування, емоційного вираження і протесту. У ній народилися ті риси, які згодом втілилися у скет-співі: імпровізація, звукозображення, вільна вокалізація, ритмічна свобода та виразна артикуляція. Центральне місце у цій традиції займали кілька ключових фольклорних форм:

Call and response - форма співу, в якій лідер виконує фразу (call), а група її повторює або відповідає варіацією (response). У релігійних, робочих або соціальних контекстах ця модель створювала ритмічний цикл і простір для варіативності. Як зазначає Меллоні Бернім, «структура call and response давала можливість спонтанно змінювати фрази, створюючи живий музичний діалог, схожий на джазові імпровізації» [4]

Антифонний принцип - одна з найхарактерніших ознак африканських музичних практик, яка простежується як у ранніх історичних згадках, так і в сучасному польовому дослідженні музики. Наприкінці XVIII століття лікар Томас Вінтерботтом описував цей прийом серед гребців у Сьєрра-Леоне так: «Один із веслярів співає куплет у стилі, схожому на речитатив, який завершується хором, до якого долучаються всі. Якщо веслярів багато, другий учасник повторює куплет, а далі знову вступає загальний хор»

Через два століття, спостерігаючи за піснею народу кпелле під час роботи на рисовому полі в Тототі (Ліберія), етномузикологиня Рут Стоун занотувала: «Солістка почала співати текстову фразу “Ой-о-гбене-мей-о”, на що хор відповідав “Ой-о-гбене”. Згодом вона почала імпровізувати новий рядок через кожен фразу». Аналогічну структуру заклик-відповіді можна почути й у релігійній музиці Гани.

Цей принцип лишається фундаментом афроамериканської музики XX–XXI століття. У блюзі, наприклад, гітара або губна гармоніка вступають у діалог зі співаком, відповідаючи короткими рифами або відлунням його імпровізованої лінії. У госпелі хор і інструменталісти емоційно реагують на вокальну експресію соліста, особливо в кульмінаційних моментах твору. Таким чином, структура «питання-відповіді» - це не лише форма спілкування в межах музичної думки та ансамблю, а й основа джазової імпровізаційної логіки, зокрема у скеті.

Work songs - ритмічні пісні, які виконувалися групами працівників для синхронізації рухів під час фізичної праці. Вони мали фіксований ритм, часто просту куплетну форму, але доповнювались вигаданими словами, вокальними вставками або фонемами (такі як “hey-ho”, “bam-bam”, “lin’ di doo”). Вербальна структура часто була підпорядкована ритму, і повторювані вигуки використовувалися як ритмічні заповнювачі. Ці фрагменти - предки скет-фраз, де форма переважає над значенням, і де вокал стає частиною ритмічного ансамблю

Ring shout - це релігійна танцювальна форма, де учасники утворювали коло, ритмічно плескали, тупотіли і співали імпровізовані лінії. Ці співи не мали строгої структури, кожен учасник міг додавати свій вокальний ряд - імпровізаційно, з емоцією, у відповідь на попереднього співака. Аналогічно, спірічуели (spirituals) дозволяли вокалістам додавати ад-лібі, вигуки, мелізми, які не входили до основного тексту, але виражали особисту емоцію, часто - радість, біль чи надію. [4]

Афроамериканці виявили вражаючу здатність створювати музику та танець, перетворюючи власне тіло на ударний інструмент, виконуючи перкусивні ритми. Вони не лише опиралися спробам європейців та американцям нав'язати чужі культурні й музичні цінності, а й утверджували свою ідентичність як народ африканського походження з власними уявленнями про красу, звучання та поведінку. Часто не маючи нічого, окрім власного тіла та власних уявлень про музику, африканці Нового Світу «влучали в ціль, маючи криву палицю», створюючи традиції, які згодом стали знаковими. А саме pattin' juba (ритмічне биття по тілу, що слугувало акомпанементом до співу чи танцю у рабів), juba dance, hambone (форма ритмічної перкусії тілом: удари долонями по стегнах і боках тіла в складних ритмічних візерунках) у добу рабства, а згодом tap dance, step dance та human beatbox, вид вокальної перкусії, що перетворює голос на повноцінний інструмент.

Плескання в долоні та людський голос - найпоширеніші інструменти в африканській музиці, й pattin' juba можна розглядати як афроамериканське продовження ритмічного плескання, що супроводжує спів і танець у багатьох куточках Субсахарської Африки. Цю практику описують як складнішу форму звичайного плескання, яка підноситься до рівня самодостатнього ритмічного супроводу для танцю. Вірогідно, заборона на використання барабанів у колоніях сприяла розвитку цього, на перший погляд, менш загрозливого способу створення ритму.

Про ототожнення цього мистецтва з афроамериканською спільнотою свідчить і згадка в мемуарах Генрі Бібба, народженого у 1815 році в Кентуккі в родині рабині. Він критикував те, що рабовласники заохочували до «світських розваг», таких як танці, спів, гра на банджо та саме «pattin' juba» Відомо, що поєднання співу, плескання в долоні й танцю було зафіксоване ще в Африці у 1621 році, а у США pattin' juba задокументовано вперше в 1820-х роках. [4]

В умовах обмеженого доступу до інструментів, афроамериканські музиканти ще з XIX століття почали імітувати інструментальні партії голосом - бас, духові, перкусію. Імітація звуків духових і перкусійних інструментів стала поширеною технікою в афроамериканських вуличних ансамблях, а пізніше - в джазовому вокалі. [10] Це безпосередньо веде до скету, де вокаліст імітує інструментальні імпровізації, замінюючи саксофон або трубу голосом.

Як зазначають музикознавці, що вокальні практики, схожі на скет, існували вже в афроамериканських вокальних ансамблях Нового Орлеану, де співці імпровізували між собою, використовуючи складові фонемі для заповнення музичних фраз. Ці ранні форми імпровізації були менш формалізованими і походили саме з африканських усних традицій. [8]

1.3. Особливості вокальної техніки скету

Фонетика

Фонетична складова скету є не просто набором випадкових звуків та складів, а структурована система елементів, що скеровані на відтворення та імітацію інструментальних тембрів і ритмічних фігур. Використання фонем і складів, як-от [bar], [doo], [bee-bop], має чітку функцію - створювати артикуляційні акценти, відтінки звучання та варіювати динаміку й ритм.

Завдяки певним акустичним особливостям людського голосу, вокалісту має достатньо багатий набір звуків. Ми можемо поділити всі доступні голосу звуки на дві основні категорії: залежно від того мають вони визначену висоту, чи ні. Озвучені звуки, до яких належать всі голосні, створюються тоді, коли повітря проходить крізь голосові складки. На виході ці звуки складні та багаті обертонами, змінюють своє темброве забарвлення, динаміку та силу звуку, залежно від техніки їх звуковидобування.

Неозвучені звуки виникають унаслідок звуження потоку повітря в різних місцях голосового тракту: від голосової щілини (як у звуці [h]) і до кінчика язика (як у звуці [t]). Усім приголосним звукам властиве звуження і перешкода в русі потоку повітря, проте є приголосні, які також можуть мати висоту тону. До таких належать звуки [n], [m], і [g], оскільки коли звук проходить через різні резонаторні порожнини голосового тракту, він модифікується і може посилювати свою обертонову структуру. [2]

Цей процес резонування породжує форманти - частоти, що характерні для голосу кожної людини. Удосконалюючи свої технічні навички, вокаліст може розширювати фонетичні можливості свого голосу додатковими формантами, що збагачують тембр. Це досягається зміною форми резонаційних просторів, форми губ, язика, щелепи, тощо. (Приклад експериментального фонетичного звуковидобування буде розглянуто детальніше в аналізі твору «Drive» Боббі Макферіна в 3 розділі дослідження).

Положення артикуляційних органів значною мірою визначає величезне різноманіття фонем - найменших одиниць мовлення, які використовують як мовці, так і співаки. Оскільки кожне положення дає особливий тембр із своїм забарвленням і частотним спектром формант, звуки голосу можуть мати різну ступінь «темряви» та «яскравості» в голосі.

Складові скету, які придумують імпровізатори під час своїх соло складаються саме з фонем. Використовуючи фонемні символи, можна нотувати не лише нотне позначення звуку, а й його фонетичне забарвлення. Запис та аналіз фонем допомагає аналізувати і досліджувати, як скетери працюють зі звуком. Фонетичні транскрипції соло, що доповнюють нотний матеріал, показують, як фонемі не лише служать способом звуковидобування чи прикрасою мелодичних фраз, а й є інструментом для структурування музичної думки в цілісні висловлювання.

Традиційно ми транскрибуємо соло англійськими складами. Голосні англійської мови можна розташувати за тембровою шкалою, залежно від висоти їхніх формант. Голосні, що утворюються ближче до передньої частини ротової порожнини, поступово «світлішають» у такій послідовності: [ə], [ʌ], [æ], [ɛ] [i], [iy] (як у словах: putt, rat, ret, paid, rit, peat). Голосні, що формуються ближче до задньої частини рота, навпаки, поступово «темнішають»: [ə], [ɑ], [ɔ], [ow], [u], [uw] (як у словах: putt, pot, bought, boat, put, boot).

Приголосні ми теж диференціюємо за місцем їх утворення в ротовій порожнині:

[b], [p], [m] - білабіальні звуки, або губні звуки.

[f], [v], [y] - лабіодентальні звуки, що утворюються за допомогою губи та верхніх зубів.

[θ] (поєднання англійських th) - дентальні звуки, утворені кінчиком язика біля або на зубах.

[t], [d], [s], [z], [n], [l] - альвеолярні звуки, що утворюються біля альвеолярного гребеня.

[ʒ], [ć], [š] – пататальні звуки, що утворюються на твердому піднебінні. (В українській мові ми можемо ці звуки потрактувати наступним чином.

[ʒ] – м'якший варіант українського [ж];

[ć] – м'якший варіант української [с];

[š] – звук [ш]

[k], [g], – велярні або задньопіднебінні звуки утворюються задньою частиною язика та м'яким піднебінням [2]

Ритм

Скетери завжди прагнуть до різноманітності та вигадливості у своїх імпровізаціях. Вони активно працюють зі складними ритмічними структурами, привчають себе до більш тонкого відчуття ритмічних зсувів та напручують складні навички взаємодії з ансамблем. Вокалісти збагачують свій ритмічний лексикон широким різноманіттям малюнків: від стабільних пульсацій до складних і нерівномірних структур на фоні ритмічної секції.

Невід'ємною частиною традиції є свінгування з характерним ритмічним «погойдуванням». Свінг як явище є обов'язковим для опанування і розуміння не лише для вокалістів, що прагнуть розвинути свій навик імпровізації, а й для будь-якого вокаліста, що співає джаз.

Особливим показником високої майстерності виконавця є використання поліритмії - одночасного накладання різних ритмічних малюнків (наприклад, тріолі на фоні двійкової основи в акомпанементі). Таке володіння ритмом підсилює експресію і музичну напругу.

Вокальна імпровізація також ускладнюється варіаціями базового ритмічного малюнку в межах однієї фрази. Тож, одну і ту саму фразу, з тими ж нотами можна ускладнити різними ритмічними малюнками. Таким чином, ритміка в скеті є не просто технічною складовою виконання, а повноцінним методом для музичної виразності вокаліста.

Інтонація

Скет відрізняється високою точністю інтонування. Вокалісти використовують цілий ряд мелізматичних прийомів, зокрема глісандо, під'їзди й оспівування, які неможливі без чистої інтонації та відчуття ладового центру. Інтонаційно вокалісти прагнуть наблизитись до інструментальних соло, особливо віртуозними є акапельні виконання, що дозволяють продемонструвати непохитність вокаліста в тональності, його відчуття гармонічних функцій та стійке розуміння акордових структур.

Інтонація в скеті це взаємодія точності та імпровізаційної свободи [9], а тренування слуху для вокалістів є одним з ключових векторів їхньої роботи. Адже

в момент імпровізації вокаліст здатний більше опиратися на своє «вуха», тоді як інструменталісту достатньо лише теоретичного розуміння складових гармонічної побудови твору. Наприклад, під час імпровізації на умовний септакорд інструменталісту достатньо знати будову ладу, який буде пасувати до акорду, аби його обіграти. То ж вокалісту потрібно не лише мати теоретичні знання про цей лад, а й якісно почути та проінтонувати його в акорді.

Гармонія

Скетові соло завжди базуються на гармонійній канві твору. Вокаліст орієнтується на функції акордів та тональний центр, що дозволяє зберегти музичну цілісність.

Важливу роль в сучасному скеті відіграє модальність - використання ладів на гармонічні функції. Ладовий принцип дозволяє створювати більш багаті та цікавіші мелодії, які відповідають специфіці гармонії.

Скетери прагнуть не лише використовувати основні ноти акорду, а й «зачіпати» розширені й альтеровані ступені. Рівень майстерності вокаліста залежить від того, наскільки ефективно та інтонаційно чисто він може надбудувати мелодію з додавання 9,11 та 13 ступеней. Це дозволяє урізноманітнити мелодичну лінію та уникати повторень однакових структур у соло.

Звуконаслідування

Одним з найскладніших аспектів в скетовому виконавстві є звуконаслідування. В основному ми це трактуємо як імітацію інструментів, проте це може бути імітація звуків природи, побутових звуків, тощо. Цей прийом дозволяє вокалісту відтворювати тембри, артикуляційні та виконавські ефекти інструментів джазового ансамблю. А насамперед духових, басу і перкусії, завдяки цьому вокаліст стає не лише носієм теми, а й може бути активним учасником ансамблю в різних ролях.

Звуконаслідування ґрунтується на низці технічних особливостей, що включають:

1. Акртикуляційні особливості. Використання голосних та приголосних звуків, що максимально наближені до звуків інструмента, який імітується. До прикладу [doo], [va], [bar] для духових, [š], [zh] в імітації шейкера і перкусії. Ці фонемі дають базу для формування інструментальних тремоло, атак, глісандо та інших виконавських нюансів інструменту, який наслідують [7] Також можуть

використовуватись цокання язиком, клацання та свист для уподібнення з бажаними інструментами.

2. Темброві особливості. Змінюючи типи змикання голосових складок та положення вокальних структур ми можемо тембрально варіювати наші соло. Тому в звуконаслідуванні використовують як традиційні методи звуковидобування, так і більш експериментальні техніки, такі як distortion (цей приклад буде розглянуто в аналізі соло Еллі Фітцджеральд у 2 розділі).

3. Ритмічні особливості в звуконаслідуванні. Для досягнення звуконаслідування басу і перкусії часто використовуються характерні ритмічні малюнки, що допомагають нам в «прочитанні» того чи іншого інструменту в соло. Так вокалісти використовують патерни блукаючого басу, його ритмічну канву для звуконаслідування басу.

Важливо зазначити, що ефективність звуконаслідування залежить від розуміння виконавцем інструментальної манери і стилю. Існує певна дискусія, щодо того чи повинні вокалісти формувати свій стиль подібно до гри інструменту, чи краще співати так як диктує природа. Історично роль джазових вокалістів була в тому щоб виконувати мелодію, а не складні імітаційні соло в швидких темпах. Тому не всім може пасувати така форма скету, однак для багатьох це стає полем для експериментів та дослідження можливостей власного тіла, збагачення своїх імпровізацій та манери виконавства.

Фразування та динаміка у вокальному скеті

Фразування в скеті - це спосіб висловлення музичної думки, її структурна та смислова організація. Фразування формує структуру соло, створює логіку його викладу - від вступу до кульмінації і завершення. Ми можемо ототожнювати його з мовленням, де кожна фраза має зміст, логічні паузи та акценти.

Одним із ключових інструментів фразування є пауза - вона не лише відокремлює окремі музичні ідеї, а й створює простір для діалогу з ансамблем, додає «повітряності» до соло або ж драматичної напруги. Часто паузи є недооціненим елементом соло. За активними швидкими пасажами вокалісти втрачають відчуття музики, що часто проявляється саме в маленьких люфтах та логічних зупинках.

Динаміка, у свою чергу визначає рівень гучності та інтенсивності в межах фрази. Вона допомагає формувати розвиток і контраст у соло. Вокалісти підводять збільшенням динаміки до ключових моментів імпровізації, підкреслюючи важливі елементи та кульмінацію. Так і спадання динаміки дозволяє нам зчитувати кінець соло та перехід до наступного квадрату.

Крім того, динаміка взаємодії з ритмом: наприклад, акценти на слабких долях або несподіване «вистрілювання» окремих складів можуть змінити сприйняття фрази. Багато вокалістів майстерно оперують мікродинамікою (дрібними варіаціями гучності в межах фрази), це ще більше збагачує їхнє виконання та дозволяє створювати живіші та дотепніші імпровізації.

Артикуляційна моторика та регістрова мобільність

Окрім виразного фразування й звуконаслідування, скетинг вимагає високого рівня артикуляційної моторики - точного, швидкого та координованого руху артикуляційних органів (язика, губ, м'якого піднебіння). У процесі імпровізації вокаліст часто переходить від одного фонематичного поєднання до іншого з великою швидкістю. Це вимагає надзвичайно гнучкої дикції та вміння зберігати чіткість у складних ритмічних структурах. Артикуляційна моторика виконує функцію не лише дикційного елемента, а й допомагає формувати ритмічну пульсацію, додаткові шумові ефекти та імітаційні елементи.

Другим критичним елементом є вокальна регістрова мобільність - здатність вільно переходити між різними регістрами (товсте змикання, мікст, фальцет) і використовувати їх у відповідності до музичного задуму. Часто скет-вокалісти застосовують змішані техніки, використовуючи тонке змикання або навіть свистковий регістр для досягнення легкості й ефектності у фразах. Особливо це помітно в стилістиці таких виконавців як Елла Фіцджеральд або Сара Вонн, де зміна регістрів не є технічним викликом, а органічною частиною музичної мови.

1.4. Скет у контексті джазової імпровізації: відмінність від інструментального соло та вокалізу

У джазовій традиції скет виступає як унікальне явище вокального виконавства, яке поєднує в собі як елементи вокального мистецтва, так і характерні риси інструментального джазового мислення. На перший погляд, скет може здаватися вокальним аналогом інструментального соло, адже в обох випадках йдеться про імпровізацію, побудовану на гармонійній структурі теми. Однак між цими формами існують принципові відмінності як у виражальних засобах, так і в технічній реалізації.

Інструментальне соло в меншій мірі залежить від людської анатомії. Інструмент відкриває значно ширші можливості щодо тесситури, тривалості нот, віртуозності технічних прийомів та звукової інтенсивності. Наприклад, саксофоніст може виконувати безперервні пасажі, недоступні для людського голосу через фізіологічні обмеження дихання та артикуляції [3]. У своєму порівняльному дослідженні Леонард Фезер зазначає, що «в той час як саксофоніст

прагне використати увесь свій діапазон техніки, вокаліст у скеті часто спирається на інтонаційне багатство, ритмічну розкутість і природну. [6] фразування голосу, і саме ці фактори створюють особливу виразність скету»

Вокалісти, зокрема Елла Фітцджеральд, вдавалися до технічних прийомів, характерних для інструментів - наприклад, глісандо, агогічні зміщення, фразування, що імітує трубу чи саксофон, проте робили це з виразним вокальним нахилом, демонструючи гібридність скету як форми. Скет також має відчутну тілесну складову. У ньому голос не тільки виконує функцію носія звуку, а й є частиною фізичного жесту, що залучає міміку, ритмічні рухи тіла, дихання та іноді body percussion.

Відмінність від вокалізу

Ще одним частим об'єктом порівняння скету є вокаліз — форма вокального виконавства, що також передбачає спів без тексту. Втім, між ними існують як структурні, так і функціональні розбіжності.

Вокаліз, особливо в академічній традиції, зазвичай є записаним твором, який виконується без тексту, часто на одну голосну (наприклад, а, у). Його метою є демонстрація тембрових якостей голосу, технічної майстерності та мелодійної лінії. Він не є імпровізаційним за своєю природою і не містить варіативності, притаманної джазовому скету. Як зазначає Грідлі, «вокаліз - це, швидше, естетичне продовження вокальної техніки, а скет - продукт музичного мислення та миттєвого реагування». [9]

Окрім того, вокаліз виконується в рамках чіткої ритмічної та гармонічної структури, у той час як скет може свідомо зміщувати ритм, використовувати синкопи, поліритмію та імітацію. Наприклад, Боббі Макферрін у своїх імпровізаціях часто застосовує полістилістичні підходи, поєднуючи скет із елементами бітбоксу, етнічних вокалізацій і авангардної імпровізації.

Функціонально вокаліз здебільшого має супровідний або ліричний характер і використовується як засіб створення певної емоційної атмосфери. Скет, натомість, часто є центральною імпровізаційною частиною твору, що вимагає від виконавця навичок взаємодії з ритм-секцією, розуміння джазової гармонії та музичного діалогу в реальному часі.

Таким чином, скет слід розглядати не просто як одну з вокальних технік, а як повноцінну форму джазового мислення, що поєднує інструментальну логіку фразування з виразними можливостями людського голосу. Його гібридна природа виявляється у здатності до гнучкої імпровізації, ритмічної свободи та емоційної виразності, що відрізняє його як від інструментального соло, так і від вокалізу. Розуміння цієї відмінності є ключовим у дослідженні еволюції вокального джазу

XX–XXI століття та вивченні специфіки вокального скету як окремого жанрово-технічного явища.

Скет постає як комплексна вокальна практика, що поєднує в собі імпровізацію, глибоке розуміння гармонії та інструментальне мислення. Це не просто набір складів без лексичного змісту, а складна система навиків, що скерована на висловлення музичної думки вокалістом. Скет дозволяє перетворити голос на інструмент та робить його повноцінним учасником джазового ансамблю.

Технічні аспекти - фонетика, артикуляційна моторність, інтонаційна точність та здатність до звуконаслідування вимагають від виконавця високої виконавської майстерності та теоретичної підкованості. Скет за своєю суттю стоїть ближче до інструментальної імпровізації, зберігаючи особливості анатомії і манери людського голосу.

Історичні витoki скету сягають афроамериканської музичної традиції, де імпровізація, ритм і вокальні експерименти слугували не лише мистецькою складовою, а й важливим соціальним та культурним елементом. Call and response, work songs, ring shouts та тілесна перкусія стали підґрунтям для формування джазового вокалу і скету.

Таким чином скет розглядається не лише як вокальний прийом чи стильову особливість джазового виконання, а як результат тривалого історичного розвитку. Це динамічна і жива форма вокального мистецтва, що постійно змінюється та еволюціонує, що відкриває нові можливості для вокальної імпровізації.

РОЗДІЛ 2

АНАЛІЗ СКЕТЕРІВ ЕРИ СВІНГУ ТА БІБОПУ

2.1. Луї Армстронг - легенда про створення скету

Луї Армстронг (Louis Armstrong) народився 4 серпня 1901 року в найбільшій афроамериканській районі Нового Орлеану. Район Сторівілі був відомий своєю вільною мораллю, а також барами, танцювальними залами й клубами.

З ранніх років хлопчик тяжко працював, проте семирічного Луї прийняла єврейська сім'я литовських емігрантів. Спочатку вони давали йому роботу вдома, щоб підгодувати вічно голодну дитину. Згодом він почав ночувати в родині євреїв, де до нього ставилися ніжно і з турботою. Він вивчив безліч російських та єврейських пісень, які йому там співали. І саме ця сім'я дала йому гроші на купівлю першої труби. Як водиться в єврейських сім'ях вони щиро захоплювались його музичним талантом і всіляко його підтримували.

Пізніше, коли він став відомим, він використовував єврейські мелодії у таких творах, як *St. James Infirmary* та *Go Down Moses*. На згадку про цю сім'ю він до кінця життя носив зірку Давида і казав, що саме в цій сім'ї він навчився справжнього життя.

Армстронг отримав першу музичну освіту у виправному таборі-інтернаті «Уейф'с Хоум» для кольорових підлітків у 1913 році, куди потрапив за стрільбу з пістолета на Новий рік (зброю він вкрав у поліцейського, що обтяжило його засудження). Там він приєднався до духового оркестру і навчився грати на різних інструментах. Саме цей оркестр виконував традиційні для того часу твори: марші, польки та популярні пісні.

Після звільнення Луї вирішив стати музикантом і почав грати в місцевих клубах району на позичених інструментах. Під своє крило його взяв Кінг Олівер, найкращий корнетист міста. Сам Луї вважав його своїм першим справжнім учителем. З 1918 року Армстронг грав у ансамблі Кіда Орі, епізодично виступав в ансамблі «Tuxedo Brass Band» та ще в низці гуртів.

У 1922 році Оліверу Кінгу знадобився другий корнетист, і він запропонував Армстронгу доєднатись до оркестру «Creole Jazz Band». На той час це був один з найяскравіших джазових складів у Чикаго і саме в цьому складі він зробив свої перші записи. Подальша кар'єра розвивалася вже в Нью-Йорку, де він поступив на

контракт до оркестру Флетчера Хендерсона. Люди так захоплювалися його соло, що приходили на виступи лише заради Армстронга.

У 1925 році після завершення контракту з Флетчером, Луї повернувся до Чикаго. І навіть заснував власний оркестр «Louis Armstrong and his stompers». Також здійснив низку записів у складі бенду «Hot Five» й «Hot Seven», також Луї відмовився від корнета і повністю перейшов на трубу.

Саме в цей час з'явилися його скетові записи, які мали надзвичайний успіх. У популярній культурі саме Луї Армстронгу приписують винайдення скету. За легендою, 1926 року під час запису твору «Heebie Jeebies», він випадково впустив ноти на землю. І йому довелося імпровізувати голосом, а не на трубі. Однак ми можемо спростувати цей міф, адже ознаки вокальної скетової імпровізації з'явилися ще в афроамериканських вокальних ансамблях, де співці імпровізували між собою, використовуючи складові фонемі. Ці ранні форми імпровізації були менш формалізованими і походили з африканських усних традицій [8].

Проте, неможливо заперечувати той факт, що Армстронг став одним з перших відомих скеттерів і став символом традиційного джазу в популярній культурі, а вплив його творчості є вагомим та цінним. У своїй роботі «The Master of Modernism» Томас Бразерс зазначає: «До Луї Армстронга скет уже з'являвся на записах: його використовували Юкулелі Айк (Ukulele Ike) та Дон Редмен, (Don Redman), а ще раніше у 1911 році Джин Грін (Gene Green) у пісні King of the Bungaloes. Ще в дитинстві Армстронг чув скет у виконанні квартету, який виступав на вулицях.»

Композиція «Heebie Jeebies» на момент виходу вже була популярним танцем з акцентом на рухи стегнами, як зазначає Бразерс. Тому платівка з піснею стала одним з найбільших хітів Армстронга у 1926 році. [12]

У 30-х років відбувся розквіт його гастрольної кар'єри. В довоєнні часи він відвідав Велику Британію, гастролював у Скандинавії, Західній Європі та Північній Африці. Він здобув шалену популярність не лише серед темношкірими, а й на всю Америку.

У 1940-50 роках Армстронг працював в основному в стилі «диксиленд». Разом зі своїм менеджером Джо Глейзером вони заснували оркестр «All Stars», завдяки участі в якому, багато маловідомих до того часу джазменів набули більшої популярності. Також у цей період відбувся визначний запис опери Гершвіна «Поргі і Бесс» разом із Еллою Фітцджеральд. У zenіті слави Армстронг записав твір «Hello, Dolly». Останнім його хітом стала пісня «What a Wonderful World».

Через проблеми зі здоров'ям, Армстронг вже не міг виступати на повну силу. Тому в 1960-х роках записується в основному як вокаліст. В цей час вийшла відома «Go Down Moses». 10 лютого 1971 року Луї востаннє грав і співав у телешоу зі своїм давнім товаришем Бінгом Кросбі. За день до смерті Армстронг зібрав свій оркестр «All Stars» для репетиції, наступного ж дня 6 липня 1971 року, він пішов з життя.

З вокальної точки зору Луї Армстронг використовував грубий і часом навіть «нездоровий» звук. Для слухачів його тембр став брендовим, але звуковидобування відбувалось через сильну напругу, що не сприяло здоров'ю голосу. Високий рівень компресії в гортані та навантаження на голосові складки є ризиковим та не рекомендується для відтворення у вокальній практиці.

Проте, саме жорсткий і хрипкий звук стали його впізнаваною рисою. У його манері співу простежувалась «жована» артикуляція, і це не було прикладом яскравої дикції і артикуляційної моторики. Також слід відзначити не точну інтонацію, проте завжди чіткі ритмічні малюнки, що відігравали домінуючу роль у його виконанні.

«Heebie Jeebies» показав, як саме вибір фонем може змінювати сприйняття і ритм співу. Якби Армстронг заспівав скет на однотипний звук «la», то навряд зміг би досягти очікуваного ефекту несподіванки та виразності твору.

Армстронг вже на початку соло використовує звуки [b] та [d] не спроста, адже вони добре взаємодіють з мікрофоном. Такі звуки вони чітко "атакують" на початку. Фонема звучать ритмічно і виразно, на відміну від [n] або [m], які звучать м'яко й не так чітко в джазовому контексті. Цей прийом став класикою: пізніші скет-вокалісти також часто починають склади з [d] і [b], навіть якщо це вже відбувається інтуїтивно. Це допомагає вокалу "вписатися" в джазовий грав і бути схожим на атаку інструменту.

Ще один важливий прийом - це використання різних голосних для підкреслення висоти звуку. Наприклад: Армстронг співає [iy] (і), щоб виділити високі ноти та використовує [uw] (у) для більш м'якого, глибокого звучання нижчих нот. Це додає фразі контрасту й відчуття руху, які є важливим для свінгу. Саме завдяки чергуванню яскравих і темних голосних його скет звучить живо та цікаво.

Hibbie Jeebies

Транскрипція соло

Транскрипція

$\text{♩} = 120$

eh iyf gef emf diy be diy de la bem

5
8
daw diy di duw di duwt duw daw diy daw de diy de de dow diy

8
8
dow di dow duw duw - be duw biy dew de skiyp skem

11
8
ski bep diy da de di dip dew diy dip - duw de dew de

Приклад 1. Транскрипція соло Луї Армстронга в «Hibbie Jeebies»

У середині імпровізації Армстронг повертається до тих самих голосних, що звучали на початку (наприклад, [iy] та [ə]) Такий підхід — це як музична реприза, яка надає соло структури і завершеності. Він не просто імпровізує, а будує форму під час свого соло.

Гармонічна структура скет-соло в “Hibbie Jeebies” є відносно простою. Тональність соло - Ab мажор, і вся гармонія побудована на чергуванні тоніки (Ab) та домінантового септакорду (Eb7). Ab функціонує як головний центр тяжіння протягом усієї фрази. Саме у фрагментах на тоніці Армстронг дозволяє собі більш розкутий підхід до ритміки й мелодійних стрибків. Стрибки невеликі, здебільшого секундової та терцієвої будови. Основні опорні ноти - тонічні стійкі ступені та їхнє оспівування. З інтонаційної точки зору, можна простежити градацію від більших тривалостей до дрібніших нот в розвитку соло. Це й надалі буде еталонним прийомом у розвитку соло не лише у скетерів, а ц загалом в джазовій практиці.

Хоча Армстронг і не був першим, хто співав скетом, він показав, як голос може імпровізувати на рівні з інструментами. Його техніка - це поєднання:

продуманого вибору складів, вокального контролю, глибокого відчуття ритму та форми. Завдяки цьому Луї Армстронг відкрив шлях наступним поколінням вокалістів, що почали мислити голосом як повноцінним джазовим інструментом.

2.2. Елла Фітцджеральд - еталон скетингу

Елла Фітцджеральд - одна з найвидатніших постатей вокального джазу. Вокалістка, що стала еталоном бібопового скету та вивела вокальну імпровізацію та інтерпретацію на новий рівень.

Народилась Елла в 1916 році в місті Ньюпорт-Ньюсі (штат Вірджинія, США). Її дитинство минуло в Йонкерсі (штат Нью-Йорк), у складних соціально-економічних умовах на фоні расових дискримінацій та Великої депресії. Елла співала в церковному хорі, де познайомилася з спірічуелами та госпелами, як і багато темношкірих співачок, саме там вона почала розвивати свій голос.

Її кар'єра бере початок 21 листопада 1934 року, коли вона перемогла у вокальному конкурсі «Amateur Nighths» в Гарлемському театрі «Аполло», де спочатку планувала виступити як танцівниця в дуеті Edwards Sisters. Проте, в останній момент вирішила заспівати «The Object of My Affection» і «Judy» Коні Босвелл (саме Коні була кумиром юної Фітцджеральд і сильно вплинула на її манеру співу та фразування).

Вже в січні 35-го року вона отримала можливість виступати з біг-бендом Тайні Бредшо, де її помітив саксофоніст Бенні Картер і познайомив з відомим в той час джазовим барабанщиком і керівником оркестру Чіком Веббом. Вебб неохоче підписав контракт з Еллою. «Вона була похмурою і неохайною, "не огранений діамант", як пізніше згадав лідер групи Маріо Бауза. [5] Проте, публіка була настільки захоплена Еллою, що Веббу довелось залишити її. Пізніше Елла згадувала «Мій спів тоді був справді холеричним».

Запис, що зробив її відомою став "A-Tisket, A-Tasket", пісня, яку вона допомогла написати, адаптуючи текст і як пізніше пояснила Елла: «...це було з моєї старої гри, в яку я грала з 6 до 7 років».

З 1942 року на Фітцджеральд сильно вплинула епоха бібопу та експерименти метрів - Паркера та Гілеспі. Вона почала активно включати в свої імпровізації елементи бібопового фразування та гармонії. В 1944 вона записала один з найвпливовіших джазових вокальних треків - "Flying home". Саме в ньому ми можемо прослідкувати багатство фонетичних звуків, яскраві бопові прийоми та досі невідому винахідливість та вокальну техніку. Скет практикувався вокалістами,

проте саме з цього запису ми можемо прослідкувати сліпучий розвиток вокальної імпровізації.

Її скет вирізнявся чіткою ритмічною структурою, частими цитатами з класичних і джазових творів та глибоким відчуттям форми. Попри це, дослідники часто недооцінювали внесок вокалістів у розвиток джазу. Наприклад, у праці *The Birth of Bebop* (DeVeaux, 1997) її згадують лише як «запрошену виконавицю», яка співає поверх інструментального матеріалу, створеного Гіллеспі та Паркером. Це пов'язано як з культурними стереотипами, так і з гендерною нерівністю: вокалісток (здебільшого жінок), яких часто сприймали як частину комерційного боку джазу, тоді як «високе мистецтво» приписували переважно інструменталістам-чоловікам. Такий підхід ігнорує той факт, що вокал у джазі є не менш віртуозним і важливим, ніж інструментальна гра. Виступи Елли часто описували як «інструментальні» за рівнем техніки - і це показник її виконавської майстерності. [5]

Елла отримала незліченну кількість нагород та похвал, включаючи почесні докторські ступені в Єлі та Дартмуті, Національну медаль мистецтв та 13 премій Греммі, одну з яких в 1967 році за життєві досягнення. У 1979 році вона отримала премію Центру Кеннеді за своє життя у виконавському мистецтві. Важко переоцінити її художній вклад в вокальне мистецтво.

Аналіз скету буде проведений на основі стандарту *How high the moon* в виконанні Елли Фітцджеральд.

«*How High the Moon*» - твір, де музику написав Морган Льюїс, а слова - Ненсі Гамільтон. Він був створений 1940 року і вперше виконаний у мюзиклі *Two for the Show*. Проте, як це часто траплялося з мюзикловими номерами, пісня швидко стала популярною серед джазових музикантів і перетворилася на стандарт. Її часто використовували як *contrafact* - гармонічну основу для нових тем. Найвідомішим прикладом є «*Ornithology*» Чарлі Паркера.

У вокалі твір особливо відзначився в інтерпретації Елли Фітцджеральд. Я розглянула версію живого виступу 1966 року. Вона подібна до популярного серед вокалістів запису 1960 року в Берліні, проте має свої імпровізаційні особливості та цікаві цитати.

Твір складається з 32 тактів теми у формі AA1, тональність - Es-dur. Гармонія містить типовий джазовий розвиток із домінантовими співвідношеннями. У першому квадраті Елла чітко проводить тему, часто використовує вібрато, невеликі форшлаги та злегка «прикрашає» основну мелодію. Темп у цьому квадраті -136, проте вже в наступному відбувається подвоєння темпу до 300 (*double time*).

У творі доцільно було затранскрибувати і тему, і імпровізацію. Адже вже в другому квадраті Елла змінює текст і буквально співає: «though the words may be wrong for this song» («гадаю, слова можуть бути неправильні»). Тобто в подвоєному темпі вона створює імпровізаційний фрагмент новим текстом на гармонії твору.

Перший квадрат витриманий у «свінговій» манері — як в акомпанементі, так і у виконанні Елли. Проте вже з другого квадрату й надалі відчувається радше бібопова стилістика гри та співу.

Загалом у творі можна нарахувати 10 квадратів:

- 2 квадрати — основна тема та змінена тема у double time,
- 4 квадрати — віртуозна імпровізація з акомпанементом,
- 3 квадрати — акапельна імпровізація,
- 1 квадрат — фінальний розширений квадрат із цитуванням твору *Smoke Gets in Your Eyes* та завершальною кодою.

Ця імпровізація стала надзвичайно популярною серед вокалістів, адже містить усі аспекти розвитку вокальних навичок: складні інтонації, швидкість, широкий діапазон та винахідливі ходи. Соло розпочинається чергуванням довгих нот і швидких пасажів, а артикуляція та акценти надають виконанню додаткової експресії.

Елла часто виконує великі стрибки від фа малої октави та швидко «перемикається» на пасажі у верхньому регістрі. Важливою особливістю її соло є мелодичність: попри швидкість і віртуозність, воно звучить легко й органічно. Хоч і Фіцджеральд застосовує змінені ноти та інші прийоми бібопу, головною рисою залишається консонантний тональний зміст фраз, що відповідає традиціям свінгу та популярної пісні. Вона часто спирається на акордові ноти, тісно пов'язані з гармонічним розвитком.

Переходи між квадратами чітко сплановані й завершуються повторами слова «high», високими нотами та акцентами. Елла майстерно структурує соло, розділяючи його на мотивні частини, що сприймаються окремо, а не як суцільний потік.

У своєму соло вона неодноразово повертається до теми, підкреслює ступені гами, активно використовує акордові звуки, швидко змінюючи проміжні тональні центри. Гармонічний рух вона підтримує не через конфлікт із формою, а завдяки

мотивам і нотам, що органічно вписуються в структуру. Перехідні фрази узгоджені з мелодією половин квадратів і складаються з акордових тонів, що добре звучать із домінантою В \flat .

Починаючи з 7-го квадрату, Елла залишається лише з ритмічною підтримкою ударних і розвиває фрагмент рухом четвертними по тонічному тризвуку, поступово ускладнюючи матеріал і вводячи повторювані елементи. У цьому квадраті присутня перекличка з ударними.

У 8-му квадраті Елла застосовує прийом distortion — навмисне спотворення й «охриплення» звуку. Основний тон зберігається, але поверх нього додаються додаткові шумові відтінки. Окрім співу цим прийомом, вона виконує ефектне глісандо з використанням distortion. Квадрат також багатий на цитати, зокрема Rhapsody in Blue та Idaho (з уривком тексту).

8
Прийом distortion

219 bi di n doo fa di n doo n doo ni ni ni ni ni -

223 - ni ni ni ni - ni - ee ni ni ni ni ni -

227 - ni ni ni ni - ni ni - oh bu di di di di

231 ee n di di di di di den dee - bu pu dl di di den

235 di di di den di du li - ee ee ee du bu bu - ee -

239 - ee ee bu du du - ee - ee ee dl di oo dl n ni

243 di dl n di di n di ni din - ni - din din di di oo bu doo dl oo den

246 doo dl doo dee - a - way a - way back home in i - da - ho -

250 - dwee - di du doo doo di oo doo da day den da

Цитата "Rhapsody in Blue"

Цитата "Idaho"

Приклад 2. Застосування прийому distortion та приклад цитування

9-й квадрат вражає інтонаційною стійкістю виконавиці. Вона починає розвивати музичну думку, додає більше нот і хроматизмів, що ускладнюють

акапельне виконання. Елла продовжує цитувати інші твори, зокрема A Hard Day's Night, використовуючи текст. Складність і щільність матеріалу зростає, підводячи слухача до фінального розширеного квадрату.

Іронічно, після складних фрагментів Елла проспівує: «I hope I'm still in tune» («Сподіваюся, я все ще в тональності»), і справді - інтонація залишається абсолютно точною. Далі виконавиця готує слухача до коди, проводячи повтори фраз на ноті домінанти. Потім вступає нова гармонія твору Smoke Gets in Your Eyes, яку Елла виконує текстом, і лише після цього переходить до справжньої коди.

10

Цитата "Smoke gets in your eyes"

371 $E\flat 6$ $Gm7$ $G\flat o7$ $Fm7$ $B\flat 7$ $Gm7$ $B\flat 7$
 - They asked me how I knew My true love was - true

377 $E\flat 6$ $A\flat maj7$ $Ao7$ $B\flat 7$ $Cm7$ $Fm7$ $B\flat 7$
 - I ain't gon - na sleep to - nigh some - thing here in - side Sweat

384 $E\flat$ $B\flat 7$ $G7$ $Cm7$ $F7(b13\flat 9)$ $B\flat 9$
 gets in my - eyes - high high - high - high high is the

393 $E\flat$
 moo - oo - oo - oo - oon - Ha ha ha ha how - high is the

399 $E\flat maj9$ $B\flat 9$
 moo - oo - oon - hey

Приклад 3. Кода та фінальне цитування твору «Smoke gets in your eyes»

Луї Армстронг та Елла Фітцджеральд стали ключовими постатями свого часу, проте залишили різний відбиток на історії та еволюції джазу. Армстронг заклав фундамент, зробивши голос інструментом. Його скет-імпровізація у «Heebie Jeebies» продемонстрували новаторський підхід до вибору складів і фонем. Проте,

Елла Фітцджеральд розвинула цей підхід до рівня віртуозної майстерності, об'єднавши точну інтонацію, широкий діапазон та блискуча техніку. Її інтерпретації стали еталонними для вокалістів та прикладом для наслідування.

Разом Армстронг і Фітцджеральд окреслили дві важливі лінії в еволюції скету. Від експериментальної та інтуїтивного виконання до вивіреної, технічної та бездоганної імпровізації. Їхня творчість збагатила джазову традицію та вплинула на розвиток сучасної джазової педагогіки.

РОЗДІЛ 3

РОЗВИТОК ТА ІНСТРУМЕНТАЛІЗАЦІЯ СКЕТУ В КІНЦІ ХХ ст. - ПОЧАТКУ ХХІ ст.

3.1. Tania Maria - скет в бразильському прочитанні

Друга половина ХХ ст. відзначалася розмаїттям напрямів, стилів та манер виконання. Такі стилі, як бібоп, хард-боп, кул-джаз, «третя течія», соул-джаз, ф'южн і фанк, активно поширювалися не лише в Америці, а й у різних куточках світу. Таким чином, джаз взаємодіяв із фольклором різних країн і породжував синкретичні явища, зокрема афро-кубинський (Afro-Cuban) та латино-американський джаз (Latin jazz). Останній значною мірою завдячує своїй появі саме бразильській традиційній музиці.

Ми розглянемо цей музичний аспект та його вплив на еволюцію скету на прикладі творчості бразильської вокалістки Тані Марії.

Таня Марія Корреа Реїс (Tania Maria Correia Reis) народилася 9 травня 1948 року в містечку Сан-Луїс (Північна Бразилія). У ранньому віці вона почала грати на фортепіано завдяки підтримці батька, який захоплювався музикою та сприяв професійному зростанню доньки.

У 1974 році Таня Марія переїхала до Парижа. Цей крок відкрив нові горизонти для реалізації її творчих амбіцій. Незабаром на концерті в Австралії яскравий артистизм, харизму виконавиці, її унікальну експресивну манеру та віртуозне володіння фортепіано й голосом помітив американський гітарист Чарлі Бьорд. Він рекомендував її засновнику компанії Concord Records Карлу Джефферсону. Від 1980 року розпочалася співпраця з цим лейблом, яка була доволі успішною та з кожним новим альбомом (чотири поспіль у 1980–1984 роках) приносила артистці дедалі більшу популярність. [1]

У цей період уже можна простежити яскраві особливості виконавської манери Тані Марії. По-перше, вона трактує фортепіано як перкусійний інструмент, що проявляється в активних атаках, насичених фактурах, унісонних ходах із голосом. По-друге, у її музиці чітко відчувається танцювальна природа бразильських ритмів, які органічно поєднуються з фанком, ф'южном, соулом та навіть хіп-хопом.

Основним вокальним аспектом є особливості інтонування, що набувають виразної інструментальної форми. Вокалістка майстерно поєднує віртуозні пасажі з розмовними й декламаційними елементами. Водночас її імпровізації значною

мірою ґрунтуються на звуконаслідуванні різних інструментів. Наприклад, атаку звуку Таня Марія формує завдяки наслідуванню специфічного звучання бразильської куїки, кубинських бонго, слепових прийомів гри на бас-гітарі, а також ударної манери гри на фортепіано. Вона широко використовує склади, що починаються на тверді передньоязикові приголосні, та вигуки, які подекуди не мають певної звуковисотності.

“Yatra ta” - приклад власної творчості Тані Марії. Для дослідження ця композиція особливо цінна, адже вона повністю складається зі скету: і тема, і імпрровізація виконані без використання слів.

Yatra Ta

Транскрипція теми та соло

Tania Maria

Intro

N.C.

ti da dwe dau a du dwe dow a di ta di dwe dow a du dwe dow ta dwe dow

te di de dow te de di dow te de di dow te de di dow te di dow ti ri dwe dow

ti da dwe dow eh - ta ra ra ta ra ra ta ra ra dow - wha pa

pow - - YA TA RA RA! tu tee...

A C9

Приклад 4. Інтродукція до твору «Yatra ta»

Твір починається з інтро, проведеного в унісоні восьмими. Таня Марія виразно акцентує початки фраз і підкреслює їх одночасно голосом і фортепіано. Таке акцентування створює ефект зміщення долей. Вокалістка здебільшого повторює однакові скет-пасажі й орієнтується радше на ритм, який створюють фонеми, ніж на його естетичну складову. Ця тенденція простежується протягом усього твору: скет виконує тут переважно інструментальну функцію та допомагає голосу відтворювати інструментальні звуки.

В інтродукції домінує фанкова складова, тоді як тема має більш ритмічну опору на самбу. Тема проводиться двічі та гармонічно базується на розширеній 12-тактовій схемі. Акордова сітка вибудовується на хроматичних ходах, створених

трионовими замінами. Так, у тональності До мажор акорд Db7 стає тритоноюю заміною домінанти.

11 A C9
 pow - - YA TA RA RA! tu tee_____

17 Db9 C9 Db9 C9 Db9
 pa tu dow ou du we sap uw we da dum

22 C9 Gb9 F9 Gb9 F9
 dwe da du dwe dum du da_____ nop ne_____

27 C7#9 Bb9 A7b9#5
 pa du dam de um we da dum whe ta du di da tu dow a di di

30 D7 Ebmaj7 F7 F#o7
 dwe du du dow tu de_____ du du dow tu dey_____ tu du kum di ya_____

33 G7 C9 Db7 C7 Db7
 _____ tu ru du te de re do ti di yudow da - ti di dow ta ra ra ti di dow_____

1.

Приклад 5. Тема твору «Yatra ta»

Скетова складова твору варіюється між протяжними довгими нотами на голосних і гамоподібними пасажами з використанням різких фонем. Тверда атака звуку присутня в усіх проведеннях і ще виразніше підкреслює ритмічні особливості твору. У темі скет перетворюється на справжній інструмент. Простежується тенденція до його ускладнення, водночас він стає різкішим, інструменталізованим і певною мірою менш естетичним. Таня Марія не боїться використовувати різкі, подекуди навіть «недолугі» звуки для вираження емоційного забарвлення та підкреслення музичного задуму.

Подальший розвиток відбувається вже в імпровізаціях: спершу — квадрат фортепіанного соло, далі — вокальний скет в унісон з інструментом. Можна простежити гармонічне спрощення структури. Проте зберігається циклічність: 6 тактів на тоніці, 7-й такт — D7, Eb7, 8-й — F7, G7.

B
C9

41 A13b9
ta_____ YA TA RA RA! lu le li lop

46
lu lop lun da— du dow du dop du e du dop du dow dow dow dep du dop dep

50 D7 Eb7 F7 G7
du dow dep de dow dwe dow du dli dow du dwe dow du dwe dey

53 C9
ti ri yu dow ti ri yu dow ti ri yu dow dop dwe— dudn dudn du e du dey

56 D7 Eb7
— di dum du dey— di dum du dey— di dow du da di du dow di du du dwe dow du

60 F7 G7 C9
dwe dow de ti dow de dep dep dep dep dep da di dup dey— ta ta ta

64 D7 Eb7
te dey du dey dum dey du dep dudem dum du dwe dau du dum

68 F7 G7 C9
dwe dwe du dap tu ta dap du dwe du dau du dep dap de da—

71
— du - du dow na dum nup— dey de dup whey du dep whey de du

Приклад 6. Вокальне соло до твору «Yatra ta»

Імпровізації властиві постійні хроматизми, повтори, а завдяки швидкому темпу соло сприймається особливо віртуозним. Традиційними залишаються тверді атаки в скеті та використання передньоязикових звуків [d], [t]. Із технічних труднощів виконання варто відзначити стрибки в кінці імпровізації та вихід на різкі високі ноти, що додають додаткової експресії (такти 83- 85).

80

dey dey dey du da du da dey ta di dom du da dey du da dey ta du da

D7 Eb7

84

F7 G7 C9

du ye ye ye ya

Приклад 7. Завершення соло

Твір завершується повторним проведенням інтро та теми з незначними змінами в основному викладі. Отже, можна зробити висновок: головна особливість розвитку скету цього періоду - його максимальна інструменталізація. Голос перетворюється на засіб музичної виразності, отримує більше можливостей і демонструє ширшу палітру звуків, які далеко не завжди мають естетичне або вокалізоване забарвлення.

3.2. Боббі Макферрін - універсальність голосу, як інструменту

Розвиток джазу породив не лише варіації стилевих особливостей виконання, а й розширив саме розуміння вокалу. Вокаліст перестав бути лише солістом, що проводить тему на початку та в кінці твору. Він може демонструвати скетом практично інструментальні партії або навіть повністю замінювати акомпанемент у творі, відтворюючи партії супроводу самостійно. Ми розглянемо цей феномен на прикладі унікального виконавця - Боббі Макферріна.

Боббі Макферрін (англ. Bobby McFerrin), повне ім'я - Роберт Кіт Макферрін-молодший (Robert Keith McFerrin Jr.), народився 11 березня 1950 року в місті Манхассет, штат Нью-Йорк, США. Він є одним із найвпливовіших вокалістів і імпровізаторів сучасної джазової сцени, відомий своєю унікальною вокальною технікою, що охоплює широкий діапазон, вокальну поліфонію, прийоми скет-співу, а також здатність імітувати кілька інструментів одночасно.

Музична кар'єра Макферріна формувалася під впливом класичної музики, джазу та госпелу. Його батько, Роберт Макферрін-старший, був першим афроамериканцем, який співав у Метрополітен-опера (Metropolitan Opera), а також виконував вокальні партії у фільмі «Поргі та Бесс» (1959), дублюючи Сідні Пуатьє. Мати Макферріна - Сара Купер - була оперною співачкою та викладачкою. Таке

музичне середовище сприяло формуванню в Боббі розуміння різних вокальних традицій та імпровізації.

Дебютний альбом Макферріна вийшов у 1982 році, але справжню світову популярність він здобув завдяки пісні *Don't Worry, Be Happy* (1988), яка стала першим акапельним записом, що очолив чарт *Billboard Hot 100*. Хоча цей хіт став культурним феноменом, сам Макферрін згодом дистанціювався від комерційної ідентифікації з цією піснею, віддаючи перевагу експериментальним формам вокального мистецтва.

Окрім сольної діяльності, Боббі Макферрін відомий як активний колаборатор. Він записував спільні альбоми з такими виконавцями, як Чік Корія, Йо-Йо Ма, Хербі Генкок та *The Voicestra* - ансамблем, створеним ним у 1986 році для дослідження колективної вокальної імпровізації. Особливої уваги заслуговує його концепція «вокального кола», у межах якого співак взаємодіє з аудиторією або іншими вокалістами у форматі живої імпровізації, використовуючи лише голос.

Його підхід до вокалу виходить за межі традиційних жанрових категорій, поєднуючи елементи джазу, класики, африканських ритмів і сучасного акапельного виконання. Макферрін продовжує активно виступати, викладати та розвивати вокальну імпровізацію як форму музичного спілкування, що не потребує перекладу.

Композиція «*Drive*» Боббі Макферріна є знаковим твором у розвитку вокальної імпровізації та джазового співу. Саме на таких творах можна чітко простежити суттєву еволюцію традиційного скету. У цьому творі Макферрін відмовляється від інструментального супроводу, демонструючи, що людський голос здатен виконувати все самостійно - від мелодійних ліній до ритмічного та гармонійного супроводу. Це ілюструє перехід від скету як імпровізаційного «соло» до більш універсального інструменту. Подібні тенденції можна простежити й у сучасному джазовому виконанні та вокальному напрямі - бітбоксі.

Перша частина твору складається з 16 тактів, що проводять тему, побудовану на скеті. Використовуючи удари по грудях та вдихи як елемент перкусії, Боббі нашаровує основну тему на цей ритм. Окрім основних нот теми та остінатного ритмічного малюнка, у транскрипції я виділяю ще три види нотних позначень:

Drive

Транскрипція соло

Bobby McFerrin

The image shows a musical staff in bass clef with a 4/4 time signature. Above the staff are four boxes with labels: 'Примарний тон' (Primary tone), 'Гортанний змик' (Glottal stop), 'Ритмічне дихання' (Rhythmic breathing), and 'Ритмічний малюнок тілесної перкусії' (Rhythmic body percussion pattern). The staff contains notes, rests, and 'x' marks indicating specific rhythmic or tonal events.

Приклад 8. Умовні позначення в транскрипції твору «Drive»

1. Примарні тони - (ghost notes) дуже тихі й нечіткі ноти, що виконуються для створення ритмічного малюнка. Вони не мають вираженої висотності, тому записані лише своєю тривалістю в межах такту.

2. Гортанні змики - (glottal stops) звуки, утворені саме в гортані, інколи навіть без використання резонаторів у роті. Боббі застосовує їх фрагментарно в темі та в прийомі обертонового співу (throat singing).

3. Ритмічне дихання - (percussion breathing) короткий, різкий вдих або видих, що має ударний (перкусійний) характер. Використовується для ритмічного ефекту та акцентів.

Уже з перших тактів можна простежити кардинально інші фонемі, на відміну від традиційного скету. Макферрін використовує великі скачки на велику дециму й більше, що створюють відчуття ізоляції основної лінії від басу. Цей ефект підсилюють різкі регістрові зміни (йодлі), які допомагають створити відчуття «акомпанементу» та основної мелодичної лінії.

Другий квадрат проводить уже текстову тему, проте залишає тілесну перкусію, яка пронизує весь твір. Для підтримки басової лінії Боббі швидко «перемикається» між співом тексту та елементами, що слугують супроводом.

Третій квадрат є репризою першого, проте в ньому відрізняються скетові фонемі (протягом всього твору вони наближені в темі один до одного, проте не повторюються повністю). Це демонструє імпровізаційність і свободу у виборі складів. Варто зазначити, що скет тут також має інструментальну форму: естетичність звуковидобування поступається практичності та звуконаслідуванню. Не стандартні фонемі [buh], [koo], [meh] мають спорідненість з фольклорними африканськими наспівами, що теж можна виділити як елемент сучасної інтерпретації в джазі.

Наступне проведення текстового матеріалу вже набирає розвитку. Він повністю повторює куплет, однак Макферрін додає елементи звуконаслідування, зокрема імітацію швидкої їзди машини та ефект ехо. Боббі створює ці ефекти глісами, зміною динаміки та роботою з мікрофоном. У виступах Боббі Макферрін часто можна зустріти саме взаємодію з мікрофоном як з інструментом, що допомагає коригувати динаміку та звук.

65 Звуконаслідування

gas - ah oh ee wew yeah ac-cel-er-ate v-ooo - wew dee `n`drive so fast ah oh ee wew

70 Імітація ехо E

yeah noone`s gon-na catch me catch me catch me catch me doo oo kuh wah ooh-

Приклад 9. Звуконаслідування та імітація ехо в творі

Після проведення чергового скетового квадрату, в частині “F” Боббі використовує неочікуваний прийом: приставляє мікрофон до гортані та застосовує фонацію зі зв’язок безпосередньо як звук (в нотах ці звуки не мають висотного позначення). Спершу це слугує перкусійним елементом, такий прийом близький з виконанням біт-боксу. Проте, надалі виконавець додає ще одну ноту й самостійно формує октавне звучання. У тактах 101-108 можна простежити й більшу кількість обертонів, що демонструє віртуозні можливості тіла.

Цей прийом називається обертоновий спів (throat singing). З технічної точки зору його можна описати як формування двох нот із використанням зв’язок та губ. Боббі формує басову ноту саме зв’язками, а верхню добудовує губами й певним положенням висунутого язика. Саме язик і його положення в ротовій порожнині виступає ключовим резонаційним фактором.

87 **F**
drr oo - woo - oo oomeh ah kummi bi

92

96

100

104

108

112

115 **G** Звуконаслідування
3 gliss. 3 gliss.

Приклад 10. Обертонний (поліфонічний) спів в творі

Завдяки цьому прийому Боббі знову вдається до звуконаслідування мотору машини й підводить твір до фінального проведення теми. У фіналі він ставить завершальний акорд, буквально розщеплюючи звук на кілька нот.

Усі вищезгадані прийоми є новаторськими та експериментальними — від повного акомпанементу тілом до розщеплення нот на обертони. Це не лише інструменталізація людського голосу, а й використання можливостей тіла для розширення звукової палітри. Як і в Тані Марії, Макферрін відмовляється від естетики «правильного» звуковидобування. Попри майстерну техніку, він застосовує максимальну кількість прийомів, на які здатне його тіло. Це й становить пікову точку розвитку скету в сучасному вокалі.

По-перше, на відміну від традиційної форми скету лише як імпровізаційного елемента, він стає засобом для повноцінного музичного висловлювання. Так, у «Yatra ta» ми спостерігаємо скет протягом усього твору без використання тексту, а

в «Drive» скет ще більше розширює свої межі й стає одночасно темою та «супроводом», хоч і містить текстові проведення.

Важливою спільною рисою є інструменталізація вокалу. Ми простежуємо цю тенденцію не лише у цих виконавців, а й в Al Jarreau, Dianne Reeves та інших. Вони використовують тілесну перкусію, вдихи як ритмічні елементи та ширшу палітру звуків, що мають меншу естетичну цінність та вокалізацію, проте чітко спрямовані на імітацію й звуконаслідування інструментів. Характерним є продовження тенденції до віртуозності, яку започаткувала Елла Фітцджеральд, проте мелодійність поступається різкішим атакам і ще більшій кількості експериментальних прийомів. Менш помітним, але наявним елементом є активне звернення до фольклору, африканських та бразильських мотивів у скеті та самих творах. Завдяки цьому ритмічні структури стають цікавішими й багатшими.

Хоч і в епоху бібопу фонему вже були яскравими та різноманітними, у даний період ми спостерігаємо ще більше розширення звукового й складового матеріалу. Він знову ж таки спрямований переважно на звуконаслідування й виконує роль інструмента для додаткової виразності в скеті.

Сукупність цих тенденцій засвідчує розширення меж скету й трансформацію його з імпровізаційного соло в більш багатогранний інструмент.

3.3 Джейкоб Кольєр - новаторський підхід до аранжування

Джейкоб Кольєр (Jacob Collier) - британський співак, аранжувальник, композитор та продюсер. Народився в Лондоні у 1994 році в родині професійних музикантів. Його мати була скрипалькою диригенткою в школі музики імені Парсела в Гартфордширі. Дідусь по маминій лінії теж був скрипалем і викладав в Королівській академії музики, саме там Джейкоб вивчав джазове фортепіано.

Вже в підлітковому віці, у 2011 році, Джейкоб почав завантажувати свої відео-кавери на платформу YouTube. Такі твори як «Don't you worry 'bout a thing», «Pure imagination», джазовий стандарт «Fascinating rhythm» стали вірусними в 2013. Це привернуло увагу Квінсі Джонса, американського музичного продюсера, і разом з Джейкобом вони вирушили на Джазовий фестиваль в Монтре, де він познайомився з Гербі Генкоком.

Після цього кар'єра Джейкоба почала невпинно розвиватись. В 2016 році вийшов його дебютний альбом «In my room», котрий був повністю записаний та спродюсований в його кімнаті. За це у 2017 він отримав два Греммі.

Джейкоб комбінує стилі, активно використовує мікротональні та розширені гармонії, що часто є вкрай незвичними для нашого вуха. Аранжування Джейкоба віртуозні та багаточасові. Одне з них ми розглянемо для аналізу еволюції скету в сучасності.

Для аналізу був обраний кавер на твір Стіві Вандера - «Isn't she lovely». Джейкоб створює акапельне аранжування з активним використанням скету. В першу чергу варто зазначити, що сучасні технології запису й відеомонтажу дозволяють одній людині створити цілий хор.

Саме за таким принципом створений твір. Джейкоб використовує 6 голосових доріжок з відео. Вже з перших тактів вступу помітна гармонічна складність аранжування, Джейкоб використовує розширені акорди з альтерованими 9 та 13 ступенями. Гармонічна структура вступу складається з наступних акордів:

♩ = 116
Swing

Melodica

Soprano
Doobeedoobee wee dweede doodoo doodoo dee dee doo... doo doodoo

Alto
Doobeedoobee wee doo doodoo doodoo doo dee doo... doo doodoo

Tenor 1
Doobeedoobee wee doo doodoo doodoo doo dee doo... doo doodoo

Tenor 2
Doobeedoobee wee doo doodoo doodoo doo dee doo... doo doodoo

Baritone
Doobeedoobee wee doo doodoo doodoo doo dee doo... doo doodoo

Bass
Doobeedoobee doodoo doodoo doodoo doo doo doo doo doo doo doo doo

Приклад 11. Акапельний вступ до твору «Isn't she lovely»

| B7#9b13 A7#9b13 | F#11 | Em11 A7b9#11 A#9b5 Ebm9 | Ebm9 B/C#m | Bbm13
Dmaj9 | B7#9#11 | B7#9#11 ||

В багатоголоссі вони вражають багатством звучання і підкреслює це скет у кожному з голосів. Джейкоб використовує достатньо прості фонemi, проте з твердими зубними звуками [t] та [d]. Такі фонemi навіть можна назвати «класичними» для виконання. Практично у всіх голосах дублюється скет за виключень зміни певних голосних звуків. Це можна пояснити тим, що при записі усіх доріжок було важко ідентично повторити скет.

Після 8 тактів вступу починається введення основного голосу і теми, проте решта голосів стають повноцінним акомпонементом. Всі голоси окрім басу тримають гармонію, використовуючи голосний [y], проте бас створює ритмічний малюнок. Скет в басовій лінії має звуконаслідувальний характер, фонemi [doo - ba, doo - ba - da] імітують звук контрабасу.

Гармонічна структура теми складається з наступних акордів:

| Em9 | A7#11 | A7#11 | Gmaj9 B7#9 | Em11 | A7#11 | Am11 | G9 | Cmaj | F#o9
B7#5 | Em11 | Em11 | Am11 | Cmaj | Cmaj ||

По завершенню першого квадрату в голосах з'являється скетовий пасаж тріолями у сопрано й басу. Він теж відрізняється традиційним і стриманим підходом. З другого квадрату хор вступає текстом, проте бас залишається незмінно підтримувати ритмічний малюнок скетом. Проте гармонія активно розширюється та стає складнішою, порівняно з першим квадратом. Джейкоб активно використовує хроматичні ходи, дисонанси та часом змінює акорди фактично на кожну долю.

B7#5 | Em9 | F#o/G F#o#9 F6/9 | Em9 Eb9 D9 Db6/9 | Eb F# B7b9 | Em9 F# C
A7b13#9 Bm | G C# | C9 Eb Bb/D Db7#11 | B7b9#11 | Em11 Eb Ab Ab/C | Db#11/Ab |
Am11 Gmaj/B | Cmaj D7sus | G9 | B7#9 ||

6

26

Mel.

S.
ang - els best oh boy I'm so hap - py we have been

A.
ang - els best oh I'm so hap-py I'm so hap - py we have been

T. 1
ang - els best oh I'm so hap-py I'm so hap - py we have been

T. 2
ang - els best oh I'm so hap-py I'm so hap - py we have been

Bar.
ang - els best oh I'm so hap-py I'm so hap - py we have been

B.
an - gels best oh I'm so hap-py I'm so hap - py

Приклад 12. Накладання канону на основний голос

Джейкоб активно використовує короткі склади [do] для підтримки ритму. На рядках «I'm so happy» (27-29 такти) використовуються прийоми канону та поліфонії для збагачення структури.

Максимальної інструменталізації набуває ансамбль в третьому квадраті, адже хор стає акомпанементом до соло. Тут фонемі і скет стає значно складнішим, адже утримують ритмічну пульсацію. Короткі склади [ba] та [da] допомагають зберегти структуру в хорі і підтримати унісон на таких простих фонемах. Проте, бас має більш багатий ритмічний малюнок та скет, однак залишається в межах загальних тенденцій.

Проте, можемо спостерігати злегка стриманішу гармонію, що підтримує соло. В даному випадку не використовується активне розширення акорду, квадрат більш тонально стабільний.

Em11 | B7 | Am D7sus | G9 B7alt | Em11 A7 | A7 | Am D7 | G9 B/C#m | C | F#o#9
| B7 | Em11 | A7#11 | Am11 Gmaj/B | Cmaj9 D7sus ||

Наступне проведення теми знову відрізняється гармонічною складністю. Джейкоб знову використовує хроматизми та альтерації. Якщо окремо проспівати кожен голос з цього квадрату, то є надзвичайною складністю утримати голос і почути його в гармонічній вертикалі. Це підкреслює віртуозність Джейкоба, однак варто зазначити, що кожна доріжка писалась окремо, а не виконувалась в ансамблі і це дещо спрощує виконання, дозволяє робити кілька дублів та й загалом такі технології дозволяють значно удосконалити процес аранжування творів.

Акордова сітка квадрату:

B7#9 | D/C Eb/Db F/Eb | B Em9 | F#9 D7sus G | Am11 B7 | Em9 Ab#11 Dm11 |
G9#11 G#m | A7#11 D7sus | G9 G7 | Cmaj | F#o F7#5 | F#m/Em | B/C#m G7 | Am11
Bm7 | Cmaj F7 | Bbm11 Cm7 | Db Eb | Am11 Bm11 | Cmaj D7sus | G9 | G7#9#11 ||

Останній квадрат і кода демонструють кульмінацію твору через модулюючі вставки, хроматичні та альтеровані проходження. А в кінці твору є відчуття «плаваючої тональності» на повторі основного мотиву «Isn't she lovely» (такти 67-73). Проте, в кінці повертається до G, що дає нам відчуття основної теми. Однак останній акорд G7#9#11 не несе розв'язання, а лише дає слухачу відчуття гармонічної невизначеності. Це такий званий принцип «open ending» - завершення без кадансового розв'язання.

18

Mel.

S.

A.

T. 1

T. 2

Bar.

B.

love doo ba doo ba de doo ba de doo Ah!

ah!

ah!

ah!

ah!

doo ba doo ba de doo ba de doo ah!

Приклад 13. Кода та фінальний акорд G7#9#11

На основі проведеного аналізу, можемо зробити висновок, що творчість Джейкоба Кольера демонструє розвиток не лише скету, а й джазової музики загалом. Це досягається завдяки поєднанню багатошарових аранжувань, використанню голосу як універсального інструменту та сучасних технологій для розширення можливостей запису. Такий підхід дозволяє одній людині створити цілий хор, експериментувати з формою та ритмом та створювати складні акапельні версії творів.

Варто зазначити, що сам скет не є складним, Джейкоб не використовує складних фонем чи ускладнень в вокальній техніці. Проте, тут скет дозволяє інструменталізувати голос, що дозволяє використовувати вокал для всіх функцій в творі - гармонічної, ритмічної та мелодичної.

3.4. Сіріл Еме - традиційни скет в сучасному джазі

Сіріл Еме (Cyrille Aimée Daudel) - народилась 10 серпня 1984 року в місті Самуа-сюр-Сен в муніципалітеті Фонтенбло, Франція. Виросла в сім'ї француза та домініканки.

Початок кар'єри розпочався з перемоги на джазовому фестивалі в Монтре в 2007. Пізніше Сіріл стала фіналісткою конкурсу імені Телоніуса Монка в 2010 та перемогла на Міжнародному вокальному конкурсі імені Сари Вон. Її альбом «Move on» 2019 року містив кавер-версії на пісні Стівена Сондгайма. Альбом отримав схвальні відгуки і від самого Сондгайма. А одна з його пісень «Marry me a little» була номінована на премію Греммі.

Оглядач музики в *New York Times* Стівен Голден описав Еме як поєднання Майкла Джексона та Сари Вон і написав «ця зухвала джазова співачка з кучерявим волоссям стоїть однією ногою в традиції, а іншою в електроніці», а її голос «пікантний, дівочий дзвінкий тембр». І це є справді влучним порівнянням, адже в своїх роботах з її гуртом *Surreal Band* вони поєднують футуристичну електроніку з фанком і джазом. Проте, традиційне прочитання джазових стандартів є еталонним у виконанні Сіріл.

Для аналізу скету Сіріл я обрала live-запис з бендом Емета Коена твору «Oye como va». Це класичний твір в стилі чачача та латинського джазу, написаний кубино-американським музикантом Тіто Пуенте. Назва перекладається як «Послухай, як іде», що маєсья на увазі про рух ритму в пісні.

Гармонічно твір базується лише на двох акордах- Am7 та D7, відповідно соло теж формується на цій гармонії. Сіріл починає перший квадрат з легких та наспівних звуків, вона не використовує складних фонем на даному етапі. В основному вона оперує голосними з яких формує розспіви та прийом *mormorando* - спів з закритим ротом (11-12 такти)

Проте, в соло яскраво простежується градація та розвиток. З кожною наступною фразою Сіріл додає більше складів і менші тривалості в пасажах. Фонемі вибрані не надто традиційні, вокалістка використовує альвеолярні звуки (звуки, що формуються на твердому піднебінні), додає *ghost notes*, використовуючи цокання язиком, для збагачення ритмічного малюнку (22-24 такти).

11 D7 Am7 D7
m m oo - m m mm - oo - mm - m ah ou de

14 Am7 D7 Am7 D7 Am7
dey dey dey ah tau te tay ta

19 D7 Am7 D7
ah te eh - eh - tey ou u tey te - y ee u tey tin du dn a

22 Am7 D7 Am7
dink a (zk)(zk) eu (zk) eu teu dunn da di dey dou da dun di tn tin tin eh -

Приклад 14. Використання прийому *mormorando*

В її імпровізації помітна значна опора на мелізматичне оспівування, особливо на дрібних тривалостях. Також можна прослідкувати часті повтори одної фрази з незначними змінами, що допомагають вибудувати структурність та більше легке сприйняттям соло на слух. Сіріл дуже поступово додає високі ноти та ускладнює технічні аспекти соло, що є дуже характерним для традиції.

42 Am7 D7 Am7
 dow du dew tu ti ti tow teu yu dwe du dew deu de

45 D7 Am7 D7
 dwe dow de ya du da e a o yey de e a de de le e eh e - a y

Приклад 15. Використання латинського ритму

Сірл використовує ритмічні малюнки для підкреслення латинського ритму (42-45 такт), а також ритмічні зміщення та зміни для збагачення соло (50-53 такти). З виходом до третього квадрату музична канва стає насиченішою і підводить до кульмінації та поступовий спад. Структурно третій квадрат є меншим за кількістю тактів та радше можна вважати розширеною кодою.

50 Am7 D7 Am7 3
 dwe dow dew du day du day - ya de ea - ay day du dow de ye ay - di

53 D7 Am7 3
 de e ay dey ya ba bo be bo bwe ay - ya - bo be dwe -

Приклад 16. Ритмічні зміни у фразі

Вокальне соло Сірл Еме демонструє глибоке розуміння традиції, проте з власним стилем і інтерпретацією. Її підхід не є радикально новаторським, як це було в Боббі Макферіна, та не насичене складними гармоніями як у Джейкоба Кольєра. Проте, відрізняється тонкою технікою та виразністю.

Сірл органічно вплітає в імпровізацію мелізматику, використання ghost notes, ритмічні зсуви та зміни акцентів, що додає скету витонченості та складності. Водночас вона зберігає прозору структуру і легкість сприйняття, що є характерним для класичної джазової традиції. Такий баланс між традиційною формою та помірною технічною ускладненістю робить її виконання зразком сучасного вокального скету, який розвиває закладені раніше стандарти, не відходячи від їх основ.

Аналіз творчості Джейкоба Кольєра та Сіріл Еме дозволяє зробити висновок, що еволюція скету в сучасності відбувається не стільки через розширення функцій та можливостей голосу, як через інтеграцію скету в нові музичні контексти.

Джейкоб Кольєра інструменталізує вокал, використовуючи його для виконання в складних гармонічних, ритмічних та мелодичних задачах в багатопаровий аранжуваннях, що стає можливим завдячуючи сучасним технологіям. У його творчості скет не є складним технічно, проте стає невід'ємною частиною побудови складних акапельних структур, демонструючи інноваційність у підході до форми та звучання.

Сіріл Еме, натомість зберігає вірність традиції та принципам, що були закладені ще в еру бібопу. Вона акцентує на структурності імпровізації, мелізматичі та витонченій ритмічності. Її виконання не є революційним, проте вирізняється технічною та інтерпретаційною майстерністю, що свідчить про продовження традицій Еллі Фітцджеральд та інших майстрів скету.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило зробити висновок, що скет є унікальним та дуже багатогранним явищем в джазовій музиці. Його витoki сягають афроамериканської традиції, в яких ритм, імпровізаційність та тілесна перкусія стали основою для формування вокальної культури.

У процесі розвитку джазу скет дозволив використовувати вокалістам свій голос як повноцінний музичний інструмент. Технічна складова скетового співу охоплює складний комплекс навичок, а саме - точну інтонацію, фонетичну гнучкість, ритмічну свободу та гармонічне мислення. За своєю суттю скетова імпровізація ближча до інструментальних соло, ніж до класичної вокалізації, та вимагає високої технічної і теоретичної підготовки.

Дослідження показало, що творчість Луї Армстронга та Елли Фітцджеральд окреслила два ключові етапи у еволюції скету. Армстронг популяризував скет в масовій культурі, а Елла змогла вдосконалити його технічністю та впорядкованістю форми. Подальший розвиток та інструменталізацію продемонстрував Боббі Макферін, він довів, що можна використовувати значно ширший потенціал людського голосу. А, в свою чергу, Таня-Марія поєднала активний скет з яскравими бразильськими ритмами і сучасним ф'юженом.

Сучасна джазова сцена демонструє інтеграцію скету у нові музичні контексти: від багат шарових акапельних аранжувань Джейкоба Кольера до технічно досконалих і традиційних інтерпретацій Сіріл Еме. Попри відсутність радикально нових стилістичних рис у виконанні, скет зміг поєднатися із сучасними методами звукозапису й розширити можливості вокального мистецтва.

Таким чином:

- історичний аналіз підтверджує глибокий зв'язок скету з афроамериканськими культурними традиціями та розвитком джазу
- технічні особливості скету вирізняють його серед вокальних технік завдяки інструментальному мисленню та імпровізації
- внесок досліджених виконавців став визначальним для становлення і розвитку джазу
- сучасне використання скету засвідчує його універсальність та потенціал у подальшому розвитку джазового мистецтва.

Скет пройшов шлях від інтуїтивних вокальних експериментів до інтелектуального та технічного вокального навичку Він, у ході своєї еволюції, закріпив голос як повноцінного учасника імпровізаційної музики та дозволив виражати музичну думку в реальному часі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред. - упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко. - Вип. XXVII. - Харків : ХНУМ, 2022. - 164 с. - Режим доступу: <https://aspekty.kh.ua/aspekty27.pdf>
2. Bauer, W. R. Scat Singing: A Timbral and Phonemic Analysis. - Columbia University. - Режим доступу: <https://journals.library.columbia.edu/index.php/currentmusicology/article/view/4828> (дата звернення: 10.11.2025).
3. Berliner, P. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. - University of Chicago Press. - Режим доступу: <https://books.google.fm/books?id=DpHY1oF8qL8C> (дата звернення: 10.11.2025).
4. Burnim, M. V., & Maultsby, P. K. (Eds.) African American Music: An Introduction. - Routledge, 2014. - Режим доступу: https://microsite-oh-prod.s3.amazonaws.com/media/editor/405/vdoc.pub_african-american-music-an-introduction.pdf (дата звернення: 10.11.2025).
5. Ella Fitzgerald, the Voice of Jazz, Dies at 79. - The New York Times. - [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://www.fembio.org/english/biography.php/woman/biography/ella-fitzgerald/> (дата звернення: 10.11.2025).
6. Feather, L. The Encyclopedia of Jazz in the Seventies. - Horizon Press, 1977. - 399 р. - Режим доступу: <https://archive.org/details/encyclopediaofja00feath> (дата звернення: 10.11.2025).
7. Givan, B. Singing Jazz: Vocal Techniques and Improvisation. - Jazz Studies Journal, 2010. - [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.givan.html> (дата звернення: 10.11.2025)
8. Gioia, T. The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire. - Oxford University Press, 2012. - Режим доступу: <https://archive.org/details/jazzstandardsgui0000gioi> (дата звернення: 10.11.2025).
9. Gridley, M. C. Jazz Styles: History and Analysis. - Pearson Education, 2006. - 547 р. - Режим доступу: https://archive.org/details/jazzstyles00mark_0 (дата звернення: 10.11.2025).

10. Kirchner, B. (ed.). *The Oxford Companion to Jazz*. - Oxford University Press, 2000. - Режим доступа: <https://archive.org/details/oxfordcompaniontookire> (дата звернення: 10.11.2025).
11. Ramsey, G. P. *Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*. - University of California Press, 2003. - pp. 41–44. – Режим доступа: <https://www.ausanetwork.com/download/Race%20Music%20Black%20Cultures%20from%20Bebop%20to%20Hip-Hop.pdf> (дата звернення: 10.11.2025).
12. Thomas Brothers. *Louis Armstrong: Master of Modernism*. - W. W. Norton & Company, 2014. - 608 p. - Режим доступа: <https://archive.org/details/louisarmstrongma0000brot/mode/1up> (дата звернення: 10.11.2025).