

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

КАРИНА КУМАР

ВОКАЛЬНИЙ БІ-БОП

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізації – Спів джазовий

Магістерська робота

Науковий керівник –

доктор філософії,
доцент кафедри джазу та популярної музики

Олександра Тракало

Рецензент –

доктор філософії,
доцент кафедри джазу та популярної музики

Олександр Войтович

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПЦІЯ ТА МУЗИЧНА МОВА БІБОПУ	7
1.1. Поява бі-бопу та його характеристики.....	7
1.2. Специфіка вокального джазу.....	16
1.3. Особливості вокального бопу	20
РОЗДІЛ 2. ВОКАЛІСТИ-БОПЕРИ.....	25
2.1. Американський вокальний боп.....	25
2.2. Український вокальний боп	41
ВИСНОВКИ	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	47

ВСТУП

Вокальний бібоп як явище в історії джазу привертає до себе дедалі більше уваги дослідників завдяки своїй складній природі, високій технічній вимогливості та інноваційному підходу до музичної імпровізації. Під час роботи над бакалаврським дослідженням я мала змогу лише побіжно окреслити основні риси цього стилю та його представників. У процесі глибшого занурення у тему стало очевидним, що обсяг попередньої роботи не дозволив у повній мірі розкрити специфіку вокального бібопу, його становлення, розвиток, основні виконавські підходи та спадкоємність традиції в контексті сучасного джазового мистецтва. Саме тому я прийняла рішення продовжити вивчення цього феномену в межах магістерської роботи, поставивши за мету більш ґрунтовно проаналізувати естетику вокального бібопу, визначити ключових виконавців різних періодів та окреслити особливості їхнього внеску у формування і трансформацію стилю.

У 1940-х роках джаз переживав кризу самовираження. В епоху масової популярності свінгових оркестрів, спрямованих переважно на розважальну функцію, багато музикантів відчували творче обмеження та шаблонність. Намагаючись повернути джазові глибину, експресію й індивідуальність, група молодих виконавців, що переважно діяла в Нью-Йорку, ініціювала творчий прорив, який згодом отримав назву «бібоп». Серед цих новаторів - саксофоніст Чарлі Паркер (Charlie Parker), трубоч Діззі Гіллеспі (Dizzy Gillespie), піаніст Телоніус Монк (Thelonious Monk), ударник Кенні Кларк (Kenny Clarke). Їхні експерименти стали відповіддю на комерціалізацію джазу й поклали початок одному з найскладніших і найглибших його напрямів.

Стиль бібопу не виник у вакуумі. Його формування стало можливим завдяки музикантам перехідного покоління, які заклали основи нової джазової мови. Творчість саксофоніста Лестера Янга (Lester Young), трубоча

Роя Елдріджа (Roy Eldridge), гітариста Чарлі Крісчена (Charlie Christian), басиста Джиммі Блентона (Jimmy Blanton) визначила напрямок руху від танцювального свінгу до інтелектуального джазу. Саме в атмосфері нічних джем-сейшенів клубів «Minton's Playhouse» та «Onyx Club» у Нью-Йорку відбулося поступове визрівання нової естетики, що відкидала стандарти масової музики.

Бібоп сформувався як музика для слухання, а не для танцю. В його основі – складна гармонічна структура, високі темпи, віртуозна імпровізація, асиметричне фразування та нові принципи взаємодії всередині ансамблю. Із жанру, спершу не визнаного більшістю публіки та критиків, він перетворився на джерело інновацій, яке змінило вектор розвитку джазу на десятиліття вперед.

Перші записи бібопу з'явилися лише у 1944 році. Серед піонерів стилю були Діззі Гіллеспі, Чарлі Паркер та трубоч Бенні Гарріс. Наприкінці того ж року Гіллеспі вже отримав визнання як "нова зірка". А вже в 1945-му до руху приєднався ще зовсім юний трубоч Майлз Дейвіс.

Бібоп швидко набирав популярності, привертаючи до себе широку й віддану публіку. Як і у випадку з іншими новими музичними напрямками, його поява породила певну моду та стиль з характерними елементами – темні окуляри, які носив Монк, фірмова борідка Гіллеспі, чорні берети та стримана манера поведінки.

Бібоп на початковому етапі свого існування був суто інструментальною музикою, але згодом відкрив свої горизонти і для джазового вокалу. Вокалістам, які прагнули працювати в цьому стилі, довелося освоювати нові інструментальні техніки виконання, подекуди навіть поступаючись виразністю традиційного вокального звучання.

Особливий інтерес викликає вокальний бібоп – напрям, що поєднав технічну складність інструментального виконання з гнучкістю людського голосу. Завдяки таким виконавцям, як Елла Фіцджеральд, Сара Вон, Бетті Картер, Шейла Джордан, цей стиль набув унікального звучання, де вокал

почав виконувати не лише мелодійну, а й імпровізаційно-ритмічну функцію, вийшовши за межі традиційної джазової пісні.

Сучасна сцена продовжує розвивати цей напрям, і сьогодні ми маємо приклади глибокої творчої адаптації вокального бібопу у виконанні Джазмеї Хорн, Вероніки Свіфт, Сіріл Ейме, Майкла Майо, а також українських вокалістів, таких як Олена Салова, Анна Донцова, Дарина Гаврик.

Тематика бібопу висвітлена у значній кількості зарубіжних джерел – від ґрунтовних наукових праць до популярних видань і періодичних публікацій. Серед найвідоміших авторів, які досліджували цей стиль, можна назвати У. Сарджента, Л. Фезера, М. Стернза, Б. Уланова, Дж. Л. Коллієра, М. Вільямса, Й. Берендта, Г. Шуллера, І. Гітлер та інших. Водночас на тему вокального бібопу спостерігається великий брак досліджень не тільки в українській науці, а навіть в закордонній, зокрема і американській, що зумовлює **актуальність пропонованої роботи.**

Об'єктом дослідження є музика бібопу.

Предметом – вокальний бібоп.

Метою дослідження є аналіз особливостей вокального бібопу на різних етапах його становлення та в сучасній інтерпретації.

Завдання дослідження:

- описати процес появи бібопу;
- охарактеризувати специфіку та музичну мову бібопу;
- охарактеризувати творчість, манеру і виконавські підходи різних бопових вокалістів – американських та українських.

Джерельну базу дослідження складають праці з історії джазу та про виконавську діяльність джазових музикантів, в тому числі електронні джерела. Серед них роботи відомих джазових іноземних (американських і європейських) істориків та критиків Дж. Л. Коллієра (14, 15), Дж. Уорда (60), М. Вільямса (61-63), С. Картерса (37), Н. Шапіро, Н. Хентоффа (35), Б. Уланова (32, 57, 58), І. Гітлер (44, 45), У. Сарджента (51), М. Стернза (54),

Ю. Панасьє (20). Заслужують на увагу також праці радянських дослідників Л. Переверзева (21), В. Конен (16, 17), Е. Овчиннікова (19), К. Мошкова (18).

Матеріалом дослідження стала творчість вокалістів Джо «Вебор» Керролла, Бетті Картер, Бабса Гонзалеса, Шейли Джордан, Сари Вон, Еллі Фіцджеральд.

Методологія дослідження заснована на поєднанні історичного, загально-теоретичного, аналітичного, порівняльного, практично-виконавського методів.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі описати формування вокального бібопу, охарактеризувавши стилі різних, зокрема українських, бопових вокалістів.

Практичне значення роботи полягає в можливості застосування її результатів у лекційних курсах з історії джазової музики, а також в якості виконавських рекомендацій для джазових вокалістів.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 50 сторінки (основного тексту – 46 сторінок). Список використаних джерел налічує 51 позицію.

РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПЦІЯ ТА МУЗИЧНА МОВА БІБОПУ

1.1. Поява бі-бопу та його

Епоха свінгу, безсумнівно, породила чудових солістів – згадаймо Лестера Янга, Коулмана Хокінса та Роя Елдріджа, але однією з головних функцій музики було те, щоб люди танцювали під неї, і це була свого роду масова розвага. Відбувається переосмислення музикантами джазу, що понесло за собою великі зміни. Ера свінгу стала занадто комерційною та «вузькою» для музикантів, і вони почали експериментувати та шукати нові звучання.

Як результат група джазових музикантів, переважно з Нью-Йорка, почала експериментувати зі стилем, який був більш відверто інтелектуальним і призначеним для серйозного прослуховування, а не для танців.

Були також музиканти, які створили рух за відродження новоорлеанського стилю в його первинній формі. Це явище називалось ривайвл (revival). Однак стало зрозумілим, що джаз не повернеться до попереднього стану, а мусить рухатись далі та розвиватись.

Завдяки пошукам, групі музикантів вдалось знайти нове звучання, вивести джаз на більш складний, інтелектуальний рівень. Так в середині 1940-х років народився бі-боп (bebop). Він робив наголос на швидких темпах, інструментальній віртуозності та багатому гармонічному словниковому запасі з великою кількістю хроматизмів, і, мабуть, спочатку здавався надзвичайно радикальним.

Незважаючи на те, що зрештою він виявився дуже впливовим, багато відомих музикантів спочатку не були ним вражені, Томмі Дорсі стверджував, що бі-боп «повернув музику на 20 років назад».

Назва стилю пішла від наслідування фраз, яка зображає ритмічну структуру фраз «бі» «боп». Взагалі це не першочергова назва цього стилю. Спочатку його називали «рі-боп» (rebop), або ж просто боп (bop). Деякі

ранні записи містили слово рі-боп у назві композиції або назві гурту – наприклад, «Charlie Parker's Reboppers» (або «Ree Boppers»), що використовувалося для записів, зроблених у 1945 році. Пізніше назву часто скорочували до боп. Назву вигадали не музиканти, а критики з слухачами. Діззі Гіллеспі казав: «Раніше ми говорили «bebop», а потім з'явився «beebop». Люди почали називати це так через звуки, які вони чули в наших соло».

Виконуваний меншими групами, зазвичай, квартетом або квінтетом бі-боп часто включав нові, складні мелодії, засновані на послідовності акордів стандартів, які вже існують. Важко виділити музикантів, які із самого початку і до кінця своєї творчості були суто боперами, більшість музикантів перейшли з епохи свінгу на бі-боп, або ж навпаки починали свою кар'єру як бопери, перш ніж пізніше суттєво змінили свій стиль.

Більшість засновників бопу народилися приблизно в 1920-х роках, що означає, що їхнє зростання відбувалося в інших умовах, ніж у музикантів, таких як Армстронг та Рол Мортон. Після Першої світової війни у білих почало змінюватися ставлення до афроамериканців, і прогресивні політичні організації стали активно виступати за рівноправність. З 1930-х років темношкірі стали більш активно проявляти себе у різних галузях мистецтва, що привернуло увагу білих до афроамериканської культури, включаючи джаз. Однак, хоча афроамериканці вже офіційно не розглядалися як люди «другого сорту», наприкінці 1930-х років, вони все ще не могли легко вступати до великих оркестрів білих музикантів і навіть якщо хтось з них отримував таку можливість, то він стикався зі значною дискримінацією, такою як: менша зарплата, обмеження в харчуванні, не можливість жити в готелі разом з усіма і тому подібне.

На початку 1940-х років темношкірі джазові музиканти, такі як: Діззі Гіллеспі, Чарлі Паркер, Телоніус Монк, Кенні Кларк та інші, захопились віртуозністю та гармонічною складністю своєї гри.

Восени 1941 року Телоніус Монк та Кенні Кларк почули чутки про саксофоніста, який регулярно виступав в нічному клубі «Кларк Монроуз

Аптаун Хаус». За чутками, у цього маловідомого саксофоніста з іменем Чарлі Паркер була нова, унікальна концепція джазу, яка не нагадувала ніщо інше.

Музиканти з клубу Мінтона ставилися до цього скептично, проте все ж пішли послухати Паркера. У книзі «А птах живе!» [3, с. 202] цитується вислів Кларка, що "Bird" грав щось таке, чого вони ніколи раніше не чули. Він використовував такі фігури для ударних, які, на думку Кларка, він вигадав. Він грав удвічі швидше, ніж Лестер Янг, і використовував гармонії, які навіть йому не снилися. "Bird" йшов тією ж дорогою, що й вони, проте він був на крок попереду. Кларк вважав, що Паркер не знав ціни своїх знахідок і це була просто його манера грати джаз, яка була частиною його самого.

Кларк і Монк домовилися з Паркером про його приєднання до клубу Мінтона, що підготувало ґрунт для революційних змін у джазі.

З 1937 року Кларк працював над своєю новою системою гри на ударних, яку молоді музиканти з клубу Мінтона (Гіллеспі, Монк та інші) обговорювали та відпрацьовували разом, розвиваючи її. Гіллеспі, який до 1941 року був уже досвідченим музикантом теоретично осмислював інтуїтивні знахідки членів групи. І в результаті вони змінили джаз! Залишили лише невеликий склад оркестру, запозичений у музикантів свінгу.

Одним з найбільш помітних і очевидних нововведень є широке використання альтерованих акордів, які були знайомі нам ще з творчості Чарлі Крісчена.

Перед виникненням бі-бопу, гармонія в джазі була на рівні, що не виходив за рамки класичної музики XVII століття, так само як і гармонія у народній музиці, з якої джаз виник. Виконавці бі-бопу прагнули розширити набір звуків, що використовуються в акордах, тобто насправді вони робили те, що і композитори класичної музики XIX століття.

Кого можна вважати ініціатором? Існує історія, що пов'язує започаткування нового гармонічного мислення з несподіваною ідеєю Паркера, який у грудні 1939 року працював у кабаку на 7-й авеню між 139-ю та 140-ю вулицями. Він відчував втому від стереотипних змін акордів, які безперервно повторювалися, тож у нього з'явилася думка, що має існувати щось нове. Паркер помітив, що іноді він чув те «щось», але не міг зіграти. Того вечора, коли він виконував стандарт «Cherokee», він використав верхні інтервали акордів як мелодичну лінію та супроводжував їх відповідними змінами, щоб зіграти те, що звучало у нього в голові. Від цієї знахідки Чарлі був на сьомому небі від радості.

Хоча Паркеру часто приписують ключову роль у зміні гармонічного ладового мислення джазу, дослідження про джаз свідчать, що Гіллеспі, можливо, зробив ті самі відкриття самостійно, і навіть раніше за Паркера. Гіллеспі створив прийом швидкого зісковзування в несподіваний альтерований акорд, який став важливою рисою боупу, і почав використовувати його вже в 1939 році.

У 1939 році композиція «Body and Soul» Хокінса стала дуже популярною серед джазових виконавців. Цей стандарт є вправою в хроматичному русі акордів. Однак, на основі цієї концепції, Паркер та Гіллеспі зробили новий внесок в музику, закладаючи фундамент нового напрямку в джазі.

Тож окрім активного використання альтерацій # або b 9, #11, b13 активно використовуються тритонові заміни. Переважно їх роблять на II7 – V7 замінюючи їх на інші II7 – V7, які знаходяться на відстані тритона. Але при тому ми приходимо в I ступінь без змін.

Am7 – D7 – Gmaj7 ми замінюємо на Am7 – **Ab7** – Gmaj7.

Заміна домінанти найчастіше зустрічається, хоча тритонову заміну також можна зробити і на II7.

Ця заміна дає нам цікавіше звучання, хроматичний рух басу та плавне голосоведення. Також доволі часто після домінанти зустрічаємо не I ступінь, а III^m, якщо це звісно не кода.

Не скажу, що це є винахід боперів, адже і в свінгу використовувалися такі тенденції, просто бопери ввели це в норму, зробили канонічним.

Імпровізація за часту відбувається не просто по гамі, а по акордових звуках, хроматизмами та використанням фраз впливових музикантів (цитування). Також використання довгих фраз, синкопи, зміщення акцентів.

Спочатку бопери виконували джазові стандарти 20-30-х років, згодом почали писати теми в стилі бі-боп, або робити контрафакти – зберігається гармонія твору, але пишеться інша тема. До прикладу на тему Рея Нобле «Cherokee» Паркер написав твір «Ko ko».

(Up Tempo Swing)	Cherokee				Ray Noble	(Up Tempo Swing)	Ko Ko				Charlie Parker
A 4/4 B ^b ₆	✂	F ⁻ ₇	B ^b ₇		A 4/4 B ^b ₆	✂	F ⁻ ₇	B ^b ₇			
E ^b _{Δ7}	✂	A ^b ₇	✂		E ^b _{Δ7}	✂	A ^b ₇	✂			
B ^b ₆	✂	C ₇	✂		B ^b ₆	✂	C ₇	✂			
1. C ⁻ ₇	G _{7b9}	C ⁻ ₇	F _{7#5}	}	1. C ⁻ ₇	G _{7b9}	C ⁻ ₇	F _{7#5}	}		
2. C ⁻ ₇	F ₇	B ^b ₆	✂ Fine		2. C ⁻ ₇	F ₇	B ^b ₆	✂ Fine			
B C [#] ₇	F [#] ₇	B _{Δ7}	✂		B C [#] ₇	F [#] ₇	B _{Δ7}	✂			
B ⁻ ₇	E ₇	A _{Δ7}	✂		B ⁻ ₇	E ₇	A _{Δ7}	✂			
A ⁻ ₇	D ₇	G _{Δ7}	✂		A ⁻ ₇	D ₇	G _{Δ7}	✂			
G ⁻ ₇	C ₇	C ⁻ ₇	F _{7#5}		G ⁻ ₇	C ₇	C ⁻ ₇	F _{7#5}			
			D.C. al 2nd ending					D.C. al 2nd ending			

Як ми бачимо гармонія двох стандартів ідентична. Але теми абсолютні різні.

78. CHEROKEE - RAY NOBLE

(FAST)

KO KO - CHARLIE PARKER

(UP SWING)

N.C.
DRUM ACCOMPANIMENT ONLY UNTIL CHORD CHANGES BEGIN

(N.C.)
(TRUMPET SOLO)

(N.C.)
(SAXOPHONE SOLO)

(N.C.)

FINE

Також в «Ко ко» ми не прослідковуємо традиційно прописану тему. Бопери часто фрагменти теми замінюють на імпровізаційну частину.

Популярна композиція Моргана Левіса «How High The Moon» стала базою для знаменитої боповської теми Чарлі Паркера «Ornithology».

How High The Moon				Ornithology			
(Medium Swing)		Morgan Lewis		(Up Tempo Swing)		Charlie Parker	
A	G Δ 7	∕	G-7	A	G Δ 7	∕	G-7
	F Δ 7	∕	F-7		F Δ 7	∕	F-7
B	E $\flat$ Δ 7	A ϕ 7 D7 $\flat$ 9	G-7	B	E $\flat$ Δ 7	A ϕ 7 D7 $\flat$ 9	G-7
	G Δ 7	A-7 D7	B-7 E7		B-7	E7	A-7
A	G Δ 7	∕	G-7	A	G Δ 7	∕	G-7
	F Δ 7	∕	F-7		F Δ 7	∕	F-7
C	E $\flat$ Δ 7	A ϕ 7 D7 $\flat$ 9	G Δ 7	C	E $\flat$ Δ 7	A ϕ 7 D7 $\flat$ 9	G Δ 7
	B-7 E7	A-7 D7	G6		B-7 E7	A-7 D7	G6

розвитку джазу. Тому вивчення ритміки бопу може бути дуже складним завданням, оскільки потрібно ретельно вивчати тонкощі акцентування, тривалості та розподіл одиниць метру.

Якщо у свінгу виконання було в середніх темпах темпи 100-200 ударів метроному в хвилину, то в бопі понад 300 ударів в хвилину. Звісно ж, що в баладах темп падав 80-100 ударів в хвилину, але не змінювався характер імпровізацій. За рахунок повільного темпу солісти можуть грати соло шістнадцятими тривалостями, навіть тридцять другими, шістнадцятими тріолями. Таким чином, навіть у повільних темпах виконавці бопу насправді грали швидко. Виконавці бі-бопу зазвичай грали у швидкому темпі, що було наслідком суперництва між Роем Елдріджем та Діззі Гіллеспі та між Чарлі Паркером та Бастером Смітом, які прагнули стати найшвидшими в своїх інструментах. Такі змагання на швидкість стали властивими для джазу, тому виконавці бопу просто звикли до кулеметних темпів.

Ще одним нововведенням стало зміщення акцентів із першої та третьої долі такту на другу і четверту. Як уже згадувалося, у джазі традиційно підкреслювалися слабкі долі, і барабанщики часто протиставляли свій ритм основному метру. Проте джаз усе ж орієнтувався на першу і третю долі, де найчастіше починалися фрази та відбувалася зміна гармонії. Бопери ж навмисно починали та завершували фрази на другій або четвертій долі, акцентуючи на цьому увагу. Музиканти, такі як Чарлі Крісчен, Діззі Гіллеспі та Чарлі Паркер, іноді починали та закінчували музичні фрази на другій або четвертій долі такту. Наприклад, Крісчен часто закінчував фрази на найслабшій четвертій долі, а Гіллеспі у 1939 році, солюючи в композиції «Hot Mallets», записаній ансамблем під керівництвом Лайонела Хемптона, починає фразу в п'ятому такті з другої долі. Однак саме Паркер був найбільш захопленим прихильником цього нововведення, якщо не винахідником.

У «Історії джазу» [41] Маршалл Стернс наводить слова Майлса Девіса: «Ми грали блюз. Паркер ввійшов на 11-му такті. Ритм-група грала точно по своїй лінії, але «Bird» зіграв по-своєму, і здавалось, що ритм-група грає першу та третю долю замість другої та четвертої. Кожного разу Макс Роуч кричав на Дюка Джордана, щоб той не слідував за Паркером та тримав ритм. Нарешті, обидві лінії злилися разом так, як задумав це Паркер, і ми знову грали разом».

Барабанщики кожную долю метру відзначали ударом великого барабану, створюючи таким чином міцний і стійкий ритмічний фундамент. Малий барабан часто використовувався для створення додаткового ритму або для повторення ритмічних фігур, які відображали основний метричний пульс. Уолтер Джонсон і Джо Джонс перенесли ритмічні фігури з малого барабана на тарілку хай-хет. Кені Кларк вирішив розмістити граунд-біт на великій тарілці, розташованій по центру установки. Причина цього була дуже проста. Він пояснював, що вони грали так багато швидких і гучних пісень, як, наприклад, «The Harlem Twister», що у нього зводило праву ногу, і він міг працювати з нею лише час від часу. Тому він вирішив навчитись постійно підтримувати ритм на великій тарілці, а великий барабан використовувався лише для акцентів, тобто він «кидав бомби», коли це вимагалось фразою. Проте, є більш глибока причина цього рішення. У книзі Росса Рассела «А птах живе!», присвяченій Чарлі Паркеру, Кларк говорить: «У 1937 році я втомився грати так, як Джо Джонс. Час для барабанщиків зробити крок вперед. Я переніс основну пульсацію на велику тарілку. Я зрозумів, що на ній можна створювати різні характери звучання в залежності від того, як паличка дотикається до тарілки. Це дозволило мені вільно використовувати великий барабан, томи і малий барабан для створення акцентів. Іншими словами, це покращило текучість і зробило ритм легшим і більш приємним» [26, с. 205].

Не дарма композиція Гіллеспі «Salt Peanuts», в якій фразування переважно спирається на другу та четверту долі, стала візитною карткою

раннього бопу. Це незвичайне фразування відштовхувало старих музикантів. Вставити фа чи сіль-бемоль у фразу, накладену на до-мажорний акорд, було непросто, але в новому фразуванні було щось, що суперечило принципам, святим для музикантів старої школи. Більшість з них навіть не намагалися вивчити нове трактування джазу, вони вважали його просто «божевільною музикою», і жоден не міг зіграти її.

Хоча бі-боп зародився як інструментальна музика, прагнення деяких джазових вокалістів перейняти у свою творчість прийоми і техніку цього напрямку сприяли зародженню та розвитку вокальному бі-бопу. Звісно що для того, щоб зрозуміти специфіку перетворення традицій бопу у вокальному виконанні, спочатку необхідно окремий розгляд цих обох компонентів, а потім встановлення принципів їх взаємодії один з одним.

1.2. Специфіка вокального джазу

Джаз має як вокальне так й інструментальне коріння. В різні часи переважав або вокальний, або інструментальний нахил. Тому хочу розглянути глибше шлях та розвиток джазового вокалу у різні періоди джазу.

В першу чергу джаз – це симбіоз двох світів, який виник за рахунок співіснування європейців та афроамериканців на одній території, які були носіями різних культурних витоків.

Афроамериканці принесли у джаз: імпровізацію, артикуляцію, фразування, інтонаційну свободу, синкоповані ритми, свінгові пульсація, чітке акцентування upbeats (2 та 4 долей), форму спільного музикування (згодом jam-session), банджо (прийшло з Африки), африканські ударні інструменти, які вплинули на використання перкусії. Неосяжний вплив афроамериканського пісенного фольклору: спірічуелс (духовні гімни на сюжети зі Старого Завіту), госпел (пісні на тексти з Євангелія), трудові пісні (співи рабів під час праці на полі, побудовані на структурі «питання–відповідь»), блюз (найяскравіше втілення афроамериканського

світосприйняття) та вокальні форми наслідуванням технік «shouts» та «hollers».

Shouts – раніше відносився до релігійних співів, які виконувалися енергійно з рухами та звідси взятий основний принцип в джазі «питання – відповіді». Shout-vocal – це гучний, емоційний спів або вигук на межі крику, переважно форсований, хриплий звук та у грудному регістрі. Можна почути у виконанні James Brown, Little Richard, Bessie Smith, Big Joe Turner тощо.

Hollers – це вигуки або протяжні фрази, які використовувалися рабами, які працювали в полі. Часом навіть слугували для комунікації. Взагалі shouts і hollers це майже одне і теж прото коли ми говоримо про hollers, ми більше маємо на увазі робочі пісні та блюз. Зустрічається у виконанні Robert Johnson, Howlin Wolf тощо.

Завдяки використанню під час співу прийомів shouts і hollers, може складатися відчуття розмови між слухачем та виконавцем, також підсилюється емоційний виклад твору.

Також є значний європейський вплив: з'явилися складні гармонічні структури, добавилась значна кількість інструментів, які були запозичені з військових та симфонічних оркестрів (труба, саксофон, тромбон, кларнет, фортепіано, контрабас), форма творів та музична нотація, що дозволяє записувати та проносити крізь роки джазові композиції, вплив оперного вокалу, маршова ритміка, яка взята з військових оркестрів та вплинула на розвиток новоорлеанського джазу. Також стиль регтайм базується на маршовій ритміці.

У період становлення джазу, цей жанр успадкував від афроамериканської традиції характерну вокальну манеру, тоді як інструментальні засоби виконання значною мірою походять з європейської культури. Водночас джаз увібрав із європейської музичної традиції складні гармонічні побудови, поліфонію та інші досягнення академічного мистецтва, які стали невід'ємними елементами його професійного розвитку.

Афроамериканські витоки визначили своєрідну мелодику джазу, характерну для негритянського вокалу. Навіть сьогодні вокальну манеру темношкірих виконавців можна легко відрізнити від білих незалежно від стилю чи то джаз, поп музика чи R&B. Винятком є хіба що академічний спів, де домінує європейська школа *belcanto*. Емоційно насичений вокал афроамериканців з притаманними йому вокальними прийомами, природною імпровізаційністю та особливим відчуттям ритму є основою спірічуелс, госпел, трудові пісні та блюз. Саме ці традиції вплинули не лише на джазовий вокал, а й на стиль гри джазових інструменталістів.

Ньюорлеанський період джазу сформувався в культурному середовищі Нового Орлеана, де переплелися європейські, африканські та карибські музичні впливи. Основну роль у цей час відігравала інструментальна музика, хоча інколи з джазовими оркестрами виступали вокалісти, які стали першими представниками джазового співу. Одним із таких музикантів був Луї Армстронг, який не лише грав на трубі, а й виконував вокальні партії у відомому оркестрі «The Creole Jazz Band». Джазовий вокал цього періоду також розвивався завдяки виконавцям «класичного» або «міського» блюзу, серед яких були Ма Рейні, Бессі Сміт, Тріксі та Клара Сміт, Іда Кокс, Чіппі Хілл.

В цей період джазовий вокал ще не набув того звучання, до якого ми звикли, виконання було більше блюзовим або народним. Також виконання більше нагадувало спів спірічуелсів та робочих піснів. Вже зародився скет, але ще не був таким розвинутим.

Расова дискримінація, економічні труднощі, попит на робочу силу в північних та західних містах спричинили Велику міграцію, яка тривала більше 50 років. Також у Новому Орлеані зачинається Storyville – район, у якому працювали багато джазових музикантів. Серед них: Луї Армстронг, Бадді Болден, Джері Ролл Мортон, Джо «Кінг» Олівер, Попс Фостер тощо. Це змусило багатьох музикантів шукати новий спосіб для заробітку.

В цей час активно розвивається Чикаго. З'являється багато клубів, студій звукозапису, радіо, що сприяло розвитку та поширенню джазової музики по та за межами Америки, через це багато музикантів з'їжджалося туди. Формується чикагський період в джазі.

Тут з'являються вже певні зміни у виконанні. Головним стає соліст, колективна імпровізація замінюється на сольну. Також гра музикантів стає більш віртуознішою та точнішою. Більше уваги звертається на аранжування творів. Також джаз активно набирає популярності серед білошкірих. Вокал присутній, але все одно ще не є притаманним для цього періоду. Найвідоміші вокалісти цього періоду: Бессі Сміт, Етель Вотерс, Боїнг Кросбі та Рут Еттінг.

Ера свігну – це один з найяскравіший періодів для джазу, саме в цей період він мав шалену популярність у масах. Стають відомим оркестри Дюка Елінгтона, Бенні Гудмена, Гленна Міллера, Каунта Бейсі, які збирають великі зали та звучать на радіо. В цей період переважали біг-бенди. Велика роль відведена аранжуванням для оркестрових творів. Також музика стає танцювальною, що й зробило її комерційною. Використовується синкопування та акценти на upbeat (2 і 4 долі). Зберігається та закріплюється сольна імпровізація, незважаючи на те, що були прописані оркестрові партії. В білих оркестрах починають грати чорні музиканти та навпаки, що не було притаманним раніше.

Починає активно використовуватись вокал . Я б назвала це квінтесенцією (золотим періодом) розвитку джазового вокалу. Джазовий вокал починає формується як окремий мистецький напрям. Майже кожен біг-бенд мав свого вокаліста. Найвідомішими виконавцями того періоду були: Луї Армстронг, Фетс Уоллер, Лайонел Хемптон, які поєднували гру на інструменті з вокалом. Співаки та співачки: Елла Фіцджеральд, Сара Вон, Біллі Голідей, Френк Сінатра, Кармен МакРей, Ненсі Уілсон, Грета Джонс, Джо Льюїс, Хелен Форрест, Діна Шор. Цей список можна продовжувати до

безкінечності, адже в цей період було надзвичайно багато відомих вокалістів.

Переважно вони виконували популярні пісні того часу, а згодом й композиції, які спеціально писали джазові композитори або для певних вокалістів, або для певних біг-бендів.

Вокалісти в своєму виконанні вплітають інтонації блюзу, народну негритянську манеру співу та яскраві риси джазової інструментальної мови.

Ще одним найвизначнішим відкриттям вокалу став розвиток та використання техніки скет (scat) – це імпровізація без слів, яка базується на співі складами, в якому часто наслідують звучання інструментів, вплоть до артикуляції. Вокалісти мали сольні імпровізації на рівні з оркестрантами. Розвиток скету сильно повпливав на участь вокалу в еволюції джазу.

1.3. Особливості вокального бібопу

Джазовий спів відноситься до сучасного співу, тобто не академічне, та не народне звучання. Чим більш технічний вокаліст, тим він більш віртуозний. Технічність – це і діапазон, і динаміка, і використання різних барв у звучанні. До прикладу Самара Джой. Неймовірно технічна вокалістка. Твори, які вона виконує сягають більше двох октав діапазону, також вона неймовірно володіє динамікою, особливо її піано на високих нотах. Ще яскравими прикладами технічних вокалістів будуть Елла Фітцджеральд та Бобі МакФерерін.

Специфіка джазового вокалу полягає також у ритмічному викладі твору, спів *rubato*, або ж навпаки свінгування. Тут вже вокаліст вибирає як він хоче продемонструвати тему. До прикладу, вище згадана Самара Джой у темі «Reincarnation of a Lovebird» співає тему *rubato* і лише тоді переходить у свінг, навідміну від оригінального виконання Чарльса Мінгуса, де тема йде *up swing*, а потім переходить у *half time* і знову повертається у *up swing*.

Колористика звучання. В сучасному співі немає єдино правильного звучання. Я часто чула про «джазовий тембр», але немає такого розуміння.

Виконавці можуть співати використовуючи різні вокальні прийоми та тембральні звучання. Деякі вокалісти співають в нейтральному режимі (більш округлений звук без яскравої дзвінкості в голосі) як Самара Джой, Сара Вон. За рахунок цього їхнє звучання є надзвичайно милозвучним. А можна співати твори використовуючи на мікс або ж твенг як робить це у своєму виконанні Джазмея Хорн. Навіть у баладах вона використовує назалізацію в якості звукових ефектів і це робить її звучання ще більш яскравим.

Якщо говорити про вокальну імпровізаційність, то в новоорлеанську еру, або в еру свінгу та біг-бендів, вона зазвичай зустрічалася не як сольний фрагмент, а як спосіб внести свій власний стиль та специфіку до виконання пісні. Вони додавали складні мелодичні фігури, варіювали ритмічний пульс та експериментувати з тембром голосу в самій темі. Це давало можливість кожному виконавцеві створювати унікальні та оригінальні інтерпретації пісень. В епоху бі-бопу відбуваються зміни. Внаслідок того, що бі-боп став моделлю інструментальної майстерності, співаки, які раніше виконували свінг, були змушені змінювати свій стиль. У традиційному джазі та свінгу музиканти наслідували спів негритянської культури, однак з появою бібопу вокальна джазова традиція зазнала суттєвих трансформацій. Новий стиль поставив перед вокалістами виклик – засвоїти техніку, характерну для інструментального музикування. У той час як раніше інструменти наслідували манеру негритянського вокалу, тепер ситуація змінилася: саме співаки почали орієнтуватися на інструментальні прийоми.

Скет-спів став ключовим засобом художнього самовираження та імітації звучання духових і струнних інструментів. Імпровізація за допомогою скету в бібопі ґрунтується на тих же засадах, що й у грі інструменталіста: у центрі гармонійна структура твору, ладова організація та ритмічна свобода. Однак складність для вокаліста полягає в тому, що на відміну від інструменталіста, який фізично контактує зі своїм інструментом,

вокаліст має відтворювати потрібні звуки, спираючись виключно на внутрішній слух і вокальну техніку.

У швидких темпах, характерних для бібопу, таке володіння скетом є ознакою високої майстерності. Бібоп як стиль зумовив переосмислення естетики джазового вокалу. Він висунув нові вимоги до виконавців, чітко окресливши межу між аматорським і професійним рівнем. Вокалісти мали мислити як інструменталісти, зберігаючи при цьому специфіку вокального звучання, інтонаційну виразність і художню інтерпретацію, що залишали їхній стиль унікальним і глибоко персоналізованим.

Вокальний бі-боп має характерну мелодичну та ритмічну складність, які включають в себе багато переривистих і незвичних для слухача метрів. Це може створювати враження складності та важкодоступності, але також дає можливість виконавцям втілити свої ідеї та емоції з більшою точністю та нюансуванням, що вимагає від виконавців високого рівня технічної підготовки, може включати такі елементи, як зміна темпу, тембру та динаміки, а також використання гармонічних заміні. Вокальний бі-боп може бути інтерпретацією інструментальної музики бопу, або ж він може бути оригінальним твором, створеним вокалістом. Іншою особливістю вокального бі-бопу є використання слів та фраз, що зазвичай надзвичайно швидко промовляються, що додатково підкреслює складність інтерпретації та виконання цього стилю.

Бі-боп на початковому етапі свого розвитку був чисто інструментальним жанром і не передбачав вокально-мелодичних ліній, але згодом його засновники почали експериментувати з вокальною імпровізацією і введенням у неї скету. Цікавим є те, що одним із перших музикантів, який почав використовувати бі-бопову вокальну імпровізацію у своїх виступах, був Дізі Гілеспі. Прикладом можна навести його виконання композиції Charlie Parker & Dizzy Gillespie – Oop-Pop-A-Da from the album Diz 'n Bird at Carnegie Hall.

Діззі Гілеспі, на додаток до своєї неперевершеної майстерності часто виконував свої твори вокально, додавши до них свій унікальний стиль імпровізації, що став значним внеском у джазову музику. Гілеспі був одним з піонерів вокального бі-бопу, і його скети відомі своїм витонченим технічним виконанням і здатністю емоційно передавати ідеї, що лежать в основі джазової імпровізації. Його вокальні виступи на джазових концертах завжди були справжнім шедевром, що демонстрували високий рівень вокальної майстерності і нескінченні можливості музичної експресії «Oo-POP-A-DA» – Dizzy Gillespie (France 1970).

Потім вокальний боп підхопили та почали розвивати різні музикати.

Риси джазового вокалу, що сформувалися в процесі його розвитку зміцнилися та ще більше розвинулися із приходом бі-бопу. Інструментальний початок бопа кардинально повпливав на вокальне трактування.

Риси вокального бопу:

1. Як в інструментальному бопі, так і у вокальному супровід був у виконанні комбо – ритм-секція (фортепіано/гітара, контрабас/бас, барабани), духові інструменти (переважно труба, тенор/альт саксофон). В еру свінгу переважно був біг-бендовий супровід.
2. Текст вже не виконують свою первинну роль, розповісти та донести слухачам історію. Тепер він в більшості для демонстрації теми, або геть відсутній, тобто тема виконується скетом, до того ж у швидкому темпі не завжди вдається донести сенс пісні. Але текст почав активно використовувати для імпровізації (імпровізація не скетом, а спеціально написаним текстом на вже заготовлену імпровізацію).
3. Теми ускладнюються у своєму виконанні, їхня мета не мелодичне звучання, а віртуозність, відповідно вокал починає сприйматися як інструмент на рівні труби чи саксофона, тому вокалісти почали імітувати, наслідувати гру інструментів у своєму виконанні, щоб воно стало більш віртуозним (часто під час імпровізації вокалісти руками

дублюють гру на тому інструменті, який намагаються наслідувати, або справді імітують звучання самого ж інструмента, переважно духових).

4. В ритмічному плані також йде повне наслідування інструментального бі-бопу (єдине що обмежена довжина фраз у зв'язку із повітрям, адже у вокалі немає перманентного дихання, як на духових інструментах).
5. Зберігаються всі інструментальні штрихи та переймається манера артикуляції. Часто вокалісти прям використовують склади, які використовують духовики у своїй грі (дідл, лідл, да, фа тощо).
6. Часто зустрічаються теми, які виконуються одразу без інтро. Вокалісти теж застосовують такі вступи у своєму виконанні, хоча це є не дуже притаманним для вокального виконання, адже якщо вокаліст немає абсолютного слуху, то йому буде дуже важко одразу вступити на тему.

РОЗДІЛ 2. БОПОВІ ВОКАЛІСТИ

2.1. Американський вокальний боп

Мел Торме – американський джазовий вокаліст, аранжувальник, композитор, барабанщик та актор. Написав музику та текст для відомого джазового твору «Christmas song».

14-ти кратний номінант на Греммі та двічі отримував цю нагороду.

Мав прізвисько «Оksamитовий туман» від Фреда Роббінса (американський радіо-, телеведучий, інтерв'юер) через його високе тенорове та плавне звучання. Торме ненавидів прізвисько. Він зневажливо назвав «цей голос оксамитової жаби». [30]

Народився у Чикаго. Певну освіту отримав від свого дядька Аль Торме який грав на кларнеті та укулеле.

Ріс у чорному районі, де й піддався впливу джазу.

Вперше професійно виступив у віці 4-х років з оркестром «Coop-Sanders Original Nighthawk Orchestra» виконуючи «You're Driving Me Crazy», яку він вивчив по радіо в одному з чикагських ресторанів. Він співав щопонеділкового вечора протягом півроку.

Згодом батьки переїхали на Саут-Сайд і знайшли для Мела та його сестри жінку, яка б дивилась за ними. Та ж у п'ятницю і суботу грала на фортепіано в джазовому гурті у Savoy Ballroom, в одному з найвідоміших залів Гарлему, який залишив значний слід у джазовій культурі ставши символом епохи свінгу та расової інтеграції в американському суспільстві.

Торме пізніше згадував про Альберту: «У неї було все – синкопування, джазова концепція, глибоке відчуття в її співі, ті смачні дисонансні акорди, які вона грала. Вона відкрила мені весь цей світ, і я ввібрав її музикальність, ніби шляхом осмосу». [42]

З 1933 по 1941 рік він знімався в радіопрограмах «Романс Хелен Трент» та «Джек Армстронг, всеамериканський хлопчик».

Свою першу пісню він написав у 13 років. Через три роки його перша опублікована пісня «Lament to Love» стала хітом лідера гурту Гаррі Джеймса.

У 1942–1943 роки він був вокалістом та барабанщиком в групі братів Маркс (американський сімейний комедійний акт, який був успішним у водевілі, на Бродвеї).

У 1943 році Торме дебютував у кіно у першому фільмі Френка Сінатри, мюзикл «Вище і вище». Його поява у фільмі «Хороші новини» 1947 року зробила його підлітковим кумиром.

У 1944 році він сформував вокальний квінтет Mel Tormé та Mel-Tones, створений за зразком Френка Сінатри та The Pied Pipers. Mel-Tones були одними з перших вокальних джазових гуртів, за яким пізніше слідували The Hi-Lo's, The Four Freshmen, The Singers Unlimited та The Manhattan Transfer.

У 1947 році він розпочав сольну співочу кар'єру. Як сольний співак, він записав кілька романтичних хітів для Десса з оркестром Арті Шоу для Musicraft (1946–1948). У 1949 році він переїхав до Капітолію, де його запис «Careless Hands», став хітом номер один. Також його версії «Again» та «Blue Moon» стали фірмовими піснями. Композиція «California Suite» стала першим 12-дюймовим альбомом Capitol LP. Приблизно в цей час він допоміг стати піонером кул джазу.

З 1955 по 1957 рік він записав сім вокальних джазових альбомів для Red Clyde's Bethlehem Records, під керівництвом Марті Пайча, зокрема Мела Торме та Марті Пайха Дек-Тетте.

Торме став відомий своїми навичками аранжування, заслуживши повагу музикантів.

Джазова та госпел-співачка Етель Вотерс сказала, що «Торме – єдиний білий чоловік, який співає з душею чорношкірого чоловіка».

З 60-х років Торме знімався у фільмах та озвучив мультфільм.

1970-ті роки був успішний період для Торме. Його живі виступи відновили його репутацію джазового співака. Він мав до 200 виступів на рік

на майданчиках по всьому світу. У 1976 році він отримав премію Едісона (голландський еквівалент Греммі) як найкращий співак-чоловік та премію DownBeat за найкращого джазового співака-чоловіка. Протягом декількох років його виступи в пабі Майкла на Верхньому Іст-Сайді неофіційно відкривали осінній сезон кабаре в Нью-Йорку.

Протягом 1980-х і 1990-х років він часто виступав з Джорджем Ширінгом (британський джазовий піаніст, композитор). Вони записали шість альбомів разом для Concord Records. Про цей період Ширінг написав:

«Неможливо уявити собі більш сумісного музичного партнера... Я смиренно стверджую, що у нас з Мелом був найкращий «музичний шлюб» за багато років. Ми буквально дихали разом під час наших незліченних виступів. Як висловився Мел, ми були двома тілами одного музичного розуму.»

Протягом більшої частини пізнього періоду його кар'єри тріо Мела складалося з Джона Коліанні – фортепіано, Джон Лейтам – бас і Донні Осборн – барабани. З цією групою Торме записав шість альбомів і гастролював по всьому світу. У деяких випадках до Мела та цієї групи приєдналися Док Северінсен та його оркестр.

У 1991 році Торме опублікував «Пастки, диво барабанів» 1991 р. – біографію барабанщика Бадді Річа, з яким він товаришував ще з 1944 року, коли Річ залишив морську піхоту. Також Мет написав ще «Мої співаючі вчителі: роздуми про спів популярної музики» 1994 р., роман Віннера 1978 р. і «Це було не тільки оксамит» 1988 р. – його автобіографію.

Торме також володів барабанною установкою, якою багато років користувався Джин Крупа, і сам грав на ній. Джордж Спінк згадував, що Торме грав на цій установці на Чикагському джазовому фестивалі 1979 року разом із Бенні Гудменом композицію «Sing, Sing, Sing». [40]

1996 році інсульт завершив 65-річну співочу кар'єру Торме. У лютому 1999 року він був нагороджений премією Греммі за життєві досягнення.

Помер від чергового інсульту 5 червня 1999 року у віці 73 років.

У своєму надгробному есе Джон Ендрюс написав:

«Стиль Торме багато в чому перегукувався зі стилем його ідола, Еллі Фіцджеральд. Обоє мали глибоке коріння в епосі свінгу, проте вміло вплітали новаторські прийоми бі-бопу, завдяки чому їхні виступи звучали свіжо й сучасно. Як і Сінатра, вони співали з ідеальною дикцією та вміло передавали емоційний зміст тексту завдяки тонким змінам у фразуванні та гармонії. Виконання балад вирізнялося варіативною інтерпретацією мелодії, яка завжди виглядала доречно, зі смаком і з повагою до задуму автора пісні. На відміну від Сінатри, як Фіцджеральд, так і Торме, під час швидких свінгових номерів часто імпровізували скетом, використовуючи свій голос як духовий інструмент.» [11]

Гелен Меррілл – є однією з найвпливовіших вокалісток у джазі, чия кар'єра тісно пов'язана з епохою бі-бопу. Її творчість вирізняється глибоким емоційним забарвленням, витонченим фразуванням та здатністю інтегрувати інструментальні прийоми в вокальне виконання.

Меррілл почала співати у джаз-клубах Бронкса у віці 14 років, а вже у 1952 році записала свою першу пісню «A Cigarette for Company» з оркестром Ерла Хайнса. У 1954 році вона випустила свій дебютний альбом «Helen Merrill» на лейблі EmArcy, у співпраці з трубачем Кліффордом Брауном та аранжувальником Квінсі Джонсом. Цей альбом став класикою бі-бопу, поєднуючи складні гармонії та імпровізаційні елементи з емоційною глибиною вокалу Меррілл.

Після успіху дебютного альбому Меррілл продовжила експериментувати з різними стилями. У 1955 році вона випустила «Helen Merrill with Strings», де поєднала джазовий вокал з оркестровими аранжуваннями. У 1956 році вийшов альбом «Dream of You», аранжований Гілом Евансом, який пізніше співпрацював з Майлзом Девісом.

У 1960-х роках Меррілл переїхала до Європи, де записувала музику в Італії та співпрацювала з такими музикантами, як Чет Бейкер та Стен Гетц. У 1966 році вона переїхала до Японії, де стала надзвичайно популярною,

отримавши прізвисько «Зітхання Нью-Йорка» за свій ніжний і проникливий вокал.

У 1972 році Меррілл повернулася до США і продовжила записувати музику, включаючи альбоми в стилі босса-нова та інтерпретації творів Роджерса і Хаммерстайна. У 1987 році вона знову співпрацювала з Гілом Евансом над альбомом «Collaboration», який отримав схвальні відгуки критиків.

У 1994 році Меррілл випустила альбом «Brownie: Homage to Clifford Brown», присвячений її колишньому колезі Кліффорду Брауну. Цей альбом включає композиції Брауна та інші джазові стандарти, виконані з глибоким емоційним змістом.

Гелен Меррілл відома своєю здатністю поєднувати технічну майстерність з емоційною виразністю. Її вокал часто описують як «туманно-солодкий» з «інтригуючим напруженням і тишею». Вона вміло використовувала скет та інші інструментальні техніки, що робило її виконання унікальним.

Гелен Меррілл залишається однією з найвпливовіших фігур у джазовому вокалі, чия творчість продовжує надихати нові покоління музикантів.

Кассандра Вілсон – одна з найуспішніших джазових співачок і була описана критиком Гері Гіддінсом як «співачка, наділена неповторним тембром і манерою виконання, яка розширила межі жанру, включивши у свою творчість блюз, кантрі та фольк» [23].

Двічі лауреат Греммі і була названа «Найкращою співачкою Америки» журналом Time у 2001 році.

У Нью-Йорку Вілсон зосередила свою увагу на імпровізації, беручи натхнення від таких співачок, як Еббі Лінкольн та Бетті Картер. Вона вдосконалювала своє вокальне фразування та скет, паралельно займаючись розвитком слуху під керівництвом тромбоніста Грачана Монкюра III. Відвідуючи джем-сейшени, організовані піаністом Садіком Хакімом, вона

знайомиться із саксофоністом Стівом Коулменом. Саме він спонукає Вілсон виходити за межі стандартного джазового репертуару та експериментувати з оригінальними композиціями.

Вілсон стає вокалісткою та однією із засновниць колективу M-Base, який очолював Коулмен. Цей проєкт, що виріс із традицій AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) та BAG (Black Artists Group), прагнув поєднати фанкові та соулові ритми з елементами традиційного та авангардного джазу. Вокал Вілсон у M-Base не завжди був на передньому плані, однак вона інтегрувалася у загальне звучання групи через імпровізації та текстові вставки.

Її сольний шлях розпочався з підписання контракту з незалежним лейблом JMT. Перший альбом, «Point of View» (1986), поєднував оригінальні композиції Вілсон із творами Коулмена, Буреллі та Вейдмана. Вже у цей період почав формуватися її фірмовий стиль – глибоке контральто, що здатне розтягувати та трансформувати ноти, граючи з тембром та ритмом.

Проривною для неї стала платівка «Blue Skies» (1988), де вона записала низку джазових стандартів, що принесли їй широку увагу критиків. Однак справжній зліт відбувся після підписання контракту з Blue Note у 1993 році. Перший альбом на цьому лейблі, «Blue Light 'Til Dawn», розширив репертуар Вілсон до блюзу, попу, світової музики та кантрі. Вона переосмислила твори Роберта Джонсона, Джоні Мітчелл, Хенка Вільямса та інших.

У 1996 році Вілсон отримала премію Греммі за альбом New Moon Daughter. Наступного року вона виступала як солістка у Blood on the Fields – масштабній композиції Вінтона Марсаліса, яка здобула Пулітцерівську премію.

Великий вплив на Вілсон мав Майлз Девіс. Вона присвятила йому альбом «Traveling Miles» (1999), що включав три композиції Девіса у її власній інтерпретації.

Стефані Накаріан занесена до біографічної енциклопедії джазу як одна з провідних джазових співачок світу.

Здобула освіту в галузі економіки, та певний час працювала фінансовим консультантом до 1981 року, згодом повністю присвятила себе музиці. Стефані привернула міжнародну увагу в середині 80-х, коли вона виступала та гастролювала з Джоном Гендріксом і його ансамблем, що стало її «вокальним джазовим учнівством». Участь у цьому ансамблі допомогла Накаріан освоїти імпровізацію, характерну для бі-бопу. Вона навчилася фразуванню, скету та «співати як інструмент», що є суттю бі-бопового вокалу.

Її дебютний компакт-диск «Comin'Alive» (V.S.O.P.) з легендарним саксофоністом Філом Вудсом, який отримав чотири зірки від критика Леонарда Фезера.

У 2006 році було випущено два компакт-диски: «Thrush Hour» (VSOP), данина поваги 20 великим джазовим співакам з 20-сторінковим буклетом, співавтором якого є Скотт Яноу, з фотографіями, біографіями та освітніми порадами щодо того, як слухати кожного співака, щоб почути нюанси стилю та фразування.

Зараз на сцені багато джазових вокалістів. Джон Гендрікс обрав її через її стильний, свінгуючий ритм. Джим Каллум часто запрошує її до участі у своєму міжнародному радіошоу Riverwalk, де вона виконує ролі Лі Вайлі, Пеггі Лі, Гелен Ворд, Гелен Х'юмс, співачок 1920-х років і блюзових вокалісток. Причина є її свінг і автентичність. Також вона виступала там із Діком Гайманом у програмах, присвячених композиторам Хоагі Кармайклу та Волтеру Дональдсону.

Richmond Times-Dispatch писала: «Її порівнюють з Еллою і вона на це заслуговує». В Європі у її співі чули схожість із Сарою Воан. У Нью-Йорку її порівнювали з ранньою Маргарет Вайтінг. Її чистий, яскравий і красивий тембр – це ще одна причина її популярності.

Стефані Накаріан активно займається викладанням джазового вокалу. Вона проводить майстер-класи, семінари та курси в університетах і на музичних конференціях. Її методи викладання спрямовані на розвиток імпровізаційних навичок, джазового фразування та розуміння джазової гармонії.

Вона створила низку концертних програм, таких як «The Great Ladies of American Song» та різні триб'юти композиторам і співачкам, які стали популярними серед університетів і слухачів концертів. Її програма «Great Ladies», яка простежує розвиток джазового вокалу, також викладалась як навчальний курс в Університеті Вірджинії, де пані Накаріан викладає вокал. Стефані викладає джазовий вокал і вокальну імпровізацію в Коледжі Вільяма і Мері у Вільямсбурзі.

Стефані Накаріан є авторкою книги «It's Not on the Page! How to Integrate Jazz and Jazz Rhythm into Choral and Solo Repertoire», яку вона презентувала на понад 25 державних та національних музичних конференціях у США, включаючи MENC, IAJE та MTNA.

Її енергійна та харизматична сценічна манера робить її виступи захоплюючими. Вона майстерно імітує звук тромбона вокалом, що додає їй унікальності та робить її концерти яскравими й незабутніми.

Грета Матасса побудувала свою кар'єру у Тихоокеанському Північному Заході та здобула широке визнання. Вісім разів читачі Earshot, сіетлського джазового журналу, визнавали її найкращою джазовою вокалісткою регіону, включаючи 2021 рік.

У 2014 році її включили до Зали слави джазу Сіетла.

Басист і продюсер Джон Клейтон зазначає: «Вона – одна з найкращих джазових співачок, якими ми можемо зараз пишатися». [29]

Її 40-річна кар'єра стала справжнім виром яскравих можливостей та вражень. За останні 20 років вона закріпилася як одна з найкращих джазових вокалісток свого часу, працюючи з провідними музикантами в Лос-

Анджелесі, Чикаго та Нью-Йорку. У 2016 році вона виступала разом із гуртом Джона Клейтона у шоу, присвяченому сторіччю Елли Фіцджеральд.

Також вона записала 11 альбомів. Її останній реліз «Portrait» на Origin Records отримав чудові відгуки.

Її рішення почати викладати стало, мабуть, найвагомішим внеском у майбутнє жанру, який вона так любить. Протягом останніх 20 років Грета стала однією з найунікальніших і найшанованіших викладачок джазового вокалу. Вона пропонує індивідуальні уроки та менторство, створюючи лояльні бази студентів від Сіетла до Японії, від Аляски до Кауаї, від Чикаго до Нью-Йорка.

Грета багато подорожує, поєднуючи викладання та виступи.

Матасса вирізняється своїм талантом до скету, що є ключовою ознакою бі-бопу. Вона підкреслює, що саме імпровізація є її найулюбленішим аспектом джазового співу, оскільки дозволяє повністю зануритися у момент.

Сьогодні Грета Матасса є однією з найвпливовіших джазових вокалісток. Вона не лише виступає, а й активно займається викладанням, сприяючи розвитку нового покоління джазових співаків та популяризації вокального бі-бопу.

Вероніка Свіфт – не лише одна з найбільш сліпучих співачок сьогодення, а одна з найбільш універсальних. Донька бопового піаніста Хода О'Брайєн та вище згаданої Стефані Накасян.

Посіла 2-е місце на джазовому конкурсі Thelonious Monk 2015 року, це сприяло її щотижневій резиденції в історичному джазовому майданчику Birdland. Саме там вона привернула увагу джазових ікон Кріса Ботті та Вінтона Марсаліса, які представляли її у своїх турах протягом наступних років. Вероніка з дитинства «вбирала» у себе музику, яка потім інтегрувалась у її мистецтво.

Найдавніші музичні спогади Свіфт обертаються навколо класичної музики та культового джазового співака: «Коли мені було 4 роки, мама

включала Баха перед тим, як я лягала спати. Я пам'ятаю, що це було моє перше кохання. Я не могла заснути, коли слухала клавесинний концерт d moll. Я співала разом з ним всі три частини а потім казала, що тепер я можу піти спати! А коли мені було п'ять років, я почула, як Боббі Макферрін співав Баха і вирішила, що я хочу співати так же». [20]

У віці дев'яти років Вероніка записала свій дебютний альбом «Veronica's House of Jazz», за участі Річі Коул та з ритм-секцією свого батька. У цей же час вона також почала гастролювати зі своїми батьками.

А у віці одинадцяти років знялася в серіалі «Women in Jazz at Dizzy's Club Coca-Cola», а у віці 13 років випустила свій другий альбом «It's Great to Be Alive», на якому також грав саксофоніст Гаррі Аллен.

Коли її запитали про ці записи, вона сказала: «Думаю, тоді я була більш «крута», ніж зараз. Коли ти дитина, у тебе немає поганих звичок і жодних обмежень. Це чисте виконання. Спів заради співу, ось до чого ми прагнемо як зрілі артисти. Повернутися до цього стану складно. Прослуховуючи записи, я вважаю, що мої скет-соло були дуже креативні та стильні! Я дійсно їх обожнюю!». [20]

У 2013 році було записано дві композиції, одна з яких «You Don't Know What Love Is». У цій версії Свіфт вражає своїм соло, майстерно граючись із ритмічними акцентами та поєднуючи їх із основним ритмом гурту, демонструючи при цьому свій винятковий вокальний діапазон.

В 2015 виходить альбом «Lonely Woman», в якому грають її батько, Емет Коєн, Бенні Бенак III.

Спів Вероніки звучить як інструмент, а не просто гарний вокал. На альбомі «Let's Sail Away» 2017 року Свіфт виступає як своєрідний «другий духовий інструмент», співаючи вокальні партії там, де є текст, а в інших моментах імпровізує скетом, додаючи яскраві соло.

Коли Свіфт закінчувала навчання в Frost, у її батька діагностували рак. Тривога втрати коханого батька разом із загальним розчаруванням через її освіту тимчасово відвела Свіфт від джазу. Вона завжди цікавилася

індустріальним роком та оперою, і в той час вона відчувала, що джаз не може повністю висловити її емоції. Вона познаймавшись з Мериліном Менсоном була натхненна написати власну триактну рок-оперу «Vera Icon». Робота була представлена в Маямі та Новому Орлеані з власною рок-групою.

За кілька років вона знову повертається до джазу та гастролює по всьому світу виступаючи з найкращими джазовими музикантами.

У 2019 році вийшов альбом «Confessions» на лейблі Mack Avenue Records. Дебют на великому лейблі здивувати багатьох її шанувальників, але Свіфт сприймає все це спокійно, жартуючи: «Якщо я не здивую людей, я не зроблю свою роботу». Альбом записаний з піаністами Бенні Гріном та Емметом Коеном.

Багато пісень відображають трагічні події з недавнього минулого Свіфт, включаючи смерть її батька та катастрофічну пожежу в будинку. «Усе зводиться до історії та контексту. Це чисте відображення того, де я перебувала протягом останніх двох років. Здавалося б штучним додавати скет і вокаліз у новий альбом лише тому, що цього від мене очікують. У моєму житті не буває нудних моментів. Дехто бачить моє молоде обличчя і не розуміє, скільки всього стоїть за моєю творчістю. Я не ставлю себе на п'єдестал, але важливо, щоб люди знали: втрата - це щось значне, що постійно поруч зі мною. Проте я вдячна за ці переживання, адже вони дозволяють мені творити так, як я це роблю.» – Вероніка Свіфт, [20]

Альбом вирізняється не лише емоційною напруженістю виступів Свіфт, але й майстерно розробленими аранжування для малих ансамблів, які охоплюють різноманітні стилі та темпові зміни. Її інтерпретація композиції «Interlude» Піта Руголо вражає тонким балансом динаміки та віртуозною технікою.

Її другий реліз, «This Bitter Earth» 2021 року, приніс їй п'ятизірковий огляд у журналі Downbeat, включаючи обкладинку їхнього випуску за

листопад 2021 року. Він також приніс їй обкладинку *Jazz Times* у грудні 2021 року та нагороду L'academie du Jazz Best Vocal Album у 2021 році.

Залишила свій слід на міжнародній джазовій сцені як одна з зіркових вокалісток своєї епохи, Вероніка Свіфт тепер розширила свій стиль, зарекомендувавши себе як кваліфікована рок- та соул-співачка, а також динамічна виконавиця.

2023 році вийшов однойменний альбом «Veronica Swift». Це багатогранний альбом, який показує, що вона більше, ніж джазова співачка, досліджуючи французьку та італійську оперу, європейську класичну музику, боса-нова, блюз, індустріальний рок, фанк та водевіль. До прикладу перша композиція альбому «I Am What I Am» з бродвейського мюзиклу «La Cage aux Folles» записана в стилі бі-боп, а потім після всіх соло йде перехід на трьохголосну фугу, натхненну Йоганном Себастьяном Бахом (вокал, фортепіано та бас) і знову перехід на свінг.

Альбом кипить з пронизливою екстраполяцією Свіфт куплету з Queen «The Show Must Go On», який вона підкріпила заразними афро-кубинськими ритмами. Пісня також служить ще одним прикладом її «трансжанрової» концепції, оскільки вона використовує аранжування Ната Кінга Коула з арією Руджеро Леонкавалло «Vesti la Giubba» з його опери «Пальяччі».

«Я нагадую людям, що будь-яке дослідження музики поза межами джазу – це доповнення, а не віднімання», – продовжує Свіфт. «Я просто сподіваюся, що цей альбом допоможе людям прийняти кожен аспект того, ким вони є, і нехай він керує їхнім власним самовираженням».

Джазмея Хорн – вона є однією з найзахопливіших молодих вокалісток у джазі. Вона зберігає міцний зв'язок із класичним звучанням таких легенд, як Ненсі Вілсон та Бетті Картер, водночас її яскравий дух і переконливість міцно закріплюють її у сучасності, – кажуть у The New York Times.

Ім'я, яке задало їй шлях, дала бабуса, яка любила джаз та грала на фортепіано. Вона вибрала «Джазмейю». Співачка виросла в згуртованій,

церковній родині, наповненій музичним талантом, і почала співати ще дитиною. Вона відвідувала Вищу школу виконавських та візуальних мистецтв Букера Т. Вашингтона, відому запуском таких музикантів, як Рой Харгроув, Нора Джонс та Еріка Баду. Її освіта включала наставництво від таких музикантів, як Боббі Макферрін, Еббі Лінкольн та Бетті Картер.

У 2009 році Хорн переїхала до Нью-Йорка, щоб записатися на програму джазу та сучасної музики у Новій школі. За цим послідували інтенсивні чотири роки навчання та виступів, де вона познайомилася з багатьма музикантами, які з'являються на її записах, включаючи Гулда та Ділларда. За короткий термін її талант почали помічати.

Її перше радіошоу в прямому ефірі відбулося восени 2009 року на WBGO у Ньюарку, штат Нью-Джерсі. Вона також виступала в The Apollo, Ginny's Supper Club та Metropolitan Room. З того часу Хорн здобула багато схвальних відгуків від джазових критиків.

У 2013 році вона взяла участь і виграла конкурс у Ньюарку – Міжнародний джазовий конкурс Сари Вон.

У 2014 році Хорн гастролювала по Англії, Франції, Південній Африці та Австрії.

У 2015 році вона виграла Міжнародний джазовий конкурс Інституту Телоніуса Монка – найпрестижнішу нагороду, яку джазовий музикант може сподіватися отримати. Частиною її премії був контракт із Concord, який призвів до випуску альбомів «A Social Call» та «Love and Liberation».

Вона була представлена як одна із зірок на Generations in Jazz у Південній Австралії 2017 року, де співала разом із Джеймсом Моррісоном, Вікліфом Гордоном, Гордоном Гудвіном та Россом Ірвіном.

У 2017 році Хорн випустила свій перший альбом «A Social Call». Альбом посів перше місце у рейтингу JazzWeek у 2017 році. Тур на підтримку альбому охопив США, Азію (Макао) та Європу (Лондон, Париж та Мілан).

«A Social Call» приніс Хорн її першу номінацію на Греммі у 2018 році. Вона виступила на 60-й церемонії вручення премії Греммі 28 січня 2018 року.

«Love and Liberation» – другий альбом, який вийшов у 2019 році, знаменує собою значний крок уперед для Хорн як співачки, лідерки гурту та авторки пісень. Альбом приніс їй другу номінацію на Греммі у 2020 році за найкращий джазовий вокальний альбом. Цей альбом став результатом майже безперервних гастролей після випуску її дебютного альбому, що позитивно вплинуло як на її вокальну техніку, так і на звучання гурту.

«Я еволюціонувала», – каже вона. «Ніби я дійсно розумію музику по-іншому» [51].

«Love and Liberation» – це концепція і мантра, яку вона постійно використовує у своєму повсякденному житті. «Для мене вони йдуть рука об руку. Акт любові – це акт звільнення, а вибір звільнення – себе чи іншого – це акт любові», – пояснює вона.

Пісні на «Love and Liberation» вражають різноманітністю стилів та підходів. Є композиції, які резонують з потужним почуттям афроамериканської ідентичності, а також такі, що підкреслюють її зростання як сильної, незалежної жінки.

Хорн належить до авангарду джазу, використовуючи своє знання канону для прийняття рішень, що ґрунтуються на традиційних елементах жанру, але водночас додаючи сучасні ідеї, теми та звучання.

У 2024 році вона випустила ще один альбом – «Messages».

Альбом «Messages» став знаковим етапом у кар'єрі Хорн, занурюючись у теми родини, кохання, жертв та прагнення до творчої свободи. Під час гастролей Хорн переосмислила своє життя та стосунки, що відобразилося в особистих текстах пісень, які майстерно поєднують радощі та труднощі її творчого шляху.

У альбомі поєднуються її глибоке знання джазової традиції із сучасними впливами, створюючи звучання, яке водночас є позачасовим і по-

новому свіжим. Альбом включає 10 оригінальних композицій, а також її інтерпретацію класичної пісні 1932 року «You're Getting to Be a Habit with Me». Цей сингл демонструє видатний вокальний діапазон Хорн та її здатність вдихнути нове життя у джазові стандарти, тоді як інші композиції досліджують складнощі особистих і професійних стосунків.

Майкл Майо – феномен Лос-Анджелеса з неймовірним діапазоном і віртуозністю, який створює від серця, без фільтрів чи претензій, дозволяючи своєму голосу передавати щирі емоції.

У 2015 році він став третім вокалістом, якого прийняли до Інституту джазу Телоніуса Монка (нині – Інститут Гербі Хенкока) в Каліфорнійському університеті в Лос-Анджелесі. Там він навчався у Гербі Хенкока, Вейна Шортера та Діани Рівз.

У 2017 та 2018 роках Майо виконав і записав два мініальбоми як учасник джазового/R&B-гурту «Shrek Is Love». Він також виступив як вокаліст на кількох альбомах барабанщика Нейта Сміта. У 2019 році Майо взяв участь у концерті NPR Tiny Desk разом із колегами з Лос-Анджелеса – Moonchild.

Після завершення туру з Гербі Хенкоком Майо надихнувся на створення свого дебютного альбому. Він випустив його у 2021 році під назвою «Bones» на Mack Avenue Records. Продюсером альбому став Елі Вольф, який раніше працював з Еллом Гріном, Норою Джонс та The Roots. Журнал Jazzwise описав альбом як «роботу вражаючої оригінальності, яка поєднує впливи від The Beach Boys до J Dilla».

На заключному треку альбому виступають його батьки. Батько – Скотт Майо, саксофоніст і мультиінструменталіст, а мати – Валері Пінкстон, співачка, яка працювала з такими зірками, як Бейонсе, Стіві Вандер, Діана Росс і Вітні Х'юстон. Трек «Stolen Moments» черпає натхнення з джазу та творчості Боббі Макферріна, містить понад 250 шарів вокалу Майо.

Журнал JAZZIZ висловив захоплення його творчістю: «Майкл Майо створив свій власний розкішний нео-соул-звук, спритно демонструючи чіткий тенор, що ковзає по пишних хмарах його багатоголосся».

Він підкорив аудиторії по всьому світу, виступаючи хедлайнером на численних концертах та отримавши нагороду German Jazz Pride.

У жовтні 2023 року Майо переїхав з Брукліна назад до Лос-Анджелеса. Там він написав більшу частину матеріалу для свого другого альбому «FLY». У 2024 році альбом було записано всього за два дні разом із піаністом Шаєм Маестро, басисткою Ліндою Мей Хан О (на вертикальному та електричному басах) та барабанщиком Нейтом Смітом.

Сіріл Ейме – «тонка і красномовна вокалістка», яка «легка, невимушена, вільна і переконлива», а іноді «стримано прохолодна в м'якому ковзанні».

Вона виступала та записувалася з Роєм Харгроувом, підкорила вибагливу публіку в Гарлемському театрі Аполло та здобула низку перемог у конкурсах, кульмінацією яких стало перше місце на Міжнародному конкурсі джазового вокалу імені Сари Вон. Підписання контракту з лейблом Mack Avenue Records, домом для багатьох зіркових джазових артистів США, призвело до виходу двох високо оцінених альбомів, які привернули увагу одного з провідних композиторів – Стівена Сондгайма.

Легенда музичного театру запросив її виступити разом із видатною Бернадетт Пітерс у спеціальному триб'юті Encores у City Centre Нью-Йорка у листопаді 2013 року. Її супроводжував Вінтон Марсаліс та Jazz at Lincoln Centre Orchestra, і цей виступ New York Daily News назвав «одкровенням». Її альбом Move On 2019 року, що включав інтерпретації пісень Сондгайма, отримав схвальні відгуки самого композитора, а одна з композицій, Marry Me a Little, була номінована на премію Греммі 2019 року.

З 2020 року вона розширила свою аудиторію через серію YouTube-відео у співпраці з піаністом Емметом Коеном, а їхня версія «La Vie en Rose» на сьогодні набрала понад 7 мільйонів переглядів.

На піку свого успіху в Нью-Йорку перед нею відкрилися нові горизонти. Зростаючий інтерес до теми взаємодії спонтанності та креативності, а також важливості спільноти спонукав її розвинути ці ідеї у TEDx Talk, де вона розповіла про закони імпровізації та їх застосування у повсякденному житті.

Під час візиту до Нового Орлеана вона закохалася у це місто та переїхала туди у 2017 році. Унікальне поєднання латиноамериканських, французьких та афроамериканських джазових традицій дозволило їй повністю розкрити різні грані своєї музичної ідентичності, позбувшись жанрових обмежень та віднайшовши нові джерела натхнення.

Повернувшись до Нью-Йорка, щоб об'єднати всі ці елементи, вона співпрацювала з продюсером та мультиінструменталістом Джейком Шерманом, і разом вони створили її останній альбом – «à Fleur de Peau», який був номінований на Греммі.

Ця збірка пісень відкриває нову грань її особистості – поєднання любові до правдивого сторітелінгу та музичної свободи, що відображає всі аспекти її творчої спадщини. Вона об'єднує джазову глибину та витонченість, попову безпосередність і танцювальні ритми Карибів, створюючи інтимний та доступний для широкої аудиторії звук, якого раніше у її творчості не було.

Музичний рецензент New York Times Стівен Холден описав Ейме як суміш Майкла Джексона та Сари Вон і написав, що «зухвала джазова співачка з кучерявим волоссям стояла однією ногою в традиції, а іншою в електроніці», що її голос мав «терпкий, дівочий щебет», і що її Surreal Band об'єднав традиційну та футуристичну електроніку з текстурами, що змішували джаз і фанк [33].

2.2. Український вокальний боп

Олена Салова – українська джазова співачка, яка здобула визнання завдяки своєму різноплановому стилю виконання – від традиційного джазу

та латиноамериканських ритмів до авторських аранжувань та участі в різних проєктах. Вона відзначається здатністю поєднувати класичні джазові стандарти з авторськими аранжуваннями, демонструючи високу музичну майстерність.

Салова активно виступає на українській джазовій сцені, беручи участь у різних фестивалях та музичних проєктах. Зокрема, вона є лідеркою власного квінтету, який представив програму творів улюблених композиторів класичного та сучасного джазу в ексклюзивних аранжуваннях на джазовому ARTEMOV Jazz Festival 2024 у Дніпрі. Її оксамитовий тембр голосу та вишуканий смак стали «візитівкою» співачки.

Вона також є фронтвумен Alyona Salova & Latin Legacy – гурту, що спеціалізується на латиноамериканській музиці, включаючи сальсу, ча-ча та тимбу, з авторськими аранжуваннями відомих хітів. Цей гурт об'єднує провідних музикантів української джазової та сальса-сцени.

Також Олена брала участь у проєкті Mlada – Ethno Fantasy Project, де була бек-вокалісткою та грала на клавішних. Цей проєкт поєднує українські народні пісні із сучасними музичними стилями, зокрема джазом, створюючи унікальне звучання. Її творчість вирізняється глибоким музичним баченням, пошуком цікавих та нетрадиційних музичних рішень, що робить її однією з провідних джазових вокалісток України.

Таким чином, Олена Салова виступає не лише як виконавиця, але й як авторка та аранжувальниця, яка активно просуває український джаз на сучасній музичній сцені.

Анна Донцова – відома українська вокалістка, композиторка та викладачка. Вона закінчила Київську муніципальну академію музики ім. Глієра та вивчала вокал у Bob Stolloff, Anna Gadt, Marek Balata, Anna Serafinska, Sofia Rebeiro та інших. Брала участь у різних фестивалях та конкурсах, представляла Україну на транснаціональному вокальному конкурсі «VOICINGERS» (Польща), де стала фіналісткою.

У 2012 році була учасницею телешоу «Голос країни-2». Протягом багатьох років Анна Донцова працювала викладачем у Київському дитячому професійному технікумі ім. Вериківського, а також викладає у Київській муніципальній академії музики ім. Глієра.

Анна є учасницею та керівницею кількох музичних проєктів. Вона виступає з власним гуртом Anna Dontsova Quintet, який виконує авторські та джазові композиції в унікальних аранжуваннях. У 2019 році гурт представив програму «Depth Of My Soul», до якої увійшли пісні українською мовою.

Донцова вирізняється м'якими та чуттєвими текстами. Її музика поєднує традиційний джаз із сучасними елементами, а також включає власні композиції та аранжування. Вона активно виступає на українській джазовій сцені на різних фестивалях та концертах.

Завдяки своєму майстерному виконанню та викладанню Анна Донцова зробила значний внесок у розвиток українського джазу.

Дарина Гаврик – українська джазова співачка, яка наполегливо працює над побудовою своєї кар'єри. Вона відома своєю здатністю поєднувати джазові стандарти з сучасними музичними тенденціями, роблячи свої виступи образними та емоційно захопливими.

Закінчила Київську муніципальну академію музики ім. Глієра.

Дарина створила Daryna Havryk Quintet. Вона була солісткою Urban Gypsy Band. Також неодноразово виступала як солістка з DNIPRO BIG BAND у Дніпропетровській філармонії ім. Л. Когана та з біг-бендом Аніко Долідзе. Паралельно з цим вона активно концертує з сучасними українськими вокалістами як бек-вокалістка.

Гаврик демонструє високий рівень музичних знань та культурної адаптивності.

Дарина Гаврик – яскрава представниця сучасної української джазової сцени, яка активно просуває український джаз на міжнародному рівні.

ВИСНОВКИ

Бібоп став першою стилістичною течією сучасного джазу, яка свідомо дистанціювалася від популярної розважальної музики, започаткувавши новий етап в естетичному розвитку жанру як форми «чистого» мистецтва. Розпочавшись у клубі «Мінтонс Плейхаус» у 1941–1942 роках з експериментів музикантів старшого покоління, таких як Чарлі Паркер, Діззі Гіллеспі, Телоніус Монк та Кенні Кларк, бібоп поступово утверджував себе як інтелектуальна, віртуозна форма музичного висловлювання. Це прагнення до творчої незалежності підхопило і продовжило наступне покоління виконавців: трубачі Майлз Девіс, Фетс Наварро, тромбоніст Джей Джей Джонсон, піаністи Ел Хейг, Джон Льюїс, Тед Демерон, контрабасист Томмі Поттер та ударник Макс Роач. Їхня діяльність остаточно закріпила бібоп як новий стандарт джазового професіоналізму.

Вокальний бібоп розвивався паралельно з інструментальним, хоча й зазнав значно повільнішої інституціоналізації. Першими вокалістками, які наважилися інтегрувати вокал у складну мову бібопу, стали Елла Фіцджеральд та Сара Вон – виконавиці, що вже мали досвід роботи з біг-бендами і володіли надзвичайною технічною майстерністю. Елла Фіцджеральд, зокрема, створила виразний скет-вокальний стиль, який часто порівнюють із грою Чарлі Паркера на альт-саксофоні. Її інтерпретації творів «Oh, Lady Be Good!» та «How High the Moon» стали знаковими прикладами вокального бібопу. Сара Вон, у свою чергу, розпочала кар'єру як піаністка та вокалістка в оркестрах Ерла Хайнса й Біллі Екстайна, у складі яких виступали і Паркер, і Гіллеспі. Її співпраця з квінтетом Гіллеспі–Паркера, зокрема у композиції «Lover Man», відзначається глибокою музичальністю і стилістичною складністю. Більш детально я розкриваю це у своїй бакалаврській роботі.

Значний внесок у подальший розвиток вокального бібопу зробили такі виконавці, як Мел Торме, Гелен Меріл, Касандра Вілсон, Стефані Накаріан

і Грета Маттаса. Їхня творчість засвідчила глибоке засвоєння стилістичних особливостей бібопу, зокрема його складної ритміки, гармонічної мови та імпровізаційної свободи. Мел Торме, знаний як один із найвіртуозніших скет-вокалістів свого часу, майстерно поєднував техніку інструментального мислення з вокальною чуттєвістю (записи з оркестром Марти Паулі). Гелен Меріл, зокрема у співпраці з Кліффордом Брауном (альбом *Helen Merrill*, 1954). Касандра Вілсон, відома своєю здатністю інтегрувати елементи бібопу в сучасні форми («*Blue Light 'Til Dawn*» (1993)), поєднує глибину традиції з новаторським підходом до інтерпретації. Стефані Накаріан і Грета Маттаса, менш відомі широкому загалу, проте активно працюють у жанрі бопу, підкреслюючи його експресивні і технічні можливості у європейському контексті і що важливо ведуть активну викладацьку діяльність, передаючи свої знання новому поколінню.

Серед представників сучасної сцени, які активно розвивають і трансформують вокальну мову бібопу, варто відзначити Вероніку Свіфт, Джазмею Хорн, Майкла Майо та Сіріл Ейме. Їхні творчі проєкти і сценічна діяльність свідчать не лише про високий рівень володіння стилістикою, а й про прагнення зберігати живий зв'язок із бібоповою традицією, водночас відкриваючи її нові інтерпретаційні можливості. Вероніка Свіфт в альбомі «*This Bitter Earth*» (2021) демонструє поєднання бопової технічності з драматургічною глибиною подачі. Джазмея Хорн у своєму дебютному альбомі «*A Social Call*» (2017) впевнено оперує скетом і складною ритмікою, зберігаючи зв'язок з традиціями Елли Фіцджеральд і Сари Вон. Майкл Майо, завдяки своєму багатому інструментальному бекграунду, зокрема досвіду гри на клавішних та участі в електроакустичних проєктах, у своєму альбомі «*Bones*» (2021) поєднує бопові принципи з сучасною вокальною електронікою. Сіріл Ейме, особливо у роботі в тріо гітаристів, як у концертному альбомі «*Live at Smalls*», продовжує лінію вокального експерименту на межі бібопу, джип-свінгу та хард-бопу.

Завдяки цим виконавцям вокальний бібоп продовжує еволюціонувати як жива художня мова, що зберігає свою складність, віртуозність і естетичну привабливість для нових поколінь виконавців і слухачів.

Одним із головних досягнень вокального бібопу є розширення функціональних можливостей людського голосу, який у цьому стилі перетворюється на повноцінний джазовий інструмент. Вокаліст опановує інструментальні прийоми, гармонічну складність, ритмічну вишуканість та мелодичну віртуозність, що раніше були притаманні виключно інструментальній музиці. У результаті голос у бібопі часто втрачає традиційну вокальну експресію на користь інструментального мислення. Проте в окремих випадках вокальна природа зберігається – залежно від індивідуальної манери виконавця, наявності тексту, кантиленного звучання тощо.

Бібоп продовжує існувати переважно як інструментальна музика, однак приклади вокального трактування цього стилю демонструють різноманітні можливості джазового голосу. На сучасному етапі виконавці часто прагнуть не до прямого звуконаслідування, як у 1940–1950-х роках, а до глибшого засвоєння естетичних, гармонічних і ритмічних принципів стилю. Це дозволяє їм зберігати вокальність, але в межах, які не суперечать бібоповій ідеології інструменталізму.

Отже, бібопова вокальна практика є унікальним явищем, що увібрало риси як традиційного вокального мистецтва, так і новітніх інструментальних підходів. Завдяки цьому вокальний бібоп виступає як складова частина ширшого процесу професіоналізації джазу, відзначеного синтезом технічної майстерності, стилістичної витонченості та інтелектуальної глибини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дарина Гаврик – Золотоноша представляє на Євробаченні. [Електронний ресурс]. Режим доступу : zolo.gov.ua. Дата звернення: 2025.
2. Дряпіка В. Розкриваючи світ джазу, рок і поп-музики: Книга-для вчителя. К. : ТРЕЛАКС, 1997. 184 с.
3. Коллієр Дж. Л. Становлення джазу; [пер. з англ.]. М. : Радуга, 1984. 391 с.
4. Кумар К. Вокальний бібоп : бакалаврська робота / наук. кер. О. Тракало ; Львівська національна музична академія імені М. Лисенка. Львів, 2023.
5. Ніколсон С. Елла Фіцджеральд: біографія першої леді джазу. УК : Тейлор і Френсіс, 2014.
6. Панасьє Ю. Історія справжнього джазу. 2-ге вид. Л. : Музика, 1979. 128 с.
7. Полянський В., Полянський Т. Стилiстика раннього джазу. Вінниця : Нова книга, 2014. 208 с.
8. Ake, D. Jazz Cultures. Berkeley: University of California Press, 2002.
9. All GRAMMY Awards and Nominations for Cassandra Wilson. [Електронний ресурс]. Режим доступу : www.grammy.com. 28.07.2023.
10. Alyona Salova – Latin Legacy. [Електронний ресурс]. Режим доступу : 44.ua. Дата звернення: 2025.
11. Andrews, J. Mel Torme, an appreciation. [Електронний ресурс]. Режим доступу : World Socialist Web Site. 10.06.1999. Архівовано 27.10.2012. Дата звернення: 03.12.2014.
12. Anna Dontsova Quintet. [Електронний ресурс]. Режим доступу : kyiv-online.net. Дата звернення: 2025.

13. Bacon, P. The High Priest of Be-bop: The Inimitable Mr. Monk. *The Record Changer*. 1949. No. 4. P 9-11.
14. Baraka, A. [LeRoi Jones]. *Black Music*. New York: William Morrow. 1967.
15. Bogdanov, V., Woodstra C., Erlewine S. T. (Eds.). *All Music Guide to Jazz*. 4th ed. San Francisco : Backbeat Books, 2002.
16. Burnim, M. V., Maultsby P. K. (Eds.). *African American Music: An Introduction*. London : Routledge, 2015.
17. Cassandra Wilson. [Электронный ресурс]. Режим доступа : Allmusic.com. Дата звернення: 23.11.2009.
18. Chinen, N. Jazzmeia Horn Wins Thelonious Monk Institute International Jazz Competition. *The New York Times*. 16.11.2015.
19. Collar, M. Michael Mayo Biography. *AllMusic*. Дата звернення: 03.09.2024.
20. Dryden, T. C. Veronica Swift: "Her Infinite Variety". *Jazz History Online*. 01.08.2023. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://jazzhistoryonline.com/veronica-swift-her-infinite-variety>
21. Feather, L., Gitler, I. *The biographical encyclopedia of jazz*. New York : Oxford university press, Inc., 1999. 718 p.
22. Finkelstein, S. W. *Jazz: A People's Music*. New York : Citadel Press, 1948. 180 p.
23. Giddins, G. *Weather Bird: Jazz at the Dawn of its Second Century*. New York : Oxford university press, Inc., 2004. 658 p.
24. Gioia, T. *The History of Jazz*. Oxford : Oxford University Press, 2011.
25. Gitler, I. *Jazz Masters of the '40s*. New York : Da Capo Press, 1984. 290 p.
26. Gitler, I. *Swing to bop*. New York : Oxford university press, Inc., 1985. 356 p.
27. Goldberg, J. *Jazz Masters Of The 50s*. New York: Da Capo Press, 1983. 246 p.
28. Gourse, L. *Carmen McRae. Miss Jazz*. New York : Billboard Books, 2001.

29. Greta Matassa. Biography. [Електронний ресурс]. Режим доступу : gretamatassa.com. Дата звернення: 2025.
30. Hemming, R., Hajdu, D. Discovering Great Singers of Classic Pop: A New Listener's Guide. New York : Newmarket Press, 1991. 177 с.
31. Holden, S. Cyrille Aimée and the Surreal Band at Birdland. *The New York Times*. 23.11.2012.
32. Horricks, R. Dizzy Gillespie and the Bebop Revolution. New York : Hippocrene, 1984.
33. Jazzmeia Horn. [Електронний ресурс]. Режим доступу : concord.com. Дата звернення: 2025.
34. Jazzmeia Horn to Release New Album. [Електронний ресурс]. Режим доступу : theurbanmusicscene.com. 2024.
35. Jazzmeia Horn Wins Sarah Vaughan Jazz Vocal Competition. *Jazz Roots*. 19.11.2013. Архівовано 10.05.2017. Дата звернення: 12.09.2016.
36. Mayo, M. BIRTHDAY POST. Instagram. 01.06.2022. Дата звернення: 03.09.2024.
37. Porter, L. Jazz: A Century of Change. New York : Schirmer Books, 1997.
38. Singer, Songwriter Mel Torme Dies at 73. *The Washington Post*. 05.06.1999.
39. Southern, E. The Music of Black Americans: A History. New York : W. W. Norton & Company, 1997.
40. Spink, G. The Chicago Jazz Festival. 23.03.2007. Архівовано 10.08.2007. Дата звернення: 26.08.2007.
41. Stearns, M. W. The Story of Jazz. New York : Oxford university press, Inc., 1957. 365 p.
42. Tormé, M. It Wasn't All Velvet: An Autobiography. New York : Viking, 1988. С. 2-4.
43. Tormé, M. United States Census, 1940. [Електронний ресурс]. Режим доступу : Familysearch.org. 28.02.2020. Архівовано 26.05.2022. Дата звернення: 04.08.2020.

44. Veronica Swift – Official Biography. [Електронний ресурс]. Режим доступу : veronicaswift.com. Дата звернення: 2025.
45. Veronica Swift event. [Електронний ресурс]. Режим доступу : dakotacooks.com. Дата звернення: 2025.
46. Veronica Swift, Stephanie Nakasian, Hod O'Brien and Jeff Rupert. *Heidi's Jazz Club*. 2016.
47. Vinnytsia JazzFest. [Електронний ресурс]. Режим доступу : news.vn.ua. Дата звернення: 2025.
48. Ulanov, B. A History Of Jazz In America. Da Capo Press, 1972. – 382 p.
49. Ward G. C., Burns K. Jazz: A History of America's Music. New York : Alfred, A. Knopf. Random House, Inc., 2000. 512 p.
50. Williams, M. Jazz changes. New York : Oxford university press, Inc., 1993. 330 p.
51. Yanow, S. The Jazz Singers: The Ultimate Guide. San Francisco : Backbeat Books, 2008.