

Глава 3

Элементы теории джаза

В этой главе...

- Структура джазовой пьесы
- Элементы ритма
- Методы импровизации

Джазовая музыка влияет на сознание слушателя на нескольких уровнях одновременно. Свингующий ритм заставляет притопывать ногой. Импровизации таких мастеров, как Коулмен Хокинс или Лестер Янг, захватывают эмоции. Переключки секций духовых инструментов вызывает не меньшее напряжение, чем сражение команд на футбольном поле.

И все это потому, что джаз — сложная музыка. Он не случайно занял такое почетное место в культурной жизни Америки наряду с классической музыкой и великой живописью. Многие великие музыканты внесли свою лепту в развитие и становление джаза. Поэтому так важно осознать, что для настоящего понимания джазовой музыки нужно приложить определенные усилия, и только тогда можно по-настоящему ее оценить.

Структура песни

За многие годы в джазовом репертуаре накопились тысячи и тысячи песен и пьес. И все они не похожи одна на другую, у каждой своя мелодия, своя гармония и неповторимый ритм. Но что касается структуры пьесы, то можно отметить, что в этом обилии произведений прослеживаются определенные правила и традиции.



Наверное, вам приходилось слышать в разговоре о музыке такое слово, как *такт*. Такт — это единица ритмического деления. Если композиция исполняется на 4/4, то один такт соответствует четырем долям, или *битам*. В вальсе такт — это 3 доли, в марше — 2. Самый распространенный размер такта в европейской и американской музыке — 4/4, но встречаются и экзотические размеры.



В нотной записи такты отделяются один от другого вертикальными линиями.

Вы, конечно же, замечали, что в любой песне соблюдается цикличность, т.е. через какое-то время и мелодия, и аккорды в точности повторяются. Длина такого периода, вообще говоря, может меняться от песни к песне, от стиля к стилю; в некоторых

стилях и у некоторых исполнителей в этом нет никакой четкости, но не так обстоит дело в джазе.

В джазе, где все импровизируют, для того чтобы импровизация не превратилась в какофонию, что-то должно оставаться неизблемым. И вот этой неизблемой основой является повторяющийся период или, как называют его джазмены, *квадрат* (*chogus*).

Собираясь исполнить какую-то пьесу, музыканты договариваются, например, так: “В первом квадрате играем тему, вокалист поет. Затем по два квадрата каждый солист играет свою импровизацию и в последнем квадрате снова тема”. И не дай Бог кому-то сбиться с этой схемы, коллеги не простят! Можно сыграть не тот аккорд — этого никто, скорее всего, не заметит. Можно сфальшивить мелодию — покривятся, но скоро забудут. Можно вообще какое-то время помолчать, но такты считай! И если ты потерял границы квадратов, если вступаешь не вовремя, это все... Иди учись, мальчик!

подавляющее большинство тем играется по двум основным схемам — 12-тактовый блюз и 32-тактовый стандарт. Рассмотрим их подробнее.

12-ТАКТОВЫЙ БЛЮЗ

Блюз — это 12-тактовая форма с характерным чередованием аккордов. Если вы хоть немного играете на гитаре или фортепиано, то поймете, что я имею в виду, а если нет, то читайте книгу *Клавишные инструменты для чайников*. Аккордовая схема блюза в тональности “до мажор” выглядит следующим образом.

C – F – C – C

F – F – C – C

G – F – C – C

Это условная схема, так никто никогда не играет; нужно играть хотя бы септаккордами, а не простыми трезвучиями. В реальной практике существует множество схем, более или менее усложненных, но суть их всех одна — чередование тоники, субдоминанты и доминанты, как в приведенной выше схеме.

Бытует мнение, что блюз — просто медленная и печальная песня. Это не совсем так, по крайней мере в джазе. Бывают блюзы в “пулеметном” темпе, как у Чарли Паркера, бывают и в самом деле медленные, но в основе всех их лежит одна и та же схема. Примеров множество, и среди них такие.

- ✓ *St. Louis Blues* Уильяма Хенди
- ✓ *Now's the Time* Чарли Паркера
- ✓ *Blue Haze* Майлса Дейвиса



Остерегайтесь подделок! Ирония в том, что даже если в названии песни есть слово *Blues*, это еще не значит, что перед вами в самом деле блюз. Пример? Пожалуйста! Известная тема Уильяма Хенди *Basin Street Blues* — совсем не блюз ни по количеству тактов, ни по аккордовой схеме.

В музыке стиля “ритм-энд-блюз” встречается другая разновидность блюза, 16-тактовая, но это не характерно для джаза. В этом случае аккорды меняются по такой схеме.

C – C – C – C
F – F – C – C
G – G – G – G
C – C – C – C

Джазмены, собравшись на джем-сейшн, как правило, играют блюз. При этом объявляется только тональность, все остальное подразумевается. Музыканты сменяют друг друга на сцене, не прерывая ритма и не меняя темпа. В качестве открывающей темы для такой сессии часто используется блюз Дюка Эллингтона *C Jam Blues*, гениальный по своей простоте, ведь его тема состоит всего из двух нот!

32-тактовый стандарт

Схема стандарта отличается от схемы блюза не только длиной. В блюзе аккорды чередуются в определенной последовательности, как мы говорили выше. В стандарте аккорды могут быть какими угодно (вернее, такими, как их написал композитор). В качестве стандартов джазмены обычно используют популярные песни, темы из мюзиклов и другие произведения, часто меняя их до неузнаваемости. Кроме того, они сочиняют собственные темы. Нередки случаи, когда тема, сочиненная джазменом, становилась популярной песней, к ней кто-то писал слова, и она занимала место в репертуаре на радио и на телевидении. В качестве примера можно назвать тему Диззи Гиллеспи *A Night in Tunisia*, которую Диззи когда-то сыграл так, что все открыли рты и ничего не поняли.

Одно время публика плохо понимала музыку, которую играли Диззи Гиллеспи и Чарли Паркер, а один музыкальный критик сказал, что “джаз в Нью-Йорке совсем испортился, даже барабанщики на Бродвее играют, как этот чертов Гиллеспи!” Но прошло время, публика прислушалась, привыкла, и теперь *A Night in Tunisia* слушают с удовольствием, правда, поют ее не так, как когда-то сыграл Диззи, а более плавно, по-человечески.



Вы можете спросить, почему стандарт имеет именно 32 такта, а не 30 или 33? Ответ состоит в том, что 32 — это 4 раза по 8. Стандарт состоит из 4 частей по 8 тактов. Почему по 8? Да потому, что это естественно для нашего восприятия ритма. Если вы попробуете просчитать три раза по 4, т.е. три раза сказать про себя “раз-два-три-четыре”, и сделаете это в приличном темпе, слегка пританцовывая, то почувствуете, что дело не сделано и хочется для симметрии проделать то же самое в четвертый раз. Четыре такта — законченная конструкция. Восемь тактов — *вполне* законченная.

Стандарт состоит из четырех 8-тактовых частей, и такую форму часто называют формой ААВА. Первая часть А — это основная тема песни. Вторая часть А представляет собой повторение первой части, иногда несколько измененное.

Третья часть В — контрастная, она заметно отличается от первых двух, и последняя часть А — повторение первой части. Часть В называется *бридж*. Если руководитель ансамбля скажет что-то вроде “Саксофон играет первую половину третьего квадрата, а в бридже вступает вокалист”, то вы должны понять, что он имеет в виду.

Типичный пример стандарта — известная песня *Strangers in the Night*. Она не очень популярна среди джазменов, но сейчас для нас это не имеет значения. Попробуйте спеть ее про себя, отбивая счет пальцами. Первая фраза, **Strangers in the Night**, должна уложиться в один такт, т.е. на 4 удара пальцами. Удобнее отбивать счет не одним пальцем, а четырьмя — большим пальцем на **раз**, указательным на **два**, средним на **три** и т.д. Так вам будет проще следить за границами тактов, считать их и отслеживать части по 8 тактов.

Неужели джазмены тоже считают?

Вы можете спросить, как это музыканты умудряются считать в течение всей песни и при этом не сбиваются со счета? Ведь стоит случайно пропустить одно слово, и тогда там, где остальные музыканты считают **четыре**, сбившийся будет считать **раз**. Вся музыка развалится.

Конечно, они не считают вслух и тем более не отбивают счет пальцами. Отбивать счет пальцами нужно только начинающему, чтобы выработать в себе привычку. У джазового музыканта счет поддерживается каким-то неизвестным науке органом, как будто внутри у него по инерции качается маятник, и такой джазмен всегда знает, когда начинается бридж, когда заканчивается

один квадрат и начинается другой. И что особенно важно, в джазе невозможно ориентироваться на мелодию, исполняемую солистом в данный момент: во-первых, эта мелодия может иметь немыслимо сложный ритмический рисунок, во-вторых, теоретически и сам солист может сбиться со счета, а все остальные должны *держат* ритм, должны сохранить то, что в джазе называется *общее время*.

Вам обязательно нужно выработать в себе такую привычку, научиться запускать в себе ритмический маятник, отсчитывающий по 4 или 8 тактов, без этого даже слушать джаз не интересно, а о том, чтобы его играть, не может быть и речи.

Встречаются 32-тактовые песни, не поддерживающие структуру ААВА, например *Yesterdays* Джерома Керна или *Summertime* Джорджа Гершвина. В этих песнях тема, на первый взгляд, состоит из 16-ти тактов, но по традиции джазмены все равно считают, что квадрат состоит из 32-х тактов, т.е. играют тему дважды, а затем строят импровизации на основе 32-тактовых квадратов.

Свинг, синкопирование и полиритмия

Свинг, синкопирование и полиритмия — основные моменты, придающие музыке движение. Свинг — это самое главное свойство джаза; это главный способ создать ощущение движения, не меняя основного ритма и темпа произведения. Свинг — это нечто загадочное и необъяснимое словами, это нечто, абсолютно отсутствующее в классической музыке.

Кроме свинга, джазовому ритму присущи синкопирование и полиритмия. Можно сказать, что эти свойства пришли в джаз из европейской музыки, но здесь они создают новый эффект, придают джазовой музыке особый колорит.

Размер пьесы и его обозначение

В этой книге не преследуется цель научить вас читать ноты, но есть такие вещи, которые вам все же следует знать. Скорее всего, вы не раз замечали над нотами песни, в самом начале записи, такие обозначения, как $4/4$, $3/4$ или др. Это обозначение размера, которое ставится в начале каждой музыкальной пьесы. Самые распространенные размеры — $2/4$, $3/4$ и $4/4$. Размер $2/4$ типичен для марша (на **раз** — левой ногой, на **два** — правой), $3/4$ — это всем известный вальс, а $4/4$ — самый распространенный, универсальный, размер. Бывают и другие размеры, в том числе довольно экзотические, например известная по исполнению квартетом Дейва Брубeka пьеса Пола Дезмонда *Take Five* написана в размере $5/4$.

Не будем здесь вдаваться в сложности размера и связанных с ним понятий; запомните просто, что $4/4$ — это 4 доли в такте, или четыре бита; $5/4$ — это 5 долей в такте и т.д.

В этой главе я буду в основном говорить о размере $4/4$, но не думайте, что этим все ограничивается. В джазе встречаются самые разнообразные ритмы и размеры, например Дейв Брубеk много экспериментировал с необыч-

ными размерами вроде 5, 7, 9 и даже 11 долей в такте. Свою пьесу *Blue Rondo a la Turk* он начинает с 9-ти долей в такте, меняя впоследствии их комбинации и расстановки, но через некоторое время приходит к стандартному размеру $4/4$. О творчестве Дейва Брубeka я расскажу подробнее в главах 7 и 8.

Нечетные размеры наподобие $5/4$ или $9/4$ иногда называют *несимметричными*. Уже давно замечено, что некоторая асимметрия, например, в архитектуре или живописи придает объекту особую пикантность. То же самое касается и музыки. Пьесы в несимметричных размерах сложнее не только исполнять, но и слушать. Но если вы освоите это, например пьесу *Take Five*, то будете поражены, с какой виртуозностью музыканты справляются с такой непростой задачей. Обратите внимание на то, как Дейв Брубеk меняет размеры $4/4$ и $9/4$ в пьесе *Blue Rondo a la Turk*. Это можно сравнить с управлением автомобилем, когда ровная автострада переходит в извилистое горное шоссе. Научиться осмысленно слушать такие произведения непросто, но если вы научитесь, то получите ни с чем не сравнимое удовольствие.

Полиритмия



Музыканты используют различные ритмические приемы для украшения песни. Когда в песне слышны несколько накладывающихся один на другой контрастных ритмов, то это называется *полиритмией*. Такое наложение ритмов может влиять на эмоции слушателя, в частности создавать напряжение и через некоторое время ослаблять его.

Первые исполнители джаза, создавая свою новую музыку, вносили новые приемы обращения с ритмом. Классическая музыка, очень богатая мелодически и гармонически, как правило, строилась на простых ритмах. Музыканты располагали ноты в точности на долях такта. Если вы послушаете произведения Баха или Бетховена, то без труда сможете проследить, как разные инструменты исполняют свои партии практически синхронно. Однако для джаза характерно другое обращение с ритмом. Джазовые музыканты располагают ноты не точно на долях такта, а с некоторым смещением, иногда раньше, иногда позже.

Обучение ритму

Нетрудно догадаться, что для того, чтобы стать профессиональным музыкантом, нужно потратить много часов на упражнения. Ученики музыкальных школ постоянно играют гаммы, учатся читать ноты и работают с метрономом, развивая чувство ритма.

Но есть некоторые специфические упражнения, которыми занимаются музыканты определенных специальностей.

- ✓ Джазовые музыканты проводят много времени, исполняя различные ритмические комбинации. Они постоянно играют гаммы, каждый раз по-новому ставя акценты и группируя ноты.
- ✓ Учитель музыки задает ритмические упражнения, заключающиеся в счете и отбивании ритма, а ученики соревнуются между собой в том, кто правильно отстучит более сложный ритм. Попробуйте сами проверить, сколькими способами вы сможете отстучать

простой размер 1-2-3-4, каждый раз по-другому ставя ударение.

- ✓ В арсенале джазовых барабанщиков есть множество самых разнообразных ритмов. Они могут играть медленный блюз, очень быстрый бибоп, латиноамериканские ритмы и вальсы. С помощью рук и ног, играя на барабанах и тарелках, они добиваются сложной полиритмии.
- ✓ Барабанщику и контрабасисту нужно быть в постоянном контакте друг с другом. Иногда во время представления можно заметить, как они переглядываются между собой, как бы обмениваясь сигналами. Часто барабанщику и контрабасисту приходится репетировать вместе, отдельно от остальных музыкантов.

Если вас заинтересовала игра барабанщика или контрабасиста, почитайте книги *Ударные инструменты для чайников* и *Бас-гитара для чайников*.



Есть распространенный прием в джазовой музыке, который состоит в необычном расположении нот относительно долей такта. Это проявляется в комбинировании пар нот и триолей. Вы можете услышать этот прием у многих известных исполнителей, таких как Луи Армстронг, Коулмен Хокинс, Чарли Паркер и многих других.



Попробую объяснить это следующим образом.

1. Отбивайте основной ритм ногой.

Отбивайте простые четвертные доли, 1-2-3-4, 1-2-3-4, 1-2-3-4. Старайтесь делать это в постоянном темпе.

2. Хлопайте ладонями дважды на каждую долю.

Хлопайте на каждый подъем и на каждое опускание ноги: хлопок-хлоп, хлопок-хлоп, хлопок-хлоп, хлопок-хлоп.

Но можно хлопать в ладоши и по-другому, по три раза на каждую долю: хлопок-хлоп-хлоп, хлопок-хлоп-хлоп, хлопок-хлоп-хлоп, хлопок-хлоп-хлоп. Такая простая полиритмия уже заметно влияет на исходный ритм.



Выполните упражнение с двойными и тройными хлопками несколько раз. В первый раз концентрируйте внимание на топании и слушайте, как меняют общий ритм двойные и тройные хлопки руками. В следующий раз концентрируйтесь на хлопках ладонями и слушайте, как топание придает ритму новое измерение.

Мастера ритма

В создании джазового ритма участвует вся группа, но есть выдающиеся музыканты, мастерство которых стоит того, чтобы обратить на него внимание.

Вот несколько примеров, на которых можно проиллюстрировать мастерство ритма.

✓ *Moaning'* в исполнении Арта Блэйки и ансамбля Jazz Messengers. Этот альбом, записанный в 1958 году, является прекрасной комбинацией экзотических ритмов, особенно в пьесе *The Drum Thunder (Miniature) Suite*, в которой представлено несколько соло барабанщика и лидера оркестра Арта Блэйки. В отличие от барабанщиков старого стиля, которые использовали бас-барабан почти исключительно как метроном, Блэйки

исполняет на нем акценты, комбинируя его с тарелками. В некоторых местах Арт играет даже на арматуре барабанов, создавая удивительные ритмические контрасты.

- ✓ *Drums of Passion* в исполнении Бабатунде Олатунджи. Этот альбом, записанный в 1959 году, представляет собой одну из первых записей африканской музыки в современной студии звукозаписи.
- ✓ Документальный фильм *A Different Drummer* о барабанщике Элвине Джонсе, который в основном известен своей работой с Джоном Колтрейном. В этом фильме показано, как Элвин Джонс строит свои соло на барабанах на основе простых ритмов, создавая невиданную полиритмию.

Методы импровизации



Импровизация появляется, когда музыканты отходят от написанной музыки и начинают создавать новую. Импровизируя, солист исполняет мелодию, которая по структуре совпадает с основной структурой пьесы, но при этом содержит новые мотивы, практически не связанные с темой пьесы. Импровизация может быть индивидуальной или групповой, а может чередовать эти два подхода.

Разные музыканты по-разному подходят к искусству импровизации, применяют разные методы, и вы сможете больше понять и больше услышать, если будете понимать, что при этом думает музыкант. В следующих разделах мы поговорим о приемах и методах импровизации, которые музыканты используют для создания новой музыки на основе исходной темы.

Анализ мелодии

Мелодия представляет собой последовательность одиночных нот. Когда речь идет об импровизации, то основную мелодию песни обычно называют *темой*. Даже ничего не зная о теории, музыкант может создать несложную импровизацию на основе знаковой ему темы, и вы тоже можете попробовать сделать это, хотя бы голосом.



Вспомните какую-то песню, которую хорошо знаете. Я имею в виду, что вы знаете ее мелодию, слова в данном случае не имеют большого значения. Спойте первый куплет песни, а затем попробуйте напеть новую мелодию. Если вы при этом будете держать в голове главную тему, то у вас может получиться что-то интересное.

Многие могут придумывать вполне приличные мелодии, похожие на исходную, но немногие могут делать это с таким мастерством, как выдающиеся джазовые импровизаторы. Дело в том, что джазмены знают определенные приемы, основывают свои импровизации на аккордах песни, понимают, какие гаммы можно применить в данном случае, и выбирают ноты осмысленно.

Знание таких понятий, как “аккорды”, “гармония” и “гаммы”, позволяет правильно сочетать ноты, строя красивые мелодии практически “на ходу”. Я постараюсь объяснить эти понятия простым языком.

- ✓ **Аккорды.** Аккордом называют одновременное звучание нескольких нот, обычно не менее трех. В джазовой практике встречается не так уж много инструментов, на которых можно исполнять аккорды; как правило, это пианино или другой клавишный инструмент и гитара. Иногда аранжировщики так выписывают партии однопольных инструментов, что их одновременное звучание создает аккорд.
- ✓ **Гаммы.** Гаммой называют последовательность близких нот, обычно соседних на клавиатуре фортепиано. Как правило, гамма состоит из 8 нот, крайние из которых отстоят одна от другой на октаву. Аккорды песни задают ее тональность, а для каждой тональности существует соответствующая ей гамма. Музыканты знают гаммы всех тональностей, поэтому, когда приходит время исполнять соло, они приблизительно представляют себе, какими нотами можно для этого воспользоваться.
- ✓ **Гармония.** Гармония образуется при одновременном звучании нескольких нот, в том числе сыгранных на разных инструментах. Например, солист исполняет последовательность нот, которые подходят к определенному аккорду, а контрабасист в это время играет несколько нот, которые меняют гармонию. Или в более сложном случае гармония образуется при звучании нескольких инструментов оркестра или при игре пианиста, который одной рукой играет аккорды, а второй — мелодию.



Музыканты раннего джаза играли импровизации довольно просто, их мелодические линии были основаны на мелодии песни. Послушайте записи Луи Армстронга 20-х годов или Сиднея Беше и Джелли Ролл Мортонга, в импровизациях которых можно ясно проследить мелодию главной темы.



Слушая старые записи мастеров джаза, имейте в виду, что на их манеру исполнения (и особенно на импровизации) оказывала значительное влияние сама техника грамзаписи, в частности то, что длительность записи не превышала трех минут. По современным понятиям их импровизации были довольно сдержанными и скромными.

- ✓ Луи Армстронг, *West End Blues*
- ✓ Сидней Беше, *The Sidney Bechet Story*
- ✓ Джелли Ролл Мортон, *Birth of the Hot*

Импровизация, основанная на вариациях основной темы, звучит довольно просто, но примите во внимание количество тем, которые должен знать профессионально работающий джазовый музыкант, и вы поймете, что для овладения даже такой техникой импровизации нужны годы работы и учебы. Однажды я брал интервью у одного такого пианиста и убедился, что он знает сотни, если не тысячи, популярных песен. И не просто знает, а может сыграть, т.е. помнит наизусть все аккорды и может исполнить песню в собственной интерпретации с несложными импровизациями.



Можете себе представлять, что джаз — это особый язык с обширным словарем, своими правилами грамматики и пунктуации и с развитым сленгом. Джазовый музыкант должен так освоить технику игры, чтобы исполнение мелодии получалось естественно, как легкая беседа. В этой музыке много места отводится импровизации, но несмотря на это джазмен должен много знать, понимать теоретические основы, чтобы стать настоящим импровизатором. И мелодии песен — это только небольшая часть багажа знаний.

Знакомство с аккордами



Всякая песня, помимо мелодии, имеет последовательность аккордов, иногда довольно часто меняющихся, по несколько аккордов на такт. Зная эти аккорды, солист может сыграть какое-то соло, пусть не всегда выдающееся, но по крайней мере не фальшивое.

Простой аккорд состоит из трех нот. Например, аккорд “до мажор” состоит из нот “до”, “ми” и “соль” (1-, 3- и 5-я ступени гаммы). В начале джазовые музыканты при сочинении новых мелодий использовали ноты из аккордов песни. Например, если песня начинается с аккорда “до мажор”, а за ним следует несколько других аккордов, то можно для построения импровизации сначала использовать гамму “до мажор”, а затем — какие-то другие гаммы. В каждой гамме есть 8 нот, из которых можно выбрать что-то для построения новых мелодий.

Когда джазовая музыка стала более сложной, в частности в эру бибоба, музыканты начали использовать более сложные аккорды, уже не из трех, а из четырех или пяти нот. Соответственно усложнились и подходящие гаммы. Кроме того, для стиля “бибоб” характерны очень быстрые темпы, поэтому музыкантам нужно было мгновенно ориентироваться и знать много гамм, чтобы успевать строить свои импровизации.



Джазмены часто применяют прием, называемый *заменой аккордов*. Имеется в виду, что пианист или гитарист, т.е. тот музыкант, который играет аккордами, исполняет не в точности те аккорды, которые написаны автором или аранжировщиком, а несколько иные, которые тоже подходят к данной песне, но звучат немного иначе.

Звезды эры бибоба Чарли Паркер и Диззи Гиллеспи были знамениты среди коллег тем, что придумывали новые, достаточно сложные и необычные аккорды, которые совершенно меняли звучание песни. В 50- и 60-е годы гитаристы и пианисты разработали довольно сложную систему замены и подстановки аккордов, которой стали пользоваться все остальные музыканты, в том числе трубачи и саксофонисты, которые сами по себе не играют аккордами, а используют аккордовые схемы для анализа мелодий и построения импровизаций. В 60-е годы Джон Колтрейн пошел еще дальше, разработав технику игры, при которой новый аккорд возникал на каждой доле такта.

Гаммы

Гаммы представляют собой последовательности нот, исполняемых от высокой к низкой или, наоборот, от низкой к высокой. Гаммы бывают *мажорные*, *минорные*, *пентатонические* (т.е. состоят из пяти, а не из обычных восьми нот); в джазовой практике встречаются особые гаммы, в частности *лидийские*, *фригийские* и пр. Пентатоническая гамма выполняет особую роль в блюзе, обычно она состоит из нот “до”, “ре”, “ми”, “соль” и “ля”.

В раннем джазе, в 20–30-е годы, музыканты не вдавались в тонкости теории и не часто пользовались термином *гаммы*. Они просто играли мелодию и аккорды. Некоторые из них для придания колорита своей музыке придумывали характерные фигуры из нескольких нот и исполняли их, многократно повторяя; такая техника называется *риффом*.

Гитаристы и музыканты, играющие на духовых инструментах, использовали прием, позволяющий извлекать ноты, немного отстоящие от обычных нот стандартной гаммы, т.е. такие ноты, которых не существует на клавиатуре фортепиано. Гитаристы для этого немного подтягивают струну поперек грифа, повышая тем самым ее натяжение (эта техника называется *бенд*), а трубачи и саксофонисты могут немного менять высоту звука с помощью губ и изменения давления воздуха. Это характерно для таких музыкантов, как Орнетт Коулман, Джон Колтрейн и Арчи Шепп.

Вопрос и ответ



В предыдущих разделах я в основном обращал внимание на приемы индивидуальной работы музыкантов. И это понятно, ведь мы, в первую очередь, знаем джаз как результат творчества выдающихся мастеров. Но в то же время очевидно, что все это было бы невозможно без коллективных усилий музыкантов. Возьмете ли вы для примера записи Луи Армстронга с его составами Hot Fives и Hot Sevens, или бибоп Чарли Паркера 40-х годов, или альбомы Джона Колтрейна 60-х, везде очевидно, что главное — это коллективное творчество.

Если вы внимательно прослушаете перечисленные записи, то обратите внимание на характерную особенность: в них часто встречается прием, который называют *вопрос и ответ*. Он состоит в том, что один музыкант как бы бросает музыкальную фразу, а другой отвечает на нее — в простейшем случае просто повторяет, а иногда возвращает с некоторыми изменениями. Этот прием характерен для африканской традиционной хоровой музыки, когда один певец поет строку, а остальные ее повторяют. Интересно, что это можно заметить не только в музыке. Например, в известной речи Мартина Лютера Кинга “I have a dream...” делаются паузы, в которых угадывается реакция взволнованных слушателей. То же самое заметно в торжественных церемониях и в песнях *госпел*. В джазе прием “вопрос и ответ” также придает музыкальному выступлению характер диалога.

Часто в джазе импровизация одного солиста становится диалогом нескольких музыкантов, и это может продолжаться несколько минут, а иногда и часов. Это особенно заметно на концертных выступлениях. В записи или радиопередаче, как и на телевидении, для такого диалога не всегда есть время; как правило, музыканты сокращают импровизации, подчиняясь требованиям ситуации. Но на свободных концертах, особенно на фестивалях, такое общение музыкантов часто становится диалогом с публикой.

Модальный джаз

В середине 60-х годов Джон Колтрейн стал играть в стиле, который позже назвали модальным джазом. Это давало ему более полную свободу импровизаций. Термин *модальный джаз* трудно объяснить, гораздо проще это услышать. В модальном джазе импровизация строится на серии нот, которую называют *модусом*. Эта серия иногда представляет собой какую-то экзотическую гамму, а иногда просто набор нот. Часто в таких модусах можно услышать африканские, арабские или другие национальные гаммы. Кроме использования экзотических гамм с такими названиями, как “дорийская”, “эолийская” или “фригийская”, для модального джаза харак-

терна редкая смена аккордов. Если вы внимательно прослушаете импровизации Колтрейна из его записей 60-х годов, то заметите, что многие его соло построены всего на двух или трех аккордах. Сравните это с постоянно сменяющимися аккордами у Чарли Паркера.

Для того чтобы получить представление о модальном джазе, послушайте следующие записи. (О творчестве Колтрейна вы сможете больше прочитать в главе 8.)

- ✓ *Kind of Blue* Майлса Дейвиса
- ✓ *My Favorite Things* Джона Колтрейна
- ✓ *Maiden Voyage* Херби Хэнкока