

Олег Степурко

СКЭТ ИМПРОВИЗАЦИЯ

Школа Джонни Митчелл (би-боп и латино).
Метод «Scat Drums» Боба Столова.
Соло на джазовые стандарты

Москва 2006

Об авторе



Степурко Олег Михайлович

Известный джазовый композитор, трубач и педагог. Выпускник Московской консерватории. Лауреат международных джазовых фестивалей. Им написано 6 джазовых мюзиклов и джаз-рок опера "Три разговора". Его мюзиклы были поставлены на TV и в профессиональных театрах, а его пьесы напечатаны в разных издательствах, (в том числе в США и Англии). Композиции Степурко записаны на трёх авторских CD.

Одно время Степурко брал уроки вокала и пел в церковном хоре, а также был солистом-вокалистом в первой российской фольк-рок группе "Побратимы", которую он создал в 70-х годах. В 2004 году он получил звание "Заслуженный артист Российской Федерации".

Им написаны три джазовых учебника.

Уже больше 10 лет он ведет единственный в нашей стране, уникальный курс по авторской методике "Рок теория", а также

такие предметы, по которым им написаны авторские программы и собственные учебники: "Джаз-рок-поп композиция", "Основы импровизации", "История стилей", "Аранжировка".

Олег Степурко

СКЭТ
ИМПРОВИЗАЦИЯ

МОСКВА
«КАМЕРТОН»
2006

ВВЕДЕНИЕ

В нашей стране не опубликовано ни одного пособия, посвящённого обучению скэт-вокалу¹. И если у инструменталистов есть школы импровизации Игоря Бриля, Юрия Маркина и Олега Степурко², то джазовый вокал ещё только ждёт своих методистов-мастеров, которые смогли бы создать методики джазового пения.

Вот почему так актуальны работы, посвящённые разбору зарубежных методик и пособий, посвящённых этой проблематике. И эта работа смогла состояться, благодаря усилиям преподавателя ИСИ Степурко О.М., который первый в нашей стране расшифровал и осуществил нотный набор аудио-пособия известной американской джазовой певицы и педагога Джонни Митчелл.

Интересна история появления этого пособия в нашей стране. Одна ученица московской джазовой певицы Галины Филатовой, привезла из США в 90-х годах три кассеты с уроками Джонни Митчелл. Одна в стиле би-боп, другая в стиле латино и третья в стиле мейнстрим. Кассеты были ужасного качества с шумами, тресками и ритмичными попискиваниями, напоминающими звуки морзянки.

Галина Филатова попросила нескольких своих учеников, которые ездили в США, привести нормальную запись. Так вот, они были во многих библиотеках музыкальных колледжей, нотных магазинах, просмотрели все каталоги, посвящённые нотным изданиям джазового вокала. Результаты поиска ничего не дали, ибо нигде, никто – ни библиотекари, ни продавцы нотных магазинов, ничего не знали об аудио-пособии Джонни Митчелл.

Что оказалось. В американской педагогической практике, авторская методика педагога является его ноу-хау, и тщательно скрывается от посторонних. А когда необходимо дать ученику домашнее задание, то материал специально записывается с шумами, чтобы избежать его коммерческого использования.

О такой практике рассказал саксофонист Н. Панов. Ещё в 80-х годах, на джем-сейшине, он встретился с американскими музыкантами из студенческого биг-бенда, приехавших из Техаса на гастроли в СССР. Когда он спросил музыкантов: «По какому пособию занимаетесь с вами импровизацией?». Ответ был таков – по конспекту, который преподаватель после занятий прячет в сейф.

Трудно переоценить огромный труд О.М. Степурко, который расшифровал более 500 тактов совершенно убитой фонограммы, к тому же джазовая артикуляция наполнена так называемыми «проглоченными», фантомными нотами, которые практически не возможно разобрать, и это ему удалось сделать. Кроме того, он, как говорят джазмены «снял», или как говорят академики, расшифровал скэтовые фразы, что совсем не просто, учитывая невнятную английскую артикуляцию.

Кроме того, автор прокомментировал все фразы – какой мелодический, ладовый, ритмический приём в той или иной ситуации использует Митчелл. Поскольку Степурко О.М. много лет ведёт джазовую импровизацию для вокалистов в различных ВУЗах, он за это время, создал много методических наработок, которые соединил с методиками лучших мастеров джаза и показал в этой школе. Суть метода, показанного в этой книге в том, что сначала разучивается готовое соло, а затем на его основе поётся собственные фразы под «минус». И ещё одной целью которую ставит эта работа – это то, чтобы наши вокалисты научились разбираться в особенностях интерпретации в стилях би-боп, латино, и мейнстрим.

*Заведующий кафедрой эстрадно-джазового пения музыкального факультета
Института Современного Искусства, Заслуженный учитель Р.Ф., доцент Розанов В. И.*

От автора

Поскольку я много лет преподаю импровизацию для вокалистов, то уже устал ксерить упражнения к каждому занятию и решил их издать одной книгой. Из преподавательского опыта становится видно, что очень мало студентов занимается джазовой импровизацией просто из-за того, что не знают с чего начать. Кроме того, поскольку эта дисциплина напрямую связана с гармонией, то часто студентам трудно понять смысл импровизации из-за незнания гармонии. Ещё я столкнулся с такой особенностью вокалистов – это то, что если ученик может спеть под минус спонтанную соул-импровизацию в стиле Стиви Вандера или Джеймса Брауна, то ему мучительно трудно заниматься созданием формы, например компиляцией. Наверное, эта особенность вокального мышления – больше полагаться на интуицию.

В западных пособиях, том числе в пособии Митчелл и Вайер, представлен лишь ладовый метод, хотя в джазовой практике есть, по крайней мере, ещё пять различных методов импровизации: 1) *Ритмический* – создание фраз по мелодическому контуру «вопрос-ответ», «даун-ап», «суммирование-дробление», «эххо» 2) *Составление фраз из лейтмотивов* – «петля Паркера», «спираль» и т. д. 3) *Составление фраз из словаря 2-5-1*, 4) *Создание фраз с помощью системы вводных тонов*. 5) *Создание фраз с помощью «стопп-паттернов»* 6) *Ладовый метод*.³ Кроме того, у Мишель Вайер все упражнения построены по квартальному кругу, что тоже лишь одна грань джазовой гармонии.

Мне в моём пособии захотелось показать различные методики и наработки и конечно то, чем вокальные фразы отличаются от инструментальных, (меньше скачков, больше диатоники). А также сделать акцент на развитии ритмического мышления, без которого в этом жанре невозможно ничего сделать.

Хотелось бы выразить благодарность моим коллегам, которые своими советами, а также тем, что помогли достать материал, способствовали изданию этой книги. Это Г.Л. Филатова, М. А. Суджан, А. Г. Сухих, В. Е. Сидоркович, Н. Бодина, Л. Семирухин, Т. Ведяшкина, К. Слабчук и конечно благодарность всем студентам училища на Ордынке и ИСИ, из сотрудничества с которыми родилась эта книга.

Особая благодарность В. Е. Клейноту, Рафу Авакову, Николаю Калинин, Юрию и Лене Савушкиным, Льву Корещко-му, Леониду Плавинскому, В.Е. Кукуеву, В. В. Старожилову.

¹ Скэт/ Scat — Заимствованная джазовыми музыкантами из афро-американского фольклора техника т. н. слогового (бестекстового) пения, основанная на артикуляции не связанных по смыслу слогов или звукосочетаний. В джазе этот прием трансформировался в тип виртуозной импровизации, в которой голос приравнивается к музыкальному инструменту. Иногда такая вокальная манера обозначается также термином «инструментальное пение». Особенно характерна она для стиля *боп*.

² Бриль И. Практический курс основ джазовой импровизации. – М.: Музыка 1979. Маркин. Ю. Джазовая импровизация М.: Мелодия, 1994. Степурко. О. Блюз – Джаз – Рок (Универсальный метод обучения импровизации с приложением «Минус – один») – М.: Камертон 1994.

³ Все эти пять методов показаны в моей книге «Блюз – Джаз – Рок» (Универсальный метод обучения импровизации с приложением «Минус – один») – М.: Камертон 1994.

Возникновение Новой Ритмической музыки.

Переход с оппозиции «консонанс – диссонанс» на оппозицию «ground beat – off beat», в связи с проникновением диссонанса в тоническую сферу.

Любую драму движет конфликт, основанный на противопоставлении двух сил, чаще всего добрых и злых. В русских сказках такого рода конфликты представлены противопоставлениями таких героев как, «Иван Царевич и Серый волк», «Василиса Прекрасная и Кошеч Бессмертный» и т. д.

И в классической литературе много таких примеров. Один из самых ярких - конфликт Монтеки и Капулетти в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Без этого противопоставления не было бы ни развития действия трагедии, ни самого произведения.

Так и в музыке, такой конфликт создаёт оппозиция «диссонанс – консонанс».

Диссонанс в переводе на русский, означает неблагозвучный. Весь смысл движения музыкальной мысли заключается в разрешении этого противопоставления, путём перехода диссонанса в консонанс, т. е. в благозвучное звучание. К началу XX века эта оппозиция перестала работать из-за проникновения диссонансов в тоническую сферу, благодаря эволюции гармонии. Схематично эту эволюцию можно представить так:

Музыкальный стиль	Доминанта	Тоника
Венские классики Гайдн, Моцарт, Бетховен	D7 (септаккорд)	T3/5 (тоническое трезвучие)
Романтики Шопен, Лист, Вагнер	D9 (нонаккорд)	T7 (тонический септаккорд)
Импрессионисты Дебюсси Равель,	D11 (ундецимаккорд)	T9 (тонический наонаккорд)

Венские классики, - Гайдн, Моцарт, Бетховен, использовали как диссонанс доминантсептаккорд, а в качестве разрешения простое трезвучие.

Романтики пошли по пути усложнения этой схемы, добавив к доминантсептаккорду терцию и получив в качестве диссонанса наонаккорд, а в качестве тоники септаккорд. Примером тому может служить творчество Шопена. Таким образом, изменив отношение к конфликту диссонанса и консонанса, они вышли на новый уровень гармонии.

Дебюсси и другие импрессионисты расширили доминанту до одиннадцатой ступени, а в качестве тоники ввели наонаккорд. И в тонике, и в доминанте, оказался диссонанс, что равносильно тому, как если бы в одной сказке было две Бабы Яги, или два серых волка. Сказка становится невозможна.

И жирную точку на этом развитии поставил Скрябин. В своей поэме «Прометей» он вообще отказался от оппозиции «D – T». В этой поэме он применил один т. н. «прометеев аккорд», который является центром созвучия и развёртывается по вертикали и горизонтали путём перемещения и перестановок:



После Скрябина, развитие музыки пошло по двум направлениям. Первый – это додекафония, 12 тоновая техника, которую изобрёл австрийский композитор Шёнберг. Она предполагает отсутствие всякого рода тональностей и оппозиций, и в ней постоянно крутятся 12 тонов, и запрещено дважды повторить одну ноту, чтобы не возник устой, и не появилась микротоника.

Второй стиль возник из блюза, взявший за основу другую оппозицию, получивший название «ground beat – off beat», где «ground beat» - аккомпанемент, а «off beat» - изменённая мелодия, исполняющаяся между долями¹ (т. е. с синкопами). В блюзе аккомпанемент эмансипировался, освободился от только служебных функций и из лакея мелодии, превратился в полноценного участника диалога. И, поскольку аккомпанемент занял сильные доли, мелодия вынуждена была пробиваться между долями – («off» - на английском - между, а «beat» - удар) - что привело к появлению синкоп.

«Новая ритмическая музыка»², основана на фразировке «офф-бит», которая появляется при взаимодействии двух линий.

Её цель состоит в том, чтобы «зацепить» мелодическую линию с пульсом аккомпанемента. Поскольку сильные доли «заняты» аккомпанементом, (бас, барабаны), солисту приходится «пробиваться» между долями. («офф-бит» дословно – между долей). Для чего он «уступает» место аккомпанементу (играя тише «на раз»), и «выдвигается» в том месте, где аккомпанемента нет (играя громче «на и»). Получается эффект шестеренки, когда зуб одной, попадает в паз другой:

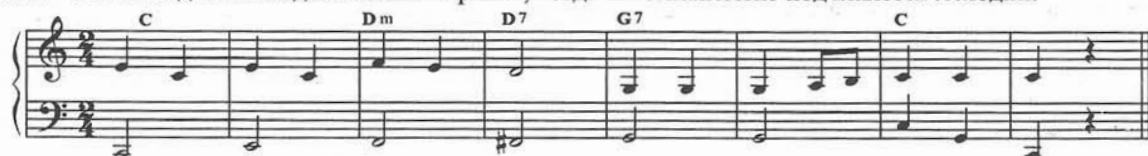


¹ Off beat – (англ.) дословно между долей.

² Этот термин предложил музыковед Дмитрий Ухов. Он объединяет в себе такие стили как: джаз, рок, поп-музыка, латино, фанк и т. д.

Эти шестеренки и двигают джазовую фразу, они вливают в неё энергетический импульс и заставляют слушателя пританцовывать в такт ритма. Чтобы почувствовать, как давление аккомпанемента заставляет акцентировать «на и» и «закорачивает» четверти до восьмой, чтобы понять принцип развёртывания фразы в системе «граунд бит – офф – бит», нужно воспитать особое с ритмическое мышление.

Таким образом, ритмическая линия аккомпанемента выдавливает мелодическую линию в междолевое пространство. Вот как это музыкальное явление можно проиллюстрировать на примере детской песенки «Чижик-пыжик». Сначала даётся академический вариант, когда аккомпанемент подчиняется мелодии:



Но вот мы поместим эту мелодию в джазовую среду свинга, когда каждая восьмая превратится в четверть и появится триольная пульсация, которую будут создавать бас и ударные:



Сплошное движение мелодии разорвалось на мелкие фразы, появляются синкопы, а в каденционном обороте поменялось ладовое наклонение мелодии – вместо диатоники появляется джазовая кантри пентатоника и блюзовая нота. Без такой замены мелодия просто не в состоянии противостоять агрессивному аккомпанементу.

Но если сделать тайминг ещё мельче, не 4/4, а 8/8, то ритмическая картина изменится так:



Мы видим, что мелодия, чтобы совпасть с таймингом и с характером стиля поп-рок, поменялась кардинально. Изменился ритмический рисунок, поменялся лад, появились блюзовые ноты. И всё же самая крутая трансформация нашего Чижика произойдёт, когда мы поместим его в ритмическую среду фанк-рока, когда тайминг ещё сожмётся и перейдёт с 8/8 на 16/16:



Нашего «Чирика» уже нельзя узнать, ибо мелодия из линейного развития перешла на рифы, свернулась кольцами и стала, с помощью этих мелодических вертушек, накачивать энергию. И цель мелодической линии тоже кардинально поменялась. Вместо создания мелодического образа её целью стало создание ритмической энергии, когда ноты трактуются не как высотные структуры, а как барабаны, на которых создаются ритмические рисунки, которые должны противостоять агрессивной среде аккомпанемента. И эти мелодические изменения во фразе, появляющиеся в результате взаимодействия двух линий, получило название фразировка «офф-бит».

Что бы понять фразировку «офф-бит», можно привести такой пример: например – когда человек просто гуляет по бульвару, и когда он же пробирается по простреливаемой местности. Тогда его путь превратится в цепь пробежек. Вот он, чтобы снайпер не успел прицелиться, быстро пробежал и спрятался в канаву. Вот он вновь пробежал и залёг за забором, и т. д.

И если мы проанализируем современные хиты рок-музыки, например «Лестницу в небо» группы «Лед Цепелин», то мы увидим, что развитие музыкального материала происходит не мелодическими средствами, как, скажем, происходит в разработке классической сонаты, а ритмически. Когда каждый раз становится более мощный граунд бит и мелодия вынуждена трансформироваться ритмически и ладово – появляются блюзовый лад, рифы, парадоксальный вокал.

Эволюция развития гармонии, приведшая к появлению рифовой музыки сделала первичным ритм и вторичной гармонию. Ибо во многих стилях, таких как хард-рок вообще нет аккордов. Рифы проводятся гитарой и басом в октаву. Это как бы возвращение к догармонической музыке григорианского хора и знаменного распева.

Но эта ритмическая революция стала вызовом нашей эстрадной музыке, и её провинциальное положение определил тот факт, что изменённый ритм мелодии не позволяет вмещать во фразу длинные русские слова, а значит, ритмический рисунок определил синтаксис текста и энергетику произведения. Именно этим можно объяснить потерю энергетики при переводе с английского языка на любой другой язык.

Так русский язык плохо взаимодействует с ритмическими фразами, возникшими из английского языка и невозможно подтекстовать англоязычные рок песни русскими фразами.

Этим объясняется тот феномен, что немецкие, шведские и норвежские группы поют на английском языке.

Созданная за счёт «ground - beat - off- beat» энергетика, обуславливает возникновение таких типов смещения как «оттяжка» и «подхлёт». В депрессивных стилях – блюзе, джазе – вторая доля играет как бы с отставанием – с «оттяжкой», а в танцевальных с небольшим опережением – с «подхлестом». Эти типы смещения напоминают открытие Сезанна в живописи, который рисовал кривые кувшины, пользуясь техникой светотени, где светлые места выдаются вперёд, а тёмные проваливаются. Так же и в музыке смещения, словно пружина напрягают музыкальную ткань. Создают фразировку «ground - beat - off- beat», которая наполняя её энергией.

В звуковом приложении на CD, даются музыкальные примеры. И нужно определить, какой вид ритмического смещения («подхлёт» или «оттяжку»), использует исполнитель.

Конечно, появление НРМ (новой ритмической музыки), ставит перед российскими исполнителями задачу «взятия рифового барьера», чтобы их музыка также могла приобрести силу и мощь группы «Металика» и Майкла Джексона. Но без знания законов и принципов взаимодействия ритмических линий, и без развития ритмического мышления, невозможно создать шедевр в ритмических жанрах, в которые входят блюз, джаз, рок и поп музыка.

Перед тем, как приступить к изучению скэт пения, есть смысл рассказать о том, чем же джазовый вокал отличается от академического, и проследить историю его возникновения.

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ДЖАЗОВОГО ВОКАЛА.

Джазовый вокал произошёл от блюзового пения, он взял от него много идей. Больше того, можно сказать, что вся джазовая музыка, как морская вода солью, - пронизана блюзовыми идиомами.

Это и блюзовый лад и экстатическое ведение мелодии, так называемое «шаут-пение», которое ввело в джаз так называемые «граул эффекты». Это и развитие мелодии по принципу «диалог с фактурой», когда фразировка строится по принципу «вопрос-ответ» и в результате 4-х тактная фраза солистки сжимается до 2-х тактов и требуется «филл» - заполнение, чтобы заполнить образовавшуюся дыру. Кроме того, в джаз из блюза пришла фразировка «офф-бит», с помощью которой создают энергию свинга.

Вот почему именно блюзовые певцы стали создателями джазового вокала. И именно они обогатили джазменов пластичностью фразировки блюзовых тонов. Дело в том, что в этих тонах осталось африканское интонирование, которое интонируют ноту не статично, как в европейской традиции, а в движении. При таком интонировании блюзовая нота берётся не «в лоб», а с подъездом. И так же пластично, с помощью глиссандо, соединяются две блюзовые ноты.

Вот как о пластичной фразировке Бейси Смит пишет Джеймс Коллиер в своей книге¹:

«Бесси, как она это часто делала, строит свою мелодическую линию вокруг третьей мажорной ступени, подходя к ней каждый раз как бы снизу; вначале она берет звук, высота которого несколько ниже предполагаемого тона, а затем с помощью глиссандо переводит его на уровень третьей мажорной ступени. С помощью этого приема и создается эффект "блюзовых" тонов».

Но и инструменталисты воздействовали на джазовый вокал. Так как такой вид джазового пения, как скэт, это вокальное подражание инструменту, его артикуляции и тембру изобрёл трубач Луиз Армстронг. Он и стал первым джазовым скэт-вокалистом. В те годы, скэт был воспринят как новаторство, чему в немалой степени способствовал хриплый голос Армстронга.

Так случилось, что первыми джазовыми вокалистами стали исполнители блюза. Причём это были женщины Бесси Смит, Клара Смит и "Ма" Рейни. Именно в блюзе сложилась вокальная интерпретация инструментальных тем, которое потом перешло в джаз. И чтобы привести блюзовую инструментальную мелодию в вокальное состояние, певцам приходится упрощать лад и ритмическую структуру фразы, убирать скачки и хроматизмы.

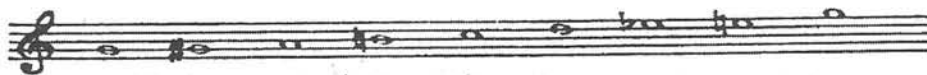
Различие инструментальной и вокальной интерпретации мелодии хорошо показал в своей книге «Джаз» У. Сарджент², когда он сравнивает инструментальную версию темы У. Хенди, - «St. Louis Blues» и то, как её интерпретирует Бейси Смит: *«В знаменитом «St. Louis Blues» (в интерпретации Бесси Смит) интересно отметить, что в пении Бесси Смит всегда проявляется тенденция скорее к упрощению, нежели к усложнению оригинальной мелодии Хэнди. Вот оригинальный клавиш автора:*



Мы видим, что мелодия построена на хроматическом звукоряде:

¹ Дж. Коллиер Становление джаза. М. - 84.

² У. Сарджент. Джаз. - М. 84.



Бейси упрощает этот звукоряд до пентатоники:



Вот инструментальный вариант блюза:



И вот как изменяет эту мелодию Бейси:



Вот оригинальная мелодия Хенди с хроматизмами и шестнадцатыми:



И вот как интерпретирует Бейси, заменяя шестнадцатые триольными восьмыми, сжимает ширину мотива с квинты до малой терции и даже изменяет направление мелодии, заменяя восходящее движение на нисходящее:



В этих примерах У. Сарджента показано отличие вокального мышления от инструментального. Скачки заменяются на плавное движение, хроматика заменяется на диатонику, шестнадцатые на восьмые. Но это упрощение позволяет певице вложить в тему максимальную экспрессию и драматизм.

Отличие вокальной интерпретации, от инструментальной легко проверить, если – попробовать спеть так, как написано у Хенди. В сразу станет видно, что исчезнет динамизм, появится суетливость, а главное это то, что певец не сможет себя чувствовать комфортно в инструментальном пространстве темы, и поэтому его исполнение не сможет зажечь слушателя.

ОСНОВЫ ДЖАЗОВОГО ВОКАЛА

Джазовый вокал основан на трёх основных стилистических особенностях:

- «Парадоксальный саунд».
- Заниженное интонирование.
- Фрагментация «офф – бит».

Хотя джаз произошёл от такой песенной формы, как блюз, это искусство сугубо инструментальное. Так случилось по нескольким причинам.

Во первых, пионеры джаза играли на уличных парадах и открытых танцплощадках, в таких местах голос не может конкурировать с громогласной трубой, зычным тромбоном и визгливым кларнетом. (А микрофонное усиление, как мы знаем, появилось только в 30-х годах).

Во-вторых, мышление джаза сугубо инструментальное, его мелодии отличаются трудноисполнимыми для певца интервалами и артикуляцией.

Вот почему так важно для джазового певца выиграть спор с инструменталистами не с помощью громкости и виртуозных пассажей, наполненных скачками и хроматизмов, (в чём вокал проигрывает инструменту), а с помощью парадоксального саунда. (в этом у голоса нет соперников).

Суть этого приёма в том, что если критерий европейского вокала - это бельканто, (такой звук должен сливаться в хоре), то в джазе утвердился парадоксальный саунд. Это пение с хрипом, как у Армстронга, подвывающий звук, как у Хаулин Вульфа или гнусавый звук как у Джерри Ли Хукера.

Дело в том, что в джазе очень агрессивный бэк граунд (громкие барабаны, бэки духовых) поэтому чистый вокал на таком фоне потеряется, и певец не сможет выйти на первый план. (Так белый рисунок потеряется на белом фоне), и лишь с помощью парадоксального саунда голос певца сможет выйти на первый план. (Как

чёрный рисунок на белом фоне). И хотя таким звуком невозможно петь в хоре, в джазе, он стал одним из главных вокальных приёмов.

Ибо, если в академической традиции, певица должна каждый раз перевоплощаться в новый сценический образ, (сегодня она показывает Кармен, завтра Виолетту, послезавтра Татьяну Ларину), то в джазе певица показывает саму себя (Бейси Смит – Бейси Смит, а Элла Фицджеральд – Элла Фицджеральд). Вот почему каждый певец джаза должен иметь свой оригинальный репертуар и саунд.

И невозможно представить, чтобы кто-то запел чужой репертуар с чужой интерпретацией. И это заставляет каждого джазового исполнителя искать свой неповторимый саунд, соответствующий его характеру и его индивидуальности.

Вторая идиома джаза – это заниженное интонирование. Оно пришло в джаз из блюза. А блюз, как известно это аналог русского народного плача. Не случай но один писатель сказал о нём: «блюз — это крик отчаяния, вырвавшийся из горла поверженных во прах людей». И это депрессивное состояние выражается в том, что джазмены интонируют мелодию чуть ниже, чем на фортепиано. И этот эффект сразу становится заметным, когда джазовую тему пытается спеть академический вокалист.

Его нейтральная интонация лишает мелодию джазового шарма, сразу исчезает джазовый дух. Как же добиться джазовой интонации, если микро занижение (4 - 5 центов) не поддается нотной записи? Нужно петь с «плюсом», то есть вместе с солисткой, пытаться «попасть» в её интонацию. Почему так важна интонация в ритмической музыке в которую входят блюз, джаз, рок, поп?

Дело в том, что меняя интонацию, можно добиться потрясающих результатов. Так Джон Колтрейн создал стиль «модальный джаз», изменив гармоническое мышление и интонацию. Для этого он поменял пластмассовый мундштук на металлический, завышающий интонацию.

Так же имеет высокую интонацию такой стиль, как босанова, который связан не с джазовой, заниженной интонацией, идущей от блюза, а с высокой интонацией бразильской самбы. Вот почему оказалась неудачной пластинка Э. Фицджеральд, которая спела босанову с низкой, джазовой интонацией.

И если сравнить интонацию различных певцов, то можно научиться различать высокую и низкую интонацию, присущую различным стилям.

В звуковом приложении на CD, даются музыкальные примеры на различные виды интонирования. И нужно определить, с какой интонацией – завышенной или заниженной поёт исполнитель.

Но главное – это то, что кроме теории – определение разной интонации, - нужна практика. Ученику нужно научиться петь разные стили с разной интонацией. Для этого нужно петь отрывки джазовых композиций с «плюсом», вместе с исполнителем, пытаться «попасть» в его интонацию. После таких занятий становится важной роль джазового микроинтонирования.

Джазовый вокал в джазовой истории имел свои взлёты и падения, но всегда, как птица Феникс, он возрождался усилиями великих музыкантов, от Бобби МакФеррина, до Ди Ди Бриджотер. И сейчас на сцену выходит новое поколение певцов и певиц, которые стирают грань между вокальным и инструментальным мышлением. Это связано с тем, что кроме вокальных данных эти музыканты ещё потрясающие инструменталисты. В связи с этим можно вспомнить Бобби МакФеррина, который кроме джазовых концертов, выступает как дирижёр симфонического оркестра с большими программами симфоний Моцарта и Малера. Или Даяну Кроу, которая, кроме потрясающих вокальных возможностей демонстрирует феноменальное владение роялем. Этот список можно продолжить – Стинг профессиональный джазовый басист. Стиви Уандер клавишник. Джонни Митчелл выдающаяся гитаристка. Таким же мастерством обладает российский пианист-вокалист Сергей Манукян, блестяще играющий на клавишах.

Вот почему каждый джазовый вокалист должен овладеть, каким либо инструментом для того, чтобы лучше выразить свои музыкальные идеи.

И всё же отечественный вокальный джаз требует отдельного разговора. Ибо мы видим, что при наличии сильных вокалистов, он не стал событием мирового масштаба.

Конечно, этому можно найти много объяснений, но всё же главное, наверное вот в чём: Академик Асафьев писал, что синтаксис языка создаёт музыкальную речь. А мы знаем, что джаз родился из блюза, этой песенной формы. И когда на фразы, которые произошли из короткосложного, английского языка пытались наложить русскую речь, то получался или стиль «заики», когда слово разрывалось синкопой, (группа «Машина времени»): «Все они мари а нет ... ки!», или телеграфный стиль, (группы «Мастер»): «Щит! и! меч!» – вот вся песня.

И если в инструментальном отечественном джазе появляются музыканты, которых приглашают в лучшие оркестры. Так Валерий Пономарёв играл в оркестре Арта Блейки, а Анатолий Герасимов в оркестре Дюка Эллингтона. Российские джазовые певцы ещё не могут достойно ответить на тот вызов, который нам сделала великая блюзовая революция, создавшая джазовый вокал Армстронга, Холидей и Фицджеральд. И хотя вокалистам труднее, чем инструменталистам, ибо они связаны со словом, всё же обнадёживает то, что появляется российская школа джазового вокала, которая, в первую очередь связана с возникновением джазовых отделений в училищах и ВУЗах, у основания которых стояли такие подвижники, как Владимир Христофорович Хачатуров.

Изучение скэт-вокала мы начнём с метода Джонни Митчелл.

Скэт импровизация в стиле "би-боп" (Школа Джонни Митчелл)

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ СТИЛЯ БИ-БОП.



В 40-е годы прошлого века весь джазовый мир был расколот на два враждующих лагеря – боперы, с энтузиазмом принявшие идеи Ч. Паркера и Д. Гиллеспы, и традиционалисты, приверженцы стиля свинг, в штаны принявшие новый стиль джаза. Причём, вреди последних были такие монстры джаза, как Армстронг и Дюк Эллингтон. Вот как об этом пишет в своей книге Алексей Козлов:

«В начале 40-х годов многие творческие музыканты начали остро ощущать застой в развитии джаза, возникший из-за появления огромного числа модных танцевально-джазовых оркестров. Они не стремились к выражению истинного духа джаза, а пользовались тиражированными заготовками и приемами лучших коллективов. Попытка вырваться из тупикового состояния была предпринята молодыми, в первую очередь - нью-йоркскими музыкантами, к числу которых можно отнести альт-саксофониста Чарли Паркера,



трубача Диззи Гиллеспы, ударника Кенни Кларка, пианиста Телониуса Монка. Шествие бопы было стремительным, и у него возникла широкая и стабильная аудитория. Так же как в иных случаях, появление новой музыки сопровождается модой с соответствующей атрибутикой - темные очки Монка, борода Гиллеспы, черные береты и внешняя невозмутимость». Но, конечно, главные новации в бопе были в области языка импровизации, который претерпел кардинальные изменения. И это не случайно, ибо в этом стиле, в отличие от стиля «свинг», упор делается не на аранжировку, а на импровизацию. В качестве альтернативы боперы предложили намеренно усложненный язык импровизации, быстрые темпы и альтерированную гармонию. Музыканты в процессе импровизации активно использовали новые ритмические рисунки, не принятые в свинге мелодические обороты, включая увеличенные интервальные скачки и паузы, усложненный гармонический язык. Фразировка в импровизации резко отличалась от устоявшихся свинговых идиом. Финал и начало соло не были законченными в обычном смысле слова. Порой соло обрывалось самым непредсказуемым образом. Сначала боперы использовали старые джазовые стандарты, видоизменяя ее ритмически и гармонически. Темой для импровизации часто служила мелодия, имеющая традиционное происхождение, однако видоизмененная в такой степени, что ей присваивалось новое название. И поскольку джаз прежде всего ритмическая музыка, кардинальные изменения коснулись ритма.

В ритм-секции произошли существенные изменения. Если в свинге была опора на большой барабан:



то в бопе ритмическая основа легла на тарелки:



Большой барабан стал использоваться, в сущности, в импровизационной фактуре, акцентируя отдельные ноты. Во всяком случае, танцевальная функция новой музыки совершенно исключалась. Би-боп стал первым стилем современного джаза, который смело покинул сферу популярной музыки и сделал шаг в сторону "чистого" искусства. Но было бы неправильно сказать, что би-боп полностью отверг все предыдущие идиомы свинга. В нем соединились как свинговая триольная фразировка, так и ровная боповская.

Сам стиль би-боп получил название от скэт-попевки, которую использовал Диззи Гиллеспи. Вот как об этом пишет А. Козлов: *«Постепенно в экспериментах боперов стал вырисовываться новый стиль, получивший с легкой руки Гиллеспы название "би-боп" или просто "боп". По его легенде это название образовалось как сочетание слогов, которыми он напевал характерный для бопы музыкальный интервал - блюзовую квинту, появившуюся в бопе в дополнение к блюзовым терции и септими».*

Первым применил *скэт* в джазе трубач Луис Армстронг. Произошло это случайно. Однажды, во время записи, он забыл текст и тогда он запел импровизацию с бессмысленными, звукоподражательными слогами. Он и стал первым джазовым скэт-вокалистом.¹

В дальнейшем искусство скэт-вокала поднимали на необычайную высоту такие звезды джаза, как Элла Фитцджеральд и Сара Вон. Группы "Lambert, Hendricks and Ross", "Swingle Singers", «Double Six», "Manhattan Transfer" и др. Из инструменталистов своими скэт-соло прославился Диззи Гиллеспи, который даже записал пластинку со скэт-бендом «Double Six», в котором певцы исполняли инструментальные фразы, подражая инструментам биг-бенда.

В наше время появилось много вокалистов, успешно работающих в стиле скэт-вокала. Среди них можно отметить Флору Пурим, Боба МакФерина, Даяну Ривз, Ди Ди Бриджуотер, Даяну Кроаль, Кассандру Вильсон. Один из самых известных методов скэт-вокала принадлежит джазовой певице Джонни Митчелл. Вот как записана биография певицы на ее персональном сайте:



Методика скэт-вокала Джонни Митчелл и стиле би-боп.



Роберта Джоан Андерсон (так звучала девичья фамилия Джонни Митчелл), родилась 7 ноября 1943 года в городке Форт Альберт, Канада. Музыкой начала заниматься с 9-ти лет и за прошедшие 50 лет сумела стать ведущей джазовой вокалисткой Америки. Перебравшись в 60-е годы в США, она начинает сотрудничать с ведущими музыкантами. Ее стиль можно назвать фолк-рок, и она, вместе с Бобом Диланом и Джон Боаз, входит в тройку ведущих фолк-музыкантов США. Но Джонни решила расширить свой стилистический диапазон и начала петь джаз, причем в ее составе были такие великие джазмены, как басист Жако Пасториус и гитарист Пет Метенин. Ее талант очень разносторонен. Кроме того, что она знаменитая певица, автор огромного числа песен (у нее вышло 15 альбомов, которые получали премии «Грэмми» и занимали высокие

строчки в чартах), она еще великая гитаристка, обладающая феноменальной техникой и использующая в своей игре разные настройки гитары. Она выступала в 60-х годах на рок-фестивалях вместе с королевой фолк-рока — Джон Боаз, сотрудничала с гитаристом Эриком Клептоном, ее пригласил в свой блюзовый бенд король блюза Би Би Кинг. В 70-е годы ее пригласил в свой проект легендарный контрабасист Чарли Мингус (он попросил ее написать слова для своих мелодий), причем в этом проекте участвовали такие «монстры» джаза, как Херби Хенкок (клавиши), Жако Пасториус, Вэн Шортер (сакс). Непродолжительное время Д. Митчелл вела джазовую импровизацию в знаменитом джазовом колледже «Беркли скул».



Но даже этого ей было мало. Она занимается профессионально живописью, и у нее регулярно проходят персональные выставки. Она сама оформляет свои диски. О ее жизни и творчестве опубликованы книги и в Интернете у нее два персональных сайта. Она до сих пор в отличной форме и совершает гастрольные туры. В нашей работе мы будем рассматривать педагогические методики, которые создала Митчелл для обучения скэт-импровизации, конкретно ее разработку на композицию Джорджа Гершвина «S'Wonderful».

¹ Вот как описывает это Д. Коллиер в своей книге: «Исполняемая в пьесе "Heiotrope Boquet" Армстронгом партия корнета относительно невелика, но зато он поет развернутый "двойной" хорус. В первый раз он воспроизводит написанный текст, а затем исполняет хорус в вокальной манере "скэт", то есть импровизирует мелодию с помощью слогового пения, подражая звучанию музыкального инструмента. Существует легенда, будто Луи обронил листок со словами и был вынужден выходить из положения до тех пор, пока кто-то не подал ему текст и он вновь не вернулся к обычной манере. Джонс вспоминает, как они одновременно с Армстронгом нагнулись, чтобы поднять листок, и стукнулись лбами. Выпавший Армстронгом текст звучал бессмысленно и бессвязно. Однако скэт был воспринят как новаторство, чему в немалой степени способствовал хриплый голос Армстронга. Пластинка имела колоссальный успех. По данным различных источников, в течение нескольких недель было продано 40 000 копий. И это во времена, когда пятитысячная распродажа считалась нормальной, а десяти тысячная — весьма удачной»

Конечно, говоря о теме Гершвина, которая стала джазовым стандартом и попала во все темники, нельзя не сказать о личности композитора и о том, почему так много его тем вошло в джазовый обиход. Когда одно агентство проводило опрос по вопросам джаза, то на вопрос, какая самая известная джазовая тема, большинство респондентов ответила, что это колыбельная из оперы Порги и Бесс – «Summertime». Действительно, огромное количество тем Гершвина стало джазовыми стандартами, и не возможно найти ни одного джазмена, кто не играл хотя бы одной темы этого выдающегося композитора. Нам особенно интересно знать, что Гершвин имеет русские корни.



Американский композитор и пианист Джордж Гершвин родился 28 сентября 1898 года в Бруклине (Нью-Йорк) в семье эмигранта из России Гершовича. Очень рано проявив музыкальные способности, он, тем не менее, не имел возможности получить образования, даже общего. С большим трудом пришлось ему пробиваться в жизни. Частные уроки, которые он некоторое время брал по фортепианной игре и гармонии, стали основой для дальнейшего самообразования. К 1925 году он приобрел известность как автор оперетт, мюзиклов, джазовых песен. Гершвин скончался молодым, 11 июля 1937 года в Беверли Хиллз, Калифорния.

Песню «S'Wonderful» Гершвин написал для мюзикла «Funny Face» («Забавная мордашка») в 1927 году. В 1957 году по мотивам этого мюзикла был снят фильм. Эту песню пели такие звезды джаза, как Фрэнк Синатра, Элла Фитцджеральд, Даяна Кроаль.

И вот в середине 90-х годов выяснилось, что не только джазовых музыкантов интересует песенное творчество Гершвина. Воздать должное великому композитору эпохи собрались звезды рок-музыки, такие как Питер Дinkл, Род Стюарт, Стинг, Кэйт Буш, Элтон Джон, Шер и Стиви Вондер. Они записали совместный диск, причем каждый, не изменив собственному вкусу, отнесся с необходимым пиететом к автору и его музыке. Род Стюарт в этом проекте спел гершвиновскую «S'Wonderful».

'S Wonderful Дж. Гершвин

«S'Wonderful»¹ представляет из себя 32-тактовый стандарт по форме **A1 A2 B A3**, причем части A1 и A2 имеют одинаковую гармонию, а в части A3 меняется 2-й аккорд. Вместо проходящего уменьшенного септаккорда - (Bo), двойная доминанта - (C7).

В бридже происходит отклонение в 3-ю ступень, оборот **1 - 6 - 2 - 5** (D - Bm - Em - A7), который приводит к квартному кругу **3 - 6 - 2 - 5** (D7 - A7 - C7 - F7). Любопытно, что этот кусок бриджа – автопародия, он дословно повторяет бридж в композиции Гершвина «Lady, Be Good».

Эта композиция исполнена Д. Митчелл в стиле «би-боп», для которого характерны более мягкая, чем в стиле свинг, артикуляция, тембральный тайминг и фразы, построенные на верхних этажах аккорда.

¹ Любопытно, что во всех пособиях по импровизации никогда не печатается тема и даже её название изменяют. Так «Summertime», вдруг превращается в «In The Time Of Summer», а «Take The Train» в «Take The Train To Harlem» и т. д. Это происходит из-за того, что на западе очень большой процент оплаты авторских прав, который делает издание методической литературы убыточной. И хотя здесь приводится тема, в пособии Митчелл она отсутствует.

Принцип обучения джазовой импровизации у Д. Митчелл заключается в том, что если инструменталист может сыграть соло по нотам, то вокалист должен учиться «с голоса», повторяя за педагогом. Потому ее пособие – это запись, основанная на том, что сначала фразу поет педагог, а затем ее повторяет ученик. Митчелл начинает прорабатывать композицию с того, что пропевает весь квадрат:

Квадрат A1 A2 B A3 :

Shu ba du ba du ba shu ba du ba du ti be ru ba du ba pa du ru—

ru be du ba shu ba du pa du n du ba n di du n du ba n du ba

pa pa n ba pa tu ba du u di n di ba du ba di du bap sha ba da pa a ba

pa da n di ba sh wi ba du ri i ja du n di du ba ba ti be ti ba

ti ja di ja du du n di n ti da— shu bn ti n du ba da ba tu ba tu n tu n

tu pa shu ba du di du ba du n du ba du ba tu n ba n di n du da—

shu ba tu ba shi du ba pa tu ba pa ti ba du ba tu ri i ja du ba tu

Вся фразировка части A1 построена на том, что все фразы приходят к попежке, состоящей из 2-х восьмых нот (ре фа):

Shu ba du ba du ba shu ba du ba du ti be ru ba du ba pa du ru—

ru be du ba shu ba du pa du n du ba n di du n du ba n du ba

Причем Митчелл выстраивает фразы по принципу «даун-ап», когда одна фраза начинается с сильной доли, а другая со слабой.

Митчелл выстраивает форму, поднимая каждую часть на новый уровень, чтобы создать кульминацию своего соло. Если говорить в карточной терминологии, то это - валет, дама, король, туз. Так, если в части A1

И двухтактовые:

7

па ди ба ди ди н ди ба

и т. д.

2

ду ба ру ба ди ба ру н ди бap

2

шу ба па дам ба дам па дам да bam

2

шу бе ру бе ду bap шу ди н ди ба

Следующий аккорд это Во:

8

3

па па па да па па па па па да па да па да па да па да

3

па па да па да па да па да па да па да

Уменьшенный септаккорд Митчелл поет ладом тон-полутон, который состоит из двух минорных тетракордов в соотношении тритона (Вm и Fm).

Этот лад еще называют гаммой Римского-Корсакова, ибо этот композитор изобрел его для показа сказочных, фантастических персонажей в своих операх. И далее Митчелл начинает с однотоковых фраз на уменьшенный септаккорд в среднем темпе.

Однотоковые фразы:

Slow

повторить

tup tu ba du ba

ti du di du di ba

sha n ti be du ba

ti be tu ba da

pa n da n du ba

shu ba di ba di ba

pi pu ti pap

shu pi du ba di ba

Интересно, что Митчелл этот лад трактует как си минор, и в ее фразах вместо F она поет F# (4-я, 5-я и 6-я фразы). Всегда она применяет принцип «от простого к сложному», постепенно наращивая обороты. Так, после однотоковых фраз всегда следуют двухтактовые (non stop).

Двухтактовые фразы:

повторить

shu di n tu di n tu ba ru be ti da

2

pe du be du de m di n du da

2

shu be du ba du be du ba du be du ba du ba

2

swi be di ba di n du du be du ba

и фразы в быстром темпе (fast) однотоковые:

Fast

повторить

shu ba du shu ba du

shu m tu ba ri dap

shu be ru be ru ba

pap pa m du bap

pi ba di bap

shub ti n tu bap

shu bi du bap

shu ba ru ba ru ba ru

И двухтактовые фразы в быстром темпе (non stop):

10

поеторить

ba ri bm tu ri m tu ri m pa pa da shu bi du shu bi

du shu ri n tu ba pa ru ba ru be du ba ru

she ba di ba di n du ba du n pap

Поскольку лад тон-полутон труден в интонировании, Митчелл начинает прорабатывать соединение 1-го и 2-го аккорда части «А», - **Bbmaj7** и **Bo**, сначала

однотактовые фразы:

поеторить

ba ba ti shu ba ti ba tu pa pa pa du ba twi

pa pa pa du ba twi sha ba ta ba tu bap shu n du pa ti ba

s wi pa pa tu pa shu ba ru ba du ba ba du ba du ba di

sha ba da ba di shu pa ti n tu pa

pi pi pi du pa da s wi di n tu pa pa da ba tu pa

shu pa du pa du ba swe n di bi n di pa pap

Интересно, что Митчелл часто практически поет одинаковые фразы на оба аккорда и поэтому хорошо видно, как трансформируются интонации в искусственном ладу тон-полутон.

После того, как получится соединить 2 аккорда по 1-му такту, Митчелл предлагает спеть по четыре такта:

12

tab ta n pa ta bu ba du du ba ru pa du ba da

she du ba du ba she du ba du ba ba n da ba ra ba de n du pa da

j u ba pa da pa da pa da be du ba shu ba ra n du ba du du ba du ba

shi n da bap shi da n du ba u ba di n dip du ba u ba du pa da top ba du ba da

Следующее предложение части **A**, это каденционный оборот **2 - 5 - 1** (**Cm7 - F7 - Bb**). Как всегда Митчелл начинает с того, что пропевает аккорды и лады, которые ложатся на эти аккорды:

Минор у неё всегда – это дорийский лад, мажорный септ – миксолидийский, и мажор – ионийский.

Каденционный оборот Митчелл начинает прорабатывать не по одному аккорду, а сразу гармоническую цепочку **2 - 5 - 1**. **Cm7 - F7 - Bb**.

однотактовые фразы:

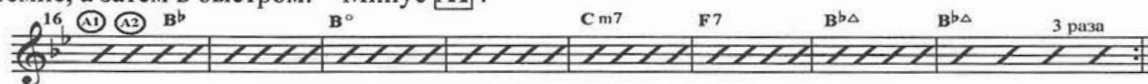
Любопытно, что она начинает с рифмовых фраз, которые ложатся сразу на все три аккорда. Далее этот оборот она прорабатывает сразу по 4-ре такта в быстром темпе (fast).

Cm7 - F7 - Bb

четырёхтактные фразы:

В этом примере можно обратить внимание на полиритмические фразы, когда Митчелл трактует голос как барабан. (2-я и 3-я фразы).

После того, как пройдены все аккорды и гармонические цепочки части **A**, Митчелл предлагает ученику самому проимпровизировать под «минус» три проведения части **A**. Сначала в медленном темпе, а затем в быстром: Минус **A1**:



После прохождения части A1 и A2, Митчелл переходит к освоению части B.

ЧАСТЬ «В» (Бридж)

Начинается часть «В» с гармонического оборота **1-6-2-5** (D – Bm – Em – A7), и Митчелл сначала предлагает пропеть аккорд и лад, которым можно обыгрывать аккорд:



Каденционный оборот Митчелл начинает прорабатывать не по одному аккорду, как это она делала в части **A**, а сразу весь гармонический оборот **1-6-2-5** (D – Bm – Em – A7)

однотактовые фразы:



Двухтактовые фразы:

19 D6 Bm7 Em7 A7 D6 Bm7 Em7 A7 D6 Bm7

di be di bí ba di ba di be di ba shi du ba di pa di bu

Em7 A7 D6 Bm7 Em7 A7 D6 Bm7

di ti bí du pap sha ti n ti ba u da dai dai ia bap

Em7 A7 D6 Bm7 Em7 A7

sha di n ti ba u ba ti ba di (n) ti bap

D6 Bm7 Em7 A7

t wi ba ba da ba pa di ti bu ti ba

D6 Bm7 Em7 A7 D6 Bm7 Em7 A7

pa ra ba di ba bu t wi ba di (n) tu ba

Затем двухтактовые в быстром темпе (fast):

20 Fast D6 Bm7 E m7 A7 D6 Bm7 E m7 A7

bap m ba m tu ba n twi t wi tu ba

D6 Bm7 E m7 A7 D6 Bm7 E m7 A7

shu be ru be ru bap shi di n di n du bap

D6 Bm7 E m7 A7

pi bap ta ru ba ru n di n di be du ia

D6 Bm7 E m7 A7 D6 Bm7 E m7 A7

pa ra bm tu ba ra um ti bm ti be t wi bap

Интересно, как трактует Митчелл четверти. Они у неё становятся пластичными благодаря форшлагам и подъездам, которые она артикулирует слогом «twi».

Гармония второй части бриджа построена по квартовому кругу. 3 – 6 – 2 – 5 (D7 – A7 – C7 – F7). Митчелл сначала предлагает пропеть аккорд и лад, которым можно обыгрывать аккорд:

[illegible]

Каждый аккорд имеет две ноты, которые проявляют его. Как правило – это терция и септима. Вот почему на септима, определяющей аккорд ноте, Митчелл делает фермату. Далее следуют однотактовые фразы, которые нужно повторять за педагогом:

Однотактовые фразы:

22 Slow swing D7 D7 D7 D7

pa da pa da ba tu bi tu bi tu ba

G7 G7 G7 G7

pa da pa ti ba shu ba ba di ba

C7 C7 C7 C7

shu ba di be du ba shu be du be du ba

F7 F7 F7 F7

pa pa da ba shu be du be du bap

Любопытно, что если в других гармониях Митчелл позволяла себе интонационные вольности, то в гармонии по квартовому кругу она обыгрывает аккорд очень точно – по аккордовым нотам. Это связано с тем, что каждый аккорд в этой последовательности является доминантой к следующему аккорду, и должен в него разрешиться. Вот почему импровизатору в своей мелодической линии, которая ложится на гармонию по квартовому кругу, приходится обозначать основные ступени аккорда, чтобы не пропадало тяготения от неустоя к устою.

Далее этот оборот она прорабатывает сразу по 4-ре такта в медленном темпе (slow). 3 – 6 – 2 – 5 (D7 – A7 – C7 – F7)

четырёхтактные фразы:

23 D7 G7 C7 F7

pa pa pa du ri i a du wa i pa ba di ba shi ba ba ta i da bu ba da i tu be du ba

D7 G7 C7 F7

ti pi durii a da ba ba ti ba ti da du bi turii a du di n di bi turii a du ba

D7 G7 C7 F7

t wi pa tu rii a da t wi pa da ri i a du bap t wi ba tu rii a du t wi ba ba dubap

D7 G7 C7 F7

sha du be du ba ba di du be du ba du da du be du pap shi m ti da bap

После четырёхтактных фраз в медленном темпе, Митчелл начинает разрабатывать этот гармонический оборот в быстром темпе.

3 – 6 – 2 – 5 (D7 – A7 – C7 – F7)

четырёхтактные фразы(fast):

Fast D7 G7 C7 F7

pa pa ta ba ti ba di da pa pa n tu ba ti n di pa

t wi ba tu n ti ba ti be du bap t wi bi da ba ti n ti bi du bap

pap m ti dap ti bi tu be du bap pa pa du ri i a du n di pi n ti bap

ba ba du da ti n di du di n du di m di ba ru n t wi di n t wi bap

Гармония по кварттовому кругу так неудобна для обыгрывания, что в ней Митчелл применяет секвенции, чего обычно джазмены избегают.

Когда все аккорды бриджа проработаны, Митчелл предлагает ученику проимпровизировать всю часть «В» под «минус» сначала в медленном темпе:

Часть «В»

25 D6 Bm7 Em7 A7 D6 Bm7 Em7 A7 D7 G7 C7 F7

ba ba n tu ba tu ba t wi bap pa du bn tu ba tu ba ra n di da da n

dip shi du ba di n di da ba di da ti da du da du da ba da n tu bap

shu bi du ba du n di du ba ra n t wi t wi tu ba di n ti di n tu bap

di ba di ba ru n di n di da shu ba ru ba du ri a du n di da

В первом восьмитакте фразы построены по принципу «вопрос-ответ», причём последняя фраза, состоящая из повторяющихся восьмых, Митчелл поёт с ярко выраженной триольной пульсацией.

Импровизация на целый квадрат **A1 A2 B A3**

Поскольку части **A1** и **A3** различаются вторым аккордом, вместо проходящего уменьшенного септаккорда (Bo), двойная доминанта (C7), Митчелл дает специальное упражнение, в котором чередуются эти два варианта, чтобы ученик случайно «не свернул» в старую гармонию в части **A3**.

четырёхтактные фразы (Bb- Bo: Bb – C7):

И вот после такой большой подготовительной работы Митчелл предлагает спеть импровизацию на весь квадрат темы. Для того чтобы вселить в ученика уверенность в собственные силы, первое проведение она пропевает сама, а затем ученик должен продолжить уже свою импровизацию под «минус» (*non stop*):

Квадрат **A1 A2 B A3**

28

(A1) B^bΔ B° Cm7 F7 B^bΔ B^bΔ

(A2) B^b B° Cm7 F7 B^bΔ E[♯] A7

(B) D6 Bm7 Em7 A7 D6 Bm7 Em7 A7 D7 G7 C7 F7

(A3) B^bΔ B° Cm7 F7 B^bΔ B^bΔ

B^bΔ C7 Cm7 F7 B^bΔ B^bΔ

И только после этого Митчелл даёт возможность пропеть импровизацию на два квадрата в быстром темпе «под минус».

Два квадрата в быстром темпе (fast) [A1 A2 B A3] «минус»:

29

(A1) Fast B^bΔ B° Cm7 F7 B^bΔ B^bΔ

(A2) B^b B° Cm7 F7 B^bΔ E[♯] A7

(B) D6 Bm7 Em7 A7 D6 Bm7 Em7 A7 D7 G7 C7 F7

(A3) B^bΔ B° Cm7 F7 B^bΔ B^bΔ

B^bΔ C7 Cm7 F7 B^bΔ B^bΔ

Кроме спонтанного музицирования, в котором каждый аккорд опеваётся своим ладом, ученик должен суметь собрать, скомпилировать (составить) соло из ходов Митчелл. Для этого по гармонической сетке, как из кубиков строят дом, из фраз Митчелл нужно собрать целый квадрат:

Сначала идёт два такта Bbmaj, поэтому мы возьмём любую двухтактовую фразу Митчелл на эту гармонию из №5:

shu be du n de bap she du n di bap

Далее подберём вторую фразу на гармонию Bdim из №9:

pe du be du de m di n du da

И последнюю фразу на каденционный оборот 2-5-1 C^b7-A7-B^b из №15:

Cm7 F7 B^bΔ B^bΔ

shu ba du ba pa di n du pa di ba shi bn du ba ru ba ru n di ba du ba

В результате такого составления получился такая импровизация на часть **A1**:

Музыкальная запись соло на тему «S Wonderful». Запись ведется на двух системах нот. Первая система: верхняя нота (соло) начинается с аккорда B^bΔ (с пометкой «компиляция») и содержит фразы «shu be du n de bap sñe du n di bap» и «pe du be du de m di n du da». Вторая система: нижняя нота (соло) начинается с аккорда C^{m7} и содержит фразы «shu ba du ba pa di n du pa di ba» и «shi bn du ba ru ba ru n di ba du ba». В процессе соло используются аккорды B^o, B^bΔ, C^{m7}, F⁷ и B^bΔ.

Получилось довольно однообразное соло – все фразы похожи друг на друга. Значит надо опять собрать новый квадрат, поменяв одни фразы на другие и так до тех пор, пока не получится соло, которое понравится исполнителю. Не обязательно использовать двухтактовые фразы, можно попробовать соединить две однотоковые и так экспериментировать до приемлемого результата. Затем записать на ноты окончательный вариант и выучить. И сумма этих двух методов – спонтанное музицирование и фирменные ходы дает лучший результат. Это напоминает блюдо, в котором котлета – это фирменный ход, а гарнир – это связующие фразы сочинённые спонтанно.

На этом заканчивается упражнения Джонни Митчелл по освоению импровизации на тему Д. Гершвина «S Wonderful».

Заключение

Поскольку пособие Д. Митчелл по освоению импровизации на тему Д. Гершвина «S Wonderful» направленно на приобретение навыка артикуляции в стиле «би-боп», важно понять, в чем суть артикуляционной техники в этом стиле. Если проанализировать импровизационные 2 соло, которые она поет вначале и в конце этой главы:

Две музыкальные системы нот, представляющие импровизацию на тему «S Wonderful». Каждая система имеет две ноты. Первая нота (слева) содержит фразы: «Shu ba du ba du ba», «shu ba du ba du ti be ru ba du ba», «pa du ru...», «ru be du ba», «shu ba du pa du n du ba n di du n du ba n du ba», «pa pa du du ba di n da ba du ba di di n di tu du da... she ru», «pa pa n ba pa tu ba du u di n di ba du ba di du bop sha ba da pa a ba», «pa da n di ba shu wi ba du ri ja du n di du ba ba ti be ti ba», «ti ja di ja du du n di n ti da... shu bn ti n du ba da ba tu ba tu n tu n», «tu pa smu ba du di du ba du n du ba du ba tu n ba n di n du da...», «shu ba tu ba shi du ba pa tu ba pa ti ba du ba tu ri ja du ba tu». Вторая нота (справа) содержит фразы: «shu di n di bu tu ba ru n tu ba s wi da ru di n shu bn tu da», «dwi da u ba n di da n ba ru ba u bm d wi du ba ru hap swi be du ba du n», «du ba du ba da n da di hap tu ba a n ti ba du ba a n di ba ru n», «di du ba tu hap shi tu pa tu n di ba ba o ba o ba ru ha o ba», «t wi pa pa du pap pe di ba ru n di n dje be du ba ra n ti ba», «pe du pi du ba di pe du du ba ta i du n ti du n twi da m du bap», «shu ba ru ba be ti n du ba da m du ba ra ba m tu ba di n di ba», «shu ba tu ba ri ba ri n tu ba du ri a du ba ti». В процессе импровизации используются различные аккорды: B^b, B^o, C^{m7}, F⁷, B^bΔ, G^m, E⁹, A⁹, D⁶, B^{m7}, E^{m7}, A⁷, D⁷, G⁷, C⁷, B^b, C⁷, F⁷, B^bΔ, C^{m7}.

то мы увидим, что в импровизации Митчелл присутствуют два типа фразировки, которые можно отнести к двум стилям – свинг и боп. Важно понять разницу фразировки, в понятие которой входят такие аспекты, как артикуляция, интонация, саунд, ритм. Для этого лучше всего рассмотреть два типа фразировки в сравнительной таблице:

1. Артикуляция

Свинг

Свинговая артикуляция, - в которой восьмые артикулируются с триольной пульсацией.

Боп

Боп-артикуляция, в ней фразы, состоящие из цепочек восьмых исполняются ровно

2. Интонация

Свинговая интонация мелодическая линия в ней основывается на кантри-пентатонике, а фразы имеют рифмовую основу, что позволяет влить во фразу энергию и создать «рифмовую накачку».

Боп-интонация, мелодическая линия которой основанная на высоких степенях аккорда и насыщена хроматизмами и орнаментикой. (форшлаг и морденты).

3. Ритм.

Свинговые фразы состоят из четвертей и восьмые. Чаще всего это рифмовые фразы с динамическим акцентом «офф-бит» на слогах «du-bar»:



Боп-фразы – это цепочки восьмых, полиритмические фразы и дубль-фразы.

Дубль-фразы. Одно из самых характерных новшеств боп музыки состоит в том, что боперы перешли на более легкий саунд и поэтому смогли демонстрировать такую фантастическую технику, что смогли переходить в импровизации в дубль темп. Часть соло они играли шестнадцатыми, чего никогда не было в стиле «свинг», с его мощным тяжелым биг-саундом.

4. Саунд.

В свинге мощный, тяжёлый биг-саунд. С жёсткой артикуляцией слогами «pa-ba-ta-ba»

Боперы перешли на более лёгкий саунд который имеет мягкую артикуляцию слогами «shi-ba-swi-ba»

И если составить таблицу, в которой сравнить два типа джазового мышления - *свинг* и *би-боп*, то можно понять, что принцип метода Джонни Митчелл - это синтез двух основных импровизационных стилей.

Свинговые фразы

Рифмовые фразы, построенные на мажорной пентатонике:



Особенно яркая триольная пульсация возникает при повторяющихся двойных нотах «ti-ba du-ba»:



Акцент «ду-бап», в свинге подчёркивается тем, перед ним проглатывают ноту на слоге «п»:



Боп-фразы

Фразы на высоких ступенях аккорда:



Полиритмические фразы:



Фразы с боп-орнаментикой. (форшлаг и морденты).



Дубль-фразы.



Поскольку джаз принадлежит не к письменной, а к устной фольклорной традиции, и его основные идиомы, такие как свинг, драйв, микросмещения по ритму и интонации не поддаются нотной записи. Поэтому можно сказать, что главное отличие метода Джонни Митчелл от других пособий и методик состоит в том, что он основан на практических занятиях, в которых ученик должен «с голоса» научиться интонировать джазовую скэт-импровизацию.

И конечно, очень важно то, что информацию о джазовом языке ученик получает не от рядового педагога, а от звезды джаза, человека, который стоял у истоков создания джазового скэт-вокала.

Нельзя не отметить и то, как ювелирно отстроено пособие по принципу «от простого к сложному», практически очень плавно, без методических дыр, Митчелл постепенно вводит учеников в тонкости скэт-импровизации.

Так, начинается она всегда с показа лада, которым опеваются каждый аккорд с особым ударением на ноты, определяющие лад. Затем Митчелл из проработанных аккордов гармонической прогрессии собирает в 8-ми такт. Кроме однотоковых и двухтактовых фраз, Митчелл начинает разрабатывать импровизацию сначала только на 2 такта аккорда гармонической сетки, затем добавляет еще 2 такта и в конце еще 2 такта. Постепенно подводя ученика к осознанию принципа обыгрывания этой гармонической сетки.

Если сравнить соло Митчелл, которое она поет в начале упражнений и в конце, мы увидим, что второе соло более пластичное, в нем больше мордентов, «глиссандо», больше «проглоченных нот» и фразировки легато, которую Митчелл артикулирует слогом «ba-га». Это говорит о том, что фантазия этого мастера джаза безгранична, и она никогда не повторяется.



Скэт импровизация в стиле "латино" (Школа Джонни Митчелл)

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ СТИЛЯ ЛАТИНО-ДЖАЗ.

Родоначальником стиля «латино-джаз» был Гиллесли. В 1946 году он привел в свой оркестр Чано Позо, исполнителя на конго. Тогда были записаны такие композиции, в которых использовались кубинские ритмы, такие как "Cubano Bor", "Afro Cuban Suite" и его хит «Ночь в Тунисе». С тех пор бонги и конги стали джазовыми инструментами.

И все же расцвет стиля «латино» приходится на 60-е годы, когда появился стиль «босанова». Вот как об этом пишет в своей книге Алексей Козлов. «В 60-е годы весь джазовый мир был захвачен потрясающим известием. Появился новый стиль, совершенно меняющий представление о джазе. Триольную пульсацию заменили ровные восьмые, гармония стала включать в себя такие отклонения, которые раньше не встречались в джазе. Но самое удивительное, это то, что босанова (так называли этот стиль) появилась не на родине джаза в США, а в Бразилии, и основана она была на бразильской самбе».

60-е годы ознаменовались началом новой эпохи увлечения латиноамериканской музыкой. На этот раз веяние пришло из Бразилии, страны, где говорят не на испанском, а на португальском языке, в отличие от Аргентины, Кубы, Мексики, Пуэрто-Рико. За предыдущие десятилетия почва для проникновения бразильской музыки в США, а затем и во все другие места земного шара была подготовлена тем огромным влиянием, которое оказали на мировую музыкальную культуру такие формы, как танго, румба, мамбо, бегин, калипсо. На этот раз пришла очередь бразильской самбы. Но выйдя за рамки Бразилии, некоторые ее разновидности получили название "Bossa Nova", иногда просто "Bossa", а по-русски "босанова".

В отличие от предыдущих видов афро-кубинской музыки, таких как румба или мамбо, босанова не стала явно танцевальной и развлекательной музыкой, хотя бы потому, что ее экспортировали из Бразилии и стали основными исполнителями джазмены. Босанова приобрела характер концертной и клубной музыки для меломанов благодаря своей более изысканной гармонии, утонченной мелодике и спокойному ритму. Мода на так называемую "Jazz-bossa" поэтому не сошла так быстро, как это часто бывает, а продержалась не одно десятилетие.

Несмотря на «железный занавес», новая музыка быстро достигла пределов СССР благодаря радио передачам «Time Of Jazz» Уиллиса Коновера. Вот как пишет об этом в своей книге композитор Юрий Чугунов. «И однажды, настроившись на нужную волну, я услышал мелодию, проникающую в мою душу и захватившую ее целиком. То была только появившаяся тогда "Desafinado". Ее передавали неоднократно, и уже название ее звучало для меня как музыка. Исполнял Диззи Гиллесли. Я буквально заболел этой музыкой. Все было необычно - и пикантный латиноамериканский ритм, красивая, протяженная мелодия, изысканная гармония. Появились и новые кумиры: Антонио Карлос Жобим, Жоан Жильберто, Аструд Жильберто. А вскоре Стэн Гетц, прельстившись новой музыкой, внес в нее свой неповторимый саунд. Их знаменитая запись с Жоаном и Аструд Жильберто на долгие годы стала одной из знаменитых в стиле босанова».

И вот что интересно, если раньше весь мир играл американские джазовые стандарты, то теперь, наоборот, джазовая волна повернула вспять, и американские джазмены стали играть босанову. Так об этом пишет Ю. Чугунов: «Очень многие джазмены не могли остаться равнодушными к этой новой волне латиноамериканской музыки и оставили в ней след: Джулиан "Кэннонбол" Эддерли, Джим Холл, Диззи Гиллесли, Дэйв Брубек, Кенни Дорэм, Стэн Гетц, Оскар Питерсон, Джо Пасс... Всех не перечислишь. Самым продуктивным "поставщиком" композиций в этом жанре неизменно оставался бразилец Антонио Карлос Жобим. Его темы были вне конкуренции, и трудно назвать джазмена, который хоть однажды не соприкоснулся бы с его творчеством».



Удивительны все-таки судьбы возникновения и жизни нового стиля. Оказалось достаточным появление одного талантливого композитора - Жобима, чтобы родился новый стиль. Фактически лишь его мелодический талант определил судьбу босановы.

А что, собственно, произошло? Традиционная самба уменьшила обороты - стала немного медленнее, была найдена ритмическая формула, очень напоминающая румбу, и на этом ритмическом фоне всплыли вдохновенные мелодии Жобима. Появление босановы на джазовом горизонте еще раз продемонстрировало "всеядность", гибкость джаза, его способность ассимилировать любые влияния. Казалось бы, как далека свинговая триольность, определяющая негритянскую струю джаза от ровных восьмых (8/8) латиноамериканской музыки, в которой преобладали

европейские влияния (испанские, в частности). Оказалось - ничего подобного! Негритянские музыканты с чудесной легкостью перестроились на ритм 8/8, будто всю жизнь в этом ритме играли. Босанова надолго затмила все остальные латиноамериканские жанры: румбу, самбу, калипсо, ча-ча-ча и пр. Босанова живет и не думает умирать. Молодежь с удовольствием слушает и играет волишебные жобимовские мелодии, а современные джазмены весьма часто обращаются к ее завораживающему ритму и создают новые мелодии в этом неуязвимом жанре».

Но было бы несправедливо не сказать о том, что Жобим соединил самбу с идиомами кул-джаза. Он был поклонником творчества американского саксофониста Джерри Малигана одного из создателей кул-джаза и смог создать сплав кул-джаза и бразильской самбы, который стал «новой вещью», так дословно переводятся слова «босса нова».

Так, фактура и ритм самбы, в которой много перкуссионных инструментов (конги, гуиро, маракасы, кабасо), сочетаются в босанове со стилем swing, в котором пульс состоит из триольных восьмых:

The image shows two musical staves. The left staff is labeled 'samba' and contains four parts: Maracas, Bongo, Guiro, and Drums. The right staff is labeled 'Swing' and contains three parts: Drums, Guitar (C6), and Bass. The Samba parts show complex rhythmic patterns with many eighth and sixteenth notes. The Swing parts show a simpler, more regular rhythmic pattern.

И получается синтетический ритм босановы, фактура которого включает и самбу и свинг:

The image shows a musical staff with three parts: Drums, Guitar (C#), and Bass. The Drums part shows a complex rhythmic pattern. The Guitar part shows a simple rhythmic pattern. The Bass part shows a simple rhythmic pattern.

Вот почему в босанове можно встретить как джазовую артикуляцию с элементами свинга, так и синкопированную ровную фразировку самбы. Все эти идиомы стиля босановы демонстрирует в своей скэт-школе Джонни Митчелл.

Методика скэт-вокала Джонни Митчелл и стиле латино.

В нашей работе мы будем рассматривать её разработку на композицию Антония Карлоса Жобима в стиле босанова «*Girl From Ipanema*»:

The image shows the musical notation for the song 'Girl From Ipanema' by Antonio Carlos Jobim. It includes the title 'Girl From Ipanema' and the composer 'A. Jobim'. The notation is in 4/4 time and features a melody line with various chords and a bass line. The chords are labeled with letters A, B, and C, and the melody is marked with circled letters A and B. The bass line includes various chords and is marked with letters A, B, and C.

Принцип обучения джазовой импровизации у Д. Митчелл заключается в том, что если инструменталист может сыграть соло по нотам, то вокалист должен учиться «с голоса», повторяя за педагогом. Потому её пособие – это запись, основанная на том, что сначала фразу поет педагог, а затем её повторяет ученик. Митчелл начинает прорабатывать композицию с того, что пропевает весь квадрат темы:

Квадрат «А-А-В»:

Girl From Ipanema

A. Jobim

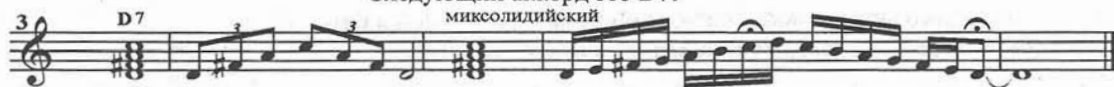
(A1) C Δ D7
 pa da du da — ta n du da du da — di n tu da du da — pa di n di ti di dap
 Dm7 D \flat 7 C Δ
 shu ba du pa ba da pa da pa - da ba ja ba da shu di u
 (A2) C Δ D7
 vi du ba tu ba di ba fi tu di da a da a fa du ba du ba tu di di n fa da — da u
 Dm7 D \flat 7 C Δ
 wa n du wa da si n fa di da da di n ba n di du di n du ba —
 (B) D \flat Δ G \flat 7
 ti u da du ti u n ti da wa du wa du pa ti n ti ba —
 C \sharp m7 A7
 pa di du du bi di n tu da da bu du di tu da di ti um di um di ba
 Dm7 B \flat 7
 du du um ti pa di um ti di da pa da um ti ru ba da ti du ba di n di du ba di da
 Em7 E \flat 7 Dm7 D \flat 7
 — ba di da pa du ba di di du n di ri n du ba du ri ri n da un da un ta da
 (A3) C Δ D7
 di n di du ri — du ti du di du ti du ti du ti du ti — pu ba
 Dm7 D \flat 7 C Δ
 di bap pa di n du ba — du ri n du ba tu di di n di n da ri n du ba

Интерпретация стиля *латино* подразумевает отсутствие триольной пульсации и мягкую, не агрессивную артикуляцию. Но у Д. Митчелл есть слегка подсвингованные фразы (акцент офф-бит), причём для большего эффекта нота перед акцентом «проглатывается» артикулируемая гласной «п»:

di n ti da —

Митчелл строит фразу на верхних этажах аккорда (7-й, 9-й). Кроме ионийского лада она использует кантри пентатонику: (9-й такт).

Следующий аккорд это D7:



Pa pa pa pa pa pa pa — pa pa da pa da pa da pa da pa da pa da —

Септаккорд Митчелл поет миксолидийским ладом. Каждый аккорд имеет две ноты, которые проявляют его. Как правило – это терция и септима. Вот почему на септима, ноте определяющей аккорд, Митчелл делает фермату. *Однотактовые фразы: (non stop)*



Tu ba du ba du ba Tu ri n di ba pi du ba da da en



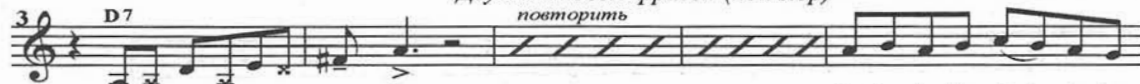
shi n da ba da pa pa da ba



pa pa du ba du ba pi ru ba di n ba da pa di n da ba

Интересно, что часто Митчелл показывает терцию аккорда через задержание кварты. (4-я фраза).

Двухтактные фразы: (non stop)



pa n dad n da n du ba tu ba tu ba di ja da ba



tu di n du ba shu bu du du ba du di di du ba du ba



pa da pa da du n di n di ta da

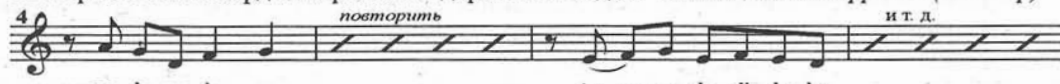
Не устаешь удивляться, с какой изобретательностью Митчелл артикулирует фразы из цепочек восьмых, избегая монотонности. Это и «проглоченные» ноты (1-я фраза). Это и все время новые слоги (2-я фраза). Если пропеть ее обычными слогами «ду-ба-ду-ба», она сразу потеряет свое очарование. И очень важно то, что Митчелл призывает учеников искать собственные слоги, отвечающие их индивидуальности. И этот феномен хорошо видно из исполнительской практики. Так, слоги у Эллы Фитцджеральд не похожи на слоги Сары Вон, и у других исполнительниц скэт-вокала свои, индивидуальные слоги.

Следующий аккорд это Dm7:



Pa pa pa pa pa pa pa — pa pa da pa da pa da pa da pa da pa da —

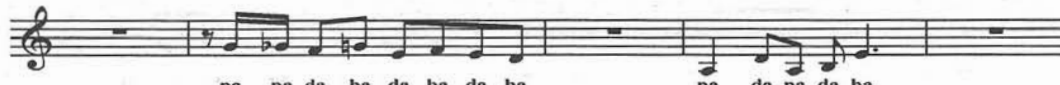
Минорный септаккорд обыгрывается дорийским ладом. *Однотактовые фразы: (non stop)*



pa da pa da ra tu ru pa du di du ba



pa pa da ba pa pa da ba da ba swi bi du ba du ba



pa pa da ba da ba da ba pa da pa da ba



swi bi du ba du ba da

Легко заметить, что все фразы крутятся вокруг минорной терции. *Двухтактные фразы: (non stop)*

4 D m7

повторить

pa du pa pa du pa du du du ri

la n da da du n da da n da da da

pa pa da ba du ba ti n di ba du du

pa pa du ba du ba ti bi di du ba du ba

В 5-й фразе Митчелл начинает использовать хроматизмы, характерные для стиля «боп». Следующий аккорд это Db7:

5 Db7

лидийский

Pa pa pa pa pa pa pa pa pa da pa da pa da pa da pa da pa da

Митчелл опекает септаккорд на второй низкой ступени, который является тритоновой заменой доминанты лидийским ладом, который включает в себя 4-ю повышенную ступень - основную доминанту лада. На нотах, которые проявляют доминантовый аккорд, кварта и септима, Митчелл делает фермату. *Однотактовые фразы: (non stop)*

повторить

и т. д.

tu ri tu wa ti du ba du ba da

и т. д.

ta ba da ba du ba ti bi di n di ba pa n da pa du ba

pa pa di ba du ba pa pa du ba du ba ti tu ba du ba

Поскольку лидийский лад в первом тетрахорде включает в себя целотонную гамму, Митчелл строит фразы по этой гамме (7-я фраза). *Двухтактовые фразы: (non stop)*

повторить

tu ru ti du ti ta ti n du ba

повторить

pa du ba du du ba di n di n di ba

2

pa tu da ba ta n ti du da

2

ba n ba n ba n pa pa ti ba ti ba

Соединением однотактовых и двухтактовых фраз в целый квадрат.

Митчелл заканчивает изучение части «А» соединением однотактовых и двухтактовых фраз в целый квадрат. Причет сама она поет первый восьмитакт, а затем ученик должен симпровизировать под минус еще 5 квадратов. Для этого есть два способа. 1) Спеть под минус много раз и записать свое соло, а затем выбрать интересные фразы и вставить их в свое соло.¹ 2) Выбрать фразы Митчелл и скомпилировать из них свое соло.

¹ Этот метод основан на том, что при импровизации активизируется правое полушарие мозга, отвечающее за творчество. А при прослушивании задействовано левое - аналитическое. И возникает такой эффект - те фразы, которые при исполнении нравились при прослушивании кажутся не интересными. И, наоборот, те фразы, которые не были отмечены во время исполнения, - приобретают большой смысл. Этот эффект связан с тем, что невозможно сразу включить 2 полушария.

Но лучший результат получится если объединить 2 метода: (6 track)

ЧАСТЬ «В» (Бридж)

Гармония части «В» построена на секвенции, шаг секвенции – восходящие секунды, в которой со второго звена меняется лад с мажора на минор. Интервальные отношения во фразах секвенций, которые применил Жобим, не характерны для джаза. Сначала кварта - $Dbmaj7 - Gb7$, а затем терцовые соотношения - $C\#m7 - A7$ и $Dm7 - Bb7$. Вот почему Митчелл так много уделяет внимания на обыгрывание этих трудных соотношений аккордов в части «В». И далее секвенция приводит к «вертушке», каденционному обороту 1 – 6 – 2 – 5, который дан в теме с медиантными и тритоновыми заменами: 3 – 3b – 2 – 2b.

Митчелл начинает прорабатывать Бридж с первой секвенции с аккорда $Dbmaj7$, с показа его лада: (Tr. 7)

И далее, как всегда сначала *однотактовые фразы* с повтором за педагогом: (non stop)

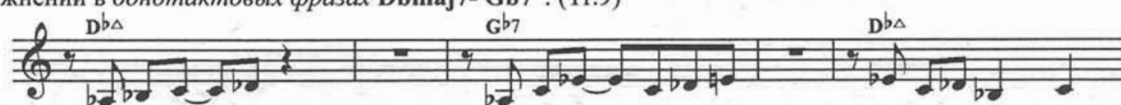
Затем второй аккорд этой секвенции $Gb7$, его лад: (Tr 8)



И далее, *однотактовые фразы*, обыгрывающие аккорд G^b7 : (*non stop*)



Поскольку аккорды в секвенции взаимосвязаны квартовой связкой T – D (1 – 5), Митчелл хочет выработать у ученика интонационный и ладовый принцип обыгрывания двух аккордов, соединяя их в одном упреждении в *однотактовых фразах* $Dbmaj7 - G^b7^1$: (Tr.9)



После повтора за учителем, ученик должен сам симпровизировать под минус этот гармонический оборот

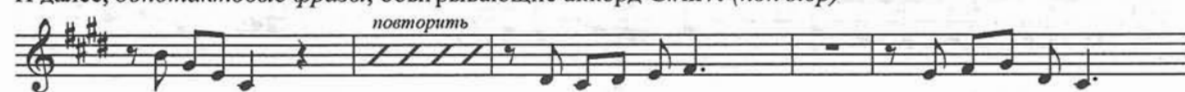
$Dbmaj7 - G^b7$: (Tr.10)



Следующая секвенция части «В», начинается с лада 1-го аккорда $C\#m7$ с показа его лада: (Tr.11)



И далее, *однотактовые фразы*, обыгрывающие аккорд $C\#m7$: (*non stop*)



Затем второй аккорд этой секвенции $A7$, его лад: (Tr.12)



¹ Со второй части Митчелл рекомендует ученикам самим придумывать скэт-слоги, основываясь на предыдущей артикуляции фраз.

И далее, однотактовые фразы, обыгрывающие аккорд A7:



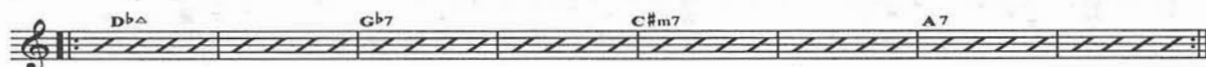
Соединение однотактовых фраз секвенции C#m7 - A7: (Tr.13)



Далее Митчелл соединяет подряд две секвенции, гармонический оборот Dbmaj7- Gb7 и оборот C#m7 - A7 в однотактовых фразах: (Tr.14).



После повтора за учителем, ученик должен сам симпровизировать под минус сразу на два гармонических оборота Dbmaj7- Gb7 и оборот C#m7 - A7: (Tr.15)



Последняя секвенция части «В», начинается с лада 1-го аккорда Dm7 с показа его лада: (tr.16)



И далее, однотактовые фразы, обыгрывающие аккорд **Dm7**: (*non stop*)



Третья секвенция части «В», заканчивается аккордом **Bb7** и Митчелл, как всегда, начинает с показа аккорда и его лада: (Tr.17)



И далее, однотактовые фразы, обыгрывающие аккорд **Bb7**: (*non stop*)



Соединение двух аккордов третьей секвенции **Dm7 - Bb7**: (Tr.18)



Далее Митчелл соединяет подряд три секвенции, гармонический оборот **Dbmaj7 - Gb7** и оборот **C#m7 - A7** и оборот **Dm7 - Bb7** в однотактовых фразах: (Tr.19)

Д♭Δ повторить Г♭7 и т. д. С♯m7

А7 Dm7 В♭7

Д♭Δ Г♭7 С♯m7

А7 Dm7 В♭7

Д♭Δ Г♭7 С♯m7

А7 Dm7 В♭7

Д♭Δ Г♭7 С♯m7

А7 Dm7 В♭7

После секвенционных фраз Митчелл переходит к гармонической «вертушке», завершающей часть «Б», каденционному обороту 1 – 6 – 2 – 5, который дан в теме с медиантными и тритоновыми заменами: 3 – 3b – 2 – 2b.

Как всегда она начинается с того, что пропевает аккорды: (Tr.20)

Е♭m7 3 Е♭7 3 3 3

ра ра ра ра ра ра ра ра ра ра ра ра ра ра

Дm7 3 D♭7 3 3 3

ра ра ра ра ра ра ра ра ра ра ра ра ра ра

Затем лады, которые ложатся на эти аккорды: (*non stop*)

Е♭m7 нат. мин. (фриг.) Е♭7 лидийский

па па па па па па па па па па па па па па па па

Дm7 дорийский D♭7 лидийский

па па па па па па па па па па па па па па па па

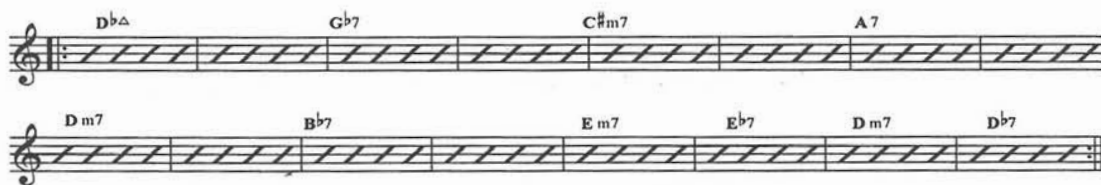
Поскольку звукоряд медиантной замены (Сmaj7 ⇒ E♭m7) – это до мажор от ноты ми, то получается натуральный минор с фригийской 2-й низкой ступенью. И далее, *однотактовые фразы*, обыгрывающие гармоническую «вертушку» 3 – 3b – 2 – 2b (E♭m7-E♭7-Dm7-D♭7): (Tr.21)

После повтора за учителем, ученик должен сам симпровизировать под минус на два гармонический оборот Em7-Eb7-Dm7-Db7, сначала каждый аккорд растягивается на 2 такта, а затем сжимается до 1 такта: (Tr.22)

Заканчивается раздел части «Б» (бридж) упражнением, в котором ученик должен пропеть импровизацию на всю часть «Б». Причем, чтобы ученик лучше проникся гармонией и ладами части «Б», Митчелл сначала поет импровизацию на весь бридж: (Tr.23)

затем с повторами, - ученик должен повторять за ней бридж по одному такту: (*non stop*)

Далее следует «минусовка», на которую ученик должен сам сочинить свою импровизацию на весь бридж: (*non stop*)



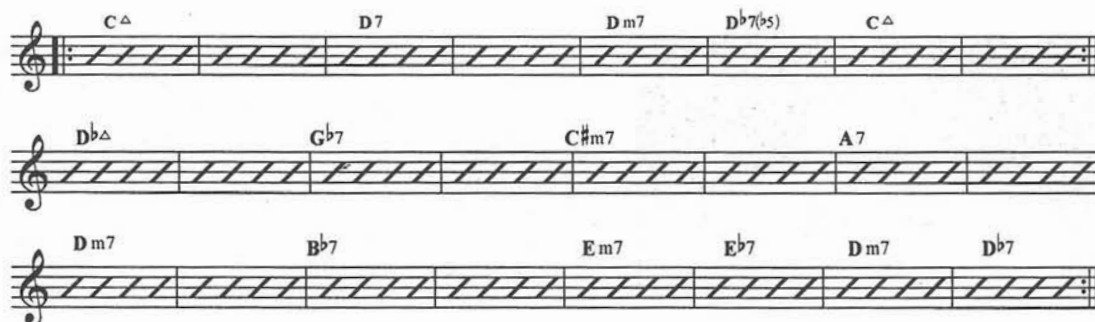
Соединением однотактовых фраз в целый квадрат. A1A2BA3

После того, как прошли всю часть «Б», надо импровизировать на весь квадрат темы сначала квадрат по 1 такту, а затем весь квадрат под минус: (Тг 26)

26

В отличие от импровизации, которую спела Митчелл в начале пособия, эта импровизация отличается тем, что в ней появляется во фразах дубль, - (движение шестнадцатыми), а также она больше использует септимовые замены. Когда на аккорд Dm она поёт C6, а на аккорд C♯m она поёт B6.

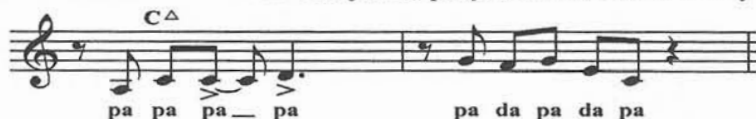
Далее ученик сам должен импровизировать весь квадрат темы:



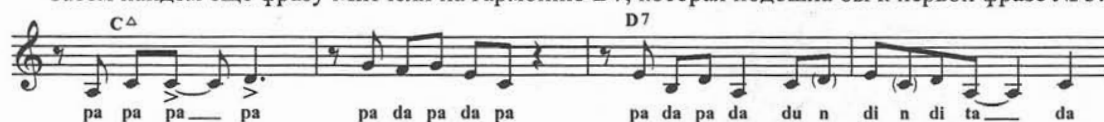
Для того, чтобы начать импровизировать целый квадрат, есть два способа. 1). Собрать, скомпилировать соло из ходов Митчелл. 2). Придумать свои фразы.

Первый способ.

Квадрат начинается с 2-х тактов **Cmaj7**. Попробуем вставить 2-х тактовую фразу Митчелл в первые 2 такта №2:



Затем найдем ещё фразу Митчелл на гармонию **D7**, которая подошла бы к первой фразе № 3:



Далее фразы на аккорды **Dm7b** и **Db7** №4 и 5:



И наконец, фразы на последние два такта, аккорд **Cmaj7** №2:

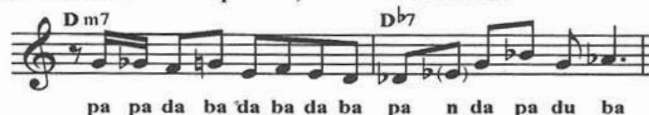


В результате мы собрали из фраз Митчелл такое соло:



Теперь нужно подогнать эти фразы между собой, ликвидировав скачки. Для этого нужно сыграть его.

Сыграв его, можно отметить то, что плохо соединяются фразы **Dm7** и **Db7**, из-за квартового скачка $D \Rightarrow G$. Но этот скачок можно ликвидировать, поменяв **G** на **Db**:



Второй способ.

Когда ученик начнёт придумывать в спонтанной импровизации свои фразы. Причём, опыт показывает, что ученик с удивлением замечает, что стал чувствовать лады, которыми нужно опевать тот или иной аккорд.

Ибо Митчелл так построила свои упражнения, так смогла настроить через них слух ученика, что, как показывает практика, ученики начинают «попадать» в лад аккорда.

Ну и конечно лучший вариант, это собрать соло из «фирменных» ходов Митчелл и своих. Затем, отредактировав соло, нужно разучить его и исполнить со штрихами и акцентами характерными для стиля босанова.

Заключение

Главное отличие метода Джонни Митчелл от других пособий и методик состоит в том, что оно основано на том, что ученик должен «с голоса», научиться интонировать джазовую скэт-импровизацию. Это важно ещё по тому, что джаз принадлежит не к письменной, а к устной фольклорной традиции. Ибо основные идиомы его, такие, как свинг, драйв микро смещения по ритму и интонации не поддаются нотной записи.



И конечно очень важно то, что джазовая школа Джонни Митчелл дает нам возможность познакомиться с искусством импровизации не от рядового педагога-теоретика, а от звезды джаза. И это редчайший случай в джазовой практике, ибо мастера джаза в основном концертируют и не преподают. Ну, может быть, иногда дадут мастер-класс, что не может заменить систематического обучения.

Нельзя не отметить то, что Митчелл сама аккомпанирует своему пению на рояле, демонстрируя потрясающее знание фактур боссановы и огромное количество ритмических вариантов.

Кроме того, Митчелл в этом пособии удается невозможное - показать всем, что скэт-импровизация - это очень легкое дело, доступное каждому.

И совершенно ошеломляет изобретательность, и фантазия Митчелл, которая умудряется спеть сотни фраз и *ни разу* не повториться. И её стилистическая безупречность её вокальное мастерство.

Конечно, мы догадываемся, что за

этой легкостью стоит титанический труд певицы. Но в этом и есть главное отличие великого музыканта от рядового, что он может самое трудное дело сделать легко, как бы играючи, и так увлекательно, что за ним смело идут сотни музыкантов, которых он приводит на музыкальный олимп.

Если метод Д. Митчелл нацелен в основном на развитие мелодического мышления, связанного с обыгрыванием аккордов различными ладами; то теперь мы переходим к упражнениям, направленным на развитие ритмического мышления, которые разил в своей книге *Scat Drums* Боб Столов.

Развитие ритмического мышления у вокалистов

Эта методика состоит из трех частей: первая - это отработка фразировки «Офф-бит», вторая - это преподавание по аналогии с «общим фортепиано» - «общих барабанов», когда вокалисты учатся играть на ударной установке простейшие джазовые и поп-рок рисунки. И третья часть методики по развитию ритмического мышления - это метод «Scat Drums» Боба Столова, в котором те же самые грувы нужно не сыграть на барабанах, а пропеть.

Начинать развитие ритмического мышления нужно с овладения фразировки «офф-бит».

Джазовая фразировка «офф-бит».

Джазовая фразировка носит название: «офф-бит». Ее цель состоит в том, чтобы «накачать» во фразу энергию, которую джазмены называют «свинг». Свинг получается из взаимодействия двух линий: мелодической, которая носит название «бит», и пульса аккомпанемента, его называют «граунд-бит». («Граунд» - дословно земля.)

В результате такого взаимодействия появляются синкопы, и возникает фразировка «офф-бит».

Синкопы получаются оттого, что сильные доли аккомпанемента («граунд-бит») «выдавливают» ноты мелодической линии в междолевое пространство. («Офф-бит» - дословно «между долей»). Скажем, была такая мелодия:



Но если ее сыграть с джазовым бэкграундом (аккомпанементом) и она начнет взаимодействовать с четвертями аккомпанемента, то часть нот «выдавливается» в междолевое пространство:



и образуются синкопы:

Фразировка «офф-бит» основана на трех основных параметрах: 1) Триольный тайминг. 2) Динамический акцент «Офф-бит». 3) Тембральный акцент «Ду-бап»

Триольный тайминг.

Тайминг на языке джаза означает пульс. Так бывает тайминг 4/4, 8/8, 12/8 и т. д. В джазе тайминг восьмых нот триольный. Это связано с тем, что сердце человека всегда бьется в темпе музыки. А поскольку

сердце - это своего рода трехтактный двигатель, (два удара, пауза: $\frac{3}{4}$), то оно «проецирует» триольность на каждый удар, сдвигая восьмые. Чтобы выработать триольное деление восьмых - триольный тайминг, нужно с начала играть триоль, а затем лиговать первые две ноты, сохраняя триольное наполнение восьмых. Прохлопайте под любой блюзовый минус следующее упражнение:



Каждому джазовому исполнителю нужно знать, что в джазе восьмые пишутся как обычные, и нужно научиться трактовать их как триольные. Причем четверти «сжимаются» до одной восьмой. Следующие упражнения помогают певцу правильно интерпретировать восьмые, переводя их из четного дуольного тайминга в нечетный, триольный:



Каждый риф повторяйте несколько раз, играя его с нарастающим свингом, чтобы ритм стал взаимодействовать с аккомпанементом, чтобы ритм, как говорят джазмены на своем сленге, «покатил»:

Динамический акцент «офф-бит».

Он применяется в средних темпах, в джазовом стиле «свинг»¹ и «свинг» [7]. Его цель состоит в том, чтобы «зацепить» мелодическую линию с пульсом аккомпанемента. Поскольку сильные доли «заняты» аккомпанементом (бас, барабаны), солисту приходится «пробиваться» между долями. Для чего он «уступает» место аккомпанементу (играя тише «на раз») и «выдвигается» в том месте, где аккомпанемента нет (играя громче «на и»). Чтобы почувствовать, как давление аккомпанемента заставляет акцентировать «на и» и «закорачивает» четверти до восьмой, попробуйте пропеть следующий пример с акцентом «офф-бит» и без него, чтобы понять его смысл:



предлагает певцу пропеть пример, «закорачивая» четверти до восьмой, и без этого»:



Далее предлагается спеть следующее упражнение с акцентом «офф-бит». Для этого нужно делать акцент «на и», т. е. на каждую вторую восьмую диафрагмой | - > |. Кроме того, нужно «закорачивать» четверти, артикулируя их слогом «ДАТ»:



Тембральный акцент «Ду-бап».

Суть его в том, что сильные доли, «затемняет» темной гласной «И» или «У», а слабые «высветляют» гласными «А» или «О». Только вокалисты могут тембрально перекрашивать ноты. Акцент «офф-бит» применяют в стиле «би-боп», а также в быстрых темпах, в которых физически невозможно применять динамический акцент. Пропойте следующие рифы для выработки акцента «ду-бап»:



¹ Стиль джаза, связанный с биг-бендами 30 годов. Суть его в противостоянии трех оркестровых групп: саксофоны, медная группа и ритм-секция. Наиболее яркие представители: Дюк Эллингтон, Каунт Бейси, Бени Гудман, Глен Миллер и др.

Артикуляция «проглоченных нот»

Штрих «офф-бит» в джазе, чередуется со штрихом на сильную долю «уан-бит»:



Причем, чтобы выделить акцент, ноту перед ним «проглатывают», артикулируя ее носовой согласной «н». «Проглоченную» ноту пишут в скобках, или крестом:

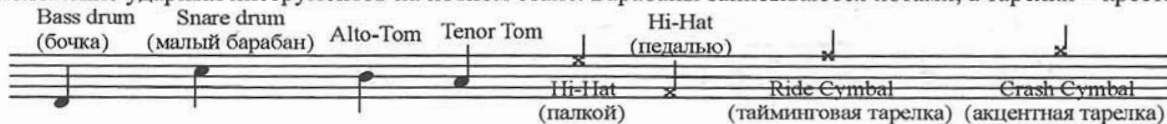


На звуке «н» как бы накапливается зажатая языком энергия воздушной струи, и на следующую ноту она «выстреливает» акцентом.

Развитие ритмического мышления у вокалистов с помощью игры на барабанах

Для занятий нужна ударная установка. Ученику следует приобрести палочки и тренироваться дома, играя рисунки по стулу. Разучиваются такие рисунки сначала с плюсом, а затем под минус.

Расположение ударных инструментов на нотном стане. Барабаны записываются нотами, а тарелки – крестами:



Любой барабанный рисунок состоит из двух элементов: тайминг, или пульс композиции, и клавиш – рисунок барабанов.

1. Тайминг выполняется по «железу», то есть по тарелкам «райт» или по тарелкам хай-хета:



Тайминг может иметь пульс 2/2, 4/4, 5/5, 8/8, 12/8 и т. д. Кроме того, в зависимости от стиля тайминг может быть триольным, как в джазе, и дуольным, как в музыке 8/8 латино, поп-рок. И второй элемент рисунка барабанов – это клавиш. Он выполняется по барабанам, которые записываются нотами:



Начинать освоение ритмических рисунков – паттернов, нужно со свинга. Причём, нужно учитывать то, что восьмые в свинге имеют триольную пульсацию. И хотя в нотах пишут две восьмые или пунктирный ритм – (восьмая с точкой и шестнадцатая), интерпретировать эти длительности нужно в триольной пульсации.

Свинг:



Поп рок:



Блюз 12/8:



Босанова:



Риф с брейком:



Рок фанк:



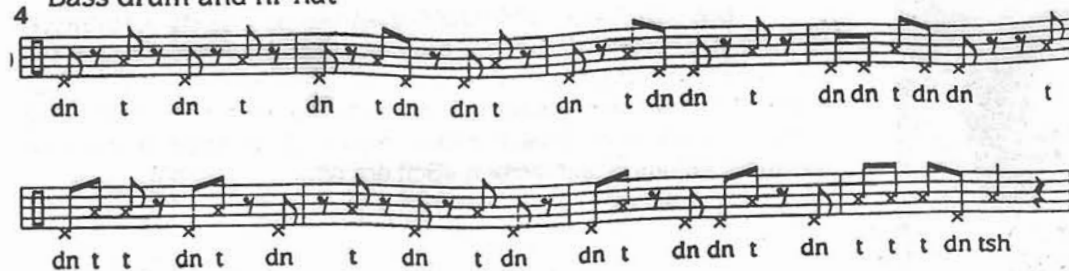
Конечно, в этот список можно добавить «ча-ча-ча», «хип-хоп», «регги» и другие ритмы.

И главное в этих занятиях, чтобы у учеников выработался образ каждого стиля, который создается с помощью смещений ударов малого барабана. В джазе и рок-н-ролле это «подхлест», а в хард-роке – это «оттяжка».

На CD записаны 1. Блюз. 2. Босанова. В одном канале бас в другом барабаны и можно, играть, отключив один канал. Далее 3. Фанк и 4. Поп-рок. В этих трэках есть «плюс», когда играют барабаны и «минус», когда тайминг играет ковбел.

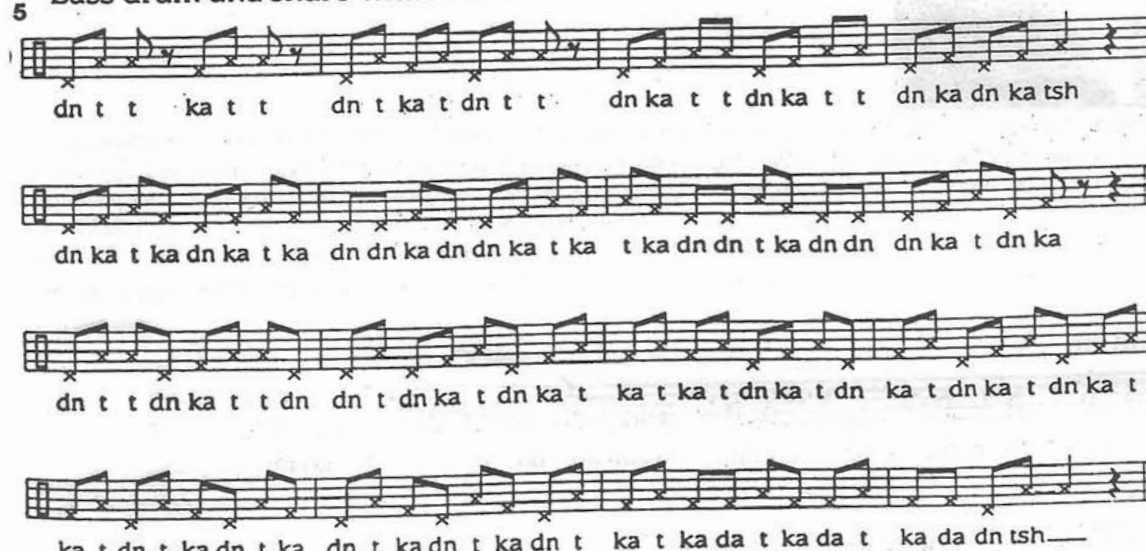
Затем соединяет хай-хет с бочкой (дум-ци):

4 Bass drum and hi-hat



И, наконец, все три инструмента (дум-ци-ка)¹:

5 Bass drum and snare with hi-hat



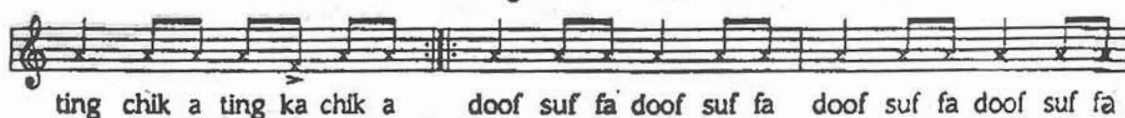
Начинает Столов осваивать барабанные рифы с триольных, свинговых грувов на 4/4:

Triplet Feel Grooves

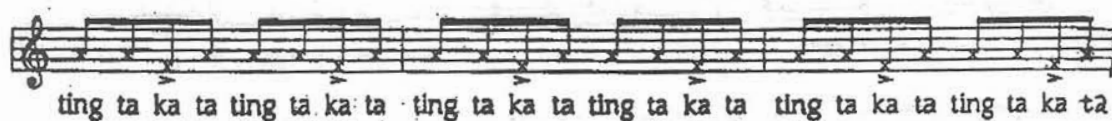
6 Jazz swing with sticks



Swing with brushes



Swing Shuffle



¹ На первые 4 номера в книге Столова нет фонограммы, и поэтому автору пришлось самому, на компьютере «сделать» их из других этюдов Столова.

Далее триольные шафл (shuffle) этюды:

7

Shuffle Etude

dn t t ka t t dn t t ka t t dn t t ka t dn dn t t ka t t

dn t t ka t dn t t dn ka t t dn t dn ka t ka dn tsh

dn t t ka t dn dn t t ka t dn dn t ka dn t t dn t k t t ka

dn t ka t t ka dn t ka t t ka da t ka da t ka dn t t ka

dn t ka dn t t ka t dn t t ka t t dn t t ka dn t dn ka t t

ka t ka t ka t dn t dn t dn t ka t ka dn t ka da dn dn dn

И после того, как станут получаться триольные группы, можно переходить на дуольные рисунки на 8/8:

8 8th feel variation

Vocal Drum Grooves

dn t ka t dn t ka t dn t ka t dn t ka t dn dn ka t dn tka t dn dn ka t dn tka t

5 dn t ka dn dn t ka t dn t ka dn dn t ka t dn t ka t dn dn ka t dn t ka t dn dn ka t

9 dn t ka t dn t ka dn dn t ka t dn t ka dn dn dn ka t dn dn ka t dn dn ka t dn dn ka t

13 dn t ka dn dn t ka dn dn t ka dn dn dn ka dn dn t ka t dn dn ka dn dn t ka t

17 dn t ka t dn dn ka dn dn t ka t dn dn ka dn dn tka dn dn dn ka t dn tka dn dn dn ka t

21 dn dn ka t dn t ka dn dn t ka t t dn ka dn

25 dn t t dn dooj t dn dn t t dn dooj t dn

И затем переходит на грувы с таймингом 16/16:

9 ♩ = 87 16th feel variation

1 Дум - ци - ци Ка - ци - ци Дум - ци - ци Ка - ци - ци 2 Дум - ка Ци - ци - ка Ци - ци - ка Дум - ци - ци

3 Ка - ци - ци Дум - ка Ци - ци - дум - Ка - ци - ци 4 Дум - ци - ци Ци - ци - ка Ци - ци - ци - ка Дум

5 Дум - ци - ци - ту Га - ци - ци Ка - ци - ци - ка Дум - ци - ци 6 Ка - ци - ци - ка Да - ци - ци - ка Да - ци - ци - ка дум - ци - ци

7 Дум - ка Ци - ци - ци - ке Дум - ка Ци - ци - ци - ке 8 Дум - ци - ци - ке Дум - пе - пе - ке Дум - ци - ци - ке - Дум

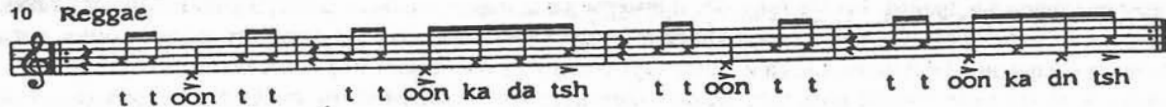
9 Ка - цисс Ка - дум Ка - ре - цисс Ка - ре - дум 10 Ка - ре - ци - ци ка - ре - ци - ци ка - ре - ци - ке дум

11 Ка - ци - ци - ка Ци - ци - ка - ци Ци - ка - Дум Ка - цисс 12 Ка - ци - ка - ци Ка - ре - ци - ке Ци - ке - дум

Следующая ступень, - это скэт-имитация различных стилей, регги, самба, босанова:

Miscellaneous Grooves

10 Reggae



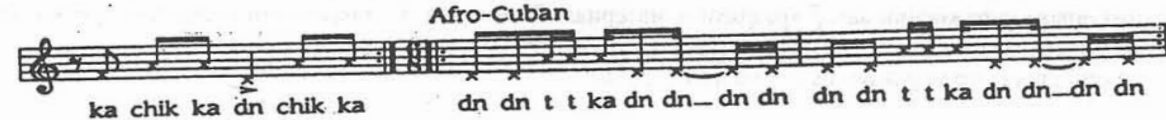
Latin bossa nova



Latin samba

chik ka dn chik ka

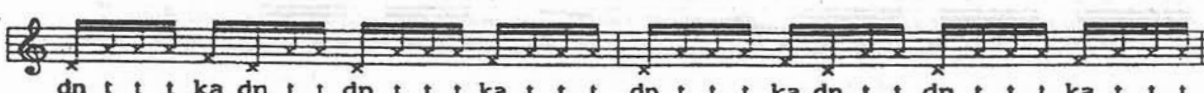
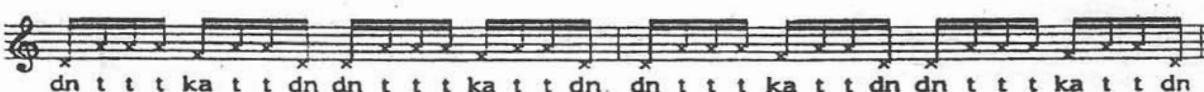
Afro-Cuban



И заканчивает Боб Столов виртуозным грувов на 16/16, в котором ученик должен продемонстрировать все типы фанк-грувов:

11

16th feel variations



Скэт вокал Эллы Фитцджеральд и Сары Вон.

Хотя скэт-вокал начал применять Армстронг, но у него это было эпизодически, всего лишь несколько хорусов в знаменитой серии «Хот файф». Исполнители эпохи свинга вообще не владели этим джазовым приемом. Расцвет скэт-пения начался в 40-х годах с возникновением стиля «би-боп». И две великие певицы эпохи стиля «би-боп» довели скэт-вокал до небывалых высот – это Элла Фитцджеральд и Сара Вон.

Именно они изобрели скэт-язык, который стал общим для всех джазовых певиц. Именно они смогли создать новый скэт-язык, и их голос по гибкости и технике не уступал саксофонистам и трубачам. Вот почему мы начнем изучение идиом скэт-вокала с творчества этих певиц.

Элла Фицджеральд



Элла Фитцджеральд появилась на свет 25 апреля 1917 года в маленьком городке Нью-порт. В раннем детстве ее бросил отец, и Элла, у которой появился отчим, переехала в Нью-Йорк вместе с семьей, пошла в школу. Вплоть до смерти матери в 1932 году она оставалась, по воспоминаниям соседей и одноклассников, примерной ученицей, исправно посещавшей церковь, живой, веселой и общительной девочкой. После смерти матери Элла переехала к тетке в Гарлем и тут, что называется, «сошла с рельс»: бросила школу, целые дни проводила на улице, вечерами подрабатывая танцами в окрестных клубах, а в 1934 году и вовсе ушла из дома. Неизвестно, как сложилась бы ее дальнейшая судьба, если бы осенью того же года она не решилась принять участие в любительском конкурсе, который регулярно проходил в первоклассном гарлемском кинотеатре «Аполло».

Элла, накопившая к тому времени солидный опыт, собиралась выступить в амплу танцовщицы. Но придя на предварительный просмотр, к своему ужасу обнаружила, что соперником ее в этом жанре будет хорошо известный местной публике полупрофессиональный дуэт сестер Эдварде. Волей-неволей пришлось тут же менять амплу, Элла решила петь – и в итоге она выиграла

конкурс. Уже на следующий год ее пригласил в свой биг-бэнд Чик Уэбб. Это был один из лучших танцевальных, а впоследствии – свинг-бэндов того времени. Когда в 1939 году Уэбб умер, она стала руководить его биг-бэндом. С этого времени ее называют «Первой Леди Джаза», сопоставимой в женском вокале разве что с Сарой Вон и Билли Холидей. В 1946 начала на регулярной основе работать с оркестром Нормана Гранца. Гранц стал ее менеджером. В период 1948–1952 годов Фитцджеральд была замужем за басистом Рэем Брауном, и его трио всегда было группой ее поддержки.

В 1960 году она была на пике славы. Ее версия «Mack The Knife» (в которой она забыла слова и на ходу сочинила новые), прозвучавшая на концерте в Берлине стала классикой джаза. В то же время ее пластинки (1967–1970) уже имели более скромный успех, отчасти, наверное, потому, что она начала петь такие поп-шлягеры, как «Sunny», а этот стиль был ей не свойственен.

В 1972-м Элла вернулась в джаз и прославилась невероятной версией «С Jam Blues». Теперь Элла снова царит. И все же, медленно, но верно, с годами сила ее голоса угасает. К 1994 году Элла и вовсе скрывается из глаз. Двумя годами позже ее не стало.

Освоению джаза вокалистами всегда препятствовало (и препятствует) по крайней мере одно принципиальное обстоятельство. Оно состоит в том, что певцу, в отличие от инструменталиста, практически недоступна основная форма джазового музицирования – «импровизация», поскольку само наличие текста и необходимость донести его смысл до слушателя накрепко приковывают исполнителя к теме (исполнители блюзов, как известно, импровизируют прежде всего текст, а вместе с ним и мелодию, и потому находятся в несколько ином положении).

А без импровизации джаз мертв. Определенным выходом из этого положения может быть джазовая фразировка, которая посредством специфической артикуляции, введения «блюзовых» тонов, переноса акцентов, ритмических смещений, особой манеры подачи звука, его атаки и т. п. позволяет талантливым исполнителям влить живую джазовую кровь в скованную словами мелодию.

Но это лишь полумера, не дающая принципиального решения проблемы. Для того чтобы певец обрел свободу подлинно джазовой импровизации, нужно было разорвать жесткую связь между словом и мелодией, преодолеть диктатуру авторского текста как словесного, так и музыкального, как бы воспарить над ним. Раньше других это поняли инструменталисты, которые естественным образом исходили из «презумпции импровизации» и потому без особого пиетета относились к словам и их смыслу. Первым и самым радикальным из них



стал гениальный Луи Армстронг. Как пишет Стивен Никольсон, «Армстронг взломал основанный на европейских образцах ритмический корсет, запев так же, как он играл, и заиграв так, как пел. Если при этом слово не влезало в вертящуюся у него в голове ритмическую или мелодическую фразу, он просто заменял его звуко-подражательным эквивалентом и таким образом сделал скэт (слоговое пение) самым обыденным словом». В те времена, в конце 20-х - начале 30-х годов, этого никто не мог делать, кроме него.

Из вокалистов первой необходимости «разрыхления» связи между словом и мелодией и достижения большей ритмической свободы интуитивно ощутила и последовательно реализовала Билли Холидэй, и именно это обеспечило ей звание великой джазовой певицы, сделало той самой «леди Дэй», какой она и осталась в истории джаза. Правда, в основном она ограничивалась джазовой фразировкой, но здесь ей долгое время действительно не было равных.

Характерно, что при этом она частично исходила из блюзовой манеры пения (Бесси Смит), но главным образом опиралась на опыт инструменталистов и прежде всего — на уроки Армстронга.

И вот, в конце войны, с наступлением эры нового, не традиционного джаза, эры би-бопа, пробил звездный час Эллы.

Основываясь на мелодических принципах, открытых Паркером и Гиллесли, Элла, как некогда Армстронг, решительно стерла границу между голосом и инструментом («Когда я пою, - говорила она позднее, - я мысленно ставлю себя на место тенор-саксофона») и сделала скэт не только вспомогательным приемом, но важнейшим принципом джазового вокала, доведя его виртуозную технику до пределов совершенства.

Более того, именно Фитцджеральд изобрела скэт-язык, который стал общим для всех джазовых певиц. И она первая доказала всем, что человеческий голос по гибкости и технике может не уступать саксофону и трубе. И конечно, совершенно беспрецедентный случай в истории джаза, когда 19-летняя девушка становится руководителем биг-бэнда. Чтобы привести к одному знаменателю волю 17 мужчин, надо обладать железным характером.

В дальнейшем, может быть, этот ее совсем не женский характер помешал Элле сотрудничать с такими гениями, как Ч. Паркер и К. Браун, М. Девис, что удалось Саре Вон, записавшей с ними фантастические альбомы. Но этот факт не умаляет ее значения в джазовой истории. Достаточно вспомнить ее сотрудничество с Питерсоном и Эллингтоном.



Сара Вон



Сара Луи Вон родилась 27 марта 1924 года в Ньюарке. В детстве пела в хоре негритянской баптистской церкви, с 7 лет обучалась игре на фортепиано, позднее - на органе. Наряду с Эллой Фитцджеральд и Билли Холидэй одна из основоположниц современного инструментального пения. Неоднократно подчеркивала, что на нее сильнейшее влияние оказали импровизации Чарли Паркера и Диззи Гиллесли. Обладала диапазоном в три октавы и считалась самой лучшей вокалисткой периода би-бопа. Училась играть на фортепиано, работала органисткой в церкви, пела в хоре.

В 40-х годах, когда появился стиль «би-боп», расцвел талант Сары Вон. Сара Вон - одна из трех самых значимых джаз-див ушедшего века. По степени мастерства, исключительности и великолепия Сара Вон стоит в одном ряду с Эллой Фитцджеральд и Билли Холидэй. В начале 40-х Сара пела в среде боперов. За свою феноменальную вокальную технику и утонченную манеру держаться она получила прозвище «Sassy» («Дерзкая»).

У Сары был оперный диапазон голоса, которым она блистательно владела, а также она имела тихое, проникновенное вибрато. Манера ее исполнения стала эталоном для целого поколения джазовых певиц. В 1943 году Сара стала победительницей любительского вокального конкурса в гарлемском театре «Аполло», где ее заметил джазовый мэтр - пианист Эрл Хайнс.

И уже на следующий год Билли Экстайн по рекомендации Хайнса пригласил ее в свой биг-бэнд в качестве вокалистки и второй пианистки. Там она встретилась с другими участниками коллектива - будущими пионерами современного джаза - Чарли Паркером и Диззи Гиллеспи. Участие в записях бэнда Экстайна в духе стилистики би-бопа помогло юной Саре постигнуть основы этого направления. С этого времени би-боп стал ее музыкальным кредо. Далее последовало непродолжительное сотрудничество с Джоном Кирби, и вскоре Сара стала выступать сольно. На ранних записях Сары в композициях «If You Could See Me Now» и «Tenderly», которые в дальнейшем стали хитами, ей аккомпанировали Диззи Гиллеспи и Чарли Паркер.



За время сотрудничества с фирмой Columbia (1949-54 годы) Сара Вон приобрела мировую известность как одна из лучших исполнительниц джаза и популярных песен балладно-лирического характера. В этот период ее репертуар большей частью включал коммерческие альбомы, в основном в сопровождении струнных ансамблей. Исключением можно считать джазовый альбом, записанный в 1950-м с октетом Майлса Дэвиса. В середине 50х она начала записывать джаз на лейбле «EmArcy» и выпустила два классических альбома «Sarah Vaughan With Clifford Brown» и «Swingin' Easy». Записи этого периода являются золотым фондом ее работы.

В 60х Сара достигла положения мировой звезды первой величины, ее джазовая активность несколько снизилась, она сделала акцент на коммерческую музыку. И только в 70х она опять вернулась к реальному джазу.

В 1974-м Сара Вон выступила на джазовом фестивале в Монте-Карло, в 1978-м записала альбом с квинтетом, в котором играли Оскар Питерсон, Джо Пасс, Рэй Браун и Луи Беллсон.

В следующем году на студии «Pablo» она записала два превосходных альбома с песнями Эллингтона «Duke Ellington Song Book», где ей аккомпанировали многие известные джазмены: Зут Симс, Фрэнк Фостер, Фрэнк Уэсс, Джей Джей Джонсон и Джо Пасс.

После триумфального выступления в Карнеги-холле (1979) совершила ряд гастрольных поездок с оркестром Каунта Бэйси, с Джо Пассом, Стэнли Террентайном. В 1978-м стала почетным доктором школы Беркли в Бостоне. В 1980-м Сара Вон выступила в шоу с Экстайном в театре Apollo.



В 1987-м она записала альбом с латиноамериканскими песнями и в это же время появилась на телевидении с концертом под названием «Sass And Brass». Сара Вон пригорбно рано умерла в апреле 1990 года в Лос-Анджелесе от рака легких. Когда-то критик Леонард Фэзер написал о ней: «Я слышал вокалистку со спонтанностью Эллы Фитцджеральд, с душой Арэты Франклин, с теплотой Пегги Ли, с фразировкой Кармен МакРэй. И все это было у Сары Вон».

Анализ скэт-импровизации Эллы Фицджеральд Сары Вон.

Мы будем сравнивать два скэт-соло этих певиц. Первое соло - это импровизация Сары Вон на знаменитую композицию Джорджа Шеринга «Lullaby Of Badland» с пластинки «Sarah Vaughan with Clifford Brown», которую она записала с гениальным трубачом Клиффордом Брауном в 1954 году. В этой композиции Сара поет соло по четыре такта, чередуя свои отрывки с флейтой, саксофоном и трубой. И это очень наглядно позволяет сравнить два типа мышления - вокального и инструментального.

Lullaby Of Birdland

George Shearing

A1 Sarah Vaughan

Bm G#m C#7 F#7 Bm Em7 A7

Shu be du ri i a du bi she ia du ba du ba u n du be u be du ia sha ba ba di ba w ue ia a

Flauto

D△ Bm7 Em7 A7 D△ Bm7 Em7 A7

A2 Sarah Vaughan

Bm G#m C#7 F#7 Bm

du ria du bi du ri i a du da ba ba du n di ba du be di ia sa

Em7 A7 D Sax Bm7 Em7 A7 D△ Bm7

ba ba da ba w i a a

Sarah Vaughan

E# F#7 B F#m B7 Em7

su duri a du ri i a du bi du bi de ti du bi du ia

E# A7 D△ F#m Cl. Brown B7

sa ba ba bi bi du bi di ri i a bu ba bu i a

Em7 E# A7 D△ F#7

A1 Sarah Vaughan

3

s wi hwi tu wei io wa wi iu sho ba wi iu sho ba

sho ba ba ba pa di ri i a ba pi iu bi du sa ba n si bi du

3

B Tema

sha ba di-ri u di n shu rii u bu bu bu ie ie

And The re'sa Weep Y Old Wil low

Сара Вон употребляет в этом соло очень широкие 2-х октавные фразы. Кроме того, она часто применяет альтерацию, - низкую 5 ступень и тритоновую замену.

Второе соло – это блюз «Smooth Sailing», который Элла Фицджеральд поёт с биг бендом.

Smooth Sailing

3

① C

Bup bu _____ bu du ru ru ru rau _____ bup

F7 C A7 Dm7

wiu _____ bu du ru ru ru rau _____ bup bu di o ei

G7 C ② C

wa ra ru ri ru riu _____ bap bi _____ i du ti

ru ti _____ i _____ bap bi _____ i du ti ru ti ei _____

A7 Dm7 G7 C break

pap pu dei o ei pa pa du re ru ba ba di ti di ru de ru di du wauwa pa

③ C

di da di n de di a _____ pa pa pa di do di n do di a _____ pa pa du di do

F7 C A7

ti di du n di e pa di n du di ru di ru da ru n de um ba _____

Dm7 G7 C

sha da du pe du ba di pa u ba di a _____ pa i da ga da ga da ga da ga da ga

④

wua wua wua wua wua wua i pi pa u pa pa u pi pa ru ra ru ra

wa wa wa wa wo pa du wa wo bip de de pa pa du n ta da tu ti _____ du pi

— pa a — — — sha da di da du ba du ba o pe m du ba pe

— ba n da bi **ff** pu pu pi di di ti di ti ti tiu ti ti ti di

ti ti tiu ti ti ti di ti ti tiu ti ti ti di ti ti tiu ti

ti ti di a ei u i a ai u ba du ba di n du da i da

a i ei o u u ba du o o o e o u ba du ti n du ba tu ra du pa

da n de i ra pa ba du be du ru ri dap da pi da a pa du re ru ra e

a o e pa bu bu du ru ru ru rau

bup wiu bu du ru ru ru rau bup bu di o ei

wa ra ru ri ru riu bap bu bu du ru ru ru rau

bup wiu bu du ru ru ru rau pa do bi du

pa wa pe rei pa ba da ba da wa du wi u wi u wi u wi ye ye pa do bi do

pa wa pe rey pa ab da ba da pa du bi pe pe di ia ia Whet So

Эту пьесу Фицджеральд поёт в инструментальной манере с начала до конца всей пьесы. Причём она создаёт мощную кульминацию в [5] цифре с помощью рок-н-рольного рифа:

ff pu pu pi di di ti di

И, если в первых квадратах её фразы основаны на кантри пентатонике:

di da di n de di a pa pa pa di do di n do di a pa pa du di do

и блюз пентатонике:



то в следующих квадратах появляются хроматические боп-фразы:



Причем, у Фицджеральд есть собственные «лики» (фразы которые она сочинила и часто применяет в своих импровизациях), - это ход из модулирующей вставки - цифра [B]



И фраза из квадрата [6]:



Но следует обязательно отметить то, что при всей схожести ее фраз на фразы инструменталистов-боперов, она смогла изобрести вокальный вариант джазовых мелодических линий.

Джазовая звезда 70-х, саксофонист *Виталий Клейнот* рассказывал, что когда он «снял» ходы Эллы и пытался сыграть их на саксофоне, ничего не получилось - настолько они были вокальными по своей природе и не поддавались механическому перенесению на инструмент.

И, конечно, совершенно беспрецедентный случай в истории джаза, когда 19-ти летняя девушка становится руководителем биг-бенда. Чтобы привести к одному знаменателю волю 17 мужчин, надо обладать железным характером.

В дальнейшем, может быть, этот характер, не позволил Элле сотрудничать с такими гениями, как Ч. Паркер и К. Браун, что удалось Саре Вон, записавшей с ними фантастические альбомы. Но это не умоляет её значения в джазовой истории. Достаточно вспомнить её сотрудничество с Питерсоном и Эллингтоном.

Сравнительная таблица музыкальных средств в импровизации Эллы Фицджеральд и Сары Вон.

Фицджеральд

Вон

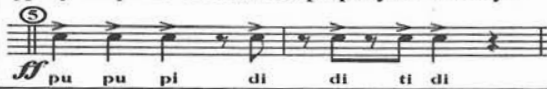
1. Артикуляция

Для Фицджеральд характерна свинговая артикуляция, - в которой восьмые артикулируются с триольной пульсацией, жёсткими губными согласными «п», «д». (pa-di-da-di-da)

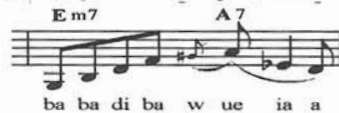
Для Вон характерна боп-артикуляция, в ней фразы, состоящие из цепочек восьмых исполняются ровно и артикулируются мягкими и шипящими согласными «ш», «б». (Shu-be-du-bi)

2. Интонация

Свинговая интонация. Мелодическая линия в ней основывается на кантри-пентатонике, а фразы имеют рифовую основу, и именно рифы позволяют влить во фразу энергию и создать «рифовую накачку»:



Боп-интонация. Мелодическая линия в ней основывается на высоких ступенях аккорда, насыщена хроматизмами и орнаментикой:

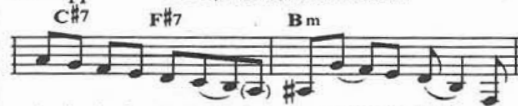


3. Ритм.

Свинговые фразы состоят из четвертей и восьмых. Чаще всего это рифовые фразы с динамическим акцентом «офф-бит» на слогах «du-bar», с ярко выраженной свинговой раскаткой:



Боп-фразы - это цепочки восьмых:

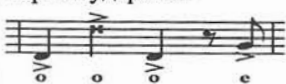


фразы с орнаментикой, - мордентами и форшлагами:



4. Саунд.

У Фицджеральд мощный, тяжёлый биг-саунд, с элементами «шаут» пения, с хриплыми «дёрти тонами», которые записываются в нотах крестом, как партия ударных:



У Вон более лёгкий саунд который имеет мягкую артикуляцию и мягкую артикуляцию слогами «shi-ba-swi-ba»:



5. Гармония

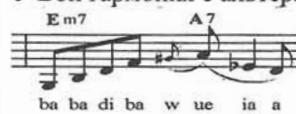
У Фитцджеральд простые аккорды, которые она поет пентатоникой:



и вводными тонами:



У Вон гармония с альтерированными ступенями:



и с применением тритоновой замены (A7 заменяется на Eb7):



Из вышеприведенной сравнительной таблицы можно сделать такие выводы:

В импровизации **Фитцджеральд** преобладает свинговое, рифовое начало, которое позволяет ей сделать мощную кульминацию и зарядить свое соло огромной энергетикой. Она, как лихой кавалерист, мчится в яростной атаке, побеждая все ритмические и гармонические трудности квадрата и после апогея кульминации, ни на йоту не снижая накала, приводит свою импровизацию к каденционной коде.

Свою импровизацию **Сара Вон** плетет как ажурное кружево, завораживая нас своей грациозной женственностью и мягкостью мелодических линий. Во всей ее манере просвечивает инструментальное мышление. (Не случайно Билли Экстайн пригласил ее в свой биг-бэнд в качестве вокалистки и второй пианистки. Случай беспрецедентный в истории джазового вокала.)

Инструментальное мышление выражается в таких приемах:

а) Интонационная отточенность фраз. Если Фитцджеральд в пылу мощной рифовой фразировки иногда может не точно синтонировать концовку фразы, то у Вон интонация поражает своей точностью, учитывая огромную ширину ее фраз (почти 2 октавы):



б). Широкие интервалы, (характерные для инструменталистов, ибо вокалисты предпочитают диатонику).

в). Большое количество мордентов и форшлагов. г), но главное в её соло – это её гармоническое мышление, которое больше характерно для инструменталистов. Оно проявляется в том, что Сара в своей мелодической линии часто употребляет альтерации и тритоновые замены.

Музыкальный образ, который создаёт Фитцджеральд, связан с танцевальным началом эпохи свинговых биг-бендов. Её импровизация, как говорил Олег Лундстрем «бьёт в ноги», заставляя слушателя пританцовывать в такт её соло.

Музыкальный образ Сары Вон связан с тихими мирами кул-джаза, который звучал в маленьких кафе студенческих кампусов для интеллектуалов. И конечно то, что Вон поет с таким гениальным трубачом, как Клиффорд Браун, позволяет понять что ее фразы ничуть не уступают Брауну, и что она имеет творческую силу и мастерство быть в своей импровизации наравне с великими джазовыми звездами.

Джазовый вокал в стиле би-боп имеет свои характерные идиомы. Но даже в рамках одного стиля могут появиться совсем непохожие певицы, как это произошло с Эллой Фитцджеральд и Сарой Вон. Каждая смогла проявить в би-бопе свою неповторимую творческую индивидуальность, смогла найти свои индивидуальные интонации и свой саунд.

И все же сейчас уже можно сказать, что джазовый вокал пошел по дороге Сары Вон, которая была прекрасной инструменталисткой. И это не только потому, что творчество Фитцджеральд очень индивидуально, что ее скэт-слоги очень неудобны и мало кому подходят, кроме нее самой. С ней произошло то, что случилось с трубачом Майлсом Дэвисом, у которого также нет последователей, из-за его абсолютно неповторимого саунда и фразировки.

соло мастеров джаза

Чтобы научиться петь скэт-импровизацию, нужно прорубать туннель в скале джаза с двух сторон:

1. Сочинять соло самому а) по принципу обыгрывания гармонии разными ладами. б) компилировать свое соло из чужих фраз

2. Разучивать соло мастеров джаза.

Поскольку импровизации профессиональных джазовых певцов трудны для начинающих джазменов, здесь предлагаются облегченные соло, написанные на джазовые стандарты. Сначала их надо петь в медленном темпе вместе с плюсом, а затем постепенно увеличивать темп и переходить на минус.

Первая композиция Блюз:

C Jam Blues

Дюк Эллингтон

Du-bap tu-bap du-bap du-bap

Du-bap tu-bap du-bap du-bap Tu-bab

Pa-du-ba-dap Ti-n-di-n dab tu-ba-du-n-da-n-da du-bap

dap-tu-du-bap pap pi-da-r'i-u-da di-be-du-n-du-n-du-bi

du-bap du-bi du-bap pa-pa-du tu-tu-tu-bi-du-bi-dat Flu

bap Tu-ri-du-bi-du-bap Flu Wa du-ba-du-n-du-n-da-du-ba-du-ba-ti-da

- dat-du-bap-pip Fa du-n-du-ba Pa-du-ba-du-ba

dap du-n-du-bap Dap du-n-du-bap pa-pi-du-be-du-n-dap Pa

du-n-du-ba-du-n-du-ba-pi-ba-pi-da Pa du-n-du-ba-du-n-du-ba-pi-ba-pi-da pa-pi-da-bi-du-ba

da du-bap Pi-du-ba pi-dat ti-pi

du-bap ti-pi-du-bap Di-n-di-n da fa-fa-da-n-di-bab Fa fa

da tu ba tu ba du ba pa da pa p pa da pa tu ba da pa da ba da ba

da n da pa da pa pa da da fa fa da fa t ru ba tu ba

pa pa da pa daq ba pa pa pa da da ba ta ba da badap di ba da

После блюзового соло, построенного на одном ладу, нужно переходить к джазовому стандарту, в котором обыгрывается каждый аккорд своим ладом:

Mack The Knife

Курт Вайль

Tu tu tu tu Tu tu tu tu Tu tu tu tu Tu tu tu Ta
 ti tu flu wa ti pi du fa wa tu ba ti n di n da du ba
 pu du bi ba pi t ri bi da pa pi ba pa t ri pi ba
 pi ri a da pap pi da pi ri i u da pi di ri i u
 da-bap bi ri i u du bap pip pa di ba du bab t ri du ba pi pa
 du bi du bi pa pi pa du bi da tu bi ba tu du du bi tu bi du bap
 ti ri i u dap pa du n du ba du n du ba pi da bi t ru bi ti pi du ru pi da bi
 dap tap tu pi di ri da pa di ba di ba tu bi da pi tu ru tu ti n di ba
 pi da pi da pi da bi da du bi du bi tu bi du n du bi dat tu ba
 priu bap pi bi ri u pa dap pi bi ri u pa da da ba da dabap
 ti pa da pa da ba du ba du ba du pi du ba tu ba pa t ri fa fadu
 t ri ti ri u ba pa di ba di ba dap tu ba dubap fa du ba di ri a ti bap pa
 di n di ba da Du bi ri u ba pa di ba du pa di ba Tu tu

Ноты, отмеченные акцентом нужно петь со свингом (динамический акцент «Ду-бap»):

Summertime

Gershwin

(A1) Am
 Ti du da Tu bi du bi du wa ba Tu bi
 Dm E7
 du wa Shu ba du bi du wa Swi bi du bi du bi wa bi
 (A2) Am Dm7 G7
 da Tu bi du bi du wa ba Flu
 C Dm7 E7 Am
 wa ti ri du ba ru ru shu ba Flu wa di ri tu ba
 (A1) Am
 pap pa pa dap pa pa du bi du ba tu bi du ba Flu wa Fa fa
 Dm 3 E7 3 3 3
 da pa da ri i a tu ba du ba du bap Fa fa da fa da Di ri ba di ri ba di ri ba di n
 (A2) Am 3 3 Dm7 G7
 da Ti ri u ba di ri ba di ri ba di n da di n da Pa da pa
 C Dm7 E7 Am E7
 (A1) di n du pa da ba Shu ba du ba tu ba du ba du flu a Fa du wa
 Am
 Du ba du ba fa du wa tap di n di bap Fa da fa da fa da pi du bi du bi
 Dm7 3 E7 A
 du n du ba pi du ba T la fa da pi du bi da Tu bi da
 (A2) Am Dm7 G7
 f la fa da pi da du bi du bi du wa di bap Du bi
 C Dm7 E7 Am E7
 du wi shu ba flu a pa du bi tu ba Ti du
 Am
 Ba tu wa

Поскольку в теме часто встречается блюзовый лад, он преобладает и в импровизации.

Вальс Юрия Чугунова записан автором на CD, и здесь дана транскрипция трубной импровизации. И это характерно для скэт вокала, так известная группа «Ламберт, Хендрикс и Росс» перепевала известные соло трубача Ли Моргана и пианиста Хораса Сильвера.

СЛАВЯНСКИЙ ВАЛЬС

Ю. Чугунов

Wiu fa fa du ri i a du Fa da fa da wiu da fa da fa da bi du wa

di ba di ri du ba fa da wiu fa da fa da piu da ti du ba sha ba da wiu

ba fa da fa da wiu da ti du ba sha ba da wiu da Ti u ba Wiu fa fa du ri i a

du Fa da fa da wiu da fa da fa da bi du wa di ba ti ri iu ba fa da

wa. Pa da PA da bap pap pa bap pap pa da bap pap pa da bap pap pa di n du ba pa

du ri ba du ri ba da wa Flu a wf fa da fa da tu ba du n

di ba da ba fa fa da di ba du wiu tu iu fa da ti ri u fa da fa da ti di n

wi u di n ti n du bi da bap Di ba du ba di n du pa da ti ri u pa da pa

di n du ba di ba s wi bi ri u fa da fa da fa da pi pi da n da pa du ba

fa fa da di di n du ba da bi ri ri u n du fa du bi di bap Fa da n di bi

bi ri u di ri u di bi du bap pi di n du bap pi di n du bi du n di ba

fa n da bi ri u da fa da fa da fa da n di n di fa di ba du ba di ba di ba

wa di ri a di ri a du wa di ri a di ri a du wa

Святой Томас

С. Роллинс

A X
 G Bm7 E7 Am7 D7 G G Tu bap pap pi du bi du bi pa pi pip bap Tu bap pap pi
 Bm7 E7 Am7 D7 G B Bm7 F7 E7 Am7 G7+5 D7 du bi du bi pa pi pip bap Tu bi dap Tu bi dap
 G G7/B C C#7 Am7 D7 G Fine A G tu bi du ba pa Pi du du ba pa
 E7 Am7 D7 G G 3 3 du bi dap Shi fa da fa da fa da ti ra bip Ti ri ru di ri ru di pi du bi
 E7 Am7 D7 G B Bm7 dip pi du tu ba du ba pi da bi ru ba da Fa da fa da fa di bap Swi n du ba
 E7 Am7 D7 G G7/B — fa da fa da Ti du bap di du bap Ti du ba di ba shi du ba swi bap Fa da fa
 C C#7 Am7 D7 G A G da n du ba Pi da bi da bi lu pi du bap Fa fa di ba di n ba fa fa
 Bm7 E7 Am7 D7 G G du bi du bi da fa du pa bip tu ba Swi ba di ba di ba fa bi tu ba du ba
 Bm7 E7 3 Am7 D7 G Bm7 da bap Ti ri ru di ba di bap Fa di ba di fa da Ti ri iu ba du ba Tip pa ba da Tip
 E7 Am7 D7 G G7/B pa ba da di fa da Pa da ba di bap Tu du ra ba di bap Fa
 C C#7 Am7 D7 X — fa da n du bap fa du bi du bi swi bi du bap

Композиция Сани Роллинса «Святой Томас» написана в стиле «латино». Восьмые в этом стиле интерпретируются ровно. Немного подсвинговываются лишь окончания фраз, которые отмечены акцентом. Для кого диапазон темы очень низок, дан октавный вариант.

Композиция Euse Vou Se здесь дана сразу с импровизации, без темы. Плюс с исполнением темы есть на аудиодиске.

Euse Vou Se

C. Jobim

(A) Cm7 Tu bi ri u ba fa da fa da fa da pi da du bi ri ia pi
 C7 da pip pap pi da fa du bi du ba shu n du ba pi da bap pi
 D⁹ s wi ba shu ba di ba du bap di (n) di (n) di bap du ri ri a
 F#⁷ Shu ba du bi du bi tu ba du ba bi ri i u ba du ba di ba wui du wi ba wa du ba du s wi
 (A2) Cm wa fa fi da fa fi da pi da n du bi du bi du bi du ba tu bi da
 C7 di bi ri a bi tu ba du ba s wi fa fa da fa wui tu n du da ba t wi
 D⁹ fa da fa da fa bi du ba di ri i u da fa da fa da bi da pi da
 F#⁷ fa da bi da fa da di n di ba du bi da di (n) di bap
 (A) Cm7 ti ba di ba di fa fi da tu di bi ri u bi du n du bi du pi da
 C7 fa da fa da wa da wa da fa fa da pi da bi du n da bap fa da n du
 D⁹ ba pi da pa da pi da fa da pi da bi du bi ri u dap fa fa da bi
 F#⁷ s wi ba bi ri a du fa da ri i a du ba da fa ti ba di ba wi
 (A2) Cm Pap pi du bi du bi ri a di n da fi da fa da fa da bi ri a ti da bi da bi da fa da
 C7 fa da fa da pap pi da bi da bi du ba da fa da n du wa du wa
 D⁹ du biriu fa da fa da fa da da pip pip fa du ba
 F#⁷ S wi ba da bap S wi ba da n da pi da wa pi da fa da

Если какие-то слоги Вам неудобны, заменяйте их на свои слоги, которые удобно петь. Тоже касается и фраз.
 Если какие-либо фразы вам не нравятся, - заменяйте своими.



Мишель Вайер — профессор на джазовом факультете американского музыкального института U.C.L.A. Кроме того, что она известная певица и работала в различных джазовых группах, — она блестяще владеет роялем и была аккомпаниатором певца Бобби Винтона (Bobby Vinton).

Мишель известный аранжировщик и она делает аранжировки для многих джазовых групп, а так же для телевизионных шоу.

Как член Национальной Ассоциации искусств она участвовала в международных джазовых проектах в Мексике, Греции, Португалии, Дании, Таиланде, и Японии.

Её пособие **Vocal Improvisation** в основном состоит из бесконечных секвенций по кварттовому кругу, достаточно нудных. Но одно упражнение, построенное по методу Джонни Митчелл, с повторами фраз учениками вслед за преподавателем, заслуживает внимания. Но именно к этому упражнению Мишель не даёт нот, так что пришлось его снять, вот и оно представлено здесь.

Это упражнение на гармонию композиции Д. Гершвина

«Summertime», на эту гармонию Вайер сочинила свою тему, которую, в традициях всех авторов джазовых пособий, даёт под названием «In The Time Of Summer», чтобы легко догадаться о первоисточнике. Кроме неё, в этом упражнении поют её ассистенты Дон (Don) и Дармон (Darmon). Сначала нужно повторять однотактовые фразы и последний квадрат Мишель поёт соло на весь квадрат, попробуйте его выучить. Запись сделана так, что в одном канале вокал, а в другом аккомпанемент и если отключить один канал, то получится «минусовка».

In The Time Of Summer

Sheet music for the exercise "In The Time Of Summer". The music is written on a single staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is accompanied by a series of chords: Dm, E⁹, A7, Dm, Gm7, E⁹, A7, Dm, E⁹, A7, Dm, C7, F^Δ, E⁹, A7, Dm, Dm, E⁹, A7, Dm, Gm7, E⁹, A7, Dm, C7, F^Δ, E⁹, A7, Dm.

The lyrics are: Ta tia tia da ra da te da Ta ta tia da la di ru da Pa ra di la da ru da Ta n da da da ti ra da da da ria ba riu ra pa riu ra ba ri ra ti a Pa ra ra ra ra pa la bap pa ra Ba ri n lei ba ri n lei wu o wu du wa Wa ri ra re re re ra Wa du wa du wa da Wa da wa a wa da wa Wa

There are several musical notations and instructions: "A" in a box, "Повторить" (Repeat), and "3" indicating triplets.

ri n di ra — Pa da la la dap pa du de l le dap
 Pa ru de du de dat te de du da da
 pa n du da te n du ba ti da di ba du da
 Ta ta du ta ri ra pa pe i ie — pa
 pe i a do — pa pe i a do — pa ri dei —
 No ba do pe ie ba Sa n di n di bu
 So pa bip pi i — si pa ba ba u Be re ba ra n
 de n de ba da ri i a ta pa da pa du pa da bi du pa da tai — d lia d la ri l da — ri da
 La ra ba da pa a ta bi ri a pa da pa da n da pa pa di n du ta ta La re re re da
 — wa we wo be du be ru m da be du ri i a da ba da ba ra be du ba da n dap

Интересно, что если Мишель и Дон поют инструментальные фразы, в которых есть ритмические сбивки и обилие хроматизмов, то Дармон поёт вокальные, песенные фразы, основанные на диатонике и на песенной интонации. Кроме того, у него самое пластичное интонирование — его соло насыщено глиссандо, «подъездами» и «сбросами».

СОЛО ИЗ ШКОЛЫ БОБА СТОЛОВА

У Боба Столова в его книге кроме ритмических упражнений "Scat Drums", есть ещё мелодические – это соло на гармонию джазовых стандартов. Первое – это «Блюз в Фа»

Blues in F

Swing feel

du du ba di da le ba du dn du du ba di da le ba du dn du dn du ba di da le ba di da le ba

du dn du ba due a ba due a ba du dn du ba dwe di da le du ba dwe dot dwe ba

dut du dn di da le ba du dn du dn du ba dwe ba di da le ba du dn di da le ba du dn di da le ba

dwe ba du dn du e a du dn du ba du dn dwe dot du ba du dn dwe ba di da le ba

du dwe dn dwe dot du dwe dn dwe dot da ba dwe ba da bu dwe dn du ba

dwe dn du ba dot du dn dwe du dn du dot ba du dn dwe ba da du dn

dwe du dn du dot ba du dn dwe ba da du dn dwe du e a ba dwe ba du dn

du dn du ba due a ba dwe dot du we a du we a du we a dut du ba dwe

Хотя соло Столова достаточно сложны и не рассчитаны на начинающих учеников, они отличаются оригинальными слогами и артикуляцией и их можно разучивать для пополнения своего скэт багажа. Если вы сравните слоги Столова и других исполнителей, то обнаружите, что каждый певец поёт свои слоги. Например Столов артикулирует фразу восьмью «dwe-ba-du-dn», Вайер «wri-n-di-ra», Элла «bu-du-gu-gu». И Вы ищите свои, только вам удобные слоги.

Следующее соло – «Минорный блюз в До миноре»:

Minor 12 Bar Blues Solo

Swing feel

Cmin7 Fmin7 G7(alt) Cmin C-Δ7
 du du ya du di da le ba du dwe dn du ba di da le ba du e a du dn du e du e

Cmin7 Cmin6 Fmin7 F-7/Eb D-7b5 G7(alt)
 dwe ba du dn dot ba dwe ba du dn dwe dn du dn du ba du e ot ba

Cmin7 Cmin7 D-7b5
 dwe dn de a dot ba du dn du e ot ba du ba du dn dwe dn du ba

G7(alt) Cmin7 Amin7 Ab7 G7(alt)
 dwe da ba du dweet du da di da le ba du dn du ba dwe ya du dn dot

Cmin7 A-7b5 D7(alt) G7 Cmin C-Δ7
 du a de du e da du a de du a de du e dot ba du dn du ba du e du da

C-7 F7 Fmin F-Δ7 Fmin7 Bb7 B°7
 ba du dn dwe ba du dn du ya du dn dwe da ba du dwe dut dwe

Cmin7 3 Cmin7 D-7b5 3
 da ba du dwe di da lu da— ba di da le ba du dn de a da— ba

G7(alt) 3 Cmin7 3 A-7b5 3 Ab7 3 G7(alt) 3
 dwe ba du dn de a da— ba de a da ba de a da ba di da la ba du dn dot

Cmin C-Δ7 D/C D/C Cmin7 3
 du ba du dn dwe dn du dwe dn du du dn dwe— ba da ba da du dwe du dah—

G-7b5 C7(9) Fmin7
 ba du ba di di li di du ba du dn de ba du dn di di li di

Bb7 3 3 3
 le ba du dn di di a du dn di di a di di a di di a du dn

Cmin7 Cmin7 D-7b5 3
 de a da ba de a da ba de ba du dn de a da ba dot dwe— da ba du dwe dot dwe—

G7(alt) 3 C-7 C-7/Bb Ab7(11) G7b9 C-Δ7
 da ba du dwee du dah— ba dwe ba du dn du ya du wah—

В третьем квадрате Боб цитирует Э. Грига — это первая фраза из пьесы «В пещере горного короля». Ученики должны обратить внимания на глиссандо и «подъезды», которые часто употребляет Столов, но которые не записаны в нотах. Любопытно, что Боб поёт в унисон с вибратоном, что в джазовой практике встречается в основном у гитаристов. Так поёт свои импровизации унисон с гитарой Д. Бенсон.

Как было отмечено ранее, во всех пособиях по импровизации отсутствуют темы, но в названии темы можно угадать первоисточник. Так за названием «Rhythm Changes» стоит один из самых известных стандартов Д. Гершвина «I Got Rhythm», написанный на гармонический оборот, который в джазовой практике получил название по теме С. Роллинса «Олео» - **1-6-2-5**. Этот оборот можно встретить в гармонии многих джазовых тем, и эта гармоническая сетка по популярности в джазе стоит на втором месте после блюза.

Rhythm Changes

A

Didale ba du dn du dn dwe ba dwe dn du ba di da le ba du dn du dn du ba dwe dot
du dn du ba du da le ba du dn du dwe ba dut dut dudwe ba di da le ba du dwe ba di da le ba du ba du dn
dwe ba du dn du e du dn du dwe ba dut dut di da le ba du dn du did di lu du e a ba du dn du e dot ba
dweba du dn da da le ba du dn du ba du dn dwe dot du dn du ba dwe ba du dn di da le ba di da le ba di da le ba dwe dot
dwe ba du dn du dn dwe ba di da lu di da le de dut dwe da ba du dwe ba da ba du
dwe ba da ba du dwe dut da ba du dn di da le ba du dn de ba du dn du be dut dwe
dn du ba du dn dweba di da le ba di da le ba du dot du du dn dwe ba du du ba dwe ba dn
dwe ba du dwe ba dwe ba du dn du ba dwe du dn du ba dwe dn
du di da lu dot ba du dn du dwe ba du dn du dwe ba dwe ba du dwe

B

В части **A₂** Столов поёт цитату - первую фразу арии Тореадора из оперы Бизе «Кармен», эту цитату часто использовали Паркер и Гиллеспи. Боб в части **A₃** использует тритоновую замену, когда на гармонию G7 поёт C#, а на гармонию F7 - В. В коде Столов всегда использует секундовую замену, когда на аккорд Bb7 он поёт аккорд C. Любопытно, как Столов артикулирует морденты слогами «di-da-le-ba»

Наверное, любой музыкант сможет понять, что за названием «Как горячо солнце» (How Hot The Sun) скрывается джазовый стандарт У. Льюиса «Как высока луна» (How High The Moon):

How Hot The Sun

A

G Δ Gm7 C7

De a du dn de a du dn de a du dn dwe ba du dn du ba du dn dwe dn du ba di daleba didaleba du dwe da dn

F Δ Fm7 B \flat 7

dow ba du dn dwe ba du dn du dn du ba dwe dn du ba dwe ba du dn du di di du ba du dn

E \flat Δ 3 Am7 D7 Gm7 3 A Δ D7

dwe ba de yadot ba dwe di da la du dot dwe ba de dndot ba de ya du dn du e ba du dn

G Δ Am7 D7 Bm7 B \flat 7 Am7 D7

du ba du dn dwe dn du ba de ya du dwe ba de ya du dwe ba du dwe ya du dwe ba du dwe

B

G Δ 3 Gm7 C7

de ya dwe ba du dn di da le du dn dwe ba du dn dwe ba du dn didaleba dwe ba du dn du weyot

F Δ Fm7 3 B \flat 7

dot bu da dut dot dot bu da du ba de ba da du ya du dn dwe ba du dn du ba du dn

E \flat Δ 3 Am7 D7 G Δ A Δ D7

dwe ba du dow ba du we du da du ba da dwe ba du dow ba dwe ba du dn du dot dwe

Bm7 3 B \flat 7 Am7 3 G Δ

Da ba du dwe dut dow ba da ba du de dot dwe

C

G Δ 3 Gm7 3 C7

ba du dwe ba du dwe ba du dot dut ba dwe dn du ba da du we du dow

F Δ Fm7 3 B \flat 7 3

dwe dn du dot ba du dot ba du dn du ba dwe dn du ba di da le du ba di da le du ba di da le du dot

E \flat Δ 3 Am7 3 D7 Gm7 3 A Δ D7

ba du dn du we aba du da la dwe da ba du dwe dot dwe da ba du dwe da ba du ba du dn di da le ba

G Δ Am7 D7 Bm7 B \flat 7 Am7 D7

dut dwe dow ba du ba du dn du ba dwe dow ba du dot

D

G Δ 3 Gm7 C7

ba du dot ba du ba du dn du ba dwe dut dow ba du ya dwe ba du dn de ya de ya de ya de ya

F Δ Fm7 B \flat 7

du we du dow ba du dn di da le du dn dwe ba du dn du dn du ba de ya du dn dwe ba du dn du ya du dn

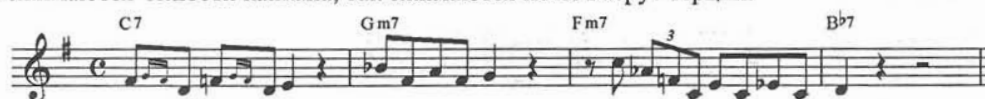
E \flat Δ 3 Am7 D7 G Δ A Δ D7

du ba da ba du dwe dn du bad du we ba du dn du di dale dow ba du di dale du ba du dwe

Bm7 B \flat 7 Am7 3 D7 G Δ

ba du dwe ba dwe da ba du dwe dut dow

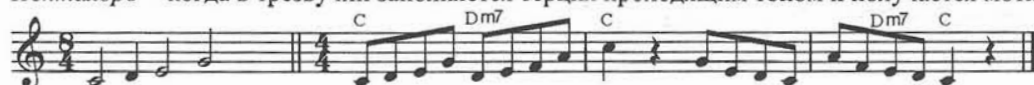
Во втором квадрате, - цифра \square Столов цитирует тему М. Дэвиса «Four». Любопытно то, что в гармонии этой темы, построенной по квартовому кругу, каждый раз мажорная тоника превращается в минор и этот минорный аккорд становится 2-й ступенью новой тональности и образуется каденционный оборот 2 – 5 – 1, который позволяет отклониться в новую тональность. Так вот, в каждом новом отклонении оборота 2 – 5 – 1, Столов опекает терцию новой доминанты. Этот ход в джазовой практике получил название «капкан». Ибо, как сжимаются челюсти капкана, так сжимаются ноты вокруг терции:



СОСТАВЛЕНИЕ СОЛО ИЗ ЛИКОВ

Если мы проанализируем вышеприведённые соло, то обнаружим, что они состоят из повторяющихся ходов. Это связано с тем, что, хотя гармонию можно обыграть миллионами ходов, а работают всего два – три. Эти «работающие» ходы открыли саксофонист Чарли Паркер с трубачом Диззи Гиллеспи. Со своими единомышленниками они смогли создать язык импровизации, который состоит из боп-ликов¹. Они как бы «развернули» гармоническую вертикаль в мелодическую горизонталь. В джазовой практике эти лики получили такие названия²:

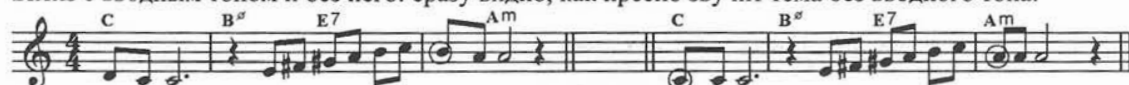
Пентахорд - когда в трезвучии заполняется терция проходящим тоном и получается мотив из 5 нот:



Волна – хроматическое заполнение терции аккорда:



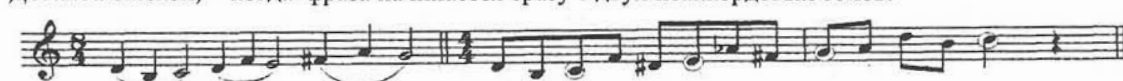
Отскок – как в бильярде, когда шар забивают через отскок от борта, так и в этом приёме используют эффект вводных тонов, которые тяготеют к аккордовому тону и мелодия, ударяясь о вводные тона, отскакивает в аккордовый тон. Таким образом создаётся мелодическое движение. Этот эффект легко проверить, сыграв тему Битлз с вводным тоном и без него: сразу видно, как пресно звучит тема без вводного тона:



В джазе музыкант специально начинает фразу с неаккордового тона и, тем самым, заставляет фразу двигаться



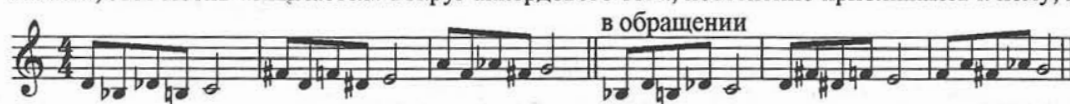
Двойной отскок, - когда фраза начинается сразу с двух неаккордовых тонов:



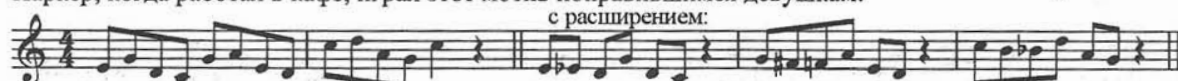
Петля Паркера³ - этот мотив, как бы охватывает аккордовый тон, как аркан:



Капкан, этот мотив «сжимается» вокруг аккордового тона, постепенно приближаясь к нему, как челюсти капкана:



«Я люблю вас» - эта цитата из «Евгения Онегина», П.И. Чайковского, стала лейтмотивом всех влюблённых. И Паркер, когда работал в кафе, играл этот мотив понравившимся девушкам:

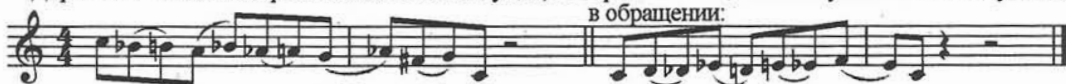


¹ Лики (от англ. Lick - слизывать), так на джазовом сленге называют ходы, «лакомые кусочки», которые джазмены снимают, «слизывают» у мастера джаза, лики и становятся лейтмотивами. Если продолжить «кулинарную» терминологию, то «лики» – это «котлеты» - фразы которые работают в любой ситуации, а связки между ними, которые не имеют такой мелодической силы, – это «гарнир».

² Любопытно, что в древнерусском знаменном распеве ритмоформулы, из которых он состоит, получили похожие названия: «перегиб», «ударка», «тряска», «унылка», «долинка», «кулизма», «поворотка», «паук», «завивец», «стрела с сорочьей ножкой». (В. Холопова «Русская музыкальная ритмика». М. 83.)

³ Термин М. Есакова

Дорожка: мотив построен на большой секунде, которая секвенционно опускается по полутонам: в обращении:



Зигзаг: если графически изобразить контур мотива, то получится зигзаг: смысл его в том, что на неаккордовом звуке фа накапливается мелодическая энергия и затем она «прорывается» шестнадцатыми, при этом должна сохраняться триольная пульсация:



Взлёт: восходящий ход по терциям:



Спираль Паркера, этот ход чаще встречается в миноре:



Зная эти ходы-лики, легко научиться комбинировать из них свои мелодические линии. Например:

1). Зигзаг, пентахорд и отскок:



2). Взлёт, волна, петля, пентахорд и отскок:



3). Капкан, петля и взлёт:



4). Спираль, зигзаг, «я люблю вас»:



Попробуйте создать свои мелодические линии, комбинируя такие лики: 1). Пентахорд, отскок, петля, «я люблю».

2). Волна, петля, пентахорд, отскок. 3). «Я люблю», отскок, взлёт, волна. И т. д.

Следующий этап – это транспонирование ликов. Возьмём гармонию «Мекки Мессер»: [1-1-2-2-5-5-1-1]

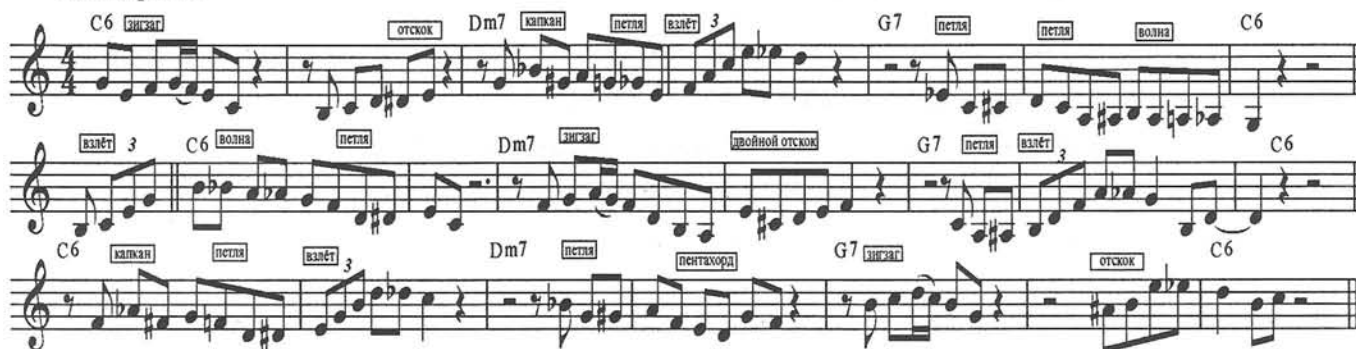
Начнём с того, что будем составлять из ликов секвенции:



Следующий этап - перемешать секвенции:



И последний этап – это «проредить» фразы, вставляя паузы и делая их ассиметричными, чтобы уйти от однообразия:



Здесь так же нужно подгонять лики, некоторые нужно транспонировать на октаву, чтобы не было больших скачков, а также нужно находить соединительные ноты между ликами и сочинять продолжение фразы. Из этого отрывка видно, что фразы на сильную долю «даун-бит», нужно чередовать с фразами на слабую – «офф-бит». Кроме того, паузы позволяют создать диалог с фактурой, и тем самым, усилить энергию свинга. Конечно, кроме фраз, состоящих из цепочек восьмых, нужно сочинять и вставлять песенные фразы, состоящие из четвертей и половинок, но главное – это то, что только ваше внутреннее чувство может подсказать, – как дальше развивать фразу. Доверяйте своему чувству, слушайте и анализируйте игру мастеров джаза, и сочиняйте свои соло, используя их находки и их мелодические идеи.

ХРЕСТОМАТИЯ

Поскольку невозможно научиться импровизировать, не снимая соло мастеров джаза, на CD записаны соло, которые нужно снять, а затем проанализировать по таким параметрам:

- 1). Какие мелодические и ритмические фразы из «снятого» соло, можно применить в своём соло?
- 2). Есть ли в нём обороты 2-5-1, новые лики, оригинальные мелодические фразы, эффекты саунда которые можно заимствовать?
- 3). Какие лады применяются для обыгрывания того или иного аккорда?
- 4). Какими средствами певец создаёт кульминацию?
- 5). Какими слогами артикулируются фразы восьмыми, морденты, форшлагги, глиссандо, «подъезды».

заключение

В заключении хочется сказать вот что. Даже если певец не планирует петь джаз, а хочет петь попсу, латино, рок или музыку в каком-нибудь другом современном стиле, – всё равно то, что он занимался скэт вокалом, плодотворно отразится на его пении и в других стилях. Свои песни, даже если это попса, он сможет наполнить новой энергией, сможет варьировать фразу, сделать её пластичной и живой, он сможет уйти от банальности. Достаточно вспомнить то, как джазовая певица Лариса Долина поёт попсу. Её пение сильно отличается от других певиц, даже попсу она умеет петь не пошло, без слезливости и с большой энергией.

Кроме того – импровизация строится по тем же принципам, что и композиция и навыки, полученные в импровизации, помогут вам сочинять свои песни. Замечено, что джазовые мелодические линии наполнены большим смыслом, чем мелодические линии в других стилях и поэтому после того, как певец научится импровизировать, мелодии его песен станут более выразительными, в них будет больше интонационного смысла. Исчезнут «левые» ноты и останутся только те, которые «цепляют».

Кроме того, известно, что джаз – это не сколько музыкальный стиль, сколько образ жизни. Один джазмен мне сказал, что импровизация научила его даже таким бытовым вещам – когда опаздываешь на троллейбус, бежать за ним или ждать следующего. Эта дилемма решается каждый раз по-разному, она импровизируется, и человек может каждый раз сыграть её по-другому.

Давайте послушаем Чарли Паркера, вот он играет блюз, и он будет играть 100 квадратов и ни разу не повторится. Так и жизнь никогда не повторяется, словно записанная на диск «фанера». Жизнь прекрасна именно тем, что она каждый раз новая. Каждый день новый – ни одного дня, как сейчас, не было и не будет во всей истории Вселенной, в этих миллиардах лет. Вот эта новизна лучше всего проявляется в импровизации, потому что каждый день человек будет импровизировать по-другому, и тем самым в звуках выражать свое настроение, свое психологическое состояние и свое отношение к миру и жизни.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Возникновение Новой Ритмической музыки	3
2. История возникновения джазового вокала	6
3. Скэт импровизация в стиле «би-боп» (Школа Джонни Митчелл)	9
4. Скэт импровизация в стиле «латино» (Школа Джонни Митчелл)	26
5. Развитие ритмического мышления у вокалистов	39
6. Метод «SCAT DRUMS» Боба Столова.....	41
7. Скэт вокал Эллы Фитцджеральд и Сары Вон... ..	51
8. Скэт соло	59
9. Составление соло из ликов	73
10. Хрестоматия	75

Звуковое приложение на CD тр 3

Глава. Возникновение Н. Р. М.

1. Ритмическое смещение. («подхлест» или «оттяжку»)

Глава. История возникновения джазового вокала

2. Интонационное смещение. (завышенная или заниженная интонация)

Глава. Скэт импровизация в стиле «би-боп» (Школа Джонни Митчелл)

3. 'S Wonderful

Глава Скэт импровизация в стиле «латино» (Школа Джонни Митчелл)

4. Girl From Ipanema

Глава. Развитие ритмического мышления у вокалистов

5. Игра на барабанах в разных стилях

Глава. Метод «SCAT DRUMS» Боба Столова

6. Грувы Б. Столова

Глава. Скэт вокал Эллы Фитцджеральд и Сары Вон

7. Lullaby & Smooth Sailing

Глава. Соло мастеров джаза

8. Скэт соло

9. Хрестоматия

BOSSMAN

SHOW EQUIPMENT

Музыкальный магазин

«Триумф»

Музыкальные инструменты

Поставку звукового и светового оборудования

Телефоны: (495) 261 76 35, (495) 265 43 90

Адрес: М. Бауманская, ул. Новая Переведеновская, д. 2

[http:// www.bossman.ru](http://www.bossman.ru) info@bossman.ru

ооо «Боссмен»

*Духовые, струнные, ударные
инструменты и аксессуары к ним,
в магазине «Мегатон-Б»*

Адрес: ул. Поварская д. 38

Телефон: 291 30 80

bossmen-megaton@rambler.ru