

СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ СКЕТУ УКРАЇНСЬКИМИ ДЖАЗОВИМИ ВОКАЛІСТАМИ

Р. В. Тетерін

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
teterinroman1996@gmail.com

В. М. Щепакін

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
basilshchepakin@ukr.net

R. Teterin

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0000-7323-9387>

V. Shchepakin

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-7616-9687>

Р. Тетерін, В. Щепакін. Специфіка використання скету українськими джазовими вокалістами

Стаття присвячена вивченню історії зародження та сучасного функціонування скету як важливої складової імпровізації джазових вокалістів. Надаються приклади з академічної музики від доби Відродження як давні предтечі скету. Простежуються перші етапи застосування скету в джазовому мистецтві. Характеризуються деякі стилі й напрями, привнесені у світову джазову скарбничку представниками різних етносів і країн. Стисло презентуються особливості застосування скету джазовими співаками — представниками різних національних культур. Особлива увага приділена визначенню специфіки й векторів застосування скету українськими джазовими вокалістами — представниками різних етнічних спільнот. Наголошується на особливостях виконання скету українськими джазовими вокалістами, що базуються на творчому поєднанні американських традицій, нашарованих на етнічні мовленнєві, мелодійні, гармонійні, ритмічні особливості представників українського, кримськотатарського, єврейського та інших етносів, які є співтворцями сучасного цілісного культурного простору України.

Ключові слова: *музична культура України, джазове вокальне виконавство, джазові вокальні імпровізації, специфіка мистецтва скету, етноджаз, українські джазові вокалісти, сфери застосування скету.*

R. Teterin, V. Shchepakin. Features of the use of scat by Ukrainian jazz vocalists

The relevance of the article. Modern jazz vocal culture is unthinkable without improvisation, which can occur at various levels — from the simplest change of rhythm to a deep rethinking of the musical text. Among the numerous means of improvisation used by jazz singers — rethinking the original melody, rhythmic phrasing, the use of syncopation, specific timbre colors: hoarseness, inhalation, glissando or approaches to notes,

the introduction of “blues notes” (lowered III, V and VII degrees of the scale), sudden changes in dynamics, etc., an important place belongs to the technique of performing scat as a powerful opportunity for a solo singer to demonstrate his individuality and virtuosity. At the same time, among jazz vocalists who have specific aesthetic and stylistic preferences, or who represent a particular national or ethnic culture, approaches to the use of scat vary considerably.

The purpose of this article is to identify the distinctive characteristics of Ukrainian jazz singers who perform scat.

The methodology is based on a combination of cultural studies and musicology, as well as the use of the comparative approach.

The results. The study identified four main areas in which Ukrainian jazz singers use the scat technique, and also noted the use of scat in the folk opera genre.

The scientific novelty. This article is the first to analyze and identify several ways in which scat is used by a number of leading Ukrainian jazz vocalists and vocal ensembles that actively perform jazz works.

The practical significance of this article lies in the possibility of applying its content and conclusions to the performance and teaching activities of Ukrainian jazz singers.

Conclusions. The distinctive feature of this scat's performance by Ukrainian jazz vocalists lies in the creative fusion of American traditions layered over the ethnic linguistic, melodic, harmonic, and rhythmic characteristics of representatives of the Ukrainian, Crimean Tatar, Jewish, and other ethnic groups, who are co-creators of Ukraine's modern, unified cultural space that unites the entire Ukrainian community. This symbiosis has given rise to a striking phenomenon recognized far beyond the borders of our Homeland.

Keywords: *musical culture of Ukraine, jazz vocal performance, jazz vocal improvisations, specifics of the art of scat, ethno-jazz, Ukrainian jazz vocalists, areas of application of scat.*

Актуальність теми дослідження. Сучасна джазова вокальна культура немислима без імпровізації, яка може відбуватися на різних рівнях — від найпростішої зміни ритму до глибокого переосмислення музичного тексту. Серед численних засобів імпровізації, які застосовують джазові співаки — переосмислення оригінальної мелодії, ритмічного фразування, звернення до синкопування, специфічних тембрових забарвлень: хрипоті (growl), придиху, глісандо або вокальних бендів, використання «блюзових нот» (знижених III, V та VII ступенів ладу), раптова зміна динаміки тощо. Важливе місце належить техніці виконання скету як потужної можливості співака-соліста продемонструвати свої індивідуальність і віртуозність. Водночас серед джазових вокалістів, які мають певні естетичні та стилістичні вподобання або представляють ту чи іншу національну або етнічну культуру, підходи до використання скету значно різняться.

Постановка проблеми. Власна специфіка застосування скету притаманна й українським джазовим вокалістам, які в останні десятиліття вийшли далеко за межі національної сцени, адже найяскравіші з них гідно й талановито презентують українське джазове вокальне мистецтво на міжнародній арені. Цей процес набув особливого значення за часів повномасштабного російського вторгнення, коли зацікавленість світовою культурною спільнотою мистецькими досягненнями українців значно посилилася. Проте характерні особливості використання скету українськими співаками ще не стали об'єктом спеціального наукового розгляду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему специфіки застосування скету джазовими вокалістами вивчали, насамперед, представники англомовної наукової спільноти — американські й англійські музикознавці та лінгвісти: Bauer (Spring 2001 — Spring 2002), Berliner (1994), DeVaux (1997), Kinsella (2022), Schuller (1968) та ін. Їхні праці стосувалися різних етапів становлення мистецтва скету, особливостей використання певних складів під час вокальних імпровізацій, упровадження скету в академічне вокальне мистецтво, специфіки виконання скету в певних джазових напрямках,

аналізу виконання скету провідними західними джазовими співаками, специфіки викладання скету тощо.

Серед українських дослідників слід виокремити працю В. Зав'ялової (2021), у якій простежується зв'язок скету з інструментальною джазовою музикою, наводяться приклади його застосування в естрадній музиці (рок-, поп-, етномузиці), музичній мультиплікації, а також — частково і певними елементами — і в академічній царині. Дослідницею також надається стисла характеристика особливостей виконання скету сучасними джазовими співаками: Даєн Рівз, Валерій Колесников, Тетяна Боева та Азіза Мустафа-Заде. У наукових працях українських музикознавців — Лі та Лошкова (2019), Харенко (2022) та ін., що присвячені проблемам функціонування джазу на теренах України, — з-поміж інших видатних джазових музикантів згадуються імена вітчизняних виконавців скету, але не аналізуються характерні етнічні особливості його застосування.

Мета статті — виявити характерні особливості використання техніки скету провідними джазовими співаками України в контексті зародження й поширення скету.

Виклад основного матеріалу дослідження. Традиція імітувати голосом різні звуки сягає часів, коли доісторична людина виконувала магичні дії під час ритуальних танців. У добу Відродження автори вокальних творів шляхом поєднання певних складів нерідко передавали імітацію співу птахів. Яскраві приклади цьому — чотириголосні шансоні початку XVI ст. К. Жаннекена “Chant des oiseaux”, “Chant du rossignol”, “Alouette”, у яких використовувалися склади «ти-ти-пити», «фріан-фріан», «фуї-фуї» та ін., що емітували звуки солов'я, зозулі, дрозда, жайворонка. Ці світські поліфонічні шансоні, зафіксовані нотним записом, у яких не передбачається імпровізація, були дуже далекою, але концептуально спорідненою предтечею джазового скету. Інші фонічні пошуки Жаннекена, що озвучували в музиці вуличний гамір Парижу (“Voulez vous ouyr les cris de Paris”) або гуркіт битви (“La Bataille”), були одними з найперших спроб з'ясувати фонічні можливості людських голосів. Подібні експерименти проводили

у своїх творах й інші композитори того часу, зокрема італійці А. Банк'єрі, О. Веккі, Л. Маренціо та О. ді Лассо, а також англієць Т. Велкс.

У добу бароко прийом голосової імітації став у деяких композиторів (К. Монтеверді, Г. Перселл, Г. Ф. Гендель, А. Вівальді) частиною театрального ефекту й віртуозності. За часів класицизму до імітації звуків природи як предтечі скету зверталися Й. Гайдн — в арії Ганни з імітацією співу птахів з ораторії «Пори року», Д. Чімароза — у комічній моноопері «Диригент оркестру», де вокальними засобами керівник колективу демонструє оркестрантам, як мають звучати різні інструменти, імітуючи звучання фаготів, труб та контрабасів, що є фактично бароковим протоскетом, В. А. Моцарт — у дуеті Папагена і Папагени із «Чарівної флейти» (ефект заїкання обох персонажів). В епоху романтизму до подібної голосової імітації вдався Дж. Россіні у своєму популярному «Дуеті котів», де весь текст складається з одного слова «Мяу», пізніше — Р. Вагнер у партії Лісового птаха в опері «Зігфрід».

У ХХ ст. академічна музика, вже паралельно з розвитком джазової, здійснила справжній прорив в експериментах із можливостями використання людського голосу, остаточно відмовившись від обов'язкового «зрозумілого тексту» і зробивши його не лише інструментом для передання інформації, а й потужним генератором різноманітних звукових фарб. В академічній сфері, зокрема у творах «Aria» Дж. Кейджа (1958), «Aventures» та «Nouvelles Aventures» Д. Лігеті (1962–1965), «Stimmung» К. Штокгаузена (1968), і, особливо, «Sequenza III» для жіночого голосу Л. Беріо (1965), яка є чи не вершиною академічного скету, вже використовувалися техніки, що не просто схожі на скет, а є його інтелектуальними та авангардними «родичами».

Попри те, що всі названі вище академічні твори мають звуковисотну й (крім авангардних зразків ХХ ст.) ритмічну фіксацію, сама їх наповненість імітацією різноманітних звуків все ж зумовлює певну імпровізаційність у їх інтерпретаціях, що підтверджується численними зафіксованими аудіо- та відеоваріантами, які і за характером імітації співу птахів, нявчання кішок, і за відповідною поведінкою виконавців суттєво відрізняються.

Власне в історії джазової музики зародження скету сягає останнього десятиріччя ХІХ ст., коли т. зв. «nonsense singing» («безглуздий спів») почав упроваджуватися артистами водевілів. Одним із таких співаків був Бен Гарні (1872–1938), відомий як виконавець водевілів з 1890-х рр., який використовував «stick accompaniment» та вокальні вигуки, що імітували ритм фортепіано. До цього імені слід додати також Кліффа Едвардса (1895–1971), який почав записувати скет-партії (які він називав «effin») у 1922–1923 рр., Ела Джолсона (1886–1950), пік популярності якого припав на 1910–1920-ті рр., одного з найвідоміших виконавців водевілів афроамериканського походження Берта Вільямса (1874–1922), кларнетиста і саксофоніста Дона Редмана (1900–1964), який у 1924 р., на два роки раніше за Луї Армстронга записав скет-партію в пісні «My Papa Doesn't Two-Time No Time» у складі оркестру Флетчера Гендерсона, а також зірку водевілю Софі Такер (1886–1966), яка поєднувала комедію з блюзом та регтаймом. Попри те, що елементи скету в джазовій музиці можна простежити ще з кінця ХІХ ст., саме запис у 1926 р. Армстронгом «Heebie Jeebies» став визначальним моментом у канонізації скету як повноцінної джазової техніки вокалістів.

Народившись у США як синтез народної афроамериканської й академічної європейської музичних культур, джаз із його імпровізаційним мисленням подолав географічні обмеження й набув поширення в європейському, згодом і в загальносвітовому просторі. Хоча джаз має етнічну першооснову, він дуже швидко «переріс» межі однієї культури й завдяки взаємодії з європейською музичною традицією та швидкому поширенню став світовим феноменом. Від середини ХХ ст. джазові музиканти — представники різних культур — дедалі частіше й активніше стали насичувати й збагачувати джазову палітру різноманітними національними елементами (мелодіями, ритмами, гармонічними зворотами, етнічними інструментами тощо), тож ця гілка музичного мистецтва виявилася здатною до постійної еволюції, насамперед завдяки синтезу афроамериканських традицій з іншими культурними кодами.

Саме завдяки такому синтезу ще в 1930-х рр. у Франції при активній діяльності гітариста ромського походження Джанго Рейнхардта і його партнера, скрипаля Стефана Граппеллі з'явився *ромський* (циганський) джаз, що поєднав свінг того часу, традиції європейських струнних ансамблів і фольклор ромів. Пізніше був започаткований європейський *фрі-джаз*, який набагато менше, порівняно з американським, ґрунтувався на блюзі, але був більш абстрактним і структурно складнішим. До окремих різновидів європейського джазу належать також *нордичний джаз*, сформований під впливом творчого поєднання європейської класики і народної музики скандинавських країн, і *третья течія*, як спроба поєднати джазову імпровізацію з європейською класичною (зокрема симфонічною) музикою. У 1940–1950-х рр. виник *латиноамериканський джаз* з його кількома основними складовими: *афро-кубинською*, заснованою ритмічно на кубинській популярній танцювальній музиці, *афро-бразильською*, яка включає самбу й босанову, та *сальса* (або Latin Jazz), що охоплює пуерториканські, домініканські, панамські впливи. До азійських відгалужень у джазі належать *індо-джаз* (синтез джазу та індійської рагги), у якому широко використовуються складні індійські тали (ритмічні цикли) і чвертьтонова мікрохроматика, а також *орієнтальний джаз*, у якому джаз поєднується з арабськими макамами. Від другої половини ХХ ст. і до сьогодні простежується зворотний вплив джазу на африканську музику й створення завдяки цьому нових жанрів: *ефіо-джазу* (поєднання п'ятитонних ефіопських ладів із джазовим інструментарієм та латиноамериканським грувом, що справляє на слухача гіпнотичне, містичне враження) й *афробіт* з потужною духовою секцією та розвинутою імпровізацією.

Окремо слід згадати східноєвропейський і, власне, слов'янський внески в мистецтво джазу, що часто називають *етно-джазом* — терміном більш глобального значення, який саме на Балканах, у Польщі та в Україні набув особливої форми і специфічних ознак, що проявляються, зокрема, у широкому використанні для джазових композицій складних непарних балканських ритмів або українського багатоголосся й численних слов'янських фольклорних мелодій.

Власне вся народна музика не мала нотної фіксації і зберігалася століттями в усній традиції, тож первісно є імпровізаційною, що й споріднює її з джазом. Тому музичний фольклор і музично-культурні традиції практично будь-якої етнічної спільноти, відтворені через призму джазового відчуття сучасними талановитими музикантами-імпровізаторами, органічно влітаються у всесвітній культурний простір.

Однією з характерних ознак джазового вокального виконавства, що презентують його етнічний напрям, є специфіка використання представниками різних національних культур техніки скету. Так, окрім американської традиції виконання скету — від простих, ритмічних, максимально наближених до блюзового інтонаційного ряду зразків Луї Армстронга, котрий імітував гру на трубі, віртуозного інструментального мистецтва Еллі Фіцджеральд, більш «чуттєвого», повільного й гармонійно витонченого, часто з використанням мікрохроматики скету Сари Воан, або математично точного зі складними аранжувальними конструкціями скету Мела Торме, до революційних уведень Боббі Макферріна та Ела Джерро, які розширили межі скету до «вокальної перкусії», або найяскравішого із засновників стилю «вокаліз» (написання текстів до готових інструментальних соло) Джона Хендрікса, можна зазначити про специфіку латиноамериканського скету, котрий, на відміну від американського, менше імітує саксофон чи трубу, а натомість стає частиною вокальної перкусії. Презентанти латиноамериканського скету Флора Пурім (Jazz-Легенда), Таня Марія (Ionova, 2026), Лусіана Соуза (Grammy winner), європейські гурти: шведський “The Real Group” (The Real Group) та інтернаціональний “The Swingles”, який неодноразово змінював склад і майстерно застосовує скет і під час виконання академічної музики від Й. С. Баха, В. А. Моцарта і Ф. Шопена до П. Булеза і Л. Беріо (The Swingles), які часто запрошують латиноамериканських солістів або копіюють їхню манеру, американка Даєн Рівз (Dianne Reeves), яка майстерно поєднує американську школу скету з африканськими й латиноамериканськими коріннями — всі вони використовують фонетику португальської чи іспанської мов, що створює, порівняно з англійською мовою, більш м'який, «летючий» ритмічний малюнок.

Концертна діяльність яскравої джазової піаністки-віртуозки і співачки, представниці східного джаз-модерну Азизи Мустафа-Заде дозволяє говорити про специфіку азербайджанського скету, що ґрунтується на синтезі американського бібопу та давньої азербайджанської традиції мугаму. На відміну від американських співаків, які базують скет на блюзовій гамі, Азиза використовує східні лади (мугами) з їхніми мікрохроматичними інтервалами (чвертьтонами). Її скет сповнений специфічних східних орнаментів, мелізмів та вібрато, які неможливо почути в класичних джазменів США. Яскравою візитівкою музикантки є виконання надскладних імпровізаційних пасажів голосом нота в ноту з одночасним виконанням цієї ж імпровізації правою рукою на фортепіано (Meißner, 2002). Оскільки вона грає в неймовірно швидких темпах, притаманних стилю ф'южн та пост-боп, її голос демонструє майже надлюдську артикуляцію та точність інтонування. Маючи діапазон оперної співачки, Азиза використовує багато гортанних і м'яких звуків, які роблять її вокальні лінії схожими на звучання народного струнного інструмента тара або дудука. Це додає скету певної магичності та медитативності, навіть у швидких темпах.

Яскраву манеру використання скету презентує грузинка Ніно Катамадзе, яка використовує голос як інструмент створення певної атмосфери, а її спів зазвичай не має чітких меж: перетікає із шепоту в крик, орієнтуючись, насамперед, не на гармонійну сітку, а на емоційний стан (Nino Katamadze). У Катамадзе національне проявляється в скеті через архаїку: грузинське багатоголосся, горлові розспіви та специфічну кавказьку містику.

Сучасна джазова сцена має ще кілька талановитих імен, у творчості яких скет стає, так би мовити, своєрідним «культурним маніфестом» певної країни. Це — камерунець Рішар Бона, скет якого часто імітує звуки калімби (пальцевого піаніно) або лісових птахів і звучить дуже органічно з його віртуозною грою на бас-гітарі (Richard Bona); Юн Сун На з Південної Кореї, яка використовує скет як інструмент авангардного перформансу, де корейська фонетика з її специфічними паузами та різкими акцентами

створює футуристичне джазове звучання (Youn Sun Nah); ізраїльсько-іракський співак Дуду Тасса, котрий працює на перетині джазу, року й східних традицій, скет якого фактично є джазовою інтерпретацією стародавніх молитовних наспівів (Dudu Tassa); легенда італійської естради Міна, скет якої є своєрідним «бельканто» в джазі (Mina), та ін.

Аналізуючи специфіку використання скету українськими джазовими музикантами, зазначимо, що в їхній творчості виокремлюється *чотири основні вектори*.

Перший — наслідування традиції, що йде від видатних американських майстрів скету (донеччанина Валерія Колеснікова, одеситки Тетяни Боевої, частково її послідовниці Анастасії Букіної та ін.).

Оскільки В. Колесников був насамперед яскравим трубачем, його скет був абсолютно інструментальним: його склади були короткими, гострими, із чіткою атакою, що імітувала роботу язика трубача (double-tonguing), що підтверджується на записах трактування ним джазових стандартів. Спадкуючи традицію Луї Армстронга й Кларка Террі, музикант демонстрував класичний бібоповий скет: швидкий, з різкими стрибками на великі інтервали. В. Колесников часто використовував «бурмотіння» (tumbles) — техніку, де склади звучать не чітко, створюючи комічний або іронічний ефект. Під час виступу Колесников періодично вів своєрідний «діалог» між трубою та своїм голосом, миттєво чергуючи гру й вокал. Колесников часто використовував скет як спосіб «договорити» те, що не встигла «сказати» труба. Це створювало відчуття неймовірної свободи — коли інструментальних можливостей ставало замало, у хід йшов голос.

Геніальна співачка-самородок Т. Боева також часто використовувала свій голос як музичний інструмент, імітуючи артикуляцію та фразування духових інструментів: вона могла вибудовувати імпровізації, подібні до партій саксофона чи труби. Маючи характерну природну хрипкість та силу голосу, вокалістка додавала своєму скету особливу фактуру — від оксамитових низьких тонів до різких, енергійних пасажів. Самоутужки розвинене Боевою обдарування через

прослуховування нею записів світових легенд джазу дозволило їй уникнути шаблонів і створити власний імпровізаційний словник складів: вона сміливо експериментувала з вокальними діапазонами. Виступи Боевої славилися здатністю захоплювати аудиторію саме завдяки живій, «непричесаній», вибуховій енергетиці скету, який вона використовувала як символ творчої свободи.

А. Букіна, як і Т. Боева, використовує голос як повноцінний музичний інструмент, імітуючи фразування духових. Обидві спираються на класичні канони американського джазу (бібоп, свінг), інтегруючи скет як кульмінацію вокального твору. Обидві співачки сповідують імпровізаційну свободу та сприймають джаз не як набір нот, а як філософію самовираження. Проте, на відміну від потужного і низького, з характерною «чорною» хрипкістю (grit), голосу Боевої, у Букіної голос оксамитовий, м'якший і ліричніший, але з широким технічним діапазоном. Стиль імпровізації Букіної вивірений, технічно деталізований, з акцентом на естетичну довершеність звуку. Нерідко драматичним інтерпретаціям Боевої Букіна протиставляє сучасну джазову витонченість, поєднання традиції з елементами соулу та м'якшим фразуванням.

Другий — опора на українську фонетику, українську мову, український мелос, ритми, гармонії, лади народної музики, архаїчну імпровізацію, побудовану на інтонаціях українського фольклору (Юлія Рома, Ольга Войченко, Ганна Охрімчук, Анна Чайковська часів її виступів з "Acoustic Quartet" на чолі з Юхимом Чупахіним та ін.).

Джазовий вокал цих співачок часто тяжіє саме до етноджазу, де скет переплітається з автентичним фольклорним звукодобуванням: у складах ними використовуються м'які українські фоніми, включаються елементи «білого» голосу (народного вокалу), а також мелодійні повороти, характерні для українських обрядових пісень, що робить їхній скет більш співучим і менш «перкусійним».

Третій вектор, зваживши на багатоетнічність населення України, можна умовно назвати етноцентричним джазом що, зокрема, проявляється і в культурних пріоритетах джазових виконав-

ців, який презентують кримські татари: Енвер Ізмайлов, який час від часу поєднує віртуозну гру на гітарі з виконанням скету, Сусанна Джамаладінова (Джамала), Ельвіра Сарихаліл; музиканти єврейського походження: співачка Тетяна Амірова (сценічне ім'я Golda, що підкреслює її єврейське коріння), піаністка, композиторка і співачка Марина Захарова, яка поєднує декілька різних векторів: східний (азербайджанська, кримськотатарська музика), сефардський (музика євреїв ладіно), український, балканський та ромський, застосовуючи в кожному з них специфічні прийоми скету, оскільки підходить до голосу первісно як до етноінструменту, що змінює налаштування залежно від конкретного культурного контексту, а також піаніст і співак, етнічний вірменин Гаррі Сетьян — майстер інтерпретації різних музичних традицій, зокрема пов'язаних із єврейською музикою, який глибоко розуміє близькосхідну та клезмерську меліматику, наближаючи завдяки майстерному використанню мікроінтонацій джазовий скет до канторського співу.

Нарешті, до *четвертого* вектора використання українськими співаками техніки скету можна віднести ансамблеву творчість українських вокальних гуртів: чоловічих («Пікардійська терція», "ManSound", "ConCord") та жіночих ("United People", "Beauty Band") колективів. Скет у творчості цих ансамблів виконується не солістом, як це зазвичай відбувається під час виступів джазових вокалістів з інструменталістами, а всіма учасниками колективів, які імітують голосами звучання інструментального ансамблю чи, навіть, оркестру. Звісно, у цих випадках саме імпровізаційна складова суттєво зменшується, адже скет — це переважно індивідуальна імпровізація, натомість наперед виходить створення учасниками колективів складних багатоголосних фактур, що робить скет не просто прикрасою, а основою аранжування. Проте під час імітації різноманітних музичних інструментів українськими вокальними ансамблями, відбувається фонетична адаптація: у виконанні українських співаків, котрі використовують склади, що природно лягають на слов'янську артикуляцію, джазова техніка органічно поєднується з українською кантиленою. У багатьох композиціях скет виконує функцію «ритм-секції», де за

допомогою специфічних приголосних («б», «д», «т») вокалісти створюють ефект ударних інструментів, що підтримує темпоритм усієї композиції. Цей підхід дозволяє зберігати баланс між академічною чистотою звучання й джазовою свободою, роблячи стиль цих ансамблів упізнаним на міжнародній арені.

Порівнюючи чоловічі (на прикладі “Man-Sound”) та жіночі (на прикладі “United People”) колективи в контексті використання ними скету, слід визнати їхні різні акустичні можливості та підходи до «імітації». І перші, і другі працюють у жанрі вокального інструменталізму, але роблять це з різними акцентами: чоловічі вокальні колективи мають величезний діапазон — від низького басу до високого контртенора, що дозволяє їм імітувати повний склад джазового бенду. Їхній скет часто копіює «мідну групу»: труби, тромбони та саксофон-соло. Низькі голоси створюють ідеальну імітацію «крокуючого» контрабаса (walking bass) за допомогою глухих, гортанних фонем. Натомість скет жіночих ансамблів через вищу теситуру більше нагадує звучання флейт, сопрано-саксофонів або синтезовані звуки. Вони часто використовують «світліші», відкриті голосні. Жіночі ансамблі компенсують відсутність басового регістру складнішим бітбоксом та використанням мікрофонних ефектів, що робить їхній скет більш сучасним, наближеним до стилю «ню-джаз» або електроніки. Ансамблевий чоловічий скет демонструє, зазвичай, драйв, енергію, академічну точність та іноді іронію (музичні жарти через імітацію звуків). Натомість жіночий ансамблевий скет — це, насамперед, надзвичайна гнучкість, містика, гра з тембрами, часто медитативні більш розлогі імпровізації.

До використання техніки скету, що яскраво віддзеркалює національну приналежність виконавців або їхні музично-етнічні пріоритети, українські співаки доходять двома шляхами: 1) від традиційного джазового вокалу (джазового мейнстріму) до побудованих на основі фольклорних традицій сполучень певних складів, інтонацій, відкритих тембрів тощо; 2) від первісної практики співака-фольклориста й відповідної специфіки виконання музичних фольклорних зразків до їх імпровізаційного переосмислення

і відтворення в джазовій стилістиці, нерідко з використанням характерних джазових прийомів (артикуляція, складна гармонічна забарвленість, ритмічне різнобарв'я тощо).

В останні десятиліття скет дедалі активно використовується і в інших музичних жанрах, зокрема в мюзиклах. Вокально мюзикли використовують різні співочі техніки, що дозволяє ширшому колу виконавців брати участь у постановках (Cancellieri et al., 2022). На відміну від класичних мюзиклів, сучасні твори часто містять різноманітні музичні стилі — від року та хіп-хопу до класичних балад та джазу (Williamon et al., 2021). Зокрема, техніка скету активно використовується в новітній українській опері-міфі “Ukraine — Terra Incognita” (2021–2023, музика Марії Олійник) пам'яті загиблого в АТО оперного співака Василя Сліпка і всіх українських захисників, про яку йдеться в статті Drozhzhina, Yeroshenko, Shcherpakin, Otkydach та Dubka (2025). Актори-виконавці, серед яких і сама авторка проекту, співачка, дослідниця автентичної пісні, музична режисерка Уляна Горбачевська, використовують техніки безслівного співу, що перегукуються зі скетом, для передання емоційних станів та «культурних кодів». У цьому новаторському проекті органічно поєднані давні ритуальні пісні, унікальне українське багатоголосся, елементи фріджазової імпровізації, що за своєю природою близька до техніки скету, відеоарт, нова симфонічна музика, сучасна хореографія, футурофолкові костюми (Opera-Myth). У цьому творі пісенна архаїка уособлює Космос та Порядок, а фрі-джаз — Хаос та Боротьбу.

Сама Горбачевська в нещодавньому інтерв'ю зазначала: «Я за те, щоб пісня круто звучала на сценах, але й щоб вона жила як традиція. <...> Насправді мій найбільший фокус — як пісня може жити на сцені в дорогому обрамленні. Для цього я робила оперу-міф “Ukraine — Terra Incognita” та лемківські пісні з крутим європейським фрі-джазом. Я весь час шукаю, як народна пісня найкрутіше може підсвітитися для слухача» (Медіа-хаб ТВОЄ МІСТО, 2026). У фріджазових блоках виконавці часто відходять від слів пісні: використовують фонетичні вибухи, глісандо та мікротоніку, що ідеально пасує до вільної джазової природи.

Висновки. Особливість виконання скету українськими джазовими вокалістами базується на творчому поєднанні американських традицій, нашарованих на етнічні мовленнєві, мелодійні, гармонійні, ритмічні особливості представників українського, кримськотатарського, єврейського та інших етносів, які є співторцями сучасного цілісного культурного простору України, що об'єднує всю українську спільноту. Цей симбіоз спричинив появу яскравого феномену, визнаного далеко за межами нашої Батьківщини.

Основними напрямками використання скету українськими джазовими вокалістами є: 1) наслідування афроамериканської («інструментальної») традиції; 2) тяжіння до національного етноджазу; 3) презентація етноцентричного

джазу, що презентує різноголосся представників багатьох етносів, що населяють сучасну Україну; 4) вокальна ансамблева творчість українських гуртів, у якій скет з індивідуальної імпровізації перетворюється на групову за участі всіх учасників співочих колективів.

На прикладі застосування елементів скету в опері-міфі “Ukraine — Terra Incognita” продемонстрований один із багатьох можливих подальших векторів використання й розвитку скету в Україні.

Перспективи подальших досліджень полягають у ретельному вивченні особливостей застосування техніки скету українськими джазовими співаками та окресленні нових напрямів його використання в споріднених із джазом музичних сферах.

Список посилань

- Зав'ялова, В. В. (2021). *Скет як вид джазової імпровізації: специфіка, історія, імена* [Магістерська робота]. Харківська державна академія культури. <https://repository.ac.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/c811cee0c5a5-4185-90eb-0e5c5ccffedd/content>
- Лі, Ш., & Лошков, Ю. (2019). *Джаз як системне явище*. ХДАК.
- Медіа-хаб ТВОЄ МІСТО. (2026, Квітень 28). *Голос Львова створив оперу, яка передбачила війну. Уляна Горбачевська* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vbg3LmoDsEw>
- Опера-Міф “Ukraine — Terra Incognita”. (2023, February 02). *Opera-Myth “Ukraine — Terra Incognita”. Series 1: The Myth of Kin* [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aPPpK8RiZWA>
- Харенко, А. (2022). *Джазове мистецтво Харкова: досвід історичної реконструкції* [Дисертація доктора філософії]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- [Home page]. (n.d.). *Nino Katamadze*. Retrieved February 2, 2026, from <https://ninokatamadze.com/>
- About The Real Group. (n.d.). *The Real Group*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.therealgroup.se/the-story>
- About The Swingles. (n.d.). *The Swingles*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.theswingles.co.uk/thegroup>
- Bauer, W. (Spring 2001 – Spring 2002). Scat singing: A timbral and phonemic analysis. *Current Musicology*, (71–73), 303–323. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i71-73.4828>
- Berliner P. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. University of Chicago Press. <https://books.google.fm/books?id=DpHYloF8qL8C&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false>
- Bio. (n.d.). *Richard Bona*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.richard-bona.com/bio/>
- Cancellieri, G., Cattani, G., & Ferriani, S. (2022). Tradition as a resource: Robust and radical interpretations of operatic tradition in the Italian opera industry, 1989–2011, 1989–2011. *Strategic Management Journal*, 43(13), 2703–2741. <https://doi.org/10.1002/smj.3436>
- DeVeaux, S. (1997). *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. University of California Press. https://docdrop.org/download_annotation_doc/Deveaux---1997---The-Birth-of-Bebop-dsoh7.pdf
- Drozhzhina, N., Yeroshenko, O., Shechepakin, V., Otkydach, V., & Dubka, O. (2025). Musical Performances on the Modern Stage: Genres, Themes, Interpretations. *Yegah Musicology Journal (YMJ)*, VIII (4), 3608–3633. <https://doi.org/10.51576/ynd.1796209>
- Dudu Tassa. (n.d.). *America-Israel Cultural Foundation*. Retrieved February 2, 2026, from <https://aicf.org/artist/dudu-tassa/>
- Grammy winner Luciana Souza is one of Jazz’s leading singers and interpreters. (n.d.). *Luciana Souza*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.lucianasouza.com/about>
- Ionova, A. (2026, January 22). Brazil’s latest icon is new to film. Now, she’s a star of an Oscar contender. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2026/01/22/world/americas/tania-maria-brazil-the-secret-agent.html>

- Jazz-Легенда: Флора Пурим. (n. d.) *Jazz Radio*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.radiojazz.ua/programs/1-jazz-lehenda/92-flora-purim/>
- Kinsella, R. (2022). *The bebop scene in London's Soho, 1945–1950. Post-war Britain's first youth subculture*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-05555-3>
- Meißner, D. (2002). Ich spiele für alle. Aziza Mustafa Zadeh über Deutschland, Religion und Jazz. *Jazzzeitung*. <https://www.jazzzeitung.de/jazz/2002/02/portrait-zadeh.shtml>
- Mina. Dicono di lei. (n.d.). *Mina*. Retrieved February 2, 2026, from <https://mina.music/dicono-di-lei/>
- Schuller, G. (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford University Press. <https://ia801602.us.archive.org/26/items/in.ernet.dli.2015.213843/2015.213843.Early-Jazz.pdf>
- Williamon, A., Ginsborg, J., Perkins, R., & Waddell, G. (2021). *Performing music research: Methods in music education, psychology, and performance science*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198714545.001.0001>
- Youn Sun Nah나윤선. (2019, June 30). *Youn Sun Nah*. <https://web.archive.org/web/20190630105120/https://www.younsunnah.com/>

References

- Zavialova, V. V. (2021). *Sket as a Form of Jazz Improvization: Characteristics, History, and Key Figures* [Master's thesis]. Kharkiv State Academy of Culture. <https://repository.ac.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/c811cee0-cca5-4185-90eb-0e5c5ccffedd/content> [In Ukrainian].
- Li, Sh., & Loshkov, Yu. (2019). *Jazz as a systemic phenomenon*. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Media-khab TVOIE MISTO. (2026, April 28). *The Voice of Lviv created an opera that foreshadowed the war. Uliana Horbachevska* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vbg3LmoDsEw> [In Ukrainian].
- Opera-Mif “Ukraine — Terra Incognita”. (2023, February 02). *Opera-Myth “Ukraine — Terra Incognita”. Series 1: The Myth of Kin* [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aPPpK8RiZWA> [In Ukrainian].
- Kharenko, A. (2022). *Jazz in Kharkiv: An Experience in Historical Reconstruction* [Doctor of Philosophy dissertation]. I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. [In Ukrainian].
- [Home page]. (n.d.). *Nino Katamadze*. Retrieved February 2, 2026, from <https://ninokatamadze.com/> [In English].
- About The Real Group. (n.d.). *The Real Group*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.therealgroup.se/the-story> [In English].
- About The Swingles. (n.d.). *The Swingles*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.theswingles.co.uk/thegroup> [In English].
- Bauer, W. (Spring 2001 – Spring 2002). Scat singing: A timbral and phonemic analysis. *Current Musicology*, (71–73), 303–323. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i71-73.4828> [In English].
- Berliner P. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. University of Chicago Press. <https://books.google.fm/books?id=DpHYloF8qL8C&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false> [In English].
- Bio. (n.d.). *Richard Bona*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.richard-bona.com/bio/> [In English].
- Cancellieri, G., Cattani, G., & Ferriani, S. (2022). Tradition as a resource: Robust and radical interpretations of operatic tradition in the Italian opera industry, 1989–2011, 1989–2011. *Strategic Management Journal*, 43(13), 2703–2741. <https://doi.org/10.1002/smj.3436> [In English].
- DeVeaux, S. (1997). *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. University of California Press. https://docdrop.org/download_annotation_doc/Deveaux---1997---The-Birth-of-Bebop-dsoh7.pdf [In English].
- Drozhzhina, N., Yeroshenko, O., Shchepakina, V., Otkydach, V., & Dubka, O. (2025). Musical Performances on the Modern Stage: Genres, Themes, Interpretations. *Yegah Musicology Journal (YMJ)*, VIII (4), 3608–3633. <https://doi.org/10.51576/ynd.1796209> [In English].
- Dudu Tassa. (n.d.). *America-Israel Cultural Foundation*. Retrieved February 2, 2026, from <https://aicf.org/artist/dudu-tassa/> [In English].
- Grammy winner Luciana Souza is one of Jazz's leading singers and interpreters. (n.d.). *Luciana Souza*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.lucianasouza.com/about> [In English].
- Ionova, A. (2026, January 22). Brazil's latest icon is new to film. Now, she's a star of an Oscar contender. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2026/01/22/world/americas/tania-maria-brazil-the-secret-agent.html> [In English].
- Jazz-Lehend: Flora Purim. (n. d.) *Jazz Radio*. Retrieved February 2, 2026, from <https://www.radiojazz.ua/programs/1-jazz-lehenda/92-flora-purim/> [In Ukrainian].
- Kinsella, R. (2022). *The bebop scene in London's Soho, 1945–1950. Post-war Britain's first youth subculture*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-05555-3> [In English].

- Meißner, D. (2002). Ich spiele für alle. Aziza Mustafa Zadeh über Deutschland, Religion und Jazz. *Jazzzeitung*. <https://www.jazzzeitung.de/jazz/2002/02/portrait-zadeh.shtml> [In English].
- Mina. Dicono di lei. (n.d.). *Mina*. Retrieved February 2, 2026, from <https://mina.music/dicono-di-lei/> [In Italian]
- Schuller, G. (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford University Press. <https://ia801602.us.archive.org/26/items/in.ernet.dli.2015.213843/2015.213843.Early-Jazz.pdf> [In English].
- Williamon, A., Ginsborg, J., Perkins, R., & Waddell, G. (2021). *Performing music research: Methods in music education, psychology, and performance science*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198714545.001.0001> [In English].
- Youn Sun Nah나윤선. (2019, June 30). *Youn Sun Nah*. <https://web.archive.org/web/20190630105120/https://www.younsunnah.com/> [In English].

Отримано: 23.03.2026
Прийнято до друку: 14.04.2026

Р. В. Тетерін

аспірант, кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

В. М. Щепакін

доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

R. Teterin

postgraduate student of the Department of Music Theory and History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

V. Shchepakin

Doctor of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Music Theory and History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
