

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ

Державний методичний центр навчальних закладів
культури і мистецтв України

**ВИВЧЕННЯ ТЕМИ
“РОЗВИТОК ТА СТАНОВЛЕННЯ ДЖАЗУ”
В КУРСІ
“СВІТОВА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА”**

**Методичні рекомендації
для студентів вищих навчальних закладів
культури і мистецтв I–II рівнів акредитації**

Київ 2007

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ

Державний методичний центр навчальних закладів
культури і мистецтв України

**ВИВЧЕННЯ ТЕМИ “РОЗВИТОК ТА СТАНОВЛЕННЯ
ДЖАЗУ” В КУРСІ “СВІТОВА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА”**

Методичні рекомендації
для студентів вищих навчальних закладів
культури і мистецтв I–II рівнів акредитації

Київ 2007

Видання здійснено на замовлення Державного методичного центру навчальних закладів культури і мистецтв України

ВИВЧЕННЯ ТЕМИ “РОЗВИТОК ТА СТАНОВЛЕННЯ ДЖАЗУ” В КУРСІ “СВІТОВА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА”

Методичні рекомендації

для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв І–ІІ рівнів акредитації. – Вінниця, ПП “НОВА КНИГА”, 2007. – 28 с.

Укладач	Т. М. Барська – викладач-методист Тульчинського училища культури
Рецензенти:	Т. І. Гризоглазова – кандидат педагогічних наук, доцент, заступник проректора з наукової студентської роботи Інституту мистецтв ІПУ ім. М. Драгоманова В член Європейської Асоціації педагогів-піаністів “ЕРТА” О. Ю. Теплова – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії музики та інструментальної підготовки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Кошубинського
Редактор	Є. Д. Колесник
Відповідальний за випуск	Т. Ф. Стронько

Навчальне видання

Формат 60×84/16. Папір офсетний. Друк різнографічний
Ум. друк. арк. 1,63. Наклад 150 прим.

ПП “НОВА КНИГА”

21029, м. Вінниця, вул. Квятека, 20;

Тел./факс: (0432) 52-34-82, 52-34-81

E-mail: zbut@novaknyha.com.ua

Свідчення про внесення суб’єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виробників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 2646 від 11.10.2006 р.

© Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України, 2007

ПЛАН

I. Витоки

- 1). Традиції, звичаї, релігія американських негрів.
- 2). Роль африканських музичних фестивалів музики і танцю у формуванні негритянської музики.
- 3). Процес об’єднання європейської і негритянської музики.

II. Новий Орлеан. Зародження класичного джазу

- 1). Особливості африканського фольклору.
- 2). Перші негритянські джазові музиканти Н. Гарднер, Ф. Джонсон.
- 3). Роль негритянських військових оркестрів Нового Орлеану у розвитку музики.

III. Ера свінгу. Джаз набирає зрілості

- 1). Техніка виконання блюзу.
- 2). Регтайм. Його особливості.
- 3). Використання ранніми джазменами свінгу.
- 4). Роль фортепіано, саксофону у творчості ранніх джазистів.
- 5). Творчість Дюка Еллінгтона.

IV. Сучасність.

- 1). Джаз у Європі.
- 2). Творчість Л. Ут’єсова, О. Цфасмана.
- 3). Нові стилі джазу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Джеймс Линкольн “Коллиер и джаз”.
2. А Медведев “Путешествие в мир джаза”
3. Ю.Здоровов “Скотт Джоуплин и регтаймовская лихорадка”
4. О.Медведева “Бикс Бейдербек: трагический темперамент”
5. М.Рудковская “Дюк Эллингтон – великий мастер”
6. М.Рудковская “Свинговый бум”
7. С. Чугров “Мятежный боп”
8. И.Цаплин “Портрет Луи Армстронга”.

Негри, які з'являлись у Новому світі, не мали з собою нічого, крім жебрацького лахміття. Деяким було дозволено брати з собою музичні інструменти.

Смертність серед рабів під час переходу з Африки в Америку була величезною, тому численні работорівці вважали, що музика може підняти дух і згасаючі життєві сили негрів.

Негри мали свою мову, свої традиції, свій життєвий устрій і їм прийшлося змінювати їх, пристосовуватися до нових умов. Це стосувалося не тільки мови, звичаїв, релігії, але й музики. Багато років тягнуться суперечки про африканські елементи в музиці американських негрів.

Одні вчені доводять, що джаз, блюз, спірічуелс – це африканські явища, інші – що ці африканські явища розчинились в європейській музиці, яка є складовою частиною нової культури.

А суть полягає в тому, що неграм-рабам вдалося створити свою власну культуру, яка відрізняється від культури білих, в середовищі яких вона розвивалася. Ми довго сприймали негритянську музичну культуру раннього періоду вибірково, по частинах – тобто відкривали для себе по чергово негритянську музику, трудову пісню, спірічуелс, фінд-холлер. Але ми не розуміли, що різноманітні жанри негритянської музики засновані на одних і тих самих принципах і художніх прийомах, які дозволяли неграм створювати будь-які необхідні для них музичні форми. Це відбувалося майже так і в європейській музиці: соната Бетховена, естрадна мелодія Регарда Роджерса та побутова пісня, хоча й різні за емоційним змістом, але всі використовують одні й ті ж самі звукоряди, тональності та системи метроритмів.

Тому ця музика отримала назву “музика американських негрів”. Ця музика народжувалася поступово. При цьому були заборонені барабани та духові інструменти, щоб негри не могли передати сигнали до повстання. Через заборону барабанів і розповсюдилося використання банджо, єдиного інструмента, що має африканське коріння. Але на півночі негри мали дозвіл влаштовувати фестивалі музики і танців, які були багато в чому схожі на їх африканські праобрази. Самим відомим з них був “Пінкстер”, названий так за відомим церковним святом. Фестиваль продовжувався декілька днів, а інколи тижнів підряд.

Негри одягали парадні, маскарадні костюми, використовували барабани африканського типу, набори ідіофонів, які були зроблені із кісток мулів або дерева, а також інструменти типу флейти чи скрипки.

Протягом XVII–XVIII століть багато негрів мали відношення до європейської музики. Відвідуючи церкву, вони поступово засвоювали європейську манеру співу. Інші вчилися гри на саморобних інструментах європейського типу, наслідуючи білих. Почався процес об'єднання двох музикальних культур, на основі яких і виник музичний фольклор американських негрів.

Трудова пісня була основною формою негритянської музики. Білі хазяї не заперечували: для них спів негра означав, що він задоволений життям. Пісня надавала неграм сили, допомагала витримати важку роботу. Таким чином, трудова пісня стала важливим носієм негритянської музичної традиції і дозволила зберегти її до XX століття.

Із XIX ст. стали з'являтися самостійні негритянські церкви, які не могли обійтися без музики. Так церковна музика набрала рис музикального фольклору американських негрів.

Євангелістський рух білих отримав назву “друге пробудження”. Цей рух опирався на ідею повернення до релігійної практики, більш емоційної, ніж офіційна, яка існувала у XVIII ст. Особливістю цього руху були зібрання віруючих, які проходили на вулиці і тривали декілька днів. Зібрання закінчувалися танцями, такі пісні-танці отримали назву *спірічуелс*. Вони будувалися на принципі “питання-відповідь” і слова їх були пов'язані з біблійним сюжетом чи з епізодами життя чорношкірих рабів.

Церковні та трудові пісні не виключали інші напрями музики рабів, так, був поширений такий напрям музикального фольклору, як *фільд-край* чи *холер*. В цій пісні негри підбадьорювали один одного. З музикальної точки холер являв собою вільну за ритмікою фразу із декількох звуків, нестійких за висотою. Цікаві й пісні вуличних торговців – стріт-край. У негрів були пісні для дітей та дорослих.

Після Громадянської війни, коли справи про правопорушення негрів стали розглядати суди, а не рабовласники, виникли пісні каторжників.

З'явилися збірники негритянських пісень. Це "Пісні рабів США" Вільяма Аллена і "Пісні рабів з островів Джорджії" Лідії Перріш.

В музикальному фольклорі негрів можна виділити три основні особливості.

Перша – ритміка, пристосована до європейської системи. Негри співають свої пісні з ритмічним запізненням. Виконавці пісень порушували ритми виключно заради ритмічної свободи. Фраза починалась не на одній з основних долей, а в будь-якому місці, незалежно від тактової сітки, так само і останні звуки музичної фрази.

Своїм співом американські негри не відтворювали систему перехресних ритмів, які існували в музиці африканських барабанів, а використовували тільки сам принцип перехресної ритміки. Цей принцип став основоположним у джазі.

Так чи інакше, вільне фразування мелодії, незалежно від стійкої основи супроводу, було головним принципом джазу у всі періоди його розвитку.

Друга особливість афро-американського фольклору XIX ст. міститься у трактовці звукорядів. У багатьох африканських піснях зустрічається пентатоніка, яка розповсюджена в музиці народів світу.

Пояснив це питання музикознавець Кребл, який відмітив характерне пониження III та VII щаблів. Це дає можливість обійтись без півтонів, яких уникає і західно-африканська музика.

Третя особливість музикального фольклору американських негрів – практика колорування мелодії за рахунок застосування горлових тонів, шумів, призвуків, фальцету, вібрато, мелізмів. Африканська музика не знала справжньої гармонії.

До кінця XVIII ст. в США сформувалась категорія професійних негрів-музикантів, які цінували роботу музиканта, як божу благодать, що звільняла їх від праці на плантаціях. Негри-музиканти грали як для чорних, так і для білих. Звідси виник *кейк-уок* – танець, в якому сценки із припідніманням капелюхів носили гротескний характер. В цьому танці, з точки зору білих, відбилась прагнення негрів до суперництва з хазяями.

Рабовласники захоплювалися грою музично обдарованих негрів. Першим негритянським музикантом був Ньюпорт Гарднер (1746 р.).

Він був надзвичайно талановитим, вивчив англійську мову, а потім оволодів нотною грамотою. В 45 років купив собі "вільну" і відкрив музичну школу.

Другий музикант-негр – Френк Джонсон (1792 р.) був відомим виконавцем на трубі і валторні. Приклади Гарднера та Джонсона свідчать про те, що негри займались не тільки танцювальною музикою.

Грінфілд Елізабет Тейлор, батьки якої були рабами, концертувала в США як співачка (1808–1876 рр.)

Негри творили музику і стали іменитими композиторами, серед них Семюель Снаер, Ричард Ламберт. У Новому Орлеані існував негритянський симфонічний оркестр, але особливо цінувались негри у військових оркестрах. В арміях Німеччини, Австро-Угорщини, Франції музиканти військових оркестрів були неграми. Коли ці музиканти звільнялись із армії, вони створювали свої самостійні оркестри, які грали на парадах і концертах.

У XVIII ст. традиційні негритянські оркестри були вельми популярні в Америці. З 1850 р. почав розвиватися третій музичний напрям на негритянській основі – "Псевдоневольничя" музика, яка зіграла значну роль у розвитку американської культури.

Біле населення ставилося з симпатією до негритянської музики. В XIX ст. дістав розповсюдження негритянський театр менестрелів (мінстрел-шоу). Всі учасники були білими, але гримувалися під негрів, на виставі виконувалися жарти, пісні, сценки на теми із життя негрів на плантаціях.

У 1855 р. з'явилася перша група менестрелів із негрів. Ця хвиля менестрелів породила до життя особливу професію – естрадного актора-музиканта (чорного ентертейнера).

Щоб отримати роботу в групі, негри ставали співаками, танцюристами та коміками. Із мінстрел-шоу отримали свій початок вар'єте і водевіль.

Негри швидко при звичаїлись і тут, зайняли особливе місце. Це Берт Уільямс, Етель Уотерс, Ред Фокс. За даними Херберга Гутмана, в Нью-йоркських районах з 10585 негрів кожний 30-й був музикантом.

До 1980 р. американські негри займалися різноманітною музич-

ною діяльністю. Харрі Берлі, Віл Маріон Кук писали музику в європейських класичних традиціях, Берт Уільямс, Хенді в менестрельних шоу та вар'єте. Та ось на цьому підґрунті виникає нова музична форма, яка сто років має глибокий вплив на музику всього світу. Це був *блюз*. Перші звукозаписи блюзу були здійснені на початку 1920-х років. Коли він виник, невідомо.

Блюз означає “смуток, меланхолію, хандру”. Прийнято вважати, що блюз виник із спірічуелу, оскільки вони за характером обоє “сумні”. Особливо важливу роль грав такий вид трудової пісні, як *уорксонг*. Ведучий виконавець вів одну строфу, а останні відповідали короткою фразою.

Мелодія трудової пісні підкорена ритму самої роботи, інакше кажучи, удари сокири були факторами, що визначали тривалість кожної вокальної фрази, спів міг переходити в діалог, крик, фальцет.

Таким чином, блюз утворився на основі форм негритянського трудового фольклору в 80–90 роках XIX ст. і процес цей закінчився в 1910 році.

Саме важливе у блюзі – це мелодика. Спочатку блюзові мелодії будувались на звукорядах негритянської народної музики. Визначальне значення в них мають “блюзові ноти”. Блюзові ноти – це те, що не відтворюється на клавішах.

Але практично вони видобуваються на інших інструментах, крім клавішних і ксилофону. Не кожен тон в гамі може бути блюзовим. В джазовій практиці вважається цілком допустимим брати звук трохи щижче, а потім плавно “входити” в нього. Блюзовим тонам властиві низькі звуки. В блюзі кульмінація відбувається на початку фрази.

Із часів Й. С. Баха європейська музика основана на двох ладах – мажор і мінор.

Основна і принципова відмінність між ними зв'язана з III щаблем, який характеризує лад. У блюзі – інакше. Справжній блюз має тільки блюзові III щабель, натуральний V та VII і ці тони складають основу звукоряду блюзу.

Серед виконавців ранніх кантрі-блюзів двоє – Джефферсон і Ледбеттер. Джефферсон був сліпим музикантом, в 1926–1929 рр. було випущено біля 80-ти його платівок.

Блюз вирізняється лаконізмом та закономірністю. Його гармонічна

основа – традиційна послідовність функцій. У блюзу є початок, середина і кінець. Посуднання принципів європейської і африканської мелодики надає блюзу особливого забарвлення.

Визначну роль в становленні раннього джазу зіграв *регтайм*. Знайти його витoki складно, але дослідники вирішили, що регтайм виник в 40-і роки XX ст., виконується він тільки клавішними інструментами.

Витoki регтайму пов'язані з намаганнями негрів XVIII та XIX ст. імітувати перехресні ритми, які були в основі африканської музики. Ці фігури ритму присутні в усій західно-африканській музиці, вони лежать в основі ритміки регтайму і є традиційними для джазу. Білі музиканти сприймали ці ритми як синкопування, у африканців – це перехресний тип ритму. Тони відтворювались не точно між ритмічними акцентами, а трохи раніше, або трохи пізніше. Ефект полягав у тому, що мелодія ніби посувалася відносно тактової схеми та метру і розвивалася незалежно від них. Джазу не навчають. Як правило, вчать цьому самостійно, слухаючи і відтворюючи. Неформальне навчання виховувало у джазмена потребу самовираження. Однак, техніка джазменів була не придатна для відтворення європейської музики. Частіше всього молодий негритянський музикант знаходив собі наставника, а той, в свою чергу, ділився з ним секретами ремесла.

Багато піаністів раннього періоду отримали саме таку музичну освіту. Найбільш відомим музикантом був Скотт Джоуплін, який отримав серйозну освіту і був добре обізнаним з творчістю європейських композиторів XIX ст., мав глибокі теоретичні знання.

До 1987 р. країну охопило найбільше захоплення регтаймами. Захоплення регтаймом було зв'язане із танцем кейк-уок. Результатом цього було те, що Джоуплін видав 33 регтайми, 25 пісень, а також керівництво по регтайму.

Регтайм – це дуже строга форма. Ліва рука подає чіткий ритм, бас може складатися і із окремих тонів, або октав на 1-шу і 3-тю долю і повних акордів на 2-гу і 4-ту, що надає звучанню “маршового ритму”. Правою рукою виконується дуже синкопована складна мелодична лінія.

Для регтайму типові два прийоми: 1) повторення, коли одна й та сама фраза повторюється в іншій тональності, відмінній від першої на секунду або терцію; 2) “питання-відповідь”, коли друга фраза проти-

ставляється першій. Розміри регтайму, як правило, стандартні: 2/2, 2/4, 3/4, 4/4, 6/8.

Більшість тем регтаймів складається з 2- або 4-тактових фігур, які повторюючись, утворюють 16- чи 32-тактові утворення. Таким чином, регтайм зайняв своє місце в музиці.

Другою батьківщиною джазу прийнято вважати Новий Орлеан. Заснований в 1817 р. Жаном Батистом Лемуаном, з перших днів він став великим містом американського Півдня. Його духовною батьківщиною була Франція. Для міста був характерний дух свободи, що виражався в прагненні до розваг. Новий Орлеан називали Парижем на Міссісіпі. Протягом 200 літ місто було охоплене музикою і танцями. Музикальне життя часто об'єднувало білих і чорних. Своєю музикальністю Новий Орлеан давав неграм більше можливостей для самовираження. До 1890 р. в Новому Орлеані звучало багато різної музики. Збереглися свідчення сучасників про те, що на зламі двох віків невеликі негритянські оркестри почали виконувати блюзи на духових інструментах, акомпануючи чуттєвим, повільним танцям. Інструментальні блюзи народились, коли виконавці на мідних духових інструментах почали імітувати звучання людського голосу. За допомогою специфіки інтонування сурдин музиканти видобували із своїх інструментів “глісандуючі звуки”, які характерні для блюзів.

До 1900 р. духові оркестри, які виконували блюзи, стали звичайним явищем в танцювальних залах. Народження інструментального блюзу співпало із розквітом регтайму.

Якщо в 60-х роках XIX ст. для постійної роботи музиканта вимагалось виконання рок-н-ролізу, то в 1900 р. він зобов'язаний був мати в репертуарі регтайм. Для тих, хто володів нотами, це не складало труднощів, а для тих, хто не знав нот, це було важко. Негрів приваблювала музика “груба”, насичена регтаймами та синкопами, що було близькою до їх рідного фольклору.

Після закінчення американо-іспанської війни в 1898 р. з'явилося багато старих інструментів, які розпродавались після демобілізації військ.

Таким чином, ранній джаз базувався на 3-х музикальних формах: регтаймі, маршові, блюзі. Джазовий оркестр складався з корнета, тромбона, двох інструментів типу валторни, кларнета, флейти-пікколо.

Ритм група: малий барабан, контрабас, туба. Саксофони тоді не використовувалися.

Джон Джозеф стверджує, що в 1914 р. він першим привіз саксофон до Нового Орлеану. Виконавці джазу імпровізували в сучасному розумінні цього слова.

В межах гармонії, яка надавалася, вони не створювали нової мелодичної лінії, а просто прикрашали її. Наприклад, тромбоніст мав готові наперед відпрацьовані “ходи” супроводу для всіх мелодій, що виконувався оркестром. Ці “ходи” музиканти лише трохи видозмінювали, пристосовуючись до гри іншого виконавця або виходячи із свого настрою, багато виконавців раннього джазу рідко використовували свінг. Найвідомішим джазистом-свінгістом був Бадді Болден. Він часто використовував блюз, але мав у репертуарі й популярні пісні, уривки із маршів і регтаймів.

У 1890 р. в США існували три самостійних напрямлення – сплави африканської та європейської музики: регтайм, африканський фольклор (у вигляді блюзу) і популярний варіант негритянського фольклору, створений білими. У 1890–1910 рр. три напрямки злилися воедино. В результаті цього поєднання виник джаз – новий вид музики, який став розповсюджуватися по всій країні. У 20-х роках джаз остаточно зайняв чільне місце у свідомості американської публіки.

У світі джазу, де ексцентричність характеру є нормальною дією, а яскрава особистість – неодмінною умовою, Фердінанд Мортон – особа виняткова. Мортон довів, що це дійсно він, а не хто-небудь інший, придумав “справжній джаз”. З 1923 р. по 1939 р. він записав біля 175 грамплатівок і велику кількість роликів для механічного фортепіано.

Фортепіанні соло визначались дуже високим рівнем. Мортон був першим джазовим композитором. Це слід розуміти в тому сенсі, що він не був автором або аранжувальником чужої музики. Він поєднував в собі талант творця і аранжувальника. Для кожного запису він створював свій новий твір, строгий за формою і яскравий за мелодикою. Досі ніхто не може бути рівним йому за колоритом звукозапису музики, окрім Дюка Еллінгтона.

Джаз і блюз мають багато точок дотику. Джаз – дитя блюзу. Як ми вже виявили, ранній блюз не стосується європейської музичної системи. Блюз створювався не в мажорі і не в мінорі, а в своєму ладо-

вому нахилі. Виконавці ранніх блюзів вільно використовували форму, блюз звичайно мав від 13-ти до 15-ти тактів, замість стандартних 12-ти у сучасному блюзі. Ранні блюзи не мають розвитку гармонії. Таким чином, ранні блюзи належать до традицій музикального фольклору американських негрів.

Вже на початку XX ст. впливають деякі фактори, які обумовили перехід блюзу на європейські рейки. Перший з них полягав у комерційних можливостях блюзу. Другий фактор – це характерні блюзові тони, які неможливо відтворити на фортепіано. Так, наприклад, піаністи вирішили це питання так: вони одночасно беруть мажорні і мінорні III або VII шаблї (саме так робить Гершвін у своїй “Рансодїї в стилї блюз”) або ж грають їх як трель. Саме просте вирішення було в заміні блюзових тонів звуками діатонїчної гами. Але це практично неможливо. Музиканти прийшли до блюзу з інших музикальних жанрів і не знали достовїрно, що являють собою блюзові тони. Намагаючись відтворити почуте, замість III „блюзового” шабля, вони грали III мїнорний шабель. З причин технічного характеру VII “блюзовий” шабель неможливо так само легко замінити VII мїнорним шаблем. Тому для VII “блюзового” музиканти знайшли заміну – VI шабель.

Відомий співак Лерой Карр взагалі завжди використовував VI шабель замість VII “блюзового”. До 40-х років важко знайти оркестрове аранжування свїнгу, яке б не закінчувалося акордом із додатком VI шабля.

Третій фактор, який сприяв європеїзації блюзів, полягав у наданні їм гармонїчної основи. Яка ж гармонїя потрібна для блюзу? Фольклорна музика американських негрів тяжїла до плагальної гармонїї, тобто до переходу в субдомїнанту і повернення в тонїку (*фа* в тональності До мажор).

Композитори початку столїття грали і по першому і по другому фактору, об’єднуючи їх. На початку другої частини блюзу вони переходили в субдомїнанту, а на початку третьої – в домїнанту. Блюз отримав гармонїчну основу, діатонїчний звукоряд і стандартний розмір, європеїзувався, став таким, яким він є у сучасному джазі. Саме в цей період європеїзації блюзу з’явилась ціла група його знаменитих виконавців. Сьогодні ми їх знаємо як “класичних” співачок блюзу: Ма Рейні, Бессї Сміт, Чїппї Хїл, Іда Кокс. Блюзи у виконанні цих співачок нагадували

старі кантрі-блюзи (які співали чоловіки) і в той же час були схожі на блюзи джазових музикантів. Співачки будували свою мелодїчну лїнію навколо блюзових тонів. Ма Рейні, наприклад, перетворювала III “блюзів” шабель у звичайну мажорну терцію, а Бессї Сміт зробила цей прийом своїм “фірмовим знаком”. Бессї Сміт у деяких блюзах співає практично *a cappella*, відриваючи мелодїю від граундбіту. Виконавці блюзів бїльше турбувались змістом, аніж музикою. Це призводило до побудови аритмїчної мелодїчної лїнії, яка стала ще бїльш незалежною від основного ритму. Але все це вони робили в межах строїного метру та 12-тактової форми, використовуючи гармонїчну систему із T,S,D. На цїй основї джазові співачки будували мелодїчну лїнію із вільним фразуванням та блюзовими тонами.

В старих традиційних блюзах домінували африканські елементи, в блюзах бїльш пізнього періоду вплив європейської музики з часом відчувався все бїльше. У блюзових співачок контраст між двома системами був явним.

Подїбно до регтайму та комерційного джазу 90-х рр., блюз пережив злети і падіння. Яскравою зїркою блюзу була Мемї Сміт. Виконання блюзів співачкою, незалежно від моди, було дуже популярним. Новий стиль блюзів подарував світу двох майстрів-виконавців. Один з них Джо Тернер, він будував мелодїчну лїнію, використовуючи III та VII “блюзові” шаблї, інколи використовуючи часте повторення звуків тонїки, що наближало його спів до звичайної мови. Другий – Джиммі Рашинг, який був провідним вокалістом оркестру Каунта Бейсі. Рашинг співав повільні блюзи і як вокаліст біг-бенда, виконував широковідомі мелодїї, які в його виконанні все одно мали “блюзовий відтїнок”. До середини 40-х років такі виконавці, як Уотерс, Бі-бі Кїнг, віддалили блюз ще далї від старого стилю. Вони використовували джазові ритми, подвоєні за розміром, з елементами стилю бугї-вугї. Блюзові тони вживалися рїдше, гармонїчна основа стала чїткою, яскраво вираженою. Американський негр вже не почувався відірваним від основної течїї американської культури.

Для джазових музикантів 30-х років блюз означав лише визначений набір гармонїй, в межах яких будувалися імпровізації. Однак, до кінця 50-х років блюз несподївано став джерелом нової музики – року, – який

невдовзі завоював весь світ.

Рок, як і джаз, народився з блюзу – блюз таким чином продовжує жити.

А тепер ми розглянемо декілька гешів у джазі. Найперше це – Луї Армстронг. Його гра була неповторною, поскільки він віртуозно володів інструментом (труба). Його гра була насичена, він унікально володів верхнім регістром. Але саме головне – це його мелодична концепція: коли він грав своє соло – це була завжди драматична мініатюра. Армстронг створив колерований хорус: це коли грають два такти, потім два похідних від них, виходить 4 такти, на основі яких грають наступні чотири і ще раз 4, – в результаті виходить 32 взаємно похідних такти. Другий новий прийом – це фінальний хорус, коли після повторення теми п'єси він переходить до варіацій на неї і завершує тему кульмінацією за допомогою фігур, що повторюються й інколи складаються із пронизливих звуків.

Важлива особливість гри Армстронга полягала у відхиленні від граундбіту. Він грав пасаж, відриваючись від основної метричної пульсації, – це був новий художній прийом.

Завдяки Армстронгу джаз став перш за все мистецтвом солістів.

Для джазменів 1925–35 рр. були періодом експериментів і набуття досвіду. Хендерсон, Редмен, Еллінгтон, Рассел шукали шляхи розвитку біг-бенда, почали використовувати нотний запис. Треба було підготувати виконавців, які могли б читати з аркуша, а потім навчити їх грати аранжування в джазовій манері, тобто із свінгом. Проблеми були вирішені. Період становлення джазових оркестрів тривав 10 років. Почав радикально змінюватися джазовий ритм. Нова школа свінгу працювала в рамках жорсткого ритму, у слабкій долі не тільки були звуки різної тривалості, але й акценти, які ніби перескакували з одного такту на другий.

Виконавці відпрацювали особливу систему акцентування. Так, Джесс Стейсі, піаніст, який працював у Бенні Гудмена, був відомим своїм умінням вести за собою весь оркестр.

Таким чином:

1) внаслідок розвитку стилю свінг мав вільне закінчене фразування, що було властиве еносі Армстронга, але це вже вичерпало себе:

2) солісти свінгу частіше починали фрази з 3-ої долі такту, ніж з першої, що було характерно для новорлеанського стилю, або навіть звичайної європейської музики. Це виявилось можливим, так як безперервний ритм свінгу розірвав кордони між тактами і солісти не відчували себе скутими традиційною структурою 4-х квадратів пісенного жанру.

Довга музикальна фраза на протяжні декількох тактів могла і підкреслювати ритм. Але музиканти намагались залишати 1-шу долю такту порожньою, 2-гу долю використовували для пари вступних тонів і починали фразу з 3-ї долі такту. Це складно. Суть цього методу полягає в тому, що необхідно знайти і відтворити специфічні ефекти звука. Навчитися цьому складно, як і складно навчити цьому інших.

Фортепіано відіграло в музиці завжди особливе місце. Воно було головним інструментом в кабаре, ресторанах і театрах. З'явилося багато професіоналів з різних етнічних груп. Вони не володіли класичною манерою гри. Для джазового музиканта у фортепіано є свої переваги і свої недоліки. Піаніст грає двома руками, які можуть діяти незалежно одна від одної, тому що ліва рука дозволяє підтримувати граунд-біт, а права грає мелодію.

Таким чином, фортепіано – це сольний інструмент. Однак, взявши звук або акорд, піаніст не може змінювати його тембр, висоту чи силу звука. А дійсно в цьому й полягає особливість виконання джазу.

Найбільш відомим піаністом був Джеймс Джонсон. В 1916 р. він вперше зробив запис на роликах для механічного піаніно. Джонсон не зрадив регтайма. Його творчість свідчить, що стиль страйд удосконалювався в процесі асиміляції регтайму з джазом або свінгом, і в порівнянні з регтаймом джазова суть страйду полягала у відриві мелодії від граунд-біту.

У ранньому фортепіанному джазі права рука веде не просту мелодію, а будувє різні музичні фігурації.

Всі піаністи стилю страйд виступали як солісти. Великого значення вони надавали володінню технічністю лівої руки.

Таким був Томас Уоллер. Спадщина його величезна. Він вважався блискучим композитором-пісенником. Ім'я Уоллера стоїть поруч з іменами Гершвіна, Портера, Керна.

У 20–30 роки паралельно розвивався й інший стиль. Цей стиль можна б визначити, як примітивний джаз, що виконувався на фортепіано. Його представниками були самоучки-негри, які грали на розважальних вечірніх збираннях. Цих піаністів-любителів більше захоплював ритм, аніж гармонія і мелодична лінія. Їх стиль опирався на технічні можливості гри, а не на музичну теорію. Один із простих прийомів – сковзання пальця з чорної клавіші на сусідню білу на кожній долі такту. При правильному підборі звуків це не тільки надавало напруженого звучання, але й імітувало блюзові тони. Ця музика дуже близька до звучання *бугі-вугі*.

Бугі-вугі – це помірний блюз з фігурами з восьмих або шістнадцятих, що повторюються в басу та інколи поєднуються із пасажами у верхньому регістрі. Десь біля 1940 року примітивний блюз типу бугі-вугі став загальним захопленням. Можна виділити трьох авторів бугі-вугі: Мід Лакс Льюїс, Альберт Аммонс та Піт Джонсон. Вони виступали і записувались разом в дуетах та тріо, їхнє виконання було чітким, енергійним, виразним. Рання музика була блюзом за суттю і за формою. Вона надала джазу містичного імпульсу, що дозволило зберегти рівновагу між африканськими і європейськими елементами, особливо чітким це злиття виявилось у творчості Ерла Хайна. Він розвинув свій стиль, виходячи з великого досвіду в блюзовій традиції, де мелодія різко акцентується, а гармонія і форма не мають важливого значення.

З кінця 20-х і до 40-х років, коли почав переважати стиль боп, всі джазові піаністи грали в манері, яку розробив Хайнс на основі страйду – стилю Джонсона, Сміта, Уоллера.

На початку 30-х років з'явилися перші майстри гри на саксофоні. В основному це були білі музиканти. Негри не мали можливості придбати саксофон. Одним із перших саксофоністів був білий музикант Андріан Ролліні, потім Джиммі Дорсі. Вони не були яскравими імпровізаторами, але мали хорошу техніку. Слід ще назвати майстрів Хокінса, Янга, Уєбстера, які посилили значення саксофону, як ведучого інструменту в джазі. Це тривало довго, аж до 30-х років.

Майже всі саксофоністи були під впливом Хокінса. Для легкого і широкого застосування саксофону в джазі є декілька причин:

1) нескладність оволодіння грою на інструменті;

2) свінгові оркестри використовували саксофон частіше, ніж трубу чи тромбон;

3) саме звучання саксофона нагадує людський голос. Ця якість давала можливість музиканту ніби говорити із слухачем, а контакт з аудиторією – надзвичайно важливий аспект джазу.

Відтоді труба перестала бути королевою джазу. Невдовзі розпочинає свій розквіт Дюк Еллінгтон. Він був прекрасним піаністом, маючи рідкісне відчуття музичного колориту. До того він ще й був відмінним художником. Еллінгтон досконало володів дисонансом, самі гострі гармонічні поєднання не “різали” йому вухо. Дюк постійно намагався вийти за рамки структурних стереотипів, які були в основі джазу та популярної музики, яким властиві 32-тактові тематичні структури. В основі його п'єс часто була 20-тактова тема. Еллінгтон написав п'єси для саксофона, а також три концерти для духової музики, швидкі свінги, блюзи.

Для того, щоб джаз міг розвиватися самостійно, йому необхідна була масова аудиторія. І ера свінгу забезпечила її. Стала здійснюватися інтеграція музикантів. Якщо колись в Америці не могло бути і мови про виступ негрів і білих на одній сцені, то вже з 1936 року чорні і білі грали спільно в одному оркестрі. Ера свінгових оркестрів зробила джаз популярним. Одні джазові музиканти звертали свої погляди в майбутнє, інші – у минуле. Джазові критики вважали, що свінгові оркестри поставляли “дешеву” музику, тому почалося відродження диксиленду. Заново відкритий диксиленд породив 2 самостійні школи. Перша сформувалася навколо старшого покоління під впливом Байдербека. Друга складалася з молодих музикантів. Справжній джаз уособлювали негрятянські ансамблі новоорлеанського стилю, особливо творчість таких музикантів, як Мортон, Олівер і Армстронг. Ці школи відрізнялися тим, що зразком для однієї школи служили білі музиканти, а для іншої – негри. Ці обидві школи робили одну загальну справу – відроджували традиційний новоорлеанський джазовий ансамбль. Їхній рівень виріс, їхній підхід до ритму тяжів не тільки до традицій, але і до принципів, властивих свінговим оркестрам.

В теперішні часи у США диксиленд нерідко зневажають, розглядаючи його як чисто комерційну форму джазу. Такі судження не об'єктивні.

Диксиленд продовжує традиції істинного джазу і має багато переваг. Творчість Баха і Дікенса хвилює нас і сьогодні, як і прослуховування диксиленду 40–50-х рр.

Історія джазу в Європі починається на 10 років пізніше, ніж в Америці. Перші нотні видання почали продаватися в 1918 році. Перші негритянські виконавці прибули до Європи в складі військових оркестрів. До джазу вони відношення не мали, вони лише включали до свого репертуару кілька пісес у стилі регтайм.

Не дивлячись на давній інтерес європейців до мистецтва негрів, європейський джаз будувався на засадах, які були у творчості тільки білих музикантів. І вже до кінця 20-х років європейці були настільки добре знайомі з джазом, щоб спробувати свої сили. В Англії першим це зробив Фред Елізальде. Хоча Англія та Франція були головними центрами європейського джазу, джазова активність спостерігалася й в інших країнах. Це були Швеція, Данія, Голландія.

Розвивався джаз і в нашій країні. Найбільш відомими музикантами довоєнного часу був співак Леонід Утьосов і піаніст Олександр Цфасман. У Німеччині джаз був заборонений Гітлером в 1933 році як “неарійське мистецтво”. А історія німецького джазу починається після Другої Світової війни. Війна справила на джаз велике значення. У 1939 році деякі виконавці усвідомлювали нагальну потребу відриву фразування від граунд-біту. Традиційний джаз грали аматори. Це були студенти, які вважали, що свінг – це форма джазу, яка вже віджила, а справжній джаз – новоорлеанський стиль. Один з перших європейських ансамблів традиційного джазу був організований у 1942 році, французьким студентом Клодом Абаді.

Європейський рівень культури вищий за американський. По-перше, завдяки музичним традиціям Європи, по-друге, європейська ритмічна скутість не так помітна при виконанні композицій в новоорлеанському стилі.

Новий стиль джазу – боп,- виник на початку 40-х років в Європі і незабаром став пануючим. Боп відобразив характер середовища, в якому він народився. Сам характер музики втілює в себе нові соціальні зрушення. Цей стиль був створений тільки чорними музикантами. Джазова гармонія в Європі, як і гармонія народної музики, була на тому ж

рівні. Стиль боп ішов у минуле, на зміну йому прийшов фрі-джаз або рок – музика, яка багато запозичила із джазу. У середині 60-х років рок-музика перетворилася в музичну течію, яка стала засобом вираження особливої системи філософських і соціальних уявлень. Фортепіано тут здебільшого використовується як сольний інструмент, що не обмежує гри духових інструментів. У цьому стилі процвітають такі таланти як Л. Сасько, М. Дворжак, М. Шмітц, А. Гаврилін, М. Замолоко та інші. Вони незабаром поєднують усі ці елементи джазу і створюють нове і несподіване. Важливо зрозуміти, що лише знання досвіду минулого допоможе знайти вирішення проблем сучасного джазу. Головне – залишається музика, і немає ніяких сумнівів, що й через століття твори Армстронга, Паркера, Еллінгтона будуть викликати захоплення у серцях людей.

ПОДОРОЖ ДО КРАЇНИ ДЖАЗ

(сценарій вечора)

Пояснювальна записка

Сценарій масового заходу “Подорож до країни Джаз” підготовлений на основі теоретичної розробки теми “Розвиток та становлення джазу”.

Просвітницька функція заходу полягає в естетичному сприйнятті слухачами джазового мистецтва й отриманні та поглибленні знань про джаз як синтез європейської і африканської музичної культури.

Виконання студентами музичних творів – це практичний показ засвоєння знань та навичок роботи над джазовим синтаксисом. Інформаційний матеріал викладено у спрощеній формі, доступній для будь-якого слухача. Мова йде про етапи розвитку джазу, його провідні жанри та характерні риси (поліритмія, темброве забарвлення тощо).

Репертуар ілюструє ознаки найтиповіших форм джазу.

1. Г. Сасько “Блюз” – блюзовий характер;
2. М. Замороко “Кінець дороги” – блюзовий характер;
3. О. Цфасман “Невдале побачення” – регтайм;
4. О. Чічков “Чарльстон” – у характері чарльстону;
5. М. Шмітц “Джазові етюди”: № 15 – рок-н-рол, № 6 – боса-нова;
6. Студентська імпровізація – у стилі рок.

На фоні музики (Д. Гершвін “Поргі та Бесс”) ведучі читають:

- 1-й ведучий. Добрий вечір, шановні друзі! Сьогодні ми вирушаємо у подорож до країни Джаз!
- 2-й ведучий. Висловлюємо надію, що не розгубимося на її шляхах та стрімких поворотах!
- 1-й ведучий. Зрозуміти сутність джазу завжди було нелегко. Джаз повсякчас оповитий серпанком таїни... Коли короля джазу Луї Армстронга запитали, що таке джаз, він відповів так: “Якщо ви запитуєте, то вам цього ніколи не зрозуміти”.
- 2-й ведучий. А ще він висловлювався так: “Якщо ви, слухаючи цю музику, не притоптете ногою, вам ніколи не зрозуміти, що таке джаз”.

1-й ведучий. Але дуже голосно притоптувати не треба!

Д. Гершвін “Парафраз”

П. Морія “Токата”

(виконує естрадний оркестр)

2-й ведучий. Коротка, проте бурхлива історія джазу, мистецтва... імпровізації! За якихось 70–80 років джаз, талановите дитя негритянського народу, пройшов нечуваний шлях і став у наші дні явищем інтернаціональним.

1-й ведучий. Щоб розповісти про джаз, нам необхідно, як Колумбу, “відкрити... Америку”.

2-й ведучий. Відкриваємо свідоцтво про народження джазу!

(Звучить грамзапис. На фоні “Колискової” Д. Гершвіна ведучі читають)

1-й ведучий. У африканських негрів, які потрапили в Новий світ, не було нічого, крім лахміття. Але работорговці не могли відібрати у чорного раба те, що він зберігав у душі. Це були не тільки мова, звичай, але і музика. Залишалося тільки те, що могло вижити, а що не могло – змінювалося...

2-й ведучий. Американські негри-раби спромоглися створити свою власну культуру, не схожу на культуру білих, в середовищі яких вона розвивалася. На півночі Америки неграм дозволяли влаштовувати фестивалі музики і танцю, багато в чому схожі на африканські.

1-й ведучий. На півдні Америки барабани та духові інструменти були заборонені, бо могли стати закликком до повстання. Але фестивалі влаштовували і там, насамперед, у Новому Орлеані. Звісно, для більшості негрів з південних плантацій, вони були недосяжні. Стара африканська традиція в музиці поступово згасала. Розпочався процес синтезу двох музичних культур, на основі яких і виник музичний фольклор американських негрів.

2-й ведучий. Основною формою негритянської музики була трудова пісня. Вона надихала негрів, допомагала витримувати виснажливу роботу. Музична традиція, що розвивалася, головним чином, в трудових піснях, почала впливати і на церковний спів. Справа в тому, що негрів наvertsали до

християнства. Вони не опиралися, тільки співали псалми на свою оригінальну музику.

1-й ведучий. Так народились спірічуелс... Музика спірічуелс просякнута ліризмом. Виконання спірічуелс супроводжувалося танцювальними рухами. Слова, як правило, пов'язані з біблійним сюжетом або з епізодами із життя чорних рабів.

2-й ведучий. I know moon-rise, I know star-rise.

1-й ведучий. Я знаю, як сходить місяць, я знаю, як сходять зорі.

2-й ведучий. Lay this body down.

1-й ведучий. Опустіть це тіло в могилу.

2-й ведучий. I walk in the moonlight, I walk in the starlight.

1-й ведучий. Я їду в місячному сяйві, я їду під зорями.

2-й ведучий. To lay this body down.

1-й ведучий. Щоб опустити це тіло в могилу.

(Музика стихає).

2-й ведучий. Спірічуелс значно вплинули на зародження, формування і розвиток джазу. Але спірічуелс наших днів мають мало спільного з негритянською духовною музикою, від якої вони зародилися.

Г. Міллер "Я знаю, чому" (соло труби в супроводі фортепіано)

2-й ведучий. На кінець 19-го століття мільйони негрів співали у церквах, грали у менестрельних шоу та вар'єте. І в якийсь момент з цього сплетіння виникла нова музична форма, яка ось уже ціле століття впливає на музику всього світу.

1-й ведучий. Це був ... блюз!

К. Замороко "Кінець дороги"

2-й ведучий. Назва "блюз" – похідна від англійського слова "меланхолія", "сум". Лаконічність і завершеність – характерні риси блюзу. На відміну від спірічуелс, у блюзі висловлюють ставлення до тих чи інших явищ. У блюзі співають про нерозділене кохання, гірку неволю і важку працю. Блюз – це біль і втрачені надії.

Г. Сасько "Блюз"

1-й ведучий. Блюз був і до цього часу залишається наріжним каменем джазу!

Коконт Базел "Блюз сентиментальний" (виконує тріо трубачів)

2-й ведучий. Одночасно розвивався інший вид негритянської музики – регтайм. Ця назва походить від слів "рваний" і "час". Техніка регтайму базується на стакатних звучаннях, акордових плямах, на жорстких ритмічних акцентах і поліритмічних ефектах.

1-й ведучий. Тематичний матеріал регтайму базується на маршах та європейських танцювальних мелодіях: вальсі, кадрили, мазурні, менуеті, польці.

Композитор Семенов. Регтайм "Полька"
(соло скрипки в супроводі фортепіано)

1-й ведучий. Невідомо, хто був автором першого регтайму. Але, за будь-яких обставин, найвидатніший – Скотт Джоплін. Скотт Джоплін опублікував 33 регтайми.

Скотт Джоплін "Персикий регтайм"

1-й ведучий. Стиль "регтайм" був призначений виключно для піаністів. Але не слід забувати, що фортепіано трактувалося в ті роки як ударний інструмент, із перевагою стакатного звучання, жорстких акцентів. Регтайму притаманний перехресний ритм. Тони відтворюються не точно між ритмічними акцентами, а трохи раніше чи з затримкою. Мелодія ніби зсувається відносно тактової схеми. Після першої світової війни мода на регтайм зникла. Проте цей жанр не помер!

Скотт Джоплін "Артист естради"

2-й ведучий. В музичному фольклорі американських негрів можна виділити такі особливості:

1-й ведучий. Негритянська музика відмовляється від півтонів!

2-й ведучий. Африканській музиці притаманне колорування мелодії за рахунок застосування горлових тонів, шумових при звуків, фальцету, широкого вібрато і мелізмів!

1-й ведучий. Африканська музика не знала гармонізації мелодії у європейському розумінні.

2-й ведучий. І головна особливість – це ритміка! Негри співають пісні з невеликим ритмічним запізненням, “не в ритмі”. Цей принцип став основоположним у джазі, незалежно від зміни його стилю.

1-й ведучий. Негри – це люди, яким властиве гостре, дивовижне відчуття ритму. Не знані раніше в Європі, негритянські танці стали хореографічною основою сучасних естрадних танців.

2-й ведучий. Марші, регтайми, блюз – європеїзована африканська музика – все “кипіло” в одному казані...

1-й ведучий. З цієї суміші виникла музика, яка завоювала весь світ.

2-й ведучий. Ця незвичайна музика – джаз! Синтез європейської та африканської музичних культур!

Мікан Дворжак “Джазовий етюд” № 6

1-й ведучий. Батьківщина джазу – південне місто США – Новий Орлеан, бідні негритянські квартали. Звідти на старих колісних пароплавах джаз добрався по Міссісіпі до Чикаго і розповсюдився по всій країні. У 20-ті роки XX століття джаз утвердився в побуті і свідомості американської публіки. Це була єдина сфера, де між неграми і білими не виникало протиріч.

2-й ведучий. 26 лютого 1917 року в нью-йоркській студії п’ять білих з Нового Орлеану записали першу джазову грамплатівку. Значення цієї події в історії джазу переоцінити неможливо.

(Звучить грамзапис музичного твору Д. Гершвіна “Влітку”)

1-й ведучий. Чому саме Новий Орлеан – батьківщина джазу?.. Суть у тому, що Новий Орлеан не схожий на жодне місто США. Цьому місту був притаманний дух свободи, прагнення розваг та веселощів. Його духовною батьківщиною була Франція. Новий Орлеан називають Парижем-на-Міссісіпі... Новий Орлеан!.. Коліска джазу!

М. Скорик “Надокучливий мотив”

2-й ведучий. Якщо слово “геній” стосується джазу, то воно означає... Луї Армстронг! Геній джазу народився у бідності, ріс у невігластві. Інколи, у пошуках їжі, йому доводилося ритися у смітниках. Дивує не те, що він став багатим і знаменитим, а те, як він взагалі вижив... В 14 років Армстронг почав грати на корнеті. Минуло 6–7 років, і він став найкращим серед джазових музикантів свого покоління. Його тон був теплий і насичений, як мед. Звук вражав силою і чистотою, гостротою леза. Армстронг перетворив джаз із колективної музики на мистецтво сольної гри. Ровесник XX століття, Луї Армстронг пішов із життя у 1971 році.

Г. Уоррен “Дорога на Чаттанугу” (соло на трубі)

1-й ведучий. Бугі-вугі!.. Спочатку – це примітивна негритянська манера інтерпретації блюзу на фортепіано. Розвиток теми визначають стакатні акорди, пасажі, арпеджіо, тремоло, трелі. Темп переважно швидкий. Стверджують, що ця манера гри існувала вже в кінці XIX століття. Але переконливі докази відсутні. В 20-ті роки бугі-вугі користується широкою популярністю. На початку 40-х років бугі-вугі набуває світового значення.

М. Дворжак “Джазовий етюд” № 2

2-й ведучий. Джаз сприяв появі різних стилів і напрямів, які умовно поділяються на традиційний джаз та період свінгу.

1-й ведучий. І сучасний джаз!

2-й ведучий. В період розквіту новоорлеанського, тобто традиційного джазу, формуються перші колективи білих музикантів, які отримали назву диксиленд. Термін має фольклорне походження: “Країна Диксі” – символічна назва південних штатів США. Термін введений білими музикантами, щоб відрізнити диксиленд від негритянського джазу і взагалі не використовувати слово “джаз”.

1-й ведучий. З усіх музичних жанрів на людей найбільше впливає танець. Навіть такі композитори, як Ігор Стравінський,

віддавали шану джазу, створюючи інструментальну музику в танцювальних ритмах регтайму, танго, чарльстону, фокстроту. Це нагадує про танцювальну музику Баха, Бетховена, Шуберта... Згадаймо менуети, вальси, які можна танцювати і зараз... якщо вмієте!

Ю. Чічков "Чарльстон"

М. Дворжак "Джазовий етюд" № 15

2-й ведучий. Танцювальна стихія американських негрів має латиноамериканську основу. Негритянське населення переймало рухи і ритми вихідців із Латинської Америки, які жили поруч.

1-й ведучий. Самба! Танець у швидкому темпі, побудований на бразильській народній основі. Виник в середині 30-х років.

"Самба" (виконує танцювальний колектив)

1-й ведучий. Із самого початку головними інструментами джазу були труба і корнет. Всі перші джазові "короли" були корнетистами (наприклад, Луї Армстронг) Але невдовзі у них з'явився суперник – саксофон. Наприкінці першої світової війни саксофон став модним інструментом.

2-й ведучий. Він звучав м'яко, ніжно і плавно. Саксофон з успіхом замінив струнні інструменти. Його звучання найбільше нагадує людський голос. Музикант... ніби говорить зі слухачем.

М. Таривердієв "Маленький принц" (соло саксофону)

2-й ведучий. Між джазовою "лихоманкою" 20-х років і бумом року 60-х був період, відомий як "ера свінгу". Свінг означає "балансування", "качання". Найяскравішою рисою джазу став ефект "розкачування", а також швидке вібрато в кінці фрази, "не чисте" інтонування.

Манфред Шмітц "Джазовий етюд"

1-й ведучий. Стверджують, що термін "свінг" було введено приватною радіомовною фірмою, якій не подобалось слово "джаз". У свінгу акценти мелодичної і ритмічної ліній не співпадають. Це створює ефект зростання темпу. Вміння ба-

лансувати між цими невідповідностями і визначило термін "свінг". Новий улюбленець примхливої моди!

"Джазові мотиви" (власний твір студента у виконанні на фортепіано)

2-й ведучий. Історія джазу в Європі починається із зацікавленням на 10 років. Перші негритянські музиканти прибули до Європи у складі військових оркестрів, що супроводжували американські експедиційні війська в роки Першої Світової війни.

1-й ведучий. Головним центром європейського джазу були Англія і Франція. У Німеччині джаз був заборонений Гітлером як "неарійське" мистецтво. Історія німецького джазу починається практично лише після другої світової війни.

М. Шмітц "Г'еса"

М. Шмітц "Джазовий етюд"

2-й ведучий. Процес становлення джазу в Радянському Союзі розпочався в 20-ті роки. Народження професійного джазу пов'язане з іменами Олександра Цфасмана (Москва) і Леопольда Теплицького ("Перший концертний джаз-бенд" Ленінград).

1-й ведучий. Співак Леонід Утьосов, композитор Ісаак Дунаєвський, Олександр Варламов!.. Це – найбільш відомі музиканти, які стояли у витоків радянського джазу.

2-й ведучий. Європеїзація джазу досягла свого апогею у 1949 році. Але, якщо Європа ще не має свого Луї Армстронга, Чарлі Паркера чи піаніста Дюка Еллінгтона, та це, безсумнівно, справа майбутнього!

О. Цфасман "Невлале побачення"

1-й ведучий. Куди іде джаз?

2-й ведучий. Джаз продовжує впливати на всю сучасну музику. Ще в 20-ті роки були спроби зближення джазу та академічної музики. Творчість Джоржа Гершвіна – це приклад синтезу традицій джазу негритянського фольклору з формами європейської музичної класики. Гершвін – автор першої американської опери "Поргі та Бесс", яка отримала визнання у всьому світі.

1-й ведучий. Синтез джазу і європейської симфонічної музики одержав назву – “Третя течія”.

2-й ведучий. Бібоп – джазовий стиль, який розвивався на початку 40-х років і відкривав період сучасного джазу. Обов’язкова риса – унісонне проведення теми на початку і в кінці п’єси, хроматизми, підвищення ролі інструментів ритмічної групи.

1-й ведучий. Афро-кубинський джаз!

2-й ведучий. Кул – холодний джаз!

1-й ведучий. Хот-джаз – “гарячий” джаз.

2-й ведучий. Джаз-рок – стиль сучасного джазу другої половини 60-х років, синтез елементів джазу і рок-музики.

1-й ведучий. Фьюжен, що означає “сплав”, – наприрок 70-х років, виник із джаз-року. Характерним є широке застосування електричних та електронних інструментів.

2-й ведучий. Боса-нова – стиль сучасного джазу, початку 60-х років. Характерне використання бразильської народної музики.

1-й ведучий. Треба із впевненістю сказати:

Обидва ведучі.

У джазу є майбутнє!

Вечір завершується виконанням танцю “Мамба”

Автор сценарію – Нікітіна З. Л., викладач філологічних дисциплін

Музичне оформлення – Барська Т. М., викладач фортепіано