

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ

імені І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО

КАФЕДРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ ТА ДЖАЗУ

КАФЕДРА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ ТА АНАЛІЗУ МУЗИКИ

**ВТІЛЕННЯ СТИЛЮ БІБОП У ТВОРЧОСТІ ЕЛЛІ ФІТЦДЖЕРАЛЬД
(НА ПРИКЛАДІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ДЕЯКИХ КОМПОЗИЦІЙ)**

Магістерська робота

Плужнікової А.

**Науковий керівник – доцент,
кандидат мистецтвознавства,**

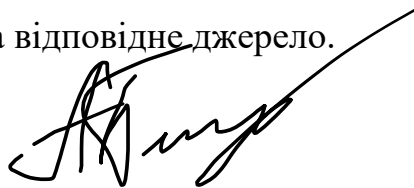
Дрожжина Н.В.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів.

мають посилання на відповідне джерело.

Плужникова А. Ю.



Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	
РОЗДІЛ 1 БІБОП: ВИТОКИ, ОСНОВНІ КАТЕГОРІЇ СТИЛЮ	
1.1 Основні тенденції джазового вокального виконавства 1-шої третини ХХ століття.....	
1.2 Бібоп як революційний виток джазу: парадигматичний та теоретичний аспекти.....	
1.3 Творчі погляди Дізі Гілеспі як унікального новатора бібопа.....	
Висновки до Розділу 1.....	
РОЗДІЛ 2 ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ ЕЛЛИ ФІТЦДЖЕРАЛЬД	
2.1 Особливості формування скет-техніки співу в творчості Елли Фітцджеральд.....	
2.2 Феномен творчої особистості Елли Фітцджеральд.....	
Висновки до розділу 2.....	
РОЗДІЛ 3 ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІ ПРОЯВИ БІБОПУ НА ПРИКЛАДІ КОМПОЗИЦІЙ Е. ФІТЦДЖЕРАЛЬД РІЗНИХ РОКІВ	
3.1 Особливості бібоп-інтерпретації в композиції “How high the moon” (“Як високо луна”) у виконанні Елли Фітцджеральд в 1947 році.....	

3.2 Бібоп-балада на прикладі композиції “Round midnight” Т. Монка...	
3.3 Бібоп у творчості Е.Фітцджеральд 70-х років (на прикладі композиції “Crazy Rhythm”).....	
3.4 Порівняльний аналіз вокальних інтерпретацій теми Елли Фітцджеральд 1961 та 1986 р.р. джазового стандарту Д.Гіллеспі “A Night in Tunisia”	
Висновки до Розділу 3.....	
ВИСНОВКИ	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Музичне мистецтво ХХ-ХХІ століть характеризується розмаїттям та багатогранністю стилів та жанрів композиторсько-виконавської творчості. Особливе місце в цій системі посідає джаз, в основі якого лежить імпровізаційна природа музикування, що створює умови до його постійного оновлення через переінтонування (Б.Асаф'єв). Наукове осмислення в такому випадку охоплює ті явища, що вже “матеріалізувалися” в звуковому просторі, а тому спирається не тільки на нотний спадок, але й на аудіо- та відео-записи численних концертних виступів та студійних сесій.

Переважно в такому вигляді джазовим дослідникам, виконавцям та поціновувачам доступна в ХХІ столітті творчість однієї з видатних вокалісток, яка мала значний вплив на подальший розвиток джазу - Еллі Фітцджеральд.

На теперішній час сфера вокально-виконавської творчості в джазі набуває поступового наукового осмислення, але все ще є недостатньо вивченою. Цей факт, а також майже повна відсутність масштабних музикознавчих робіт, присвячених творчості Е.Фітцджеральд, складають **актуальність теми даного дослідження.**

Об'єкт дослідження – стиль бібоп в системі джазової музики.

Предмет – творчість Еллі Фітцджеральд в контексті стилю бібоп.

Мета дослідження – обґрунтувати вокально-виконавські особливості стилю бібоп в творчості Е.Фітцджеральд.

Ця мета потребувала рішення наступних **завдань:**

- ◆ розглянути феномен стилю бібоп в цілісній системі джазового виконавства;

- ◆ виявити парадигматичний аспект бібоп-стилістики;

- ◆ охарактеризувати особливості стилю бібоп;

- ◆ розкрити своєрідність скет-співу в творчості Е.Фітцджеральд;

- ◆ проаналізувати творчу особистість виконавиці;

- ◆ охарактеризувати специфіку проявів бібопу в виконавських інтерпретаціях джазових стандартів “How High the Moon”, “Round Midnight”, “Crazy Rhythm”, “Night in Tunisia” у виконанні Е.Фітцджеральд.

Методи дослідження базуються на взаємодії загальних та спеціальних наукових підходів, необхідних для розкриття проблематики роботи:

- ◆ історико-генетичний, застосований для виявлення витоків стилю бібоп в системі джазового вокального виконавства;

- ◆ стильовий, що дозволяє диференціювати специфічні прояви музикування в стилі бібоп;

- ◆ біографічний – дає можливість розгляду творчої діяльності окремих музикантів в контексті історії джазового виконавства;

- ◆ аналітичний – спрямований на розкриття естетико-світоглядних та музично-виконавських аспектів творчої особистості Е.Фітцджеральд;

- ◆ компаративний, пов'язаний з виявленням стабільних та мобільних елементів виконавської інтерпретації в джазі.

Теоретична база дослідження складається з джерел, які можна розподілити за наступними блоками проблем:

- ◆ історії та теорії джазу та академічного музикознавства (Асаф'єв Б. [1], Коллієр Дж.Л. [21], Конен В.Дж. [22, 23, 24], Котляревський І.А. [26], Овчинников Є. [38], Панас'є Ю. [42], Сарджент У. [46], Соловйов А. [49], Feather L. [72]);

- ◆ окремі дослідження, присвячені розкриттю питань імпровізації, інтерпретації, стилю та жанру в академічній та джазовій музиці (Амірханова С.А. [2], Воропаєва О.В. [3], Герасимова М. [5], Герсамія И. Е. [6], Горват И. [8], Давидов С. П. [9], Зозуля А.К. [19], Корнєв П.К. [25], Лівшиц Д.Р. [27], Лісіцин Р.І. [28], Мальцев С. М. [30], Медушевський В. В. [31], Михайлов М. [34], Москаленко В. Г. [35], Назайкинський Е. В. [36,37], Олендарьов В. М. [39,40], Раппопорт С. [44], Рогачев А. Г. [45], Скребков С. С. [47], Скрыбина А.С. [48], Степурко О. [50], Федорченко О. С. [52], Фишер А. Н. [54], Цуккерман В. А. [56], Шаповалова Л. В. [57], Яркіна И. Ю. [60], Barnhart S. [62], Vinek, Justin G. [63,64], Fidelman G.M. [73], Gourse L. [74], Owens Th. [76], Shapiro N./Hentoff N. [78], Spradling D. [79], Stoloff B. [80]);

- ◆ дослідження з теорії та методики вокального виконавства (Дрожжина Н.В. [13,14], Дмитрієв Л. Б. [17]);

- ◆ аналіз творчої особистості видатних співаків (Дрожжина Н.В. [15,16], Vinek, Justin G. [63,64])

◆ допоміжні джерела з інтернет-мережі: статті, рецензії на концерти, інтерв'ю, документальні фільми, тощо.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у вітчизняному музикознавстві вперше розглянута творчість Елли Фітцджеральд в контексті стилю бібоп; виявлено особливості використання скету в різні періоди виконавської діяльності співачки; проаналізовано феномен її творчої особистості; проведено комплексний аналіз композицій в контексті вокально-виконавської специфіки в бібопі.

Практична цінність роботи. Матеріали цього дослідження можуть бути використані в учбових курсах з «Історії джазу», «Джазової гармонії», «Музичної інтерпретації», «Методики викладання естрадно-джазового співу», а також на заняттях зі спеціальності та ансамблю студентів-вокалістів естрадно-джазових відділень середніх спеціальних та вищих навчальних музичних закладів.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, 3-ох основних Розділів, Висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний об'єм дослідження – 89 сторінок, з них основного тексту – 58 сторінок, 12 додатків. Список використаних джерел містить 83 позиції

РОЗДІЛ 1

БІБОП: ВИТОКИ, ОСНОВНІ КАТЕГОРІЇ СТИЛЮ.

Підрозділ 1.1 Основні тенденції джазового вокального виконавства 1-шої третини ХХ століття.

Вокальна джазова практика є одним з найцікавіших явищ в історії світової музичної культури ХХ-ХХІ ст.ст. Вона формувалася у нерозривному зв'язку з інструментальним музикуванням, а також фактично перейняла його природу з часів появи скету. Тому в даному дослідженні важливим є розгляд співочої традиції в загальному контексті розвитку джазу як явища не тільки вокального, але й інструментального.

Блюзова традиція в джазі.

Одним з важливіших жанрово-стильових витоків джазу є блюз. Маючи афроамериканське фольклорне походження, він згодом еволюціонував у окремий виконавський стиль зі своїми характерними специфічними рисами, які проявилися в сфері ладо-гармонії, формоутворенні, інтонування тощо.

Американський автор Дж.Л.Коллієр у своїй книзі “Становлення джазу” [21], підкреслює значення європейської традиції в процесі переходу блюзу від музичного фольклору “американських негрів” [с.61] до, так званого, класичного. На початку ХХ століття, як стверджує дослідник, “блюзи вийшли за межі негритянських гетто та ферм Півдня на магістральний шлях американського шоу-бізнеса <...>. І спірічуели, і регтайм виникли шляхом європеїзації негритянських музичних форм, у першому випадку - духовної музики, а в другому - танцювальної” [21, с.61-62].

Також, автор вказує на декілька факторів, які сформувалися до 1915 року та зумовили європейський шлях блюзу.

Перший полягав у його комерційних можливостях, пов'язаних з поширенням публікацій у нотних виданнях, що давало можливість виконувати та слухати блюзові композиції не тільки афроамериканському населенню, але й білому європейському. А саме, неймовірний успіх мали “Memphis Blues” (1912р.) та “St. Louis Blues” (1914р.) У.К.Хенді.

Другий був пов'язаний з внесенням корективів в блюзову ладо-гармонію та звукоряд. Блюзові тони неможливо було відтворити на фортепіано та в оркестрових аранжуваннях. Тому було винайдено декілька виконавських прийомів: гліссандо з мінорної терції на мажорную в партіях духових інструментів; одночасне виконання на фортепіано мажорного та мінорного III та VII ступенів (як, наприклад, у “Рапсодії в стилі блюз” Дж.Гершвіна); заміна блюзових тонів звуками діатонічної гами (найпоширеніший, але невдалий).

Дж.Л.Колліер наводить такі приклади використання останнього прийому в виконавській практиці: “Намагаючись відтворити почуте, замість III блюзового ступеня вони грали III мінорний ступень” [21, с.62]. VII “блюзовий” ступень музиканти взагалі замінили на VI. Цей прийом набув поширення в джазовому виконавстві 30-х аж до середини 40-х років (до появи бібопу), орієнтованому на джаз популярної музики. “Що стосується V “блюзового” ступеня, який раніше не відігравав значної ролі, то він зник зовсім. Таким чином, до середини 30-х років джаз повністю лишився блюзових тонів; природньо, я не маю на увазі тих музикантів, хто продовжував грати в старій манері” [21, с. 62].

Третім фактором на шляху європеїзації блюзів стало формування блюзової гармонії, де об'єдналися 2 традиції гармонічного мислення: плагальність, що властива ранній духовній музиці афроамериканців, та автентичність європейської музики. Таким чином, в 1-шому 4-такті переважала тонічна гармонія, в 2-гому - S, а в 3-ому - D. Ось, як виглядає загальна гармонічна схема блюзу: C | C | C | C | F | F | C | C | G | G | C | C ||.

Одже, традиції європейського професійного музичного мистецтва мали значний вплив на формування класичного блюзу в тому вигляді, в якому ми зараз його знаємо. Серед найвидатніших “класичних” блюзових виконавець слід назвати Ма Рейні, Бессі Сміт, Чіппі Хілл, Іду Кокс. Вони створювали вокальну лінію, вільно використовуючи як блюзові тони, так і ступені діатонічного звукоряду (характерний хід в “Runaway Blues” Ма Рейні I - V - V^b - III^b - I, а також перетворення III “блюзового” ступеня на звичайну мажорну терцію; Іда Кокс та Бессі Сміт часто використовували зворот III^b - I ступенів).

В сфері метро-ритму блюзові виконавці демонстрували тенденцію до розтягування фрази, а також тяжіли до побудови аритмічної мелодичної лінії, що залежало значною мірою від структури словесного тексту, на фоні стабільної метричної пульсації. При цьому 12-тактова форма та гармонічна основа блюзу не були порушені в творчості цих виконавець.

Хот-джаз.

Важливе значення на шляху становлення специфічних прийомів інтонування в стилі бібоп має так званий хот-джаз або хот-стиль (*hot - англ.* гарячий, темпераментний). Ці терміни застосовуються по відношенню до “архаїчного та класичного негритянського джазу, тісно пов’язаного з африканськими витоками та традиціями афроамериканського фольклору, що відрізняється високою експресивністю, емоційною збудженістю, перевагою ритмічної та інтонаційно-мелодичної виразності над композиційною та гармонічною логікою, тяжінням до максимальної імпровізаційної свободи” [21, с.260].

Один з найавторитетніших джазових дослідників У.Сарджент в своїй книзі “Джаз: Генезис. Музыкальний язык. Естетика” приділяє багато уваги вивченню такої складової мелодики хот-джазу, як хот-ритм. Автор вказує на єдиний ритмічний принцип - порушення стійкого регулярного чергування сильних та слабких долей, що “втілюється шляхом переміщення упізнаваних

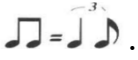
на слух мелодичних елементів, що повторюються, з більш сильної долі на більш слабку та навпаки” [46, с. 98].

Показово, що подібному зміщенню можуть піддаватися при повторі такі елементи, “як динамічні акценти, тони, групи тонів, фрази, ритмічні та мелодичні моделі, окремі гармонічні звороти й навіть тембри” [46]. При цьому можливі трансформації фраз за принципом синкопування на “випередження” або “запізнення”, а також зміщення, що повторюються через рівні проміжки часу, утворюючи ритмічні цикли, які не співпадають з основною тактовою пульсацією, в результаті чого й виникає поліритмія.

Сутність цього явища полягає в постійній боротьбі двох тенденцій - суперечливого, непередбачуваного та нестійкого ритму хот-джазової мелодії та регулярного метричного пульсу, завдяки чому створюється відчуття емоційного підйому, енергії. Наче самі музиканти намагаються вивести з рівноваги один одного, а також публіку, періодично створюючи різноманітні ритмічні конфлікти.

Таким чином, в хот-джазі сформувалися такі типи метроритмічної пульсації як свінг та офф-біт. Головною особливістю першого є концентрація метроритмічних конфліктів переважно навколо основних тактових долей граунд-біта, що підкреслено яскравими акцентами. Офф-біт, в свою чергу, допускає “зміщення не тільки опорних долей такту, але й будь-якого окремого звуку, ритмічної формули, гармонічного звороту, мелодичної фрази” [46, с. 254].

Слід також охарактеризувати основні особливості свінгу як стиля переважно оркестрового джазу, що склався на межі 20-30-х рр. “в результаті синтезу негритянських та європеїзованих стильових форм джазової музики” [21, с. 255].

Перш за все слід назвати характерну свінгову пульсацію («розкачування»), що базується на триольному принципі організації метроритму, де .

Також, з виконавської точки зору ера свінгу це ера великих оркестрів. Саме в цей час сформувався класичний склад біг-бенду (як продовження тенденції оркестрів чикагського стилю) з його поділом на секції язичкових, труб, мідних духових та ритм-секцію (фортепіано, контрабас та ударні). Це було пов'язано із зростанням ролі композиторів-аранжувальників, які використовували в своїх творах поєднання секційної гри із сольною імпровізацією, а також приділяли особливу увагу тембровому колориту.

Вокальна складова в цей період переважно пов'язана з іменами зіркових співачок, що виступали з бігбендами. Так, наприклад, Мілдред Бейлі — разом із своїм чоловіком Редом Норво — у складі оркестру Пола Уайтмена; Лі Уайлі та Пеггі Лі — з оркестром Бенні Гудмена; Аніта О'Дей, Джун Крісті та Кріс Коннор — з оркестром Стена Кентона; Максін Саллівен — з оркестром Джона Кірбі; Еллен Х'юмс — з оркестром Каунта Бейсі. Але, як зазначає Дж.Л.Коллієр: “подлинный джаз составлял незначительную долю их репертуара. Одна из трудностей заключалась в том, что джазовый вокалист в большей степени, нежели инструменталист, зависит от мелодии. Он должен воспроизводить мотив, чтобы сохранить целостность текста” [21, с.149].

На думку автора книги, лише одній виконавиці вдалося здолати цю складність. Це була Біллі Холідей (англ. Billie Holiday, справжнє ім'я Елеанора Фейган (англ. Eleanora Fagan; народилася 7 квітня 1915, Балтимор — померла 17 липня 1959, Нью-Йорк), розквіт творчості якої прийшовся на період 30-40-х років. Ліричні композиції в її виконанні стали однією з вершин у джазовій музиці ХХст. Особливе значення в її репертуарі мали “Lover Man”, “Don't Explain”, а також “Strange

Fruit”. Остання була записана в 1939 році та стала на багато років візитною карткою виконавиці. В 1935 році вона прийняла участь у зйомках фільму “Симфонія в чорному” разом із Дюком Еллінгтоном. Також, співачка виступала з оркестрами Каунта Бейсі (1937р.) та Арті Шоу (1938р.), а також співпрацювала з найяскравішими джазовими музикантами того часу, серед яких Бенні Гудмен, Лестер Янг, Бен Уебстер, Рой Елдрідж, Бак Клейтон, Джонні Ходжес, Гаррі Карні, Бенні Мортон.

Цікаво, що за глибиною виконавської майстерності, Біллі Холідей часто порівнювали з Едіт Піаф, настільки яскравою була її індивідуальність та неможливо було її ніким замінити, як було прийнято тоді серед найвпливовіших шоу-бізнесменів.

Особливе значення творчості Біллі Холідей в становленні вокального джазу полягає в створенні індивідуальної манери виконання, що спиралася на відхилення мелодичної лінії від основних долей такту. “Когда я пою, я стараюсь импровизировать, как Лес Янг, Луи Армстронг и другие любимые мною музыканты” [21, с.151].

Ще однією особливістю періоду 30-х років став процес комерціалізації музичної культури, який в результаті призвів до формування її танцювально-розважального різновиду. Ця тенденція склалася завдяки сприятливим суспільно-економічним умовам. Як стверджує Є. Овчинніков “Социальные причины широкого распространения джазовых биг-бэндов связаны с выходом США из полосы тяжелого экономического кризиса. Это вызвало оживление в общественной жизни, культуре, искусстве. Вновь просыпается интерес к развлечениям, легкой музыке, джазу” [38, с. 199].

Джазові оркестри по суті стали заказними колективами на танцювальних вечорах, що мали задовольнити смаки аудиторії поп-музики. Їх також запрошували до постанов мюзиклів, музичних фільмів,

різноманітних естрадно-розважальних програм, що мало великий вплив на їх репертуар, особливості звучання тощо.

Таким чином, в цей період досягло свого розквіту явище, що має назву світ-музика (від англ. Sweet music - солодка, приємна музика). Цим терміном в джазі характеризується цілий пласт різновидів комерційної розважально-танцювальної музики, а також комерціалізований джаз (світ-джаз). Слід зазначити, що розвиток світ-музики став одним з проявів глобальної тенденції до європеїзації та, навіть, академізації джазу, яка в цей час проявилася зростанням ролі аранжування, композиції та власне композиторської складової, адже цього потребував оркестровий репертуар. Серед найвідоміших колективів комерціалізованого світ-джазу слід назвати оркестри Г. Грея (Casa Loma Orchestra), К. Мак-Коя, К. Лукаса, Б. Поллака, братів Дорсі, Ш. Філдса, А. Шоу, Б. Моутена, Д. Редмена, Р. Мак-Кінлі, Е. Кьорка та ін.

Також в 30-40-ві р.р. сформувався напрямок “світ-свінг”, який поєднав в собі традиції чиказького стилю (20-х р.р.) та ліричного “стилю настрою” (“mood style”), створеного Дюком Еллінгтоном на початку 30-х р.р. Найбільш яскраво світ-свінг був представлений в репертуарі великих оркестрів Б. Гудмена та Г. Міллера. А серед вокальних виконавців особливо помітною стала творчість Біллі Холідей, Сари Воан, Аніти О’Дей, Нат “Кінг” Коула, “Бінг” Кросбі, Біллі Екстайна і т.д.

Таким чином, в середині 40-х років ера свінгових бігбендів сягнула свого найбільшого розквіту та по суті завершила цілу епоху традиційного джазу, де відбувся перехід від фольклорної форми музикування до професійної академічної.

В музичній практиці джазу на цей час було запозичено та переінтовновано багато досягнень європейської музичної культури, а також фольклорних традицій африканського континенту та інших культур в сфері

ладо-гармонії, метро-ритму, фактури, формотворення, композиції та аранжування.

Підрозділ 1.2 Бібоп як революційний виток джазу: парадигматичний та теоретичний аспекти. Середина 40-х років ХХ століття в музичній культурі США ознаменована творчою кризою, що утворилася в результаті фактичного переходу джазу до сфери розважально-танцювальної музики під впливом комерціалізації. Це зумовило формування альтернативного типу музикування зі своїми специфічними мовленнєвими засобами, які зароджувалися у нью-йоркському районі Гарлем серед прогресивних музикантів афроамериканського походження. Для них найціннішою була можливість творчого самовираження, що складала основу їх співтворчості та не була пов'язана з будь-якими обмеженнями. Джаз переходив на більш високий рівень співвідношення учасників художньої комунікації.

В даному контексті актуально звернутися до концепції А.Соловйова [49], який виокремив естетико-комунікативні парадигми джазу¹. Зазначимо, що напочатку 40-х р.р. ХХ ст. відбувався перехід від *традиційно-реалістичної*, одна з особливостей якої “состоит в том, что само эстетическое действие продолжает и дополняет действие практическое (бытовое, культовое, праздничное и т.д.)” [49, с.47] до *конвенційно-реалістичної* парадигми, в якій “<...> художник обретає більшу ступінь свободи, може ощущать себя хозяином эстетической действительности, а отчасти и её создателем. <...> Характерный признак подобного типа эстетической коммуникации - высокий удельный вес остроумия, выдумки. изобретательности” [49]. Також цей тип “предполагает контакт п о с в я щ ё н н ы х, способных подняться на определённую ступень критической рефлексии и отчётливо осознать границу между логикой

¹ За І. Котляревським [26] «<...> парадигмами становяться художественные каноны, стили в искусстве <...>» [26, с.31]

практического поведения и алгоритмами разрешения художественных ситуаций” [49, с.48]

Однією з найпопулярніших форм музикування з тих пір стали джем-сейшн, які були поширені за часів нью-орлеанського джазу та відроджені тепер, а також на думку Дж.Л.Колліера, “відіграли важливу роль у розробці та розвитку багатьох джазових стилів” [21, с.246]. В “період стильової модуляції” (термін Фішер А.М.) вони стали своєрідною творчою лабораторією, де проводили експерименти у пошуках нових музичних концепцій та відточували свою виконавську майстерність перші музиканти стилю під назвою бібоп (звуконасл. bebop, bop, rebop; Minton’s style - від назви гарлемського джаз-клубу).

Засновниками бібопу вважаються саксофоніст Чарлі “Бьорд” Паркер, трубач Діззі Гіллеспі та піаніст Телоніус Монк. Вони разом з ударником Кенні Кларком співпрацювали деякий час в клубі Мінтона. Творчість кожного з цих видатних музикантів заслуговує окремого дослідження. В межах цієї роботи слід виокремити характерні особливості бібоп-виконавства як інструментального за своєю природою стилю. Також, особливу увагу приділимо творчим поглядам одного з найяскравіших новаторів бібопа, які мали безпосередній вплив на формування виконавської манери Еллі Фітцджеральд, - Діззі Гіллеспі.

Досліджуючи особливості вокального виконавства в стилі бібоп, необхідно розуміти загальний музично-естетичний контекст, в якому відбувалося музикування та формування основних характерних особливостей, що стали базою для подальшого розвитку епохи сучасного джазу.

Отже, на відміну від свінгу, музика бібопу виконувалася невеличкими (до 10 музикантів) ансамблями combo (від англ. - combination), де на перший

план виходив соліст-імпрровізатор (ним міг стати будь-який учасник колективу), який прагнув до індивідуального самовираження та віртуозно володів своїм інструментом. Переважно такі музиканти були афроамериканцями та своєю експресивною манерою виконання в бібопі вони продовжували традиції хот-стилю.

Але водночас можна виокремити ряд новацій, які бібопери реалізують в своїх композиціях та імпрровізаціях. Так, в сфері ладо-гармонії поширювалося використання 9-акордів з альтерованими ступенями (+9 або -9, +4 або -5), з додаванням так званих надбудов (11, 13), завдяки чому було розширено ладові відносини в бік хроматизації; вводилися заміни акордів або акордових послідовностей, що були споріднені за гармонією (частіше, порівняно із музикантами ери свінгу стали використовувати розв'язання домінанти в III ступінь замість тоніки). В багатьох композиціях можна зустріти такі приклади гармонічних послідовностей: М.Л'юїс “How High The

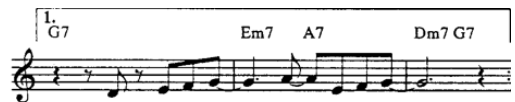
Moon” - G-dur



“Ornitology” - G-dur



та “Yardbird Suite” Ч.Паркера - C-dur



Значні зміни були пов'язані зі сферою метро-ритму в бібопі. В першу чергу до цього призвело прискорення темпу для підкреслення віртуозної гри на інструментах. Таким чином навіть відбувався своєрідний відсів музикантів, що не відповідали високому рівню виконавської майстерності. Надшвидкі темпи часто дорівнювали більш ніж 300 ударів на хвилину, а в баладах - навпаки уповільнювалися - до 80-ти. Але при цьому бібоповський

принцип мислення в повільних композиціях проявлявся у фразах з дрібними тривалостями (16-ті, 32-гі), що й створювало ефект швидкої гри в помірному темпі.

Також, найважливішою метро-ритмічною ознакою бібопу та одним з наслідків прискорення темпу став дуольний принцип мислення, на відміну від триольного, що лежав у основі свінгу. Звертаючи увагу на нотні примірники тем Ч.Паркера, Д.Гіллеспі та інших виконавців цього стилю, можна помітити вже більш детальний запис ритмічних фігур та їх співпадіння підчас виконання, тобто 8-мі, 16-ті, 32-гі найчастіше виконуються точно за тривалістю.

Розширенню виразності метро-ритму слугувало підкреслення слабких долей такту, а саме перенесення акцентів з 1-шої та 3-ї на 2-гу й 4-ту, що кардинально змінило відчуття часу в бібопі. Крім того, зміни гармоній, а також початок і закінчення фраз все частіше стали відбуватися між основними долями, додаючи ще більшої гостроти та напруги до процесу музикування.

Метро-ритмічні та темпові нововведення призвели до змін у трактуванні інструментів ритм-секції (фортепіано, контрабас, ударні). Швидкі темпи внесли корективи до характеру партії фортепіано, яке вже не мало змогу підтримувати гармонічний супровід на кожну долю, а поступово зводило своє звучання до окремих акордів-орієнтирів у визначних місцях квадрату.

Більшого значення набула партія контрабасу. Саме він (разом із тарілками або хай-хетом) став тією метро-ритмічною основою, на якій переважно тримався граунд-біт. Але й тут можна помітити свої виконавські

особливості, пов'язані із своєрідним прискоренням темпу контрабасистом (він грає наче на випередження).

Також зазнала змін й функція ударних інструментів, де відбулося перенесення головної ритмо-ударної ролі на тарілки, а пізніше на хай-хет (high hat). Том-том, великий та малий барабани використовуються для акцентування окремих звуків і фраз імпровізації соліста.

В репертуарі бібоперів найчастіше використовувалися гармонічні схеми джазових стандартів (популярна мелодія з гармонізацією, яка переважно являла собою 32-тактову побудову (А-А-В-А), де кожен розділ - 8-тактовий період, й таким чином, утворювала квадрат або chorus). Одним з поширених прийомів оновлення репертуару було створення нової теми на основі гармонічної послідовності вже відомої. Так з'явилася "Ornithology" Ч.Паркера, де в основі лежить гармонія відомої пісні М.Л'юїса "How High The Moon". Поступово стали з'являтися й нові авторські теми самих музикантів бібопу, мелодичні лінії яких були насичені хроматизмами, стрибкообразними рухами, специфічними ритмічними акцентами.

У відношенні композиції в бібопі можна зазначити переважне наслідування традиційного принципу "тема з імпровізаціями" (своєрідне втілення варіаційної форми, що склалася в академічній музиці), де перший квадрат - експозиція теми, далі - квадрати сольних імпровізацій (їх кількість залежить від кількості інструментів в ансамблі, а також від того, скільки квадратів імпровізації захоче зіграти той чи інший виконавець), і заключний квадрат - реприза теми. З особливостей, специфічних саме для бібопа, слід виокремити унісонне виконання теми (переважно духовими) на початку та наприкінці композиції. Також показовим є той факт, що інструменти ритм-секції стали рівноправними солістами ансамблю та мали можливість виконувати сольні імпровізації декілька квадратів, так само як і духові.

При такому підході до побудови композиції значно зменшилася роль аранжування в бібопі. Вона скоріше мала характер домовленостей між музикантами стосовно деяких деталей виконання теми (акценти, паузи, динаміка, які інструменти грають в унісон, а які можуть створювати певний підголосок чи контрапункт), послідовності імпровізацій, кількості квадратів імпровізації або тактів вступу чи коди, темпових особливостей, тощо.

Підрозділ 1.3 Творчі погляди Діззі Гіллеспі як унікального новатора бібопа. В рамках цієї роботи вважаємо необхідним зацентрувати увагу на особливостях формування техніки скету в творчості Еллі Фітцджеральд, яке відбувалося під впливом виконавського стилю Джона Беркса Гіллеспі в середині 40-х рр. XX століття. Виділимо найбільш новаторські сторони творчого дарування цього видатного музиканта.

Отже, одна з найяскравіших фігур сучасного джазу - Діззі Гіллеспі (прізвисько отримав за ексцентричну поведінку на сцені) - виконавець та теоретик бібопу. За висловом Дж.Л.Коллієра: "Гіллеспі, который к 1941 году был уже опытным музыкантом, сделал, очевидно, больше других, теоретически осмысляя интуитивные находки членов группы" [21, с.163].

Дослідники вказують на одночасні знахідки Чарлі Паркера та Діззі Гіллеспі в сфері гармонічного мислення. Деякі прийоми були знайдені в 1939 році, серед них непередбачуване використання альтерованих акордів, введення мажорних терцій в соло на фоні мінорних гармоній акомпанементу, хроматичний рух акордів в темі "Body and Soul", на основі якого музиканти розробляли нову концепцію джазу [21, с 164].

Також особливої уваги заслуговує такий бік творчості Діззі, як аранжування, які він робив, працюючи в найрізноманітніших колективах. Це були замовлення від керівників оркестрів Вуді Хермана та Томмі Дорсі, а також співпраця з колективами Еллі Фітцджеральд, Ерла Хайнса, Коулмена Хоукінса та ін. Одним з найвідоміших прийомів в аранжуваннях

Дізі стало поєднання джазу та академічної музики. Саме він вперше використав відомий мотив з сіс-молл'ної фортепіанної прелюдії С.В.Рахманінова у вступі до джазового стандарту "All The Things You Are". В такому варіанті ця тема часто виконується і в наші часи.

Дізі Гіллеспі віртуозно грав на трубі. Імпровізуючи на джем-сейшенах він міг переграти будь-якого з трубачів або саксофоністів, що виходили на сцену. Його виконавський апарат був унікальним, адже "Гіллеспі опирался на свої щёки; <...> Губы трубача во время игры, вибрируя, ударяются о жесткий мундштук, в то время как саксофонист имеет дело с довольно мягкой тростью" [62]. Він міг грати декілька годин поспіль та "когда мышцы, составляющие амбушюр, устают <...> щёки неизбежно начинают компенсировать недостаток поддержки на губах, раздуваясь сильнее, чем обычно <...> Мышцы щёк он использовал для того, чтобы дополнить выдох от диафрагмы" [62].

Окрім віртуозної гри на трубі (яка, доречі, мала нестандартну конструкцію - загнутий доверху раструб - хтось наступив на інструмент, що перебував без нагляду, і музикант, приголомшений новим звучанням, вирішив замовити новий за цим зразком) Дізі також мав яскравий сценічний образ. Це була не просто людина, що грає музику на сцені. Його зовнішність та поведінка були досить ексцентричними й завдяки цьому складна та не для широких мас музика бібопу набувала поширення.

Неординарність його образу доповнювало використання голосу підчас виступів. Це був скет, який виконавець активно вводив в свої композиції. Слід ще раз зазначити, що саме слово бібоп має звуконаслідувальну природу. За легендою сам Дізі наспівував характерний для бопа інтервал - блюзову квінту - складами, з поєднання яких й утворилася потім назва стилю. Не встигаючи всім своїм композиціям придумати назви, музикант підчас виступів або репетицій з іншими колегами міг оголосити їх набором складів, щось на кшталт

«ді-да-па-да-н-ді-боп». В пресі підхопили цю тенденцію і назва нового стилю закріпилася як боп, бібоп. Багато інших композицій Гіллеспі виходили з подібними назвами - “Oop Pop Sh’Vam”, “Oop-Pop-A-Da” або “Ool-Ya-Koo”, не кажучи вже про культові теми “Be-bop” та “Cubana Be — Cubana Pop”.

Окрім ансамблевого виконавства, талант Діззі охоплює й сферу оркестрового музикування. В 1945 році він вперше створив свій біг-бенд, який нажаль не користувався успіхом серед джазової аудиторії. Та вже наступного 1946 року його спроба зібрати власний колектив виявилася набагато вдалішою, адже до його складу увійшли такі майбутні майстри джазу, як Джон Л’юїс (фортепіано), Мілт Джексон (вібрафон), Кенні Кларк (ударні), Чано Позо (перкусії), Джеймс Муді (тенор-саксофон), Юсеф Латіф (саксофон), Джей Джей Джонсон (тромбон), а також трубочі - Дейв Бернс, Кенні Дорхем, Бенні Бейлі, Віллі Кук; тромбоністи - Чарльз Грінлі, Тед Келлі; саксофоністи - Джон Браун, Біг Нік Ніколас, Сесіл Пейн, Бад Джонсон; контрабасисти - Рей Браун, Ал МакКіббон; вокаліст - Кенні Хагуд.

Оркестр успішно гастролював по Європі та завершив своє існування в 1950 році. В турне 1946-1947 років з біг-бендом Д.Гіллеспі виступала Елла Фітцджеральд, а цей період вважається дослідниками [79] найвизначнішим в творчості співачки, коли формувався її скет-словник та проявлялася бібопівська стилістика у вокальному виконавстві.

Висновки до Розділу 1.

Формування стилю бібоп відбувалося під впливом багатьох факторів, серед яких магістральними є жанрово-стильові ознаки блюзу та хот-джазова виконавська манера.

В сфері вокального джазу добопівського періоду особливе значення мали творчі знахідки Луї Армстронга, Біллі Холідей, що проявилася в

наближенні тембру голосу до звучання інструментів та в особливостях інтонаційно-ритмічних побудов у виконуваних ними композиціях.

Також зазначено, що новації стилю бібоп проявилися в усіх сферах музичної виразності (ладо-гармонії, метро-ритму, фактури, тембру, формотворення), а також сприяло зміні самого сценічного образу музиканта, змісту творів, естетики виконання.

Найяскравішим новатором бібопа став видатний музикант, аранжувальник та керівник біг-бендів Джон Беркс “Діззі” Гіллеспі, чий творчі знахідки в сфері утворення звукового ідеалу та артикуляції вплинули на формування скет-словника Еллі Фітцджеральд підчас їх сумісного гастрольного турне в 1946-1947 р.р.

РОЗДІЛ 2.

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ ЕЛЛИ ФІТЦДЖЕРАЛЬД

Підрозділ 2.1 Особливості формування скет-техніки співу в творчості Елли Фітцджеральд.

Спів скетом у всесвітній вокальній музиці, а особливо в джазі, є поширеною практикою. Серед його дефініцій можна відзначити наступні. Наприклад, Петро Корнєв визначає скет як “слогову мелодико-ритмічну імпровізацію *джазового* (курсив автора - Плужнікова А.) вокаліста (вокалістки)” [25, с.75]

У більш широкому розумінні дефініція скету предстала у визначенні американського педагога, джазового виконавця та теоретика Б.Столоффа: “Спів скетом це вокалізація звуків та складів, які є музичними та не мають літерного перекладу. Артисти використовують різні стилістичні підходи, подібні до мовного діалекту <...> Скет старий як джаз, але його трактують насамперед як бібоп ідіому” [80, с.6].

На різних етапах еволюції джазового музикування форми співу складами також відрізнялися. Так, перші спроби скету відзначають у записах виконавців блюзу наприкінці (першого десятиріччя) першого 10-річчя ХХ століття. Але більшого поширення він став набувати в період (новоорлеанського) ньюорлеанського джазу, коли поряд із голосом в ансамблях звучали духові інструменти. Також елементи скету можна було почути в вар’єте, шоу-виставах наприкінці 20-х років ХХ ст.

Поступовий розквіт складового співу супроводжувався постійною підтримкою інструментального музикування. Вокаліст ставав учасником ансамблю на рівних із інструменталістами (трубачами, саксофоністами) та в динаміці загального музичного розвитку на кульмінації продовжував сольне імпровізаційне висловлювання, спираючись на відчуття свінгу, відповідну стилістику та манеру виконання.

Однією з перших таких вокалісток стала Елла Фітцджеральд, яка розпочинала свою кар'єру в 1935 році як солістка оркестру Чіка Уебба. В цей період були записані перші визначні композиції «(If You Can't Sing It) You'll Have to Swing It (Mr. Paganini)» та «A-Tisket, A-Tasket». Після смерті Ч.Уебба в 1939 році, Е.Фітцджеральд очолила колектив, змінивши його назву на "Ella and Her Famous Orchestra".

В 1942 році виконавиця вирішила розпочати сольну кар'єру, підписавши контракт із студією звукозапису Decca Records, що дозволило їй співпрацювати на постійній основі з багатьма талановитими музикантами. Саме в цей час в осередку малих ансамблів активно розвивався стиль бібоп, виконавські та мовленнєві особливості якого стала застосовувати в своїй творчості й Елла Фітцджеральд.

В даній роботі для розкриття деяких аспектів становлення скет-словника співачки звернемось до розробок американського дослідника Дж.Бінека, дисертація та стаття якого мають фундаментальне значення. В цьому контексті автор відзначає виконання композиції "Flying Home" ("Ella Fitzgerald, acc. By Vic Schoen And His Orchestra"), записане 4 жовтня 1945 року - [80, с.12]) одним з перших та найважливіших. Ця п'єса розпочинається з інтродукції, в якій використано фрагмент відомого соло (хоча й не нота-в-ноту) іншої виконавиці - Жаклін Іллінойс, записаного в 1942 році.

Аналізуючи "Flying Home" у своїй статті "Елла Фітцджеральд: вибір складів у співі скетом та її тембральний силлабічний розвиток між 1944 та 1947 роками", Дж.Бінек виокремив такі найбільш поширені складові групи - англ. "boo," "dee," "dl," "doo," та "oo".

Також автор на основі проаналізованих соло цих років робить такий висновок: "До того часу як Елла Фітцджеральд виступала з Діззі Гіллеспі, її соло були більш ігрового характеру, що можна почути в обраних складах

скету (англ. - Boo/Booh, Dl, Oo/Ooh, Dee, Doo, Bee, Dih, Bah, Boy та Nah)” [63, с.62].

1946-1947 роки стають важливим періодом в історії формування співу скетом. Виконавиця гастролує з оркестром Д.Гіллеспі, що призводить до значних змін в її підході до вокальної виразності в цілому та особливостей скет-словника у її сольних імпровізаціях зокрема. Це знаходить своє відображення в таких найбільш відомих та визначних композиціях цього часу як “Oh, Lady Be Good” та “How High the Moon” (детальний аналіз останньої представлений в 3-ому Розділі даного дослідження).

Характеризуючи особливості вибору складів для імпровізації в період гастрольного туру Е.Фітцджеральд із Д.Гіллеспі, Дж.Бінек вказує на два напрямки їх утворення. Перший спричинений тим, що “більш швидкі темпи, що асоціюються з джазовим стилем бібоп потребують іншого підходу до артикуляції та голосних звуків. Фізично необхідно співати з вузьким силабічним діапазоном та з артикуляцією, що ведеться язиком, а не щелепами” [63, с.25].

Другий напрямок, на думку дослідника, пов’язаний з “впливом артикуляції Д.Гіллеспі та інших солістів як інструментально, так і вокально. В записах його оркестру періоду 1946-1947 р.р. продемонстрований спів скетом мелодій та подальші вокальні імпровізації самим Гіллеспі та його іншими солістами (зазвичай це Джон Браун та інколи Кенні Хагуд)” [63].

Доречно в цьому контексті зазначити, що в 5-тому хорусі соло “Oh, Lady Be Good” 1947 року Елла Фітцджеральд цитувала одну з найвідоміших тем Д.Гіллеспі “Oo-Vop-Sh’-Vam”.

Досліджуючи особливості скету в композиції “Oh, Lady Be Good”, Дж.Бінек виокремлює такі найбільш поширені складові групи, як “ah”, “bee,” “dee”, “deh/dey”, “dih,” “dl,” “doo,” “ee”, “oh,” “oo,” та “nee” (імітація

хрипкого тембру струнних інструментів). Також автор порівнює склади, використані в таких композиціях, як “Flying Home” й “Oh, Lady Be Good” та робить висновок, що в останній композиції “Фітцджеральд використала форму артикуляції більш яскравих та близьких голосних, що розпочинаються з приголосної /d/” [64, с.37].

Також аналізуючи скет Е.Фітцджеральд періоду співпраці з Діззі, автор зазначає, що він став “більш інтенсивним та навмисним, що видно з обраних складів у імпровізаціях “Oh, Lady Be Good” та “How High the Moon” (групи D1, Dee, Oo/Ooh складають понад 40% силлабічного матеріалу в цих скет-соло)” [63,с.62].

Отже, реалізацію “ідеї інтенсивності та навмисності” у подальшій творчості Елли можна було спостерігати в її виборі складів. За підрахунками Дж.Бінека “Doo/Dooh, Dee, Oo/Ooh, Dih, та Dn складають понад 50% всього заспіваного нею матеріалу. Додатково, бібоп-словник Фітцджеральд був майже бездоганно збалансований включеннями понад 50% приголосної D, понад 25% B та понад 25% голосних та глотальних приголосних” [63, с.62].

Таким чином, за висновками американського дослідника напочатку 50-х років зформувалися такі групи складів: Doo/Dooh, Boo/Booh, Dn, Dih, Oo/Ooh, Bee, Dee, Bih, Yoo/Yooh, Bah, Dah, Br (flip /r/), та Dm. Вони стали відображенням творчого вкладу Елли до загальної практики співу скетом

Ще один важливий висновок робить Дж.Бінек в своєму дисертаційному дослідженні. Він відзначає схожість підходів у використанні певних складів в імпровізаціях співачки та інших солістів оркестру, з якими вона гастролювала в 1946-1947 роках. Мова йде не тільки про самого керівника колективу - трубача Д.Гіллеспі, але й про саксофоніста - Джона Брауна та вокаліста - Кенні Хагуда). Особливо це помітно в таких мелодіях як, наприклад, “Ool Ya Koo”, що проявляється у

“збільшенні складів, які починаються з D, голосних та глотальних звуків, а також зменшенням тих, що починаються з приголосної В” [63, с.52].

На використанні більшості фразувальних прийомів тенор-саксофону акцентує увагу музичний критик Дом Черуллі в замітках “Ella... The Jazz Horn” (“Елла Джазовий ріг”) до збірки “The Best of Decca”: “Багато випадків, коли вона вимовляє слово схоже на ‘in’ як ‘i-hin’; або ‘and’ як ‘a-ha-hand’; та вона імпровізує зі словом або голосною в манері тенора (тенор-саксофона - прим. автора - Плужнікова А. .)” [74, с.41-42].

До того ж сама Елла Фітцджеральд стверджувала наступне: “Когда я пою, я мысленно ставлю себя на место тенор-саксофона” [59].

Звісно, в творах виконавиці можна почути тембральні втілення найрізноманітніших музичних інструментів. Так, в 1954 році Луї Беллсон відзначив: “Найвидатніше барабанне соло, яке я будь-коли чув, було виконано Еллою в її скет-хорусах цього часу” [73, с.79]

Значення творчості Е.Фітцджеральд для джазового музичного виконавства складно переоцінити, недарма її назвали The First Lady of Song (Перша Леді Пісні), The First Lady of Jazz (Перша Леді Джазу), адже всі інші були після неї та наслідували або імітували її.

На підтвердження цієї думки наведемо висновки, яких дійшли американські дослідники Дж.Бінек та Д.Спредлінг в результаті аналізу соло деяких вокальних джазових виконавців². Автори виявили найбільш поширені скет-склади, що сформувались в творчості Елли та якими “є: Ah, Ba, Bi, Bo, Bu, Da, Dat, Di, Dl, Dn, Do, Dow, Du, Ee, Oo, Wa, та Ya; вони використані у взаємозамінних один з одним комбінаціях. Хоча це не всі склади, вони історично є найбільш поширеними” [79, с.130].

² Мела Торме “Route 66” (*Live At The Maisonette*, Atlantic, 1975), Сарі Воан “Shulie A Bop” (*Sarah Vaughan*, Verve, 1954)., Бетті Картер “Frenesi” (*Meet Betty Carter And Ray Bryant*, Columbia, 1955), Марка Мерфі “Effendi” (*Beauty and The Beast*, Muse, 1985) та Боббі МакФерріна “Moondance” (*Bobby McFerrin*, Elektra, 1982)

Підрозділ 2.2 Феномен творчої особистості Елли Фітцджеральд

Творчість Елли Фітцджеральд стала для багатьох музикантів професійним орієнтиром. Діззі Гіллеспі, коли його запитали про талант виконавиці, висловився так: “Чоловіче, ти не можеш бачити його далечінь. Її талант як схід Сонця. Чим більше ти наближаєшся до нього, тим більш далеким він здається” [70, 6’50-7’00].

В аспекті вивчення феномена творчої особистості Е.Фітцджеральд актуальним вважається застосування алгоритму аналізу, запропонованого Н.В.Дрожжиною [16]. На думку автора такий підхід допоможе “зрозуміти сутність виникнення феномена співака на естраді, знайти загальні закономірності процесу розвитку музичного мистецтва естради, щоб максимально використовувати здобуті знання в становленні сучасного вітчизняного вокально-естрадного мистецтва.” [14, с.89].

Дослідниця пропонує аналізувати творчу особистість за наступними параметрами, які організує в 4 групи, позначаючи їх латинськими цифрами:

I - психологічна структура особистості, до якої входять такі параметри, як:

- ◆ Генотип - це комплекс вроджених природних властивостей і якостей індивіда, що виявляються в рисах темпераменту та характеру, рівні його перцептивних здібностей та інтелекту.
- ◆ Індивідуальні властивості характеру - людська сутність виконавця: духовний світ, громадянська позиція, світовідчуття, його культура, талант.
- ◆ Вплив соціуму на особистість - це ті умови, в яких вона зростала та розвивалася, що її оточувало, що вплинуло на формування її світогляду та характеру.

- ◆ Становлення творчої індивідуальності складають біографічні факти, які визначили сутність його творчості, вплинули на формування унікальних властивостей виконавства.

II - система художніх принципів і прийомів виконання складається з таких компонентів, як:

- ◆ Поетика виконавського стилю відображає цілісність усіх елементів сценічного образу музиканта з його натурою.

- ◆ Ціннісні орієнтири у творчості - усвідомлення виконавцем важливості співвіднесення своєї діяльності з системою морально-естетичних та пізнавальних значимих елементів публіки.

- ◆ Організація художньо-сценічного простору та складові сценічного виступу - умови, в яких відбувається естрадний виступ.

- ◆ Комунікативна система “виконавець - публіка - виконавець” спирається на живий контакт артиста на сцені з слухачами в рамках одного просторово-часового середовища.

III - семантика образу виконавця включає:

- ◆ Сутність виконавської унікальності - несхожість, індивідуальність співака, яка розкривається в найбільш сильних сторонах його дарування.

- ◆ Роль пластики та сценічного руху - “мова тіла” та “пластичне аранжування” пісні.

- ◆ Поетичний текст зумовлює пошуки конкретного способу виконання

- ◆ Особливості сценічної поведінки - репрезентація виконавця на публіці на рівні зовнішнього іміджу, сценічного образу.

IV - вокально-професійна техніка має такі складові:

- ◆ Якісні параметри голосу - тембральне забарвлення, діапазон, виражальні властивості, манера співу.
- ◆ Рівень майстерності та система підготовки виконавця - наявність чи відсутність професійної вокальної освіти.

Проаналізуємо за вказаними параметрами творчу особистість Елли Фітцджеральд.

Генотип. Елла завжди була сильною та оптимістично налаштованою людиною, що допомагало їй у найскладніших життєвих ситуаціях. Вона народилася в сім'ї з афроамериканським та ірландським корінням [53]. Батько - Уіл'ям Фітцджеральд був водієм навантажувача, а мати - Темперанс "Темпі" Фітцджеральд - працювала в пральні. Відносини батьків не були оформлені офіційно. Через пару років після народження дитини, вони розлучилися й Елла жила певний час з мамою та вітчимом у досить непростих житлових умовах. При цьому дівчина підростала досить життєрадісною дитиною, що знайшло відображення в подальшій творчості майбутньої виконавиці, де переважають життєрадісні та ліричні переживання.

Індивідуальні властивості характеру. Елла була досить замкнута та сором'язлива, тому мала небагато друзів, хоча й щиро дарувала тепло й радість оточуючим. Не зважаючи на великий успіх, Е.Фітцджеральд завжди почувала себе трохи ніяково, коли виступала перед великою аудиторією. Одного разу, приймаючи чергову нагороду, вона зазначила, що урочисті промови не її стихія. Набагато краще виходить співати.

Вплив соціуму на особистість. Досить непрости життєві ситуації склалися ще в дитинстві Елли. Погані відносини між батьками погіршилися з

її народженням й призвели в результаті до розлучення батьків та переїзду в інше місто. Втрата матері в 15 років спричинила пропуски занять у школі, за що її відправили до спеціального інтернату, з якого вона втекла та деякий час провела на вулицях Гарлема. Це загартувало її характер.

Елла заробляла собі на життя танцями в клубах і разом з іншими початківцями - танцівниками й вокалістами, вирішила взяти участь у конкурсі аматорів. Дівчинка підготувала танцювальний номер, але за день до виступу, дізнавшись про сильних суперників, Е.Фітцджеральд вирішила заспівати. В неї була лише одна сукня, яка ледь нагадувала сценічне вбрання. До того ж, вийшовши на сцену, вона розгубилася й усвідомила, що її голос пропав. Але винахідливий конферансьє жартома перервав виступ та підбадьоривши юну учасницю, надав другий шанс.

Це був перший публічний успіх Елли як співачки, бо вона виграла конкурс, що надало потужний старт її подальшій кар'єрі. З тих пір Е.Фітцджеральд знаходиться в оточенні численних музикантів, композиторів, менеджерів музичної індустрії, які стали проводниками до успіху її професійної діяльності та надихали на творчі пошуки.

Становленню творчої індивідуальності співачки сприяло спілкування та постійна співпраця з найяскравішими та неординарними музичними діячами. Так, одним з перших її колективів став оркестр Чіка Уебба, в співавторстві з яким була записана перша відома композиція "A-Tisket, A-Tasket" у 1938 році. Вже наступного року Елла очолила цей колектив та водночас виступала з біг-бендом Бенні Гудмана.

Подальшому успішному становленню творчої індивідуальності виконавиці сприяли контрактні умови з двома звукозаписуючими лейблами: Decca Records (на початку 40-х р.р.) та Verve Records (з 1946 року). Також, як вже було зазначено в попередніх підрозділах дослідження, визначну роль в

становленні вокальної виконавської майстерності Елли, відіграли гастролі з оркестром Діззі Гіллеспі.

В 50-60-х роках були створені декілька пісенних збірок видатних композиторів, серед яких Коул Портер, Дюк Еллінгтон, Ірвінг Берлін, Антоніо Карлос Жобім. Цими роботами виконавиця вивела американське музичне мистецтво на новий рівень, адже джаз від 40-х років все більше набував елітарного статусу.

Також особливий вплив на становлення творчої особистості виконавиці мала співпраця з Каунтом Бейсі, Біллі Срейхорном, Луї Армстронгом, Оскаром Піттерсоном, Томмі Фленаганом, Джо Пассом. Театральний композитор Річард Роджерс сказав одного разу: “Що б вона не робила з моїми піснями, вони завжди звучать ліпше” [68]. Могутня велич її творчості була визнана ще при житті. Співачка отримала 13 нагород Греммі, а її альбоми було продано загальною кількістю більш ніж 40 млн. примірників.

Поетика виконавського стилю. Елла Фітцджеральд в своїй творчості втілювала багатогранні ліричні образи жінок, які то безтурботно посміхалися, то глибоко сумували, то насолоджувалися красою природи та, безперечно, були частиною її неординарної особистості. В чисельних скет-імпровізаціях виконавиця застосовувала прийоми-звертання до певних відомих людей. Як казали деякі критики, вона могла “проспівати телефонну книжку”. Елла була артистом народу, артистом для народу та зверталася до людини незалежно від її віку, національності та соціо-економічного статусу. Видатний вокаліст Мел Торме назвав Еллу “Верховною Жрицею Пісні”. Вона захоплено служила Її Величності Музиці. Головне досягнення Е.Фітцджеральд в тому, що вона зробила джаз доступним широким слухацьким масам.

Одним з головних *ціннісних орієнтирів* у творчості співачки було втілення безмежної множинності проявів людських відносин, які будувались на довірі, коханні, дружбі, оптимізмі, щирості, відчутті прекрасного, почутті гумору, а інколи мали пройти й через біль, страждання, самотність, філософське переосмислення. Все це Елла доносила до слухача через мистецтво вокальної імпровізації, де навіть без слів було зрозуміло, про що вона зараз співає. Для цього виконавиця постійно розкривала нові виразні можливості свого голосу, його темброво-кolorистичні, образно-змістовні відтінки, спираючись на досвід не тільки вокального, але й інструментального джазу.

Організація художньо-сценічного простору та складові сценічного виступу. Виконавська естетика в джазі має свою специфіку, яка полягає переважно в тому, що на сцені ніщо не повинно відволікати увагу публіки від соліста чи ансамблю. Такому закону слідувала й Елла Фітцджеральд, що можна побачити, проаналізувавши її чисельні виступи: клубні та філармонічні концерти, фестивалі, в яких вона брала участь. Всюди на сцені можна побачити нейтрального типу фонову завісу, яка тільки відтіняє музикантів (до того ж обов'язкова наявність певного складу музичних інструментів - фортепіано/роялю, ударної установки, а також власне виконавців з гітарою, контрабасом, бас-гітарою, тощо).

Комунікативна система «виконавець – публіка – виконавець». В даному аспекті актуальною вважається думка одного з російських дослідників Лівшица Д.Р. Він зазначає, що: “Джазовое высказывание - это и импровизационная фраза музыканта, и ответ его партнера, и реакция зала по окончании соло. Активность такого, реального диалога высока на джем-сейшене и концерте <...> Степень вовлеченности публики сказывается на тонусе музыкантов, а значит и на их диалоге” [27, с.7].

Слід зазначити, що для Елли Фітцджеральд під час її концертних виступів однаково важливим був і діалог “сцена-зал”, і діалог з музикантами, адже всі присутні водночас в одному місці стають учасниками створення музичного дійства. Особливу роль в реалізації цієї комунікації виконавиця відводила темам-цитатам, які вона часто вводила в свої імпровізаційні висловлювання з метою бути більш зрозумілою широкою слухацькою аудиторією.

Сутність виконавської унікальності полягає у поєднанні високого рівня майстерності вокальної імпровізації з щирістю та глибиною розкриття емоційного стану героя. Цьому сприяло вільне володіння власним голосом як інструментом, використанням широкої палітри інтонацій, тембрів (як власне людського голосу, так й музичних інструментів з імітацією характерних прийомів гри на них). Унікальний музичний слух Елли Фітцджеральд у поєднанні з віртуозною виконавською технікою та чудовим відчуттям ритму дозволяв вокально втілювати найвибагливіші інтонаційно-гармонічні та метро-ритмічні ідеї видатної співачки, які назавжди увійшли до світової музичної скарбниці.

Роль пластики та сценічного руху. Ці компоненти у виступах Елли Фітцджеральд мають другорядне значення і стають логічним продовженням її образу, який втілюється у переважно статичному положенні солістки відносно сценічного простору. Лише окремі рідкі рухи руками, пританцювання на місці та скромну міміку можна помітити під час її концертного виступу.

Поетичний текст композицій, що виконує Елла, переважно пов’язаний з темою кохання, взаємовідносинами між чоловіком і жінкою. Особливе значення цей компонент має в баладах, де найчастіше відсутні масштабні імпровізаційні розділи. Адже, коли мова йде про тему джазового

стандарту, то там власне “слово” зустрічається тільки на стадії експозиції та репризи основного тематичного матеріалу. Слід зазначити, що виконання того чи іншого джазового стандарту із текстом, який було створено певним автором, не є правилом. В творчості Е.Фітцджеральд зустрічаються приклади, коли деякі теми, до яких вже створений словесний текст, виконавиця співала скетом.

Особливості сценічної поведінки. За тривалу виконавську діяльність можна спостерігати трансформацію сценічного образу Е.Фітцджеральд від кострубатого розгубленого дівчиська, про яку вона співає в “A-Tisket, A-Tasket” до вишуканої Леді Джазу, що в першу чергу проявилось в її концертному вбранні. Пригадуючи перші виступи Елли, коли її помітив саксофоніст Бенні Картер, який потім й познайомив співачку з Ч.Уеббом, актуальним стає повідомлення The New York Times. Керівник оркестру “с неохотой подписал контракт с Фицджеральд <...> она была неуклюжа и неряшлива, эдакий неогранённый алмаз” [53]. Та згодом співачка стала виходити на сцену в елегантних сукнях, перетворюючись на прекрасну Першу Леді Джазу.

Досліджуючи творчу особистість Е.Фітцджеральд, особливу увагу необхідно приділити її **вокально-професійній техніці**, “визначивши якісні параметри голосу виконавця, систему його вокальної підготовки, використання ексклюзивних прийомів співу”. [15, с.96]

Якісні параметри голосу. Елла Фітцджеральд зачаровувала своїм голосом, насиченим обертонами та достатньо широким діапазоном (3 октави). Його тембр м'який, оксамитовий, глибокий, грайливий. Слухачі навіть не замислювалися над тим, в якому стилі зараз працює виконавиця, вони просто розчинялися в океані її вокальної магії. Критики неодноразово підкреслювали в своїх відгуках, що звучання голосу співачки було ідеальним

серед тих, які будь-коли доводилося чути людині.

Характеризуючи *рівень майстерності та систему підготовки* Елли Фітцджеральд слід зазначити той факт, що співачка не отримала музичної освіти та не брала жодного уроку з вокалу за все своє життя. Все феноменальне вокальне багатство їй дісталось від природи. Вільне володіння своїм голосовим апаратом та прекрасний чарівний тембр дозволяли Еллі не розспівуватися перед виступом, без чого рідко можуть обходитися професійні вокалісти. З перших звуків її виконання перетворювало публіку на учасників музичного священнодійства. І це відбувалося на протязі всієї творчої діяльності співачки. Тільки в 80-ті роки її голос зазнав змін в результаті серйозних проблем із здоров'ям (перенесення операції на серце в 1986 році, діабет).

Власна вокальна майстерність дозволяла Еллі Фітцджеральд виконувати найрізноманітніший репертуар, який включав й номери з опери Дж.Гершвіна "Поргі та Бес", численні пісні американських композиторів, складні віртуозні імпровізації. Палітра засобів виразності в її голосі була нескінченна завдяки фантастичному вмінню втілювати різнобарвний звуковий Всесвіт. Вона демонструвала розспівну ліричну кантилену, використовувала моторні декламаційні та інструментальні елементи (імітація людських голосів та музичних інструментів - духових, ударних струнних). Не маючи професійної вокальної підготовки, творчий спадок Елли став тією школою вокально-джазового мистецтва, яку вивчають вже декілька поколінь музикантів та намагаються наблизитися до високої планки, що задала видатна Перша Леді американської Пісні, Перша Леді Джазу.

Висновки до Розділу 2

Становлення творчості видатної джазової вокалістки Елли Фітцджеральд проходило в контексті складного процесу еволюції музичного

мистецтва 1-шої половини ХХ століття. Основними компонентами джазового виконавства до 40-х років, які вплинули на формування творчих орієнтирів співачки, стали блюз та хот-джаз як одні з форм, в яких традиції африканського музикування проявилися яскравіше ніж тенденції європейської академічної музики.

Унікальна творча особистість Е.Фітцджеральд пройшла непростий шлях на початку її кар'єри, але оптимізм, тепло, любов та професіоналізм високого рівня, які вона несла зі сцени своєю музикою, допомогли виконавиці здобути всесвітнє визнання серед широкої публіки.

Починаючи з середини 40-х років ХХ століття під впливом бібопу та співпраці з визначним та епатажним його представником - Дізі Гіллеспі, Елла в своїй виконавській діяльності створює словник скету, що стає узагальненим проявом досягнень вокально-інструментальної практики джазу на той час. Маючи від природи чудовий слух, відчуття ритму та стилю, насичений багатий тембр голосу, широкий діапазон, співачка легко відтворювала звуки будь-якого походження через підбір потрібної комбінації приголосних та голосних.

Виконавські особливості еволюції імпровізаційних висловів Е.Фітцджеральд розглянемо у третьому розділі дослідження.

РОЗДІЛ 3

ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІ ПРОЯВИ БІБОПУ НА ПРИКЛАДІ КОМПОЗИЦІЙ Е.ФІТЦДЖЕРАЛЬД РІЗНИХ РОКІВ.

Підрозділ 3.1 Особливості бібоп-інтерпретації в композиції "How High the Moon" ("Як високо луна") у виконанні Еллі Фітцджеральд в 1947 році.

Одна з найвідоміших американських композицій "How High the Moon" була створена для бродвейського мюзиклу "Двоє для шоу" ("Two for The Show") авторами Ненсі Хамільтон (Nancy Hamilton) та Морганом Л'юїсом (Morgan Lewis). Її перше виконання відбулося 8 лютого 1940 року Альфредом Дрейком (Alfred Drake) та Френсісом Комстоком (Frances Comstock).

Мелодія цієї пісні отримала широку популярність серед найрізноманітніших виконавців та отримала статус джазового стандарту, як і багато інших бродвейських наспівів. Так, декількома тижнями поспіль як стартувало шоу на Бродвеї, одним з перших записав власну версію композиції Бенні Гудмен зі своїм оркестром у співпраці з вокалісткою Хелен Форрест (Helen Forrest). У листопаді 1945 року тріо Леса Пола записало один з варіантів композиції з інтродукцією. Також серед найвідоміших виконавців "How High the Moon", слід назвати Луї Армстронга зі своїм оркестром, Чета Бейкера, квартет Дейва Брубєка, Нат Кінг Коула, Дюка Еллінгтона, Ерролла Гарнера, Діззі Гіллеспі, Еббі Лінкольн, Оскара Пітерсона, Дайану Рівз, Дайану Шур, Джорджа Ширінга, "Manhattan Transfer", Глорію Гейнор та ін.

Особливе значення у вокальному джазі займають інтерпретації теми джазового стандарту "How High The Moon" Еллі Фітцджеральд. Перше виконання цієї пісні відбулося в Карнегі Холл 29 вересня 1947 року та 20

грудня того ж року вона була записана та видана компанією Decca Records за участі ансамблю, до складу якого увійшли: трубач - Леонард Грехем, тромбоніст - Іллінойс Жак, піаніст - Хенк Джонс, гітарист - Хай Вайт, контрабасист - Рей Браун та ударник - Джей Сі Херд. [69]

Також відома пізніша версія композиції 1960-го року (видання концертного виступу “Елла в Берліні”), яка потрапила у 2002 році до зали слави Греммі. Ця особлива нагорода Греммі, започаткована у 1973 році, була присвоєна композиції "How High the Moon" у виконанні Елли Фітцджеральд як почесному запису, що має історичне значення [82].

В даному дослідженні важливе значення має версія композиції 1947 року. Розглянемо її детальніше.

Тема джазового стандарту являє собою 32-тактову побудову, що складається з 2-ох розділів по 16 тактів кожний. Мелодична лінія першого 8-такту спирається на секвенційне повторення початкової фрази у низхідному русі, де особливе значення має зміна ладового забарвлення терцієвого тону (мажорного в тонічній гармонії GM7, а потім мінорного у Gm7, який стає II ступенем нової тимчасової тоніки FM7 і т.д.). У другому 8-такті розвиток також будується на ладовій змінності одноіменного мажоро-мінору з наступним каденційним завершенням в основній тональності G-dur. Нотний зразок пісні наведено у Додатку.

Версія Елли Фітцджеральд виконується в F-dur і розпочинається з викладу теми стандарту у вокальній партії майже без змін по відношенню до нотного примірника з оригінальним текстом у помірному темпі в супроводі джаз-бенду. “Морган Л’юїс створив “How High The Moon” як повільну балладу” [83]

Цей квадрат - єдиний фрагмент у всій композиції, який наче звертається до ери свінгу, часу, коли великі оркестри виступали з

танцювальною популярною музикою в різних клубах. І так само несподівано як увірвався бібоп в музичний простір кінця 40-х років, так і коротке соло ударника наприкінці першого квадрату у двічі швидшому темпі задає новий тон для подальшого розвитку композиції. Відбувається контрастна зміна тріольного принципу організації метро-ритму свінгової експозиції теми на дуольний у подальших бібоповських розділах.

Отже, наступні 4 квадрати (1 квадрат нової теми з текстом та 3 квадрати скет-імпровізації) проходять під знаком бібопу.

Слід в першу чергу зазначити фактичну відсутність оркестру в цьому розділі. Інструментальний супровід представлений тріо - фортепіано, контрабас та ударні. Це є характерна риса, що показова саме для стилю бібоп як практики ансамблевого музикування, коли широку популярність набувають так звані комбо-ансамблі, до складу яких входили: ритм-секція - фортепіано, контрабас та ударні, а також декілька солістів - найчастіше виконавців на духових інструментах.

У другому квадраті композиції (відповідно, у першому бібоп-квадраті) Елла Фітцджеральд демонструє зовсім інший мелодичний та словесний матеріал, при збереженні гармонічної основи, що традиційно для більшості джазових імпровізацій на тему. Мелодія в цьому розділі зберігає секвенційну тенденцію теми Морган Л'юїса, але водночас зовсім нова. Додаток 2. У словесному тексті виконавиця наче звертається до публіки з нагадуванням про бажання слухачів чути цю пісню навіть з такими "невірними" словами.

Текст 2го квадрату композиції

How high the moon is the name of this song
How high the moon Though the words may be wrong
We're singing it Because you ask for it
So we're swinging it just for you

How high the moon Does it touch the stars
How high the moon Does it reach up to Mars
Though the words may be wrong to this song
We're asking how high, high, high high, high is the moon

Далі слідуєть 3 квадрати скет-імпрорвізації, де виконавиця демонструє вільне високо художнє володіння технікою співу на склади у межах діапазону майже в 2 октави (g-f₂). Мотиви імпрорвізації будуютьсє за принципом від простого до складного. Так, перші фрази займають спочатку 1-2 такти і являють собою речитативні мотиви з перевагою поступового руху у невеличкому діапазоні. В процесі розвитку вони збільшуютьсє до 4-тактових побудов з додаванням стрибків на широкі інтервали (що свідчить про поступову інструменталізацію вокальної партії), а також використанням серії низхідних глісандо наприкінці першого квадрату соло.

Другий квадрат імпрорвізації являє собою точну цитату знаменитого бібоповського стандарту саксофоніста Чарлі Паркера "Ornitology", який отримав таку назву завдяки прізвиську музиканта "Bird" ("Птаха", а орнітологія - це наука про птахів) та був записаний його септетом 28 березня 1946 року. Характерно, що обидві теми мають однакову гармонію, що й дозволило Еллі Фітцджеральд виконати "Орнітологію" точно за нотним текстом оригіналу у своєму соло. Також цей прийом підсилив стилістичний контекст імпрорвізації, адже "Ornitology" вже цілком належить бібопу, як стилю нової ери джазу.

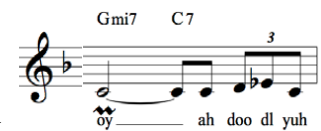
Слід також назвати декілька джазових стандартів крім "Орнітології", які мають в основі гармонію "How High The Moon". А саме - "Lennie-bird" Ленні Трістано, "Solar" Майлза Девіса та Чака Уейна, "Satellite" Джона Колтрейна.

Як відомо, введення цитати будь-якої відомої теми підчас імпрорвізації в подальшій практиці джазового виконавства - це часте явище.

Навіть, якщо гармонічна основа того чи іншого тематичного матеріалу не однакова, джазовий музикант знайде необхідний контекст для появи певної мелодії.

Аналізуючи даний розділ імпровізації на тему “How High The Moon”, слід зазначити такі особливості мелодичної лінії, як виключно інструментальний за своєю природою тип тематизму; несиметричне фразування; складна ритміка з опорою на синкопований початок фрази; зміна 4-тактового принципу побудови, який був притаманний попередньому квадрату імпровізації, на 6-тактовий; наче раптова поява пауз всередині фрази, що надає висловлюванню більшої гостроти та напруги.

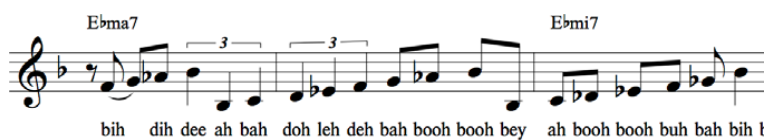
На початку останнього квадрата соло відбувається загальна кульмінація всієї композиції завдяки звучанню в високому регістрі двох низхідних фраз у діапазоні октави в динаміці *f*. Знову повертаються 4-тактові побудови, в межах яких виконавиця реалізує найвибагливіші ритмічні задуми. Так, наприклад, синкоповане “топтання” в межах м3 зі



зміщенням долевої пульсації у 12-14 тактах квадрату



. Також створення ефекту “прискорення” за рахунок використання тріолей четвертними, а потім восьмих у двох висхідних фразах у 21-23 тактах



Цікаво, що майже до кінця квадрату зберігається імпровізаційна манера висловлювання, і про завершення композиції свідчить лише остання фраза з текстом із першого бібоп-квадрату tutti:

Though the words may be wrong to this song
We're asking how high, high, high high, high is the moon.

Досліджуючи особливості скет-вибору Елли Фітцджеральд в “How High the Moon”, Дж.Бінек в своїй роботі наводить статистичні дані, за якими стає зрозумілим скільки разів напротязі всієї композиції виконавиця використала той чи інший склад [63, с.111]. Серед них можна виокремити найбільш вживані з позначкою кількості разів у дужках: Ah (15), Bah (27), Bee (33), Bih (21), Dee (42), Deh (13), Dih (13), Dl (18), Dn (26), Doo (26), Ih (14), Oo (47). Це дає чітку уяву про те, з яких саме звуків (приголосних та голосних) співачка утворювала свій скет-словник того часу.

Підрозділ 3.2 Бібоп-балада на прикладі композиції “Round Midnight” Т.Монка.

Одним з найвидатніших виконавців бібопу є піаніст Телоніус Монк, який створив багато різноманітних композицій, теми яких згодом стали популярними та перейшли в статус джазового стандарту. Такою стала “Round Midnight”, написана музикантом у співпраці з Куті Уіл’ямсом в 1944 році (хоча деякі джерела вказують на можливість її створення в 1940-1941 р.р. або навіть у 1936 році, а також в 1943 р. вона була видана в тональності C-minor під назвою “I Need You So” з текстом самого Т.Монка).

В творчості Елли Фітцджеральд відомо декілька версій виконання цієї теми, але вони не мають істотних відмінностей і всі витримані у помірковано-ліричному настрої, що характерно для жанру балади. Одна з них (поряд із іншим бібоп-стандартом “A Night in Tunisia”) увійшла до 23-ого студійного альбому “Clap Hands, Here Comes Charlie!” («Хлопайте у долоні, до нас іде Чарлі!»), виданого на лейблі Verve Records у 1961 році. В записі приймали участь Лу Леві — фортепіано. Херб Елліс — гітара. Джо Мондрагон — бас-гітара. Уілфред Мідлбрукс — контрабас. Гас Джонсон — ударні [72]

Також слід звернути увагу, що в даній композиції звучить інша версія тексту, який написав Берні Ханіген.

Оригінальна тональність теми *Eb-minor* (Додаток №7) та аналізуючи мелодичну лінію можна зрозуміти, що вона не є зручною для виконання голосом. В інтерпретації Е.Фітцджеральд “Round Midnight” звучить нижче на кварту, в *Bb-minor*.

За формою вона являє собою традиційний 32-тактовий квадрат (А-А-В-А), тобто дорівнює власне темі стандарту. Це характерно для багатьох джазових балад, оскільки в повільному темпі музичний розвиток відбувається досить помірковано і сягає декількох хвилин загальної тривалості, що є достатнім для розкриття художньо-емоційного змісту.

Композиція розпочинається зі вступу основної мелодичної лінії в партії вокалу із-за такту (фрагмент у Додатку №7) на фоні прозорого акордового інструментального супроводу в динаміці *p*. Слід звернути увагу на ритмічне варіювання вже в першому такті

Intro-Verse
Very Slowly

в вокальній партії з'являється акордова фігурація, але в цьому випадку її рух будується за принципом зміни висхідного напрямку низхідним. Подальший мелодичний розвиток переважно схожий з останнім 4-тактом 2-го А, при цьому так зване розгойдування тут сягає D \flat 2-гої октави.

Після завершення 32-тактового квадрату настає кода. Її розпочинають декілька фраз, що будуються за діалогічним принципом - спочатку в партії фортепіано звучить невеличкий мелодичний зворот, а потім його повторює голос на словах

Feeling sad, really gets bad... round midnight..

Далі вокалістка виконує сольну каденцію, де використовуються численні фігуративні звороти (перший з опорою на хроматизм F-Gбемоль-Gбекар малої октави, другий - нисхідний від Абемоль першої октави та третій - нисхідний рух від C₂ до C₁ - поширений прийом завершення на ноні тонічної гармонії) та розспівується головне словосполучення `Round Midnight.

Окремої уваги заслуговує гармонічний бік цієї композиції (Додаток №... Елли), який являє собою втілення найхарактерніших бібоповських зворотів. Так, наприклад, використання тритонової заміни домінанти в 2-гому такті А-розділів, хроматичний низхідний хід, який складається із

F \sharp m7 B7 Fm7 B \flat 7

af - ter sun - down.

послідовності акордів II-V ступенів , що призводить до відхилення в E \flat -minor в 4-ому такті А, використання

численних альтерацій в акордах домінантової групи (+9, +11 в 3-му, 6-му тактах), паралельний низхідний рух малих-мажорних 7-акордів, тощо.

Підрозділ 3.3 Бібоп у творчості Е.Фітцджеральд 70-х років (на прикладі композиції “Crazy Rhythm”)

Серед численних зразків бібопу, виконаних Першою Леді Джазу, особливе місце займає інтерпретація теми джазового стандарту “Crazy Rhythm”. Вона була створена в 1928 році композиторами Дж.Мейером (Joseph Meyer), Р.В.Каном (Roger Wolfe Kahn) та автором тексту І.Сезаром (Irving Caesar) для бродвейського мюзиклу “Here’s Howe” (“Ось і Хау”) та вперше була записана в Н’ю-Йорку в квітні того ж року оркестром Віктора та Роджера Вольфа Канна з Френкліном Бауером (вокал в хорусі). Після цього її інтерпретації можна було почути у виконанні численних музикантів найрізноманітніших напрямків. Серед них - Ширлі Бейсі, Кінг Коул Тріо, Чет Аتكінс, Бікс Байдербек, Майлз Девіс, Стен Гетц, Ерролл Гарнер, Стефан Грапеллі, Джанго Рейнхардт, Бінг Кросбі, Френк Сінатра та багато інших.

В даному дослідженні автор спирається на одну з версій Е.Фітцджеральд, виконану в ансамблі з Томмі Фланаганом (Tommy Flanagan, фортепіано), Френком Де Ла Росою (Frank De La Rosa, контрабас) та Едом Тігпенем (Ed Thigpen, ударні) на концерті в Будапешті 20 травня 1970 р. [67].

Окрім “Crazy Rhythm”, в програму були включені такі знамениті композиції, як “This Guy's In Love With You"/"I'm Gonna Sit Down And Write Myself A Letter" (Medley), “Open Your Window”, “Satin Doll”, “You'd Better Love Me”, “I'll Never Fall In Love Again”, “Hello Young Lovers”, “I Concentrate On You"/"You Go To My Head" (Medley), ”The Girl From Ipanema”, “Cabaret”, ”Dancing In The Dark”, ”Raindrops Keep Falling On My Head”, “The Lady Is A Tramp”, ”Summertime”, ”(If You Can't Sing It) You'll

Have To Swing It (Mr Paganini)", "Mack The Knife". Офіційне видання концерту Live In Budapest відбулося майже через 30 років - 1 січня 1999 р. за підтримки продюсерів Нормана Гранца та Еріка Міллера.

Версія "Crazy Rhythm", виконана Еллою Фітцджеральд, в контексті даного дослідження цікава поєднанням бібопу з іншими жанрами та стилями, такими як вальс і фанк. В цілому її форма будується з трьох квадратів теми з декількома імпровізованими розділами між ними, зі вступом та розгорнутою кодою, а також витримана в швидкому темпі та має активний драйвовий характер, втілюючи "божевільність" сучасного темпоритму життя.

Композиція починається інструментальним вступом на доміантовій гармонії (G7 +9) тональності C-dur, в якій звучить перший квадрат теми. Синкоповані акценти інструментального тріо (фортепіано-контрабас-ударні) в розмірі 4/4 в ритмі чверть із крапкою - восьма, залігована з половинною, задають темп музичному руху в бібопівській стилістиці.

Експонування теми в оригінальному вигляді (як в нотному примірнику, тільки в іншій тональності) проводиться в партії вокалу без змін. Тільки в 7-му такті 1-го А на слові through виконавиця додає невеличкий розспів. В цілому тема має форму традиційного 32-тактового квадрату (А-А-В-А)

Crazy rhythm, here's the doorway
I'll go my way, you'll go your way
Crazy rhythm, from now on we're through

Here is where we have a showdown
I'm too high and you're too low down
Crazy rhythm, here's goodbye to you

When a high brow meets a low brow
Walking along Broadway

Soon the high brow he has no brow
Ain't it a shame and you're to blame?

What's the use of Prohibition?
You produce the same condition
Crazy rhythm, I've gone crazy too

Далі слідує невеличкий розділ, який готує появлення 2-го квадрату теми в новій тональності

Broadway, Give me that Broadway
Crazy, Crazy, Crazy Rythm
Modulation: Crazy, Crazy, Crazy Rythm

Наступний квадрат теми звучить на півтона вище в тональності D \flat -dur та предстає вже у зміненому вигляді. Зберігаючи гармонічну та структурну основу, в вокальній партії в перших 16 тактах (А-А) відбувається імпровізація на словах:

Cra---zy, Cra----zy Rythm
Give me that rythm, Give me that ry----thm

Одразу Елла демонструє широкий діапазон обраних для висловлювання фраз, сягаючи досить високих нот (ля-бемоль другої октави на слові “rhythm”).

Далі повертається тематичний матеріал розділу В з незначними змінами у вокальній партії, а потім й А, де мелодію продемонстровано в дзеркальному напрямку (висхідний рух замість низхідного на словах:

What's the use of Prohibition?
You produce the same condition)

Наступний 8-такт будується на акцентованій ритмоформулі зі вступу на домінантовій гармонії A \flat 7 +9 в інструментальному супроводі, на фоні якого розгортається імпровізація солістки. Починаючи з двічі повтореної фрази невеличкого діапазону скетом в перших 4 тактах, вона далі

переводить їх в більш довгу тираду дрібних тривалостей з опорою на тверді приголосні у складах. Цей 8-такт має перехідну функцію та готує наступний імпровізований розділ, який триває 16 тактів.

Ця побудова розгортається на тонічній гармонії D♭Major, а вокалістка демонструє техніку спілкування із публікою підчас загального музичного розвитку (такий прийом стануть використовувати й виконавиці після Елли, наприклад, Дайана Рівз). Тепер солістка будує свій вислів виключно на речитативі з використанням звичайних слів. Текст цього розділу має характер прямої мови від артистів на сцені, які хочуть “задовольнити душу” слухачів виконанням різних пісень - гарних, поганих, веселих, сумних, нових та старих.

Третій квадрат теми стає кульмінаційним у всій композиції, що підкреслено різними виконавськими засобами, особливостями формотворення, гармонічного, динамічного розвитку.

Перш за все треба звернути увагу на тональний план цього квадрату. Так, 1-ший 8-такт проводиться ще в тональності попереднього розділу - D♭-dur, 2-гий вже на півтона вище в D-dur. Розділ В розгортається ще на півтона вище в тональності 3-го А та коди - E♭-dur.

У жанрово-стильовому відношенні в цьому квадраті також відбувається модуляція. Так, розділи А ще знаходяться в площині бібопу, який завдяки змінам тональностей та постійним підвищенням теситури звучання набуває все більш напруженого характеру. Розрядження відбувається тільки в останньому 4-такті 2-го А з появою 3-дольного розміру. Саме вальс в В-розділі своєю контрастною пульсацією, розспівними широкими мелодичними зворотами в партії вокалу дає змогу тимчасово виплеснути напругу, що накопичувалася на попередніх етапах драматургії.

Особливе смислове навантаження в цій композиції набуває проведення останнього А та подальший заключний розділ - кода. Звертаючи

увагу на час, коли відбувався концерт (1970 рік), слід вказати на масштабне поширення фанку, що й проявилось в особливостях аранжування даної композиції. Таким чином, музиканти вирішили затвердити ідею “божевільного ритму” введенням фанкової складової в останній розділ.

В партії вокалу з’являються абсолютно інші інтонаційні звороти. Вони характеризуються мелодичною та ритмічною простотою, вузьким діапазоном, максимально близьким до людської мови (опора на 2 звуки в E^b-dur - блюзова терція (соль-бемоль) та тоніка). Елла майже не використовує скет, а знову спирається на словесний текст, де розповідає про новий звук, який завоював світ завдяки своїм видатним виконавцям. В партії інструментального супроводу слід підкреслити опору на плагальний гармонічний зворот (16-тактів), який порушується хроматичним низхідним акордовим рухом від домінанти до тоніки з синкопованими акцентами тільки в останньому 4-такті на словах:

I've got Cra---zy rhythm!

Таким чином, в композиції “Crazy Rhythm” бібоп предстає в динамізованому вигляді, відкритому до нових жанрово-стильових пошуків, поєднань та навіть модуляцій.

Підрозділ 3.4 Порівняльний аналіз вокальних інтерпретацій Елли Фітцджеральд 1961 та 1986 р.р. теми джазового стандарту Д.Гіллеспі “A Night in Tunisia”.

“A Night in Tunisia” - одна із знакових композицій геніального трубача Дізі Гіллеспі, яка була написана приблизно в 1941-1942 р.р.

Цей період в історії США пов’язаний із протистоянням американської та німецької армій у Другій Світовій Війні на Півночі Африки, а саме в Тунісі, коли загинуло декілька тисяч американських

солдат, допомагаючи у визволенні місцевого темношкірого населення, яке потім було запрошено як почесних героїв тих боїв. В США вони все ж були об'єктом расової сегрегації та не отримали рівноправної почесності, як білі після закінчення війни. Але дух цих подій пронизав творчість музикантів і знайшов своє втілення у нестримному напорі бібопу Діззі Гіллеспі та Чарлі Паркера. Це підтверджує використання складних гармонічних зворотів у нервово-синкопованому ритмі, яке з'явилося завдяки натхненню африканськими ритмами. [61].

Спочатку цю тему Діззі назвав "Interlude" з версією тексту, змістом якого були ліричні переживання героїні, яка опинилася наче уві сні, коли закохалася, та сон пройшов. Її виконала одна з видатних джазових вокалісток Сара Воан у 1944 році як солістка першого на той момент бібоп-біг-бенду (разом із Чарлі Паркером та Біллі Екстайном).

Популярності вже під назвою як "Ніч в Тунісі" тема набула після виконання у інтерпретації Чарлі Паркера та Майлза Девіса. В репертуарі музикантів різних часів можна зустріти цей джазовий стандарт. Наприклад, серед вокалістів слід назвати Боббі Макферріна із ансамблем "The Manhattan Transfer", тріо "Lambert, Hendricks & Ross", Ді Ді Бріджвотер, Чаку Хан. Інструментальні версії цієї теми відомі у виконанні Каунта Бейсі, Стефано ді Баттіста, Арта Блейкі з Лі Морганом, Ентоні Брекстона, Кліффорда Брауна, Рея Брауна, Білла Еванса з Тоні Скоттом, Мейнарда Фергюсона, Стена Гетца, Декстера Гордона з Бадом Пауеллом, Веса Монтгомері, Лі Моргана, Пакіто Д'Рівейра, Соні Роллінз, Ленні Трістано, Артуро Сандоваль та ін.

В 1961 році Елла Фітцджеральд записала її з новою версією тексту, автором якого став Френк Папареллі для свого 23-ого студійного альбому "Clap Hands, Here Comes Charlie!" («Хлопайте у долоні, до нас йде Чарлі!»).

Ця інтерпретація є однією з найпопулярніших в репертуарі серед джазових вокалістів. Але в контексті даного дослідження особливе значення має ще одна, виконана на концерті 1986-го року в Сан-Вінсенті. Ми будемо спиратись саме на ці 2 варіанти виконання. Але, перш ніж перейти власне до їх порівняльного аналізу, розглянемо новаторські особливості індивідуального стилю Д.Гіллеспі, який в темі “Ніч в Тунісі” розширив та збагатив стилістику бібопу за рахунок введення ритміки африканської музики, тим самим створивши засади для появи та розвитку афрокубінського джазу.

Важливими в даному контексті є спогади одного з сучасників Дітті Гіллеспі с приводу створення цієї теми [64]. “Він грав на фортепіано акордові послідовності, коли помітив, що звуки акордів сформувалися у мелодію з **латино-орієнтальним** відчуттям. Додавши ритм бібопу до мелодії, Гіллеспі створив “Ніч в Тунісі”.



Граючи цю особливо синкоповану басову лінію



джазовий винахідник тим самим відступив від традиційного регулярного 4-дольного басу <...> “Ніч в Тунісі” вводить **афро-кубінські** ритми до американського джазового мейнстріму” [64].

В контексті даного дослідження також слід детально розглянути гармонічні особливості теми Д.Гіллеспі. Головна басова лінія розділів А

побудована за принципом рифу, в основі якого лежить синкопований мотив на гармонії E \flat 7-Dm6. Таке півтонове співвідношення акордів називається тритонною заміною домінанти (англ. *a tritone substitute chord for the dominant chord*, тобто E \flat 7 будується на II \flat ступені та відстає на тритон від домінанти A7 основної тональності Dm), що додає особливої таємничості звучанню пісні в цілому. До того ж використання альтерованої D з -5 та -9 на 3-тій долі 7-го такту та II \flat ступеня в мелодії підсилює орієнтальний колорит.

Гармонія розділу В демонструє секвентні відхилення в тональність S (Gm) та паралельний мажор (F). Вона була запозичена Д.Гіллеспі з теми одного відомого джазового стандарту “Alone Together”, яка була створена для бродвейського мюзиклу “Flying Colors” (“З успіхом”) у 1932 році композитором Артуром Шварцем та поетом Говардом Даєтцом.

Наводимо нотні приклади фрагментів тем із повним співпадінням гармонії, що також є поширеним явищем в джазовій музиці (особливо в практиці бібопу), як вже було зазначено раніше в попередніх аналітичних підрозділах.

“Night in Tunisia” розділ В

The image shows two staves of musical notation for the section B of "Night in Tunisia". The first staff contains three measures with chord symbols A m_1 7(b5), D7(b9), and G m_1 7 above the notes. The second staff contains four measures with chord symbols G m_1 7(b5), C7(b9), F m_A 7, and E m_1 7(b5) A7(b9) above the notes. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

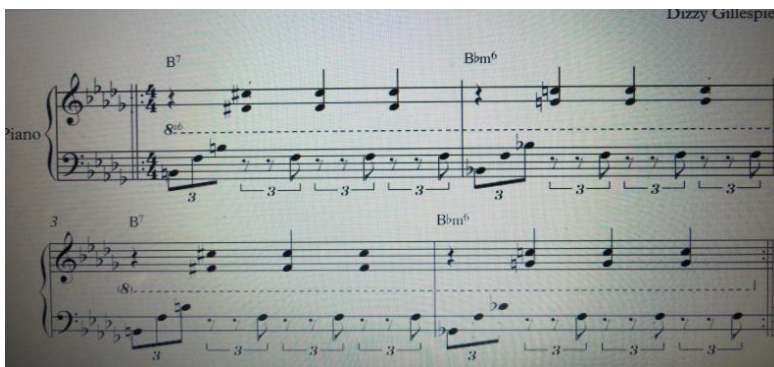
“Alone Together” розділ В

Характерною ознакою багатьох тем Д.Гіллеспі є інтерлюдія, яка звучить після завершення квадрату (А-А-В-А), відокремлюючи експозицію від подальших сольних імпровізаційних розділів. В даній композиції вона будується на 3-звучній поспівці, що розширює свій діапазон з кожним наступним повтором від чистої квати до малої сексти. Гармонічний план при цьому в перших 8 тактах спирається на низхідну послідовність від ІІ ступеня до Т через ІІ^b (використання тритонові заміни) з послідуочим введенням альтерованої S-вої гармонії (G⁹⁺¹¹). Наступний 4-такт готує тимчасову появу паралельного F^{maj} за допомогою C⁹⁺¹¹ (9-10 т.т.), який фактично стає D в новій тональності, та його тритонові заміни на ІІ^b ступені (G^{b7+11} - 11-12 т.т.) із наступним розв'язанням у мажорну тоніку. Ця інтерлюдія триває 12 тактів та складається з трьох 4-тактових побудов.

Таким чином, тема джазового стандарту “A Night in Tunisia” представляє собою традиційний 32-тактовий квадрат із розділами А-А-В-А, вступом та інтерлюдією.

Саме така структура збережена й версії, яка була записана Еллою Фітцджеральд у 1961 році, але в іншій тональності - Bbm та у більш стриманому темпі. Розглянемо детальніше її особливості.

Композицію відкриває 8-тактовий інструментальний вступ, який побудований на основному риффі, що буде використано далі у розділах А (4 такти (фортепіано-перкусія) + 4 такти (фортепіано-контрабас-ударні))



Як бачимо, в даній версії запропоновано варіант риффу з ритмічними змінами. А саме, замість початкового висхідного ходу восьмими по звуках 7-акорду (без терції) та тризвуку із секстою, в партії фортепіано звучить триольний хід по I-V-VIII ступенях акордів, що, таким чином, відповідає ритму початкової фрази вокальної партії. Можна було б зробити висновок про ритмічне спрощення загальної фактури, якби не умовно 6-четвертна партія контрабасу, яка створює ефект поліметрії за рахунок одночасного звучання із партією фортепіано в пульсації 12/8. Їх співвідношення можна представити у вигляді такої схеми, де верхня стрічка відповідає фортепіано, а нижня - контрабасу:



Такий принцип метро-ритмічної організації фактури належить до афрокубинської стилістики, яка вже пройшла певний етап асиміляції із американським джазовим мейнстрімом та стала досить популярною на момент запису цієї композиції.

Вона переважає в акомпанементі А-розділів 1-го та 3-го квадратів (перші 6 тактів), а також у кодї композиції.

7-8-й такти звучать в стилі свінг із характерним четвертним блукаючим басом, підкресленим акцентами в партії ударних, та “сухою” синкопованою акордовою підтримкою в партії фортепіано.

Основна мелодична лінія 1-го квадрату викладена з текстом у вокальній партії та виконується майже без змін по відношенню до інструментального оригіналу.

The moon is the same moon above you
Aglow with it's cool evening light
But shining at night, in Tunisia
Never does it shine so bright

The stars are aglow in the heavens
But only the wise understand
That shining at night in Tunisia
They guide you through the desert sand

Words fail, to tell a tale Too exotic to be told
Each night's a deeper night In a world, ages old

The cares of the day seem to vanish
The ending of day brings release
Each wonderful night in Tunisia
Where the nights are filled with peace

В розділах А переважає динаміка *p-mf*, голос звучить м'яко в середньому регістрі з максимальним використанням кантілени. В деяких фразах Елла Фітцджеральд застосовує сковзання (7-8 такти) та під'їзди до нот, а також ритмічні розтягнення (3-й, 5-6-й такти). В розділі В вводиться свінг з чіткою четвертною пульсацією в басовій та партії ударних, що підтримує і вокалістка. За рахунок звучання мелодії у більш високому регістрі, збільшення динаміки до *mf-f* та використання речитативних

мело-декламаційних інтонацій із свінгуванням виконання стає експресивнішим.

Після завершення експозиції теми в 1-шому квадраті звучить інструментальна 12-тактова інтерлюдія. Вона обривається на 1-шій долі 13-го такту з гармонією $D\flat m a j$, передаючи тим самим можливість вступити вокалістці з акапельним свінговим 4-тактовим виходом (підготовка переходу до свінгового розділу) начебто на сольну імпровізацію. Це невеличке віртуозне висловлювання має діапазон 2 октави. Починаючись з низхідної фрази по звуках $D\flat 3/5$ від $A\flat$ 2-гої октави до $A\flat$ малої, оспівування повертаються до домінантової гармонії початкової тональності $B\flat m$, де буде звучати наступний розділ композиції.

Замість скетової імпровізації, яка була б логічним продовженням загального музичного розвитку, в 2-гому квадраті виконується варіант теми з початковим текстом.

Тепер вокальна партія будується на інтонаційних зворотах навколо VII-VII \sharp -VIII ступенів із чітким підкресленням основних долей такту, що перекликається з четвертним рухом “блукаючого” басу в стилі свінг.

В цілому 2-гий квадрат стає кульмінаційною зоною всієї композиції і, на відміну від 1-шого, не завершується інтерлюдією, а безпосередньо переходить в початкову афрокубінську стилістику наступного розділу.

3-тій квадрат - це репризне проведення теми з незначними відхиленнями від оригіналу Д.Гіллеспі.

Кода (перші 10 тактів) будується на гармонії вступу - це початковий акордовий зворот теми $B7-B\flat m 6$, на фоні якого розгортається імпровізований вокаліз. Він має наспівну мелодику, що спирається на хроматичні оспівування основних тонів $B\flat m 3/5$ з переважним

використанням відкритих складів (да, та, ба, ді) та голосних звуків (і, я), які підсилюють ефект інтонаційної плинності та відтворюють музичний колорит Північної Африки.

Дві секвентні фрази висхідного напрямку від V ступеня до I-го перериваються на гармонії B7 у фортепіано, після чого звучить заключна фраза всієї композиції акапелла зі словами “Each wonderful night...” на мелодичному звороті 1-го такту теми з послідуєчим розв’язанням на словах “... in Tunisia” вгору через II ступінь в VII# на гармонії Bbm.

Таким чином, версія 1961-го року витримана в максимальній близькості до оригіналу Д.Гіллеспі. Це проявляється в збереженні гармонічної основи, афрокубінської стилістики в 1-ших 6 тактах А-розділів 1-го та 3-го квадратів, а також переході на свінг в 7-8 т.т. А, в В-розділі 1-го та 3-го квадратів та на протязі всього 2-го квадрату. Так традиційно виконував і Дізі зі своїми музикантами цю тему. Сама мелодична лінія лише подекуди відрізняється від оригіналу незначними варіаціями, а в 2-гому квадраті, хоча й звучить інакше, але при цьому виконавиця зберігає початкову ритмічну організацію фраз та опору на словесний текст.

Розглянемо особливості інтерпретації “A Night in Tunisia”, яка була виконана 25 років потому на концерті 1986-го року. Вона наскрізь пронизана бібоповською стилістикою та характеризується більшою імпровізаційною віртуозністю, яка склалася на цей час в творчості Еллі Фітцджеральд. Це можливо переважно завдяки використанню скетової техніки співу протягом всієї композиції.

Слід також зазначити, що голос виконавиці в ці роки вже звучить не так м’яко та бархатисто як раніше. Він навіть став більш грубим та можна помітити качання звуку. Але всі ці недоліки не завадили видатній Першій

Леді Джазу виконувати найрізноманітніші широкі за діапазоном та складні за гармонічним наповненням яскраві виразні віртуозні пасажі імпровізацій.

Загальну структуру композиції можна умовно розділити на декілька розділів: експозиція теми - інтерлюдія - вокальна імпровізація (2 квадрати) - інтерлюдія - імпровізація контрабаса (2 квадрати) - інтерлюдія - вокальна імпровізація (А-А-В) - тема (останнє А) - кода. Тональність цієї версії - Gm, нижча за студійний запис 1961 року, що також пов'язано із особливостями стану голосу.

Композиція починається акапельно (А-А) з експозиції основної мелодичної лінії скетом в динаміці *p* в стилі свінг. Для досягнення чіткості артикуляції Елла Фітцджеральд використовує склади, які розпочинаються на приголосні п, д, б (пі, ду, ді, дап, пап, бап, бі і т.д.).

Перші 8 тактів тема звучить як в оригіналі Діззі Гіллеспі, а вже в 2-гому 8-такті виконавиця вводить низхідний імпровізований пасаж по звуках хроматичної гами. В-розділ звучить на фоні акомпанементу ритм-секції, а в наступному А знову тема проводиться солісткою без супроводу.

Інтерлюдія звучить як у першоджерелі. В її останніх 4 тактах, після так званого *stop time*³ на гармонії Bbmaj, низхідним стрибком з ноти сі-бемоль² на фа¹ розпочинається вихід на вокальну імпровізацію. Перші її фрази будуються майже на одній ноті (ре 1-шої октави) із подальшим поступовим розширенням діапазону до октави та організовані таким чином, що у мотивах з одним ритмічним малюнком за рахунок чергування акцентів в різних місцях створюється ефект зміщення долей.

³ Внезапное прекращение равномерной метрической пульсации (граунд-бита) и ансамблевого звучания с их возобновлением через определенное время. Во время образующихся пауз солист, как правило, исполняет короткие импровизационные вставки (брейки) [81].

В 2-гому А 1-шого квадрату імпровізації виконавиця застосовує один із своїх улюблених прийомів - цитату початкової фрази з теми відомого джазового стандарту “I’m Beginning To See The Light”, який і сама неодноразово виконувала. Слід зазначити, що у версії “A Night in Tunisia” Елла вводить ще декілька фрагментів відомих мелодій. Так, в 1-шому А-розділі 2-го квадрату вокальної імпровізації прозвучить змінений відповідно до гармонії гіллеспівської теми варіант перших фраз приспіву популярної пісні “Volare”. В розділі В останнього квадрату (перед кодой) з’явиться варіант фрази з власної пісні Фітцджеральд “A-Tisket-A-Tasket” та змінений початковий зворот теми маршу Тореадора з опери “Кармен” Ж.Бізе. Останнє запозичення має пряме відношення до такого явища як джазінг (“оджазування класики”), а саме є джазінг-цитатою.

В 2-гому квадраті вокалістка підводить попередній імпровізаційний розвиток до кульмінації. Наприкінці В-розділу вона виконує віртуозний висхідний пасаж діапазоном в 2 октави, який завершується репетицією на ноті re^2 . Далі, в розділі А, висловлювання продовжується тричі повтореним активним стрибкоподібним мотивом (виглядає як послідовність V-II-IV-I-III ступенів) в динаміці f та заключною кадансовою фразою, після якої звучить інтерлюдія, що має своєрідний обрамляючий характер. Вона тепер свідчить про закінчення вокальної імпровізації та початок контрабасової (2 квадрати).

Слід зазначити, що в даній композиції бібоповська стилістика проявляється навіть у виборі виконавців, у яких є можливість сольо імпровізувати. В даному випадку соло контрабаса є прямим підтвердженням цього факту, адже саме в бібопі, як вже було вказано раніше, функція інструментів ритм-секції була переглянута й контрабас став тепер одним з найголовніших елементів фактури.

Подальший розвиток продовжує вступ вокалістки із хроматизованим варіантом мелодії інтерлюдії, яка складається з секвентних фраз (1-ші 4 звучать у висхідному напрямку по відношенню одна до одної, наступні 2 нижче) та приводить до продовження імпровізаційного висловлювання на початку наступного останнього квадрату форми. В розділі-В напруження сягає своєї кульмінації, коли з'являються цитати з джазового стандарту "A-Tisket-A-Tasket" та теми маршу Тореадора в динаміці *f*. За принципом контрасту вступає основна тема "A Night in Tunisia" в останньому А - акапелла в динаміці *p* та повтором останньої фрази переходить у заключний розділ композиції, де звучить віртуозна вокальна каденція. Вона розпочинається з прямої цитати фрагменту мелодії романсу "Очи чёрные" і далі продовжується декількома фразами у діалозі з контрабасом. Наступне висловлювання спирається на тему джазового стандарту "Taking a Chance on Love" та має комічне звучання, адже сама виконавиця, здається, розгубилася й не знає, що далі співати. Тому переходить на заключну фразу всієї композиції, яку будує у висхідному напрямку по звуках зменшеного ввідного 7-акорду, зупиняючись на ноті a^1 з подальшим розв'язанням у декілька разів повторений сі-бемоль², що стає не терцією в очікуваній тонічній гармонії, а септимою ферматного тремоло на $C7$ в ритм-секції. Декілька наступних віртуозних фраз, що викладені дрібними тривалостями та мають вибагливу мелодичну лінію, приводять до заключного розв'язання в тоніку Gm .

Таким чином, проаналізована версія 1986-го року розкриває розмаїття віртуозних прийомів, до яких звертається виконавиця, що дозволяє їй демонструвати в музичній драматургії не тільки щойно придумані фрази, але й майстерність переінтонування, завдяки якому стає можливим введення вже відомого, створеного іншими авторами.

Висновки до Розділу 3

Творчість видатної джазової співачки Еллі Фітцджеральд займає декілька 10-літь, що надало можливості дослідити різні прояви стилю бібоп в її інтерпретаціях.

Так, перший зразок - "How High the Moon" - є одним з найяскравіших в стилі бібоп. Слід підкреслити неоднозначність поводження виконавиці з початковим нотним текстом - темою джазового стандарту. З одного боку, на початку вона предстає в своєму традиційному вигляді, а з іншого - вже в наступному квадраті (й далі, в імпровізаційних хорусах) перетворюється зовсім на нову мелодичну лінію при збереженні гармонічної основи.

Співпраця з видатним Дізі Гіллеспі в цей час вплинула на формування скет-словника співачки, проявилася в тенденції до більш близького звучання, чому сприяло використання передньоязикових приголосних (б, д).

Зазнала змін й інтонаційно-ритмічна сфера імпровізаційних соло Е.Фітцджеральд. Зокрема, її характерними особливостями стали несиметричне фразування; порушення принципу квадратного (4-тактового) мислення; перевага інструментального за своєю природою типу тематизму; специфічної гострої ритміки з опорою на синкопований початок фрази; використання пауз всередині мелодичного звороту, тощо.

Зовсім інший підхід до втілення авторського тексту можна спостерігати на прикладі композиції Т.Монка "Round Midnight", яка стає зразком бібоп-балади та демонструє дотримання виконавицею принципу максимальної близькості до оригіналу видатного піаніста та композитора. Слід підкреслити, що власне тема цього стандарту вже сама по собі є втіленням багатьох революційних ознак, в яких проявилася бібопівська стилістика. Тому Еллі було достатньо виявити найтонші динамічні,

інтонаційні, смислові відтінки та майже всюди слідувати за оригінальним текстом, аби втілити півтони опівнічної туги та смутку.

Бібоп як і багато інших джазових стилів характеризуються такою якістю як відкритість до нових експериментів. Серед тенденцій, що формувалися на початку 70-х років, слід особливо виокремити фанк, який вніс свої специфічні прийоми та естетику звучання, інтонування, манери виконання в музичний простір ХХ століття. Своєрідний історико-стилевий “місток” утворює драматургічна лінія композиції “Crazy Rhythm”, яка в перших 2-ох квадратах і на початку 3-го будується на принципах бібоповського мислення. Подальший розвиток, проходячи вальсовим В-розділом 3-го квадрату, переходить в площину драйвового фанку, тим самим реалізуючи ідею ритмічної навіженості сучасності (“Божевільний ритм! Я також божеволію!”).

В дослідженні проаналізовано виконавські інтерпретації теми Діззі Гіллеспі “A Night in Tunisia” в динаміці історичного розвитку. А саме дослідження інтерпретаційних версій 1961 та 1986 років виявили різні підходи до текстового оригіналу стандарту. В стилістичному відношенні ці 2 композиції також відрізняються. Якщо в першій виявлено ознаки афрокубинського джазу, засновником якого вважається Д.Гіллеспі, то другий стає зразком віртуозного швидкого бібопу, де навіть не має значення словесний текст, адже від початку й до кінця співачка будує свою вокальну партію за допомогою скету.

Висновки

Творчість видатної джазової виконавиці, Першої Леді Джазу - Елли Фітцджеральд - є унікальним явищем світової музичної культури ХХ століття. Воно вражає розмаїттям проявів й високим рівнем вокально-технічного та художньо-естетичного втілення образного змісту.

Для розкриття одного з найактуальніших аспектів творчості співачки в Першому Розділі даного дослідження було розглянуто феномен стилю бібоп в цілісній системі джазового виконавства, найважливішими витокami якого в сфері вокальної практики були зазначені блюз та хот-джаз.

Виявлено парадигматичний аспект стилю бібоп за концепцією А.Соловйова. Зазначено, що в 40-ві роки ХХ століття відбувається зміна традиційно-реалістичної парадигми на конвенційно-реалістичну, де митець здобуває більшу свободу самовираження та може, навіть, відчувати себе частково творцем дійсності.

Також в Першому Розділі дослідження визначені характерні особливості стилю бібоп в сфері ладо-гармонії, фактури, тембру, інтонації, формотворення, виконавської манери, аранжування і т.д. Акцентовано увагу на персоналіях засновників бібопу, серед яких особливо яскравою фігурою предстає неординарна особистість трубача, керівника оркестру Дізі Гіллеспі. Також зазначено вплив цього музиканта на формування скет-словнику Елли Фітцджеральд під час їх співпраці в гастрольному турі 1946-1947 років.

В Другому Розділі розкрита своєрідність використання скет-співу в творчості виконавиці, а також проаналізована її творча особистість.

Для виявлення індивідуальних особливостей використання складів у вокальних імпровізаціях Е.Фітцджеральд було залучено фундаментальне

дисертаційне дослідження американського джазолога Джастіна Бінека, який детально проаналізував виконавську творчість вокалістки періоду 1943-1952 років та виявив основні тенденції в її виборі тих чи інших складів.

Проаналізовано творчу особистість Першої Леді Джазу за алгоритмом, який запропоновано українською дослідницею, доцентом та завідувачкою кафедри музичного мистецтва естради та джазу ХНУМ ім.І.П.Котляревського Дрожжиною Н.В. В ході аналізу було розглянуто психологічні прояви темпераменту, характеру виконавиці; особливості впливу соціокультурного середовища на становлення її особистості; охарактеризовано тематику творчості, співвідношення слова та музики в композиціях, що виконуються із текстом. Також було приділено увагу сценічній поведінці співачки, її образу, рухам, пластиці та міміці під час концертних виступів; розглянуто особливості проявлення комунікативної системи “виконавець-публіка-виконавець”; вказані параметри голосу та особливості вокальної майстерності Елли Фітцджеральд.

В Третньому Розділі охарактеризовано прояви бібопу в виконавських інтерпретаціях джазових стандартів “How High the Moon”, “Round Midnight”, “Crazy Rhythm”, “Night in Tunisia”. Композиція “How High the Moon” 1947 року предстae одним з найпоказовіших прикладів бібопу за всю історію джазу. Адже в цій версії виконавиця продемонструвала яскраве імпровізаційне соло, яке стало зразковим в аспекті вокального виконавства в цьому стилі.

Знаменита тема одного з неординарних піаністів та композиторів ХХ століття Телоніуса Монка “Round Midnight” є зразком бібоп-балادي. Виконавська інтерпретація Елли Фітцджеральд максимально близька до тексту авторського оригіналу, де співачка майже всюди нота в ноту виконує

вокальну партію, лише ближче до кінця композиції вносить окремі рідкі мелодичні зміни, тонко втілюючи півтони опівнічного смутку.

В композиції “Crazy Rhythm”, виконаної на концерті в Будапешті 1970-го року, продемонстровані особливості бібоп-інтерпретації у поєднанні з джаз-вальсом та фанком. Така жанрово-стильова модуляція (адже композиція розпочинається в бібопі, а завершується в фанку) стала своєрідним відгуком музикантів на божевільність сучасного темпоритму та новим модним музичним тенденціям того часу (власне, фанк й набуває поширення в 70-ті роки ХХ ст.).

В дослідженні також проведений компаративний аналіз 2-ох виконавських інтерпретації Е.Фітцджеральд 1961 та 1986 років теми джазового стандарту видатного бібоп-виконавця та композитора Діззі Гіллеспі “Night in Tunisia”. Ці версії демонструють різний підхід співачки до композиційного рішення нотного оригіналу. В ранній - виявлено найбільшу близькість до задуму Д.Гіллеспі в інтонаційно-ладовому, метро-ритмічному, жанрово-стильовому відношеннях, збережено поетичний текст оригіналу, а також орієнтальний колорит, який особливо витончено проявився в сольній каденції Е.Фітцджеральд. Пізня версія - зразок “інструментального” бібопу, адже співачка виконує його повністю скетом, використовуючи найвибагливіші інтонаційні звороти, притаманні віртуозній грі переважно на духових інструментах.

В цілому, прояви бібопу в багатогранній творчості Першої Леді Джазу є тільки одним з аспектів, розгляду якого була присвячена ця робота. Вокальне виконавство Елли Фітцджеральд - це унікальне явище, яке заслуговує на детальне вивчення в межах ряду інших масштабних досліджень.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
2. Амирханова С. А. Джаз как искусство артистического самовыражения : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Уфа, 2009. 224 с.
3. Воропаева Е. В. Джаздинг как форма взаимодействия академического и «третьего» пластов в джазе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2009. 18 с.
4. Гарбарук В. Джаз, который построил Диззи: сто лет отцу-основателю бибоба и современного джаза. URL: <https://posta-magazine.ru/article/dizzy-gillespie/> (дата звернення: 20.05.2010).
5. Герасимова М. К проблеме вокальной импровизации в джазе. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 5. С. 37–40.
6. Герсамия И. Е. Проблемы психологии творчества певца : автореф. дис. ... канд искусствоведения. Київ, 1988. 34 с.
7. Гиллеспи Диззи. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%BF%D0%B8,%D0%94%D0%B8%D0%B7%D0%B7%D0%B8> (дата звернення: 20.05.2021).
8. Горват И. Основы джазовой интерпретации / пер. с словац. Л. Лирниченко ; предисл. и сл. В. Симоненко. Київ : Муз. Украина, 1980. 120 с.
9. Давыдов С. П. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7. С. 180–191.

10. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 20 с.
11. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. В. Денисов. Москва, 1986. С. 112–136.
12. Джон (Диззи) Биркс (Гиллеспи) / John (Dizzy) Birks (Gillespie). URL: <https://www.peoples.ru/art/music/jazz/gillespie/> (дата звернення: 20.05.2021).
13. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 16 с.
14. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика : навч. посіб. Харків : Естет Принт, 2019. 336 с.
15. Дрожжина Н. В. Модели философско-эстетического осмысления массовой культуры и му-зыкального искусства эстрады: критика и апология. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2007. Вип. 4/6. С. 30–34.
16. Дрожжина Н. В. Феномен личности на эстраде: к методике анализа исполнительского имиджа (на примере творчества Эдит Пиаф). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2008. Вип. 1/3. С. 15–20.
17. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. 2-е изд. Москва : Музыка, 1996. 368 с.
18. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2006. 19 с.
19. Зозуля А. К вопросу стилевой и жанровой дифференциации джаза. *Молоді музикознавці України* : тези V Всеукр. наук.-теорет. студ.

- конф., (23-27 берез. 2003 р.) / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глиєра. Київ, 2003. С. 38—39.
20. Козлов А. Боп. *Музыкальная лаборатория А. Козлова*. URL: www.musicclub.ru.
21. Коллиер Дж. Л. Становление джаза : попул. ист. очерк : пер. с англ. / предисл. и общ. ред. А. Медведева. Москва : Радуга, 1984. 390 с.
22. Конен В. Блюзы и XX век. Москва : Музыка, 1980. 81 с. (Вопросы истории, теории, методики).
23. Конен В. Рождение джаза. 2-е изд. Москва : Совет. композитор, 1984. 312 с.
24. Конен В. Третий пласт. *Совет. музыка*. 1978. № 5. С. 118—124.
25. Корнев П. К. О вокальной импровизации в джазе: становление скэта *Вестник СПбГУКИ*. 2013. № 3 (16). С. 75—78.
26. Котляревський І. А. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство: ХІХ—ХХ століття. С. 31—33.
27. Лившиц Д. Р. Феномен импровизации в джазе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2003. 26 с.
28. Лисицын Р. И. Жанровые особенности джаза. *Время науки - The Times of Science*. 2015. Вип. 2. С. 20—23. URL: https://tsput.ru/fb/ts/2_2015/files/assets/common/downloads/thetimesofscience.pdf
29. Львова И. Г. Развитие джаза в пространстве межкультурных коммуникаций. *Современные проблемы науки и образования*. 2015. № 2/3. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23716> (дата звернення: 20.05.2021). URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=23716> (дата обращения: 07.06.2020).

30. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации. Москва: Музыка, 1991. 88 с. (Библиотека музыканта-педагога).
31. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Совет. музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.
32. Митропольский М. Джазовый вокал. *Краткая история джаза для начинающих* / М. Митропольский. Москва, 2004. URL: <https://www.jazz.ru/library/jazz-history-for-beginners/part13/> (дата звернення: 20.05.2021).
33. Митропольский М. Развитие бибопа. *Краткая история джаза для начинающих* / М. Митропольский. Москва, 2004. URL: <https://www.jazz.ru/library/jazz-history-for-beginners/part14/> (дата звернення: 20.05.2021).
34. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 264 с.
35. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев : Киев. гос. консерватория, 1994. 157 с.
36. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 256 с.
37. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : Владос, 2003. 248 с.
38. Овчинников Е. История джаза: учебник. В 2 вып. Вып. 1. Москва: Музыка, 1994. 240 с.
39. Олендарьов В. М Про роль ритму у стильовій еволюції джазу. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2004. Вип. 38. С. 267–275.
40. Олендарьов В. М. Про співвідношення варіаційності та імпровізаційності у класичному джазі. *Українське музикознавство* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 33. С. 212–218.

41. Омельченко В. А. Звуковий ідеал джазового вокалу: історична еволюція. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2008. Вип. 1/3. С. 75–78.
42. Панасье Ю. История подлинного джаза / [пер. с фр. Л. А. Никольской]. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1978. 128 с.
43. Переверзев Л. Они открыли миру бибоп. *Полный джаз*. 1999. № 38/39. С. 14.
44. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства. *Музыкальное исполнительство* : сб. ст. / [редкол.: К. Х. Аджемов и др.]. Москва, 1972. Сб. 7. С. 3–46.
45. Рогачев А. Г. Системный курс гармонии джаза : теория и практика : учеб. пособ. Москва : Владос, 2000. 126 с.
46. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина ; вступ. ст. В. А. Ерохина ; общ. ред. и коммент. В. Ю. Озерова. Москва : Музыка, 1987. 296 с.
47. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
48. Скрыбина А. С. Искусство джаза: Пути становления индивидуального стиля. *Современные проблемы науки и образования*. 2015. № 2/2. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=22086> (дата обращения: 30.05.2020)
49. Соловьёв А. Парадигмы джаза. *Совет. музыка*. 1990. № 7. С. 45–52.
50. Степурко О. Скэт импровизация : учебник. Москва : Камертон, 2006. 78 с.
51. Традиции бибопа в вокальной интерпретации. URL: https://studbooks.net/1054412/kulturologiya/traditsii_bibopa_v_vokalnoy_interpretatsii (дата звернення: 20.05.2021).

52. Федорченко О. С. Феномен вокальної імпровізації в джазі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 15 с.
53. Фіцджеральд Элла. *Википедия — свободная энциклопедия*. URL:<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D1%86%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B4,%D0%AD%D0%BB%D0%BB%D0%B0> (дата звернення: 20.05.2021).
54. Фишер А. Н. Стилевая модуляция в джазе 1940-х годов: из коммерческой музыки к элитарному искусству. URL:www.gramota.net/materials/3/2016/12-2/53.html (дата звернення: 20.05.2021).
55. Фишер А. Н. Гармония в афроамериканском джазе периода стилевой модуляции - от свинга к бибопу : автореф. дис. ... канд искусствovedения. Екатеринбург, 2004. 24 с.
56. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма : учебник для музыковед. отд-ний муз. вузов. 2-е изд. Москва : Музыка, 1987. 239 с.
57. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.
58. Элла
Фицджеральд. URL: <https://uznayvse.ru/znamenitosti/biografiya-ella-ficdzherald.html> (дата звернення: 20.05.2021).
59. Элла
Фицджеральд. Первая леди джаза. URL: <https://vmiremusiki.ru/ella-ficdzherald.html> (дата звернення: 20.05.2021).
60. Яркина И. Ю. Внутрипластовая переходность стиля funk на пути от джаза к поп-музыке: контекст переинтонирования. *Проблеми взаємодії*

мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харків. нац. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 42. С. 429–440.

61. A Night in Tunisia: story of a song. URL: <https://www.tunisiatourism.info/en/articles/a-night-in-tunisia-his-toire-dune-chanson> (дата звернення: 20.05.20210).
62. Barnhart S. The World Of Jazz Trumpet. A comprehensive story and practical philosophy. Hal Leonard, 2005. 250 p.
63. Binek B. A., Justin G. The Evolution of Ella Fitzgerald's Syllabic Choices in Scat Singing: A Critical Analysis of Her Decca Recordings, 1943-1952. Dissertation Prepared for the Degree of doktors of musicalarts, may, 2017. 136 pp.
64. Binek B. A., Justin G. Ella Fitzgerald: syllabic choice in scat singing and her timbral syllabic development between 1944 and 1947 Dizzy Gillespie's [To Be or Not to Bop: Memoirs of Dizzy Gillespie](#).
65. Ella Fitzgerald - A Night in Tunisia 1961. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6xQxN5Sxndc> (дата звернення: 20.05.2021).
66. Ella Fitzgerald - A Night in Tunisia 1986. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=411QfSLSwRg> (дата звернення: 20.05.2021).
67. Ella Fitzgerald Crazy Rhythm (live in Budapest). *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U0DBi80LIyo> (дата звернення: 20.05.2021).
68. Ella Fitzgerald, First Lady of Humanity. URL: <https://music.si.edu/story/ella-fitzgerald-first-lady-humanity> (дата звернення: 20.05.2021).
69. Ella Fitzgerald: "How High The Moon". *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Zf_yECTnuko (дата звернення: 20.05.2021).

70. Ella Fitzgerald Kennedy Center Honors
1979. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4RUXGHvXmRk>
(дата звернення: 20.05.2021).
72. [Ella Fitzgerald](#) - 'Round Midnight (Verve Records 1961). *YouTube*.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OnlXI-FXgPk> (дата звернення:
20.05.2021).
72. Feather L. The Book of Jazz. From Then Till Now. New York : Dell, 1957.
365 p.
73. Fidelman G. M. First Lady of Song: Ella Fitzgerald For the Record (New
York : Birch Lane Press, 1994), 379 p.
74. Gourse Leslie. Dizzy Gillespie and the Birth of Bebop (School & Library
Binding). Reno, NV, U.S.A, 1995. 150 p.
75. Gourse, Leslie. The Ella Fitzgerald Companion: Seven
Decades of Commentary. [London : Omnibus](#) , 1998, 217p.
76. Owens Thomas. Bebop: The Music and Its Players. Oxford University Press,
USA, 1997.
77. Scat singing URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Scat_singing (дата
звернення: 20.05.2021).
78. Shapiro N., Hentoff N. Here me talkin' to Ya: biography of Dizzy Gillespie.
- New York : Rinehart & Co Inc., 1955.
79. Spradling [D.](#), Binek [J.](#) Jazz singing : developing artistry and
authenticity Edmonds, Wash. : Sound Music Publications, 2007, 148 p.
80. Stoloff B. Scat! Vocal Improvisation Techniques. Brooklyn, N.-Y.,
1996, 129 p.
81. [https://www.jazz.ru/dictionary/s.htm#:~:text=%D0%A1%D1%82%D0%BE%D0%BF%2D%D1%82%D0%B0%D0%B9%D0%BC%2F%20Stop%20time%20\(%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%BA%D0%B8%D0%B5%20%D0%B8%D0%BC%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD](https://www.jazz.ru/dictionary/s.htm#:~:text=%D0%A1%D1%82%D0%BE%D0%BF%2D%D1%82%D0%B0%D0%B9%D0%BC%2F%20Stop%20time%20(%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%BA%D0%B8%D0%B5%20%D0%B8%D0%BC%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD)

[%D0%BD%D1%8B%D0%B5%20%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B8%20\(%D0%B1%D1%80%D0%B5%D0%B9%D0%BA%D0%B8\).](#)

82. How High The Moon URL:

https://en.wikipedia.org/wiki/How_High_the_Moon (Дата звернення 20.05.21)

83. How high the moon (1940) URL:

<http://www.jazzstandards.com/compositions-0/howhighthemoon.htm>
(Дата звернення 20.05.21)

Додатки

Jazz Fake Book, p.149

HOW HIGH THE MOON (From "TWO FOR THE SHOW")

Copyright © 1940 by Chappell & Co., Inc. Copyright Renewed.

Words by Nancy Hamilton
Music by Morgan Lewis

Moderately

GM7 Gm7 C7 FM7

Some-where there's mu - sic, how faint the tune! Some-where there's heav - en, How High The

Fm7 Bb7 EbM7 Am7b5 D7 Gm7 Am7b5 D7 GM9

Moon! There is no moon a - bove when love is far a - way too, 'till it comes true

Am D7 Bm7 Bb7 Am7 Am7/D D7 GM7 Gm7 C7

that you love me as I love you. Some-where there's mu - sic, it's where you are. Some-where there's

FM7 Fm7 Bb7 EbM7 Am7b5 D7 GM7

heav - en, how near, how far! The dark-est night would shine if you would come to me soon.

Am7 D7b9 Bm7 Bb7 Am7 Am7/D D7b9 1. G6 D7 Am7/DD7 2. G

Un - til you will, how still my heart, How High The Moon! Some-where there's Moon!

2 **THEME VARIATION**

40 Ebmaj7 Ebm7 Ab7
 HIGH THE MOON IS THE NAME OF THE SONG_____

44 Dbmaj7 C#m7 F#7
 HOW HIGH THE MOON THOUGH THE WORDS MAY BE WRONG WE'RE

48 Gmaj7 Fm7(b9) Bb7 Ebm7 Fm7(b9) Bb7(b9)
 SING - IN' IT BE CAUSE YOU ASK FOR IT SO WE'RE

52 Ebmaj7 Fm7 Bb7 Gm7 F#m7 Fm7 Bb7
 SWING - IN' IT JUST FOR YOU

56 Ebmaj7 Ebm7 Ab7
 HOW HIGH THE MOON DOES IT TOUCH THE STARS HOW

60 Dbmaj7 C#m7 F#7
 HIGH THE MOON DOES IT REACH OUT TO MARS THOUGH THE

64 Gmaj7 Fm7(b9) Bb7 Ebmaj7 Fm7 Bb7(b9)
 WORDS MAY BE WRONG TO THE SONG WE'RE ASK - ING A

68 Gm7 Ab7 Fm7 Bb7 Eb% Fm7 Bb7
 HIGH HIGH HIGH HIGH HIGH IS THE MOON

Score

How High The Moon

Up-Tempo Swing ♩ = 220

Transcribed by Justin Binek

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of eight staves of music. Chord symbols are placed above the notes. Lyrics are written below the notes. Some lyrics are underlined. There are several triplets marked with a '3' and a slur. The score ends with a double bar line.

Chord symbols: Fma7, Fmi7, Bb7, Ebma7, Ebmi7, Ab7, Dbma7, Gmi7(b5), Fmi7, Gmi7, C7, Ami7, Abmi7, Gmi7, C7, Fma7, Fmi7, Bb7, Ebma7, Ebmi7, Ab7, Dbma7, Gmi7(b5), Fma7, Gmi7, C7, Ami7, Abmi7, Gmi7, C7, Fma7, D7, Gmi7, C7.

Lyrics:
 boo bee oo bee bee oo dee dee dee oo dn dah bah oo beeooh — booh dee
 oo dee — dee oo dee dee dee oo dn dee dee oo beeooh — booh dee
 ooh down down down duh boo blih bee bee — dee oo dl ah bee booh bih beeooh boh boh
 bee bah bih booh ee oh oh blih ee dah bah blee ih — bley
 oh dn lih deh dee dah bah boo bee — dee dee dee dooh dih dih dee doo doo — doo doo doo dl yuh bah
 bee bee oo dn dah bee oo bah oo dn dee bee oo bee bah bee oo dn bah bee ah — beh bee oom
 bahm beh bee oo bihp bah — bey oot deh oo dl uh dee dee oo dn dow bee oo dn
 boom beem bahm — beem — beym — beym — bahm — bey —

F^{ma}7 F^{mi}7 B^b7

boo dee ih dn dih dn dih bee ah bah bee bee oo dee bah bih bihp m boo bih — dee

E^bma7 E^bmi7 A^b7

loo dee doo dn lah dl ah deoo — oo — deh oo deh doo deh looh dl oo dah dn doh deh — bih

D^b7 G^{mi}7(b5) C7(b9) F^{mi}7 G^{mi}7

beh oo bey ah bey oo dn ah voh bih — bih — beh oo dn dah dloh deh — huh

A^{mi}7 A^bmi7 G^{mi}7 C7

doodl ih doodl ih doodl ih doodl ih doodl ih doodl ih doodl ih doodl ih dooh deedeedeede o dm bah boy ah

F^{ma}7 F^{mi}7 B^b7

bih bee oo dm bee dm bee bee — bee bahb bih dee oo bih bah bee bih dm boo bih — dee

E^bma7 E^bmi7 A^b7

oo dee doo dn lah dn lah dee — oo — dee oo dee doo dee dih dl oo lah dn loh deh — bih

D^bma7 G^{mi}7(b5) C7(b9) F^{ma}7 G^{mi}7 C7

bey oo bah ahm bey oo dn dah boh bih — bih — deh oo dn dah dloh deh — dee oon deh

A^{mi}7 A^bmi7 G^{mi}7 C7 F^{ma}7 D7 G^{mi}7 C7

doo deh oo dah ow bah oo bah oon bah oo beh oo bey ah boo bih beoo bihm — ooh /ee

F^{ma}7 F^{mi}7 B^b7₃

/ee /ah /ooee /ah /ee /ee /ah /ih ee uh /ah /ih

E^bma7 E^bmi7 A^b7

_dee oo dn ah bee oo dn doy doo doo dl yuh bah _bee oo bah ow bah oo dn ey dee bah

D^bma7 G^{mi}7(b5) C7(b9) F^{mi}7 G^{mi}7 C7

bee dih dih dih dih dlh deem beeooh dih dee buh oy ah doo dl yuh

A^{mi}7 A^bmi7 G^{mi}7 C7

oo dn doo _ oo dn doo oo _ dn doo eoo dee oo dn doo bow bowm bowm boom bih deeo

F^{ma}7 F^{mi}7 B^b7

biht diht dih dooh dl yooh ah dm booh bih booh ih bee oo dm bah bey oo boh ah bah oom buh beyoo

E^bma7 E^bmi7 A^b7

bih dih dee ah bah doh leh deh bah booh booh bey ah booh booh buh bah bih bih dlee ah bee bah

Recorded December 20, 1947
 Master number 74324
 First issued Decca 24387

Ornithology

By Charlie Parker and Benny Harris

'BIRD SYMBOLS'
C. PARKER 407

$\text{♩} = 236$
DRUMS
3

1 

2 

3 

4 

TRUMPET

5 

(ALLAD) 'ROUND MIDNIGHT - MONK, WILLIAMS & HANLISHEN

It begins to tell, 'round mid-night, 'round mid-night
Mem-ries always start, 'round mid-night, 'round mid-night

E^b-7 C-7^b5 F-7^b5 B^b7 alt.

I do pretty well 'til at-ter sun-down; sup-per time I'm feel-in'
Hav'n't got the heart to stand these mem-'ries when munda-ri's still with

E^b-7 A^b7 B-7 E7 B^b7 E7 A^b-7 D^b7

1.
sad you But it And old real-ly gets bad - 'round mid-night

E^b-7 A^b7 B7 B^b7

2.
mid-night knows it too — When some quarrel we had - news

B7 B^b7 E^b-7 C-7^b5 F7^b9

mending — Does it mean that our love - is end-ing?

B^b7 C-7^b5 F7^b9 B^b7

Dar-ling I need you ; late-ly I find- you're out of my arms and in
 A^b7 D^b7 G^b7 / C^b7 B^b7 E^b7 D^b7

out of my mind Let our love take wing, some mid-night, ~~mid~~ mid-night,
 C^b7 B^b7 E^b C^b7 F^b7 B^b7 alt.

Let the angel's sing for you're re-turn-ing, Let our love be safe and
 E^b7 A^b7 B^b7 E^b7 B^b7 E^b7 A^b7 D^b7

sound when old mid-night come a-round. —
 E^b7 A^b7 C^b7 B^b7 E^b

'Round Midnight

Words by Bernie Hanighen
 Music by Thelonious Monk and Cootie Williams

Intro-Verse
 Very Slowly

B♭m B♭m(maj7) B♭m7 B♭m6 C7 Cm7(b5) B7

It be-gins to tell 'round mid-night, mid-night.

B♭m B♭m7 Eb7(#11) F#m7 B7 Fm7 B♭7

I do pret-ty well 'til af-ter sun-down.

E♭m7 A♭7sus A♭7 D♭maj7 D7(#9) E♭9(#11)

Sup-per-time, I'm feel-in' sad, but

C7 G♭7 F7 B7(b5)

it real-ly gets bad 'round mid-night.

B♭m B♭m(maj7) B♭m7 B♭m6 C7 F7 B7

Mem-ries al-ways start 'round mid-night.

B♭m B♭m7 Eb7(#11) F#m7 B7 Fm7 B♭7

Have-n't got the heart to stand those mem-o-ries.

Copyright © 1944 (Renewed 1971) by Thelonious Music Corp. and Warner Bros. Inc.
 International Copyright Secured All Rights Reserved

Jazz Fake Book, p.91

CRAZY RHYTHM

Copyright © 1928. Copyright Renewed, Terminated, and Assigned to JoRo Music Corporation, New York, N.Y.
This arrangement Copyright © 1987 JoRo Music Corporation

Words by Irving Caesar
Music by Joseph Meyer & Roger Wolfe Kahn

Moderately Fast

GM7 GM7/B Bdim7 Am7

Cra - zy Rhy - thm, here's the door - way, I'll go my way, you'll go your way; Cra - zy Rhy - thm,

D7 G6 Am7 D7 GM7

from now on we're through. Here is where we have a show - down, I'm too high - hat,

GM7/B Bdim7 Am7 D7 G6 D7 Dm7

you're too low - down; Cra - zy Rhy - thm, here's good - bye to you. They say that when a high - brow

G7 C G7 C Cm F9 E7

meets a low - brow walk - ing a - long Broad - way, soon the high - brow, he has no brow; ain't it a shame,

A7 D7 GM7 A7

and you're to blame. What's the use of Pro - hi - bi - tion? You pro - duce the

D7 G

same con - di - tion, Cra - zy Rhy - thm, I've gone cra - zy, too.

A Night In Tunisia (D. Gillespie)

Handwritten musical score for "A Night In Tunisia" by D. Gillespie. The score is written in 4/4 time and consists of ten staves of music. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are: Eb7, Dmi6, Eb7, Dmi6, Ebi7(b5), A7(b5), Ami7(b5), D7(b9), Gmi7, Gmi7(b5), C7(b9), FMA7, Ebi7(b5), A7(b5), Dmi7, Ebi7, Eb9(#11), Dmi7, G9(#11), C9(#11), Gmi7/C, and Gb7(#9). The melody features triplets and sixteenth-note patterns.

SOLO BREAK

SOLO BREAK

(FMA7) (/) (Ebi7(b5)) (A7(b5))

A NIGHT IN TUNISIA

By JOHN "DIZZY" GILLESPIE
and FRANK PAPARELLI

Moderately slow Swing

Bdim7 Db7#9 Eb7#9

G7#9 G7 Cm NC.

Db7#11

I lived in a dream — for a
thrill as your arms — would en -

Cm7 Db7#11 Cm7

mo - ment — We loved in a mid - night sol - i - tude, — but
fold me. — A kiss of star - ren - der set the mood. — Then

Copyright © 1944 UNIVERSAL - MCA MUSIC PUBLISHING, A Division of UNIVERSAL STUDIOS, INC.
Copyright Renewed
All Rights Reserved Used by Permission

Low resolution sample

© 1999-2019 Virtual Sheet Music, Inc. & Hal Leonard Co.