

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра духових та ударних інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»

на тему:

**ЕВОЛЮЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ВАЛТОРНОВОГО ДЖАЗОВОГО
ВИКОНАВСТВА: АСПЕКТ ПОЗИЦІОНУВАННЯ ІНСТРУМЕНТУ ТА
ПРОВІДНІ ПЕРСОНАЛІЇ**

Виконав:

Студент 2 курсу
денної форми навчання
спеціальності 025 - Музичне мистецтво
профілізації «Валторна»
другого (магістерського) рівня вищої освіти
ДУНЯК Сергій Романович

Науковий керівник:

старший викладач
кафедри музичної медієвістики та україністики
ЗАГНІТКО Катерина Миколаївна

Рецензент:

Кандидат мистецтвознавства,
старший викладач
кафедри музичної медієвістики та україністики
ЛНМА ім. М. В. Лисенка
ОСАДЦЯ Ольга Павлівна

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МІЖ СВІНГОМ ТА КУЛ-ДЖАЗОМ: НОВЕ АМПЛУА ВАЛТОРНИ ТА РЕВОЛЮЦІЙНІ ПОСТАТІ ДАНОГО КОНТЕКСТУ.....	6
1.1. Позиціонування поняття джазу в сучасному українському музикознавстві.....	6
1.2. Перші прояви валторни в джазі: Клод Торнхіл та його послідовники.....	10
РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ПОЗИЦІОНУВАННЯ ВАЛТОРНИ В ДЖАЗІ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ РІЗНОТИПНИХ МИТЦІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	18
2.1. Універсалізм творчої постаті Джона Грааса: від валторніста академічного оркестру та композитора – до активного соліста в джазових ансамблях.....	18
2.2. Віллі Рафф: синтез академізму та джазу в одній постаті.....	21
2.3. Радикалізм та переосмислення валторни в джазі у творчій роботі Джуліуса Воткінса.....	24
РОЗДІЛ 3. ДО ПИТАННЯ ВАЛТОРНОВОЇ ДЖАЗОВОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАННЯ.....	28
3.1. Сучасний стан педагогічно-методичного матеріалу курсу «джазова валторна» в світі.....	28
3.2. Основні аспекти джазової гри на інструменті валторна.....	31
ВИСНОВКИ.....	34
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	37
ДОДАТКИ.....	40
ДОДАТОК А.....	40
ДОДАТОК В.....	43
ДОДАТОК С.....	51
ДОДАТОК D.....	55

ВСТУП

Актуальність дослідження визначається необхідністю комплексно дослідити, в який період, за яких культурних обставин та завдяки котрим персоналіям інструмент валторна з'явився в джазовому мистецтві, та, зокрема, виконавстві. Історично так склалося, що валторна в академічному оркестрі позиціонується дуже «виважено та обережно», методично-педагогічної україномовної літератури на сьогодні – дуже обмаль. Така ж незаслужена мистецька доля спіткала інструмент у джазі: якщо в новоорлеанському, первинному його різновиді, її ще не було, то, уже, починаючи з епохи свінгу, а далі – бі-бопу, певні представники музичних колективів, музиканти-валторністи та керівники джаз-бендів здійснили перші спроби впровадження інструменту до виконавського складу. Пошук різноманітних тембрів, цікавих аранжувань, транскрипцій, ансамблевих поєднань для втілення художньо-образного змісту – це все тривалий музичний процес за участі багатьох людей. Незважаючи повну відсутність педагогічної та методичної літератури, а також – практики, валторністи-самоуки та представники академічної гілки освіти зуміли довести, що валторна в джазі має своє постійне місце, а її функцію підняли до рівня повноправного учасника колективу.

Головна мета даного дослідження: виявити та дослідити усі музичні еволюційні процеси, що відбувалися з валторною в джазі.

Згідно з поставленою метою, виникає **ряд завдань**, які необхідно вирішити для опрацювання даної проблеми, а саме:

1. **Дослідити** шлях еволюційного становлення валторни в джазовому мистецтві.
2. **Виявити** специфічні особливості позиціонування джазової валторни у творчості провідних світових виконавців.
3. **Проаналізувати** творчість окремих джазових валторністів.
4. **Провести** підсумки, яким саме чином еволюціонувала валторна в джазовому мистецтві та була представлена з точки зору того чи іншого митця.

Об'єкт дослідження: джазове валторнове виконавство.

Предмет дослідження: виконавська та композиторська творчість джазових валторністів ХХ століття.

Джерельна база дослідження сформулювалась з біографічних даних валторнових джазових виконавців та керівників колективів, інших музикантів, матеріалів інтерв'ю, згадок, аудіо- та відео-записів валторнового джазового виконавства, спогадів учнів передових персоналій.

Серед **методів дослідження**, використаних для аналізу валторнового виконавства, було застосовано наступні: *історіографічний*: у дотриманні хронології дослідження валторнового джазового виконавства в контексті його розвитку; *аналітичний*: при опрацюванні досліджень, праць, нотного та аудіо, відео- матеріалів, що містять інтерпретаційні особливості валторнового виконавства різнотипних музикантів та митців; *компаративний*: при порівнянні прийомів, способів, методів та підходів до позиціонування валторни в джазі.

Результати наукового дослідження та практичне застосування можуть бути використані при освоєнні мистецтва гри на інструменті валторна в контексті навчання у музичній школі (звісно, за умови наявності офіційного основного або додаткового курсу), музичному училищі та вищому спеціалізованому навчальному закладі; на спеціальних уроках з валторнового сольного та ансамблевого виконавства; на уроках історії джазу.

Наукова новизна роботи полягає у спробі зробити комплексну наукову працю, котра б містила унікальне дослідження валторнового джазового виконавства та представлення інструменту в джазовому контексті в цілому.

Теоретичне та практичне значення роботи полягає в можливості використання її результатів у курсі «Інтерпретація валторнових творів», «Концертмейстерський клас», «Спеціальний клас», «Джаз-бенд», «Історія джазу».

Структура роботи. Відповідно до мети і завдань, магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, додатків та списку використаних джерел. Список використаних джерел складає 34 одиниці літератури.

РОЗДІЛ 1. МІЖ СВІНГОМ ТА КУЛ-ДЖАЗОМ: НОВЕ АМПЛУА ВАЛТОРНИ ТА РЕВОЛЮЦІЙНІ ПОСТАТІ ДАНОГО КОНТЕКСТУ

1.1. Позиціонування поняття джазу в сучасному українському музикознавстві

Наукові розвідки про джаз будь-якого різновиду, періоду побутування, його постатей чи інструментарію українською мовою на сьогоднішній день складають дуже невелику кількість в контексті світових досліджень, проте, вони, все ж, існують.

Одним з найраніших вітчизняних джазових досліджень енциклопедичного типу варто назвати «Українську енциклопедію джазу» Володимира Симоненка, виданого 2004 року. Масштабний об'єм роботи, здійснений українським музичним критиком містить лаконічну інформацію про величезну кількість українських митців, музикантів, композиторів, усіх творчих людей, котрі мають дотичність до джазу. Книга називає більш та менш відомі постаті українських музикантів, про яких досі не було жодної згадки, таким чином, відкриваючи завісу багатого українського джазового мистецтва.

У передмові про видання, музикознавиця, О. Голинська, зазначає, що дана праця дослідника виявилася його підсумковою роботою та головною справою усього життя [4, с. 3.]. Енциклопедія охоплює величезний період, від початку побутування джазу в Україні, а це – 1910-1920-ті роки до 1998 року. Важливим аспектом даної праці є максимальне відсторонення та об'єктивність, зважаючи на той факт, що автор сам був джазменом та мав широке коло музичних знайомств, власні смаки та джазові амбіції. За мету автор цієї книги ставив собі зміну в свідомості суспільства ставлення до джазового мистецтва, надання українському джазу достойної ніші та максимальне сприяння розвитку й популяризації.

Дещо раніше, 1981 року, цим же автором було видано «Лексикон джазу» - довідник енциклопедичного типу, котрий охопив основну джазову термінологію та поняття, еволюційні етапи, містить біографії музикантів, та інформацію про виконавців, колективи та музичні події в Україні, проте, ця книга не містить актуальності згідно часу та історичного періоду свого написання.

Вартісним постає той факт, що українські науковці звертаються до позиціонування джазу в суміжних з музичним виконавством, мистецтв, зокрема, Плахотнюк О. представляє дисертаційне дослідження на тему «Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури», захищену, 2016 року. Незважаючи на опосередковане відношення танцю до, безпосередньо, музично-інструментального мистецтва, такого гатунку праці вартісні з позиції вітчизняної дослідницької школи, а з іншого – в контексті актуального вивчення джазових стилістик та різновидів в історично-хронологічному ракурсі [3].

Ще однією науковою розвідкою серед невеликої кількості українських праць, є огляд дисертацій, що стосуються естрадно-джазового вокального виконавства. Окреслену роботу здійснили О. Л. Корольчук та В. А. Чепелюк у 2017 році. Науковці приділили максимум уваги тим питанням, котрі піднімалися за часів незалежної України, зважаючи на той факт, що доти мистецтво та наукові розвідки про нього, тим паче, про джаз, були заангажованими. Отже, дослідники називають важливі та актуальні теми сучасного джазового мистецтва, а саме, поняття «джазінгу», фестивальні процеси, що проходять на теренах нашої держави, історичні моменти [1, С. 222-226.]. Для комплексної картини українських досліджень про джаз ця розвідка також складає певну музикознавчу вагу.

Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ століття в однойменній дисертації 2019 року досліджує Лі Шуай. Тут авторка розглядає джаз як системне явище у професійному музичному мистецтві, а також –

співвіднесення його типових ознак та позиціонування у різноманітних сферах вітчизняного виконавства. Також, дослідниця характеризує усі системні елементи джазу, визначає основні етапи у формуванні стилістики, виявляє опрацювання джазового лексикону саме у вітчизняному виконавстві, тощо. Дуже важливим моментом, котрий дослідниця висвітлює у роботі – є академізація джазового мистецтва у професійну музику та її типові характеристики [2].

Оригінальну, проте, не поодинокую позицію щодо джазового мистецтва має науковець Теробун Д. С. У 2019 році він представив дисертаційне дослідження, орієнтоване на джазовий діалогізм. Зокрема, у праці автор зазначає імпровізовану основу джазу та наявність комунікативних зв'язків між виконавцями та слухачами. Дослідження розкриває джазовий потенціал XX та початку XXI доби в руслі діалогічного мистецтва, наголошуючи, що в цьому ракурсі він ще не був дослідженим. Автор експонує суть міжпластових діалогів між джазовим та естрадним, рок-мистецтвом; вибудовує хронологію фестивалів, що проводились на теренах України, де також формується поняття діалогізму поміж існуючих українських тенденцій та прийдешніми американськими і європейськими [6].

Важливим науковим джерелом для даного магістерського дослідження фігурує стаття Сіончук О. В., зосереджена навколо практики застосування різних духових оркестрів, які відіграють роль в еволюційних джазових процесах. Першочергово автор висвітлив джазові впливи на традиції духового оркестру європейського зразка. Також – простежує формотворчі процеси у еволюції оркестрового напрямку джазу та досліджує впливи на нього європейських духових виконавських традицій. Поруч – експонує оркестрову функцію інструментів духового оркестру першочергової функції в народженні не лише джазового виконавства, а й джазових складів, зокрема. Розглядана праця має пряме відношення до обраної теми магістерського дослідження, адже, з позиції дедукції демонструє існуючі історичні зв'язки між музикою

духовою та джазовою, аналогічно – і з виконавством. Як не парадоксально, але у своїй науковій роботі автор згадує лише трубу, саксофон, кларнет та флейту, ні словом не обмовившись про валторну та її роль в джазовому мистецтві. Ймовірно, обмежена кількість літератури, нотних прикладів та звукозаписів не дозволила науковцю стверджувально аргументувати і її визначальну роль [5].

Аналіз іноземних джерел засвідчує, що джазове виконавство постає на сьогодні активно дослідженим, хоч і не до кінця вивченим, а окремі персоналії джазових валторністів – активно вивчаються та студіюються, хоча, і не цілком з того кута зору, як це окреслено в меті даного магістерського дослідження. Зокрема, Патрік Грегорі Сміт представляє ґрунтовний біографічний опис життя *Джуліуса Воткінса (1921-1977)* у своїй праці «Джуліус Воткінс та еволюція жанру джазової валторни». Він робить величезний акцент на біографічну сторону, проте, не залишає повз уваги специфіку виконавства та композиції за його участі. У дослідженні міститься лаконічний інформативний огляд статей, що стосуються питань виконання джазової валторни, відповідних педагогічних тем, записів і виконавців минулого і сьогодення, написаних валторністами та іншими музикантами [29].

Один з іноземних дослідників, Верле Ормсбі-молодший, експонує найповніший та найточніший опис життєтворчості *Джона Грааса (1917-1962)* у своїй дисертації «Джон Джейкоб Граас-молодший: виконавець джазової валторни, джазовий композитор та аранжувальник» [22]. Цілковито обґрунтованою є увага науковців до постаті Дж. Воткінса та Дж. Грааса, зважаючи на їхню плідну роботу в аспекті композиторської роботи для джазової валторни. Поруч з тим, інші валторністи, як Віллі рафф, Девід Амрам, Том Варнер та Джон Кларк – здійснили також чималий вплив на еволюційні процеси у валторновому джазовому виконавстві, то ж, про них також можна віднайти, хоч і нечисельні, але, статті, біографії та інтерв'ю.

Більш поглибленою працею, що розкриває композиційні тенденції у сольних творах для валторни, написаних валторновими виконавцями, є однойменне дослідження Діани Кімберлі Руні 2008 року. Тут авторка вдається до аналізу тенденцій у композиції творів, котрі написали музиканти в період між 1970 та 2005 роками. Слід зазначити, що в джазовому мистецтві в цілому, науковиця охопила досить масштабний часовий та мистецький проміжок, адже, джаз за тридцять п'ять років зазнав чималих еволюційних видозмін, відповідно, у валторнових творах можна прослідкувати цю незворотню хронологічну тенденцію. Щодо стану валторнової літератури, К. Руні зазначає, що «...вплив джазу у творах для валторни є відносно новою сферою для цього інструменту, проте, цей процес фігурує частиною досвіду кожного професійного валторніста» [24].

Отже, необхідно підсумувати, що українське музикознавство тільки стало на шлях дослідження джазового мистецтва, це, зокрема, стосується і валторнового. Якщо в іноземних дослідженнях уже можна черпати основні біографічні аспекти життя та творчості того чи іншого джазового валторніста, то вітчизняне дослідницьке поле – абсолютно відкрите до аналізу іноземних та українських виконавців джазу на валторні, а, за свідченнями Володимира Симоненка, вони були уже в минулому, XX столітті [4, с. 3.].

1.2. Перші прояви валторни в джазі: Клод Торнхіл та його послідовники

Валторнове джазове виконавство постає, на перший погляд, дещо відусобленим та історично «пізнім» явищем по відношенню до позиціонування інших духових інструментів у цій музичній стилістиці, зважаючи на специфічну органологію та історію формування як сольного так

і оркестрового інструменту в цілому. Слід зазначити, що влітку 1941 року, перед початком активності США у Другій світовій війні, в історії джазової валторни відбуваються вагомі зміни. Зважаючи на той історичний факт, що свінгові оркестри перебували на той час у фазі свого активного розвитку, а танцювальні колективи по цілій країні розважали слухача – в оркестровому середовищі сформувалась така сприятлива атмосфера для створення інновативних змін, що в будь-який момент провідні музиканти повинні були б нею скористатися.

Потенційно окреслені музичні процеси не забарились в очікуванні, і один з відомих оркестрових лідерів, *Клод Торнхіл (1909-1965)*, (Див. Додаток С) проаналізувавши стандартний інструментарій такого гатунку оркестрів, вирішив проекспериментувати із введенням до свого колективу двох валторн. Цікаво, що дана подія отримала оперативне відображення у пресі: відомий журнал DownBeat назвав цю подію «...першим випадком, коли провідний танцювальний гурт відокремився від загальноприйнятого устрою» [17].

З іншого боку, засвідчувати першість К. Торнхіла у застосуванні валторнового звучання в джазі було б помилковим, адже, відштовхуючись від авторитетного довідкового видання, The Penguin Guide to Jazz Recordings, можна віднайти інформацію, що інший відомий лідер гурту, *Арті Шоу (1910-2004)*, запросив валторніста *Джека (Джона) Кейва* для запису двох альбомів зі своїм гуртом між 1939 і 1940 роками [32, pp. 1176- 1178].

Незважаючи на таку розбіжність в першості персоналій у контексті введення інструменту до джазового колективу, варто зауважити, що саме К. Торнхіл став першим лідером, котрий створив постійну посаду для валторни в джаз-бенді, він задав темп для все більшої кількості танцювальних оркестрів та інших джазових ансамблів, які почали використовувати валторни.

Аналіз валторнового виконавства у колективі цього митця дозволяє стверджувати, що музикант надає перевагу м'якому звучанню інструментів,

іноді комбінує його з унікальними тембрами інших учасників оркестру, поступово створюючи фірмовий звук, з яким колектив К. Торнхіла завжди асоціювався. Отже, внесок бенд-лідера в розвиток валторнового джазового виконавства слід окреслити з позиції його прагнення створити нові оркестрові якості, надати свіжості звучанню, ввівши до складу валторни. Слухачі того часу були приємно здивовані новим тембрам, котрі К. Торнхил іноді використовував у найнеочікуваніших співвідношеннях [34, р. 569].

Початок тенденції введення валторн в джазові ансамблі отримало активний розвиток, адже, все більша кількість малих та великих колективів практикувало це мистецьке явище. Дослідники зазначають, що велику роль у даному творчому процесі відіграли й постаті, котрі зробили велику кількість аранжувань, зокрема, це Гіл Еванс, Джон Граас, Джеррі Малліган, Боб Греттінгер, Піт Руголо, та, безперечно, сам Клод Торнхил. В свою чергу, бенд-лідери різних форм оркестрів почали відкривати можливості для валторністів виступати в якості сайдменів [34]. Сайдмен (з англ. sideman) — це професійний музикант, якого наймають для виступу наживо з сольним виконавцем або з групою, в якій він не є постійним учасником гурту [16, р. 57], або ж, цей термін використовується для опису музикантів, які грають з джазовими чи рок-виконавцями, як соло, так і групою [28].

Слід зазначити, що у даний період, а це – 1954-1956 роки, в світ виходять композиції у джазових альбомах за участю валторн, за свідченнями авторитетного лондонського джазового періодичного видання, *The Penguin Guide to Jazz Recordings*: «Shorty Rogers Courts the Count» - 1954 року; «Shorty Rogers and His Giants», що вийшов у світ 1956 року, а також – «Gil Evans and Ten» (уже з назви зрозуміло, що у виконанні творів цього альбому брало участь десять музикантів за участю Гіла Еванса); «Charlie Parker: Bird with Strings» - також вказує на участь саксофоніста Чарлі Паркера; «The Innovations Orchestra», в перекладі звучить як «Інноваційний оркестр» Стена Кентона,

американського піаніста, диригента, композитора та керівника; також, відомий – «Porgy and Bess» [10].

Окремі дослідники кул-джазу, зазначають, що в окремих зразках творів з репертуару К. Торнхіла 1941, 1946 а 1947 років можна виокремити популярні аранжування в джазовій стилістиці cool (з англійської «cool» - «прохолодний», «спокійний», «врівноважений». Стиль джазового різновиду, який почав свій розвиток ще з 1940-их років, і отримав поширення, переважно, серед виконавців європеїдної раси, характеризується «твердим» способом звуковидобування на духових інструментах та спокійною виконавською манерою [14], в котрих можна прослідкувати еволюцію використання інструменту валторна [21].

В цілому, роль К. Торнхіла в еволюційних процесах валторнового джазового виконавства можна окреслити наступними критеріями:

1. Інновації в підході застосування інструменту валторна в оркестровому колективі: попередньо, інструмент застосовували в академічній музиці та у військових оркестрах. Джазовий потенціал музикант вбачав у формуванні глибокого, «темного» тону з додаванням емоційної глибини до загального звучання.

2. Позиціонування інструменту не лише в традиційній функції підсилення тембрів труб та тромбонів, а й для формування унікального та оригінального звучання в контексті палітри усього джазового ансамблю. Бендлідер також проводив експерименти із сольними валторновими партіями, що дозволило інструменту виявити свою індивідуальність.

3. Завдяки авторським аранжуванням валторна зайняла вагому роль в джазовому колективі, а також – у створенні густого, текстурного звучання.

4. К. Торнхіл підняв валторну в джазі до того виконавського рівня, що створював темброві контрасти з трубою чи саксофоном – задля підкреслення м'якості її тембру. Оркестрові аранжування музиканта містили

темброве позиціонування інструменту в контексті відтворення емоційної глибини музичного твору або в його ліричних моментах.

5. Новаторське бачення традиційних аранжувань з використанням новітніх концептуальних поєднань, у тому числі, валторни з іншими інструментами.

6. Пропагування джазової стилістики «Cool Jazz», що передбачала використання менш агресивних тембрів та більш м'яких, чому найбільшою мірою, на думку музиканта, відповідала валторна. Саме завдяки звучанню валторни, в оркестрі з'являлись медитативні, врівноважені, спокійні інтонації, що відповідали манері «Cool Jazz» [7].

Відомі учасники колективу К. Торнхіла, як Бенні Картер та Майлз Девіс, (необхідно зазначити, що, окремі музиканти в контексті колективу досить часто відділялися та формували свої ансамблі, або ж, працювали одночасно і в ролі учасника ансамблю, і в якості бендлідерів) доволі часто надавали перевагу валторновому звучанню через прагнення отримати загальнооркестрову ексцентричність та унікальність. Найтиповішим твором з використанням валторни варто назвати "Birth of the Cool" (альбом 1949-1950 років, де інструмент бере активну участь у створенні багатопланової оркестрової текстури [31]. В окремих композиціях альбому валторна була використана в якості м'якого фону до «агресивних» соло саксофону та труби. [26].

✓ новий виконавський функціонал інструменту валторна: інструмент не лише виконував ритмічні функції чи фонову роль, а й виражав музичній ідеї в контексті джазових творів, також – застосування драматичних тонів інструменту у розкритті багатогранності її тембру.

✓ вплив К. Торнхіла на подальшу еволюцію валторни в джазі, зокрема, в прогресивному джазі та пост-бопі.

✓ завдяки пропагуванню бендлідера, багато інших музикантів почали розкривати нові виконавські валторнові межі: Джиммі Джейкобс,

Джуліан «Кей» Томпсон, а також Гері Бертон, що зумів оригінально позиціонувати інструмент в сучасному джазі [13].

Необхідно зазначити, що вищезгаданий альбом «Birth of the Cool» здійснив потужний вплив на історію джазу в цілому, і, на думку дослідника Піта Велдінга, й на джазові процеси, що відбувалися на Західному узбережжі. У цій мистецькій локації вагому роль відіграли уже перші постаті валторністів: **Гюнтера Шуллера, Сенді Сігельштейна та Джуніора Коллінза** [23]. Завдяки активній популяризації валторни в джазі, покоління цих музикантів значною мірою розширило технічний потенціал інструменту та вплинуло на його використання в межах сольних партій та у оркестрових аранжуваннях.

Зокрема, **Гюнтер Шуллер (1925-2015)** (Див. додаток С), був не лише відомим валторністом, а й диригентом, композитором, аранжувальником, його умовно можна назвати «архітектором» «Третьої хвилі» - «Third Stream», адже митець зумів поєднати джазові та класичні елементи. Музикант не лише використовував інструмент у своїх власних творах, а й пропагував його в абсолютно новій джазовій стилістиці. Глибший аналіз творчої роботи Г. Шуллера дозволяє стверджувати, що митець дуже часто практикував використовувати мідні інструменти, а валторна в цьому ансамблі відігравала роль глибокого, проникливого та насиченого звучання. Поруч з тим, музикант допомагав валторновій адаптації в ансамблях, де поєднував класику та джаз. [27].

Основні свої думки, що стосуються еволюційних процесів джазової валторни, Г. Шуллер втілює у книзі «Ранній джаз: його коріння та музичний розвиток» 1986 року видання [25], «Епоха свінгу: розвиток джазу, 1930–1945 рр.» 1991 року [25], цікаво, що пошуки митця в синтезі джазової та класичної валторни не є поодинокими, та «органологічно підготованими», адже валторніст постає автором книги про техніку валторни, видану ще 1962 року. [25].

До когорти валторністів, що вплинули, свого часу, на розвиток інструменту в джазі, варто віднести *Сенді Сігельштейна (1919-2013)*. Американський музикант активно працював у джазових колективах та розширював технічний бік потенціалу інструменту валторна, зокрема:

- працював над адаптуванням валторни в контексті не лише самого джазового оркестру, а й джазової імпровізації, як першопочаткового елементу;
- нові підходи до джазових стандартів та імпровізації, завдяки чому – розширює музичне вираження валторни;
- переосмислення інструменту: не лише для лаконічних джазових ліній, а й імпровізацій, побудованих на складних та виразних фразах; [31]
- новаторські виконавські техніки та нові звукові ефекти;
- грав не лише в оркестрі, а й пропагував джазове валторнове виконавство соло, надаючи валторні більш виразного звучання, займався оркестровим аранжуванням;
- співпрацював з оркестром Глена Міллера, де також пропагував інструмент; [15]
- був вчителем і наставником для наступних поколінь джазових валторністів.

Ще одною мистецькою постаттю, котра здійснила, безперечний вплив на розвиток джазової валторни – був *Джуніор Коллінз (1927-1976)*. Музикант представляє наступний еволюційний щабель для валторнового виконавства, а саме, творчість 1940-50-х років. Музикознавчих досліджень про цього валторніста, як і про попереднього – існує дуже обмаль, зокрема, він згадується у книзі, присвяченій критичному аналізу музичної творчості джазового трубача *Майлза Девіса (1926-1991)* (Див. Додаток С) [12]. Зокрема, Дж. Коллінз також брав активну участь в демонстрації технічних можливостей інструменту валторна у джазових імпровізаціях. Завдяки композиціям альбому "Birth of the Cool", котрий він записав під ігодою відомого трубача, таким чином, вкотре популяризуючи інструмент як стабільного учасника та

демонструючи новий його потенціал в амплуа джазового (в записі даного альбому в ролі бендлідера виступали як К. Торнхілл так і М. Девіс). В черговий раз інструмент був використаний для формування м'якого та округлого звучання, такого типового для «кул-джазу».

РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ПОЗИЦІОНУВАННЯ ВАЛТОРНИ В ДЖАЗІ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ РІЗНОТИПНИХ МИТЦІВ XX СТОЛІТТЯ

2.1. Універсалізм творчої постаті Джона Грааса: від валторніста академічного оркестру та композитора – до активного соліста в джазових ансамблях

Однією з передових постатей джазових музикантів, котрі здійснили вагомий внесок у, безпосередньо, виконавство та популяризацію інструменту, а також, у його репертуар, був *Джон Граас (1917-1962)*. Музикант – один із сайдменів, котрий дуже часто фігурує у записах джазових альбомів між 1940 та 1960-ми роками. Це свідчить не лише про затребуваність валторніста, а й про його індивідуальну еволюцію в якості музиканта різнотипних джазових стилів [11, pp. 1415-1534]. Незбагнений досвід митець отримав також і завдяки практиці виконавства в різних колективах під керівництвом Клода Торнхілла, Текса Беке та Стена Кентона, працюючи з такими корифеями, як Джеррі Малліган, Шорті Роджерс, Арт Пеппер, Джиммі Джуффре, Андре Превін та багатьма іншими [18].

Дослідження джазового валторнового виконавства Дж. Грааса формується з його різнотипного позиціонування в історії музики, зокрема, як академічного, джазового валторніста, та композитора, чиї твори отримували, фактично, негайне, виконання. Музична кар'єра валторніста розпочалась з контракту з Рочестерським державним оркестром, потім – з оркестром сухопутних військ під час Другої світової війни. Завдяки останньому колективу, Дж. Граас поглиблює свої музичні знання, складаючи музику, аранжуючи та диригуючи, а також, він почав вивчати імпровізацію, закінчив музичну школу армії США. *В контексті даного магістерського дослідження, окреслений музичний досвід джазового валторніста свідчить про його загальну музичну ерудованість, підкріплену освітніми навичками і вказує на*

той факт, що творчість даної постаті була обрана як черговий еволюційний щабель в розвитку джазової валторни.

Після звільнення з армії валторніст грає в Капітолійському театрі та з різними тогочасними академічними оркестрами. Важливою датою у «переродженні» Дж. Грааса з академічного валторніста на джазового – став 1945 рік, коли йому запропонували контракт з Клівлендським оркестром та його керівником **Еріхом Ляйнсдорфом. (1912-1993)**: можна допустити думку, що нетривале перебування музиканта в цьому колективі було продиктовано його прагненням до більшої виконавської свободи (це стосується і манери звуковидобування), коли валторніст не відчував гармонії всередині академічного колективу. *Дане мистецьке враження сформоване наступним творчим рішенням Дж. Грааса, як митець переходить до свінгового ансамблю Глена Міллера [18].* Саме тут музикант отримав максимальну виконавську свободу, незважаючи на той факт, що зумів поєднати її з точністю та чіткістю гри.

Як не парадоксально, але в цьому колективі митець також не затримався тривалий час – зважаючи на дуже малу кількість валторнових соло, до яких прагнув музикант. Тому він переїздить до Лос-Анджелеса за новими можливостями, незабаром, стаючи частиною джазового оркестру Стена Кентона «Інновації в сучасній музиці» («Innovations in Contemporary Music»). В цьому ансамблі позиція Дж. Грааса як валторніста – стала більш впливовою, особливо, в його видобуванні нот високої теситури. Якщо на початках його активна валторнова партія була експонована у творі «John Graas» та «A Horn», то, поступово музикант отримував все більше творчої роботи в студіях звукозапису, працюючи з багатьма тогочасними відомими виконавцями [22].

Починаючи з 1950-их років валторніст пише власні оригінальні композиції, виконує музику до кінофільмів у 1953 та 1954 роках, зокрема, «The Wild One» та «Private Hell 36», у декотрих фільмах Дж. Граас, навіть виявив свої акторські здібності, виконавши роль клубного музиканта у фільмі 1955

року «Деменція» (Див. Додаток С), виконував музичні композиції у телевізійних шоу-програмах.

Отже, основні твори за участю валторни Дж. Граас написав в час між 1950-1962 роками, що можна окреслити зрілим періодом його творчої роботи, більшість з них, все ж, джазово-орієнтовані (зважаючи, що навчання джазового аранжування музикант пройшов, та кілька років після цього викладав у каліфорнійському освітньому закладі. В цілому, на думку, дослідників, можна виділити три різні творчі періоди у роботі Дж. Грааса як композитора, зокрема, це суто 1950-ий рік, 1950-54-ті та останній, заключний етап його творчості між 1954 – до самої смерті. Одним з перших аранжувань було *Atlantic Zephyrs* для соло валторни з акомпанементом оркестру. Також, митець пише у цей період «Фантазію» для «Horn and Band», «Theme and Variations» для «Horn and Band». Ці ранні роботи були явно натхненні корнетовими соло Кларка та Арбана, відображаючи вплив їхньої віртуозної гри [22].

Цікаво, що, як композитор Дж. Граас поєднав у своїх творах джаз та класичні елементи, в результаті, композиції представлені у манері «Третього потоку» («Third Stream»), так і у творах для комбо та джаз-бендів [18]. Якщо виокремити внесок Дж. Грааса суто у джазове виконавство на валторні, то з інформації про його біографічні дані та проаналізовані аудіо-записи можна зробити наступні висновки:

- інноваційний підхід до виконавства на валторні: музикант був одним з перших, хто адаптував техніку гри на класичній валторні для джазу;
- завдяки його творчості валторна в джазі перестала бути лише доповненням до інших, а почала виступати як самостійний інструмент, здатний створювати мелодизовані та імпровізаційні пасажі;
- універсальність валторніста-виконавця – від практики в академічному, військовому оркестрі – до невеличких та масштабних джазових колективів;

- валторніст був відомий своєю співпрацею з багатьма великими джазовими оркестрами, серед яких колективи таких легенд джазу, як Стен Гетц і Сідні Бешет. Він мав можливість продемонструвати потенціал валторни, виконуючи сольні, ансамблеві партії, додаючи особливого, багатого звучання;
- Дж. Грасс продовжував розвивати техніку гри на валторні, експериментуючи з її можливостями у джазовому контексті. Його імпровізаційний стиль був емоційним і виразним, що дозволяло йому створювати нові музичні лінії, які звучали на одному рівні з іншими джазовими інструментами.

В кінці 1950-х років Граас став першим валторністом, який отримав нагороди як джазовий виконавець від опитувань *Metronome*, *Down Beat*. У 1958 році Музична консерваторія Нової Англії представила програму джазових композицій, до якої увійшли його твори. Того ж року він був обраний членом Американського товариства композиторів, авторів і видавців (ASCAP) [18].

2.2. Віллі Рафф: синтез академізму та джазу в одній постаті

В контексті нового еволюційного щаблю, коли музиканти почали активно виступати в джазі на валторні, записувати своє виконавство та самостійно створювати оригінальні композиції, за прикладом Дж. Грааса, до цієї плеяди активно долучився **Віллі Рафф (1931-2023)** [24]. Цей класичний викладач Єльської школи музики зумів поєднати академічну валторнову педагогіку з джазовою кар'єрою, разом з тим, будучи мультиінструменталістом (бас-гітара, барабани, валторна).

Вперше, музикант проявив себе у 1955 році, коли створив дует разом з *Двайком Мітчелом (1930-2013)*. Якщо останній грав лише на фортепіано, то в цьому ансамблі В. Рафф виконував і функцію басиста, гітариста, і, звісно, валторніста. Цей мистецький комплекс проіснував впритул до останніх днів життя Д. Мітчела і засвідчує черговий еволюційний крок валторнового джазового виконавства: гра в дуеті з фортепіано. Вагомим внеском даного дуету слід назвати активну гастрольну діяльність навчальними закладами та у країнах, де джаз був маловідомим або, навіть, табуйованим. (наприклад, в Китаї) [34].

Предтечею дуету з Д. Мітчелом та його потенційна вирішальна роль в музичній еволюції В. Раффа визначилась у той момент, коли майбутній валторніст хотів потрапити до військового оркестру барабанщиком, проте велика кількість виконавців-ударників спрямувала його «музичне рішення» у бік валторни. Саме в цьому оркестрі В. Рафф познайомився з піаністом Д. Мітчелом, котрий навчив його грі ще й на контрабасі. Слід зазначити, що в контексті еволюційних процесів діяльність дуету відіграла важливу функцію, адже, В. Рафф грав на інструменті, що асоціюється з академічним виконавством, зокрема, класичною музикою, відповідно, в джаз-бенді він зумів довести унікальність, неповторність та своєрідність валторнового звучання. Вагому роль відіграла його академічна освіта, отримана в Єльському університеті.

Важливим етапом в музичній джазовій еволюції В. Раффа постає виконавство в гурті *Лайонела Хемптона (1908-2002)* (Див. Додаток С) – джазового вібрафоніста, співака, бенд-лідера та шоумена, адже валторніст неодноразово виконував в колективі не лише власну інструментальну роль. У ситуаціях, коли в ансамблі не було саксофоніста – В. Рафф транспонував його партію і виконував на валторні, аналогічно було і з тромбоністами та іншими учасниками колективу, котрих, дуже часто не вистачало [34]. Дана практика відіграла важливу роль не лише в адаптації до непередбачуваних творчих

ситуацій, а й в індивідуальному розвитку самого валторніста – відштовхуючись від специфіки виконання окремо на саксофоні, тромбоні та валторні. Музикант повсякчас розширював свій мистецький кругозір, практичні навички й теоретичні академічні знання. Тобто, будучи активним джазовим виконавцем – це не завадило йому стати викладачем академічної музичної освіти.

Внесок В. Раффа у валторнове джазове виконавство в дечому перетинається з творчою діяльністю Дж. Грааса, зокрема в аспекті синтезу академісту та джазового мистецтва. Проте, В. Рафф сформував ще один, черговий щабель глобального еволюційного процесу, котрим слідують та будуть надихатися наступні покоління:

- ✓ один з перших, хто довів індивідуальний потенціал валторни в джазовому мистецтві;
- ✓ зумів інтегрувати знання з академічної музичної освіти – в джазову;
- ✓ пропагування джазової освіти в навчальних закладах, активна підтримка конференцій, майстер-класів, безкоштовних концертів для студентів та учнів;
- ✓ надання прерогативи джазового навчання в Єльському університеті;
- ✓ заснування стипендії Д. Еллінгтона в Єльському університеті 1972 року;
- ✓ педагогічна робота в університеті з оригінальним підходом, де композиція та джазове виконавство виступало на перший план;
- ✓ викладання етноджазу у вище зазначеному університеті та пропагування афро-американської національної культури;
- ✓ співпраця з Майлсом Девісом — грав на альбомах *Miles Ahead* та *Porgy and Bess*, де валторна стала частиною новаторського оркестрового звучання;
- ✓ імпровізація на валторні — поєднав класичну техніку гри з джазовою імпровізацією, розширивши уявлення про можливості інструмента;
- ✓ популяризація джазу за кордоном — виступав з Mitchell-Ruff Duo у Китаї та інших країнах, де вперше було експоновано джазове мистецтво;

✓ інституційний розвиток — заснував стипендіальну програму Дюка Еллінгтона, сприяючи академічному визнанню джазу.

2.3. Радикалізм та переосмислення валторни в джазі у творчій роботі Джуліуса Воткінса

Творче життя *Джуліуса Воткінса (1921 – 1977)*, всесвітньовідомого джазового валторніста, розпочиналось з більш традиційного джазового інструменту, труби. Музичний стиліст, як його називають дослідники [33], у 50-60-их роках минулого століття зробив такий крок у валторновому джазовому виконавстві (позиціонуючи академічний інструмент в джазі), який, свого часу, зробив Коулман Хокінс для тенор-саксофона та Луї Армстронг для труби. Валторніст затвердив життєздатну роль свого інструменту в епоху бі-бопу та пост-бопу.

Спершу, Дж. Воткінс був трубачем в оркестрі Ерні Філдса в середині 1940-х років, проте, уже наприкінці цього десятиріччя, отримав валторнову практику у кількох валторнових соло на платівках Кенні Кларка і Бебса Гонсалеса. Ймовірно, така практика спричинила неабиякий інтерес митця саме до валторни, і він переїздить до Нью-Йорка здобувати музичну освіту. Поступово, Дж. Воткінс з'являється в джазових сесіях невеликих колективів, в тому числі, кількох, під керівництвом *Телоніуса Монка (1917-1982)*, джазового піаніста, композитора, авангардиста, примітивіста — одного з очільників бі-бопу [18]. Необхідно зазначити, що практика в колективі Т. Монка здійснила чималий революційний вплив на Дж. Воткінса, зважаючи на його індивідуальне трактування джазового мистецтва.

У своїй дисертації, присвяченій Дж. Воткінсу, автор, Патрік Сміт експонує кілька цитат, що краще демонструють постать валторніста в її еволюційному розвитку. Зокрема, мистецтвознавець зазначає, що музикант завжди прагнув бути солістом, тобто, його музична практика була спрямована не на виживання (забезпечення себе чи родини), не в якості педагогічної роботи, а саме, з позиції музичних амбіцій. Також, митець зізнається, що, через скромну кількість валторнових соло в класичній музиці – він вирішив перекваліфікуватися в джазове мистецтво, і уже в цій сфері стати відомим та впізнаваним лідером [29].

Один з небагатьох перших учнів Дж. Воткінса, *Вінсент Ченсі (р. н. 1950)*, в інформаційному листі до свого компакт-диску зазначає дуже цінну інформацію про свого вчителя, звідки можна сформулювати як абстраговані, так і детальні висновки. Зокрема, Дж. Воткінс не одразу пішов назустріч своєму потенційному першому учневі, але прийняв його та почав навчати. Зі слів В. Ченсі – це були альтернативні аплікатури, які можна використовувати для різних інструментальних пар, одна зі струнними, можливо, інша з духовими або дерев'яними духовими. Також, маестро навчав, як себе позиціонувати у великих ансамблях – переважно, з позиції вибору регістру або звучання нот [9].

Досить багато інформації з дисертації про Дж. Воткінса можна дізнатись в аспекті його потужної техніки. Наприклад, митець володів дуже чистим тембром, що для специфіки звуковидобування на валторні – є чи не основним критерієм, а також – авторитетно володів широким діапазоном. Цікаво, що порівнюючи Дж. Воткінса з іншим відомим тогочасним валторністом, Реєм Аллонжем, зазначається думка, що він міг виконати, фактично будь-яку мелодію високого регістру ще на октаву вище [29].

Виконавський аналіз гри Дж. Воткінса дозволяє свідчити, що в будь-якому регістрі і ноти різної висоти музикант видобуває з аналогічною рівністю та легкістю, при чому, навіть його міміка лишається непохитною. Також варто

відмітити неймовірну плавність техніки, зокрема, музикант вдало міг поєднати тривалі ліричні епізоди з віртуозними фрагментами і навпаки, досконало виконуючи звучання в метро-ритмічному та інтонаційному аспектах. Ще одним специфічним підходом митця варто назвати вибір регістру для сольних мелодичних ліній в залежності від необхідної потенційної гучності. Серед послідовників, котрі підтримали валторново-джазові ідеї Дж. Воткінса, були Джон Кларк, Том Варнер, Марк Тейлер та інші відомі музиканти.

Отже, в підсумку, еволюційний щабель джазового валторнового виконавства, на який підніс інструмент Дж. Воткінс, можна охарактеризувати наступними супутніми чинниками:

- ✓ один з небагатьох класичних музикантів, котрий обрав джазову валторну і не лише довів собі, що інструмент вартий уваги в джазовому колективі, а й багатьом іншим виконавцям, керівникам, оркестрів академічного та джазового зразка, музичним діячам і критикам;
- ✓ позиціонування валторни не як екзотичного інструменту з нечастими соло, а повноцінного учасника бенду, зокрема у стилістиці бі-бопу;
- ✓ бездоганна музикальність і виконавська техніка, численні експерименти безпосередньо на валторні соло, а також – в ансамблі з іншими інструментами, що стосуються інтонації, метроритміки, темпових видозмін, регістрів;
- ✓ художньо-образне мислення та його втілення в інтерпретації в джаз-бенду;
- ✓ співпраця з Майлзом Девісом, Джоном Колтрейном, Теленіусом Монком, Чарльзом Мінгусом, включно – експериментальні аранжування, де валторна додавала унікального колориту;
- ✓ The Julius Watkins Sextet – Дж. Воткінс створив власний колектив у 50-их роках XX століття, окрім цього, він надав валторні головної солюючої функції. Даний музичний вчинок варто окреслити як революційний, адже досі – жоден джазовий валторніст не вдавався до таких радикальних експериментів;

- ✓ сприяє випуску альбомів, де інструмент повністю розкрив свій джазовий потенціал;
- ✓ потужний вплив на наступні покоління джазових валторністів, незважаючи на революційні погляди, виконавські амбіції та особистісні переконання власної неповторності – учні та послідовники Дж. Воткінса вчилися в нього, наслідували, повторювали і захоплювались безпосереднім самовпевненим музикантом.

РОЗДІЛ 3. ДО ПИТАННЯ ВАЛТОРНОВОЇ ДЖАЗОВОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАННЯ

3.1. Сучасний стан педагогічно-методичного матеріалу курсу «джазова валторна» в світі

Незважаючи на сучасне активне позиціонування джазової валторни, численну спадщину з платівок з оригінальними композиціями, достатню кількість персоналій, що здійснили внесок в еволюційні процеси функції інструменту в джазі – педагогічної літератури на сьогодні, нажаль, немає. Якщо до прикладу, американські виконавці на валторні академічного зразка прагнуть освоїти джазове виконавство, то перед ними виникає ряд труднощів. Саме американська освіта взята за приклад, зважаючи на факт – країну походження джазу, як такого. Отже, в Україні дана система освіти взагалі не передбачена, хоча, джазом цікавиться велика кількість професійних академічних музикантів, серед яких, безумовно, є і валторністи.

Повертаючись до США, країни, яка подає надії в мистецькому середовищі на започаткування освітнього джазового рівня для валторни, необхідно зазначити основну негативну характеристику її навчальної програми, а це – укоріненість, тобто, традиціоналізм. Щодо формальної валторнової джазової освіти – то тут уже є певні позитивні зсуви, хоча, виключно «паперового» формату. Адже, потенційно, викладачі можуть проводити заняття зі студентами, і вписати їх у навчальну програму, проте, як такого, диплому джазової валторнової освіти – не передбачено, тим паче внесення таких неофіційних лекцій потребує чималих коштів, організації аудиторії, виділеного часу педагога та студента [8].

В результаті такої ситуації в американських штатах, європейських країнах, та й, відповідно, в Україні – більшість валторністів, які цікавляться джазом, змушені навчатись самотійно. Зважаючи на відсутність педагогічного матеріалу, а, тим паче, методичних посібників, така ситуація

створює потужні проблеми на шляху до джазової освіти, і практикування виконавства. Серед проаналізованої творчості персоналій, котрі пропагували гру на валторні в джазові стилістиці, фактично, педагогічним розвитком займався лише Віллі Рафф, адже, їздив освітніми закладами з колективом джазових музикантів, популяризуючи свою і творчість колег. Проте, навіть з урахуванням розширення сольного та ансамблевого репертуару, зусилля, спрямовані на збільшення педагогічних ресурсів для джазової валторни, не відповідають потребам в навчальних матеріалах [8].

Якщо, до прикладу, порівняти існуючі світові педагогічно-методичні матеріали по виконанню на джазовій трубі, саксофоні, чи, навіть, тромбоні й інших для інших джазових традиційних інструментів, не духових, то саме для валторни педагогіка, як така – користується найбільшим попитом. Також, додаткові ресурси, як аудіо- відео-уроки або, просто записи чи майстер-класи видатних джазових валторністів на сьогодні теж є в дефіциті. Сюди також варто додати транскрипції та адаптації спеціально створені для валторни.

Ймовірно, така методично-педагогічна ситуація, котра сформувалась з навчальним матеріалом для джазової валторни пов'язана частково і з позиціонуванням валторни в академічній музиці, зокрема, її значно повільнішим входженням до оркестрових та ансамблевих колективів та зі специфікою формування кінцевої органології. Також, необхідно зазначити, що академічна педагогічно-методична література, адресована навчанню на валторні – також з'явилась пізніше, аніж аналогічні підручники та посібники для інших духових. Якщо, до прикладу, порівняти із саксофоном, котрий також порівняно пізно увійшов до класичного зразка оркестру, то тут історія двох духових інструментів дещо різниться: саксофон з'явився первинно в джазі, ось чому на сьогодні є саме такий стан педагогічного матеріалу.

Незважаючи на недостатню кількість педагогічних матеріалів у поєднанні з труднощами в отриманні формальної джазової освіти сучасний стан освітнього рівня, що стосується джазової валторни не настільки примітивний.

Зокрема, сьогодні існує кілька практичних методик для початківців та учнів, що навчаються джазу на середньому освітньому рівні (на зразок рівня училища, зокрема, методика Майка Стейнеля «Необхідні елементи для джазового ансамблю – F Horn. Комплексний метод для джазового стилю та імпровізації». (Див. Додаток D.) [30].

Аналіз даного збірника дозволяє стверджувати, що він розроблений та адаптований для освоєння джазових основ студентами з наявним однорічним або дворічним виконавським досвідом (йдеться про академічне виконавство). Саме це автор і зазначає ремаркою: «...(але без попереднього досвіду гри в джазі» [30]. Посібник добре підходить для індивідуального або аудиторного (колективного) використання, зокрема, інформація скомпонована наступним чином:

1. Автори обіцяють навчити свінгувати або ж, свінговому виконавству, використовуючи, при цьому, покроковий підхід та відомий репертуар.
2. Освоєння та розуміння імпровізації як такої з легкістю, розпочинаючи з простих фраз на 2-3 такти.
3. Гами та базова теорія представлені в легкому для розуміння форматі
4. Підігрування треків для кожної вправи включено (адже, до книги в додатку є посилання на аудіо в форматі CD).
5. Посібник представляє сім повних аранжувань джазового колективу за участю валторни.
6. Наявність сольних прикладів.
7. Експонування історії джазу та короткі історії про відомих особистостей.

Необхідно зазначити, що такого плану методики є дуже вдалимими до початківців та виконавців середнього рівня професіоналізму, котрі прагнуть стати учасниками джазових ансамблів. Проте, передові джазові методики, розроблені спеціально для валторни, постали б сферою джазової педагогіки, яка може отримати велику користь від наукового внеску, але, нажаль, такої літератури, поки, зовсім обмаль. Незважаючи на методично-педагогічні

перешкоди, чимала кількість іноземних сучасних валторністів, та й їхніх попередників XX століття, змогли досягнути успіху у джазовому виконавстві на валторні. Перш за все, це ті музиканти, котрі прагнули будь-яким чином досягнути результатів в освоєнні специфічного виконавства на навчались на слух – завдяки аудіо-платівкам, живим концертам, майстер-класам, приватним заняттям, або ж, подібних до проаналізованого, посібниках.

Сприяння більшої уваги до професійного валторнового джазового виконавства передбачає автоматичне зростання інтересу і до його педагогіки. Саме тому, з огляду на потребу в стандартних джазових матеріалах, написаних спеціально для валторни, наукові зусилля щодо доповнення педагогічної літератури є важливими для вдосконалення виконання джазу на валторні.

3. 2. Основні аспекти джазової гри на інструменті валторна

В цілому, для первинного розуміння джазового валторнового виконавства, музикантам слід дотримуватися загальних рекомендацій, які стосуються певних характеристик, поширених в духовому виконавстві в цілому. В переважній більшості нотних зразків композицій у разі відсутності вказівки щодо артикуляції – вона повинна бути максимально «легкою» та «вільною». Особливо це стосується транскрипцій джазових творів для валторни, але не так – оригінальних композицій, безпосередньо адресованих інструменту. В цьому постає уже першочергова відмінність від азів академічного виконавства.

За наявності в нотному тексті додаткових позначень – вони можуть передбачати використання почергової аплікатури або ж виконавство, на зразок академічного – при поміщенні руки в раструб інструменту. Специфіка

джазової аплікатури має свої специфічні риси, наприклад, використовуючи одну і ту ж аплікатуру для послідовних нот, можна скористатися перевагами обертонового ряду. Це особливо важливо при швидких діатонічних пасажах, мелодичних за участю арпеджіо або при спробі імітувати ефекти, запозичені в тромбонових соло. Використовуючи різні аплікатури для однієї і тієї ж ноти, можна ефективно змінити забарвлення тону та надати об'ємності звучанню.

Знак паузи, на перший погляд, є таким, що застосовується загальноприйнятим способом, не завжди призначений для тлумачення в класичному розумінні як повноцінна зупинка. Переважно, його слід тлумачити як вказівку на те, що потрібно змінити звуковисотність ноти правою рукою до написаної висоти, незалежно від того, на яку величину рука повинна зімкнутися в середині раструба. При виконанні адаптованих для валторни композицій необхідно зважати, що всі позначення, окрім тих, що містяться в транскрипції, мають суто додатковий та/або педагогічний характер.

Необхідно зазначити, що ключовим аспектом джазової валторнової музики постає аранжування. слугує основою для потужних та виразних виступів. Одним із основних підходів до аранжування для джазових секцій валторни фігурує традиційне озвучування. Даний музичний процес передбачає оркестрування партій валторни таким чином, що доповнює загальну гармонічну структуру композиції. Використання блочних акордів, відкритих гармоній і ретельно структурованих голосів відіграє важливу роль у створенні насиченого та яскравого звучання.

Іншим важливим аспектом аранжування джазової валторни є застосування різноманітних технік гармонізації. Сюди входить вивчення звучання акордів, розширення та зміни, що потенційно нададуть глибини та забарвлення гармонічній структурі. Варто зазначити, що при досконало опрацьованих опрацьованих контрапунктних ліній – сформується досить складне та «мереживне» аранжування, перетворюючись на переконливі та

динамічні виступи валторнової секції.(за умов виконання кількома музикантами). Додавання різноманітних ритмічних елементів постає позитивною визначальною рисою при аранжуванні джазової валторни. Використання синкоп, ритмічних акцентів і винахідливих фраз у секції валторн додає енергії та драйву загальному джазовому звучанню. Окрім цього, взаємодія ритмічних патернів у партіях валторни посилює загальний ритм та барвистість виконання.

Дослідження текстури та динаміки у виконавстві джазової валторни додає своєрідності у загальне звучання. Динаміка зосереджує в собі вміле маніпулювання інструментальними тембрами, динамічні контрасти та ефективне використання оркестровки для створення переконливих музичних контурів. Ретельно створюючи взаємодію тихих пасажів, крещендо та кульмінаційних моментів, виконавці-валторністи можуть посилити емоційний резонанс музики.

Ще одним елементом обов'язково при виконавстві на джазовій валторні фігурує інтеграція елементів імпровізації, що посилює спонтанність та індивідуальну експресію всередині ансамблю. Баланс структурованих аранжувань з можливостями для імпровізаційного дослідження кожним окремим музикантом – дозволяє валторністам органічно додати свій унікальний тембр в загальну композицію, сприяючи привабливим і захоплюючим виступам, які відображають дух джазу.

Освоєння музикантами різних підходів до виконавства джазу на валторні – це неоціненний досвід, який потребує глибокого розуміння принципів аранжування джазу та оцінки нюансів вивчення джазу. Заглиблюючись у традиційну інтонацію, техніку гармонізації, ритмічні елементи, текстуру та динаміку, а також інтеграцію імпровізації, досвідчені джазові валторністи та студенти можуть розкрити весь потенціал валторнової секції, формуючи яскраві та виразні джазові виступи.

ВИСНОВКИ

Еволюція джазового валторнового виконавства на сьогоднішній є дуже унікальним мистецьким явищем, адже валторна якнайменше в традиційному музичному баченні асоціюється з джазом. Попри такі стереотипні та музично-історичні аспекти, інструмент протягом XX століття, а саме, починаючи з 20-30-их років, коли уже в США мода з Новоорлеанського джазу змінилась на прерогативу свінгу, почав активно входити до різноманітних джазових колективів. Звісно, зважаючи на особливості органології, специфіку побутування в академічних оркестрах, валторні доволі непросто було зайняти свою нішу в джазі, як, скажімо, саксофону чи трубі. Проте, аналіз наукових досліджень, інтерв'ю, згадок, аудіо- та відео- записів, а також, біографій провідних митців, свідчить про актуальність та своє місце валторни у джазі.

Необхідно зазначити, що велику роль в еволюційному прогресі окремих виконавців відіграли музикант-керівники оркестрів, як Клод Торнхіл, Гюнтер Шуллер, Майлз Девіс, та інші. Вони змогли розгледіти в музикантах-валторністах той небачений тембральний, колористичний та харизматичний потенціал, котрим досі не було наділене виконавство на інших, традиційних джазових інструментах.

В свою чергу, джазові валторністи переслідували кожен свою власну мету, монтуючи еволюційні шаблі свідомим чи напівсвідомим чином. Зокрема, якщо Віллі Рафф сповідував ідею освічення молоді та студентства посередництвом майстер-класів, концертів та живої комунікації з носіями джазу – то Джуліус Воткінс прагнув музичної слави, визнання та першості. Джон Граас, в свою чергу, зумів поєднати академічне виконавство з джазовим, причому, на професійному рівні. Тому, цілком закономірно, що його класична гра була наділена спірним академізмом, а джазова – надто точна, прорахована та контрольована.

Перші представники джазової валторни свінгової, ще, поки, не бі-бопової доби – також кожен вирізнялись по-своєму. Клод Торнхіл один з перших вводить валторну до свого оркестру, причому не одну, а дві одиниці виконавців. Саме від нього інструмент посів своє власне постійне місце у джазових ансамблях. Основним мистецьким чинником, яким керувався К. Торнхіл, було прагнення віднайти нові звучання, їх поєднання з іншими інструментами, а вже потім – створити оригінальне, «фірмове» звучання саме свого музичного колективу, впізнаваного на всіх музично-танцювальних заходах.

Гюнтер Шуллер, хронологічно наступний після К. Торнхіла митець, був не лише валторністом та керівником ансамблю, а й композитором та аранжувальником, відводив потужну роль мідній групі у своїх оркестрах. Валторна в цього митця також не була виключним підсиленням труб та тромбонів, а повноцінним солуючим інструментом. Музикант пропагував твори з її глибоким, насиченим тембром, створюючи композиції для інструменту та транскрибуючи твори, призначені для інших духових інструментів.

Сенді Сігельштейн ввів у валторнову гру новаторські техніки, а примітивні лінеарні партії – наситив складними метро-ритмічними та теситурними елементами. Джуніор Коллінз – практикував потужні джазові імпровізації на валторні, доводячи її універсальність та технічну гнучкість.

Отже, згідно поставленої мети, у магістерському дослідженні було:

1. **Досліджено** шлях еволюційного становлення валторни в джазовому мистецтві, а саме, позиціонування інструменту від найранішого експериментального у кількості двох валторн в оркестрі Клода Торнхіла до сучасних світових гастролуючих джазменів.
2. **Виявлено** специфіку позиціонування у творчості різноманітних митців, зокрема, у К. Торнхіла, Г. Шуллера та М. Девіса інструмент виконував

функцію тембрального різнобарв'я оркестру, Дж. Граас прагнув поєднати у джазовому виконавстві, безпосередньо, джазову та академічну інтерпретацію, Дж Вокінс – мав за мету отримати виконавську славу завдяки оригінальному трактуванню та своїм численним гастролям з «новим «джазовим інструментом. Дж. Коллінз та С. Сігельштейн – були звичайними оркестровими виконавцями, котрі прагнули знайти своє місце в колективі, аби заробляти на життя, проте, прагнули по-особливому, оригінально представити інструмент.

3. **Проаналізовано** виконавство вище зазначених джазових валторністів.
4. **Проведено** підсумки, що валторна в джазовому виконавстві з'явилась досить пізно, порівняно з іншими інструментами, проте зуміла не лише стати стабільним учасником різноманітних джаз-бендів, а й довела, що може виконувати сольні, дуетні партії та видавати нові, нечувані досі звучання завдяки використанню неакадемічної манери виконавства.

Попри складну сьогоденішню ситуацію з навчально-методичним та педагогічним матеріалом, джазова валторна продовжує еволюціонувати в Європі та США. Поки в Україні не постає можливим назвати конкретні персоналії, котрі б прагнули освоїти джазове виконавство на валторні, проте, з плином часу вітчизняний джаз обов'язково буде представлений на світовій музичній арені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

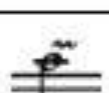
1. Корольчук О. Л., Чепелюк В. А. Естрадно-джазове вокальне виконавство як предмет сучасних музикознавчих досліджень в Україні. Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки. Луцьк. С. 222-226.
2. Лі Шуай. Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2019. 20 с.
3. Плахотнюк О. А. Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури. Дис. ... канд. наук. Львів, 2016. 295 с.
4. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ: Центрмузінформ, 2004. 232 с. с. 3.
5. Сіончук О. В. Використання виконавських традицій духових оркестрів у розвитку джазового мистецтва. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: зб. наук. пр.* Рівне: Волинські обереги, 2020. С. 86-90.
6. Теробун Д. С. Джаз як мистецтво діалогу. Дис. ... канд. наук. Київ, 2019. 219 с.
7. Berrett M. Jazz and its Evolution: From the Swing Era to Modern Jazz. Chicago: University of Chicago Press. 2001.
8. Bridwell-Briner K. E. "Chasing the Changes: A Survey of Selected Resources for Classical Horn Players Interested in Jazz, Including Three Transcriptions of Songs as Performed by Willie Ruff" (master's thesis, Florida State University, 2006), 2.
9. CD Next Mode by Vincent Chancey. URL: <https://vincentchancey.com/music/> .
10. Cook R. and Morton B. The Penguin Guide to Jazz Recordings/ London: Penguin, 2008.

11. Cook R. Morton B. *The Penguin Guide to Jazz Recordings*. London: Penguin, 2006. 1646 p. pp. 1415-1534.
12. Crouch M. *The Music of Miles Davis: A Critical Analysis*. New York: Routledge. 2000.
13. Giro R. *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York: Macmillan. 1981.
14. Gridley M. C. Cool jazz. "Styles", in Ron Wynn (ed.), *All Music Guide to Jazz*, M. Erlewine, V. Bogdanov. San Francisco: Miller Freeman, 1994. p. 11, ISBN 0-87930-308-5.
15. Grudens R. *Chattanooga Choo Choo: The Life and Times of the World Famous Glenn Miller Orchestra Celebrity Profiles Publishing*, 2004 ISBN 9781575792774.
16. Hinton K. *Cool Careers Without College for Music Lovers*. The Rosen Publishing Group, 2002. p. 57.
17. Ingalls B. "Thornhill Adds Two French Horns; 'Faz' Buys Bassoon" *Down Beat Magazine* (July, 1941): 4.
18. John Jacob Graas, Jr.: Jazz Horn Pioneer. *Thefreelibrary*. 2019. October 1. URL:
<https://www.thefreelibrary.com/John+Jacob+Graas%2c+Jr.%3a+Jazz+Horn+Pioneer.-a0691448042> .
19. Julius Watkins. *Allaboutjazz*. Last Updated: July 4, 2023. URL:
<https://www.allaboutjazz.com/musicians/julius-watkins> .
20. Lee W. F., Kenton A. C., Kenton S. *Artistry in Rhythm* (Los Angeles, CA: Creative Press of Los Angeles, 1980), 569.
21. Nolan T. "Masterpiece: Hidden in Plain Hearing: The Roots of Cool Jazz in the Big Band of Claude Thornhill," *The Wall Street Journal, Eastern ed.* (July 5, 2008): W.12.
22. Ormsby V. Jr., "John Jacob Graas, Jr.: Jazz Horn Performer, Jazz Composer, and Arranger" (DMA. diss., Ball State Universty, 1988).
23. Pete Welding, liner notes from the 1989 CD issue of *The Birth of the Cool* (Hollywood, CA: Capital Records 2001)

24. Rooney K. D. "Compositional Trends in Solo Horn Works by Horn Performers" (PhD dissertation, University of Cincinnati), 2008.
25. Schuller G. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford University Press. 1968. New printing 1986.
26. Shaw L. *The Birth of the Cool: Miles Davis and the Making of the Cool Jazz Sound*. New York: Oxford University Press. 1996.
27. Shulman M. *Gunther Schuller: A Life in Music*. Chicago: University of Chicago Press. 2004.
28. Sideman. Definition of Sideman by Oxford Dictionary on Lexico.com also meaning of Sideman". *Lexico Dictionaries*. English. Retrieved September 30, 2020.
29. Smith P. G. "Julius Watkins and the Evolution of the Jazz French Horn Genre" (DMA diss., University of Florida, 2005).
30. Steinel M. *Essential Elements for Jazz Ensemble: A Comprehensive Method for Jazz Style and Improvisation. French Horn* (Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard Corporation, 2000. 32 p.
31. Terry W. *Miles Davis: The Early Years*. New York: Da Capo Press. 1993.
32. *The Penguin Guide to Jazz Recordings*, 8th ed. (London: Penguin, 2006), 1176- 1178.
33. Waxman K. Julius Watkins. *Jazzword*. October 14, 2013. URL: <https://www.jazzword.com/reviews/julius-watkins-thelonious-monk-john-coltrane-charles-mingus-gil-evans-charlie-rouse-tom-varner-vincent-chancey/> .
34. Williams A. Willie Ruff, Jazz Missionary and Professor, Dies at 92. *Nytimes*. Published Dec. 29, 2023 Updated. Jan. 5, 2024. URL: <https://www.nytimes.com/2023/12/29/arts/music/willie-ruff-dead.html> .

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Symbol	Name	
	Scoop	Швидкий субтон (четвертьтон) до ноти, на зразок глісандо, виконується губами, але валторністи можуть застосовувати руку в раструбі
	Rip	Довге глісандо до ноти через нижчі за звуковисотністю, на зразок глісандо
	Fall	Швидке глісандо від ноти на нижчу звуковисотність – губами валторніста або за допомогою руки в раструбі
	Fall, Glissando	Триваліше глісандо через велику кількість чвертьтонів
	Bend	За допомогою використання губи - «зігнути» звучання трохи вниз, а потім у попередній стан
	Staccato	Вказує на довжину ноти менше повного значення
	Accent	Сильний акцент, як правило, зіграний на повну гучність
	Rooftop accent	Найсильніший акцент, зіграний дуже коротко
	Tenuto	Використовується для позначення наголосу
	Vibrato	Зазвичай можна почути як кінцеве вібрато, що означає закінчення твору

	Bebop phrase ending	Типова фраза бібопу, звучить як "ду-дат"
	Vibrato (wide)	Дуже широке, іноді повільне, вібрато
	Arrow to left	Нота відтворюється раніше, ніж написана
	Arrow to right	Нота відтворюється пізніше, ніж написана
	Ghost note	«х» замість ноти вказує на гру без чіткої висоти, ледь чутно, або майже ударно-подібно
	Slide	Пряма лінія між нотами вказує на переміщення між ними без чіткої висоти звуку
	Slide	«V» у формі та пряма лінія над нотами використовуються в гітарі та клавішних позначення для позначення переміщення між нотами без чіткої висоти звуку – аналогічно для валторни
	Bebop phrasing example 1	Приклад того, як виглядає фраза бібоп. Артикуляція – довільна, акцент - на першій ноті, найвищій у фразі, і на останній ноті
	Bebop phrasing example 2	Приклад бібопу, який виконують і в кул-джазі, або в джазі Західного узбережжя

Загальні пояснення та нетрадиційні позначення

	Swinging eighth notes	Тлумачення свінгових восьми нот - ближче до пунктирних восьмох-шістнадцятих, або в контексті тріолі – четверть та восьма, як своєрідне погойдування
	Alternate fingering	Дужки над кількома нотами вказує, що аплікатура –аналогічна у трьох групах, а знак + ставиться над нотами, звучання яких треба зупинити поміщенням руки в раструб
	Turn or Flip	Поєднання аплікатур і зупинок. Виконувати не згідно нотації, а за джазовими стандартами – розшифрування нижче
	Alternate fingering suggestion	Дужка без аплікатури вказує на довільний її вибір
	Duple	Створено для позначення приміток, які слід грати чітко, без звуковисотних коливань
	Covered/open mute sound	Зупинки потрібно робити на нотах, над якими розташовані прозорі кола і на них же – змінювати тембр звучання

ДОДАТОК В

AUTUMN LEAVES (1947)

AS PERFORMED BY MILES DAVIS ON THE ALBUM *SOMETHIN' ELSE*

CANONBALL ADDERLEY (ALTO SAXOPHONE), MILES DAVIS (TRUMPET),
 HANK JONES (PIANO), SAM JONES (BASS), ART BLAKEY (DRUMS)
 BLUE NOTE RECORDS 95392-2, MARCH 1958

TRANSCRIBED FOR HORN IN F

MUSIC BY JOSEPH KOSMA

LYRICS BY JOHNNY MERCER AND JACQUES PREVERT

TRANSCRIBED BY LINDA T. SALISBURY

MED. ♩ = 112

INTRO (PIANO & BASS) D-13 D-7 D-3 D- D-13

7 D-7 D-3 D- D-13 D-7 D-3 D- 8th

14 (B7) D-13 D-7 D-3 8 3 2 1

26 G-7 C7 F#m7 Bbm7

30 E-7b A7 D- G-7 1:11

35 C7 F#m7 Bbm7 E-7b

39 A7 D- E-7b A7 1:27

Copyright © 2011

The musical score is written for guitar and piano. It consists of several staves of music. The guitar part is written in treble clef, and the piano part is written in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Chords are indicated by letters above the staff: D-, G-7, C7, F#m7, E-7b9, A7b9, D-7, G7, C-7, F7, E-7b9, A7b9, D-, and (CANNONBALL ADDERLEY). The score also includes a section marked 'WITH STOP MUTE' and a section marked 'MILES DAVIS'. The tempo is marked '4:20' and '4:37'. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

The image displays three staves of musical notation in G major (one sharp, F#). The notation includes various chords and melodic lines.

Staff 1 (Measures 122-126):

- Measure 122: Chord A^{7b9} . Melody: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter).
- Measure 123: Chord D^- . Melody: C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter).
- Measure 124: Chord $(L.P.)$. Melody: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter).
- Measure 125: Chord G^-7 (labeled 8^a). Melody: D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter).
- Measure 126: Chord C^7 . Melody: A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter).

Staff 2 (Measures 127-131):

- Measure 127: Chord $F\#^{b7}$. Melody: E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- Measure 128: Chord $E-7b9$. Melody: B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).
- Measure 129: Chord A^{7b9} . Melody: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).
- Measure 130: Chord $D-7$. Melody: C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter).
- Measure 131: Chord G^7 . Melody: G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter).

Staff 3 (Measures 132-136):

- Measure 132: Chord C^7 . Melody: G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter).
- Measure 133: Chord F^7 . Melody: D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter).
- Measure 134: Chord $E-7b9$. Melody: A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter).
- Measure 135: Chord A^{7b9} (labeled b). Melody: E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).
- Measure 136: Chord D^- . Melody: B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter).

The notation includes various musical symbols such as treble clefs, time signatures, and accidentals. The final measure (136) ends with a double bar line and a time signature of 6:38.

BLUE TRAIN (1957)

AS PERFORMED BY CURTIS FULLER ON THE ALBUM *BLUE TRAIN*

JOHN COLTRANE (TENOR SAXOPHONE), LEE MORGAN (TRUMPET), CURTIS FULLER (TROMBONE),
KENNY DREW (PIANO), PAUL CHAMBERS (BASS), PHILLY JO JONES (DRUMS)
BLUE NOTE RECORDS 95326, 1957

TRANSCRIBED FOR HOEN IN F

MUSIC BY JOHN COLTRANE
TRANSCRIBED BY LINDA J. SALISLEY

MED. BLUES $\text{♩} = 152$

Chords and markings in the score:

- Measures 1-12: $Bb7(b9)$, $E7(b9)$, $Bb7(b9)$, $F7(b9)$, $Bb7(b9)$, $E7(b9)$, $Bb7(b9)$, $F7(b9)$, $Bb7(b9)$, $E7(b9)$, $Bb7(b9)$, $F7(b9)$.
- Measures 13-24: $Bb7(b9)$, $F7(b9)$, $Bb7(b9)$, $E7(b9)$, $Bb7(b9)$, $F7(b9)$, $Bb7(b9)$, $E7(b9)$, $Bb7(b9)$, $F7(b9)$, $Bb7(b9)$, $E7(b9)$.
- Measures 25-39: $Bb7(b9)$, $F7(b9)$, $Bb7(b9)$, $E7(b9)$, $Bb7(b9)$, $F7(b9)$, $Bb7(b9)$, $E7(b9)$, $Bb7(b9)$, $F7(b9)$, $Bb7(b9)$, $E7(b9)$.

Section markers: (JOHN COLTRANE), (LEE MORGAN)

Copyright © 2011

182 (CURTIS FULLER) Eb7(#11)

The second system of the musical score for 'The Little Boat' consists of two measures. The first measure contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a half note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'.

180

5:32

[illegible][illegible][illegible]

200 $B7(b9)$

201 $B7(b9)$ $F7(b9)$

204 $B7(b9)$

208 $B7(b9)$

211 $B7(b9)$

212 $B7(b9)$

215 $F7(b9)$ $B7(b9)$

218 $B7(b9)$

224 $B7(b9)$ HALF THE FEEL



ДОДАТОК С

Клод Торнхілл у студії звукозапису (приблизно, 1950-ті роки)



Гюнтер Шуллер



Майлз Девіс



Джон Граас



Джон Граас в ролі клубного музиканта у фільмі «Деменція» 1955 року.



Віллі Рафф



Лайонел Хемптон



Джуліус Воткінс (Уоткінс)



ДОДАТОК D

Основні джазові елементи з книги Майка Стейнеля «Необхідні елементи для джазового ансамблю – F Horn

Комплексний метод для джазового стилю та імпровізації». Сторінка 4.

THE BASICS OF JAZZ STYLE

Attacks and Releases

In traditional music (Country, Band and Orchestra) you use a "Tub" and allow to begin a note and keep the note at the end.

In jazz it is common to use a "Doo" attack (soft and legato) to begin a note. It is also common to end the note with the tongue. This "tongue-out" gives the music a rhythmic feeling.

1. ATTACKS AND RELEASES

Accenting "2 and 4"

For most traditional music the important beats in 4/4 time are 1 and 3. In jazz, however, the emphasis is usually on beats 2 and 4. Emphasizing "2 and 4" gives the music a jazz feeling.

2. ACCENTING 2 AND 4

Playing Doo and Bah (Full Value Notes)

In jazz notes marked with a dash (marked as an accent) are played full value with a soft legato articulation. The root notes syllables "Doo" and "Bah" will help you hear the sound of these articulations. Remember in jazz it is important to play full value notes with a legato articulation.

Note: The "Bah" articulation is especially useful when articulating the root syllables. "Doo" helps demonstrate the appropriate amount of accent. When articulating on your instrument use the syllable "Doh."

3. DOO AND BAH

Playing Dit and Dot (Short or Detached Notes)

In jazz notes marked with a star or a v or a ^ accent are about half of full value. The root syllables "Dit" and "Dot" will help you hear the sound of these articulations.

4. DIT AND DOT

5. DOO, BAH, DIT, AND DOT

Основні джазові елементи з книги Майка Стейнеля «Необхідні елементи для джазового ансамблю – F Horn

Комплексний метод для джазового стилю та імпровізації». Сторінка 5.

Swing 8th Notes Sound Different Than They Look

In swing, the 1st and 8th notes of each beat is actually played like the last two of a triplet, and slightly accented. 8th notes in swing style are usually played legato.



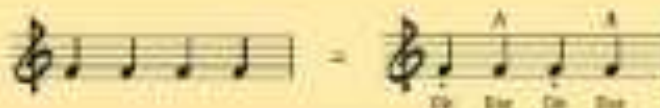
6. SWING 8TH NOTES

Try the next exercises of each exercise before you play it.



Quarter Notes

Quarter notes in swing style are usually played detached (staccato) with accents on beats 2 and 4.



7. QUARTERS AND 8THS



8. MORE QUARTERS AND 8THS



Important Tip:

Notes at the ends of phrases are usually played short, and accented.

Jazz Articulation Review

These are the four basic articulations in jazz and the related accent symbols for each.



Tenuto
(full value)
Doo



Staccato
(short, unaccented)
Dit



Long Accent
(full value, accented)
Buh



Short Tap Accent
(short, accented)
Dut

Quarter Notes

Quarter notes in swing style jazz are usually played staccato.



Swing 8th Notes

8th notes in swing style jazz are usually played legato.