

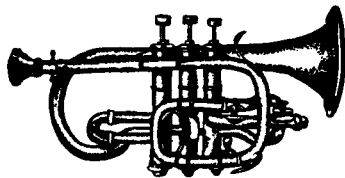
ІГОРВАТ І ВАССЕРБЕРГЕР

ОСНОВИ ДЖАЗОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

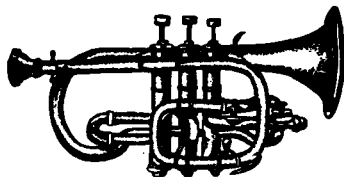


**І. ГОРВАТ
І. ВАССЕРБЕРГЕР**

ОСНОВИ



ДЖАЗОВОЇ



ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

КИЇВ «МУЗИЧНА УКРАЇНА» 1980

В книге рассматриваются наиболее характерные для джаза исполнительские приемы, особенности фразировки. Авторы останавливаются на специфике работы с группами большого джазового оркестра, рассматривают джазовую импровизацию, анализируют особенности гармонии. В последний раздел вошли классические образцы импровизации всемирно известных музыкантов Л. Армстронга, Д. Гиллесли, Б. Гудмана, Ч. Паркера и др.

Переклад із словацької Л. Лірниченка
Спеціальна редакція, передмова та словник
В. Симоненка

Друкується за виданням:
Ivan Horváth, Igor Wasserberger.
Základy džezovej interpretácie.
Editio Opus, Bratislava, 1972

ПЕРЕДМОВА

В розвитку сучасного радянського музичного мистецтва поряд з академічною та народною музикою, досить значне місце посідає джаз, що по-справжньому розвинувся в нашій країні за останні два десятиліття. Наші провідні колективи своєрідно продовжують джазові традиції на національній основі, розкриваючи нові грані цього музичного жанру. Відчувається помітний інтерес до джазу і серед amatorів, що переконливо продемонстрував останній Всесоюзний фестиваль самодіяльного мистецтва.

Проте виконавська майстерність переважної більшості самодіяльних і навіть багатьох професіональних естрадних колективів не завжди знаходиться на належному рівні, а це в свою чергу не може не позначитися і на вихованні естетичних смаків нашої молоді. Саме тому зараз приділяється серйозна увага підготовці кваліфікованих музикантів та керівників самодіяльних колективів, про що свідчать документи, які були прийняті останнім часом відповідними організаціями.

В багатьох музичних училищах нашої країни відкриті відділення естрадного та джазового виконавства, функціонують студії, курси по підвищенню кваліфікації керівників самодіяльних колективів. Проте, як викладачі, так і слухачі зустрічаються з певними труднощами, які пов'язані передусім з відсутністю необхідних методичних та учбових посібників. Саме цим і викликане видання пропонованої книжки.

Не зважаючи на те, що світова джазова література численна і різноманітна, кількість методичних видань досить обмежена. Вони присвячені, головним чином, аранжуванню, гармонії, ритміці, навчанню гри на окремих інструментах. Деякі посібники створено і в нашій країні¹. Але питання джазового виконавства і досі залишаються майже невисвітленими. Тому важко переоцінити значення цього видання.

На відміну від класичної музики, джаз характеризується специфічним звуковидобуванням, фразуванням та застосуванням своєрідних виконавських прийомів, освоєння яких пов'язане з певними складностями, особливо у музикантів-аматорів. Розгляду цих засобів виразності присвячено перші розділи книги, в яких автори детально аналізують різні види акцентів, глісандо, вібрато, а також джазові ефекти (бенд, ліп слер, смір, фліп, шейк тощо) та дають практичні поради щодо оволодіння ними. Тут же розглядаються способи застосування сурдин у мідних духових інструментів; докладно висвітлюється специфіка виконавства на окремих інструментах, гри в групі та оркестрі. Окремий розділ присвячений гармонії джазу, де розглядаються типи акордів, характерні гармонічні моделі та різні види каденцій. В останніх розділах аналізується тематичний матеріал джазу, питання його інтерпретації з урахуванням стилістичних особливостей, розглядаються принципи імпровізації на прикладах соло відомих джазових виконавців.

Оскільки засоби виразності, що притаманні джазу, широко використовуються в танцювальній та естрадній музиці, посібник в однаковій мірі буде корисним музикантам усіх профілів. Для зручності користування до видання додається словник термінів, які не пояснюються в тексті.

Сподіваємося, що пропонований посібник хоч в якійсь мірі задовольнить потреби музикантів і сприятиме підвищенню їх виконавського рівня.

В. СИМОНЕНКО

¹ Д. Браславский. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. Москва, «Музыка», 1974; С. Воскресенский, Б. Киянов. Современные эстрадные ансамбли. Москва, «Советский композитор», 1975; И. Бриль. Практический курс джазовой импровизации. Для фортепиано. Москва, «Советский композитор», 1979; В. Манилов, В. Молотков. Техника джазового аккомпанеента на шестиструнной гитаре. Киев, «Музична Україна», 1979; Ю. Чугунов. Гармония в джазе. Москва, «Советский композитор», 1980.

ВСТУП

Джазова музика настільки різноманітна у способах виконання, що лише з великими труднощами визначається спільне ядро, з якого можна було б вивести загальні закономірності. На її розвиток впливає і виконавська практика сучасних інструментальних ансамблів, кожний з яких робить свій індивідуальний внесок у цей складний процес, а в останні роки з'явилося багато авторитетних музикантів, чия творчість навіть суперечить тим основам, що донедавна вважалися незмінними.

Не зважаючи на постійний зріст виконавської майстерності окремих інструменталістів, рівень вимог до музиканта великого оркестру (на відміну від комбо) вже друге десятиріччя залишається стабільним.

З цього випливає, що джазова педагогіка перш за все спирається на потреби біг бенду. У більшості світових центрів джазового навчання перед студентами ставлять мету: набути знання, необхідні для музикантів професіональних оркестрів. Для того, щоб досягти кваліфікації досвідченого джазового соліста, необхідні велика обдарованість та яскрава індивідуальність.

Наші провідні оркестри, як і більшість закордонних, не можуть обмежуватися вузькою спеціалізацією, тому вони вводять до свого репертуару популярну і джазову музику в різних пропорціях, а також твори, що належать до так званої третьої течії, для якої характерне поєднання сучасної композиторської техніки з джазовими традиціями. Таким чином, від кожного музиканта вимагаються загальні музичні знання, всебічне володіння інструментом і, звичайно, освоєння специфічних технічних засобів джазу в усій його повноті.

Ця книга перш за все розрахована на музикантів аматорських колективів, або ж на тих, хто самостійно оволодів основами гри на своєму інструменті та музичною теорією хоч би в межах учбової програми музичної школи і намагається вдосконалити свою майстерність, стати, так би мовити, універсальним виконавцем свого ансамблю. В зв'язку з цим матеріал, поданий в окремих розділах, однаково дійсний як для джазової, так і для танцювальної музики.

В першій частині книги (фразування і техніка гри на окремих інструментах) викладено обсяг знань, необхідних для правильного виконання партії в оркестровій групі. До речі, окремі партитури розраховані на музикантів, що володіють основами імпровізації. Саме тому матеріал другої частини (мелодика і форма, гармонія, розшифрування імпровізації) стане у пригоді зацікавленим в удосконаленні в цій галузі джазового виконавства.

Грунтом для опрацювання обраної теми послужила книга бостонської Berklee School of Music¹. У цій школі досягнуто найбільших успіхів у джазовому навчанні, і тому її учбовий досвід можна вважати досить авторитетним. Вивчення цієї книги, як і теорії взагалі, принесе відчутні практичні результати лише в разі органічного поєднання з систематичним тренуванням. При достатніх, вірно спрямованих зусиллях навіть музикант середніх здібностей зможе стати хорошим оркестровим виконавцем. Варто також не забувати про важливість критичного й аналітичного прослуховування записів музичних творів у виконанні провідних оркестрів.

Ми будемо раді, якщо ця книга допоможе читачам отримати більшу насолоду як від гри, так і від слухання.

ФРАЗУВАННЯ

Під фразуванням у музичній термінології розуміється вірне інтерпретування самостійного мелодичного відрізка. У джазі і танцювальній музиці це поняття включає, крім того, окрему інтерпретацію кожного звуку, зумовлену взаємними зв'язками в межах фрази.

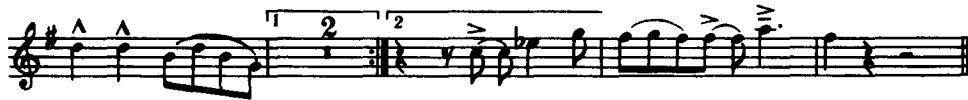
По-джазовому відчуте фразування — один з найважливіших моментів, що докорінно впливає на інтерпретацію в даній музичній галузі. Джазовий музикант відрізняється від класичного перш за все характерністю фразування. Тому під час репетицій оркестру цьому елементу потрібно приділяти особливу увагу. Необхідно пам'ятати, що у джазі фразування неможливо записати цілком точно, словесно можна пояснити лише окремі його елементи, в цілому ж його потрібно передусім відчувати. Саме з цих причин музиканти повинні використовувати кожную можливість вивчення і прослуховування записів гри провідних професіональних колективів. Навіть за умов природного відчуття фразування необхідно завжди пам'ятати декілька правил.

Звернімо увагу на такі основні моменти:

Восьмі ноти. Для музиканта, орієнтованого на класику, великою проблемою є джазове фразування восьмих нот.

Наведемо деякі приклади, в яких вжито восьмі тривалості.

¹ Мається на увазі "Berklee Coreespondence Course" (Ред.)



Якщо в класичній музиці восьмі ноти розподіляються точно по долях відповідно до тактового розміру, то у джазі цього правила звичайно не дотримуються. Основою тут є відчуття свінгу. Найбільшу трудність викликає виконання такого ритмічного малюнка:



Наведений приклад грається практично однаково, але завжди відмінно від класичних норм. Акценти дещо зсуваються, розмір ніби наближається до $\frac{12}{8}$, або ж кожна чверть трактується як тріоль.



Відразу ж потрібно нагадати про різні винятки з цього загального правила. Нормативний розподіл восьмих тривалостей зберігається в усіх творах, які побудовані на основі південноамериканських ритмів.



В баладах фразування восьмих нот часто більш точне, ніж у швидких за темпом творах. Низхідні пасажі або мелодія, виконана маркато, також фразується нормативно. Те ж стосується більшості пасажів у стилі боп, або інших сучасних соло, оркестрових пасажів тощо.

Very Fast



В стилі таких колективів, як, наприклад, оркестр Стена Кентона, свінгування не сприймається буквально як тріольний поділ кожної долі, а скоріше, як гра у темпі *double time*. Треба однак застерегти, що ми це явно відчуваємо, слухаючи музику, але не послідовно додержуємося у грі. Такт мислено розподіляється на вісім більш-менш рівних долей. Свінгування виникає при акцентуванні восьмих нот в мелодії. Більшість творів з репертуару різних колективів сприймається як тріольне свінгування. Цей ритм висуває таке правило щодо виконання восьмих нот. В танцювальній чи джазовій музиці лігу розуміють лише як знак для фразування, який вказує на те, що окремі звуки фрази не треба грати відокремлено. Але це не значить, що усі ноти належить поєднувати класичним способом. Так само, як і не слід окремі звуки видобувати язиком, коли у фразі відсутня ліга. Пасажі восьмих нот треба артикулювати так, щоб виразніший чи довший звук виконувати легато, а наступний — так званим половинним язиком, або ж неначе частково «проковтнутий». Цей невеличкий акцентуючий ефект добре було б ввести незначним поштовхом повітря на звуках, які потрібно виділити. Тверде видобування, як правило, зустрічається рідше. Взагалі вважають, що переважна більшість (майже 90%) танцювальної і джазової музики грається легато (м'яко) із вживанням складу *да* на відміну від твердого *та*. Наведений спосіб має велике значення для виконавців на духових інструментах, тому що він водночас означає й спосіб артикулювання окремих звуків. Стало звичним при наспівуванні окремих фраз, завжди на початку вживати склад *та*, а у наступних звуках — склад *да*. Якщо декілька однакових нот ідуть підряд, то вживається склад *та*.



Наступною умовою правильного фразування є динамічне відтінювання всередині фрази. Кульмінація, як правило, підкреслюється, і рух до неї, на відміну від руху вниз, іде на крещендо. Такий спосіб фразування можна показати на прикладі:



Тут акценти на першій і третій долях виконуються трохи гостріше, але на легато. Цей елемент належить до основ фразування у стилі свінг.

Акценти. В наш час відсутнє єдине розуміння акцентових знаків і часто трапляється, що в партитурах їх немає взагалі, або ж вони введені лише частково. Проте, з попередньої практики можна вивести деякі правила.

1. Усі ноти, позначені акцентами, виконуються коротше. Виняток становлять такі випадки: *tenuto*, що поєднане з яким-небудь акцентом; наявність ліги над фразою; акцент на чвертній ноті з крапкою (так само як і на ноті більшої тривалості). Цим фразування у стилі свінг докорінно відрізняється від класичного.

2. Маркато (\wedge) є найвиразнішим з усіх уживаних акцентів. Звучання ноти при цьому коротше її повної тривалості і ще більше скорочується, коли акцент має позначку *staccato* (\wedge).

3. Акцент $>$ менш виразний, ніж маркато, а тривалість ноти скорочується лише незначно.

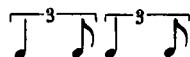
4. Якщо фраза закінчується восьмою нотою, остання акцентується і береться окремо. Цей момент супроводжується швидким поштовхом повітря.

В американській літературі акцент маркато знаходиться на початку і в кінці фраз. Ця практика обґрунтовується тим, що інші акценти не мають настільки важливого значення, щоб використовувати їх для яскравого закінчення фрази. Всупереч цьому погляду своєрідність нашого трактування полягає в тому, що при акценті маркато вживається склад *та*, а при акценті $>$ — склад *да*. У зв'язку з цим може статися, що маркато в якомусь випадку поєднається з *tenuto*, а це за сучасними міжнародними поняттями нелогічно. Тому кінець фрази у нас позначається $>$, а на Заході — \wedge . Таким чином, аранжувальник мусить познайомити оркестрантів із значенням знаків, що їх він використовує.

5. Наступні приклади виконуються з акцентом на другій ноті.



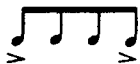
Музикантові необхідно пам'ятати, що не можна передчасно грати другу ноту, треба дотримуватись правильного свінгового розподілу.



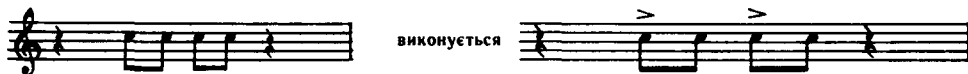
Далі важливо звернути увагу на те, щоб перша нота не була занадто полегшеною. Своєю інтенсивністю вона повинна дорівнювати другій.

6. Коли найвища нота фрази акцентована, то пасаж, що веде до неї, виконується крещендо.

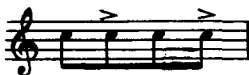
7. Декілька восьмих нот однієї висоти треба грати з незначним крещендо. У цьому випадку акцент стоїть на першій і останній нотах.



Якщо послідовність восьмих починається на другій або на четвертій долі такту, то дотримуємось такого акцентування:



8. Часто вживаються акценти оф біт:



Вони виконуються без допомоги язика (або лише з частковою допомогою), як правило, тут застосовується акцентування нагнітанням повітря (з участю діафрагми).

Синкопування. 1. Адекватне відтворення синкопи — одна з найважливіших проблем стильової інтерпретації. У наступній моделі четвертну, або синкоповану ноту треба грати коротко.



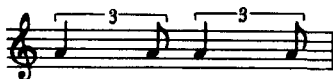
Нерідко музикант, намагаючись досягти вірної інтерпретації при свінгуванні, не додержується правил і синкоповану ноту грає поспішно. Наведений приклад виконується так:



В багатьох випадках синкопа позначається так:



Синкопована нота завжди коротша, навіть тоді, коли після неї іде багато синкоп. Тут дуже важливим є правильний свінговий розподіл.

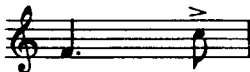


2. Навіть тоді, коли синкопа переходить через тактову риску, треба її виконувати коротко.



А втім у двох випадках синкопована нота не скорочується: а) коли її тривалість більша за чверть; б) коли чверть у синкопі позначена tenuto.

3. Аналогії наступного прикладу часто з'являються і в не дуже складних партитурах, але їх виконання, як правило, пов'язано із значними труднощами. Спробуємо уявити, що акцент припадає на восьму ноту, яка зазвучить з певною затримкою в характері свінгу (другу ж долю умовно розділимо відповідно до розміру $\frac{6}{8}$).

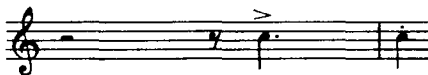


4. У так званій «чарльстоновій фігурі» друга доля вжита аналогічно $\frac{6}{8}$.



Введення нетипового акценту (переднаголошеної долі) — важлива складова частина правильного фразування, невірне виконання якого порушить цілісне звучання твору. У п'єсах, що виконуються в повільному темпі, цей акцент має тенденцію запізнення, інколи аж до третьої долі. У швидких темпах (з виразним драйвом) акцент знову зсувається трохи вперед. Розташувавши його відразу після половини другої долі, одержимо захоплюючу ритмічну напругу.

5. Наступний варіант синкопування — переднаголошений удар, так званий кік біт. Тут треба дотримуватися заданої тривалості і вживати акцент.



Третя доля свінгується. Нехтування цим правилом порушує злагодженість оркестру. Щоб вірно виконувати синкоповані акценти, необхідно розвивати відчуття біту.

З наведених правил виконання синкопованих акцентів випливає, що першочерговою умовою гри є закріплення належного відчуття і вилучення моментів, котрі можуть порушити правильну стильовість.

Але крім цього існує багато інших випадків неправильної інтерпретації. Наприклад, чвертні ноти, що ідуть одна за одною (перш за все при їх короткому виконанні). Тут важливо не поспішати і особливу увагу звернути на уповільненість (розслаблення). Звуки граються точно по долях або з незначною затримкою. На репетиціях першу долю такту потрібно витримувати точно, а решту — грати з деяким запізненням. Ця вправа досить важка, тому що основний ритмічний пульс залишається незмінним. Коли ж при відтворенні цієї послідовності не виникає небезпеки сповільнення, а навпаки — з'являється тенденція до прискорення, тоді вправами відпрацьовується ритмічно точне по долях виконання.

Правильна інтерпретація восьмих тріолей — ще один із складних моментів.



Для досягнення цілісного і точного фразування в оркестрі американський педагог Джордж Віскірхен виробив систему складів для наспівування окремих фразеологічних моделей. Ця система перш за все корис-

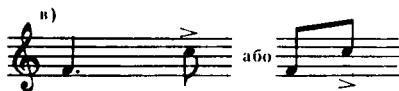
на для не дуже досвідчених колективів, оскільки допомагає скласти уяву про звучання фраз.

1. Приклад для фрази з восьми нот.

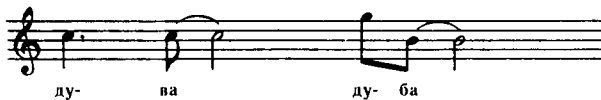


У цьому випадку група саксофонів за допомогою складів *дад-н* і *дан-м* використовує половинний язик (half tongue). Коли у фразі є півтоновий інтервальний хід, склад можна замінити на *да-і*.

2. Синкопування:



Коли синкопована нота залігована з нотою більшої тривалості, то замість складів *бан* або *дан* вживаються склади, *ба*, *да*, *ва*.





ду- бі- ду- бі ду- бі- ді ду- бі ду- бі- ду- бі ду- бі- ді ду- бі



ду-бап бап ду бап- бі ду- бі- дап ду- бап ду- бап



ду- бі- ду- бі ду- бі- ду-бап ду- бі ду- бі- ду бі дап ду- бі дап ду- бап



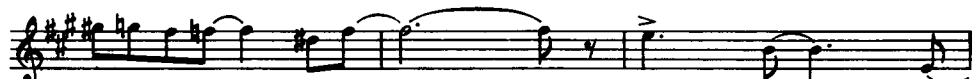
бі ду- бі- ду- бі дап ду- бі дап ду- бап бі- ду- бі ду- бі



ду бап бі- бап бі- ду- бі ду- бі- ду- ба дап- бі- дап



бі- ду- бі-ді ду- ба- дап дап дап дап



ду- бі- ду- ва ду- ва ду- ба дап



дап дап дап ду- бі- ду- ва - ду- ва



ду ду бі ду ба дап бі дап ду бі ду бап ду



бап бі бап-н ду ба бі ду бі ду ба дап



ду бап бі дап-н ду бап ду бап ду бі ду ба



дап бі дап ду бі ду бі ду ба дап бі



дап-н ду ба бі ду бі ду ба дап ду бі дап-н ду бі ду ба



ду ба ду ва бі ду бі ду ва лу



бі ду бі ді бі ду бі ду бі дап ду бап ба ду ба



дап ду ба бі лу ба



дап бі дап ду бі лу бі ду ба



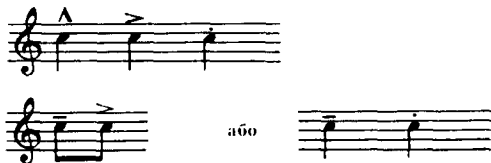
ду ду ва бі лу бі ду бап бі лу ба дап-н лу бі ду бап

Атака:

а) на довгій ноті використовується склад *да*;

б) на короткій ноті — склади *дап*, *бап*.

Треба намагатися досягти найкоротшого звучання. Складом *бап* виконуються гострі акценти:



Спеціальні ефекти (глісандо, фліп, шейк) утворюються варіацією і введенням вище згаданих складів.

Фразування у найважливіших стилях. Танцювальні і джазові оркестри, як правило, виконують музику різних стильових напрямків, тому потрібно розуміти специфіку кожного з них.

Значну більшість репертуару біг бендів можна віднести до стилю свінг. Слову свінг джазові фахівці приписують два значення. В першу чергу під ним розуміють «специфічну ритмічну інтенсивність — головний елемент джазової музики» (Й. Е. Берендт¹). З цього боку не існує його точного, однозначного формулювання. Цим поняттям визначається також і джазовий стиль тридцятих років. Правила свінгового фразування розглядалися в попередній частині. З них випливає, що у нотному запису оркестрової партитури існують певні умовності. Вони виникли тому, що в цотах неможливо детально визначити оф біт як синкоповане ритмування, передударні або затримані ноти тощо. Тому аранжувальники пишуть якомога простіше, передбачаючи, що виконавці добре відчують свінг. Стильові закономірності оркестрової гри виникли переважно в період свінгу, але по суті вони існують в біг бендах і до цього часу. (Це не стосується сучасних комбо, де завдяки перевазі імпровізаційної гри створюються більш широкі виконавські можливості). Коли ми говоримо, що оркестру бракує свінгу, це означає недолік внутрішньої напруги, контрасту між бітом і оф бітом. Про важливість цього елементу Бенні Картер сказав: «Для мене джаз є те, що граю, а свінг знову ж таки це те відчуття, яке завжди присутнє в мій гри. Ці дві речі не можна розірвати».

Для повноти розуміння можна ще додати, що в минулому в танцювальних оркестрах термін свінг означав і твір в певному характерному темпі.

¹ Західнонімецький джазовий критик (Ред.).

В сучасній практиці існують відмінності в інтерпретації творів свінгового характеру середнього і швидкого темпів і композицій в повільному темпі. В швидких домінує захоплюючий драйв (при дотриманні належного темпу виникає відчуття прагнення вперед). В повільних, так званих баладних п'єсах, фразування більш витончене і у восьмих нотах точніше. Такі твори виконуються з більшим вібрато.

На відміну від зразків у швидкому темпі в баладних потрібне звучання досягається грою, незалежною від біту (з відчуттям запізнення). Тут дуже важливо грати розслаблено, але це не означає, що темп твору можна уповільнювати.

В оркестрових партитурах експериментальних напрямків сучасного джазу правила фразування залежать від концепції композитора-аранжувальника або диригента. В багатьох з цих композицій, мислено розділивши такт на вісім долей, одержимо вірне фразування восьмих нот.

В танцювальній південноамериканській музиці знаходимо більше відмінностей від свінгового фразування. Тут восьми ноти фразуються за правилами, з точним дотриманням всіх акцентів. Ноти, позначені стакато, граються щонайкоротше (передусім в групі мідних інструментів). Важливо також, щоб ритмічна група послідовно додержувалася відповідної ритмічної моделі. Деякі виконавці на ударних інструментах все ж таки недостатньо відрізняють окремі ритмічні формули і темпи.

Для стилю диксиленд діють загальні правила свінгового фразування. Ритмічна група витримує правильний ту біт (акцентування другої і четвертої долі в такті).

Визначення вірного темпу твору іноді пов'язане з певними складностями, особливо в аматорських колективах. А між тим це необхідний компонент як танцювальної музики, де темп є ознакою того чи іншого танцю, так і джазової, де лише в певному темпі з'являються належна виразність і легкість виконання. Коли відсутні метрономічні позначення, керівник оркестру може покласти на свій смак. Але при цьому не завадить перевірити композицію в декількох темпах. Правда, необхідно бути досконало обізнаним у записах, що репрезентують окремі стилі.

ТЕХНІЧНІ ПРОБЛЕМИ ГРУП

Група саксофонів

Основною технічною проблемою гри на саксофоні (також і групи саксофонів) є досягнення відповідного звуку і вібрато. Естетичний ідеал цих елементів в процесі розвитку підлягав певним змінам. Саксофонове звучання в сучасному розумінні слова виникло у другій половині двадцятих років в оркестрах раннього свінгу

(напр., Флетчер Хендерсон, Бен Поллак, «Мак-Кінніз Коттон Пікерс» та інші). Ідеал гри саксофонової групи був ясний від самого початку — йшлося і йдеться про те, щоб чотири-п'ять саксофонів звучали як один інструмент. Звук саксофонових груп свінгових оркестрів був співучий і проникливий. Поступово він змінювався, особливо під впливом видатних солістів, якими були Колман Хоукінс, Лестер Янг і Чарлі Паркер.

Окремі музиканти відрізняються один від одного, кожний з них має свій особистий почерк, стиль. А втім, зробивши певні узагальнення, їх можна розділити на дві основні школи — іст коуст і вест коуст.

Іст коуст починає розвиватися з сорокових років завдяки діяльності Чарлі Паркера та інших представників боу. Їх звук можна охарактеризувати як гострий і повний, із швидким вібрато (найвидатніші представники: Джуліан Кеннонболл Едерлі, Джон Колтрейн, Сонні Стіт та ін.).

Протилежністю є вест коуст, для якого характерний легкий і ніжний звук, притаманний стилю кул. Він досягається розслабленим натиском і супроводжується повільним без напруги вібрато і більшою роботою язика (напр., Лестер Янг, Стен Гетц і Пол Дезмонд).

Звичайне звучання групи можна охарактеризувати як середнє між цими двома напрямками. Група саксофонів повинна гнучко поєднувати повноту і вібрато звука іст коуст з м'якістю і ніжністю звука вест коуст. Порівнюючи групи періоду свінгу з нинішніми, можна констатувати, що сучасне звучання повніше і має менше вібрато.

На якість тембру саксофона впливає чимало факторів. Перший комплекс проблем торкається інструмента. Саксофони виробляють із різних матеріалів і різними методами. Кожен музикант повинен вибрати собі інструмент, який відповідав би його звуковій уяві. Індивідуальність смаку проявляється також у виборі мундштука і тростини, як і їх комбінації. В аматорських оркестрах найчастіше вживаються стандартні інструменти, мундштуки і тростини. Все, що залежить від індивідуальних якостей інструмента і його частин, є дуже важливим.

Звук виникає за допомогою повітряного струменя, який примушує вібрувати тростину, а та в свою чергу — повітряний стовп, що міститься в середині труби. Таким чином, дихання впливає на якість звука. Якщо ним неправильно користуватись, видобутий звук буде поганим за тембром і дисонуючим. Коли виконавець дихає діафрагмою, з'являється відповідний резерв, внаслідок чого утворюється повний і вільний звук. Так можна вирівняти й нечісті тони інструмента.

Не менші труднощі пов'язані з натиском. Між натиском на кларнеті і саксофоні існує певна різниця. Деякі музиканти цього не розуміють і грають на саксофоні кларнетовим натиском. Так не можна досягти повного і звучного тону, оскільки при сильному натиску функціонує лише незначна частина тростини. Якщо ж звільнити натиск і скористати-


ся у грі більшою поверхнею мундштука, результат буде кращим. Але не треба і перебільшувати: надто вільний натиск і надто велика поверхня мундштука в губах призводить до втрати контролю над звуком і врешті до інтонаційних погрішностей. Послаблення дії м'язів гортані також сприяє неправильному інтонуванню. Зменшується звуковий потік, що впливає на коливання ростилини, а це негативно позначається на тиску.

Для досягнення потрібного саксофонового тембру необхідно:

1. Грати тривалі ноти в межах усього діапазону інструмента, використовуючи на різних динамічних відтинках кресендо і димінуендо. Виконуючи ці вправи, музикант повинен зосередитись на глибокому діафрагмовому диханні і на контролі звука.

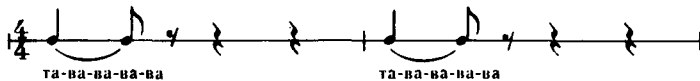
2. Грати октавні ходи в межах усього діапазону. Тут виникають труднощі в високому регістрі. Деякі музиканти намагаються ліквідувати їх стягуванням м'язів діафрагми і губ. Вірно буде зосередити увагу на діафрагмовому диханні. Не можна забувати і про нижній регістр інструмента, щоб уникнути некультивованого створення звука. Тут треба грати, звільнивши натиск і щелепу.

Саксофонове вібрато. Ми вже згадували про важливість вібрато. В танцювальній і джазовій музиці воно утворюється так, як і в класичній: швидким стягуванням діафрагми; рухом щелепи. Другий спосіб живається частіше. Щелепне вібрато досягається таким чином:

1. Тренуємо рух щелепи без зміни тиску повітряного стовпа. Повторенням цього видобудемо звук із зростаючою і спадаючою висотою. Графічно це можна зобразити так: . Відомо, що слух в такому випадку зосереджується на найвищій точці хвилястої лінії. Коли ця точка відповідає висоті звука, який потрібно видобути, то вібрато правильне. Коли хвиляста лінія іде під або піднімається над даним звуком, тоді на слух це сприймається як помилка в настройці.

2. Можна утворити добре вібрато, використовуючи склади *йа* або *ва*, при цьому завдяки рухам щелепи гортань буде відкрита.

3. Перші вправи на вібрато необхідно робити аж до повного опанування. Починати треба в повільному темпі, а деякі фрази повторювати якнайчастіше. Лише після досягнення якісного вібрато, можна прискорити темп.



Швидкість і амплітуда вібрато залежать від стилю твору, характеру звука та від смаку і відчуття виконавця. В сучасних композиціях можна виділити декілька різновидів вібрато, існують відмінності й у виконанні вібрато групами деяких оркестрів. Для біг бендів, в яких переважна більшість білі музиканти (напр., Вуді Герман, Лес Браун), характерним є помірне вібрато. Це виявляється як у амплітуді і швидкості коливань, так і у взагалі меншому вживанні цього прийому. Деякі з цих виконавців використовують лише незначне природне вібрато, нормальне ж застосовують лише в експозиції. Інтенсивніше до цього прийому звертаються негритянські оркестри (Дюк Еллінгтон, Каунт Бейсі). Якщо їх вібрато показати графічно, то хвиляста лінія була б ширша. Таке вібрато набуло широкого розповсюдження. Звичайно, й тут варіюється швидкість і амплітуда, в залежності від ситуації.

Виразне виконання вібрато може дуже допомогти у створенні бажаного звучання твору. Воно робить яскравішими кульмінаційні місця або фрази, збагачує й підкреслює акцентовані моменти композиції.



А втім не можна зловживати цим прийомом у різних його проявах. Вібрато можна відрізнити в залежності від застосування тих чи інших складів. За допомогою *fa* або *va* досягається широке і відкрите вібрато, *vi* — менше й закрите.

В деяких напрямках сучасного джазу є тенденція до уникнення цього прийому або звернення лише до природного вібрато у позначених місцях.

У партитурах нерідко зустрічається позначка “no vibrato”. Така вказівка може мати два тлумачення:

1. Вібрато взагалі не вживається. Незначним стягуванням натиску створюються рівні звуки. Надмірне звуження в цьому випадку різко спотворює звук. Безвібратне виконання звичне для прогресивного джазу, або для композицій третьої течії (тут утворення звука підлягає класичним нормам).

2. Вживання мінімального вібрато, яке надає звуку певного темпераменту. Воно може бути аналогічним природному. Такий спосіб досить часто зустрічається при виконанні бекграунду, який супроводжує соло труби або тромбона.

Спеціальні ефекти. Першочергове завдання джазового музиканта — оволодіння загальними правилами гри, які нерідко тотожні класичним принципам. Після їх освоєння можна переходити до специфічних еле-

ментів, характерних для танцювальної і джазової музики. Звернімо увагу на найбільш поширені спеціальні саксофонові ефекти.

Шейк (shake) — власне, різновид трелі. Основний звук чергується з іншим, що знаходиться вище. В нотному записі він позначається хвилястою лінією над відповідною нотою.

The image displays five staves of musical notation in treble clef, illustrating the 'Shake' effect. The first staff shows a single note with a wavy line above it. The subsequent staves show more complex rhythmic patterns with notes and rests, all featuring wavy lines above them to indicate the 'Shake' effect. The notation includes various note values, rests, and articulation marks like accents and slurs.

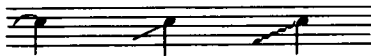
Амплітуда і швидкість хвилі (горизонтальної чи вертикальної) цим знаком не визначаються. Здійснення цього ефекту залежить від уяви аранжувальника чи диригента.

Шейк на саксофоні можна виконувати двома способами. Інколи він утворюється тільки за допомогою тростини. У цьому випадку швидкого, широкого звучання можна досягти відкриванням і закриванням щелепи. Але найчастіше шейк виконується як повільна пальцева трель, що відрізняється від класичної перш за все швидкістю. Більшість виконавців вживає трель в інтервалі малої терції. При застосуванні цього ефекту у групі мідних часто використовується допоміжна аплікатура. Вибір способу обумовлюється стилем твору і місцем певної ноти в ладотональному контексті.

Спосіб гри шейку змінюється залежно від того, чи виконує група саксофонів соло, чи грає разом з мідною. На репетиціях необхідно пальцеву трель грати повільно і стежити, щоб розташована вище нота не звучала чисто.

Глісандо. Коротко позначається "gliss", що означає рівномірне скочвання вгору чи вниз від основного тону. Існує три різновиди глісандо:

1) глісандо до ноти:



2) глісандо від ноти у напрямку вниз, так званий спосіб фел оф (fall off):



3) глісандо між двома нотами:



A series of six staves of musical notation. The first staff shows a glissando between two notes. The second staff shows a sequence of notes with a glissando between two of them. The third staff shows a sequence of notes with a glissando between two of them. The fourth staff shows a sequence of notes with a glissando between two of them. The fifth staff shows a sequence of notes with a glissando between two of them. The sixth staff shows a sequence of notes with a glissando between two of them.

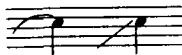


Вибір глісандо залежить від індивідуальних смаків виконавців, характеру твору, темпу і динаміки.

Глісандо до ноти виконується двома способами. Перший позначається так:

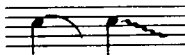


В таких випадках воно утворюється звуками діатонічного звукоряду від терції, кварта або квінти знизу до основного звука. Уточнення висхідного інтервалу залежить від аплікатури, застосованої для даного звука. У цьому типі глісандо, як правило, не користуються зміною регістру (октавним клапаном). Глісандо до ноти може утворюватись зняттям натиску, з допомогою або без допомоги аплікатури, або незначним відхиленням клапана. Цей спосіб позначається так:



Застосовуючи перший спосіб, ми чуємо всі звуки у повному обсязі, при другому — між ними рівномірний і невизначений перехід.

Глісандо від ноти утворюється також двома способами, що відрізняються і в нотації. Це так звані фел оф короткий і довгий. Короткий позначається так:



Довгий — словами *long fall off* або довшою хвилястою лінією (інколи вона переходить за тактову риску).

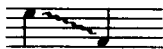
Хвиляста лінія, як правило, означає максимально швидкий хроматичний рух вниз. Глісандо досягається хроматичною аплікатурою, і тому не треба, щоб звучали усі ноти. Швидкість залежить від потрібного обсягу і тривалості. Виконання лонг фел оф — повільніше завдяки натиску (в цьому різниця між коротким і довгим фел оф).

Коли в партитурі відсутній знак long fall off і глісандо позначене короткою загнутою лінією, тоді треба утворювати короткий спад швидким пониженням звука за допомогою натиску.



Навіть тоді, коли стиль твору вимагає швидкого спаду, можна вжити вищезгадану позначку.

Глісандо між нотами виконується як фел оф:



Коли розмір глісандо не дозволяє зробити його за допомогою натиску, треба вжити хроматичну аплікатуру. При цьому окремим хроматичним звукам надається більша виразність, ніж це було у випадку фел оф. Акцентується, як правило, основна нота. У сучасній практиці глісандо між нотами замінюється ефектом фліп, про який мова піде далі.

У групі саксофонів висхідне глісандо вживається не так часто. У цьому випадку вимагається імітація ефекту, застосованого мідною групою. Вона утворюється при використанні відповідного ступеня діатонічного звукоряду. Тривалість глісандо, як правило, залежить від виконання ефекту мідних інструментів.

При виконанні різних видів глісандо слід уникати надто швидкої і безладної гри і додержуватись такого правила: при малому інтервалі (терція, кварта) використовується хроматичний звукоряд, якщо інтервал більший — діатонічний.

Фліп (flip) — ще один спеціальний ефект, що вживається в групі саксофонів — виник із класичного групетто. Тут після першої написаної ноти граємо звук, взятий на секунду вище, потім повертаємося до початкового і сквозаємо глісандо до другої написаної ноти. Це можна зобразити так:



Фліп позначається по-різному: знаком \approx або \wedge , а також допоміжними нотами:



Виконання цього ефекту багато в чому залежить від смаку музиканта. Як правило, його вводять в глісандо між нотами у напрямку вниз. У деяких випадках фліп звучить як цікава вставка, але дуже часто його використання недоцільне.

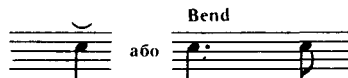


Звернімо увагу на вправи, які можуть допомогти при освоєнні цього ефекту. Вони повторюються безперервно декілька разів.



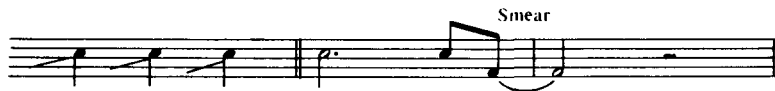
Знак ∞ може мати подвійне значення. У певному контексті він означає лише сковання до ноти, але таке виконання зустрічається не дуже часто. У більшості випадків цей знак сприймається як мордент в розумінні термінології класичної музики. Перш за все він вживається у швидкому (fast) темпі. Звичайно, і тут спосіб виконання залежить від смаку диригента або виконавця.

Бенд (bend) — ефект, суть якого полягає в тимчасовому пониженні висоти звука при збереженні його тривалості. Позначається він або спеціальним знаком, або словом bend над відповідною нотою.



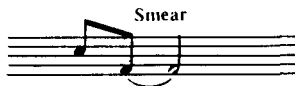
Бенд утворюється таким чином: звук видобуваємо звичайним способом і відразу ж звільнюємо натиск, внаслідок чого виникає пониження звука. Потім натиск вирівнюємо і знову одержуємо первісну висоту. Звук, що іде після ноти з позначкою bend, завжди буде коротшим. Цей ефект часто доповнюється крещендо.

Смір (smear) — незначне ковзаюче загострення звука. Цей ефект також можна позначити або спеціальним знаком, або словом smear:



Він утворюється так, як коротке глісандо до ноти, або як бенд; звук (він починається нижче, ніж зазначений в нотах) видобувається за допомогою звільненого натиску, який поступово послаблюється, після чого посилюється тиск повітряного стовпа.

Якщо звук, на якому слід використати ефект, віддалений від попереднього на досить великий інтервал, смір утворюється ковзанням і поступово (на крещендо) досягається первісна висота.



Ліп слер (lip slur) — ефект близький до бенду. В партитурі він позначається нотами з лігою.



Правильне виконання цього ефекту передбачає нечітку артикуляцію нижнього звука. Як і в бенді, це досягається вивільненням щелепи.

Відпрацьовуючи ефекти, що виникають внаслідок зміни висоти звука, треба звертати увагу перш за все на розвиток гнучкості і піддатливості натиску. При цьому корисно грати вправи на окремих витриманих звуках (по хроматичній гамі).

Хонк (honk) вводить для надання звучанню повноти. Як правило, вживається в рок-н-ролі. Коли він позначений в партитурі, то відповідні ноти виконуються коротко і твердо.

Субтон (sub-tone) — позначка, що часто зустрічається в партитурах. Цей ефект вживається у різних випадках: у бекграунді, у сольних пасажах як групи, так і окремих виконавців. В партитурах він записується лише словом. Його виконання передбачає м'який, легкий звук, переважно на піаніссімо. Субтон утворюється незначним послабленням натиску за допомогою більшого обсягу повітря, розташованого в ротовій порожнині.

Робота язика (tonguing). Для групи саксофонів характерний лігований, або «м'який» язик. «Гострий» язик вживається лише тоді, коли над нотою стоїть акцент (найпомітніша відмінність від виконання в класичній музиці — це частіше використання м'якого способу гри).

«Половинний» язик (half tongue). Даним терміном позначається нечітка артикуляція певних звуків, що зустрічаються в гамоподібних і арпеджованих пасажах (як правило, це послідовності восьмих нот). В таких випадках за допомогою «половинного» язика досягається й правильне фразування.



Наведений приклад інтерпретується із свінговим (тріольним) відчуттям, а продовженням непарних восьмих отримується потрібна лігована артикуляція. Оф бітові вісімки виконуються за допомогою «половинного» язика.

Фонетично фразування позначається так:



«Половинний» язик утворюється частковим прикриттям, або звуженням ротової порожнини за участю верхньої частини язика. Звук неясно артикульований. Необхідно уникати артикуляції такого типу:



Так не можна досягти свінгового фразування. «Половинний» язик рекомендується тренувати вправами:



Артикуляція за допомогою дихання (breath articulation) утворюється видиханням повітряного стовпа діафрагмою. В цей час язик залишається нерухомим. Такий спосіб найчастіше вживається у бекграунді групи саксофонів, в якому переважають тривалі звуки (половинні ноти з лігою). Артикуляція, в якій кожен звук береться окремим диханням, дуже добре сприяє підкресленню біту.

Приклади бекграунду для соло труби.



Специфіка техніки гри на саксофоні-баритоні. Саксофон-баритон, на відміну від інших різновидів цього інструмента, добре звучить в усьому діапазоні. Найбільш показовим у цьому відношенні є низький регістр, що дуже добре сприймається у саксофона-баритона, в той час як у решти саксофонів він завжди викликає певні труднощі. Саксофоніст-баритоніст повинен враховувати, що він, як правило, не ведучий групи і тому мусить підлашуватися до лідера. Функції саксофона-баритона можна виразити в чотирьох пунктах:

1. Він найчастіше вживається як член групи саксофонів, в якій виконує нижній голос і орієнтується на першого саксофоніста-альтиста у фразуванні й динаміці. В соло групи саксофонів його звук повинен бути м'яким, як в усього оркестру.

2. В оркестровій партитурі провідна партія належить першій трубі. У цьому випадку саксофон-баритон виконує басову партію усього оркестру. (По звучанню він пристосовується до оркестру в цілому і грає голосніше, ніж грав би лише з групою саксофонів.)

3. Саксофон-баритон вводиться і до групи тромбонів, і тоді, звичайно, повинен йти за першим тромбоном. Тут він виконує передусім педальні звуки і пасажі у нижньому регістрі. Необхідно приділяти увагу звуковому вирівнюванню з тромбонами.

4. Часто підтримує гру ритмічної групи. Тоді він залишає лінію решти мелодичних інструментів і повинен орієнтуватися лише на ритмічну інтенсивність виразу і проїнятися відчуттям свінгової ритміки. Тут треба добре відчувати перш за все контрабасиста.

Саксофоніст-баритоніст приділяє особливу увагу оволодінню нижнім регістром (це його основна функція). Тренуючись, він повинен стежити, щоб звуки цього регістру звучали м'яко, стаккато, з безперервною аплікатурою.

Глісандо для саксофона-баритона виписують не так часто, як для інших саксофонів, але виконувати його треба правильно. В цьому випадку необхідно стежити за тим, щоб не розійтися з верхніми голосами. Тому вживати глісандо тоді, коли наступна нота має прозвучати чисто і ритмічно точно, не зовсім доцільно.

Група мідних інструментів¹

ТРУБИ

В процесі розвитку мідних інструментів значно змінилася якість їх звука. В різні періоди розвинувся і склався

¹ З мідних інструментів, що вживаються в джазі і танцювальній музиці, найважливішою є труба. Тому ми й будемо виходити конкретно з проблем цього інструмента, але вони стосуються й решти інструментів даної групи. Про відмінності, що мають місце у тромбонів, буде йти мова в одній з частин цієї глави.

основний звуковий ідеал, а втім видатні солісти, не виходячи за його межі, пропонували самобутню концепцію. У колективах, що грають в стилі диксиленд, переважає повний, експресивний, майже неопрацьований звук. У свінгових оркестрах у солістів не помічається значної відмінності, вони виходять із звукового ідеалу диксиленду, але в групах переважає більш культивований, закритий звук. Сорокові роки принесли в джаз корінні зміни, а нові ідеї бопу і кулу відбилися й на способі гри на трубі. Тоді й сформувалися два основні напрямки: 1) проникливий, легкий звук, репрезентований перш за все Діззі Гіллеспі; 2) зовсім легкий звук, який інколи навіть втрачає темброву характерність труби (Майлс Девіс, Арт Фармер). В наш час трубачі виходять з обох цих напрямків. У ансамблевій грі все ж таки переважає так званий біг саунд (big sound), тобто проникливий звук, характерний для свінгової манери виконання, але пристосований до вимог сучасного вираження. Про нього саме й піде мова. Необхідно звернути увагу ще й на те, що музиканти, які намагаються досягти саунду в стилі Девіса, Фармера та інших, не можуть ввести його в групу (або досить зрідка) і повинні орієнтуватися на вимоги ансамблевої гри. Щоб мати уяву про ідеальне звучання групи мідних, необхідно якнайчастіше прослуховувати записи відомих світових оркестрів Каунта Бейсі, Дюка Еллінгтона, Квінсі Джонса, Олівера Нелсона тощо.

На формування звука впливає цілий комплекс факторів, які можна поділити на дві основні групи: матеріальне обладнання та індивідуальні дані. Під матеріальним обладнанням ми розуміємо інструмент і мундштук. Правильний їх вибір і комбінація дуже важливі. Говорячи про індивідуальні дані, ми маємо на увазі губи, зуби, натиск і дихальний апарат конкретного виконавця.

Утворення біг саунду. При формуванні правильного групового звука перш за все бездоганними повинні бути інструмент і мундштук. Музикант орієнтується на розвиток індивідуальних даних. Вже говорилося про важливість діафрагмового дихання у групі саксофонів, це ж саме стосується і мідних інструментів. Функція дихання особливо помітна при утворенні високих звуків, де, крім зміни натиска, найважливішим є повітряний тиск і потік. Не дуже технічні музиканти часто намагаються компенсувати недоліки в диханні і натиску за допомогою стисненої гортані та ротової порожнини. Звук виходить глухим і затисненим. Гортань, язик, ротова порожнина повинні бути розслабленими, а зуби трохи відкритими, щоб потрібний повітряний стовп міг вільно проходити; крім того, язик не треба тримати надто високо і ззаду. Завжди необхідно пам'ятати:

1. Шийні м'язи повинні бути вільними (наче при позіханні). Цьому допомагає рівне положення корпусу виконавця.

2. Язик також має бути розслабленим і знаходиться у нижній части-

ні ротової порожнини. Послаблення язика потрібно тренувати, повертаючи його після кожного видобування звуку у висхідне положення.

3. Черевні м'язи не треба дуже напружувати, бо це в свою чергу може привести до напруження гортані. На всіх динамічних ступенях гортань необхідно розслаблювати.

Трубачам-початківцям важливо орієнтуватися на досконале оволодіння регістром, в якому зручно грати. Діапазон поступово необхідно розширювати в обох напрямках, тренуючись на гамоподібних пасажах. Вправи з використанням витриманих нот у різних динамічних відтінках не менш важливі для молодого виконавця. Саме завдяки їм досягається потрібна якість звука.

Після цього музикант переходить до вирішення решти технічних завдань. Велику увагу слід приділяти правильній інтонації. В сучасних партіях першої труби і тромбона часто зустрічаються пасажі у високому регістрі, вони дуже важкі з погляду інтонування. Для подолання труднощів такого плану рекомендуємо пам'ятати:

1. Доброю підготовкою до гри в групі є виконання технічних етюдів дуєтом або в унісон, а коли можна, то в октаву.

2. Правильному інтонуванню (особливо у високому регістрі) допоможе гра окремих звуків різною аплікатурою.

3. Музикант ніколи не повинен забувати про тренування слуху. Його мета — чути свою партію у контексті із звучанням групи й цілого оркестру.

Гра у високому регістрі. В першу чергу потрібно усвідомити, що, граючи високі ноти, не слід надмірно натискувати губами на мундштук. Окремі звуки треба видобувати за допомогою повітряного тиску, причому кожний звук вимагає відповідної дози повітря і швидкості повітряного потоку.

Рекомендовані вправи:

1. Окремі вправи слід грати лише на мундштуці. Це розвиває натиск і діафрагмове дихання.

2. Навчитися направляти повітряний потік, використовуючи задню частину язика.

3. Звернути особливу увагу на вправи, що сприяють піддатливості губ, а також розширенню діапазону.

Гра у низькому регістрі. Часто трапляється, що музикант зосереджує свою увагу на високому регістрі і не дбає про низькі звуки, які потім стають слабким місцем в його грі. Погане звучання у цьому випадку пов'язане з надмірним напруженням гортані, язика, ротової порожнини або з неправильним утворенням біг саунду.

Рекомендовані вправи:

1. Октавні вправи особливо потрібні тоді, коли у музиканта краще звучать ноти у високому регістрі. Зміна в утворенні звука при переході

з високого на низький або навпаки, виникає за допомогою підсилення або послаблення швидкості повітряного потоку (через натиск, від діафрагми). Звичайною передумовою є послаблення гортані. Коли високі звуки видобуваються неправильно, ці недоліки переносяться і на низькі звуки.

2. Вправи для розслабленості і піддатливості губ.

3. Вправи з одним мундштуком.

Музиканту, що грає на мідних інструментах, крім виконання вправ на правильне дихання і впевнений натиск, необхідно постійно бути у хоршій фізичній формі. Адже ж гра на цих інструментах пов'язана з неабияким фізичним навантаженням. Коли музикант приходиться в оркестр виснаженим якоюсь іншою фізичною працею або непомірною грою (найбільше це стосується трубачів і тромбоністів, котрі грають у різних колективах), то він не може дати групі бажаного виконання.

Важливо також правильно розраховувати власні сили. Музикант повинен приділяти велику увагу натиску, але коли він відчуває втому, потрібно зробити перерву. Граючи на мундштуці, бажано використати кожну нагоду для того, щоб віддалити мундштук від губ, які таким чином зможуть відпочити.

Вібрато. У мідній групі вібрато грає дуже важливу роль. Без нього звучання групи вузьке і плоске, не має характерної широти і повноти. Відомо багато варіантів вібрато: від незначного до широкого, що наближається до ефекту шейк. Звичайно, у сольній грі цих можливостей більше, ніж у груповій. Вибираючи характер вібрато, необхідно звертати увагу на два компоненти: аплікатуру і швидкість коливання.

Вібрато у труби може бути утворене трьома способами: рухом руки, за допомогою губ чи щелеп, швидким стисненням повітряного потоку діафрагмою. Найчастіше вживається вібрато, утворене рухом руки. Його можна легко контролювати. І навпаки, вібрато, видобуте за допомогою губ, нерідко шкодить. Музиканти, що надто звикли до цього способу, інколи вже не здатні грати "по vibrato".

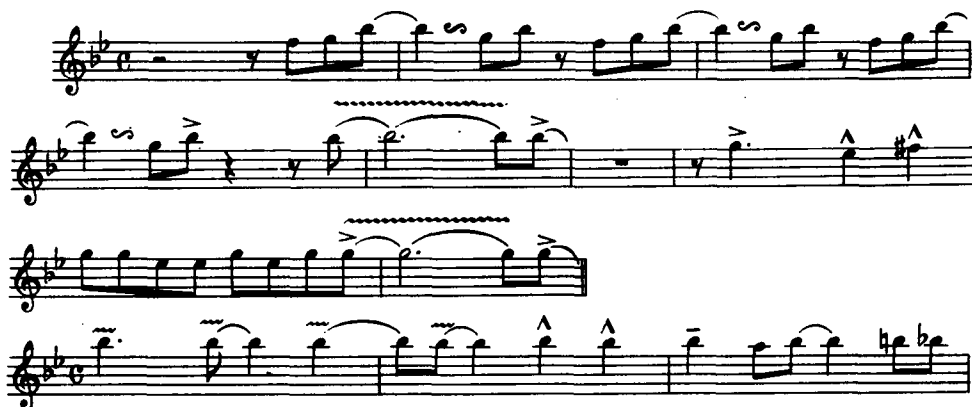
Перший, найрозповсюдженіший, вид виникає завдяки незначному коливанню руки, яка тримає інструмент. Ці коливання треба робити не з боку в бік, а вперед і назад. При виконанні цього ефекту трапляються випадкові недоліки в натиску. Музикант повинен вміти точно встановити початок і кінець вібрато, його прискорення чи сповільнення, щоб уникнути небажаних крайностей.

Амплітуду і швидкість вібрато не можна визначити за загальними і незмінними правилами; ці елементи пов'язані з музичним контекстом і, взагалі, із смаком музиканта. Виконання вібрато залежить перш за все від стилю твору. Наприклад, п'еса у старому свінговому стилі, як правило, вимагає швидше й менше вібрато, ніж композиції у сучасному стилі оркестрів Бейсі або Германа. У швидких творах в характері бопу воно взагалі не застосовується.

Всупереч згаданим обставинам з практики можна вивести деякі закономірності: високі ноти граються швидким вібрато і, навпаки, низькі — повільнішим. Причому вібрато можна повільно вводити і поступово досягати потрібної інтенсивності лише тоді, коли звук вже стабілізувався.

Спеціальні ефекти. Крім основних елементів (якість звука, вібрато, оволодіння потрібним діапазоном, тривалість), музикант зустрічається у своїх партіях і з певними спеціальними ефектами, які також мусить опанувати. Оскільки в партитурах не завжди додержуються єдиної системи нотації, ми будемо намагатися вибирати найбільш уживані позначення.

Шейк. Цей ефект зустрічається досить часто, особливо в кульмінаційних моментах твору. Його точне виконання дуже важливе. У партіях він найчастіше позначається хвилястою лінією над відповідною нотою.



Останнім часом шейк перейняв характер ліп трілу (lip trill). В минулому, саме в період свінгу, шейк зустрічався і на коротких нотах, але зараз його вживають лише на досить довгих тривалостях. Утворення його аналогічно трелі (без зміни аплікатури). Треба пам'ятати, що шейк не можна замінити простим ліп трілом, крім його вживання у зовсім повільному русі на останніх звуках твору. Його починають як ліп тріл, хоча в подальшому музикант прямує до ноти, що знаходиться між вжитим інтервалом; він досягає цього прикриттям або звуженням ротової порожнини.

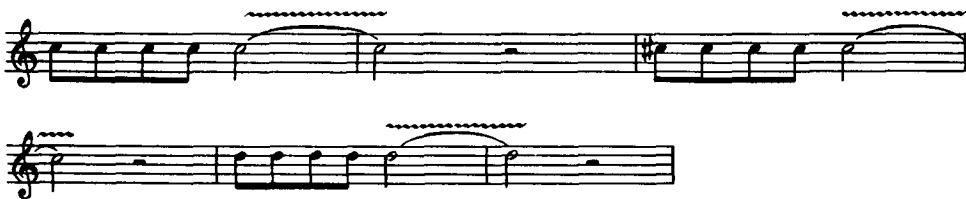


ду- і - у - і - ої ої ої

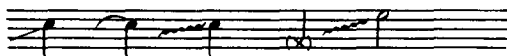
Правильному виконанню сприяє використання певних складів; вони допомагають музиканту досягти належного звуження ротової порожнини.

При виконанні шейку найчастіше вживається основна аплікатура, інколи, для полегшення, від цього правила відступають і застосовують допоміжну. Але не слід забувати, що граючи середню ноту інтервалу (основний звук — відповідно аліквотний), треба досить часто звертатися до допоміжної аплікатури, тому що цей звук віддалений від основного на секунду. Для початківця використання основного інтервалу нерідко пов'язане з певними труднощами. Шейк на ступені *g*, як видно з наведеного прикладу, легше виконувати натисненням першого і третього клапанів (замість гри без використання клапанів), проте допоміжна аплікатура інколи призводить до погрішностей в інтуванні. Цю проблему можна вирішити, граючи введений звук основною аплікатурою (заради інтонації), а потім утворити шейк за допомогою зручного переходу до допоміжної аплікатури. Виконуючи шейк, бажано використовувати шонайменший інтервал. В деяких випадках (наприклад, коли твір закінчується тонікою) для першої труби можна жвити терцію.

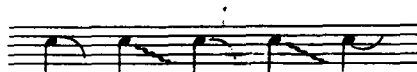
На низьких звуках шейк, як правило, непотрібний. Але якщо ця позначка все ж таки є в партитурі, то в цьому випадку найкраще компенсувати її широким губним вібрато. Шейк починаємо утворювати повільно, поступово прискорюючи. Шейкові вправи треба грати на такий зразок, витримуючи хроматичний рух в напрямках вгору чи вниз:



Глісандо вживається перед відповідною нотою, після неї або ж поєднує два звуки. В партіях найчастіше зустрічаються такі позначки. Глісандо до ноти:



Глісандо від ноти:



Глісандо між нотами:



Нотація глісандо єдина, але спосіб виконання найчастіше залежить від смаку диригента і музикантів. Виділяються два основні способи: у першому випадку глісандо виконується за допомогою впевнених але швидких рухів губ так, щоб всі звуки можна було чітко почути. Частіше (але не завжди) воно позначається хвилястою лінією. У другому випадку йдеться про рівномірне глісандо, в якому не варто ототожнювати окремі звуки: воно утворюється чи то послабленням, чи то напруженням губ (залежно від напрямку глісандо), або ж за допомогою положинного клапана (якщо потрібно довге глісандо). Як правило (але не завжди) воно позначається прямою лінією.

Довжина глісандо залежить від багатьох моментів: від темпу твору, нотації (якщо визначена тривалість) і смаку виконавця. У деяких партіях зустрічаються позначення *long fall off* або *long drop*. Часто довжина хвилястої лінії вказує на тривалість глісандо.

Виконання глісандо між двома нотами залежить від тривалості ноти, з якої воно починається. Коли ця нота коротка, треба його починати якомога швидше. Інколи глісандо між двома нотами виконується і таким способом:



Допоміжні ноти тут означають, що останні звуки треба ясно артикулювати.

Існує чимало ефектів, тісно пов'язаних з глісандо і утворених за допомогою аналогічної техніки.

Doit або *Doik*. *Doit* — це глісандо у напрямку вгору, котре виконується завжди після ноти. Воно позначається знаком або словом *doit* над нотою.



Ця назва виникла як фонетична паралель з кінцевим звуком. У партитурах воно найчастіше зустрічається над нотами короткої тривалості. Виконання *doit* має чимало спільних елементів з лонг фел оф. Утворюється воно в такій послідовності: після того, як береться нота, за допомогою діафрагми і натиску глісандовим рухом виштовхується звук у напрямку вгору, при цьому використовуються до половини притиснуті клапани. Розходження з технікою фел оф, таким чином, у напрямку і в тому, що це глісандо завжди просте. Його тривалість залежить від темпу музичного твору, смаку музиканта і якості натиску.

Rip, або *Flare*. Цей ефект позначається або словом, або тим самим знаком, що й глісандо до ноти. Він утворюється подібно до цього різновиду і починається з виразного акценту. Інколи позначка знаходиться перед глісандо, але вона не визначає цілком точно висоту звука, хоча й розташовується на нотному стані. Цей ефект утворюється, як правило, за допомогою половинного клапана. Таким чином, коли в партії зустрічається вище згаданий знак у поєднанні з глісандо, то це означає, що потрібно вжити глісандо до ноти з використанням половинного клапана від звука невизначеної висоти.

У всіх згаданих ефектах важливе значення має положення губ.

Для розвитку навичок хорошого виконання фел оф служать такі справи:



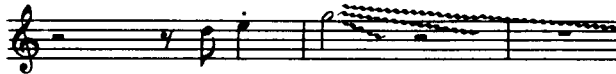
Тут вживається короткий, рівно виконаний фел оф.
Короткий, відпрацьований фел оф:



Рівний фел оф різної довжини:



Відпрацьований фел оф різної довжини (останні два приклади транспонуйте від усіх ступенів).



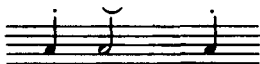
Ліп слер — губне легато. В деяких партіях інколи відсутні позначки або ж дається запис словами. Цей ефект не відповідає легато в розумінні термінології класичної музики, це скоріш пониження тону. Він утворюється за допомогою губ, в результаті чого звук понижується на півтону, або завдяки використанню половинного клапана.

Бенд. Цей ефект дуже схожий на ліп слер. У партитурах він може позначатися так:

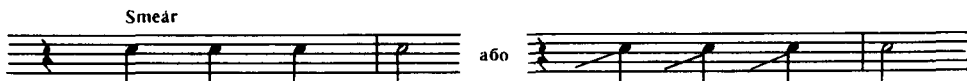


Вже відоме нам тимчасове пониження звука з швидким поверненням до його первісної висоти. Коли ж він знаходиться у фразі з низхідним

рухом, то в цьому випадку не треба підстроювати, а слід продовжувати виконання загальної мелодичної лінії. Цей ефект утворюється звільненням натиску і сплюсненням звуку. При тренуванні можна вживати аналогічні ритмічні моделі:



С м і р. Цей ефект можна охарактеризувати як коротке, впевнене глісандо до ноти. Відрізняється він лише своєю довжиною (відстань від основного ступеня не більше тону). В партитурах позначається так:



Смір утворюється за допомогою губ або завдяки використанню половинного клапана.

Ф л і п. Цей ефект досить часто вживається як у джазі, так і в танцювальній музиці. Хоч фліп і має спільні риси з класичним групетто, розташовується він, як правило, між нотами різної висоти і тривалості. Для позначення вживається знак класичного групетто або його варіант:



Фліп утворюється так: береться перша нота, потім найближчий верхній звук і далі глісандо до наступного нижнього звука, який зазначений в партії. При цьому аплікатура залишається незмінною від початкової ноти. Коли ж в партитурі з'являються допоміжні ноти, це означає, що групетто треба грати класичним способом.

Виконання багато в чому залежить від смаку музикантів. Навіть тоді, коли фліп не записаний в партії, його можна вжити за бажанням. Часто так робимо у виразних ритмічних пасажах, наприклад:

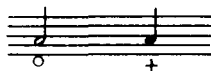


У сучасній практиці фліп компенсує глісандо між нотами, проте не слід зловживати цим ефектом.

У тромбонів (рідше у труб) на початку фраз вживається ефект, майже аналогічний фліпу. Це гамоподібний ковзок вниз, причому перша нота не визначена. Як правило, він спеціально не позначається, коли ж аранжувальник хоче акцентувати цей момент, то записує його так:



Д у - в а г (d u - w a h). Назва цього ефекту має звуконаслідувальне походження. Він був дуже поширений в сорокових роках, а зараз вживається рідше. Позначається словами, а частіше знаками:



(+ - відкритий розтруб; o - закритий розтруб)

Для його утворення служить особлива сурдина, так звана plunger. Вона повинна перекрити весь розтруб, бо інакше музикант втрачає контроль над звуком. Коли plunger відсутня, вживається «шляпа». Для закривання і відкривання розтрубу лише винятково можна використати руку, оскільки від цього псується звук і виникають інтонаційні труднощі.

Обманна, або «фальшива» аплікатура (False Fingerings). Вживається тоді, коли на повторюваних нотах треба варіювати висоту і акустичну якість звука. Для гри в групі аплікатуру необхідно позначати так, як вказано в прикладі:



Половинний клапан (Half-Valve). Вживається передусім у сольній грі, але не треба забувати про нього й у груповій. Мета цього ефекту — отримання звука різної якості. Найчастіше він застосовується як складова частина ефектів, про які вже згадувалося. Коли ж він спеціально позначений у партитурі, бажано користуватися двома або, якщо можливо, й трьома клапанами. В разі застосування одного клапана, краще звертатися до допоміжної аплікатури, оскільки при частковому натиску одного клапана втрачається контроль над звуком.

Цим знаком, як правило, записується звук непевної висоти у приблизно визначеному регістрі. Він утворюється за допомогою половинного клапана. Існує і такий його різновид:



Робота язика. Як уже згадувалось, робота язика у джазі відрізняється від звичних норм класичної музики. Музикант не повинен суворо дотримуватися запису, а виконувати свою партію відповідно до правил, про які говорилось у главі про фразування. Лише так він досягне результатів, що відповідають стильовим потребам.

Особливу увагу треба звернути на дві речі:

1. Акцент маркато часто виконується неправильно. Треба, щоб звук був короткий, але не дуже. Бажаного ефекту можна досягти за допомогою складу *дан*.

2. Наступною проблемою є правильне виконання повторюваних звуків.



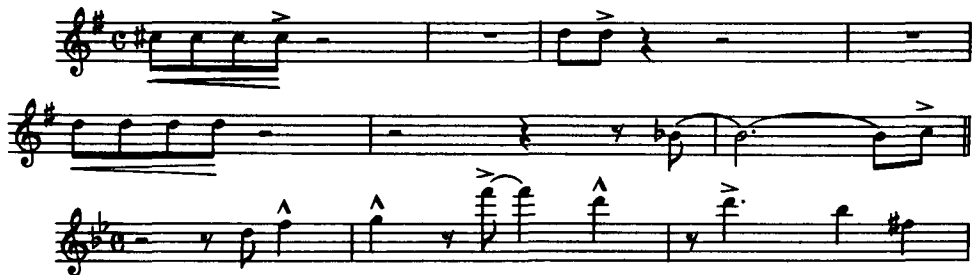
Треба уникати класичної інтерпретації. Правильний лігований язык повинен утворюватись завдяки безперервності повітряного потоку. Язык використовується мінімально. Якщо музикант дуже звик до класичного способу виконання, то він може собі допомогти, уявивши фразу з лігою:



Справжній лігований язык треба розвивати так: починати з цілих нот, потім ділити їх на половинні ліговоною артикуляцією (*да*), далі таким самим способом половинні на чвертні.



Більш чітка артикуляція здобувається завдяки чергуванню складів *ду-бі-ду-бі*. Їх використовують в пасажах, що повторюються, а також при русі на крещендо.





ТРОМБОНИ

Правила, про які йшлося раніше, дійсні для усієї мідної групи, але не всі інструменти, що входять до неї, мають однакову техніку гри, і тому виконання окремих ефектів треба пристосовувати до індивідуальних особливостей кожного (наприклад, куліса).

Вібрато у тромбонів добувається двома способами: 1) губами; 2) використанням куліси. Другий — найбільш звичний. Так само, як і на трубі, береться рівний звук і поступово збільшується вібрато за допомогою все інтенсивнішого руху куліси.

Оволодіння вібрато на звуках першої позиції пов'язане із значними труднощами. У цьому випадку є більше можливостей, якщо утворене за допомогою куліси вібрато грати в допоміжній позиції. Цей спосіб зручний у повільних темпах, а в інших його результативність залежить від технічності музиканта. Наступний етап — губне вібрато в першій позиції. Третій спосіб найважчий — куліса знаходиться на півтону вище початкової позиції, музикант підстроює звук натиском і тоді має можливість рухати кулісу. Цей спосіб вимагає розвинутого відчуття інтонування, тому його вживають лише дуже досвідчені музиканти.

Глісандо. Коротке, рівне глісандо від ноти утворюється плавним рухом куліси у напрямку від себе (так як і класичним способом). В той же час зменшується кількість повітря. Відпрацьоване глісандо типу фел оф утворюється ковзанням по відповідних звуках основних позицій. Якщо кількість нот тут має бути більшою, то використовують допоміжну позицію. Довге глісандо несе в собі іншу складність, оскільки тромбоністи не можуть вжити половинного клапана. Коли для всієї мідної групи рекомендується лонг фел оф, трубачі це виконують звичним способом, в той час як тромбоністи роблять ковзок по аліквотних зву-

ках, або рухом куліси охоплюють більше звуків. Через те, що тромбони не можуть виконати таке довге глісандо, як труби, рекомендується ущільнити димінуендо, і саме воно додасть всій групі єдності.

Глісандо до ноти утворюється рухом куліси у напрямку до себе. Проте, тут необхідно уникати виконання глісандо класичним способом. Початкові звуки не повинні видобуватися дуже чітко, рух до кресцело має бути поступовим.

†. Оскільки тромбоніст в деяких випадках (див. приклад нижче) не може вжити половинного клапана, він мусить для виконання такого ефекту вибрати один з двох варіантів. Початок фігури грати якнайтіше, потім використати широке кресцело.



Якщо перший звук не повинен бути голосним і яскравим, то досить, коли цей ефект виконують лише труби. В разі ж, коли музикант володіє добре розвинутим натиском, ефект половинного клапана він може досягти стисненням натиску.

Допоміжна аплікатура. Вона вживається поруч з основною для утворення швидких повторюваних звуків, різних за якістю. Цей ефект можна застосовувати лише у верхньому регістрі (крім тромбону *in F*).

Інтонація. Музикант повинен знати, які звуки на його інструменті не строять. Цього недоліку можна позбавитись, користуючись допоміжними позиціями. Першочерговою умовою тут має бути систематичне удосконалення слуху. В ідеальному випадку музикант точно уявляє звучання раніш, ніж починає виконувати той чи інший звук. З певними труднощами пов'язана гра у нижньому регістрі і на так званих педальних звуках. Це викликано багатьма причинами. Найбільша вада — погано розвинений слух. Наприклад: музикант повинен вміти уявити собі нижнє С (6 позиція) по відношенню до В (1 позиція). Інша причина — недостатнє володіння кулісою. Це виявляється передусім при вживанні шостої і сьомої позицій. Менш досвідчені музиканти вже наперед відчувають деяку невпевненість перед грою у цих позиціях. Добрий спосіб для виявлення причин неточної інтонації — виконання низхідної гамми на самому мундштуку. Таким чином можна уяснити, чи це недолік слуху, чи інструмента.

Педальні звуки. Частіша поява педальних звуків у тромбових партях обумовлена перш за все розповсюдженням латиноамериканської музики. Виконуючи ці звуки, потрібно трохи відкрити губи і послабити натиск для того, щоб використати якнайбільшу частину мундштука.

Особливо це необхідно для звуків, подібних as. Про інтонаційні труднощі, що при цьому виникають, вже говорилося.

Робота язика. Одна з найбільших труднощів — відпрацювання так званого лігovanого язика, без якого не можна обійтись, граючи у танцювальному і джазовому оркестрах. Існує думка, що труби і решта вентильних інструментів цінніші, ніж кулісні тромбони. Взагалі стверджують, що на них неможливо досягти такої техніки гри, як на вентильних інструментах. Проте, в дійсності при швидкому русі куліси можливості тромбона великі. Це має рішуче значення для розвитку лігovanого язика. Швидкість руху куліси в свою чергу залежить від швидкості й вільності руху плеча. Багато музикантів оперують кулісою лише за допомогою зап'ястя. Цей спосіб, хоча його і рекомендує багато педагогів, спричиняє труднощі у досягненні легкості й швидкості руху. Тренуючись, музикант мусить намагатися постійно зменшувати час, потрібний для зміни окремих позицій. Коли цей етап буде пройдений, можна відпрацювати лігovanий язик без використання повітряного потоку і без portamento між нотами. При зменшенні повітряного потоку робота язика обмежена.

СУРДИНИ

Усі сурдини мідної групи мають одну спільну рису — вони змінюють звукову характеристику інструмента. Завдяки їх використанню приглушується звук та змінюється його забарвлення. Всі сурдини у певній мірі зменшують можливості інструмента: обмежують діапазон, утруднюють виконання технічних пасажів (деякі взагалі неможливо виконати), призводять до інтонаційних та артикуляційних складностей. Відомі дві основні групи сурдин, що застосовуються на практиці. Це сурдини, які вставляються в розтруб (cup, straight і harmon) і сурдини, що прикладаються або прикріплюються до інструмента (plunger tight — вузька, loose — вільна, hat — фетрова або металева «шляпи»). Останні три сурдини найбільше міняють і приглушують звук інструмента.

Tight plunger найчастіше вживається для гри відкритим звуком в коротких ритмованих пасажах. Звуковий ефект, що створюється «шляпою», добувається відкриванням і закриванням розтрубу інструмента. Наводимо приклад такого використання.



Loose plunger — досить ефектна сурдина, звук інструмента вона приглушує трохи менше, ніж «шляпа». Найчастіше вживається в середньому регістрі, передусім у технічно складних баладних пасажах.



Сурдина *harmon* добре підходить для труби, а для тромбона лише зрідка. В основному, вживається у високому регістрі, оскільки у нижньому її використання пов'язане з інтонаційними труднощами. Ця сурдина складається з двох окремих частин: *rod* і *cone*. Поєднавши їх, можна здобути чимало ніжних відтінків. Звук сурдини *harmon* металевий і прозорий. При її використанні ускладнюється артикуляція. Як вийти з такої ситуації, показано у наступному прикладі:



Сурдина *harmon* добре підходить для тривалих лігованих пасажів у верхніх позиціях:



Вона найкраще відрізняє звук мідних інструментів від інших. Корисно звернутися до неї, наприклад, у такому випадку:

Trumpets

Saxophones

Коли треба досягти звучання подібного до сурдини *harmon* у всій мідній групі, то у тромбонів вживаються сурдини *straight*, але можна і *cup*. Тромбони можуть грати з сурдинами *cup* і тоді, коли у труб використовується сурдина *straight*.

Cup — основна сурдина. Вона вживається як для труб, так і для тромбонів. З усіх типів сурдин вона найменш ускладнює гру на інструменті. У цій сурдині зустрічаються три елементи: а) фетрова внутрішня прокладка; б) гумове закінчення крайців; в) вузька і закрита вмонтована частина. Завдяки цьому звук набуває максимальної м'якості.

Сурдина *cup* добре підходить як для спокійних, так і для більш рухливих пасажів. З її допомогою можна утворити піанісімо, але можливості нижнього регістру інструмента в порівнянні з верхнім будуть обмежені.

У нескладних пасажах замість сурдин, що вставляються всередину розтрубу, можна використати і фетрову або металеву «шляпу». Тут важливе значення має відстань «шляпи» від розтрубу інструмента. Суттєвою перевагою цих сурдин є те, що вони узгоджують звучання труб з тромбонами (приглушують різкість труб); аранжувальники з задоволенням їх використовують.

The image shows a musical score for Trumpets and Trombones. The Trumpets part is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The Trombones part is written on a bass clef staff with the same key signature and time signature. Both parts feature a melodic line with a slur over three measures. The first measure is marked with a 'S' (straight mute), the second with a 'C' (cup mute), and the third with a 'C' (cup mute). The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Тромбоністам зручніше металеву «шляпу» не тримати в руці, а кріпити до стояка. Таким чином можна швидше чергувати відкривання і закривання розтрубу.

Сурдина *straight* де в чому схожа з сурдиною *cup*: вона помітно змінює забарвлення звука, обмежує діапазон, легша у користуванні, ніж інші сурдини. Вона не дає такого рівного звука, як *cup* і тому більше вживається в ритмічних швидких пасажах, а не на тривалих звуках.

Кожному виконавцеві необхідно постійно звертатися до різних типів сурдин, вивчати і розширювати їх звукові можливості. Більшість аранжувальників приділяють їм велику увагу. Наприклад, Дюк Еллінгтон і Гіл Еванс. Комбінування різних типів сурдин нерідко приводить до несподіваних ефектів. У наведеному прикладі завдяки такому поєднанню виникає звук, подібний до групи дерев'яних інструментів.

Ритмічна група

УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ

Першочергова умова гри на ударних — це усвідомлення функції контрабаса, як основного інструмента для дотримання метру. Контрабас утворює бітову напругу, а завдання ударних інструментів полягає в тому, щоб підтримати і виділити основний ритм та забезпечити єдине ритмічне відчуття усьому оркестру. Звичайно, біт, що його утворює ударник, повинен включати і свінгування. У швидких темпах дуже важливо, щоб завдяки ударним підтримувалось постійне відчуття руху вперед. Це уявлене прискорення в дійсності не повинно порушити точного метру. Для балад характерне послаблене свінгування, і тут ударник створює враження затримки, знову ж таки не порушуючи точного темпу. Дотримування цих правил для хорошого ударника — звичайна річ. Проте, на практиці ми часто зустрічаємося з їх порушенням. У швидких творах деякі виконавці своєю надмірно голосною грою намагаються справити враження драйву, а в повільних п'єсах — дуже часто вдаються до прискорення. Взагалі можна констатувати: якщо твір виконано у нерівномірному темпі, то провина лежить перш за все на ударникові.

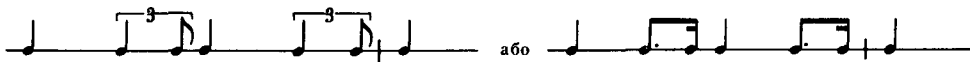
В сучасній джазовій і танцювальній музиці ударник найчастіше зустрічається з формулою ту біт та фор біт. Для дисксиленду характерний ту біт. В нинішній практиці встановився фор біт, який інколи урізноманітнений ту бітом.

Ударна установка. До ударної установки входять такі інструменти: великий барабан (bass drum), малий барабан (snare drum), малий і великий том-том (tom-tom), педальні тарілки (high hat), тарілки

(cymbals): великі (ride), клепані (sizzle). (Тарілки на хай-хеті не повинні бути дуже малими, великі тарілки мають високу настройку і на них не звучать окремі звуки, клепані тарілки в багатьох випадках заміняють великі.)

Крім згаданих основних ударних інструментів, інколи вживають й інші, специфічні, південноамериканського, африканського і східного походження. Це бонги, конга, тимбалес, ков'бел, маракаси, клавес, гуїро, кабаца, чокало. В оркестрах, що грають аранжовану музику, від ударника вимагається, щоб він був завжди готовий виконати свою партію. В стандартних друкованих партитурах, як правило, визначена лише проста свінгова формула. Проте, в спеціальних оркестровках для сучасних біг бендів партія ударних досить вибаглива. Часто тут стоїть завдання прочитати чимало різних ритмічних моделей, що відповідають ритмічному рисунку мелодії. Досконале виконання такого запису поєднує і підсилює ритм усього оркестру.

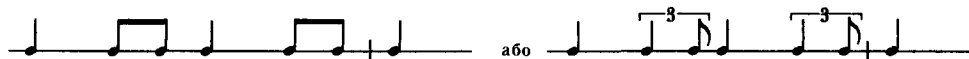
У сучасній практиці виникли деякі основні вимоги, що їх необхідно дотримуватися у грі ударника. Найважливішим є оволодіння так званним райд ритмом (ride rhythm), який ще зветься "hi hat beat".



Він є основним ритмом у танцювальних і джазових оркестрах. Ця модель (pattern) — основа свінгування, а вже з неї виходять різні варіанти. Наведений ритм є фоном свінгової музики.

Існує багато способів запису і виконання моделі.

Запис:

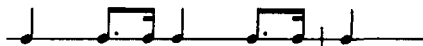


Виконання:

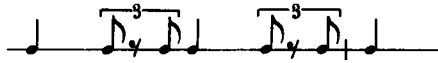
1. Крайній варіант розуміння моделі проявляється в повільних темпах:



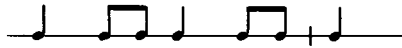
2. У стилі диксикленд немає розділу між записом і виконанням:



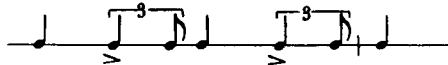
3. В сучасному свінгу бажано грати розслаблено. Цей спосіб найпростіший.



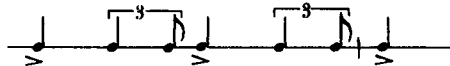
4. В сучасному джазі в швидких темпах вісімки інколи фразують однаково. Звичайно до цього треба пристосувати і виконання моделі на ударних інструментах.



5. У музиці ту біту звична так звана затримка. Тут акцентується друга і четверта долі:



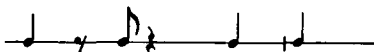
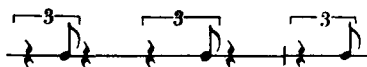
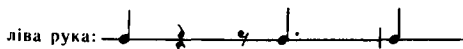
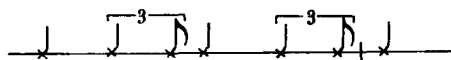
6. У музиці фор біту, особливо в швидких темпах, потрібно досягти відчуття драйву виділенням 1 і 3 долі.



Найважливіше для ударника — утримати основний біт. Цьому служить і вище згаданий райд ритм. Різні ритмічні збивання, виділення деяких пасажів не можна собі уявити без спільного ритмічного відчуття усього оркестру.

Кожний інструмент ударної групи при інтерпретації райд ритму має свою функцію.

Основна модель виконується правою рукою на тарілці. Разом з тим бажано підсилити акценти оркестру, для цього використовується перш за все малий і великий барабан. Особливо важливо, щоб ударник сумлінно слідкував за темпом твору і навчився правильно відчувати передударні долі й інші ритмічні варіанти. Граючи супровід для імпровізуючого соліста, ударник має дві можливості: точно пристосуватися до ритмічного малюнка імпровізації або ж грати незалежно від ритмічно-мелодійної моделі соліста. На практиці ці два способи часто плутають. Звернімо увагу на декілька прикладів:



Гра на великому барабані (bass drum) пов'язана з деякими специфічними труднощами. Не треба живити глушителей і видобувати звук за надто сильним ударом. Використовуючи колотушки з твердим накінецьником, можна отримати повний звук і при ненастирних ударах (якщо накінецьник колотушки зроблений з м'якого матеріалу, до шкіри барабану торкається спочатку фетр і тому звук буде розмазаний). Великий барабан вживається й у випадках відпрацьованого райд ритму, і при відповідному ансамблевому звучанні окремих інструментів ритмічної групи. Постійне використання великого барабану було б грубою помилкою. Цю функцію він, правда, мав в архаїчному джазі, але потім вона перейшла до контрабаса. Великий барабан добре вживати у так званих туттійних частинах для підтримки моделей, для ритмічних міжударів (інтерпунктуація) і інколи для супроводу соло ударника. Хоча до цього інструмента звертаються не дуже часто, проте постійне тренування на ньому необхідне.

До основ техніки гри на ударних інструментах належить й оволодіння здвоєними тарілками хай-хет. Ними, як правило, підкреслюють 2 і 4 долі. Відомо два способи гри: при першому вони відкриваються швидко (так можна досягти короткого звука), при другому — повільніше і поступово (тому їх звучання стає довшим).

Загальні труднощі. 1. Менш досвідчені ударники нерідко не можуть утримати єдиний темп протягом усього твору. Таке трапляється і з музикантами-професіоналами (звичайно в меншій мірі). Як вже згадувалося, прискорення найчастіше має місце у творах баладного типу. Для

того, щоб уникнути цієї помилки, ударник передусім повинен усвідомити, де саме він змінює темп (як правило, під час гри він не відчуває цього відхилення). Тому рекомендується робити магнітофонний запис і потім уважно його аналізувати. Допомагає також гра з метрономом, або разом із записом хорошого оркестру (останнім часом за кордоном виходять інструктивні платівки, на яких записано гру оркестру без ударних).

2. Важливою складовою частиною підготовки музиканта є прослуховування записів гри всесвітньовідомих ударників, перейняття їх досвіду і таким чином формування свого власного стилю. А втім зарано мріяти про стиль, якщо музикант ще не оволодів основами гри на своєму інструменті. Не дотримуючись цих правил, ударник придбає багато поганих звичок, котрі пізніше важко буде ліквідувати.

3. Дуже погано, якщо музикант не розуміє своєї функції в оркестрі. Необхідно пам'ятати, що він не соліст, і його першочергове завдання — тримати, поєднувати і підсилювати ритм усього оркестру. Досить часто ми стаємо свідками того, як ударник ігнорує гру оркестру, виконує різні ефекти, що являються самоціллю, використовує кожную нагоду для того, щоб показати свої технічні здібності, а в результаті робить багато алогічних акцентів. Увагу таких ударників потрібно постійно звертати на те, щоб вони стежили не тільки за грою усіх груп, а й за рештою інструментів ритмічної групи.

ФОРТЕПІАНО

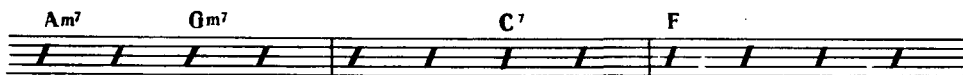
Піаніст, як член ритмічної групи, зустрічається в партитурах із специфічним записом. Це залежить від тієї функції, яку фортепіано виконує в групі.

1. Комплектно записаний супровід без вживання акордових позначень характерний для популярних видань танцювальної музики, розрахованих на піаністів, що недосконало обізнані в гармонії.

Piano

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three measures. The first measure shows a treble staff with a quarter note G4 and a bass staff with a quarter note G2. The second measure shows a treble staff with a half note chord (F4, A4) and a bass staff with a half note chord (B1, D2). The third measure shows a treble staff with a quarter note G4 and a bass staff with a quarter note G2. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like 'v'.

2. В партитурах для музикантів середнього рівня, де фортепіано має виключно функцію супроводу, як правило, пишуть лише акордові позначення.



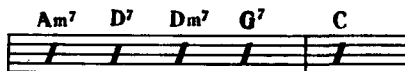
3. В аранжировках, розрахованих на професіональні оркестри, найчастіше зустрічаємося з комбінованими партіями. Крім гармонічних позначень тут є і точно виписані місця (наприклад, там, де аранжувальник доручає піаністу конкретне незмінне завдання):

Важливо, щоб піаніст в ритмічній групі не намагався віддавати перевагу сольним можливостям інструмента. Він повинен пам'ятати, що фортепіано — органічна частина цієї групи і виконує гармонічні функції.

Фортепіанний супровід виходить з гармонічної лінії контрабаса і з основного ритму ударних інструментів; ці два елементи він поєднує і розширює. Зустрічаються й винятки з цього правила: коли фортепіано виконує соло або коли весь твір написано для сольюючого фортепіано з оркестром.

Гармонічно-ритмічний варіант супроводу фортепіано можна позначити двома способами:

1. Гармонічні позначення з вказівкою основного біту:

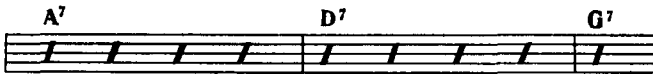


2. Ритмізоване позначення гармонії:



Навіть у тому випадку, коли піаніст зустрінеться з іншим типом запису, він не повинен пристосовувати до нього ритмічний рух, але, безумовно, не має права й змінювати тривалість окремих акордів.

Супровід у швидких творах. 1. Акорд, що триває такт і довше, можна повторити згідно з наступними моделями:



Наведений приклад можна виконувати як однотокову модель таким чином:



далі:

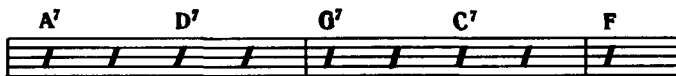


Двотактова модель:



Початківцям важливо постійно відпрацьовувати це ритмічне завдання.

2. Коли в такті з'являються два акорди (наприклад, зміна на 1 і 3 долі), вищезгадані моделі можна вживати, не змінюючи.



Це можна виконувати як однотактову модель:



Далі можна вжити і такий спосіб:



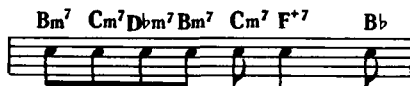
Використання двотактової моделі:



3. Коли в такті є більше, ніж дві гармонічні зміни, як правило, виконуються акорди, що припадають на 1 і 3 доли (решту не обов'язково грати). Їх потрібно розташувати саме на відповідних їм долях (зміна повинна бути пов'язана із зміною в інших оркестрових партіях):



4. У тому випадку, коли ритмічна канва точно зазначена, піаністу необхідно якнайвірніше передати цей запис. Коли ж у партії є складні акордові місця, які важко виконати абсолютно точно, тоді треба концентрувати увагу на акордах, що розташовані на сильних долях такту. Краще виконати чисто декілька правильно розташованих акордів, ніж намагатися недосконало відтворити всі гармонічні зміни:



Можна використати такий спосіб:



У швидких за темпом супровадах піаністи, в основному, не користуються педаллю, підвищуючи цим ритмічну інтенсивність.

Супровід у повільних творах. В першу чергу необхідно програти всі акорди, намагаючись ліквідувати ударне звучання за допомогою педалі. Коли в такті лише один акорд, то можна його повторити, але не в однаковому ритмі.



Граємо:



Акорд, що з'являється в 1 і 3 тактах, повторюється в них і на 4 долі, перед гармонічною зміною. Акорди на 2 і 4 долях не повторюються. В деяких випадках (акорди довшої тривалості) виконуються арпеджіато, внаслідок чого і досягається звукова зміна.

Прогресивні музиканти часто цікавляться проблемами так званого «фортепіанного набору». Загально відомий спосіб полягає в тому, що піаністи відпрацьовують найуживаніші його типи на всіх дванадцяти ступенях. Коли піаніст буде правильно користуватися цим способом, то він звикне до різних регістрів, завдяки чому сам зможе вибирати те, що йому більш підходить. Виняток становлять деякі акорди і комплексні гармонічні прогресії. При тренуванні цих ходів вдосконалюються й відомості про ведення голосів.

Після освоєння цих основних вимог можна переходити до вирішення наступного завдання — пристосувати свою гру до решти інструментів

групи. Коли в нотах не визначена лінія контрабаса, то піаніст повинен уважно прислухатися до нього, щоб партії басів не злилися, наприклад, в унісон.

Звичайно, досвідчені піаністи не обмежуються механічним виконанням нотного запису, а намагаються гармонічно і ритмічно винахідливо підтримати гру усього оркестру. Їхні намагання можна узагальнити таким чином:

1. Вміти імпровізувати за заданою гармонічною схемою.
2. Чутливо супроводжувати імпровізацію (не грати супровід механічно).
3. Крім виконання акордів вміти утворювати прості контрапунктичні мелодії в межах даної гармонії.

На завершення ще декілька правил для акомпануючих піаністів:

1. Акорди треба виконувати в правильному ритмі.
2. Слід пам'ятати що акорди краще грати в середньому й нижньому регістрах.
3. Супровід не повинен бути насиченим.
4. Потрібно зігратися з іншими групами і пристосувати до них свою гру. Для зразка фортепіанного супроводу наводимо твір Девіда Раксіна «Лаура».

Slowly with expression

E♭ Alto Sax.

Piano

E♭ Alto Sax.

Piano

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a whole note chord and followed by a half note. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, representing the piano accompaniment. The middle staff is in treble clef and contains a series of chords and eighth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes and chords, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a final group of seven notes marked with a '7'.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a triplet of eighth notes marked with a '3'. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left. The middle staff is in treble clef and contains a series of chords and eighth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The bottom staff is in bass clef and contains a series of chords and eighth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3'.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a triplet of eighth notes marked with a '3'. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left. The middle staff is in treble clef and contains a series of chords and eighth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The bottom staff is in bass clef and contains a series of chords and eighth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3'.

The first system of music features a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4 with an accent (>), and continues with a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. A slur covers the final two notes. The piano accompaniment consists of a right hand with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The left hand plays a steady eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5.

The second system continues the melody in the treble staff with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. A slur covers the last two notes. The piano accompaniment in the right hand features a sequence of chords: G4-A4, G4-A4-B4, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4, G4-A4, and G4. The left hand continues with eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5.

The third system shows the melody in the treble staff with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. A slur covers the last two notes, with a '3' above the C5 note. The piano accompaniment in the right hand includes chords: G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4, G4-A4, G4-A4-B4, G4-A4, and G4-A4-B4-C5. A slur covers the last two notes, with a '3' above the C5 note. The left hand continues with eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The top staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and a bass line featuring a triplet of eighth notes.

Second system of the musical score. It follows the same three-staff layout. The top staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The grand staff accompaniment includes a dynamic marking of *f* (forte) and a fermata over a chord in the right hand.

Third system of the musical score. It includes the instruction *rit. e dim.* (ritardando e diminuendo) above the top staff. The system concludes with a double bar line and a repeat sign. The top staff has a dynamic marking of *p* (piano) and a fermata. The grand staff also has a *p* marking. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

КОНТРАБАС

Контрабас — це найважливіший і незамінний інструмент ритмічної групи. Він виконує дві рівноцінні функції:

1. Утворення біту, або пульсації музичного потоку. У цій галузі контрабас повинен бути найдосконалішим в ансамблі ритмічної групи. Він має велике значення при утворенні відчуття «руху вперед» в швидких темпах.

2. Йому доручають басову гармонічну лінію в ансамблевих і сольних пасажах. В обох випадках контрабасист мусить грати чисто і гармонічно правильно.

У виконавській практиці зустрічаються два способи запису партії контрабаса (вони часто переплітаються).

1. В друкованих нотах найчастіше бачимо детально виписаний нотний текст. Виконання такої партії не завдає підготовленому музикантові ніяких труднощів.

2. У партитурах, розрахованих на досвідчених професіоналів, лінія контрабаса виглядає як низка позначень (так як і у фортепіано). Цей спосіб запису вимагає в першу чергу бездоганного знання позначень.

Звернімо увагу на найважливіші елементи індивідуальної роботи контрабасиста:

1. Досконале знання усіх мажорних, мінорних та різних інших гам.

2. Володіння усіма акордами, побудованими на кожному ступені хроматичної гами.

3. Дуже важливим є слухове тренування та інтонування різних акордів від даного звука.

4. Знання різних типів каденцій на всіх ступенях хроматичної гами.

На контрабасі в танцювальній і джазовій музиці лише зрідка користуються смичком (arco), в більшості грають піщикато.

Міцний і голосний звук, характерний для гри без смичка, вигідно контрастує з відносно м'яким і виразним природним звучанням інструмента; це має велике значення при утворенні біту.

Виконавська техніка контрабаса пристосовується до темпу. У швидких творах (fast) контрабасист грає рівними чвертями по акордових звуках (блукаючий бас — walking bass).

У виборі цих звуків розрізняються чотири можливості:

1. Основний тон і квінта даного акорду:



2. Основний тон, квінта і використання неакордових звуків.



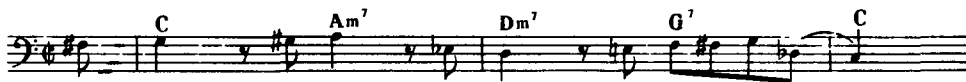
3. Основний тон, терція, квінта і в меншій мірі інші звуки акорду, як і всі інші неакордові елементи.



4. Всі можливі звуки акорду (додані, альтеровані) і неакордові звуки (вони застосовуються в основному на 2 і 4 долях):



У творах середнього темпу (medium) в басовій лінії часто використовуються крім нормативного терцевого чи секундового руху і більші інтервальні стрибки. Найчастіше вживають основний тон і квінту акорду, що їх час від часу потрібно чергувати у русі восьмими нотами (тут міняються акордові й неакордові звуки). Остання восьма нота повинна зв'язуватись з наступною чвертю:



У повільних темпах в партії контрабаса використовуються всі вище згадані можливості. В друкованих нотах досить часто можна зустріти вживання лише основного тону і квінти того чи іншого акорду.

C Dm⁷ Em⁷ Fm⁷ Bb⁷ Eb Cm⁷
 C Dm⁷ Em⁷ Fm⁷ Bb⁷ Eb Cm⁷
 Am⁷ D⁷ Bm⁷ G Am⁷ D⁷ Bm^{7(b9)} E⁷ Am⁷

У повільних темпах нерідко можна спостерігати й перенесення акценту з ритмічної функції на мелодичну.

Крім чергування дуже часто вживається і повторення звуків. Це відбувається у тих випадках, коли акорд має більшу тривалість, або коли є тенденція виділити деякі з гармонічних функцій. У швидкому гармонічному русі звуки, як правило, не повторюються. Звісна річ, на практиці всі ці можливості нерідко переплітаються, це залежить від конкретних гармонічних особливостей.

У створенні басової лінії обов'язково враховується мелодія (1 голос). Найчастіше бас йде у зустрічному напрямку, або рухається досить самостійно з тяжінням до мелодії. Паралельний рух октавами і квінтами, як і секстами, і терціями вживається зрідка. Рух у велику секунду, малу септиму і збільшену кварту вимагає чутливого підходу.

Хоч ми й згадували, що гра агсо майже не зустрічається, їй все ж таки треба приділити належну увагу.

В оркестрових партіях гру агсо використовують передусім у таких випадках:

1. Так званий органний пункт:

Am⁷ Gmaj⁷ Cm⁹ Bbmaj⁹ Am⁹ Gmaj⁹ Cm⁹ Dm⁹

2. Унісон з інструментом, який дублює басовий голос (в першу чергу в пасажах tutti):

Orch.
Bass Tromb.
and
Bariton. Sax.
Bass

3. Як додатковий басовий голос до групи інструментів, що виконують акорди у широкому розташуванні:

Гра смичком найчастіше вживається в повільних темпах, особливо тоді, коли ритмічна функція не є основною.

ОЗНАКИ ЗРІЛОСТІ ДЖАЗОВОГО ОРКЕСТРУ

У цій главі будуть розглянуті деякі характерні елементи, наявність і розвиток яких у танцювальних і джазових колективах є ознакою зрілості оркестру. Звичайно, в кінцевій стадії їх не можна відокремлювати один від одного, тому що тільки в поєднанні вони спроможні створити дійсно високий професійний рівень.

Точність у вступі і фразуванні. У грі відомих оркестрів можна спостерігати майже абсолютну точність у вступі і фразуванні. Цього не можливо досягти, орієнтуючись на відбивання ритму ногою або на слідування за диригентськими жестами. Дійсну єдність і точність гри музиканти можуть виховати в собі лише зосередженням уваги на розвит-

ку спільного чуття (feeling), а також систематичною спільною працею як в межах окремої групи, так і в усьому оркестрі.

При цьому необхідно звернути увагу на те, щоб прагнення до точності не перетворилося на механічне розуміння ритму. Тому бажаним є відчуття розслаблення при грі, що дуже важливо для встановлення правильної атмосфери вираження і для свінгування. Згаданим факторам не можна навчитися механічно, вони виробляються інтуїтивно і завдяки тривалій спільній практиці. Інколи керівникові не завадить нагадати музикантам про спільне відчуття. Часто допомагає і маленька перевірка окремих вступів.

У кожному випадку виконавці мають навчитися йти за лідером. Це дуже важливо, особливо при уточненні виконання деяких спеціальних ефектів (шейк, фел оф і т. п.). Тому музиканти групи саксофонів повинні наслідувати спосіб гри першого альтсаксофоніста; якщо грає весь оркестр, виконавці орієнтуються на першого трубача.

У недосвідчених оркестрах можна зустрітися і з недотримкою тривалостей деяких нот. Тут слід пам'ятати таке правило: звучання цілої ноти закінчується на першій долі наступного такту, і тому повітряний потік не можна зупиняти на четвертій долі. Виняток становлять ті випадки, коли фразування саме в цьому місці вимагає вдиху. Тоді весь оркестр (або вся група) мусить виконати дане місце однаково.

Звукове вирівнювання — наступний важливий елемент, на який потрібно орієнтуватися. Тут діє такий закон: кожен голос повинен бути чітко почутим. Щоб цього досягти, треба передусім зосередити свою увагу на досконалому звуці лідера. Мелодична лінія першого голосу є провідною, а решта пристосовується до неї. (В деяких випадках лідером замість альтсаксофону стає інший інструмент.) Залежність решти інструментів від основного не зменшує їхню важливість. За сучасними поняттями кожний голос є дуже значним для оркестрового звучання. Тому всі інструменти грають майже з однаковою інтенсивністю. Чистота звучання голосів важлива також і в модуляційних частинах.

Обов'язок лідера полягає в тому, щоб об'єднати у своїй групі стиль і вібрацію. Коли група у виконанні вібрато не єдина, втрачається рівномірність окремих акордів і пасажів. Це стосується не лише вібрато, а й якості звучання усіх інструментів оркестру.

Інструменти, що грають у нижньому регістрі, повинні підсилити динаміку, завдяки чому виникне належне вирівнювання. За умов гри усього оркестру це передусім стосується групи тромбонів.

Вже згадувалося, що всім членам колективу необхідно навчитися чути свою групу і оркестр в цілому. Тому рекомендується, щоб на репетиціях саксофони сиділи проти мідних інструментів.

Звичайно, на естраді при виступі оркестр сидить традиційно: перший ряд — саксофони, потім тромбони, а за ними — труби. Справа або злі-

ва знаходиться ритмічна група. Інколи оркестр розташовують інакше: саксофони сидять з одного боку, а мідні — з іншого. У будь-якому випадку виконавець першої партії повинен сидіти в центрі групи.

Інтонація — викликає досить великі труднощі в більшості оркестрів. Для вирівнювання звучання і контролю інтонації замало тільки взаємодіччя. Перед музикантами стоїть два завдання. По-перше, виконати партію як самостійну мелодичну лінію. По-друге, вони повинні усвідомлювати, що їхній голос є частиною гармонії (певної акордової структури). Тому необхідно уважно слухати послідовність акордів і вміти пристосовуватися до різних ситуацій.

Кожний музикант повинен досконало знати свій інструмент, звуки, які на ньому не строять, допоміжну апплікатуру, що її можна використати в разі необхідності, а також специфічні його властивості при грі крещендо або димінуендо.

Певні ускладнення пов'язані передусім з такими ситуаціями:

1. Октави в групі мідних.
2. Унісон в групі мідних і саксофонів.
3. Крещендо і димінуендо в групах мідних і саксофонів.
4. Деякі комбінації інструментів у високому регістрі.
5. Фортіссімо групи, а також важкі акценти. Тут треба пам'ятати про правильне діафрагмове дихання.
6. Педальні звуки у тромбонів.
7. Занадто м'яке піано, яке призводить до неправильного утворення звука.

Динаміка. В деяких оркестрах стало звичним виконувати твори меццо форте без великих динамічних контрастів. Справжню уяву про використання динаміки можна скласти, прослухавши записи кращих джазових оркестрів. При виконанні (особливо під час виступів) треба приділяти увагу всім динамічним позначенням. Це стосується усього оркестру, враховуючи й ритмічну групу. Так само необхідно додержуватись усіх акцентів і сфорцандо. Треба усвідомити дрібні динамічні відтінки крещендо і димінуендо в групах і в усьому оркестрі.

ДЕКІЛЬКА ЗАУВАЖЕНЬ ДО МЕЛОДИКИ ТЕМА ІМПРОВІЗАЦІЇ

Елементи мелодики. Мелодію джазової теми та імпровізації можна розділити на дрібніші частини: періоди, фрази, мотиви. Наведений приклад — це блюзовий корус, котрий містить в собі 6 мелодичних симетрично розташованих фрагментів:

Мотив

1 варіант

2 варіант

3 варіант

Повторений 2 варіант

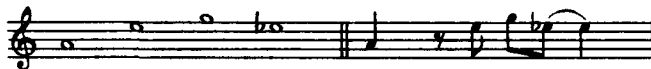
Повторений 1 варіант

Всі вони виходять з першого. Його і назвемо мотивом. Оскільки наступні фрагменти в чомусь відрізняються, вони називаються варіантами. Така структура — це найпростіша основа імпровізації. Багато музикантів спонтанно використовують цей принцип варіювання мотиву.

Деякі джазові соло характеризує потік восьмих нот, невірно поділених на фрази, що відокремлюються паузами. Інколи важко аналізувати таке соло з погляду мотивної конструкції, тоді вона розцінюється з точки зору безперервності контуру, вибору нот, як і розміщення ритмічних акцентів. Це можна побачити на прикладі:

Аналогічні лінійні соло лише зрідка бувають симетричними за формою, а їх мелодика не повинна базуватися на варіаційному розгортанні.

Мотив і його розвиток. Початківцям рекомендуємо створювати власні мотиви і записувати їх. Одним із способів може бути вибір на свій смак логічно пов'язаних звуків, які потім розподіляються ритмічно:



Після запису соло бажано проаналізувати: відокремити мотив і його варіанти та підкреслити варті уваги мелодичні відрізки.

Одержаний мелодичний «резерв» потрібно постійно розвивати. Окремі мотиви транспонуються і виконуються в різних тональностях, перевіряється також можливість їх використання для різних типів акордів.

Створюючи мотив, треба враховувати в першу чергу три фактори: контур, ритмічний хід і особливо важливі звуки.

The diagram consists of four horizontal staves. The top staff, labeled 'Мотив', shows a melodic line with a slur over the first four notes and a slur over the last four notes. The second staff, labeled 'Контур', shows a line graph representing the pitch contour of the motif, with a peak at the first note and a dip at the fifth note. The third staff, labeled 'Ритм', shows the rhythmic pattern of the motif, with a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The bottom staff, labeled 'Основні звуки', shows the basic sounds of the motif, which are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F4.

В межах цих елементів звертаємо увагу і на важливі інтервали, гармонічний фундамент, артикуляцію, фразування і так званій mood (настрій, атмосферу). В окремих мотивах значення цих компонентів нерівноцінне, час від часу один з них стає основним.

Звернемо увагу на дві можливості мелодичного використання одного контуру: а. Таким чином отримуємо два мотиви, що мають спільний контур, але відрізняються звуковисотною лінією та ритмічним поділом.

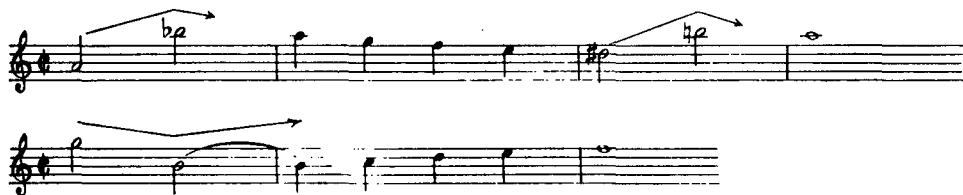
До речі, основою для утворення нових мотивів служить не лише контур. Можна вжити і ритмічний поділ мотиву. У цьому випадку нас не будуть цікавити контур і основні звуки попереднього мотиву.

The image shows a musical score with four staves. The first staff is labeled 'Мотив' (Motif) and contains a melodic line with a slur over the first two notes, followed by a slur over the last two notes. Above the staff are the chords E_m^7 and A^7 . The second staff is labeled 'Ритм' (Rhythm) and shows the rhythmic pattern of the motif: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third staff is labeled 'а)' and shows a variation of the motif with a slur over the first two notes and a slur over the last two notes, with a flat sign under the second note of the second slur. Above the staff are the chords E_m^7 and A^7 . The fourth staff is labeled 'б)' and shows another variation of the motif with a slur over the first two notes and a slur over the last two notes. Above the staff are the chords E_m^7 and A^7 .

Найскладніша річ — це утворення нових мотивів на основі розвитку центральних звуків. Треба усвідомити, що вони в більшості випадків залежать від зміни гармонії, і таким чином можна утворювати нові мотиви тільки в межах одного акорду, відповідно міняючи їх з появою нової гармонії. Необхідно також пам'ятати про те, щоб не послабилася функція центральних звуків. Тому додаткові звуки не повинні перевищувати діапазон мотиву, а також не можуть бути акцентованими або розташованими на сильних долях такту, повторюватися і мати більшу тривалість, ніж центральні. Наступний приклад показує дві можливості розвитку мотиву на базі основних звуків.

The image shows a musical score with four staves. The first staff is labeled 'Мотив' (Motif) and contains a melodic line with a slur over the first two notes, followed by a slur over the last two notes. Above the staff are the chords E_m^7 and A^7 . The second staff is labeled 'Основні звуки' (Basic notes) and shows the notes of the motif: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third staff is labeled 'а)' and shows a variation of the motif with a slur over the first two notes and a slur over the last two notes, with a flat sign under the second note of the second slur. Above the staff are the chords E_m^7 , A^7 , and Dm^7 . The fourth staff is labeled 'б)' and shows another variation of the motif with a slur over the first two notes and a slur over the last two notes, with a flat sign under the second note of the second slur. Above the staff are the chords E_m^7 , A^7 , and Dm^7 . A '3' is written below the first two notes of the second slur in staff 'б)'.

Ведення мелодії (в темах і в імпровізаціях) не виходить за межі тих норм, які склалися в європейській музиці. Тут діє, головним чином, таке правило: стрибок на великий інтервал (вгору чи вниз) заповнюється (компенсується) поступневим рухом у зворотному напрямку.



Або навпаки, після поступневого пасажу виникає необхідність застосувати більший інтервал:



Якщо тему або імпровізацію умовно поділити на три, чотири або п'ять відрізків, то кульмінація припадатиме відповідно на другий, третій або четвертий з них. Верхня або нижня точка в мелодії повинна з'являтися у темі лише раз. Кульмінація, емоціональна вершина в межах імпровізації одного соліста може бути тільки одна.

Джазові теми. Мелодика 'оригінальних' американських пісень базується на європейських традиціях. Найчастіше це восьмитактові мелодії, котрі складаються з чотирьох, інколи з двох мотивів.

Careless Love



Пропоновану мелодію ("Careless Love") можна розділити на чотири мотиви (a¹, a², a³, a¹); з них найбільше відхилення помітне в мотиві a³. Більшість теоретиків відмічають, що коли в джазі виконуються подібні мелодії, то в інтересах підвищення ритмічної інтенсивності їх розширюють (тобто застосовують аугментацію). Таким чином звук, що

в оригіналі був на слабкій долі, отримує наголос і ритмічну активність. Кількість тактів в мелодії часто подвоюється:

Medium Swing



Відомо, що тематична основа новоорлеанського джазу формувалась на базі афро-американського фольклору і європейської легкої та народної музики. Для популярних новоорлеанських тем (наприклад, "High Society", "Riverside Blues", "Tiger Rag"¹ та ін.) характерна особлива наспівність, яка виявляється і в мелодиці поліфонічних імпровізацій.

В класичному джазі теми мають таку схематичну структуру: АВ = 32 такти ("Sweet Georgia Brown"); a¹, a², a³, a¹ = 8 тактів ("Careless Love"); А, А var. = 16 тактів ("At The Jazz Band Ball"); нарешті класичний блюз: ААВ; АА var. В; АВС = 12 тактів, інколи і АВ АВ = 16 тактів.

Джазові ансамблі і оркестри періоду свінгу в основному звертаються до шлягерів, але деякі видатні музиканти вводять і власні теми. Переважна більшість має структуру ААВ А = 32 такти. Остання частина часто буває доповнена кодою на 2 або 4 такти. У творі Гершвіна "I Got Rhythm" остання частина розширюється таким чином:



У п'єсі "Coctails for Two" знову таки бачимо характерний для свінгу пунктирний ритм і просту гармонію (часте чергування тоніки і домінанти):

¹ Більшість тем, на які тут і далі посилаються автори, вміщено у виданні: В. Симоненко. Мелодии джаза. К., «Музична Україна», 1976 (Ред.).

Medium

C^6 $B^{\flat 7}$ C^6 E E^{\flat}
 Dm^7 $C^{\sharp o}$ $\frac{G^7}{D}$ Dm^7 G^7

У творі Сая Олівера «Opus 1» наявні типові гармонічні моделі, а в мелодиці — техніка риффу:

Medium

G^6 C^7 $A^{\flat m7}$ D^7 G^{\flat} $C^{\sharp o}$ $A^{\flat m7}$ D^7

Ядро риффу тут має 2 такти, але в ньому може бути і 4 такти (напр., “Lester Leaps Inn” Лестера Янга).

В 12-тактових темах також зустрічаємося з технікою риффу (напр., “C Jam Blues” Дюка Еллінгтона).

Крім форми ААВА та інших структур класичного джазу, в темах періоду свінгу зустрічаються і такі випадки: $A^1, A^2, A^3, A^4, B^1, B^2 = 64 + 32$ такти (напр., “Begin the Beguine”); $A^{16}, A^{16}, b^8, a^8 = 48$ тактів (напр., “Night and Day”); $ABC = 32$ такти (напр., “Autumn In New York”).

Тематичний матеріал сучасного джазу досить різноманітний. Багато тем запозичено з репертуару оркестрів 20—30 років, передусім евергріни композиторів Берліна, Керна, Гершвіна, Портера, Кармайкла, Еллінгтона та ін. Не всі евергріни задовольняють музикантів, проте багато з них звучать і донині. Звернення до цих тем не випадкове. Основний критерій тут — пристосованість гармонічної схеми твору до імпровізації. Для швидких за темпом творів часто характерна проста мелодика

і гармонічна будова (напр., “Perdido”, “Undecided”, “Crazy Rhythm”). В повільних за темпом композиціях віддають перевагу баладам з багатою, часто складною гармонічною основою та виразною мелодією (“Sophisticated Lady”, “Body and Soul”, “My Funny Valentine” та інші).

До інтерпретації старих тем треба підходити з точки зору вимог відповідного напрямку сучасного джазу, тобто відповідно прилаштовувати гармонію, фразування, тощо. Проглянемо, наприклад, частину теми Кола Портера “Night and Day” спочатку в оригіналі, а потім в так званому афро-кубинському стилі.

The image displays a musical score for the theme "Night and Day" by Cole Porter. It is divided into two main sections: the original theme and an Afro-Cuban style arrangement.

Original Theme (Top Section): This section consists of five staves of music in 4/4 time, featuring a melodic line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat major/D-flat minor). The original melody includes a triplet of eighth notes in the final measure of the first line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. Chord progressions are indicated below the staff: Cm⁷, Cbmaj⁷, Bb⁷, Ebmaj⁷, Cm⁷, Cbmaj⁷ / Ab, Bb⁷, Ebmaj⁷, Eb, F⁹, Abm⁷, Gm⁷, F⁹, Fm⁷, Bb⁷, E⁹, Ebmaj⁷.

Afro-Cuban Style (Bottom Section): This section is labeled "Тема" (Theme) and "Форте-піано" (Piano). It consists of five staves. The top staff shows the original melody. The middle two staves show a piano accompaniment with a more rhythmic, syncopated feel characteristic of Afro-Cuban jazz. The bottom staff shows a bass line with a steady eighth-note pattern. The chord progressions are the same as in the original theme.

У відкрystalізованих стилях, або у діяльності видатних музикантів важливу роль відіграють нові теми, які виходять з конкретного виконавського ідеалу, а також настільки фундаментальні модифікації старих творів, що їх можна вважати за самостійний матеріал. Яскравим прикладом може бути тема Чарлі Паркера "Ornithology" — парафраз евергріну "How High The Moon"

Fast A

E Em⁷ A⁷ D Dm⁷ G⁷ C B⁷ Em⁷ B⁷ 3 B⁷ 3 3 E F^{#m}7 B⁷ 3 E G⁷ C F⁷ E Em⁷ D Dm⁷ G⁷ C B⁷ E

F#m⁷ B⁷ E G⁷
 F#m⁷ F⁷ E F#m⁷ B⁷
 B Improvizacia ad lib. E Em³ Em⁷ A⁷

В репертуарі видатних представників бопу переважали власні теми, що несли в собі стильові ознаки цього напрямку. Наприклад, в темі Дізі Гіллеспі "Be Bop" є типові для бопу фразування, мелодійна розкутість, інтервали, гармонічне і ритмічне відчуття.

Fast
 Fm⁷ E^{o7} Fm Gb⁷ Fm G^{o7}
 Fm³ G^{o7} Fm E^{o7}
 Fm Gb⁷ Fm G^{o7} Fm Gb⁷ Fm C^(b9)
 Fm E^{o7} Fm Gb⁷ Fm G^{o7}
 Fm³ G^{o7} Fm E^{o7} Fm Gb⁷

Fm G^{°7} Fm G^{b7} Fm C^{7(b9)} Fm⁹
 E⁹ E^bmaj⁷⁽⁹⁾ E^bmaj⁷⁽⁹⁾ E^{b6}
 E^bm⁹ D⁹ D^bmaj⁹
 G^{7(b9)} C⁷ Fm E^{°7} Fm G^{b7}
 Fm G^{°7} Fm G^{°7} Fm E^{°7}
 Fm G^{b7} Fm G^{°7} Fm G^{b7} Fm

Лише мимохідь згадаємо деякі характерні теми інших стилів сучасного джазу. В період кулу найпопулярнішою стала мелодія Джорджа Ширінга "Lullaby of Birdland" (це рідкісний приклад джазової теми, що проникла в популярну музику). В першій половині п'ятдесятих років з'явилися теми вест коусту — Джеррі Маллігена (напр., "Walkin Shoes") і Шорті Роджерса ("Short Stop", "Mogro" та ін). Мелодії Хораса Сільвера (напр. "Doodlin", "Preacher") були в свою чергу типовим продуктом хард бопу, який тоді зароджувався.

В другій половині п'ятдесятих років у зв'язку з загальним розвитком починає досить чітко відрізнятися та індивідуалізуватися й тематичний матеріал. Згадаймо лише дві найпопулярніші тенденції.

Розмір 4/4 перестав бути єдино можливим або переважаючим і це перш за все пов'язано з квітетом Дейва Брубєка, в репертуарі якого бу-

ли широко розповсюджені теми у змішаних (несиметричних) розмірах. Найвідомішими такими творами є "Take Five" Пола Дезмонда і "Blue Rondo a la Turk" Дейва Брубєка. В їх метриці і мелодиці помітний інтерес до східної музики.

Medium

Allegro

Завдяки модальному гармонічному відчуттю створюється особлива атмосфера в темах Майлса Девіса та інших авторів. Про широкую популярність цих мелодій (напр., "So What", "All Blues") свідчить досить часто їх виконання на джем сесн.

Видатні представники сучасного джазу в значній мірі будують свій репертуар на власних темах і ця тенденція набуває широкого розмаху (напр., Орнет Колман у 1959—65 роках записав на свої платівки лише одну тему іншого композитора).

ГАРМОНІЯ

Не дивлячись на те, що джазова гармонія в основі своїй не відрізняється від гармонії європейської музики, тут вживається інша термінологія і способи запису, з специфікою якого повинен бути обізнаним кожний джазовий музикант.

Передусім необхідно звернути увагу на систему так званих акордових позначень, які є символами акордів в їх основному виді (обернення не позначаються). На першому місці у таких знаках стоїть основний тон, на якому побудовано акорд. Коли літера велика, то це означає, що акорд побудовано на основі мажорного тризвука. Коли до неї дописано *m* або *mi*, це значить, що акорд побудовано на мінорному тризвуку. Цифра 7 означає септиму від основного тону, яка разом з тризвуком утворює септакорд.

Найчастіше зустрічаються такі види септакордів:

C maj⁷ = c, e, g, b

C m⁷ = c, e^b, g, b

C⁷ = c, e, g, b

Розглянемо основні гармонічні ступені. Якщо взяти за основу C-dur, на кожному з його ступенів можна утворити такі акорди:

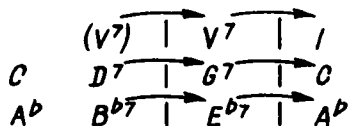
A musical staff in treble clef showing seven chords. The chords are labeled below the staff: I maj⁷, II m⁷, III m⁷, IV maj⁷, V⁷, VI m⁷, VII m⁷(b⁹). Each chord is represented by a vertical line with dots indicating the notes on the staff.

Користуючись цією системою, можна контролювати та порівнювати наступні правила.

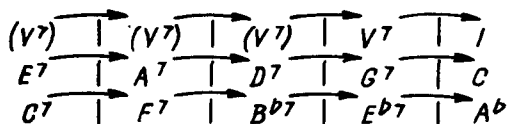
Домінантсептакорд розв'язується в першу чергу у тоніку (краще на сильній долі).

A diagram showing three chord resolutions. Each resolution is represented by a horizontal line with an arrow pointing right. Below the line, the starting chord is written on the left and the ending chord is written on the right. The resolutions are: C⁷ to C, G⁷ to C, and E^b7 to A^b.

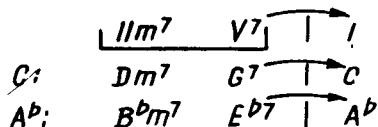
Перед кожним доміантсептакордом можна вжити побічну доміанту (розв'язання краще робити за тактовою рисою).



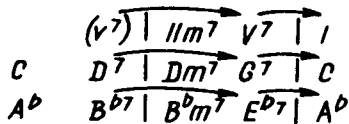
Це сполучення можемо розширити:



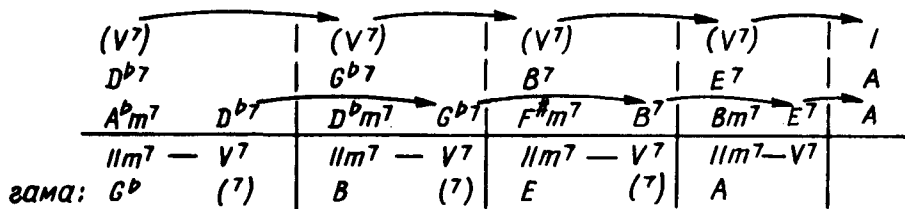
Перед домінантсептакордом нерідко вміщують септакорд, побудований на другому ступені; таким чином розширюється основна домінантова каденція. Сполучення септакорду на другому ступені і домінантсептакорду використовується, як правило, в межах одного такту.



Цим же способом можна доповнити послідовність побічних домінантсептакордів:



В тому разі, коли останнім акордом є А, це сполучення буде таким:



(сінгармонічна заміна допустима, проте не в межах одного такту).

Перед кожним септакордом другого ступеня можна вжити його побічний домінантсептакорд. Розв'язання, як правило, переходить за такову риску.

$$\begin{array}{c}
 \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(II)} \quad \overrightarrow{\quad\quad\quad} \\
 C: \quad A^7 \quad | \quad Dm^7 \\
 A^b: \quad F^7 \quad | \quad B^b m^7
 \end{array}$$

Повне використання цього принципу з комбінацією попередніх варіантів демонструє приклад:

$$\begin{array}{c}
 \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(II)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(II)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(II)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7} \quad | \\
 C: \quad \frac{(II m^7) \vee^7(II)}{A^b m^7 - D^b 7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7(II)}{F^{\#} m^7 - B^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7(II)}{Em^7 - A^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7}{Dm^7 - G^7} \quad | \quad I \\
 \frac{(II m^7 - V^7)}{F^{\#}(m^7)} \quad | \quad \frac{(II m^7 - V^7)}{E(m^7)} \quad | \quad \frac{(II m^7 - V^7)}{D(m^7)} \quad | \quad \frac{(II m^7 - V^7)}{C} \quad | \quad C \\
 \\
 A^b: \quad \frac{Em^7 - A^7}{(II m^7 - V^7)} \quad | \quad \frac{Dm^7 - G^7}{(II m^7 - V^7)} \quad | \quad \frac{Cm^7 - F^7}{(II m^7 - V^7)} \quad | \quad \frac{B^b m^7 - E^b 7}{(II m^7 - V^7)} \quad | \quad A^b \\
 \frac{D(m^7)}{\quad\quad\quad} \quad | \quad \frac{C(m^7)}{\quad\quad\quad} \quad | \quad \frac{B^b(m^7)}{\quad\quad\quad} \quad | \quad \frac{A^b}{\quad\quad\quad} \quad | \quad I
 \end{array}$$

Усі згадані правила можна використати так:

$$\begin{array}{c}
 \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(V)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(V)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(V)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7} \quad | \\
 C \quad \frac{(II m^7) \vee^7(V)}{Bm^7 \quad | \quad E^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7(V)}{Em^7 \quad | \quad A^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7(V)}{Am^7 \quad | \quad D^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7}{Dm^7 \quad | \quad G^7} \quad | \quad I \\
 \\
 \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(II)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(II)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(II)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7} \quad | \\
 \frac{(II m^7) \vee^7(II)}{A^b m^7 \quad | \quad D^b 7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7(II)}{F^{\#} m^7 \quad | \quad B^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7(II)}{Em^7 \quad | \quad A^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7}{Dm^7 \quad | \quad G^7} \quad | \quad C \\
 \\
 \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(V)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(V)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(II)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7} \quad | \\
 \frac{(II m^7) \vee^7(V)}{F^{\#} m^7 \quad | \quad B^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7(V)}{Bm^7 \quad | \quad E^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7(II)}{Em^7 \quad | \quad A^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7}{Dm^7 \quad | \quad G^7} \quad | \quad C \\
 \\
 \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(V)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(II)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(V)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7} \quad | \\
 \frac{(II m^7) \vee^7(V)}{F^{\#} m^7 \quad | \quad B^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7(II)}{Bm^7 \quad | \quad E^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7(V)}{Am^7 \quad | \quad D^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7}{Dm^7 \quad | \quad G^7} \quad | \quad C \\
 \\
 \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(II)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(V)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(V)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7} \quad | \\
 \frac{(II m^7) \vee^7(II)}{F^{\#} m^7 \quad | \quad B^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7(V)}{Em^7 \quad | \quad A^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7(V)}{Am^7 \quad | \quad D^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7}{Dm^7 \quad | \quad G^7} \quad | \quad C \\
 \\
 \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(V)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(II)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(V)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7} \quad | \\
 \frac{(II m^7) \vee^7(V)}{C^{\#} m^7 \quad | \quad F^{\#} 7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7(II)}{Bm^7 \quad | \quad E^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7(V)}{Am^7 \quad | \quad D^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7}{Dm^7 \quad | \quad G^7} \quad | \quad C \\
 \\
 \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(II)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(V)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7(II)} \quad \overbrace{\quad\quad\quad}^{\vee^7} \quad | \\
 \frac{(II m^7) \vee^7(II)}{C^{\#} m^7 \quad | \quad E^{\#} 7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7(V)}{Bm^7 \quad | \quad E^7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7(II)}{Fm^7 \quad | \quad A^b 7} \quad | \quad \frac{(II m^7) \vee^7}{Dm^7 \quad | \quad G^7} \quad | \quad C
 \end{array}$$

Акордові моделі (acord's patterns). Аналізуючи стандартні теми, можна визначити деякі найбільш розповсюджені моделі. Якщо вони на слуху, це дає можливість швидше запам'ятати гармонічну структуру теми та допомагає в імпровізації. Звичайно, не треба все зводити до спрощеного механічного підходу.

Звернімо увагу на декілька основних моделей в тональності C-dur:

PATTERN 1.	I.	VIm^7	$IIIm^7$	V^7	
C:	C	Am^7	Dm^7	G^7	
A ^b :	A ^b	Fm^7	$B^b m^7$	$E^b 7$	
PATTERN 2.	I.	$\#I dim$	$IIIm^7$	V^7	
C:	C	$C\# dim$	Dm^7	G^7	
A ^b :	A ^b	$A dim$	$B^b m^7$	$E^b 7$	
PATTERN 3.	I.	$bIII dim$	$IIIm^7$	V^7	
C:	C	$E^b dim$	Dm^7	G^7	
A ^b :	A ^b	$B dim$	$B^b m^7$	$E^b 7$	
PATTERN 4.	$V^7(V)$	$IIIm^7 V^7$	I.		
C:	D^7	$Dm^7 G^7$	C		
A ^b :	$B^b 7$	$B^b m^7 E^b 7$	A ^b		
PATTERN 5.	$V^7(II^b)$	$IIIm^7 V^7$	I.		
C:	$A^7 (q^b)$	$Dm^7 G^7$	G		
A ^b :	$F^7 (q^b)$	$B^b m^7 E^b 7$	A ^b		
PATTERN 6.	I. V^7	(IV)	IV	IVm	I.
C:	C C^7		F	Fm	C
A ^b :	A ^b A ^{b7}		D^b	$D^b m$	A ^b

Наступні восьмитактові приклади побудовані за правилами, які були згадані вище:

1) $\# 1$ $\# 2$

I	VI ^{m7}	II ^{m7}	V ⁷	I	$\# I$ dim	III ^{m7}	V ⁷
C	Am ⁷	Dm ⁷	G ⁷	C	C $\#$ dim	Dm ⁷	G ⁷

$\# 6$ $\# 4$

I	V ⁷ (IV)	IV	IV ^m	I	V ⁷ (V)	II ^{m7}	V ⁷	I
C	C ⁷	F	Fm	C	D ⁷	Dm ⁷	G ⁷	C

6) I II III IV V VI VII $VIII$

C	I ^{m7}	V ⁷ II	II ^{m7}	V ⁷ (II)	II ^{m7}	V ⁷
C	F $\#$ m ⁷	B ⁷	E ^{m7}	A ⁷	Dm ⁷	G ⁷

C	V ⁷ (V)	II ^{m7}	V ⁷	I
C	D ⁷	Dm ⁷	G ⁷	C

1) $\# 2$ $\# 6$

I	$\# I$ dim	II ^{m7}	V ⁷	I	V ⁷ (IV)	IV	VI ^m
G	G $\#$ dim	Am ⁷	D ⁷	G	G ⁷	C	Cm

$\# 3$ $\# 5$

I	$\flat III$ dim	II ^{m7}	V ⁷	I	V ⁷ (II)	II ^{m7}	V ⁷	I
G	B \flat dim	Am ⁷	D ⁷	G	E ⁷ (\flat^{\flat})	Am ⁷	D ⁷	G

Нерідко у творі бувають відхилення в іншу тональність. Показовою в цьому плані є акордова структура п'єси "What's New?".

		Ab				
v ⁷	I	IIIm ⁷	v ⁷	I	IIIm ⁷ (b ⁹)	v ⁷
G ⁷	C	Bbm ⁷	Eb ⁷	Ab	Dm ⁷ (b ⁹)	G ⁷
		Ab				
I	IIIm ⁷ (b ⁹)	v ⁷	I	v ⁷ (v)	v ⁷	I
Cm	Dm ⁷	G ⁷	C	D ⁷	G ⁷	C

Допоміжні акорди (Substitute chords). Вони вживаються тоді, коли треба досягти сучасного гармонічного звучання. Проте не слід ними зловживати. На практиці їх найчастіше можна зустріти в таких ситуаціях:

1. Замість акорду на I ступені можна вжити допоміжний мінорний септакорд на III ступені. Відношення III m⁷ до тонічного видно на прикладі:

Cmaj⁷ Em⁷
I maj⁷ III m⁷

Застосуємо це правило:

(C)
Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷(b⁹) Dm⁷ G⁷ C
III m⁷

(Ab)
Ab Adim Bbm⁷ Eb⁷ Cm⁷ F⁷(b⁹) Bbm⁷ Eb⁷ Ab
III m⁷

Така компенсація діє лише у середині гармонічної структури і неможлива у фінальній каденції, де тонікою визначається тональність усього твору. Після цього допоміжного акорду часто йде побічний домінантсептакорд II ступеня.

2. IVm нерідко замінюють на VII⁷.

Fm⁶ Bb⁷⁽⁹⁾

IVm⁷ bVII⁷

Приклад застосування:

C C⁷ F (Fm)
Bb⁷ C

bVII⁷

Eb Eb⁷ Ab (Abm)
Db Eb

bVII⁷

3. V⁷ можна замінити ^bII⁷. У цьому випадку терція і септима, що визначають домінантсептакорд, не змінюються.

G⁷ Db⁷

V⁷ bII⁷

Застосування цього принципу:

C (A⁷)
Eb⁷ Dm⁷ (G⁷)
Db⁷ C

subst. V⁷(II) subst. V

Bb (Bb⁷)
E⁷ Eb Ebm Bb

subst.
v⁷(IV)

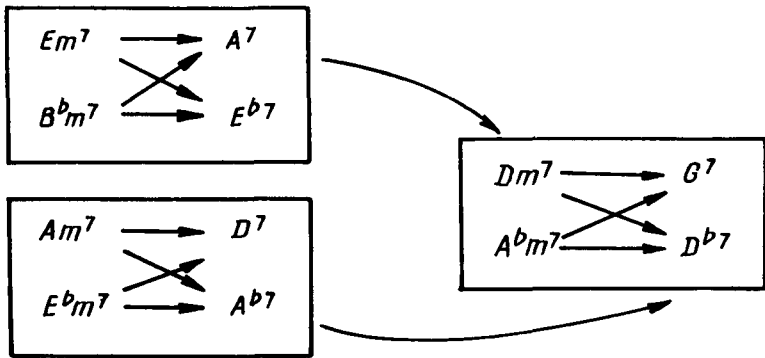
Таблиця трьох видів допоміжних акордів в усіх тональностях:

<i>subst. I</i> (III m ⁷)		<i>subst. IV m</i> (^b VII ⁷)		<i>subst. V⁷</i> (^b II ⁷)	
<i>C</i> —————	<i>Em⁷</i>	<i>Fm⁶</i> —————	<i>B^{b7}</i>	<i>G⁷</i> —————	<i>D^{b7}</i>
<i>D^b</i> —————	<i>Fm⁷</i>	<i>G^bm⁶</i> —————	<i>C^{b7}</i>	<i>A^{b7}</i> —————	<i>D⁷</i>
<i>D</i> —————	<i>F[#]m⁷</i>	<i>Gm⁶</i> —————	<i>C⁷</i>	<i>A⁷</i> —————	<i>E^{b7}</i>
<i>E^b</i> —————	<i>Gm⁷</i>	<i>A^bm⁶</i> —————	<i>D^{b7}</i>	<i>B^{b7}</i> —————	<i>E⁷</i>
<i>E</i> —————	<i>G[#]m⁷</i>	<i>Am⁶</i> —————	<i>D⁷</i>	<i>B⁷</i> —————	<i>F⁷</i>
<i>F</i> —————	<i>Am⁷</i>	<i>B^bm⁶</i> —————	<i>E^{b7}</i>	<i>C⁷</i> —————	<i>G^{b7}</i>
<i>F[#]</i> —————	<i>A[#]m⁷</i>	<i>Bm⁶</i> —————	<i>E⁷</i>	<i>D^{b7}</i> —————	<i>G⁷</i>
<i>G^b</i> —————	<i>B^bm⁷</i>	<i>Cm⁶</i> —————	<i>F⁷</i>	<i>D⁷</i> —————	<i>A^{b7}</i>
<i>G</i> —————	<i>Bm⁷</i>	<i>D^bm⁶</i> —————	<i>G^{b7}</i>	<i>E^{b7}</i> —————	<i>A⁷</i>
<i>A^b</i> —————	<i>Cm⁷</i>	<i>Dm⁶</i> —————	<i>G⁷</i>	<i>E⁷</i> —————	<i>B^{b7}</i>
<i>A</i> —————	<i>C[#]m⁷</i>	<i>E^bm⁶</i> —————	<i>A^{b7}</i>	<i>F⁷</i> —————	<i>B⁷</i>
<i>B^b</i> —————	<i>Dmi⁷</i>	<i>Em⁶</i> —————	<i>A⁷</i>	<i>G^{b7}</i> —————	<i>C⁷</i>
<i>B</i> —————	<i>D[#]m⁷</i>				

Введенням допоміжних акордів до каденції III⁷—V⁷ одержимо такі послідовності:

<i>II m⁷</i>	<i>V⁷</i>	<i>I</i>
<i>Dm⁷</i>	<i>G⁷</i>	<i>C (G^b)</i>
<i>Dm⁷</i>	<i>D^{b7}</i>	<i>C (G^b)</i>
<i>A^bm⁷</i>	<i>D^{b7}</i>	<i>C (G^b)</i>
<i>A^bm⁷</i>	<i>G⁷</i>	<i>C (G^b)</i>

Якщо розширити цю каденцію ще на два акорди, отримаємо такі варіанти:



В подальших прикладах показано практичне використання заміни. Принцип застосування допоміжного доміантового акорду легше засвоїти, якщо запам'ятати, що бас V^7 іде на квінту вниз, а допоміжного акорду bII^7 — на малу секунду вниз.

Four musical staves illustrating chord progressions and substitutions:

- Staff 1: Original: C, (A^7) $E^b 7$, $D m^7$, G^7 . Substituted: C, (C) $E m^7$, $A^{7(b^9)}$, $D m^7$, (G^7) $D^b 7$. Labels: subst. $V^7(II)$, $III m^7$, subst. V^7 .
- Staff 2: Original: C, (C^7) $G^b 7$, F, $(F m^7)$ $B^b 7$, C, (G^7) $D^b 7$, C. Substituted: C, (C^7) $G^b 7$, F, $(F m^7)$ $B^b 7$, C, (G^7) $D^b 7$, C. Labels: subst. $V^7(IV)$, $b VII^7$, subst. V^7 .
- Staff 3: Original: F, $B^b m^7$, $(E^b 7)$ A^7 , $A m^7$, (D^7) $A^b 7$, $G m^7$, (C^7) $G^b 7$. Substituted: F, $B^b m^7$, $(E^b 7)$ A^7 , $A m^7$, (D^7) $A^b 7$, $G m^7$, (C^7) $G^b 7$. Labels: subst. $V^7(V)$, subst. $V^7(II)$, subst. V^7 .
- Staff 4: Original: F, (G^7) $D^b 7$, $G m^7$, C^7 , (F) $A m^7$, $A^b 7$, $G m^7$, (C^7) $G^b 7$, F. Substituted: F, (G^7) $D^b 7$, $G m^7$, C^7 , (F) $A m^7$, $A^b 7$, $G m^7$, (C^7) $G^b 7$, F. Labels: subst. $V^7(V)$, $III m^7$, subst. $V^7(II)$, subst. V^7 .

Каденція. Терміном каденція визначають повернення гармонічної прогресії до вихідної точки (як правило, це акорд I ступеня). Тип каденції обумовлений характером складаючих її акордів. В джазі ми зустрічаємося з такими каденціями: мажорна субдомінантова, мінорна субдомінантова та домінантова.

Субдомінантова каденція вживається в трьох варіантах: $IV-I$; $IIIm^7-I$; IV^7-I (останній варіант частіше зустрічається в блюзових структурах, де він став носієм характерного для цих творів настрою).

У тональності C-dur це виглядає так: $F-C$; Dm^7-C ; F^7-C .

Мінорна субдомінантова каденція вживається також в трьох варіантах: $IVm-I$; $IIIm^{7(b5)}-I$; $bVII^7-I$. У тональності C-dur: $Fm-C$; $Dm^{7(b5)}-C$; B^b-C ;

Домінантова каденція — найтиповіша. Вона виявляється у таких формах: V^7-I ; bII^7-I . C-dur: G^7-C ; D^b-C .

Крім найуживаніших основних субдомінантових і мінорних субдомінантових каденцій, відомі й інші.

Варіант субдомінантової каденції: VII^7-I . C-dur: B^7-C (інколи H^7-C).

Варіанти мінорної субдомінантової каденції: $bVI\text{maj}^7-I$; bVI^7-I ; $II\text{maj}^7-I$. C-dur: $A\text{maj}^{b7}-C$; A^b-C ; $D\text{maj}^{b7}-C$.

При використанні різних комбінацій потрібно дотримуватися такої послідовності функцій: субдомінанта, мінорна субдомінанта, домінанта, тоніка.

Різні варіанти каденцій:

1. Субдомінанта — тоніка.
2. Мінорна субдомінанта — тоніка.
3. Домінанта — тоніка.
4. Субдомінанта — мінорна субдомінанта — тоніка.
5. Субдомінанта — домінанта — тоніка.
6. Мінорна субдомінанта — домінанта — тоніка.
7. Субдомінанта — мінорна субдомінанта — домінанта — тоніка.

Використовуючи четвертий варіант, одержимо такі сполучення:

$IV-IVm-I$; $IIIm^7-IIm^{7(b5)}-I$; $IIIm^7-bVII^7-I$.

Взявши за основу сьомий варіант, можна використати такі послідовності: $II^7-IIm^{7(b5)}-V^7-I$; $IV-IIm^{7(b5)}-V^7-I$; $IV-bVII^7-V^6-IIIIm^7$; $IIIm^7-bVII^7-bII^7-I$

Подібним способом можна утворити багато різних каденцій. Більшість із них зустрічається в гармонічних структурах відомих тем.

Типи акордів. Крім згаданих мажорного, мінорного та домінантового септакордів у практиці використовують й інші різновиди акордів. Наприклад, мажорний септакорд нерідко замінюють на мажорний секста-

корд. Утворюється він як мажорний септакорд, але до основного тризвуку замість септими додається секста. Так, C^6 складається із звуків с, е, g, а. Якщо імпровізація в мінорі, то в такому випадку вживаються дві основні форми тоніки: мінорний секстакорд і мінорний тризвук з доданою великою септимою. У до мінорі секстакорд позначається Cm^6 (мінорні акорди можуть писатися і з малої літери) і складається з с, es, g, а, а згаданий септакорд позначається Cm^7 і складається із звуків с, es, g, h. Інколи мінорний септакорд можна компенсувати зменшеним малим септакордом⁽⁶⁷⁾, який відрізняється від першого лише зменшеною квінтою. В до мінорі до нього входять звуки с, es, ges, b. Підвищена або понижена квінта найбільш характерна для доміантсептакорду $C^{b7}(b5)$ — с, е, ges, b; $C^7(\#5)$ — с, е, gis, b.

Усі типи акордів вміщено у таблиці, запозиченій з книжки Дж. Кокера «Джазова імпровізація»¹ (див. с. 88).

Більш складні за структурою акорди (з ноною, ундецимою, терцдецимою) утворюються за допомогою приєднання подальших терцій до основного септакорду. Таким чином, акорд набуває більш яскравого забарвлення, але функція його при цьому не змінюється. Цей гармонічний засіб використовується, в основному, в сучасному джазі.



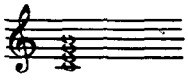

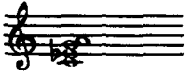



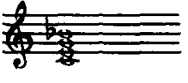
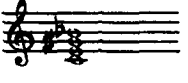
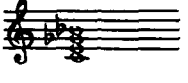
Складні акорди дають більше можливостей для альтерації, ніж прості. Це видно з наступної таблиці Кокера, яка репрезентує різні типи септакордів, що вживаються в джазі (див. с. 89).




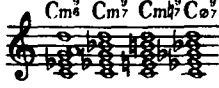

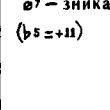


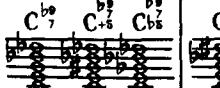
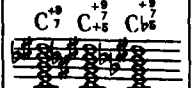
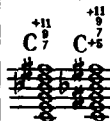

У стовпчику А розташовані тонічні мажорні акорди, в Б — мінорні, а в В — доміантсептакорди. Крім основних видів, тут подані і більш складні акордові структури.

Доміантсептакорд (В) має найбільше можливостей для утворення складних акордів (враховуючи альтерацію). Існує 21 його різновид. 13 введених в таблицю, звернімо увагу ще на 8.



¹ J. Coker, Improvising Jazz. Printice Hall, NY, 1964.

Акорд	Сим-вол	Назва	Містить інтервали
	Сmaj ⁷	мажорний (тонічний) септакорд	велика терція чиста квінта велика септима
	С ⁹	мажорний тризвук з доданою секстою	велика терція чиста квінта велика секста
	Сm ⁹	мінорний тризвук з доданою секстою	мала терція чиста квінта велика секста
	Сm ¹¹ або Сm ^{#7}	мінорний тризвук з доданою великою септимою	мала терція чиста квінта велика септима
	Сm ⁷	мінорний септакорд	мала терція чиста квінта мала септима
	С ^{9b9}	малий зменшений септакорд	мала терція зменшена квінта мала септима
	С ⁷	септакорд, або домінантсептакорд	велика терція чиста квінта мала септима
	С ^{7(b9)#9}	малий збільшений септакорд	велика терція збільшена квінта мала септима
	С ^{7(b9)}	септакорд із зменшеною квінтою	велика терція зменшена квінта мала септима

Основний акорд	Нонакорд	Зменшена нона	Збільшена нона	Ундецима	Збільшена ундецима	Терцецима
Група А maj ⁹ maj ⁷						 C ⁹ зникає (6=13)
Група Б m ⁶ m ⁷ m ¹¹ або m ^{#7} ø ⁷			зникає (m ³ =+9)		 ø ⁷ - зникає (b5=+11)	 m ⁶ - зникає (6=13)
Група В 7 -7+ 7 b5					 b ⁷ - зникає (b5=+11)	 +7 - зникає

Якщо б у мелодиці імпровізованого корусу з'явилися нони, ундецими або терцдецими окремих акордів, необгрунтовані основним септакордом, то ми отримали б спотворений і нелогічний наслідок.

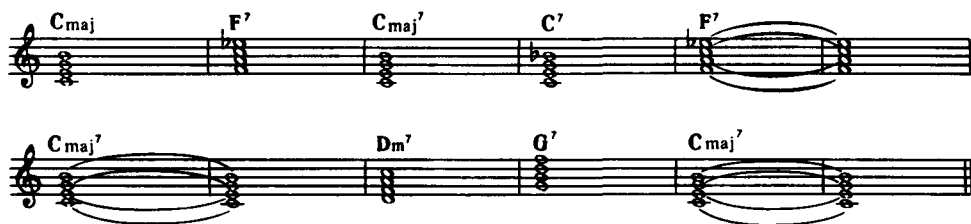
При використанні нони, ундецими або терцдецими виникає новий тризвук, що надбудовується над основним септакордом. Наприклад, у нашому прикладі над C^7 звучить тризвук D -dur'у. Цей спосіб мислення звичайний у імпровізаторів, тому він часто зустрічається і в партитурах. Ось декілька прикладів таких акордів в імпровізованих фразах:

The image shows four musical staves, each with a melodic line and chord symbols above it. The first staff shows Cm^7 , $\frac{D}{F^7}$, and $Bbmaj^7$. The second staff shows Abm , G^7 , and $Cmaj^7$. The third staff shows Gm^7 , $\frac{Ab}{C^7}$, and $Fmaj^7$. The fourth staff shows A and $Gmaj^7$.

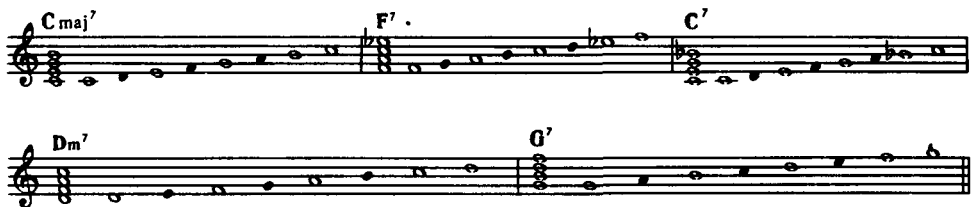
Акорди та звукоряди. Коли в мелодиці превалюють секундові ходи, важливо з'ясувати, які із звуків акордові, а які мелодичні. Для мажорного септакорду це будуть звуки мажорного звукоряду, що починається від основного тону акорду. Наприклад, якщо мажорний септакорд, побудований від ноти do , то остаточною тональністю буде C -dur. Таким чином, крім звуків c, e, g, h , можна вжити звуки d, f, a .

The image shows a musical staff with a sequence of notes: $C, E, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C$. To the right of the staff are three chord diagrams: $Cmaj^7$, Dm^7 , and G^7 .

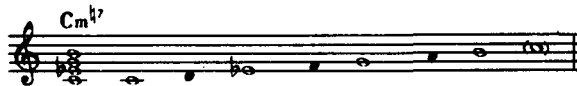
В каденції Dm⁷ — G⁷ — C бачимо, що сукупність усіх звуків цих трьох акордів утворює повний звукоряд C-dur. Використаємо їх для утворення імпровізації, в якій вживемо гамову конструкцію, що починається від основного тону того чи іншого акорду. При цьому в акорді Dm⁷ буде ряд звуків мажорного звукоряду, а в акорді G⁷ — міксолідійського. Чергування цих звукорядів можна використати при імпровізації по блюзовій схемі.



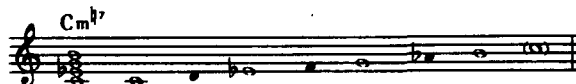
Доповнимо гамми цей акордовий, матеріал.



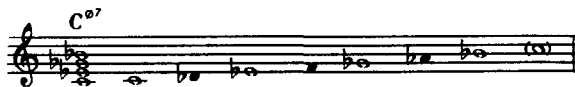
Акордам Cmaj⁷ і C⁶ відповідає C-dur, а Cm⁶, Cm⁷ — мелодичний c-moll (низхідний).



Для акорду Cm⁷ можна вжити гармонічний c-moll:



В разі ускладнення гармонічної схеми зменшеним малим септакордом, наприклад, C^{o7} , можна застосувати звукоряд гами Des-dur, починаючи з тону *c*. Він відповідає так званій локрійській гамі.



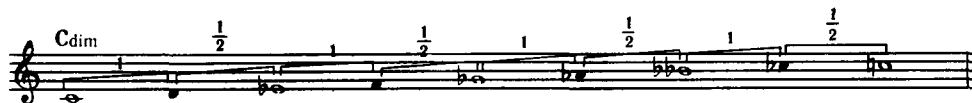
В доміантсептакорді з альтерованою квінтою вживається цілотнова гама, оскільки вона складається лише з великих секунд.



Згадані звукоряди становлять основу блюзової структури.



Під впливом лінійного мислення деяких сучасних джазових музикантів на перший план вийшла так звана зменшена гама (diminished scale). Цей альтерований звукоряд складається з правильного чергування великих і малих секунд.



Зменшену гаму виводимо із зменшеного септакорду.



Він, як бачимо, складається лише з малих терцій, що надають йому симетричності і звукової неоднозначності. Всі його обернення також є зменшеними септакордами і мають однакову акустичну характеристику. Найчастіше він замінює домінантсептакорд і будується на сьомому ступені (знімається основний тон домінантсептакорду і приєднується мала терція зверху).



Неоднозначність зменшеного акорду відбивається і на зменшеному звукоряді. Він складається з двох зменшених септакордів, основні тони яких відстоять один від одного на велику секунду. Таким чином, перший інтервал гами — велика секунда. Існують три зменшені звукоряди (звичайно, якщо не враховувати енгармонічні заміни): з основними тонами *c*, *des*, *d*. Зменшена гама від *es* складається з тих самих звуків, що й від *c*, гаму від *e* утворюють ті ж самі звуки, що й від *des* тощо. Хоча зменшений септакорд найтісніше пов'язаний з цією гамою, її можна поєднати і з ø^7 , m^6 і m^7 . У кожному випадку основний, тон для гами і акорду буде однаковим. Наприклад, зменшена гама від *d* може пов'язуватися з $\text{D}^{\text{ø}7}$, зменшена гама від *F* — з Fm^7 і таке інше. Проте, в джазі зменшений звукоряд найчастіше поєднується з домінантсепта-

кордом. Як вже згадувалося, цей акорд нерідко вживається у альтерованому вигляді і це не тільки не змінює його функцію, а навпаки, збагачує його звукову якість. Якщо врахувати, що нони, децими, терцецими, як і їхні альтерації, також широко застосовуються у таких акордових структурах, можна зробити висновок: згаданий акорд стає основним фактором для досягнення гармонічної розмаїтості. Коли ми, наприклад, візьмемо за основу акорд G^7 або G^{7b5} , а в імпровізації використаємо зменшений звукоряд від as , то він охопить такі звуки акорду: основний тон, терцію, квінту, септиму, зменшену нону, збільшену нону, збільшену ундециму і терцециму. Лише два акордові звуки з десятих можливих (збільшена квінта і мажорна нона) не входять в цей звукоряд.

В гармонічній основі G^{7b5} наявний цілотноновий звукоряд, коли ж в домінантсептакорді зустрічається й мажорна нона, використовується або цілотноновий, або міксолідійський (залежно від альтерації квінти).

Взаємозалежність між акордами та супроводжуючими гамами видно з таблиці, вміщеної на с. 95.

Розбір твору „All the Things You Are“. Гармонічне відчуття окремих інтерпретаторів відрізняється одне від одного. Є музиканти з настільки розвинутими природними здібностями, що спонтанно вирішують навіть найскладніші завдання. Перш ніж перейти до імпровізації, обов'язково потрібно докладно розібрати тему. На прикладі популярного твору Джерома Керна „All the Things You Are” спробуємо зробити такий аналіз.

The image displays a musical score for the piece "All the Things You Are" by Jerome Kern. It consists of several staves of music with harmonic analysis. The first staff, labeled 'A', shows a sequence of chords: F_m^7 , B_m^7 , F^7 , and A^7_{maj} , numbered 1 through 4. Above this staff is the label $A^b\ dur$. The second staff, numbered 5 through 8, shows chords: D^7_{maj} , D_m^7 , G^7 , and C_m^7 . Above this staff are labels for $C-mol$ (with (b^5) and (b^9) below it) and $C\ dur$. The third staff, labeled 'A'', shows chords: C_m^7 , F_m^7 , B^7 , and E^7_{maj} . Below this staff is the label "(транспозиція частини А)" and (b^5) (b^9) . The fourth staff shows chords: A^7_{maj} , A_m^7 , D^7 , and G_m^7 . Above this staff is the label $G\ dur$. The fifth staff, labeled "BRIDGE", shows chords: A_m^7 , D^7 , G , and F . Above this staff is the label $E\ dur$. The sixth staff shows chords: F_m^7 , D^7 , E , and C^7 .

A b dur

F b dur A b dur

A b dur

Вид	Акорд	Гами		
		1	2	3
Мажорні акорди	maj ⁷	мажорна		
	maj ⁶	мажорна		
Міжорні акорди	m ⁶	Мелодична міжорна	зменшена	
	m ^{#7}	Мелодична міжорна	гармонічна міжорна	зменшена
m ⁷	m ⁷	дорійська	зменшена	
	∅7	гіпофрігійська	зменшена	
7 (домінант-септ-акорд)	7	міксолідійська	цілотнова	зменшена (на $\frac{1}{2}$ тону вище)
	7 +5	цілотнова		
	7 b5	зменшена (на $\frac{1}{2}$ то у вище)	цілотнова	
	∅7 (maj ³)	зменшена (від основного тону)		

Тема написана в простій пісенній формі: А, А', В, А''. Перші три частини (А, А', В) мають по 8 тактів, остання частина (А''), яка, власне, є варіацією перших двох,— 12 тактів.

З перших чотирьох тактів зрозуміло, що тональність п'єси As-dur, це наочно демонструє початкова акордова каденція: Перший акорд Fm⁷ в As-dur являється септакордом на VI ступені. В Es-dur він може бути септакордом на II ступені, а в Des-dur — на III. Можливості вибору у нашому випадку зменшуються, якщо додати другий акорд Bm⁷. Поєднання Fm⁷ — Bm⁷ зустрічається лише в двох тональностях: Des-dur або As-dur. Коли ж до цього приєднати і третій акорд Es⁷, стає зрозумілим, що йдеться про каденцію в As. Четвертий акорд Asmaj⁷ підтверджує правильність нашого висновку.

Імпровізуючи, ми не повинні сприймати ці акорди окремо, а лише в загальному гармонічному контексті. Таким чином, найзручнішою гамою для перших чотирьох тактів буде As-dur. Але в кожному окремому такті важливим є відношення акордових звуків (f, as, c, es) до решти звуків гами (b, des, g) і до додаткових, або перехідних звуків (a, h, d, e, ges).

У наступному прикладі (перша фраза імпровізації) відмічено акордові (*), діатонічні (+) та допоміжні звуки (o).

Подальші чотири такти пов'язані з більшими труднощами. В першому такті знаходимо акорд Desmaj⁷, тобто субдомінанту As-dur. Далі з'являється раптова хроматична модуляція, це акорд, побудований на d і гармонічний рух в c-moll (Dm^{7b5} — C^{7b9}). Ця гармонічна зміна, проте, не зовсім несподівана, тому що зв'язок між гамами As-dur і c-moll досить тісний, їх звуковий матеріал відрізняється лише одним тоном (des в As-dur, a d в c-moll). У третьому такті замість очікуваного розв'язання в c-moll раптом звучить C-dur. Тут звуковий склад вже суттєво змінюється: замість es, as, b одержуємо e, a, h. В 5—8 тактах знаходимо такі важливі перетворення:

1. 5 і 6 такти з точки зору мотиву нероздільні, але в шостому гармонія має модуляційний характер, що заважає діатонічному введенню до імпровізації гами As.

2. Між 6 і 7 тактами відбувається модуляція без зміни основного тону.

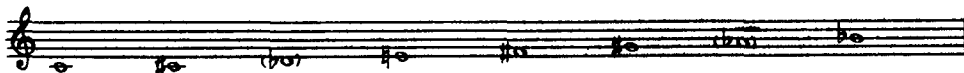
Так само, як і в перших чотирьох тактах, розглянемо одну з можливих імпровізацій:



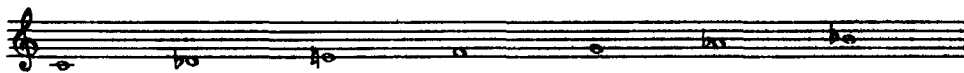
В наступній частині (A') ніяких складностей немає: це секвенційне повторення частини А, що транспонована на чисту кварту вниз.

17—24 такти утворюють частину В (в джазовій термінології вона зветься брідж). В її перших чотирьох тактах застосовано каденцію II⁷—V⁷—I у G-dur, цю гаму слід використати і для імпровізації. Наступні чотири такти — та ж сама каденція в E-dur. Проте останній такт частини В дещо ускладнює справу. Акорд Caug(C), до якого входять звуки с, е, gis, стає ключовим. Він забезпечує плавний перехід від тональності E-dur до As-dur (початок наступної частини A''). Необхідно зрозуміти, що в подібних темах (ААВА) кульмінація напруги настає в кінці частини В, після якої йде повторення головної думки. Визначаючи звукоряд для імпровізації, тут можна вибирати з декількох варіантів:

1. В плані енгармонічної модуляції можна застосувати комбінований звукоряд, який поєднує ступені гам E-dur і As-dur:



2. Можна використати звукоряд f-moll, замінивши es на е.



3. В іншому варіанті можна брати два згадані акорди одночасно, які хоч і будуть звучати дещо дисгармонічно, проте викличуть підвищений інтерес до імпровізації.

Наступні 12 тактів вже не мають великих труднощів. Перші 4 такти однакові з початком. Такт 30 вносить зміну, в усьому такті нам виста-

чить акорду des-moll, акорд G⁷ поживаює цю гармонію. Це, власне, лише модална зміна субдомінантового акорду. Цей елемент досить часто зустрічається в кодах творів. Тут можна грати просто des-moll, але цікавішою буде комбінація des-moll з Ces-dur (III понижений ступінь As-dur). Таким чином ми одержимо потрібну забарвленість для цілого гармонічного відрізка. З такою послідовністю часто зустрічаємося передусім в сучасному джазі. В наступному такті іде акорд Cm⁷. Це септакорд на III ступені в As-dur, тому є підстави використати звукоряд As-dur. У такті 32 застосовується зменшений акорд (Ces-dim). Він вміщує і тоніку as, бскільки існує можливість такого обернення, в якому As буде основним тоном акорду. До цього акорду використовується такий звукоряд:

РОЗШИФРУВАННЯ ІМПРОВІЗАЦІЯ

Ми вже говорили про важливість вивчення сольних імпровізацій всесвітньовідомих виконавців. Важливості цього не відчують лише початківці. Часто навіть дуже досвідчені музиканти записують для себе і вивчають соло своїх колег. У зв'язку з цим потрібно звернути увагу на одне досить розповсюджене явище: деякі виконавці повністю використовують чужі соло у власному репертуарі. Цього, взагалі, робити не слід, оскільки імпровізації повинні відтворюватися лише їх авторами. Частковий виняток складають ті зразки, які настільки увійшли у загальну практику, що їх незмінна (або лише частково змінювана) інтерпретація повністю стабілізувалася і набула самостійного життя. До них належать відомі соло Альфонса Піку в "High Society", Кінга Олівера в "Dippermouth Blues" або Колмана Хоукінса в "Body and Soul" тощо. Наступним винятком є деякі вокальні пере-

кладення інструментальних імпровізацій (напр., у репертуарі тріо Лемберт — Хендрікс — Росс).

Вивчення імпровізації повинно принести користь у двох напрямках:

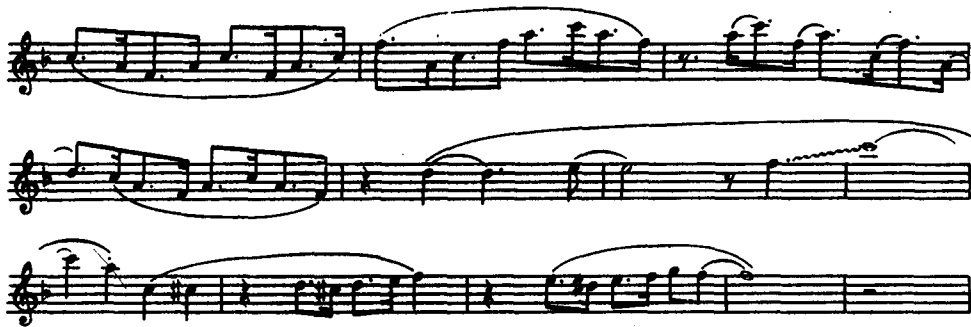
1. Розвиває слух, музичну уяву і пам'ять.

2. Допомогає глибше зрозуміти логіку опрацювання матеріалу і музичне мислення окремих видатних імпровізаторів.

Відомо, що в джазі нотний запис лише неповно відбиває дійсне звучання окремих соло. Він не дає уяви про такі важливі фактори, як утворення звука, співвідчуття з ритмічною секцією, драйв і фразування, яке не можна точно уловити. Тому вміщені тут приклади допоможуть лише тим, хто добре ознайомлений з записами цих та інших видатних музикантів. В той же час для розуміння наведених соло потрібна обізнаність в основних рисах джазових стилів.

"High Society" (Альфонс Піку)

The image displays a musical score for the piece "High Society" by Alphonse Picou. It consists of seven staves of music written in a single system. The notation is in a 4/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including numerous triplet markings (indicated by the number '3' below the notes) and long, sweeping slurs that encompass multiple measures. The melody is characterized by its fluid, improvisatory feel, with many notes beamed together. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript.



"Muggles" (Луїс Армстронг)

The second system contains six staves of music. It includes several key elements:

- Staff 1:** Continuation of the melody.
- Staff 2:** Chord changes are indicated by boxes labeled 'A' and 'B'. The chord 'C' is written below the staff.
- Staff 3:** Further chord changes with 'C', 'F', and 'Fm' labeled below.
- Staff 4:** Chord changes with 'C' and 'C' labeled below.
- Staff 5:** A 'rit.' (ritardando) marking is present above the staff. Chord changes 'C' and 'C' are indicated below. The text 'C Slow-Blues' is written to the right of the staff.
- Staff 6:** Continuation of the melody with slurs and ties.
- Staff 7:** Chord changes with 'C' and 'C' labeled below.
- Staff 8:** Chord changes with 'C' and 'C' labeled below.

Musical score for the first system, featuring three staves of music in G major. The first staff includes a fermata over a half note G and a chord symbol **F**. The second staff includes a slur with a breath mark *lip*, a triplet of eighth notes, and a chord symbol **G⁷**. The third staff includes a slur with a breath mark and two triplet markings over eighth notes.

"China Boy" (Бікс Байдербек)

Тема

Musical staff for the "Тема" section, showing a melodic line in G major. Chord symbols **G**, **D^{*}**, **G**, **D^{*}**, and **G** are written below the notes.

Імпровізація

Musical staff for the "Імпровізація" section, showing a melodic line with ornaments.

Musical staff for the second system, showing a melodic line with a fermata. Chord symbols **G**, **D^{*}**, **G**, **E^{b7}**, and **E⁷** are written below the notes.

Musical staff for the third system, showing a melodic line with ornaments.

Musical staff for the fourth system, showing a melodic line with a fermata. Chord symbol **A⁷** is written below the notes.

Musical staff for the fifth system, showing a melodic line with ornaments.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4. The lower staff is a piano accompaniment in G major, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a half note G4. Chord symbols Cm and G are placed below the first and second measures of the piano staff, respectively.

"Found a New Baby" (Чарлі Крістіан)

The second system of the musical score consists of eight staves. The upper staff is a vocal line in G major, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4. The lower staff is a piano accompaniment in G major, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a half note G4. Chord symbols Dm, G7, C7, F, Dm, G7, C7, and Dm are placed below the piano staff at various points. The piano staff also contains several triplets and slurs.

Musical score for the first system of "After You've Gone". It consists of three staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a whole rest. The second staff continues with G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The third staff continues with G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4. Chord symbols are placed below the staves: A7 under the first staff, Dm under the second staff, G7 and C7 under the second staff, and F and A7 under the third staff.

"After You've Gone" (Бенни Гудман)

Musical score for the second system of "After You've Gone". It consists of ten staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a double bar line. The second staff continues with G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4. The third staff continues with G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4. The fourth staff continues with G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4. The fifth staff continues with G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4. The sixth staff continues with G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4. The seventh staff continues with G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4. The eighth staff continues with G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4. The ninth staff continues with G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4. The tenth staff continues with G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4.

"Under Cover Girl Blues" (Лестер Янг)

A D⁷ E⁷
 A Cm⁷ Bm⁷ E⁷
 A³

“Coctails for Two” (Бенни Картер)

The first piece is a musical score consisting of seven staves. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The melody is intricate, with many slurs and ties connecting notes across measures.

“Going Out The Back Way” (Джонні Ходжес)

The second piece is a musical score consisting of four staves. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The melody is intricate, with many slurs and ties connecting notes across measures.

A six-staff musical score in treble clef. The first two staves contain a melodic line with triplets and various accidentals. The third staff has a key signature change to one flat. The fourth staff features a "BEND" instruction over a note. The fifth and sixth staves continue the melodic line with triplets and slurs.

"Platinum Love" (Колман Хоукінс)

A seven-staff musical score for guitar in treble clef. It includes a key signature of two sharps and a series of chords: A, G#m, C#(b5), F#7, B7, Bm7, E7, A, F#m7, Bm7, E7, A, G#m7, C#9, F#9, B9, Bm9, E7, and A. The score includes triplets and slurs.

"Groovin' High" (Чарлі Паркер)

Fast

Chord symbols: Bb^7 , E_b , D^7 , $D^7(b^9)$, $C^7(b^9)$, F^7 , Fm^7 , E^7 , Gm^7 , $F\#m^7$, Fm^7 , E^7 , E_b , D^7 , E_b , C^9 , $C^7(b^9)$, C^7 , F^9 , F^7 , Fm^7 , E^7 , E_b , E^7 , C .

"Night in Tunisia" (Діззі Гіллеспі)

Moderately Fast

C

(F)

Bbm⁹ Eb⁹⁽⁺¹¹⁾ Dm⁽⁺⁷⁾ Dm Eb⁹⁽⁺¹¹⁾ Eb⁷ Dm⁹ Dm⁽⁺⁷⁾

Eb⁹⁽⁺¹¹⁾ 3 Dm⁹ Fm⁷ Em⁷ A^{7(b9)}

Dm⁽⁺⁷⁾ Bbm⁹ Eb⁷ Bbm⁹ Bb⁹ Dm⁹ Dmb⁽⁹⁾

Bbm⁹ Eb⁹ Dm⁹

Bbm⁹ Eb⁹⁽⁺¹¹⁾ Dm⁽⁺⁷⁾ Gm⁹ A⁷⁽⁻¹¹⁾ Dm⁽⁺⁷⁾

Dm⁽⁺⁷⁾ A⁹ D⁹ D^{7(b9)} Gm⁹ D^{7(b9)}

Gm⁹ Gm⁹ Bbm⁹ D¹³ Db¹³

C⁹ Gb¹³ F^{b9}

Eb⁷ A^{7(b9)} Bbm⁷ Eb⁹⁽⁺¹¹⁾

Dm Eb° Eb°(♯11) 3 3 3 3
 3 3 3 3 Eb°(♯11)
 Dm^{♯(9)} Eb°(11) E⁹⁷ A^{7(b11)} Dm^{♯(9)} Dm^{♯(+7)}

"Eleven Four" (Пол Дезмонд)

Тема

Fm⁷ Gm⁷ Cm⁷
 Гмірні каці

Fm⁷ Gm⁷ Cm⁷

Cm A Abm⁷ Gm⁷ Gbm⁷

Fm⁷ B⁷(b⁹) Gm⁷ Cm⁷

Fm⁷ Gm⁷ Cm⁷

Fm⁷ Gm⁷ Cm⁷

Cm
A Abm⁷ Gm⁷ Gbm⁷

Fm⁷ B⁷(b⁹) E^bmaj⁹ E^b

"Straight No Chaser" (Джуліан Едерлі)

Musical score for "Straight No Chaser" by Julian Edwards. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff contains the main melody with several accents (^) over the notes. The second staff features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The third and fourth staves contain more complex rhythmic patterns, including triplets (indicated by a '3' above the notes) and sixteenth-note runs. The fifth and sixth staves continue the accompaniment with various rhythmic figures and rests.

"Tears Inside" (Орнет Колман)

Musical score for "Tears Inside" by Ornette Coleman. The score is written in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 4/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff contains the main melody. The second and third staves feature a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and rests. The fourth staff continues the accompaniment with various rhythmic figures. The fifth and sixth staves continue the accompaniment, including a triplet (indicated by a '3' above the notes) in the final measure.

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

Архаїчний джаз (archaic jazz) — рання стадія розвитку негритянської інструментальної музики, що виконувалась духовими оркестрами у Новому Орлеані, де і почав формуватися джаз.

балада (ballad) — сентиментальна пісня тридцятидвохтактової куплетної форми в помірному або повільному темпі. Б. поширені в популярній музиці, звідки вони часто запозичуються джазовими музикантами як теми для імпровізацій.

бекграунд (background) — вид акомпанемента у біг бенді, який виконується інструментами мелодичної чи ритмічної групи. Б. створює мелодичний, гармонічний або ритмічний фон для соло і є важливим засобом виразності в джазі. Він служить для контрастування або підкреслення окремих сольних епізодів та впливає на динаміку твору. Б. повинен бути витриманим в стилі імпровізуючого соліста. Існує вокальний і інструментальний Б. Останній має декілька різновидів: імпровізований, риффовий, акордовий, ритмічний і комбінований.

бі боп (be bop) — або боп — джазовий стиль, що розвинувся на початку 40-х рр. Він відкриває період сучасного джазу і докорінно відрізняється від попередніх стилів. Для Б. б. характерне унісонне проведення теми на початку і в кінці п'єси. Як теми для імпровізацій використовувались популярні пісні 20-х — 30-х рр., вірніше їх гармонічні схеми, на які нашаровувалися нові мелодії. Пізніше почали створювати оригінальні композиції. Їх мелодії відзначалися складними фігураціями, стрибками, незвичним ритмічним поділом та акцентуванням. Сольні імпровізації характеризуються бурхливим, дещо нервовим фразуванням, складними технічними пасажами, сухим штриховим рисунком і безперервним веденням мелодії при переході від одного голосу до іншого. Гармонія ґрунтується на альтерованих акордах та політональних структурах. На відміну від попередніх стилів в Б. б. змінились функції інструментів ритмічної групи, які поряд з духовими стали повноправними солістами ансамблю. Докорінно змінилась і роль ударних інструментів. Якщо в традиційному джазі і свінгу носієм ритму був великий барабан, то в Б. б. основну ритмо-ударну роль виконують тарілки, а пізніше хай-хет. Том-том, великий і малий барабани використовуються для акцентування окремих звуків і фраз імпровізації соліста. Найбільш яскравими зразками Б. б. є записи на платівки, що їх здійснив ансамбль Чарлі Паркера — Діззі Гіллеспі на початку 1945 р., а склад цього колективу (саксофон, труба і ритмічна група) став характерним для цього стилю.

біг бенд (big band) — великий оркестр (10—17 музикантів), який складається з двох груп — мелодичної та ритмічної. Мелодична в свою чергу ділиться на групу саксофонів (reeds), що іноді замінюються

кларнетами, і мідних духових (brass) — труб і тромбонів. До ритмічної групи входять: фортепіано, гітара, контрабас і ударні інструменти. Найбільш поширений такий склад Б. б.: 4 труби, 4 тромбони, 5 саксофонів (2 альт, 2 тенора, баритон) і ритмічна група. Існують різні типи Б. б., склад яких може кількісно змінюватись в більший чи менший бік. У сучасному джазі до Б. б. інколи додатково вводяться такі інструменти, як гобой, флейта, бас-кларнет, валторна, туба, вібрафон, орган або струнні інструменти. Б. б. почали з'являтися в 20-х рр. і набули поширення в період свінгу.

біт (beat) — 1. Буквально «удар», ритмічний центр ваги такту. Спосіб акцентування в ритмічній групі, який полягає в рівномірному чергуванні однаково підкреслених ударів, що і складає ритмічний пульс джазу. 2. Ритмічна інтенсивність. Термін визначає здатність музиканта або оркестру виконувати джаз з легкістю і натхненним відчуттям ритму.

блукаючий бас (walking bass) — безперервне, ритмічно рівномірне, переважно поступеневе ведення лінії басу з використанням як акордових, так і прохідних звуків. Цей спосіб гри широко розповсюджений у сучасному джазі.

блюз (blues) — спочатку світська сольна народна пісня з характерним настроєм, що розвинулася серед північноамериканських негрів, які мешкали уздовж ріки Міссісіпі. Найбільш розповсюджена, класична форма Б.— дванадцятитактовий період з трьох фраз по чотири такти кожна (AAB); перші чотири такти — на тонічній гармонії, по два на субдомінанті і тоніці, і по два — на домінанті і тоніці. Проте зустрічаються й інші форми. Поряд з вокальною, наприклад, існує інструментальна, що набула широкого розповсюдження в джазі.

бонги (bongos) — ударний музичний інструмент з невизначеною висотою звука з родини мембранофонів латиноамериканського походження. Складається з двох, міцно з'єднаних між собою дерев'яною колодкою, односторонніх маленьких барабанчиків, різних за діаметром (17 см і 21 см), але однакових за висотою (від 17 см до 21 см). Звук Б.—сухий і короткий. На них грають пальцями (with fingers), паличками від малого барабана чи литавр, що наближує забарвлення звука до звучання том-томів, а також кистями рук. При грі пальцями Б. тримають між колінами, а при застосуванні паличок — ставлять на підставку. Б. набули широкого розповсюдження, починаючи з другої половини 40-х рр.

блідж (bridge) — середня контрастуюча частина (B) теми або пісні, написаної у 32-х тактовій формі (AABA).

вест коуст джаз (west coast jazz) — напрямок у сучасній джазовій музиці, що розвинувся у другій половині 50-х рр. серед білих музикантів західного узбережжя США. В. к. д. широко використовує засоби вираз-

ності, притаманні сучасній музиці. Для нього типова наспівна мелодика, застосування аранжировки з мелодичним веденням кількох голосів, розширення інструментарію за рахунок флейти, гобоя, бас-труби, бас-тромбона, валторни, арфи, а також струнної групи.

гуіро (guiro) — ударний дерев'яний музичний інструмент з невизначеною висотою звука з родини ідіофонів латиноамериканського походження. Являє собою висушений плід довгастого гарбуза з поперечними насічками зверху і отвором знизу для звукового резонансу. Виготовляється також з рогу тварин, міцних сортів дерева чи іншого твердого матеріалу. Г. має високий, різкий, з характерним тріскотінням звук, який видобувається шляхом потирання по гофрованій поверхні тоненькою гранчастою дерев'яною паличкою.

джем сешн (jam session) — творча зустріч джазових музикантів у вузькому колі колег і друзів, під час якої вони імпровізують на теми знайомих мелодій для власної насолоди. Мета цих зустрічей — обмін ідеями, а також демонстрація росту виконавської майстерності та винахідливості. У такій формі вільного колективного чи сольного музичування відсутня аранжировка як така, і використовуються тільки риффи і бекграунд.

диксиленд (dixieland) — назва джазових ансамблів новоорлеанського стилю, в яких грали білі музиканти. У зв'язку з расовою дискримінацією, що існувала в джазі до другої половини 30-х рр., білі музиканти виступали проти того, щоб їх колективи носили назву новоорлеанських, оскільки це поставило б їх поряд з негритянськими оркестрами, які грали у тому ж стилі. Спочатку такі ансамблі не відрізнялись від негритянських як за манерою виконання, так і за інструментальним складом. Пізніше, в Д. ширше, ніж в негритянських ансамблях, почали використовувати елементи європейської композиторської техніки. Змінилась манера звуковидобування, мелодична лінія стала плавнішою. Для Д. характерний ритм ту біт з акцентами на другій і четвертій долі.

евєргрін (evergreen) — пісні, а також окремі номери з музичних оглядів, спектаклів, мюзиклів, оперет, ревію і т. ін., які протягом багатьох років зберігають популярність серед широких кіл любителів музики і музикантів. Е. використовуються багатьма виконавцями джазу як теми для імпровізацій і складають основу їх репертуару. Серед найбільш улюблених авторів Е.— Ірвін Берлін, Джордж Гершвін, Хогі Кармайкл, Джером Керн, Кол Портер, Дюк Еллінгтон та багато інших.

іст коуст джаз (east coast jazz) — напрямок у сучасній джазовій музиці, що поширився, головним чином, серед негритянських музикантів східного узбережжя США. До І. к. д. відносяться стилі хард боп і соул джаз, для яких характерне експресивне і невимушене виконання, а також широке використання засобів виразності, притаманних музичному фольклору американських негрів.

кабаца (cabaza) — ударний дерев'яний музичний інструмент з невизначеною висотою звука з родини ідіофонів афро-бразильського походження. К. приблизно вдвоє більше маракасів і являє собою висушений плід гарбуза або порожню кулю, обвиту сіткою з нанизаним на неї намистом. Грають лише на одному інструменті, який тримають за рукоятку у лівій руці і б'ють по ньому напіввідкритою правою долонею або ж прокручують дотичними рухами долоні сітку з намистом.

клавес (claves) — ударний дерев'яний музичний інструмент з невизначеною висотою звука з родини ідіофонів латиноамериканського походження. Являє собою дві круглі палички товщиною 1—2,5 см і довжиною 15—20 см, виготовлених з палісандра чи іншої дуже міцної породи дерева. Виконавець тримає в лівій руці одну з паличок (стиснута долоня є резонатором) і б'є по ній другою паличкою. Звук К. — короткий, високий, різкий і дзвінкий.

класичний джаз (classic jazz) — період в історії розвитку традиційного джазу. До К. д. відносяться диксиленд, новоорлеанський, а також чикагський стилі.

ков белл (cow bell) — ударний металевий музичний інструмент з родини ідіофонів латиноамериканського походження. Це звичайний коров'ячий дзвіночок без язичка, продовгуватий і трохи сплющений, довжиною 10—15 см, виготовлений із латуні чи листової міді. Як правило, К. б. прикріплюється до корпусу великого барабана. Має яскравий і дзвінкий звук, який видобувається за допомогою удара паличкою від малого барабана.

комбо (combo) — інструментальний джазовий ансамбль (не більше восьми музикантів). Термін виник на рубежі 40-х—50-х рр. і походить від англійського слова combination (комбінація). Застосовується тільки по відношенню до ансамблів сучасного джазу.

конга (conga) — ударний музичний інструмент з невизначеною висотою звука з родини мембранофонів африканського походження. Має форму або подовженої бочки, трохи звуженої внизу, або звуженого донизу циліндру з натягнутою зверху шкірою. Висота К. 70—80 см, діаметр 22—26 см. К. вішають через плече і грають на ньому пальцями чи долонями. Іноді зустрічається комплект з двох різних за розміром К., що установлені на спеціальних підставках. Для гри на них застосовують палички від малого барабана чи литавр.

корус (chorus) — складова частина форми джазової музики. Джазова композиція, як правило, складається з теми і декількох К., що відповідає формі класичних варіацій. К. дорівнює темі і базується на її гармонічній схемі. Завдяки єдиній гармонічній основі забезпечується цілісність форми джазового твору. К. може бути аранжованим для групи музичних інструментів або ж виконуватись у вигляді імпровізації. Іноді в цьому ж значенні вживається термін «квадрат».

кул (cool) — буквально «холодний»; стиль сучасного джазу, що розвинувся наприкінці 40-х рр. і поширився переважно серед білих музикантів. Характерною особливістю К. є спокійна манера гри і «твердий» спосіб звуковидобування на духових інструментах. В К. значно ширше, ніж у традиційному джазі і свінгу застосовується поліфонія, внаслідок чого зростає роль аранжувальника. У порівнянні з бі болем звук К. менш різкий і напористий. У грі на духових інструментах не використовується вібрато.

лідер (leader) — ведучий голос в ансамблі або в оркестрі. У традиційному джазі — труба, у біг бенді — перший альт-саксофон в групі саксофонів, перша труба і перший тромбон в групі мідних інструментів. В комбо — інструмент, що виконує основну мелодію.

маракаси (maracas) — ударний парний музичний інструмент з невизначеною висотою звука з родини ідіофонів африканського походження. Це висушений плід кокосового горіха, гарбуза чи маленької дині з рукояткою і наповнений камінцями, сухими зернами маслин чи піском. Сучасні М. виготовляють з тонкостінних дерев'яних, металевих та пластмасових куль, в які насипають горох чи дріб. Звук виникає завдяки потрушуванню і характеризується гострим шарудінням.

новоорлеанський джаз (New Orleans jazz) — перший стиль джазу. Розвинувся на рубежі XIX—XX ст. на півдні США, центром якого є портове місто в гирлі річки Міссісіпі — Новий Орлеан, звідки і походить назва стилю. Спочатку виконувався виключно негритянськими ансамблями. Перші оркестри джазу були невеликі за складом, в їх репертуарі були марші, регтайми, менестральні пісні, танцювальна музика, пізніше блюзи. Для Н. д. характерна колективна імпровізація, причому сольна партія доручається корнету, басова лінія — тромбону, а кларнет «обвиває» їх орнаментальними переплетіннями. Таким чином виникає своєрідна поліфонія. Солюючі інструменти протистоять ритмічній групі: банджо, тубі та ударним. Спочатку в акомпанементі акцентувались 1 і 3 долі такту (ту біт), оскільки ранній Н. д. тяжів до європейської маршової музики. З часом акценти змістились на 2 і 4 долі такту. Гармонічна мова Н. д. проста і спирається, головним чином, на тризвуки.

оф біт (off beat) — зсування акцентів з сильних долей такту (1, 3) на слабкі (2, 4). Техніка О. б. стосується мелодичних інструментів, а також тих ударних, які не виконують функцію основних носіїв ритму (бонги, конга та ін.).

прогресив (progressive) — напрямок у сучасному джазі, що виник у середині 40-х рр. і характеризується експериментами в галузі синтезу джазу і європейської композиційної техніки. Родоначальником цього напрямку є Стен Кентон, який першим почав вводити до свого біг бен-

ду нові методи аранжування, використовуючи засоби виразності, при-
таманні симфонічній музиці, а також деякі елементи латиноамерикан-
ського фольклору, іноді розширюючи для цього склад оркестру. В тво-
рах, які виконує оркестр С. Кентона, помітний вплив європейських ро-
мантиків, Бели Бартока, Клода Дебюссі, Даріуса Мійо, Артюра Онегге-
ра, іноді Арнольда Шенберга.

рифф (riff) — мелодична техніка джазу, яка ґрунтується на безпер-
ервному і багаторазовому повторенні групою музикантів або всім ор-
кестром короткої, одноманітної музичної фрази, що супроводжує імпро-
візацію соліста. Вона легко запам'ятовується і, як правило, складає-
ться з двох або чотирьох тактів з незначними мелодичними чи гармо-
нічними змінами. Техніка Р. широко розповсюджена в біг бендах, де
завдяки їй створюється контрастність і інтенсивність супроводу, а та-
кож застосовується як бекграунд для соліста чи групи, що виконує мел-
одію. Р. може використовуватись і при ансамблевій грі. Іноді два Р.
виконуються одночасно: один — у мідній групі, другий — у саксофон-
ів. Зустрічаються і три Р.— у труб, тромбонів і саксофонів. Хоч Р.—
це вид оркестрового акомпанементу, він може перетворитись в тему,
ставши основною мелодією п'єси. Р., як правило, характеризується го-
строю ритмікою і може виконуватись одним інструментом, групою ін-
струментів або вокальним ансамблем (в унісон чи у акордовому викладі).
Техніка Р. застосовується також у сучасному джазі.

саунд (sound) — термін визначає звучання, характерне для того чи
іншого соліста, ансамблю чи оркестру, яке легко впізнати завдяки спе-
цифічному звуковидобуванню, фразуванню, особливостям оркестровки,
складу музикантів тощо.

свінг (swing) — буквально «качання»; стиль джазу, що сформувався
в середині 30-х рр. і вважається перехідним періодом між традиційним
і сучасним джазом. На розвиток С. мали великий вплив білі музикан-
ти, виховані не тільки на джазових, але й на європейських традиціях.
С. суттєво відрізняється від попередніх стилів джазу. В ньому зовсім
відсутня колективна імпровізація. На передній план виступає аранжи-
ровка і сольна імпровізація, яка найчастіше виконується на фоні риф-
фу — типового для С. прийому. Для С. характерне масивне і повне,
часто унісонне звучання, а також перекличка груп оркестру. Носієм
ритму, як і в традиційному джазі, є великий барабан, проте, замість
двох акцентуються усі чотири долі такту (фор біт). Найбільш пошире-
ний склад С. оркестру: 3-4 труби, 3-4 тромбони, 4-5 саксофонів і рит-
мічна група — фортепіано, гітара, контрабас та ударні інструменти.

стандарт (standard) — тридцятидвохтактові пісні, що складаються
з восьмитактових періодів (ААВА). Вони увійшли до класики джазу
і постійно використовуються музикантами як теми для імпровізацій.

тема (theme) — мелодія з гармонічним супроводом, що лежить
в основі аранжировки чи імпровізації. В джазі як Т. виступає фольк-

лор американських негрів та інших народів, популярні пісні, танцювальна музика, а також п'єси, створені джазовими музикантами.

тимбалес (timbales) — ударний музичний інструмент з невизначеною висотою звука з родини мембранофонів середньоазіатського походження. Це два невеликих одnobічних барабана, що нагадують бонги, однакових за висотою (16 см) і різних в діаметрі (33 і 36 см), з латунним чи мідним корпусом, які з'єднані між собою невеликою колодкою та закріплені на вертикальному держаку. Грають на Т. паличками від малого барабана і пальцями. Техніка гри на Т. така ж, як і на том-томах.

третя течія (third stream) — експериментальний напрямок сучасного джазу, що розвинувся в середині 50-х рр. і являє собою синтез джазу і європейської симфонічної музики, як класичної, так і сучасної.

ту біт (two beat) — акцентування інструментами ритмічної групи двох долей такту: першої та третьої — в регтаймі і новоорлеанському стилі, другої і четвертої — в дискленді і чикагському стилі.

фор біт (four beat) — рівномірне акцентування інструментами ритмічної групи чотирьох долей такту. Характерно для стилю свінг.

хард боп (hard bop) — стиль сучасного джазу, що викристалізувався з бі боу в середині 50-х рр. і характеризується експресивною манерою виконання.

чокало (chocalo) — ударний металевий музичний інструмент з невизначеною висотою звука з родини ідіофонів латиноамериканського походження. Це циліндр, заповнений будь-яким сипучим матеріалом — дробом, зернами тощо. Особливість деяких моделей Ч. — шкіряна мембрана, яка є однією з бокових стінок. Граючи, Ч. тримають двома руками, потрушують у вертикальному чи горизонтальному положенні і постукують по корпусу пальцями.

шлягер (shlager) — популярна пісня або танцювальна мелодія.

ЗМІСТ

Передмова	3
Вступ	4
Фразування	5
Технічні проблеми груп	17
Група саксофонів	17
Група мідних інструментів	29
Труби	29
Тромбони	42
Сурдини	44
Ритмічна група	47
Ударні інструменти	47
Фортепіано	51
Контрабас	60
Ознаки зрілості джазового оркестру	63
Декілька зауважень до мелодики тем та імпровізацій	65
Гармонія	77
Розшифрування імпровізацій	98
Словник термінів	113

Іван Горват, Ігорь Вассербергер

ОСНОВЫ ДЖАЗОВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

(На українском языке)

Издательство «Музична Україна»

Редактор Т. С. Невінчана. Обкладинка художника Ю. Г. Новікова. Художній редактор К. Ф. Контар. Технічні редактори А. А. Донець, Т. С. Семченко. Коректори І. В. Зінченко, О. В. Поляруш. Здано на виробництво 02.04.80. Підписано до друку 27.08.80. Формат 70×84^{1/16}. Папір офсетний № 1. Гарнітура літературна. Спосіб друку офсетний. Умовн. друк. арк. 8,17. Обл.-видавн. арк. 7,4. Тираж 20 000. Зам. № 3820. Ціна 75 к. Видавництво «Музична Україна» Державного комітету Української РСР у справах видавництва, поліграфії і книжкової торгівлі, 252004, Київ, Пушкінська, 32. Київська нотна фабрика республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкинг» Держкомвидаву УРСР, Київ, Фрунзе, 51-а.

Tyulemissov Madi ممدى ابو اصل

tmadi1@gmail.com