

Аriadна Калягина

Джазовый вокал

Практическое пособие
для начинающих



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ
MUSIC
PLANET

CD
ИНТЕРНЕТ МАГАЗИН
www.m-planet.ru

Ариадна КАРЯГИНА

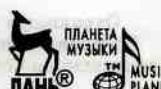
— художественный руководитель — АЛЕКСАНДР БЫЧКОВ
— автор «Музыкального альбома» — АЛЕКСАНДР БЫЧКОВ
— (музыкальные инструменты, музикальный прибор) — АЛЕКСАНДР БЫЧКОВ

Б. ПАВЛЕНКО-БЕССОНОВА

Ариадна КАРЯГИНА

ДЖАЗОВЫЙ ВОКАЛ

ПРАКТИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ
ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ · МОСКВА · КРАСНОДАР

Карягина А.

К 21 Джазовый вокал: Практическое пособие для начинающих. — СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. — 48 с.: нот. (+CD). — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-0841-2

Пособие предназначено для тех, кто только начинает осваивать приемы джазовой стилистики и хочет расширить свои исполнительские возможности, включив в свой репертуар джазовые стандарты.

Прочитав книгу и прослушав прилагаемый аудиодиск, вы узнаете, из чего складывается репертуар джазового исполнителя, освоите некоторые приемы исполнения и закономерности интерпретации джазового стандарта, познакомитесь с некоторыми упражнениями из методики постановки, развития и коррекции певческого голоса «Возвращение к голосу» А. Карягиной.

Пособие адресовано вокалистам и педагогам эстрадного пения.
Это первое пособие по джазовому вокалу на русском языке.

ББК 85.318

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

Охраняется законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
запрещается без письменного разрешения издателя.

Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В последние годы среди вокалистов и педагогов эстрадного пения увеличивается интерес к джазовому исполнительству. Проводятся конкурсы молодых джазовых музыкантов. В концертный репертуар включаются джазовые стандарты, а многие способные певцы, тяготеющие к импровизации, включают в свои композиции скэт.

Это пособие предназначено для тех, кто только начинает осваивать приемы джазовой стилистики и хочет расширить свои исполнительские возможности, включив в свой репертуар джазовые стандарты. Конечно, учиться свингу, джазовой фразировке нужно под руководством опытного педагога или музыканта, но даже до того, как начать с ними заниматься, желательно познакомиться с некоторыми азами джазового исполнительства.

С помощью этого пособия вы узнаете, из чего складывается репертуар джазового исполнителя, освойте некоторые приемы исполнения и закономерности интерпретации джазового стандарта, познакомитесь с некоторыми упражнениями из методики постановки, развития и коррекции певческого голоса «Возвращение к голосу», автором которой является Ариадна Карягина.

Пособие адресовано вокалистам и педагогам эстрадного пения.

Это первое пособие по джазовому вокалу на русском языке.

Материал излагается с учетом той информации, которая необходима педагогам эстрадного пения, имеющим базовое академическое (неджазовое) образование.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ТЕМА ДЛЯ РАЗГОВОРА

ВСТУПЛЕНИЕ

Появлению этого пособия предшествовали многочисленные просьбы педагогов эстрадного пения, которые являлись и являются участниками проводимых мною семинаров и мастер-классов по современному вокальному искусству. Основное время на этих мастер-классах мы посвящаем работе над вокальной техникой, методике обучения вокалу, психологии пения. Когда же заходит разговор о джазовом пении, почему-то чаще всего задаются вопросы о том, как работать над скэтом и развитием вибрата. Педагоги просят показать им джазовые распевки — так они называют вокальные упражнения в джазовой стилистике. И хотя эти упражнения полезны и привлекательны для учеников, на самом деле они почти не имеют никакого отношения к джазу. Ведь они выхвачены из контекста джазового искусства...

Поскольку мастер-классы всегда ограничены определенными временными рамками, я едва успеваю озвучить имена выдающихся джазовых исполнителей — вокалистов и инструменталистов, показать основные приемы работы над метро-ритмом, коснуться вопросов интерпретации джазового стандарта. Мы говорим о том, что такое скэт (scat) и вокализ (vocalese), зачем, и нужно ли вообще, подражать грэйтам (great — выдающийся музыкант, джаз. слэнг) на начальном этапе освоения джазового пения. А ответ на вопрос, почему, например, скэт во все не обязателен для джазового певца, иногда так и остается открытым...

В тексте вы будете встречать, возможно, неизвестные пока для вас термины. В следующих главах будут объяснены те из них, без которых невозможно начать заниматься джазовым во-

калом. Технике скэт, например, посвящена целая глава. А значение таких слов, как биг-бэнд, блюз, спиритчур и пр., вы сможете найти почти в любой музыкальной энциклопедии или словаре.

Когда я только начинала писать это пособие, я мысленно общалась с педагогами, которые на мастер-классах и семинарах часто задавали одни и те же вопросы. Передо мной возникали лица конкретных людей, и я отвечала им в процессе написания глав. Поэтому при изложении материала я ориентировалась в первую очередь на уровень их информированности по данной теме.

Затем в моем воображении к педагогам стали присоединяться ученики, с которыми на индивидуальных занятиях мы работали и работаем над конкретными джазовыми композициями. Тогда материал стал конкретизироваться, добавлялись главы, которые я сначала вовсе и не планировала включать в это пособие.

Таким образом, читательская аудитория стала состоять для меня из двух групп: из тех, кто занимается педагогикой, и тех, кто поет сам. А также тех, кто только начинает знакомиться с основными приемами джазового пения, и тех, кто уже имеет некоторую практику в этой сфере музыкальной деятельности. Так в названии пособия появилось слово *практическое*.

Возвращаясь к своей первоначальной аудитории, т. е. к педагогам, я хочу подчеркнуть, что вы читаете *не руководство по обучению джазовому вокалу, не методичку*. Это практическое пособие по освоению приемов пения в джазовой стилистике.

Кстати, часть информации, которую вы встретите, возможно, будет адресована больше ученикам, чем вам. Например, это главы «Элементарная теория музыки, без которой нет практики джаза» или «Анализ музыкальных форм, без которого тоже нет практики джаза». А «Глава, которой могло бы и не быть» вообще не имеет никакого отношения к методике обучения джазовому пению, но тема, затронутая в ней, волнует многих.

Искусство джазового вокала складывается из нескольких важных составляющих, которыми необходимо овладеть начинающему исполнителю. Перечислю самые основные:

- певец, в идеале, должен виртуозно управлять своим голосом, а это предполагает владение вокальной техникой;
- как и инструменталист, он должен быть музыкально грамотным;
- приветствуются навыки сценического мастерства.

Хотя на начальном этапе может и не быть сценического опыта, без остальных составляющих не обойтись, потому что самое главное для джазового исполнителя — это владение стилистикой музыкального языка джаза.

В среде начинающих певцов существуют некоторые заблуждения о джазовом вокале, или мифы — так звучит более привлекательно. Вот некоторые из них:

- если вокалист исполняет «Summer Time» — неважно, что под фонограмму «минус один», — значит, он уже поет джаз;
- если певец использует слоги типа «дуб» и «дап», «шу-би-да» и «па-ра-па-ба-бам» — он поет джаз;
- квадрат в джазе — это 8 тактов;
- блюз в джазе — это минорная медленная музыка;
- на заре становления джаза музыканты не знали нот, поэтому импровизировали, следовательно, джаз — это импровизация, и для того, чтобы его петь, можно обойтись без музыкальной подготовки;
- использование «раскаченного» vibrato — необходимый атрибут джазовой манеры пения.

На самом деле выполнение перечисленных условий, даже вместе взятых, еще не гарантирует вокалисту звания джазового, а стиль, в котором он поет, может оказаться пусть хорошей, но «оджазированной» эстрадой.

Кстати, однажды я была удивлена, когда начинающая певица в первой тройке ведущих джазовых певцов назвала Шарля Азнавура. Несомненно, это выдающийся исполнитель, но я не думаю, что начинать осваивать джазовую стилистику следует со знакомства именно с его творчеством.

Все мы знаем, что встречаются очень способные инструменталисты и вокалисты, которые, попав на джем-сессию (jam-session), определяются более опытными музыкантами как «чужаки». Вроде и «звукочек» джазовый, и тему стандарта интонируют правильно, а получается некая похожесть на джаз, но не более того. В чем дело? В игнорировании закономерностей джазовой стилистики и музыкального языка джаза.

Можно ли овладеть таким мастерством? Конечно, можно. Но нужно отдавать себе отчет в том, что это предполагает огромную любовь к джазу и увлеченность им. Требуется обязательный ежедневный труд и даже определенный аскетизм по отношению к другим жанрам. Ведь, чтобы соблюсти «чистоту стиля», нужно находиться внутри него.

И даже если вы поначалу не готовы к такой «напряженной» работе, начинайте делать первые шаги, а первые результаты, которые появятся, несомненно, порадуют вас и принесут вам много приятных мгновений. Освоение элементов джазовой вокальной техники расширит ваши исполнительские возможности, в каком бы стиле вы не работали.

ВОКАЛ В ДЖАЗЕ

Человеческий голос обладает огромными выразительными возможностями. Он, пожалуй, самый удивительный музыкальный инструмент на свете. Сначала был ГОЛОС, и только потом люди научились изготавливать первые музыкальные инструменты, играя на которых можно было подражать ГОЛОСУ. Так они и идут вместе — голос певца и звук инструмента. Иногда они подражают друг другу, иногда соревнуются друг с другом, но всегда поддерживают и обогащают друг друга.

Это высказывание относится к эволюции всего музыкального искусства, но в большей степени оно подходит к джазу.

Истоками джаза явились музыкальные жанры, бытовавшие в среде афроамериканцев

в конце XIX в. в США. В первую очередь, это блюз (blues), спиричуэл (spiritual), ворк-сонг (work song), баллада, рэгтайм (ragtime). Можно назвать еще и музыку менестрельного театра, хотя он в большей степени повлиял на становление американского музыкального шоу. Среди вышеперечисленных жанров только рэгтайм является инструментальным. Остальные жанры — вокальные.

Перечисленные вокальные жанры внесли в джаз выразительные исполнительские приемы, которые в дальнейшем стали неотъемлемыми для джазового пения. Блюзовый лад с его интонированием, приемы пения шаут (shout) и холлер (holler), использование глиссандо (glissando) и дёрти-тонов (dirty tones) характеризуют джазовый вокал как экспрессивный по своей природе. Вокалистов, поющих в такой горячей манере, иногда называют шаутерами (shouters).

С другой стороны, появление таких стилей, как свит (sweet) и кул (cool), проникновение в джаз ритмов латиноамериканской музыки, а также развитие звукоусиливающей техники придало звучанию джазового вокала интимность, мягкость, сентиментальность. Певцов, исполняющих джаз в такой лиричной и даже сдержанной манере, называют крунерами (crooners).

Помню, как-то я писала учебную программу по дисциплине «Основы джазовой импровизации». В рекомендациях по составлению программ было указано, что все иностранные слова, встречающиеся в программах, должны записываться русскими буквами. Надо сказать, что некоторые термины, переведенные на русский язык, выглядели довольно нелепо. Родной язык джаза — английский. И по мере того, как на страницах данного пособия будут появляться новые термины, я буду продолжать давать в скобках их английское написание.

Когда в 1919 г. джаз из США был «вывезен» в Европу, он завладел сердцами музыкантов и слушателей Старого Света. Остановить распространение джаза было невозможно. Возникнув в среде афроамериканцев (еще несколько лет назад мы сказали бы «негров»), джаз быстро стал интернациональным. К настоящему моменту джазовое искусство прошло очень насыщенный музыкальными событиями путь, и постепенно стерлась грань между «черной» и «белой» музыкой. Исполнительская техника достигла такого уровня, что отличить игру «белого» му-

зыканта от «черного» практически невозможно. Пожалуй, единственная область в джазе, где иногда еще остается вопрос о «черном» начале, это вокал. Новичку очень хочется петь, как поют «черные»... Да-да, и обязательно использовать growl (граул или гроул).

Это и понятно, ведь как хочется познакомиться с теми привлекательными для вас приемами, которых вы не найдете в европейской музыке. Однако помните, что есть замечательные джазовые вокалисты, в том числе и американцы, которые в своем пении не пользуются ни граулом, ни скэтом. Стиль каждого из них — не набор вокальных техник, а органичное соответствие приемов джазовой стилистики их индивидуальной певческой природе.

Слушайте грейтов. Они такие разные. Кстати, вы без труда определите особенности подачи исполняемой ими музыки. У кого из них она «горячая», а у кого «прохладная»? Вот лишь некоторые из них:

- Беси Смит (Bessie Smith)
Махелия Джексон (Mahalia Jackson)
Луи Армстронг (Luis Armstrong)
Билли Холидей (Billie Holiday)
Бинг Кросби (Bing Crosby)
Фрэнк Синатра (Frank Sinatra)
Элла Фитцджеральд (Ella Fitzgerald)
Сара Воан (Sarah Vaughan)
Анита О'Дэй (Anita O'Day)
Мел Торме (Mel Torme)
Дайана Шур (Diane Shuur)
Пэгги Ли (Peggy Lee)
Дайана Ривз (Dianne Reeves)
Бобби МакФеррин (Bobby McFerrin)
Кассандра Вильсон (Cassandra Wilson)
Трио Лэмберт, Хендрикс и Росс (Lambert, Hendricks and Ross)
Манхэттен Трансфер (Manhattan Transfer)
Тэйк Сикс (Take 6)
Нью-Йорк Войсес (New York Voices)

ВОКАЛИСТ В ДЖАЗОВОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Говорят: есть музыканты и есть вокалисты. Правда, вокалисты тоже делятся на музыкантов и вокалистов (©). К чему это я? Помните: «на заре становления джаза музыканты не знали нот, поэтому импровизировали»? «Если уж они не знали нот, то и я могу их не знать (т. е. быть музыкально неграмотным). У меня есть

голос, яркая внешность, темперамент» — так обычно рассуждают некоторые молодые певцы. Именно их музыканты иронично и называют «вокалистами». На самом деле певец в джазовом коллективе — всегда и полноправный участник группы музыкантов, и солист. Инструменталисты это прекрасно понимают, когда приглашают в свой состав певца. И они ценят, когда вокалист мыслит и разговаривает с ними на одном музыкальном языке.

Заметьте, как оживляется аудитория, когда после долгих инструментальных соло появляется вокалист. Подобная реакция слушателей заложена в природе восприятия музыки вообще. Хорошо, когда на джазовом концерте присутствуют искушенные (sophisticated) слушатели. А если пришел человек, который только начинает слушать джаз? Ему поначалу будет привычнее воспринимать звучание голоса, нежели инструмента. Поэтому велика роль певца, который убедителен в своих музыкальных высказываниях. Ведь он может помочь «неподготовленному» слушателю проникнуть в мир джазовой музыки.

В САМОМ НАЧАЛЕ

Для того чтобы исполнять джаз, нужно полюбить эту музыку и «заболеть» ею. Можно сказать иначе: если вы «заболели» джазом, вам обязательно захочется принять участие в джазовом музицировании.

А начинается все с погружения в мир джазовой музыки.

Условно разделим этот процесс на несколько сфер деятельности:

- 1) слушание музыки;
- 2) собственные первые шаги в качестве джазового музыканта;
- 3) получение историко-теоретической информации.

Слушание музыки. Покупайте или берите у друзей аудиозаписи джазовых исполнителей: как вокалистов, так и инструменталистов. Это обязательно. Смотрите концерты звезд джаза на DVD и ходите на концерты. Пользуйтесь интернетом.

Итак, слушайте, слушайте, слушайте! Слушайте выдающихся певцов и инструменталистов. Слушайте целиком их альбомы, концерты — именно альбомы и концерты. Запомните имена исполнителей, по возможности —

названия альбомов, годы записи. Интересуйтесь, кто из музыкантов принимал участие в записи, — такая информация есть в большинстве буклетов к компакт-дискам. И тогда вы уж точно не станете героем следующей истории.

Как-то на вступительных экзаменах в Санкт-Петербургское музыкальное училище (ныне колледж) им. М. П. Мусорского (приемная комиссия) спросили одну абитуриентку, как она относится к творчеству Эллы Фитцджеральд. На что она ответила: «А кто это такой?».

Собственные первые шаги в качестве джазового музыканта. Подпевайте, пробуйте подражать, копировать. Это будет этап интуитивного накопления информации, он очень важен для вашего дальнейшего развития. И он, на мой взгляд, должен ненамного, но опережать получение информации теоретической.

Мне приходилось слышать от некоторых учеников, что у них нет такой возможности. Думаю, дело не в отсутствии возможностей, а в отсутствии настоящего желания. Действительно, буквально два десятилетия назад такой возможности в бывшем СССР почти не было, но музыканты находили и слушали, например, ежедневную программу о джазе Виллиса Коновера (Willis Conover) по англоязычному «Голосу Америки», обменивались записями. Кстати, первоклассных музыкантов тогда было не меньше, чем в наши дни.

Третья составляющая — историко-теоретическая. Читайте книги об истории джаза, о выдающихся исполнителях. Русскоязычной литературы сейчас достаточно. И хотя она разная по своему содержанию, с помощью нее вам станет легче ориентироваться в том море музыки, которое называется джазом. Вам будут встречаться новые для вас имена музыкантов, названия стилей, джазовые термины. Что-то удастся запомнить сразу, а на что-то вы сначала не обратите никакого внимания. Главное, не относитесь к чтению таких книг как к подготовке к экзаменам. Путь новая информация запоминается спонтанно. Позже на этой основе любую историческую и теоретическую информацию вам будет гораздо легче воспринимать и осваивать.

Если вы собираетесь исполнять джаз, требования к вашей музыкальной подготовке увеличиваются. Хорошо, если вы закончили музыкальную школу и владеете фортепиано. Без дружбы с этим инструментом вам не обойтись.

Также вам будет необходимо познакомиться с азами джазовой гармонии.

Если вы хотите добиться успехов в занятиях джазовым пением, желательны уроки с квалифицированным педагогом-вокалистом. Вы будете продвигаться быстрее, если он сам является концертирующим исполнителем, на практике владеет джазовой стилистикой, а также какой-либо продуктивной вокальной методикой.

Пригодятся вам и навыки сценического мастерства и работы с микрофоном.

Будьте готовы к тому, что петь вам придется на английском языке, уровень владения которым предполагает знакомство хотя бы с английской фонетикой. Кстати, скэт базируется именно на ней. Также вы должны хорошо понимать содержание песни, которую вы собираетесь исполнять. Без этого вам трудно будет работать не только над фразировкой, но и над интерпретацией в целом.

В ПОИСКАХ САУНДА

Саунд (англ. sound — звук, звучание) — индивидуальное качество звучания музыканта, певца или ансамбля, а также отличительные черты звучания какого-либо стиля.

Я не ошибусь, если скажу, что практически любой человек, чутко воспринимающий музыку, отличит звучание джаза от какого-либо другого музыкального направления. Дело в том, что в джазовой музыке такие средства выразительности, как метро-ритм, мелодика, гармония, очень специфичны. Мы распознаем джаз и по манере звукоизвлечения, по фразировке, артикуляции.

Если, например, партитуру, предназначенную для исполнения свинговым биг-бэндом, предложить озвучить музыкантам, не владеющим свингом и приемами джазовой артикуляции, то результатом окажется лишь аккуратно выполненная стилизация.

Джаз предоставляет музыканту огромные возможности для самовыражения и проявления своей творческой индивидуальности. Каждый исполнитель выражает свои мысли, эмоции и настроение в манере, присущей только ему од-

ному. А ведет доверительную беседу со слушателем музыкант посредством своего инструмента или голоса, опираясь на средства выразительности и закономерности джазового музыкального языка.

Например, обратимся к артикуляции. Африканской речи свойственно гортанное звукоизвлечение, этот же прием присутствовал у африканских негров и в пении. Джазовая артикуляция, в свою очередь, подразумевает определенный тип атаки звука, вибратор, фразировки. Интонирование, которое присуще человеческому голосу, наиболее близко духовым инструментам. На заре становления джаза исполнители на духовых инструментах своей артикуляцией подражали человеческому голосу, а по мере развития джазовой музыки голос стал брать на вооружение приемы инструментальной игры (например, техника скэта, филировка звука). Таким образом, с самого начала формирования джазовой артикуляции ее роль в создании джазового саунда огромна.

Вот, например, как определяет специфику джазового вокала музыкальный критик Шульц-Кён в книге «Краткая история джаза»:

«...У Армстронга... нет вообще никакого голоса, и, тем не менее, его хрипловатый голос в соединении с джазовой фразировкой, составляет, надо сказать, главное очарование его пения. И здесь личность и выразительность, т. е. как это делается, стоит выше того, что делается, т. е. выше музыкального содержания. Это же самое относится и к другим джазовым певцам...».

Я, пожалуй, не соглашусь с тем, что выразительность, т. е. «как это делается», становится выше содержания. Скорее, элементы джазовой выразительности должны это содержание раскрывать и усиливать. Тем не менее, выше приведенное высказывание только еще раз подчеркивает значимость этих средств.

Итак, джазовый саунд легко распознается слушателем, но «приобретение» его для джазового музыканта оборачивается кропотливой работой. Практически, формирование собственного саунда и есть освоение джазовой стилистики.

Шаг за шагом начинающий музыкант осваивает музыкальный язык джаза, постепенно погружаясь в него. Параллельно с этим складывается и индивидуальная манера звучания его инструмента или голоса.

ИСКУССТВО МУЗЫКАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ. ТРИАДА

Все знают, что джаз не существует без импровизации. Под импровизацией понимают создание музыкального произведения на глазах, а лучше сказать, в присутствии слушателей. Говорят еще и о «сиюминутности» и спонтанности процесса импровизации. Правда, доля спонтанности в импровизации в разных формах, жанрах, стилях и течениях различна. Например, в игре на джем-сейшенах в большей мере, чем в других формах джазовой практики, присутствует элемент спонтанности.

Кто такой импровизатор? Это музыкант, который не просто сочиняет импровизацию, он *как бы* тут же ее исполняет. «Как бы», потому что лучшие музыканты джаза кропотливо работают над техникой импровизации, и в этой работе значительна роль «домашних заготовок», хотя не они в конечном результате решают, спонтанна импровизация или нет. Главное — это атмосфера, которая царит между музыкантами в процессе игры. Эту атмосферу заранее подготовить невозможно.

Но есть и еще одна составляющая. Импровизатор — он и исполнитель, и композитор (триада!). Музыканты говорят: импровизация — высшая форма композиции.

Специфика исполнительства в джазе заключена в том, что музыкант является интерпретатором собственного «продукта» композиторского творчества. Композиторское начало выражается в том, что структура импровизационного соло складывается из мелких интонационных

ячеек, в целом составляющих органично выраженную музыкальную мысль.

Говоря современным языком, джазовый музыкант — автор-исполнитель, музыка которого возникает прямо на концерте.

Если музыкант обладает развитым даром импровизации, то он сможет грамотно выстроить и исполнить как свое импровизационное соло, так и «чужое», написанное или «снятое» (далее без кавычек). Он сможет осмыслить музыкальную логику такого соло, правильно расставит штрихи, исполнит фразировку. Если же музыкант не знаком хотя бы с азами импровизации, то искушенный слушатель сразу услышит, что исполняется просто набор звуков разной высоты. Имейте это в виду, когда снимаете и исполняете «чужие» соло.

Кстати, послушайте несколько вариантов исполнения одной и той же темы Эллы Фитцджеральд. Это может быть, например, *How High The Moon*. Я имею в виду не балладную, а свинговую версию. Вы убедитесь, что эти соло заготовлены заранее, так как из записи в запись повторяются одни и те же ключевые моменты в этих соло, вплоть до включения цитат из других тем. При этом эффект «суюминутности» создания импровизации как бы «на глазах» у слушателя все равно присутствует.

А вот еще пример — соло Мела Торме в теме *Lullaby Of Birdland* (пример 1).

Виртуозная работа. Очевидно, что соло заготовлено заранее. Музыкант построил его таким образом, что в нем «нашлось» место для 4 (!) цитат из других музыкальных произведений. В нотном примере они выделены.

Импровизация М. Торме на тему Дж. Шеринга *Lullaby of Birdland* фрагмент

1

Relaxed Swing

11

17

23

29

34

30

31

32

33

34

40

49

58

71

78

85

1) Григ, сюита «Пер Гюнт», танец Аниитры;

2) "Lullaby of the leaves", lyrics by J. Young, music by B. Petkere;

3) "Love me or leave me", lyrics by G. Kahn, music by W. Donaldson;

4) "Blue moon", lyrics by L. Hart, music by R. Rodgers.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ОТ СЛОВ К ДЕЛУ

JAZZ BOOK, FAKE BOOK И REAL BOOK

Именно так называются сборники джазовых мелодий — музыкальных тем для импровизаций. Посмотрите один из них. Здесь вы найдете джазовые темы (стандарты) в простом изложении: нотная строчка, цифровка и текст. Дело в том, что джазовые музыканты очень редко пользуются партитурами, в которых выписаны все ноты и все гармонические фактуры, которые необходимо исполнять. Чаще всего они пользуются теми условными формами записи, которые вы встретите в джазовых темниках. Такая форма записи не сдерживает фантазию исполнителя и позволяет ему импровизировать. Поиграйте эти мелодии, некоторые наверняка вам покажутся знакомыми.

Существуют несколько форм записи, которыми пользуются джазовые музыканты. Самую распространенную из них вы видите в примере 2.

Для музыкантов, владеющих стилем и умеющих импровизировать, такой формы записи вполне достаточно. Конечно, в дальнейшем, при тщательной работе над композицией в целом, вам придется продумывать аранжировку и, возможно, «выписывать» ее элементы: риффы, стоп-таймы и пр. Это будет необходимо, но несколько позже. Для начала выучите мелодию понравившегося джазового стандарта, его текст (если он есть) и поработайте с гармонической цифровкой темы.

2

Cry Me A River

фрагмент

Lyrics and Music by
A. Hamilton

Slowly

Cm7

Cm6

Cm7

Fm7

Bb7

Bb7#5

Now — you say you're lone - ly, — you cry the long hight

EbM7

Dm7

G7

Gm7

C7#5

thru: _____

well, you

can

Cry

Me A Riv - er,

F9

Fm7

Fm7
Bb

Eb6

D7b9 G7

Cry — Me A Riv - er,

I cried a riv - er o - ver you. _____

Рифф (англ. riff) — многократно повторяемое (3 раза или больше) 1-, 2- или 4-тактовое мелодическое или ритмическое построение, а также многократно повторяемая гармоническая последовательность.

Стоп-тайм (англ. stop time — перерыв, остановка) — внезапная остановка звучания с последующим после паузы возобновлением звучания. Исполняется всеми участниками ансамбля или оркестра.

Цифровка — символическая, буквенно-цифровая система записи аккордов.

Зачем все это нужно?

ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ, БЕЗ КОТОРОЙ НЕТ ПРАКТИКИ ДЖАЗА

Все-таки зачем нужны «сложные вещи» — термины, сольфеджио, гармония? Дело в том, что без развития звуковысотного и гармонического слуха вам трудно будет совершенствовать свои навыки в джазовом интонировании и в импровизации. Поэтому, если вы владеете фортепиано, поиграйте цифровки тех стандартов, которые собираетесь исполнять.

При этом имейте в виду следующее:

■ в джазе «наименьшей» единицей аккорда является септаккорд, т. е. если написано С, то играть следует большой мажорный септаккорд от ноты до:



■ существует несколько систем записи цифровок; общим для них является буквенное обозначение основного тона аккорда (функционального баса):

C — до, D — ре, E — ми, F — фа,
G — соль, A — ля, B — си

Во всех этих системах одинаково обозначается басовый звук аккорда. Научиться его читать нетрудно.

Тем из вас, кто знаком с буквенными обозначениями, применившимися в классической гармонии, известно, что си обозначается бу-

ковой Н, а си-бемоль — В. В джазовых темниках аккорд от баса си, скорее всего, будет записан как В, а аккорд от баса си-бемоль — В_b.

А вот в записи структуры аккордов и его наклонений — мажора или минора — вам могут встретиться варианты, показанные в таблице для аккордов от баса до.

Наиболее употребительные буквенно-цифровые и символьные обозначения аккордов

Название аккорда	Нотное написание	Обозначения
Большой мажорный септаккорд		Cmaj, C _Δ , CM, C _{A7} , CMA7
Малый минорный септаккорд		Cm, C-, C ⁻⁷ , Cmin7, Cm7, CMI
Малый мажорный септаккорд		C7, Cx
Большой минорный септаккорд		Cm+7, Cm ⁺⁷
Уменьшенный септаккорд		Cdim, Co, C _{o7}
Полууменьшенный септаккорд		Cm ₇₋₅ , Cø, C _{ø7}
Увеличенный септаккорд		C+, Cmaj ₇₊₅ , CM+5, C ₇₊₅

Кстати, в джазовой музыке в записи цифровок вы не встретите обозначений, принятых в академической музыке. Аккорды мажорного наклонения не обозначаются большой латинской буквой, а минорного — маленькой. Также маловероятно, что в джаз-буках вы встретите и ступеневые обозначения функционального баса, например, так: I, IV, V.

Попойте темы, аккомпанируя себе на инструменте, таким образом: в левой руке бас — основной звук аккорда, в правой — септаккорд (пример 3).

Если в цифровке вы встретите, например, обозначение nonаккорда (9), «упрощайте» его и играйте септаккорд.

Если вам пока сложно играть септаккордами, возможен такой вариант: играйте только бас и мелодию (пример 4). Это тоже хорошая практика.

Cry me a River

Piano score (two staves) in C minor (two flats). The top staff shows chords Cm7, Cm6, Cm7, Fm7, B_b7, B_b7#5. The bottom staff shows notes D, D, D, D, E, E.

Continuation of the piano score in C minor (two flats). The top staff shows chords EbM7, Dm7, G7, Gm7, C7#5, F9, Fm7, Em7, Eb6. The bottom staff shows notes D, D, D, D, E, E, E, E, E. The text "и т. д." (and so on) appears at the end.

Cry me a River

Piano score (two staves) in C minor (two flats). The top staff shows chords Cm7, Cm6, Cm7, Fm7, B_b7, B_b7#5, EbM7, Dm7, G7. The bottom staff shows notes D, D, D, D, E, E, E, E, E.

Continuation of the piano score in C minor (two flats). The top staff shows chords Gm7, C7#5, F9, Fm7, Em7, Eb6. The bottom staff shows notes D, D, D, D, E, E, E, E, E. The text "и т. д." (and so on) appears at the end.

SWING, SWING, СВИНГ

Представьте: вы пришли на концерт джазовой музыки. На сцене — небольшой ансамбль, комбо. А может — биг-бэнд. И там, и там — ритм-секция, в которую входят ударные инструменты, контрабас или бас-гитара, фортепиано и гитара.

Комбо (англ. *combo*, от *combination* — комбинация, сочетание) — в джазе небольшой ансамбль, состоящий из ритм-секции и нескольких солистов.

Биг-бэнд (англ. *big band* — большой оркестр) — в джазе большой оркестр, состоящий из нескольких групп инструментов: ритм-секции, секции медных, секции саксофонов. Также в состав биг-бэнда могут быть включены группы деревянных духовых и струнных инструментов.

Зазвучала музыка, и вы непроизвольно стали двигаться с ней в такт. Это могут быть микродвижения кистями рук, ногами, плечами,

покачивания корпусом... Вы включились в «ритмическую игру», называемую в джазе свингом.

Другая ситуация. Вы на сцене в роли солиста. Музыканты заиграли вступление, и вы, под воздействием их игры, стали делать такие же движения, которые производили будучи слушателем. Означает ли это, что вы стали петь со свингом, т. е. свинговать? Пока еще нет. Вы все еще ощущаете свинг непроизвольно, пассивно. А для музыканта свингование — это активное и осознанное ощущение метро-ритма, причем не только в теле, но и на уровне внутреннего ощущения времени. Для того чтобы вы тоже стали свинговать вместе с музыкантами и для того чтобы слушатель от вашего исполнения стал ощущать свинг, вам необходимо проделать важную работу.

Что нужно делать? Вот несколько расхожих «подсказок», которыми пользуются новички. Свинговать — это раскачиваться. Свинг — это синкопирование. Свинг — триольная пульсация, и если вы исполняете две восьмые как триольные четверть и восьмую или как пунктирный ритм — вы свингуете.

На самом деле свингование не есть только синкопирование или триольная пульсация.

Свингование — это определенное ощущение времени в джазе, где мы имеем дело не только с исполнением нужной ноты в конкретное время, но и с тем, как это время переживается и заполняется вами между звуками.

Говорить о свинге очень и очень сложно — это явление не поддается точной словесной передаче. Есть множество объяснений свинга. Какие-то из них более полно и многовариантно описывают явление свинга и его элементы. Но ни одно из этих объяснений не идентично чувству свинга во всей полноте.

Нашей задачей является развитие практических навыков, которые помогут вам совершенствоваться в джазовом вокале, поэтому сначала мы будем заниматься теми элементами метро-ритма в джазе, которые легче ощутить и пережить особенно на начальном этапе освоения джазовой стилистики.

Кстати, под словом «свинг» понимают не только своеобразный тип метро-ритмической пульсации, основанный на опережающих или

запаздывающих микроотклонениях от основного пульса — граунд-бита (англ. *ground beat* — основная пульсация) в джазе, но также: 1) период в истории развития джаза; 2) стиль оркестрового джаза.

Очень редко у новичка, взявшегося играть или петь джаз, присутствует не то что идеальное свингование, но и интуитивное к нему чутье. Если это чутье есть, то оно будет развиваться благодаря погружению в джазовую музыку и музыкальному общению с более опытными музыкантами. Повторюсь — это бывает редко. Поэтому занятия джазовой ритмикой — неотъемлемая составляющая подготовки любого джазового музыканта.

Замечательно, когда вашими занятиями руководит опытный наставник — музыкант или педагог. Он, например, сможет откорректировать и исправить ваше исполнение того или иного ритмического рисунка, объяснит и продемонстрирует, как должна звучать фраза, какие использовать штрихи и как «поддержать» эти штрихи с помощью дыхания и артикуляции.

ДВА ПРИТОПА, ДВА ПРИХЛОПА...

Итак, в основе *активного* переживания чувства свинга лежит *осознанное* ощущение метро-ритма в теле, и базируется оно на психофизиологической природе пульса в частности и времени вообще. Эти процессы важно не только понимать, но и научиться их переживать и чувствовать.

Когда вы будете делать ритмические упражнения, внимательно прислушивайтесь к ощущениям в своем теле, к чередованию процессов напряжения и расслабления в нем.

Как же психофизиологическая природа проявляется в метро-ритме?

В основе метра — равномерная пульсация. Эта однообразная равномерная пульсация производит на наше восприятие тормозящее воздействие. Кстати, на этом принципе строится вся медитативная музыка. В академической музыке существует синкопа как способ сломать метрическое однообразие и создать напряжение.

Один из основных принципов организации джазовой музыки — чередование процессов напряжения и разрядки напряжения. Этот принцип присутствует на всех уровнях джазового музыкального языка.

«Можно хорошо понять, что такое синкопирование, если сравнить его с биением сердца, ровным и постоянным, но вдруг, в момент какого-то шока, нарушенным и опустившим один удар. Синкопирование очень похоже на эту физиологическую реакцию. Технически синкопирование состоит или в отсутствии акцента там, где его ждешь, или в наличии его в самом неожиданном месте. И в том, и в другом случае присутствует элемент внезапности и толчка. Тело отвечает на этот толчок либо компенсируя пропущенный акцент, либо реагируя на неожиданный» (Л. Бернстайн «Музыка — всем»).

Работа над свингом начинается с работы над развитием ощущений музыкального пульса и метра. Для ритмического тренинга вам понадобится метроном. Удобнее пользоваться метрономом электронным (электрическим).

Упражнение 1. По сути это не просто упражнение, а практика, которую вы должны на первых порах проделывать во всех случаях, когда соприкасаетесь с джазовой музыкой. Единственное условие — это должны быть композиции с размером 4/4. Будучи на концерте или прослушивая записи дома, находите и отмечайте в них 2-ю и 4-ю доли. Возможно, сначала вам надо будет «танцевать от печки», т. е. научиться считать «1-2-3-4». Затем, когда будете ориентироваться в счете каждого такта, будете отмечать для себя 2-ю и 4-ю доли. Потом вы сможете безошибочно их находить, слушая запись с любого такта. Сама структура ритмической вертикали, т. е. ритмических акцентов, синкоп и т. д. во всей звучащей фактуре, будет вам подсказкой. Для человека с европейской ритмической культурой поначалу такая система счета непривычна и отчасти неудобна. Мы с детства привыкли в размере 4/4 ощущать 1-ю и 3-ю доли сильной и относительно сильной.

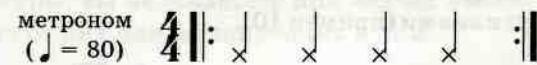
Поэтому отмечайте 2-ю и 4-ю доли не только счетом, но и движением. Когда вы занимаетесь дома, походите по комнате, делая шаги на эти доли (2-ю и 4-ю). Переносите при ходьбе вес тела с одной ноги на другую, попружиньте на каждой ноге. Почувствуйте, что ваш шаг состоит из нескольких элементов, т. е. время от доли

к доле будет заполнено несколькими физическими, а значит и мышечными действиями.

Эти упражнения могут показаться вам простыми, но вам в этой простоте нужно найти легкость и скоординированность. Для этого вам понадобится время.

Упражнение 2. Ставите метроном на темп 40–46. Затем вместе с ударами метронома отхлопываете пульс. Ваша задача — попасть в удар метронома. Когда вы хлопаете синхронно с ним, удар метронома будет не слышен.

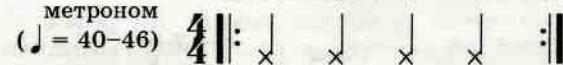
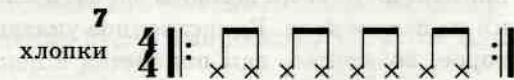
Упражнение 3. В этом же темпе устанавливаете для себя размер 4/4 и отмечаете хлопками 2-ю и 4-ю доли. К хлопкам вы также можете добавить шаги на 2-ю и 4-ю доли (пример 5).



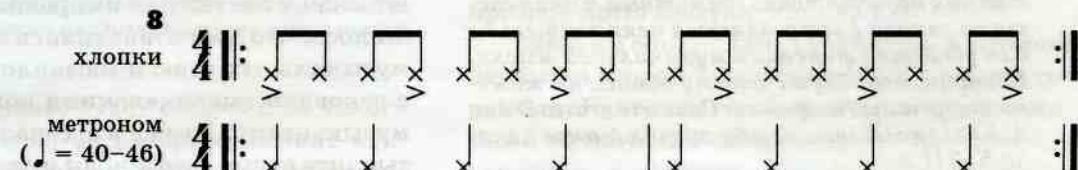
Упражнение 4. Метроном отмечает 1-ю и 3-ю доли, вы хлопками — 2-ю и 4-ю (пример 6).



Упражнение 5. Метроном отмечает четверти, вы хлопками — восьмые. Следите, чтобы хлопки были динамически равнозначными и одинаковыми по энергии (пример 7).



Упражнение 6. Обращайте внимание на исполнение хлопками акцентов: они выполняются с одинаковыми усилиями и динамикой (пример 8).



Упражнение 7. При исполнении «триольных» рисунков  не облегчайте вторую восьмую (пример 9).



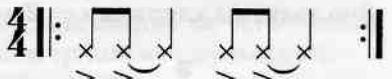
хлопки 

метроном
($\text{♩} = 80$) 

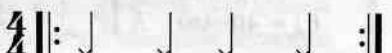
нога (шаги) 

Упражнение 8. В ритмических рисунках  оба звука исполняйте с одинаковыми усилиями (пример 10).



хлопки 

нога (шаги) 

метроном
($\text{♩} = 80$) 

В джазовой музыке нотная запись ритмических рисунков достаточно условна. В этой записи вы не найдете указаний, каким образом и какими штрихами должны звучать эти рисунки на самом деле. Единственное указание, которое, возможно, вам попадется в некоторых джазовых сборниках, это:



т. е. 2 восьмые равны триольным четверти и восьмой.

Не стоит думать, что такая упрощенная запись характеризует джазовых музыкантов как недостаточно грамотных. Такая система записи употребляется исключительно для удобства фиксации музыкальной мысли. Кстати, подобную систему записи вы можете встретить в... финале Concerto grosso D-dur A. Корелли. А это, между прочим, самое начало XVIII в.

Этот, очень упрощенный, вариант трактовки восьмых длительностей не наделит ваше исполнение чувством свинга. Но для начала вам нужно хотя бы привыкнуть к тому, чтобы не пропевать эти две восьмые дословно. Некоторые музыканты, объясняя новичкам, как читаются восьмые длительности, говорят о том, что нужно исполнять их как среднее между триольными четвертью и восьмой и пунктирным ритмом.

Между прочим, вы можете встретить и такую запись (пунктирный ритм):



Этот ритмический рисунок ни в коем случае не следует исполнять «дословно». В записи он означает то же, что и



Как видите, это еще одно описание джазового метро-ритма. Оно как бы дополняет предыдущее. И так до бесконечности. Развивая чувство свинга, с каждым разом педагог будет все больше конкретизировать — как, с каким чувством времени исполнять ритмические рисунки.

Кстати, это правило не касается музыки, которая исполняется в быстром темпе. Например, в бопе, или бибопе (bop, bebop), восьмые играются ровно, но... свинг все равно есть.

В своих домашних занятиях отводите работе с метрономом достаточное количество времени. Параллельно с этим, прослушивая записи, начинайте обращать внимание на то, как ритмически строит свою игру каждый музыкант в ансамбле — барабанщик, басист, пианист и др. В джазовом ансамбле «свингуют все».

ТАКИЕ РАЗНЫЕ СТАНДАРТЫ. ТЕМА, СТАНДАРТ, КВАДРАТ И ДРУГИЕ

Джазовыми стандартами называют мелодии, которые джазовые музыканты используют в качестве тем для импровизаций. Так сложилось, что ими становились яркие песни из музыкальных ревю и мюзиклов, написанных в основном американскими композиторами и музыкантами. Позже в арсенал джазового музыканта вошли босса-новы и самбы. Также му-

зыканты стали импровизировать и на мелодии поп- и рок-музыки.

Темы для импровизаций обычно так и называют *темами*, они же — джазовые стандарты. И хотя, повторюсь, этими темами становились песни, вы почти никогда не услышите от джазовых музыкантов, что они исполняют песни. Дело в том, что в нашем привычном понимании песня состоит из нескольких куплетов, в каждом из которых обычно есть припев — рефрен. В основе джазовых стандартов лежат структуры, в которых таких припевов нет. В этих структурах нужно научиться ориентироваться и уметь определять их на слух.

Каждый музыкант знает, т. е. может исполнить, определенное количество стандартов. У действующего джазового музыканта этот список постоянно пополняется. В приложении вы найдете примерный список стандартов, которые желательно знать на начальном этапе. Какие-то из них вы будете петь сами, а какие-то сможете узнавать в исполнении других музыкантов. Этот список не претендует на исчерпывающую полноту, вы сами сможете его дополнить. Названия тем должны вами запоминаться в первую очередь на английском языке. Русскоязычные переводы не всегда удачны, и музыканты не сразу вас поймут, если вы будете знать названия только на русском языке.

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ, БЕЗ КОТОРОГО ТОЖЕ НЕТ ПРАКТИКИ ДЖАЗА

Исполняя импровизацию на ту или иную тему, музыкант ориентируется на структуру, называемую **квадратом**. В джазе квадратами «меряется» длительность импровизационного соло, а джазовая композиция в целом состоит из последовательности нескольких квадратов.

В европейской классической музыке тоже существует понятие квадратности: этот термин применяют, когда число тактов в периоде кратно 2. Таким образом, период квадратного строения может состоять из 8, 10, 12 и т. д. тактов.

Период квадратного строения в академической музыке не следует путать с джазовым квадратом.

Квадрат в джазе будет состоять из такого количества тактов, из которого состоит конкретная тема для импровизации с ее гармони-

ческой основой, т. е. сколько первоначально звучит тема, столько по времени и будет звать импровизационный квадрат. Если, например, тема Кола Портера (*Cole Porter*) *Easy To Love* состоит из 32 тактов, то при игре импровизации на эту тему квадратом для музыканта будет именно 32-такт, и он в своей импровизации будет опираться на ту гармоническую структуру, которая лежит в основе этой темы. А вот в теме *Love For Sale* того же композитора квадратом будет построение из 64 тактов.

Так ли важно знать количество тактов в квадрате? Нужна ли нам эта арифметика? Арифметика, пожалуй, и не нужна, но ориентироваться в структуре, из которой этот квадрат состоит, чувствовать ее обязательно нужно.

В основе большинства стандартов лежат всего три структуры: AA₁, AABA и блюз. Зная эти структуры, вы не съебетесь при любых отклонениях от них или расширениях в них.

При определении формы мы ориентируемся на законченность музыкальной мысли и на гармонические кадансы.

Форма AA₁. Послушаем тему *All Of Me*. Квадрат здесь 32 такта (см. пример 11).

Он состоит из двух 16-тактов. Оба 16-такта имеют одинаковое начало, различаются они только окончаниями. Первый 16-такт завершается серединным (половинным) кадансом, а второй — завершенным кадансом. Если первый 16-такт обозначим буквой A, то второй будет A₁. Таким образом, структура этого стандарта — AA₁. Далее этот 32-тактовый квадрат с его гармонической последовательностью будет повторяться столько раз в течение композиции, сколько квадратов будет импровизировать тот или иной музыкант.

Форму AA₁ имеют, например, 32-тактовые темы I Can't Give You Anything But Love, How High The Moon, 36-тактовая Corcovado (Quiet Nights Of Quiet Stars).

Форма AABA. Это также распространенная форма джазового стандарта.

Послушайте или поиграйте из темника, например, *Satin Doll* (см. пример 12).

Здесь вы обнаружите структуру, в которой первый и второй 8-такты мелодически повторяются. Различие заключается лишь в гармонии 8-го такта. За ними следует 8-тактовое построение, в котором слышно гармоническое

All Of Me

Lyrics and Music by
S. Simons and G. Marks

A C E7 A7
All Of Me— why not take All Of Me.— Can't you see— I'm no good with-
Dm7 E7 Am7 D7
out you.— Take my lips— I want to lose them.— Take my arms— I'll nev-er
Dm7 G7 **A1** C E7 A7
use them. Your good-bye— left me with eyes that cry.— How Can I—
A7 Dm7 E7 A7 Em7
go on dear with - out you?— You took the part that once was my
A9 Dm7b5 G13 1. C Eb7dim7 Dm7 G7 2. C Fm6 C
heart. So why not take All Of Me. Me.

Satin Doll

Lyrics and Music by
D. Ellington, J. Mercer and B. Strayhorn

A Dm7 G7 Dm7 G7 Em7 A7 Em7 A7
Cig - a-rette hold - er which wigs me, o - ver her shoul - der, she digs me.
Ba - by shall we go out skip-pin', care - ful a - mi - go, you're flip - pin'.
Am9 D9 Abm9 Db9 1. C Dm7 Em7 A7 2. C F7 C **B** Gm7 C7
Out cat-tin' that Sat - in Doll. — She's no-bod - y's fool, so I'm
Speaks lat - in that Sat - in Doll..
Gm7 C7b9 FM7 Gm7 Am7 Bbm7 Am7 D7 Am7 D7b9
play - ing it cool as can be. — I'll give it a whirl, but I ain't for no girl— catch-ing me..
G7 Dm7 G7 **A** Dm7 G7 Dm7 G7 Em7 A7
(Spoken) Swich - E Roo-ney Tel - e-phone num - bers well you know, do - ing my rhum - bas
Em7 A7 Am9 D9 Abm9 Db9 C C7/E F Ab/Gb C G G7 C6/9
with u - no, and that 'n' my Sat - in Doll.

Fast Blues F7

отклонение, подводящее к репризе — последнему 8-такту, который в точности повторяет первый 8-такт. Таким образом, получаем:

$$8 \text{ тактов (A)} + 8 \text{ тактов (A или A}_1\text{)} + \\ + 8 \text{ тактов (B)} + 8 \text{ тактов (A)}$$

В этой форме часть В музыканты называют бриджем (англ. bridge — переход, мост). Это название следует запомнить.

Иногда джазовыми стандартами называют темы, написанные именно в этой 32-тактовой форме.

Форму ААВА имеют, например, 32-тактовые *Cry Me A River*, *Honeysuckle Rose*, 36-тактовые *My Fanny Valentine*, *Girl From Ipanema*.

В некоторых темниках вы можете встретить обозначение АВСА. Не пугайтесь. Послушайте, как звучит тема, и вы поймете, что по сути это та же ААВА.

НЕМНОГО БЛЮЗА

Еще одна форма, которую вы встретите в джазе, это 12-тактовый блюз. Имеется в виду не блюз как самостоятельный жанр, а блюз как построение, использующееся в джазе, где основой является гармоническая схема ТТТТ₇—СССТ—ДССТ.

Напомню, что Т — тоническое трезвучие, С — субдоминантовое трезвучие, Д — доминантовое трезвучие.

В джазовом блюзе основное — это именно такая гармоническая последовательность, в которой обязательно должна сохраняться последовательность Т₇—С от 4-го к 5-му такту. Поэтому блюз в джазе определяется не темпом и наклонением (минорным или мажорным), а именно этой гармонической последователь-

ностью. Именно поэтому в джазе может быть мажорный блюз в быстром темпе. Единственное, на что стоит обратить внимание, — если тема, например *Now Is The Time*, состоит из двух 12-тактов, то с музыкантами вы должны оговорить, что будете считать квадратом в данном случае: блюзовый 12-такт или 24 такта (два блюзовых 12-такта), т. е. столько, сколько звучит тема целиком (пример 13).

Существуют темы, имеющие структуру ААВА, где часть А — блюзовый 12-такт, например Route 66.

ИНТРОДУКЦИЯ. МЕЖДУ ПРОЧИМ

Джазовыми темниками пользуются все — и инструменталисты, и вокалисты. Правда, не всеми темниками вам будет удобно пользоваться. Дело в том, что в некоторых вы не найдете текстов (*lyrics*) даже к тем джазовым стандартам, для которых эти тексты существуют. Такие темники предназначены для инструменталистов.

Междур прочим, бывает и наоборот. Есть jazz-books, которые состоят из тем, изначально инструментальных, к которым были сочинены lyrics.

Допустим, вы выбрали понравившуюся вам тему, выучили ее и стали знакомиться с исполнениями этой темы разными музыкантами, в том числе и вокалистами. И вдруг вы обнаруживаете, что тема имеет вступление, которого нет в темнике (см. пример 14). Что тогда вы будете считать началом квадрата? И откуда взялось это вступление?

Дело в том, что часто темами для импровизаций становились песни из мюзиклов, а в мюзиклах многие вокальные номера предваряются

Fascinating Rhythm
из мюзикла *Lady, Be Good*

Lyrics and Music by
G. Gershwin and I. Gershwin

Вступление (Intro)

The musical score consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It includes chords E♭m, E♭m7, A♭7, A♭m7, G♭6, B♭7sus, E♭m, and A♭9. The lyrics are: "Got a lit - tle rhy - thm, a rhy - thm, a rhy - thm that pit - a - pats through my brain." The second staff continues with the same key signature and time signature, featuring chords E♭m, E♭m7, A♭7, A♭m7, G♭6, B♭7sus, E♭m, F7, B♭m, and B♭m7. The lyrics are: "So darn per - sis-tent, the day is - n't dis-tant when it - 'll drive me in - sane. Comes in the morn-ing with -". The third staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It includes chords E♭7, E♭m7, D♭6, F7sus, B♭m, E♭9, B♭m, B♭m7, E♭7, and E♭m7. The lyrics are: "out an-y warn-ing, and hangs a - round all day. I'll have to sneak up to it, some-day, and speak up to it." The fourth staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It includes chords F7, B♭7, Fm7, B♭7, Fm7, and B♭7. The lyrics are: "I hope it lis-tens when I say: 'Fas - ci - nat - ing rhy-thm, you've got me on the go!' и т. д." The section is labeled "Тема" (Theme) above the Fm7 chord.

вступлениями. Это очень похоже на форму речитатива с арией в европейской опере. Роль речитатива — ввести слушателя в суть дела, т. е. подвести к основному изложению темы в развитии сюжета. Как правило, речитатив мелодически нейтрален, т. е. не имеет яркой запоминающейся мелодии. Не имеет он и такой четкой структуры, которая присутствует в основной теме. Поэтому началом квадрата в этом случае будет считаться начало основной темы.

Кстати, на аккордовую последовательность интродукции музыканты в импровизационных квадратах никогда не импровизируют.

Поиграйте темы из джазового сборника, послушайте записи и потренируйтесь на слух определять формы джазовых стандартов. Это очень просто, так как эти структуры базируются на общих закономерностях музыкального восприятия.

ИМПРОВИЗАЦИЯ НА ТЕМУ. КОМПОЗИЦИЯ

Форма джазовой композиции очень редко ограничивается одним квадратом. Так бывает только в том случае, когда исполняется, например, баллада, да еще и в очень медленном темпе.

Обычно же джазовая композиция состоит из нескольких квадратов. Часто говорят, что джазовая композиция похожа на тему с вариациями. Только в классической вариационной форме тема или ее элементы слышны почти в каждой вариации — тема «обыгрывается» в разных фактурах и даже темпах, в ней может изменяться гармоническая схема и даже лад. А вот в джазовой композиции «обыгрывается» гармония темы. Саму мелодию темы в импровизационном квадрате вы скорее всего не услышите.

Итак, давайте рассмотрим, как строится джазовая композиция. Для начала возьмем тот тип композиции, который практически не требует предварительной аранжировки. Музыканты, встретившись на джем-сейшнене, будут исполнять именно такую композицию.

В первом и в последнем квадратах композиции будет звучать тема — ее начальное и заключительное проведение. Остальные квадраты — это импровизации участников ансамбля на заданную тему. Импровизационные соло каждого из них могут звучать как один квадрат и как несколько — о количестве квадратов музыканты договариваются заранее. Очередность игры между музыкантами внутри композиции тоже устанавливается заранее.

Допустим, состав, с которым вы поете, состоит из ритм-секции, трубача и саксофониста.

Все музыканты, включая вас, изъявили желание импровизировать по одному квадрату. В какой последовательности будут играться соло?

Итак, вы спели тему. Если вы собираетесь импровизировать, то логичнее всего, хотя и необязательно, что первый импровизационный квадрат останется за вами. После вас может играть саксофонист, потом трубач, затем пианист. Очередность, в которой играют эти музыканты, не принципиальна. А вот за барабанщиком и барабанщиком в композиции закреплены определенные места. Последний импровизационный квадрат, т. е. тот, который играется перед заключительным проведением темы, всегда принадлежит барабанщику. Барабанщик импровизирует перед барабанщиком в

предпоследнем перед темой квадрате. Если в композиции, которую вы исполняете, у ударных нет соло, то последним будет импровизировать басист.

Под басом в данном контексте имеется в виду инструмент, несущий на себе басовую функцию в гармонической фактуре вообще. Такими инструментами в джазовом ансамбле могут быть контрабас или бас-гитара (в раннем джазе это была туба). Если в буклете к компакт-диску в составе исполнителей написано bass, это значит, что музыкант играет на бас-гитаре; double-bass обозначает контрабас.

Схему последовательности импровизационных соло схематически можно изобразить так:

Тема	Импровизация Любой исполнитель*	Импровизация Любой исполнитель*
.....		

* Любой исполнитель, кроме контрабасиста (бас-гитариста) и ударника.

Имprovизация Контрабас или бас-гитара	Имprovизация Ударные	Тема
--	-------------------------	------

В этой схеме возможны следующие дополнения или изменения:

- Перед темой может быть вступление.
- Музыканты могут импровизировать не по целому, а по половине квадрата. Например, в форме ААВА один музыкант играет две первые части, т. е. А + А, другой вступает с бриджем и играет соответственно В + А.
- В последнем перед темой квадрате каждый из участников ансамбля может играть вообще по несколько тактов — по 4 или по 8. Музыканты как бы перебрасываются между собой фразами. Такой прием называется *call-and-response*.
- Не все инструменталисты, играющие в каком-либо ансамбле, имеют импровизационные соло. Так бывает в том случае, когда музыканты принимают участие в сольном концерте какого-либо исполнителя, чаще вокалиста. Тогда форма композиции выстраивается таким образом, чтобы все выступление строилось вокруг него одного. Помните также, что эта схема построения композиции в меньшей степени касается биг-бэндов. Для них пишутся подробные аранжировки, в которых оставляются места для импровизаций.

Прослушав достаточное количество джазовых композиций, вы научитесь без труда определять их структуру, а также любые в ней изменения. Этот навык вам пригодится для того, чтобы понимать, в каком месте композиции вы находитесь, сколько по протяженности должно звучать ваше соло и в какой момент вам нужно вступить на заключительное проведение темы.

ДЖАЗОВЫЙ СТАНДАРТ. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ. РАЗЪЯСНЕНИЯ

**Интерпретация (лат. interpretation) —
истолкование, разъяснение.**

В жанрах современной популярной музыки существуют песни, которые ассоциируются с тем или иным исполнителем. Например, песня *I Will Always Love You* связана с именем Уитни Хьюстон (W. Houston), *Yesterday* — с ливерпульской четверкой (не путать с джазовым стандартом Дж. Керна *Yesterdays*). А вот в истории джазового искусства мелодия какого-либо стандарта очень редко связана с именем

одного музыканта. Ведь один и тот же стандарт исполнялся и исполняется многими джазовыми музыкантами. В джазе индивидуальность конкретного музыканта определяется не наличием в его репертуаре песен, написанных специально для него, а его мастерством исполнить данный стандарт по-своему. Музыканты говорят так: сыграть свою версию.

Одно из главных «правил игры» в джазе — создание новизны и неожиданности в звучании джазового стандарта. Индивидуальный подход к построению фразы отличает версию одного исполнителя от версии другого. Поэтому «опытный» слушатель с интересом будет слушать один и тот же стандарт в разных интерпретациях. Кстати, посетителями джазовых клубов часто являются именно такие, искушенные, поклонники джазовой музыки. Многие из них знают ставшие уже классическими версии стандартов в исполнении, например, Эллы Фитцджеральд или Луи Армстронга. И когда вы исполните собственную оригинальную версию известной джазовой темы — они смогут по достоинству оценить ваш творческий подход.

Если вы готовитесь к джазовому конкурсу, то вы должны знать, что в жюри будут присутствовать компетентные музыканты, и они смогут «распознать», свою у вас версия или снятая. При этом музыкантам-инструменталистам может быть не знакома конкретная вокальная версия, которую вы сняли, но они все равно «распознают», является ли вы автором версии, которую исполняете. Как? Поэтому, как вы свингуете, как расставляете штрихи, как строите фразу и т. д. Другое дело, если вы принимаете участие в концерте, где работаете на «неджазовую» аудиторию. Тогда чужая интересная и яркая интерпретация для публики может прозвучать эффектно. В данном случае срабатывает принцип новизны для данной конкретной аудитории.

Если в дальнейшем ваша исполнительская деятельность будет развиваться в джазовой сфере, то, скорее всего, и ваша сольная программа будет складываться из собственных версий джазовых стандартов.

Когда вы только учитесь азам джазового пения и снимаете варианты исполнения стандартов другими музыкантами — вы исполняете их версии. Если вам знакомы закономерности интерпретации джазового стандарта, то копирование — хороший способ, чтобы научиться понимать, как делают это они.

Но наступит момент, когда вам уже захочется подготовить свою версию понравившейся вам темы. Для этого проделаем определенную работу.

1. Сначала выберем тему и познакомимся с ней, т. е. разучим ее в том виде, в котором она дана в темнике. Будет полезно сначала ее просольфеджировать, прояснить ритмические рисунки, подставить текст под мелодию. Это необходимо на стадии освоения музыкального материала. Подчеркну, что мы сейчас не говорим о том, какую вокальную работу нужно провести. Об этом разговор пойдет позже.

2. Итак, тему вы разучили. До того как начать над ней работать, вы наверняка уже слышали ее в чьем-то исполнении. Возможно, это исполнение было ярким и выразительным. Кстати, может быть, отчасти именно поэтому вам тоже захотелось ее спеть? Тогда вернитесь к той записи и прослушайте ее еще раз.

3. Затем найдите и послушайте этот же стандарт в исполнении других певцов. Что общего в этих разных версиях? Чем они отличаются друг от друга?

Если вы занимаетесь с педагогом, он поможет вам проделать такой анализ и обратит ваше внимание на важные нюансы в исполнении выбранного стандарта тем или иным певцом.

А сейчас сделаем эту работу вместе.

1. Я выбрала тему *Lullaby Of Birdland*. В примере 15 вы видите, как этот стандарт записан в темнике.

Структура квадрата: ААВА.

2. Теперь послушаем запись этого стандарта в исполнении Сары Воан из альбома *Sarah Vaughan With Clifford Brown* (1954 г.). Пожалуй, это одна из самых известных и ярких версий исполнения этой темы.

3. Я выбрала еще две версии исполнения этой темы. Версию Дайаны Ривз из альбома 2001 г. *The Calling (Celebrating Sarah Vaughan)* и версию Мела Торме с диска *Mel Torme With Marty Paich's Dek-Tette* (1956 г.).

На мой взгляд, эти интерпретации интересно послушать, снять и проанализировать по следующим причинам. Дайна Ривз, наиболее молодая из троих выбранных мной певцов, со своих самых первых шагов в мире джаза боготворила творчество Сары Воан. Естественно, она прослушала множество ее записей и не отрицает влияния Сары Воан на ее собственное творчество. Кстати, альбом Д. Ривз *The Calling (Celebrating*

Lullaby Of Birdland

15

*Lyrics by G. D. Weiss
Music by G. Shearing*

Relaxed Swing

Fm6 Dm7b5 G7b9 C7b9 Fm7 DbM7 Bbm7 Eb7
Lul - la - by Of Bird - land that's what I al - ways hear when you sigh.

Cm7 Fm7 Bbm7 Eb7b9 AbM7 Db9 Gm7b5 C7
Nev - er in my word - land could there be ways to re - veal in a phrase how I feel!

Fm6 Dm7b5 G7b9 C7b9 Fm7 DbM7 Bbm7 Eb9 Cm7 Fm7
Have you ev - er heard two tur - tle doves bill and coo when they love? That's the kind of mag - ic

Bbm7 Eb7b9 AbM7 Eb7 Ab Cm7b5 F7b9 Bbm7
mu - sic we make with our lips when we kiss! And there's a weep - y old wil - low;

Eb7b9 AbM7 Cm7b5 F7b9 Bbm7 Eb7b9
he real - ly knows how to cry! That's how I'd cry in my pil - low if you should tell me fare - well

AbM7 C7 Fm6 Dm7b5 G7b9 C7b9 Fm7 DbM7
— and good - bye! Lul - la - by Of Bird - land whis - per low, kiss me sweet

Bbm7 Eb9 Cm7 Fm7 Bbm7 Eb7b9 1. AbM7 Db9
and we'll go fly - in' high in bird - land, high in the sky up a - bove all be - cause

Gm7b5 C7 2. AbM7 Bbm7 Eb9 AbM7 Bbm7 AM7 AbM9
— we're in love! all be - cause we're in love!

Sarah Vaughan) является своеобразным посвящением великой певице.

А Мел Торме много выступал с пианистом и композитором Д. Ширингом, сочинившим этот известный стандарт. Вместе они записали 5 альбомов.

У каждого из трех исполнителей свое «прочтение», своя трактовка этого известного стандарта. В то же время, во всех трех записях присутствует свинг — это главное и это общее.

В каждой версии мы не будем анализировать всю композицию целиком, а ограничимся лишь первоначальным проведением темы.

При этом мы будем рассматривать пока только следующие изменения в звучании темы относительно «первоисточника», т. е. того, как она дана в джаз-буке:

- 1) звуковысотные изменения;
- 2) изменения в ритмических рисунках;
- 3) изменения в форме квадрата.

16 в темнике

версия М. Торме

Кстати. Изменяться может и первоначальный размер стандарта. Например, тема, написанная в размере 3/4, может быть исполнена в размере 4/4, а тема, изначально звучащая в размере 4/4, может быть «переделана» в 5/4.

Хочу отметить, что при записи нотной строчки вне нашего пристального внимания останутся исполнительские штрихи, нюансы, приемы звукоизвлечения и фразировка (разговор о ней еще впереди). Для начала мы будем фиксировать только явные отличия этих версий от того, как тема записана в темнике.

У каждого из певцов своя тональность. Мы же для удобства запишем все версии в одной тональности — в той, в которой она записана у нас в джаз-буке. Так нагляднее будут видны изменения.

1. Версия Сары Воан.

Тема начинается после вступления, в котором певица поет скэтом в унисон вместе с инструментами. В данной версии исполнения этой темы Сарой Воан мы не услышим интоационных изменений, нет изменений и в ритмических рисунках. Тем не менее, это одно из лучших исполнений этого стандарта в истории джаза.

2. Версия Мела Торме.

Тема исполняется без ритмических изменений. В этой версии есть лишь одно незначительное звуковысотное изменение мелодии в бридже в тактах 17–18 (пример 16).

3. Версия Дайаны Ривз.

В этой версии в теме есть ритмические и звуковысотные изменения, которые вы с легкостью услышите (отмечены в примере 17, Д. Ривз исполняет этот стандарт в до миноре,

Lullaby Of Birdland

версия Д. Ривз

*Lyrics by G. D. Weiss
Music by G. Shearing*

Relaxed Swing

Fm6 Dm7b5 G7b9 C7b9 Fm7 D♭M7 B♭m7 E♭7
Lul - la - by Of Bird - land that's what I al - ways hear when you sigh.

Cm7 Fm7 B♭m7 E♭7b9 A♭M7 D♭9
Nev - er in my word - land could there be ways to re - veal in a phrase

Gm7b5 C7 Fm6 Dm7b5 G7b9 C7b9 Fm7 D♭M7
— how I feel! — Have you ev - er heard two tur - tle doves bill and coo

B♭m7 E♭9 Cm Fm B♭m7 E♭7b9 A♭M7 E♭7
when they love? That's the kind of mag - ic mu - sic we make with our lips when we

A♭
kiss! With our lips when we kiss!

Cm7b5 F7b9
And there's a weep - y old

B♭m7 E♭7b9 A♭M7 Cm7b5 F7b9

wil - low; he real - ly knows_ how to cry! That's how I'd cry in my

B♭m7 E♭7b9 A♭M7 C7 Fm6 Dm7b5

pil - low if you should tell me fare - well and good - bye! Lul - la - by Of Bird - land

G7b9 C7b9 Fm7 D♭M7 B♭m7 E♭9 Cm7 Fm7

whis - per low, kiss me sweet and we'll go_ fly - in' high in bird - land

B♭m7 E♭7 A♭M7 D♭9 Gm7b5 C7

high in the sky up a - bove all be - cause we're in_ love! И Т. Д.

* Квадратной скобкой под нотами обозначен вариант исполнителя.

18

I Remember You

*Lyrics by J. Mercer
Music by V. Schertzinger*

Moderately

GM7 C♯m7b5 F♯7 GM7 Dm7 G7 CM7 F7

I Re-mem-ber You. You're the one who made my dreams come true a few kiss-es a-

Bm7 E7 Am7 D7 GM7 C♯m7b5 F♯7 GM7 Dm7 G7 CM7 F7

go. I Re-mem-ber You. You're the one who said: "I love you, too." I do. Did-n't you

GM7 Dm7 G9 CM7 F♯m7 B7 EM7 F♯m7 B7 EM7 E6 Em7 A7

know? I re-mem-ber too a dis-tant bell and stars that fell like rain, out of the

DM7 Am7 D7 GM7 C♯m7b5 F♯7 GM7 Bm7b5 E7b9 Am7

blue. When my life is through and the an-gels ask me to re - call

F7 GM7 A9 A♭dim7 Bm7 E7 Am7 D7b9 | 1. GM7 Am7 D7 | 2. GM7

the thrill of them all, then I shall tell them I Re - mem - ber You. You.

I Remember You

19

*Lyrics by J. Mercer
Music by V. Schertzinger*

A

FM7

Bm7b5 E7

FM7

темник

I Re - mem - ber You.
You're the one who.

версия

I Re - mem - ber You.
You're the one who.

темник

made my dreams come true a few kiss - es a - go.

версия

made my dreams come true a few kiss - es a - go.

темник

A

I Re - mem - ber You.
You're the one who who said: "I love you,"

версия

Re - mem - ber You.
You're the one who said: "I love you,"

темник

BbM7

Eb7

FM7

Cm7 F7

too."

I do.

Did - n't you

know?

версия

too." I do. Did - n't you know?

темник

B B♭M7 E m7 A7 DM7

I re - mem - ber too a dis - tant bell

версия

I re - mem - ber too a dis - tant bell _____

темник

E m7 A7 DM7 D6 Dm7 G7 3 CM7 Gm7 C7

and stars that fell like rain, out of the blue.

версия

and stars__ that fell like rain, out of the blue. _____

темник

A F M7 B m7 5 E 7 F M7 Am 7 5 D 7 9 G m7 E b 7 3

When my life is through and the an - gels ask me to re - call the thrill of them

версия

When my life is through and the an-gels ask me to re - call the thrill of them _____

темник

F M7 G 9 G #dim Am 7 D 7 G m C 7 9 F M7

all, then I shall tell them I Re - mem - ber You.. _____

версия

all, then I shall tell them I Re - mem - ber You. _____

в нотах для наглядности ее версия дана в оригинальной тональности). Также здесь есть изменение в структуре квадрата: в части А перед бриджем вы услышите 3-тактовое расширение. Таким образом, вторая часть А — 11 тактов вместо восьми «положенных».

Основа для того, чтобы научиться подготавливать собственную версию, — тема из джаз-бука, а также транскрипция (расшифровка) версий, спетых или сыгранных мастерами, и «копирование» этих версий.

Основа для подготовки собственной версии стандарта — тема из джаз-бука.

Допустим, вы проделали подобную работу много раз и захотели самостоятельно подготовить свою интерпретацию понравившегося стандарта. В вашем распоряжении — выбранная тема и ваш предыдущий опыт.

Возьмем, к примеру, *I Remember You*. В примере 18 (с. 25) вы видите, как она записана в темнике.

В ритмических рисунках нет разнообразия. Если вы будете исполнять эту тему дословно, т. е. старательно выпевать ее четвертями, то получится скучная предсказуемая музыка.

Поимпровизируйте с текстом. Почитайте его так, будто вы разговариваете с собеседником, доверительно рассказываете ему свою историю. Один из вариантов интерпретации этой темы вы видите в примере 19 (с. 26–27).

ДЖАЗОВЫЙ СТАНДАРТ. ФРАЗИРОВКА

Огромную роль в работе над собственной версией стандарта имеет стилистически грамотная фразировка. Фразировка — мощное средство сделать свое исполнение выразительным. Здесь речь пойдет о понятии фразировки в джазовой музыке.

Фразировка — членение мелодической линии на фразы. Фразировка проявляется только в процессе живого исполнения. Выразительные элементы джазовой фразировки — паузы, цезуры, взятие дыхания.

Музыкальная фраза — это логическая последовательность звуков. Способ исполнения этой последовательности (слитно или раздельно), выделение главных и проходящих звуков называется артикуляцией (*лат. articulation* — расчленяю, членораздельно произношу).

Джазовая артикуляция отличается от артикуляции в европейской академической музыке. Артикуляция на духовых инструментах отлична от артикуляции при игре на струнных. В джазе в артикуляции вокалиста и музыканта, играющего на духовом инструменте, много общего. Освоение джазовой артикуляции — важнейшая задача при обучении джазовому пению.

Вы уже знаете, что в джаз-буке мелодическая линия песни записана очень условно. Можно сказать, что это схема, разнообразить и наполнять которую вы можете разными способами — количество вариантов, которое находится в вашем распоряжении, бесконечно. Следовательно, одну и ту же песню каждый раз можно исполнять по-разному. Можно начать фразу раньше или позже относительно *граунд-бита*, делать внутри нее цезуры, выделять в ней те или иные слова, и каждый раз этот процесс будет увлекать слушателя, создавая ощущение спонтанности и новизны. При пении также имеет значение, в какой момент и как вы берете дыхание, где делаете цезуру.

Граунд-бит (*англ. ground beat* — основная пульсация), или, сокращенно, **бит** (*англ. pulsation*) — метрическая пульсация. Является временной базой, на основе которой солист может: 1) изменять ритмические рисунки в мелодической линии песни; 2) начинать фразу раньше или позже наступления «контрольной» точки.

Контрольная точка — время начала фразы или определенного звука.

Если вы хорошо усвоили гармонический каркас темы, то для вас не составит труда по смене гармоний определить, в какой части квадрата вы находитесь. За «контрольные» точки мы примем смену гармоний в аккордовой последовательности, которая происходит на основе граунд-бита.

Существует несколько вариантов начинать фразу относительно граунд-бита:

1) в тот момент времени, который указан в нотах (пример 20);

2) позже этого момента — запаздывающая (*back*, или *behind*) фразировка (пример 21);

3) раньше этого момента — так называемая опережающая (*ahead*) фразировка (пример 22);

Слушая других исполнителей, обращайте внимание, каким образом они «играют» с фразой, как подают текст песни.

Когда вы поете тему (песню) на английском языке, этот язык на время исполнения должен стать для вас «родным», а слова, которые вы поете — единственными, с помощью которых вы рассказываете о своих чувствах и своем отношении к тому, о чем поете.

Early Autumn

Lyrics by J. Mercer

Music by R. Burns and W. Herman

Slowly

B_b7 E_bM7 D7 D_bM7

When an Ear-ly Au-tumn walks the land__ and chills the breeze and touch-es with her hand__

C7 C_bM7 B_b7 Gm7 C7

the sum-mer trees, per -haps you'll un -der -stand__ what mem-o-ries I own. И Т. Д.

Early Autumn

Slowly

B_b7 E_bM7 D7

When an Ear - ly Au - tumn walks the land__ and chills the breeze and

D_bM7 C7 C_bM7

touch-es with her hand__ the sum-mer trees, per -

C_bM7 B_b7 Gm7 C7

haps you'll un -der -stand__ what mem-o-ries I own. И Т. Д.

Early Autumn

Slowly

B_b7 E_bM7

When an Ear - ly Au - tumn walks the land__

D7 D_bM7 C7

and chills the breeze__ and touch - es with her hand__

the sum-mer trees, per -

C_bM7 B_b7 Gm7 C7

haps you'll un -der -stand__ what mem-o-ries I own. И Т. Д.

Если вы хорошо понимаете значения слов, которые поете, то вы сможете выстроить драматурию в словесном, а затем и музыкальном тексте. В каждой фразе, которую вы поете, найдите смысловые акценты — они помогут вам выделить те или иные слова или словосочетания.

Используйте цезуры и паузы так, как бы вы их использовали в речи.

Каждый певец передает в исполняемой им песне настроение и атмосферу, созвучную его эмоциональному и музыкальному опыту. Поэтому у каждого свои средства, с помощью которых тема приобретает индивидуальное и неожиданное звучание.

Одному исполнителю свойственно привносить в мелодию интонационные и ритмические изменения, другому — «играть» с фразой, не внося изменений в звуковысотностный контур мелодии.

А кто-то вообще никаким образом не будет изменять тему, ни ритмически, ни интонационно. Он только просвингует ее, т. е. споет со свингом. Кстати, научиться этому — самое главное для того, чтобы стать хорошим джазовым исполнителем.

VKONTAKTE С МУЗЫКАНТАМИ. ПАРА АКЦЕНТОВ

Я не знаю, сколько вам понадобится времени, чтобы подготовить несколько джазовых стандартов. Но если в процессе занятий ваше желание заниматься джазовым исполнительством укрепилось и вы решили попробовать себя на джазовой сцене, то вам не обойтись без сотрудничества с музыкантами. Я перечитала последнюю фразу, и словосочетание «сотрудничество с музыкантами» прозвучало для меня как-то официально и безжизненно. Наверно, это словосочетание удачно для того, чтобы использовать его в резюме, но для описания деятельности джазового музыканта оно, пожалуй, не подходит. Итак, сотрудничество с музыкантами заменим на «совместную игру», музыкаль-

ное общение, которые дают радость и энергию вам, вашим партнерам и слушателям.

Не важно, где вы собираетесь впервые музипировать, на джем-сейшнене или на репетиции. Важно другое. Вы можете растеряться — это нормально для новичка. Поводов для растерянности может быть много, но ваша серьезная предварительная подготовка сведет их к минимуму.

Выберите стандарты, которые собираетесь петь. Определите, в каких тональностях они у вас звучат наиболее естественно и выразительно. Распишите цифровки — они могут пригодиться. Если даже знакомую музыкантам тему вы поете не в оригинальной тональности, то им придется транспонировать. Будет здорово, если вы облегчите им задачу. К тому же вы сэкономите на репетиции время, за что музыканты будут вам благодарны.

К каждому стандарту потренируйтесь задавать темп. Он должен быть удобным для вас. Не стесняйтесь взять инициативу на себя, иначе музыканты могут начать играть композицию в темпе, который для вас будет слишком быстрым или неоправданно медленным. Зачем вам лишний дискомфорт?

Джаз — искусство импровизации, и часто в процессе игры бывает так: уже не музыканты управляют игрой, а игра — музыкантами. Вы можете усердно готовиться к выступлению, но на концерте в какой-то момент включается интуиция и вместо предварительных задумок и заготовок спонтанно возникают новые интересные идеи, которые вносят в ваше исполнение знакомой музыки новизну, оригинальность и свободу. Кстати, такое бывает не только с музыкантами, но и с актерами — со всеми, кто выходит на сцену, выходит к аудитории. Ведь импровизация присутствует в любом творческом процессе.

Но...

Но, пока вы не набрали достаточного сценического опыта, опирайтесь на домашние заготовки. Заранее продумывайте фразировку, много вариантов фразировки. Выстраивайте драматурию песни. Не забывайте о штрихах, артикуляции и динамике. И будьте готовы к... импровизации.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

О ГОЛОСЕ И СРЕДСТВАХ, С ПОМОЩЬЮ КОТОРЫХ ДОСТИГАЮТСЯ ЦЕЛИ

В БЕСКОНЕЧНОСТЬ И ОБРАТНО

Вот и пришло время поговорить о джазовом вокале, т. е. о том, какими техническими навыками и приемами должен владеть певец, исполняя джазовый репертуар. Не случайно, что в пособии по джазовому пению эта глава появилась не сразу. Подчеркну еще раз, что освоение искусства джазового вокала в первую очередь начинается с освоения музыкального языка джаза, т. е. со стилистики.

Эти две огромные задачи — знакомство со стилистикой и развитие голоса — чаще всего решаются параллельно. Я в своей педагогической практике почти не встречала людей, которые начинают изучение джазовой стилистики, блестяще владея к тому моменту своим голосом. Ведь такое владение голосом предполагает, что человек уже обладает не только вокальным, но и сценическим опытом, а это означает, что определился он и с жанром, в котором работает. Отчасти поэтому исполнение джаза, который берутся петь маститые академические вокалисты, — случай редкий, не гарантирующий удачного результата. Более распространен вариант, когда музыкант-инструменталист, владеющий азами джазовой стилистики, проявляет интерес и предрасположенность к пению. Тогда большая часть работы с ним будет отведена постановке голоса.

В данной части я коснусь лишь основных моментов в работе над развитием певческого голоса, расскажу о принципах, которыми я руководствуюсь в такой работе. Также я вас познакомлю с некоторыми из многочисленных упражнений, используемых мной, — их вы найдете в аудиоприложении на компакт-диске.

Развитие вокально-певческих навыков исполнителя любого направления, в том числе и джазового, предполагает:

- 1) работу над постановкой голоса;
- 2) освоение специфических способов и приемов, использующихся в данной стилистике.

Под постановкой голоса понимается процесс развития певческого голоса и выработки в нем качеств, необходимых для дальнейшей профессиональной работы в каком-либо жанре вокального искусства.

Приведу цитату из книги «Певческий голос» выдающегося французского ученого Рауля Юссона. Всю свою жизнь он посвятил исследованиям в области физиологии механизмов голосообразования и вокального искусства. Обобщая главу, в которой анализируются различные типы вокальной техники, он пишет:

«Видимо, без вреда для голоса можно петь, используя любой тип вокальной техники, но при одном условии: петь не слишком высоко, не сильно, недолго и нечасто. Трудности и опасности для гортани возникают только тогда, когда певец пытается нарушить одну из четырех последних рекомендаций. В этом случае многообразие безвредных типов вокальной техники сразу сократится...».

Это высказывание можно перефразировать следующим образом. В процессе работы над постановкой голоса мы должны учитывать и развивать те механизмы формирования голоса певца, которые позволят ему в дальнейшем петь высоко, сильно, долго, часто — конечно, в разумных пределах, и без вреда для голоса.

Как человек, много работающий и в коррекционной вокальной педагогике, могу сказать

так: в процессе занятий пением голосовой аппарат певца должен становиться выносливее и здоровее. Певец должен научиться справляться с вокально-техническими трудностями. Если занятия пением эффективны, жалобы на различного рода состояния дискомфорта в области горла уменьшаются, а в дальнейшем и вовсе исчезают. И никак не наоборот.

Выше мы уже говорили о том, какими навыками должен обладать джазовый вокалист. Один из них — управление своим голосом. Под управлением голосом подразумевается скоординированная, а не разрозненная работа нескольких систем голосового аппарата. Как и в любой другой манере, в первую очередь необходимо освоить базовые приемы по управлению певческим дыханием и дыхательной опорой, ведь без них невозможно точно интонировать и корректно исполнять штрихи и фразировку. Необходимо научиться «ловкости» в использовании резонаторов, без нее не добиться выразительности пения и тембральной ровности диапазона. Важна и скоординированная работа артикуляционного аппарата. Особое внимание следует обратить на свободное и непринужденное положение гортани. Вы не должны чувствовать, как во время пения работают мышцы горла и шеи.

В процессе занятий пением, приобретая навыки свободного вокального звукоизвлечения, раскрывается тембр голоса и вырабатывается его индивидуальное звучание. На эти ключевые моменты ориентируются, кстати, все педагоги вокала, работающие с будущими профессиональными вокалистами. «Все» — это значит и педагоги академического, и народного, и эстрадного пения.

На начальном этапе обучения вокальному искусству важно все, что касается развития вокальной техники. Если на этом этапе что-то пропустить, то на этапе активного исполнения репертуара исправление ошибок будет дорого стоить.

И в академическом, и в народном пении вокалист тоже должен свободно владеть своим голосовым аппаратом. Тем не менее, почему попытки исполнения джаза певцом, имеющим академическую постановку голоса, чаще всего безуспешны? Чтобы ответить на этот вопрос, поговорим о некоторых факторах, на которые делается акцент при обучении джазовому, а также эстрадному вокалу.

Оставим на время в стороне джазовую стилистику и поговорим в общих чертах о манере звукоизвлечения в джазовом вокале. Чем она отличается, например, от академического?

В настоящем пособии передо мной не стоит задача в развернутом виде описать процесс постановки и развития голоса. Этой теме посвящена другая моя работа, где я подробно останавливаюсь на многих аспектах работы над голосом, объясняю понятия и термины, употребляемые мной.

ПОГОВОРИТЬ О РЕЗОНАТОРАХ — ЭТО «СВЯТОЕ»

Ведущими резонаторами, владение которыми развивается в первую очередь у академического вокалиста, являются головной и назальный (так называемая «маска»). На использование грудного и ротового резонаторов в процессе постановки голоса в академическом пении специального акцента не делается, говорится только о формировании близкого слова. Это закономерно, так как академический вокалист поет без «подзвучки» и ему необходимо заполнить своим голосом концертный или театральный зал. Участие в большей степени именно головного резонатора и «маски» придает голосу полетность и блеск.

В своей практической работе, как над постановкой голоса, так и при его коррекции, я руководствуюсь следующим принципом. Основным резонатором, без которого невозможно любое, в том числе джазовое и эстрадное, пение, является в первую очередь ротовой. Обычно в вокально-педагогической литературе его называют рото-глоточный. На его основе строится эмоционально-выразительная речь. Я же особенно выделяю ротовой отдел рото-глоточного резонатора. Этот резонатор может использоваться как в «чистом виде» на всех участках диапазона, так и смешиваться с другими резонаторами: в нижнем регистре он смешивается с грудным, в верхнем — с головным. Именно ротовой резонатор придает голосу индивидуальное звучание. Благодаря оптимальному озвучиванию этого резонатора и смешиванию его с другими мы различаем голоса людей. И именно использование этого резонатора является основой для микрофонной подачи голоса.

Вообще, если говорить о неакадемических манерах пения, мы должны коснуться еще од-

ного аспекта певческой практики. Одни педагоги «выстраивают» голос с опорой на грудной резонатор, другие прививают ученику смешанный способ звукоизвлечения.

Важно! Если использовать в пении ротовой резонатор на всем диапазоне голоса, во всех его регистрах, тогда способ звукоизвлечения по сути уже будет смешанным. Другое дело, с какой степенью интенсивности в этом смешивании (микстовании) будут участвовать другие резонаторы.

Отчасти поэтому в среде певцов и вокальных педагогов еще существует стереотип: в джазовом пении используется способ звукоизвлечения, основанный на активном (а часто на практике — и на гиперактивном) использовании грудного резонатора, в академическом — смешанный. В российской вокальной педагогике этот же стереотип выражается в разделении педагогов вокала на «эстрадников» и, например, «академистов».

В основе такого, я бы сказала, атавизма в условном делении педагогов лежат достаточно глубокие причины, обсуждать которые мы сейчас не будем, так как это выходит за рамки нашего общения на страницах этой книги.

Поэтому в некоторых случаях формирование звучания голоса ученика во многом зависит от субъективной приверженности педагога к определенной установке в работе над голосом. И, к сожалению, в этом случае при работе над раскрытием голоса не всегда происходит опора на индивидуальные особенности голосовой природы ученика.

Помните об индивидуальном подходе в вокальной педагогике? Его никто не отменял. В общих чертах этот подход заключается в следующем.

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПОДХОД — КАЖДОМУ

На начальном этапе раскрытия голоса мы, я повторюсь, работаем над постановкой дыхания, эффективным использованием резонаторно-артикуляционной системы, стабильным и непринужденным положением гортани при пении и координацией всех систем певческого аппарата. В процессе систематических занятий голос ученика начинает раскрываться, приобретает свободу. Если при этом мы не вмешива-

емся в «развитие событий» со своими установками и представлениями о том, как должен звучать голос конкретного человека в определенной манере или стилистике пения, то мы обнаружим, что голос одного ученика приобретает более насыщенное звучание, в котором явно превалирует грудное звучание, а другого — смешанное (но на основе ротового резонатора у того и у другого). В то же время опытный вокальный слух педагога в обоих случаях определяет звучание голоса как свободное, естественное, полноценное. Ученику удобно петь, при этом педагог отмечает появление в его голосе качеств, необходимых для профессионального пения.

Между прочим, раскрытию индивидуальной природы конкретного певца всегда сопутствует удобство и комфорт в процессе пения для самого поющего.

Индивидуальная природа, о которой так много говорится, это — анатомическое строение голосового аппарата, физиология и психоэмоциональная конституция певца. Все это — природные данные, проявленные и не очень. Они не зависят от того, поет человек в данный момент или молчит. Это то, что есть. А удобство проявляется только в процессе звучания. При этом степень удобства бывает разной, она зависит и от технической подготовленности певца на каждый конкретный момент времени. В этом заключаются одни из «ножниц» вокальной педагогики — соответствие степени удобства в пении степени раскрытия индивидуальной природы на каждом этапе обучения. Нащупать некий оптимальный баланс в этом процессе — ответственная задача вокального педагога.

Можно сказать и так: индивидуальная природа конкретного певца должна соответствовать удобству при воспроизведении выбранного эталона звучания. К чему это я?

Бывает так, что начинающие вокалисты снимают в большей степени манеру звукоизвлечения «черных» джазовых певцов и, к сожалению, стилистику в меньшей. Если голос ученика обладает схожей природой с выбранным «эталоном» звучания, то результат может быть убедительным. Если же по своей природе у начинающего певца легкий и высокий тип голоса, а он подражает вокалисту, в голосе которого слышит явную опору на грудное звучание, то результат может быть неутешительным, разрушающим еще не сформированный

голос. Звук будет негибким, лишенным динамики. Возможны сложности с чистотой интонации. В голосе будет слышен регистровый переход.

Вокальная педагогика — область, в которой разнообразные школы и различные педагоги предлагают свои стили работы, свои системы раскрытия и постановки голоса. И каждый из этих стилей и систем имеет право на существование. Мои же рассуждения по поводу различных способов звукоизвлечения — это лишь возможность обобщить наблюдения за явлениями, имеющими место в обучении пению на основе моего собственного опыта работы.

Учились и учатся ли постановке голоса выдающиеся джазовые певцы?

Современные джазовые певцы, американцы и европейцы, проходят обучение в университетах, консерваториях, колледжах и т. д. Очевидно, что в наше время ни один профессионал, работающий на сцене, не обойдется без системного обучения вокальному искусству. А вот на заре джаза организованного обучения вокалу не было. «Звездами» становились те певцы, которые помимо общей и музыкальной одаренности имели природную постановку голоса.

Все, кто преподает вокал в учебных заведениях, отмечают, что в настоящее время людей с природной постановкой голоса очень мало. Во всяком случае, учиться в колледжи и консерватории такие самородки приходят исключительно редко. Чаще приходят люди с явными вокальными данными, но не раскрытой голосовой органикой. И тогда мы вынуждены возвращаться к тем механизмам работы голоса, что нам дала природа при рождении, а мы их по разным причинам успели забыть.

PRO ГОЛОС

В каждом человеке от рождения заложены огромные возможности. И уже давно доказано, что петь может каждый. Точнее, любой, кто не имеет патологий в органах голосообразования. Почему же так мало людей с «природной» постановкой голоса?

Одна из жизненно необходимых и важных человеческих потребностей — потребность в общении и в выражении своих чувств и эмоций — она зависит от способности человека издавать звуки. Эта способность, в свою очередь, связана с пением гораздо теснее, чем мы думаем.

У каждого младенца голосовой аппарат работает эффективнее, чем у взрослого. Вспомните своих детей или себя в детском возрасте. И у них, и у вас в голосе были требовательные и плачущие, радостные и удивленные интонации. А сейчас их наверняка стало проявляться меньше.

Все дети рождаются со способностью кричать, визжать, смеяться, умеют они и баловаться голосом, т. е. кривляться. В процессе взросления эти голосовые проявления постепенно куда-то исчезают, ребенок становится более стеснительным, а его ГОЛОС превращается в голос.

Уже много лет я работаю вокальным педагогом. Работаю с профессиональными певцами, а также с теми, кто хочет посвятить свою жизнь вокальному искусству. И даже у этих людей, несмотря на явные певческие данные, возникают сложности, связанные с «трудным» детством их голоса, со стрессами, которые остались в мышечной памяти тела.

В своей работе я опираюсь на методику «Возвращение к голосу», которая сформировалась у меня за многие годы работы. «Возвращение к голосу» — комплексный подход к раскрытию голоса. Эта методика помогает певцу «вспомнить» врожденные механизмы функционирования (извините за научообразность) своего ГОЛОСА, а также подготавливает его к пению в выбранной им стилистике.

С любой проблемой, возникающей в процессе воспитания певца, можно справиться, если, конечно, у человека осталось желание петь, раскрывать свой голос и свой творческий потенциал.

Желание петь — это изначально позитивная энергия, ее истоки находятся в любви к пению. Именно они лежат в основе потребности и интереса в совершенствовании и постижении певцом своей профессии. А использование природных механизмов работы голоса помогает раскрытию его голосовой органики и приводит к долгой и успешной сценической карьере.

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ГОЛОСУ

Я предлагаю вам несколько упражнений, выполнение которых поможет вам осознать и почувствовать те голосовые механизмы, с которыми человек рождается. Эти механизмы действуют и в певческом голосе. Если мы в управлении голосом используем эти механизмы, то петь становится намного легче.

Различайте слова «механизм» и «механика». В контексте нашей работы над голосом под механизмом подразумевается системная, т. е. функциональная работа всего голосового аппарата.

Цикл упражнений, записанный на диске, предназначен как для начинающих, так и для тех, кто продолжает заниматься эстрадно-джазовым пением. Рекомендую осваивать и выполнять эти упражнения последовательно.

Упражнение 1. Все начинается со вдоха. Начинающим я рекомендую выполнять спокойный вдох, без рывка и задержки, — мышцы-вдыхатели должны привыкнуть к гибкой и пластичной работе. Вдох лучше делать смешанный: и носом, и чуть приоткрытым ртом. Следите за тем, чтобы плечи во время вдоха не поднимались.

Упражнение 2. Отработка выдоха-импульса «КШ» (трек 1).

Представьте, что вам дорогу перебегает черная кошка ©. Или другая ситуация: к вам в огород прилетели вороны и стали клевать только что посевенные зерна. «Скажите» им «КШ». Добейтесь того, чтобы ваш выдох «долетел» до них. В момент выдоха-импульса следите за тем, чтобы плечи и шея не напрягались. Выполняйте это упражнение под метроном.

В каждом треке сначала звучит пример исполнения упражнения с голосом, а затем — только аккомпанемент для самостоятельного выполнения.

Упражнение 3. Отработайте под метроном сочетание звуков «КШ-Ч» (трек 2).

Следите за тем, чтобы ощущения, возникшие в мышцах дыхательной опоры на звуке «КШ», сохранились на звуке «Ч».

Упражнение 4. Отработайте сочетание звуков «КШ-ХЬ» (трек 3).

Упражнение 5. «КШ-С» (трек 4).

Упражнение 6. «КШ-Ф» (трек 5).

Упражнение 7. Выполните всю последовательность звуков «КШ-Ч-ХЬ-С-Ф» под метроном. Следите за тем, чтобы выдох на каждом из этих звуков выполнялся с одинаковым усилием, громкостью и энергией (трек 6).

При выполнении дыхательных упражнений по причине гипервентиляции возможно легкое головокружение. Пугаться этого не следует, просто во время выполнения этих упражнений чаще делайте паузы и отдыхайте.

Упражнение 8. Чередование выдоха «КШ» и звука, который получается при вибрации гу-

бами. Запоминайте ощущения, которые возникают в дыхательной опоре на звуке «КШ», и сохраняйте их на последующем звуке (трек 7).

Упражнение 9. Выполнение звука с вибрацией губами (трек 8).

Упражнение 10. Проговорите слог «ДУК», как в слове «СУНДУК». Теперь соедините слог «ДУК» и вибрацию губами. Сохраняйте «близкую» позицию звука, не уводите его с ротового резонатора (трек 9).

Упражнение 11. Проговорите слоговую последовательность «ДУК-ДЭК-ДАК». Выполняйте это упражнение с громкостью спокойного разговорного голоса (трек 10).

Упражнение 12. Глиссандо на звуке «А» в последовательности «ДУК-ДЭК-ДА». Сохраняйте звук «близким», следите за тем, чтобы нижняя челюсть была свободной (трек 11).

Упражнение 13. Проговорите слова «ПИТЬ» и «ВИТЬ». Добейтесь одинаково отрезонированного звучания на этих словах. Потом выполните упражнение «ПИТЬ-ВИТЬ-ПИТЬ». Берите небольшой вдох перед каждым звуком. Следите за тем, чтобы слово «ПИТЬ» не превращалось в «ПЕТЬ» и «ПИЩА» (трек 12).

Упражнение 14. Выполните свободный выдох «с облегчением» на звуке «А». Теперь на основе этого выдоха спойте «АЙ-ЯЙ-ЯЙ» (трек 13).

ЛАБИРИНТЫ ЭКСПРЕССИИ

Тембр голоса каждого певца индивидуален. Если к этому прибавить разнообразие вокальных приемов, использующихся в джазовом пении, то получится, что каждый певец имеет в своем распоряжении огромный арсенал выразительных средств. О них и пойдет речь. Знаю, что эта тема интересует многих, поэтому и решила посвятить словарю некоторых вокальных терминов, употребляющихся в джазе, отдельную главу. Я не буду использовать алфавитный порядок расположения терминов, а разделю их на три группы по следующему принципу:

1) способы и приемы звукоизвлечения, связанные со звучанием голоса и окраской звука;

2) способы и приемы интонирования;

3) орнаментика (мелодии).

Несомненно, на практике такого разделения не существует. Но, чтобы научиться обращать внимание на то, как поют разные исполнители, мы сделаем акцент именно на такой классификации.

СПОСОБЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

Субтон (*subtone*) — продуцирование звука, при котором только часть дыхательной струи превращается в отрезонированный звук. Субтон не стоит путать с придыханием, при котором выдох начинается раньше смыкания голосовых складок (так называемая придыхательная атака). Использование субтона придает голосу мягкость, интимность.

Граул (*англ. growl* — рычание) — в современной музыке, в том числе в джазе, специфический прием, с помощью которого вокалисты и инструменталисты (духовики) добиваются эффекта хриплого рычания. В джазовом вокале чаще всех граул использовался, пожалуй, Луи Армстронгом и Эллой Фитцджеральд. Выразительность этого приема проявляется тогда, когда он используется на отдельных звуках или отдельных коротких интонациях.

Вибраторо (*лат. vibratio* — колебание) — неотъемлемое качество поставленного певческого голоса. С физиологической точки зрения является проявлением защитной функции горлани от голосового утомления. В процессе занятий пением развивается и природное вибраторо, и так называемое стилевое вибраторо. Многие джазовые певцы пользуются стилевым вибраторо, т. е. искусственно усиливают вибраторо на некоторых звуках.

В джазе наиболее распространено применение стилевого вибраторо примерно в последней трети длительности звучания ноты.

Филировка (*франц. filer un son* — тянуть звук) — изменение динамики звука на выдержанном тоне одной высоты, например, от *p* к *f* и обратно к *p*. Филировка является показателем свободного владения вокальной техникой. Используя филировку, можно выразительно «рисовать» звуком голоса или инструмента.

СПОСОБЫ ИНТОНИРОВАНИЯ

Блюзовое интонирование (*англ. blue notes* — блюзовые тоны) — в афроамериканском фольклоре и джазе специфическое, в отличие от темперированного строя европейской музыки, интонирование некоторых ступеней лада. Чаще всего III, VII и V ступеней. Практика нотации подобного интонирования привела к тому, что блюзовый лад стали называть ладом с минор-

ными терцией и низкой септимой. На самом деле блюзовое интонирование не предполагает точную темперацию.

Блюзовое интонирование используется не только при исполнении блюзов, но и при исполнении джазовых стандартов.

Бендинг (*англ. bend* — сгибаться) — «подъезд» к ноте, который по сути является портаменто от одного звука к другому, выполненным в узком звуковысотном диапазоне (тон или полутон). В инструментальном исполнительстве термин «бендинг» означает звуковысотную подтяжку к ноте.

Дёрти-тоны (*англ. dirty tones* — нечистые тоны) — один из специфических приемов интонирования и подачи звука. Истоки дёрти-тонов находятся в афроамериканском фольклоре. Отличаются нестабильной («пестрой») окраской звуков в пределах одного регистра, сильной динамикой, гипертрофированным вибраторо.

Глиссандо (*итал. glissando* — скользить) — равномерное скольжение от одного звука к другому. Обозначается волнистой линией или чертой.

Глиссандо отличается от портаменто. Портаменто (итал. portare la voce — переносить голос) — исполнительский прием, заключающийся, как и глиссандо, в скольжении от одного звука к другому, но в портаменто такое скольжение неравномерно заполняет звуковысотное пространство и похоже на «подъезд» к ноте. В отличие от глиссандо, портаменто не указывается композитором в нотном тексте, предоставляется на усмотрение исполнителя, а также определяется звуковым эталоном конкретного стиля.

ОРНАМЕНТИКА

Орнаментика — способы украшения мелодии дополнительными мелодическими фигурами. Использование орнаментики предоставляет исполнителю возможность импровизировать с основной мелодической линией произведения.

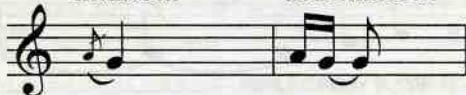
Мелизмы (*греч. melisma* — песнь, мелодия) — наиболее часто употребляемые виды орнаментики. В европейской академической музыке каждый вид мелизма имеет определенное обозначение.

К мелизам относятся различные вокальные украшения, исполняемые на один слог текста, — распевы, а также мелодические украшения, такие как форшлаг, группетто, мордент, трель.

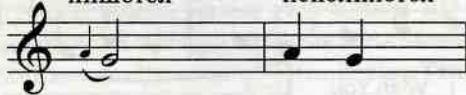
Форшлаг — вспомогательный звук или несколько звуков перед основным, украшаемым звуком (пример 23).

23

перечеркнутый (короткий) форшлаг
пишется исполняется



неперечеркнутый (длинный) форшлаг
пишется исполняется



Группетто — мелодическое украшение, состоящее из 4 или 5 звуков — основного звука и вспомогательных (пример 24).

24

группетто
пишется исполняется



Мордент — мелодическое украшение, состоящее из трех звуков — основного, верхнего или нижнего вспомогательного, основного (пример 25).

25

простой мордент
пишется исполняется



перечеркнутый мордент
пишется исполняется



Трель — мелодическое украшение, состоящее из двух быстро чередующихся между собой звуков, основного и верхнего вспомогательного. Верхний вспомогательный звук находится от основного на расстоянии полутона или тона (пример 26).

26

трель
пишется исполняется



27

I Wish You Love

English Lyrics by A. A. Beach
Music by Ch. Trenet

темник

F m Bb9 Eb Fm7

I wish you blue - birds in the spring to give your heart a song to

1-й вариант

I wish you blue - birds in the spring to give your heart a song to

2-й вариант

I wish you blue - birds in the spring to give your heart a song to

3-й вариант

I wish you blue - birds in the spring to give your heart a song to

темник Gm Gm7b5 Fm7 B7 E6 Fm7 Gm7b5

1-й вар.

2-й вар.

3-й вар.

4-й вар.

или:

Как правило, в транскрипциях джазовых стандартов обозначения мелизмов не употребляются. Они записываются нотами полностью, т. е. так, как исполняются. Имейте в виду эту особенность, когда записываете нотами «снятые» версии.

В примере 27 вы видите несколько вариантов одной и той же 8-тактовой фразы из темы *I Wish You Love* (Charles Trenet) с использованием орнаментики.

На диске вы услышите варианты исполнения этой фразы (треки 14–17) и фонограмму «минус один» для самостоятельной практики (трек 18).

Использование певцом орнаментики придает джазовой теме индивидуальное звучание. Но, в отличие от ритмических и звуковысотных изменений в джазовом стандарте относительно первоисточника (см. главу «Джазовый стандарт. Интерпретация. Разъяснения»), в данном случае звуковысотный контур темы не изменяется — он остается узнаваемым.

РАЗГОВОР НА НЕВЕРБАЛЬНОМ ЯЗЫКЕ, СКЭТ И... ВОКАЛИЗ

В среде начинающих вокалистов существует мнение, что джазовый вокал начинается с пения скэтом. Из этого следует: «если вы не поете скэтом — вы не поете джаз». На самом

деле владение этим приемом предполагает огромную подготовительную работу, и начинать обучение джазовому вокалу с освоения этой техники по меньшей мере нецелесообразно.

Скэт в джазе — это прием пения, которым исполняется в первую очередь импровизация вокалиста. В ней мелодическая линия поется слогами, не несущими вербального смысла.

Также скэтом может быть исполнена тема. Это бывает в тех случаях, когда тема для импровизации изначально написана для инструмента и не имеет текста (lyrics). Тогда голос уже в проведении темы используется в качестве инструмента. Такое применения скэта характерно для современного джазового вокала, ярким представителем которого является, например, Бобби Макферрин.

Кстати, в джазовом пении существует прием, противоположный скэтту. Эдакий скэт наоборот. Это когда импровизация на тему поется с текстом, т. е. к этой импровизации подобраны или сочинены слова. Спетая таким образом импровизация называется... вокализ. Вокализ в джазе не следует путать с тем, что называют вокализом в европейской академической музыке.

Вокализ в академической музыке — музыкальное произведение для голоса без текста. Существуют учебные и концертные вокализы. Учебные вокализы используются в работе над вокально-техническими навыками в процессе постановки голоса и исполняются на гласные звуки. В концертных вокализах голос используется как инструмент в раскрытии художественного замысла композитора.

Родоначальником вокализа в джазе был Джон Хендрикс (J. Hendricks) из вокального трио «Лэмберт, Хендрикс и Росс» (Lambert, Hendricks & Ross). Затем этот прием мы встречаем в композициях из альбома вокальной группы «Манхэттен Трансфер» (Manhattan Transfer). Этот альбом, выпущенный в 1985 г., так и называется — «VOCALESE». Тексты к нему были написаны уже знакомым нам Хендриксом. Найдите и послушайте эту запись.

Вернемся к скэту.

В джазе инstrumentальное начало тесно сплелось с вокальным, и такое взаимообогащение повлияло на стремительное развитие разнообразных приемов джазового звукоизвлечения. С первых шагов появления джаза трубачи и саксофонисты, тромbonисты и кларнетисты «задышали» и «запели» на своих инструментах подобно исполнителям блюзов и спирчуэлов. Их игра стала отличаться особой выразительностью. Певцы тоже подражали своим коллегам по цеху и переносили на голос их наиболее яркие приемы игры. Так появился скэт как один из способов имитировать голосом игру на музыкальных инструментах.

Кстати, слоговое пение существует не только в джазе. В русском фольклоре есть жанр, который называется «частушки под язык», в нем исполнитель имитирует гармошечный или балалаечный наигрыш, используя, например, такие слоги, как «тири-лири-лири». Слоговое пение встречается и в... педагогической деятельности. Вспомните, например, ваши первые уроки игры на фортепиано. Педагог, демонстрируя, как должна прозвучать какая-нибудь фраза, напевал «пам-па-ри-рам» — будто он с помощью голоса доказывал то, что не смог объяснить словами.

Работа над скэтом неотделима от работы над импровизацией. Музыканты говорят: импровизация — это высшая форма композиции. Исходя из этого утверждения, любая импровизация должна заранее подготавливаться. Как и композиция, интересная импровизация — это не

набор случайных звуков. Это логически выстроенная музыкальная линия. В ней есть начало, развитие, кульминация и заключение.

Для того чтобы овладеть вокальной импровизацией и техникой скэта, необходимо много слушать и анализировать не только импровизации вокалистов, но и инструментальные импровизационные соло. Освоение языка джаза требует целеустремленности, упорства и времени.

Существуют вокалисты, которые могут подготовить импровизацию самостоятельно. Как правило, это певцы с хорошей музыкальной подготовкой, с достаточно большой практикой джазового музицирования либо с композиторскими способностями. Есть и те, кому импровизацию выписывают коллеги-музыканты. В этом случае певцу остается стилистически грамотно ее исполнить. Нужно понять музыкальную и артикуляционную логику этого соло, «расставить» в нем штрихи и «подписать» к этой, пока еще инструментальной, импровизации слоги.

Есть еще один вариант, обычно с него и начинают новички. Этот вариант — снять импровизационное соло какого-нибудь певца. Говоря «какого-нибудь», я, конечно же, имею в виду, что вы будете слушать мастера. Снимать придется не только мелодическую линию, ритмические рисунки, штрихи, артикуляцию, но и слоги.

Вот об этих слогах и стоит поговорить.

Скэт — это разговор со слушателем на неверbalном языке. Поэтому скэт Эллы Фитцджеральд отличен от скэта Сары Воан или Ани-ты О'Дэй. А скэт Бобби Макферрина — от скэта Мела Торме. Как в разговоре, так и в музыкальной речи язык складывается не только из слов (в скэте «слова» — это слоги), но из многих других средств музыкальной и эмоциональной выразительности: тембра, способа звукоизвлечения, динамики и насыщенности звука, пауз, дыхания и пр. Когда снимаете чье-либо соло, обращайте внимание на эти характеристики звучания.

«Свой» язык всегда индивидуален, но это не означает, что вы начинаете игру без правил и изобретаете собственный скэт, исходя из соображений, известных только вам одному.

Вот некоторые закономерности, которые желательно учитывать с самого начала освоения техники скэта:

28

a)

dwee - doo - dee - doo - dee - doo - dup
dwee - doo - dee - dn - dee - dn - dup

b)

6)

dee - dlyu - dup - dee - dlyu - dup - dee - dlyu - dup - dee - dlyu - dup

29

a)

Twee-doo-dee-dn-dwee-doo-dee-dn, tweedoo-dee-dn-dwee-doo-dee-day,
ya-bm-bee-pha-dee-dn, tweedoo-dee-dup,

6)

too-tee-lya-whee-lya-dee-dup, too-tee-lya-whee-lya-dee-day,
ya-bm-bee-pha-dee-dn, tee-lyu-dee-dup,
Tee-lyu-doo, twee-dlee-you, too-tee-lyu-dee-dup,
tee-lyu-doo, tee-lyu-doo, bee-dee-lee-dee-bee-lee-bo,
too-doo-dlee-doo-you-bup, dee-dlee-you-doo,

1) в выборе и в произношении слогов опирайтесь на фонетическую базу английского языка;

2) чаще используйте переднеязычные и губные согласные, чередуя их;

3) представьте, с какой артикуляцией сыграл бы ваше соло инструменталист, и используйте открытые или закрытые слоги в зависимости от фразировки, которую «озвучиваете».

Открытый слог заканчивается на гласную, закрытый — на согласную.

«Чужой» хороший скэт невозможно «снять один в один», т. е. досконально. Поэтому, если вы хотите добиться индивидуальности в звучании своего скэта, не используйте транслитерацию на русский язык. Если вы будете петь скэт типа «ду-да-шу-руп», то ваш скэт можно будет не только снять, но и спародировать. Избегайте такого эффекта.

Еще раз хочу обратить ваше внимание на то, что скэт — это не просто пение на слоги. Это вокальная импровизация, построенная по тем же законам джазовой стилистики, что и импровизация инструменталиста.

Упражнения. При работе над скэтом в вашем распоряжении находится огромное разнообразие слогов и их сочетаний, но начинать следует с отработки каких-либо конкретных артикуляционно-слоговых формул. Отработав одну из них, переходите к другой. Постепенно вам захочется варьировать их, внося в них еле уловимые изменения, чередовать их друг с другом. Это как в езде на автомобиле: сначала вы задумываетесь, в какой момент нужно переключить передачу, потом, с приобретением опыта езды, вы переключаете передачу автоматически в нужный момент.

Упражнение 1. Проговорите следующие слоговые сочетания в удобном для вас темпе, обращая внимание на «произношение»:

a) dwee-doo-dee-doo-dee-doo-dup

dwee-doo-dee-dn-dee-dn-dup

б) dee-dlyu-dup-dee-dlya-dup

в) dwee-doo-dee-dn-dee-dlya-dup

Упражнение 2. Проговорите данными слогами конкретные ритмические рисунки (пример 28).

Упражнение 3. Подставьте имеющиеся в вашем распоряжении слоговые сочетания к данным фразам (возможные варианты — в примере 29) (треки 19–20).

Упражнение 4. Спойте эти фразы под фонограмму «минус один» (треки 21–26).

Техника скэта в джазовом вокале тесно связана с исполнением импровизационного соло. Проделав данные упражнения, вы отрабатывали лишь слоговое пение. Но другой стороны скэта — импровизации, мы пока не касались. Это — отдельная работа, заниматься которой вам предстоит чуть позже.

ГЛАВА, КОТОРОЙ МОГЛО БЫ И НЕ БЫТЬ

Процесс написания книги сопровождался для меня непрерывной практической работой с учениками. А если честно, то все было наоборот: практическая работа совмещалась с подходами к компьютеру, длительными и кратковременными, для того чтобы обобщить и зафиксировать имеющийся опыт. Мысль не нова: жизнь вносит свои коррективы в наши планы. По ходу написания изменялся и план пособия. Темы, из которых состоит пособие, я бы условно разделила на две части — те, что должны, по моему представлению, обязательно входить в пособие по джазовому вокалу, и те, желание затронуть которые возникло по мере написания. Встречи и занятия с конкретными людьми в данный «отчетный» период иногда побуждали к тому, чтобы сказать себе: об этом нужно обязательно написать. Так появилась эта глава, а в ней — информация, которая может быть полезна в тех случаях, когда возникают трудности не музыкально-исполнительского, а психологического порядка.

Мне вспоминается одна девушка, с которой мы сначала занимались коррекцией голоса, а затем стали осваивать джазовый репертуар. Помимо ярких музыкальных данных, она к тому же обладала (и обладает) явной харизматичностью. Когда эта девушка научилась достаточно убедительно исполнять джазовые стандарты, она получила приглашение от музыкантов выступить с ними. Попав на сценическую площадку, девушка испытала не просто волнение, а страх, который не позволил ей допеть концерт до конца. Сейчас она вынуждена на время отказаться от выступлений. Насколько длительной будет ее «сценическая пауза»?

Как возникают психологические и мышечные зажимы у певцов? Как распознать, с какого рода зажимом вы имеете дело?

Несомненно, любая профессиональная деятельность связана с закреплением и развитием определенных навыков. Но в большинстве профессий эти навыки не требуют развития таких сложных нейромышечных и психоэмоциональных механизмов и связей, как у актеров и музыкантов. У певцов же дело обстоит на порядок сложнее.

Давайте поговорим о том, как такие зажимы проявляются в условиях публичных выступлений, но прежде разделим их на группы. Предложенное мной разделение весьма условное, как и любая классификация, описывающая человеческое поведение. Но она обобщает многообразие проявлений зажимов, а потому помогает сориентироваться в уровне трудностей, которые могут возникнуть при желании от них избавиться.

В нашу классификацию войдут как наблюдаемые, так и не наблюдаемые со стороны зажимы. Не наблюдаемые они, например, для педагога, но самим поющим онищаются, поэтому игнорировать их нельзя.

Итак, первая группа, назовем ее «вегето-сосудистыми» проявлениями, состоит из следующих наблюдаемых и не наблюдаемых проявлений:

- покраснение и побледнение лица;
- усиление потоотделения;
- увеличение слюноотделения;
- сухость во рту;
- холодные руки;
- «медвежья болезнь» и пр.

Вторая группа — мышечные проявления: дрожь, напряжения каких-либо частей тела, например:

- поднятые плечи;
- задранный подбородок;
- зажатая челюсть;
- напряжения в области шеи и затылка;
- сдерживание дыхания;
- изменения пластики тела, взгляда, мимики и пр.

Третья группа — сенсорные проявления, они существуют на уровне ощущений. По большей части — не наблюдаемые:

- изменения ощущений времени — ускорение, «выпадение» и пр.;
- изменения самоосознавания — «забыл себя», «потерял контроль»;
- рассеянное внимание — «забыл текст» и т. д.;
- изменения ощущений пространства — например, сцена кажется намного больше, чем она есть на самом деле.

Четвертая группа состоит из изменений звучания голоса по принципу «где тонко, там и рвется»:

- снятие с дыхания;
- звук криклив или «завален»;
- нарушения в звучании регистров, в первую очередь переходного;
- провален нижний регистр или возникают трудности с верхами;
- вялая артикуляция;
- жесткая атака звука и т. д.

В процессе работы с учениками я часто прихожу слова Фридриха Перлза: «....„Творческое предстояние“ не следует путать с хронической нерешительностью...», подразумевая под «творческим предстоянием» легкое волнение или трепет перед выступлением, с которыми справляется любой профессиональный артист и которые не нарушают процесса голосообразования.

Певческие зажимы всегда сопровождаются телесными, в том числе голосовыми, изменениями и проявляются в стрессовой ситуации, например на концерте или в классе в присутствии других учеников.

Формирование зажимов у певцов происходит следующим образом.

1. Как у любой личности, независимо от профессиональной и социальной принадлежности.

Эти зажимы — следствие неэффективных способов реагирования на окружающую среду и обстоятельства, которые мы проявляем не только на сцене, но и в своей повседневной жизни.

2. В процессе длительного бессистемного обучения.

Итальянцы говорят: лучше учиться у одного плохого педагога, чем у двух хороших... В процессе любого бессистемного обучения ученик перестает ориентироваться в требованиях педагога. Певцы с наилучшей психологической организацией «бессистемную» работу с собственным голосом переносят очень болезненно. Известны случаи возникновения неврозов по данной причине.

3. В случаях, когда постановка голоса заключается в подражании голосу педагога или выбранного эталона.

Конечно, на первом этапе освоения стиля новичку не обойтись без подражания и копирования. В любой музыкальной культуре и фольклорной традиции преемственность невозможна без подражания. Без него также невозможно сформировать эталон звучания выбранного стиля.

ПО СЕКРЕТУ ВСЕМУ ИНТЕРНЕТУ

Важно обходить некоторые опасные моменты, которые могут сопровождать неосознанный процесс копирования. Начинающему хочется петь как его кумир. Это нормально. И очень часто неопытный вокалист, снимая манеру пения, в первую очередь обращает внимание на самые яркие и слышимые качества звучания голоса того, кому он стремится подражать. Снимаются различные хрипы, призвуки. В звучании хочется добиться мощной энергетики, а вместо этого получается крикливое, форсированное пение. И если звук еще как-то можно снять, то энергетику снять невозможно.

Поэтому с первых уроков надо учиться передавать через голос свою собственную энергетику. Для этого, кстати, существуют различные упражнения, которые необходимо использовать в работе.

4. В ситуациях, когда певец поет — репетирует, записывается или выступает — в некомфортных для себя условиях.

Некомфортными условиями считаются пение в больном состоянии, а также ситуация, когда начинающий певец плохо слышит свой голос, например в мониторах. В обоих случаях он начинает форсировать, что-то менять в голосовой подаче. В дальнейшем болезнь проходит, а лишнее напряжение, связанное с пением в некомфортном состоянии, остается.

Разговор о зажимах у певцов можно продолжать бесконечно, и поэтому в этой книге о них больше ни слова. В заключение стоит только отметить, что в понимании причины формирования зажима кроется путь избавления от него.

Однажды я получила письмо от автора одной интернет-рассылки, посвященной вокалу. В письме была всего одна фраза: «Поделитесь секретами джазового вокала». Сначала я сказала: «Ха! Интернет не то место, где нужно раскрывать секреты». Потом подумала: если такие секреты существуют, то сначала надо бы написать книгу на тему «Джазовый вокал без тайн» (к чему, кстати, недавно и приступила). А правда, существуют ли секреты? — задумалась я опять и упорно стала искать их. Применять хитрые вокальные приемы? Снимать малоизвестные соло? В этом секретов нет. Изобрести что-то свое, оригинальное, например скэт-секрет на «тарабарском» языке? Уже не секрет.

А если поискать «секреты» в другом направлении? Например, научить ученика отличать главное от второстепенного. Это уже серьезнее. Снимать и копировать, обращая внимание на ключевые моменты исполнительской манеры того или иного певца, распознавать элементы стиля и воспроизводить их. Вообще-то и это не секрет.

А зачем, собственно говоря, нам нужно обладать какой-нибудь тайной, секретом? Может быть, для того, чтобы чем-то отличаться от других?

Если вы поете джаз потому, что вы искренне любите джазовую музыку, а не потому, что это модно, то рано или поздно в вашем исполнении проявится ваша индивидуальность, и вы станете неповторимы.

Давайте и будем считать это главным секретом.

Продолжение следует... Обязательно!

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИМЕРНЫЙ СПИСОК СТАНДАРТОВ

- All Of Me (Lyrics and Music by S. Simons and G. Marks)
All The Things You Are (Lyrics by O. Hammerstein, Music by J. Kern)
Autumn Leaves (English Lyrics by J. Mercer, Music by J. Cosma)
Black Coffee (Lyrics and Music by P. F. Webster and S. Burke)
Blue Moon (Lyrics by L. Hart, Music by R. Rodgers)
Body And Soul (Lyrics by E. Heyman, R. Sour, F. Eyton, Music by J. Green)
Bye Bye Blackbird (Lyrics by M. Dixon, Music by R. Henderson)
Corcovado (Quiet Nights) (English Lyrics by G. Lees, Original Lyrics and Music by A. C. Jobim)
Cry Me A River (Lyrics and Music by A. Hamilton)
Desafinado (English Lyrics by J. Hendricks and J. Cavanaugh, Music by A. C. Jobim)
Don't Get Around Much Anymore (Lyrics by B. Russell, Music by D. Ellington)
Fly Me To The Moon (Lyrics and Music by B. Howard)
A Foggy Day (Lyrics by I. Gershwin, Music by G. Gershwin)
The Girl From Ipanema (English Lyrics by N. Gimbel, Music by A. C. Jobim)
Hello, Dolly (Music and Lyrics by J. Herman)
Honeysuckle Rose (Lyrics by A. Razaf, Music by Thomas "Fats" Waller)
How High The Moon (Lyrics by N. Hamilton, Music by M. Lewis)
How Insensitive (English Lyrics by N. Gimbel, Music by A. C. Jobim)
I Can't Give You Anything But Love (Lyrics by D. Fields, Music by J. McHugh)
I Left My Heart In San Francisco (Lyrics by D. Cross, Music by G. Cory)
I'm Beginning To See The Light (Lyrics and Music by H. James, D. Ellington, J. Hodges)
It's All Right With Me (Lyrics and Music by C. Porter)
Let's Fall In Love (Lyrics by T. Koehler, Music by H. Arlen)
Love For Sale (Lyrics and Music by C. Porter)
Lullaby Of Birdland (Lyrics by G. D. Weiss, Music by G. Shearing)
Misty (Lyrics by J. Burke, Music by E. Gardner)
My Foolish Heart (Lyrics by N. Washington, Music by V. Young)
My Funny Valentine (Lyrics by L. Hart, Music by R. Rodgers)
On The Sunny Side Of The Street (Lyrics by D. Fields, Music by J. McHugh)
People (Lyrics by B. Merrill, Music by J. Styne)
Perdido (Lyrics and Music by H. J. Lengsfelder, E. Drake and J. Tizol)
Route 66 (Lyrics and Music by B. Troup)
Satin Doll (Lyrics and Music by D. Ellington, J. Mercer and B. Strayhorn)
Softly As In A Morning Sunrise (Lyrics by O. Hammerstein II, Music by S. Romberg)
Sophisticated Lady (Lyrics and Music by D. Ellington, I. Mills and M. Parish)
Summertime (Lyrics by D. Heyward, Music by G. Gershwin)
Tenderly (Lyrics by J. Lawrence, Music by W. Gross)
That's All (Lyrics and Music by A. Brandt and B. Haymes)
Triste (Lyrics and Music by A. C. Jobim)
When I Fall In Love (Lyrics by E. Heyman, Music by V. Young)
Willow Weep For Me (Lyrics and Music by A. Ronell)

СПИСОК ТРЕКОВ В АУДИОПРИЛОЖЕНИИ

Упражнения для развития голоса: треки 1–13.

Орнаментика: треки 14–18.

Упражнения на скэт: треки 19–26.

Трек 1: КШ

Трек 2: КШ-Ч

Трек 3: КШ-ХЬ

Трек 4: КШ-С

Трек 5: КШ-Ф

Трек 6: КШ-Ч-ХЬ-С-Ф

Трек 7: КШ, звук с вибрацией губами

Трек 8: звук с вибрацией губами

Трек 9: соединение слога «ДУК» и звука с вибрацией губами

Трек 10: ДУК-ДЭК-ДАК

Трек 11: ДУК-ДЭК-ДА

Трек 12: ПИТЬ-ВИТЬ

Трек 13: АЙ-ЯЙ-ЯЙ

Трек 14: "I Wish You Love", исполнение без орнаментики

Трек 15: "I Wish You Love", исполнение с орнаментикой, вар. 1

Трек 16: "I Wish You Love", исполнение с орнаментикой, вар. 2

Трек 17: "I Wish You Love", исполнение с орнаментикой, вар. 3

Трек 18: "I Wish You Love", фонограмма «минус один»

Трек 19: упражнение на скэт (нотный пример 29а)

Трек 20: упражнение на скэт (нотный пример 29б)

Трек 21: упражнение на скэт (нотный пример 29а), фонограмма «минус один», C-dur

Трек 22: упражнение на скэт (нотный пример 29а), фонограмма «минус один», E-dur

Трек 23: упражнение на скэт (нотный пример 29а), фонограмма «минус один», A-dur

Трек 24: упражнение на скэт (нотный пример 29б), фонограмма «минус один», F-dur

Трек 25: упражнение на скэт (нотный пример 29б), фонограмма «минус один», A-dur

Трек 26: упражнение на скэт (нотный пример 29б), фонограмма «минус один», C-dur

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3	Интродукция. Между прочим	19
<i>Часть первая</i>		Импровизация на тему. Композиция	20
ТЕМА ДЛЯ РАЗГОВОРА		Джазовый стандарт. Интерпретация.	
Вступление	4	Разъяснения	21
Вокал в джазе	5	Джазовый стандарт. Фразировка	28
Вокалист в джазовом коллективе	6	Vkontakte с музыкантами. Пара акцентов	30
В самом начале	7	<i>Часть третья</i>	
В поисках саунда	8	О ГОЛОСЕ И СРЕДСТВАХ, С ПОМОЩЬЮ КОТОРЫХ ДОСТИГАЮТСЯ ЦЕЛИ	
Искусство музыкальной импровизации.	10	В бесконечность и обратно	31
<i>Часть вторая</i>		Поговорить о резонаторах — это «святое»	32
ОТ СЛОВ К ДЕЛУ		Индивидуальный подход — каждому	33
Jazz book, Fake book и Real book	11	Про голос	34
Элементарная теория музыки, без которой нет практики джаза	12	Возвращение к голосу	34
Swing, swing, свинг	13	Лабиринты экспрессии	35
Два притопа, два прихлопа...	14	Способы звукоизвлечения	36
Такие разные стандарты. Тема, стандарт, квадрат и другие	16	Способы интонирования	36
Анализ музыкальных форм, без которого тоже нет практики джаза	17	Орнаментика	36
Немного блюза	19	Разговор на невербальном языке, скэт и... вокализ	38
		Глава, которой могло бы и не быть	41
		По секрету всему интернету	43
		Приложения	44

Аriadна Владимировна КАРЯГИНА
ДЖАЗОВЫЙ ВОКАЛ

*Практическое пособие
для начинающих*

Генеральный директор *А. Л. Кноп*

Директор издательства *О. В. Смирнова*

Художественный редактор *С. Ю. Малахов*

Редактор *А. В. Андреев*

Координатор проекта *А. В. Петерсон*

Корректоры *Н. М. Баскакова, А. К. Райхчин*

Нотографик *А. В. Андреев*

Выпускающие *Н. К. Белякова, О. В. Шилкова*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.004172.04.07
от 26.04.2007 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lpbl.spb.ru

www.lanbook.com

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812)567-29-35, 567-05-97, 567-92-72

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

www.m-planet.ru

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812)567-29-35, 567-05-97, 567-92-72;
apeterson@mail.ru; chief@m-planet.ru

Книги издательства «Лань»

можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»

192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,

тел./факс: (812)567-54-93,

тел.: (812)567-85-78, (812)567-14-45, 567-85-82, 567-85-91;

trade@lanpbl.spb.ru

www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА. ООО «Лань-пресс»

109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,

тел.: (495)178-65-85; (495)740-43-16;

lanpress@ultimanet.ru; lanpress@yandex.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»

350072, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861)274-10-35;

lankrd98@mail.ru

Сдано в набор 30.04.08. Подписано в печать 05.08.08.

Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108 1/16.

Печать офсетная. Усл. п. л. 5,04. Тираж 2000 экз.

Заказ № 283

Отпечатано в СПб ОАО «Петроцентр» ОП «Пушкинская типография».
г. Пушкин, ул. Средняя, д. 3/8.



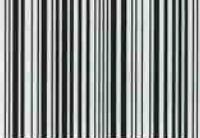
ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ
MUSIC
PLANET

ИНТЕРНЕТ МАГАЗИН
www.m-planet.ru



ОРГАНИЗАЦИЯ КОНЦЕРТОВ
И ФЕСТИВАЛЕЙ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ
АРАНЖИРОВКА И ЗВУКОЗАПИСЬ
apeterson@mail.ru

ISBN 978-5-8114-0841-2



9 785811 408412

Аriadna Vladimirovna KARЯGINA – певица, вокальный педагог, автор методики постановки, развития и коррекции певческого голоса «Возвращение к голосу». С 1988 года преподает в Санкт-Петербургском музыкальном колледже имени М. П. Мусоргского, где ведет такие дисциплины, как «Сольное пение», «Методика обучения эстрадному пению», «Основы джазовой импровизации», а также является заведующей отделением эстрадного пения. Ариадна Карягина – художественный руководитель «Клуба профессиональной поддержки начинающих певцов» и школы современного вокального искусства «Вокализ». В разные годы работала в Санкт-Петербургской Академии театрального искусства, НИИ ЛОР и речи (в качестве вокального фонопеда), школе-студии «Кадр» при Ленфильме. Среди ее учеников – лауреаты и дипломанты международных и всероссийских джазовых конкурсов и конкурсов артистов эстрады. За консультациями по вопросам коррекции голоса к ней обращались солисты джазовых ансамблей, фолк- и рок-групп, солисты Мариинского театра, Михайловского театра (бывший Театр оперы и балета имени М. П. Мусоргского), Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии, «Петербург-Концерта», преподаватели Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Она проводит мастер-классы для певцов, педагогов и психологов в городах России и Прибалтики. Ариадна Карягина – лауреат международных фестивалей и конкурсов современной и джазовой музыки. В настоящее время – солистка и лидер фолк-джазового трио «Ариадна и Параллельные голоса» и «Сефарад-ансамбля», сотрудничает с «Оркестром интуитивной музыки» Я. Бедермана (Москва), исполняя и пропагандируя новую импровизационную музыку. Кроме того, в разные периоды творческой деятельности она пела с квинтетом В. Гайворонского, группой «Самкха». Ее разнообразная дискография включает в себя 8 альбомов, 5 из которых – сольные работы. В течение ряда лет Ариадна Карягина была автором и ведущей программы о нетрадиционной музыке «Нестандарт» на «Радио России».