



*П.А. БУТОРІН, Н.І. ДЯЧУК*

# **ВИКЛАДАННЯ ДЖАЗУ**

**Методичні рекомендації**

**Полтава-2009**

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ПОЛТАВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**імені В.Г.КОРОЛЕНКА**  
**ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ**  
**Кафедра музики**

***П.А. БУТОРІН, Н.І. ДЯЧУК***

# **ВИКЛАДАННЯ ДЖАЗУ**

**Методичні рекомендації**

**Полтава - 2009**

**Викладання джазу: Методичні рекомендації / Укладачі – Буторін П.А.,  
Дячук Н.І. – Полтава, 2009. – 78 с.**

**Рецензенти:** кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музики ПДПУ  
імені В.Г. Короленка *Лобач О.О.*

музикознавець, член Національної спілки композиторів України,  
викладач вищої категорії відділу музичної літератури  
та фольклору Полтавського музичного училища ім. М.В. Лисенка  
*Чепіль О.В.*

Рекомендації містять методику викладання джазової музики  
у середніх загальноосвітніх школах, музичних школах та  
школах мистецтв, вищих навчальних педагогічних закладах  
освіти.

Адресовані учителям музики, викладачам дитячих музичних  
шкіл та шкіл мистецтв, вищої школи, студентам та  
магістрантам педагогічних ВНЗ стаціонарної, екстернатної та  
заочної форм навчання, які вивчають курси «Історія зарубіжної  
музики», «Методика музичного виховання»; любителям джазу.

Затверджено вченою радою ПДПУ імені В.Г. Короленка

протоколом «\_\_\_» від\_\_\_\_\_

## ВСТУП

Сьогодні музичне виховання потребує особливої організації спілкування молоді з сучасною музичною культурою, яке виходить далеко за рамки загальноосвітнього процесу. Це надзвичайно актуально в наш час, коли проблеми формування музичної культури молодого покоління, його соціальної адаптованості, творчих здібностей набувають неабиякого значення у зв'язку з формуванням соціально відповідальної та естетично вихованої особистості. Виховна криза ще більше загострюється наявністю суперечностей між процесом самовиховання особистості і системою авторитарних впливів, націлених на єдині стандарти; потребами творчого розвитку і зниженням загальної культури молоді; наявністю у неї інтелектуальних потенцій та їх незатребуваністю суспільством; необхідністю створення інноваційної школи, яка має бути осередком розвитку демократії, особистісної свободи і відповідальності, діалогу і співробітництва, та консерватизмом змісту традиційних форм і методів виховання. Музичне мистецтво відіграє у цьому складному процесі колосальну роль, тому, майбутньому педагогу необхідні ефективні методи і засоби впливу на юні душі сучасної молоді.

Одним із шляхів вирішення окреслених завдань є опанування такого визначного мистецького явища як «джаз», оскільки трансформаційні зміни, що відбуваються у сучасному соціокультурному просторі, зумовили споживання широкого пласта цього популярного у молодіжному середовищі виду мистецтва, яке є інтонаційною основою всієї естрадної музики сучасності.

В контексті академічної галузі зарубіжного фундаментального музикознавства дану проблему досліджували В. Хельвінг, У. Сарджент, І. Берендт, Л. Фезер, А. Азріль, Л. Остранскі, Л. Расмуссон, Ф. Дрігз, Х. Ланге, Д. Коукер, Д. Декстер та ін. Джазова тематика широко розробляється в ілюстрованих журналах, буклетах, мемуарах музикантів, оглядових статтях про джазових виконавців та їх концертні програми такими авторами як Т. Леман, Р. Братфіш. Коло довідникової та просвітницької літератури представлено іменами О. Блекстоуна, Д. Кенінгтона, Л. Мархасьова, А. і О. Медведєвих, Д. Мікера, Є.Овчиннікова. Даною проблематикою займалися М. Стернс, В. Конен, Д. Коллієр, Ю. Панасьє, багато інших істориків, журналістів,

письменників, музикантів. Вітчизняне музикознавство уособлюють В. Симоненко та В. Молотков. Методичні аспекти джазової виконавської майстерності висвітлені у працях Д. Пасса, П. Мартіно, В. Молоткова, В. Манілова, А. Бадьянова. В дослідженнях доводиться, що джазова музика ніколи не була масовою (можливо за виключенням деяких періодів становлення джазу 30х років ХХ століття). Це музика меншості, від чого її значення не зменшується, а навпаки – потребує популяризації і вивчення. Адже, в інформаційне ХХІ століття джазові передачі транслюються зрідка (на відміну від поп, рок, «блатної», реп музики тощо). Саме поняття джаз так і залишається не зрозумілим для більшості української публіки.

Відсутність класичних джазових шкіл і обмеженість надходження музичного матеріалу, інформації із-за кордону за часів холодної війни і протистояння Радянського Союзу і США, не дозволило джазу зайняти гідне місце у вітчизняній музичній культурі. Тільки останнім часом все більше джазової музичної літератури з'являється на культурному вітчизняному ринку. З приходом так званого «smooth jazz» (легкого, комерційного джазу) для великої аудиторії людей джазова музика стає більш зрозуміла, з'являється цілий пласт слухачів, який хоче слухати і вивчати джаз.

Щодо джазової освіти в Україні, то за часів Радянського Союзу та наявності «залізного завісу» між СРСР та Америкою джазова музика починаючи з 40-х років ХХ ст. була заборонена, що негативно позначилося і на її школі. Багатьом відомі такі крилаті вислови як: «Сьогодні ты играешь джаз, а завтра родину продашь», «...рвавкнули тромбоны, взвыли саксофоны...», «От саксофона до ножа – один шаг», «Джаз – музыка толстых» тощо. Джаз зазнав гонінь не лише в Радянському Союзі – в країнах колишнього Союзу він отримав часткове офіційне визнання лише у 80-х роках ХХ ст.

Нині, коли Україна стала незалежною суверенною державною, яка прагне до європейської спільноти, джазова музика вивчається на джазових та естрадних відділеннях у дитячих музичних школах, в музичних училищах, консерваторіях. Професійну джазову освіту в Україні можна здобути у таких середніх спеціальних та вищих навчальних закладів як: Криворізьке музичне училище, Київське вище музичне училище імені Р.М. Глієра, Львівське музичне училище імені С.П. Людкевича, Одеське училище мистецтв і культури імені К.Ф. Данькевича, Харківське музичне училище імені Б.Лятошинського,

Хмельницьке музичне училище імені В. Заремби, Черкаське музичне училище імені С. Гулака-Артемовського, Київська школа джазового і естрадного мистецтва «Арт Ліга», Донецька державна музична академія імені С.С. Прокоф'єва, Харківська державна академія культури, естрадно-джазова кафедра Харківського Державного Університету мистецтв імені Котляревського.

В Україні також проводяться дитячі джазові фестивалі та конкурси, такі як «Атлант-М» та «ДоДж Junior», які дають змогу молодому поколінню вдосконалювати свою майстерність, заявити про себе, поспілкуватися з визнаними майстрами, набути практичного виконавського досвіду.

Але незаперечною умовою конкурентоздатності вітчизняної школи джазового мистецтва є залучення молодого покоління до світового освітнього музичного процесу. Варіантів є декілька. Перший – участь перспективної молоді у так званих літніх джазових школах. Останні широко практикуються в Польщі, Литві і Латвії. Деякі з молодих українських виконавців приймали участь у таких заходах, згодом із захопленням розповідаючи про надзвичайні враження від спілкування зі своїми іноземними колегами і світовими зірками джазової музики. Другий варіант – участь у майстер-класах виконавців-гастролерів. Досвід проведення таких уроків є, і його варто поглиблювати. Врешті, третій варіант являє собою повноцінне навчання за кордоном, наприклад, в Катовіце, Ессені, Осло або в найвідомішій у світі джазовій школі *Berklee College of Music* у Бостоні у високопрофесійному джазовому середовищі, серед однодумців і кваліфікованих педагогів.

В нашій країні, крім розвитку професійного джазового виконавства, вивчення джазової музики включено до змісту загального музичного виховання, у процес інструментальної підготовки дитячих музичних шкіл, до програм з історії музичного мистецтва вищих педагогічних закладів освіти. Наукова, науково-популярна, мистецтвознавча та педагогічна література з джазової тематики представлена достатньо широко, але, на наш погляд, недостатньо розроблена **проблематика** актуалізації виховного потенціалу джазу та методи його впровадження в навчальний процес українських освітянських закладів. Дані методичні рекомендації покликані у деякій мірі вирішити вищезазначену проблему.

## 1. Джаз на уроках музики в середній загальноосвітній школі

Згідно з офіційною державною програмою з музики Міністерства Освіти і Науки України знайомство з джазовою музикою відбувається у першому семестрі (друга чверть) восьмого класу в розділі «Музика серйозна й музика легка». На вивчення теми виділяється один урок, на якому передбачено слухання спірічуелсу та двох блюзів, один з яких виконує Луї Армстронг. На цьому ж уроці повторюється українська народна пісня «Чом ти не прийшов», яка прослухана у виконанні тріо Мареничів та вивчена напередодні. Також розучується українська щедрівка «У Києві-граді» [77].

Аналіз програмового репертуару показав, що для слухання учням пропонуються твори тільки раннього джазу, серед яких блюз у виконанні Луї Армстронга. Як відомо, даний музикант належить лише до одного з багатьох стилів джазової музики – «диксиленду» або «новоорлеанського стилю». Армстронг був консерватором по відношенню до більш пізніх стилів джазу, таких як бібоп, і різко критикував їх. Луї був «піонером» джазу, його безпосереднім творцем; місця його перебування в різні роки співпадали з тимчасовими джазовими столицями (Новий Орлеан, Чикаго, Нью-Йорк), він грав з найвидатнішими музикантами свого часу, звучання його труби було розкішне і сильне, а голос мав незрівняний тембр. Але, на наш погляд, знайомство з таким видатним музичним явищем як джаз заслуговує на більш широке представлення.

Далі пропонуємо свій варіант уроку з даної теми.

Урок можна було б розпочати з найвідомішої пісні у виконанні Луї Армстронга «Hello, Dolly», під яку діти зайшли б до класу (див. Додаток А). Ця пісня знайома кожному, доступна для сприймання, а тому зразу ж налаштовує дітей на позитивне ставлення до джазової музики. Прослухавши фрагмент мелодії, доречно задати питання: «Діти, ми увійшли до класу сьогодні під декілька незвичайну для вас музику, яку»? (Джазову).

Продовжити **бесіду** про джазову музику бажано його історією виникнення: «Історія джазу налічує вже більше 100 років. Батьківщина джазу – США. За цей час музика джазу неодноразово вмирала, відроджувався, переживала кризові процеси, причини яких ще не вивчені повністю. У розвитку джазу відбилося багато проблем

неспокійного ХХ століття: загострення соціально-класових суперечностей, зростання самосвідомості пригноблених націй і народів, проблеми моралі в буржуазному суспільстві. Спорі ведуться до цих пір, а що ж входить до поняття «джаз»? Давайте прослідкуємо деякі його витoki та стилі від історії до сучасності».

Варто відмітити, що джаз – це не тільки музика негрів (як це зазначено в програмі). Вона виникла в результаті злиття європейської (білої) та африканської (чорної) культур. Джазова музика за своїм характером імпровізаційна. Поняття «імпровізація» можна пояснити за допомогою виконання такого **творчого завдання**: швидко придумати римоване закінчення до віршика: «Джаз я дуже люблю» – (.....) [80]. У кожного учня буде свій варіант відповіді, а швидкість, якість, почуття рими і буде імпровізацією. Варто наголосити на тому, що імпровізувати може кожен, але цьому треба вчитися, як і всі джазові музиканти протягом всього свого життя.

Далі можна прослухати історичні записи пісень, котрі привели до виникнення джазу. Це будуть спірічуелси – своєрідні молитви, в яких принижені і пригноблені темношкірі раби скаржилися на свою долю, оспівували буденність і мріяли про краще життя. (*Слухання спірічуелсу додатку А.*) **Слухання** музики необхідно обов'язково **коментувати розповіддю** про той чи інший джазовий напрямок або стиль. Наприклад, про блюз можна розказати наступне: «Із всіх форм негритянського вокального мистецтва найістотніший вплив на формування і розвиток джазу здійснив блюз. Блюзи виконувались соло у супроводі гітари або губної гармошки. В них співається про втрачену любов і втрачену людську гідність, про гірку неволю і непосильну працю. Блюз – це скарга, крик протесту негритянської душі проти рабського пригноблення. Музика блюзу весела, хоча з нотками суму». Слід наголосити на імпровізаційному характері блюзових пісень. (*Слухання блюзу (див. додаток А).*)

Надалі ми б запропонували послухати ту ж саму українську народну пісню «Чом ти не прийшов», яка зазначена в шкільній програмі (позитивно, на наш погляд, те, що на уроках музики для вивчення українського фольклору відведено досить багато часу, адже діти повинні знати свою рідну музику так само, як і рідну мову), але у виконанні українського джазового бас-гітариста Ігоря Закуса у сучасній джазовій версії. Саме слово «сучасний» надзвичайно зацікавлює дітей, заставляє по-новому поглянути на український фольклор. Слід



провести *аналіз засобів музичної виразності* та наголосити на тому, що джазового звучання відома українська пісня набула завдяки зміни ритму, який відтворюють барабани, бас-гітара та ритм-гітара. Мелодія та гармонія твору в основному залишились ті самі, але твір зазвучав по-новому. Спочатку мелодію грає соліст на бас-гітарі, потім імпровізують клавішні інструменти та бас-гітара (з накладанням звукових ефектів). Після підключаються духові інструменти (в них чути відголоски карпатських наспівів). В кінці твору знов повертається мелодія. (Слухання твору «Чом ти не прийшов» у виконанні бенду Ігора Закуса (див. додаток А).

Для більш глибокого ознайомлення з джазовою музикою варто продемонструвати дітям фрагменти різноманітних джазових стилів, таких як Соул, Ритм енд блюз, Джаз-Рок, Кул, Свінг, Диксиленд (на вибір учителя), визначити разом з учнями спільне й відмінне у цих стилях.

Також варто *порівняти* відому всім підліткам тему *Sway* в сучасній естрадній обробці (ця тема зараз звучить на кожній дискотеці) та в оригінальній версії Пітера Чінкотті, записаній у 60-х роках минулого століття. (Слухання двох варіантів твору «Sway» (див. додаток А). Після прослуховування слід попросити дітей охарактеризувати мелодію (яка залишилась незмінною) та ритм (який змінився завдяки використанню новітніх комп'ютерних технологій). Оригінальна версія записана в бразильському стилі *боса нова* у виконанні фортепіано, контрабасу та барабанів. Сучасна ж версія має чіткий дводольний розмір, збагачена звучанням духових та комп'ютерними ефектами. Також, слід зауважити, що сучасна музика черпає багато своїх ідей із джазової музики, адже саме джазова музика є її предком. Дуже популярним зараз є використання «семплів» (джазових музичних фрагментів) та створювання на їхній основі нових творів [79].

З метою активізації інтересу школярів та підвищення їх мотивації у вивченні даної теми можна застосувати *інтерактивні* методи навчання та нетрадиційну форму уроку, наприклад, «урок-майстерню» [48].

Учням пропонується уявити себе «підмайстрами», вчитель грає роль «майстра». Школярі повинні самі здобувати знання, так як це буває в художніх майстернях, де всі підмайстри рівноправно беруть участь у створенні загального витвору мистецтва, вдаючись до допомоги майстра тільки у тому разі, якщо виникнуть труднощі.

Тут використовується **проблемно-пошуковий** метод навчання. Вчитель визначає проблему за допомогою записаних на дошці запитань: «Що ми хочемо знати?» «Джаз, що це? Які засоби виразності характерні для джазу, які – для класичної музики, які – для сучасної? Зі всіх названих засобів, які найважливіші для джазу?»

Для з'ясування цих питань клас ділиться на три групи «підмайстрів». Звучить п'єса *Someday My Prince Will Come* у трьох різних виконаннях (див. додаток «А»). Це п'єса з американської версії мультфільму «Білосніжка та семеро гномів», яка в оригінальній версії звучить в класичному викладенні. Голос відтворює мелодію, акомпанує йому камерний оркестр, ритм не чітко виражений. Другий варіант цієї ж мелодії запропонуємо в сучасній обробці у виконанні співачки *Anastacia*. Третій – джазова версія у виконанні тріо з піаністом Білом Евансом.

Кожна група «підмайстрів» аналізує засоби музичної виразності, «свого» стилю. Відповідно, перша група – класичного, друга – сучасного, третя – джазу. Після прослуховування підводяться підсумки з колективним обговорюванням і доповненнями, в результаті чого, учні приходять до висновків, що класична музика часто виконується симфонічними та камерними оркестрами, співки співають в оперній манері; ритм музичного твору не відіграє ключової ролі у створенні музичного образу. Сучасна музика використовує всі надбання сучасної техніки (спеціальні ефекти, електронні звуки), естрадну манеру співу, заміну тридольного розміру більш танцювальним чотиридольним розміром. Джаз широко використовує імпровізацію, свінговий ритм (акцентування слабких долей такту, в розмірі  $\frac{3}{4}$  – це друга доля, а в розмірі  $\frac{4}{4}$  – друга та четверта). В наслідок чого характер твору змінюється докорінно.

Для закріплення знань про свінговий ритм пропонуємо учням з'ясувати це поняття через **гру слів**, переставляючи наголос з першого складу на другий. Наприклад: /О-ля, /О-ля або О-ля/, О-ля/ [53].

**Домашнім завданням** може бути наступне. Школярам пропонується прочитати два вислови про джаз та відповісти на таке завдання: «Подумайте, будь ласка, чому такі різні вислови про джаз М.Горького і Д. Мійо? Хто з них має рацію?»

Вислів перший: «Раптом в чуйній тиші починає сухо стукати якийсь ідіотський молоточок - 1,2,3,10,20 ударів. І услід за ними, точно шматок грязі в прозору чистісіньку воду падає дикий виск, свист, вий.

Рев, тріск: вириваються нелюдські голоси, нагадуючи кінське іржання, лунає хрюкання мідної свині, крики ослів, любовне квакання величезної жаби. Весь цей образливий хаос в скажених звуках підкоряється ритму, ледве уловимому, і, послухавши ці крики хвилини дві, починаєш мимоволі уявляти, що це грає оркестр божевільних» (*Спогад М. Горького про джаз в Америці*) [45].

Вислів другий: «У невеликому дансингу можна почути, як негритянка співає протягом години і більш все одну і ту ж мелодію, повну захоплюючої сили, такого ж тонкого малюнка, як будь-який прекрасний класичний речитатив. Їй акомпанує джаз-бенд. Лине мінливий мелодійний потік. Варіації розростаються, майже досягаючи потужності симфонії. Тут ми стикаємося з самими першоджерелами музики, з тією глибокою стороною людської душі, якою вона зобов'язана своїм походженням. І ця музика хвилює не менш глибоко, ніж який-небудь всіма визнаний геніальний художній твір» (*Д. Мійо*) [42].

Застосування творчих, імпровізаційних методів на уроці музики, технології «уроку-майстерні» як найкраще стимулює пошукову діяльність дітей, акумулює та допомагає систематизувати пройдений матеріал, акцентує на значенні засобів музичної виразності у створенні музичного образу джазових творів.

## 2. Вивчення джазу на уроках з музичного інструменту (гітара)

### в дитячій музичній школі

Існує велика кількість методичної літератури, присвяченій навчанню гри на гітарі. На це є багато причин, які залежать і від різноманітності конструкцій (які продовжують з'являтися й нині) гітар, розмаїття напрямів та стилів музики, відмінності у різних технічних прийомах гри та звуковидобування, безлічі підходів до вивчення теорії та імпровізаційних концепцій в різних стилях, відмінності класичних від новітніх шкіл гри, постановки ігрового апарату, різного настроювання інструменту та багато іншого.

В нашій методиці ми звертаємо увагу на зв'язок теорії з практикою, глибокому осмисленні теоретичної бази (без якої не можлива практична діяльність), розвиток творчого мислення кожного учня окремо, вивчення досвіду як визнаних майстрів джазової гітари так і класиків, гармонійний розвиток виконавської майстерності та творчого мислення [33; 86].

Особливо відмітимо педагогічний спадок таких джазових гітаристів як Джо Пасс (Joe Pass), Пет Мартіно (Pat Martino), Пет Метіні (Pat Metheny), Джанго Рейнхардт (Django Reinhardt), Вес Монтгомері (Wes Montgomery) та Так Андресс (Tuck Andress). Книжки, аудіо та відео видання джазового теоретика Джемі Аберсоляда також можна вважати безцінним внеском в інструментальну підготовку підростаючого покоління. З вітчизняних гітаристів та теоретиків джазу варто виділити В. Манілова, В. Молоткова, А. Бадьянова. А постать дослідника та прихильника джазу В. Симоненка відома майже всім музикантам, адже його збірка «Мелодії джазу» довгий час була настільною книгою для кожного радянського джазмена.

Крізь віки розвиток джазової музики йшов цікавим, іноді тернистим еволюційним шляхом – від перших лірників до багатотисячних концертів поп-зірок та вузьких кіл шанувальників авангардного мистецтва. На розгалуження нових напрямків музики, нових ідей та концепцій особливо бурхливим видалося ХХ ст., чому сприяли винахід радіо, аудіо та відео запису, електрифікація інструментів, Інтернет та взагалі глобалізація життя... Сьогодні ми не можемо поскаржитись на те, що молодше покоління не має змоги

культурно розвиватись. Найчастіше дитина приходить в музичну школу з двох причин: вона зацікавлена популярним виконавцем та хоче бути схожою на нього та за бажанням батьків. Найчастіше в обох випадках рівень музичного та культурного розвитку дитини ще знаходиться в зародковому стані. Натхнені обманливою простотою гітари вони ще не усвідомлюють який шлях їм прийдеться подолати, щоб стати професіоналом своєї справи (бо чи варто братися за справу з іншою метою?). Адже гітара – один з технічно найскладніших музичних інструментів, з майже нескінченними можливостями. Ми не просто так згадали ХХ ст. бо швидкість нашого життя диктує нові правила і в підходах до навчання гри на інструменті. Сьогодні при музичних школах відкриваються не тільки «класи гри на класичній гітарі», але і естрадно-джазові відділення. Але і в одному і в іншому напрямку, на нашу думку, суть зостається не змінною – вдумливе осмислення всього теоретичного матеріалу, поєднання в собі «слухача» і «виконавця» [1].

Діти починають займатися музикою з різними здібностями: хтось краще відчуває ритм, комусь легше дається теорія, хтось має «гостріше» вухо, інший має кращу пам'ять, а хтось сприятливіший ігровий апарат. При цьому кожна дитина по-своєму підходить до занять музикою, всі мають власні вподобання, інтереси. Головна, на нашу думку, функція викладача полягає не тільки в навчанні гри на гітарі, а в **розвитку, стимулюванні та підтриманні інтересу до занять**. Саме цей інтерес і є рушійною силою для подолання труднощів у цікавій подорожі світом музики. Викладач виконує роль компаса, який вказує правильний, доцільний, інколи коротший та зручніший шлях, бо основна робота має проводитися вдома, на заняттях в школі лише вказуються помилки та методи їх подолання. Варто зазначити, що дитина повинна багато слухати «правильної» музики. Тих виконавців, які є найкращими зразками у всіх аспектах музичної мови. Тому, класична і естрадно-джазова школа повинні бути взаємодоповнюючими.

Класична школа – це насамперед школа виконавської майстерності. Саме тут виробляється культура гри майбутнього музиканта. Це ювелірний підхід до кожної ноти та паузи, динаміки, штрихів, ритму, техніки гри. Музикантів, які пройшли цю школу чути одразу.

Джазова школа – це школа імпровізаційного мислення, де вивчають специфічні ритми, лади, гармонізацію. Але людина, яка хоче себе називати музикантом повинна бути знайомою із обома цими школами.

Справжня музика народжується в душі і направлена від виконавця до слухача. Але матеріалізацію вона отримує за допомогою розуму. Саме розум здатен розшифрувати «музику душі» та перетворити її на звуки. Але для цього необхідно добре знати теорію та власний інструмент, його можливості. Саме при вдумливому підході, розбираючи нову п'єсу тренується зорова, слухова, тактильна та м'язова пам'ять, запам'ятовуються аплікатурні моделі, гармонічні обороти та мелодичні лінії. При розкладі кожного фрагменту п'єси на частини, фрази, такти, виділенні характеру мелодії та настрою твору, розкладу гармонії на мелодичні обороти, обороти на акорди та акордові функції, акорди на інтервали, аналізу музичного та словарного тексту твору можливо правдиво втілити музичний образ. Так, як людина, котра не прочитала жодного художнього твору не здатна написати гарний роман, так і музикант, який не чув всієї багатогранності музики не здатен створити шедевр. Якщо музикант закритий рамками восьми акордів, то він не зможе сприйняти і передати красу і свіжість дев'ятого акорду, якщо ж він скутий рамками нотного тексту, то не зможе проявити свою індивідуальність, яскравість мимовільного настрою при виконанні твору.

На перший погляд все може здаватись досить складно, але в теоретичній підготовці існує багато спрощень, ці спрощення можна використати лише при знанні основ.

Так, для осмисленого підходу до музичного матеріалу важливим є *вивчення гам*. Саме гами є основою ладової музики, знаючи ладову структуру набагато простіше вивчати та запам'ятовувати нотний текст, гармонію та мелодію твору. Класична гітарна школа спирається на вивчення гам в аплікатурних моделях А. Сеговії [82], що, на нашу думку, має як свої переваги, так і недоліки. Трьохоктавні гами великого майстра аплікатурно досить зручні для гри, але вузько направлені (аплікатурна модель гами До мажор різко відрізняється від аплікатурної моделі гами Соль мажор, а гама Ля мінор від гами Мі мінор). Кожна гама включає в себе лише частину гітарного грифу, так з перших до останніх ладів граються спочатку нижні, потім верхні струни, більша ж частина грифу зостається незайманою. Хоча, в цілому, ці гами досить ефективні, але в більшій мірі лише для класичної музики.

Найефективнішим на нашу думку є підхід, в якому гами вивчаються вертикально (позиційно). Приміром візьмемо гаму Ля мінор (нотний приклад 2.1.).

## Нотний приклад 2.1

## Гама «Ля мінор»



У нотному прикладі наведено нотний запис гами і знизу підписано кожен ступінь гама. Окрім того, що учень повинен знати структуру натурального мінору (тон, півтон, тон, тон, півтон, тон, тон), також дуже важливим моментом є знання інтервального співвідношення гама [33]. Для цього потрібно біля кожної цифри поставити правильну букву інтервалу. Приміром, ля - ля – це чиста прима, отже літера «ч» (ч.1), ля - сі – це велика секунда, отже літера «в» (в.2) і т.д. (нотний приклад 2.2).

## Нотний приклад 2.2

## Гама «Ля мінор» з інтервалами



Тепер ми маємо змогу бачити гітарний гриф не тільки нотами, але й цифрами, а точніше інтервалами. Зобразимо гаму «Ля мінор» на гітарному грифі виходячи з акорду «Am», який візьмемо в п'ятій позиції (рис. 2.1). Цей акорд в же включає в себе 1, 3 та 5 ступені гама. Додаємо інші 2, 4, 6 та 7 ступені (рис. 2.2).

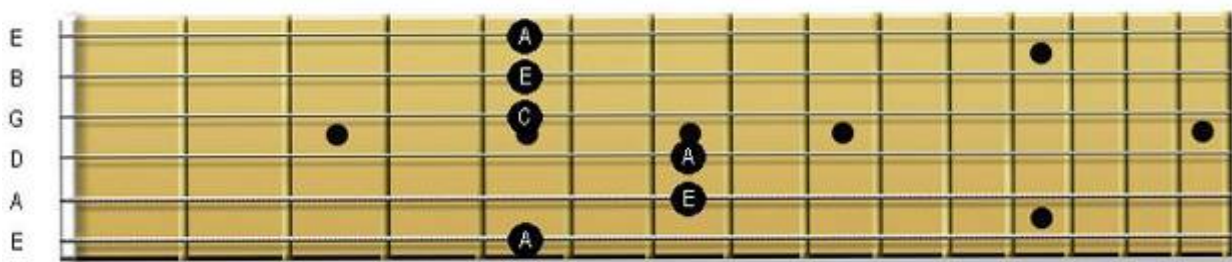


Рис. 2.1. Акорд «Ля мінор» у п'ятій позиції

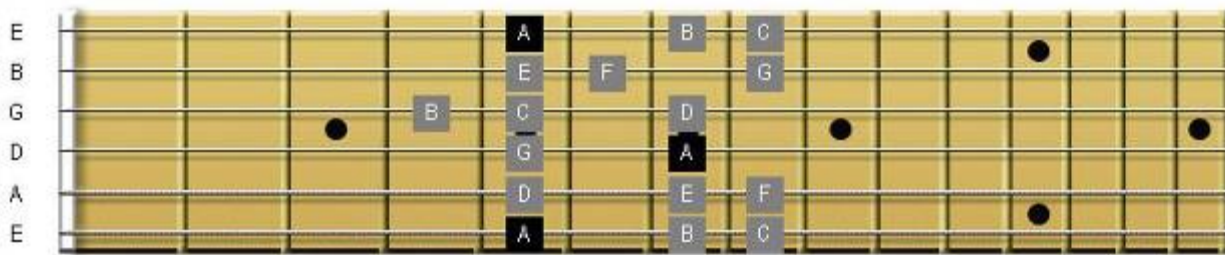


Рис. 2.2. Гама «Ля мінор» у п'ятій позиції

Дуже важливо те, щоб в самій гамі бачити акорд, гітара – такий інструмент, котрий дає змогу бачити арпеджіо та гами геометрично, тобто з'єднувати ступені акорду та гами «невидимими нитками» для кращого запам'ятовування. Майже вся гама грається в п'ятій позиції, тому аплікатура буде така: 5-й лад – 1-й палець, 6-й лад – 2-й палець, 7-й лад – 3-й палець, 8-й лад – 4-й палець. Ми бачимо, що гама виходить за межі п'ятої позиції лише один раз, тому на ноті ля (4 струна) доцільно буде змінити аплікатуру і взяти її четвертим пальцем для того, щоб третю струну зіграти в четвертій позиції і на другу струну повернутися знов в п'яту [21; 22; 23; 24].

Перевагою такого підходу є те, що для кожного мінорного акорду (та відповідно гамі) вивчається лише одна позиційна модель, для того щоб зіграти нову гаму потрібно лише змінити точку відліку, якою є тоніка. Тобто, якщо нам потрібна гама «Соль мінор», то все, що нам потрібно зробити – це пересунути вже відому гаму «Ля мінор» на два лади назад, щоб тонікою стала нота «Соль» (рис. 2.3).

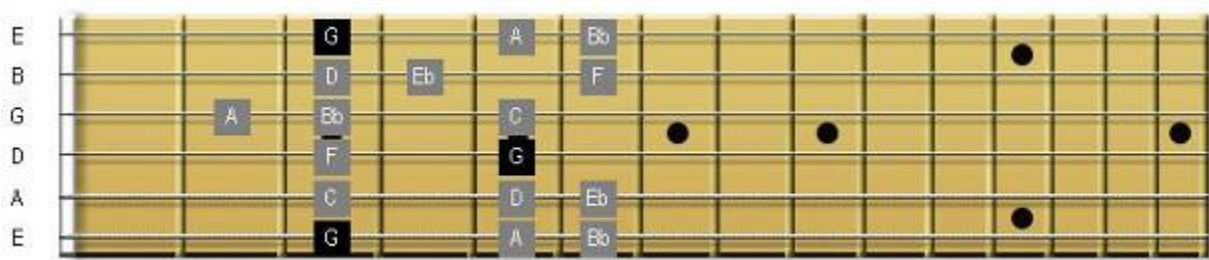


Рис. 2.3. Гама «Соль мінор» у третій позиції

Інтервальне співвідношення при такому переносі залишається завжди таким самим, що значно спрощує запам'ятовування. Таким чином, вивчивши єдину аплікатурну модель для натурального мінору з тонікою на шостій струні і знаючи принцип переходу в інші тональності ми одразу вивчаємо всі 12 гам натурального мінору.



Візьмемо тепер акорд «Am» в позиції з відкритими струнами (рис. 2.4) і добавимо ступені, яких не вистачало (рис. 2.5) так, як ми робили в п'ятій позиції.



Рис. 2.4. Акорд «Ля мінор» у відкритій позиції



Рис. 2.5. Гама «Ля мінор» у відкритій позиції

Таким чином, ми отримали ще одну частину грифу, заповненою гамою ля мінор. Як і в попередній позиції нам дуже важливо бачити в гамі акорд.

За межі позиції гама не виходить, а отже апплікатуру змінювати не потрібно. Оскільки гама починається у відкритій позиції, то доцільно буде відкриті струни умовно брати першим пальцем для кращого запам'ятовування позиційної гри: 1-й лад – 2-м пальцем, 2-й лад – 3-м пальцем, 3-й лад – 4-м пальцем. Точно так, як ми змінювали тоніку і рухали гаму для отримання нової тональності, змінимо тоніку і тут, але тепер будемо рухати її по п'ятій струні. Наприклад, нам потрібна тональність «До мінор». Нота «До» знаходиться на п'ятій струні третього ладу. Переносимо всю гаму «Ля мінор» в третю позицію (рис. 2.6) і маємо гаму «До мінор».

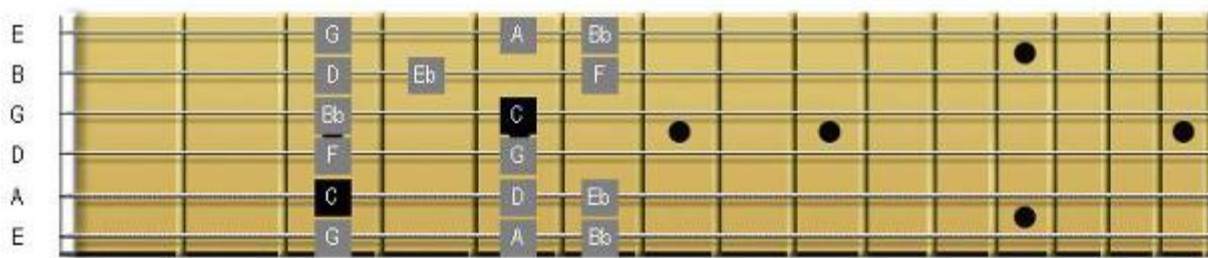


Рис. 2.6. Гама «До мінор» у третій позиції

Точно за такими ж принципами формуються й інші лади. Для засвоєння гам необхідно грати вправи, які повинні бути націлені на осмислене вивчення кожної нотки та цифри гами, на швидке знаходження їх на гітарному грифі. Ефективними будуть не тільки гра гам вверх та вниз, але а гра арпеджіо тризвуків, септакордів, нонакордів, інтервалів в мелодичному та гармонічному положенні, різними ритмічними малюнками, тощо. Саме гама є тією основою, на якій твориться мелодичний та гармонічний візерунок. *Вдумлива гра гам в кожній позиції веде до свободи, а отже і до можливості імпровізувати.*

Цей підхід стосується засвоєння грифу по вертикалі. Але в гітарі горизонталь не менш важлива, і щоб її вивчити, потрібно ті ж самі гами грати окремо на кожній з шести струн ізольовано. При такій грі треба вміти швидко перетворювати інтервали в тони та півтони. Наприклад, гама «Ля мінор» по п'ятій струні грається так: нота «Ля» – відкрита струна, нота «Сі» – це інтервал «в.2», який вміщує в себе один тон, на гітарі один лад – це півтон, щоб отримати велику секунду потрібно піднятися на два лади, отже, нота «Сі» на другому ладу, нота «До» – це інтервал «м.3», який вміщує 1,5 тони, оскільки інтервал «в.2» ми брали на другому ладу, то щоб отримати «м.3» потрібно піднятися від «в.2» на пів тони, отже нота «До» на третьому ладу і т.д. (рис. 3.7). В результаті кожен ноту на грифі необхідно запам'ятати, але важливий і сам процес знаходження нот для формування логічного мислення. Те, що учень може сам, без допомоги вчителя знаходити потрібні ноти вже є результатом [25;26].

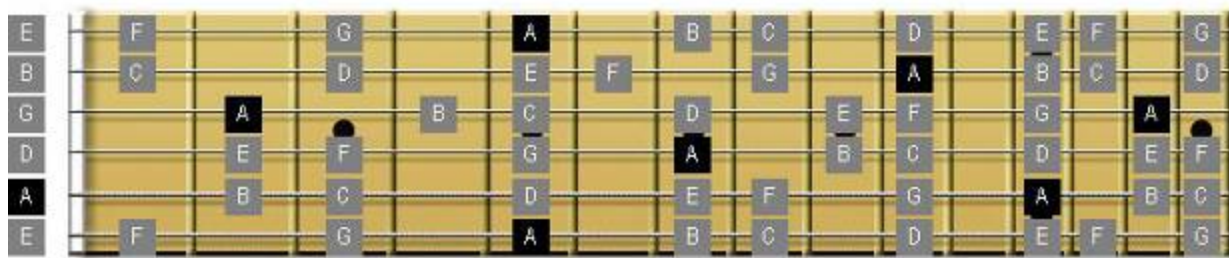


Рис. 2.7. Гама «Ля мінор» на всьому гітарному грифі

Засвоєння гам досить важкий і тривалий процес. В результаті, пальці музиканта повинні швидко та вільно пересуватися по грифу, знаходячи потрібні інтервали. Для цього корисним буде гра вправ. Це може бути гра гами терціями (А-С, В-D, С-Е, D-F...), квартами (А-D, В-Е, С-F...), квінтами, секстами, септимами, октавами вгору та вниз, арпеджіо, гра різними ритмічними рисунками, дуолями, триолями, квартолями...Взагалі, будь-які вправи в рамках гами та позиції які граються усвідомлено. Творчість у вигадуванні вправ заохочується (*творчий метод навчання*).

Знання гам є основою для імпровізації. В ідеалі кожен імпровізатор має використовувати всю хроматичну (12-ти півтонову) гаму. Розглянемо вищезазначене детальніше. Наприклад, акорд «Am». Він складається з трьох нот – А, С, Е. Або в інтервалах – ч.1, м.3, ч.5. Побудуємо гаму «Ля мінор натуральну». Це всі білі клавіші – А, В, С, D, Е, F, G. Або в інтервалах – ч.1, в.2, м.3, ч.4, ч.5, м.6, м.7 відповідно. Ми бачимо, що з хроматичної гами взято лише сім нот, саме ця комбінація утворює лад «Ля мінор натуральний». В самому ладу ми бачимо акорд – I, III та V ступені, всі інші ступені можна розглядати як надбудову до самого акорду. Для цього візьмемо на фортепіано акорд «Am». Послухаємо його звучання. Звучання цього акорду створює певний настрій. Умовно позначимо цей настрій будь-яким кольором (*асоціативний метод*). Наприклад, синім. Тепер тримаючи акорд візьмемо вгорі його почергово інші ступені, які включає в себе «Ля мінор натуральний». Кожен раз утворюється чотиризвучний акорд в основі якого залишається «Am». (Можна взяти за основу акорд «Am7»). Кожен з утворених акордів має в основі той самий синій колір, але інший відтінок (темніший чи світліший). Відчуваєте різницю? Необхідно запам'ятати як звучить 7, 9 (2=9), 11 (4=11), 13 (6=13) ступені на фоні акорду. Маємо відмітити, що самі акордові ступені будуть звучати більш стійко ніж інші, це і будемо враховувати в

імпровізації створюючи мелодичні лінії. Для акорду «Am» можна використовувати не лише *натуральний* мінор, але й *дорійський* лад (його відмінністю від натурального є підвищена 6 ступінь, замість F з'являється F#, відповідно змінюється характер одного інтервалу з м.6 на в.6, в усьому іншому все те саме), гармонічний (відмінна 7 ступінь) та мелодичний (відмінні 6 та 7 ступені) мінор. Вибір ладу буде залежати від функції акорду в творі та власних вподобань імпровізатора.

Розглянемо послідовність I – VI – II – V. Це стандартний гармонічний зворот, так званий «Turnaround». У «До мажор» це акорди Cmaj – Am7 – Dm7 – G7. Кожен з цих акордів не має жодної чорної клавіші і відповідає тональності «До мажор» (рис. 2.8).

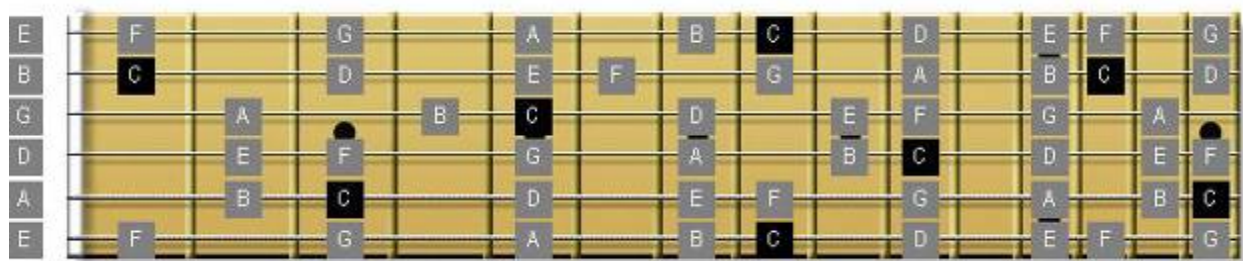


Рис. 2.8. Тональність «До мажор» на грифі

Виділимо кожен з ладів, якими будемо обігрувати акорди і позиції для кожного з них. Для акорду Cmaj – «До мажор» (рис. 2.9), для Am7 – «Ля мінор натуральний» (рис. 2.10), для Dm7 – «Ре дорійський» (рис. 2.11), для G7 – «Соль міксолідійський» (рис. 2.12).

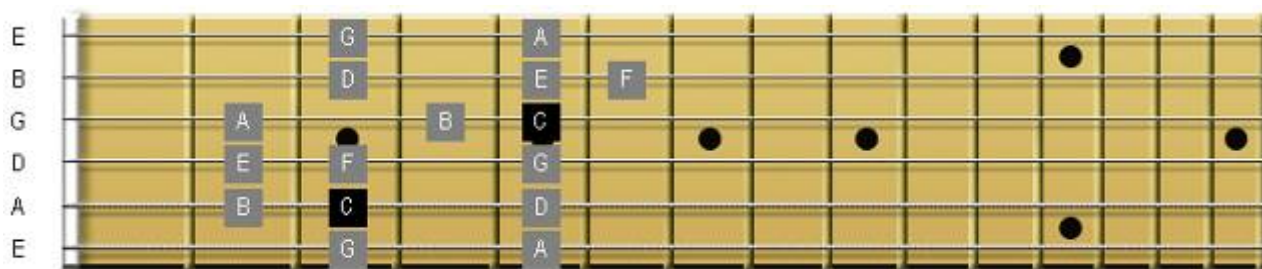


Рис. 2.9. Гама «До мажор» у III позиції

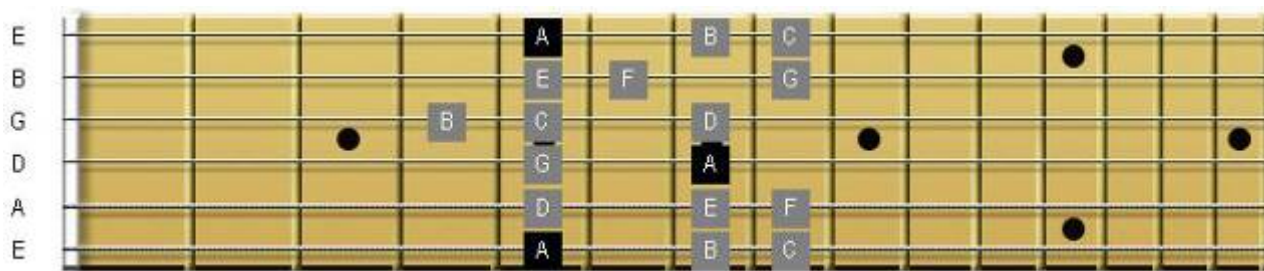


Рис. 2.10. Гама «Ля мінор натуральна» у V позиції



Рис. 2.11. Гама «Ре дорійська» у V позиції

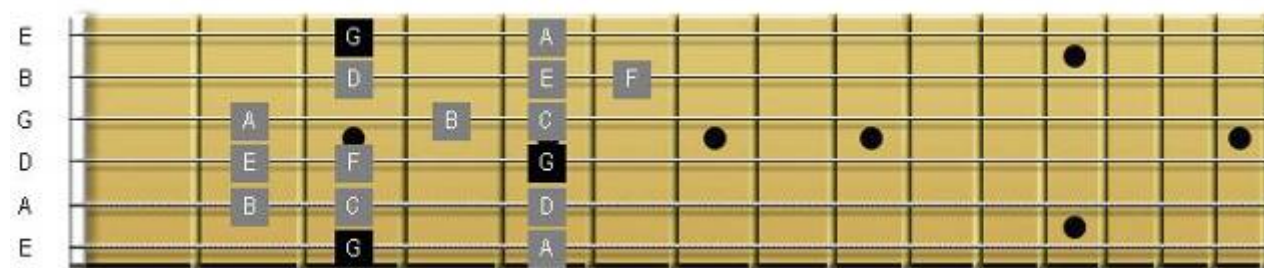


Рис. 2.12. Гама «Соль міксолідійська» у III позиції

По суті, кожна гама являє собою інверсію гами «До мажор», побудованою від різних ступенів (всі гами мають тільки білі клавiші). Використання такого підходу (акорд = гама) дає можливість обігрувати кожен з акордів окремо, підкреслюючи кожен з них. Кожну гаму треба відпрацьовувати окремо граючи вправи для свободи руху в межах позицій (*прийом обігрування акордів*).

Спробуємо створити мелодичну лінію. Почнемо з простого.

**Ідея №1 «Тоніка на першу долю»** (нотний приклад 2.3). На акомпанемент (нотний приклад 2.4) зіграємо тоніку кожного акорду (нотний приклад 2.3)

## Нотний приклад 2.3

### Ідея №1 «Тоніка на першу долю»

Musical notation for Example 2.3. The top staff shows a treble clef with four whole notes: C major (Cmaj), A minor 7 (Am7), D minor 7 (Dm7), and G7. The bottom staff shows a bass clef with four whole notes: 5, 7, 7, 5. The letters T, A, and B are written vertically on the left side of the bass staff.

## Нотний приклад 2.4

### Акомпанемент I – VI – II – V

Musical notation for Example 2.4. The top staff shows a treble clef with four chords: Cmaj, Am7, Dm7, and G7. Each chord is shown with its constituent notes. The bottom staff shows a bass clef with four chords: 5, 7, 7, 5. The letters T, A, and B are written vertically on the left side of the bass staff.

### Ідея №2 «1 - 7 - 1» (нотний приклад 2.5)

Зіграємо такий мелодичний хід: тоніка – септима – тоніка. Зауважимо, що треба враховувати якість інтервалу септими в кожному з акордів. Для акорду «Смај» характерна велика септима, для акордів «Am7», «Dm7» і «G7» характерна мала.

## Нотний приклад 2.5

### Ідея №2 «1 - 7 - 1»

Musical notation for Example 2.5. The top staff shows a treble clef with four chords: Cmaj, Am7, Dm7, and G7. Each chord is shown with its constituent notes. The bottom staff shows a bass clef with four chords: 5, 4, 5, 7, 5, 7, 7, 5, 7, 5, 3, 5. The letters T, A, and B are written vertically on the left side of the bass staff.

### Ідея №3 «Висхідне Арпеджіо» (нотний приклад 2.6).

Тепер зіграємо арпеджіо акордів, починаючи з тієї самої тоніки [51].

Нотний приклад 2.6

#### Ідея №3 «Висхідне Арпеджіо»

Музична нотация для Ідеї №3 «Висхідне Арпеджіо». Зображено чотири такти акордів: Cmaj, Am7, Dm7, G7. Мелодія складається з восьмих нот, що піднімаються від кореня кожного акорду. Нижче наведено арпеджіо для кожного акорду.

### Ідея №4 «Оспівування тоніки» (нотний приклад 2.7)

Оспівування тоніки відбувається таким шляхом: 1 – 2 – 1 – 7 – 1 або навпаки 1 – 7 – 1 – 2 – 1. В будь-якому разі підкреслюється перший ступінь шляхом взяття найближчих ступенів вгору та вниз. Візьмемо перший варіант [72].

Нотний приклад 2.7

#### Ідея №4 «Оспівування тоніки»

Музична нотация для Ідеї №4 «Оспівування тоніки». Зображено чотири такти акордів: Cmaj, Am7, Dm7, G7. Мелодія складається з восьмих нот, що піднімаються від кореня кожного акорду. Нижче наведено арпеджіо для кожного акорду.

За таким же принципом можна оспівувати кожен з акордових звуків, тобто терцію, квінту, септиму.

### Ідея №5 «Гамоподібні мелодії» (нотний приклад 2.8)

Тепер зіграємо мелодію восьмими нотами по кожній гамі вгору та вниз.

Нотний приклад 2.8

#### Ідея №5 «Гамоподібні мелодії»

Музична нотация для Ідеї №5 «Гамоподібні мелодії». Зображено чотири такти акордів: Cmaj, Am7, Dm7, G7. Мелодія складається з восьмих нот, що піднімаються від кореня кожного акорду. Нижче наведено арпеджіо для кожного акорду.

### Ідея №6 «Гама терціями» (нотний приклад 2.9)

Ця ідея базується на вправі, котрою треба відпрацьовувати гами. Рух терціями від ступенів ладу 1-3, 2-4, 3-5, 4-6.

Нотний приклад 2.9

#### Ідея №6 «Гама терціями»

За таким принципом можна використовувати гру гам всіма інтервалами [78].

### Ідея №7 «Комбінація ідей 1. Оспівування терції + арпеджіо» (нотний приклад 2.10)

Поєднаємо вже знайомі ідеї в одну мелодичну лінію. Для цього в першій частині такту зіграємо оспівування терції, а в другій арпеджію акорду вниз починаючи з септими. Таким чином перша частина буде підкреслювати терцовий тон акорду (один з найвагоміших, бо саме терція підкреслює мажорний чи мінорний нахил), а друга самий акорд.

Нотний приклад 2.11

#### Ідея №7 «Комбінація ідей. Оспівування терції + арпеджіо»

### Ідея №8 «Цільова квінта» (нотний приклад 2.12)

Поставимо собі мету – почати або завершити кожен фразу (такт) на квінті кожного з акордів. При цьому будемо намагатися використовувати різні ідеї. Для цього можна використати ідеї вищезгадані або свої. Але основа – квінтовий тон. Щоб підкреслити



його, використаємо четвертну, половинну або навіть цілу тривалість на цільовій ноті [24].

### Нотний приклад 3.12

#### *Ідея №8 «Цільова квінта»*

Проаналізуємо мелодію. Перший такт починається з цільового квінтового тону акорду «Смај», далі по гамі вниз. В другому такті квінта підкреслюється двічі, оспівуванням та половинною нотою. Третій такт восьми нотами підводить цільову (останню) ноту. Четвертий – завершує музичну фразу.

#### **Ідея №9 «Ритмічні варіації»** (нотний приклад 2.13)

Візьмемо за основу мелодію із ідеї №8 і лише змінимо ритм.

### Нотний приклад 2.13

#### *Ідея №9 «Ритмічні варіації»*

Проаналізуємо результат. Змінивши ритміку ми помітили, що характер мелодії теж змінився. Це відбулося в результаті того, що цільові ноти стали іншими. В першому такті це нота мі (терція), в другому залишилася квінта (але на початку такту), а в третьому квінта уступила своє місце септимі. Ритмічні варіації – один з найефективніших способів освіжити та прикрасити мелодію. Грамотне використання ритміки завжди буде тримати слухача в увазі [78].

### Ідея №10 «Використання хроматики» (нотний приклад 2.14).

В ідеалі імпровізатор, створюючи мелодичні лінії, повинен використовувати всю дванадцяти півтонову гаму. З акордовими ступенями (1, 3, 5, 7) зрозуміло, ці ступені створюють «розрядку» мелодії і завжди будуть звучати в акорді, з іншими ступенями ладу (2, 4, 6) теж зрозуміло, їх можна використовувати для оспівування акордових нот або, наприклад гамоподібних мелодій. Але що ж робити з іншими п'ятьма нотами, які не входять ні до акорду, ні до ладу? Ці ступені можна використовувати як ввідні ноти перед цільовими, для з'єднання ступенів, акордів і позицій хроматичними пасажами та створення напруги в звучанні. Широко використовується хроматика в стилі «бібоп».

#### Нотний приклад 2.14

#### *Ідея №10 «Використання хроматики»*

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of four measures. Above the staff, the chords are labeled: Cmaj, Am7, Dm7, and G7. The melody includes chromatic lines and triplets. Below the staff is a guitar fretboard diagram with strings labeled T (top), A, and B (bottom). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Проаналізуємо використання всіх нот зі знаком «b». В першому такті нота «сі бемоль» використовується як з'єднуюча сьомий та шостий ступені, що знаходяться поряд. В другому такті на першій сильній долі нота «мі бемоль» – для створення напруги. Вся фраза «мі бемоль – ре – до ля» має на меті третій акордовий ступінь (нота «до»). Перша та друга частини такту створюють схему «напруга – розв'язка». Третій такт починається і закінчується арпеджіо, в середині створено для тієї ж напруги хроматичний хід «соль – соль бемоль – фа – мі». Нота «сі бемоль» в четвертому такті – це типовий приклад використання блюзової терції: «м.3» переходить в «в.3». Закінчується фраза хроматичним ходом в квінту «мі – мі бемоль – ре».

Це лише деякі ідеї для створення мелодичних імпровізаційних ліній. Ці та інші ідеї необхідно програвати в різних позиціях, різних тональностях. Суть вивчення ладів, вправ, ідей має в деякій мірі парадоксальний характер, адже ми вивчаємо їх задля того, щоб в решті решт від них відмовитися. Бо імпровізація має лише ґрунтуватися на

ладовій основі (і то не у всій музиці), під час гри музикант повинен грати не геометричні побудови, а прислуховуватись до голосу своєї душі. Інструмент використовується тільки для того, щоб відтворити свої ідеї, а щоб правильно їх відтворити треба досконало знати інструмент. Пальці повинні знати як і де граються певні ноти, інтервали, пасажі. Всі ідеї потрібно доводити до автоматизму, щоб для проміжку створення ідеї і її реалізації витрачалось якнайменше часу.

Для опанування джазовою імпровізацією важливим є розвиток музичного слуху. Корисна для цього вправа – так зване «зняття соло з записів» тобто повторення по слуху музичної імпровізації виданих виконавців [72; 86].

Зараз існує багато нотних видань з виписаними імпровізаціями, але вивчення імпровізацій з нот веде до механічного заучування ліній, такий спосіб буде корисним для аналізу мелодій та ладів, які використовуються для обігрування акордів (особливо якщо в нотах виписана гармонія, позначені арпеджіо та лади). Найбільш ефективним буде власне «зняття» (повторення по слуху) мелодичних ліній, цьому можуть допомогти такі комп'ютерні програми як «Sound Forge» та «Adobe Audition». Також існують спеціально розроблені програми для розвитку музичного слуху та почуття ритму такі як «Earopre» та «Sibelius Auralia». Для відпрацювання обігрувань акордів та гармонічних зворотів є незамінною програма «Band in a Box».

В роботі над нотним музичним матеріалом теж дуже важливим є осмислений підхід, розбір кожної деталі твору. Для прикладу розберемо твір видатного коміка кінематографу Чарлі Чапліна «Smile» (Посмішка) в джазовому перекладі для гітари П. Буторіна (нотний приклад 2.15)

### Нотний приклад 2.15



П'єса була написана в 1936 році і прозвучала вперше в одному з найвідоміших фільмів Чапліна «Modern Times» (Нові часи). Перед розбором та вивченням самої теми ми б рекомендували знайти та послухати максимум її варіантів, яких сьогодні налічується досить багато (враховуючи популярність мелодії). Сьогодні не так складно знайти варіанти її виконання маючи доступ до Інтернету. В якості прикладів можемо рекомендувати виконання п'єси такими музикантами як Bireli Lagrene, Michael Jackson, Jimmy Scott, Rod Stewart, Take 6, Toots Thielemans та іншими. Треба звернути увагу на те, як мелодія звучить в різних обробках, на характер твору, його ритміку, гармонічні знахідки. При розборі нотного тексту бажано, щоб учень міг проспівати мелодію напам'ять.

Дане аранжування написане в тональності «До мажор» в бразильському стилі Боса Нова. Найскладнішою тут є ритмічна структура твору. Взагалі, гітара – такий інструмент, котрий по суті дає змогу вести декілька ізольованих ліній одночасно (на відміну від духових інструментів), і цим інструмент є дуже вигідним для сольного виконання. Які ж лінії ми можемо виділити в структурі даного твору? Їх є три: мелодія, акомпанемент і бас. Найголовнішою є мелодія, адже саме по ній ми впізнаємо твір. Мелодія знаходиться зверху, її можна виокремити (навіть не слухаючи твір) по запису нот штилями вгору. Саме до мелодичної лінії ми маємо віднестись з особливою увагою. Наступні лінії акомпанементу і басу утворюють каркас на якому вибудовується мелодія. Для кращого розуміння тут доречно використати метод **образного порівняння з позамузичними явищами**. Уявімо будинок. Бас – це фундамент будинку, від є міцною та непохитною опорою будинку, а отже і басова лінія повинна бути чіткою та щільною. Акомпанемент – це оздоблення будинку, його внутрішній та зовнішній вигляд, колір, дрібні деталі, які створюють співзвуччя інтервалів та акордів. Мелодія ж – це форма будинку, те, що ми бачимо ззовні, по чому ми зможемо розпізнати господаря.

Басова лінія (фундамент) в самій темі (5 – 20-ті такти) грається на першу та третю долі такту (окрім 10-го та останнього 20-го такту) і записується штилями вниз. Лінія акомпанементу знаходиться між лініями басу та мелодії і записується теж найчастіше штилями вниз (в деяких моментах може записуватися штилями вгору задля спрощення прочитання тексту (17-й такт, остання доля). При розборі цього твору найскладнішим є опанування ритмічних малюнків «бас +

акомпанемент» і «мелодії». За основу взятий такий ритмічний рисунок (нотний приклад 2.16).

### Нотний приклад 2.16

#### Основний ритмічний рисунок п'єси

The image shows a musical score for a piece titled "Bossa Nova". It consists of two systems of music. The first system (measures 5-8) is in C major, with chords C and Cmaj7. The second system (measures 9-12) is in C major, with chords C#, Eb dim, Dm, and A7. The guitar part is written in standard notation with fret numbers and fingerings. The melody is written in treble clef with a 5/4 time signature.

В басу чергується тоніка з квінтовим тоном на першій та третій долі відповідно, акомпанемент завжди грається на «і». Якщо ж ми поглянемо на мелодію, то побачимо, що вона постійно наче випереджає основний ритм на одну восьму ноту (окрім першого такту), це ми бачимо по залігованій ноті на першу долю такту, яка по суті грається на останню долю (на «і») попереднього такту. При знайомстві з твором вчителю і учню варто розділитися на дві окремі партії («бас + акомпанемент» і «мелодії») і пограти вдвох по черзі кожен партію (гра в ансамблі з учителем). «Бас + акомпанемент» треба грати так, як показано на нотному прикладі 3.16, мелодію – як в оригінальному нотному записі. Це робиться задля усвідомлення ритмічних особливостей твору, адже одразу дуже важко уловити всі ритмічні відхилення. Коли ритміка буде відпрацьована, слід звернути увагу на гармонічну структуру твору (акорди) та співвідношення її з мелодією. Мелодія перших п'яти тактів теми (5-10 такти) диктує гармонічну основу твору. Ми бачимо секвенційне розгортання мелодії від тоніки (5-6 такти), яке диктує акорд «С», великої септими (7-8 такти) – акорд «Смај» та від великої сексти (9-10 такти) – акорд «С6». В десятому такті з'являється акорд «Eb dim», який можна розглядати як ввідний до акорду другого ступеня основної тональності – акорду «Dm7»

(усвідомлене вивчення музичного тексту, опора на теорію музики) [33]. В одинадцятому такті з'являється нота «До дієз» яка є нехарактерною для основної тональності твору, але якщо розглядати акорд «Dm» як тимчасовий тональний центр, то нота «До дієз» може бути виправдана як терція домінантового акорду «A7» тимчасової тональності. Звернемо також увагу на 15 та 16 такти, тут ми маємо знову справу з тимчасовим відхиленням у тональність «Мі бемоль мажор», так акорди «Fm» і «Bb7» є стандартним гармонічним оборотом «II – V» після чого знову повертається основна тональність і закінчується п'єса оборотом «III – VI#5 – II – V13», в тональності це акорди «Em – A7#5 – Dm – G13».

Щодо вступу, то він грається вільно (Free), найголовніше звернути увагу на ліги, що об'єднують фрази. Перша фраза – 1-2 такти, друга – 3-й такт, третя – 4-й такт.

Кода побудована на чергуванні акордів «C – Cmaj – C6 – G9», якщо правильно прорахувати ритміку, то проблем не має бути.

В опрацюванні нотного матеріалу допомагає табулятура (зображення нот на гітарному грифі), яка написана під кожним нотним станом, але до неї не варто прив'язуватись, вона повинна діяти лише як підказка. Бажаний темп твору – 90 ударів за хвилину (четвертних тривалостей), але варто підбирати темп виходячи із здібностей конкретного учня. П'єса розрахована на третій клас музичної школи (при п'ятирічному навчанні).

Для кращого запам'ятовування та розуміння гармоній твору вивчаються стандартні гармонічні звороти, які зустрічаються мало не в кожному стилі музики. Це звороти II – V – I по мажору («Cmaj – Dm7 – G7» в До мажорі) та мінору («Bm7b5 – E7(b9) – Am7» в Ля мінорі), «Turnaround» I – VI – II – V («Cmaj – Am7 – Dm7 – G7» по До мажору). Якщо класична гармонія (особливо в каденціях) будується на «можна» та «не можна», то джазова гармонія більш варіативна і будується скоріш за правилами «краще» та «гірше». Гнучкість гармонії залежить від співвідношення гармонічної та мелодичної лінії, стилю твору та фантазії аранжувальника або виконавця. Так, вищезгаданий «Turnaround» зі стандартного вигляду може перетворитися в I – VI7 – II7 – V7 (Cmaj – A7 – D7 – G7); I – VI – VIb7b5 – V13 (Cmaj – Am7 – Ab7b5 – G13); I – VI7#5 – IIIm9 – IIb9 (Cmaj – A7#5 – Dm9 – Db9); IIIIm7 – IIIb7 – II7 – IIb7 (Em7 – Eb7 – D7 – Db7) і т.д. Але вибираючи акорд для заміни необхідно перш за все звертати увагу на те, куди рухається

мелодична лінія. Більш детально на цьому моменті зупинятися не будемо, бо існує безліч літератури присвяченій цій темі. Одним з найкращих та найдоступніших прикладів є відео-школа гітарного майстра Джо Пасса «Solo Jazz Guitar» [22; 23; 24]. Зазначимо лише, що всі стандартні гармонічні моделі та їх гармонізації треба відпрацьовувати в усіх тональностях.

Таблиця 2.1

## Методи та прийоми джазової гри на гітарі

№	Методи	Прийоми
1	Гра в ансамблі	Вивчення учнем мелодії твору напам'ять та її проспівування; уважне слухання акомпаніатора (соліста) та злагоджена гра; гра мелодії в різних стилях і темпах; слухання мелодії у виконанні різних виконавців.
2	Усвідомлене вивчення музичного тексту	Аналіз засобів музичної виразності: мелодії, гармонії, ритму твору; слухання мелодії у виконанні різних виконавців; вивчення нотного, словесного тексту мелодії; визначення ідеї твору.
3	Метод імпровізації	Створення мелодії: тоніка на першу долю, тоніка – септима – тоніка, висхідне (низхідне) арпеджіо, оспівування тоніки (терції, квінти, септими), гамоподібні мелодії, гама терціями (квартами, квінтами, секстами, септимами, октавами), цільова нота, використання хроматики, ритмічні варіації, комбінації ідей; вивчення гам; запам'ятовування аплікатурних моделей.
4	Підбір мелодій та акомпанементу на слух	Використання комп'ютерних програм; проспівування мелодії; вивчення стандартних гармонічних зворотів; гармонічний аналіз мелодії.
5	Асоціативний метод	Образні порівняння музики з поза музичними явищами; порівняння акордів з кольорами (та їх відтінками); створення настрою за допомогою консонуючих та дисонуючих інтервалів та акордів.



### 3. Вивчення теми: «Феномен джазового мистецтва» у вищому педагогічному навчальному закладі

У вищих педагогічних навчальних закладах джазова музика вивчається на заняттях з музичного інструменту та навчального курсу «Історія зарубіжної музики» [61]. Метою вивчення курсу «Історія зарубіжної музики» є набуття музично-історичних, культурологічних знань розвитку музичного мистецтва, умінь їх педагогічної інтерпретації музикантом-педагогом в галузях освіти та культури. Основні завдання курсу: формування мистецького світогляду, виховання естетичного смаку та відчуття стилю, вироблення професійного ставлення до певної музичної події, стильового чи жанрового явища, конкретного музичного твору, творчого доробку та діяльності певного композитора чи виконавця в контексті історико-культурологічного підходу, формування умінь об'єктивної оцінки мистецьких явищ минулого та сучасності, розвиток лекторських навичок, виховання аналітичного мислення, вироблення навичок наукової роботи.

На вивчення теми *«Огляд музичного мистецтва другої половини ХХ століття. Основні напрямки джазової та естрадної музики»* відводиться 4 години лекційних, 2 години практичних занять, 2 години на самостійну роботу, 4 години на лабораторну роботу.

На нашу думку матеріал, який пропонується до викладу на лекції представлений дуже широко. Великий нахил зроблено на авангардистські течії (хоча на нашу думку ні хард-боп, ні джаз-рок не мають до нього відношення). Рок музику на лекційних заняттях ми б взагалі не займали виходячи з того, що обмежені часом. Гадаємо, що доцільним буде виведення теми рок та естрадної музики на самостійне опрацювання. Слід звернути увагу не тільки на історичний аспект виникнення та розвитку джазу як виду мистецтва, але й показати як він існує в сучасній музичній культурі. На наш погляд, дану лекцію можна розбити на дві теми, в першій – здійснити загальний огляд музичного мистецтва другої половини ХХ ст. (2 г.), інші дві години лекційного часу сконцентруватися на розгляді феномену джазу як першооснови всієї естетики сучасної музичної культури.

Розглянемо варіант другої частини лекції. Тема лекції: «Феномен джазової музики».

*Планом* даної лекції може бути наступне:

1. Жанрово-інтонаційні джерела джазу
2. Еволюція джазових стилів
3. Джазове мислення сьогодні

*Література*, яку необхідно опрацювати студентам:

1. DVD: Історія джазу в 12-ти серіях. Серіал Кена Бьорнса – Нью Йорк. – 2003 р.
2. Колліер Дж. Л. Становлення джазу. Популярний історичний нарис. – М.: Радуга, 1984.
3. Козлов А. Козел на саксе. – М.: Вагриус, 1998.
4. Переверзев Л. От джаза к рок-музыке // Конен В. Пути американской музыки. – М.: Музыка, 1977.
5. Симоненко В. Лексикон джазу. – К.: Муз. Україна, 1981.

*Мета* лекції: Ознайомити студентів з феноменом джазу як особливим пластом музичного мистецтва, його жанрово-інтонаційними джерелами, стилями та образом мислення.

*Обладнання*: Комп'ютер або DVD програвач

*Музичний матеріал*:

01 - Трудова пісня Huddie Leadbelly - Juliana Johnson (при роботі сокирою);

02 - Спірічуелс - Guide Me O Thou Great Jehovah;

03 - Big Bill Broonzy - Big Bill Blues;

04 - Joey De Francesco - Sister Sadie;

05 - Scott Joplin - Maple Leaf Rag;

06 - Диксиленд - King Oliver Jazz Band - Dipper Mouth Blues;

07 - Glenn Miller - In The Mood;

08 - Charlie Parker - Celerity (Celebrity);

09 - Art Tatum – Yesterdays;

10 - Gordon Goodwin's Big Phat Band - "Yesterdays";

11 - Ascenseur pour l'échafaud (1958) Miles Davis and Louis Malle Recording Session;

12 - John Coltrane - Giant Steps;

13 - BB King - How Blue Can You Get;

14 - Rahsaan Roland Kirk - Live In '63 & '67;

15 - Ray Charles - Hallelujah I Love Her So (1955);

16 - Ornette Coleman Quartet - Dancing In Your Head;

17 - Dave Weckl Band - The Chicken;

18 - Jazz Therapy ( П. Буторін, І. Суріков, Р. Пилипенко) –  
Чорнобривці;

Розглянемо методику читання лекції.

Сьогодні джазова музика є дуже різнобарвною і представлена різними стилями і напрямками, які формувалися на протязі ХХ ст. Охопити в повному обсязі період зародження і формування джазу як особливого виду мистецтва за той короткий час, який відводиться для опрацювання цього матеріалу просто не можливо, але можливо зацікавити студентів в вивченні цієї музики, котру називають «класичною музикою ХХІ століття». Тому, головним завданням нашої лекції ми вважаємо формування мотивації майбутніх учителів до вивчення джазової культури.

Доцільним буде використати *дедуктивний метод* навчання [84] при вивченні настільки об'ємного періоду, який включає в себе вже більш ніж 100 років.

У вступі (див. Додаток В) охарактеризуємо саме поняття «джаз» і окреслити його історичні рамки. Далі *продемонструємо* дві таблиці. На таблиці №1 (див. Додаток В) зображені жанрово-інтонаційні джерела джазу, напрями, які привели до зародження джазової музики. Це ще не зовсім джаз, але без чого виникнення джазу не відбулося б. На таблиці №2 (див. Додаток В) зображено джазові напрями які виникали і збагачували джазову музику новими барвами на протязі ХХ ст.

Використовуючи *наочний метод*, нам буде легше порівняти напрями, зрозуміти причини їх виникнення і проаналізувати наслідки, виокремити спільне в джазовій музиці та визначити постаті видатних музикантів, які зробили найвагоміший вклад в розвиток цього мистецтва. На деяких напрямках зупинимось глибше, деякі просто відзначимо. Виділимо лише найголовніші риси, які мають місце в сьогоденній музичній культурі.

Отже, в табл. №1 перший напрям – *Менестрелі*. Через те, що менестрелі досить давній вид мистецтва і ми володіємо в порівнянні з іншими напрямками досить скромною кількістю інформації на цьому етапі обмежимося лише методом *розповіді* (див. Додаток В).

Наступний напрям – *Трудові пісні*. Розповідь про трудову пісню (див. Додаток В). Для відтворення духу того часу використаємо метод *демонстрування* або *наочно-слуховий метод* – прослухаємо пісню,

яка виконувалася при роботі сокирою (*слухання пісні у виконанні Huddie Leadbelly та Juliana Johnson*) (див. Додаток Б)

*Спірічуелс*. Продовжуючи розповідь про предків джазу далі використаємо метод **ілюстрування**. Покажемо фото американської християнської церкви початку ХХ ст. Паралельно лунає спірічуелс «Guide Me O Thou Great Jehovah» (див. Додаток Б). Показ фотографії, слухання музики у супроводі розповіді матеріалу дає змогу активізувати увагу студентів, поєднання наочно-зорових з наочно-слуховими методами – **інтегративний метод** – потребує включення зорової та слухової пам'яті одночасно, що сприяє засвоєнню явища в цілому та кращому запам'ятовуванню навчальної інформації.

*Блюз*. Розповідь про блюз (див. Додаток В). Так як однією з характерних рис блюзу є 12-ти тактова структура, яка видозмінювалась гармонічно, а отже і мелодично на протязі становлення джазової музики, крокуючи поруч з ним, розглянемо одну із гармонічних схем «Класичного» (Схема 1) та «Сучасного» (Схема 2) блюзу (див. Додаток В). Прикладом «класичного блюзу» може слугувати запис гітариста Big Bill Broonzy – «Big Bill Blues», до сучасного блюзу запис клавішника Joey DeFrancesco – «Sister Sadie» (*Прослуховування музики* – див. Додаток Б).

*Регтайм*. Розповідь про регтайм (див. Додаток В). Демонстрація регтайму Скота Джопліна «The Entertainer» (див. Додаток Б), ілюстрація фотографії автора (див. Додаток Б).

На регтаймі закінчується опрацювання першої таблиці. Після викладання цієї частини лекції доцільно використати метод **узагальнення** і наголосити на тому, що кожен з вищезгаданих напрямків вплинув на виникнення джазу. Деякі дослідники виділяють блюз та регтайм як складову частину джазової музики, але це спірне питання. Що ж до самої еволюції джазової музики як мистецтва прослідкуємо його сходження і укріплення позицій на таблиці №2.

*Новоорлеанський джаз (диксиленд)*. Розповідь про новоорлеанський джаз (див. Додаток В) та прослуховування аудіо запису King Oliver Jazz Band - «Dipper Mouth Blues» (див. Додаток Б) з ілюстрацією фотографії (див. Додаток Б).

*Свінг 30-х р. ХХ ст.* Звучить аудіо запис Glenn Miller – «In The Mood» з ілюстрацією фотографії автора. Розповідь про стиль (див. Додаток Б). Особливу увагу треба звернути на поняття «свінг», саме його ритмічна організація – одне з найвизначніших відкриттів джазової

музики. Ілюстрація ритмічних характеристик новоорлеанського джазу та свінгу (див. Додаток Б).

*Бібоп.* Ми підійшли до напрямку, який зробив справжню інтелектуальну революцію в гармонічній та мелодичній мові джазу. Музиканти стилю бібоп на чолі з Чарлі Паркером та Діззі Гіллеспі підняли мову імпровізації на новий рівень. Розповідь про бібоп (див. Додаток В) і демонстрація відеозапису Charlie Parker – «Celerity» (див. Додаток Б).

Перш ніж перейти до наступного стилю, варто згадати про людину, яка своїми гармонічними знахідками перевершила, як кажуть деякі дослідники джазу, мову бібопу. Розповідь про Арта Тейтума (див. Додаток В) і демонстрація відео Art Tatum – «Yesterdays» (див. Додаток Б).

Для *порівняння* [54], продемонструємо сучасне трактування музики Арта Тейтума. Один з найвидатніших бенд-лідерів сучасності і керівник оркестру «Big Phat Band» Гордон Гудвін взяв оригінальну доріжку тільки-но прослуханої п'єси Yesterdays у виконанні Арта Тейтума (сучасні студійні умови це дозволяють) і зробив аранжування для оркестру. Слухання запису 2008 року (див. Додаток Б). Відмітимо, що парію фортепіано грає сам легендарний Арт Тейтум.

*Кул.* Розповідь про кул (див. Додаток В). та демонстрація фрагменту одного з ранніх відеозаписів Майлса Девіса «Ascenseur pour l'échafaud (1958), Miles Davis and Louis Malle Recording Session» (див. Додаток Б).

*Хард боп.* Розповідь про хард боп (див. Додаток В). Для кращого розуміння того, що таке джазова імпровізація і яких висот вона може досягти пропонуємо переглянути партитуру п'єси Джона Колтрейна «Giant Steps» в авторському виконанні (*демонстрація відео* (див. Додаток Б). Звернемо увагу на швидкість виконання твору та мислення Колтрейна, відмітимо нестандартну гармонічну будову та швидкі переходи з тональності в тональність. Джон використовує власні гармонічні заміни, які так і назвуть – «Колтрейнівські заміни».

*Ритм-енд-блюз.* Розповідь про ритм-енд-блюз (див. Додаток Б). Демонстрація відео «BB King - How Blue Can You Get» (див. Додаток Б).

*Фанк.* Розповідь про фанк (див. Додаток В). Демонстрація відео «Rahsaan Roland Kirk - Live In '63 & '67».

*Соул.* Розповідь про соул (див. Додаток В). Демонстрація відео «Ray Charles - Hallelujah I Love Her So (1955)».

*Авангард.* Розповідь про авангард (див. Додаток В). Демонстрація одного з ранніх відео піонера «вільного джазу» саксофоніста Орнета Коулмена «Ornette Coleman Quartet - Dancing In Your Head». Перед демонстрацією відео лише зазначимо, що не будемо робити поспішних висновків про те, що чуємо, адже в основному музиканти приходять до авангарду маючи за плечима досить солідну школу не нехтуючи класичною, джазовою, рок та взагалі будь-якою музикою, принаймні більшість з них. В усякому разі з авангарду ніхто точно не починає. Тут студенти мають *самостійно* зробити висновки.

*Джаз-рок.* Розповідь про джаз-рок (див. Додаток В). Демонстрація відео барабанщика «Dave Weckl Band - The Chicken». У його виконанні ми можемо прослідкувати синтез не тільки рок або джазової музики (цей синтез пізніше трансформувався в поняття «фьюжн»), але й підхід до виконавської майстерності, притаманний класичним музикантам (що джазові музиканти зробили теж своїм надбанням) – ювелірна робота над кожним звуком. Всі учасники ансамблю – імпровізатори вищого гатунку в чому ми зможемо переконатися прослухавши їхні соло.

Джаз-роком закінчується таблиця, але далеко не перелік джазових стилів. Ми виокремили, на нашу думку, лише основні з них. В дійсності окремими темами можна говорити про джаз в латино-американській музиці або джаз в СРСР тощо. На останок запропонуємо цікаву музичну вікторину (*проблемний метод*) на тему «Класична музика і джаз». Ренді Волдмен (Randy Waldman) в 1998 році записав альбом, в якому до нього приєдналися джазові легенди сучасності для того, щоб записати джазові версії творів безсмертних класиків. Запропонуємо вгадати деякі з творів (3-4 за вибором) і звернемо увагу на їх концепцію. *Порівняємо* їх. Власне теми (мелодії) лишилися незмінними, в середині творів, як правило з'явилися імпровізації на близьку або дещо видозмінену гармонію твору; змінився ритм. Характер музики теж змінився. Якщо для класичного виконавця найідеальніше виконання твору – це виконання, яке найближче до оригінального задуму автора, то для джазмена тема – це тільки привід для імпровізації. А отже, все, що зараз у нього на душі (музика кожного разу може мати різний характер), все це втілюється в музиці. Арсенал ритмів – від самби до свінгу. Виконавський аспект – окрема тема. Все це говорить про високий професіоналізм виконавців та творчий геній

аранжувальників. Класична музика в джазових версіях – це досить поширена тема і багато джазменів звертається до неї. На нашу думку Ренді Волдмен поки що зробив це якнайкраще.

Якщо до надбання класиків звертаються часто, то наступний альбом, твори з якого відомі не тільки старшому, але й самому юному поколінню досить рідкісне видання. Мова йде про альбом Ігора Бутмана «Весёлые истории» в який ввійшли твори з радянських дитячих мультфільмів та кінофільмів. Альбом було записано в 2007 році теж в товаристві найкращих джазменів сучасності, таких як Чік Корія, Ренді Бреккер, Стефон Харріс, Джон Патітуччі, Джек ДеДжонетт. Запропонуємо студентам також прослухати та назвати декілька творів на вибір.

Джазова музика не обминула і народну (зокрема українську) музику. Серед тих українських джазменів, хто звертався до українського фольклору слід відмітити Ігора Закуса, колектив «Man Sound», Сергія Давидова, Олександра Любченка, Олександра Саратського, Ігора Хоми. Серед зарубіжних це Вагіф Мустафазаде, Гражина Аугустік, Мартін Шрак; видатний гітарист Ел Ді Меола (Al Di Meola) має альбом, записаний з одним з найкращих українських бандуристів – Романом Гриньків. Пропонуємо переглянути студійний відеозапис полтавського гурту «Джазова терапія» і обробку твору В. Верменича «Чорнобривці» який вже можна прирівняти до українського фольклору (див. Додаток Б). Твір виконано у бразильському стилі боса нова.

Висновком лекції може бути наступне: «Отже, як ми побачили і почули, джазова музика ніколи не стояла на місці, а постійно видозмінювалася, дякуючи окремим персоналіям джазменів. Хоча їй тільки близько ста років, за цей проміжок часу вона була і на підйомі і в занепаді, вважалась і новим видом мистецтва і в своєму роді класикою. Сьогодні вплив джазу можна прослідкувати в деяких далеких від нього стилях, бо насправді інколи дуже важко визначити стиль музики (на те і з'явилось таке поняття як «фьюжн», тобто сплав). Навіть деякі джазові музиканти не люблять коли їх називають «джазменами», бо вони є універсальними виконавцями, яким підвладна як класика так і комерційна музика. Джазова школа дуже сильна саме тому, що ввібрала в себе всі найкращі аспекти і виконавської і композиційної техніки, а в основі своїй поставила імпровізацію».

Для **самостійної роботи** пропонуємо студентам підготувати доповідь на одну з тем:

1. Мистецтво менестрелів
2. Спірічуелс
3. Трудова пісня
4. Блюз – коли гарній людині погано
5. Регтайм
6. Новий Орлеан – колыска джазу
7. Свінговий бум
8. Політ диковинної пташки (стиль бібоп)
9. Геній Майлса Девіса
10. Авангардне мистецтво в музиці
11. Чорне і біле, або расові конфлікти в музиці
12. Комерційний джаз
13. Джаз в СРСР
14. Джаз за межами Америки
15. Видатні постаті в джазі

Переглянути 12-ти серійний фільм Кена Бьорнса «Історія джазу», відвідати джазові концерти, прослухати та проаналізувати ті джазові записи, які найбільше сподобалися.

### **Практичне заняття**

Основними завданнями практичних занять є поглиблення та уточнення знань, здобутих на лекціях і в процесі самостійної роботи. А саме, стосовно проведення практичного заняття на тему: *«Огляд музичного мистецтва другої половини ХХ століття. Основні напрямки джазової та естрадної музики»*, ми пропонуємо зосередитись також на засвоєнні основних стилів і понять джазової музики.

*Тема* практичного заняття: *«Феномен джазової музики»*.

*Мета* практичного заняття: закріпити знання про джаз як особливий пласт музичного мистецтва, про його жанрово-інтонаційні джерела, стилі та образ мислення.

*Завдання* практичного заняття:

- охарактеризувати основні жанрово-інтонаційні джерела джазу та основні джазові стилі;
- прослідкувати еволюцію джазових стилів;



- з'ясувати причини виникнення джазових стилів та прослідкувати роль персоналій в історії джазової думки;
- виокремити характерні риси джазової музики.

*Обладнання:* Комп'ютер або DVD програвач.

*Музичний матеріал:*

- 1 - Диксиленд - Jelly Roll Morton - Black Bottom Stomp;
- 2 - Бібоп - Dizzy Gillespie – Ornithology;
- 3 - Кул - Miles Davis - All Blues;
- 4 - Ранній блюз - Missisipi John Hurt - Avalon Blues;
- 5 - Джаз - рок - John Scofield - Stranger To The Light;
- 6 - Свінг 30х років - Count Basie - Jumping At The Woodside;
- 7 - Авангард - Cecil Taylor – Conquistador;
- 8 - Відеозапис «Flecktones - Victor Wooten (Bass Solo)»
- 9 - Відеозапис «Charlie Hunter – Recess»;

*Планом* даного практичного заняття може бути наступне:

1. Письмове тест-опитування
2. Слухання і обговорення доповідей студентів
3. Музична вікторина
4. Аналіз творчості Віктора Вутена та Чарлі Хантера

*Література* для підготовки до заняття:

1. DVD: Історія джазу в 12-ти серіях. Серіал Кена Бьорнса – Нью Йорк. – 2003 р.
2. Коллієр Дж. Л. Становлення джазу. Популярний історичний нарис. – М.: Радуга, 1984.
3. Козлов А. Козел на саксе. – М.: Вагриус, 1998.
4. Переверзев Л. От джаза к рок-музыке // Конен В. Пути американской музыки. – М.: Музыка, 1977.
5. Симоненко В. Лексикон джазу. – К.: Муз. Україна, 1981.

На початку заняття доцільно буде провести невеличке письмове **тест-опитування** на 5 хв.

Питання до тесту:

1. Скільки років джазовій музиці?
  - а) Приблизно 50 р.
  - б) Приблизно 100 р.**
  - в) Приблизно 150 р.
2. Що не є жанрово-інтонаційним джерелом джазу?
  - а) Свінг**
  - б) Менестрелі

в) Спірічуелс

3. *Що з жанрово-інтонаційних джерел джазу можна виокремити сьогодні в окремий напрямок музики?*

а) Менестрелі

б) Трудова пісня

**в) Блюз**

4. *В якому місті виник стиль «диксиленд»?*

а) Нью-Йорк

б) Чикаго

**в) Новий Орлеан**

г) Баден-Баден

5. *Який історичний період називають «Ера свінгу»?*

а) 20-ті р. ХХ ст.

**б) 30-ті р. ХХ ст.**

в) 40-ві р. ХХ ст.

6. *Хто був одним із ідейних засновників стилю «бібоп»?*

а) Луї Армстронг

б) Гленн Міллер

**в) Чарлі Паркер**

г) Майлс Девіс

д) Джон Колтрейн

7. *Стиль, що виник на противагу бібопу.*

**а) Кул**

б) Хард-боп

в) Фанк

г) Джаз – рок

8. *Що означає слово «фьюжн»?*

**а) сплав (злиття)**

б) виокремлення

в) розвиток

г) подібність

Після тесту прослухаємо деякі з заздалегідь запропонованих і підготовлених доповідей (на вибір) студентів на теми.

**Музична вікторина.** На дошці пишуться стилі музики у вільному порядку, студентам пропонується проставити їх в правильному (див. Додаток Б).

1. Диксиленд

2. Бібоп

3. Кул
4. Ранній блюз
5. Джаз-рок
6. Свінг 30-х років
7. Авангард

**Творче завдання.** Пропонуємо переглянути п'ятихвилинний відео ролик, на якому грає бас гітарист Віктор Вутен (Victor Wooten) (див. Додаток Б).

**Завдання:** підрахувати кількість прийомів, які він використовує під час гри, виділити логічно закінчені побудови імпровізації та прослідкувати логіку мислення музиканта (*Перегляд відео*).

**Методичні рекомендації.** Слід звернути увагу на те, які можливості має такий інструмент як бас-гітара. Справді, до 70-х років минулого століття бас-гітара використовувалася виключно як акомпануючий інструмент. З приходом нового покоління музикантів, таких як Жако Пасторіус (Jaco Pastorius), Брайан Бромберг (Brian Bromberg), Нільс Педерсон (Nils Pederson) та ін. бас-гітара отримала нове амплу сольного інструменту. Що ж ми побачили і почули на відео? Звернемо увагу на різноманітність технічних прийомів гри. Це і удари та зриви в лівій руці і різні техніки тремоло (0:33 хв. і 3:23 хв.) і тепінг (1:17 хв.) і піцикато (1:37 хв.) і використання бас гітари як перкусії (2:23 хв.) в правій. Відмітимо підхід до звуковидобування, Віктор жодною нотою не нехтує, динамічно все вивірено також. Використовуючи тільки 4 струни ми в соло чітко чуємо і мелодію і гармонію, Вутен використовує і басові і акордові ноти логічно вибудовуючи фрази. На 0:33 хв. ми чуємо цитату з Бахівської «До мажорної прелюдії», зверніть увагу тут на техніку правої руки. Зв'язка, яка з'являється на 1:17 хв. і виконується прийомом «тепінг» підводить нас до добре відомого (ми це можемо чути по реакції залу) християнського гімну «Amazing Grace». Мелодію п'єси Віктор грає прийомом «піцикато», додаючи бас та гармонію. Також відмітимо гармонію теми на 1:17 хв. та 4: 12 хв. Перше проведення грається за оригінальною гармонією, друге – за власною. Ватро наголосити на красі та нестандартності гармонічного мислення виконавця. На 2:23 хв. ми чуємо чіткий ритм в якому програється та сама мелодія. Прослідкуємо окремо за мелодичною та басовою лініями на цьому проміжку. Вони створюють респонсорну форму (питання-відповідь). Проміжок 3:24 - 4:12 – це демонстрація техніки Віктора

Вутена. Скільки років старанних репетицій сконцентровано у 5 хвилинах звучання!

Після обговорення для закріплення бажано проглянути та прослідкувати всі розібрані моменти на відео ще раз.

Далі переглянемо відео ще одного гітарного віртуоза Чарлі Хантера (Charlie Hunter). Що не звичного ми побачили і почули? Перше, що кидається в очі – це вигляд самого інструменту. Чарлі грає на специфічному гібриді звичайної гітари та бас-гітари. Інструмент створено гітарним майстром Ральфом Новаком (Ralph Novak), він має 3 басові і 5 гітарних струн, які окремо підключаються до двох комбиків так, що басові струни та гітарні функціонують і регулюються окремо. Гриф має віялоподібну форму ладів. Це із-за різного натягнення струн. Але найбільш приголомшує сама манера гри на інструменті. Мені пощастило бути на концерті та майстер класі Чарлі Хантера в жовтні 2008 р. в Києві, коли Чарлі приїздив на фестиваль «Jazz in Kiev». Цікаво, що гітарист наголошував на тому, що не можливо навчитися грати на цьому інструменті, не вмючи грати на барабанах. Справді, ударна установка розвиває незалежність кінцівок, це й найголовніше в грі на інструментах Novax, адже одночасно потрібно слідкувати і за мелодичною лінією, і за ходом гармонії, і за басовими лініями. А тут ще й мають місце фізіологічні обмеження. Хантер справляється з цим завданням на «відмінно», при чому в будь-яких темпах! Імпровізаційна фантазія (в вище згаданих фізіологічних рамках) теж вражає.

*Підсумок.* Віктор Вутен та Чарлі Хантер це лише одні з представників джазової культури, кожне покоління народжує геніальних новаторів, що у джазовій музиці поєднують в одній постаті і композитора і виконавця, джазмени творять власні стилі, імпровізаційні концепції гри, технічні прийоми звуковидобування.

Ми прослідкували роль жанрово-інтонаційних витоків джазу, еволюцію джазових напрямків; проаналізували роль засобів музичної виразності у джазовій музиці та місце персоналій в історії становлення джазової культури.

## Лабораторне заняття

На лабораторне заняття запропонуємо майбутнім учителям *знайти та принести для розбору та аналізу* будь-які джазові записи і пояснити чому їх можна вважати джазовими, знайти записи відомих мелодій у виконанні джазменів, підготувати доповідь про цікавих та не згаданих на лекціях і семінарі джазових особистостей (не обов'язково про музикантів, можна про продюсерів, теле- та радіоведучих, організаторів джазових фестивалів, журналістів та інших).

На занятті варто *розібрати* різноманітні джазові та псевдо джазові підходи до одного і того ж твору (на прикладі п'єси Джорджа Гершвіна «Summertime» (див. Додаток Б, 42 варіанти виконання).

Створити *дискусію* на тему «Сучасна музика – дитя джазу». Прослідкувати вплив джазової музики на сучасну естрадну музику, відмітити роль імпровізації в естраді. Визначити музикантів, котрі успішно працюють і в джазових і в естрадних ансамблях одночасно (таких дуже багато), прослідкувати використання джазових стандартів в сучасній музиці та визначити плагіат.

## ПІСЛЯМОВА

Джаз – це різновид музично-імпровізаційного мистецтва зі своїми характерними особливостями, такими як: імпровізація, свінговий ритм, різноманітні синкопи, блукаючий бас. Джаз є мистецтвом, що постійно розвивається та об'єднує в собі нові інтонації та ритмічні угруповання. Музика джазу виникла в результаті злиття африканської та європейської культури у ХІХ столітті під час колонізації Африканського континенту та заселення Нового Світу.

Жанрово-інтонаційними витоками джазової музики є: театр менестрелів, трудові пісні, спірічуелс, блюз, регтайм. Джазу характерні: тони офф пітч, блюзові ноти; синкопований акомпанемент, мелодика, яка підпорядкована ритму, антифонна структура. Тематика музичних образів раннього джазу втілює життя чорношкірих рабів, їх світогляд, страждання та тугу за домівкою, несправедливість господарів, виснажливу праця, жорстокість та соціальну нерівність; біблейські сюжети. До основних історичних стилів джазової музики відносяться: Новоорлеанський джаз (Диксиленд), Свінг 30-х р. ХХ ст., Бібоп, Кул, Хард Боп, Ритм-енд-блюз, Фанк, Соул, Авангард, Джаз-Рок.

Джазова музика вивчається на уроках музичного мистецтва у загальноосвітніх школах, на спеціалізованих відділеннях музичних училищ та ВНЗ, в процесі інструментальної підготовки у дитячих музичних школах та школах мистецтв. Знайомство з джазом як мистецьким явищем відбувається в педагогічних університетах на музичних факультетах та кафедрах.

Під час знайомства з джазом на уроках музики у загальноосвітній школі ефективно використання як загальнодидактичних методів (бесіда, розповідь, аналіз, порівняння, метод проблемного викладення, інтерактивна гра), так і музично-педагогічних (експресивні, творчі музичні ігри, слуховий, ілюстрація, демонстрація музичних творів, декламування, музично-ритмічні рухи). Корисним є збагачення музичного репертуару творами різноманітних джазових стилів, порівняння сучасних і ранніх зразків, демонстрація кращих джазових обробок українських композиторів та виконавців.

Під час практичного опанування секретів джазової майстерності на уроках гри на музичному інструменті (гітара) у дитячій музичній школі, головна функція викладача полягає крім навчання гри на гітарі – в

розвитку, стимулюванні та підтриманні інтересу гри на музичному інструменті. Основним підходом є індивідуальне, диференційоване ставлення до кожного учня (враховуючи його музичні здібності); опора на поєднання класичної та джазової школи гри; розвиток почуття ритму. Провідними методами та прийомами являються: асоціативні, інтерактивні, дистанційні методи, метод імпровізації; гра в ансамблі з учителем; усвідомлене вивчення музичного тексту, опора на теорію музики, аналіз засобів музичної виразності; образні порівняння музики з поза музичними явищами; слухання джазових п'єс у виконанні багатьох виконавців; вивчення учнем мелодії твору напам'ять та її проспівування; запам'ятовування та знаходження нот на гітарному грифі; вдумлива гра гам в кожній позиції, прагнення до свободи (а отже і до імпровізації); «вертикальне» (позиційне) вивчення гам; впевнене знання ладової структури музичного твору; запам'ятовування апплікатурних моделей, гармонічних оборотів та мелодичних ліній.

Ефективне вивчення теми «Феномен джазової музики» у вищому педагогічному навчальному закладі базується на музикознавчих, історіографічних закономірностях мистецького явища джазової музики, забезпечується такими методами: словесні, наочно-слухові та наочно-зорові (розповідь, художня розповідь, ілюстрування, демонстрація, пояснення); практичні (творчі завдання, імпровізація, контрольні завдання, бесіда, дискусія, відвідування концертів джазової музики). Методами самостійної роботи студентів є творчо-пошукові, дослідницькі методи, які передбачають використання Інтернет-ресурсів та мультимедійних засобів, відео, аудіо музичного матеріалу.

## РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Aebersold J. Play-A-Long series of instructional book and CD collections.
2. CD Історія джазу – №29, Енциклопедія джазу. ООО «ІДДК». – 2002.
3. Howard J. Our American music: 300 years of it. – N. Y., 1965.
4. Howard J. Stephen Foster, America's troubadour. – N7 Y., 1962.
5. Jasen D. A., Tichenor T. J. Rags and ragtime: a musical history. – N. Y., 1978.
6. Jones Le Roy. Blues people: Negro music in white America.– N. Y., 1963
7. Keil C. Urban blues. – Chicago, 1966.
8. Krehbie1 H. Afro-american folk songs.– N. Y., 1914, 1962;
9. Kofsky F. Black nationalism and the revolution in music. – N. Y., 1970.
10. Locke A. The Negro and his music. – N. Y., 1969.
11. Mallone B. Southern music: American music. – Lexington, 1979.
12. MacKinley S. Origin and development of light opera. – London, 1927.
13. Mallone B. Country music USA. – Texas, 1968.
14. Marshall W. Stearns, The Story of Jazz (1956). / Переклад Ю. Верменіча з видання 1963 р.
15. Mates J. The American musical stage before 1800. – New Jersey, 1962.
16. Mellers W. Music in a New Found Land. – London, 1964.
17. Middleton R. Pop music and the blues. – London, 1972.
18. Morton Jelly Roll: Autobiography. – N. Y., 1963.
19. Nathan H. Dan Emmet and the rise of early Negro minstrelsy. – Oklahoma, 1962.
20. Oliver P. Blues fell this morning. – London, 1960;
21. Oliver P. Savannah syncopators: African retentions in the blues. – London, 1970.
22. Pass J. Chord Solo. N. Y., 1970.
23. Pass J. Guitar Chords. B. I. N. Y., 1971.
24. Pass J. Guitar Style. N. Y., 1970.



25. Pat Martino. Creative Force. Alfred Publishing; Pap/Cas edition (July 1, 1994).
26. Pat Martino. Linear Expression. Instructional book for guitar. – Reh Publications, 1983. – 64 pages.
27. Sargeant W. Jazz: a history. – N. Y., 1975 (hot and hybrid, 1938).
28. Schafer W., Riedel G. The art of ragtime. – Baton Rouge, 1973.
29. Schuller G. Early jazz: its roots and musical development. – N. Y., 1968.
30. Sharp C. English folk songs from the Southern Appalachians/ed. Mand Karpeles. – London; N. Y., 1932. 2 vols.
31. Southern E. The music of black Americans. – N. Y.; Toronto, 1971.
32. Spaeth S. A history of popular music in America. – N. Y., 1962.
33. Taylor B. Art of Improvisation. – Visual jazz Publications, 2003.
34. Toll R. Blacking up: the minstrel show in nineteenth-century America. – N. Y., 1974.
35. Toll R. Blacking up: the minstrel show in nineteenth-century America. – N. Y., 1974.
36. Waldo T. This is ragtime. – N. Y., 1976.
37. [www.lib.aldebaran.ru](http://www.lib.aldebaran.ru)
38. [www.allaboutjazz.com](http://www.allaboutjazz.com)
39. [www.guitar-club.ru](http://www.guitar-club.ru)
40. [www.guitarists.ru](http://www.guitarists.ru)
41. [www.idance.ru](http://www.idance.ru)
42. [www.jazz.ru](http://www.jazz.ru)
43. [www.krugosvet.ru](http://www.krugosvet.ru)
44. [www.moshkow.net](http://www.moshkow.net)
45. [www.musiclab.ru](http://www.musiclab.ru)
46. [www.nationaljazzarchive.org](http://www.nationaljazzarchive.org)
47. [www.patmartino.com](http://www.patmartino.com)
48. [www.readall.ru](http://www.readall.ru)
49. [www.reflexia.ru](http://www.reflexia.ru)
50. Wilk e C. Tambo and bones: A history of the American minstrel stage. – North Carolina, 1930.
51. Бадьянов А. Джазовый гитарист. – М: Смолин К. О., 2002.
52. Бадьянов А. Джазовый гитарист. Часть 2. Акомпанемент и аранжировка. – Смолин К. О., 2004.
53. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини. – К.: Муз. Україна, 1978.

54. Вітвицька С. С. Основи педагогіки вищої школи: навчальний посібник. – К.: Центр навчальної літератури, 2003. – 316 с.
55. Гдалій Левін. Свінг (деякі аспекти теорії) // «Джаз.ru». – Вип. 3. – 2002.
56. Девис М. Автобіографія. Ультра.Культура; Екатеринбург-Софія-Москва, 2005.
57. Делоне Ш., Панасьє Ю. Гарячий джаз. – Париж, 1934.
58. Дж. Кейбл. Танці на Конго сквері // Century Magazine. – Лютий. – 1886.
59. Дмитриевский Ю.В, Колесник С.Н, Манилов В.А. Гитара от блюза до джаз-рока. – К.: Музична Україна, 1986.
60. Иванов – Крамской А. Школа игры на шестиструнной гитаре. – М.: Музыка, 1968.
61. Історія зарубіжної музики: Навчальна програма для студентів педагогічних університетів для студентів психолого-педагогічного факультету зі спеціальності 6.010103, 7.010103 «Музика. Педагогіка і методика середньої освіти. Психологія» / Укладач Н.І. Євстігнеєва – Полтава: Видавництво ПДПУ імені В.Г. Короленка, 2008 р. – 57с.
62. Кена Бьорнс. Серіал «Джаз». Florentine Films / Мастер Тейп, 2001, російське видання DVD, 2005.
63. Козлов А. Козел на саксе. – М.: Вагриус, 1998.
64. Коллиерс Д. Становление джаза.– М., 1984;
65. Колліер Дж. Л. Луї Армстронг. Американський геній / Пер. з англ. – М.: Радуга, 1987.
66. Конен В. «Порги и Бесс» и традиции менестрелей // Конен В. Джаз и культура Нового Света. – М.: Искусство, 1978.
67. Конен В. Легенда и правда о джазе // Конен В. Этюды о зарубежной музыке. – М.: Музыка, 1975.
68. Конен В. Пути американской музыки. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1977.
69. Конен В. Рождение джаза. – М.: Музыка, 1984.
70. Конен В. Блюзы и XX век. – М.: Музыка, 1980, 1982.
71. Манилов В., Молотков В. Техника джазового аккомпанемента на шестиструнной гитаре. – К.: Музична Україна, 1984.
72. Молотков В. А. Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре. К., 1983.

73. Нет Шапиро, Нет Хентофф. Послушай, что я тебе расскажу. Джазмены об истории джаза / Пер. с англ. Ю. Верменича. – М.: Синкопа, 2000.
74. Овчинников Е. Джаз как явление музыкального искусства: к истории вопроса. – М.: Музыка, 1984.
75. Падалка Г. Учитель, музыка, діти. – К.: Муз. Україна, 1982.
76. Панасье Ю. История настоящего джаза. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1979.
77. Програма Міністерства Освіти і Науки України для загальноосвітніх шкіл. Музыка. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2002.
78. Романенко В. Учись импровизировать. – М: Смолин К. О., 2003.
79. Ростовський О.Я. Взаємозв'язок різних видів мистецтва на уроках музики: Метод. рекомендації. – К.: Освіта, 1991.
80. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання. – К.: ІЗМН, 1997. – 248 с.
81. Сарджент У. Джаз с обширными комментариями В. Озерова. – М.: Молодая гвардия, 1987.
82. Сеговия А. Моя гитарная тетрадь. Перевод Л. Якушевой и Е. Ларичева. – М.: Музыка, 1995.
83. Симоненко В.. Лексикон джазу. – К.: Муз. Україна, 1981.
84. Фіцула М. М. Педагогіка вищої школи: Навчальний посібник. – К.: Академвидав, 2006. – 352 с.
85. Хлєбникова Л.О. Виховання музикою // Навчання і виховання шестирічних першокласників: Зб. ст. / Упор. К.Прищепа. – К.: Рад. шк., 1990. – С.155 – 168.
86. Шеремет В.П. Только гитара и ты. – Краматорск: Тритон МФ, 2005.

## **ВИКЛАДАННЯ ДЖАЗУ**

### **«ДОДАТКИ»**

## ДОДАТОК А

### Дискографія

1. CD : Історія джазу – №29, Енциклопедія джазу. ООО «ІДДК». – 2002.
2. DVD: Історія джазу в 12-ти серіях. Серіал Кена Бьорнса – Нью Йорк. – 2003 р.
3. DVD – аудіозаписи:
  - 1 - Hello, Dolly. Louis Armstrong
  - 2 - Спірічуелс - Guide Me O Thou Great Jehovah
  - 3 - Блюз - Big Bill Broonzy - Big Bill Blues
  - 4 - Ігор Закус - Чом ти не прийшов
  - 5 - Соул - Ray Charles - Hallelujah, I Love Her So
  - 6 - Ритм енд блюз - Wild Child Butler - Everybody Got A Mojo
  - 7 - Джаз - рок - John Scofield - Stranger To The Light
  - 8 - Кул - Miles Davis - All Blues
  - 9 - Свінг - Glenn Miller - In The Mood
  - 10 - Диксиленд - Jelly Roll Morton - Black Bottom Stomp
  - 11 - Sway - Shaft - (Mucho Mambo)
  - 12 - Sway - Peter Cincotti
  - 13 - Класична версія - Someday My Prince Will Come. Adriana Caselotti
  - 14 - Сучасна обробка - Someday My Prince Will Come. Anastacia
  - 15 - Джазова версія - Someday My Prince Will Come . Bill Evans Trio

## ДОДАТОК Б

### Дискографія

#### *Лекційне заняття*

1. DVD – аудіо та відео записи (лекційне заняття):
  - 01 - Трудова пісня Huddie Leadbelly - Juliana Johnson (при роботі сокирою)
  - 02 - Спірчуелс - Guide Me O Thou Great Jehovah
  - 03 - Big Bill Broonzy - Big Bill Blues
  - 04 - Joey De Francesco - Sister Sadie
  - 05 - Scott Joplin - Maple Leaf Rag
  - 06 - Диксиленд - King Oliver Jazz Band - Dipper Mouth Blues
  - 07 - Glenn Miller - In The Mood
  - 08 - Charlie Parker - Celerity (Celebrity)
  - 09 - Art Tatum – Yesterdays
  - 10 - Gordon Goodwin's Big Phat Band - "Yesterdays"
  - 11 - Ascenseur pour l'échafaud (1958) Miles Davis and Louis Malle Recording Session.
  - 12 - John Coltrane - Giant Steps
  - 13 - BB King - How Blue Can You Get
  - 14 - Rahsaan Roland Kirk - Live In '63 & '67
  - 15 - Ray Charles - Hallelujah I Love Her So (1955)
  - 16 - Ornette Coleman Quartet - Dancing In Your Head
  - 17 - Dave Weckl Band - The Chicken
  - 18 - Jazz Therapy ( П. Буторін, І. Суріков, Р. Пилипенко) – Чорнобривці
2. Фотографії:
  - Сільська церква
  - Scott Joplin
  - King Oliver Jazz Band 1923
  - Glenn Miller
3. Альбом Randy Waldman - "Wigged Out":
  - 01 Peter and the Wolf
  - 02 Minuet in G
  - 03 Dance of the Sugar Plum Fairies
  - 04 Flight of the Bumble Bee
  - 05 Prelude in C#m

- 06 Waltz of the Flowers; Intro
  - 07 Ride of the Valkyries
  - 08 Jesu, Joy to Mans Desiring
  - 09 Beethoven's 5th Symphony
  - 10 Les Sylphides
  - Album Notes
  - Cover
4. Альбом Игоря Бутмана - "Весёлые истории":
- 01 Буратино
  - 02 Прекрастное далёко
  - 03 Песня друзей
  - 04 Водные лыжи
  - 05 Песенка львёнка и черепахи
  - 06 Колыбельная медведицы
  - 07 Песенка о лете
  - 08 Лучь солнца золотого
  - 09 Чунга – чанга
  - 10 Колыбельная

## *Практичне заняття*

### 5. Музична вікторина:

- 1 - Диксиленд - Jelly Roll Morton - Black Bottom Stomp
- 2 - Бібоп - Dizzy Gillespie – Ornithology
- 3 - Кул - Miles Davis - All Blues
- 4 - Ранній блюз - Mississippi John Hurt - Avalon Blues
- 5 - Джаз - рок - John Scofield - Stranger To The Light
- 6 - Свінг 30х років - Count Basie - Jumping At The Woodside
- 7 - Авангард - Cecil Taylor - Conquistador

6. Відео Charlie Hunter – «Recess»

7. Відео Flecktones – «Victor Wooten (Bass Solo)»

8. Фото Charlie Hunter (Poster)

9. Фото Павло Буторіна та Чарлі Хантера



*Лабораторне заняття*

## 10. Summertime (різні варіанти виконання):

- Summertime. Ray Brown Trio
- Summertime. Al Jarreau
- Summertime. Barry Manilow
- Summertime. Bill Evans
- Summertime. Bobby Womack & The Roots
- Summertime. Charlie Parker
- Summertime. Courtney Pine
- Summertime. Ella Fitzgerald & Louis Armstrong
- Summertime. Errol Garner
- Summertime. Fausto Popetti
- Summertime. Gary Burton
- Summertime. Gasan Bagirov
- Summertime. George Benson
- Summertime. Herbie Hancock
- Summertime. Herbie Mann
- Summertime. Igor Boiko
- Summertime. Janis Joplin
- Summertime. Joe Pass1
- Summertime. Joe Pass2
- Summertime. Kenny G
- Summertime. Miles Davis
- Summertime. Mongol
- Summertime. Morcheeba
- Summertime. Oscar Peterson
- Summertime. Patricia Kaas
- Summertime. Paul McCartney
- Summertime. Peter Gabriel
- Summertime. Rebecca Hancock Snow & Wayne Hancock
- Summertime. Sarah Vaughan
- Summertime. Scarlett Johansson
- Summertime. Sidney Bechet1
- Summertime. Sidney Bechet2
- Summertime. Sonny Rollins
- Summertime. Sonny Rollins & Coleman Hawkins
- Summertime. Stan Getz & Joao Gilberto

- Summertime. The Modern Jazz Quartet
- Summertime. The Platters
- Summertime. The Swingle Singers
- Summertime. Vanessa Mae
- Summertime. Wynton mMarsalis
- Summertime. Zoot Sims
- Summertime. Лариса Долина

## ДОДАТОК В

### Лекція на тему: «Феномен джазового мистецтва»

#### *Вступ*

Спробуємо сформулювати уявлення про джаз як пласт музичної культури, як самостійний вид мистецтва, відмінний від класичної чи то рок музики. В чому взагалі відмінності? Класична музика – це насамперед школа виконавської майстерності. Найкраще виконання класичної музики – це те виконання, яке найближче до оригінального задуму творця, ця музика грається без змін, строго по партитурах. Вся увага приділяється ювелірному відшліфуванню готових ідей написаних чи то Бахом чи то Моцартом чи то іншим класиком. Але ми ніколи не зможемо дізнатися як саме виконувалась ця музика авторами бо не маємо записів тих часів. Так сталося, що фонограф винайшли значно пізніше і композиторам не залишалось іншого виходу як тільки записувати свої творіння на папері. До нас дійшли деякі історії, що наприклад Йоган Себастьян Бах імпровізував, та власне гортаючи інтенції вище згаданого автора можемо припустити, що це і є імпровізація. Усі геніальні композитори мали неабиякий музичний слух, адже ідеї формуються спочатку в голові, а на інструменті лише втілюються в реальність. Саме тонкий музичний слух має можливість швидко реагувати і трансформувати образи в музичну тканину. В фільмі Мілоша Формана «Амадей» є момент коли Сальєрі бере в руки партитури Моцарта і каже: «Я збентежений! В це неможливо повірити! Це були перші і єдині екземпляри, і жодного виправлення. Він писав музику, котра вже звучала у нього в голові. Сторінку за сторінкою, наче під диктовку...» Гарним прикладом є також Бетховен, котрий писав свої твори будучи повністю глухим. Хто знає який процент від всіх ідей цих та інших майстрів лише було записано на папері...

Джазову музику на протигагу класичній не можливо вивчати по нотах, адже вона базується на інших принципах. Джаз – це насамперед імпровізація. Джазмен ніколи не грає одну й ту саму річ двічі однаково. Але імпровізація – це теж свої теоретичні закони та моделі. Кожний напрямок музики спирається на різноманітні лади, ритміку, гармонію. Навчання імпровізації носить в собі дещо парадоксальний характер. Вивчається теорія для того, щоб потім відійти від неї; довести до автоматизму пальці; запам'ятати інтервали, акорди, арпеджіо, фрази щоб не задумуючись втілювати їх в «спонтанному» музикуванні.

Феномен імпровізації притаманний не лише джазу та музиці взагалі. Його ми бачимо також в танці, поезії, театрі, кінематографі, образотворчому мистецтві... Але такого розмаху втілення імпровізації як у джазі не існує. Імпровізатор – це практик; вміння імпровізувати вимагає багато часу та наполегливості. Джазова музика сама по собі досить гнучка і увібрала у себе за свою більш ніж столітню історію багато чого насамперед від народної музики, починаючи з африканських ритуальних танців і закінчуючи так званою сучасною «World Music». Деякі особливості (такі як «свінг») з'явилися безпосередньо при формуванні джазу і відображають лише джазову приналежність, деякі особливості ця музика увібрала в себе з інших напрямків (приміром може слугувати не джазовий бразильський стиль «боса нова», в якому так любляють грати джазмени).

Таблиця Б.1

## Жанрово-інтонаційні джерела джазу

Напрями	Витоки	Засоби музичної виразності	Тематика
1	2	3	4
<b>Менестрелі</b>	Англійська баладна опера	Комічна форма, застосування гриму, відтінок вульгарності, основний персонаж – псевдо негритянські типи, які символізують антигероя	Псевдо-негритянське життя, ганьба работоргівлі
<b>Трудові пісні</b>	Вигуки, звукоутворення, які з'являлися під час праці.	Застосування особливих тонів - офф пітч, антифонна структура, мелодика підпорядкована ритму роботи, центральні персонажі – американські народні герої	Несправедливість господарів, мінливість любові, характер хазяїна, виснажлива праця, туга за домівкою, тяготи кочового життя
<b>Спірчуелс</b>	Європейські церковні пісне співи, релігійні ритуали африканців	Застосування особливих тонів - офф пітч, антифонна структура	Біблійні сюжети, епізоди з життя темношкірих рабів
<b>Блюз (country blues)</b>	Трудові пісні	Імпровізаційність, в основному дванадцятитактова структура, офф пітчі, блюзові тони, наявність IV ступеня в п'ятому такті, невідривні від інструментальної (гітарної) партії. Сумний текст накладається на септакордовий акомпанемент.	Хвороби і безробіття, тема нерозділеного кохання, невдачі. Місця дійства – бавовняні поля і болота, робочі табори, в'язниці, публічні доми
<b>Регтайм</b>	Марш, європейська класична музика	Фортепіанна манера гри; «страйд» – у лівій руці та синкопа – у правій, повторення мелодії, антифонна структура, зв'язок із танцем «кейкуок»	Розважальна музика

Таблиця Б.2

## Музично-естетичні особливості основних джазових стилів

Стилі	Засоби музичної виразності	Представники
1	2	3
<b>Новоорлеанський джаз (Диксиленд)</b>	Вібрато в кінці фраз, сильне синкопування, колективна імпровізація, перевага духових інструментів, загострення та огрублення звучання, використання блюзових тонів, відрив мелодійної лінії від «граунд біта», зіставлення 4/4 метричної організації мелодії 2/4 ритму.	Кінг Олівер, Луї Армстронг, браття Джонні та Бейбі Доддс, Ерл Хайнс, Джиммі Нун, Original Dixieland Jazz Band.
<i>Свінг 30-х р. XX ст.</i>	Домінування свінгового ритму, велика роль оркестрів, гра по партитурам.	Оркестри Гленна Міллера, Бенні Гудмена, Пола Уайтмена, Дюка Еллінгтона, братів Дорсі.
<b>Бібоп</b>	Мелодичне обігрування кожного акорду окремо, широке використання зменшеної квінти, швидкі темпи, більш рівномірне ділення долей у такті, провідна роль контрабасу, перехід до малих складів оркестру, виникнення виконавських штампів, стримана манера гри акомпаніаторів.	Чарлі Паркер, Діззі Гіллеспі, Бад Пауелл, Телоніус Монк, Джек Маклін, Оскар Пітерсон,
<b>Кул</b>	Модальна гармонічна основа, відмова від швидких темпів, використання поліфонії та політональності.	Стен Гетц, Джері Малліган, Лі Конітц, Пол Дезмонд, Біл Еванс, Лені Трістано, Джон Люїс, Джордж Ширінг, Дейв Брубек Майлс Девіс, Чет Бейкер, Арт Фармер, Боб Брукмайер, Шеллі Менн, Джо Морелло, Мілт Джексон, Персі Хіт.
<b>Хард Боп</b>	Домінування інтелекту над емоційністю у виконанні соло, схематизм, використання цілотнонових звукорядів, кварто-квантові лінії в мелодиці.	Сонні Роллінс, Джуліан «Кэннонболл» Еддерлі, Джон Колтрейн, Макс Роуч, Хорас Сільвер, Бенні Голсон.

<b>Ритм-енд-блюз</b>	Електрофікація і впровадження нової техніки, підсилення звуку інструментів і голосу за допомогою звукознімачів, мікрофонів, застосування електроінструментів.	Артур Крадап, Луїс Джорден, Мадді Уотерс, Хоулін Вульф, Джон Лі Хукер.
<b>Фанк</b>	Використання бібопового фразування, синкопований, жорсткіший ритм, всі інструменти – одна велика ритм-секція, побудова п'єс на одному або двох ріффах.	Джеймс Браун, Арт Блекі, Стенлі Тьорантін, Дональд Бьорд, Грант Грін, Джиммі Сміт, Джек Макдафф.
<b>Соул</b>	Утворений злиттям ритм-енд-блюзу та госпел. Спрощена гармонічна основа, більша емоційна виразність, доступність для сприймання.	Рей Чарльз, Стіві Вандер, Сем Кук, Арета Франклін, Отіс Реддінг.
<b>Авангард</b>	Відмова від усіляких форм, що склалися в музиці до того, формується в малих складах.	Орнетт Коулман, Сесіл Тейлор, Чарлі Хейден.
<b>Джаз-Рок</b>	Синтез року та джазу. На ранньому етапі – значне використання вокалу, «писаної оркестровки». В подальшому – заміщення вокаліста віртуозом-імпровізатором, заміна акустичних інструментів електричними, пріоритет ладового стилю, зменшення ролі свінгового ритму.	Майлз Дейвіс, Чик Корія, Джо Завінул, Джон Маклафлін, Хербі Хенкок, Уейн Шортер, Дейв Векл, Майкл Брекер, Ренді Брекер, Дейв Грузін.

### *Менестрелі.*

Менестрелі – перший вид національного музичного театру США. Слово «minstrel» («менестрель») означає народних музикантів і акторів (часто бродячих). Менестрелі – це власне аналог слов'янських скоморохів. В Америці ще в XVIII столітті неодноразово з'являлися збірки популярних пісень під назвою «Менестрелі» («minstrelsy»), і конкретнішим – «шоу менестрелів» («minstrel show») отримало масове розповсюдження по всій країні. Це мистецтво походить від англійської баладної опери віяння якої принесли із-за океану колонізатори американського континенту ще у XVIII ст. Популярність менестрельного шоу була безпрецедентною в історії американського театру. Менестрельні трупи виникали одна за одною і в жорсткому суперництві витісняли одне одну. Багатіючи або розорюючись, завойовуючи широку славу або впадаючи в повну невідомість, вони заповнили театральне життя Америки в другій половині XIX століття і навіть проникали до Європи, де викликали інтерес своєю екзотичною і в цілому незвичайною зовнішністю акторів.

Головні теми менестрельних вистав – псевдо-негритянське життя, ганьба работоргівлі. Характерний грим менестреля був емблемою театру. Він таїв в собі ряд важливих художніх аспектів. По-перше, завдяки гриму відразу ставало ясно, що менестрельний образ виражає не справжнього негра, а особу, спеціально замасковану під нього. Цей елемент маскуванню утворює дуже важливу сторону

менестрельної естетики, знімаючи всякі асоціації з реалізмом. Менестрельний грим був символом самої ідеї заперечення життєвої правди. Саме тому негритянські артисти, що почали пізніше виступати в менестрельному репертуарі, також гримувалися під менестрельну «маску». Один із загально визнаних образів негритянського народу полягає в тому, що його образ на американській сцені затвердився перш за все в ролі «білого, загримованого під чорного». По-друге, грим-емблема менестрельної естради недвозначно дає зрозуміти, що йдеться про творчість білих американців, які лише відтворюють риси зовнішності і душевного складу чорних жителів США. Саме комедійний напівпрофесійний, напівнародний театр менестрелів підготував характерну естетику джазу та появу деяких рис його оригінальної музичної мови. У певному значенні його можна вважати головним провідником молодого джазового мистецтва у «великий світ» естради на порозі ХХ століття.

#### *Трудові пісні.*

З останніх трьох сторіч до нас достовірно дійшли, зокрема, так звані негритянські робочі пісні, які служили для координації зусиль працюючих людей на бавовняних плантаціях в полі, при розвантаженні в порту, в каменоломнях або на лісоповалі, при прокладці перших залізниць тощо. Лідер заспівував головну смислову строфу (call), його колеги давали відповідь (response), тобто це була типова структура антифону, традиційна респонсорна формула оклику і відповіді. Центральними персонажами цих пісень зазвичай були легендарні американські народні герої – Джон Генрі, Буффало Білл, Поль Баньян, Лонг Джон та ін.

Трудова пісня була основною формою негритянської музики. Широкого поширення набули групові матроські пісні, які задавали ритм таким операціям, як вибір канатів або поворот кабестана; супровід монотонних робіт: обробка землі, жнива, стрижка овець. Отже, в цій області негри не зіткнулися з місцевою культурною традицією і тому могли вільно використовувати власну африканську музику. Білі господарі зазвичай не заперечували: для них спів негра означав, що він задоволений життям. Від такого негра менше неприємностей. Але самі негри вважали, що пісня додавала їм сили, допомагала витримати виснажливу, каторжну роботу. Таким чином, трудова пісня стала найважливішим носієм негритянської музичної традиції і дозволила



зберегти її аж до початку нашого століття, коли ручна праця стала витіснятися машинним виробництвом.

### *Спірічуелс.*

У колоніальний період, якщо негр і відвідував церкву, то це була церква для білих. Музика, що виконувалася там, була достатньо примітивною. Рядовий прихожанин XVII століття майже не умів читати, а вже про знання нотної грамоти і говорити не доводиться. У той час священник або будь-хто інший викрикував зібранню черговий рядок гімну, поки паства доспівувала попередній рядок. Збірка церковних гімнів зазвичай не була представлена в нотному записі, і гімни співалися на ті мелодії, які були знайомі прихожанам. Такий стан речей не сприяв благозвучності, і спів ранніх конгрегацій найчастіше був фальшивим, монотонним і різким за звучанням. Але яким би він не був, негри брали в ньому участь. Приблизно з початку XIX століття стали з'являтися самостійні негритянські церкви. Церкви ці, без сумніву, не могли обійтися без музики. Спочатку чорні прихожани без змін прийняли церковні гімни білих, але з часом зменшувався вплив культури білих, і музична традиція, що розвивалася головним чином в трудових піснях, стала проникати і в церковний спів. Важко встановити точну дату, але, швидше за все, цей процес почався в першому десятилітті XIX століття, незабаром після утворення негритянських церков, і до 1850 року він вже закінчився. Так, церковна музика увібрала у себе риси музичного фольклору американських негрів.

Спірічуелси були невід'ємною частиною негритянських релігійних церемоній, які складають найважливішу частину американської пісенної спадщини. Спочатку вони будувалися на принципі «питання - відповідь», і слова їх були, як правило, пов'язані з яким-небудь біблейським сюжетом або з епізодом з життя чорношкірих рабів. Церковні і трудові пісні складали найважливішу частину музики рабів, але жодним чином не вичерпували її. Негр, вірний традиціям, насищав своє життя музикою у всіх випадках, коли це було можливо.

### *Блюз.*

В наші дні блюз являється наймасштабнішою гілкою в музичному мистецтві взагалі. Зараз його можна виділити як самостійний напрямок (що дуже часто і роблять). На нашу думку, звертаючи увагу на той довгий шлях, який пройшов блюз, всі ті трансформації яких він зазнав, його можна було б виділити навіть як окремий «вид» в музиці. Прийнято вважати, що блюз розвинувся із спірічуелсу, оскільки обидва

вони за характером «сумні». Насправді, спірічуелси нерідко бувають радісними, а блюзи в цілому сумні, хоча часом і вони не позбавлені гумору і фривольних натяків. Найімовірніше, що блюз виник в руслі загальної музичної традиції. Єдине, що ми можемо стверджувати, – це те, що блюз, як особливий музичний жанр, мабуть, склався на основі деяких форм негритянського трудового фольклору (і перш за все, трудовим пісням) в 80-90-х роках ХІХ століття і що процес цей завершився до 1910 року.

Англійською мовою слово “blue”, тобто синій або блакитний колір, одночасно – синонім меланхолійного настрою. У блюзі образ страждання забарвлений особливим, небувалим колоритом. Похмура туга незмінно переплітається в ньому із своєрідним “гумором шибеника” і відкритою чуттєвістю. Глибокий душевний надрив невіддільний від скептичної усмішки, самота забарвлена спогадами про насолоду.

Найперша форма блюзу, така, що зародилася ймовірно ще в 70-х роках минулого століття (але що відкрилася для міського світу пізніше, ніж друга), носить назву “Сільських блюзів” (“country blues”). Іноді їх називають також “архаїчними” або “докласичними” блюзами. Цей різновид найточніше було б вважати фольклором. Вирішальна ознака тут – не стільки відсутність дотованих записів або імпровізаційність (ці особливості зберігаються і для інших блюзових “шкіл”), скільки те, що вони виникають в сільському середовищі й не пов'язані з будь-якими професійними інститутами.

Друга “школа” здобула широку популярність під назвою “класичних”, або “міських блюзів” (“city blues”). Обидві назви глибоко обґрунтовані. З початку ХІХ століття (діяльність першої професійної виконавиці блюзів Гертруди “Ма” Рейні зафіксована вже в афішах 1902 року) блюзи переносяться на міську естраду. В обстановці негритянського “світу розваг” культивується подальший їх розвиток: виразність досягає небувалої раніше сили, формуються стійкі класичні риси блюзового мистецтва. Слід уточнити, що платівки “сільських блюзів” стали з'являтися значно пізніше, ніж записи “класичних” зразків. Набагато пізніше від “міського” різновиду вийшов напрям, що став відомим під назвою “урбаністичних”, або “вишуканих блюзів” (“urban blues”, “sophisticated blues”). На цій стадії блюз вирвався далеко за рамки свого первинного оточення і в усіх відношеннях став загально американським мистецтвом.

Схема Б.1  
Структура класичного блюзу

I	I	I	I
IV	IV	I	I
V	IV	I	V

Схема Б.2  
Структура сучасного блюзу

I	IV	I	Vm I
IV	bVdim	I	VI
II m	V	I VI	II m V

*Регтайм.*

Витоки регтайму пов'язані із спробами американських негрів XVIII і XIX сторіч імітувати ті перехресні ритми, які лежали в основі африканської музики. Їх знаходять в багатьох музичних формах, і перш за все танцювальній кадрилі, лансьє, польках. Але найбільш вплинув на регтайм марш. “Епоха регтайму” тривала всього два десятиліття – з середини 90-х років минулого століття до періоду першої світової війни. Проте цей короткий відрізок часу має значення для музики не тільки в американському масштабі. З приходом регтайму відкрився новий шлях в мистецтві, відмінний від європейської композиторської творчості, який остаточно реалізувався в сучасній джазовій культурі. У 90-і роки XIX ст. життя, підпорядковане гонитві за прибутком, було разом з тим пронизане гострою і відкритою потребою “розважатися”. Як відповідь на цю потребу в південно-західних районах Америки виникло безліч закладів, готових задовольнити цю потребу нового міщанина. Аж до передодня першої світової війни “нічне життя” тут процвітало. І саме тут, і лише тут були потрібні талановиті музиканти.

Регтайм (або рег) був виключно фортепіанною музикою.

Фортепіано було найпоширенішим, самим “домашнім”, найдоступнішим у виконавському сенсі інструментом Америки тієї епохи.

Регтайм в тому вигляді, в якому він дійшов до нас, має дуже строгу форму. Ліва рука задає чіткий ритм. Бас може складатися з послідовності окремих тонів або октав, як би «блукаючих» вниз і вгору по клавіатурі, або ж виконуватись в так званій манері *страйд*, для якої характерні окремі тони або октави на першій і третій долях і повні акорди на другій і четвертій, що додає звучанню типовий «маршевий» ритм: «раз - два, раз - два». Правою рукою грається часто сильно синкопована і в класичному регтаймі часто достатньо складна мелодійна лінія.

*Новоорлеанський джаз (диксиленд).*

Щодо самого джазу, то він виник у бідних кварталах і передмістях Нового Орлеану, а потім розповсюдився по всій країні. Ця музика не могла з'явитися в Африці: джаз зміг виникнути тільки там, де у розпорядженні негрів опинилися музичні інструменти білих. З цієї точки зору джаз, дійсно, явище американське; але перш за все це — творіння негрів, бо і інструменти, і запозичені музичні теми вони підпорядкували власній манері музичного самовираження. Адже в мистецтві головне не сюжет, а характер його трактування. Цьому сприяло закінчення американсько-іспанської війни в 1898 році, коли на ринку з'явилася маса уживаних оркестрових інструментів, що розпродавалися після демобілізації військ. Новий Орлеан був одним з найближчих до Куби американських портів, і багато армійських підрозділів розпускалися по домівках саме там.

Новоорлеанський джаз ще називають більш звичним для нас словом «Диксиленд». На рубежі століть новоорлеанські музиканти почали вводити в свою музику чотиридольну метричну основу: замість двох долей на такт вони виконували чотири, але в два рази швидше. Виконавці раннього джазу не знали імпровізації в сучасному розумінні цього слова. В рамках заданої гармонічної схеми вони не створювали нових мелодійних ліній, а просто прикрашали їх. Наприклад, тромбоніст мав готові, заздалегідь розроблені «ходи» супроводу для всіх мелодій, що виконувалися оркестром. Ці ходи музикант лише злегка видозмінював, пристосовуючись до гри іншого виконавця. Проте набагато важливіше не те, що музиканти грали, а те, як вони це робили. Здогадатися про це неважко. По-перше, щоб додати виконуваний музиці

характер регтайму, виконавці сильно синкопували. По-друге, там, де їм здавалося доречним, вони загострювали і огрублювали звучання – або механічно за допомогою сурдин, або добивались особливого звуковидобування за допомогою губ і дихання. По-третє, замість діатонічних III і VII ступенів вони використовували знижені блюзові тони, але не часто, а лише в тих випадках, коли III і VII ступені доводилися на кульмінаційні точки мелодійних побудов. В четвертих, музиканти охоче користувалися прийомом, який став характерним для новоорлеанського стилю, а потім був сприйнятий і джазом: вібрато в кінцівках фраз. Класичне виконання на духових інструментах не допускає вібрато. Новоорлеанські виконавці, особливо корнетисти, в кінці фраз грали настільки швидко вібрато, що це незабаром стало відмінною рисою їх стилю. Вони як би відривали мелодію від основної метричної пульсації. Інакше кажучи, вони свінгували.

*Свінг 30-х р. ХХ ст.*

Існує широко поширене поняття – “Ера свінгу” (від середини 30-х років до початку 50-х р. ХХ ст.) Але окрім цього нерідко зустрічаються і такі назви цього часу, як “Золотий час танцювальних бендів” або “Епоха біг-бендов”. Вони означають вже інші явища і відносяться до довшого відрізка часу, починаючи з 20-х років ХХ століття. Саме поняття «свінг» уживалося джазменами як професійний термін і було зрозуміле тільки їм ще до того, як воно стало надбанням широкої публіки. А в 1932 році Дюк Елінгтон мимоволі зробив його якимсь загальним символом, назвавши свою композицію “It Don’t Mean A Thing, If It Ain’t Got That Swing” (“Все, що не має свінгу – не має сенсу”). Таким чином, це слово придбало особливе значення. “Свінг” став не просто музичним стилем, а персоною, що відображає новий спосіб життя. З цієї фрази стало ясно, що люди, які не мають відчуття свінгу, не здатні свінгувати в житті, ухвалюючи важливі рішення, приречені на провал. Ну, а для джазмена, дійсно, життя без свінгу – не має сенсу.

Музика стилю “свінг” формувалася у важкі для Сполучених Штатів Америки часи. На межі 20-х і 30-х років там почався могутній економічний спад, який привів до різкого погіршення життя американців. У 1930 році без роботи залишилося близько 15 мільйонів чоловік. Закривалися фабрики і заводи, на полях залишався неприбраним урожай. У 1933 році «сухий закон» був скасований, і споживання спиртних напоїв втратило романтичну солодкість

забороненого плоду. Йшла переоцінка цінностей. Як це не парадоксально, але до середини 30-х років найбільш популярною формою існування джазу стали не малі джазові ансамблі, а великі танцювальні оркестри, які і стали носіями нової течії – свінгу. Для джазменів 1925-1935 роки були в основному періодом експериментування і набуття досвіду. Хендерсон, Редмен, Елінгтон, Расселл і інші нові музиканти шукали шляхи розвитку біг бенда, почали удаватися до нотного запису. Важливим моментом відзначалося трактування ритму, яке і дало назву цілій епосі «свінг».

У новоорлеанській практиці два короткі удари, що доводяться на другу і четвертую долі такту, виконувалися практично однаково.



Але барабанщики, що грають свінг, почали подовжувати першу восьму з цієї пари за рахунок другої:



В результаті короткий другий удар звучав як би випадково або швидше як форшлаг до наступного удару. Тобто він був прив'язаний більше до подальшого звуку, ніж до попереднього:



В результаті створювалося враження, що барабанщик відбиває рівно кожен долю такту, але при цьому він як би підштовхує першу і третю, передбачаючи справжній удар. Гітара прийшла на зміну банджо з його брязкаючим звуком, а контрабас повністю витіснив тубу, яка не могла раптово гасити звук. Спростили свою гру піаністи. Виконавці на ударних інструментах почали задавати базовий ритм на тарілці *хай хет*.

Великі оркестри зробили джаз частиною американської культури. Музика свінгових оркестрів була призначена для широкої аудиторії й стала явищем масової культури. Вищезгадані оркестри на початку 40-х років були не менш знамениті, ніж «Beatles» в 60-ті роки. За часів розквіту свінгу варто було тільки зайти в танцзал, опустити монету в музичний автомат, що стоїть в кафе, або включити радіо – і ви чули свінговий оркестр. Таким чином, всі американці, які любили музику, дістали можливість слухати джаз у виконанні кращих інструменталістів.

*Бібон.*

Наступний напрям «*бібоп*» став дійсно революційним. Це новий якісний стрибок у інтелектуального розуміння джазу.

Якось, в закуточній Дена Уолла між 139 і 140 вулицями Чарлі Паркер зробив велике відкриття. Паркер відкрив новий спосіб імпровізувати. Він обігравав не мелодію, а акорди, які її супроводжували. «Мені набридло, – розповідав Паркер, – стереотипні зміни акордів, які ми тоді нескінченно повторювали. І я подумав: повинно ж існувати ще щось, окрім цього. Мені здавалося, що іноді я чув це «щось», але не міг зіграти. Того вечора я виконував п'єсу «Cherokee» і раптом відмітив, що, беручи верхні інтервали акордів як мелодійну лінію і супроводжуючи їх відповідними змінами, я міг зіграти те, що звучало у мене всередині. Я був на сьомому небі від радості».

Це відкриття надало можливість використовувати всі 12 нот, а не обмежуватися нотами гама чи акорду. Узявши будь-яку з них в потрібний час, можна залишитися в рамках п'єси, при цьому тільки збагативши мелодію.

Це одне з найвизначніших відкриттів в музиці взагалі, яке відображає саму суть джазу, адже в джазовій музиці імпровізація ставиться на перше місце. Імпровізуючи таким чином, соло Паркера (а пізніше і всіх його послідовників, до нашого часу) стали схожі на безкрайній політ пташки. Ці соло і зараз вважаються взірцем та вивчаються в джазових коледжах і університетах.

Революційна суть *бопа* прихована не тільки в гармонії, а й в ритмі. Виконавці свінгу віддавали перевагу середньому темпу – від 100 до 200 ударів метроному на хвилину. Бопери часто грали в темпах понад 300 ударів на хвилину, і рідкісний джазмен при такій швидкості встигав виконати щось виразно. Проте, коли вони грали балади, темп падав нижче 100 і навіть 80 ударів на хвилину, що прийнятно для повільних блюзів, але не для танцювальної музики. Насправді ці повільні темпи були обманні, оскільки соліст «втискував» в одиницю метра групи шістнадцятих і навіть тридцять других. Тобто навіть в повільних темпах виконавці бопа, по суті, грали швидко!

*Арт Тейтум.*

Одним з перших експериментаторів, ідейних вдохновителів багатьох інструменталістів, людиною з феноменальною технікою та почуттям ритму, новаторськими гармонічними розробками був піаніст Арт Тейтум. Арт Тейтум народився 13 жовтня 1909 р. в м. Толідо,

Америка. Народився сліпим з вродженою катарактою, яку на той час не лікували, пізніше, лише після серії операцій йому вдалося вилікувати очі, але Тейтум максимум що міг бачити це кольори та контури предметів, і то одним оком. Він прикладав багато зусиль щоб не здаватися сліпим, але по суті був таким.

Дослідники джазу вважають Тейтума одним з найвагоміших експериментаторів. Характерною рисою його стилю гри є часте використання гам та арпеджіо, котрі охоплюють всю клавіатуру, перехід в іншу тональність (навіть в межах декількох тактів). Нажаль ми не маємо досить багато інформації про життя Тейтума, особливо ранні роки, але скоріш за все Арт Тейтум народився в музикальній сім'ї і отримав першу музичну освіту в школі рідного міста. Його вчитель розгледів талант і намагався зробити з Тейтума класичного піаніста, але Арт був більше зацікавлений в джазовій музиці, яку уособлював тоді піаніст Фетс Уоллер. В подальшому Фетс Уоллер назве Тейтума «Богом джазового фортепіано». Оскар Пітерсон (інша джазова легенда) коли вперше почув на платівці Тейтума вважав, що це грає дві людини. Його технікою також захоплювався класичний піаніст Володимир Горовіц. Говорять, що в його присутності музиканти починали нервувати та плутатися в елементарних речах...

*Кул.*

Подальший розвиток бібопу призвів в кінці сорокових років до виникнення нового стилю. Кул іноді протиставляють бібопу, і він, дійсно, багато в чому відрізняється від нього. Але насправді, кул є продовженням, відгалуженням бібопа, що перейняло лише деякі його риси, але внісши до джазу абсолютно нові елементи, нове звучання, принципово новий підхід до самої його естетики. Після смерті в 1955 році одного з творців бібопа – Чарлі Паркера – цей спосіб побудови імпровізацій став, з одного боку, необхідною школою майстерності для будь-якого джазмена, а з іншої – зробив джаз декілька механістичним і одноманітним.

У кулі немає тієї напористості, різкості, які властиві виконавцям бопа. Це музика більш строга, стримана та лірична. Високе напруження і натиск бібопа почали послаблюватися з розвитком «Прохолодного Джазу». Починаючи з кінця 1940-х і на початку 1950-х років музиканти почали розвивати менш енергійний, згладжений підхід до імпровізації, змодельований по образу світлої, сухої гри тенор-саксофоніста Лестера Янга, яку він застосовував ще в період свінгу. Результатом став



відчужений і однорідно-плоский звук, що спирався на емоційну «прохолодність». Сурмач Майлз Девіс, що був одним з перших виконавців бібопа, який «охолодив» його, став найбільшим новатором цього стилю.

### *Хард боп.*

З самого терміну вже ясно, що цей напрям є продовженням стилю бібоп, але в жорсткішому його викладі. У чому ж виявляється ця “жорсткість”? Джаз періоду хард бопа ще більш ускладнився в гармонійному відношенні, а також в сенсі побудови форми п'єс. Дотримуючись основних принципів побудови фраз, характерних для Паркера і Гіллеспі, музиканти хард бопа вносили свої нововведення, додаючи схеми, що базуються на цілотонних звукорядах, на квартово - квінтових лініях в мелодії. Це привело до помітної втрати звичайного мелодизму в імпровізаціях, а іноді до явного схематизму. Як це не парадоксально, але жорсткіший і бурхливіший хард боп почав більше впливати на розум, ніж на емоції, вражаючи своєю винахідливістю, а не красою. З погляду звичайного, тобто не дуже освіченого в музичному сенсі слухача, ця музика почала здаватися набагато менш доступною для сприймання. Проте для тих, хто був здатний оцінити всі тонкощі бопа була присутня особлива краса. Він значно ускладнив джаз, зробив його ніби мистецтвом для професіоналів, далеким від масового слухача. Хард боп ще не можна назвати авангардистським джазом, але саме він став природною сходиною до того, що стало авангардом.

### *Ритм-енд-блюз.*

Началом розбіжностей між джазом і джазовим блюзом, став *ритм-енд-блюз*. З'явився він спершу непомітно і локалізовано в кінці 30-х років, ставши природним наслідком урбанізації життя “сільських” американських негрів, вихідців, головним чином, з південних провінцій США, з так званої Дельти. Наприклад, до Лос-Анджелеса переселилися такі відомі блюзмени, як Ті Боун Уокер з Техасу і Бі Бі Кінг з Мемфіса; до Нью-Йорка – Луїс Джорден з Арканзаса і Джо Тьорнер з Канзас Сіті; з дельти Міссісіпі в Чикаго – Мадді Уотерс, Елмор Джеймс і Хаулін Вулф. Спочатку багато хто з них влаштувався на звичайну роботу на міських підприємствах, потім вони почали працювати музикантами у клубах, барах і дансингах, де відпочивали після важкого трудового дня прості негритянські жителі чорних кварталів. Так поступово кантрі-блюз перекочував з сільських пікніків в гетто великих міст. Стало необхідним підсилення звуку. Почалося це в Чикаго, в Південному

окрузі міста. Галасливій нетверезій публіці, зазвичай, не було чути, що там грав і співав на естраді чоловік з акустичною гітарою. Тоді почали застосовувати мікрофони і звукознімачі для гітар, а також електроорган. Так, електрифікація і впровадження нової техніки змінили не тільки спосіб прослуховування платівок, але практично сприяли появі нового виду блюзу. Електрогітари з'явилися приблизно в 1939 році, а бас-гітари – дещо пізніше. Тому, група з чотирьох чоловік дістала можливість грати голосніше і сильніше, ніж традиційний біг-бенд з вісімнадцяти виконавців. Електрифіковані ансамблі нового блюзового напрямку, почали витіснити великі джазові й танцювальні оркестри, які виявилися економічно не вигідними, немодними і тому втрачали шанувальників. Але головне, ритм-енд-блюз чудово прижився в маленьких барах і кафе, де для традиційних бендів просто не вистачало місця. А сам термін “Rhythm and Blues” (скорочене позначення – R & B) з'явився лише в червні 1949 року в журналі “Billboard”, коли назріла явна необхідність у назві нового музичного явища.

#### *Фанк.*

Так вийшло, що сам термін “фанк”, який є насправді побутовим жаргонним словом мешканців чорних кварталів, з'явився в музичному вжитку з легкої руки піаніста і композитора Хораса Сільвера (Horace Silver), котрий в 1952 році назвав одну зі своїх п'єс “Funky Hotel”. Найбільш характерні особливості – ускладнена ритмічність і підкреслена синкопованість ритмічного рисунка. Ритм є головним і формотворчим елементом фанку. Не тільки барабани, бас-гітара і ритм-гітара (як в класичному рок складі), а вся музична група стає однією великою ритм секцією, включаючи духові, клавішні інструменти, а також вокал. Все гранично ритмізовано. При цьому кожен інструмент створює свій ритмічний рисунок, що властиве африканським музичним традиціям. Зазвичай фанк-композиції будуються на одному або двох рифах (мелодійних ходах, що багато разів повторюються), а вокаліст або виконуючий соло інструмент веде свою лінію. Всі основні представники цієї музики є по суті боперами, тобто використовують в своїх соло фразування, засноване на концепції стилю бібоп. Проте, фанк є демократичнішим ніж музика боперів-новаторів, розрахованим на ширшу аудиторію. Одні з найбільш яскравих представників фанк-джазу – Хорас Силвер, Джуліан Кеннонбол Еддерлі, Арт Блейкі (з його

легендарним “Jazz Messengers”), Джеймс Браун, а також Роланд Кьорк - унікальний виконавець на декількох саксофонах одночасно.

#### *Соул.*

Музичний напрям “соул” став одним із найбільш впливових в поп-культурі 50-х і 60-х років ХХ ст., утворився від злиття могутнього “ритм-енд-блюзу”, духовних християнських наспівів “госпел”, які мають глибоке коріння в русі соул-братства. Одним з перших, хто наважився з'єднати ці здавалося б суперечливі речі, був Рей Чарльз (Ray Charles). Метод з'єднання був досить простий – на мелодію популярної духовної пісні ним співалися зовсім інші слова, цілком побутового змісту. А ритмічною основою став ритм-енд-блюз. Так, в 1955 році, молитва “My Jesus is All the World to Me” (“Мій Ісус – це весь світ для мене”) перетворилася у виконанні Рея Чарльза в пісню “I’ve Got a Woman” (“Я маю жінку”). При заміні духовно-релігійних текстів любовно-еротичною тематикою, як наприклад, в пісні “Hallelujah, I Love Her So”, зберігалися навіть типові для молитов слова і обороти... Спочатку, негритянська громадськість негативно віднеслася до подібних нововведень. Навіть відомий блюзмен Біг Біл Брунзі (Big Bill Broonzie) засудив Рея Чарльза за блюзнірське з'єднання блюзу з духовною музикою. Фірма “Атлантик” спочатку не наважувалася випускати записи Чарльза, побоюючись потерпіти крах із-за негативної реакції релігійних негрів і самої церкви. Але наполегливість Рея Чарльза і, головне, гонитва за новими формами музичного бізнесу взяли верх. Альбом “What Woud I Say” в 1959 році досяг мільйонного тиражу. Так з'явився напрям в поп-музиці, що отримав назву “соул” і що поступово перетворилося до середини 60-х років в могутній засіб боротьби американських негрів за свої права.

#### *Авангард.*

Розвиток авангарду в джазі був пов'язаний з поступовою відмовою від цілого ряду обов'язкових норм, які обмежують свободу імпровізатора. Якщо узяти для прикладу такі стилі як *свінг*, *кул* або *бібоп* і розглянути, що зобов'язаний грати в цьому стилі музикант, то з'ясується, що він як би скутий «по руках і ногах». Він повинен бути ритмічним, тобто грати рівно і уміти свінгувати, повинен бездоганно відчувати “квадрат”, тобто гармонійну схему всієї п'єси, він винен не просто знати гармонію, а уміти мелодійно обігравати всі акорди, в якому б темпі вони не змінювалися. Отже, для традиційного джазмена головне – гармонія, мелодія й ритм. На них тримається мистецтво

професійного імпровізатора, в усякому разі, так вважалося до того часу, поки не з'явилися перші записи експериментаторів-авангардистів. Самі авангардисти першої хвилі називали себе по-різному. Орнетт Коулмен спершу придумав цілу теорію для своєї творчості – гармолодію. Потім з'явилися терміни “New Thing” (Нова річ), “Free Jazz” (Вільний джаз) “Atonal Jazz”, (Атональний джаз), “Polytonal Jazz” (Політональний джаз). Всі ці течії виникли або як альтернатива гармонійним видам джазу – диксиленду, свингу, бібопу, прохолодному джазу і хард-бопу, або як їх логічне продовження.

Власне кажучи, атональну і політональну музику придумали зовсім не джазмени. Вона з'явилася ще задовго до Другої світової війни. Шенберг, Веберн, Берг, Стравінський, Прокоф'єв, Шостакович, а пізніше – Беріо, Ніно Кейдж, Штокгаузен, Лютославський, Пендерецький, Шнітке і інші “академічні” композитори давно створили нову естетику, привчивши аудиторію до краси іншого типу в порівнянні з “класикою”. Джаз, як молоде мистецтво, не міг раніше скористатися ідеями академічного авангарду, оскільки був перший час достатньо простим, розважальним жанром. Джазовий авангард формується головним чином у сфері малих складів, так званих “комбо”, в середовищі вільних імпровізаторів. “Фрі-джаз” з'явився як продукт волевиявлення окремих індивідуалістів, які не бажали вписуватися в загальноприйнятні культурні рамки. А сприяв цьому розвиток хард-бопа, що став перехідним ступенем до авангарду. Важливо відмітити, що зародження фрі-джаза співпало тоді із загальною тенденцією розвитку авангардизму у всіх видах творчої діяльності – в живопису, скульптурі, в літературі, театрі й кіно.

#### *Джаз – рок.*

Перші ансамблі, що почали виконувати цю музику, склалися з молодих виконавців, що виростили в оточенні рок-музики, але схильних до джазової естетики, до імпровізаційної інструментальної музики. Практично це були рок-групи з секцією духових інструментів. Перш за все, групи цього напрямку використовують вокал. Початковий період формування джаз-року характерний пошуками чогось нового як з боку невеликої кількості джазменів, так і з боку явних рок-виконавців. В подальшому помітна тенденція поступового перетворення джаз-року в музику чисто інструментальну. Вокаліста замінює віртуоз-імпровізатор. Духова секція стає необов'язковою. Склад джаз-рок ансамблів формується за принципом джазових комбо – ритм група плюс солісти.

Акустичні інструменти замінюються електронними. Замість контрабасу використовується бас-гітара, замість роялю – клавішні. Електрогітара замінює джазову акустичну гітару. У ранній період джаз-року переважає ритмічна концепція, що прийшла з рок культури, тобто, заснована на ритм-енд-блюзі, на музиці “соул”. Подальша доля джаз-року в процесі його поступового перетворення на музику “фьюжн” пов'язана з переходом на абсолютно інше відчуття ритму, на концепцію стилю “фанк”. Джаз-рок стає музикою імпровізаторів (в рок музиці порівняно з бопом або кулом імпровізація значно менш розвинена, що є її суттєвим недоліком), оскільки його доля переходить в руки видатних джазових діячів, таких як Майлз Дейвіс (Miles Davis), Чик Корія (Chick Corea), Джо Завінул (Joe Zawinul), Джон Маклафлін (John McLaughlin), Хербі Хенкок (Herbie Hancock), Уейн Шортер (Wayne Shorter).

Гармонія джаз-року, порівняно з рок-музикою ускладнюється, хоча багато джазових музикантів віддають перевагу імпровізації в рамках ладового стилю, ґрунтуючись на одному або декількох акордах. Але тут слід зазначити, що використовуючи як гармонійну основу один тонічний акорд, виконавці, як правило, вживають політональні прийоми, тобто в їх розпорядженні може бути будь-яка акордова структура, яка підпорядкована основній гармонії п'єси (функцію основної тональності зазвичай несе на собі бас-гітара, що грає остинатний мелодико-ритмічний зворот).

**Для нотаток**







