

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кафедра теорії та історії музики

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

у галузі знань 02 – Культура і мистецтво
зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво

на тему: «СКЕТ ЯК ВИД ДЖАЗОВОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ:

ІСТОРІЯ, СПЕЦИФІКА, ІМЕНА»

Виконала: студентка магістратури

денної форми навчання

спеціальності 025 – Музичне мистецтво

Зав'ялова Вероніка Володимирівна

Науковий керівник: доцент кафедри теорії та історії музики, доктор мистецтвознавства, доцент
Щепакін В. М.

(посада, вчене звання, науковий ступень, прізвище та ініціали)

Рецензент: професор кафедри оркестрових інструментів, доктор мистецтвознавства, професор
Откидач В. М.

(посада, вчене звання, науковий ступень, прізвище та ініціали)

Національна шкала _____

Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____

(підпис)

(прізвище та ініціали)

Члени комісії _____ **Большакова Т. В.**

(підпис)

(прізвище та ініціали)

_____ **Рощенко О. Г.**

(підпис)

(прізвище та ініціали)

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. СКЕТ У ВОКАЛЬНІЙ ДЖАЗОВІЙ ІМПРОВІЗАЦІЇ	10
1.1. Вокальна імпровізація у джазі: витоки, розвиток, сучасний стан	10
1.2. Виникнення і розповсюдження скету	17
Висновки до Розділу 1	26
РОЗДІЛ 2. СКЕТ-ІМПРОВІЗАЦІЇ В СПІВАЦЬКІЙ КУЛЬТУРІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.	28
2.1. Скет у поза-джазовій вокальній практиці	28
2.2. Провідні сучасні джазові вокалісти:	
специфіка застосування скету	37
<i>2.2.1. Даєн Рівз</i>	38
<i>2.2.2. Валерій Колесніков</i>	42
<i>2.2.3. Тетяна Боєва</i>	43
<i>2.2.4. Азіза Мустафа-Заде</i>	46
Висновки до Розділу 2	50
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	55
ДОДАТКИ	65

ВСТУП

Джаз став найбільш значним художнім внеском американців у світову культуру. Джаз, мабуть, найбільш чесне відображення того, хто ми як нація. Тому що, врешті-решт, чи була в історії коли-небудь більша імпровізація, ніж сама Америка?

44-й президент США Барак Обама [52]

Скет – це частина психіки. ... Імпровізація – це форма вільного життя, найважливіший процес.

Ніно Катамадзе [28]

Обґрунтування вибору теми дослідження. В музичних культурах різних країн джазове мистецтво, презентоване численними яскравими музикантами – інструменталістами і вокалістами – нині посідає вагомі позиції. У свою чергу, вокал у джазі, починаючи приблизно з 1930-х рр. і до сьогодні, є важливою і вельми специфічною його складовою. Чітке й однозначне формулювання поняття «джазовий вокал» відсутнє: його визначають, насамперед, за індивідуальними особливостями голосу і манери виконання вокаліста. До цих особливостей можна віднести саму джазову манеру виконання, тональні характеристики і вокальні характерні тембри, джазове фразування і атаку звуку. Як зазначає дослідниця А. Шевченко, «кожен джазовий співак намагається виробити індивідуальну манеру співу, несхожу з манерою інших співаків, для чого повною мірою використовує особливості власного голосу. Джазові вокалісти не тільки не усувають, але часом перебільшують ті голосові риси, які з точки зору академічного співу вважаються недоліками: хрипота, сипіння, часткове незмикання зв'язок, незгладжені регістри, горлове і носове звучання, відсутність кантилени, неприродна перебільшена вібрація» [44, с. 180].

Всі ці компоненти, що характеризують джазову манеру співу, тією чи іншою мірою характерні для будь-якого джазового вокаліста, проте специфіка їх поєднання і превалювання певних складових над іншими робить

найталановитіших джазових співаків дійсно неповторними. З використовуваних ними багатьох різних прийомів, властивих саме джазовому вокалу, одним із найхарактернішим є скет, в якому зміст слів тексту замінюється невербальними складами.

Мистецтво скет-імпровізацій властиве багатьом джазовим співакам ХХ – початку ХХІ ст. Проте є і яскраві приклади принципової відмови деяких із них від використання цього виду джазової імпровізації, що не вплинуло на їх популярність, на їх визнання публікою і на їх непересічний персональний внесок у розвиток джазового мистецтва (творчість Біллі Холідей). Проте, для багатьох джазових співаків минулого і сучасності володіння скет-імпровізацією є одним із важливих і яскравих компонентів їхнього вокального-артистичного арсеналу. Попри наявність у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві низки змістовних і яскравих праць, де висвітлюються або певні аспекти зародження скет-імпровізації, або специфіка і загальне значення скету, або методичні аспекти навчання скету, ця тема настільки об'ємна і багатогатна, що стимулює і стимулюватиме в подальшому звернення до неї багатьох науковців, для яких проблеми джазового виконавства і джазової вокальної імпровізації є цікавими й актуальними.

У зв'язку із викладеним вище **актуальність** магістерського дослідження зумовлена:

- недостатнім вивченням особливостей скет-імпровізацій у джазі;
- розбіжностями в трактуванні поняття «вокаліз» у джазовій культурі між академічними і джазовими музикантами;
- майже повною відсутністю в українському музикознавстві аналізу застосування скету або його елементів в зразках академічної музики, в естрадній та поп-музиці, а також в суміжних видах мистецтв – мультиплікації, кінематографії;
- у контексті проблеми розповсюдження скету серед виконавців різних національних традицій потребою проаналізувати творчість деяких джазових

музикантів – видатних виконавців скет-імпрровізацій, зокрема Д. Рівз (США), В. Колеснікова, Т. Боєвої (Україна), А. Мустафа-Заде (Азербайджан-Німеччина).

Зв'язок з науковими програмами, планами. Тема магістерської роботи була затверджена на кафедрі теорії та історії музики згідно з її науковою тематикою «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Метою магістерської роботи є виявлення значення скету в сучасному культурному просторі, адже впровадження й використання скету нині охопило не лише суто сферу джазового вокального виконавства, а й музичну естраду, фольк-, етно-, поп- і рок-музику, поширилося на інші галузі мистецтва.

Відповідно означеній цілі сформульовані й такі **завдання дослідження:**

- простежити витoki, розвиток і з'ясувати теперішній стан джазової вокальної імпрровізації;

- з'ясувати чинники, що сприяли виникненню і швидкому розповсюдженню скету в джазовій вокальній виконавській культурі;

- надати визначення скет-імпрровізації та окреслити основні характеристики складових сполучень, що найчастіше використовуються джазовими співаками у скеті;

- визначити відмінності в трактуванні поняття «вокаліз» у сфері академічного виконавства та в джазі;

- розкрити значення і сфери використання скету в поза-джазовій музиці;

- виявити поза-музичні мистецькі сфери, в музичній складовій яких використовується скет;

- на прикладі аналізу виконавської діяльності декількох провідних сучасних джазових співаків, які презентують різні національні традиції, а саме Даєн Рівз, Валерія Колеснікова, Тетяни Боєвої та Азизи Мустафа-Заде розкрити значення мистецтва їхнього скет-виконання в розвитку джазу в різних країнах і в збагаченні міжнародних культурних зв'язків.

Об'єктом дослідження є джазове вокальне виконавство.

Предметом дослідження – специфіка джазової скет-імпрровізації.

Методологічна база роботи передбачає поєднання загальнонаукових фундаментальних теоретичних методів і підходів (зокрема історичного, культурологічного, системного, компаративного), із спеціальними музикологічними методами аналізу (жанрово-стильовим та виконавським), а також (частково) методами, що притаманні більшості досліджень у гуманітарній царині (біографічного, краєзнавчого тощо).

- *Історичний метод* застосовано для з'ясування історичних чинників зародження і розвитку вокальної імпровізації як такої і, зокрема, джазової скет-імпровізації та їх подальшого розвитку і збагачення;

- *культурологічний підхід* сприяв з'ясуванню загальнокультурного тла, на якому розвинулося мистецтво імпровізації, сфер її застосування в різні часи, розповсюдження імпровізації в джазовій музиці, а пізніше пристосування скету в інших музичних сферах (академічна музика, естрадна пісня, кінематограф, мультиплікація тощо);

- *системний підхід* дозволив звести в єдину структуру основні принципи введення в сек-імпровізацію певних складів, що відповідають звучанню тих або інших джазових інструментів, а також систематизувати сфери застосування скету поза джазовим співом;

- *компаративний метод* було залучено для порівняння тенденцій розвитку імпровізації у вокальній та інструментальній музиці, виявлення первісності впровадження імпровізації в джазовій музиці;

- *жанрово-стильовий метод* допоміг виявити основні джазові напрями, в яких застосовується скет, а також виявити різницю в трактуванні поняття «вокаліз» в академічній музиці і в джазі;

- *метод виконавського аналізу* сприяв визначенню відмінностей у застосуванні скету різними джазовими співаками і представниками естрадних, фольклорних, академічних традицій;

- *біографічний та краєзнавчі методи* надали можливість прослідкувати процес становлення низки вітчизняних і зарубіжних виконавців скет-імпровізацій і довести прив'язаність їх мистецтва до певних національних

традицій.

Під час підготовки роботи були використані загальні методологічні положення, викладені в ґрунтовних роботах В. Шейка, Ю. Богуцького та Н. Кушнарєнко [45], а також І. Польської [30].

Сукупність названих вище підходів і конкретних методів дозволила отримати об'єктивні результати дослідження.

Теоретичну базу наукові та методичні публікації вітчизняних і зарубіжних науковців, педагогів-практиків, і джазових співаків, присвячені

- тлумаченню понять «імпровізація» і «скет-імпровізація» (А. Баташев [3], Ю Глущенко [6; 7], А. Попов [31], В. Романко [33], Є. Семенченко [35], О. Славіна [36], Б. Стецюк [40]);

- історії впровадження скет-виконання в джазову музику (О. Белоброва [4], Я. Каушнян [18], П. Корнєв [21], М. Митропольський [24]; А. Федорченко [41]);

- навчанню скет-імпровізації (Н. Дрожжина 10; 11], В. та Я. Журба [13], А. Карягіна [17], О. Степурко [39], М. Фуксман [42], О. Хромушин [43], А. Шевченко [44], І. Карагічева [46], Б. Столофф [58]);

- використанню скету поза джазового виконавства (А. Артемов [1], А. Баде [2], О. Колубаєв [20], С. Манько [22], Т. Рябуха [34]; а також сайти «Джаз у мультфільмах» [8], Mickey Mouse Blue Rhythm 1931 [54]).

Матеріалом дослідження слугувала низка публікацій музичних критиків і музичних журналістів, що стосуються творчості скет-виконавців у джазі, а також естрадних і фольклорних співаків і гуртів, які вживають цю манеру співу ([2, 5; 12; 15; 23; 25; 32; 38; 47; 49; 51; 52; 55], записи уроків скет-імпровізації [67], застосування елементів скету в академічних хоровах творих [66; 79; 80] виступів джазових, естрадних, рок- та етно-виконавців, які використовували і використовують у своїй практиці скет [59; 64; 72–77; 81–87], а також приклади з мультиплікаційних і художніх фільмів, в яких скет-виконання є додатковою важливою фарбою для розкриття того чи іншого образу або загальної ідеї твору [60, 61, 63, 65, 69, 71].

Наукова новизна роботи:

уперше в українській музикології:

- була здійснена спроба аналізу використання скету в поза-джазових напрямках музичного мистецтва і в поза-музичній мистецькій сфері;

- здійснений аналіз творчості низки видатних скет-виконавців, які презентують різні національні джазові школи і традиції;

отримали подальший розвиток:

- уявлення щодо особливостей еволюції скет-виконавства;

- уявлення щодо особливостей впровадження основ скет-виконавства в освітній музичний процес;

уточнено:

- особливості трактування понять «вокаліз» і «скет» у джазі та зроблена спроба знайти точки перетину цих двох понять;

- значення скет-виконавства в українській джазовій традиції.

Практичне значення отриманих результатів.

Результати магістерської роботи можуть бути використані у виконавській та музично-педагогічній практиці (зокрема, в курсах «Історія світової музичної культури», «Музична естетика», «Семінар сучасної музики», «Історія та теорія музичного виконавства», «Джазовий вокал», «Історія джазових стилів»), а також під час занять з історії мультиплікації та кінематографу, у лекційно-просвітницькій роботі. Матеріали та висновки роботи передбачають можливість їх подальшого використання для поглиблених досліджень з даної тематики.

Апробація отриманих результатів. Магістерська робота обговорювалась на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури, деякі її положення були презентовані на Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» 26–27 листопада 2020 р.

Публікації. За темою магістерської роботи були надруковані тези виступу на Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» «Скет та його особливості у джазовій вокальній

музиці» [14].

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, двох Розділів, в кожному з яких по два Підрозділи (в останньому ще є чотири підпункти), Висновків, Списку використаних джерел (усього 87 позицій), зокрема літератури (58 позицій) і аудіо- та відеоматеріалів (29 позицій) та Додатків. Її загальний обсяг складає 71 с., з них основного тексту – 54 с.

РОЗДІЛ 1

СКЕТ У ВОКАЛЬНІЙ ДЖАЗОВІЙ ІМПРОВІЗАЦІЇ

1.1. Вокальна імпровізація у джазі: витоки, розвиток, сучасний стан

Визначення поняття «скет» потребує попереднього осягання більш ємних понять – імпровізація, музична імпровізація, і, зокрема, вокальна джазова імпровізація, з якими безпосередньо пов'язаний скет, будучи одною з низки більш загальних складових. За визначенням української Вікіпедії, імпровізацією (французькою *improvisation*, італійською *improvvisazione*, латинською *improvisus* – непередбачений, неочікуваний, раптовий), зокрема музичною, є створення художнього твору безпосередньо під час його виконання [16]. У новітньому виданні «Енциклопедія сучасної України» до аналогічного трактування цього поняття додається уточнення: «Імпровізація – різновид художньої творчості, при якому творення відбувається у процесі виконання, без попередньої підготовки» [6]. Нарешті ще одне фундаментальне сучасне видання – Українська музична енциклопедія – надає більш розгорнуте тлумачення цього поняття: «Імпровізація – спонтанний музично-творчий акт, здійснюваний за наявності в музиканта композиторських і виконавських здібностей, миттєвий, без підготовки творення-виконання, відносно протилежний виконанню музики музики, зафіксованої в нотному записі. Однак при інтерпретації нотованих структур також можливі (практично неминучі) певні елементи імпровізації. З іншого боку, в імпровізації присутні певні інтерпретаційні ознаки, тобто у пам'яті виконавця-імпровізатора існує навіть неусвідомлений набір улюблених ним інтонаційних моделей, “заготовок”» [7, с. 205].

Імпровізацією справедливо вважається найдавніший тип музикування, який сягає ще первісно-общинних часів. Саме в усній народній творчості, невідривно пов'язаній із простішими повсякденними діями тогочасної людини, майже не роз'єднаної з природою, діями, що відбувалися під час народних обрядів, ігор та свят, імпровізація була цілком природним явищем, що

характеризувалося безпосереднім зовнішнім проявом і виливом емоцій кожного з учасників цих сумісних дійств.

Як зазначає музикознавець Ю. Глущенко, «вся нотована музика, так само як і музичний фольклор, бере початок від попереднього імпровізаційного процесу й невід’ємна від нього. Та якщо час розвитку імпровізаційних структур сягає багатьох тисячоліть, то нотовані форми музики еволюціонують лише близько першого тисячоліття нашої ери. Початкова стадія розвитку суспільства характеризується синкретизмом практичної і духовної діяльності. У процесі моделювання природніх звуків, участі в ритуалах полювань, битв, ворожінь [...] у церемоніальних діях, пов’язаних з народженням чи смертю, втілюваних у пантомімах, формувалась свідомість первісної людини, накопичувався фонд певних інтонаційних комплексів. Ця структура включалась у примітивну стохастичну [випадкову – В. З.] імпровізацію. Таким чином, імовірно, основою первісної музичної творчості була неусвідомлена імпровізація» [7, с. 205].

Синкретичні прояви практичної і духовної діяльності часів первісно-общинного розвитку людства – примітивне музикування, тілесні рухи і загальне дійство – поєднані в єдиному процесі, в наступні епохи поступово виокремилися в три самостійні творчі сфери – музику, танець і театр. Нині в усіх цих сферах – музичній, театральній і танцювальній – імпровізація посідає вагоме місце і є важливою складовою кожного із цих видів мистецтва. Говорячи про мистецтво імпровізації, до музики, танцю і театру слід також додати і літературну творчість, особливо поезію, в якій також елемент імпровізації відіграє далеко не останню роль. Як яскравий приклад тут доречно згадати радянську кіноверсію «Маленьких трагедій» О. Пушкіна до 180-річчя з дня народження поета і 150-річчя Болдинської осені (автор сценарію і режисер М. Швейцер), в якій дуже рельєфно презентований поет-імпровізатор (його роль блискуче виконав С. Юрський) [70].

Усвідомлений процес імпровізації мав місце вже в музиці прадавніх цивілізацій: він був властивий тогочасній виконавській діяльності обдарованих представників тогочасного суспільства. Стародавні грецькі і візантійські

музичні культури з їх ладовими і ритмічними формами імпровізаційної техніки і з першими спробами кодифікації за допомогою літерної й екфонетичної нотацій, що використовувалися для наспівного ритуального читання канонічних книг, справили великий вплив на музику Західної і Східної Європи 1-го тисячоліття нашої ери, а також – на музику України-Русі.

В останні століття епохи Середньовіччя і на початку епохи Відродження почало поширюватися імпровізаційне виконавське мистецтво міннезінгерів, мейстерзінгерів на землях нинішньої Німеччини, а також трубадурів і труверів відповідно на півдні і Півночі Франції. Історія зберегла імена найвидатніших із цих музикантів-поетів: Бертран де Борн – трубадур (IX ст.), Адам де ла Галь – трувер (XIII ст.), Гійом де Машо (XIV ст.) – перший відомий за іменем композитор, який написав повний цикл музики до католицької меси, Вольфрам фон Ешенбах – міннезінгер (кінець XII – початок XIII ст.). Під впливом творчості В. фон Ешенбаха перебував Р. Вагнер, який зробив його одним із головних персонажів своєї опери «Тангейзер», а за сюжетом поеми Ешенбаха «Парціфаль» створив оперу «Лоенгрін» та музичну драму «Парсифаль».

В епоху Відродження виникли цікаві форми синтетичного імпровізування. Так, було, наприклад, поширене читання вголос власних поетичних творів поряд із паралельною імпровізацією музикантів або імпровізацією акторів на життєву тематику в так званій «comedia dell'arte», де основою був сюжетний контур, а решта – імпровізувалася, при тому не лише текст, а й музика до нього.

З появою розвиненого гомофонно-гармонічного складу європейська імпровізаційна практика могла спрощуватися до простого гармонічного доповнення фактури середніми голосами.

В Україні доби братських шкіл (XIV–XVI ст.), знаменного розспіву та крюкової безлінійної нотації спостерігався розквіт імпровізаційної техніки багатоголосного церковного співу до приходу на зміну крюкам «київського знамені», а на зміну монодійному співу – партестний концерт. Численні імпровізації виконувалися у шкільних драмах і вертепах. Цікаві приклади імпровізаційної структури в Україні дає фольклор – народні пісні, плачі та

голосіння, в яких імпровізується як текст-декламація, так і мелодична лінія. До імпровізаційного кола наближуються й українські думи, котрі щоразу виконувалися дещо по-іншому.

У добу класицизму і романтизму поле імпровізації майже повністю розподілилося композиторську і виконавську творчість, хоча, найвидатніші композитори – від Й. С. Баха і В. А. Моцарта до Ф. Шопена, Ф. Ліста, М. Лисенка та ін. – чудово імпровізували. Проте, до сьогодення дійшли лише окремі занотовані зразки їхніх імпровізацій.

З виходу на європейську авансцену естетики імпресіонізму й символізму на волю виконавців в нотному тексті віддавалася доволі значна частка, адже власне поняття «імпресіонізм» перекладається як «враження», а будь-яке враження, звісно, швидкоплинне, отже кожного разу нове. Як відомо, К. Дебюссі в двох альбомах своїх прелюдій подавав бажану назву кожної з них не традиційно на початку п'єс, а наприкінці, після нотного матеріалу, ще й в дужках, отже не нав'язував виконавцям власне бачення музики, а стимулював у них їхню фантазію, їхнє особисте сприйняття тієї чи іншої прелюдії, тобто музиканти при першому знайомстві з цими творами спочатку мали можливість уявити що завгодно – і відповідно їхнім відчуттям і враженням відтворити авторський текст, і лише потім познайомитися з авторським баченням цих творів. Ймовірно не випадково ранні стилі імпровізаційного джазу сприйняла й активно застосовувала низка композиторів-імпресіоністів у 1900-х – 1920-х рр. – К. Дебюссі, М. Равель, ранній І. Стравинський. Як наголошував відомий джазовий піаніст Л. Чижик, «...за формою, за наповненням мої спонтанні композиції можуть бути досконаліше. Але, здобуваючи досконалу форму, вони неминуче втрачають те, що імпресіоністи називали “враженням”. Тому я ніколи не повторюю і не лакую своїх імпровізацій» [3].

Як видно з наданого вище стислого екскурсу в історію еволюції музичної імпровізації, зі старовинних часів і аж до доби бароко превалювали саме різні види вокальної імпровізації, а в подальші часи вокальна імпровізація відійшла на задній план, поступившись інструментальній.

Лише в ХХ – на початку ХХІ ст., завдяки, насамперед, розвитку джазу, вокальна імпровізація знову, поруч із інструментальною, стала посідати вагоме місце в музичних культурах багатьох країн.

Паралельно з початку ХХ ст. і до сьогодні стрімко еволюціонує мистецтво джазу, в якому імпровізаційність є однією з найголовніших характеристик. Як зазначається в «Українській музичній енциклопедії», «до головних системних ознак джазу відносять особливу виконавську манеру з характерним інтонуванням та звуковидобуванням, відмінним від академічного і спрямованого на відтворення ладоінтонаційного строю вокальних жанрів фольклору афро-американців; імпровізаційність (вільну або на основі відомої мелодії) як головний засіб відтворення варіантно-варіаційного принципу розвитку; свінг як специфічну якість музичного виконання, особливий психічний стан виконавців і слухачів» [33, с. 601–602].

Багато в чому дотична до наведеної вище є визначення джазу, яку надала російська дослідниця О. Семенченко: «Джаз визначається, головним чином, через естетичні критерії, музична відповідність яких безперервно змінюється. Джаз в своїй основі – музика інструментальна. Образність в джазі втілює, перш за все, інструмент, його тембр, атака, фразування, імпровізоване розвиток. Гра джазових музикантів настільки виразна, що ми сприймаємо її як якусь пісню без слів, як експресивну музичну мову. Але музика буває як інструментальною, так і вокальною, і історично першим інструментом людини, безсумнівно, був його голос. В джазі існують свої особливості співу, які поступово змінювалися паралельно із загальною еволюцією джазу. Спочатку участь людського голосу в джазі було дещо аномальним явищем, оскільки замість вільної імпровізації (як в інструменталіста) виконавець мав лише зразок тексту. Проте, голос і музика можуть бути еквіваленти. Насправді і не існує точного визначення поняття “джазовий вокал”, але якщо назвати його найяскравіші характеристики, тоді буде зрозуміло, про що йде мова, що ж знаходиться в центрі (але при цьому, як і будь-яку музику, його, головним чином, треба слухати, що і роблять джазові співаки, навчаючись один у одного)» [35].

В джазовому мистецтві, первісно інструментальному, починаючи з 1920-х рр., із появою перших джазових вокалістів, спочатку нерідко інструменталістів за фахом, які час від часу доповнювали гру на інструментах співом, поступово поруч із інструментальною імпровізацією дедалі все більш значну роль почала відігравати і вокальна, адже серед витоків джазу є й вокальна складова, зокрема блюз. Так, сучасний український джазовий піаніст і молодий науковець Б. Стецюк у своїй дисертації «Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Коріа)», говорячи про так зване «розширене фортепіано» в джазі, зазначає, що одним із його ресурсів є «...використання голосу (йдеться про спів із текстом або без нього, мелодекламацію, різні шумові звуки-вигуки, виконуваних піаністом у процесі імпровізації, що є властивим для джазу, де блюзове першоджерело є саме вокальним, як це демонструє один із представників джазового піанізму епохи свінгу – Ерролл Гарнен)» [40, с. 98].

Говорячи про особливості фортепіанної імпровізації цей же дослідник неодноразово наголошує на **вокальній інтонації**, на **вокальній складовій** джазового фортепіанного виконавства. Таке «вокалізація» в джазовій музиці стосується не лише фортепіано, а й багатьох інших інструментів, адже джазовий вокал є одним з найважливіших засобів джазової виразності. Не випадково, в оцінках майстерності Луї Армстронга – виконавця на трубі, нерідко можна почути характеристику його співу на цьому інструменті.

На вокальних принципах джазового інструментального виконавства наголошує і російська дослідниця О. Семенченко: «В джазі інструментальне начало тісно сплелось з вокальним, і таке взаємозбагачення вплинуло на стрімкий розвиток різноманітних прийомів джазового звуковидобування. З перших кроків появи джазу сурмачі і саксофоністи “заспівали” на своїх інструментах подібно виконавцям блюзів і спірічуел. Їх гра стала відрізнятися особливою виразністю. Співаки теж наслідували своїм колегам по цеху і переносили на голос їх найбільш яскраві прийоми гри. Так з’явився скет як один із способів імітувати голосом гру на музичних інструментах» [35].

Російський музикознавець і популяризатор джазу М. Митропольський зазначає, що «...спочатку участь людського голосу в джазі було дещо аномальним явищем, тому що замість вільної імпровізації (як у інструменталіста) виконавець мав лише зразок тексту. Проте вони (голос і музика) можуть бути еквіваленти – наприклад, джаз і спів Луї Армстронга, з якого в 20-х рр. фактично і почався джазовий вокал (недарма відома історична книга, присвячена знаменитим джазовим співакам і співачкам Америки, так і називається – «Діти Луїса», 1984 р.)» [24].

Строгого й однозначного формулювання поняття «джазовий вокал» також не існує, але можна визначити його найяскравіші ознаки й характеристики. Отже, джазовий вокал визначається індивідуальними якостями співака, до яких слід віднести джазову манеру виконання, характерні вокальні тембри голосу, унікальні тональні характеристики, джазове фразування, джазова «атака» звуку.

Історично специфіка джазового вокалу багато в чому визначається його зв'язком з фольклором афроамериканців на Півдні США, і, перш за все, з блюзом. Тому для джазового вокалу характерним є розширення засобів виразності в порівнянні з традиційною європейською технікою, що виявляється у використанні гліссандо, фальцету, вібрації, носових гортанних звуків, шепоту або різкого форсування нот, а також і інших зовнішніх звукових ефектів.

З часом у процесі розвитку джазової музики вокалісти все частіше стали копіювати в своїх імпровізаціях інструменталістів, що найяскравіше проявилось в манері саме скет-співу, тобто фонетичної імпровізації, під час якої виконавець використовує не слова або фрази, а просто окремі склади. Спів «фонемами» також є найважливішою рисою джазового вокалу, яка відрізняє його від академічного або естрадного співу. Відомий російський та англійський музикознавець і знавець джазу Є. Брабан скетову техніку виконання в джазовому вокалі термінологічно визначив філологічною категорією «фонетична імпровізація» [35].

1.2. Виникнення і розповсюдження скету

Скет – це вокалізація звуків і складів, які не несуть смислового навантаження. Але в результаті хитросплетінь окремі склади формуються під фразу, утворюючи особистий власний синтаксис. Це схоже на міжнародну музичний мову, настільки універсальну, що спілкуватися нею можуть не тільки визнані метри джазу, а й прості любителі музики і співу, незалежно від знання нот або тексту пісні. За твердженням численних істориків і теоретиків джазу, скет винайшов (або, вірніше, застосував під час запису композиції «Heebie Jeebies») Луї Армстронг у 1926 р., коли він раптово упустив аркуш із текстом, який не знав напам'ять, але не розгубився і почав імітувати звуки й манеру власної гри на трубі, використовуючи замість слів перші-ліпші комбінації складів, і таким чином доспівав цю пісню до кінця.

Саме запис такої беззмістовної комбінації складів на платівку зробив Армстронг, який додав до імпровізаційного джазу ще один незрівнянний інструмент – людський голос, родоначальником скету, адже і до нього, безсумнівно, існували вокалісти, котрі використовували цей прийом. Так, російська естрадна і джазова співачка і викладач вокалу К. Белоброва наголошує, що, ще до початку переможної ходи джазу скет-спів був популярним у вокалістів – виконавців стилю регтайм: серед них можна назвати Бена Харні, Тоні Джексона, Джина Гріна, які ще в перші два десятиліття ХХ ст. активно користувалися скетом [4]. Проте до випадку з Армстронгом скет ніким ніяк і ніколи не фіксувався.

У 1940-х рр. скет значно ускладнив Кеб Келлоуей, надавши йому нового значення – стилю бібоп. Іншою відомою виконавицею скету в цей же час стала Елла Фіцджеральд, яка була відома своїм умінням імітувати джазові інструменти. Вона була оточена талановитими інструменталістами-імпровізаторами, і це, безсумнівно, вплинуло на формування в молодій співачки джазового почуття імпровізатора.

У 1942 р. зійшла зірка ще одної видатної джазової виконавиці, яка чудово володіла скет-імпровізацією Сари Воан (Воен, Воган). Протягом наступних

трьох років вона працювала в декількох Біг-бендах, а потім розпочала сольну кар'єру. Її кращими ранніми записами були: «Mean to me» (1945 р.), «Body and soul» (1946 р.), «Once in a while» (1947 р.), «Is not misbehavin» (1950 р.), «East of the sun» (1950 р.). Згодом співачка значно розширила свої уподобання, виконуючи з 1970-х рр. окрім джазової музики й чимало естрадних композицій на кшталт пісень англійської групи «The Beatles» та французького М. Леграна (1972 р.), автора численних мюзиклів американця С. Сондхейма («Send in the clowns», 1973 р.), бразильського композитора-пісенника І. Лінса («Love dance», 1982 р.) та ін. Однак вона залишалася популярною виконавицею, особливо коли співала в прямому ефірі. Під безпосередніх виступів перед аудиторією її емоційне, насичене вібрацією подання звуку, діапазон голосу в три октави та неперевершена техніка скету виглядали ще привабливішими [57].

Використовувала скет в своїх роботах і чудова вокалістка Кармен Макрейн (Кларк), яка дебютувала з оркестром Д. Еллінгтона наприкінці 1940-х рр. Її любов до імпровізації і, відзначена багатьма сучасниками, вдумливе ставлення до текстів навіть старих класичних пісень, і, власне її незабутній голос, зробили її записи справжньою класикою жіночого вокалу.

Харківська дослідниця і вокальний педагог М. Смородська наголошує на тому, що «протягом 1940-х років, у зв'язку з появою стилю “боп”, джазовий спів значно ускладнився, отримавши назву – “боп-скет”, чому чимало сприяла творчість Елли Фіцджеральд» [37, с. 132].

Як зазначає О. Семенченко, скетом в джазі виконується в першу чергу імпровізація вокаліста. У ній мелодійна лінія співається складами, що не несуть вербального сенсу. Також скетом може бути виконана тема. Це буває в тих випадках, коли тема для імпровізації спочатку написана для інструменту і не має тексту. Тоді голос уже в проведенні теми використовується як інструмент. Таке застосування скету характерно для сучасного джазового вокалу, яскравим представником якого є, наприклад, Боббі Макферрін [35].

О. Семенченко акцентує увагу і на тому, що в джазовому співі також існує прийом, протилежний скету. Так званий скет навпаки – коли імпровізація на

тему співається з текстом, тобто до цієї імпровізації підібрані або спеціально складені слова. Проспівана таким чином імпровізація називається вокаліз. Це визначення абсолютно не співпадає з поняттям «вокаліз» в європейській академічній музиці, адже в цій царині вокалізом називають музичний твір для голосу без тексту.

В академічній практиці існують навчальні і концертні вокалізи. Перші використовуються в роботі над вокально-технічними навичками в процесі постановки голосу і виконуються на голосні звуки. У концертах вокаліз використовується як голосовий інструмент у розкритті художнього задуму композитора. Як приклади концертних вокалізів можна назвати Арію з Бразильської бахіани № 5 Е. Вілла-Лобоса або Вокаліз для голосу з фортепіано С. Рахманінова або Концерт для голосу з оркестром Р. Глієра та ін.

У джазі родоначальником вокалізу був Джон Хендрікс з вокальним тріо «Lambert. Hendricks & Ross». Дещо пізніше цей же прийом можна було почути в композиціях з альбому вокальної групи «Манхеттен Трансфер». Даний альбом, з текстами для нього, написаними тим же Хендріксом, випущений у 1985 р., так і називався – «Vocalese».

Всупереч суто джазовому визначенню і розумінню поняття «вокаліз» дослідниця вокалізу в українській музиці Я. Каушніян, надаючи періодизацію жанру вокалізу в академічній сфері, дає своє трактування поняттю «вокаліз» у джазі, ототожнюючи його саме зі скет-вокалом: «...Вокаліз і вокалізація в Новітній музиці можуть бути розглянуті як окремий, четвертий етап в історії цих інтонаційних явищ, що відрізняється, з одного боку, різноманітними стилізаціями під «минулі» види, з іншого боку, метаморфозами самих принципів і художніх завдань цих видів співу (наприклад, скет-вокал у джазі, мелодекламація, спів закритим ротом в академічному вокальному мистецтві та багато іншого)» [18, с. 155–156].

Аналізуючи джазову вокальну музику ця ж учена наголошує: «Еволюція джазу, що має в основі пісенні теми-стандарти, йшла шляхом поступового витіснення вокальних «саунд», блюзів, балад, інструментальними звучанням.

Вокальна складова джазу, хоча і зберіглася, але швидко перейшла від співу з текстом на скет-імпровізацію – «інструментальний спів» на певні склади, що імітують ті чи інші інструменти, – трубу, саксофон тощо. Упровадження нових форм вокалізації у вигляді безтекстового співу можна вважати ще одним [...] етапом у становленні жанру вокалізу в його сукупному художньо-естетичному значенні як жанрової форми вокального мистецтва. В результаті запропоновано власне дефініцію: вокаліз – це жанрова форма музичного мислення, виокремлена з сукупності мовленнєвих прообразів та іманентно-музичних інтонацій, що забезпечує уявлення про образний зміст виконуваного твору» [18, с. 50].

Це твердження в першій його частині співпадає із загальноприйнятими серед знавців джазу дефініціями, а в другій – стосовно визначення поняття вокалізу в джазі – суперечить їй.

Щоправда, можна навести приклад виконання одного і того ж твору, в якому – залежно від його виконавця – один і той саме музичний текст сприймається або як естрадний вокаліз, або як, власне, скет. Це – дуже відомий і популярний в СРСР з кінця 1960-х і в наступне десятиліття вокаліз «Я дуже радий, адже я, нарешті, повертаюсь додому», написаний Аркадієм Островським в 1966 р. Першим виконавцем цієї пісні без жодного слову, був Валерій Ободзинський, який проспівав її в супроводі джазового оркестру під керівництвом Олега Лундстрема [86]. Після нього цей шедевр співали Едуард Хіль [76], Муслім Магомаєв [84], угорець Янош Коош [83], естонець Март Сандер [85] та ін.

Саме з інтерпретацією Е. Хіля, записаною на Всесоюзному телебаченні в 1976 р. і викладеною в 2009 р. в Інтернет, познайомилися глядачі англomовних країн і надали назву цій пісні без слів «Трололо», а її виконавця стали називати «Містер Трололо». Незабаром ця пісня у виконанні Хіля в США та інших західних країнах стала справжнім Інтернет-мемом, набравши в 2010 р. більше 5 000 000 переглядів і більше 13 000 коментарів, і неодноразово в тій чи іншій

формі використовувалася в різних фільмах, телепередачах, мультиплікаційних фільмах тощо [48].

У виконанні В. Ободзинського цей шедевр також був використаний в мультиплікаційному фільмі «Я Вас зустрів» (режисер А. Аляшев, 1973 р.) та у російському фільмі – кримінальній драмі «Дім» (режисер О. Погодін, 2011 р.).

Аналіз цих виконання цієї пісні названими вище яскравими співаками дозволяє стверджувати, що в Е. Хіля та Я. Кооша ця музика звучить саме як естрадний номер, з цікавими вокалізами в кожного із співаків; у М. Магомаєва інтерпретація наближається до академічного виконання; чудовий, з гумором, спів М. Сандера більше нагадує дуже вдалу і дотепну музичну пародію; а от перший виконавець – В. Ободзинський – співає власне скет! В його інтерпретації найбільш помітний ефект імпровізації, найскладніші з усіх інших виконавців склади та їх сполучення, залучення художнього свисту, використання навіть елементів співу йодль (цей ефект є і в естонського артиста) і, нарешті, суто джазове забарвлення О. Лундстремом оркестрового супроводу.

Російський композитор, музикознавець і педагог М. Фуксман наводить низку прикладів використання як в навчальній, так і в концертній практиці складів, що за звучанням нагадують звучання музичних інструментів:

1) духових інструментів, яким відповідають склади «да», «ду», «дат», «дн», «бап», «бі», «шу», «луї» та ін.;

2) басового барабану (або бочки), що зображується за допомогою складів «ду», «бу», «ту»;

3) малого барабану – «ка», «ке»;

4) тарілок – «тей», «цей», «ти», «тй»;

5) звук закритого хай-хета, що зображується за допомогою складів «ти», «ть», «ки», «кь», «чи», «чь», відкритого хай-хета – «тей», «кей», «чей»;

6) конги відтворюються як «дн», «гн», а в дрібних ритмічних малюнках доповнюється складами «ту» і «тн»;

7) каубеллу, що звучить як «кинь», а акцентований удар на ньому – як «кн» [42, с. 57].

Отже, як свідчить цитований уривок методичної статті М. Фуксмана, велика кількість прикладів скетових складів пов'язана саме із зображенням звучання ударних інструментів. Тому, як пропонує відомий американський джазовий музикант, композитор і педагог, професор вокального відділу в коледжі Berkley в Бостоні Боб Столоф [58], для освоєння навичку імпровізації естрадно-джазовому вокалісту буде доцільне вивчати гру на барабанах, бітбокс і використовувані в них ритми. До того ж у його посібнику зі скет-співу пропонується чимало різноманітних скетових складів.

Дійсно, первісно імпровізаційне проспівування джазовими вокалістами складів, що не мали конкретного смислового навантаження, було пов'язане з голосовою імітацією гри на інструментах, котрі традиційно входили до джазових ансамблів і оркестрів (Біг-бендів, диксилендів тощо) – трубі, саксофоні, тромбоні, кларнеті, контрабасі, різноманітних (у тому числі етнічних) ударних та перкусійних інструментах.

У скет-імпровізаціях розмаїття складів, що імітують саме ударні інструменти, пояснюється й тим, що, як зазначає саксофоніст й аранжувальник О. Попов, з давніх часів африканські барабани слугували, в більшості своїй, для заміни людської мови [31, с. 439]. Отже, певна спорідненість людського голосу і ударних інструментів – таких, на перший погляд, різних за походженням і призначенням, – надала змогу голосу заміщувати або просто імітувати численні інструменти ударної групи.

Поряд із версією про першість основ звукоутворення від ударних інструментів в голосовій імітації джазових вокалістів існує і інша, що віддає перевагу саме використанню складів і прийомів, притаманних саме видобуванню звуку на духових інструментах, насамперед різноманітним штрихам, котрі збігаються, наприклад, із роботою язика виконавця-трубача, який під час виконання будь-якої музики промовляє певні склади. Такої позиції, наприклад, дотримується вокальний педагог з Кліфтона (штат Нью Джерсі) Ірина Робінсон [67].

У будь-якому разі всі склади, які співає джазовий вокаліст, обов'язково мають вимовлятися з урахуванням характерних для англійської мови фонетичних норм і відповідного англійському вимовлянню розташування язика. Це, насамперед, стосується таких звуків як *d, d', t, t', gn* (і аж ніяк не *д, дь, т, ть, гн* тощо) та ін.

Водночас, поряд з інструментальним скетом, існував і розвивався скет не інструментальний [41], близький традиції вокалізації в обрядово-побутовій і культовій сферах (різні вигуки, «естетика крику», характерний для багатьох оперних і концертно-камерних стилів музики Новітнього часу, а також для релігійних співів типу Спірічуелс і Госпел в американській традиції). Подальше розширення звукової імітаційної сфери у скет-імпровізаціях стосувалося практично усього середовища, яке повсякденно оточує людину. Скет поступово збагатився найрізноманітнішими звуками на кшталт звуконаслідування специфіки роботи мотору невеличкого літака і всіх перипетій його під час перебування в повітрі (композиція «Air Mail Special» («Спеціальна авіапошта») – джазовий стандарт 1941 р., написаний Бенні Гудманом, Джеймсом Манді та Чарлі Крістіаном у виконанні Елли Фітцджеральд, віртуозний спів якої в манері скет потребував високого ступеню імпровізації й захоплював багатьох джазових інструменталістів, які відзначали її неперевершену технічну досконалість. Хоча в оригіналі цього твору аж 4 куплети, Фітцджеральд в деяких імпровізаціях використовує лише один з них, замінюючи решту на скет [77], а іноді, як наприклад у виконанні цієї віртуозної вокальної джазової імпровізації з тріо Оскара Пітерсона, взагалі відмовляється від змістовного тексту, використовуючи в усій композиції виключно скет [72].

Скетом в джазі, зрозуміло, виконується в першу чергу імпровізація вокаліста. Також скетом може бути виконана і будь-яка музична тема. Це трапляється в тих випадках, коли тема для імпровізації спочатку написана для інструменту і не має тексту. Тоді голос уже в проведенні теми використовується як інструмент. Таке застосування скету характерне для сучасного джазового вокалу, яскравим представником якого є, наприклад, Боббі Макферрін.

Харківська учена, співачка і вокальний педагог С. Манько в публікації, присвяченій проблемі полістилістичності естрадного вокального мистецтва, яка простежується нею у творчій діяльності українських співаків [22], надає цитату російського дослідника П. Корнева, який розглядає особливості скет-імпровації й презентує еволюцію вокальних стилів від складового, неімпророваного співу до джазового скету, та виокремлює наступні варіанти цих імпровацій:

- фольклорно-примітивна;
- жартівливо-гротескна;
- інструментально-копіювальна;
- попередньо фіксована (вивчена);
- скет-інструменталістів (не вокалістів);
- вокальногрупова;
- спонтанно-імпроваційна;
- скет, побудований на особливих прийомах (інтервальних стрибках);
- копіювання скету іншого вокаліста;
- віртуозний скет;
- скет-підголосок;
- скет, створений для виконання класичної музики в джазовій артикуляції [21, с. 78].

Наведена вище презентація свідчить про можливості використання скету не лише в джазовій музиці, а в набагато більш широкій сфері вокального виконавства. Дійсно, не обмежившись власне джазовою сферою, скет час від часу просякає і в інші, зокрема в академічну, втрачаючи, як правило, у цій царині свою первісну характеристику – імпроваційність.

Вибір складів для скету пов'язаний з особливою колоритністю та особливістю джазу – переживанням чуттєвої палітри гармоній, настроєм та пошуком себе у музиці наповненості буття.

Високе асоціативне значення є складовою при самому виборі складів, який не є випадковістю, під час імпровації. Склади набувають осмислення: з

одного боку, символічні, в них мають значення і структури мови – фонетичні, ритмічні, лексичні, семантичні, з іншого боку, склади являють собою позамовну діяльність – звучання джазових інструментів, уподібнюючись їй в чуттєвому сприйнятті форми. Є певний зв'язок між фонетикою й загальними характеристиками англійської мови (більшість слів мають коротку – з одного чи двох складів, або середню – з трьох складів – з довжину, на відміну, наприклад, від української мови з превалюванням середніх складів, або від російської чи то, наприклад, фінської – з більшістю довгих слів – з чотирма-п'ятьма складами) та музичною метрикою, ритмікою, артикуляцією в скеті.

Значна увага сучасних джазових (і не лише джазових) вокалістів до професійного опанування скет-імпровізацією обумовила появу в різних країнах низки високоякісних посібників. Так, за твердженням дослідниці О. Славіної, Боб Столофф «...у своїх підручниках по скет імпровізації «Blues Scatitudes» та «Scat Drums» акцентує увагу не на мелодичному мисленні, а на тренуванні саме ритмічного відчуття. Він пропонує голосом імітувати ударні інструменти, знаходячи склади, які найбільш характерні особливостям звучання бочки, малого барабану, тарілки тощо» [36].

Серед праць російських музикантів, дотичних до вказаних вище підручників Б. Столоффа, можна назвати підручник Олега Хромушина «Джазове сольфеджіо» для дитячих музичних шкіл [43]., посібник «Естрадно-джазове сольфеджіо : Базовий курс» Ірини Карагічової для учнів старших класів дитячих музичних шкіл та студентів музичних училищ [46], підручник Олега Степурка «Скет імпровізація» [39], в якому автор зробив нотний набір аудіо-посібника видатної американської співачки і педагога Джонні Мітчелл. Як наголосила О. Славіна, «...принцип навчання скет-імпровізації по цій методиці полягає в тому, що на відміну від інструменталіста, який може зіграти соло по нотах, вокаліст повинен вчитися імпровізації “з голосу”, повторюючи за викладачем» [36].

В останні роки і в Україні з'явилося декілька цікавих й корисних навчально-методичних праць з проблеми навчання школярів і студентів

вокальній джазовій імпровізації, зокрема скету. Так, адресатами навчально-методичного посібника заслужених артистів України, керівників власної «Школи джазу» Володимира та Яніни Журби «Джазові вокальні твори. Спів скетом з фортепіанним супроводом», є діти віком від 4–5 років та їхні учителі [9].

На противагу методичним настановам російської співачки і вокального педагога Аріадни Карягіної, авторки відомого посібника для початківців «Джазовий вокал» [17], яка вважає, що мистецтву скет-імпровізації слід починати навчати не одразу із початком занять музикою, оскільки скет вимагає певної загальної музичної й імпровізаційної підготовки, укладачі українського посібника, маючи чималий власний досвід роботи з дітьми, стверджують протилежне: «...сучасне загальноосвітнє навчання традиційно починається з 6 років, а музичні заняття, які будуть розпочаті до цього моменту, є дуже ефективними. З початком шкільної освіти у дитини значно збільшується навантаження, стає менше часу для суто творчої роботи. Тому ті творчі навички, які будуть закладені в дитині у 4–5 років, стануть важливою базою для подальшого творчого та музичного розвитку сучасної особистості» [13, с. 74].

Серед виданих в останні роки в Україні посібників для естрадних і джазових співаків для студентів музичних закладів вищої освіти відзначимо підручник і навчально-методичний посібник доцента кафедри музичного мистецтва естради та джазу ХНУМ ім. І. П. Котляревського Наталії Дрожжиної [10; 11].

Отже, можна стверджувати, що мистецтво скет-імпровізації набуло чималого поширення в Україні серед вокалістів різного віку і різних виконавських пріоритетів.

Висновки до Розділу 1.

Зроблений стислий огляд зародження, розвитку і розповсюдження скет-імпровізації в джазі дозволяє зробити висновок про непересічне значення цього

важливого компоненту в мистецтві джазових вокалістів ХХ – початку ХХІ ст. Скет, привнесений в джазове мистецтво видатними джазовими музикантами – інструменталістами і вокалістами першої половини ХХ ст. поступово набув великої популярності у численних музикантів різних країн, постійно збагачуючи свою палітру новими прийомами, вельми індивідуальними для кожного з виконавців, адже немає двох джазових співаків, які би в цьому мистецтві повторювали один одного: кожен привносить в мистецтво скет-імпровізації власні ритмічні, складові малюнки, власний настрій і загальну емоційну неповторну атмосферу, характерну для будь-якої неординарної творчої особистості. Відмінність будь-якого скет-виконавця залежить, безумовно, і від індивідуального тембру голосу, способу звуковидобування, динаміки і насиченості звуку, пауз, дихання, фразування тощо. Народившись у середовищі «гігантів джазу» (Луї Армстронг, Сара Воан, Елла Фіцджеральд та ін.) як найвищий і найскладніший вид вокальної імпровізації, скет нині активно впроваджується в навчання і в подальшу концертну практику джазових (і не лише джазових) співаків не тільки в музичних закладах вищої освіти, а й навіть серед дітей, які роблять перші кроки в оволодінні навичками вокальної імпровізації. Ця традиція прищеплення імпровізаційних навичок юним вокалістам гарантує подальший розвиток скет-виконавства в різних музичних жанрах і напрямках.

РОЗДІЛ 2.

СКЕТ-ІМПРОВІЗАЦІЇ В СПІВАЦЬКІЙ КУЛЬТУРІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

2.1. Скет у поза-джазовій вокальній практиці

Одною з перших занотованих композицій ще в добу Відродження, в якій активно використовувалася звукова імітація (художнє зображення ансамблем співаків звуків різних птахів), була багатоголосна пісня «Le chant des oyseaux» («Спів птахів») французького композитора Клемана Жанекена (близька 1485–1558) [78]. На той час це був вдалий і вельми ефектний експеримент, проте вважати, що таке звукове наслідування було якоюсь предтечею скет-виконання, безумовно неможливо.

Ще в 1960-х рр. свінговий співак Ворд Свінгл використовував скет для аранжувань музики Й. С. Баха, а згодом і інших композиторів минулого. Очолована ним група з восьми французьких співаків «Swingle Singers» після випуску альбому «Jazz Sébastien Bach» (1963 р.) отримала свою першу премію «Grammy» і світову популярність. Пізніше з великим успіхом співаки записали в такій самій манері виконання твори А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха та його синів (платівка «Going Baroque», 1964 р.), знову отримавши «Grammy», і, роком пізніше (1965 р.) – третю платівку «Swinging Mozart» і третю «Grammy». Цей колектив, який згодом перебазувався в Англію, вже в третьому поколінні учасників існує і донині, і співає, використовуючи скет.

Вже у 1980-х рр. американський композитор, диригент, піаніст, аранжувальник і музичний педагог Джоел Шпігельман записав на тогочасному новітньому синтезаторі «Kurtzweil–250» власне аранжування для цього інструменту Арії з 30 варіаціями («Гольдберг-варіацій») Й. С. Баха, назвавши це творіння «Бах у стилі New Age». В цьому запису показовим є те, що епізоди варіацій, або деякі варіації цілком озвучуються імітацією людських голосів,

котрі «співають» також саме в манері скет на кшталт «па-ба-ба-ба-па-ба-ба-ба» тощо [62].

Продовжуючи огляд використання скет-манери під час виконання класичних творів неможливо обійти увагою запис грандіозного концерту під відкритим небом у Лейпцизі у 2000 р. з нагоди 250-річчя від смерті Й. С. Баха «Swinging Bach», в якому академічні інтерпретації творів геніального композитор чергувалися із численними джазовими версіями. В числі інших джазових виконавців найпомітніше місце в цьому концерті посів Боббі Макферрін, який був організатором цього музичного свята. Під час декількох своїх виходів як на академічну, так і на джазову сцени, Боббі Макферрін неперевершено імітував звучання багатьох музичних інструментів. Яскраво презентував скет у цьому концерті й вокальний чоловічий секстет з Великобританії «King' singers», який виконав гумористичне попурі на різні бахівські теми [81]. Подібних прикладів застосування скету під час виконання численних зразків академічної музики сучасними вокалістами, що працюють у різних (не-академічних) напрямках, можна навести чимало.

У сучасній композиторській практиці академічного напрямку також можна навести чимало прикладів використання скету.

Так, наприклад, у російському фольклорі є жанр із назвою «частівки під язик», в якому виконавець імітує наспів гармошки або балалайки використовуючи наприклад такі склади, як, наприклад, «тірі-тілі-лірі», «трі-та-тушкі-трі-та-та». Саме такий прийом активно використовував В. Гаврилін в хоровій симфонії-дійстві для солістів, змішаного хору, гобоя, ударних і читця «Перезвони» (після прочитання В. М. Шукшина, 1982). Перший – у номері «Туды-сюды», другий – у номері «Страшенная баба» [66]. Інший приклад – голосова імітація дзвонів і дзвіночків у Концерті для хору «Пушкінський вінок» Г. Свиридова (1980): «тратата-та-та-та-та-та-та-та-та-та-та» в номері «Зорю бьют» [79], «бам-бам-бам-бам-бам-бам-бам-бара-бара-бам-бам-бам-бам-бам-бам» у номері «Стрекотунья-белобока» [80].

Можна також навести чимало прикладів використання скету в радянській естрадній музиці. Чи не найяскравішим прикладом скет-співу в цьому жанрі, крім зразка А. Островського, про який йшлося вище, є пісня «Последняя электричка» (музика Д. Тухманова, слова М. Ножкіна, 1964–1966, перший виконавець В. Макаров[64]). Проте, любов мільйонів слухачів ця пісня завоювала у виконанні Е. Хіля [75]. Відзначимо, що ця пісня розпочинається зі скету:

«Па-ра-па-па-ру-па-ру-па-ру-па-ру-ра. Є-є!..» .

Проте, якщо у варіанті з Макаровим скет співав жіночий вокальний ансамбль, то Хіль співав це сам!

Мистецтво скет-виконання також посідає одне з вагомих місць і в сучасній українській музичній культурі.

Поступове впровадження скету в українську естрадну музичну культуру розпочалося з 1960-х рр. з появою перших вітчизняних вокально-інструментальних ансамблів. Як наголошує дослідник О. Колубаєв, «...функціонування ВІА, як новітньої форми естрадного виконавства, зберігало потенціал полістильових орієнтирів, завдяки одночасному використанню як акустичних (насамперед духових, притаманних сольним тембральним лініям інструментальної сфери популярного розважального мистецтва 1940–1950-х рр. та джазу), так і електромюзичних інструментів й можливостей вокальної виразності, що надавало використання мікрофона (з подальшим опанування специфічних прийомів естрадного співу, такими як субтон, фальцет, драйв, **скет** [виділено мною – В. З.] тощо)» [20, с. 90].

Показовою в цьому контексті є творчість етно-хаос гурту «DakhaBrakha», який сучасники часто називають головним гастролером країни та послом України в світі, – одного із найцікавіших сучасних українських ансамблів, що має надзвичайно широку географію виступів: крім України, це – Колумбія, Бразилія, Мексика, Сполучені Штати Америки, Канада, Китай, Малазія, Південна Корея, Австралія, Нова Зеландія, більшість країн Європи.

«DakhaBrakha» також активно використовує скет у своїй творчості [32]. Елементи скет-імпровізацій присутні в багатьох композиціях цього унікального колективу. Зокрема, пісня «Sho Z-Pod Duba», записана і неодноразово трансльована на BBC, яка є візитівкою колективу (презентує його на офіційній сторінці «DakhaBrakha» в Інтернеті), розпочинається саме зі скет-заспіву у виконанні Марка Галаневича: «хобе-бобе-дубла-добе».

Як наголошує С. Манько, «...скет часто використовується українськими співаками і в рок-музиці. Українські артисти не так широко застосовують означений прийом у власному доробку, хоча вестернізація, що охопила всі країни, вплинула й на творчість вітчизняних сучасних виконавців, котрі в окремих композиціях також упроваджують елементи скету. Український рок-виконавець Олег Скрипка ще в пісні “Весна прийде” (1997 р.) використав наспів зі складів “буй, буй, буй, бу, бу, бу, бу, буй, буй”, а в концертній практиці, як, до речі, й інший відомий лідер рок-гурту “Океан Ельзи” Святослав Вакарчук, особливо часто звертається до елементів скет-імпровізації, імітуючи гру якогось інструмента» [22, с. 236].

Попри те, що обидва ці артисти не володіють довершеною манерою естрадного співу, вони, як наголошує далі С. Манько, «...надзвичайно добре відчують музику: працюючи на концертах завжди з групою “наживо” як професійні музиканти, які, хоча й у своїй екстравагантній, дещо специфічній манері виконання, цікаво відтворюють голосом фрази, що нібито грає інструмент. Отже, володіння скет-імпровізацією підтверджує те, що ці рок-артисти відчують себе на сцені розкуто і вільно в професійному сенсі, вони глибоко “занурюються” в звучання колективу, що помітно на їх інструментальному баченні. Ці виконавці, як і інструменталісти, добре відчують оркестр і мають талант імпровізатора» [22, с. 236].

Інша харківська вчена і педагог Т. Рябуха немов би доповнює свою колегу, акцентуючи увагу і на використанні Скрипкою скету і в іншій пісні: «У композиції “Юра” соліст вдається до майже фальцетного тембру, озвученого експресивно на тлі “важкої” електроніки і “groul” (букв. англ. – гарчання,

хрипіння) в бек-вокалі. У вокальному саунді застосовується і **скет**, що прийшов із джазу в його поєднанні з фанком (склади – “шубі-дубі-да”), що доповнює словесний текст у третій строфі. Поряд з іншими прийомами співу – “парадоксальним саундом”, “гроул”, “голосовими ковзаннями” з заниженою інтонацією – **скет-інтонування** [обидва рази виділено мною – В. З.], в поєднанні з текстовим співом створює оригінальну звукову картину-образ, що цілком відповідає, з одного боку, стилістиці західного панк-року, з іншого боку – репрезентує оригінальну манеру соліста і учасників групи» [34, с. 152].

Т. Рябуха також доповнює характеристику, надану С. Манько С. Вокарчукові як скет-вокалістові: цей співак і автор презентованих ним композицій «...вказує на основну причину нерозривності вербального тексту і мелодії, що внаслідок чого і визначає характер впливу композицій “Океан Ельзи” на слухацьку аудиторію, причому різних вікових груп: “Для мене музика ділиться банально – на ту, яка знаходить відгук у людських серцях, і ту, яка не знаходить. Вочевидь, що головною є не мова, а мелодії і енергія музикантів”» [цит. за: 34, с. 154–155].

Як наголошує далі Т. Рябуха, у головній композиції найпершого альбому «Океану Ельзи» (1998 р.) «Тільки там, де нас нема» проглядається стилістика диско з використанням скет-складів, узятих зі слів самої пісні («тільки-там», «тільки-там...») [34, с. 156]. А назва другого альбому (2000 р.) подана як вже готовий скет: «Янанебібув».

Аналізуючи іншу знакову пісню «Океану Ельзи» – «Без бою» з альбому «Gloria»(2005 р.), Т. Рябуха наголошує: «Риси програмності, що походять від джазових композицій, з’єднуються тут з чітко вираженою національною основою вокальної мови, де звертає на себе увагу типовий для С. Вакарчука як автора і виконавця пісень сплав мелодії і тексту, в якому навіть скет-речитатії представлені фонемами і морфемами слов’янської лексики («па-ра-рім», «па-ра-ра-ру-рам»), а також «фірмовим» для цього фронтмену свистом перед останнім приспівом» [34, с. 157].

Голосові прийоми, близькі до скету, неодноразово використовувались також в альбомах популярного харківського дуету «5'nizza» (Андрій Запорожець і Сергій Бабкін), який виконує пісні в стилі хіп-хоп, реггі та фанк. Так, в альбомі дуету «КУ» (2017 р.) більшість пісень, починаючи з першої («КУ») і закінчуючи останньою («Життя») майстерно оздоблені елементами скету [59].

Серед харківських ансамблів, в піснях яких є елементи скет-імпровації, слід також назвати рок-гурт «П@П@ Карло» (фронтмен групи Василь Рябко). Як приклад застосування цими музикантами скету можна навести приспів одної із найпопулярніших пісень колективу «Місто на Х» [74].

До скету неодноразово звертається у своїй творчості й етно-гурт з Києва «Правиця» (солістки – Марта Любчик і Мирослава Салій), у піснях якого присутні елементи соулу, фанку, поп-музики, фольклору і джазу. Проте, як зазначає молода дослідниця з Бахмуту А. Баде, в більшості їхніх пісень переважають саме фольклор і джаз [2, с. 56].

Благодатною сферою використання скету є мультиплікація. Як зазначає А. Артемов, імовірно найперший приклад застосування скет-імпровації в цій сфері сягає 1931 р., коли нині всесвітньо відомий мультиплікатор У. Дісней створив один із своїх численних шедеврів «Mickey Mouse Blue Rhythm» [1]. Перед глядачами постав справжній мультиплікаційний перформанс, в якому Міккі та його друзі влаштовують виставу такого масштабу, що наприкінці їхнього виступу не витримує сцена й розвалюється. Для цього мультфільму була обрана добре відома в усій Америці пісня «Сент Луїз Блюз», яка увійшла до найкращих джазових стандартів усіх часів. У цьому мультфільмі чути рояль, кларнет, тромбон, до яких згодом долучаються оркестр і характерний скет-спів головного героя, отже все разом склалося в гармонійний і гучний оркестр [54].

Повнометражний мультиплікаційний фільм «Книга джунглів» знятий компанією Уолта Діснея ще в 1967 р., проте він став відомий у країнах, що входили до колишнього СРСР, лише в 1991 р. Мавпячий король Луї, який називає себе королем свінгу, майстерно виконує джазову музику в стилі джаз.

Цей персонаж озвучував відомий американський співак з Нового Орлеана Луї Прима, ім'я якого було записано в Зал Слави джазу, і чий стиль скет-спів, з манерою взяття високих нот, пов'язують зі стилем легендарного Луї Армстронга [8].

Чимало прикладів використання співу у скет-манері є і в музичних мультиплікаційних фільмах колишнього СРСР. Так, ще в 1969 р. радянськими мультиплікаторами були створені в різних жанрах принаймні три короткометражних фільми з використанням елементів скет-співу: «Вінні-Пух» (музика М. Вайнберга), «Антошка» (музика В. Шаїнського) і «Бременські музиканти» (музика Г. Гладкова). Тому саме цей рік можна вважати роком впровадження скету в радянській мультиплікації.

У мультфільмі «Антошка» головний герой (озвучивала артистка театру і кіно М. Корабельникова) співає, використовуючи скет:

«Ділі-ділі, тралі-валі.

Па-рам-пам-пам» [60].

Скет вставляв у свої вірші чи не найулюбленіший дитячий персонаж Вінні-Пух (озвучування ролі видатним актором театру та кіно Є. Леоновим):

«Трам-парам-пам па-парам-пам па-па-па,

Пум-пурум-пу пу-пурум-пу трам-па-па,

Пу-пурм-пум пу-пурум-пу,

Пум-пурум-пу пу-пурум-пу,

Пум-пурум-пум-пум...».

У цьому невеличкому скет-наспіві актором передана ціла гама відчуттів героя: від радощів буття до замислення й певного ступору.

У другій серії – «Вінні-Пух іде в гості» (1971 р.) – скетом співають вже і Вінні-Пух (Є. Леонов), і П'ятачок (Ія Савіна):

«Тарам-парам, парам-тарам –

Ходите в гості по утрам!» [63].

Разом із Є. Леоновим і М. Корабельниковою традицію виконання скету в радянських мультфільмах започаткували О. Анофрієв та Е. Жерздева, які

озвучували «Бременських музикантів». У цьому, за визначенням І. Ковалевської, першому вітчизняному мюзиклі [19] під час виступу біля палацу Короля Трубадур співав:

«Па-ба, па-ба-па-баба,
Паба-паба-паа-бью-па-бу-ба...»

А в нічних снах головного героя скетом співали вже обидва головні герої – Принцеса з Трубадуром: «Па-да-па-да-ба-да-ба-да...» [61].

У другій частині мультфільму «За слідами Бременських музикантів» (1973 р.) окрім головних героїв (вокальні партії виконали М. Магомаєв та Е. Жерздева) скетом заспівав і новий персонаж – Сищик.

У сцені на природі Трубадур співає, використовуючи такі склади:

«Па-ба-па-па,
Па-ба-па-па-ба-ба-ба-ба,
Бап-па-па, па-ба-па-па,
Па-ба-па-па,
Па-ба-па-па-ба-ба-ба-ба,
Па-па-па-ба-па-ба-ю-бап...
Па-яп, паба-ба-ба-ба-па-ба...».

Після викрадення Сищиком Принцеси в епізоді його втечі від погоні, він співає таке:

«Па-дап-дап-дап-дап-дада,
Па-даб-даб-даб-даб-да,
Па-дап-дап-дап-дап-дада,
Па-даб-даб-даб-даб-да...».

Нарешті, в епізоді зображення Бременськими музикантами іноземних артистів, вони також користуються скетом:

«Дю-дю-дю-дю-дю-дю-дю-дю,
Дю-дю-дю-дю-дю-дю-дю-дю...» [61].

Якщо всі попередні приклади стосувалися використання скету в мультфільмах з естрадним забарвленням, то для випущеного в 1974 р.

мультиплікаційного фільму «Як Левеня і Черепаха співали пісеньку» композитором Г. Гладковим була написана справжня джазова музика. Головна героїня голосом О. Анофрієва співає вже справжній джазовий скет:

«Пада-будам, ту-ду-ба-да-бу-да-бу-да...» [69].

Нарешті, важко обійти увагою ще один мультфільм, створений у 1975 р. – «Вовк и семеро козенят на новий лад» з музикою О. Рибнікова. Окрім цікавих метро-ритмічних змін і використання у піснях складних розмірів на кшталт 5/8, 3/4+5/4, у цьому фільмі козенята (у виконанні Ганни Рибнікової та жіночого вокального квартету «Улыбка») і Вовк (у виконанні Гаррі Бардіна) також співають із застосуванням скету :

Козенята: «Па-бам, па-бам, па-па-па-па

Па-бам, па-бам, па-па-па-па».

Вовк: «Паба-дуба, паба-дуба-пада-пам!» [65].

Нерідко спів у манері скет використовувався і використовується в кінофільмах. Як один з яскравіших із численних прикладів скет-співу в кінематографі наведемо білоруський дитячий музичний фільм «Пригоди Буратіно» (1975 р., режисер Л. Нечаєв, музика О. Рибнікова), в якому Кіт Базиліо в пісні «О жадинах, хвастунах и дураках» (слова Б. Окуджави) голосом Роллана Бикова співає:

«Лап, таба-діба ду-дай,

Лап, таба-діба ду-дай...» [71].

Такі яскраві приклади використання скету в мультиплікації та ігрових художніх фільмах стимулювали багатьох митців, які працювали в цих царинах, створювати цікаві зразки в подальші роки, тому, на наш погляд, аналіз проникнення скету в мультиплікацію та в кінематограф і взаємодії цих мистецтв може стати перспективною темою цікавого наукового дослідження.

2.2. Провідні сучасні джазові вокалісти: специфіка застосування скету

Попри всі специфічні «відгалуження» в академічній, естрадній, фольклорній тощо сферах, імпровізаційний скет найяскравіше й найповніше використовується, безумовно, саме в джазовій музиці. Кожному з виконавців джазових скет-імпровізацій притаманні численні специфічні риси, які яскраво характеризують саме того чи іншого джазового вокаліста. Дійсно, скет Еллі Фіцджеральд яскраво відрізняється від скету Сари Воан, а зі скетом Луї Армстронга неможливо зрівняти скет будь-якого іншого співака, адже характеристики скет-імпровізацій кожного з джазових музикантів характеризуються величезним розмаїттям, що обумовлене тембром, діапазоном голосу, технічними особливостями кожного співака, специфікою темпераменту, винахідливістю, реактивністю, музичним (знання специфіки звуковидобування кожного з інструментів, насамперед ударних і духових та їх звучання в різних регістрах) і загальним життєвим досвідом, естетичними уподобаннями, середовищем, в якому постійно перебуває той чи інший митець (у тому числі, що дуже важливо – мовним оточенням), навіть обставинами проведення концертного виступу або запису співу та почуттям гумору. Весь цей величезний комплекс, примножений на обдарованість кожного зі скет-виконавців, робить цей вид джазового мистецтва настільки привабливим і неповторним.

Цим, власне і пояснюється величезна популярність скет-імпровізацій численних джазових співаків різних часів і країн.

Однак, слід наголосити на тому, що скет-імпровізації видатних джазових музикантів не лише самоцінні як такі, а й суттєво впливають на загальний розвиток сучасної джазової виконавської культури і, ширше, на усе джазове мистецтво. Як зазначила в одному із своїх інтерв'ю одна з найцікавіших і найпопулярніших нині джазових співачок, п'ятикратна володарка премії «Греммі» Даєн (Діана, Дайана) Рівз, яка неперевершено співає скет, «...джазові вокалісти зараз розвиваються нарівні з інструменталістами, вони так само досліджують різні музичні території, різні підходи до музики, як це роблять

інструменталісти. Вони експериментують, випробовують нові виразні засоби. В якомусь сенсі, я думаю, вокалісти очолюють еволюцію джазу, вони дуже важливі в розвитку цієї музики» [25].

На підтвердження висунутої вище тези охарактеризуємо творчість низки співаків – справжніх митців з великої когорти найцікавіших і найяскравіших сучасних представників мистецтва джазової скет-імпровізації.

2.2.1. Даєн Рівз (народ. 1956 р.) (див. Додаток 1а) походила з родини музикантів: усі її близькі родичі (батько, мати, дядько і двоюрідний брат) – професійні музиканти. З перших років життя за сприянням її музичного оточення і, пізніше, друга і наставника Гаррі Белафонте на майбутню джазову зірку впливали звуки Африки, Латинської Америки, Карибського басейну, і, звісно, записи найяскравіших афроамериканських джазових співаків, насамперед Сари Воан, тембр і діапазон голосу якої найбільше співпадав із голосовими даними Рівз. Ще за часи навчання вона входила до складу шкільного ансамблю, коли під час виступу цього колективу в Чикаго її помітив трубач Кларк Террі й запросив співати з ним. Згодом Рівз навчалася академічному вокалу в університеті Колорадо.

Пізніше Рівз переїхала до Лос-Анджелеса, де співала та записувала пісні зі Стенлі Туррентіном, Ленні Уайтом та Біллі Чайлдсом. Вона має записи також із групою «Caldera», потім заснувала групу «Night Flight» з Біллі Чайльдсом, з якої вона буде співпрацювати знову в 1990-х рр, а в 1983–1986 рр. гастролювала з Гаррі Белафонте. Через деякий час артистка переселилася в Нью-Йорк.

У 1987 р. співачка уклала контракт із Blue Note, і того ж року нею був випущений альбом, у якому взяли участь Гербі Хенкок, Фредді Хаббард і Тоні Вільямс. Цей запис із видатними американськими музикантами був номінований на премію Греммі. Вже на початку 2000-х рр. Рівз стала першою співачкою, яка отримала «Греммі» за три альбоми, що вийшли поспіль – «In the Moment – Live in Concert» («На даний момент» – концертний запис, 2001 р.,

премія 2001 р.), «The Calling: Celebrating Sarah Vaughan» («Поклик: святкування Сари Воан», студійний альбом 2001 р., премія 2002 р.), «A Little Moonlight» («Маленьке місячне світло», студійний альбом 2003 р., премія 2004 р.). Відзначено цією престижною премією була і остання на сьогодні платівка виконавиці «Beautiful Life» («Прекрасне життя», 2015 р.). Крім того, ще одну (четверту з п'яти премій) Рівз було вручено за її музику до фільму Джорджа Клуні «Good Night, and Good Luck» («На добраніч і удачі», 2005 р., премія 2006 р.). У цієї справжньої живої джазової легенди окрім п'яти «Греммі» є чимало інших видатних досягнень і яскравих сторінок біографії. Так, Рівз стала творчим керівником філармонії Лос-Анджелеса та першою джазовою вокалісткою, яка будь-коли співала у знаменитому концертному залі Уолта Діснея Walt Disney Concert Hall [23]. Протягом своєї кар'єри Даен співпрацювала з кращими симфонічними оркестрами і джазовими групами. Вона співала на одній сцені з трубачем і композитором Вінтоном Марсалісом та джазовим оркестром Центру Лінкольна. також записувалася з Чиказьким симфонічним оркестром під керівництвом Даніеля Баренбойма і виступала як солістка з Берлінським філармонічним симфонічним оркестром під орудою Саймона Реттла. Виконавиця працювала з легендарним продюсером Аріфом Мардіном, неодноразово виступала в Білому домі. В числі її партнерів по сцені був і усесвітньо відомий виконавець і композитор Шарль Азнавур. У 2003 р. отримала звання почесного доктора музичного коледжу Берклі, а в 2015 р. – почесного доктора одного з найбільших американських вищих навчальних закладів у галузі мистецтва та музики – Джульєрдської школи в Нью-Йорку. У 2018 р. співачка отримала найпрестижнішу і найвищу нагороду Національного фонду мистецтв США для джазових артистів – «Маестро джазу».

Даен постійно удостоюється найліпших і найбільш захоплених характеристик з боку як знавців джазу, так і пересічних слухачів на різних континентах. Музичний критик Скотт Янов сказав про неї: «Логічна наступниця Дайни Вашингтон і Кармен Макрей, є чудовим інтерпретатором текстів і кваліфікованою співачкою» [цит. за: 50]. Газета «The New York Times»

назвала її «найяскравішою джазовою дівою з часів розквіту Сари Воен, Елли Фіцджеральд і Біллі Холідей» [цит. за: 51]. Трубач Вінтон Марсаліс, який постійно співпрацює з Даєн Рівз, кажучи про свою партнерку по сцені зазначав, що у неї один з найпотужніших, цілеспрямованих і точних голосів нинішнього чи будь-якого часу. А американський музичний журналіст Нік Рейнольдс, доповнюючи Марсаліса, писав про Рівз, що в неї «...голос, який має гарний, чіткий тон і феноменальний діапазон. У неї кришталево чиста дикція, бездоганний смак і музичні інстинкти, вибудовані за довгу джазову кар'єру» [56].

Нарешті, дуже цікавою і вартою уваги читачів і слухачів є рецензія на запис ансамблю Рівз з Азнавуром (1998 р.): «Показова вже перша з композицій “J'aime Paris au mois de mai”, в якій перший куплет виконує Азнавур у своїй звичайній манері, після чого вступає Діана Рівз, роблячи це з такою неймовірною енергією, що свінг починає розхитувати бенд подібно до того, як це робить торнадо з колгоспними будівлями. У цій пісні все звучить просто зразково, хоча, чесно говорячи, Діана Рівз приголомшує неймовірно!» [29].

Яскравими враженнями від епізоду одного з численних концертів Рівз, в якому співачка демонструвала саме довершеність володіння манерою скет, ділиться музичний критик Говард Рейч. Презентуючи музикантів ансамблю, які грали з нею того дня, «...вигадуючи мелодії, рифуючи імена, описуючи своїх обдарованих музикантів за допомогою вокальних ліній, що танцювали вгору і вниз по гамі, Рівз підтвердила свою велич як одна з найбільш креативних і технічно досконалих жінок-вокалісток, що працюють сьогодні» [55].

Сама Даєн Рівз переконана, що в будь-якій мистецькій сфері, зокрема в джазовій музиці кожен день хтось обов'язково знаходить щось нове, адже, за її словами, навіть в дуже традиційному мистецтві можна бути унікальним і особливим, і саме це відбувається навіть у дуже традиційному мистецтві, де можна бути унікальним й особливим, і саме це відбувається у джазовому вокалі [25].

Географія гастрольних подорожей Даєн Рівз включає і країни пострадянського простору : Україну, Азербайджан, Грузію. Так, навесні 2020 р. вона співала в столицях кавказьких країн, а в червні 2016 р. разом зі своїм квартетом у його незмінному вже протягом багатьох років складі – Ромеро Лубамбо (гітара), Пітер Мартін (фортепіано), Реджинальд Тель (бас) і Терреон Гуллі (ударні) – виступила у Львові на вже традиційному Міжнародному фестивалі «Альфа Джаз Фест», який кожного разу збирає найкращих джазових музикантів з усього світу.

Велику увагу в творчості Рівз приділяє латиноамериканській музиці, зокрема бразильському джазу, присвячуючи цьому цікавому джазовому вектору цілі концерти. Серед пісень, що найяскравіше презентують Рівз як співачку скет-імпровізацій, можна назвати її власну композицію «Tango» [82], яка є своєрідною візитівкою співачки, адже, як зазначає кореспондент газети «The New York Times» С. Голден, подорожує з нею по всіх країнах і континентах [52]. У цьому яскравому творі, тісно пов'язаному з латиноамериканськими ритмами та мелодійними зворотами, співачка висловлює свою закоханість цією музичною традицією: скет-імпровізація на складовому, інтонаційному, звуко-імітаційному рівнях віддзеркалює саме латиноамериканську музику: характерні інструменти, ритми.

Перші же склади скету в цій композиції, які корінним чином відрізняються від англомовної складової традиції яскраво окреслюють саме її латиноамериканську приналежність. Вони асоціюються, насамперед із гітарними переборами струн або, наприклад, з грою на трубі Хорхе Варона, соліста найпершого і найяскравішого кубинського ансамблю «Iraqueré»:

«Бам-бе-ра-рі-рі-те

Ти-ри-ри-фа-є-ра-є-йя...».

Такий злам традицій і пошук нового, цікавого і яскравого, притаманний кожному видатному джазовому музиканту, продемонстрований Рівз у цій композиції, характеризує всю її творчість, яка охоплює такі жанри як ритм-енд-блюз, реггі та сальсу.

2.2.2. Валерій Колесніков (1945–2012) (див. Додаток 1б) був, імовірно, одним із найвідоміших джазових музикантів України останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. Уродженець Луцька, вихованець донецької виконавської школи, віртуоз на трубі і на флюгельгорні, музикант, який також вмів грати на роялі і на гітарі, він водночас чудово також володів співом скет, майстерно імітуючи у співі всі свої напрацювання джазового трубача.

Його джазовий шлях почався в 1967 р., коли він створив квартет разом з Володимиром Молотковим та іншими музикантами Київського джазового клубу. В. Колесніков виконував мейнстрім та діксіленд, часто грав з провідними музикантами Росії й Прибалтики, виступаючи мало не скрізь у тодішньому СРСР, що цілком відповідало його утвореному від прізвища прізвиську «Колесо». Упродовж 1980-х рр. Колесніков постійно визнавався одним із найкращих виконавців на своєму інструменті за опитуваннями критиків, яке проводилося латвійською газетою «Советская молодежь» [47]. У різні роки Колесніков грав в ансамблях з такими відомими джазовими музикантами як Ігорь Бриль, Леонід Чижик, Олексій Кузнецов, Анатолій Бабій, Валерій Кацнельсон та ін. В Донецьку він викладав гру на трубі в музичному училищі та консерваторії ім. С. Прокоф'єва, керував різними джазовими ансамблями та оркестрами, зокрема естрадним оркестром і діксілендом Донецького музичного училища. Водночас викладав також і в Ростовській консерваторії.

Географія виступів Колеснікова була вельми широкою: численні міста Росії, українські Одеса та Київ, Грузія, Латвія, Німеччина, Швейцарія, Голландія. Після розпаду СРСР музикант неодноразово виїздив працювати в Європу, проте неодмінно повертався в Донецьк. Ім'я В. Колеснікова закарбовано на сторінках європейських і американських джазових енциклопедій.

У документальному фільмі пам'яті цього музиканта є два епізоди, де він віртуозно співає скет – соло і разом із американською співачкою Анрі Леонард [68]. Як видно з цього запису, що збігається з відгуками слухачів,

Колесникову, як виконавцю скету, було притаманне гумористичне ставлення до цього творчого процесу, адже він у якості співака-імпрровізатора начебто підсміювався над собою – джазовим трубачем. На підтвердження цього наведемо дві цитати, що стосуються саме Колесникова – виконавця скету.

Кирило Мошков, дописувач російського видання «Полный Джаз», зазначав: «Український трубач Валерій Колесников і естонський саксофоніст Лембіт Саарсалу під акомпанемент Леоніда Вінцкевіча і ритм-секції з Архангельська зіграли дві п'єси ну дуже традиційного джазу – “Basin Street Blues” і “Sweet Sue”, але як зіграли! Єдиний епітет, що підходить для короткого опису – зіграли вони смачно. А який сміховинний драйвовий скет заспівав Колесников замість одного зі своїх соло! Ні, це марно описувати, це все-таки треба слухати, це – один з тих моментів, коли розумієш, що джаз – живий» [цит. за: 38].

Це враження немов би підтримав безіменний кореспондент «Общей газеты. Ру» з російського Орла: «В. В. Колесников – один з небагатьох трубачів в нашій країні, який вмів співати скетом [...] У джазі цей прийом трансформувався в тип віртуозної імпрровізації, в якій голос прирівнюється до музичного інструменту. Такої майстерності наш Орел точно ще не чув! Дивлюся, публіка в залі перебуває в стані культурного шоку, все щасливо посміхаються, відбивають ногами ритм. Ось так і мають проходити справжні джазові концерти» [цит. за: 38].

Нарешті наведемо ще фрагмент інтерв'ю із самим музикантом. На питання про те чи використовує він вивчені заздалегідь фрагменти для імпрровізації, Колесников відповів: «Ні, ні! Ніколи. Все народжується в процесі. Заготовлена тільки основна тема» [цит. за: 38].

2.2.3. Тетяна Боєва (1951–2012) (див. Додаток 1в) – чудова джазова співачка з Одеси, яка за життя не була оцінена повною мірою. Вона до дорослого віку не вчилася співу, довго не знала нот і свій природний талант розвинула сама, слухаючи легенд американського джазу й наслідуючи їх манери

співу. Тетяна Боева виховала декілька поколінь джазових вокалістів, а також виконавців популярної музики. В числі її найвідоміших її учениць – Лариса Доліна. На початку 1970-х рр. співачка працювала солісткою оркестру Олега Лундстрема, потім у Московському Мюзік-холлі, в подальші роки мешкала в Одесі, беручи участь у різних джазових фестивалях як у рідному місті, так і в багатьох містах України, Росії, Естонії, Молдови, Болгарії. У 1999 р. брала участь у Днях України у Франції. Того ж року на міжнародному «Фестивалі однієї пісні» в місті Пярну, Естонія, Тетяна Боева була нагороджена особистою премією Пола Маккартні за краще виконання пісні «Yesterday», обравши версію Боевої з Ю. Кузнецовим за роялем кращою серед 4000 каверів! У 2001 р. Боева була визнана переможницею в номінації «Співачка року» за опитуванням читачів газет «Аргументы и факты», «Аргументы и факты» і «Теленеделя».

Боева також знімалася в документальних фільмах, грала в благодійному спектаклі «Жінка. Пори року».

Протягом багатьох років постійним її партнером по виступах у рідному місті був відомий джазовий піаніст Юрій Кузнецов, який, будучи ще студентом, познайомився з молодою талановитою співачкою, розпочав виступати з нею і зберіг цей творчий тандем протягом усього життя. Останній концерт Боевої, присвячений її 60-річчю відбувся в Одесі в червні 2011 р., менше ніж за рік до передчасної смерті співачки. У ньому, разом з Ю. Кузнецовим, взяла участь яскрава латиська джазова та естрадна співачка Ольга Пірагс. У запису цього історичного концерту є фрагмент, в якому обидві співачки, демонструючи «найвищий вокальний пілотаж», нібито перегукуються одна з одною, майстерно виконуючи скетом епізоди колискової Клари «Summertime» з опери Дж. Гершвіна «Поргі та Бесс» [73].

Не менш яскравий і винахідливий скет демонструє Боева і в «Yesterday» [87].

Ємні, проте дуже влучні й вичерпні характеристики Боевій надав відомий музичний журналіст і пропагандист джазової музики, ведучий передач на радіо «Ера» Олексій Коган: «Боева для мене – це втілення джазового співу у нас в

країні. Крім того – це людина, яка не визнана і не зрозуміла до кінця і не оцінена ... Тому мені завжди за неї було прикро, адже мова йде про співачку, яка дуже багатьох інших може навчити і багато всього їм корисного розповісти. [...] Мені її спів нагадує негритянську культуру. До речі, якщо Лариса Долина вважає Тетяну своєю вчителькою, тобто, те, що вміла колись Лариса, (зараз, по моєму, вже не вміє), ось ця “чорнота” в голосі, це все виходило від Боевої. Як кажуть: біла людина – співає з голови, кольорова людина співає з серця, а чорна з живота. Боева дістає свій голос саме з живота. Як чорні кажуть – звідти все і починається ... І тому, її голос завжди переконує. [...] Тетяна Іванівна може правильно заспівати блюз, (це велика рідкість – вона знає як правильно беруться блюзові ноти, а цього не можна навчитися – це або є, або ... цього немає!) І взагалі, вміння користуватися голосом, не кажучи вже про такі прості речі, про які мало хто знає – техніка мікрофонного співу ... Це дуже велике мистецтво, яким Боева володіє досконало. Чим Тетяна Іванівна різьчить відрізняється від інших українських джазових співачок – її дихання і пауза – це теж музика. Подібного домагаються від своїх учнів всі професійні вокалісти – дихання і пауза – це теж джаз. Боева вміє і це» [цит. за: 5].

Враження О. Когана від співу Т. Боевої доповнює й авторка радіопередач «Джазове Місто», «Джаз-Пік» Євгенія Стрижевська: «Боевою захоплюються голосно і приховано тихо; дарують розкішні букети, подарунки ... Адже дійсно, після кожної «подарованої» нам з вами шикарної ноти – відповісти хочеться саме так. Незважаючи на всі труднощі життя, на, найчастіше, святенницьке ставлення до неї – це людина-переможець, людина-тріумф, людина-гімн! [...] Кожен твір, будь-то джазова або рок-балада, сучасна або народна пісня – Тетяна виконує так, як це необхідно сьогодні, цієї хвилини і саме вам, тому вона завжди актуальна. Маючи високий рівень вокальної майстерності вона дійсно пропускає кожну ноту через свою “білу душу”, а це не може не зачіпати самі найбільш таємничі куточки вашого серця. Боева одна з небагатьох, хто вміє робити справжнє мистецтво, дарувати високі і чисті емоції, а не награні. А ще ... вона жити не може без музики і чесно кажучи, музика без неї» [цит. за: 5].

Найвідоміший на пострадянському просторі одесит Михайло Жванецький, який на початку 2000-х років відвідав концерт своєї землячки, в якому брала участь і Вероніка Доліна, сказав тоді, ставши перед Боевою на коліно і поцілувавши їй руку: «Чудово співає Лариса Доліна, але коли співає Тетяна Боева, я чую справжній чорний джаз!» [цит. за : 12].

Документи на присвоєння Т. Боевій звання заслуженої артистки України були подані перед самою її смертю, тож пам'ять про «Першу леді» одеської джазової школи вдячні земляки вшанували присвоєнням її імені місцевій дитячій музичній школі № 15.

2.2.4. Азіза Мустафа-Заде (народ. 1969 р.) (див. Додаток 1г), донька найпершого і найталановитішого азербайджанського джазового піаніста і композитора, заслуженого артиста АзРСР Вагіфа Мустафа-Заде, який, на жаль, передчасно, у віці 39 років (у 1979 р.) пішов з життя просто на сцені під час концертного виступу, нині є одною з найпомітніших, найяскравіших і найулюбленіших у Європі і, звісно, на своїй батьківщині джазових музиканток.

Багато чого в своїй творчості Азіза Мстафа-заде успадкувала від батька, який уперше в джазовій практиці поєднав імпровізацію з використанням численних прикладів суто персидської (згодом азербайджанської) народної музики – мугамів.

Музичні здібності Азізи Мустафа-Заде проявилися дуже рано: вже у трирічному віці вона виступила на естраді в одному з концертів свого батька з виконанням вокальної імпровізації. Мати майбутньої джазової співачки, грузинка за походженням, Ельза Мустафа-Заде (Бандзеладзе), здобула класичну освіту оперної співачки у Грузії, була солісткою вокально-інструментальних ансамблів «Севіль» і «Мугам», керівником яких був її чоловік. З дитинства Азіза опановувала гру на класичному фортепіано. Раптова смерть батька кардинальним чином змінила життя і пріоритети родини: Ельза Мустафа-Заде припинила професійну діяльність і повністю присвятила себе вихованню дочки. З того часу вона стала її наставницею і, згодом, менеджером, і під час

написання або запису нових п'єс Азіза враховує її думку. У 1986 р. на Міжнародному джазовому фестивалі в Тбілісі Азіза удостоюється золотої медалі, яка стала гідним початком її творчої діяльності. Того ж року, в 17-річному віці, вона виграла престижний джазовий конкурс піаністів у США імені Телоніуса Монка, в якому виконала, серед іншого, власні імпровізації на теми Монка із вдалим вкрапленням елементів мугамів, продовжуючи джазові піаністичні традиції свого батька.

У 1990 р. родина переїхала до Німеччини в місто Майнц, де продовжилася подальша творча кар'єра Азізи – джазової піаністки і вокалістки. На загальний музичний розвиток молоді піаністки і співачки постійно впливала її мати, адже, як зазначає сама Азіза, вона довіряє їй, «...бо у неї багатющий досвід класичної музики, а також досвід роботи в джазі з моїм батьком» [цит. за: 26].

Вже з випуском першого альбому в 1991 р. під назвою «Aziza Mustafa Zadeh» стає зрозумілим, що світова джазова музична культура поповнилася яскравою, неординарною, емоційною, віртуозною співачкою і піаністкою (Азіза водночас грає на роялі і співає) із власним почерком, в якому поєднується глибокий класичний фундамент із глибоким і водночас віртуозним голосом із величезним діапазоном, що запам'ятовується кожному слухачеві, із чудовою віртуозною скет-технікою і власним – ні з ким не схожим – артистичним обличчям. Дійсно, кожна з композицій цього альбому – чи то лірична балада, чи то виконання стандартів, або неперевершена вокальна й фортепіанна імпровізація на класичні теми – відзначена величезним талантом, примноженим на тонке відчуття стилів виконуваних номерів й, водночас, забарвленням неповторним національним азербайджанським колоритом.

Спогади дитинства відбилися в її альбомі «Always» (1993 р.), який приніс Азізе премії ЕСНО Award і Німецької асоціації джазових записів. Її талант був настільки вражаючим, що в 1995 р. у Нью-Йорку декілька провідних джазових музикантів – Ел Ді Меола (акустична гітара), Стенлі Кларк (бас-гітара), Омар Хакім (ударні), Білл Еванс (сопрано- і тенор-саксофони) і Кай Екхардт (5-

струнна бас-гітара) приєднались до Азізи для запису студійного альбому «Dance Of Fire», який розійшовся по світу тиражем у 2 000 000 копій. Попри такий зірковий склад ансамблю, Азіза знову безпомилково спродюсувала альбом, дуже точно наповнивши його своїми музичними вподобаннями. Учасник запису цього альбому Ел Ді Меола так охарактеризував азербайджанську музикантку: «Азіза – геній і як композитор, і як музикант. Її музика значить для мене більше, ніж просто джаз, оскільки я чую її культуру. Я чую Азербайджан» [цит. за: 26].

Під час своїх виступів у різних країнах Європи і за її межами (Стамбул, Тель-Авів) Азіза створює у численних глядачів, які вщент заповнюють концертні зали, образ прекрасної жінки з обкладинки її наступного альбому «Seventh Truth» (1996 р.). Наступний альбом, «Jazziza» (1997 р.), був складений з її власних композицій і джазових стандартів, що включають «My Funny Valentine» Р. Роджера і «Take Five» Д. Брубєка. Для популяризації цього диска Азіза дала протягом 1998 р. більше 40 сольних виступів по всьому світу, виступаючи вперше в Канаді і в Австралії. Продаж альбому досягла майже 2 000 000 копій по всьому світу. Особливий успіх альбом мав у США, Канаді, Німеччині, Фінляндії та в Японії.

На зламі століть, у 2000 р. на фірмі «Columbia», був записаний черговий альбом А. Мустафа-Заде «Inspiration».

Ще один альбом Азізи Мустафа-Заде, «Shamans» (2002 р.), записаний на Лондонській студії «Abbey Road», включає п'єси, що демонструють різні сторони її таланту: блискучу класичну піаністичну школу в п'єсах «Bach-Zadeh» і «Portrait Of Chopin», і власну вокальну техніку в «Ladies Of Azerbaijan» і «Sweet Sadness». Головна п'єса альбому зовсім незвичайна для Азізи: в ній використовується тільки перкусія, стрекотіння цвіркунів і множинні накладення її власного голосу для виклику духів потойбічного світу. Пояснюючи це, Азіза наголосила, що для неї «...духовна частина життя найбільш важлива. Шамани – це особливі люди, вони можуть виліковувати» [цит. за: 27]. Після виходу цього альбому, Азіза об'їхала із

сольними виступами низку країн Європи, Азії, гастролювала в США. У лютому 2005 року Азіза приступила до запису одразу двох успішних дисків - «Contrasts» (березень 2006) і «Contrasts 2» (квітень 2007), на студії Соні в Нью-Йорку. Після релізу другого диска в 2007 р., Азіза знову вирушає у світове турне і нарешті приїжджає в Баку, на «Baku Jazz Festival – 2007». Виступ Азізи відбувся в Національному театрі опери і балету 8 червня 2007 р. з повним аншлагом. У грудні 2008 р. А. Мустафа-Заде знову прилетіла в Баку і виступила з сольною програмою на сцені палацу Г. Алієва. Під час цього виступу співачка, піаністка і композитор грала з нещодавно утвореним власним тріо, до якого увійшли, крім неї самої, контрабасист Ральф Кетто і барабанщик Саймон Зімбардо. Потім у цього тріо була серія концертів та участь у фестивалях у Німеччині, Австрії, Англії, Швейцарії (Монтре), Туреччині, Іспанії та інших країнах.

27 травня 2018 року, більш ніж через 20 років після завоювання виконавицею світової популярності, указом Президента Азербайджану Азізі Мустафа-Заде було присвоєно почесне звання Народної артистки Азербайджанської Республіки «За заслуги в розвитку азербайджанської культури» [26].

У 2010-ті рр. зірка майже зникла з джазового небосхилу, віддаючи багато часу й енергії материнству. Однак її численні аудіо-записи і відео з концертів 1990-х – 2000-х рр. продовжували радувати численних любителів джазу і шанувальників творчості цієї найяскравішої виконавиці скету. Проте, нарешті, влітку 2020 р. тріо Азізи Мустафа-Заде випустило новий компакт-диск «Generations», в якому були записані композиції трьох поколінь цієї талановитої родини, за твердженням Азізи, «...з новою палітрою кольорів, почуттів, життєвого досвіду, несподіваного повороту долі. Іноді з вражаючими емоціями ... Незважаючи на все, що було раніше» [49]. Перші чотири номери диску є обробленими Азізою Мустафа-Заде композиціями її 3-річного сина Раміз-Хана, 5–9-й – композиціями самої Азізи Мустафа-Заде, нарешті останні

три (10–12-й) – інтерпретацією Азізою трьох творів її батька – Вагіфа Мустафа-Заде.

Характеризуючи її виконавський стиль, у тому числі під час використання техніки скет-імпровізації, відзначимо, що Азіза і як вокалістка, і як піаністка дуже технічна, проте ніколи не зловживає цим, надаючи пріоритет виразності гри і співу. І, найголовніше, вона як і раніше відчуває поруч дух батька.

«Усім, чого я домоглася на сьогоднішній день, я зобов'язана моєму батькові. Для мене тато ніколи не вмирав. Він просто залишив цю землю. Незважаючи на те що після смерті тата пройшло багато років, його дух завжди зі мною. Незалежно від того, де я, він біля мене. З одного боку, мені страшенно сумно усвідомлювати його фізичну відсутність. Але з іншого боку, я знаю, що батько допомагає мені з небес. Я все ще відчуваю його енергію, навколишнє мене. Кожен раз на своїх концертах я реально відчуваю присутність батька. Я навіть можу простягнути руку і доторкнутися до нього!», – зізналася вона в одному з інтерв'ю [15].

Азізі Мустафа-Заде, ім'я якої разом з іменем Вагіфа Мустафа-Заде внесене до джазових енциклопедій Європи і США, вдалося спростувати поширене твердження, що природа відпочиває на дітях геніїв. Музика Азізи Мустафи-Заде – це природне, легке поєднання двох основних елементів: *jazz*, сучасного звучання свободи, та *mugam*, старовинної музики мудрості та любові. А скет у її виконанні – вільний політ безмежної фантазії і феноменальної віртуозності.

Висновки до Розділу 2

Виявлені й пунктирно проаналізовані сфери застосування скету, а також наведена презентація декількох яскравих сучасних виконавців скет-імпровізацій, які є представниками різних культур (США, Україна, Азербайджан), яскраво свідчать про перспективність подальшого поглибленого

вивчення як проблеми розповсюдження скет-виконання в різних мистецьких жанрах, так і в творчості багатьох інших джазових співаків.

Вибір для аналізу творчості саме Д. Рівз, В. Колесникова, Т. Боевої та А. Мустафа-Заде пояснювався, з одного боку особистою зацікавленістю авторки дослідження музичною діяльністю цих виконавців, кожен з яких має виразне і неповторне «власне обличчя», зокрема як скет-імпрровізатори, а з іншого – значенням їхнього внеску в розвиток джазової культури в США та латиноамериканських країн (Д. Рівз), української (В. Колесников, Т. Боева), азербайджанської і опосередковано німецької (А. Мустафа-Заде) джазових культур і, врешті-решт, світової музичної культури. Обмеженість об'єму магістерської кваліфікаційної роботи обумовила залишення за її межами розгляд і вивчення особливостей застосування скету такими цікавими і неординарними джазовими співаками як, наприклад, Б. Макферрін (США), Н. Катамадзе (Грузія), Ю. Рома, Р. Єгоров, К. Пурцеладзе, Г. Гринів (Україна), Л. Доліна (СРСР, Росія), О. Пірагс (Латвія) та ін. (Перелік відомих скет-співаків минулого і сучасності наданий в Додатку 2).

Впровадження в концертно-виконавську практику скет-співу як яскравого невербального засобу виразності, що допомагає не лише виявити в будь-якій джазовій композиції нові барви, а нерідко, навіть, якийсь новий або прихований смисл, нині для багатьох джазових співаків є невід'ємною складовою їхньої загальної виконавської культури і одним із чинників їхньої популярності і любові до них публіки.

Традиції дедалі все ширшого застосування скет-виконання, які зародилися століття тому в ранньому джазі, нині, крім вживання в різних джазових стилях, просякли частково і в академічну музичну сферу, і в сучасну естраду, зокрема в рок- і в поп-культуру, в етно- і фолк-музику тощо. Окрім суто музичної сфери застосування скету, цей вид джазової імпрровізації нині є органічною складовою в мультиплікації, кінематографі тощо, привносячи в ці види мистецтва нові яскраві барви й колорит, роблячи їх ще більш привабливими і популярними.

ВИСНОВКИ

1. Здійснений аналіз витоків і розвитку мистецтва вокальної імпровізації дозволяє стверджувати, що ця складова музичної творчості зародилася в стародавні часи, еволюціювала в подальші епохи, починаючи з Середньовіччя, отримавши розвиток в мистецтві трубадурів, труверів, мейстерзінгерів та міннезінгерів, в добу Бароко, класицизму та романтизму, проте як самостійна і самоцінна складова музичної творчості найяскравіше проявилася саме в ХХ – на початку ХХІ ст. у джазовому мистецтві.

2. Чинниками, що сприяли виникненню і швидкому розповсюдженню скету в джазовій вокальній виконавській культурі була близькість невербального співу до інструментальної музики, наслідування голосом складів, що імітували гру, насамперед, на духових та різноманітних ударних інструментах, котрі входили до складу джазових колективів. Віртуозне виконання скету такими гігантами джазу як Луї Армстронг, Елла Фіцджеральд, Сара Воан та ін., примножене на яскраві співацькі особливості та артистичну індивідуальність кожного з цих та інших митців, стало гарантією зацікавленості публіки в цьому виді джазового вокалу і швидкому його виокремленню в особливий, ні з чим не порівняний творчий процес.

3. Протягом стрімкої еволюції мистецтва скет-імпровізації до складів, які імітували звучання різних музичних інструментів, додалися будь-які звуки, які був здатен імітувати людський голос. Однак, і після цього в скеті чільне місце посідають саме склади, які зображають, в першу чергу, всі особливості інструментальної музики. Провідними майстрами скету – джазовими співаками і педагогами джазового вокалу – визначені найбільш характерні склади, що вживаються під час скет-імпровізацій. Вони базуються на особливостях англійського вимовляння низки окремих звуків і складів, що імітують ті чи інші музичні інструменти. Іншою характерною особливістю виконання скету є специфіка англійської мови, в якій превалюють слова короткої та середньої довжини (від одного до трьох складів). Водночас, представники інших

музичних традицій вносять у мистецтво скет-імпровізації яскраві національні риси, зокрема специфічні складові, гармонічні й ритмічні сполучення, характерні для тієї чи іншої мови і національного музичного фольклору.

4. Поряд із поняттям «скет», в джазовому лексиконі існує й поняття «вокаліз», яке не збігається з тотожним поняттям в академічному музичному мистецтві: деякі музикознавці академічної школи помилково вважають скет джазовим вокалізом. Проте скет перетворюється на джазовий вокаліз саме в разі заміни складової імпровізації на певний вербальний текст, проспіваний виконавцем. Водночас, естрадна (первісно не джазова) п'єса, створена як вокаліз, у випадку вживання в ній певних складів, притаманних саме скету, завдяки майстерності і темпераменту виконавця й відчуття ним джазової основи тієї чи іншої мелодії без слів, а також застосування мистецтва свінгу й створення загальної атмосфери під час такого її виконання може перетворитися на справжню скет-імпровізацію.

5. Поряд із поширенням скет-імпровізацій у джазі і завдяки власне джазу, ці специфічні виконавські прийоми поступово проникли і в поза-джазові музичні сфери: в рок-, поп-, етно-музику, а також – частково і певними елементами – і в академічну царину. Наведені приклади застосування скету в музичній естраді колишнього СРСР (В. Ободзинський, Е. Хіль, О. Анофрієв, М. Магомаєв, В. Макаров) та України (О. Скрипка, С. Вакарчук, харківські рок-групи «5'nizza», «П@п@ Карло», київський етно-гурт «Правиця», всесвітньо відомий етно-хаос гурт «DakhaBrakha» та ін.). Виявлене також застосування елементів скету і в академічній хоровій музиці («Передзвони» В. Гавриліна, «Пушкінський вінок» Г. Свиридова).

6. Скет дедалі активніше використовується як специфічний і яскравий елемент музичного оздоблення мультиплікаційних і художніх фільмів. Виявлення декількох прикладів із цих спорідненою з музичною мистецьких сфер й здійснений аналіз таких зразків підтверджують значимість скет-імпровізацій у створенні неповторного музичного колориту в таких творах і відкривають величезний простір для подальших наукових пошуків у цьому

векторі та більш ґрунтовних узагальнень.

7. На прикладі аналізу виконавської діяльності декількох провідних сучасних джазових співаків, які презентують різні національні традиції, а саме Даєн Рівз, Валерія Колесникова, Тетяни Боевої та Азізи Мустафа-Заде розкрите значення цих особистостей і, зокрема, їхнього яскравого скету в розвитку джазу в різних країнах і в збагаченні міжнаціональних культурних зв'язків. Плідна творча співпраця кожного із названих джазових співаків з численними музикантами із різних країн, їхнє спільне відчуття джазової енергетики і «розмова» на спільній для всіх них мові, зрозумілі не лише їм самим, а й найширшій слухацькій і глядацькій аудиторії – незалежно від її належності до певної національності. Презентуючи у власній творчості особливості національних культур всі ці виконавці знаходять і міжнаціональний контекст:

- у Д. Рівз це проявилось у проникненні в традиційну джазову скет-імпровізацію латиноамериканських інтонацій і специфічного для латиноамериканських музикантів і композиторів звуковидобування;

- в А. Мустафа-Заде – в майстерному впровадженні в джазову естетику азербайджанських мугамів, а також гармонічних особливостей і ритмічних малюнків, що притаманні культурі цього народу;

- у співі одеситки Т. Боевої – в тонкому відчутті первісної англійської специфіки скету (наприклад в пісні «Yesterday» ансамблю «The Beatless»), та бездоганному відчутті і відтворенні нею так званого «чорного джазу»;

- у донеччанина В. Колесникова, котрий певною мірою успадкував і розвинув естетику скет-співу Л. Армстронга – в імітації різноманітних прийомів звучання труби.

Здійснене дослідження дозволяє впевнено стверджувати, що проблема розвитку скет-імпровізації як такої та застосування у різних музичних сферах, а також в царині мультиплікації й кінематографу є вельми перспективною для подальшого більш детального вивчення й більш глибоких узагальнень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Список літератури

1. Артемов А. Уолт, Микки и джаз // Rara Avis. 2018. 22.03. URL : https://rara-rara.ru/menu-texts/uolt_mikki_i_dzhaz (дата звернення 29.10.2020).
2. Баде А. Гурт «Правиця» як яскравий представник українського етно-джазу (до питання жанрової взаємодії) // Друга конференція молодих дослідників народної музики (Львів, 23 листопада 2019 року): матеріали / редактор-упорядник Ірина Довгалюк. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; кафедра музичної фольклористики; Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології. Львів, 2019. С. 56–58.
3. Баташев А. Джазовые монологи Леонида Чижика // «Смена». 1984. № 3. URL : <http://smena-online.ru/stories/dzhazovye-monologi-leonida-chizhika/page/2> (дата звернення 23.09.2020).
4. Белоброва Е. Scat // Musician. 2006. Ноябрь-декабрь. URL : <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8nsg4vEpl4kJ:https://subscribe.ru/archive/culture.music.mastervoc/201006/20000929.html+&cd=8&hl=ru&ct=clnk&gl=ua> (дата звернення 20.09.2020).
5. Боева Татьяна // UaJazz. 2006. 03 янв. URL : <http://uajazz.com/2006/01/boeva/> (дата звернення 29.10.2020).
6. Глущенко Ю. П. Імпровізація // Енциклопедія сучасної України. URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=13279 (дата звернення 05.09.2020).
7. Глущенко Ю. П. Імпровізація // Українська музична енциклопедія. Т. 2. Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. 664 с. С. 205–207.
8. Джаз в мультфильмах // Soundtimes.ru. URL : <https://soundtimes.ru/dzhaz-v-kino/dzhaz-v-multfilmakh> (дата звернення 29.10.2020).
9. Джазові вокальні твори. Спів скетом з фортепіанним супроводом // Музична школа. 2014. № 11 (73). 56 с.

10. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика : Навчальний підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради» / Харк. нац. унів. мистецтв. Харків : Вид-во «Естет Принт», 2019. 336 с.
11. Дрожжина Н. В. Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу : Навчально-методичний посібник для здобувачів ступеня вищої освіти магістра закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації. Вид. 2-ге, допов. Харків : Естет Принт, 2019. 148 с.
12. Жизнь замечательных одесситов: королева джаза Татьяна Боева // Одесса NEWS. 2017. 09 июня. URL : <https://on.od.ua/2017/06/09/zhizn-zamechatelnykh-odessitov-koroleva-dzhaza-tatyana-boeva-58314/> (дата звернення 29.10.2020)
13. Журба В. В., Журба Я. О. Ранній музичний розвиток на основі джазової вокальної техніки «скет» // Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 12–13 травня 2016 р. Київ : НАКККіМ, 2016. С. 73–74.
14. Зав'ялова В. В. Скет та його особливості у джазовій вокальній музиці // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. Міжнар. наук. конф. (26–27 листопада 2020 р.) Харків : ХДАК, 2020. С. 304–305.
15. Иманов В. Юбилей Азиы Мустафазаде: «Любовь объединяет всех нас-азербайджанцев!» // Trend news agency. 2014. 19 дек. URL : <https://www.trend.az/life/socium/2345514.html> (дата звернення: 31.10.2020).
16. Імпровізація // Вікіпедія. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Імпровізація> (дата звернення 04.09.2020).
17. Карягина А. В. Джазовый вокал: Практическое пособие для начинающих. Санкт-Петербург : изд-во Лань, Планета музыки, 2018. 48 с.
18. Каушнян Я. М. Вокаліз в українській музиці: традиції та жанровостилістичні новації: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 –

Музичне мистецтво. [Рукопис] / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 212 с.

19. Ковалевская И. А. Первый отечественный мюзикл «Бременские музыканты». Непридуманная история его создания. Москва : ООО «ЭйПиСи-Пабблишинг», 2015. 102 с.
20. Колубаєв О. Л. Передвістя національного відродження в розвитку популярної пісні західноукраїнського регіону 1980-1990-х років // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наук. зб. Вип. 24. Рівне: РДГУ, 2017. С. 87–94.
21. Корнев П. К. О вокальной импровизации в джазе: становление скэта // Вестник СПбГУКИ. Санкт-Петербург, 2013. № 3 (16). С. 75–78. URL : [http://vestnik.spbgik.ru/vestnic_jurnal/122005---22203044_2013_-_3\(16\)/0075-0078_%D0%98%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B5%D0%B2.pdf](http://vestnik.spbgik.ru/vestnic_jurnal/122005---22203044_2013_-_3(16)/0075-0078_%D0%98%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B5%D0%B2.pdf) (дата звернення 08.10.2020).
22. Манько С. Б. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів) // Культура України. Вип. 57. Харків, 2017. С. 232–240.
23. Мастер джаза, выступающая в Белом Доме, даст концерт в Баку // Sputnik.az. 2020/. 22 янв. URL : <https://az.sputniknews.ru/culture/20200122/422923596/Dajan-Rivz-vystupit-v-centre-gejdara-alieva.html> (дата звернення 02.11.2020).
24. Митропольский М. Краткая история джаза для начинающих // Джаз.Ру. 2004. URL : <https://www.jazz.ru/library/jazz-history-for-beginners/part13/> (дата звернення 17.10.2020).
25. Мошков К. Диана Ривз : «Просто будь собой» // Полный Джаз. 2003. Вып. 23. URL : <https://www.jazz.ru/mag/214/interview.htm> (дата звернення 02.11.2020).

26. Мустафа-заде, Азиза Вагиф кызы // Википедия. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%84%D0%B0-%D0%B7%D0%B0%D0%B4%D0%B5_%D0%90%D0%B7%D0%B8%D0%B7%D0%B0_%D0%92%D0%B0%D0%B3%D0%B8%D1%84_%D0%BA%D1%8B%D0%B7%D1%8B (дата звернення: 31.10.2020).
27. Мустафазаде Азиза Вагиф-кизи // Вікіпедія. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%84%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D0%B4%D0%B5_%D0%90%D0%B7%D1%96%D0%B7%D0%B0_%D0%92%D0%B0%D0%B3%D1%96%D1%84-%D0%BA%D0%B8%D0%B7%D0%B8 (дата звернення: 31.10.2020).
28. Нино Катамадзе: Джаз – это ответ на все вопросы // Old Fashioned Radio. 2018. 26 апр. URL : <https://ofr.fm/nino-katamadze-dzhaz-e-to-otvet-na-vse-voprosy/> (дата звернення: 15.10.2020).
29. Подберезский Д. Charles Aznavour – Jazznavour // Jazz-квадрат. 1999. 21 мая. URL ; <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=1230> (дата звернення 04.11.2020).
30. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві // Культура України. Вип. 46. Харків : ХДАК, 2014. С. 267–275.
31. Попов А. Искусство джаза в мировой музыкальной культуре // Труды. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2008. Т. 180: Мировая политика и идейные парадигмы эпохи. с. 434–442. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-dzhaza-v-mirovoy-muzykalnoy-kulture/viewer> (дата звернення: 03.10.2020).
32. Про нас // ДахаБраха [офіційний сайт гурту]. URL : <https://www.dakhabrakha.com.ua/uk/about/> (дата звернення 17.10.2020).
33. Романко В.
Джаз // Українська музична енциклопедія. Т. 1. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2006. 680 с., с. 601–603.

34. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво. [Рукопис] // Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 203 с.
35. Семенченко Е. В. Скэтовая техника, как «силлабическая импровизация» в джазовом вокале // Культура и время перемен. 2014. № 2 (5); URL : <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=23064917> (дата звернення: 05.09.2020).
36. Славина О. О. Аспекти наукового дослідження джазової імпровізації // Трансформаційні процеси в освіті і культурі: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 24-25 квітня 2013 р. Київ : НАКККіМ, 2013. С. 230–231.
37. Смородська М. М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. [Рукопис] / Харківська державна академія культури; Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. 2020. 237 с.
38. Советский джазмен – Валерий Колесников // donbass.NAME. 2009. 30 янв. URL : <http://donbass.name/323-kolesnikov-valerijj-vladimirovich.html> (дата звернення 18.10.2020).
39. Степурко О. Скэт. Импровизация : учебник. Москва : Камертон, 2006. 76 с.
40. Стецюк Б. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво. [Рукопис] / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 208 с.
41. Федорченко А. С. Стилевые тенденции развития джаза // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. 2012. Вип. 34. С. 163–174. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2012_34_18 (дата звернення 03.10.2020).

42. Фуксман М. Метр и ритм: число и энергия. Статья 2. Интерпретация свинга. Комплексный ритмический практикум в курсе сольфеджио // Южно-Российский музыкальный альманах / ФГОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова». Ростов-на-Дону, 2011. № 2 (9). С. 53–66.
43. Хромушин О. Джазовое сольфеджио. 3–7 классы ДМШ : учебник. 2-е изд. Санкт-Петербург : Композитор, 2002. 55 с.
44. Шевченко А. С. Специфіка вокально-джазової культури виконавців // Актуальні питання мистецької освіти та виховання. Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка. 2017. Вип. 2 (10). С. 175–183.
45. Шейко В. М., Богуцькій Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 330 с.
46. Эстрадно-джазовое сольфеджио : Базовый курс / Сост. И. Э. Карагичева. Москва : Музыка, 2010. 84 с.
47. Юдін О. Джазові виконавці України: історія ХХ століття // Old Fashioned Radio. 2018. 19 жовтня. URL : <https://ofr.fm/dzhazovi-vikonavtsi-ukrayini-istoriya-hh-stolittya/> (дата звернення 28.10.2020).
48. Я очень рад, ведь я наконец возвращаюсь домой // Википедия. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AF_%D0%BE%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%8C_%D1%80%D0%B0%D0%B4,%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D1%8C_%D1%8F_%D0%BD%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D1%86_%D0%B2%D0%BE%D0%B7%D0%B2%D1%80%D0%B0%D1%89%D0%B0%D1%8E%D1%81%D1%8C_%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D0%B9 (дата звернення 19.11.2020).
49. Aziza Mustafa Zadeh. Jazz Pianoplayer, Vocalist, Composer, Arrangeur : Official Website. URL : <https://www.azizamustafazadeh.de/> (дата звернення: 31.10.2020).
50. Dianne Reeves // Wikipedia.en. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Dianne_Reeves (дата звернення 03.11.2020).

51. Hollman R. Review: Dianne Reeves united her audience in a stunning concert // The Ubyssy. 2017. Feb. 28. URL : <https://www.ubyssey.ca/culture/review-dianne-reeves/> (дата звернення 03.11.2020).
52. Holden S. Review: Dianne Reeves Leads Journey of Jazz History at Rose Hall // The New York Times, 2015, Feb. 16. URL : <https://www.nytimes.com/2015/02/17/arts/music/review-dianne-reeves-leads-journey-of-jazz-history-at-rose-hall.html> (дата звернення 19.11.2020).
53. Jazz. Музика вільних: як Всесвітній день джазу став міжкультурним діалогом свободи // News.24tv.ua. 2017, 7 квітня. URL : https://news.24tv.ua/jazz_muzika_vilnih_yak_vsesvitniy_den_dzhazu_stav_mizh_kulturnim_dialogom_svobodi_n801670 (дата звернення: 13.10.2020).
54. Mickey Mouse Blue Rhythm 1931 // dailymotion <https://www.dailymotion.com/video/x6vhnyd> (дата звернення 29.10.2020).
55. Reich H. Concert review: Dianne Reeves at Orchestra Hall // Chicago Tribune. 2015. 31.01. URL : <https://www.chicagotribune.com/entertainment/music/howard-reich/ct-dianne-reeves-review-20150131-column.html> (дата звернення 04.11.2020).
56. Reynolds N. Dianne Reeves. When You Know Review // BBC, 2008. URL : <https://www.bbc.co.uk/music/reviews/fz54/> (дата звернення 02.11.2020).
57. Sarah Vaughan (1924–1990). Biography // Biography. URL : <https://www.biography.com/musician/sarah-vaughan> (дата звернення 20.09.2020).
58. Stoloff B. Scat! Vocal improvisation techniques. New York : Gerard and Sarzin Publishing Co., 1999. 130 p.

Список використаних аудіо- та відеоматеріалів

59. 5'nizza – КУ (Official Audio) // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=KIxLC3EdZCo> (дата звернення 27.10.2020).

60. Антошка, Два веселых гуся, Рыжий – конопатый и т.д. // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xnQ2TMxEtEU&t=434s> (дата звернения 29.10.2020).
61. Бременские музыканты (Все серии подряд) [HD] // YouTube. URL <https://www.youtube.com/watch?v=O7wu7-d1Qw8> (дата звернения 29.10.2020).
62. Винил. Бах в стиле «Нью Эйдж» // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=j3qAwe7ry5o> (дата звернения 18.10.2020).
63. Винни-Пух Сборник мультфильмов. Все серии // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Bn5swOZ1EYk> (дата звернения 29.10.2020).
64. Владимир Макаров. Последняя электричка // YouTube. URL : https://www.youtube.com/watch?v=CcZ77j_JZLY (дата звернения 28.10.2020).
65. Волк и семеро козлят на новый лад (1975) // YouTube. URL : https://www.youtube.com/watch?v=kgh67ahOznY&list=PLtK8x2JGPF_daxPuLv3G15yzFb6lLc6ZS (дата звернения 29.10.2020).
66. Гаврилин «Перезвоны». Artstudio «ТройАнна» // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Cd79aoUMrJg> (дата звернения 19.10.2020).
67. Джазовый вокал. Основы скэта // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=PH1FL8g4Yu0&t=6s> (дата звернения: 03.10.2020).
68. История трубача – Валерий Колесников // YouTube. URL : https://www.youtube.com/watch?v=OU-eRp3DGfc&feature=emb_logo (дата звернения 17.10.2020).
69. Как львенок и черепаха пели песню // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1zK-sGgz4D4> (дата звернения 29.10.2020).
70. Маленькие трагедии, 1 серия // YouTube. URL : https://www.youtube.com/watch?v=1Ke33_1de_Y (дата звернения 26.09.2020).

71. Приключения Буратино. Песня Кота Базилио и Лисы Алисы (1975) // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=zpWFKLmTiYg> (дата звернення 30.10.2020).
72. Специальная авиапочта (Оскар Петерсон и Элла Фицджеральд) 1961 // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LkpkcpSrCA4> (дата звернення 05.10.2020).
73. Татьяна Боева, Ольга Пирагс и Юрий Кузнецов – Summertime // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Ka-gHFLcmUQ> (дата звернення 17.10.2020).
74. Харків Папа Карло та Друзі // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=JuigV8Jotuc> (дата звернення 29.10.2020).
75. Эдуард Хиль Последняя электричка. // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=pDCEUj5GLo0> (дата звернення 28.10.2020).
76. Эдуард Хиль – Трололо (Mr. Trololo) // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=NeNtRWaPT38> (дата звернення 09.10.2020).
77. Элла Фитцджеральд // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=KD2Z3TYjPBY> (дата звернення 05.10.2020).
78. Clément Janequin – Le chant des oyseaulx // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=OtkvHYDbN2U> (дата звернення 09.10.2020).
79. Sviridov – Pushkin's Garland 07 Reveille // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Ff6MIqTll8Q&list=PL335C0811BBD4F433&index=7> (дата звернення 19.10.2020).
80. Sviridov – Pushkin's Garland 10 Magpie Chatter // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=4EQE64jXIPc&list=PL335C0811BBD4F433&index=10> (дата звернення 19.10.2020).

81. Swinging Bach // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Oz1IYc3NfoM> (дата звернення 18.10.2020).
82. Tango // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=crvIUJazaHE> (дата звернення 28.10.2020).
83. Trololo Koós János (fourth Trololo Man) // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=8kBWg8Qleco> (дата звернення 09.10.2020).
84. Trololo Muslim Magomaev (second Trololo Man) // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ls4OM5vGAKA> (дата звернення 09.10.2020).
85. Trololo song – 2011 Hi-Fi version in Estonian! // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=aDAmFNKmjlo> (дата звернення 09.10.2020).
86. Trololo Valerij Obodzinskij (third Trololo Man) // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=wZYyGavCIsE> (дата звернення 09.11.2020).
87. Yesterday (The Beatles cover) Татьяна Боева // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=aMcNJ6WpqrC&list=RDKa-gHFLcmUQ&index=3> (дата звернення 17.10.2020).

ДОДАТКИ

Джазові музиканти – виконавці скет-імпровізацій

Додаток 1а



Дасн Рівз (народ. 1956), видатна американська джазова співачка, володарка п'яти премій «Греммі», яка поєднує у своїй творчості музичні традиції Африки, Латинської Америки та Карибського басейну.



Валерій Колесников (1945–2012), видатний український джазовий трубач і педагог, заслужений артист України, заслужений діяч Всеросійського музичного товариства, професор Донецької та Ростовської консерваторій, чи не найперший із джазових музикантів України, який розпочав активно застосовувати скет-імпровізації у своїх концертних виступах.

Додаток 1в



Тетяна Боєва (1951–2012), одна з найяскравіших джазових співачок в Україні, джазовий педагог, лауреат особистої премії Пола Маккартні за краще виконання пісні «Yesterday».



Азіза Мустафа-Заде (народ. 1969), видатна джазова співачка, піаністка-імпровізаторка і композиторка азербайджанського походження, яка поєднує у творчості академічні, джазові та азербайджанські народні традиції. Лауреатка премії ECHO Award і Німецької асоціації джазових записів. Народна артистка Республіки Азербайджан.

Відомі скет-співаки минулого і сучасності
Солісти

Музикант	Роки життя
Джин Грін	1881–1930
Джеллі Ролл Мортон	1890–1941
Кліфф Едвардс	1895–1971
Лео Уотсон	1898–1950
Луї Армстронг	1901–1971
Аделаїда Холл	1901–1993
Бінг Кросбі	1903–1977
Кеб Келлоуей	1907–1995
Нат Гонелла	1908–1998
Луї Пріма	1910–1978
Скетман Кротерс	1910–1986
Джонні Девіс	1910–1983
Слім Гайллард	1916–1991
Діззі Гіллеспі	1917–1993
Элла Фіцджеральд	1917–1996
Эдді Джефферсон	1918–1979
Аніта О'Дей	1919–2006
Кларк Террі	1920–2015
Кармен Макрей	1920–1994
Джон Хендрікс	1921–2017
Сара Воан	1924–1990
Еліс Бебс	1924–2014
Семмі Девіс молодший	1925–1990
Мел Торме	1925–1999
Тоні Беннетт	народ. 1926
Клео Лайн	народ. 1927
Чет Бейкер	1929–1988
Бетті Картер	1929–1998
Шубі Тейлор	1929–2003
Річард Б. Бун	1930–1999
Марк Мерфі	1932–2015
Едуард Хіль	1934–2012
Джонні “Гітара” Уотсон	1935–1996
Роджер Міллер	1936–1992
Біллі Стюарт	1937–1970
Жанна Лі	1939–2000
Ніл Седака	народ. 1939
Аль-Джарро	1940–2017
Джон Пол Ларкін (“Скетмен Джон”)	1942–1999

Арета Франклін	1942–2018
Джордж Бенсон	народ. 1943
Уршула Дудзьяк	народ. 1943
Міккі Доленц	народ. 1945
Ван Моррісон	народ. 1945
Роберт Вятт	народ. 1945
Карл Андерсон	1945–2004
Рут Пойнтер (сестри Пойнтер)	народ. 1946
Девид Гілмор	народ. 1946
Едгар Вінтер	народ. 1946
Аура Урзічану	народ. 1946
Аніта Пойнтер (сестри Пойнтер)	народ. 1948
Рей Браун молодший	народ. 1949
Леон Редбоун	1949–2019
Боббі Макферрін	народ. 1950
Бонні Пойнтер (Сестри Пойнтер)	народ. 1950
Ді Ді Бріджуотер	народ. 1950
Тетяна Боєва	1951–2012
Карла Уайт	1951–2007
Джун Пойнтер (Сестри Пойнтер)	1953–2006
Чака Хан	народ. 1953
Джекі Чан	народ. 1954
Девід Лі Рот	народ. 1954
Ольга Пірагс	народ. 1956
Даєн Рівз	народ. 1956
Ондіна Марія Фаріас (Діна) Велозо	1956-2019
Педро Аснар	народ. 1959
Кен Ард	народ. 1960
Джон Піццареллі	народ. 1960
Ентоні Кідіс	народ. 1962
Каррін Еллісон	народ. 1963
Холлі Коул	народ. 1963
Курт Еллінг	народ. 1967
Дейв Метьюз	народ. 1967
Майк Паттон	народ. 1968
Януш Шром	народ. 1968
Джек Блек	народ. 1969
Азіза Мустафа Заде	народ. 1969
Джонатан Девіс	народ. 1971
Луара	народ. 1972
Реджі Уоттс	народ. 1972
Йон Тор Біргіссон	народ. 1975
Джейн Монхейт	народ. 1977

Джейсон Мраз	народ. 1977
Марк Роберж	народ. 1978
Сара Лейб	народ. 1981
Гаррі Джеймс Ангус	народ. 1982
Емі Уайнхаус	1983–2011
Тео Кацман	народ. 1986
Ніккі Янофські	народ. 1994

Групи

Назва групи	Роки активної діяльності
Сестри Босуелл	1925–1936
Сестри Ендрюс	1925–1967
Пришелепуваті білки	1959–1964, 1977–1981
Свінгл-співаки	з 1962 р.
Трансфер на Манхеттен	1969–1971; с 1972 р.