Міністерство культури та інформаційної політики
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра джазу та популярної музики

Видовська Юлія Володимирівна

МОДАЛЬНЕ МИСЛЕННЯ ДЖАЗОВОГО ВОКАЛІСТА ТА СПОСОБИ ЙОГО РОЗВИТКУ (НА ПРИКЛАДІ ПОСІБНИКІВ ДЖУДІ НІМАК ТА БОБА СТОЛОФФА).

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація – Спів джазовий

Магістерське дослідження

Науковий керівник -

Майчик Наталія Тарасівна
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри джазу та популярної музики

Рецензент -

Беркій Ольга Володимирівна
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри джазу та популярної музики

Львів -2022

ЗМІСТ

ВСТУП……...3

РОЗДІЛ 1. МОДАЛЬНІСТЬ У ДЖАЗОВОМУ ВИКОНАВСТВІ…….6

1.1 Модальність як предмет дослідження**……..…6**

1.2 Явище модальності в історії джазового мистецтва**……10**

РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК МОДАЛЬНОГО МИСЛЕННЯ ДЖАЗОВОГО ВОКАЛІСТА ЗА МЕТОДИКОЮ ДЖУДІ НІМАК……14

2.1. Періоди життєтворчості Джуді Німак**……14**

2.2. Основи ладового мислення у посібнику «Hear It And Sing It! – Exploring Modal Jazz»**……18**

РОЗДІЛ 3. ЗАСАДИ МОДАЛЬНОСТІ У НАВЧАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ БОБА СТОЛОФФА.

3.1 Біографічні відомості**……26**

3.2 Модальні вправи у комплексному посібнику Боба Столоффа «Scat! Vocal improvisation techniques»**……..….28**

ВИСНОВКИ……35

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……..38

ДОДАТКИ……...42

ВСТУП

Актуальність дослідження. Дослідження специфіки вокального джазового виконавства становить актуальний напрямок сучасного музикознавства та джазознавства зокрема. В епіцентрі наукового зацікавлення опинилась особлива інструментальна природа джазового вокалу з його тембральним наслідуванням, фразуванням, артикуляцією, звуковидобуванням, відповідною атакою та скет-співом довільними складами з невербальною побудовою фраз. З'явились дослідження вокального джазового «саунду», який є однією з питомих стильових категорій - «індивідуалізованою формою прояву звукового ідеалу в джазі … і характеризується способом звуковидобування, типом атаки звуку, манерою інтонування і трактуванням тембру» [30, с.16]. Широкою і вкрай актуальною темою досліджень є вокальна імпровізація, ефективні методи її опанування, а також провідні тенденції, новітні концепції в цій галузі. Серед них найскладнішою і найменш вивченою досі залишається царина джазової модальності в її вокальній проекції.

Терміни «модальність» та «модус» отримали значне розповсюдження у сучасній науці, зокрема, в її гуманітарній царині. Широке коло інтерпретацій модальності спостерігаємо у логіці, лінгвістиці, теорії тексту, психології, психоаналізі, богослов'ї та філософії, музикознавстві. Модальність є міждисциплінарною категорією, а значення модусу в онтологічному аспекті осмислювали ще античні і середньовічні мислителі. Поняття модальності, а також нової модальності активно використовується в характеристиці багатьох ладогармонічних процесів як одне з найбільш характерних явищ в сучасній музиці.

В даному контексті очевидною є необхідність увиразнення специфіки саме музичної, зокрема, джазової модальності, а також модального мислення джазового виконавця і ефективних методів його розвитку. Це й зумовило вибір теми даного наукового дослідження. Тривалий і копіткий процес розвитку модального мислення джазового вокаліста в результаті забезпечує технічну

досконалість, глибоке стилістичне чуття і професійну якість вокальної імпровізації.

Мета роботи – обґрунтувати засади модальності у виконавській практиці джазового вокаліста і розглянути шляхи розвитку модального мислення на прикладі методичних систем Джуді Німак та Боба Столоффа.

Відповідно до мети у дослідженні ставляться наступні **завдання**:

– окреслити семантичну широту міждисциплінарного поняття модусу і модальності, її різновиди у музичному мистецтві та, зокрема, охарактеризувати специфіку модальності в контексті джазового мистецтва;
– здійснити огляд становлення теорії джазової модальності та історії модального джазу;
– висвітлити значення модального мислення у виконавський практиці джазового вокаліста;
– розглянути концепцію розвитку модального мислення на прикладі посібника Джуді Німак «Hear It and Sing It!: Exploring Modal Jazz»;
– проаналізувати вокальні модальні вправи в контексті комплексного підходу у посібнику Боба Столоффа «Scat! Vocal improvisation techniques».

Об'єкт дослідження – вокальне джазове виконавство.

Предмет дослідження – джазова модальність та модальне мислення вокаліста.

Матеріал дослідження – методичні посібники «Hear It and Sing It!: Exploring Modal Jazz» Джуді Німак та «Scat! Vocal improvisation techniques» Боба Столоффа.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному поєднанні:

– *джерелознавчого методу* – при доборі наукової та методичної літератури;
– *аналітичного* – для аналізу обраних методичних систем;
– *історичного методу* – при дослідженні становлення модального джазу;
– *біографічного* – в розділах дослідження життєтворчості Джуді Німак та Боба Столоффа;

– *порівняльного (компаративного) методу* – при зіставленні різних методик і підходів до розвитку модального мислення.

Теоретична база дослідження утворила декілька блоків

1. Наукові дослідження, публікації, дисертації та довідникові джерела, у яких висвітлюються проблеми міждисциплінарних понять модусу і модальності [7], [23], серед яких музикознавчі праці, які тлумачать значення модальності у музиці Беркій О. [1,2], Лемішка М. [4], Луканюка Б. [5], Сюти Б. [16], Холопова Ю. [19-21].
2. Теоретичні та методичні посібники іноземних авторів, котрі пропонують концепції розвитку модального мислення, починаючи від фундаментальної «Лідійської хроматичної концепції тональної організації» Джорджа Рассела [43], засадничих праць Марка Левайна [36], Роні Міллера [37], Глена Морі [38] та Джеймі Еберсольда [24], врешті, аналізованих в дослідженні посібників Джуді Німак [39] і Боба Столоффа [45].
3. Інтернет-джерела, офіційні сайти Джуді Німак та Боба Столоффа, публікації у джазових журналах, інтерв'ю тощо [27, 34, 42, 46].

Наукова новизна дослідження полягає у спробі вперше в українському музикознавстві

– дати визначення джазової модальності;
– окреслити специфіку модального мислення вокаліста;
– висвітлити і систематизувати шляхи становлення модального мислення на прикладі провідних методичних концепцій Джуді Німак та Боба Столоффа.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Список використаних джерел налічує 46 позицій, з них 23 – іноземними мовами. У додатку подані нотні приклади, фото і документальні матеріали. Загальний обсяг дослідження становить 45 сторінок, з них основного тексту – 37 сторінок.

РОЗДІЛ 1.
МОДАЛЬНІСТЬ У ВОКАЛЬНОМУ ДЖАЗОВОМУ ВИКОНАВСТВІ.

1.1 Модальність як предмет дослідження.

Латинське слово modus перекладається як міра, кількість, величина, ритм, мелодія, межа, правило, розпорядження, образ, рід, спосіб, манера, граматичний стан, становище, ранг, такт, поетичний розмір, музичний лад. Дослідники явища модальності підкреслюють «широту семантичного поля слів модус і модальність, що має наслідком надзвичайне розмаїття наукових значень аналогічних понять. Поняття модус і модальність унікальні тим, що вони прийняті та використовуються практично всіма гуманітарними, фізикоматематичними та природничими науками, що вказує на значущість їх методологічного потенціалу [7, с. 24]». Відтак, міждисциплінарне поняття модусу охоплює дві семантичні царини. Перша характеризується нормативністю і включає варіанти перекладу міра, об'єм, величина, правило, припис, кількість, ранг. У другій - представленій варіантами перекладу образ, рід, спосіб, манера, характер – «аспект нормативності знято, домінує аспект відносності. Наприклад, вираз modus vitae (спосіб життя) інформує про специфічну «життєву манеру», але при цьому йдеться про один з безлічі можливих способів поведінки та світогляду [7, с. 20]». Музична модальність – ладова та ритмічна належить до першої нормативної царини, друга яскраво втілена у філологічних значеннях слова.

Модус у музиці це – мелодичний ряд, мелодична модель, звукоряд. В теоретичному музикознавстві теорія модальності одна з найбільш складних і полемічних. У теорії ладу «модальність» - це спосіб звуковисотної організації, що ґрунтується на звукорядному принципі (на основі діатоніки).

Музична модальність також має декілька значень, наприклад, поняттям модальності окреслюють:

- ✓ ладові системи монодичних культур (григоріанського співу, візантійської гимнографії, знаменного розспіву), лади середньовіччя, Ars nova та

Відродження, що зберегли зв'язок з григоріанською ладовою системою та увібрали багато її якостей. Ці лади «в своїй основі лінійні, згодом витіснила дволадова тонально-функційна система гармонії, з акордовою кварто-квінтовою природою і центральним елементом – тризвуком [20, с.16-17]. Романтики в XIX століття почали процес відродження модальності і її поступової емансипації від тональності (Ф. Шопен, Н. Римський-Корсаков, Е. Гріг та інші). Дослідник Богдан Сюта зауважив, що модальність можна віднайти і в «в українській музиці класично-романтичної традиції, починаючи від М. Лисенка. Видатними зразками цієї техніки можна назвати цикли обробок українських. народних пісень і «Музику до «Кобзаря» Т. Шевченка» М. Лисенка, хорові розкладки народних пісень і Літургію М. Леонтовича, обробки народних пісень К. Стеценка, О. Кошиця, Л. Ревуцького, М. Колесси, хор. твори О. Кошиця, П. Козицького, С. Людкевича, Л. Дичко, Б. Фільц, інструментальні твори М. Скорика, Є. Станковича, Г. Гаврилець» [16, с. 437]. Однак, слід зауважити, обробки народних пісень з цього переліку радше слід віднести до фольклорної модальності, про що йтиметься нижче.

- ✓ У середньовічній теорії ритму – це техніка використання шести ритмічних модусів композиторами школи Собору Паризької Богоматері XII-XIII століть;
- ✓ У сучасній композиції – спосіб творення музики на основі різних натуральних і штучних ладів, а також довільно обраних звуковисотних і ритмічних модусів. Модальність близька до серійності, але характеризується більш вільним порядком елементів. «Найвизначнішими композиторами, які використовували модальну техніку у XX ст., були К. Дебюссі, О. Мессіан, Т. Райлі. В українській музиці до цієї техніки зверталися Л. Грабовський, В. Сильвестров, Є. Станкович, Г. Гаврилець, В. Рунчак, С Пілютиков та ін.» [16, с.437].
- ✓ Модальність у фольклорі характеризує ладову природу народної музики і активно використовується як інструмент аналізу етномузикологами,

прикладом чого може слугувати дослідження Богдана Луканюка «Думовий лад. Причинок до теорії модальності», у якому автор зазначає: «В основі думової ладовості лежить модальність, що втілюється вельми різноманітно не тільки в окремих кобзарськолірницьких школах, але й в індивідуальних виконавських стилях» та окреслює відмінності функціонування церковних середньовічних ладів (modi, Kirchentöne, church modes), де «важливим є не тільки сам інтервальний уклад звукорядів, але й співвідношення основних і похідних видів, їхнє висотне положення, інтервал між кінцевим і панівним тонами» і модальність у традиційній народній музиці, що має цілком відмінні «особливості їх (ладів) реального функціонування в мелотворенні. Тому співставлення навіть і збіжних за складом звукорядів у церковній та народній практиці «призводить тільки до непорозуміння» [5, с.466].

- ✓ Джазова модальність опирається на ладовий принцип імпровізації (в противагу тональному), запропонований Дж. Расселом (George Russell) у праці «Лідійська хроматична концепція тональної організації» (1953 р.) і ґрунтується на засадах акордово-ладової взаємодії або «вертикальної полімодальності» [43]. Вона є одним з втілень неомодальних явищ XX-XXI ст., коли модальність повертається в музичне мистецтво у новому амплуа і природньо ще містить багато тонально-функційних компонентів. «Ключем до розуміння джазової модальності є дослідження Е.Куніна на перетині музикознавства і фізики про явище «перехресної інтермодуляції», коли «кожен інтервал, акорд ініціює в слуховому апараті певний звукоряд» [2, тези, с.30]. А шляхом опанування модальною технікою імпровізації у джазі та формування модального мислення є «розвиток ладового і гармонічного слуху в контексті усвідомлення «вертикальної полімодальності» (Рассел) [43], акордо-ладової взаємодії, опанування складних акордових сполучень, з додатковими, альтерованими, sus-тонами, слеш-акордів, типових джазових зворотів\паттернів, гармонічних послідовностей з побічними домінантами та тритоновими замінами, а також фундаментальних ладів та їх модусів, блюзового, бібопових тощо» [2, с.30-31].

Джазова модальність має власне характерне і впізнаване жанрово-семантичне і стильове обличчя. І за ознаками походження нерідко кореспондує з т.зв фольклорною модальністю.

Ґрунтовне дослідження модальної гармонії, модальності як типу гармонічної структури здійснив вчений Ю.Холопов у цілому ряді праць і статей «Гармонія. Теоретичний курс»; «Гармонія. Практичний курс» (у 2-й частині); «Модальна гармонія: Модальність як тип гармонійної структури». За Холоповим систематизація типів музичної модальності виглядає так:

І. Асиметричні системи:

1. Оліготоніка (малоступеневі системи пентатоніка).
2. Діатоніка (семиступеневі лади, розташовані по чистих квінтах).
3. Ускладнені системи (штучні і комбіновані звукоряди, ускладнені семиступеневі).

ІІ. Симетричні системи:

4. Симетричні лади [19, с.19-20].

Таким чином, модальність і метод творення композиції, імпровізації на основі певного ладового звукоряду становить одне з найбільш характерних явищ сучасної музики, що забезпечує їй яскравий індивідуальний колорит. На противагу тональній організації модальність володіє засадничо відмінною ієрархією функціональних взаємозв'язків стійких і нестійких ступенів. За визначенням М. М. Лемішка основною ознакою модальних ладів є «збереження звукоряду без чіткої функціональної співзалежності його елементів з центральним» [4, с.49]. Відтак, типовою помилкою при аналізі модальності в музичній композиції стала тенденція співвідносити модальні ладові утворення з мажоро-мінорною системою з її ознаками «монотонікальності» та «октавності», що в результаті веде до хибної оцінки власне модальних властивостей, нерозуміння їх особливої специфіки та сутності. Б. Луканюк зазначає, що в основі модальної системи звуковисотної організації «лежить т. зв. тетрахордова структура, відмітною прикметою якої є симбіоз двох ладових опор («бітонікальність») на відстані кварти…, у зв'язку з чим і виникає постійний

модальний круговорот, що визначає динамізм даної ладової організації. У модальності обидві її ладові опори є де-факто рівноправними, втім верхня з них вважається головнішою, позаяк у принципі мелодичний рух починається з неї і до неї повертається в своєму круговороті, через що давні греки вершину тетрахордової кварти нарекли «гегемоном». Основа її хіба лишилася тоді нетермінованою, в середньовічній же теорії подібні питання не піднімалися взагалі, а новіша література досі трактувала ладові функції тонів тетрахорду в звичних мажормінорних категоріях «тонікальності», «домінантовості» тощо, породжуючи в той спосіб самі непорозуміння» [5, с.477].

1.2 Явище модальності в історії джазового мистецтва.

Ладовий принцип організації музики та імпровізації у джазі, при якому гармонічна основа традиційного джазу була замінена ладами - лідійським, дорійським, альтерованим, лідійським домінантовим, пентатонічними, in-sen та багатьма іншими звукорядами як європейського, так і неєвропейського походження отримує розповсюдження з 50-60-х років минулого століття. Вирішальним поштовхом для розвитку модальної концепції джазу стала знакова подія - публікація у 1953 році теоретичної праці «Лідійська хроматична концепція тональної організації» Джордж Рассела, виконавця і теоретика джазу, новатора в царині гармонії і аранжування (див. дод №1). Рассел обґрунтував джазову модальність опираючись на лідійський лад як вихідний (за квінтовим колом). Відтак, джазова ладова концепція Рассела зумовлена лідійським ладом і відповідно включає в обіг і інші середньовічні церковні лади. [цит. за 1].

На теоретичні конструкції Джорджа Рассела почали опиратись у своїх композиціях Джон Колтрейн, Телоніус Монк і Ерік Долфі, Дон Черрі, Майлз Девіс. Саме М. Девіс залишив спогади щодо впливу «Лідійської концепції» на свою творчість і відзначав, що все, що він знає про імпровізацію і композицію, він запозичив з праць Рассела. Нові акордові структури дуже швидко увійшли в арсенал таких піаністів, як Маккой Тайнер і Хербі Хенкок.

Сам Дж. Рассел створював полімодальні і політональні композиції (наприклад, «All About Rosie»). Майлз Девіс в 1959 році випустив легендарний альбом «Kind Of Blue», що містив модальні композиції «So What» і «All Blue» які стали вже класикою джазу. Піаніст Білл Еванс, який працював з Расселом і Девісом і брав участь в вищезгаданих записах, теж почав активно застосовувати квартові і секундові акорди.

Відтак, до середини 1960-х років нова гармонічна мова була повсюдно прийнята у джазовому світі і використовувалась більшістю музикантів нарівно зі старими стилями. Напрямок отримав назву модального джазу (англ. modale jazz). В модальному джазі склався особливий тип імпровізації, що опирається на особливі ладо-звукорядні структури - модуси, які зберігаються протягом п'єси і при цьому допускають вільне комбінування тонів у рамках певного звукоряду. Матеріал для модусів може бути різноманітним: діатонічні або середньовічні лади, звукоряди позаєвропейського походження, штучні звукоряди.

На відміну від інших модальних технік, природа яких неакордова, лінеарна, джазова модальність має у своєму арсеналі вертикальну ладову побудову та згортання звукоряду в акорд. Рассел витлумачує важливе явище вертикальної полімодальності - процес переходу горизонталі в вертикаль і навпаки – перетворення акорду в гаму, вертикально-горизонтальне мислення «коли вибір гами продиктований домінуючим акордом» [43, с.5]. Окрім вертикальної – у праці Рассела обґрунтована також горизонтальна полімодальність як принцип застосування однієї з гам лідійської хроматичної концепції для цілої послідовності акордів, що є особливо доцільним в ситуаціях швидкої зміни акордів і швидких темпах [43, с.44].

Значення модальності у джазі:

1. Результатом запровадження джазової модальності став успішний поступ нового напряму – модального джазу, композиції якого, переважно з повільним гармонічним ритмом у кілька акордів протягом тривалого часу, дозволяють в імпровізації насолоджуватись ладовою

барвою, а не акордовою функцією. Серед таких композицій: «So What», «Footprints», «Impress ions» та «Maiden Voyage». Модальна техніка зустрічається і у творчості музикантів, які працювали в стилі free jazz, що був пов'язаний з експериментами в царині гармонії, ритміки, атональності, політональності, серійної та додекафонної техніки.

2. І врешті, «лідійська концепція» сприяла подоланню штампів в гармонічній мові і проклала новий шлях техніки модальної імпровізації існуючих джазових стандартів. Джазові виконавці активно послуговуються запозиченими у доби середньовіччя та строгого стилю модальними ладами (дорійський, фрігійський, лідійський), а також їх модифікаціями (дорійсько-фрігійський, лідійський домінантовий, лідійський збільшений тощо), однак застосовують їх в новому специфічному амплуа джазової імпровізаційності.

Відтак, і до сьогодні концепція Рассела активно використовується в оновленому, дещо видозміненому варіанті. Її опановують нові покоління джазовиків за методом акордово-ладової взаємодії, приклад якої можемо бачити у наступних таблицях:

CHORD TYPE	MOTHER SCALE (PRIMARY CHOICE)	MODE
CΔ7 (C, C6, C69, CΔ9, CΔ7/69, G/C)	C MAJOR	I mode, Ionian: C D E F G A B
CΔ7#11 (C69/#11, CΔ9#11, D/C)	G MAJOR	IV mode, Lydian: C D E F# G A B
CΔ7#5 (E/C, CΔ7#5 #11)	A MELODIC MINOR	II mode, Lydian augmented: C D E F# G# A B
CΔ7#5 (E/C)	A HARMONIC MINOR	III mode: C D E F G# A B

CΔ7#5 (E/C, CΔ7b13)	C HARMONIC MAJOR	I mode: C D E F G Ab B
CΔ7#5 (E/C, CΔ7#5#9)	C AUGMENTED	C D# E G G# B
CΔ7#9 (B/C, CΔ7#9#11)	E HARMONIC MINOR	VI mode: C D# E F# G A B
C7 (C9, C13)	F MAJOR	V mode, Mixolydian: C D E F G A Bb
C7#11 (C9#11, C13#11, D/C)	G MELODIC MINOR	IV mode, Lydian dominant: C D E F# G A Bb

У пропонованих таблицях у першому стовпці представлені різновиди септакордів, в т.ч. з додатковими, альтерованими та замінними (sus) тонами, а навпроти них у третьому стовпці відповідні модуси для імпровізації, для прикладу розшифровані за допомогою буквених позначень:

C7#5 (C7#5#11, C9#5, C9#5#11)	C WHOLE TONE	C D E F# G# A#	C7sus4 (C9 sus4, C11, C13 sus4, Gm7/C, Bb/C, BbΔ7/C, Dm7/C)	F MAJOR	V mode, Mixolydian: C D E F G A Bb
C7b13 (C7#5, C9#5)	F MELODIC MINOR	V mode, Mixolydian b6: C D E F G Ab Bb	Cm7 (II or I function) (Cm9, Cm11, Cm13)	Bb MAJOR	II mode, Dorian: C D Eb F G A Bb
C7alt (C7#5#9, C7#5b9, C7b5#9, C7b5b9)	Db MELODIC MINOR	VII mode, Super locrian: C Db Eb Fb Gb Ab Bb	Cm7 (III function) (Cm7/4, Cm7b13, C Phrygian)	Ab MAJOR	III mode, Phrygian: C Db Eb F G Ab Bb
C7b9 b13 (C7b9#5)	F HARMONIC MINOR	V mode: C Db E F G Ab Bb	Cm7 (VI function) (Cm9 b13, Cm11 b13, C Aeolian)	Eb MAJOR	VI mode, Aeolian: C D Eb F G Ab Bb
C7b9 (C7#9, C7b9#11, C7#9#11, C13b9, Gb/C, A/C)	Db DIMINISHED (Db whole-half diminished)	C Db Eb Fb Gb G A Bb (Db diminished from VII degree = C half-whole diminished)	Cm6 (Cm6/9, CmΔ7, CmΔ9)	C MELODIC MINOR	I mode: C D Eb F G A B

У середньому стовпчику таблиці зазначено фундаментальний лад, на ступенях якого утворюються відповідні модуси. Конкретний щабель модусу можна побачити у третьому стовпчику, перед назвою цього модусу:

CmΔ7 (CmΔ9, CmΔ7b13)	C HARMONIC MINOR	I mode: C D Eb F G Ab B
Cø (Cm11b5)	Db MAJOR	VII mode, Locrian: C Db Eb F Gb Ab Bb
Cø #2 (Cm9 b5)	Eb MELODIC MINOR	VI mode, Locrian natural 2: C D Eb F Gb Ab Bb
C7sus b9 (C Phrygian, Db/C, DbΔ7/C, DbΔ7#11/C, Gø/C, Bbm7/C)	Ab MAJOR	III mode, Phrygian: C Db Eb F G Ab Bb
C7sus b9 (C13susb9, DbΔ#5/C)	Bb MELODIC MINOR	II mode, Dorian b2: C Db Eb F G A Bb
C°7 (B/C, C°7/Δ7, C°7/#5)	C Diminished (C whole-half diminished)	C D Eb F Gb Ab A B
C°7	Db HARMONIC MINOR	VII mode: C Db Eb Fb Gb Ab Bb

Система джазових ладів і модусів послідовно висвітлена у посібнику Глена Т. Морі «Теорія джазового строю» («Jazz Scale Theory»), де їх спорідненість і акордово-ладова взаємодія також представлена у численних таблицях [38].

Таким чином, джазова модальність має власну специфіку і навіть теоретичну концепцію, розвиток джазового модального мислення - власну історію та еволюцію, а виконавська практика - виразні стильові ознаки.

РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК МОДАЛЬНОГО МИСЛЕННЯ ДЖАЗОВОГО ВОКАЛІСТА У КОНЦЕПЦІЇ ДЖУДІ НІМАК.

В сучасному джазі модальна і тональна системи тісно переплетені, музика утворюється у взаємопроникненні підходів і систем. Тому таким необхідним для джазмена, і джазового вокаліста зокрема, є вивчення модальної гармонії та формування модального мислення.

Природа модального мислення, як і модальність, є міждисциплінарним явищем і стала предметом наукових досліджень [7], [23]. В джазовому мистецтві «модальне мислення та використання розгалуженої системи різноманітних ладів значною мірою зумовлює сьогодні процес джазової імпровізації, слугує важливим засобом реалізації джазового виконавського стилю. Формування модального мислення передбачає усвідомлення процесу полімодальністі: народження мелодичної лінії з акорду, знання взаємодії акорду і споріднених ладів, імпровізацію по гармонічній сітці» [1, с.3].

Свої праці і методичні концепції розвитку модального мислення і оволодіння відповідним способом імпровізації на його основі присвятили Марк Левайн [36], Джеммі Еберсольд [24] ,Глен Т. Морі [38], Рон Міллер [37] та багато інших. Серед вокальних посібників на особливу увагу заслуговують праці Джуді Німак [39] і Боба Столоффа [45].

2.1 Періоди життєтворчості Джуді Німак.

Джуді Німак (Judy Niemack, нар.11.03.1954 р.) відома вокалістка, педагог-методист, авторка посібників, композиторка, поетеса, безсумнівний авторитет та приклад наслідування для молодих джазових вокалістів (див. дод. №2). Джазовий критик Саффорд Чемберлен назвав її «однією з найкращих і найчистіших джазових співачок усіх часів. Окрім голосу з чистотою гірського потоку, точності звуковисотності та відчуття часу, ідеальної дикції та поетичності, вона має дисциплінований імпровізаційний дар, завдяки якому її

співані репліки справді живі і глибоко музичні на відміну від такого частого ексгібіціонізму нашого шоу-бізнесу» [цит. за 34].

Ранній період і музичне становлення Джуді Німак пов'язані з Каліфорнією (Пасадена), де майбутня співачка народилась і зростала в творчій музичній сімейній атмосфері: вперше почула джаз на платівках своєї матері-співачки Ненсі Вілсон, співала в гурті з сестрою та братом-гітаристом. В дитячому і підлітковому віці отримала досвід співу в церковному хорі, багато виступала на різних сценах, включаючи музичний театр, рок та фолк-колективи, джазовий вокальний квартет. Джуді протягом трьох років навчалася бельканто у Прімо Ліно Пуччінеллі в Пасадені, а згодом опанувала джазову імпровізацію в класі альт-саксофоніста Гері Фостера в «Pasadena City College». Після стажування в Консерваторії Нової Англії та Клівлендському інституті музики Джуді Німак у 1975 році повернулася до Каліфорнії.

Поворотним моментом її кар'єри стало знайомство з видатним тенор-саксофоністом і джазовим педагогом Уорном Маршем, котрий йшов по стопах свого викладача піаніста Ленні Трістано. Ставши першою ученицею-вокалісткою Марша, Джуді на рівні із джазовиками-інструменталістами наполегливо і безнастанно транскрибувала і аналізувала джазові соло Чарлі Паркера, Роя Елдріджа та ін, що зумовило в подальшому її високий технічний рівень, манеру імпровізації і неповторний та бездоганний джазовий стиль, про який Ніл Тессер, писав «Нестримний свінг, кмітливий скет і невимушена інтонація Німак дозволяють їй імпровізувати соло валторновим тембром, вміло приборкуючи жорсткі джазові репліки, написані для радше для саксофонів, а не співаків» [цит. за 34].

Період *творчої зрілості* наступає після переїзду до Нью-Йорка в 1977 році, де її першим серйозним заходом стала тижнева низка концертів у джаз-клубі «Village Vanguard» у складі гурту Уорна Марша. Того ж таки 1977 року в Нью-Йорку Джуді Німак випустила свій дебютний альбом «By Heart». Наприкінці 1970-х Джуді вже мала славу талановитої композиторки і поетеси, котра створила поетичні версії таких творів, як «Daahoud» Кліффорда Брауна,

«Misterioso» Телоніуса Монка, Білла Еванса, «Interplay», «Time» Річі Пауелла та «Jordu» Дюка Джордана, а також до композицій Лі Конітца, Пета Метені, Декстера Гордона, Джіджі Грайса, Елмо Хоупа, Кенні Дорхема, Кертіс Фуллера, Боба Брукмайера, Ідріс Суліман, Річі Бейраха, Дон Грольніка, Стіа Слєгла, Майка Стерна, Джонні Гріффіна та багатьох інших. Німак написала тексти до більш ніж ста композицій. «Її творча одіссея є захоплюючою ілюстрацією шляху до майстерності, що виходить за рамки жанрових обмежень… вокалістка з театральною глибиною та неперевершеним інтонаційним чуттям. З моменту її дебюту з Уорном Маршем у «Village Vanguard» глядачі не перестають захоплюватися її витонченим скетом», - писав К. Ліндер Вільямс для журналу «Downbeat» [цит. за 34].

Завдяки прекрасному голосу, сміливій імпровізації, вражаючій музичності, технічності, професійності та універсальності Джуді Німак вдалось співпрацювати з видатними джазовими виконавцями, серед яких: піаністи Фред Герш, Кенні Вернер, Сідар Волтон, Кенні Беррон, Джим Макнілі, Стів Кун, Кірк Лайтсі та Кірк Нурок, саксофоністи Лі Конітц, Джо Ловано та Джеймс Муді, чудовий гармоніст Тутс Тілеманс, флюгельгорніст Кларк Террі, басисти Рей Драммонд і Едді Гомес, барабанщики Біллі Хіггінс, Джоуі Барон, Біллі Харт і Адам Нуссбаум, Джордж Бенсон, New York Voices і WDR Big Band.

Педагогічна діяльність. Джуді Німак почала викладати джазовий спів та імпровізацію наприкінці 1970-х і швидко отримала визнання одного з найвпливовіших педагогів джазового вокалу. Вона викладала у New School For Jazz, Університеті Вільяма Паттерсона, Університеті Лонг-Айленда та Нью-Йоркському міському коледжі, була частиною команди Janice Borla Vocal Jazz Camp з 1990 року. У 1987 році Німак розпочала співпрацю з гітаристом Жанфрансуа Прінсом, а згодом у 1998 році вони стали подружньою парою.

Піонер вокальної джазової освіти в Європі. Після переїзду в Європу у 1992 році Джуді Німак почала викладати вокальний джаз у Королівській консерваторії Брюсселя, а також у Королівській консерваторії Антверпена та Королівській консерваторії Гааги. Німак часто виступала зі своїм чоловіком

Жанфрансуа Прінсом, і пара записала кілька компакт-дисків. 1995 року вони переїхали до Берліна, де Джуді Німак стала першим професором джазового вокалу у Німеччині, викладаючи в Hochschule für Musik «Hanns Eisler» (Берлінському джазовому інституті), а також започаткувала вокально-джазову програму в Баскській вищій музичній школі в Сан-Себастьяні (Іспанія).

Сьогодні Джуді Німак з оптимізмом та ентузіазмом дивиться в майбутнє і продовжує виступати, писати поезію і музику, створювати нові проекти, активно викладати, проводячи вокальні джазові семінари по всьому світу. «Наше покоління, мабуть, перше передає інформацію молодшим співакам охоче і дуже відкрито. Те, що мені подобається у викладанні, — це бути оточене музикою щодня, щодня. Я люблю бути з співаками і допомагати молодим вокалістам, провадити їх на омріяний шлях» [34].

Посібники і альбоми. Результатом багатолітньої педагогічної діяльності Джуді Німак стали три методичні посібники з джазового вокалу, що, безперечно, підняли рівень вокально-джазової освіти у світі та отримали високу оцінку музичних критиків. Зараз виходить четверта книга – «Sing In Tune!», яка включає новий метод хроматичних вправи для поп та джазових вокалістів. Серед кращих студентів Німак: Домінік Лакаса, Марк Секара, Ефрат Алоні, Люсія Кадоч та Ерік Лойтхойзер.

Як виконавиця Джуді до цього часу випустила 16 альбомів (див. дод. №3), у який втілила власну вокальну майстерністть, про яку знані джазові критики пишуть: «Вокалістка Джуді Німак ніколи не збивається зі свого шляху, коли веде вас крізь ефірний лабіринт, оперуючи тьмяними гармоніями, класичними джазовими мелодіями та змінними ритмами... Її динамічно виконаний триоктавний вокал витає над чудовим акомпанементом...» (Ненсі Енн Лі для «Jazz Times»). «Джуді Німак глибоко занурюється в серцевину композиційної еклектики і не робить жодних помітних помилок. Вона перетинає свій Рубікон з витонченістю і впевненістю, бо знає всі мілководдя, щоб спокійно ходити по воді. Її голос залишається засобом приголомшливої виразності з усім діапазоном і рубато, скетом і імпровізаційністю,

валторновими нотками, філігранним відтінком текстури, за допомогою яких вона вдихає в пісню життя» (Алан Баргебур для журналу Cadence) [цит. за 34].

2.2. Основи джазового ладового мислення у посібнику «Hear It And Sing It! – Exploring Modal Jazz».

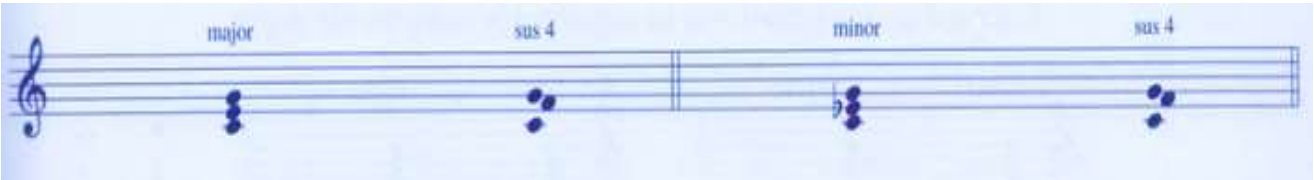
Розвитку модального мислення джазового вокаліста присвячений методичний посібник з вокальної імпровізації «Hear It And Sing It! – Exploring Modal Jazz». Посібник, що побачив світ у 2004 році, вийшов водночас з додатковим 70-хвилинним компакт-диском, з озвученими практичними завданнями, у яких закумульований 25-річний досвід виконавської і педагогічної діяльності Джуді Німак і, зокрема, навички транскрибування інструментальних соло в класі Уорна Марша. У промовистій назві «Hear It And Sing It!» - «Почуй і заспівай!» відображено творче кредо і принципове переконання авторки про першочергове значення слуху, суттєву перевагу слухової роботи над іншими складовими навчального процесу джазового вокаліста - набором «словникового запасу» патернів і стандартів та знанням теорії джазу.

У посібнику системно представлено ефективний спосіб опанування секретами джазового вокалу від елементарних музично-теоретичних засад до розвиненого джазового ладового мислення. Компакт-диск містить вокальні розспівки з використанням відкритих та закритих голосних, у всіх мажорних та мінорних тональностях. вправи в кожному модусі натурального мажору, треки ритм-секції без вокалу для імпровізації тощо. Книга містить транскрипції розспівок, коротку історію модального джазу, основи теорії, модуси натурального мажору, приклади скет-складів, транскрипції модальних вправ тощо. Окрім ладового мислення практична частина посібника спрямована ще на цілий ряд завдань, серед яких і правильна техніка дихання, звуковидобування, інтонування, ритмічні складності, робота на скет-імпровізацією тощо.

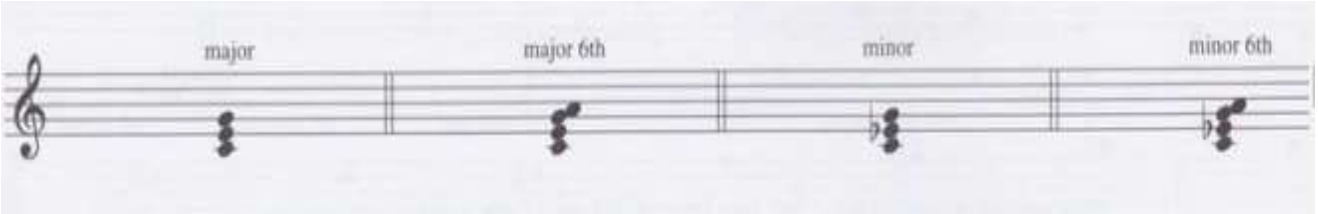
Джуді Німак надає рекомендації щодо організації індивідуального навчального процесу за посібником «Hear It And Sing It! – Exploring Modal Jazz», зокрема, пропонує опановувати лише один модус на кожному занятті, починаючи з мажорних гам - спочатку іонійського, згодом лідійського і міксолідійського, а вже потім переходити до мінорних модусів - дорійського, фрігійського, еолійського та локрійського. Хоча в самому підручнику вони представлені в основній поступеневій послідовності від кожного щабля фундаментального мажорного ладу.

Щодо використання опанованих модальних ладів у імпровізованому вокальному соло Німак зауважила: «Перший крок — це плескати ритм пісні. Пізніше ви записуєте свої соло. Коли я навчалася у саксофоніста Уорна Марша, протягом трьох місяців мені доводилося записувати соло одного стандарту кілька разів на тиждень. І вже після тридцяти чи сорока варіантів виникав якісний результат. Крім того, коли ви транскрибуєте свої соло, ви отримуєте знімок свого власного музичного розуму» [42].

У своєму посібнику Джуді висвітлює стислу історію виникнення становлення створення модального джазу, його теоретичні засади, які розпочинає з базової теорії від інтервалів в їх мелодичному та гармонічному звучанні, включно з інтервалами більше октави, акордів та їх будови, де представлені п’ять типів вживаних у джазі тризвуків. Окрім мажорного, мінорного, збільшеного і зменшеного враховано ще т.зв. sus-акорд або тризвук sus4, утворений шляхом заміни терції акорду на кварту. Звучання такого тризвуку має універсальний характер, оскільки не має конкретних ознак мажорного і мінорного звучання і може належати до обох типів акордів:

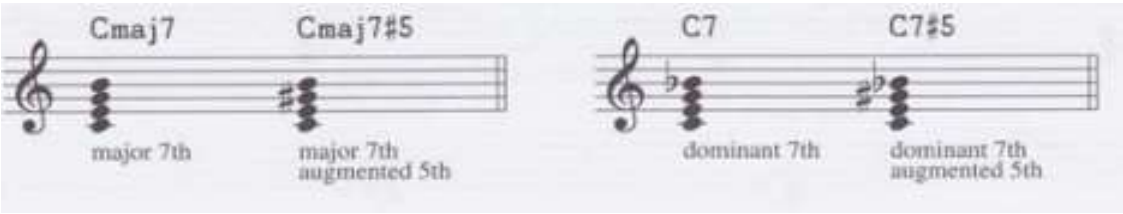


Наступний розділ теорії присвячений найбільше вживаним у джазі чотиризвучним септакордам та мажорним та мінорним тризвукам із доданою великою секстою:

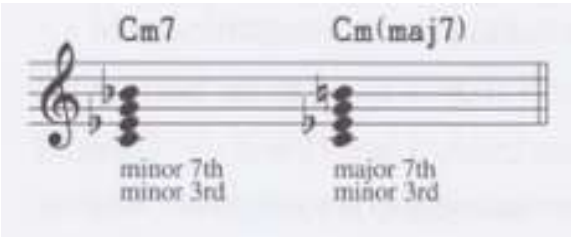


«Вам слід добре знати і чути структуру акордів, - не втомлюється повторювати на своїх-майстер-класах Джуді Німак, - коли я вивчаю пісню, то записую себе, як співаю основний тон, сам акорд і його надбудови, альтерації. Коли ти чуєш власний голос - усвідомлюєш характер гармонії глибше, ніж на фортепіано» [42].

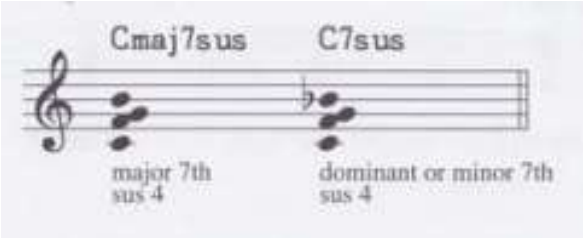
Серед септакордів Джуді увиразнює п’ять основних типів: мажорний, мінорний, домінантовий, напівзменшений, зменшений та варіанти їх альтерацій. Серед них збільшений мажорний тлумачиться як альтерований мажорний септакорд (на кшталт домінантового з підвищеною квінтою):



І великий мінорний також осмислюється крізь призму альтерації – підвищення септіми малого мінорного септакорду.



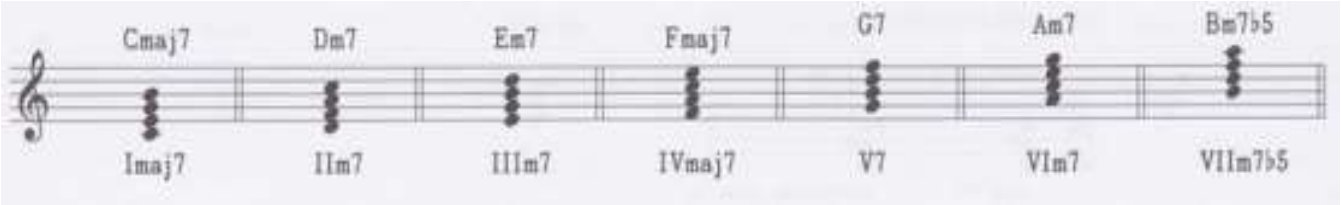
Також представлені септакорди із заміненими тонами – зокрема терцевого на квартовий тон, тобто sus-септакорди:



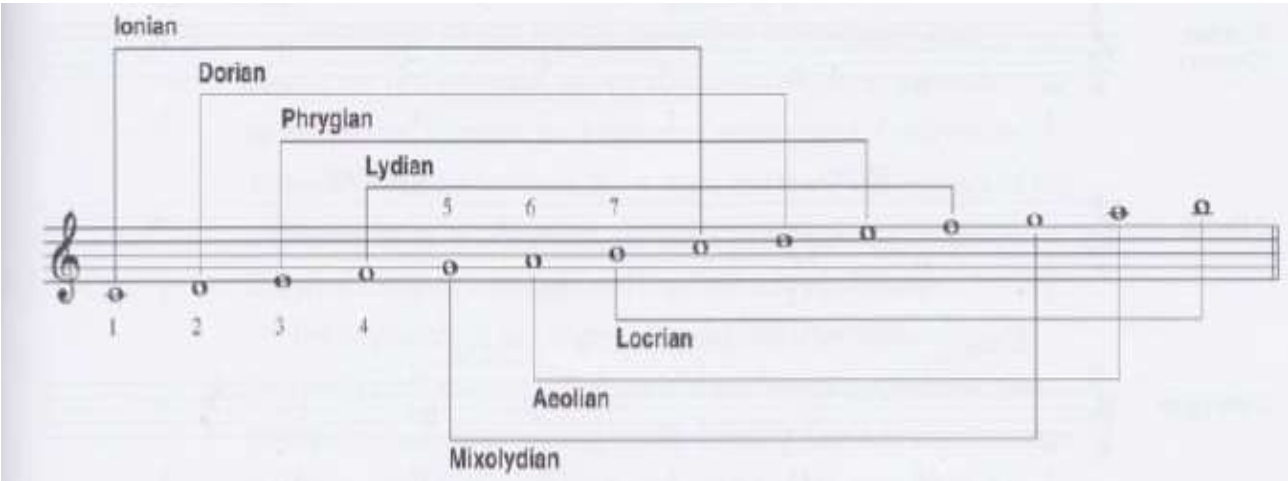
Розширені акордові структури з додатковими тонами тлумачаться як терцдецімакорди, що містять всі розташовані по терціях тони відповідної гами, з усіма можливими альтераціями - b9, #9, #11, b13.

Таким чином авторка логічно від елементарних теоретичних засад підходить до складних питань акордово-ладової взаємодії.

Осмислення натурального мажору розпочинається з побудови септакордів від кожного ступеню ладу, визначення їх функційної природи та типових тяжінь:



Наступний розділ посібника присвячений модусам («The Modes» стор.32). Джуді Німак окреслює модус як «лад виведений або згенерований з іншого ладу» [39, с.32]. Таке визначення пояснює появу модусів на кожному ступені натурального мажору. Вони мають однаковий звуковий склад з різницею в початковому тоні і кожен з похідних від мажорного ладу модусів отримує власне унікальне забарвлення. Основний мажорний лад іменується parent scale (відповідник в українській джазовій освіті – фундаментальний лад).



На шляху опанування модусів натурального мажору Джуді Німак виокремлює три варіанти:

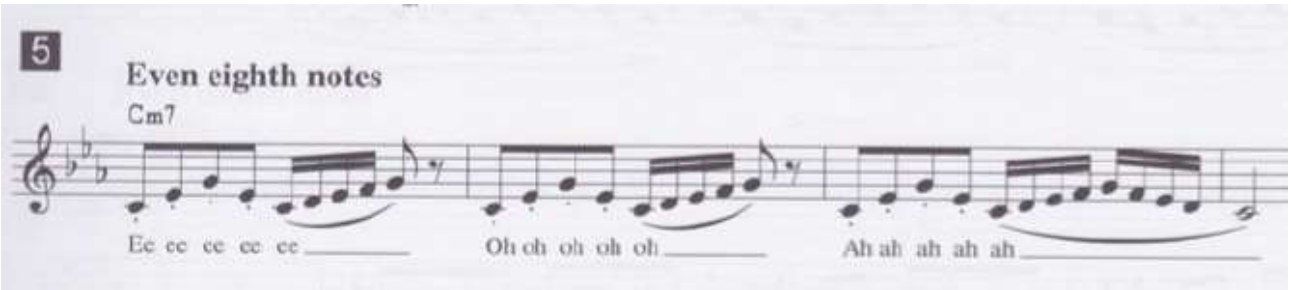
1. поступеневий (зазначений вище) – побудова модусів від кожного ступеня основного фундаментального ладу.
2. структурний – осмислення внутрішньої побудови кожного з модусів як послідовності тонів і півтонів між ступенями гами (Див. дод. №4 а.)
3. компаративний - порівняння одноіменних модусів, утворених від одного звуку, з основним мажорним ладом. (Див. дод.№ 4.б) В українській теорії музики доцільним вважається співставлення з мажорним ладом іонійського, лідійського та міксолідійського модусів, а з мінорним ладом - еолійського, дорійського, фрігійського та локрійського модусів. Таким чином, за ознаками великої чи малої терції від основного тону констатується мажорний чи мінорний нахил відповідного модусу. Якщо критерієм для порівняння обрати головний тризвук, то фіксуємо три мажорних, три мінорних і зменшений (локрійський) модуси, що більше відповідає їх природі.

Окремий розділ посібника присвячено техніці скет-імпровізації, де стисло викладена історія появи і формування цієї складової манери співу, що має виразний інструментальний характер і пов язана з імітацією звучання, в першу чергу, мідних духових інструментів. Джуді Німак прослідковує еволюцію утворення скетових складів

- від 20-х років XX століття - «Vo dee oh do»;
- у 1930-х «Doo wa, Floy doy, flat foot fioogi, za zu, beedle a di deedle a, rip dip dip da da»;
- у 40-х роках з появою нового джазового стилю бібопу скет-склади: набувають відповідної видозміни: «biddle ee bop, doodle ee bop, sho bee doo bee dwee lya bop»,
- у 60-х роках бразильська босса нова також внесла корективи у скет-мову. «shoo bee doo bee» тощо [39, с.35-36].

Увиразнена роль легендарних джазових постатей Луї Армстронга, Елли Фіцжеральд, Сари Вон, Бетті Картер, Бобі Макферріна та створення ними яскравого індивідуального стилю скет-імпровізації. Джуді Німак також ділиться власним досвідом роботи над скет-імпровізацією, у якому першорядним залишається творче і педагогічне кредо – слуховий аналіз та наслідування звучання інструментів, що «стимулює вашу уяву до створення власної скет-мови» [39, с.37]. Наприкінці розділу авторка пропонує власну таблицю вимови скет- складів (стор.38).

Практичну частину посібника розпочинають сім вправ-розспівок. На майстер-класах Джуді зізнавалась: «Я любитель розігріву. Перед тим, як заспівати, вокалістам варто витягнутися до стелі і глибоко вдихнути, співати вправи по хроматизму. Нехай щелепа опуститься, губи резонують …» [німак, сайт] У запропонованих в «Hear It And Sing It!» розспівках вирішуються завдання правильного звуковидобування, дихання, звуковідчуття і робота губ та язика, просторовості звучання тощо. Вправи рекомендовано виконувати в усіх тональностях у висхідному півтоновому русі з використанням різних звукових складів, штрихів. Наприклад, у вправі 5 відпрацьовується комбінація стаккатного арпеджіо і плавного висхідного поступеневого пентахорду, співставлення staccato-legato:



В основному розділі модальних вправ (від стор.40) Джуді супроводжує докладним коментарем кожен модус, акцентуючи структурні особливості, значення ладу, особливості функціонування та ужитку з відповідним сімейством акордів, а також *avoid note* або тони, яких слід уникати. На відміну від традиційного в інших посібниках вихідного до-мажорного ладу, авторка

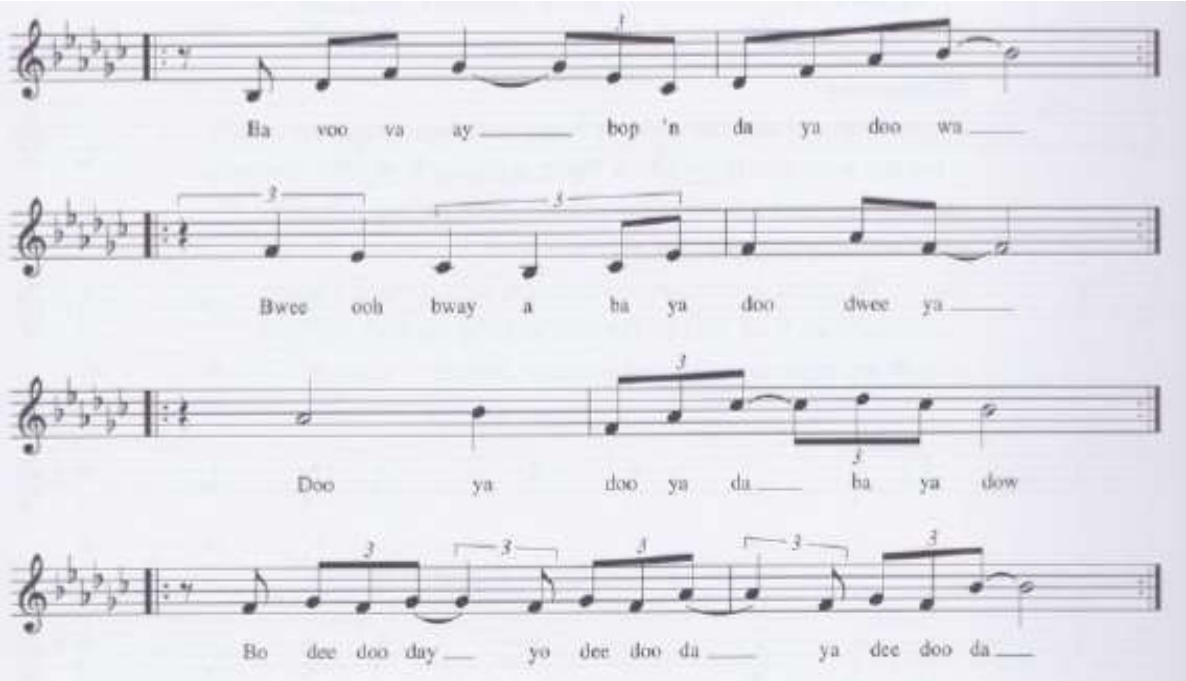
використовує як стартовий звук Bb – як «найзручніший вокальний діапазон для більшості чоловічих та жіночих голосів» [39, с.40].

Самі завдання для кожного модусу включають декілька етапів:

1. інтонування модусу у висхідному та низхідному русі, з диханням на кожному тетрахорді та зупинкою на ферматі – верхній звук;
2. діатонічні інтервали від тоніки вгору і вниз зі свінгуванням;
3. діатонічні терції поступенево від кожного звуку у модусі зі свінгуванням;
4. діатонічні тризвуки від кожного звуку у модусі зі свінгуванням;
5. імпровізаційні патерни на основі характерних тонів обраного модусу, організовані за респонсорним принципом (питання та відповідь).

Безперечно, на особливу увагу серед зазначеного переліку практичних завдань для кожного модусу заслуговують саме патерни, які являють собою мелодично і ритмічно виразні та яскраві фрази з доволі значним розмаїттям інтонаційних та метро-ритмічних труднощів.

До прикладу, декілька патернів фрігійського модусу:



Таким чином, посібник Джуді Німак «Hear It and Sing It!: Exploring Modal Jazz» разом із доданим 70-хвилинним диском в лаконічній, концентрованій і зручній формі представляють ефективну методику формування імпровізаційних

навичок джазового вокаліста від базових теоретичних засад до усвідомленого модального мислення. Саме тому дане видання користується надзвичайним попитом у джазових виконавців, викладачів і вокалістів-початківців і отримало чимало схвальних відгуків. «Hear It and Sing It!» пропонує найпростіший, але дієвий і потенційно ефективний спосіб вивчення теорії вокального джазу та ладів» - писало видання Jazztimes, Jazz Education Guide 2008/09. Джазовий піаніст, композитор, почесний професор джазових досліджень Університету Північного Техасу Ден Херле (Dan Haerle) у публікації «The Jazz Language» зазначав: «Нарешті, маємо у чудовому посібнику Джуді чітке пояснення та демонстрацію джазового використання ладів! Ця книга заповнила величезну порожнечу у вокально-джазовій освіті» [34]. «Визначний підручник... складні, однак «дружні» до вокалістів вправи, і чудовий акомпанемент» [34]. - так стисло і влучно охарактеризував працю Джуді Німак знаний американський вокаліст, аранжувальник та саксофоніст.. Дармон Мідер (Darmon Meader), учасник гурту «New York Voices». «Підручник - добре і розумно продуманий. Компакт-диск чудовий - і корисний інструмент для практики, а чарівний спів Джуді – найкращий взірець і модель для інших вокалістів!» - таким був відгук викладачки Каліфорнійського університету в Лос-Анджелесі, джазової вокалістки, піаністки та аранжувальниці Мішель Вейр (Michele Weir) [34].

РОЗДІЛ 3. МОДАЛЬНІ ВПРАВИ У КОМПЛЕКСНОМУ ПОСІБНИКУ БОБА СТОЛОФФА «SCAT! VOCAL IMPROVISATION TECHNIQUES».

3.1. Біографічні відомості

Боб Столофф - славетний американський джазовий музикант-мультиінструменталіст (вокал, барабани, композиція), провідний викладач джазової імпровізації, відомий вчений та методист, багаторічний викладач Berklee College (з 1983 року), а також диригент, голова журі фестивалів Сполучених Штатах, Канаді та Європі. Він є автором шісти книг, які є визначним доробком сучасного джазового виконавства – «Scat! Техніка вокальної імпровізації», «Blues Scatitudes», «Body Beats» і «Vocal Improvisation: An Instru-Vocal Approach For Solists, Groups and Choirs», «Recepts for Soloing Over Jazz Standards» і його останній реліз «Rhythmania!».

Боб проводить унікальні та комплексні майстер-класи по цілому світу. У 2018 році він відвідав Україну та проводив майстер-класи у Львівській національній академії імені М. В. Лисенка, брав участь у науково-мистецькому форумі «Jazz Science-3» та конференції «Український джаз на перехресті культур», організованих кафедрою джазу та популярної музики ЛНМА (див. дод. №5).

Також відвідав з майстер-класами Київ та Харків. Ця легендарна подія стала можливою за сприянням Міжнародного фонду «Відродження» та проекту «Мистецтво толерантності». В розмовах з джазовими музикантами, викладачами, студентами Боб не раз наголошував, що має українське коріння: «Мій дідо був родом з України, на жаль не знаю звідки-саме» [27].

Майстер-класи Боба Столоффа, зазвичай, мають комплексний характер і успішно поєднують вокальну практику з джазовою теорією, тренування слуху та ритмічний, артикуляційний інтенсив, індивідуальний підхід і стихійну групову імпровізацію.

Боб Столофф народився 20 серпня 1952 року у Нью-Йорку, виріс у Порт-Вашингтоні, підлітком грав на багатьох музичних інструментах. Майбутній мультиінструменталіст розпочинав свою музичну практику як трубач і після короткого знайомства зі скрипкою продовжив свою кар'єру як барабанщик.

Близький друг Боба Столоффа Еван Сарзин у передмові до «Scat! Vocal improvisation techniques» писав: «Боб ще з дитинства був дотепним та енергійним хлопчиком і мав здібність відтворювати будь-який звук із винятковою швидкістю та фантастичною артикуляцією. У віці десяти років Боб почав грати на трубі, після короткого і нещасливого «побачення» зі скрипкою. Роком пізніше Боб сів за батькову ударну установку і вже ніколи не прощався із паличками. Боб – щира людина із великим серцем, віддана своїй справі, людина-віртуоз, надзвичайно обдарований та великодушний вчитель» [45, с.4].

У 1967-1969 роках Боб Столофф відвідував Вищу школу музики та мистецтв у Нью-Йорку. У 1974-1976 роках навчався в музичному коледжі Берклі і саме в цей час захопився вокалом. У наступні кілька років він працював студійним музикантом, грав на ударних для численних альбомів, був учасником вокального джазового гурту «Рітц», з яким випустив декілька дисків. Боба в якості ударника можна почути на записах «Jazz Harp Trio». Таким чином, Боб Столофф розпочинав музичну кар'єру як барабанщик, що згодом суттєво вплинуло на виразну й ритмічно вишукану манеру його джазового вокалу.

У 1983 році він був запрошений викладати у коледжі Берклі і згодом отримав посаду заступника голови вокального відділу. У Берклі Боб Столофф пропрацював 35 років та розробив унікальну методику вокальної джазової імпровізації, зокрема, безтекстової, складової техніки скет-імпровізації. Крім того, він також керував вокальними заняттями в Університеті Сан-Франциско в Кіто, в Еквадорі та відкрив кілька вокальних джазових академій у різних куточках світу: у Римі - Італії, у Роттердамі -Нідерландах та в Авілі – Іспанія.

3.2. Модальні вправи у комплексному посібнику Боба Столоффа «Scat! Vocal improvisation techniques».

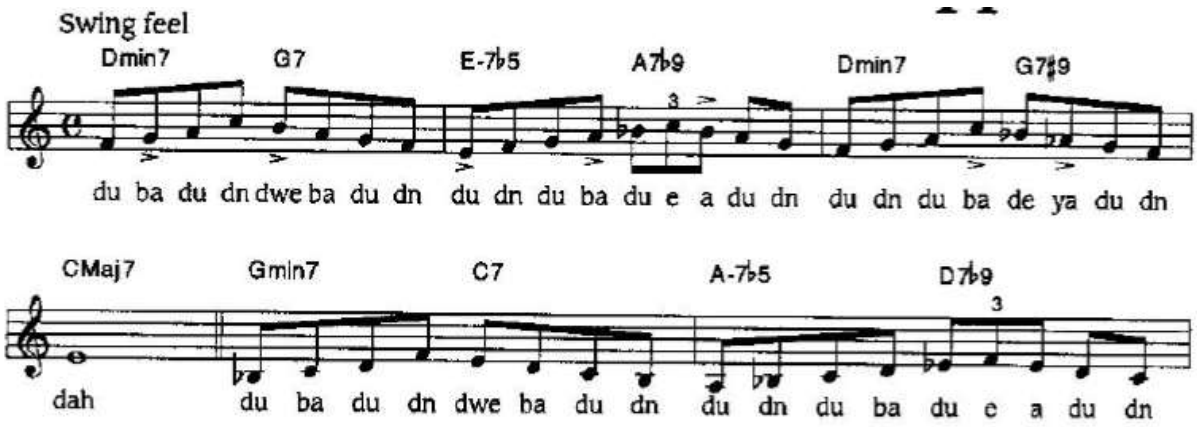
Дієві і ефективні вправи для розвитку модального мислення містить посібник з техніки вокального джазу майстра «інструментальної» вокалізації та скету Боба Столоффа «Scat! Vocal improvisation techniques» [45]. На відміну від посібника Джуді Німак, який сфокусований на ладових вправах, пропонована книга Б. Столоффа включає комплексну та інтенсивну програму опрацювання ритмічних, мелодичних та гармонічних навичок джазового вокаліста. І також укомплектована супровідним компакт-диском, що на дає можливість студентам працювати над вправами під акомпанемент ритм-секції.

Власні ритмічні навички барабанщика і ладове чуття джазового мультиінструменталіста Боб переніс у джазовий вокал. Саме ці навички допомогли йому стати неперевершеним майстром скет-імпровізації. Значна частина вокальних вправ Боба Столоффа базується на наслідуванні голосом ударних інструментів: бочки, малого барабану, хай-хету, тарілок для чого застосовується серія відповідних складів, які імітують тембр інструменту. Свої вправи він оформлює як ланцюг барабанних малюнків (грувів), розташованих за різними ступенями складності. Не випадково книга «Scat! Vocal Improvisation Techniques» присвячена пам’яті Елли Фіцджеральд – легенді джазової «інструментальної» вокалізації і скету (зокрема, «боп-скету»).

Посібник Боба Столоффа є чудовим джерелом розвитку різноманітних технічних і стильових навичок джазового вокаліста, невід’ємну частину яких

становить і розвиток модального мислення. З дев'яти розділів посібника 1, 6 і 9 акумулюють увагу на ритмічних навичках; побудові басової лінії присвячено розділ 5, а соло a cappella – розділ 7, скет-складам і патернам – 2 розділ; жанрово-стильовим нюансам – розділ 8. Ладовій джазовій системі спеціально відведено розділ 3 з відповідними вправами. Окрім них ефективними для розвитку модального мислення є і вправи з інших розділів (зокрема 2,4).

У другому розділі на стор. 50 посібника патерни водночас із опрацюванням гармонічного звороту II-V учень вдосконалює спосіб застосування альтерованого ладу в усіх тональностях за кварто-квінтовим колом.



Гармонічна послідовність патерну IIm^{7}-V7-$IIIm^{7b5}$-$VI7^{b9}$- IIm^{7}-$V7^{\#9}$- I^{maj7} утворена ланками II-V в мажорі та мінорі (при відповідному відхиленні в тональність II ступеня) містить альтеровані акорди домінантової групи 7^{b9} та$7^{\#9}$, що мелодично обігруються альтерованим ладом, а саме, його зменшеним нижнім тетрахордом.

Розвитку модального мислення або практичному опануванню ладової теорії джазу присвячена глава III «Melodic Considerations» або «Мелодичні міркування». Автор розпочинає її стислим вступом у якому дає визначення модусів, як простих ладів, що використовують звуковий склад натурального мажору, стартуючи щоразу від іншого ступеня. Таким чином модальними ладами у джазі є: іонійський, дорійський, фрігійський, лідійський, міксолідійський, еолійський, локрійський, що «часто використовуються

джазовими музикантами як мелодична альтернатива більш традиційних шляхів імпровізації» [45 с. 52-53]. Кожен з названих ладів Боб Столофф співставляє з натуральним мажором, аналізуючи утворені альтерації (аналогічно з методом Джуді Німак).

Метод опанування ладами Боба Столоффа ґрунтується на принципі вертикальної полімодальності, шляхом осмислення ладів в контексті взаємодії з основними з п'яти видів септакордів мажорним, мінорним, домінантовим, зменшеним та напівзменшеним. Автор пропонує наступні ефективні кроки опанування імпровізацією на основі *chord scale* «акордових ладів»:

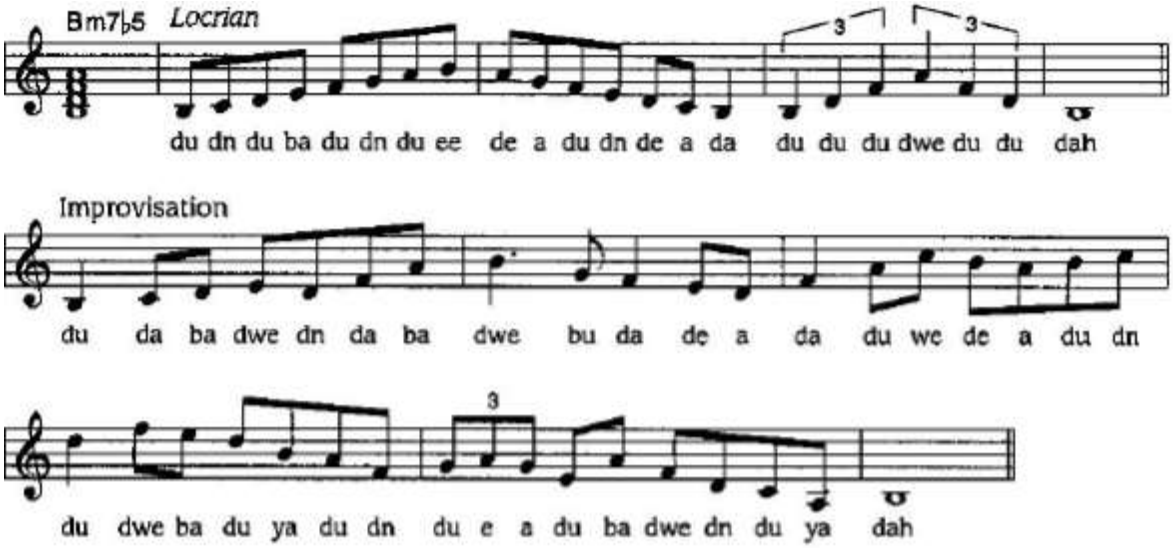
- Крок 1. Грати акорд і на його звучанні співати відповідний лад від основного тону вгору і вниз.
- Крок 2. На звучанні акорду співати арпеджіо в тому числі від III, V,VII ступенів а також пентатоніку у висхідному і низхідному русі.
- Крок 3. На звучанні акорду співати традиційні патерни від основного тону.
- Крок 4. На звучанні акорду імпровізувати власні патерни і музичні фрази у довільній формі [45, с.55]. Часу для вправляння слід використати стільки, скільки необхідно для комфортного відчуття ладу та його зв'язку з акордом – осмислення і запам'ятовування, створення слухового досвіду - що й складає основу модального мислення.

В підрозділі «Базові акордові лади» на стор.56-59 представлені лади пов'язані зі структурою мажорного септакорду, від I, II, V VII ступенів натурального мажору у наступній взаємодії

- C^{maj7}- Мажорний септ (або мажор з секстою) – іонійський;
- Dm^{7}- Мінорний септ – дорійський;
- G7 – Домінантсепт – міксолідійський;
- Bm^{7b5} – Напівзменшений – локрійський;
- C° - Зменшений септакорд - восьмиступеневий зменшений лад типу (тон-півтон);

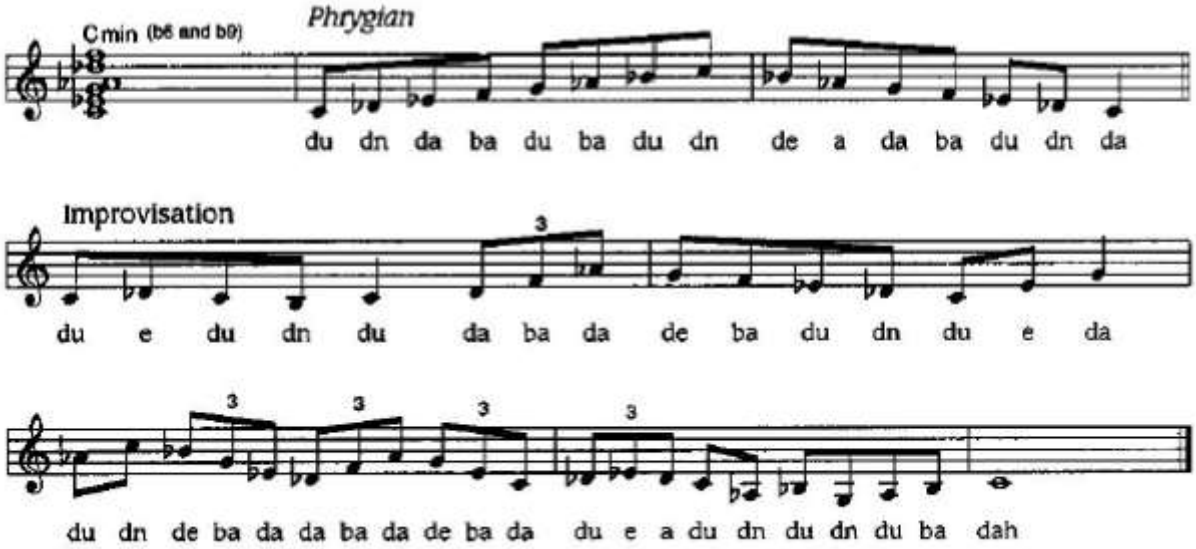
- CM$^{\#11}$ – Мажорний з альтерованим додатковим тоном – лідійський.

Кожен лад виписано за схемою у висхідному і низхідному русі, арпеджіо вгору і вниз та фрагмент імпровізації (див. дод. №6).



Наступний підрозділ посібника пропонує ладові вправи пов’язані зі структурою мінорного септакорду з додатковими тонами (стор.60-62).

- CminΔ7 – висхідний мелодичний мінор;
- Cmin7- мінорна пентатоніка;
- CminΔ7$^{\text{add b6}}$- гармонічний мінор;
- Cmin$^{\text{add b6-}}$ еолійський (натуральний мінор);
- Cmin$^{\text{add b6 b9}}$ – фрігійський



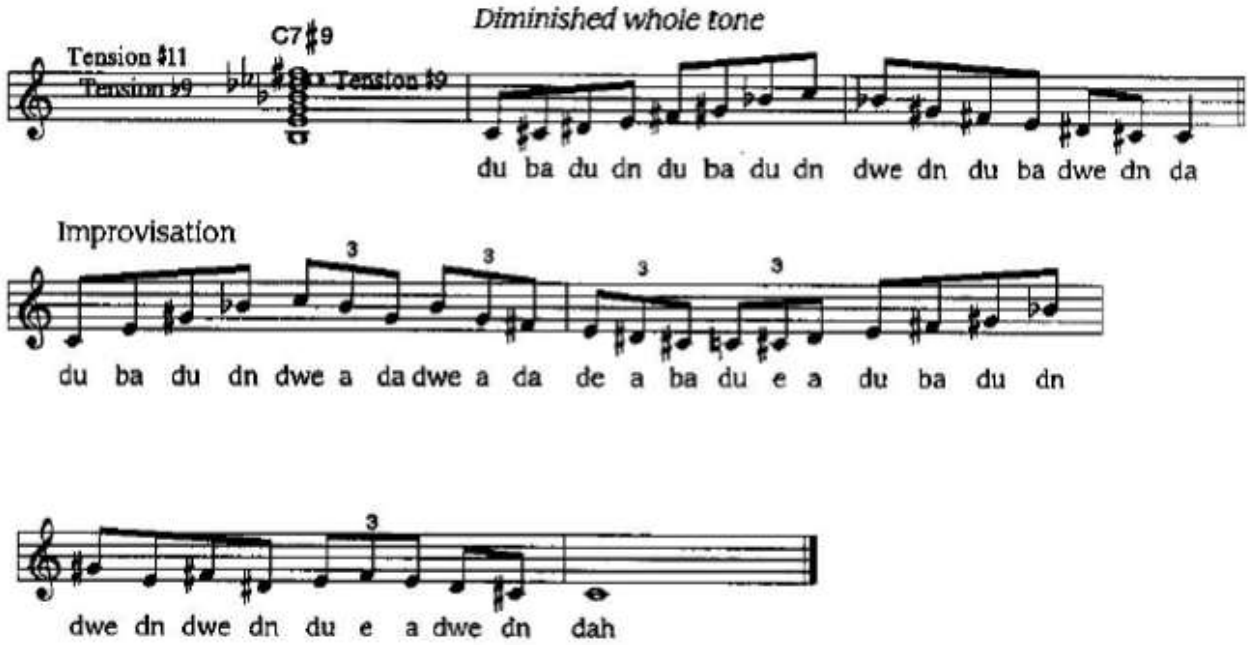
У коментарі до підрозділу вправ «Альтеровані домінантсептакорди» (стор.63-66) Боб Столофф акцентує, що додаткові тони 9, 11, 13 та їх альтерації

у септакордах домінантової групи відкривають широкі ладові можливості перед імпровізатором.

- $C7^{alt}$ - Блюзовий лад;
- $C7^{alt}$ - Бібоповий лад;
- $C7^{\#11}$ – лідійський домінантовий;
- C7b9- jewish або фрігійський #3 (п’ятий модус гармонічного мінору);
- C7 #9 (b9, #11) – симетричний зменшений або зменшений домінантовий типу півтон-тон;
- C7b13 - Hindu, мелодичний мажор або міксолідійський b13 (п’ятий модус мелодичного мінору);
- C7#9 (b9, #11) – зменшений цілотоновий або альтерований лад;
- C7+ C7#5 цілотоновий лад.

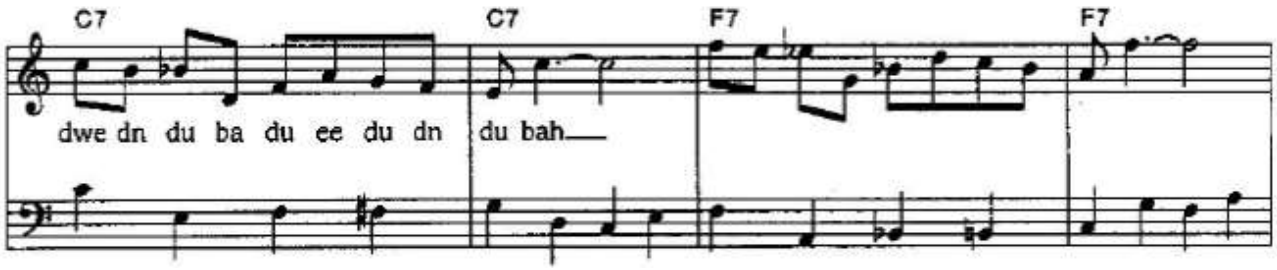
Таким чином, методика Боба Столоффа охоплює значну кількість різноманітних ладів, максимально адаптованих до практичного використання.

Приклад застосування альтерованого ладу (інші назви- зменшений цілотоновий або суперлоерійський):



Наступними у цій главі є вправи з фразами – патернами, що базуються на гармонії домінантсептакорду. Двоголосна вправа з низхідним домінантовим

бібоповим ладом на лінії Walking Bass (стор. 68-69) охоплює всі тональності по кварто-квінтовому колу. Цю вправу можна виконувати у дуеті з іншим вокалістом або супроводжуючи собі один голос на фортепіано. В другій половині вправи на вже знайому лінію Walking Bass накладається новий мелодичний хід на основі домінантового бібопового ладу:



Продовжує ряд вправ на засвоєння домінантових ладів вправа з лідійським домінантовим ладом (стор.70), а також торнераунд утворений домінантсептакордами. Торнераунд - гармонічна послідовність, що використовується в каденційних зонах стандартів і джазових композицій утворена наступними акордами I-VI-II-V для підготовки нового хорусу. Торнераунд утворений послідовністю акордів з кварто-квінтовим рухом басу, що відповідає другій половині золотої секвенції і в своєму діатонічному вигляді утворений акордами I^{maj7} – VIm7-IIm7-V7. Однак, для збільшення напруги в каденційній зоні дану діатонічну послідовність перетворюють в еліптичний зворот домінантсептакордів, який і представлений у вправі Боба Столоффа (стор. 71-75). Вправа містить три різних мелодичних варіанти обігрування торнераунду з домінантсептакордів, кожен з яких проводить по всіх тональностях у зворотньому русі кварто-квінтового кола.

Завершує третю главу вправа «Locrian and Altered Mixolydian Scales» (стор. 76-77), що поєднує локрійський та альтерований лади в мінорному звороті.

IIm^{7b5} - $V7^{\#9}$ – I min7

Посібник містить також різноманітні вправи для розвитку ладового слуху-одно-і двоголосні, гамоподібні, арпежовані і, врешті, численні модальні джазові патерни. Наприклад, мелодичні вправи на зворот II-V містять в собі висхідні та низхідні одно- або двотактові фрази, побудовані за допомогою акордово-

ладової взаємодії. В мелодії кожного патерну мінорний септакорд обігрується дорійським ладом, а домінантсепт – міксолідійським ладом. Кожен приклад має бути опрацьований в усіх тональностях по кварто-квінтовому колу (див. ДОДАТОК Г).

Таким чином, посібник Боба Столоффа «Scat! Vocal improvisation techniques» є чудовим джерелом розвитку модального мислення та ладового слуху, що відбувається в контексті комплексної та інтенсивної роботи над іншими навичками джазового вокаліста.

ВИСНОВКИ

Засади джазової модальності, провідні методичні системи та ефективні шляхи становлення модального мислення джазового вокаліста утворили мету проведеного дослідження, в результаті чого було:

– окреслено семантичну широту міждисциплінарного поняття модусу і модальності, якими послуговуються у багатьох науках: логіці, лінгвістиці, теорії тексту, психології, психоаналізі, богослов'і та філософії. Зокрема, представлені різновиди модальності у музичному мистецтві, як-то ладові системи монодичних культур, ритмічні модуси Середньовіччя, фольклорна модальність, модуси сучасної композиції, джазова модальність.
– дано визначення джазової модальності як одного з втілень неомодальних явищ XX-XXI ст., що опирається на ладовий принцип імпровізації, запропонований Дж. Расселом (George Russell) у праці «Лідійська хроматична концепція тональної організації» 1953 р. і ґрунтується на засадах акордово-ладової взаємодії або «вертикальної полімодальності». Джазові виконавці активно послуговуються запозиченими у доби середньовіччя та строгого стилю модальними ладами (дорійський, фрігійський, лідійський), а також їх модифікаціями (дорійсько-фрігійський, лідійський домінантовий, лідійський збільшений, альтерований тощо), однак застосовують їх в новому специфічному амплуа джазової імпровізаційності.
– здійснено огляд становлення теорії джазової модальності та історії модального джазу; а також обґрунтовано засади модальності у виконавській практиці джазового вокаліста. Зазначено, що розвиток модального мислення вокаліста становить необхідну складову формування професійного джазового виконавця з досконалою імпровізаційною технікою та глибоким стилістичним чуттям.
– висвітлено специфіку модального мислення, формування якого передбачає усвідомлення процесу полімодальністі, народження мелодичної лінії з акорду, знання взаємодії акорду і споріднених ладів, імпровізацію по гармонічній сітці». Відтак, використання розгалуженої системи

різноманітних ладів значною мірою зумовлює сьогодні процес джазової імпровізації, слугує важливим засобом реалізації джазового виконавського стилю.

Відтак, в епіцентрі даного дослідження опинились дві провідні методичні концепції сучасного джазового вокалу, присвячені інструментальній вокалізації та скетовій імпровізації на основі джазової ладової системи, втілені, відповідно, у посібниках «Hear It and Sing It!: Exploring Modal Jazz» та «Scat! Vocal improvisation techniques».

Вокальні навички обох авторів обраних посібників формувались під сильним впливом джазових інструментальних технік: у Джуді Німак завдяки потужному вишколу на транскриптах відомих джазових соло у Уорна Марша, у мультиінструменталіста Боба в безпосередній проекції інструментальних засобів у вокальну царину. Створені ними посібники містять теоретичне роз'яснення, визначення поняття модусу, практичні вправи і рекомендації щодо їх опанування.

Книга Джуді Німак спрямовано націлена на оволодіння модальною технікою, тому її сутнісну кульмінаційну частину, становить ряд вправ – секвенцій та патернів в кожному з модальних ладів (модусів натурального мажору). Інші розділи - з теоретичними засадами, описом техніки скету, історичною преамбулою модального джазу, підготовчими вправами - підпорядковані центральній ідеї опанування ладового відчуття у джазовій імпровізації.

Якщо методика Джуді обмежується модусами натурального мажору, то у посібнику Боба представлений значно ширший ладовий діапазон з модусами фундаментальних ладів мелодичного та гармонічного мінору, що розташовані не за критерієм фундаментального ладу (як у Джуді), а на основі базових септакордів. Наприклад: лади мінорного септакорду (стор.60-62), лади альтерованого домінантсептакорду (стор.63-64) тощо. Такий підхід є більш практичним на шляху опанування ладової імпровізації. Також Б.Столофф демонструє ладо-акордову взаємодію у різного типу гармонічних

послідовностях. У посібнику Боба Столоффа розвитку модального мислення присвячена третя глава та частково вправи з другої та четвертої глав. Загалом, його методична праця має більш ґрунтовне і універсальне спрямування, а ладове відчуття у ній опановується в сукупності з іншими необхідними для джазового вокаліста ритмічними, гармонічними навичками.

Таким чином, розглянуті в дослідженні методичні посібники переслідують одну мету, однак охоплюють різний за характером та об'ємом матеріал, що потребує дещо відмінного способу опрацювання. Відтак, у навчальному процесі представлені посібники можуть бути використані як продовження і доповнення один одного, в сукупності утворюючи ефективний та дієвий спосіб розвитку модального мислення джазового вокаліста, що в результаті забезпечує технічну досконалість, глибоке стилістичне чуття і професійну якість вокальної імпровізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.

1. Беркій О. Модальне сольфеджіо. Робоча програма навчальної дисципліни для профілізацій «Спів джазовий», «Спів естрадний». Львів: ЛНМА ім.М. Лисенка, 2021. 15 с.
2. Беркій О. Специфіка роботи над слуховими навичками виконавця-імпровізатора в курсі джазового сольфеджіо/ Тези міжнародного наукового форуму МУЗИКОЗНАВЧИЙ УНІВЕРСУМ МОЛОДИХ «Україна і світ: вектори музичної комунікації» 22 – 23 січня 2021 року / Львів Видавець ФОП Король І. В. 2021. С. 29-31.
3. Горват І. Основи джазової інтерпретації К.: Муз. Україна, 1980. 120 с.
4. Лемішко М. М. Гармонія. Частина 1. Діатоніка. (Видання 2-ге, доповнене). Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. Нова Книга 2010 р. 224 ст.
5. Луканюк Б. Думовий лад Причинок до теорії модальності. С. 463-535 https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna_Kolessiv_Lukanyk_B_Dumovyj_lad_2013.pdf
6. Марков Ефим Джазовий стандарт: особливості структури**.** / Київське музикознавство**:** збірка статей. Вип. 58: Культурологія та мистецтвознавство. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра ; редактор В. І. Рожок ; упорядник Л. Г. Мудрецька. Київ : Видання Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра, 2019. С. 3-19
7. Медова А. Онтология модальности дис. на соиск уч. степ доктора философских наук. Красноярск, 2016. 303 с.
8. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев, 2012. 272 с.

9. Олендарьов В. «Вітчизняний джаз та проблема стилю». Дисертація на здобуття ступеня кандидата мистецвтознавства за спеціальністю 17.00.02 – «Музичне мистецтво». К.,1995. 191с.
10. Омельченко В. А. Звуковий ідеал джазового вокалу: історична еволюція / В. А. Омельченко // Традиції та новації у вищій архітектурно—художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України та Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2008. Вип. 1/3. С. 75—78.
11. Переверзев Л.Б. Джазология: каких средств ей нехватает? [Електронний ресурс] Режим доступу до ресурсу: https://updoc.site/download/5ad880d455480_pdf
12. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 20 с.
13. Симоненко В. С. Лексикон джаза. Київ : Муз. Україна, 1981. 111 с.
14. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса: Астропринт, 2013. 276 с.
15. Степурко О. Скэт импровизация : [учебник]. М. : Камертон, 2006. 78 с.
16. Сюта Б..Модальність /Українська музична енциклопедія. К.: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011.Т. 3. С. 437
17. Теребун Д. «Джаз як мистецтво діалогу». Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. К., 2019. 219 с.
18. Федорченко О. С. Феномен вокальної імпровізації в джазі : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 15 с.
19. Холопов Ю. Модальная гармония: Модальность как тип гармонической структуры [1975] /Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и

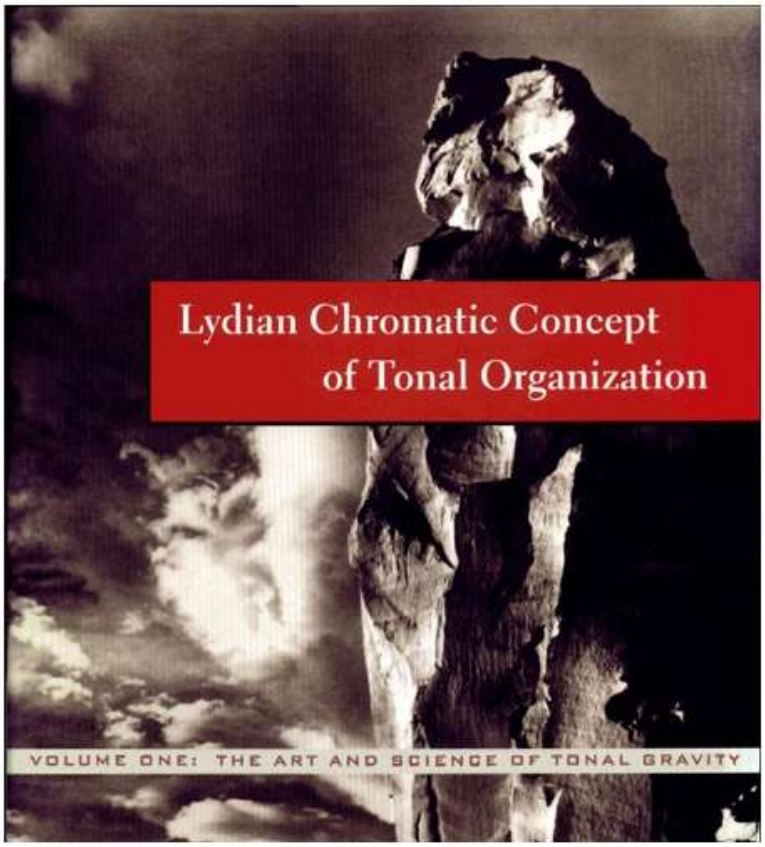
эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур. Ташкент: Изд-во лит-ры и искусства им. Г. Гуляма, 1982, с. 16-31.

20. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. В двух частях. М.: Композитор, 2003; 2-е изд. исправл. и доп. М.: Композитор, 200
21. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. Учебник для студентов историко-теоретических отделений музыкальных вузов [1983] М.: Музыка, 1988; 2-е издание, М.-СПб.: Лань, 2003 (32,0 авт.л.)
22. Шуай Л. «Джаз в українському музичному виконавстві початку XXI століття». – Дисертація на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво». – Сумський державний педагогічний університет. К., 2019. 14с.
23. Эпштейн М. Философия возможного/ Модальности в мышлении и культуре СПб.: Алетейя, 2001. 336 с. (Серия «Тела мысли») https://www.emory.edu/INTELNET/epshtein_filos_vozm
24. Aebersold J. How to play jazz. USA, 2000. 57 p.
25. Bergonzi J. Inside Improvisation Vol.2 «Developing a Jazz Language» Advance Music, 2015. 172 c.
26. Bergonzi J. Inside Improvisation Vol.3 «Jazz Line» . Advance Music, 2015. 109 c.
27. Bob Stoloff і Roman Zajac в Медіагрупа Накипіло. Інтерв'ю від 25 грудня 2018 р. - ·Kharkiv, Харківська область https://www.facebook.com/nakipelovo/videos/2169857169712416/
28. Coker J. Improvisation Ja. -Englewood Cliff (N.J.), 1964. 87 p.
29. Coker J. The Jazz Idiom. -Englewood Cliff (N. J.), 1975. 56p.
30. Collier J.L. The Making of Jazz: A Comprehensive History. Houghton Mifflin Harcourt, 1978. 543 p.
31. Crook H. How to Improvise. Advance Music, 1993. 95 p.
32. Davis M. Miles: The Autobiography Simon & Shuster, 1989. 489 c.
33. Hantoff N. Jazz Is.New York: Random House Inc., 1976. 288 c.

34. Judy Niemack – офіційний сайт режим доступу http://www.judyniemack.com/
35. Kelly R. Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original. Free Press, 2009. 629 с.
36. Levine Mark The Jazz theory book Sher Music Co, 1995. 552 p.
37. Miller R. Modal jazz, composition and harmony1996 Advance Music. 288 p.
38. Mori Glen T Jazz Scale Theory https://www.yumpu.com/en/document/read/52343413/jazz-scale-theory-mo-better-blues
39. Niemack J. Hear It and Sing It!: Exploring Modal Jazz / Second Floor Music. 2004. 72 p.
40. Powers H. Mode / The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London etc., 1980. P.243
41. Powers H. Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony / Journal of the American Musicological Society, XXXIV (1981), pp.428-70.
42. Raimi Jessica Singing Jazz: Judy Niemack Master Class Judy Niemack All about jazz 21/11 2009
43. Russell G. The Lydian chromatic concept of tonal organization: The art and science of tonal gravity. Concept Pub. Co, 2001. 252 p.
44. Stoloff B. Blues Scftitudes. Vocal Improvisations on the Blues/ Gerard and Sarzin Publishing Co, 2003. 77 p.
45. Stoloff B. - Scat! Vocal Improvisation Technoloques .New-York. Gerard and Sarzin Publishing Co, 1996.128 p.
46. Stoloff, Bob Encyclopedia of jazz musicians https://web.archive.org/web/20160304205426/http://www.jazz.com/encyclopedia/stoloff-bob.

ДОДАТОК

№1. «Лідійська хроматична концепція тональної організації» Джорджа Рассела.

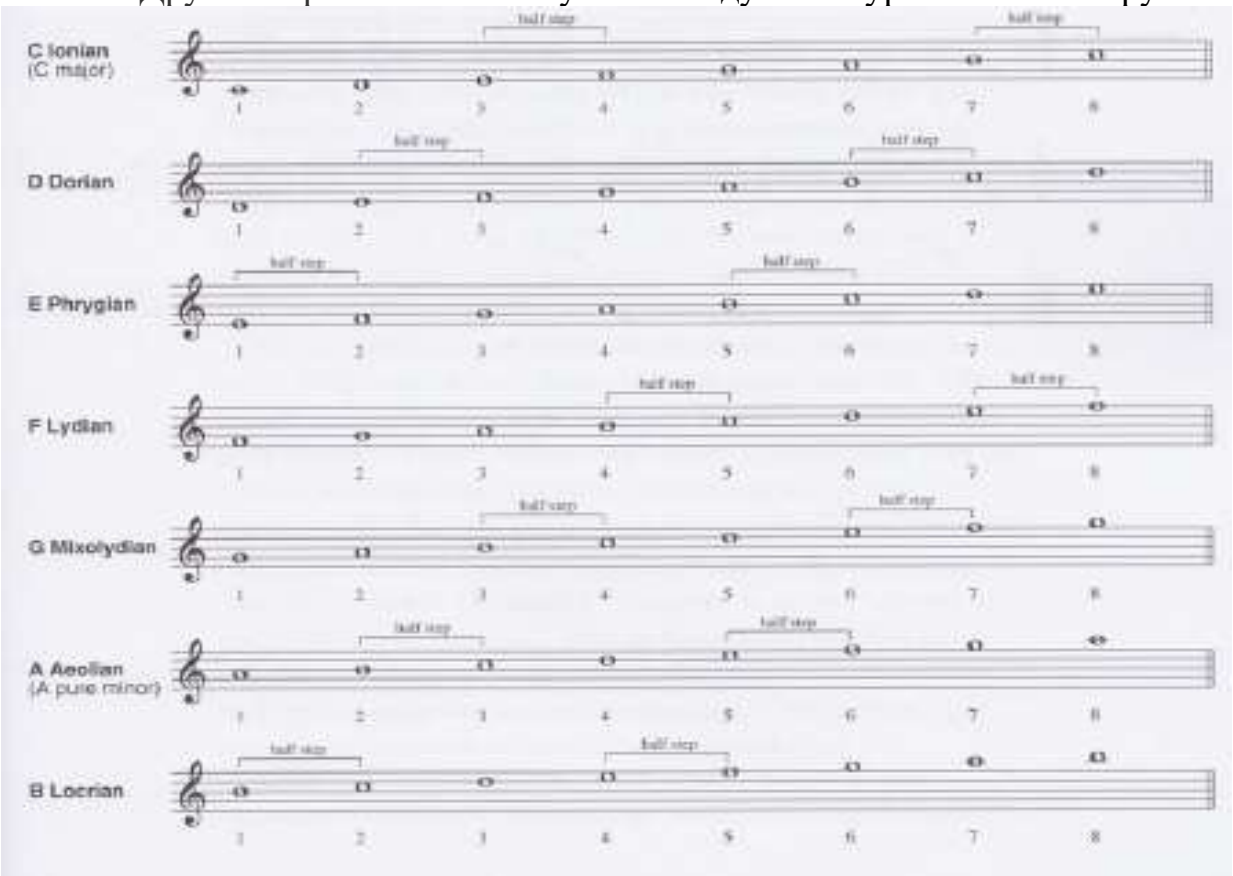


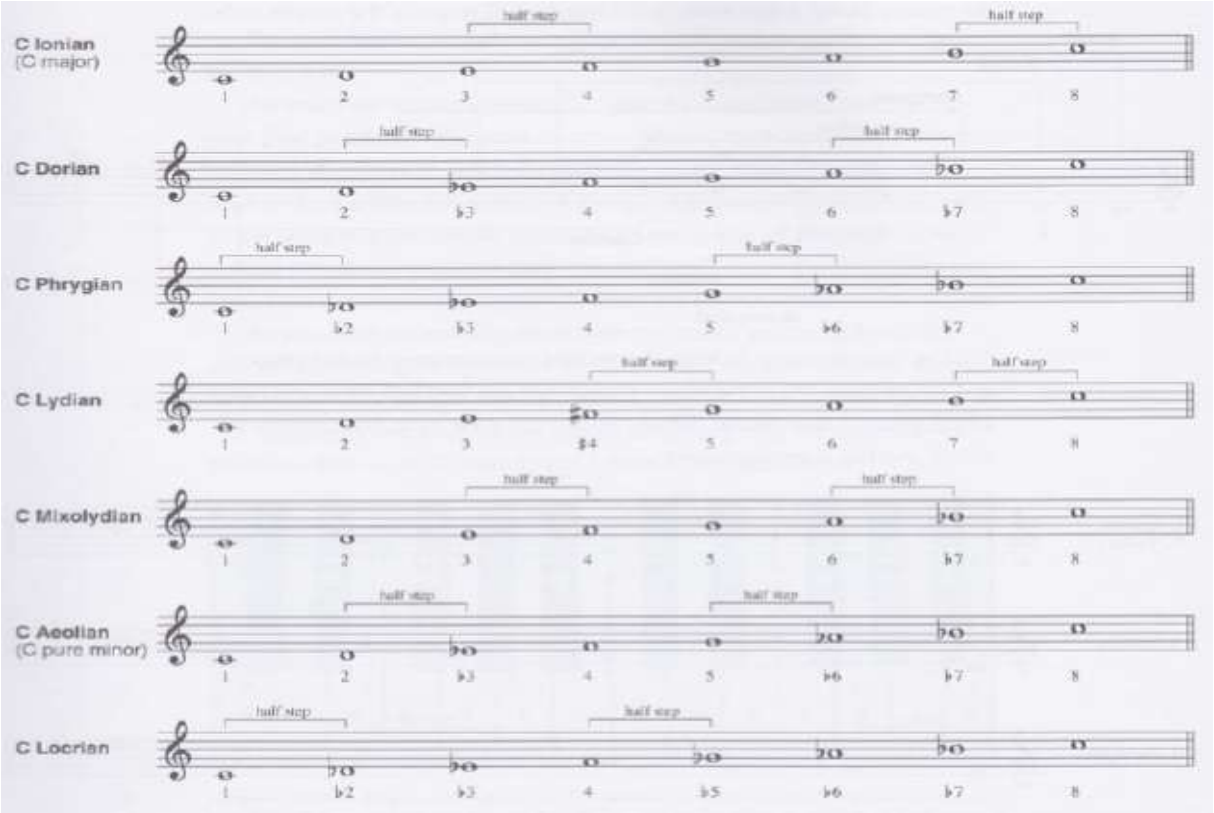
№2. Джуді Німак 11 березня 2021 у Jazz Calendar™

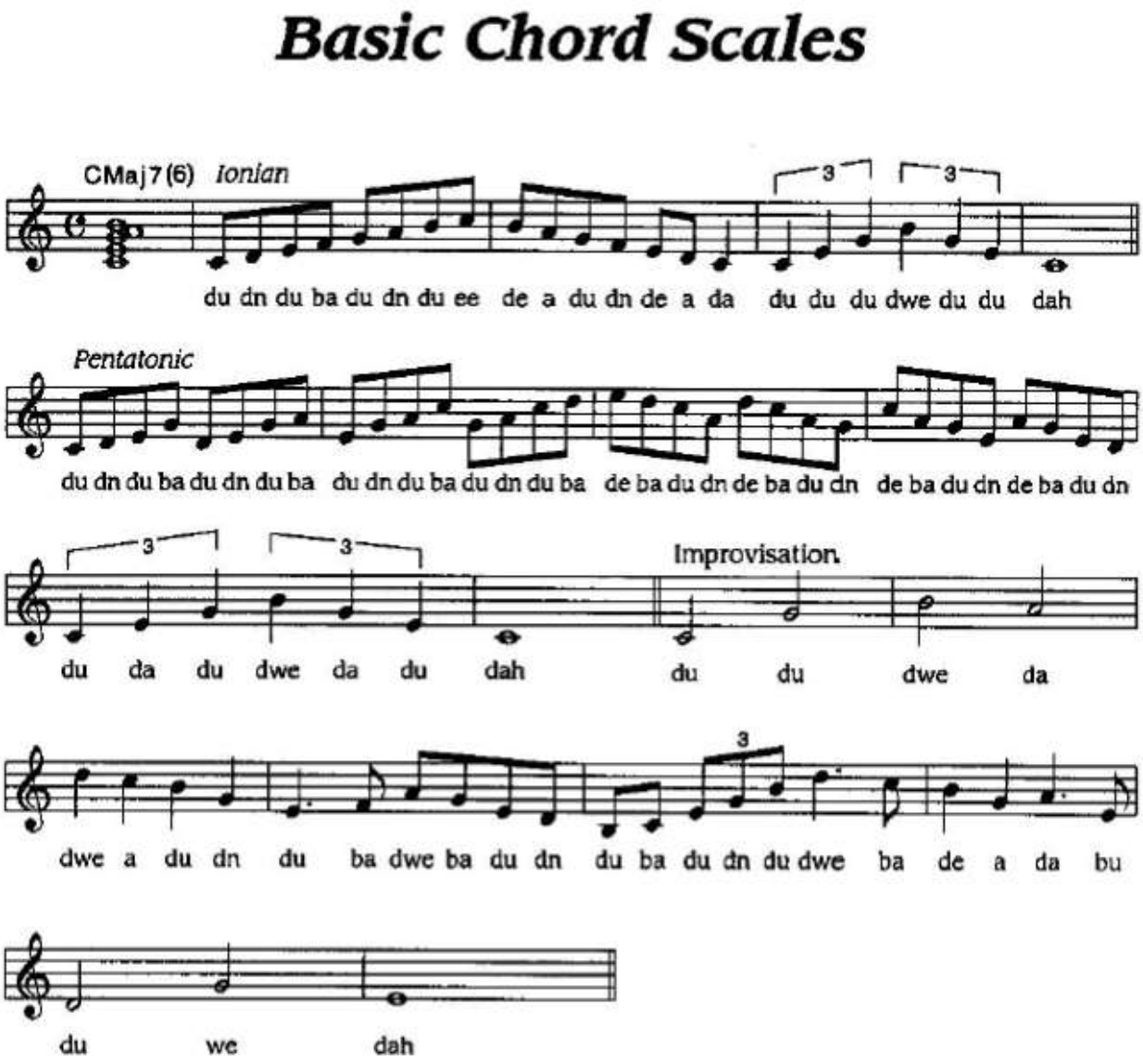
№3. Дискографія Джуді Німак:

1. *By Heart* with Simon Wettenhall (Sea Breeze, 1978)
2. *Blue Bop* with Cedar Walton (Free Lance, 1989)
3. *Long As You're Living* (Free Lance, 1990)
4. *Heart's Desire* (Stash, 1992)
5. *Beauty and the Prince* with Jeanfrancois Prins (AMC, 1993)
6. *Straight Up* (Free Lance, 1993)
7. *Mingus, Monk & Mal* with Mal Waldron (Free Lance, 1995)
8. *Night and the Music* (Free Lance, 1997)
9. *About Time* (Sony, 2002)
10. *Jazz Singer's Practice Session* (GAM, 2004)
11. *What's Goin' On?* (Temps, 2005)
12. *Blue Nights* (Blujazz, 2007)
13. *In the Sundance* (Blujazz, 2009)
14. *Listening to You* with Dan Tepfer (Sunnyside, 2017) – recorded in 2012
15. *New York Stories* with Jim McNeely, DR Big Band (Sunnyside, 2018)
16. *Sing Your Song* with Wolfgang Koehler (Contemplate Music, 2019)

№4 а і б Другий і третій шлях опанування модусів натурального мажору:





№ 5. Афіша Міжнародного джазового форуму у Львові:

№6. Приклад ладових вправ у посібнику Боба Столоффа.