

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ

Державний методичний центр навчальних закладів
культури і мистецтв України

ЛЕКСИКА ДЖАЗУ

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

Спеціальність
“Музичне мистецтво”

Спеціалізація
“Музичне мистецтво естради”

Київ 2007

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ

Державний методичний центр навчальних закладів
культури і мистецтв України

ЛЕКСИКА ДЖАЗУ

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

Спеціальність
“Музичне мистецтво”

Спеціалізація
“Музичне мистецтво естради”

Київ 2007

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

ЛЕКСИКА ДЖАЗУ

Методичні рекомендації

для вищих навчальних закладів культури і мистецтв

I–II рівнів акредитації. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. – 56 с.

Укладач	Є. М. Білий – викладач Сумського вищого училища мистецтв і культури ім. Д. С. Бортнянського
Рецензенти:	Г. Н. Соколов – в. о. професора Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва А. В. Гладких – доцент Харківської державної академії культури
Редактор	Є. Д. Колесник
Відповідальний за випуск	А. І. Ткаченко

Навчальне видання

Формат 60×84/16. Папір офсетний. Друк ризографічний
Ум. друк. арк. 3,25. Наклад 100 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

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції ДК № 2646 від 11.10.2006 р.

© Білий Є. М., 2007

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

“Я і джаз народились разом”

Луї Армстронг

ВСТУП

Методичні рекомендації адресовані тим, хто цікавиться проблемами виконавства багатогранної джазової музики, прагне зрозуміти музичну мову і особливості її інтерпретації. Робота присвячена не історії розвитку джазу як різновидності музичного мистецтва, а лише дає змогу зрозуміти прийоми оркестрової гри і розрахована на студентів, які мають розвинутий амбушюр, поставлене дихання і високу техніку. Цим пояснюється правильний підбір літератури, яка розрахована на дослідження названої теми.

Музикант не повинен захоплюватись спеціальними ефектами до тих пір, поки не відпрацює головні прийоми виконання. Головне – вивчаючи основні джазові інтерпретації, слід широко використовувати грамзаписи, аудіо-відеоматеріали для вивчення техніки мови, розшифровки соло майстрів джазу, вивчення індивідуальної манери виконання, оскільки практично весь матеріал оснований на поширених зворотах, запозичених із джазової класики.

Вивчення таких теоретичних джерел, як книги, статті, нариси про розвиток джазу, допоможе пролити світло на різні напрямки, які є у цій чудовій музиці.

Джаз (англ. *jazz*) – це напрямок професійного музичного мистецтва. Виник на півдні США в кінці дев'ятнадцятого – на початку двадцятого століть в результаті взаємодії африканської та європейської музичних культур.

Джерело джазу – в імпровізованих формах народної творчості, в релігійних, трудових, обрядових піснях негрівського народу, а також у танцювально-побутовій музиці білих поселенців США.

Термін “джаз” використовується з середини 1910 років. Спочатку так називались невеликі оркестри, а також музика, що ними виконувалась.

Для джазу характерні неакадемічні способи звуковидобування й інтонування, імпровізаційний характер виконання мелодії та її розробка, постійна ритмічна пульсація, підвищена емоційність.

Завдяки розвитку грамзапису, джаз набув великої популярності. Його темброві особливості та ритмічна активність, що мали великий вплив на всю музичну культуру США і країн Західної Європи, призвели до виникнення “комерційного” джазу, симфо-джазу та інших видів естрадної музики. Джаз ніколи не був замкненим музичним явищем. В результаті взаємодії його з модними танцювальними ритмами і фольклором виникли *рок-н-рол*, *боса-нова* (джаз-самба), *соул*. Поява самобутніх джазових музикантів неамериканського походження вплинула на становлення національних джазових шкіл. Інтонаційні, ритмічні звороти джазу використовувало багато композиторів – К. Дебюссі, М. Равель, П. Хіндеміт, Д. Мійо, Дж. Гершвін, Д. Бернстайн, І. Стравинський, які успішно поєднували витончену тканину музичної класики з основними рисами джазу.

Джаз вніс багато нового в область музичної мови: ритми й інтонації, використання можливостей інструментів, імпровізації, оркестровки.

Гармонічна основа джазу на першому етапі свого розвитку виявилась найменш самобутнім елементом: вона близька до європейської класичної гармонії. Але в цю область протягом свого розвитку джаз вніс оригінальні риси, тобто використання відомих акордів отримало своєрідну трактовку.

Можна прослідкувати спадкоємність традицій: у період виникнення джазу негритянські музиканти мали можливість сприймати європейську класичну гармонію, користувались інструментарієм симфонічного оркестру, що, у свою чергу, вплинуло на виразність самого джазу. Проникнення джазу в сучасну симфонічну, камерну музику, і навпаки, елементів симфонічної і камерної – в джаз здійснюється і сьогодні. В цьому відношенні велику зацікавленість викликала творчість таких сучасних композиторів-виконавців, які працюють в області джаз-року, як Цик Корія, Мак-Лафлін, Емерс, Понті та інших. Величезні можливості синтезу класики та джазу відкрили Дюк Еллінгтон, Стен Кентон, Гілл Еванс. Пошуки цих композиторів продовжили Джон Льюїс, Дейв Брубек, Дродж Рассел, Джиммі Джуфрі та інші.

ФРАЗУВАННЯ, АРТИКУЛЯЦІЯ, ТЕХНІКА ВИКОНАННЯ СИНКОП У ДЖАЗОВІЙ МУЗИЦІ

В академічній музиці, яка має багатовікову традицію, хроматична труба з'явилась недавно – трохи більше ста років. Основні музичні твори написані для натуральної труби.

Багато композиторів минулого трактували трубу як фанфарний, сигнальний інструмент. Тому цілком зрозуміло: підготовці академічного трубача приділялось багато уваги, тобто розвитку чіткої, твердої атаки звука. Згадаємо лише етюди В. Брандта, де формуванню звука передують жорсткий початок. У джазі з самого першого моменту труба – мелодійний інструмент, а тому тут надається перевага м'якій атаці (лігований язик), про що буде сказано нижче. Трубачу, вихованому на класичній школі фразировки, який міркує академічно, буває дуже складно виробити м'яку атаку. Тому, коли він грає джазову тему, чуємо невірне фразування, артикуляцію і манеру виконання.

Джазові трубачі використовують також велику кількість інших прийомів атаки, наприклад, “половинний язик” “*да-дз*”. Свого часу І. Стравинський, який працював з кращими симфонічними джазовими оркестрами, у своїй книзі писав: “не надо забывать и того, что такие традиционные инструменты симфонического оркестра, как труба и тромбон, звучат иначе, когда на них играют джазовые музыканты. Последние демонстрируют больше разнообразия в фразировке, артикуляции и окраске звука, например, на трубе в верхнем регистре джазовые музыканты чувствуют себя свободнее, чем музыканты симфонического оркестра – возьмите трель губами в высоком регистре”.

Усі особливості джазового фразування неможливо записати, можна лише пояснити деякі його елементи. Необхідно в цілому спиратися на почуття свінгу, яке відпрацьовується роками, постійним використанням аудіо-відео-візуальних засобів навчання, методом слухового аналізу почутого та побаченого. Необхідно використовувати складові позначки, а також додаткові позначки фрази, еквівалент якої допоможе краще зрозуміти ідею джазової музики з її свінговою пульсацією.

Свінг – (англ. *swing*) гойдати, розмахувати – характерний тип метроритмічної пульсації, основаної на постійних відхиленнях ритму (випереджаючих чи запізнених) від опорних долей. Завдяки цьому ство-

рюється враження знаходження у стані “нестійкої рівноваги” – ефект “розкачки” звукової маси, розхитування метричної основи. При свінгу виникають метроритмічні конфлікти, сконцентровані головним чином біля основних тактових долей, які для підсилення імпульсивності підкреслюються сильними акцентами.

Фразування

Фраза – один із елементів музичної форми. Так називається частина мелодії, в якій виражена більш-менш закінчена музична думка. Фраза (*грецьк. phrases*) частіше складається з двох мотивів – найменших ланок мелодії, які не мають закінченого музичного змісту. Обсяг фрази – від двох і більше тактів.

Фразировка – выделение в исполнении выразительных мест.

С. Ожегов

Джазове фразування організовує звукову тканину твору в трьох параметрах:

1. Виявлення пульсу або пульсації.
2. Рух музичної думки до змістової крапки або кульмінації.
3. Артикуляція штрихів.

Наявність пульсу заряджає фразу енергією з відчуттям пружного імпульсу – “біт” – головна властивість джазової музики.

Біт (англ. *beat*) – в широкому розумінні слова – пульсація в музиці. У джазі тип біта (“Даун-біт”, “ап-біт”, “офф-біт”), пульс визначається трактуванням метричної структури такту, співвідношенням долевих і ритмічних акцентів, мірою їх співпадання або неспівпадання. Регулярному організованому біту протиставляється більш вільна, гнучка ритміка. Постійні мікроперемішування ритмічних акцентів відносно долей такту підсилюють враження імпульсивності, внутрішньої конфліктності й напруги музичного руху. Стиль визначає, який біт: парний чи непарний, а у свінзі, де пульсація тріольна – біт досягається тим, що восьмі стають тріольними. Але головне – це заміна складів “ту-та-ті”, на яких побудована класична атака, на склади “ду-бі-да” та “ду-бі-дат”:

Голубые небеса К. Бейсі

Moderato $\text{♩} = 100$

Для досягнення цього прийому слід ударяти трохи вище, одночасно натискаючи клапан. Джазова тріольність переважає в середніх темпах, але зникає як в гранично повільних (балади), в яких біт досягається за допомогою “відтяжки” ритму мелодії, тобто “граунд-біта”;

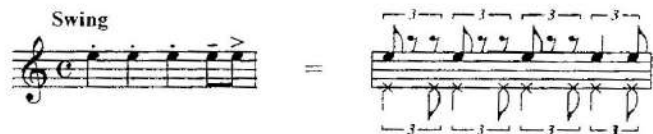
Повільно

так і в швидких темпах, де біт досягається за допомогою штрихів, ліг і артикуляції:

Коронадо К. Браун

$\text{♩} = 144$

Щоб оволодіти джазовим фразуванням, необхідно виробити внутрішнє почуття пульсу. Для цього необхідно наповнювати ноти і паузи у свінзі тріольною пульсацією, подумки проспівуючи біт складами “ду-бі”:



Крім тріольного ділення, біт у джазі підкреслюється зміщенням акценту з сильної долі на слабкішу.

Акцент – виділення, підкреслення окремого звука або акорду шляхом його динамічного підсилення. У нотному записі акцент позначається різними знаками: *X*, *SF*, які проставляються над (під) тією нотою чи акордом, до якої вони відносяться.

1. У фразі, що складається з правильних четвертей, це акцент на слабку долю, називається “*an-bim*”:



2. У фразі, що складається з восьмих нот, акцентують восьму на “*i*”, такий акцент називається “*офф-біт*”:

Ми крокуємо

А. Ешпай



3. При поєднанні фраз, які складаються з четвертних та восьмих нот у різних варіантах, нота, акцентована на сильну долю “на раз” може бути різної тривалості, і такий акцент називається “*даун-біт*”:



В залежності від метричного розташування фрази, акценти змінюють свій характер під дією притягання пульсу. Якщо фраза з двох восьмих попадає на сильну долю, вона виконується з акцентом “*даун-біт*”, тобто з опорою на основну долю такту:

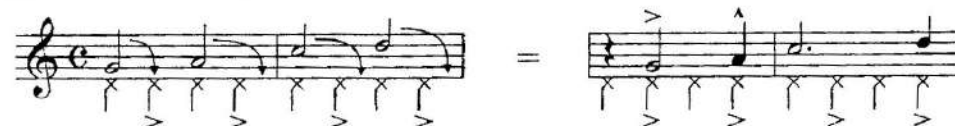


Якщо фраза з двох восьмих потрапляє на слабку долю – виконується акцентом “*офф-біт*”:

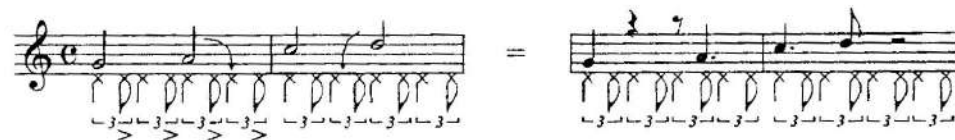


Для розвитку свободи акцентів з подальшим їх визначенням і вивченням, необхідно проспівати фразу або фрази з різними варіантами акцентів і вибрати той варіант, який краще розкриває музичну думку фрази. Можна акцентувати спочатку 1–4 і 3-тю долі гамаподібних вправ “*даун-бітом*”, потім 2-гу та 4-ту (по четвертним нотам) – “*an-bim*”, а потім кожен 2-гу восьмих – “*офф-бітом*”.

Оволодівши простими складовими, можна переходити до складніших сполук, комбінуючи акценти. Слід запам’ятати, що трубачі, котрі грають у гурті, повинні синхронно застосовувати різні акценти, керуючись текстом і вимогами диригента. Вільна гра у гурті одного з музикантів “розвалює” ансамбль, тим самим порушує єдність звучання і манеру виконання. Кожна із синкоп у джазі може мати умовно свою артикуляцію, оскільки причина синкопування оснований на тому, що на ритм мелодії діє акцент “*an-bim*” в акомпанементі, – тобто, на виділенні слабкої долі. Цей акцент і є тією самою “гравітаційною силою” слабкої долі, що зриває з орбіти сильні долі в мелодії з подальшим випередженням чи запізненням:



Крім “*an-bim*”, на джазові лінії діють також “*офф-біти*”, восьмі, які “стискують” ноти і заставляють грати їх з випередженням або із запізненням:



За кожною синкопою можна побачити основну ритмічну модель, щоб зрозуміти, як прості ритмічні фрази під дією акцентів “*офф-біта*”, “*an-bim*” трансформуються у синкопі:



Необхідно умовно наповнювати ноти і паузи пульсацією біта, на яку накладається синкопа, щоб вирішити проблему, тоді одна і та ж синкопа у свінзі з тріольним бітом буде ділитися так:



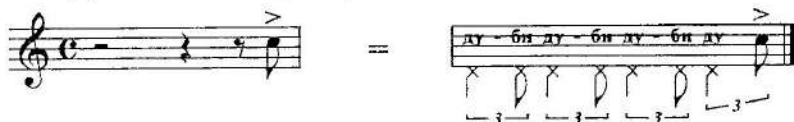
у музиці на 8/8 – рок, латино, ф'южн – буде внутрішньо ділитись так:



У музиці 16/16 – диско, реггей – ділиться так:



Для синкоп, оточених паузами, цей принцип також зберігається, але для правильного їх читання необхідно в думці проспівати “*bim-paузу*”. Так, у свінзі вона буде тріольною:



а в музиці на 8/8 і 16/16 – парною:



Одну і ту ж фразу можна засинкопувати по-різному, наприклад, як винахідливо засинкопував В. Клейнот фразу з пісні І. Дунаєвського “Мое кохання”.



Акцентування джазових прикрас

Музика джазу розмаїта *форшлагами*, *мордентами* і другими прикрасами, що робить джаз схожим на музику бароко. Різниця лише в акцентуванні: у класичній музиці акцент припадає на ноту, перед якою написано форшлаг, а у джазовій музиці – на сам форшлаг:



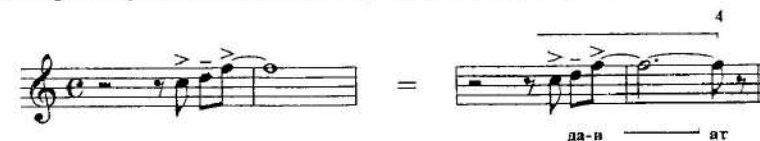
Це правило стосується й інших видів джазової орнаменталізації і фразування (мордент, “*флін*”, “*турн*”). Акцент виконується поштовхом преса, а сам форшлаг необхідно тембрально “висвітлювати”, артикулюючи складом “*да*”, але звук після форшлага “затемнити”, артикулюючи його звуком “*і*”, звужуючи ротіву порожнину.

Абзетцен (нім. *absetzen* – відсунути). Цей прийом застосовується для різкого зняття звучання фрази, довгої ноти, що особливо важливо для групової гри. Це вимагає синхронно завершити акорд чи фразу, не залишаючи “хвостів”.

Абзетцен позначається прямою дужкою над нотою, а момент закінчення звука іноді позначають цифрою. Точка закінчення звука акцентується поштовхом повітря (з участю діафрагми) і артикулюється закінченим складом “*ат*”:



Слід враховувати: довгі ноти у джазі укорочуються на восьму:



Виняток тільки в тих випадках, коли над нотою стоїть знак *tenuto*:



У свінзі ранніх форм тріольні ноти до кінця посилюються, а щоб кресендо було виразним, починати їх необхідно із *sforzando*:

В сучасному біг-бенді такого *sforzando* немає і довгі ноти граються рівно, без *crescendo*:

Артикуляція

Артикуляція – работа органов речи для произношения звуков.
С. Ожегов.

Артикуляція у джазовій музиці побудована на таких принципах:

1. Лігований язык – оснований на м'якій атаці, тобто дуже м'які короткі удари язиком на постійному напорі повітряного струменя. Для цього потрібно, щоб корінь язика залишався нерухомим, а атака здійснювалась кінчиком язика. Замість складів "ти-ту-та", на яких основана академічна атака, використовуються склади "ді-ду-да". При такій атаці з'єднання нот настільки зливається, що нагадує гру *legato* (*legato*):

Оскільки корінь язика пов'язаний з гортанню, то атака язиком буде збивати гортань з позиції гри, і це призводить до барвистості артикуляції, при якій у звуках з'являються зайві голосні та буде відчуватися артику-

ляція на складах "mia", "mya", що розриває фразу. Для вимови фрази "лігованим" язиком необхідно спочатку визначити зміст фрази, її змістовну точку, а потім довести до неї всю фразу, причому, для підкреслення розуміння змістовної точки, прихід фрази у неї злегка відтягується:

У джазовій фразі звуковий потік під дією біта з більшою силою, ніж в академічній музиці, спрямований до кульмінації, чи, як її ще називають, – визначальний такт. Тому головне завдання джазового фразування – доведення звукового потоку до мети без втрат, які виникають через "розриваючу" звукову тканину фраз, а з фрази, у свою чергу, зникають спрямованість, напір, енергія. Позбавитися цього допомагають визначені рубежі фраз у джазі і використання фразувальних ліг, ноти під якими виконуються "лігованим язиком".

Основне зусилля "лігovanого язика" – відсутність пауз між нотами, тобто, з'єднувати ноти необхідно настільки міцно складами "ді-ду-да", що це дуже схоже на гру *legato*:

2. Артикуляція при постійному напорі повітряного струму

Важлива умова: навіть якщо нота "затикається" в невеликих паузах – діафрагма повинна тримати тиск повітря:

3. Тембральна артикуляція

Труба має унікальні можливості тембрального забарвлення звуків, тобто у звукові труби можна почути голосну, в якій артикулюється нота. Цю особливість підкреслив у своїй книзі У. Сарджент: "У кожного джазового трубача *hot* (*хот*)-інтонація имеет совершенно иной характер, чем у саксофониста. Стиль игры трубача в ансамбле, как правило, больше напоминает ораторскую речь". Достаньньо проартикулювати ноту *саль* першої октави різними складами: "ту-та-мі", щоб впевнитися у цьому. Цю особливість труби стали вико-

ристовувати у джазі для підкреслення “офф-біта”, коли акцентовані ноти тембрально “висвітлюються” за допомогою складу “да”, а ноти без акцента “затемнюються” складами “ді” або “ду”:



У свінгових фразах тріольність завжди підкреслюється тембральною артикуляцією:



Тембральна артикуляція використовується також і для визначення змісту фрази:



А у швидких темпах, коли через швидкість темпу зникає тріольність, акцент пресом “офф-біт” можна зберегти тільки за допомогою тембральної артикуляції:



4. Штрих “ті-а”

Рух восьмими характерний для стилю “боп”, в якому акцент “офф-біт” створюється за допомогою ліг:



Такий штрих “навиворіт” комбінується у джазових лініях з акцентом “біт”, в якому лігуються восьмі на сильні долі:



Фраза при цьому може бути вимовлена різною артикуляцією. Важ-

ливо те, щоб склади співпадали зі змістом фрази:



Складність цього штриха полягає в тому, що під лігою повинна зберегтися тембральна артикуляція:



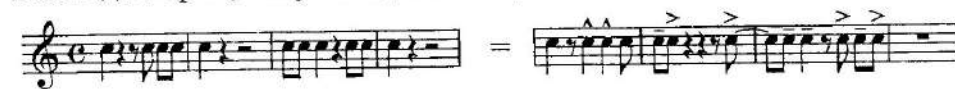
Як правило, штрих легато “ті-а” використовується в джазових мелодійних лініях у комбінації з тембральною артикуляцією, а “офф-біт” у русі восьмими створюється то лігою, то язиком:



Використання тільки штриха “ті-а” надає музиці навмисності, тому в його використанні можна керуватись почуттям міри, оскільки дуже важливо розділити джазове фразування на окремі аспекти: у вимові фрази приймають участь декілька прийомів – тріольність, акцентування, артикуляція. Краще починати вивчення джазового фразування з артикуляції синкоп. У Сарджент у своїй книзі “Джаз” пише: “в джазе синкопа являється одним из основных элементов музыкального языка и присутствует буквально в каждом такте”. Практичні вправи для відпрацювання джазового фразування повинні починатися з розділу “Артикуляція синкоп” і виконуватися у супроводі метронома або акомпанементу, записаного на магнітофон.

5. Артикуляція синкоп

Причина синкопації у джазовій музиці полягає в тому, що на ритм мелодії діє акцент “ан-біт” в акомпанементі, даючи таку силу “гравітації” слабким долям в акомпанементі, що вони “зривають” сильні долі в мелодії з орбіт, тому виходить випередження чи запізнення:



6. Артикуляція тріолей

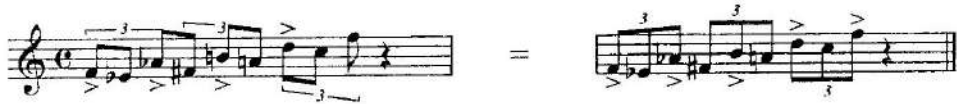
У тріольних восьмих акцент припадає на третю восьму, а не на другу, як у звичайних восьмих. Помилки в артикуляції тріолей виникають через те, що спочатку важко перейти з парного на непарний акцент.



Ноту, яка стоїть перед акцентом, грають дуже тихо, як би “проковтнувши”:



Зустрічається поліметрія і у мелодійних лініях солістів, коли тріолі згруповані по два звуки. В такому випадку акцент припадає на кожну першу ноту з групи:



Буває групування з використанням штриха “да-ра”:



7. Половинний язик (“да-дл”, “да-дз”, “тал-л-лда”):

У джазовій практиці, щоб продемонструвати артикуляційну техніку, використовують допоміжну вокальну артикуляцію складами “ду-бі”, “да-ді”, “дан-дат”. Але ці складки не зовсім відображають реальне положення язика під час гри, лише допомагає краще зрозуміти саму ідею артикуляції. У прикладах, що ілюструють цей аспект, дається два типи артикуляції: **вокальна й інструментальна**. Акцент на “і” – “офф-біт” в мелодійних лініях з восьмих нот артикулюється складами “ді-да” або “ді-ра” у поєднанні з акцентом у долю – “даун-біт”, який уже буде артикулюватись складами “да-дз-да-дз”. Друга восьма для підсилення акценту “затискується”, такі ноти в оркестровій практиці називаються “проковтнутими”. “Половинний” язик поряд

з яскраво вираженою артикуляційною технологією також можна віднести і до технології акцентування джазових прикрас. Ці два поняття тісно взаємопов’язані між собою:



да-ди да-ди да-да-би да - ди-би дап
ди-дз, ди-дз, ди-дз, ди-да дз, ди-дат

На трубі “проковтнуті ноти” у повільних темпах можна зіграти, використовуючи прийом “половинний клапан”:



а в середніх та швидких темпах – тільки за допомогою “половинного язика” – “да-дз” або “да-дз”:



да-ди да-ди да-ди ди-да ри-бап
да-дз да-дз да-дз ди-да - и-дат

Язик “тал-д-лда” – частково прикриває – завужує порожнину рота і під час атаки язик не відривається, як при складах “ду-да”, а йде у верхню частину зубів і там застрягає у позиції звука “л”:



та-л

А чергова нота береться не ударом язика, а проковзує із зубів вниз, як при вимові складу “лда”:




та-л - л-да

У баладах язик “тал-л-лда” часто починається з форшлага, а оскільки у джазі форшлаг акцентується “ковтанням” ноти, за ним звучить ефективно:



ди та-л - лда-да

Крім язика “тал-л-лда”, “проковтнуті” ноти можна артикулювати язиком “да-дз” , і в цьому випадку після першого удару язик не потрібно підтримувати глибоко – він “заткне” ноту.



Цим прийомом дуже вміло користувався Кліффорд Браун. Неспівпадіння акценту “офф-біт” з регістровим акцентом відбувається в результаті того, що високий регістр вимагає великої сили повітряного струму (поток), і, звичайно, більше акценту. Але коли на “раз” припадає нота, вища ніж на “і”, тоді акцент “офф-біт” не співпадає з регістровим акцентом. Краще грати з акцентом на високих нотах:

Сэр Дюк



а “офф-біт” вимагає на низьких:

Иногда



Затримку цю можна подолати за допомогою язика “тал-л-л-лда” (див. приклади вище). Головне – необхідно добитися максимальної різниці між “проковтнутою” і звичайною нотами. Краще буде, якщо “проковтнута” нота буде оточена акцентованими нотами, а форшлаг і наступна нота акцентується поштовхом повітряної течії:

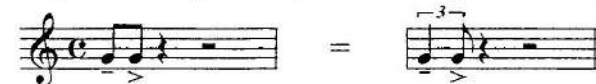


Техніка виконання синкоп у джазовій музиці

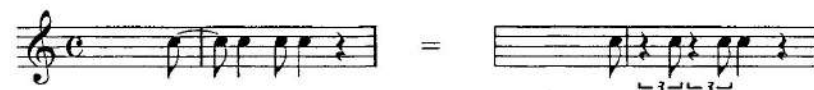
Термін “синкоп” – грецького походження від слова *synkop* – пропуск чого-небудь. При звичайній плавній течії музики на сильні долі такту припадають акцентовані звуки, на слабких долях такту – неакцентовані звуки, або витримані, а також і паузи. Синкопа – пропуск сильної долі такту – переносить ритмічний напір на попередню слабку долю і цим порушує плавність ритму, створюючи ритмічний перебіг, що вносить в музику гостроту. Звичайно, синкопа до того ж акцентується, що підсилює її гостроту та схвильованість.

Одним із важливих завдань для джазового музиканта є правильне виконання синкоп. Трудність синкопування полягає у тому, що в нотному записі не відображені дві особливості виконання:

1. Синкопи, що підпорядковуються почуттю свінгу, – тріольні:

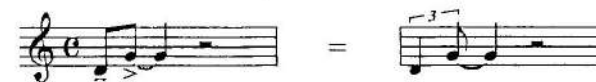


2. Всі джазові синкопи скорочені, і їх слід артикулювати складом “дам”:



Слід пам'ятати, що тільки у двох випадках синкопи не вкорочуються:

а) коли синкопи більше чверті:




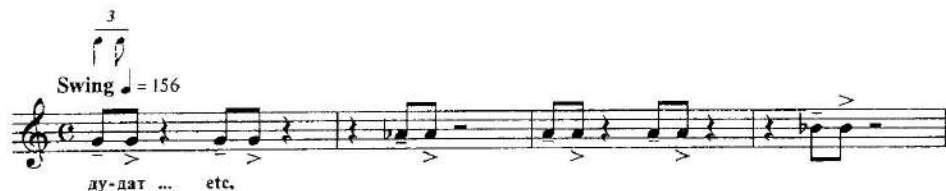
б) коли над нею (синкопою) знак *tenuto*:



Із ритмічних формул синкоп або їх варіацій і утворюється практично вся музика для бігбенда: кожна синкопа названа складом її артикуляції.



Розглянемо види синкоп:

- синкопа “ду-дат”: : перша нота подовжується, друга акцентується жорстко і коротко поштовхом дихання з участю діафрагми без пауз між восьмими:



ду-дат ... etc.

Ідея артикуляції стає зрозумілою після наспіву символів, написаних зверху: головне – досягти рівності руху в грі:

- синкопа “ду-бе-ду-дат”  із чотирьох восьмих виконується з незначним *crescendo* . Особливість цієї синкопи полягає в тому, що якщо вона починається з першої або третьої долі – то акцентуються перша і четверта восьмі:




Якщо з другої або четвертої долі – то акцентується перша і третя восьмі:



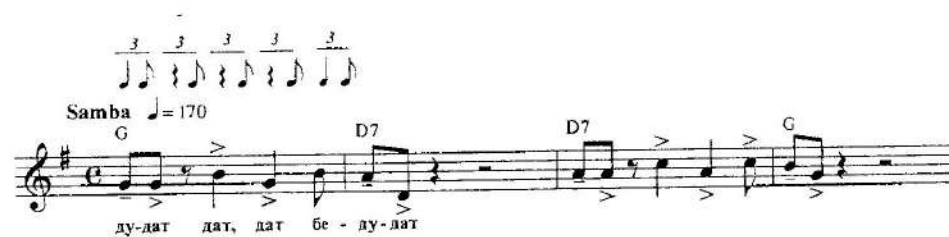
ти ду да дат

Паузи між восьмими не допускаються, в результаті “затемнення” двох перших восьмих тембральна артикуляція також стає непарною:



ду-бе-ду дат etc.

- синкопа “ду-дат-дат”: зі  скороченням другої восьмої за допомогою “затикання” її язиком на складі “дат”:




ду-дат дат, дат бе-ду-лат

- міжтактова синкопа, тобто синкопа переходить через тактову риску, а тому її слід скорочувати:




ду-би-дат дат би да дат дат би да

Найчастіше при виконанні цієї синкопи можливі помилки через неможливість поставити над синкопою акцент скорочення, “будиночок” \wedge .

- синкопа “кік-біт” . Чверть із крапкою у джазовій практиці має назву “кік-біт”, і ця синкопа не відділяється від наступної ноти. Необхідно точно, без випередження переходити на сильну долю наповнюючи подумки “кік-біт” тріольними восьмими:




ди-дат

- синкопа “ду-ва” . Коли синкопа залігована з нотою, тривалість якої більше чверті, то акцент у цьому випадку не такий жорсткий, як у синкопі “ду-дат” і артикуляція здійснюється складом “ду-ва” за допомогою штовхання повітря з участю діафрагми. Щоб уникнути пауз у грі, необхідно ударити язиком одночасно з рухом клапана або клапанів: не боятися, що нота “змажеться”. Перша восьма подовжуватиметься, а друга акцентується поштохом повітря – про це слід постійно пам’ятати.

Не забувайте про тріольну пульсацію:



В процесі освоєння музичного матеріалу з широким використанням усіх видів синкоп необхідно виробити в собі почуття сильної та слабкої долей, для чого використовують маятниковий метод сильної і слабкої долей. Такий метод, безумовно, допомагає отримати свій позитивний результат. Але може виникнути занепокоєння під час гри (особливо у відповідальний момент) “вилетіти з долі” і не попасти в такт. Цю проблему можна вирішити так, як це роблять відомі джазові музиканти: відмічають сильну і слабку долі по-різному. Наприклад, перша доля – носок вліво, друга доля – удар п’яткою, третя – носок вправо, четверта – удар п’яткою (на місці). У подальшому необхідно залишати тільки два рухи носка – на першу і третю долі такту. Головне – слідкувати за тим, щоб амплітуда руху була невеликою і не створювалось враження пританцювання. Переваги такого рахунку в тому, що не загубиться орієнтація у просторі – навіть помилившись, можна легко “піймати” мелодію знову, відштовхнувшись від сильної долі.

Кожний трубач повинен добре розумітись у тих виконавських засобах, якими він користується, і знати “чим він працює” і як можна досягти результату. Адже від знання природи і інструмента, і виконавського апарату залежить якість звучання, технічна легкість виконання, виразність музики.

Мистецтво музиканта-виконавця пов’язане з формуванням специфічних м’язових навичок, а характер їх залежить від інструмента, на якому він грає. Техніка гри трубача залежить від координування дії чотирьох груп: м’язів губ, язика, органів дихання, пальців рук. Ці чотири види м’язових рухів і складають основу виконавського апарату трубача. Кожний з чотирьох елементів виконує свою функцію, а в процесі гри вони знаходяться у чіткій взаємодії. Так, для гри синкопованих звуків з використанням акцентів і відповідних складів у джазовій музиці висотне положення мелодії вимагає одночасного руху язика, губ, сили вдиху і положення пальців рук для управління механізмом

інструмента. Невідповідність призводить до розладу, втрати апарату гри. М’язові дії виконавського апарату трубача подібні до клавіатури рояля; кожному звуку відповідає своя “клавіша”. Ці клавіші повністю підпорядковані сфері почуття і контролюються нашою підсвідомістю рефлекторно, а також свідомістю і силою волі.

Повна узгодженість м’язових навичок досягається вихованням джазового музичного мислення, яке контролюється виконавським апаратом. Слух, ритм, пам’ять, воля – ось що розуміється під музичним мисленням, а також різнобічний контроль процесів звучання. Емоційна природа виконавця і його інтелектуальні дані – специфічні особливості, властиві професійній діяльності джазового музиканта, які можна назвати базовими.

Джазове виконавство – це по суті дві складові: володіння віртуозною технікою гри на інструменті і художнє втілення музики. Іншими словами – рівень технічної майстерності і рівень творчості. Ці два рівні єдині: творчість – вища ступінь виконавства – базується на ступені технічної майстерності. Неможливо творити, не володіючи технічними прийомами джазової музики; в той же час неможливо технічний розвиток протиставити художньому змісту. Музичне натхнення властиве тільки тим майстрам, які у своєму виконавстві можуть піднятися над повсякденним життям і у музиці “струм” емоційної напруги пропустити через себе, а потім донести до слухача. Тільки тоді, коли навчання різним технічним засобам підпорядковане розвитку творчого відношення до музики, її інтерпретації у всіх її проявах і стилях – можливе пробудження особистого джазового творчого мислення, яке є базою для злету виконавця на вищий ступінь майстерності – ступінь творчості.

ІНТОНУВАННЯ. ДЖАЗОВЕ ВІБРАТО

Інтонція, інтонування – це точність звучання музичного інструмента під час гри.

Інтонція (від лат. *intono* – голосно вимовляю) – одне з важливих музично-теоретичних і естетичних понять. У широкому понятті під інтонацією розуміють втілення художнього образу в музичних звуках.

“Мысль звуковыраженная становится интонацией”, – писав Б. Асаф’єв. У цьому розумінні інтонація – майже найголовніший компонент музичного тексту, найбільш близький до змісту. Термін “інтонація” використовується у різних значеннях.

Найчастіше всього цим терміном визначають невеликий, відносно самостійний за змістом мелодійний зворот, який є основою для створення музичного образу, причому в цьому звороті необхідно розглядати єдність трьох складових:

- 1) звуковисотну сторону;
- 2) ладову чи неладову;
- 3) ритмічну.

Сукупність типових інтонацій, характерних для будь-якого композитора, Б. Асаф’єв називав “інтонаційним словником”. Його термін “інтонаційний стиль епохи” – це сукупність інтонацій, що характерна для суспільної практики даної епохи, причому:

- під інтонацією розуміють точне втілення музичного звука співочим голосом або інструментом з нефіксованою висотою звука;
- інтонацією називають точність, рівність звучання кожного тону музичного інструмента по висоті, тембру і гучності. Не випадково сукупність прийомів, що використовуються для зрівняння звукоряду інструмента, називають інтонуванням.

Музикант-трубач повинен добре вивчити інтонацію свого інструмента, його акустичні властивості. Знаючи, які звуки “страждають” інтонаційною неточністю, можна під час гри скоректувати інтонацію. Для підстройки таких звуків, як *до-дієз*, *ре* першої октави, *мі*, *мі-бемоль*, *іноді соль*, *ля* – другої октави, можна використовувати підстроювання кроною, користуючись додатковою аплікатурою. Можна також підвищувати або знижувати інтонацію диханням або амбушюром.

В інтонуванні виділяють дві проблеми:

1) помилки верхнього регістру через “непопадання” на звуки верхнього регістру; це відбувається тому, що справжній звукоряд звужується догори. Тому цілком імовірно легко “промахнутися” і потрапити на найближній натуральний звукоряд. Уникнути цього можна, просольфеджувавши партію труби, щоб виробити відчуття необхідного інтервалу, і попадання на ноту буде точним;

2) інтонаційні помилки, пов’язані з диханням. Адже правильна інтонація прямо залежить від правильно поставленого дихання. Необхідно

навчитись користуватись різною аплікатурою, вміти визначати підвищення чи зниження інтонації звука і при якій аплікатурі це краще будувати. Різні вправи, насичені довгими звуками, а також етюди у повільних темпах можна використовувати для вирішення проблем з інтонацією і засвоєнням додаткової аплікатури.

При цьому необхідно враховувати, що труба – нетемперований інструмент і введені тони повинні звучати ближче до основного; краще всього загострювати ці ввідні тони:

Музична нотация на скрипці з темпом $\text{♩} = 122$. Вона містить три тріолети на початку. Під нотою першого тріолета вказано $[A]$, під другою – Dm , під третьою – $G7$. Далі йдуть нотні групи з гармоніями $C\#m$, $F\#7$, C та $A7$. Під нотою першої групи вказано слово "дан", під другої – "ду-бе-ду-лат".

Одним зі способів загострення слуху є навичка відрізнити четверть тона.

У даній вправі підвищення на $\frac{1}{4}$ тона позначається \sharp , на $\frac{3}{4}$ тона – $\sharp\sharp$, зниження на $\frac{1}{4}$ тона – \flat , на $\frac{3}{4}$ – $\flat\flat$.

Музична нотация на скрипці з темпом $\text{♩} = 126$. Вона містить дві групи нот, кожна з яких починається з нотного знаку \sharp і закінчується нотним знаком \flat .

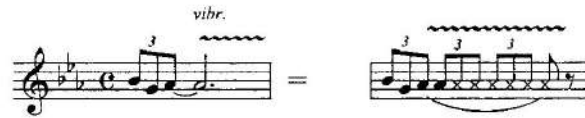
Всі довгі звуки наповнюються дуольним бітом. Один із способів хорошого інтонування – гра у супроводі органного пункту: тобто коли один із виконавців грає “бурдонний” звук, а другий – орнаментальну мелодію.

Джазове вібрато

Джазовий біт має таку напругу і енергію, що починає “розгойдувати” довгі ноти, “просвітлюючись” через них, як через вібратор. У залежності від стилю амплітуди, вібратор змінюється. У диксилендах і в ранньому свінзі, де переважає четвертний “офф-біт”, частота коливань “шістнадцяті” – дрібне вібрато:

Музична нотация на скрипці з позначкою *vibr.* над нотою. Рівність (=) показує, як вібрато впливає на звучання ноти, зображеної як набір малих нот.

У пізньому свінзі з перевагою акцента восьмими “ап-біт”, частота коливань тріолей – “велике вібрато”:



За звучанням вібрато ділиться на три види:

1. **Дрібне вібрато** – коли коливається висота звука, що досягається за допомогою артикуляції складами “да-а-і-а”. Виконується таке вібрато на трубі рухом нижньої щелепи (як би вимовляючи склади “ва-ва”) за допомогою техніки витягнутого язика, який своєю задньою частиною притискається до корінних зубів, створюючи при цьому у ротовій порожнині потовщення струменя повітря, необхідного для підвищення звука.

В джазовому стилі “диксиленд” вібрато висоти часто переходить до кінця в *shake (шейк)*; такий прийом використовував під час гри Луї Армстронг:



2. **Велике вібрато**: при цьому вібрато, крім коливань висоти звука, зменшується і затухає сила звука між амплітудами коливань, це артикулюється складами “да-у-да”. На трубі таке вібрато виконується похитуванням труби. При цьому зі зміною висоти звука слабшає і сила звука. Відбувається це через те, що похитуванням інструмента змінюється положення апертури і у верхньому положенні нахилу труби з’являється незімкнення губ, звук зникає, а повітряний потік не слабшає:



3. **Звичайне вібрато** – коли основний звук залишається на одній висоті, але вимірюється при цьому тільки його тембральне забарвлення. Таке вібрато з’являється при нормальному розслабленому амбушюрі, а

при зажатому, перенапруженому амбушюрі в “не опертому” диханні – відсутнє. Для правильності вибору вібрато необхідно подумки проспівати пульс біта і наповнити ним ноту. У четвертному біті частота коливань вібрато – шістнадцяті:



А в біті восьмими – тріолі:



Виконується джазове вібрато трьома способами: амбушюром, похитуванням труби рукою, амбушюром і рукою одночасно.

Найбільш оптимальний – третій спосіб, тому що контроль за звуком здійснюється краще. Вібрато одним амбушюром небезпечно тим, що існує велика можливість звикання до нього настільки, що стає неможливим нон вібрато.

Особливості вібрато: чим вище нота, тим більша швидкість вібрато, і навпаки – у швидких темпах швидкість вібрато незначна: при атаці вібрато відсутнє, а займатись вібрато можна лише тоді, коли є вже установлений звук. У послідуючих програваннях п’ес, етюдів у відкритих місцях *solo* важливо звернути увагу на те, щоб вібрація не була навмисною і не випадала з загального характеру музичного твору. Цьому допоможе запис свого виконання на магнітофон, зйомка на відеокамеру для коректування та виправлення недоліків вібрато:



СПЕЦІАЛЬНІ І ДОДАТКОВІ ЕФЕКТИ

Спеціальні ефекти

У оркестрових партіях музикант зустрічається з цілим рядом ефектів, відкриттям яких джазмени розширили палітру труби: стали використовувати навіть такі дефекти труби, як, наприклад, “западання” клапанів *glissando* (“глісандо”). Те, чого уникали трубачі академічної школи, – “заціплювання” ноти між інтервалами – стало новою окрасою і одержано назву *flip* (“фліп”). Джазмени стали використовувати в музиці все, що можливо “взяти” з труби, але пошук нових засобів виразності продовжується і сьогодні. Немає ще єдиної системи нотації в партитурах, оскільки спеціальні ефекти зовсім молоді. Лише ті терміни і знаки, які уже закріпилися сучасною оркестровою практикою, розглянемо нижче.

Всі спеціальні ефекти діляться на чотири види:

1) ефекти натурального звукоряду – “*shake*”, “*flip*” і “*rise* (злет)”, а також форшлаг “*дья*”;

2) ефекти, засновані на акустичних властивостях труби – глісандувати і защеплювати звук при недотиснутому клапані – “*скид*”, “*нід’їзд*”, “*дойт*”, “*половинний клапан*” чи схоже на них “клапанне” глісандо;

3) ефекти, основані на можливості за допомогою ослаблення чи напруги губ знижувати чи підвищувати звук – *smir* (*смір*), *bend* (*бєнд*), *slip sler* (*слін слєр*);

4) ефекти, що досягаються за допомогою дублювання основної і додаткової аплікатури (“подвійна аплікатура”) і використання різних сурдин (*sordino dampfler*): *wa-wa* (*хармон harmon*), *straight*, *solotone*, *whisper* (*phractice*), *plunger*, *velvetone*, *cup*.

Багато прийомів можна виконувати двома способами: наприклад, “під’їзд” до ноти можна виконати губами чи клапанами, а “затиснути” ноту “половинним клапаном” чи язиком “*тал-л-лда*”.

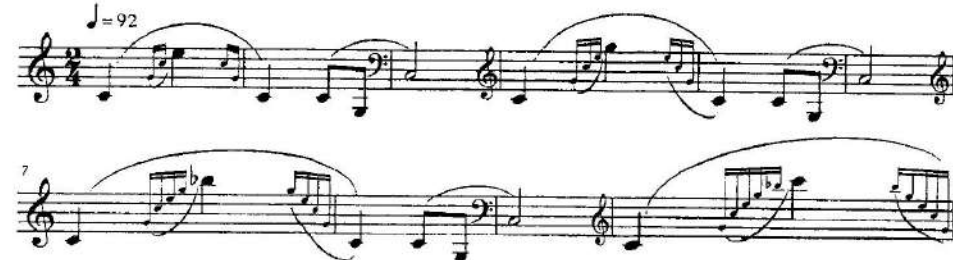
Прийоми, що використовуються на трубі на основі натурального звукоряду – монополія труби, допомагають зрозуміти акустичну природу труби, вчать дивитися на джаз через призму можливостей інструмента, відкрити той ієрархічний ступінь, який у світі музики займає труба. Спеціальні ефекти та рівень володіння ними займають далеко не

останнє місце в майстерності і досконалості джазового виконавця.

Ефекти натурального звукоряду – основа для більшої кількості ефектів “шейк”, “фліп”, форшлагів по натуральному звукоряду. Форшлагові фрази по терціях вгору і вниз часто зустрічаються в мелодійних лініях, трубачі стали грати за допомогою губної техніки по натуральному звукоряду.

У деяких випадках натуральний звукоряд не співпадає з акордом, тобто замість терцій другий раз створюються секунди і кварта. Неспівпадиння це короткочасне, через те що ці звуки проскакують дуже швидко, але вони зручні для виконавця і звучать дуже ефектно. І в цьому джазова музика більш природна, вільніша, ніж класична, оскільки виконавцю не доводиться “силувати” природу і заганяти думки композитора у фактуру труби. Навпаки: музика витікає із самих можливостей інструмента, вона така самобутня, що на інших інструментах неможлива. Все це підмітив І. Стравинський, який характеризував джазового трубача Шорті Роджерса так: “...его фразы инструментальны – эффекты полуоткрытых вентилях с губными глассандо, интервалы и пассажи, подсказанные пальцам, “трели” на одной ноте, например, *соль-соль* на инструменте “*in B*” – между открытым звуком и первым с третьим пальцами”.

Віртуозно володіли прийомами гри на трубі по натуральному звукоряду Кліффорд Браун, Лі Морган, Уінтон Марсалес, Мейнард Фергюссон та багато інших. Необхідно прикласти багато зусиль, щоб добитися легкості ковзання по натуральному звукоряду, і не слід переходити до других ефектів, не оволодівши комплексними системами вправ, наприклад, Колліна, побудованих повністю на натуральному звукоряді. Слід добитися легкості ковзання, збільшуючи ступінь дихання до верхніх звуків.



Форшлаг по натуральному звукоряду

Розрізняють два типи форшлагів: короткий “*дья*” та довгий.

1. **Короткий форшлаг** відрізняється від “проковтнутих” нот, грається завжди легато і найчастіше зустрічається в грі *solo*:

$\text{♩} = 122$ $\overset{3}{\text{♩}}$ $\overset{3}{\text{♩}}$

дья-би - да,

Виконується короткий форшлаг аплікатурою основного тону, буває форшлаг зверху і знизу і визначається хвилястою лінією або хрестоподібною нотою. Артикулюється форшлаг складом “*дья*” або “*тья*”:

тья

Хрестоподібна нота пишеться на спеціальній лінійці, але це не означає, що форшлаг необхідно грати з цієї висоти. Форшлаг можна грати з будь-якої ноти цього обертону і, як правило, інтервал форшлагу не більше октави:

$\text{♩} = 116$ $\overset{3}{\text{♩}}$ $\overset{3}{\text{♩}}$ $\overset{3}{\text{♩}}$ $\overset{3}{\text{♩}}$ $\overset{3}{\text{♩}}$

дья дат би дат дья дат

Слід пам'ятати, що в джазі акцент падає на форшлаг, а не на саму ноту, перед якою він написаний. Це правило відноситься також і до форшлагу по натуральному звукоряду. Навіть якщо немає акценту в тексті на хрестоподібній ноті – поштовх преса припадає якраз на неї. Приклад форшлагу “*дья*” зустрічається в п'єсі, побудованій на пасушому сигналі володимирських рожечників у звертанні до слов'янського божества Ярила:

Jazz - rock $\text{♩} = 144$ $\text{♩} = \text{♩}$

f

2. **Довгий форшлаг** по натуральному ряду – зустрічається в основному в грі *solo*, і його особливість у тому, що виконується не чистий натуральний звукоряд, а “чіпляються” ще й інші ноти. Ось чому цей форшлаг дуже важко піддається розшифровці. Довгий форшлаг найчастіше буває з нотою і відрізняється від короткого форшлагу; всі ноти довгого форшлагу виписуються:

$\text{♩} = 122$ $\text{♩} = \overset{3}{\text{♩}}$

Якщо не буде підсилення повітряного струму до верхніх нот – довгий форшлаг не утвориться. Необхідно спочатку грати складні відрізки без форшлагу, потім, після оволодіння складним пасажем, додають довгий форшлаг:

$\text{♩} = 120$ D G7 D Am7

Джазове групето *flip*, побудоване на натуральному звукоряді, зветься “фліп”. Якщо в академічній музиці групето виконується клапанами:

то в джазовій музиці “фліп” виконується губами за допомогою поштовху преса і артикуляції “*да-і-а*”, коли язик підискає повітряну течію (струмінь) до піднебіння на голосний “*і*”:

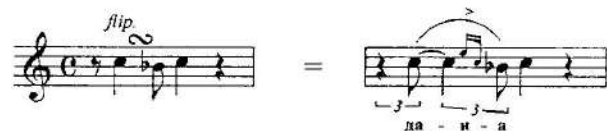
flip.

да и а

“Фліп” завжди виконується аплікатурою основного тону, а інтервал до ближнього обертопу – різної ширини:



Але це не враховується, тобто “фліп” виконується швидко, а восьмі зберігають тріольну пульсацію:



Різниця між “фліпом” і коротким форшлагом “дья” в тому, що якщо “фліп” виконується тільки як легато – то форшлаг “дья” тільки язиком. Орнаментация “фліпа” по натуральному звукоряду акцентується поштовхом преса:



Джазове групетто “turn (турн)” – вид групето, схожий на “фліп”, але виконується клапанами – звідси і відповідний запис: всі ноти, що входять до складу “турн”, виписуються:



Причому восьмі в “турн” не втрачають тріольної пульсації і артикулюються складом “да-и-а” (як в “фліпі”), поштовх преса – на шістнадцяті:



Shake (шейк) – прийом, який базується на володінні технікою “губної” трелі. Хоча трель і називається губною, у виконанні її допомагає техніка витягнутого язика. Це відбувається через те, що амбушюри інструменти підпорядковуються закону передування – для переходу одного натурального звукоряду на другий необхідно створити потовщення струменя повітря (передуги). Таке потовщення досягається задньою частиною язика, так званою “спинкою”. Оскільки язик разом із нижньою щелепою, то при артикуляції на складах “ва-ва-ва” в момент притискання його спинки до верхніх корінних зубів створюється потовщення повітряного струменя, необхідного для переходу одного натурального звука на другий. Вправи з використанням аплікатури 1-го, 2-го, 3-го вентилів грають так: підвищують напрямок повітряного струменя до *сі-бемоль*, *сі*, а понижують до *соль-бемоль*, *соль*, змінюючи положення язика у верхніх корінних зубах:



Використання “шейку” часто зустрічається в оркестрових партіях особливо в кульмінаційних “*tutti*”, коли група трубачів наче “зависає” на акорді, розхитуючи його. “Шейк” – один із семи важких джазових прийомів, аналогічний губній трелі і записується хвилястою лінією над нотою:

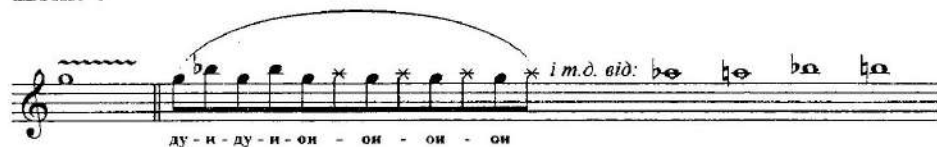


Відрізняється “шейк” від губної трелі тим, що інтервал між основним і додатковим тоном поступово звужується до секунди, що досягається звуженням ротової порожнини. Для цього необхідно артикулювати “шейк” складами, що звужують ротову порожнину: “ду-і-у-і-о-і-о-і”:



із прискоренням амплітуди “шейку” до кінця ноти. Додатково можна користуватися аплікатурою, що полегшує виконання “шейку” для того, щоб звужити інтервали. Вузькі інтервали легше розколюються губами, ніж широкі, але необхідно бути уважним – можливі погрешності в інтонуванні. Деякі музиканти використовують коротке струшування інструмента рукою під час гри, що також полегшує виконання “шейку”. Звідси і назва цього ефекту – “shake” (шейк – трясти).

Ось приклад, в якому слід добитися стійкого звучання прийому “шейк”:



Глісандо – прийом напівприкритих клапанів, при якому трубний звук починає ковзати по всьому діапазону. Ця властивість труби одержала широке визнання у джазовій музиці як “джазове глісандо”. Виділяють чотири типи глісандо:

1) глісандо до ноти, або так званий “нід’їзд”:



2) глісандо від ноти, тобто “скидання”:



3) глісандо від ноти вгору, що отримав у джазовій практиці назву “дойт”:



4) глісандо між нотами:



Важливим для всіх типів глісандо залишається правило – довжина ноти визначає довжину глісандо:

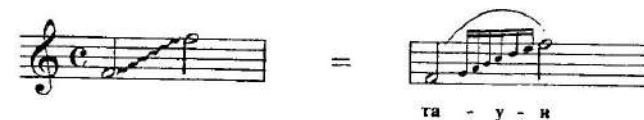


Глісандо за утворенням (побудовою) на трубі буває:

а) гладким, коли виконується на напівприкритих клапанах за допомогою губ і дихання. Артикулюється – вниз складами “mi-y-i”, вгору – складами “ta-y-i”. Записується рівною лінією:



б) клапанним, коли виконується безпорядним рухом клапанів; склади, які входять у таке глісандо, значення не мають, оскільки вони дуже швидко проскакують. Клапанне глісандо записується ламаною лінією:



в) змішаним – коли гладке глісандо змінюється клапанним глісандо чи навпаки. У нотному записі така зміна глісандо записується як форшлаг:



Природа глісандо така: при недотисканні клапанів залишається повітряний стовп і звучить тільки маленька трубка від мундштука до першого клапана, тому звук глісандо нагадує звук володимирського річка. Під час глісандо сила вдиху повинна бути активною, щоб краще контролювати його звучання. Звучання глісандо досягається на трьох напівприкритих клапанах:

Не швидко $\text{♩} = 88$

та - у - и та - у - и etc.

Причому, чим сильніша і активніша сила повітряного струменя – тим легше управляти і контролювати глісандо. Разом з тим на вузьких інтервалах виконання глісандо пов'язане з труднощами через меншу швидкість ковзання і тому необхідно багато працювати, щоб виробити ефективність звучання глісандо так, як і на широких інтервалах:

Помірно $\text{♩} = 118$

gliss.

І знову: довжина глісандо дорівнює довжині звучання ноти:

Швидко $\text{♩} = 148$

ти - у ти - у

Складність глісандо від ноти вверх (“дойт”) у тому, що в кінці його не повинно чути зазначеної ноти. Звук глісандо наче “зникає” на “*diminuendo*”, що особливо важливо; верхній регістр – навпаки, вимагає підсилення повітряної течії. Це протиріччя можна здолати за допомогою техніки язика: язик до кінця глісандо повільно “закриває” губну щілину, в результаті чого повітряна течія не знижується, зате сила звука зменшується. Таке глісандо і артикулюється відповідно складом “дойт” або “дойк”:

З рухом $\text{♩} = 138$

дон --- т дон --- т дон --- т дон --- т

“Під’їзд” до ноти повинен звучати в межах одного тону, тому виконувати його слід аплікатурою ноти, яка знаходиться на тон нижче основної.

Під’їзд, як і форшлаг, виконується за рахунок довжини основної ноти:

Стримано $\text{♩} = 118$

ту - и ту - и ту - и ти дат

Клапанне глісандо виконується в широких інтервалах і по звучанню близьке до діагонічної гами:

ту - у - и - и

– у вузьких інтервалах по звучанню близьким до хроматичної гами:

ти - а ти - а

У змішаному глісандо “гладка” частина виконується із затакту, “клапанна” частина – як форшлаг, за рахунок довжини основного звука:

Swing $\text{♩} = 115$

gliss.

та - у - и - ди дат та - у - и - ди дат

“Змішане” глісандо не слід порівнювати з довгим форшлагом по натуральному звукоряду. “Змішане” глісандо починається як “гладке”, але потім переходить у “клапанне” (перехід позначається як форшлаг):



Половинний клапан (*half valve*) – прийом часто зустрічається в грі соло, але його можна застосовувати і в оркестрових партіях. Він складається з того, що за допомогою недотиснутих клапанів дістаються “затиснуті”, так звані “проковтнуті” ноти, на фоні яких акценти звучать ще яскравіше. Записується прийом “половинний клапан” хрестоподібно нотою \downarrow або нотою в дужках \downarrow :



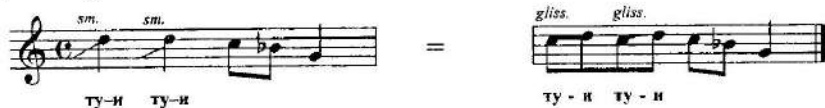
Прийом цей виконується, як і глісандо, найкраще трьома клапанами, позаяк одним клапаном важко контролювати звук. Тільки у швидких темпах “половинний клапан” використовувати важче; тут краще запровадити техніку язика “тал-л-лда”.

Необхідно звернути увагу під час гри на те, щоб між “проковтнутим” і основним звуком не було пауз, а також за якістю інтонації “затиснутих” нот:



Амбушюрне глісандо

“Smear (*Смір*)”, “Lip sler (*Ліп слер*)” – два основні види губного глісандо: “смір” (*змазати*) – це губний під’їзд до ноти, артикулюється складом “ту-і”:



“Ліп слер” – зниження звука губами після атаки, артикулюється складом “ті-у”:



Щоб відзначити “смір” і “ліп слер” від звичайного глісандо, яке виконується клапанами, над нотою пишуться слова “смір” чи “ліп слер” російськими чи латинськими буквами:



Для оволодіння ефектами “смір” і “ліп слер” необхідно працювати над еластичністю амбушюра, для чого необхідно одними губами опускати звук на 1/2 тону і навіть на цілий тон:



Можна навпаки: – утримати звук на одній ноті при натиснутому клапані:



Головне – знижуючий звук повинен зберігати тембр основного звука:



Бенд (bend)

Як було сказано раніше, джазовий пульс має таку силу, що “просвічується” через ноти, заставляючи їх артикуляційно вібрувати у свінзі тріольним бітом:

Swing

В музиці на 8/8 – дуольним:

Rock

Цей прийом внутрішньої пульсації називається “бенд” і позначається дужкою після ноти:

ти - а - и лат

Виконання цього прийому відбувається так: після атаки необхідно послабити повітряну течію і знизити звук, після чого знову підсилити тиск і повернутися на ту ж висоту. Артикулюється “бенд” складами “*mi-y-i*” або “*mi-a-i*”:

Для правильного виконання “бенду” необхідно в думках виконати ноти у свінзі тріольним бітом:

Swing

Причому, остання восьма акцентується поштовхом повітряного струменя. “Бенд” найчастіше зустрічається при виконанні синкопи “*кик-бін*”:

Swing

ти - у - и

В музиці на 8/8 думкою наповнить “бенд” дуольною пульсацією:

Rock

Одним з прикладів виконання “бенду” є п’еса В. Людвіковського “Квіти для москвичів”, фрагмент якої друкується нижче:

ЦВЕТЫ ДЛЯ МОСКВИЧЕЙ

Medium swing

В. Людвіковський

F m7

ти - а - и лат

При виконанні п’еси необхідно уважно слідкувати за тим, щоб грати четвертні без випередження. Характерною помилкою є те, що якщо синкопи граються більш-менш рівно, то прості четвертні – з великим випередженням. Це призводить до того, що відбувається “загон” темпу, характерного для музикантів-початківців.

B

E^b7

B^bm

E^b7

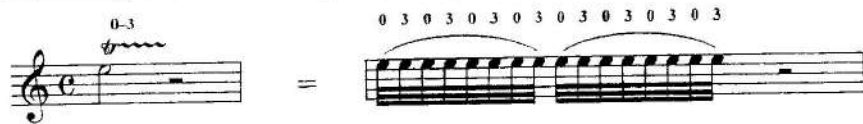
A^b

ти - а - и лат

Додаткові ефекти

“Подвійна аплікатура” *False-Finger*

Давно відомо, що одна і та ж нота на трубі може бути взята різними аплікатурами, але тільки у джазовій музиці ця особливість труби отримала широке використання. “Подвійна аплікатура” найчастіше використовується під час гри трелів у джазових *solo*:



Використання “подвійної аплікатури” доцільне не тільки для губних трелів, а також для гри поліритмічних фраз на одній ноті. Для позначення прийому “подвійна аплікатура” над нотами проставляється аплікатура і артикуються ноти під лігою складами “*mi-a*”:



Іноді зустрічається змішування язика “*та-л-да*” з треллю на “подвійній аплікатурі”, причому частина тремолоючих нот “проковтується” – акцентуються тільки синкопи:



У кожного джазового трубача є свої аплікатурні тонкощі, які характерні для джазової музики, де роль аплікатури дуже важлива.

“*wa-wa (va-va)*”, “*du-va (du-va)*”

Назва цього ефекту має звуконаслідувальне походження. Цей прийом типовий для раних стилів джазу – “новоорлеанського” і так званого “стилю джунглів”, який виник в оркестрі Дюка Еллінгтона. У створенні цього ефекту брав участь трубач Баббер Майлі, який використовував “плунжерну сурдину” у вигляді гумової чи фібрової чашки. Також застосовувався “металевий капелюх”, який кріпився на підставці

(*hat*). У нотному записі цей прийом позначається складами “*wa-wa*” і символами + – закритий розтруб, o – відкритий розтруб. Якщо під нотою стоїть склад “*wa-wa*”, то звук необхідно добути із закритим розтрубом і зразу після атаки відкрити розтруб. При цьому виходить “квакаючий” звук, що нагадує дифтонги “*ya-ya*” з артикуляцією “*my-a*”:



Якщо під нотами стоять символи “+” або “o”, то одну ноту добувають із закритим розтрубом, а другу – з відкритим. Тоді звучання цієї нот нагадує дифтонг “*du-va*” і артикулюється складами “*my-ma*”:



Підбираючи сурдини, важливо звернути увагу на те, щоб вони прикривали повністю розтруб, інакше тоді немає контролю над звуком. У тих місцях, коли під нотами стоїть знак *wa-wa*, а ці ноти у свої чергу заліговані, то їх слід артикулювати тільки із сурдиною без участі язика:



Головна умова при виконанні нот, позначених символами “+” і “o”, – це інтонування “закритих” звуків і синхронність руху руки атаки язика:



Важливо вміти швидко міняти сурдини, а також застосовувати відповідну сурдину, яка відповідає характеру музики, показуючи при цьому професійні навички гри і тонкий звук.

“Frullato” (фрулято) – прийом тремолювання звука методом проголошення звуків “rrrr” або “фrrr” (тріскачка). Позначається як нота з тричі перекресленим штилем:



ГРА У ВИСОКОМУ РЕГІСТРІ (ПРИЙОМИ ОВОЛОДІННЯ ДІАПАЗОНОМ)

Всі амбушюрні інструменти підпорядковуються закону передування, тому, щоб отримати більш високий звук, музикант повинен збільшити тиск повітря, одночасно з цим посилити натягнення губ, щоб підвищити частоту коливань і протистояти повітряній течії. Діапазон труби у таких музикантів, як Кет Андерсен, Мейнард Фергюсон, Білл Чейз та інших досяг неабиякої висоти. Любий оркестровий трубач повинен вміти грати в третій октаві – такий сьогодні рівень виконавської майстерності гри на трубі, такий сучасний репертуар. Ось чому це питання має величезне значення. Складність оволодіння високим регістром полягає в тому, що це не просто якась одна якість – наприклад, сильний амбушюр чи дихання “на опорі”. Це сума всіх сторін розвитку трубача, оскільки неможливо пробитися у верхній регістр тільки одними губами, без дихання “на опорі” або розвитку сили губ, що сприяє їх еластичності. Оволодіння верхнім діапазоном відбувається у двох напрямках:

- 1) створенням спеціальних мундштуків з дрібною чашкою для високого регістру;
- 2) розробкою і впровадженням спеціальних комплексних вправ для розвитку м’язів губ.

Проникнення у верхній регістр неможливе без названих вправ (фрагментів):

Розминка по Кету Андерсену – грати 20 хвилин, беручи дихання, коли це потрібно. Відпочинок – 10 хвилин. Гра – 20 хвилин.



Відпочинок – 10 хвилин. Гра – 20 хвилин, дуже повільно:



Без розминки грати у верхньому регістрі небажано: можна травмувати м’язи губ. Складність розминки К. Андерсена в тому, що необхідно переходити до вищих звуків на *diminuendo*, послаблюючи силу звука.

Розминка по Луїсу Маджіо:



Відпочинок 5 хвилин:



Відпочинок 5 хвилин:



Складність цієї розминки у подальших звуках, які вимагають сильного дихання і зібраного амбушюра. Ці розминки закінчуються на верхніх нотах і відповідають гамаподібній розминці – “коліщатка” – дуже

популярній у трубачів. Після таких “силових” вправ, що тренують м’язи губ, слід грати вправи на розвиток еластичності губ.

Одна з кращих методик розвитку еластичності губ – вправа легато по натуральному звукоряду, складена Колліном. Суть її в тому, що кожна верхню ноту у пасажі необхідно акцентувати поштовхом повітряної течії з участю діафрагми. Грати також від нот: *сі, сі-бемоль*, і т. п. до *соль-бемоль*, зберігаючи аплікатуру першої ноти на всю фразу.



Стиснення інтервалів полягає в тому, що необхідно як можна довше утримувати губи в основному положенні. Це свого роду психологічне настроювання:

- граючи вверх, думками залишайтеся вниз, граючи вниз – думками залишайтеся вверху. Необхідно, щоб при грі на октаву вгору губи змінювали положення як при грі на терцію вверх. Коллін для цього рекомендував одну з таких вправ:



- грати також від нот: *сі, сі-бемоль, ля, ля-бемоль, соль, соль-бемоль*.

Зібраний амбушюр. Використання верхнього регістру без “зібраного амбушюра” неможливе. Необхідно зібрати м’язи навколо мундштука, а не розтягувати їх, а для цього корисно грати “губні звуки”, тобто добувати ноти на одних губах без труби. Спочатку це, як правило, не виходить, але після тренування можна навчитися грати “губними звуками” гаму більшу за октаву. Можна в якості розминки починати систематичні заняття грою гам “губними звуками”, артикулюючи складами без язика “*па-пу*”:



Губні звуки або *базинг* (передрозминка) – підготовчі вправи без інструмента – імітація звука тільки губами, зібраними в ігрове положення або витягування звука тільки на мундштуці. Можна перед початком гри на інструменті зайнятися “губними звуками” чи мундштучним базингом по 3–5 хвилин в день. Але базинг не замінює занять на інструменті.

Мертва акустична зона також добре “збирає” амбушюр, і ці звуки вимагають сильного дихання, яке, у свою чергу, розвивається в процесі роботи. Якщо трубач володіє “мертвою” зоною, це означає, що його амбушюр знаходиться у зібраному стані, тобто володіння “мертвою зоною” – ознака правильного амбушюра. “Мертва” зона – це звуки, що знаходяться за межами використання виконавцем нижнього регістру. Вправи Л. Маджіо є чудовим підґрунтям у грі звуків “мертвої” зони. Аплікатура при цьому зберігається:



Полегшення постановки. Краще всього полегшує постановку заняття напівбазингом. Суть полягає у наступному: при грі “губних” звуків амбушюр приймає натуральне положення, коли у верхньому регістрі губи легенько вдавлюються, а в нижньому – наче розкриваються. При такій постановці мундштук збиває, деформує натуральну настройку губ. Подолати це можна за допомогою напівбазингу, який є перехідним звуком, що допомагає зберегти правильну настройку амбушюра. Виконувати напівбазинг необхідно так: приставити мундштук до нижньої губи і, взявши “губний звук”, поступово опускати трубу, підводячи мундштук до нижньої губи, легенько лиш її торкаючись. Звук одержимо хриплий, але цей хрип як індикатор показує, що притиснення немає. Губний призвук зникає при натисканні на губи – ось чому грати напівбазинг з важким амбушюром вище першої октави не вдається. Тому мета занять: підняти межу, рівень напівбазингу як можна

вище, привчитися йти наверх не натиском на губи, а з допомогою техніки язика, коли язик своєю спинкою підтискує повітряний струмінь до піднебіння. Напівбазинг легший “губних звуків”, тому губи необхідно настроювати на кварту нижче, тобто грати напівбазингом *соль*, а губи настроювати на “губний” звук *ре*, якщо *ля* – то на *мі* і т. д.

Вправи напівбазингу:



Грати також від звуків *сі, сі-бемоль, ля, ля-бемоль, соль*. Наступну вправу грати напівбазингом: кожна фраза починається з квінти, яка допомагає утримувати амбушюр у нижній позиції. Необхідно навчитись відпочивати після високого регістру на педальних нотах:



Наступну вправу грати вниз по полутонах, а в тому місці діапазону, де не вдається утримати напівбазинг, необхідно перейти на звук, виконуючи губні трелі з допомогою кінчика язика:



Якщо діапазон високий – грати напівбазинг як би виконуючи гамоподібні пасажі:



Грати напівбазингом як можна вище, але легко – як би фальцетом, високі ноти, які потім необхідно підсилювати до нормального звучання (по щільності) однією з таких вправ:



При будь-якому прояві утоми рекомендується перейти до гри педальних звуків.

Педальні звуки.

Це низькі звуки, що знаходяться за межами *фа-діез* малої октави – останнього звука на трубі в ряду *in “B”*. Конструкція і акустика труби не передбачає їх винесення і тим самим якісного звучання. Лише завдяки особливому пристосуванню губних м’язів (в основному їх розслабленню) стало можливим “витягувати” педальні звуки, і в окремих випадках наближати їх звучання до тембру діапазону труби. Про це добре сказав Т. Докшицер у своїй “Системі комплексних занять трубача”, ч. 1 і з ілюстрацією вправ по цій проблемі.

Це дозволило використовувати педальні ноти як спеціальні вправи для розвитку м’язових навичок губ. Педальні звуки стали впроваджуватися у ХХ столітті, їх мета, як допоміжного засобу розслаблення м’язів губ, безсумнівна. Педальні звуки покращують звучання всього діапазону труби, в тому числі й верхнього регістру. Але не слід переоцінювати значення педальних нот. Надмірне захоплення ними відволікає увагу трубача, його час і сили від гармонійного удосконалення своєї майстерності.

Вплив педальних звуків:

- максимально розслабляють губи, нормалізують кровообіг і позитивно впливають на відновлювальний процес;
- забезпечують мінімальне притискування мундштука до губ, дають максимальне розслаблення губам;
- масажують губи, розправляють зморшки;
- вирівнюють і покращують звучання всього діапазону труби, зберігають звукову щільність від натискання у верхньому регістрі;
- знімають напругу горла та гортані, збільшують порожнину рота і дають можливість здійснитися вільному видиху (необхідно в думках проговорити голосні *о-о, а-а, у-у*);

Слід пам’ятати, що у виконанні педальних звуків при відповід-

ному розслабленні губних м'язів звичайне положення мундштука на губах не повинно змінюватися. Особливо за цим необхідно слідкувати, виконуючи вправи, які зв'язують педальні звуки з верхнім регістром, і навпаки. Виконання одних педальних звуків повинно бути помірним.

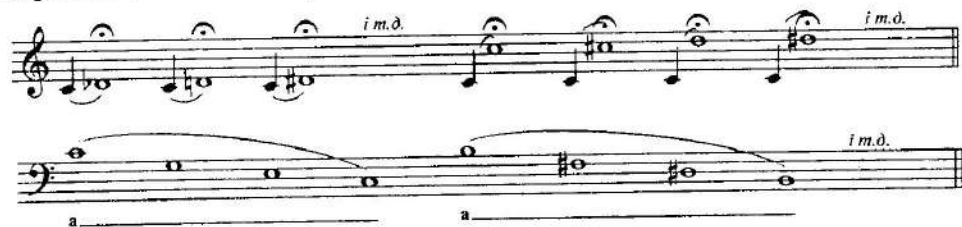
Після напруженої гри педальні звуки протягом 2–3 звинин розслабляють м'язи губ, пом'якшують їх запалення, знижують втому.

Артикуляція регістрів

У трубних звуках можна почути голосну, якою артикулюється нота. Достатньо проартикулювати ноту *соль* першої октави різними складами "ту", "та", "ті", щоб упевнитися в цьому. Ця особливість труби стала інтенсивно використовуватися в джазі для зміцнення контрасту між ударною та безударною нотою, а також для з'єднання регістрів.

Нижній регістр, що вимагає широкої повітряної течії, артикулюється голосною "а", середній "у", верхній, що вимагає вузької повітряної течії – "і", а понадвисокий регістр – артикулюється складом "тіч". Приголосна "ч" не дозволяє язичку з'єднатися з піднебенням. Для відпрацювання сполучення регістрів можна рекомендувати вправи Л. Маджіо.

У цій вправі необхідно слідкувати, щоб язик приймав участь при переході з ноти на ноту:



Розвиток м'язів "Великого амбушюрного кільця"

Трубачі, котрі володіють високим регістром (К. Андерсен, М. Фергюсон, Д. Гіллеспі), крім труби, добре грали на тромбоні чи починали як тромбоністи. Цей зв'язок не випадковий, оскільки гра на широко-мундштучних інструментах розвиває м'язи так званого "великого амбушюрного кільця", а ці м'язи, у свою чергу, "відповідають" за високий регістр. Тому трубачу корисно грати на тромбоні, валторні, якщо є бажання володіти високим регістром.

Стакато у верхньому регістрі

Іноді висока нота береться тільки легато знизу і зовсім не виходить стакато в "лоб". Відбувається це тому, що язик збиває апертуру і стає важко зімкнути губи в ігрове положення. Пересилити "язиковий бар'єр" можна з допомогою "підсічки", коли верхня нота атакується квінтою нижче на складах "та-і" якби через форшлаг. Прийомом такої атаки (підсічки) часто користувався М. Фергюссон:



Now is the time



"Головна перевага джазу –

ВИСНОВОК

Кожний виконавець повинен знайти свій шлях індивідуальних навиків, який перебуває у тісному зв'язку з природними професійними даними трубача і конкретним етапом його виконавського апарату, тобто губних м'язів.

Важливо визначити для себе ігрове навантаження, частоту занять і нотний матеріал з метою реалізації задуманого. Комплексне рішення таких проблем дає можливість розвивати одночасно декілька ігрових прийомів без затрат зайвого часу і сил, що особливо актуально для професійного довголіття джазового музиканта.

Трубач повинен “всмоктувати” в себе все те нове, що розвиває і рухає виконавство на трубі.

Джазове виконавство повинно узгоджуватися з життєвими обставинами, конкретним самопочуттям виконавця, особистим враженням, розумінням професійних завдань і контролем власної праці.

Цікаво, з гумором, що характерний для цього відомого майстра джазу, Уінтон Марсаллес у Гарвардському університеті проводить показові лекції (майстер-клас) у школі мистецтв імені Д. Еллінгтона у Вашингтоні перед молодими музикантами. Марсаллес пояснює основу джазової музики як зміщення акцентів із сильної долі на слабку “*an-bim*”, “*офф-біт*”, “*даун-біт*”, показуючи, як виникає джазове фразування і бітова пульсація. Свою розповідь він супроводжує грою на фортепіано, наспівуючи той чи інший малюнок фрази, синкопи, жестами показуючи початок і закінчення джазового уривку теми. Сольна гра на трубі у Марсаллеса – універсальна: вона технічна, насичена всіма джазовими прийомами і ефектами, філігранна. Але головне – відточеність і досконалість музичної думки.

Труба по праву вважається у джазі інструментом номер один, тому що трубачі були авторами нових ідей, які повертали джаз у нове музичне русло. Біля витоків кожного нового джазового стилю стояли великі трубачі, з іменами яких пов'язана характеристика особливостей кожного стилю. Ю. Чугунов у своєму “Кратком историческом обзоре”

називає піонерів джазу: ... *Традиційний джаз* – Кінг Олівер, Луї Армстронг; *чикагський стиль* – Бікс Байдербек; *свінг* – Гаррі Джеймс; “*стиль джунглів*” – Ваббер Майлі і Кутті Вільямс; *бі-боп* – Діззі Гілспі; *кул* – Майлс Девіс, Чет Бейкер, Шорті Роджерс; *харт-боп* – Кліффорд Браун, Лі Морган, Фредді Хаббард; *джаз-рок* – Дон Елліс, Мейнард Фергюссон, Білл Чейз, Ренді Бреккер.

Кожен із цих майстрів джазу вніс нові прийоми гри в арсенал виразних можливостей труби, а також у розвиток мови джазу.

Трубачі так сильно впливали на свідомість музикантів, що навіть на інших інструментах стали імітувати трубу: так, у піаністів виник “*стиль труби*”, популярний у двадцяті роки.

Труба особливо необхідна в оркестрі: не випадково перший трубач вважається лідером біг-бенда, оскільки він визначає всю штрихову культуру оркестра. Його володіння верхнім регістром дозволяє аранжувальнику створювати сильні кульмінації в *tutti*.

Неможливо в межах даної методичної розробки охарактеризувати всі виконавські прийоми гри на трубі, зафіксовані у джазових партитурах. Акцент ставиться на ті проблеми, з якими зустрічаються молоді музиканти в процесі гри в оркестрі, а тому всі прийоми джазової інтерпретації даються в ключі основного джазового напрямлення – “*мейн-стріму*” (*mainstream*), тобто головної, базової і загальноновизнаної течії, що відповідає лексиці джазу.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Андерсен К.* Метод гри на трубі. – Каліфорнія, США, 1973.
2. *Булучевський Ю, Фомін В.* Короткий музичний словник. – Ленінград: Музика, 1986.
3. *Всеукраїнський бюлетень № 4.* – Київ, 1996.
4. *Всеукраїнський бюлетень № 6.* – Київ, 1999.
5. *Гарбузов Г.* Музична акустика. – Москва: Музгіз, 1940.
6. *Гібсон Д.* Підручник трубача. – Нью Йорк, 1967.
7. *Горват І., Вассербергерф І.* Основи джазової інтерпретації. – Київ: Музична Україна, 1980.
8. *Докишицер Т.* Шлях до творчості. – Москва: Видавничий дім “Мурашка”, 1999.
9. *Колліер Джеймс.* Становлення джазу. – Москва: Радуга, 1984.
10. *Конен В.* Народження джазу. – Москва: Радянський композитор, 1984.
11. *Міхеева Н.* Музичний словник. – Москва: Радянський композитор, 1984.
12. *Музичний енциклопедичний словник.* – Москва: Радянська енциклопедія, 1991.
13. *Ожегов С.* Словник російської мови. – Москва: Російська мова, 1987.
14. *Сарджент У.* Джаз. – Москва: Музика, 1987.
15. *Степурко О.* Трубоча у джазі. – Москва: Радянський композитор, 1989.
16. *Стравинський І.* Діалоги. – Ленінград: Музика, 1971.
17. *Усов Ю.* Методика навчання гри на трубі. – Москва: Музика, 1984.
18. *Чугунов Ю.* Гармонія в джазі. – Москва: Радянський композитор, 1985.

Для нотаток



Для нотаток

