

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра музичного мистецтва естради та джазу

**ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ ЕЛА ДЖЕРРО В КОНТЕКСТІ ЕСТРАДНО-
ДЖАЗОВОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ХХ СТОЛІТТЯ**

кваліфікаційна магістерська робота
Сеїдова Гідаята Аріф-огли
Науковий керівник кандидат мистецтвознавства,
доцент, доцент кафедри
історії української та зарубіжної музики
Анфілова Світлана Геннадіївна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне

джерело.....



Сеїдов Г. А.

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1.....	8
ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ ЕЛА ДЖЕРРО: ДОСВІД УЗАГАЛЬНЕННЯ..	8
1.1. Алгоритм аналізу феноменальності творчої особистості естрадного співака	8
1.2. Основні етапи творчої біографії Ела Джерро.....	12
1.3. Аналіз творчості та дискографії Ела Джерро.....	17
Висновки до Розділу 1	27
РОЗДІЛ 2.....	29
ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ЕЛА ДЖЕРРО: ДОСВІД ІНТЕПРЕТАЦІЙОНОГО АНАЛІЗУ.....	29
2.1. Вокальні техніки та засоби для імпровізації у виконавстві Ела Джерро	29
2.2. Композиція <i>Take five</i> в інтерпретації Ела Джерро.....	41
Висновки до Розділу 2	50
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ДЖЕРЕЛ	54
ДОДАТОК А.....	59
ДОДАТОК В.....	63

ВСТУП

Актуальність теми. Ел Джерро / *Al Jarreau* (1940–2017) одна з найвидатніших особистостей у американському естрадно-джазовому вокальному виконавстві другої половини ХХ ст. Його значимість полягає в унікальності індивідуального вокального стилю, що вплинув на сучасний естрадно-джазовий вокал, а також в творчій універсальності, яка підтверджена фактом отримання їм премії Греммі в трьох різних стильових напрямках: джаз, ритм-енд-блюз та поп.

Концепція даного дослідження враховує багатогранність індивідуальних вокальних фізіологічних можливостей музиканта, які залишаються об'єктом пильної уваги і сьогодні, що підтверджує актуальність обраного вектора наукового дослідження, спрямованого не тільки на осягнення творчої особистості Е. Джерро в цілому, але і спробу екстраполяції вокально-технічних прийомів видатного виконавця на процес інтерпретації молодими музикантами матеріалу різної стильової спрямованості.

У цій роботі творчість Ела Джерро представлена як зразок майстерного поєднання відомих вокальних естрадно-джазових прийомів та технік: тванг, белтінг, соб, скет. Дане дослідження окреслює коло проблем, стосовно фізіологічного формування цих виконавсько-стильових прийомів, важливості їх застосування в сучасній естрадній практиці, а також впровадження методики опанування зазначених явищ в особистій викладацькій діяльності.

Мета дослідження полягає у розкритті своєрідності вокальних технік сучасного естрадно-джазового виконавства на прикладі творів Е. Джерро, мистецтво якого залишається еталоном досконалої майстерності та багатогранності для сучасних музикантів, та екстраполяція цих навичок на інтерпретації джазових творів сьогодення

Для досягнення поставленої мети необхідним є вирішення наступних **завдань**:

1. проаналізувати теоретичні засади різних сучасних технік звукоутворення у естрадно-джазовому виконавстві – тванг, белтінг, соб, скет;

2. порівняти сучасні вокальні техніки із вітчизняними методиками викладання естрадно-джазового вокалу;
3. створити методично-рекомендаційну базу для учнів та викладачів мистецьких закладів з метою практичного застосування в роботі над виконанням творів естрадно-джазового напрямку;
4. дослідити виконавський стиль Ела Джерро, визначити його найголовніші риси;
5. визначити феномен Ела Джерро через його вплив на культуру формування звуку в естрадно-джазовому вокалі.

Об'єктом дослідження є естрадно-джазове вокальне виконавство ХХ ст.

Предметом дослідження є розкриття феномену впливу Ела Джерро на естрадно-джазове вокальне виконавство ХХ століття через неповторну оригінальність виконавської манери та розвиток технік естрадно-джазового вокалу.

Матеріалом дослідження обрано дві інтерпретації джазового стандарту *Take five* Пола Дезмонда / *Paul Desmond* у виконанні Е. Джерро 1976 року [48] та 2005 року в дуеті Ела Джерро з Куртом Еллінгом / *Kurt Elling* [51], як найбільш показові з точки зору повноти вираження виконавської манери Ела Джерро, а також з приводу включення їх в індивідуальну виконавську практику. Проаналізовано в динаміці композиційну структуру п'яти сольних альбомів Ела Джерро (з 1975 по 2014 роки) [ДОДАТОК А].

Методологія базується на комплексному підході, який дозволяє залучити різні методи аналізу: структурно-функціональний, жанрово-стильовий, виконавсько-інтерпретаційний та порівняльний.

Теоретичну базу складають дослідження присвячені наступним питанням:

теорія та історія естрадно-джазового вокального виконавства – Баршай О. [1], Дрожжина Н. В. [10], Колієр Дж. [19], Росс Д. [30],

Сарджент У. [31], Франко Дж. [39], Ченнінг Т. [41], Чижевська М. [43]); матеріали, розміщені на електронних ресурсах [18, 20, 40];

вокальні методика естрадно-джазового виконавства – Васильєв. А. [2], Дрожжина Н. В. [5, 6, 7, 8, 11, 13], Естілл Дж., Янагісава Е., Кмуча С., Ледер С. [15], Естілл Джо [16]; матеріали, розміщені на електронних ресурсах [3, 17, 21, 28, 32, 46, 60, 61];

творча біографія Ела Джерро – матеріали, розміщені на електронних ресурсах [14, 26, 49];

аналіз виконавського стилю співака – (Горват І., Вассербергер І. [4], Степурко В. І. [33], Степурко О. [34], Струмінський Л. [36]); матеріали, розміщені на електронних ресурсах [24, 25, 29, 48, 50, 51, 52];

теорії жанру та стилю в музичному мистецтві – (Москаленко В. Г. [22], Сюта Б. [38], Шип С. В. [45], Ярмо М. [47]); матеріали, розміщені на електронних ресурсах [23].

Наукова новизна отриманих результатів. За словами Е. Джерро, джаз, як найживіша і найдинамічніша музика на світі, постійно змінюється, як і його слухачі¹, тому вдосконалення методів дослідження виконавської стилістики сучасних естрадно-джазових композицій на прикладі творчості Е. Джерро і складає наукову новизну отриманих результатів магістерської роботи.

Вперше у запропонованій магістерській роботі:

розглянуто альбоми Ела Джерро 1975–2014 років з позиції жанрово-стильового наповнення, структури, особливостей виконавського стилю;

здійснено порівняльний аналіз композиції *Take Five* у виконанні Ела Джерро та Курта Еллінга;

визначено розбіжності у розумінні високої співочої форманти у зарубіжних та вітчизняній методиках естрадно-джазового вокалу.

Подальшого розвитку набули:

вивчення виконавського стилю Ела Джерро;

¹ Эл Джерро: «Приходите в мою “церковь”, и я покажу вам, как нужно молиться» [15]

узагальнення інформації щодо вокальних технік естрадно-джазового напрямку.

Практичне значення роботи. Здобутки даного дослідження слугуватимуть у подальшому орієнтовним матеріалом для практичного застосування в роботі над виконанням творів даного композитора, а також для аналогічних досліджень творчості майстрів, що працюють у галузі естрадно-джазового вокального виконавства. Положення роботи можуть бути використані у навчальних курсах «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія естрадно-джазового виконавства», для бакалаврів та магістрів навчальних закладів мистецтва та культури України, в педагогічній роботі в класі по спеціальності.

Апробація роботи. Основні положення роботи були представлені на Магістерських читаннях (грудень 2022 року) та IV Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, травень 2023). За матеріалами роботи підготовлена стаття. Запропонована методика враховує індивідуальний виконавський досвід та використовується у власній викладацькій практиці.

Структура роботи. Кваліфікаційна магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів з внутрішнім розподілом на підрозділи та коротких висновків, Висновків, Списку використаних джерел, додатку А та В.

У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються коло завдань роботи.

Розділ 1 – «Творча особистість Ела Джерро: досвід узагальнення» – присвячено розгляду творчої біографії виконавця, його дитинства, становленню як музиканта. Визначено алгоритм аналізу феноменальності творчої особистості естрадного співака (за роботами Н. Дрожжиної, підрозділ 1.1), розглянуто початок творчого шляху музиканта, перші альбоми та нагороди, найцікавіші проекти (альбом для ліквідації безграмотності *In Harmony* і з симфонічним оркестром) (1.2). Підрозділ (1.3.) спрямований на

вивчення дискографії виконавця.

У Розділі 2 – «Виконавський стиль Ела Джерро: досвід інтерпретаційного аналізу» – охарактеризовано вокальні техніки, котрі включені у виконавський стиль виконавця. Зазначено відомості щодо історії становлення цих технік, фізіологію формування та методологію вивчення. Великий обсяг тексту присвячений твангу та високій співочій форманті, їх порівнянню (2.1.). У підрозділі 2.2. проведено порівняльний аналіз композиції *Take five* в інтерпретаціях Ела Джерро 1976 року та в дуеті з Куртом Еллінгом у 2005 році.

Виявлені основні тенденції виконання та впровадження зазначених вокальних технік у виконавський стиль співака. Розглянуто відповідність імпровізаційним канонам, та види імпровізації котрі впровадженні у спів. Визначено вплив вокальних технік на формування імпровізації.

Загальний обсяг роботи складає 65 сторінок, у тому числі основного тексту 53 сторінки. Список використаних джерел містить 61 позицію.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ ЕЛА ДЖЕРРО: ДОСВІД УЗАГАЛЬНЕННЯ

1.1. Алгоритм аналізу феноменальності творчої особистості естрадного співака

Аналіз феномена особистості в контексті вокального мистецтва естради включає розгляд різних аспектів. Задля його проведення у роботах Дрожжиної Н. В. запропоновано алгоритм, який ми використовуємо у власному дослідженні для визначення особливих, неповторних рис творчої особистості Ела Джерро [13]. Зупинимося на основних тезисах цієї роботи. Як зазначає автор, термін «творча особистість» має багатогранну та складну природу. Цей вираз відноситься до людини, яка присвятила себе мистецтву. Фахівці зауважують, що «творча особистість» не може бути повністю схоплена визначенням, оскільки в ній міститься багато таємничого. Таким чином, «творча особистість» може вважатися комплексним явищем, а сам термін використовується для максимально повного та всебічного опису сутності унікального творчого *Я* естрадного співака.

У рамках аналізу феномена творчої особистості естрадного вокаліста виділяються чотири базові рівні аналізу: «I» – психологічна структура особистості; «II» – система художніх принципів і прийомів виконання; «III» – семантика образу виконавця; «IV» – вокально-професійна техніка. Кожен рівень містить певні аспекти, які характеризують феномен творчої особистості естрадного вокаліста. Аналіз психологічної структури особистості це:

- суб'єктивні та об'єктивні фактори, що впливають на особистість;
- внутрішній світ виконавця, його унікальна артистична особистість;
- акцентуація уваги на інтер'єрних і екстер'єрних умовах;
- генотип вокаліста;
- вроджені природні властивості та якості;

- риси темпераменту, характеру, перцептивні здібності та інтелект;
- психологічний «генотип» як унікальна душевна мелодія;
- індивідуальні властивості характеру;
- виявлення людської сутності виконавця, його духовного світу та культури;
- вплив особистості на створення сценічного образу;
- вираження індивідуальності через емоційний лад, стиль та почуття;
- вплив соціуму на особистість;
- умови, у яких особистість зростала та розвивалася;
- вплив зовнішніх чинників, сприйняття соціуму на формування творчого самовираження виконавця;
- роль виконавця як представника певного соціуму.

Цей поетапний аналіз дозволяє розкрити різні аспекти психологічної структури та впливу соціального середовища на творчу особистість естрадного вокаліста. Детальне вивчення цих складових допомагає краще розуміти та аналізувати виконавця та його індивідуальність. Слід враховувати, що особистість виконавця може мати різний вплив на його творчий розвиток, від обмежень, таких як ідеологічний контроль або комерційні зобов'язання, до сприяння самореалізації та вдосконаленню.

Становлення творчої індивідуальності є важливим аспектом. Естрадний артист творить свої виступи на основі своєї долі, любові, втрат, життєвої боротьби і складних взаємин з іншими людьми. Ці елементи пройшли процес душевної кристалізації і стали живою частиною його виступів. Тому важливо дослідити біографію виконавця, щоб зрозуміти, які фактори визначили сутність його творчості та вплинули на формування його унікальних виконавських характеристик. Тому *аналіз біографічних даних* допоможе пояснити та пов'язати життєві моменти з творчими етапами майстерності конкретного виконавця для глибшого розуміння феномена його особистості.

На естраді завжди існує зв'язок між тим, як людина живе, і тим, що вона втілює на сцені. Реалізація творчого *Я* вокаліста ґрунтується на його внутрішніх духовних інтенціях та художніх принципах, які свідомо чи інтуїтивно втілюються у його вокальному виконавстві. Це включає *спектр ціннісних установок, жанрові уподобання, стилістику й естетичні смаки виконавця, а також модель його комунікації з глядачем та методи роботи з естрадним простором і сценічними елементами.*

Поетика виконавського стилю базується на здатності особистості акцентувати сильні сторони своїх художніх обдаровань і зберігати «ядро» особистісної чарівності, або харизми. При цьому важливо не застрягати в «художній стагнації» шляхом вільного оволодіння різноманітними художніми формами і виконавськими прийомами.

Історія, теорія, практика вокального мистецтва естради свідчать про необхідність мати *ціннісні орієнтири*, що є надзвичайно важливим для розвитку творчої особистості. Усвідомлення виконавцем важливості співвіднесення своєї діяльності з моральними, естетичними та пізнавальними аспектами відіграє значну роль. Вокаліст-естрадник постійно знаходиться у ситуаціях, де потрібно зробити чіткий і однозначний вибір, і це неможливо без наявності базових ціннісних орієнтирів. Аналіз ціннісних установок, якими керується виконавець у своїй творчості, допоможе виявити особливості його творчої особистості в процесі її розвитку.

Організація художньо-сценічного простору та складові сценічного виступу також мають велике значення. Естрадний виступ знаходиться у певному художньо-сценічному контексті, ефективність якого залежить від взаємозв'язку між оформленням сцени і творчою концепцією виконавця, а також формою та змістом вокально-музичної композиції.

Комунікативна система «виконавець – публіка – виконавець» відіграє важливу роль у естрадному виступі. Атмосфера естрадного концерту сприяє появі особливого рівня близькості між виконавцем і глядачем. Живий контакт між естрадним виконавцем та публікою в одному просторово-

часовому середовищі визначає не лише пряму взаємодію «виконавець – слухач», але й зворотний зв'язок «слухач – виконавець». У жанрах вокального естрадного мистецтва такий зворотний зв'язок базується на визнанні публікою виконавця авторитетним лідером у спілкуванні та здатним залучити слухачів до уваги та підтримки під час виступу. Таким чином, система взаємодії між виконавцем і публікою в естрадному виступі охоплює відношення як у прямому, так і зворотньому напрямках.

Аналіз феномена особистості є важливою складовою персонології вокального мистецтва естради. Взаємозв'язок глядачів-слухачів з вокальним виконавцем може вважатися одним з критеріїв оцінки творчої індивідуальності. При аналізі творчого «Я» виконавця, необхідно звернути увагу на *семантику образу виконання* на естраді. Виконавець формує свій пісенний репертуар та вибирає відповідну сценографію та прийоми виконавства, враховуючи ці принципи. Сутність виконавської унікальності виявляється у неповторності та розмаїтті творчих індивідуальностей. Остання – вважається найціннішим виявом таланту і майстерності на естраді.

Естрада як *синтетичний вид мистецтва* дає виконавцю можливість повністю використовувати свої сильні сторони, будуючи сценічний образ навколо якоїсь «родзинки». Її вибір є однією з ключових умов успіху естрадного виступу. Роль *пластики та сценічного руху* також важлива. Пластика тіла та міміка є художньо-виражальними засобами, які допомагають виконавцю будувати свій сценічний образ та передавати семантику виконуваної вокально-музичної композиції.

Поетичний текст естрадної пісні є одним із основних факторів, що визначають спосіб виконання. Виконавець, як інтерпретатор пісенного тексту, працює з сюжетом, який має ритмічну форму, виражену в поетичних образах та метафорах, і передбачає наявність смислових та емоційних кульмінацій. Мистецтво співака полягає в знаходженні відповідних музично-вокальних модусів для оформлення поетичного тексту.

Вивчення феномена особистості на естраді допомагає краще розуміти важливі аспекти вокального мистецтва та визначати критерії оцінки творчої індивідуальності виконавців. Аналізуючи сценічну поведінку на естраді, варто звернути увагу на те, як виконавець репрезентує себе публіці через свій зовнішній імідж та сценічний образ. Це включає в себе вибір сценічних костюмів та аксесуарів, а також здатність гармонійно поєднувати візуальні ефекти з іншими елементами виступу на естраді. Однією з особливостей сценічної поведінки на естраді є принципова свобода артиста вибирати модель сценічної поведінки. Естрада як мистецтво актуальне і живе завжди розвивається, тому виконавці мають можливість експериментувати зі своїм сценічним образом та виражати свою індивідуальність через сцену.

При аналізі творчості естрадного співака важливо звернути увагу на його *вокально-професійну техніку*. Це включає в себе якісні параметри голосу, такі як звуковисотний діапазон, тембральне забарвлення та вокально-технічні прийоми та техніки. Виконавець повинен мати свою оригінальну, характерну манеру співу, що дозволяє йому бути легко впізнаваним. Рівень майстерності і система підготовки також грають важливу роль у творчості естрадного співака. Виконавці можуть мати різний рівень вокальної підготовки, від тих, хто не має професійної вокальної освіти, до тих, хто отримав музичну освіту вищого рівня. Професійне навчання впливає на розвиток вокальної техніки та сприяє формуванню майстерності виконавця.

Як висновок, зазначимо, що, аналізуючи феномен особистості з професійної сторони, необхідно враховувати сценічну поведінку, вокально-професійну техніку, рівень майстерності, соціальний вплив, індивідуальність та систему підготовки виконавця. Всі ці аспекти допомагають краще розуміти і оцінювати феноменальність творчої особистості.

1.2. Основні етапи творчої біографії Ела Джерро

Згідно з інформацією, поширеною в офіційних джерелах [3, 9, 12, 14, 23, 55], Ел Джерро (1940–2017) народився у франко-креольській сім'ї парафіяльного священика в місті Мілуокі американського штату Вісконсін.

Його батьки, служачи в церкві, були нерозривно пов'язані з музикою: батько співав на релігійних зборах, а мати, будучи піаністкою та органісткою, акомпанувала. Усі його брати та сестри також були активними учасниками церковного хору, який став першим сценічним майданчиком для Ела Джерро. Там він співав упродовж 11 років, починаючи з чотирирічного віку. Крім цього, у сім'ї постійно звучала різна музика, переважно джаз та музика кінця 1940-х. Музичність сім'ї сам виконавець називає найважливішим фактором, що вплинув на все його подальше життя [14].

Тим не менш, Е. Джерро не відразу вирішив пов'язати своє життя з музикою і спочатку вчився на психолога. Після закінчення університету працював за спеціальністю у соціальній службі зі складним контингентом – з інвалідами, людьми з ампутованими кінцівками та обмеженими можливостями. «Думаю, це був дуже важливий період життя, який наблизив мене до людей, які переживають важкі часи. Я вірю, що музика, яку я пишу та співаю, змушує людей почуватися краще. І це – головне прагнення та мета моєї музики», – сказав музикант в одному з інтерв'ю [14].

Але все ж таки після кількох років роботи Джерро повернувся в музику, розпочавши з середини 1970-х років активну сольну кар'єру. Музиканта помітили продюсери *Warner Records*, з якими незабаром він записав дебютний альбом *We Got By*, заявивши про свої виконавські здібності. Стримана реакція критики компенсувалася визнанням слухацької аудиторії, а також зростанням європейської популярності співака: за дебютний альбом він отримує в Німеччині премію Греммі у номінації Найкращий новий іноземний сольний виконавець.

Другий альбом *Glow* (1976 р.) також був удостоєний премії Греммі. Наступне світове турне розкрило Е. Джерро як майстра імпровізації. На матеріалах цієї поїздки був записаний окремий альбом *Look to the Rainbow*, оцінений черговою премією Греммі в номінації Краще джазове виконання. Найбільш успішним за оцінкою критиків, за популярністю та активністю продажів визнано третій студійний альбом *Breakin' Away* (1981). Трек *After*

All зайняв 26-у позицію в рейтингу *R&B*-пісень за весь час існування *R&B*-музики.

Новим етапом у творчості Ела Джерро був проект під назвою *Indigo*. Стиль проекту був відмінним від того, що зазвичай пов'язували з Елом Джерро – він був більш електронним, а музика була достатньо спокійною. Основне звучання створювали синтезатори та електронні барабани. Проект був успішним та цікавим, а альбом *Indigo* був номінований на премію Греммі у категорії Найкращий вокальний джазовий альбом.

У 1992 році Ел Джерро випустив десятий ювілейний альбом *Heaven and Earth*. Після цього він трохи змінив сферу діяльності, відклавши студійну роботу та сфокусувавшись на гастролях, дав значну кількість концертів, виступав на фестивалях та у мюзиклі (бродвейській постановці *Grease* у 1996 році).

Новим етапом стала робота із симфонічними оркестрами (1999): музикант працював над власною програмою, а також аранжував музику з Бродвею. У 2000-му році Джерро повернувся до запису альбомів. Результатом стала платівка *Tomorrow Today*, записана спільно з симфонічним оркестром.

Ел Джерро продовжив виступати в клубах, давав концерти на фестивалях та записував нові хіти. У 2004 році вийшов черговий альбом *Accentuate the Positive*. Активна діяльність тривала аж до 2010 року. Не дивлячись на свій поважний вік, він все одно давав концерти, і вони були на дуже високому рівні.

Також Е. Джерро записав кілька саундтреків до фільмів та передач: «Нічна зміна», «Роби, як треба!», «Детективне агентство місячне світло» та інші. Найбільшим спільним проектом з іншими музикантами у 1980-х роках була композиція *We are the World*. У її створенні взяли участь понад 70 музикантів. *We Are the World* – це благодійний музичний проект, що був створений в 1985 році з метою збору коштів для допомоги жертвам голоду в Африці. Проект був ініційований легендарними музикантами Майклом

Джексоном / *Michael Jackson* і Лайонелом Річі / *Lionel Brockman Richie*, а також продюсером Квінсі Джонсом / *Quincy Jones*.

У записі пісні взяли участь багато відомих музикантів і співаків, таких як Брюс Спрінгстін / *Bruce Springsteen*, Стіві Уандер / *Stevie Wonder*, Тіна Тьорнер / *Tina Turner*, Дайон Уорвік / *Dionne Warwick*, Стінг / *Sting* та багато інших. Пісня стала дуже популярною по всьому світу, заробивши понад 63 мільйони доларів для допомоги голодуючим в Африці. Крім цього, був також знятий відеокліп на пісню, який став відомим і отримав численні нагороди, включаючи премію Греммі. *We Are the World* не лише допоміг зібрати великі кошти для благодійної допомоги, але також став символом єдності та співчуття між людьми по всьому світу.

Крім музичної діяльності Е. Джерро вів і соціальні проекти. Музикант популяризував дитячу літературу, і був залучений у проект *In Harmony: A Sesame Street Record*. Це альбом, який був випущений в 1980 році. Це був спільний проект, у якому Ел Джерро записав пісні разом з героями дитячого телешоу *Sesame Street*. У записі альбому також взяли участь Джеймс Тейлор / *James Taylor*, Лінда Ронстадт / *Linda Maria Ronstadt*, Керміт / *Kermit*, Грета Гарбо / *Greta Garbo* та інші. Альбом містив 13 пісень, написаних спеціально для дітей.

У 1981 році альбом *In Harmony: A Sesame Street Record* був номінований на премію Греммі в категорії Найкращий альбом для дітей, а сама пісня *In Harmony* була номінована на премію Оскар у категорії Найкраща оригінальна пісня за музику до телевізійного шоу *Sesame Street*.

Альбом *In Harmony: A Sesame Street Record* був написаний з метою привернути увагу до важливості виховання дітей в дусі рівності, толерантності та співпраці.

Ці пісні були написані з метою колаборації з музикантами різних жанрів, щоб показати, що різні люди можуть працювати разом та створювати щось цікаве та значуще.

Загалом, мета альбому полягала в тому, щоб навчити дітей важливим

соціальним навичкам та цінностям, що сприятиме їхній взаємодії з іншими людьми та відкриє для них нові горизонти у майбутньому.

Влітку 2010 року Ел Джерро потрапив до лікарні через проблеми з дихальною системою, і низку його концертів у той період довелося скасувати. Пізніше музикант повернувся на сцену, проте 2012-го довелося знову припинити концертний тур за станом здоров'я.

Ела Джерро не стало 12 лютого 2017 року в оточенні своїх рідних на 77-му році життя. Поруч був незмінний директор музиканта Джо Гордон.

За своє творче життя, яке тривало 42 роки, Ел Джерро випустив 15 студійних та 7 концертних сольних альбомів, також приймав участь у багатьох колабораціях: проект *Indigo*, альбом *In Harmony: A Sesame Street Record*, сингл *We are the world*, спільний альбом з Джорджем Бенсоном / *George Benson* і багато інших дуетів та тріо в масштабах своїх сольних альбомів. **Джазмен 23 рази отримував премію Греммі, причому у трьох різних категоріях: джаз, поп-музика та ритм-н-блюз**, що є великою рідкістю. Отримання нагород у трьох різних музичних категоріях, свідчить про широкий спектр музичних здібностей і вмінь Джерро. Кожна з цих категорій має власні унікальні ритми, мелодії та стилістику, і відтворення їх вимагає від музиканта різноманітності техніки виконання і емоційної виразності. Так, ритм-енд-блюз характеризується глибокими басовими лініями, ритмічними барабанными партіями та експресивним вокалом. Поп – це жанр популярної музики, що почав розвиватися в 1950-х роках. Йому притаманне використання елементів рок-н-ролу, електронної музики, що робить його досить різноманітним. Виконавці поп-музики повинні мати добре розвинене музичне відчуття популярного стилю та сучасних трендів, а також здатність створювати мелодії, які легко запам'ятовуються та співаються. Джаз – як різновид музичного мистецтва – характеризується використанням імпровізації, складних гармоній та ритмів. Для джазового виконавця необхідно мати високий рівень музичної майстерності та хист до імпровізації. З точки зору поєднання різних стилів та жанрів досягнення Ела

Джерро можна вважати унікальними. Він був майстром у гармонійному злитті джазу, соулу, фанку, попу та ритм-енд-блюзу в одне ціле. Його вокальний стиль, який включає в себе складні вокальні партії, скет-спів, різноманіття сучасних вокальних технік, імпровізацію та сценічні перформанси, які стали його відмінною рисою.

Усі ці елементи унікального стилю Ела Джерро зробили його одним з найбільш впливових музикантів свого часу, який продовжує впливати на естрадно-джазове вокальне виконавство і у наші дні.

«Мене надихає сама музика, – зізнавався Е. Джерро. – Людина, яка знайшла музику, набуває разом із цим свій власний вогонь, і як тільки ви починаєте жити з цим вогнем, він надихає вас на все, що ви робите. Він відкриває двері до розуміння дуже важливого та дорогоцінного дару, який у вас є, і це розуміння і є одним із найбільших подарунків від Бога, за який ви повинні бути вдячні. Або, можливо, у вашому житті є кохана людина, наприклад, дружина, діти чи хтось інший, або, можливо, у вас є біль, і ви пишете про це. Це почуття супроводжує вас скрізь. Натхнення може прийти до вас на вулиці, по дорозі до клубу... Останній раз я був тут рік тому (в Лондоні – прим. ред.) і йшов вулицею, співаючи якусь мелодію, коли побачив жінку з прекрасним, рудим волоссям. Так і захотілося написати про рудоволосу жінку в Лондоні! Може, колись давно ви були закохані саме в таку дівчину... Завжди й усюди знайдеться, про що написати нову пісню» [14].

1.3. Аналіз творчості та дискографії Ела Джерро

За все своє життя Ел Джерро випустив близько 250 пісень та 25 альбомів, тому його внесок у становленні естрадно-джазового виконавства ХХ століття важко переоцінити. В своєму аналізі я хочу зупинитись на декількох альбомах, які, на мою думку, є найзнаковішими в його кар'єрі.

We Got By – дебютний альбом Ела Джерро, випущений у 1975 році, містить суміш джазу, R&B² та соулу³ демонструє широкий вокальний діапазон та унікальний стиль. У записі пісень використовувалися такі інструменти, як саксофон, бас, ударні, гітара та фортепіано. Аранжування було виконано у легкому джазовому стилі зі значним використанням імпровізації та складних ритмів. Звучання альбому було свіжим та інноваційним для того часу, і він став одним з перших прикладів поєднання різних музичних жанрів в одному записі.

Альбом *We Got By* містить 9 композицій, з яких 6 є авторськими піснями Ела Джерро, а 3 – це джазові стандарти. Джазові стандарти, що увійшли до альбому: *Round Midnight* Телоніуса Монка / Thelonious Monk, *Dolphin Dance* Гербі Генкока / Herbie Hancock і *Rainbow in Your Eyes* Леоне Вардену.

Дебютний альбом демонструє нам певний підхід Джерро до музичного матеріалу. Він обирає різні за жанрово-стилістичною спрямованістю стандарти – латина, соул, фанк, блюз. Подальша практика підтверджує широту уподобань музиканта. Робота зі стандартом у джазі передбачає представлення оновленої мелодійної, ритмічної, гармонійної основи теми, темброво-інструментальні перетворення (вокальний варіант стає інструментальним і навпаки; зміна інструментального виконавського складу), жанрово-стильову інтерпретацію.

Головна пісня *We Got By* є визначним треком альбому з її привабливою мелодією та душевним вокалом. Пісня стала хітом джазових чартів і допомогла утвердити Е. Джерро як висхідну зірку в музичній індустрії.

Інші видатні композиції в альбомі:

² R&B – це «ритм-енд-блюз» – урбанізована модифікація блюзу, що розвинулась на межі 30-40-х років ХХ ст. у афроамериканських гетто великих американських міст – Детройта, Нью-Йорка, Чикаго та ін. [18].

³ Соул – емоційно-почуттєвий, «душевний» напрямок джазової музики та ритм-енд-блюзу, що набув розвитку в південних штатах США в кінці 1950-х років під впливом традиції джазової вокальної імпровізації та спірічуелсів [18].

- *Spirit* душевний і захоплюючий трек, який містить вражаючу музику;
- *Aladdin's Theme* джазова інструментальна композиція, яка демонструє таланти ритм-групи альбому;
- *You Don't See Me* містить гострий і емоційний вокал Ела Джерро. Пісня підкреслює його здатність передавати глибокі емоції своїм співом і є видатним синглом у альбомі.

Нагороди:

- *Echo* з цього альбому отримала Греммі в Німеччині в категорії «Найкращий міжнародний джазовий запис».

Загалом, *We Got By* – це сильний дебютний альбом Ела Джерро, який демонструє його унікальний виконавський стиль, який полягає у поєднанні різних музичних жанрів, а також в оригінальному виконанні як джазових стандартів, так і авторських пісень. У своєму виконавському стилі він дуже вправно використовував техніку скету, що робило його пісні більш живими, а його інтерпретації несхожими на версії попередників. Сутність була в тому, що він у своєму скеті багато перейняв саме з інструментальних партій, і хоча спроби такого прийому були і до цього – Е. Джерро вивів цю навичку на новий рівень. Ця характеристика Е. Джерро більше розкриється в наступних альбомах, але вже в цьому були закладені основи подальшого його розвитку.

Альбом *We Got By* вважається важливим в історії сучасної джазової музики, оскільки поєднує в собі елементи джазу, соулу та фанку. До цього часу джазові музиканти здебільшого дотримувались *єдиної стилістики*, що була притаманна стандарту, так само як і створювали інтерпретації в одному стилі. Е. Джерро став першим, хто поєднав три стилі в одному альбомі, зробивши це настільки досконало, що це зарекомендувало його як видатного виконавця, одного із найвпливовіших в історії музики.

Альбом *Glow* – це другий студійний альбом Ела Джерро, випущений у 1976 році. *Glow* більш експериментальний, ніж *We Got By* і містить більше

фанкових⁴ елементів. Також у записі альбому було використано більше електронних інструментів, таких як синтезатори та електронні ударні, що надає йому більш сучасного звучання.

Альбом містить 9 композицій, з яких 5 є авторськими піснями Ела Джерро, а 4 – це джазові стандарти. Джазові стандарти, що увійшли до альбому: *Stella by Starlight* Янга Вашингтона / *Young Washington*, *In a Sentimental Mood* Дюка Еллінгтона / *Duke Ellington*, *Take Five* Пола Дезмонда та *Mister Magic* Гроува Вашингтона / *Grove Washington*.

Заголовна пісня альбому *Glow* пісня стала хітом R&B-хіт-парадів.

Інші видатні композиції в альбомі включають:

- *Take Five* джазовий стандарт Пола Дезмонда, який Джерро наповнює своїм унікальним стилем і енергією;
- *Love is Real* містить прекрасну мелодію та демонструє здатність Джерро передавати глибокі емоції своїм співом. Пісня є видатним синглом в альбомі та є свідченням незмінного таланту Джерро як вокаліста та саме як автора пісень;
- *Rainbow in Your Eyes* душевну баладу, яка містить емоційний і потужний вокал Джерро. Вона стала однією з найбільш відомих пісень Ела Джерро, а також здобула значний успіх на радіо і була популярною в його концертній програмі.

Нагороди:

- *Rainbow in Your Eyes* з цього альбому отримала Греммі в номінації «Найкраща вокальна джазова виконавська робота».
- *Love Ballad* – була відзначена нагородою Греммі в номінації «Найкраще чоловіче вокальне R&B виконання».
- *This Masquerade* – отримала премію Греммі в номінації «Найкраще чоловіче вокальне R&B виконання».

⁴ Фанк – жанр музики, що виник на початку 1960-х років в США, основними родоначальниками якого були музиканти з афроамериканських спільнот. Цей жанр музики має сильні ритмічні та гармонійні характеристики, з використанням елементів соул, джазу, блюзу та рок-н-ролу [18].

Glow – це прекрасний альбом Ела Джерро, який демонструє його неймовірний талант вокаліста та автора, підкреслюючи здатність митця майстерно поєднувати жанри та стилі.

Look to the Rainbow – був записаний під час туру музиканта в Європі в 1977 році. Цей альбом можна вважати одним з найвідоміших і найуспішніших альбомів Е. Джерро, підтвердженням чого стає його перебування довгий час у Топ-20 альбомів джазової музики. *Look to the Rainbow* демонструє майстерність співака у виконанні джазових стандартів, а також власних композицій. Вражає вокальний діапазон і здатність плавно поєднувати різні жанри і стилі. Е. Джерро себе проявляє ще й як *майстер імпровізації та інтерпретації*. На цьому концерті було заспівано багато джазових стандартів, але при прослуховуванні переважає враження саме від унікальності виконання.

Нагадаємо, що джазова імпровізація базується на маневриності в моменті співу, швидкої адаптації музиканта до ладової та гармонічної складової пісні, до ритміки, яку утворює супровід. Також є декілька видів самої імпровізації: варіативний, мотивний, атональний, вільний. В *Look to the Rainbow* Е. Джерро репрезентує себе як вокаліст, котрий дуже гарно володіє усіма цими аспектами і навіть деякі з них покращує завдяки, наприклад, звукоутворенню. Співак додає звучанню більшої інструментальності та ритмічності, активно застосовує техніку скет, виводячи її на новий рівень.

Звучання цього альбому базується на «живих виступах», де вокаліст та його команда музикантів в режимі реального часу імпровізують і експериментують зі звучанням. В альбомі багато вокальних, інструментальних імпровізацій, складних ритмічних структур. До інструментального складу входять як традиційні джазові інструменти (саксофон, труба, барабани, контрабас), так і електронні інструменти (синтезатори та електрична гітара). Їх комбінування створює оригінальне звучання, котре поєднує у собі культуру традиційного джазу з електронним, котрий тільки набував розвитку.

Альбом *Look to the Rainbow* містить **14** композицій, з яких **7** є авторськими піснями Ела Джерро, а **7** – це джазові стандарти. Джазові стандарти, що увійшли до альбому: *A Day in the Life of a Fool* Луїса Бонфа / *Louis Bonfa*, *I Concentrate on You* Коула Портера / *Cole Porter*, *The Joker* Боббі Шора / *Bobby Shore*, *Goodbye Pork Pie Hat* Чарльза Мінгуса / *Charles Mingus*, *On Green Dolphin Street* Броніслава Капера / *Bronislav Kaper*, *Over the Rainbow* Харольда Арлена / *Harold Arlen* та *Summertime* Джорджа Гершвіна / *George Gershwin*.

Найвідоміші пісні:

- *Birdland*;
- *Take Five*;
- *I Shot the Sheriff*.

Нагороди:

Греммі у номінації «Кращий вокальний джазовий альбом».

Альбом заслуговує на увагу не тільки через виконання Е. Джерро, але і через його супровідну групу, що складається з досвідчених джазових музикантів. У записі альбому брали участь декілька видатних музикантів, в тому числі: Том Каненг / *Tom Canning* на фортепіано та клавішних інструментах, Абрахам Лаборіель молодший / *Abraham Laboriel Jr.* на ударних, Джералд Албрайт / *Gerald Albright* на саксофоні. Це далеко не повний список музикантів, але ці імена привертають увагу в контексті цього конкретного запису. Так, Том Каненг грав з Елом Джерро протягом багатьох років та був його основним клавішником на багатьох записах, включаючи *Look to the Rainbow*. Але він також співпрацював з багатьма іншими відомими музикантами, такими як Джордж Бенсон, Бетт Мідлер / *Bette Midler* та Рікі Лі Жонс / *Rickie Lee Jones*. Досить відомим музикантом є Абрахам Лаборіель молодший, який грав з Полом Маккартні / *Paul McCartney*, Елтоном Джоном / *Elton John* та іншими.

Загалом, *Look to the Rainbow* – це альбом, який доводить майстерність Е. Джерро, крізь призму ще однієї сторони його таланту – *імпровізаторської*,

що є невід'ємною складовою його діяльності як вокаліста-виконавця та композитора.

Breakin' Away – один з найбільш успішних і впливових альбомів Ела Джерро, який був випущений в 1981 році. У цьому альбомі Ел Джерро перейшов до більш сучасного звучання, використовуючи не тільки елементи фанку, які він вже застосовував і раніше (наприклад, в дебютному *We Got By* та другому альбомі *Glow* середини 1970-х років, про що згадувалося раніше), але й елементів ритм-енд-блюзу⁵ та, що найголовніше, поп-музики, котра набувала розвитку у 1980-х роках. Тут він зарекомендував себе не тільки як виконавець нішевої джазової музики, а й як співак, котрий може створювати твори для широкої аудиторії.

У цьому альбомі Ел Джерро продемонстрував свої неперевершені вокальні здібності, які поєднувались водночас з дуже простими та елементарними для запам'ятовування мелодіями та текстами. Завдяки якісному продакшену *Breakin' Away* привернув увагу величезної слухацької аудиторії, став важливим кроком у розвитку кар'єри музиканта.

Інструментальний склад цього альбому також відрізняється від попередніх альбомів, зокрема, залученням більшої кількості електронних інструментів, таких як синтезатори, електронні барабани та гітари, що стали суттєвою ознакою звучання 1980-х років. Крім того, у цьому альбомі Джерро також використовує широку палітру бек-вокалів, що роблять звучання ще більш різноманітним та вишуканим.

Бек-вокал – це коли вокаліст або група співаків виконують вокальну партію, гармонійні підспівування, які додають глибину та текстуру пісні. Вони можуть виконуватись в різних стилях музики, включаючи джаз, рок, поп та інші. Як підспівування бек-вокал може мати різну функцію в пісні. Він часто використовується для створення хору, який допомагає підкреслити головну мелодію та створити більш повний звук. У джазі – залучаються як підспівування, але тут вони можуть бути складнішими гармонічно та більш

⁵ Ритм-енд-блюз – те ж саме, що й R&B.

імпровізованими. В джазових інструментальних соло можуть використовуватись як частина імпровізації, додаючи новий вимір звучанню та розширюючи музичні можливості виконавця.

Якщо казати про глибину палітри бек-вокалів саме у творах Джерро, то можна наголосити на тому, що в його піснях вони часто використовуються для створення не тільки повноти звучання, а й як інструмент для збагачення ритмічних малюнків. Часто бек-вокалам виконуються інструментальні партії створюючи ефект вокально-інструментального супроводу (вокал передає звучання інструментів).

Альбом *Breakin' Away* Ела Джерро містить 9 композицій, з яких 7 є авторськими піснями Ела Джерро, а 2 – кавер-версії пісень інших виконавців: *Teach Me Tonight* Генрі Манчіні / *Henry Mancini* та *My Old Friend* Стіва Гедді / *Steve Gadd*. Зазначимо, що як і у випадку із джазовими стандартами, виконання Елом Джерро каверів також було дуже самобутнім. Як відомий інтерпретатор він додав пісням унікального колориту, наповнив їх імпровізацією та глибиною свого голосу, котру він розкрив, використовуючи різні вокальні техніки. Зокрема пісня *Teach Me Tonight* Генрі Манчіні. Сингл був спочатку написаний у 1953 році, і з тих пір його виконували та інтерпретували багато виконавців, але версія Ела Джерро особливо примітна плавним і душевним вокалом. Інтерпретація пісні *Teach Me Tonight* є прекрасною та романтичною. У пісні йдеться про бажання вчитися у коханої таємницям любові та пристрасті. Версія Ела Джерро ідеально передає це почуття, а його вокальне виконання водночас є інтимним та спокусливим. Аранжування містить джазове фортепіано та м'який саксофон, що створює плавний та чуттєвий фон для вокалу Ела Джерро. Він співає достатньо об'ємно використовуючи техніку соб для м'якості, бархатні обертони, щоб передати чуттєвість і тугу, присутні у тексті. Цю кавер-версію можна вважати класичним прикладом здатності Ела Джерро наповнювати свою музику емоціями та душею.

Найбільш відомі та значущі пісні з цього альбому:

- *Breakin' Away*;
- *We're In This Love Together*;
- *Roof Garden*;
- *Teach Me Tonight*;
- *My Old Friend*.

Нагороди Греммі:

- Пісня *We're in This Love Together* у номінації «Запис року» (1982);
- Також сингл *Breakin' Away* – нагороду Греммі як «Кращий поп-сингл» у 1982 році;
 - Ел Джерро став володарем Греммі в номінації «Найкращий джазовий виконавець» (1982);
 - Пізніше, у 1986 році, Ел Джерро був відзначений Греммі за «Найкраще чоловіче вокальне R&B виконання» пісні *Since I Fell for You*;
 - Крім того, у 1988 році пісня *Blue Rondo à la Turk* з альбому *Breakin' Away* отримала нагороду Греммі за «Найкраще вокальне джазове виконання».

Можна сказати, що альбом *Breakin' Away* є найбільш успішним альбомом у кар'єрі Ела Джерро, оскільки він отримав найбільшу кількість нагород та досягнень, здобувши платинового статусу в США.

My Old Friend: Celebrating George Duke – це чудовий альбом Ела Джерро, присвячений його колезі, продюсеру та давньому другу, відомому джазовому піаністу і композитору Джорджу Дюку / *George Duke*.

Джордж Дюк (1946–2013) прославився як музикант та продюсер. Його музика охоплювала різні жанри, від джазу та фанку до електронної музики. Він був часто запрошуваний до студійних записів різних артистів, і його клавішні імпровізації можна почути в багатьох відомих піснях.

Дж. Дюк також продюсував багатьох відомих артистів – Стіві Уандера, Аніту Бейкер / *Anita Baker*, Ела Джерро тощо. До речі, Е. Джерро співпрацював з різними продюсерами, які водночас були і талановитими

музикантами, в тому числі з Томом Каном / *Tom Kan*.

Ел Джерро та Джордж Дюк мали тісну дружбу. Починаючи з 1970-х років, окрім співпраці в студії Ел Джерро та Джордж Дюк виступали разом на концертах та фестивалях. Наприклад, у 1994 році вони взяли участь у фестивалі *Jazz Trax* на Каліфорнійському півострові Каталіна, де презентували свої хіти, а також кілька кавер-версій, включаючи *Summertime* та *Route 66*. Загалом, співтворчість Ел Джерро та Джорджа Дюка була дуже успішною та продуктивною, вінцем чого став альбом *Breakin' Away* визнаний, як вказувалося раніше, платиновим у США за рівнем продажів.

My Old Friend: Celebrating George Duke (2014) містить переважно кавер-версії пісень самого Джорджа Дюка. Альбом має сильну емоційну складову, що відображає глибоку повагу та шану, яку Джерро мав до Дюка, а пісня *Sweet Baby* стала дуже популярною відразу після випуску альбому.

Цей альбом складається з **11** пісень, включаючи кілька джазових стандартів та композиції Джорджа Дюка, а також декілька авторських пісень Ела Джерро.

Джазові стандарти: *Take Five* – Пола Дезмонда, *What a Wonderful World* – пісня, написана Бобом Тілденом / *Bob Tilden* та Джорджем Девідом Вейсом / *George David Weiss*, *It's On* – композиція Джорджа Дюка, *Mercy Me (The Ecology)* – пісня Марвіна Гея / *Marvin Gey*.

Найбільш відомі пісні з цього альбому:

- *Sweet Baby*;
- *Reach for It*;
- *Give Me the Night*;
- *Someday We'll All Be Free*;
- *Brazilian Love Affair*.

Brazilian Love Affair — це пісня Джорджа Дюка, яка є чудовою даниною бразильській музиці, поєднуючи елементи джазу, фанку та латиноамериканської етно музики для створення справді унікального та

захоплюючого звучання. Цю пісню я часто використовував у своїх концертних програмах.

Вокал Ела Джерро у *Brazilian Love Affair* притаманний його звичній виконавській манері. Велика кількість скету на склади та імпровізаційний текст на початку пісні, котрий розспівується, імітуючи бразильську гітару, надає латиноамериканського колориту всій пісні. Його голос плавний, спекотний і ідеально підходить до романтичного тексту. Аранжування містить динамічну басову лінію, жваву перкусію та пишні струнні партії, які допомагають створити мрійливу та романтичну атмосферу. Текст пісні розповідає про закоханість у ритми та мелодії бразильської музики, а виконання Ела Джерро справді передає радість і пристрасть такого кохання. В цьому альбомі він її заспівав у дуеті з відомою джазовою співачкою Даяною Рівз / *Dianne Reeves*. Також у пісні є гітарне соло, котре розкриває ще більше жвавий бразильський характер за допомогою ладовості та ритмічних зміщень. Після соло композиція продовжується у стилі поп-музики, лунає наступна частина – *bridge* як перехід між основною темою пісні і кодою, і згодом впливає у традиційні бразильські карнавальні мотиви з широкою партією народного латино-американського хору, яка виходить на *outro*.

Ця пісня оспівує силу музики об'єднувати людей і викликати глибокі емоції, які прекрасно у своєму вокалі передають Ел Джерро і Даяна Рівз.

Висновки до Розділу 1

Отже, проаналізована структура, зміст, особливості задіяних виконавчих засобів, вокальних технік, інструментального супроводу 26 альбомів дозволяють дійти таких висновків:

1. з моменту випуску дебютного альбому в 1975 році Е. Джерро відразу заявляє про себе не лише як автор оригінальних вокальних композицій, але й виконавець-професіонал джазових стандартів та кавер-версій;
2. за свою кар'єру він виконав багато джазових стандартів різної жанро-стильової спрямованості. Інтерпретуючи їх, він *по-новому розкриває їх звучання, додаючи у свою імпровізацію більше інструментальної*

складової, що виводить в цілому жанр вокальної естрадно-джазової інтерпретації на новий рівень, завдяки оновленню загального підходу до імпровізованого тексту. З самого початку – це стає характерною ознакою його виконавського стилю, який не втрачає своєї привабливості а ні для слухачів, а ні для музикантів, залишаючись прикладом для багатьох сучасних естрадних виконавців;

3. ознакою його виконавського стилю є поєднання імпровізаційності з різними вокальними техніками, використання широкої палітри бек-вокалів;
4. неперевершені вокальні здібності, як правило поєднуються в композиціях Е. Джерро з дуже простими для запам'ятовування мелодіями та текстами.

Це надихає більш уважно роздивитись його вокал з точки зору залучення провідних вокальних технік естрадно-джазового виконавства (скет, белтінг, тванг, соб) та їх практичного втілення в вокальних композиціях задля створення художнього образу.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ЕЛА ДЖЕРРО: ДОСВІД ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ

2.1. Вокальні техніки та засоби для імпровізації у виконавстві Ела Джерро

Вокал Ела Джерро був достатньо багатограним. Він гарно володів різними техніками, а деякі, такі як скет, навіть покращив та оновив. І хоча в Ела Джерро немає методичних праць з викладання, розбираючи його вокал можна почути багато сучасних тенденцій, котрі актуальні і в наші дні. Тванг, белтінг, соб та скет – були невід’ємними складовими його виконавського стилю. В своїй роботі я хотів би розглянути всі ці техніки в розрізі саме методики викладання, взявши виконавський стиль Ела Джерро за приклад вокального унаслідування. Для характеристики вокальних технік мною узагальнено інформацію, що розповсюджено в джерелах [2, 3, 5, 6, 7, 8, 11, 13, 15, 16, 17, 21, 28, 32, 46, 60, 61];

Белтінг

Белтінг (*belting*) – термін походить від дієслова *to belt* (кричати), але можна сказати, що термін «белтінг» став народним терміном серед співаків, музикантів та викладачів, які використовували цю техніку вокального виконання. Белтінг став більш популярним у музичних колах у 1970-х, коли був активний розвиток бродвейських мюзиклів. Першим почала використовувати белтінг Етель Мерман / *Ethel Merman* у постанові *Girl Crazy*. Після цього белтінг став популярним в музичних виставах Бродвею завдяки його здатності передавати емоції та енергію пісні на великій сцені. У бродвейських мюзиклах зазвичай використовуються потужні звукові системи та великі оркестри, тому вокалісти повинні мати здатність конкурувати з цими сильними звуками і відчувати впевненість у своєму голосі. Саме після поширення цієї техніки на бродвеських сценах він став стандартним терміном і в популярній музиці, що описує техніку гучного, енергійного виконання пісень з використанням високих нот діапазону. Також белтінг

можна почути у деяких жанрах етнічної музики по всьому світу, він є невід'ємним інгредієнтом у музиці *Gospel*. Представники класичного співу не вважають белтінг цінною технікою; однак, багато тенорів користуються ним для більш пристрасного виконання деяких високих нот.

У повсякденному ж житті ми чуємо його у дітей, які грають на дитячих майданчиках та у тренерів на лініях спортивних полів. Це перший звук, який ми робимо в дитинстві, і який продовжуємо використовувати доти, доки не навчимося нормальної соціальної поведінки.

Фізіологія

Головною характеристикою белтінгу є нахил перстневидного хряща, який ще більше потовщує масу змикання голосових зв'язок. У свою чергу, це явище продовжує фазу роботи складок до 70% кожного вібраційного циклу. Це призводить до збільшення тиску під час змикання і, як наслідок, до формування звукових хвиль більшої амплітуди.

Гортань при цьому підіймається сприяючи скороченню сфінктера черпало-надгортанника, який також є компонентом цієї вокальності і більш знайомий в сучасному викладацькому світі як тванг (*twang*). Це ефект надає ще більшої дзвінкості за рахунок звуження початку гортані.

Техніка освоєння та рекомендації

Белтінг ще називають «вокальним криком» через насиченість звуку і загальну схожість у звукоутворенні. Для формування правильного белтінгу треба уявити, що за 10 метрів стоїть хтось, до кого необхідно докричатись. Імітуючи крик, задіється робота перстневидного хряща. Цю закономірність треба відслідкувати та інтегрувати в загальний процес формування вже вокального звуку при співі.

Соб

Соб (*sob*) – термін походить від англійського слова *sobbing* (плакати) і характеризується достатньо глибоким та схожим на плач дорослого звуком. Термін «соб» – це опис техніки вокального виконання, яка використовувалась вокалістами різних жанрів вокальної музики, а її назву

запропонували виконавці, які користувались цією технікою. Достеменно невідомо хто першим ввів цей термін звукоутворення до того, як у своїх дослідженнях його не охарактеризувала Джо Естілл / *Jo Estill* [16]. Вона стала популярною серед блюзових музикантів, а також джазу та інших жанрів вокальної музики, для яких має значення виразність нижніх обертонів діапазону.

Фізіологія

Сутність цієї техніки полягає в дуже широкому, просторовому та глибокому звуці. Основну роль тут відіграють: підняте м'яке піднебіння, розкриті хибні голосові зв'язки та дуже низька позиція гортані. Все це відкриває простір для змикання справжніх голосових зв'язок, а звук при цьому достатньо насичений низькими обертонами. Сфінктер черпало-надгортанника широкий, а не скорочений, що також сприяє розкриттю більш низького діапазону голосу.

Техніка освоєння та рекомендації

Для того, щоб відчувати як створювати звук за допомогою техніки *соб*, треба навчитись опускати гортань та відчувати простір у гортані, де циркулює повітря. Для цього треба зробити глибоке позіхання, наче ви тільки прокинулись зранку. При цьому русі гортань опуститься достатньо низько, а м'яке піднебіння підніметься, теж створюючи додатковий простір та резонанс.

Скет

Скет (*scat*) – термін пішов від англійського дієслова *to scat* (тікати). Сутність техніки першочергово полягала в тому, що виконавці не співали якісь певні слова, а казали якісь склади та звуки, які акустично були схожі на звучання якогось інструменту.

Скет бере свій початок із музики Західної Африки, де ударні звуки інструментів замінювалися вокалізацією. Згодом скет отримав популярність серед джазових співаків США, які намагалися імітувати голосом звуки вже різних джазових інструментів. Першим записаним прикладом скета є

композиція *Heebie Jeebies*, записана Луї Армстронгом / *Louis Armstrong* у 1926 році. Існує легенда, що ця композиція з'явилася після того, як у Армстронга впав нотний лист зі словами на підлогу, або він просто забув слова. Іншою відомою виконавицею скету у 1940-ті роки стала Елла Фіцджеральд / *Ella Fitzgerald*, яка була відома своїм умінням імітувати джазові інструменти [57].

У 1960-х роках свінговий співак Ворд Свінгл / *Word Swingle* використав скет для аранжування музики Йоганна Себастьяна Баха, а згодом інших композиторів минулого. Очолюваний ним гурт *Swingle Singers* після випуску альбому *Jazz Sebastian Bach* отримав світову популярність. Видатним майстром скету був і сам Ел Джерро, а його альбом *Look to the Rainbow* є показовим прикладом імпровізації скетом, за який він, до речі, отримав Греммі і був високо оцінений критиками.

Фізіологія

У випадку з цим звуком важко охарактеризувати фізіологічні процеси, бо вокальна позиція буде формуватися в залежності від інструменту, який виконавець хоче зімітувати, саме тому ця техніка є дуже важкою, так як поєднує в собі багато інших вокальностей. Наприклад, для того щоб зімітувати звук гітари, треба скоротити сфінктер черпало-надгортанника та підняти гортань, а якщо потрібен буде низький звук (віолончель або низькі томи барабанів), то буде використовуватись соб.

Техніка освоєння та рекомендації

Звукоутворення в даній вокальності залежить від імітуємого інструменту. Є багато технік, які будуть доречні, тут можна звернутись і до уроків Боба Столофа / *Bob Stoloff* і праць Елли Фіцджеральд, головне підібрати правильні склади, голосні та приголосні і вподобитись інструментальному звукоутворенню за рахунок вище перерахованих технік (гітара – більше твангу, саксофон – більше белтінгу, перкусія – більше собу).

Тванг

Тванг (*twang*) – термін тванг був введений американською оперною співачкою Джо Естілл⁶ в 1989 для зазначення сфокусованого резонансу, що досягається звуженням над голосовими складками нижньої частини надгортанника (черешка) і черпалоподібних хрящів, що утворюють собою сфінктер черпало-надгортанника [див. Додаток С].

Як було зазначено, скорочення цього сфінктеру або його широкий стан кардинально змінює фінальний звук від дзвінкого і насиченого верхніми обертонами, до низького наповненого нижнім діапазоном звуку. Саме тому що ця вокальність є такою ваговою складовою усіх представлених технік, у цьому дослідженні зацентруємо на ньому увагу.

Результатом досліджень, що проводилися спільно з низкою спеціалістів з університетів та лабораторій США, Великобританії, Японії в останній третині ХХ століття, стала техніка збільшення імпедансу, альтернативна тій, що пропонує класична вокальна педагогіка. Нагадаємо, імпедансом у вокалі називається зворотній акустичний опір, який зазнають голосові складки з боку ротоглоткового каналу [17]. Імпеданс знімає частину навантаження з голосових складок, що коливаються. Постановка голосу пов'язана із знаходженням такого імпедансу, який забезпечує нормальну роботу голосових складок. Імпеданс залежить від довжини ротоглоткового каналу, наявності у ньому звужень, форми порожнин. Порівняно довгі та масивні голосові складки низьких чоловічих голосів вимагають більшого імпедансу, для легких, високих голосів, що мають тонкі голосові складки, характерний невеликий імпеданс.

У своїх дослідженнях фізичний сенс імпедансу, його «прояв», Джо Естілл продемонструвала на наступному прикладі: «Припустимо, ви надуваєте повітряну кульку. Спочатку ваші зусилля з надування будуть відрізнятися від зусиль, які потрібно докласти в кінці, коли кулька вже

⁶ Джо Естілл – викладач з вокалу, яка має научний ступінь, засновник методології “Estill Voice Training” (скорочено “EVT”).

практично наповнена повітрям до краю. У порожню кульку повітря легко вдувається, його стінки помітно розширюються при кожному видиху. Наприкінці процесу вдути хоча б ще одну порцію стає неймовірно важко, здається, що кулька якою була за обсягом, такою і залишається, обличчя від зусиль червоніє, стає важко утримати повітря, що виривається з кульки» [15]. В даному випадку тиск повітря, створений у надутій кульці, практично зрівнявся з тим тиском, який можливо створити, щоб повітря увійшло в кульку. Опір тиску повітря в кульці, аналогічний тиску, який ви створюєте у своїх легенях, і буде імпедансом.

Спостереження за сотнями вокалістів, які співають у різних стилях і манерах, зроблені із застосуванням різних методів дослідження, продемонстрували наступне: необхідний імпеданс, який сприятливо впливає на характер роботи голосових складок, можна створити, навчившись звуженню простора в гортані. Ця дія призводить до об'ємної модифікації надскладкової порожнини. Іншими словами, «кулькою» із прикладу є не весь ротоглотковий канал, а маленька повітряна порожнина в гортані над голосовими складками, яку співакові потрібно сформувати, щоб отримати ефект імпедансу повною мірою.

Яку роль відіграє у цьому тванг? Твангом називається яскравий, прямий звук, який формується в результаті звуження ротоглотки та підйому гортані. Саме ці фізіологічні особливості твангу як техніки виконання дають можливість зробити звук насиченим. Іншими словами, оптимізація процесу утворення імпедансу через відмову від залучення всієї ротоглоткової порожнини, крім її окремих частин, дозволяє співаку докладати набагато менше фізичних зусиль у процесі звуковидобування. Тому вокал з використанням техніки твангу є менш енерговитратним і тому заслуговує на увагу. Завдяки властивому тванговому дзвону резонансної маски, доступ до якої здійснюється через носову порожнину, співаку вдається без додаткових зусиль збільшити гучність до 600% (15 дБ). Проте, є й протилежна думка, що це лише слуховий обман, оскільки насправді тванг не підвищує гучність

звучу загальною, а лише посилює частоти, які сприймає людський слух.

З погляду звуковидобування буде правильним розглядати тванг як один із тембральних складових у спектрі голосу. Це відбито у самому значенні слова, яке з англійської перекладається як «гугнявість». Найбільше відповідають твангу такі звуки, як плач немовляти або качине крякання. Однак це лише збіг акустичних асоціацій людини відповідно до того звуку, який видається при вокалізації за допомогою твангової техніки. Слово “*twang*” використовується по-різному: деякі люди називають так певний діалект або акцент, сформований у південних штатах Америки. Деякі описали б тванговий звук як звучання електрогітари. Насправді тванг з погляду звучання – це різкий, чутний звук, що прорізає простір. Він може бути більш або менш виразним, але в цілому, він допомагає надати звуку «фокус» і «звучність».

Почути тванг без обертонів всього діапазону голосу неможливо, так як у складі голосу про тванг можна говорити як про один з основних вокальних елементів, у будь-якому випадку голос складається з набору формант. До цих пір залишається невирішеним питання про те чи є тванг тим самим, що і висока співоча форманта? На думку фахівців, необхідно провести ще низку досліджень, щоб кваліфікувати їхні відмінності. Хотілося б запропонувати свій погляд на цю проблему, ґрунтуючись на особистому практичному досвіді, залучаючи доступні на сьогоднішній день дослідження. Щоб розібратися в цьому питанні, порівняємо форманту та її різновид – високу співочу форманту – з твангом.

Термін «форманта», введений відомим німецьким фізіологом Лудимаром Германом⁷ / *Ludimar Hermann* в 1894 році, використовується для акустичної характеристики звуків мови (насамперед голосних), вказуючи на рівень частоти голосового тону з подальшим впливом на формування тембру голосу. Вчений відзначав прямий зв'язок повітряних поштовхів,

Лудимар Герман / *Ludimar Hermann*; 21 жовтня 1838, Берлін - 5 червня 1914, Кенігсберг) - німецький фізіолог і фонетик, учень Дюбуа-Реймона, теорію якого потім спростував [28]

створюваних голосовими зв'язками, з коливаннями резонаторів із властивою їм частотою. Коливання швидко загасають, доки не будуть збуджені наступним повітряним поштовхом. Таким чином, графік зміни тиску повітря поблизу рота при виголошенні голосної повинен складатися з чергування серій коливань. Згідно з Л. Германом, тон збуджуваного таким чином резонатора може і не бути гармонійним обертоном тону зв'язок. Для звуку кожної голосної характерні лише ритмічні чергування тону певної висоти даної голосної.

Л. Герман назвав свій тон резонаторної порожнини формантою голосної. Він характеризував її двома головними областями посилення: одна з них зобов'язана своїм походженням резонансу глотки, а друга резонансу ротової порожнини. Язик, на його думку, є основним органом артикуляції, переміщення якого створює в ротовій і глотковій порожнинах потрібні для утворення формант обсяги повітря.

Саме ці форманти, глоткова і ротова, також виступають як основні резонатори в системі вокального звуковидобування. Їх називають «головними» резонаторами. За словами офіційного представника школи EVT (*Estill Voice Technique*) Ірині Рамзіної, варто розглядати головні резонатори – глотку та рот, а точніше, ротоглоточну порожнину, як резонатор складної форми з можливістю миттєвої трансформації за допомогою язика, оскільки за своєю формою ротоглотка відносно нагадує вигнутий рупор, але кардинально відрізняється від будь-якого рупора наявністю в ній об'ємного та рухомого м'яза – язика. Саме його рухи всередині нашого рота призводять до трансформації простого звуку у вокальний [28]. Це вперше довели в 1946 японські вчені, шляхом математичних підрахунків проводячи різні експерименти. В результаті було помічено, що при зміні за допомогою язика просторового балансу в резонаторах основна звукова хвиля і її найінтенсивніші обертони, як би «вимикаючи» зі звуку всі інші, починають «склеюватися» між собою, при цьому виникає те, що у фонетиці та вокалі називають формантами [там само].

Найнижчу за частотою форманту називають основною, у ній міститься тон звуку. Наступну форманту називають першою мовною. Ця форманта у мові виникає завдяки глотковій порожнині. Друга мовна форманта – за допомогою ротової порожнини.

Для розпізнавання голосного звуку важливими є дві форманти – перша і друга мовна. У вокалі структура взаємодії резонаторів змінюється, тому згідно з дослідженнями, не можна вважати, що перша мовна форманта в співі утворюється саме завдяки глотці. Ця форманта грає у вокалі величезну роль і навіть має свою спеціальну назву – низька співоча форманта. Цей термін ще за радянських часів запровадив В. Морозов [21], який неодноразово наголошував на важливості ролі у створенні спектра голосу двох порожнин – трахеобронхіальної (нижній, грудний резонатор) та ротоглоткової [там само]. Проте, західні експерти цієї думки зовсім не розділяють, говорячи про те, що у формуванні звуку бере участь лише ротоглоточна порожнина. Ця думка близька і мені.

Для радянської вокальної педагогіки поняття «грудний резонатор» давно є одним із основних «стовпів». Якщо прикласти руку в момент фонації низьких нот до грудей вокаліста, особливо басу чи баритону, то можна чітко відчутти вібрацію, що нашттовхує на думку, що резонація відбувається саме у грудному відсіку за допомогою якихось порожнин у ньому. Єдина «підв'язувальна» порожнина, яка теоретично могла б служити для резонансу, – це трахея і великі бронхи, що примикають до неї. Однак існування процесу акустичного резонансу можливе лише за певних умов, за яких одним із найголовніших є відкритість порожнини у зовнішнє середовище [там само]. Одночасно ми знаємо, що зімкнені голосові складки перекривають рух повітря. На думку О. Васильєва [2], вокальні складки людини в процесі вокалізації, та й загалом, не працюють як «шторки», просто коливаючись у вакуумі, тому що в такому разі неможливо було б створити посилений підзв'язочний тиск, який є основою зміни гучності голосу. Повітря через зв'язки проходить не безперервним потоком, а порціями, функціонуючи

подібно клапану. Кожна окрема порція повітря проходить через зв'язки дуже швидко і для нашого вуха просто зливаються в один безперервний звук як звучання мотора автомобіля на високих обертах. Сама наявність під складками в момент фонації області підвищеного тиску говорить про клапанний механізм роботи системи, і в такому випадку, навіть якщо резонансні процеси під складками і відбуваються, то їх результату ми не можемо почути [там само].

Західним науковим співтовариством, що також досліджує проблему функціонування голосу людини, на даний момент абсолютно з'ясовано і доведено, при використанні складних математичних підрахунків, що звукова хвиля, яку ми в результаті чуємо, спрямовується тільки в один бік – вгору, через горлянку, рот, ніс до виходу у зовнішнє середовище. Але не вниз, у бік трахеї. Це підтвердили й численні електроміографічні дослідження, проведені вже у XXI столітті. Один з авторитетів у цій галузі знань, професор Франко Фуссі / *Franco Fussi* (Італія) пише так: «Від легеневих альвеол до голосових зв'язок повітряний потік не вібрує, тобто він “німий” та дихальні шляхи (легкі, бронхи, трахея, “груди”) не є резонаторами. Чому помилково говорити про грудний резонатор: вібраційні відчуття на деяких тональних ділянках фонації, що локалізуються та відчуються співаком у «грудях» є не ефектом резонансу, а явищем вібрації скелетних м'язів, пов'язаної з передачею звуку в прилеглі тканини» [15]. В даному випадку описується ефект консонансу резонування, тобто ефект передачі коливань від їхнього генератора (голосових складок) через тканини організму і, насамперед, через тверді тканини хрящів і кісток.

В. Морозову також було відомо про консонанс: «Потрібно, звичайно, при цьому враховувати, що вібраційні коливання можуть поширюватися від джерела цих коливань – гортані – безпосередньо і по твердих тканинах нашого тіла. Залежать вібраційні коливання і властивостей тканин резонаторів; товсті та м'які стінки поглинають вібраційні коливання більші, а тонкі – менше» [21].

За словами багатьох викладачів для того, щоб однозначно фіксувати присутність у трахеї саме явища акустичного резонансу, потрібно вводити відповідний вимірювальний прилад лише у трахею. Причому в трахею живої людини, яка співає (або говорить), а цього поки що нікому зробити не вдалося. На Заході і не намагаються зробити такі дослідження, бо однозначно довели напромак поширення хвилі, навіть зайвий раз підтверджувати те, в чому впевнені? У нас теж не поспішають, мабуть тому, що впевнені у протилежному. Тому як проміжний висновок зазначимо: участь трахеобронхіальної порожнини у формуванні НСФ (низька співоча форманта) малоймовірно, тому що трахея не має можливості виводу звуку назовні, а потік повітря перегороджується зв'язками. У такому випадку весь спектр резонування формується тільки за допомогою ротового та глоткового резонаторів, а НСФ – це лише ефект консонансу.

Далі в спектрі вокального звуку йде друга середня співоча форманта, яку часто порівнюють з другою мовною, але вона не відповідає їй ні частотою, ні амплітудою. Наступні форманти, третя, четверта, п'ята вже важливіші для того, щоб слухач оцінив голос як польотний, дзвінкий і наповнений. Об'єднання третьої, четвертої та п'ятої форманти у щось спільне називається високою співочою формантою (ВСФ). Вона і дає голосу окрім усіх вищезгаданих якостей, ще й якість «польотності». Вміння задіяти надскладкову порожнину додає у спектр голосу високу співочу форманту. Ця форманта представляє собою посилення обертонів, що розташовуються на частотах 2–4 КГц, що відповідно до акустичних особливостей слуху людини істотно підвищують гучність чутого звуку без зміни його сили.

Аналогом високої співочої форманти на практиці вітчизняного академічного вокалу виступає тванг у західному виконавстві.

На мою думку, з одного боку, ці поняття є схожими, оскільки тванг справді посилює в процесі вокалізації звук, роблячи його дзвінким та польотним, таку саму функцію виконує і наявність високої співочої форманти в голосі. Однак, якщо висока співоча форманта є лише набором

звукових частот, вважаючись однією з характеристик голосу в процесі співу, то тванг – це не лише позначення певного звучання, а й елементна вокальність, яка відіграє допоміжну роль у формуванні різних технік, таких, як белтінг. Наявність твангу в голосі робить звук дійсно дзвінким, але цей дзвін з'являється внаслідок роботи черпало-надгортанного сфінктеру що, у свою чергу, і призводить до посилення звуку. У цьому разі тванг можна вважати технікою звуковидобування.

Отже, можна вважати, що тванг у значенні якості звуку дійсно чимось схожий на високу співочу форманту, однак і тут є свої особливості, тому що тванг додає в тембр певну гугнявість, тоді як звук з наявністю високої співочої форманти може бути і з яскравим носовим призвучком, і без нього. Так, тванг може бути менш носовим, проте, якась частина гугнявості залишається в тембрі, у той час як наявність високої співочої форманти не передбачає цього.

Підсумовуючи, підкреслимо, що тванг виступає багатозначною дефініцією, що характеризує як певну техніку вокального виконавства, так і специфічний вокальний елемент, який можна поєднати з будь-якими простими або складними (складовими) вокальностями. У значенні забарвлення звуку тванг виступає вузькоспрямованим терміном, що позначає ряд частот, що характеризують звук як дзвінкий і польотний. За змістом він межує з ВСФ (високою співочою формантою), хоча і за наявності ряду нюансів, про які було сказано вище. Також тванг виявляється чудовим помічником у виправленні голосу завдяки тому, що він сприяє рівності змикання голосових зв'язок, а значить може бути задіяний як вокальна терапія.

Техніка освоєння та рекомендації

Як вже багато раз зазначалось тванг – це техніка дуже посиленого резонансу, тому в чистому виді тванговий звук дуже сильно різкий і неприємний, схожий на крякання качки і саме цей образ і є першим у викладанні цієї вокальності. Також можна застосувати приклад з мавпячим

звуком або голосінням чайки. Отже, достатньо такий прямий, неприємний дзвінкий звук. Після того як учень його відчув, можна переходити до інтеграції цього відчуття в загальну вокальну позицію, долучаючи його до грудного звуку або белтінгу. Ця елемента вокальність зменшує тиск і робить звук більш насиченим, що допомагає у формуванні більше здорової та зручної вокальної позиції. Не варто боятися звуків, які звучать при використанні техніки твангу, важливо зосередитись на відчуттях. Вокал – це мистецтво відчуттів, і саме Ваш набір тригерів, які Ви позначаєте для себе як правильні для запуску та формування того чи іншого звуку, і буде за визначенням правильним. Пам'ятайте, що все, що викликає неконтрольовані обмеження, стане проблемою для вашого голосу, а найголовніше тембру в довгостроковій перспективі, тому знайдіть тригери та відчуття, які підходять саме Вам.

2.2. Композиція *Take five* в інтерпретації Ела Джерро

Період ери свінгу в світовій музиці – це, насамперед, танцювальні ритми і мелодії, які є у вільному доступі і несуть в собі розважальний характер. Щодо наступних поколінь, які відносяться до таких течій, як: *bi – bop*, *hard bop*, *cool jazz*, то ці послідовники внесли в джазову музику різноманіття стилів і створили концертний формат, додали джазу інтелектуальну складову. *Pomim funk*, *fusion* та *electro jazz*. З 1980-х та 90-х років процеси оновлення джазового мистецтва реалізовувалися через поєднання із ритм-н-блюзом, поп-музикою, симфонічною музикою. Джазові рамки розширюються настільки, що джаз об'єднується з симфонічним оркестром (*sympho jazz*) та завершає коло, синтезувавшись з народною музикою (*folk jazz*, *etno jazz*).

В Україні вже багато років активно розвивається проект під назвою *Jazz kolo*, керівником якого є Заслужений артист України і видатний музикант Ігор Закус – львівський музикант, бас-гітарист, котрий створив проект, який взяв за мету розповсюдження музики українських джазових виконавців у всьому світі.

Джазова музика набула циклічності і під впливом часу сформувалась та затвердилась в усьому світі як окрема одиниця, набираючи обертів і продовжуючи розвиватись, при цьому зберігаючи традиції. Сучасний джаз формується на основі канонічного стилю Нового Орлеану та домішку інших різних жанрів: фольк, поп, ритм-енд-блюз і т.д..

Означені тенденції, що відображають еволюцію джазу другої половини ХХ–перших десятиліть ХХІ століття проявлені окремо і в творчості багатьох відомих виконавців. Тому цей підрозділ буде присвячений аналізу композиції у виконанні Ела Джерро, який «пройшов крізь джазові епохи» і зробив безцінний вклад в розвиток культури і мистецтва.

Як вже зазначалося, глибина тембру артиста є справжньою магією. Та крім того, співак володіє різноманітними вокальними прийомами, такими як віртуозний скет та імітує звучання інструментів. Він поводитьсь зі своїм голосом саме як інструменталіст, перекладаючи трубу або саксофон на вокальне звучання. Також співак дуже філігранно змінює один жанр іншим під час виконання пісні.

Сам Ел Джерро вважав, що справжня музика має постійно змінюватись як і її поціновувачі. В дитинстві артиста джазова музика несла в собі комерційний та розважальний характер, але розвиток звукозаписувальної індустрії змінив ситуацію, і джаз став більш інтелектуальним і при цьому абсолютно доступним для всіх.

Щоб дослідити виконавські здібності великого майстра вокальної імпровізації, хочемо звернути увагу на те, що він володів багатьма вокальними прийомами, завдяки яким міг виконувати і на живих виступах і на записах надскладні вокальні елементи. Белтінг, тванг, соб, скет – ці всі техніки були присутні у виконавському стилі співака, і робили його імпровізації такими колоритними.

Якщо ж задатись питанням, як артист набув шаленої популярності, то він сам завжди стверджував, що головна причина – це постійна концертна діяльність: «Я не з тих щасливчиків, в яких кожен альбом є платиновим. Я

намагаюсь зберігати свою музику живою для слухачів – для цього я постійно гастролюю», – говорить музикант [14]. І дійсно, активна виконавська діяльність грає колосальну роль і впливає на продаж та популяризацію музичного матеріалу багатьох відомих виконавців.

Дослідимо виконавську манеру Ела Джерро, обравши у якості матеріалу дослідження джазовий стандарт **Пола Дезмонда – *Take five*. (1976)** [48]. У 1959 році Пол Дезмонд створює справжній хіт всіх часів – композицію, яка має багато значень, з одної сторони – в назві відображений ритмічний малюнок у розмірі 5/4, а з іншої – ця назва є фразеологізмом і означає дай п'ять. Квартет Дейва Брубєка записав пісню *Take five* для свого альбому *Time Out* в Нью Йорку і за два роки композиція побила всі рекорди по продажам на музичному світовому ринку, стала саундтреком до багатьох кінокартин, мультфільмів, серіалів та радіопрограм.

Композиція була виконана за весь час багатьма відомими артистами, і Ел Джерро як майстер імпровізації теж не оминув її, тож маємо на меті розібратись у пісні *Take five*, підкресливши найяскравіші риси, проаналізувати виконавські техніки і прийоми, виявити особливості виконання за історичним фактором.

Композиція починається з соліста, який не співає в голос, а спілкується з публікою пошепки, цікавий момент в тому, що він підбирає слова для звернення до публіки, використовуючи барабанний малюнок теми *Take five*. Тобто вокаліст використовує для вступу ритмічну лінію оригінального твору

wan-ted-to-be a-ti ki ka no would-you-take-a-lit-tle bit-of-time

wan-ted to be could you take a lit-tle bit of time ba-by could you

take-it uh take-it uh lit-tle-bit lit-tle bit could you take-it uh

на самому початку.

В словах, які він вимовляє, можна простежити багаторазове

використання букви *t* та відмітити, що вокаліст бере дихання перед кожним складом.

Цим прийомом часто користувався Майкл Джексон, а в виконанні Ела Джерро звуки ще й нагадують стукіт барабаними полочками по тарілці. Це дуже цікаве спостереження, тому що багато барабанщиків, граючи *intro*, починають з самих тарілок і поступово переходять на інші елементи барабанної установки. За тим самим принципом йде і Ел Джерро: спочатку, зімітувавши звук тарілок, потім ми чуємо, як він голосом відтворює звуки ударів по томам та малому барабану, а коли вступає бас-гітара і за нею клавіші, артист копіює звуки бонгів, які майже неможливо відрізнити від звучання справжніх перкусій.



Intro повторюється певний час, ритм секція грає статично, лише іноді клавішник використовує заміни та відхиляється від основних акордів пісні.

Наступна 16-тактна частина інтро звучить з вокальною мелодією, яку

співак виконує, імітуючи звук гітари.

Перше проведення теми наближене до стандартного виконання, при цьому Ел Джерро плескає в долоні, використовуючи ритмічний малюнок 5/4.

Модуляція між темами створює емоційний підйом, вокаліст співає перехід, знову імітуючи звуки гітари.

Друга тема мелодично видозмінена самим солістом, вона грається зі

звуківисотними пасажами, а також використовує техніку соб, передуючи повітря та розкриваючи простір у гортані. Проведення другої теми продовжується ще однією модуляцією і Ел Джерро ускладнює її за допомогою дорійського ладу. Третє проведення теми відрізняється ускладненим акомпанементом, барабаними метро-ритмічними зміщеннями і виконанням сольної партії вокаліста. Високі ноти, роздроблення тривалостей і підкреслення зміщених барабанщиком долей надає темі імпровізаційного характеру. Тут Ел Джерро використовує комбінаторність засобів імпровізації, з кожним разом видозмінюючи тему за рахунок тексту. Він додає окремі слова та зміщує строфу; також він видозмінює задану стандартну мелодію за рахунок зміни регістрів, підмішуючи окремі частоти в тембр за рахунок більш вузької або ширшої позиції шляхом скорочення сфінктера черпало-надгортанного, в результаті звук то поглиблюється, то навпаки – виводячи голос в більш вузьку назальну позицію.

Далі композиція модулює вниз, і тут динаміка значно знижується, соліст переходить майже на шепіт, знову застосовує техніку соб і в той самий момент використовує імпровізовані окремі слова, які не є основним текстом. Варіаційний метод імпровізації у пісні формує нову, до цього невідому нікому версію пісні.



В наступній частині акомпанемент зациклює гармонію вступу, а вокаліст починає скетувати, демонструючи феноменально швидкий темп декламування, мистецьки виспівуючи фрази та мелізми. Протягом всієї імпровізації Ел Джерро постійно імітує різноманітні інструменти – перкусійні, ударні, духові, і на момент коли імпровізація набуває найтривожнішої динаміки соліст разом з піаністом підсилюють драматургію за рахунок підкреслення окремих елементів, але при цьому клавіші грають різкі акорди на слабку долю.

Ел Джерро знову співає голосом перкусії, ритмічна лінія нагадує африканські мотиви.

The image displays a musical score for a song, likely 'Ain't No Mountain High Enough' by Stevie Nicks and Elton John. It consists of four staves of music in G major (one sharp). The first staff (measures 26-33) features a vocal line with chords E-7 and B-7. The second staff (measures 34-37) continues the vocal line. The third staff (measures 38-43) shows a rhythmic pattern. The fourth staff (measures 44-49) shows a rhythmic pattern.

В кульмінації Ел Джерро зупиняє ритм секцію, залишивши 4 такти для барабанного соло, і після цього три рази кода повторюється на 2-ій, 5-ій, і 1-ій ступенях, а вокаліст співає останні два рядки з основної мелодії з текстом, але ноти бере дуже високі, з урахуванням гармонії стандарту. Завершується композиція спільним мінорним акордом з різноманітними обігруваннями.

Запис від 22 квітня 1976 року з концерту в Бремені, який ми щойно проаналізували – це дуже визначний матеріал для опрацювання, і його можна використовувати для покращення професійного рівня музикантів, тому що Ел Джерро – людина, яка володіє багатьма вокальними техніками, а також інструментальними прийомами, які він інтерпретує на голос. Це говорить про те, що він імпровізує свідомо, тому що знає, як це роблять інструменталісти, користується різноманітними ладами і оспівує задану гармонію стандарту.

Артист додає у виконання свою індивідуальність – видозмінює текст пісні, додає власні слова, звертається до публіки, тим самим встановлює емоційний контакт і концентрує увагу слухача саме на виконанні, а не на сторонніх факторах. Тобто основним елементом шоу є артист і він настільки професійний, що не потребує допоміжних засобів для заохочення аудиторії. Про яскраву індивідуальність Ела Джерро говорить також мінімальний склад

інструментів для акомпанементу, бо він сам періодично перетворюється на той чи інший музичний інструмент.

З точки зору вокальних технік Джерро використовує усі ці прийоми, що були розглянуті в роботі, але його форма роботи з ними дуже оригінальна, так як окрім того, що він формує за рахунок них унікальну та різнобарвну вокальну позицію, його залучення цих вокальностей у скет-імпровізацію дає змогу максимально точно імітувати різні інструменти.

***Take five* – Дует Курта Еллінга та Ела Джерро**

Здійснімо порівняльний аналіз джазового стандарту *Take five* в дуетному виконанні Курта Еллінга та Ела Джерро в альбомі “*Concord Jazz Heritage Series*”, який був випущений у 2009 році [51].

Ми вже говорили раніше, що фігура Ела Джерро визначною в музичному світі, і за роки творчості цей музикант співпрацював з багатьма відомими артистами. Він також має багато послідовників, які використовують його манеру виконання та продовжують традиції, сформовані на протязі багатьох років. Артист, який став успішним послідовником Ела Джерро і про якого буде зазначено далі – це Курт Еллінг. Цей співак і композитор є дуже цікавим, тому що він не просто інтерпретує джазові стандарти і так само як Ел Джерро володіє багатьма інструментальними техніками і вокальними прийомами, користуючись ними в своєму виконавстві, а ще й тому, що він вокалізував багато інструментальних джазових стандартів, написав тексти на них, і, як наслідок – інструментальний джаз набув нового звучання.

Враховуючи схожість Курта Еллінга та Ела Джерро, їх ідеї та новаторство, які вплинули на джазову культуру в світі, є доцільним дослідити запис композиції *Take five* у їх дуетному виконанні на шоу *Legends of Jazz Showcase with Ramsey Lewis*, що розглядається в онлайн уроках Б. Столоффа [60], та порівняти з інтерпретацією минулих часів.

Почнемо з того, що вокалісти виконують інтро *a cappella* без інструментального супроводу. Це пояснюється тим, що обидва артиста

володіють інструментальною мовою та можуть імітувати голосом музичні інструменти. Так, перші вісім тактів починаються з басової лінії, яку співає Ел Джерро, а Курт Еллінг підтримує ритм за допомогою того самого малюнку 5/4, який відтворював долонями Ел Джерро в попередній версії. Далі перше проведення теми проходить без тексту, Курт Еллінг співає основну мелодію пісні скетом, а Ел Джерро як і раніше, підтримує басову лінію.

За формою ця версія *Take five* подібна до оригінальної, тому тема як і в

минулому записі має форму *A-A-B-A* та повторюється в модуляціях, відокремлюючись одна від одної з використанням 8-ми тактного інтро. І тут після першої теми в інтро вступає ритм секція, динамічне звучання підсилюється, і вокалісти співають у два голоси, видозмінюючи стандартну мелодію інтро. Курт Еллінг завдяки яскравій белтінговій партії, виконує в цьому відрізку основну партію. При цьому Ел Джерро дуже тонко підбирає окремі ноти і підспівує основній партії. В другій темі вокалісти міняються місцями і солістом стає Ел Джерро, а Курт Еллінг імітує голосом перкусію, а в частині *B* співаки співають разом.

В останній частині *A* другої теми соло знову у Ела Джерро, а другий вокаліст оспівує довгі звуки, вписуючись в гармонію, створюючи допоміжну музичну лінію. У наступному модульованому інтро вокалісти виконують ті самі функції, один веде основну партію, другий – будує нижню музичну лінію.

Далі імпровізація набуває характер переклички. Це є дуже популярним методом імпровізації, як вокальної, так і інструментальної.

Як відомо, одними з витоків джазу були церковні протестантські пісні, такі як спірічуелс та госпел. Ці пісні мали імпровізаційну складову і будувались по принципу *call & response*, що нагадує діалог між людьми. Можемо прийти до висновку, що імпровізація є ніщо інше, як музичний діалог, якщо розглядати музику в контексті мови. Цією мовою користуються інструменталісти і вокалісти в усьому світі. Тож, аналізуючи наступну частину пісні *Take five* у виконанні двох майстрів імпровізації Ела Джерро та Курта Еллінга, можемо з упевненістю сказати, що вони несуть традиційне виконання імпровізації через епохи і використовують той самий принцип музичного діалогу. Можна виявити у їхньому музичному діалозі африканські мотиви, що підкреслюються справжніми перкусіями у ритм секції.

Далі співаки вступають одразу в частину і це є тема перед кодою. Тут

Тут майстри імпровізують на основну тему композиції, кожен мистецьки виводячи свою мелодійну лінію; остання *A* є дуже потужною в контексті динаміки. Курт Еллінг використовує тут голосві стрибки і насичений резонансом звук за рахунок твангу підсилюючи тим самим звук, а Ел Джерро йде по хроматизмом наверх у біль белтінговий звук, разом вони створюють музичну та емоційну кульмінацію пісні.

Як коду музиканти використовують дві модуляції вниз та гармонію стандартного інтро композиції *Take five*, імпровізуючи та поступово знижуючи динаміку. Наприкінці вони знов залишаються вдвох, ритм секція стихає і вони проспівують ще одну *A* частину, користуючись тим самим принципом, як і на початку пісні – Ел Джерро співає басову партію, а Курт Еллінг основну тему, в останньому такті вони зливаються голосами в мінорну терцію.

Висновки до Розділу 2

Серед технік, які Ел Джерро використовував у власній виконавській практиці (белтінг, соб, тванг, скет) особливу увагу привертає тванг.

Тванг як техніка вигідна тим, що при досить невеликих фізичних навантаженнях на голосові зв'язки є можливість сформувати гучний і насичений звук. Цей акустичний ефект досягається за рахунок збільшення дзвінких частот у звуці (2–4 кГц).

Західні педагоги вчать тому, що тванг подібний до приправи, він додається в вокал, змішуючись з іншими інгредієнтами і наповнюючи їх пікантним смаком. Коли його занадто багато, він здатний зробити звук неприйнятним до сприйняття. Тому естрадні співаки намагаються не зловживати даним прийомом, але є винятки.

Було доведено, що тванг виступає багатозначною дефініцією, яка характеризує як певну техніку вокального виконавства, так і специфічний вокальний елемент, який можна поєднати з будь-якими простими або складними (складовими) вокальностями.

Вокал – це за визначенням суб'єктивний, особистий досвід, завдяки якому музикант здатний зрозуміти, що саме потрібно зробити саме йому для досягнення розвитку в тій чи іншій техніці звуковидобування.

Ел Джерро дійсно вплинув на вокальне мистецтво естрадно-джазового напрямку у всьому світі. Він довів своїм професіоналізмом, що вокалісти можуть імпровізувати, використовуючи інструментальні прийоми та мислення за рахунок технік, котрі дозволяють робити максимально схожими вокальні звуки на інструментальні. Артист розвинувся і досяг успіху в багатьох музичних галузях, що говорить про його універсальність та багатогранність. В своїх інтерпретаціях музикант використовує багато технік, що робить його виконавський стиль оригінальним. Важливо також, що в Ела Джерро було і є багато послідовників. Майкл Франкс / *Michael Franks*, Боббі МакФеррін / *Bobby McFerrin*, Грегорі Портер / *Gregory Porter*, які змогли застосувати його знання у своїй виконавській практиці і продовжують використовувати його підхід до імпровізації і в наші дні. Тож, безумовно, ця фігура є одною з ключових в джазовому світі і в музиці в цілому.

ВИСНОВКИ

Отже, у роботі були проаналізовані теоретичні та практичні засади різних сучасних технік звукоутворення у естрадно-джазовому виконавстві – тванг, белтінг, соб, скет. Окрему увагу приділено твангу та його порівнянню з високою співочою формантою. Також відмічені особливості звукоутворення скету та його величезного впливу на сучасну імпровізаційну манеру, яка була відшліфована таким майстром справи як Ел Джерро, котрий довершив використання скету в джазовій музиці та виховав своїм прикладом низку віртуозів: таких як Боббі Макферин та Боб Столофф.

У роботі порівняно сучасні вокальні техніки із вітчизняними методиками викладання естрадно-джазового вокалу, створені методично-рекомендаційні екскурси для учнів та викладачів мистецьких закладів з метою практичного застосування в роботі над виконанням творів естрадно-джазового напрямку; дослідженні виконавський стиль Ела Джерро. Його здатність імпровізувати і робити це дуже своєрідно, оригінально, по-новому привертало увагу. У своєму скеті для імітації різних звуків він використовував усі сучасні техніки, які досліджуються і сьогодні.

У магістерській роботі були визначені його феноменальні якості, які формувалися ще з раннього дитинства, а також був проаналізований шлях музиканта до музики і його подальша кар'єра співака. Феномен Джерро неймовірно вплинув на культуру формування звуку в естрадно-джазовому вокалі та на джазове виконавське мистецтво ХХ століття в цілому.

У підсумку, можна сказати, що Ел Джерро був дуже талановитим музикантом, який віддавав усю свою силу та енергію, щоб створювати музику, яка вразила серце кожного слухача. Його успіх полягав у таланті, неймовірній різноплановості та в прекрасному володінні своїм голосом. Його техніка співу досі вивчається викладачами вокалу, а його музична спадщина буде жити назавжди через його вплив на музичний світ та незабутні хіти.

Протягом своєї кар'єри, Ел Джерро випустив понад двадцять альбомів, отримав 27 премій Греммі і багато інших. З самого початку він реалізовував

себе як автор оригінальних вокальних композицій, виконавець-професіонал джазових стандартів та кавер-версій. Характерною рисою його виконавського стилю стає поєднання імпровізаційності з різними вокальними техніками: він змішував елементи джазу, соулу, ритм-енд-блюзу та популярної музики. Додаючи у свою імпровізацію більш інструментальної складової, Е. Джерро вивів жанр вокальної естрадно-джазової інтерпретації на новий рівень, запропонувавши загально новий підхід до імпровізованого тексту, що розкривав би по новому звучання вже знайомих стандартів.

Він знав, як привернути увагу своєю музикою, використовуючи витончені мелодії, запальні ритми та незабутні тексти. І це залишає його позиції у естрадно-джазовому виконавстві ХХ століття як одного із найталановитіших і найвпливовіших майстрів.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Баршай О. О. Импровизация в джазе. *Джаз – народная музыка*. Минск, 1998. С 84–91.
2. Васильев. А. С. Рождение звука. *Голосоречевой тренинг*. 1996. С. 13–18.
3. Вокальні прийоми. URL: <http://www.easyvoice5.ru>
4. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ : Музична Україна, 1980. 119 с.
5. Джо Естілл Estil Voise Training. Другий рівень. Комбінації фігур для шести вокальних якостей. Workbook. 2019. 82 с https://interfax.by/news/stil_zhizni/razvlecheniya_i_otdykh/76737/
6. Дрожжина Н. В. Актуальные задачи подготовки эстрадного певца на современном этапе развития музыкального искусства эстрады. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования*: сб. науч. тр. Х. : ХНУМ, 2004. Вып. 13. С. 149–160.
7. Дрожжина Н. В. Воспитание эстрадно-джазового певца: харьковская школа. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової). Х. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2010. Вып. 29. С. 434–448.
8. Дрожжина Н. В. К вопросу методики исследования эстрадной техники пения. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. Х. : Харк. держ. акад. дизайну і мистец., 2009. Вып. 3. С. 50–59.
9. Дрожжина Н. В. К вопросу методологии эстрадно-вокальной педагогики. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. Х. : Харк. держ. акад. дизайну і мистец., 2009. Вып. 1. С. 28–37.
10. Дрожжина Н. В. К проблеме сочетания эстрадного вокала с хореографией и пластикой. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Х. : ХНУМ, 2003. Вып. 11. С. 107–114.
11. Дрожжина Н. В. Модели философско-эстетического осмысления

массовой культуры и музыкального искусства эстрады: критика и апология. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Х. : Харк. держ. акад. дизайну і мистец, 2007. Вип. 4/6. С. 30–34.

12. Дрожжина Н. В. Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради. *Проблеми педагогіки мистецтва*. Серія: Музична педагогіка і мистецтвознавство : зб. ст. Ялта : РВВ РВНЗ КГУ, 2007. Вип. 1. С. 118–129.

13. 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*. Х. : Харк. держ. акад. дизайну і мистец., 2008. Вип. 1/3. С. 15–20.

14. Дрожжина Н. В. Функції мікрофону у вокальному виконавстві на естраді. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Х. : ХНУМ, 2005. Вип. 15. С. 77–86.

15. Ел Джерро: «Приходите в мою церковь, и я Вам покажу, как надо молиться». *Desine deluxe*. № 43. URL : <http://designdeluxegroup.com/magazine/2018/04/19/ел-джерро-приходите-в-мою-церковь-и/>

16. Естілл Дж., Янагісава Е., Кмуча С., Ледер С. Вклад черпалонадгортанного сужения в качество «звнящего» голоса – видеоларингоскопическое исследование с акустическим анализом. URL : [https://www.jvoice.org/article/S0892-1997\(89\)80057-8/references](https://www.jvoice.org/article/S0892-1997(89)80057-8/references)

17. Імпеданс у вокалі. URL : <https://all-audio.pro/c28/prays-listi/impedans-v-vokale.php>

18. Історія джазу. URL : <https://youtube.com/playlist?list=PLFXf4nUJBpFJmlz4DkVvfMynk97TJyoJ>

19. Колліер Дж., Л. Луї Армстронг. Американський Геній. М. : Радуга, 1987. 424 с.

20. Мистецтво коннаколу. URL : <https://youtube.com/channel/UcTXUIK6cxJgHCEedN9wc5bQ>

21. Морозов В. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. URL : https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/iskysstvo-rezonansnogo-peniya_-osnovi-rezonansnoi-teorii-i-tehniki/
22. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*. Вип, 1999, 2. С. 4–14.
23. Музичний словник Грова. URL : <http://intoclassics.net/news/2011-06-01-23530>
24. Основы битбоксы. URL : <https://fake-mm.ru/articles/beatbox>
25. Основы импровизации для джазовых фортепиано. URL : <http://jazzpiano.ru/improvisation>
26. Отримувач Греммі. URL : <http://www.interfax.by/article/76737>
27. Практичний посібник по джазовому вокалу. С. : ДжазБук, 2004. 68 с.
28. Рамзіна І. Что такое форманты. 2014. URL : https://vocalmechanika.ru/m/03_002_что_такое_formanty.php
29. Ритмічна гармонія. URL : <http://www.artofjazz.com/ritmicheskaja-garmonija-dzhazovaja-aranzhirovka>
30. Росс Д. История джазу: від диксіленда до ф'южена. М. : Рипол Классик, 2016. 875 с.
31. Сарджент У. Джаз: генезис, музична мова, естетика. М. : Музыка, 1987. 498 с.
32. Словник джазових музикантів. URL : <http://www.jazzinamerica.org/LessonPlan/7/0/280>
33. Степурко В. І. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Київ НАКККиМ, 2020. 140 с.
34. Степурко О. Скет імпровізація. К., 2006. 76 с.
35. Столиці світової музики (Париж). URL : <http://www.jazz.ru/articles/worldmusic/city/29.shtml>
36. Струмінський Л. Вокальна імпровізація. К., 1978. 110 с.
37. Сюта Б. Жанри музичного і вербального мовлення в музичних творах

- (теоретичні аспекти, взаємодія, методики дослідження). Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво. 2019. Т. 2, № 1. С. 22-34. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/bknucasma_2019_2_1_4
38. Сюта Б. О. Жанри музичної мови: постановка питання. Українське музикознавство. 2012. Вип. 38. С. 138-159. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2012_38_13
39. Франко Дж. Джаз от А до Я. К., 1994. 932 с.
40. Чарльз Мінгус. URL : <http://www.jazzinamerica.org/LessonPlan/3/1/27>
41. Ченнінг Т. Джаз і модерністське мистецтво. Київ : Либідь, 2011. 586 с.
42. Чернишов А. Джазовий ритм в музиці академічної традиції. *Научный специализированный журнал*. 2008. С. 23–28.
43. Чижевська М. Життя і творчість митців джазу. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2016. 329 с.
44. Шабалина Т. В. Творчество И. С. Баха: Текстологическое исследование. На материале инструментальных сочинений. URL : <https://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-i-s-bakha-tekstologicheskoe-issledovanie-na-materiale-instrumentalnykh-sochineni>
45. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
46. Юссон Р. Певческий голос. URL : <https://readli.net/pevcheskiy-golos/>
47. Ярмо М. Алгоритми типологічної та родової систематизації жанрових форм музичної творчості. «Results of Modern Scientific research and Development». Proceedings of III International Scientific and Practical Conference. Madrid, Spain. 29–31 May 2021. P. 430–436.
48. Al Jarreau 1976 – Take Five. URL : https://www.youtube.com/watch?v=hhq7fSrXn0c&ab_channel=tomgadd
49. Al Jarreau. Біографія артиста. URL : <https://www.google.com/search?q=перекладчик&oq=пе&aqs=chrome.1.69i57j35i39i650l2j0i67i650j0i512j69i6113.7384j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

50. Al Jerreau – Take Five. URL : <https://youtu.be/hhg7fSrXn0c>
51. Al Jerreau and Kurt Elling Take 5. URL : <https://youtu.be/jLMzZ09VvL8>
52. April in Paris. URL : https://www.youtube.com/watch?v=kkEMujQyxdo&list=PLb4w4tzgATl7X22HfSrP0qqhxeRSOllVk&ab_channel=KurtElling-Topic
53. Berliner P. F. Thinking in Jazz. *The Infainite Art of Improvisation*. Chicago : The University of Chicago, 2017. 883 p.
54. Dickens Tad. Pop, Funk and All That Jazz. *The Roanoke times*. New York, 2009. P. 57–68
55. Drozhzhina, N. «Innovative technologies for shaping performance characteristics of variety singers in the system of higher music education of Ukraine». Information and Innovative Technologies in the Turbulence Era» / Publishing House of University of Technology. Katowice, 2022. P. 92–113.
56. Drozhzhina, N., Yeroshenko, O., Davydov, S., Shchepakin, V., Breslavets, H., & Osypenko, V. (2022). Variety Vocal Art in the Context of Integration into Society of the Future. *Postmodern Openings*, 13 (4), 2022. P. 01–13.
57. Edwards B. N. Louis Armstrong and the syntax of scat. New York, 2011. 649 p.
58. Feather L. The Encyclopedia of Jazz. New York : Horizon Press, 1955. 360 p.
59. Kondratenko, I., Skoryk, T., Drozhzhina, N., & Tsurkanenko, I. (2022). Art Competitions as a Means of Students' Creative Growth. *Revista Romaneasca pentru Educatie Multidimensionala*, 14(4 Sup. 1), 58–67.
60. Online lessons with Bob Stoloff. URL : <https://youtube.com/channel/UCpaZN3YdPZYoyIMY2tXXlww>
61. Twang. Complete vocal Institute. URL : <https://completevocal.institute/twang/>

ДОДАТОК А

Альбом Концертний або студійний/ Лейбл/ Статус	Рік	Жанр/Стиль	Виконавчий стиль	Структура
<i>We Got By</i> / Студійний/ <i>Reprise</i> / Дебютний	1975	<i>Jazz, Funk, Soul/ Rhythm&Blues, Contemporary Jazz, Jazz-Funk</i>	Аранжування пісень здійснено у легкому джазовому стилі залученням імпровізації та складних ритмів. Звучання альбому було визнано інноваційним для того часу. Він став одним з перших прикладів поєднання різних музичних жанрів в одному записі. У записі альбому використані інструменти: саксофон, бас, ударні, гітара та фортепіано.	Альбом <i>We Got By</i> містить 9 композицій, з яких: 6 – авторські пісні Ела Джерро, 3 – джазові стандарти. Джазові стандарти, що увійшли до альбому: <i>Round Midnight</i> Телоніуса Монка, <i>Dolphin Dance</i> Гербі Генкока, <i>Rainbow in Your Eyes</i> Леоне Вардену. Найпопулярніші сингли: <ul style="list-style-type: none"> • <i>We Got By</i> • <i>You Don't See Me</i> • <i>Alfie</i> • <i>Echo</i>
<i>Glow</i> /Студійний/ <i>Reprise</i>	1976	<i>Jazz, Pop/ Contemporary Jazz</i>	<i>Glow</i> більш експериментальний, ніж <i>We Got By</i> , на що вказують: переважання фанкових елементів у порівнянні з минулим альбомом; збільшення кількості електронних інструментів, таких як	Альбом <i>Glow</i> містить 9 композицій, з яких: 5 – авторські пісні Ела Джерро, 4 – джазові стандарти. Джазові стандарти, що увійшли до альбому: <i>Stella by Starlight</i> Вашингтона та Янга, <i>In a Sentimental Mood</i>

			синтезатори та електронні ударні, що надає йому більш сучасного звучання.	Дюка Еллінгтона, <i>Take Five</i> Пола Дезмонда, <i>Mister Magic</i> Гроува Вашингтона. Найпопулярніші сингли: <ul style="list-style-type: none"> • <i>Mornin'</i> • <i>Give Me the Night</i> • <i>Love Ballad</i> • <i>This Masquerade</i>
<i>Look to the Rainbow</i> w/ Концертний/ Warner Bros.	1977	<i>Jazz, Funk, Soul / Contemporary Jazz, Jazz-Funk</i>	Звучання цього альбому базується на «живих виступах», де вокаліст та його команда музикантів імпровізують та експериментують зі звучанням. В альбомі багато вокальних та інструментальних імпровізацій, складних ритмічних структур. Інструментальний склад комбінований: включає як традиційні джазові інструменти (саксофон, труба, барабани, контрабас), так і електронні (синтезатори, електрична гітара).	Альбом <i>Look to the Rainbow</i> містить 14 композицій, з яких: 7 – авторські пісні Ела Джерро, 7 – джазові стандарти. Джазові стандарти, що увійшли до альбому: <i>A Day in the Life of a Fool</i> Луїса Бонфа, <i>I Concentrate on You</i> Коула Портера, <i>The Joker</i> Боббі Шора, <i>Goodbye Pork Pie Hat</i> Чарльза Мінгуса, <i>On Green Dolphin Street</i> Броніслава Капера, <i>Over the Rainbow</i> Харольда Арлена, <i>Summertime</i> Іра та Джорджа Гершвінів. Найвідоміші пісні: <ul style="list-style-type: none"> • <i>Birdland</i> • <i>Take Five</i> • <i>I Shot the Sheriff</i>
<i>Breakin' Away</i> / Студійний/W	1981	<i>Jazz, Funk, Soul/Smooth Jazz</i>	<i>Breakin' Away</i> відзначений більш сучасним звучанням, завдяки використанню різноманіття	Альбом <i>Breakin' Away</i> Ела Джерро містить 9 композицій, з яких: 7 – авторські пісні Ела Джерро,

<p><u>Arner Bros./Платино</u> <u>вий</u></p>			<p>елементів фанку, ритм-енд-блюзу та, що найголовніше, поп-музики.</p> <p>Використовується широка палітра бек-вокалів, що роблять звучання ще більш різноманітним та вишуканим.</p> <p>Інструментальний склад альбому характеризується розширенням складу електронних інструментів, таких як синтезатори, електронні барабани та гітари, що стали суттєвою частиною звучання 80-х років.</p>	<p>2 – кавер-версії пісень інших виконавців.</p> <p>Кавер-версії, що увійшли до альбому: <i>Teach Me Tonight</i> Генрі Манчіні <i>My Old Friend</i> Стіва Гедді.</p> <p>Найбільш відомі та значущі пісні з цього альбому:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Breakin' Away</i> • <i>We're In This Love Together</i> • <i>Roof Garden</i> • <i>Teach Me Tonight</i> • <i>My Old Friend</i>
<p><i>Tomorrow Today/Студійний/GP</i></p>	<p>2000</p>	<p><i>Jazz, Funk, Soul/Smooth Jazz</i></p>	<p>Альбом записаний з симфонічним оркестром. Звучання включало симфонічні оркестрові аранжування в додаток до традиційних інструментів, таких як гітара, барабани та бас.</p>	<p>Альбом <i>Tomorrow Today</i> містить 11 композицій, з яких: 10 – авторські пісні Ела Джерро, 1 – кавер-версія пісні <i>So Good</i> від британського співака Брайана МакФеддена.</p> <p>Найбільш відомі та значущі пісні з цього альбому:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>God Bless the Child</i> • <i>Black and Blues</i> • <i>Vibrations</i> • <i>She Just Can't Help Herself</i>
<p><i>My Old</i></p>	<p>2014</p>	<p><i>Jazz, Funk,</i></p>	<p>Інструменти –</p>	<p>Альбом складається з</p>

<p><i>Friend: Celebrating George Duke/</i> Студійний/<u>G</u> <u>RP/</u> Присвячений пам'яті легендарного джазового музиканта і продюсера Джорджа Дюка</p>		<p><i>Soul/Smooth Jazz</i></p>	<p>клавішні, бас, гітара та барабани. Альбом містить більше джазових та фанк-елементів, що відображають вплив Дюка на музику Джерро. В альбомі також присутні пісні гостей-виконавців, таких як Гербі Хенкок, Стенлі Кларк та Біллі Кобгем.</p>	<p>11 пісень, з яких: 5 – джазові стандарти, 6 – кавер версії пісень Джорджа Дюка.</p> <p>Джазові стандарти: <i>Take Five</i> – Пола Дезмонда, <i>What a Wonderful World</i> – пісня, написана Бобом Тілденом та Джорджем Девідом Вейсом, <i>It's On</i> – Джордж Дюк, <i>Mercy Me (The Ecology)</i> – пісня Марвіна Гея.</p> <p>Кавер версії:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Sweet Baby</i> • <i>Reach for It</i> • <i>Give Me the Night</i> • <i>Someday We'll All Be Free</i> • <i>Brazilian Love Affair</i> • <i>Breakin' away</i> <p>Найбільш відомі пісні з цього альбому:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Sweet Baby</i> • <i>Reach for It</i> • <i>Give Me the Night</i> • <i>Someday We'll All Be Free</i> • <i>Brazilian Love Affair</i>
--	--	--------------------------------	---	---

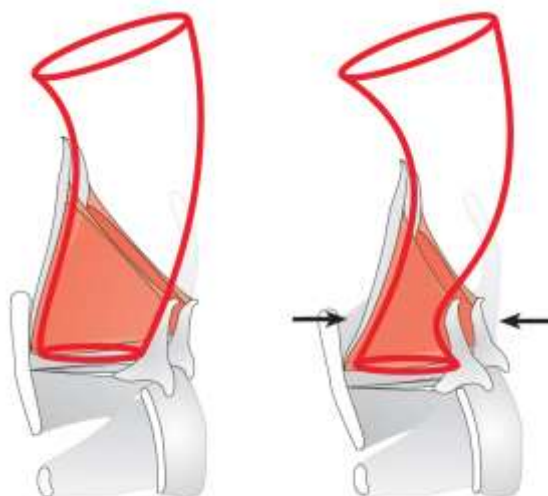
ДОДАТОК В

Альбом	Рік	Нагороди Греммі
<i>We Got By</i>	1975	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Echo</i> – відзнака в Німеччині в категорії «Найкращий міжнародний джазовий запис».
<i>Glow</i>	1976	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Rainbow in Your Eyes</i> «Найкраща вокальна джазова виконавська робота». • <i>Love Ballad</i> – «Найкраще чоловіче вокальне R&B виконання». • <i>This Masquerade</i> – «Найкраще чоловіче вокальне R&B виконання».
<i>Look to the Rainbow</i>	1977	<ul style="list-style-type: none"> • «Кращий вокальний джазовий альбом».
<i>All Fly Home</i>	1978	<ul style="list-style-type: none"> • «Кращий вокальний джазовий альбом». • «Найкращий джазовий виконавець».
<i>In Harmony: A Sesame Street Record</i>	1980	<ul style="list-style-type: none"> • «Кращий альбом для дітей».
<i>This Time</i>	1980	<ul style="list-style-type: none"> • «Найкращий чоловічий вокальний R&B виконавець» у 1981.
<i>Breakin' Away</i>	1981	<ul style="list-style-type: none"> • <i>We're in This Love Together</i> – «Запис року». • <i>Breakin' Away</i> – «Кращий поп сингл». • «Найкращий джазовий виконавець». • «Найкраще чоловіче вокальне R&B виконання» пісні <i>Since I Fell for You</i>. • <i>Blue Rondo à la Turk</i> – «Найкраще вокальне джазове виконання».
<i>Jarreau</i>	1983	<ul style="list-style-type: none"> • «Кращий джазовий виконавець» за пісню <i>Mornin</i>. • «Найкраща вокальна аранжувальна робота» за пісню <i>Distracted</i>.
<i>High Crime</i>	1984	<ul style="list-style-type: none"> • «Краще чоловіче вокальне R&B виконання» за сингл <i>High Crime</i> з однойменного альбому.
<i>In London</i>	1985	
<i>L Is for Lover</i>	1986	
<i>Heart's Horizon</i>	1988	
<i>Indigo</i>	1991	
<i>Heaven and Earth</i>	1992	<ul style="list-style-type: none"> • «Кращий вокальний джазовий альбом»

		в 1993 році.
<i>Al Jarreau: Live at Montreux</i>	1993	
<i>A moments peace</i>	1994	
<i>Live in Europe</i>	1994	
<i>Tenderness</i>	1994	
<i>Tomorrow Today</i>	2000	
<i>All I Got</i>	2002	
<i>Accentuate the Positive</i>	2004	
<i>Givin' It Up</i>	2006	<ul style="list-style-type: none"> • «Краще вокальне джазове виконання, чоловічий вокал» за пісню <i>God Bless The Child</i>. • «Краще вокальне джазове виконання, чоловічий вокал» за пісню <i>Breezin'</i>. • «Кращий вокальний дует» за пісню <i>Breezin'</i> (з Джорджем Бенсоном).
<i>Al Jarreau and the George Duke Trio: Live at the Half Note</i>	2008	
<i>Christmas</i>	2008	
<i>Al Jarreau and The Metropole Orkest</i>	2012	
<i>My Old Friend: Celebrating George Duke</i>	2014	

ДОДАТОК С

Звуження сфінктеру черпало-надгортанного



Twang has great influence on the voice. When you twang the voice becomes clearer and more focused. Twang is used in all singing styles.

[Complete Vocal Institute]