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

Шманько Олег Мирославович

МЕТОДИ РОЗВИТКУ ІМПРОВІЗАЦІЙНИХ НАВИЧОК У ПІАНІСТІВ ДЖАЗОВОЇ ПРОФІЛІЗАЦІЇ

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація – Джазове фортепіано

Магістерське дослідження

Науковий керівник –
Кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри джазу та популярної музики
Войтович Олександр Орестович

Рецензент –
Кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри джазу та популярної музики
Майчик Наталя Тарасівна

Львів -2022

ЗМІСТ

ВСТУП……3

РОЗДІЛ І. ВИТОКИ ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА

1.1. Історія та основні стильові напрямки…….5

РОЗДІЛ ІІ. СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСТВА ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО НАПРЯМКУ

2.1. Проблеми імпровізації у фаховій підготовці піаніста (ритмічні, фактурні, формотворчі)……13

2.2. Методичні засади досягнення імпровізаційних завдань……..16

РОЗДІЛ ІІІ. МЕТОДИЧНА БАЗА ПІДГОТОВКИ ПІАНІСТПА ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОЇ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ

3.1. Джазові етюди для розвитку технічних навичок……23

3.2. Методичний аналіз збірки «П’ять етюдів для джазового фортепіано» Адріана Фарруджа…….26

ВИСНОВКИ……34

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……38

ДОДАТКИ……41

ВСТУП

Джазове мистецтво є невід'ємною частиною сучасної музичної культури. Це один із найбільш стійких музичних напрямів XX століття, що займає в сучасній музичній культурі проміжне положення між розважальною й академічною музикою. Сьогодні джаз активно проникає в систему музичної освіти. Усе більше композиторів, твори яких використовуються педагогами музичних шкіл у якості навчального репертуару, застосовують елементи джазу у своїй музиці. Джазова музика має розвинути в учнів специфічний гармонічний, мелодичний, тембровий слух, почуття метроритму, музичну гнучкість і творчі здібності. Знайомство з джазовою культурою, володіння деякими прийомами джазового виконавства, здібність вільного музикування, сприяють розвитку творчої діяльності особистості учня й формуванню гарного музичного смаку.

Актуальність дослідження полягає у вивченні засобів опанування імпровізаційних навичок, необхідних в процесі професійної підготовки піаніста естрадно-джазового напрямку.

Мета роботи: розглянути систему завдань з позицій підготовки естрадно-джазового піаніста.

Основні завдання:

1. класифікувати джазові стилі та напрямки;
2. визначити особливості методики роботи над джазовими стилями свінгу та блюзу;
3. висвітлити індивідуально-творчі, практично-дієві рекомендації та поради у роботі над імпровізацією;

Об'єктом дослідження є естрадно-джазове фортепіанне виконавство та педагогіка.

Предметом дослідження є засоби і методи розвитку імпровізаційних навичок у піаністів цього напрямку на підставі напрацювань провідних зарубіжних та українських фахівців.

Методологічною основою є методичне забезпечення у сфері естрадно-джазової педагогіки (методичні посібники, школи, коментовані збірки вправ та джазових етюдів).

Теоретико-методологічною основою дослідження стали наукові монографічні і спеціальні дослідження у сфері фортепіанної педагогіки, історії, теорії та методики естрадно-джазового виконавства, загалом та його піаністичної складової, зокрема.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що на сьогоднішній день в україномовній музикознавчій літературі все ще зовсім небагато праць, де висвітлювались би методичні аспекти фахової підготовки піаніста неакадемічної сфери.

Практичне значення роботи, полягає у можливості застосування її результатів при відборі найбільш доцільних засад, методів у подоланні проблем при опануванні фортепіанного естрадно-джазового репертуару, інструктивних та репертуарних зразків, які б найповніше забезпечували б професіоналізм педагогічної підготовки та виконавської практики.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів (6 підрозділів), висновків, списку використаної літератури (32 позиції) та додатків. Загальна кількість сторінок – 58 с.

РОЗДІЛ І. Витоки джазового виконавства

1.1 . Історія та основні стильові напрямки

Джаз — музичний жанр, який виник в афроамериканських громадах Нового Орлеана, штат Луїзіана, наприкінці XIX-го та на початку XX-го століть, з його корінням у блюзі та регтаймі [2, с. 87]. Починаючи з епохи джазу 1920-х років, він був визнаний основною формою музичного вираження в традиційній і популярній музиці, пов'язаної спільними узами афро-американського та європейсько-американського музичного походження.

Джаз має коріння в європейській гармонії та африканських ритмічних ритуалах. Ранні терміни джазу є нечіткими та суперечливими, як і можна було очікувати від музичного руху, що виріс із групи, яка була маргіналізована й експлуатована. Джаз еволюціонував з околиць американського суспільства в одну з найвпливовіших і найдовговічніших музичних течій 20-го століття. Характерними рисами музичної мови джазу, спочатку стали імпровізація, поліритмія, заснована на синкопованих ритмах, і унікальний комплекс прийомів виконання ритмічної фактури – свінг [2, с. 89]. Подальший розвиток джазу відбувався за рахунок освоєння джазовими музикантами і композиторами нових ритмічних і гармонічних моделей.

«До середини XIX століття ця музика вперто ховалася в глибоких шарах культури США», – читаємо в книзі В. Конен «Народження джазу» – «Якщо американцям європейського походження і доводилося чути її, то вони не сприймали це, як явище мистецтва. І зовсім ця музика не проникала в Європу» [20, с. 289].

Головні напрямки, стилі та форми музикування Американського джазу кінця XIX-го, початку XX-го ст.

Блюзові пісні (частина усної традиції народної музики, ці пісні були скомпоновані пригнобленими афро-американцями Південної Америки.

Спочатку їх співали чоловіки під гітарний супровід, потім співачки у супроводі джазового ансамблю – Бессі Сміт, Джо Тернер, Сара Воган, Ма Рейні) [22, с. 33].

Регтайм. Став нотною формою популярної музики спочатку для сольного фортепіано. Він розвинувся в районі Сент-Луїса, а його найпопулярнішим творцем і виконавцем був Скотт Джоплін (Джоплін, до речі, прагнув стати великим композитором класичної музики; прем'єра його опери «Тремоніша» відбулася в Атланті в 1972 році) [20, с. 278]. Завдяки виступам різних мандрівних музикантів і продажу популярних п'єс регтайму, цей стиль мігрував до Нового Орлеана та інших південних міст. Він був аранжований для інструментів, похідних від популярних духових оркестрів. У своїй фортепіанній формі, регтайм привів до стрімкої популярності фортепіано, серед видатних піаністів: Фетс Воллер, Ерла Хайнса, Арт Татум, Ерролл Гарнер та Оскар Пітерсон, усі були чорношкірими американцями.

Духові оркестри Нового Орлеана та інших південних міст. Вони пов'язані з приватними ложами, соціальними клубами та братськими організаціями, які наймали чорношкірих музикантів для супроводу танців, вечірок, парадів, а особливо, похорон [24, с. 111]. Типовими інструментами цих груп були кларнет, тромбон, корнет, банджо, туба та барабан. Перші джазові п'єси були аранжовані для подібного інструментарію.

Євангельська музика. Рання госпел-музика, особливо сільських та неписьменних чорношкірих, поєднувала крики та стогони чорного блюзу із захоплюючими ритмами, шаленою енергією, релігійним запалом, театральними виставами і релігійними текстами. Цей стиль розвивався в XIX ст. та існує й сьогодні, отримавши визнання, як серед чорних, так і білих людей.

Чорношкірі глибокого Півдня, були африканського походження і були позбавлені значних формальних можливостей для освіти. Білі та представники змішаної крові (креоли в Луїзіані), були виховані в західноєвропейських традиціях. Змішування людей з цих двох різнорідних

спадщин (африканської та європейської), було найбільш поширеним фактором, який сформував джаз [24, с. 117]. Ця взаємодія, значною мірою сприяла розвитку їхньої музики в мистецтві, яке, окрім, пісні менестреля, мало стати найбільш унікальним видом американського мистецтва.

Найвідоміший мікс культур, відбувався в середині XIX століття в Новому Орлеані на площі Конго в неділю ввечері, коли люди різних рас і походження, ділилися своїми традиційними піснями і танцями. Вони створили нову музику, форми та стилі, деякі з яких, стали джазовими. Це відбувалося в Новому Орлеані більше, ніж у будь-якому іншому південному місті, через його космополітичне середовище та, порівняно, ліберальне суспільне ставлення [19, с. 114]. Виникала музична індустрія (запис пісень для продажу та популярності).

Джаз Нового Орлеану славиться найвідомішими виконавцями звукозапису, це Джеллі Ролл Мортон, (фортепіано), Фредді Кеппард (корнет), Кід Орі (тромбон), Кінг Олівер (корнет), Луї Армстронг (корнет), Ліл Хардін (фортепіано), Бебі Доддс (ударні). Згодом, від Нового Орлеану, джаз розповсюдився в міста-гіганти Чикаго та Лос-Анджелес.

Буги-Вуги. Цей стиль передбачав гостро ритмізовану, «рухливу» ліву руку та синкоповану мелодію в правій руці, але зазвичай він був імпровізаційним і більш оптимістичним, ніж регтайм. Бугі-вугі був дванадцятитактовою формою блюзу в поєднанні з унікальним стилем гри на фортепіано, з постійно повторюваним візерунком остинато лівої руки, що рухається через прогресію блюзових акордів з енергійними візерунками правої руки, які змінювалися при кожному повторенні дванадцяти тактів.

Свінг. Ера свінгу 1930-х і початку 1940-х років була єдиним стилем джазу, який досяг популярності у масах. Це була популярна музика того дня, яка вміщала багато джазових мелодій на The Hit Parade (еквівалентно увійшла до сорока перших хіт-парадів) [29, с. 215]. Коли американці відродилися від Великої депресії, вони хотіли, щоб їх розважали. Це була велика епоха для популярної музики, джазу, джазових музикантів, радіо та

індустрії звукозапису. Ера свінгу також виникла з потреби джазових артистів досліджувати, впроваджувати інновації та застосовувати вищі стандарти музичного мистецтва та почуття джазу [8, с. 111]. По суті, це була епоха біг-бендів і танців під джазову музику.

Іншим популярним напрямком, що відображався в експресивності фортепіанної джазової музики, був **свінг** (swing англ. – хиткий). Він характеризується енергетикою та інтенсивністю емоцій виконавця, динамікої її змін – напругою і релаксом. Свінг – це елемент виконавської техніки та особливого способу організації музичного часу, що створює ефект вільного виконання (піаністи часто називають це відчуттям «свінгування», що створюється не лише ритмічним прийомом, а всеосяжним комплексом музичних засобів та технічних приоймів) [2, с. 58]. Серед ритмічних прийомів, популярними є черегування тріольних ритмоформул замість дуольних, показова артикуляція слабких долей, ефект незначного запізнення або випередження на фоні стабільного, незмінного метру. Цю манеру не можливо позначити в нотному тексті, це те, що зветься «відчуття джазу», формується та передається в процесі виконання.

Для свінгу характерні різноманітні піаністичні прийоми, які притаманні як академічній, так і джазовій манері: використання гамоподібних і арпеджійованих пасажів, різного роду гліссандо, октавних подвоєнь, насичених акордових пластів, тремоло, гострого маркато, ритмічно пружнього стаккато, часом спокійного легатного звуковидобування. Особливо розповсюдженим є прийоми ковзання або гліссандо – від чорних клавіш до білих, із задіянням техніки подвійних нот (перекреслений форшлаг), в наслідок чого, з’являється можливість використання далеких тональностей та складних модуляцій [5, с. 9].

Джаз в епоху свінгу поділився на три категорії:

1. *Sweet swing* – цей вид був призначений виключно для розваг, танців і легкого прослуховування. Деякі б не назвали цю музику джазом,

тому що імпровізація була мінімальною, як і відчуття джазового свінгу.

2. *Hot swing* – цей вид джазу містив більш складні музичні чарти, передбачав більш розширені імпровізаційні соло і був більш вимогливим у музичному плані, ніж sweet свінг [7, с. 65]. Індустрія звукозапису процвітала, але тривалі записи ще не з'явилися. Більшість композицій та аранжувань обмежувалися трьома хвилинами, довжиною однієї сторони платівки. Це значно обмежило можливості для розширення імпровізацій провідних джазових виконавців.
3. Джаз *Бенні Гудмена*, короля свінгу. Музика Гудмена втілена в Hot джазі, Sweet свінгу та комбо-джазі. Він є найвідомішим з усіх джазових музикантів. Гудмен зробив більш, ніж будь-хто інший, щоб надати джазу респектабельність і привернути увагу до расової інтеграції джазових музикантів і джазової аудиторії [2, с. 56]. Виступав як соліст на кларнеті з великими симфонічними оркестрами. Його комбінований джаз передвіщав еру бібопа, надаючи можливість таким музикантам, як Тедді Вілсон, Лайонел Хемптон та Чарлі Крістіан, розвинути свої навички імпровізації.

Багато джазових музикантів хотіли знайти нові способи відтворення тих самих акордів, які можна було б по-новому інтерпретувати в мелодії. Після робочого дня відбувалися джем-сесії, які часто тривали всю ніч. Саме на цих сесіях, відбувалися активні пошуки нового звучання та певні дослідження, і саме на цих сесіях народився **бібоп**.

До 1940-х років популярність біг-бенд свінгу стала падати через Другу світову війну, люди були не настільки налаштовані до танців і розваг [6, с. 56]. Музиканти також не були такими доступними. Відповіддю на ці обставини, частково стало повернення до комбо-джазу та створення стилю бібоп.

Бібоп зародився на початку 1940-х років у Нью-Йорку. Дізі Гіллеспі, (труба), Телоніус Монк (фортепіано), Кенні Кларк (барабани) та інші музиканти зібралися, щоб досліджувати нові музичні можливості. Якраз в цей час, до Нью-Йорка прибув Чарлі Паркер. Навички Паркера до імпровізації та музичного мистецтва, вплинули на виникнення та затвердження стилю бібоп. Коріння бібопу сягають кінця 1930-х років у сольних імпровізаціях тенор-саксофонистів Коулмана Гокінса, Джонні Ходжеса та Лестера Янга [15, с. 278]. Усі ці виконавці своїми записами та живими виступами, вплинули на тих, хто став лідером бібоп-джазу. Бібоп — це церебральний, інтелектуальний джаз, складний, інтенсивний і часто, дуже швидкий [15, с. 280]. Акцент робиться на незвичайній гармонічній, мелодичній і ритмічній обробці пісні та на віртуозності виконавців у володінні інструменту. Вибір мелодії, часто надавався популярній пісні тих днів, але мелодія часто була неясна або взагалі змінена, а імпровізації ґрунтувалися на гармонійних прогресіях, а не на мелодійних моделях. Піаністи переважно відмовлялись від статичного ритму лівої руки (на зразок регтайму), і зосереджувались на імпровізаціях мелодійної лінії в правій руці. Натомість ліва рука, лише підтримувала мелодію певними акордами. Це вважалося справжньою революцією в фортепіанній грі. Новаторми в цьому напрямку були в свій час Ол Хейг, Бад Пауелл, Уинтон Келлі, Ред Гарленд та Білл Еванс [14, с. 329].

Bebop — це комбінований джаз. Стандартний інструментарій складається з двох сольних інструментів і ритм-секції фортепіано, баса та ударних. Найбільш часто використовувані – це тенор або альт-саксофон і труба, але також можуть бути тромбон, вібрафон (вібрації), флейта, або гітара.

З 1940-х років, виникло багато стилів і впливових музикантів. Цей період (1950-і та 1960-ті), можна охарактеризувати лише як період різноманітності джазової музики – **Cool, Hard Bop і Fusion**. Виникли три важливі джазові стилі:

1. *Cool* джаз – засновником ввжається Лестер Янг наприкінці 1930-х років, в подальшому розвивався Майлзом Девісом [14, с. 387]. Це була спроба застосувати музично витончені ідеї на більш розслаблену, м’яку та доступнішу манеру, ніж бібоп. Cool джаз є типовим у музиці раннього Майлза Девіса, сучасний джазовий квартет, Дейв Брубек, Джеррі Малліган, Стен Гетц, Чет Бейкер, Ленні Трістано та Лі Конітц.

2. *Hard Bop* – універсальна назва для напрямку тих музикантів, які намагалися підтримувати принципи боп, але таким чином, щоб не відштовхувати публіку. Одна з версій полягала в тому, щоб повернутися до коренів джазу, з гармонійною та ритмічною простотою, але часом, з яскраво вирженим ритмом [15, с. 223]. Hard Bop часто називають фанком. Багато джазових музикантів продовжували експериментувати з новими стилями та техніками. Найвидатнішим експериментаторам був Орнетт Коулман (альт-саксофон), який досліджував джаз вільної форми. Це стиль, який є майже чистою імпровізацією без дотримання заздалегідь визначених акордових структур або мелодійних мотивів. В цьому напрямку працював також Джон Колтрейн, тенор і сопрано-саксофон, чия якість тону та підхід до імпровізації, вплинули на незліченну кількість інших джазових музикантів.

3. *Fusion* – стиль, в якому багато нинішніх виконавців синтезують стиль джазу з поп, класичним або рок-стилями (кросовер), створюючи новий джазовий жанр, який називають ф’южн-джазом [11, с. 323]. Клавіші, бас, барабани, гітара, синтезатори, комп'ютери, MIDI та інші електронні технології, пронизують практично весь сучасний джаз. Різноманітність є основною характеристикою цієї музики, хоча без сумніву, вплив року та електронних інструментів є вагомим. Насправді, в деяких стилях сучасного джазу іноді так важко визначити джаз у традиційному розумінні.

Таким чином, джаз – це новий вид мистецтва, який утворився в процесі злиття і подальшого розвитку традицій цілком різних народів, які склалися в єдину форму і представляють собою єдине ціле. Сьогодні джаз – музика надзвичайно різноманітна. Він складається з великої кількості стилів і

напрямків: від архаїчного народного блюзу, регтайму, нью-орлеанського джазу і діксіленду, йдучи через свінг, бугі-вугі, мейнстрім (головну течію), бібоп, і сучасний джаз, до абсолютно вільних форм фрі джазу (ф'южн) й електронної музики.

РОЗДІЛ ІІ. СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСТВА ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО НАПРЯМКУ

2.1. Проблеми імпровізації у фаховій підготовці піаніста (ритмічні, фактурні, формотворчі)

Говорячи, суто за фортепіанні загальновідомі жанрові напрямки, виділяють: регтайм, бугі-вугі та гарлем-піано[1] стиль. Одним з перших джазових стилей, є «страйд-піано» або «гарлем-піано», що оригінально походить від регтайму [24, с. 160]. Проте існують і сутєєві відмінності, такі як, більш розвинена фактура та мелодика (із значною віртуозною імпровізацією), натомість ліва рука, аналоічно регтайму, виконувала дводольний гостро-пульсуючий ритм. Партія лівої руки в «страйд-піано», надзвичайно ускладнена новими віртуозними прийомами. Виконавець мав бути справжнім «технічним генієм» – брати широку акородику з децимами в лівій руці, володіти надзвичайно глибоким туше та одночасно імпровізувати правою рукою, не менш складні послідовності [24, с. 163-165].

Виконання джазу в наші дні, ставить ті самі завдання перед піаністом, що й в ХХ ст. Серед цих завдань – проблема ритміки, як суттєвої характеристики джазової музики; джазова манера взяття звуку, яка разюче протилежна академічній; підвищена експресивність та емоційність втілення; особлива джазова манера виконавства, що вимагає розкутості та свободи.

Для фахової підготовки джазового піаніста, важливою складовою є відчуття характерної стилістичної особливості виконання блюзових мелодій, їх ритмічний бік. Однією з таких особливостей, є стабільне синкопуваня із-за такту, одного звуку з подальшою примхливою, імпровізаційною мелодією та завершальним джазовим брейковим мелодичним зворотом, що гармонічно обрамаляє мелодію.

---

[1] Страйд — техніка гри на фортепіано, що пов'язана з партією лівої руки джазового виконавця. В ній постійно чергуються басові ноти на першій та третій долях з вищими акордами на другій та четвертій долях чотиридольного розміру. Повна назва — Harlem Stride, серед музикантів також поширена назва "крокуюче піаніно". Техніка прийшла у джаз з регтайму і є типовою для піаністів гарлемського джазу 1930-х рр. Страйд також іноді використовують піаністи сучасного джазу

Другим, важливим аспектом в опануванні імпровізації, є розуміння функціонального співвідношення партій правої і лівої руки, які відображають різні виразові особливості та етапи переходу серед двох типів фактури: гомофонної і гетерофонної.

Гомофонний тип в джазі зустрічається в різних видах:

а) монодичний (одношаровий), який не має фонової та рельєфної диференціації (як приклад, спосіб гри на фортепіано без використання акордової техніки в партії правої руки [23, с. 13]. Цей спосіб запровадив у 20-х роках XX ст. піаніст Е. Хайнс);

б) поліфонічний (лінеарний), що не має контрастних варіантів викладу (до прикладу, фортепіанні джазові фуги);

в) акордовий (багатошаровий), цей вид синтезує фоно-рельєфний шар голосів в єдиний, потовщений пласт фактури, тим самим, функціонально нівелюючи чітку диференціацію її шарів (пластова гармонічна техніка або блок-акорди в джазових фортепіанних композиціях Дж. Джонса, Б. Пауелла, Л. Трістано, М. Бакнера, Дж.Шірінга, О. Пітерсона, Р. Гарленда, У. Келлі);

4) «хоральний» виклад, що присутній переважно в повільних і помірних темпах, в деяких темах П. Вебстера, Л. Брауна, Дж. Шірінга.

Отже, метроритмічний аспект фортепіанного естрадно-джазового виконавства – це організованість музичних елементів, які втілюються за допомогою джазової стилістики: свінгу, метру (пульсу біту), ритмічної особливості офф біту, динаміці драйву та, загалом, варіювання ритмічних формул синкоп і поліритмії.

Широке застосування синкоп, є невід’ємним елементом засобу виразності у джазі. Його характеристика – це зміщення акценту з сильної долі такту вперед, в іншому випадку – запізнення, зміщення логічного акценту з долі такту назад. Порівняно з музикою європейських традицій, де синкопування впроваджується задля досягнення своєрідного ефекту та має епізодичний характер, синкопування в джазовій музиці, є головним виразовим елементом стилю. Важливо, що у джазовому виконавстві

загальноприйнятим є втілення прийому ритм-випередження [20, с. 154]. Це пояснюється особливістю музикування, в якому присутня манера незначного випередження, відносно метричних долей такту, на фоні стабільного збереження темпу.

Іншою ритмічною особливістю в джазі, є поліритмія. Поліритмія походить від афроамериканської традиції, вона втілена у більшості джазових творів. У порівнянні з класичною поліритмією, яка не має показового порушення стійкості основного ритму, (де сильні долі не змінюються і є однаковими), для джазової поліритмії характерно застосування формули «три на чотири» (поєднання тридольних ритмічних формул з чотиридольною основою). Окрім звичайних поліритмічних формул, джазовій музиці також притаманна насичена поліритмічна циклічність, яка передає епізоди з чітким базисним ритмом. Окрім того, у джазовій імпровізації активно використовують «блукаючі» акценти (динамічне варіювання акцентів, що додає вишуканості і оригінальності) і хот-артикуляцію (широкий арсенал виконавських штрихів, які виконуються емоційно, з експресивністю) [25, с. 13]. Під час гри «блукаючих» акцентів, виконавцю слід виокремлювати певні ноти, які створюють жвавий ритмічний малюнок, що накладається на мелодію. Такі ритмо-формули, утворюються через комбінацію певних фігур і створюють ефект «випадкового» синкопованого ритму. Важливо, щоб у процесі музикування, не було поспіль двох акцентів, в довгих фразах також слід уникати застосування повторних фігур.

Головною стилістичною особливістю джазового мистецтва, є часте протиставлення чіткого організованого біту, вільній та гнучкій ритміці. Таке специфічне звуковисотне ритмічне оформлення, називають свінгом. Це виконавська ритмо-манера, яка поєднує одночасно два взаємопов’язаних елементи – мікроритм і граунд-біт, які протистоять між собою. У ритмічних акцентах відносних основних долей такту, весь час утворюються мікрозміщення, які підсилюють ефект імпульсивності, внутрішню напруженість музичного розвитку в джазовій музиці. У процесі імпровізації,

певні акценти в мелодії можуть співпадати з бітом, другі – його випереджають, треті – можуть ледь помітно відставати. Зміщуватися можуть також різні елементи, від динамічних акцентів, звуків й акордів, до мотивів й фраз, ритмічних та мелодичних моделей. Змінам піддаються навіть певні функціональні й гармонічні звороти та тембри [21, с. 189]. Все це спрямовано на те, щоб слухач сприймав всі ці зміни як хвилеподібний рух.

Таким чином, у підготовці фахових джазових піаністів, імпровізація є основним джерелом опанування джазової музики та набуття майстерності. Критично важливим є добре розвинене почуття ритму, адже лише така умова передбачає повноцінне відтворення біту й свінгу, та їх творчо-індивідуальне варіювання.

2.2. Методичні засади досягнення імпровізаційних завдань

Для поетапного освоєння джазової імпровізації, існує комплексний методичний підхід, який передбачає розвиток гармонічного мислення та технічного оволодіння традиційними джазовими прийомами. Цей підхід, націлений на відтворення не лише виконавської манери, а й розуміння стилю, на вміння внутрішньо аналізувати та порівнювати різні напрямки та виконавські школи, імпровізувати на задану тему або твір. Доцільно виділити наступні ключові засади для опанування джазової імпровізації:

1. **Накопичувати музичний досвід.**

Необхідно грати різну за стилями та жанрами музику. Відомий американський джазовий піаніст та виконавець Уолтер Бішоп, наголошував: «Я намагаюсь взяти найкраще з будь-якої музики, яку слухаю або вчу. Я гадаю, основа імпровізації базується на слухововому та виконавському досвіді, який є фундаментом для комунікативно-творчої діяльності» [29, с. 145]. В репертуарі важливо мати, як зразки сучасного фортепіанного

джазу, так і твори визнаних майстрів старшого покоління (Х. Хенкок, Ч. Коріа, М. Тайнер; до цього переліку слід додати також К. Джарретта). Слід ознайомитись і з творчістю джазових піаністів молодшої генерації (Х. Уєхара, Б. Гочиашвілі, Е. Джангіров, Х. Т. Амасян, В. Айєр, А. Л. Нусса, Р. Гласпер; сюди ж слід зарахувати і Дж. Александера, Г. Рубалькаба, В. Неселовського). Окрім того, більшість сучасних джазових піаністів виконують не лише оригінали академічного фортепіанного репертуару різноманітних епох і стилів, але і демонструють індивідуально перероблені аранжування-імпровізації на базі творів різного стильового спектра – як, наприклад, «від Баха до Булеза і Штокхаузена» [21, с. 213]. Сучасному виконавую слід також долучитися до процесу створення власних аранжувань на класичні, загальновідомі, твори. Це дасть змогу беручи готовий матеріал, стилізувати його в джазовій манері, врховуючи усі стилістичні особливості (ритм, форма, моделювання мелодії, вплетення джазових прикрас тощо).

2. Слухання та аналіз музики.

Варто більше слухати, насолоджуватись, розшифровувати, порівнювати, відчувати та аналізувати почуту музику. Так, Ігор Бриль видатний піаніст та композитор наголошує: «Аналізуючи соло, необхідно намагатися знайти мотив, прослідкувати його розвиток, виявити кульмінацію твору, проаналізувати засоби виразності для досягнення кульмінації…» [2, с. 32]. Під час слухання джазових композицій, необхідно не просто насолоджуватись музикою, а вслухатись у виконання, чути головну ноту, патерн ритмічного малюнку, звертати увагу на початок та кінець фраз, прагнути з’ясувати яким саме шляхом відбувається розвиток та, власне, сама імпровізація. Це дасть змогу розуміти структуру джазової композиції і збагатить фантазію при імпровізації.

Щодо стилю та розгалуження джазових напрямків які варто слухати, то слід йти шляхом від простого до складного. Для початку слід слухати легкі для сприйняття композиції, в стилі Sweet swing, поступово ускладнюючи процес аналізу більш віртуозними та насиченими напрямками (регтайм, бугі-

вугі та гарлем-піано, ф'южн тощо). Хронологічно так само, слід надавати перевагу для прослуховування як більш старшому покоління джазменів, які сформували цілі виконавські школи (Т. Монк, О. Петерсон, Б. Павелл, Т. Арт), так і сучасним, всесвітньовідомим, музикантим [1, с. 8]. Особливо важливо відвідувати live концерти, де імпровізація створюється під час виконання. Як зазначав Астор П'яццолла: «сучасна музика повинна бути складною для виконання і легкою для сприйняття» [6, с. 132]. У фортепіанному джазі на межі XX – XXI століть, втілені обидві ці складові, які і формують відчуття джазової імпровізації.

Процес зближення фортепіанної імпровізації з авторською композицією, є передумовою утворення високого рівня техніки джазового піаніста. Ця традиція була притаманна фотепіанному виконавству першої половини XX ст. в цілому – як академічного, так і джазового, адже це є свідченням численних виконавських транскрипцій, наближених до імпровізацій. Живе виконання спонукає імпровізаторів до утворення «концептуального тексту», в якому на першому місці знаходиться «інтелектуальне втілення». Адже навіть в одного і того ж виконавця, з традиційним підходом до імпровізацій тем-стандартів, у дусі piano styles 1920-х – 1930-х років, може бути різне втілення.

Важливо також розуміти сучасні прийоми «розширеного фортепіано», які використовують, часом, джазові піаністи в якості експериментаторської практики [6, с. 121]. Мова йде про наступні ігрові прийоми на роялі, специфіку яких, необхідно розуміти під час слухання джазових композицій:

1) гра на струнах (сюди зараховуємо гру щипком, гліссандо, перкусивну техніку, подовжене ковзання по струнах, окремі різновиди таких прийомів, можливі також із задіянням або без задіяння педалізації); такі прийоми важливо відрізняти на слух для можливого застосування у власній імпровізації;

2) гра на «препарованому фортепіано» (в академічних творах це передбачено авторським текстом, а джазовий імпровізатор, може обирати свій варіант

«приготування», який підлягає змінам під час незначних перерв в грі або залишатися без змін до кінця імпровізації) [5, с. 15];

3) трактування фортепіано, як ударного інструменту (йдеться про специфічні нетрадиційні прийоми звуковидобування, як, наприклад, удари по корпусу, педальним ніжкам, деці, рамі, кришці тощо); звісно, ці прийоми не є класичними стилістичними рисами джазової імпровізації, але вони можливі в сучасному виконанні;

4) комбінована техніка (сюди відносяться поєднання традиційної та нетрадиційної манери гри, виконавець може затосовувати гліссандо на «беззвучному» акорді, демпфувати рукою);

5) задіяння сторонніх предметів (об'єкти «немузичної» сфери – лист паперу, картону, різні кнопки, елементи дерева і металу тощо, а також інші музичні ударні інструменти (ударні палички і маракаси, струнний смичок);

6) голос (спів із текстом або без, мелодекламація, різноманітні шумові звуки-вигуки, що виконуються піаністом під час імпровізації, такий прийом є притаманним для джазу загалом, де блюзова першооснова є саме вокальною, як це продемонстровано в творчості одного виконавця епохи свінгу – Ерролла Гарнена) [5, с. 12].

Зазначені прийоми є важливими для розуміння в процесі слухання джазової композиції.

3. Слід наперед внутрішньо почути те, що буде відтворюватися. Внутрішній слух, є головним фактором під час імпровізації, піаніст має уявляти цілий розвиток композиції, будувати наперед її форму та гармонічну основу. З приводу цього, Кей Віндінг, відомий американський тромбоніст,- віртуоз 50-х – 60-х років XX ст. зазначав: «Ви повинні грати те, що ви чуєте» [14, с. 98]. Важливою стилістичною прикметою сучасної фортепіанної джазової імпровізації є принцип специфічного формоутворення. Історично єдиною формою імпровізації (якщо йдеться про її структурні особливості), була імпровізація-варіація на визначену, заздалегіть задану тему. Специфіка розвитку в цій формі, була, фактично, єдиноможливою і полягала у

безкінечності варіантних повторів, що часто з'єднувались шляхом «містків-переходів» (bridges) між імпровізаційними побудовами [15, с. 129].

Така форма імпровізації, має форму варіацій фактурно-фігураційного типу. Вона містить усі можливості, що необхідні піаністам-імпровізаторам для створення ефекту свободи інтонування, а також певної послідовності. Джазовому піаністу важливо практикуватися саме у побудові імпровізації на основі варіаційної форми. Адже саме ця форма, дає можливість урізноманітнювати, змінювати та збагачувати тему, задіюючи різні прийоми розвитку. Вона є найбільш придатною для експериментів та імпровізаційної практики загалом.

4. Підбір на слух і транспонування (для володіння не лише інструментом, але й власними музичними думками). Навчання імпровізації, передбачає синтез та розиток слухових і зорових якостей, що обумовлені миттєвою реакцією на передчуття та відтворення музичних уявлень у живому виконанні. Для початку можна взяти за основу транспонування початкову фразу (згодом і речення) та транспонувати в різні тональності. Це перший та найпростіший крок, для розвитку гармонічного та внутрішнього слуху. Важливо усвідомлювати гармонічні функції акордів, а не механічно транспоновувати фрази, базуючись суто на зоровому відчутті клавіатури. Для кращого розвитку слухових уявлень варто проспівати фразу, потім зіграти. В подальшому можна черегувати спів та гру.

5. Індивідуальна імпровізація. Цей етап передбачає процес власне імпровізації, де спираючись на гармонічну основу, виконавець мусить вигадати щось своє, або гармонізувати власні музичні думки (можна взяти основу будь-яку ноту і прикрасити її). При цьому варто використовувати мелізматику, хроматичні зсуви та оспівування, акцентування, глісандо, вжити додаткові інтервали, арпеджіо, задіяти різноманітні штрихи тощо. Опорою мають бути основні тони акордів, навколо яких, треба розвивати нескладну імпровізаційну мелодію. Важливо не намагатися відразу задіювати складні ритмічні структури та формули щоб зберегти цільність побудови.

Варто пам’ятати, що в будь-якій джазо-фортепіанній стилістиці присутній принцим логіки «запитання-відповіді», її стрижнем, є окремі гармонічні компоненти. Елементарним прикладом може бути нескладний джазовий мотив, який містить дещо напружені інтервальні ходи, наприклад, блюзової гами, в якості «питання», та його поступовий низхідний рух в якості «відповіді». Так, вигадуючи мелодію за такою схемою, в подальшому можна ускладнювати її вище згаданими засобами.

Натомість спонтанна імпровізація (вона є спонтанною в тому випадку, коли виникає водночас і як імпровізація, і як твір, що добре продуманий і скомпонований), передбачає міцнішу опору на інтонаційно-мелодичний фактор внутрішнього мислення імпровізатора та вимагає більшого досвіду та професійності [16, с. 15]. З цього приводу, багато видатних джазових піаністів «співають» мелодію, фіксуючи в реальному відтворенні рух «головної горизонталі», на якій базується весь імпровізаційний процес.

Характеризуючи сучасне джазове виконавство, слід ще раз акцентувати увагу на його «полістилістиці», при якій інтеграційні риси, поступаються індивідуальному втіленню. Достатньо важко виявити щось спільне в імпровізаціях більшості сучасних піаністів-джазменів, адже усі вони працюють, переважно в декількох стилях одночасно, «опановують нові прийоми гри, прагнуть до універсалізму виконавства» [13, с. 509].

6. Колективна імпровізація. Саме колективна імпровізація є найвищим показником музичної творчості. Адже саме в ній інтегруються усі набуті інтерпритаційно-мистецькі якості у виконавській концепції імпровізації. Усім музикантам ансамблю, необхідно «говорити» однією мовою, тому виразовим засобом має бути притаманна стилістична єдність та цілісність, а також, відчуття форми. В бендах є моменти, де кожен учасник грає своє імпровізаційне соло (бас, фортепіано, ударні, саксофон тощо), це соло має бути стилістично пов’язаним з виконуваною музикою. З цього приводу, вміння імпровізувати колективно, вважається одним з

найскладніших рівнів, де необхідно слухати та водночас «протистояти» іншим учасникам ансамблю.

Таким чином, ми розглянули 6 основних методичних засад, без яких не можливе повноцінне опанування в досконалості імпровізацією. Лише постійно працюючи комплексно – слухаючи музику, аналізуючи її, збагачуючи виконавський репертуар різними зразками джазових напрямків та стилів, розвиваючи внутрішній слух та уяву, імпровізуючи індивідуально та колективно, можливо досягти свободи та впевненості в імпровізації.

РОЗДІЛ ІІІ. МЕТОДИЧНА БАЗА ПІДГОТОВКИ ПІАНІСТПА ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОЇ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ

3.1. Джазові етюди для розвитку технічних навичок

У традиції джазового фортепіанного виконавства, важливо постійно розвивати навички імпровізації, та не слід оминати й інші фактори, що сприяють творчому зростанню. Мова йде про розвиток гармонічного мислення та технічного надбання, яке традиційно відбувається шляхом поетапного опанування досить нескладного виконавського репертуару. Такий репертуар, частково пов'язує джазову педагогічну традицію, з бароковою. Серед таких композицій, часто можна зустріти п'єси етюдного характеру з певними програмними назвами, які додають чіткості у виявленні технічного завдання. Завдання зазвичай різного напрямку, серед розповсюджених є елементи пластики, ритміки, моторики, різної складної метрики, прийомів звуковидобування, туше тощо [22, с. 33]. До прикладу «Рух» Д. Беста, «Рух важкого металу» Ч. Коріа, «Одинадцять четвертних» П. Десмонда, «Блискучі кути» та «Функційний» Т. Монка.

Виконання джазового репертуару, потребує від піаніста хорошої технічної підготовки, віртуозного володіння усіма видами техніки. Адже досить часто, джазова композиція передбачає не один, а декілька видів комбінованої техніки, до якої виконавцеь має бути технічно готовий [23, с. 11]. Попри те, що джазова музика подекуди сприймається як розважальна або музика для фону, її відтворення передбачає віртуозне володіння інструментом. Тому як і в класичній музиці, головний шлях до технічного вдосконалення – це практика з етюдами, які також діляться на дидактичні та художні етюди. В джазовій практиці, меньшою мірою, можна зустріти саме дидактичні етюди, бо в самому характері та стилістиці джазу, закладена художня ідея, яка не може сприйматися як «сухе» технічне завдання.

Джазовий етюд – це специфічний різновид твору, в якому окрім технічних цілей, постають вузько орієнтовані навички підготовчих форм джазового акомпанементу та імпровізації [24, с. 198]. Жанр етюду базується на жанрових ознаках, засобах звуковидобування та елементах музичної мови, сформованої поза академічною традицією, частково синтезуючи їх. Характерними рисами різновиду джазових етюдів, є риси блюзового ладу, наявність рифів, структурних та фактурних формул регтайму, блюзу, свінгу, умовність ритмічної фіксації [24, с. 201]. Прикладами цього можуть послужити етюди Е. Мак-Доуела, О. Пітерсона, Н. Конлона.

Джазові етюди спрямовані не лише на виховання почуття ритму, а особливо стануть корисними в опануванні технічних складностей, хзарактерних для стилю свінг та бугі-вугі. Розглянемо коротко, технічні та риитмічні особливості, які можуть зустрічатися в етюдах і які характерні для, зазначених вище, джазових напрямків.

Так окремі ритмічні фігури свінгу, досить проблематично зафіксувати в класичній нотації, тому з ціллю спрощення та систематизації джазового виконання, було вжито означену схему запису свінгу. Його формулу можна досить часто зустріти в нотному тексті джазових композицій. Деколи, замість дуолі зустрічаємо пунктир, який необхідно також відтворювати та відчувати наближено до тріолі.

Наступний широко розповсюджений варіант блюзу – бугі-вугі. Для нього притаманна більш активна партія лівої руки, яка переважно представлена восьмими нотами. Її рекомендується вчити окремо, прагнути досягнення повної свободи та навіть автоматизму. Під час повторення 12-тактового блюзового квадрату в лівій руці, в правій руці виконується мелодія також у свінгу [26, с. 80]. Бугі-вугі є віртуозним блюзовим напрямком, в якому важливо контролювати координацію обох рук, усвідомлювати та відчувати ритм, знати як саме слабкі долі лівої руки, співвідносяться з акцентованими акордами правої. Для подолання таких складностей, треба грати спеціально створені для цього етюди.

Важливим різновидом фахового становлення джазового піаніста, є опанування джазових етюдів у якості дидактичної форми, що спрямована на кардинально відмінні цілі, порівняно з академічним виконавством. Саме в джазі, учбова література орієнтована на синтез виконавського і творчого процесу, а також сприяє майстерності інтерпретації, індивідуального переосмислення, колективного виконавства та акомпанементу. Як зазначала С. Давидова: «…мистецька діяльність, певною мірою, залежить від блискучого володіння інструментом, який має бути не просто «передавальним пристроєм», а продовженням духовної і фізичної сутності музиканта-імпровізатора» [9, с. 67].

Засновником жанру джазового етюду, як жанру дидактичної літератури став Оскар Еммануель Пітерсон (Emmanuel Oscar Peterson) – талановитий канадський джазовий піаніст (також виконавець на органі, клавікорді, електропіано), композитор, керівник ансамблю, один з класиків фортепіанного джазу та його методичних принципів [6, с. 56]. Він також займався активною педагогічною діяльністю у найвідоміших закладах Америки – в Нью-Йоркській школі джазу, а згодом – у заснованому разом з Р. Брауном, Е. Тігпеном та Ф. Німмонсом у 1960 році, учбовому центрі Advanced School of Contemporary Music в Торонто.

Серед творчого спадку Пітерсона (який частково представлений в альбомі «New Piano Solos», 1965) – джазові теми (standards) та інструктивно-педагогічні твори (як, наприклад, «Jazz Exercises and Pieces», 1965 р.). Його музику, часто класифікують як приналежність до «мейнстріму», в ній простежується опора на досвід академічних музикантів, як епохи бароко, так і романтизму (зокрема, Р. Шумана та Ф. Ліста) [8, с. 98]. В його творчій діяльності також простежуються елементи синтезу різних джазових течій та напрямків (госпел, регтайму, раннього фортепіанного блюзу, бугі, гарлем stradepiano та jumping, свінгові риффові фігури, синкопування та вичленування мелодії бопу, лінеарна акордова фактура в манері «locked

hands» (зв'язаних рук), гармонізація, притаманна кул-джазу, танцювальні ритми).

Його етюди («Jazz Exercises and Pieces», 1965 р.) характеризуються жанровою образністю, емоційністю та експресивністю, ліричністю, баладною оповідальністю, переважанням художньої сфери над технічними засобами, які підпорядковані віртуозним завданням, демонстрації імпровізаційної розкутості. Серед головних засобів які задіює композитор – принципи гармонічної варіантності, нестандартні модуляційні переходи та модальність, своєрідні прийоми у побудові кульмінації, присутнє також ритмічне і структурне синкопування.

Новим підходом до освоєння джазових технічних елементів, стали композиції з програмними назвами певного виду техніки, як наприклад, «Рух» Д. Беста, «Рух важкого металу» Ч. Коріа, «Одинадцять четвертних» П. Десмонда, «Блискучі кути» та «Функційний» Т. Монка. Вони сприяли появі в майбутньому (в другій половині XX століття) жанру джазового етюду.

3.2. Методичний аналіз збірки «П'ять етюдів для джазового фортепіано» Адріана Фарруджа.

Серед сучасних композиторів, уваги заслуговує збірка «П'ять етюдів для джазового фортепіано» канадського дослідника Адріана Фарруджа. Адріан Фарруджа має великий досвід роботи в музичній індустрії. Він виступав з багатьма ансамблями майже в кожному великому місті Канади та США [29 с. 150]. Адріан приєднався до факультету Mohawk College у 2002 році, де зараз викладає за програмою прикладної музики. Адріан випустив чотири альбоми в якості лідера, один з яких, його другий альбом, «Ricochet»,

був номінований на премію Juno за найкращий сучасний джазовий запис у 2011 році. Адріан також був автором «Piano Guru» та видання «Книга фортепіано» [22, с. 76].

В збірці «П’ять етюдів для джазового фортепіано», кожен з етюдів демонструє концепції, які б відповідали педагогічним намірам п’єс, а також сприяли продуктивності, отриманої на основі власного досвіду. Незважаючи на те, що у світі джазової освіти існує велика кількість робіт, які окреслюють численні концепції, навички та прийоми, які є необхідними для вивчення джазової музики, існує значно менший обсяг робіт, які ілюструють ці поняття.

Тому в цій збірці, створено колекцію музичних творів, в яких закладені основні прийоми, які зазвичай використовуються сучасними джазовими піаністами. Етюди також дають студенту/виконавцю приклад того, як джазовий процес можна задіювати до складання та імпровізації в найрізноманітніших стилях.

«Етюд №1: Bud’s Bop» — це 51-тактна композиція у розмірі 4/4 в стилі «свінгу», що демонструє практику мелодійних ліній правої руки у супроводі акордів лівої руки в стилі, який зазвичай називають бібоп. Твір складається з 16-тактової форми періоду, що повторюється три рази, за якою слідує коротка 3-тактова кода в кінці. Композитор застосував повторну акордову прогресію, яка містить звичайні гармонічні послідовності, що зустрічаються в стилі бібоп, і, відповідно до джазу та імпровізаційної музичної практики, різні зміни акордів застосовуються по мірі розвитку твору. Завдяки цьому, продемонстровано деякі способи, що активно використовуються джазовими піаністами, як, наприклад, варінтні зміни на одній і тій самій гармонії.

Незважаючи на те, що ця п’єса функціонує як виконавський твір, так і педагогічний засіб навчання, акцент тут зосереджений на дослідженні загальних ліній, що зустрічаються в музиці бібоп, і, таким чином, твір

виглядає більше як демонстрація імпровізації в цьому стилі, а не формальна джазова композиція.

Етюд №1» включає деякі з найбільш поширених мелодійних засобів музики бібоп – мелодійні лінії, які використовуються музикантами бібоп. Коли студент оволодіє цими музичними фразами та буде задіювати їх у власній грі в різноманітних контекстах, це створить можливості для постійного зростання у формі розширення та зміни цих ідей з часом.

Етюд №2: «Тема для Еванса»

(«Модальний джаз» Гармонія та мелодії)

«Етюд №2» — це композиція на 33 такти в розмірі 3/4 з відчуттям свінгу, з 48-тактовою секцією соло та 8-тактовою секцією коди. Твір демонструє стиль джазової гри, який зазвичай називають модальним джазом[2]. Модальний джаз – це термін, який часто використовується для опису певного періоду в історії джазової музики, коли відхід від більш густих акордових прогресій, визначених музикою бібоп, перемістився до більш розрідженої або просторої гармонічної концепції, супроводжуваної мелодіями, які підкреслюють специфічні тональні кольори, надані унікальними звуками модальних гамм. Такі композиції, як «Milestones» Майлза Девіса та «So What», а також твори Джона Колтрейна, часто називаються ранніми прикладами композицій, які популяризували цей стиль.

Звичайний джазова композиції цього стилю, часто організовується таким чином:

• Виклад основної теми (як правило, її називають мелодією);

• Сольна частина, де відбувається імпровізація над формою пісні або сольна частина;

• Перетворення основної теми;

• Coda, яка є тематично відносним завершенням твору.

---

[2] Стиль джазові модальні гами (або їх загальні характеристики), розроблений наприкінці 1950-х рр., в якому мелодійно-гармонійний зміст диктує форму імпровізації.

Етюд №2 витриманий по цій схемі і написаний в наступній формі: A B C (головна тема), D (сольний розділ), A B C (перетворення основної теми), E (кода). Вони розбиті на п’ять окремих розділів:

• Розділ «A» — це фраза з 10 тактів, в якій використовуються 4 різних мінорних септакорди та мелодії, що походять від дорійського модусу;

• Розділ «B» — це 12-тактна фраза, яка також задіяні 4 різних мінорних септакорди та дорійський модус (також ілюструючи нові варіанти гармонійної прогресії);

• Розділ «C» — це фраза з 11 тактів, що містить 3 різних мінорних септакорди, а також різні мажорні септакорди. Мінорні септакорди підтримують мелодії, отримані з відповідних дорійських ладів, а лідійський лад, використовується для побудови мелодій на мажорних септакордах;

• Розділ «D» — це 48-тактовий сольний розділ, де виконавцю надається можливість створити імпровізацію, використовуючи акорди та лади, викладені в попередньому викладі основної теми твору;

• І, нарешті, розділ «E» — це 8-ми бар-кода.

У «Етюді №2: Тема для Еванса», присвяченому великому піаністу Біллу Евансу, автор охопив деякі елементи модального джазу, включаючи акордові прогресії з окресленням нефункціональних гармонічних рухів, мелодії, що окреслюють та досліджують звучання часто використовуваних ладів у цьому стилі, а також розділ для імпровізації, що дозволяє виконавцю досліджувати практику розвитку музичних ідей у межах одного модального контексту протягом тривалого часу. Здатність виконувати, складати та імпровізувати в стилі модального джазу, дає виконавцю та студенту, доступ до технік та музичних ідей, які є цінним арсеналом інструментів для того, щоб бути універсальним сучасним джазовим піаністом. Етюд містить також велику кількість технічних завдань – широкі стрибки в лівій руці, хроматичні оспівування та швидкі послідовності в правій, дзеркальні пасажі в обох руках, комбіновані види техніки.

Етюд №3: «Блюз для Маккоя» (Пентатонічні гами).

«Етюд №3» складений на основі поширеної джазової форми 12-тактового блюзу в тональності c-moll. У творі представлені різні застосування квартакордів в акомпанементі з пентатонічною мелодією. Квартакорди, побудовані з використанням комбінацій четвертей і доповнених квартових інтервалів, напротивагу більш поширеному підходу терцевого інтервального співвіношення гармонії, який поєднує мажорні та мінорні терції. Пентатонічні гами містять комбінації з п'яти нот, на відміну від семитонових гам, які є в мажорних і мінорних ладах. Форма композиції наступна:

- 12-тактовий вступ із викладом акордів в лівій руки для блюзу;
- Приспів 1: основна тема твору, що повторюється 12 тактів;
- Приспів 2: складений «хоральний виклад» із сольних ідей, що ілюструють імпровізаційну концепцію;
- Приспів 3: ще один складений хор із сольних тем, які додатково ілюструють концепції імпровізації;
- Приспів 4: сольна частина, що дає виконавцю можливість імпровізувати (власне унікальне соло на 24 такти (12 тактів повторюються). Надаються голоси акордів лівої руки, а також запропоновані пентатонічні гами для мелодійної імпровізації;
- D.S al - кода із зазначенням повторення головної тем.

«Етюд №3» має на меті досягнення двох основних цілей. Це твір для педагогічного вивчення, оскільки він ілюструє фундаментальні концепції джазового фортепіано - квартові гармонії в лівій руці, в поєднанні з мелодійними темами в правій руці, де викладені пентатонічні гами; етюд також є ілюстрацією різноманітних стилістично відповідних імпровізаційних ідей.

Квартові співзвуччя, на відміну від терцієвих, дозволяють виконавцю створювати більш відкритий та менш обмежений гармонічний фон під різні

мелодії, даючи можливість імпровізатору або композитору, створювати мелодії більш дослідницького характеру.

«Етюд №3» також можна виконувати як окрему п’єсу, придатну для сольного виконання та можливості додавання баса та ударних для виконання ансамблю.

Етюд №4: Queen's Park Avenue (Блочні акорди, стиль «Locked Hands»)

«Етюд №4» — це наскрізна композиція, що складається з 56 тактів. Твір підкреслює основоположну концепцію джазового фортепіано, яка називається блок-акордами або стилем «замкнених рук», який передбачає відтворення мелодії, гармонізованої акордами, які використовуються як правою, так і лівою рукою, що грають унісонні ритми. У джазі є різноманітні підходи до блок-акордів, однак «Етюд №4» зосереджується на трьох типах, які найчастіше зустрічаються в джазовому репертуарі з 1940-х до 1960-х років.

Підхід «замкнених рук» широко асоціюється з багатьма джазовими піаністами різних стилів і епох. Такі піаністи, як Дюк Еллінгтон, Джордж Ширінг, Нат «Кінг» Коул, Оскар Пітерсон, Хенк Джонс, Ред Гарленд, Фінес Ньюборн-молодший та Білл Еванс, використовували версії цього підходу у своїх імпровізаціях та інтерпретаціях стандартних пісень, а також власних. композиціях. Деякі відомі приклади включають:

• Тріо Ната Кінга Коула, «Тіло і душа»
• Джордж Ширінг, «Колискова Пташиного краю»
• Оскар Пітерсон, «Bag’s Groove»
• Фінес Ньюборн-молодший, «Шеріл»
• Red Garland, «Ти моє все»
• Білл Еванс, “Грін Дельфін Ст.”

В «Етюді №4» використовуються три типи блок-акордів. Композиція слугує як інструментом для педагогічного вивчення, так і п’єсою для виконання. Блок-акордовий підхід перемежовується з іншими техніками

сольного джазового фортепіано, щоб дати виконавцю відчуття того, як використовувати цю техніку у всеосяжний і відповідний контексту, спосіб. Етюд є віртуозним зразком, містить типові джазові прийоми – широко розташовані, незручні акорди в низхідному та висхідному русі, октавні проведення, широкий арсенал дрібної техніки.

«Етюд №4: Queen’s Park Avenue» служить для ілюстрації трьох часто використовуваних методів застосування фундаментальної концепції джазового фортепіано стилю блок-акордів «замкнуті руки». З педагогічної точки зору, мета цього етюду (і всіх етюдів у цій збірці) полягає в тому, щоб учень засвоїв ці п'єси як засоби виконання, а також визначив індивідуальні концепції, які використовуються, щоб інтегрувати їх у майбутні виступи в різних стилях.

Етюд № 5: Аллентаун (Концепції для виконання сольної фортепіанної балади)

«Етюд №5: Аллентаун» — це джазова фортепіанна балада в розмірі 4/4, яка побудована на повторюваній 16-тактовій формі, що складається з двох 8-тактних періодів. Композиція націлена дати учню/виконавцю уявлення про три різні підходи до виконання джазової балади в стилі сольного фортепіано. Прогресія акордів здебільшого зосереджена на прогресіях II-V-I щаблів, як у мажорних, так і в мінорних тональностях, щоб максимізувати експозицію виконавця на один із найпоширеніших способів традиційного переміщення гармонії в джазі. Також метою є проілюструвати різні способи переміщення композиції між різними тональними центрами. Наприклад, акордова прогресія в перших восьми тактах етюду рухається між ключовими центрами D-dur, h-moll, H-dur і Des-dur з використанням різних методів модуляції, таких як модуляція спільного акорду, модуляції 1-го ступеня порідненості та модальна зміна. Твір також включає 16-тактову сольну секцію з акордами лівої руки, де виконавець має можливість імпровізувати.

Форма твору така:

• Розділи A та B: «Основний» баладний вступ, який визначає мелодію твору, окремі ноти в правій руці;

• Розділ A1 і B1: «Проміжний» баладний підхід. Мелодія правої руки також містить «немелодійні» ноти, які також доповнюють та збагачують основну мелодію;

• Розділ A2 і B2: розділ соло. Ліва рука являє собою складений набір з акордових послідоностей, які є гармонічною основою, що звучать у вигляді бас-акорд. Права рука відкрита для створення імпровізації в 16-тактовій формі;

• Розділ A3 і B3: «Розширена» баладна частина. Ця остаточна версія композиції, що містить набагато більший розвиток в правій руці, як в мелодії, так і в гармонії твору;

• Coda: короткий відрізок в кінці твору на 3⁄4, який логічно завершує композицію;

Стиль балади, довгий час був основним елементом лексикону джазового фортепіано, і йому часто приділяють особливу увагу в навчанні та розвитку піаніста через безліч музичних можливостей і підходів, доступних для цього стилю гри.

«Етюд №5» зосереджується на трьох підходах, які фіксують деякі з фундаментальних елементів історичної гри балади. У першому розділі етюду, який раніше називався основним розділом, розглядається підхід, який часто називають стрибкоподібною грою, де ліва рука створює повторюваний ритм, що чергується між басами на першій і третій долях і акордові голоси на других та четвертих долях, а права рука грає мелодію твору. Такий підхід створює чіткий поділ між двома руками, де права рука підкреслює мелодію, а ліва — ритмічний супровід цієї мелодії.

«Етюд №5» містить спектр інтерпретаційних технік, які об’єднуються, щоб створити переконливий підхід до виконання джазової балади, а також надає низку фундаментальних концепцій та підходів для вивчення цієї музики студентом.

ВИСНОВКИ

Джаз — музичний жанр, який виник в афроамериканських громадах Нового Орлеана наприкінці XIX-го та на початку XX-го століть. Джаз має коріння в європейській гармонії та африканських ритмічних ритуалах. Характерними рисами музичної мови джазу є імпровізація, поліритмія, заснована на синкопованих ритмах, і унікальний комплекс прийомів виконання ритмічної фактури – свінг. Подальший розвиток джазу відбувався за рахунок освоєння джазовими музикантами і композиторами нових ритмічних і гармонічних моделей. Сьогодні джаз – музика надзвичайно різноманітна. Він складається з великої кількості стилів і напрямків: від архаїчного народного блюзу, регтайму, нью-орлеанського джазу і діксіленду, йдучи через свінг, бугі-вугі, мейнстрім (головну течію), бібоп і сучасний джаз, до абсолютно вільних форм фрі джазу (ф'южн) й електронної музики.

У результаті проведеного дослідження, можна підсумувати:

1. класифіковані джазові стилі та напрямки;
2. визначені особливості методики роботи над джазовими стилями свінгу та блюзу;
3. висвітлені індивідуально-творчі, практично-дієві рекомендації та поради у роботі над імпровізацією;

Для фахової підготовки джазового піаніста, важливою складовою є відчуття характерної особливості виконання блюзових мелодій, їх ритмічний бік. Це стабільне синкопуваня із-за такту, одного звуку з подальшою примхливою, імпровізаційною мелодією та завершальним джазовим мелодичним зворотом, що гармонічно обрамляє мелодію. Іншим популярним напрямком джазової музики є **свінг**. Він характеризується енергетикою та інтенсивністю виконання, динамікою її змін – напругою і спадом. Серед ритмічних прийомів, популярними є черегування тріольних ритмоформул замість дуольних, показова артикуляція слабких долей, ефект незначного запізнення або випередження на фоні стабільного, незмінного метру. Цю

манеру не можливо позначити в нотному тексті, це те, що зветься «відчуттям джазу» та формується і передається в процесі виконання. Для свінгу характерні такі прийоми: використання гамоподібних і арпеджованих пасажів, різного роду гліссандо, октавні подвоєння, насичені акорді пласти, тремоло, гостре маркато, ритмічно пружнє стаккато. Розповсюдженим є прийоми ковзання або гліссандо - від чорних клавіш до білих, із задіянням техніки подвійних нот (перекреслений форшлаг), в наслідок чого, з'являється можливість використання далеких тональностей та складних модуляцій.

У підготовці фахових джазових піаністів, імпровізація є основним джерелом опанування джазової музики та набуття майстерності. Важливим аспектом є розуміння функціонального співвідношення партій правої і лівої руки, які відображають різні виразові особливості та етапи переходу серед двох типів фактури: гомофонної і гетерофонної. Доцільно виділити наступні засади для опанування джазової імпровізації:

1. **Накопичувати музичний досвід -** грати різну за стилями та жанрами музику. В репертуарі важливо мати зразки сучасного фортепіанного джазу та твори майстрів старшого покоління (Х. Хенкок, Ч. Коріа, М. Тайнер; до цього переліку слід додати також К. Джарретта). Варто ознайомитись і з творчістю джазових піаністів молодшої генерації (Х. Уєхара, Б. Гочиашвілі, Е. Джангіров, Х. Т. Амасян, В. Айєр, А. Л. Нусса, Р. Гласпер). 2. **Слухати та аналізувати музику -** розшифровувати, порівнювати, аналізувати почуту музику; вслухатись у виконання, чути головну ноту, патерн ритмічного малюнку, звертати увагу на початок та кінець фраз, прагнути з'ясувати, яким саме шляхом відбувається розвиток та сама імпровізація. Для початку слід слухати легкі для сприйняття композиції, в стилі Sweet swing, поступово ускладнюючи процес аналізу більш віртуозними та насиченими напрямками (регтайм, бугі-вугі та гарлем-піано, ф'южн тощо). 3. **Слід наперед внутрішньо почути те, що буде відтворюватися.** Внутрішній слух, є головним фактором під час імпровізації, піаніст має уявляти цілий розвиток композиції, будувати наперед її форму та гармонічну основу. Починати варто

з імпровізації-варіації на визначену, заздалегіть тему. Специфіка розвитку в цій формі, полягає у безкінечності варіантних повторів, що часто з'єднувались шляхом «містків-переходів» (bridges) між імпровізаційними побудовами. Саме ця форма є найбільш придатною для експериментів та імпровізаційної практики загалом. **4. Підбір на слух і транспонування** (для володіння не лише інструментом, але й власними музичними думками). Для початку можна взяти за основу транспонування початкову фразу (згодом і речення) та транспонувати в різні тональності. Це перший та найпростіший крок, для розвитку гармонічного та внутрішнього слуху. В подальшому можна черегувати спів та гру. **5. Індивідуальна імпровізація -** опорою мають бути основні тони акордів, навколо яких, треба розвивати нескладну імпровізаційну мелодію. При цьому варто використовувати мелізматику, хроматичні зсуви та оспівування, акцентування, глісандо, вжити додаткові інтервали, арпеджіо, задіяти різноманітні штрихи тощо.

Виконання джазового репертуару, потребує від піаніста хорошої технічної підготовки, віртуозного володіння усіма видами техніки. Як і в класичній музиці, головний шлях до технічного вдосконалення - це практика з етюдами. Серед етюдів варто пограти «New Piano Solos» - джазові теми (standards), та інструктивно-педагогічні твори - «Jazz Exercises and Pieces» О. Пітерсона. Останні характеризуються жанровою образністю, емоційністю та експресивністю, ліричністю, баладною оповідальністю, переважанням художньої сфери над технічними засобами, які підпорядковані віртуозним завданням, демонстрації імпровізаційної розкутості.

Новим підходом до освоєння джазових технічних елементів, стали композиції з програмними назвами певного виду техніки, як наприклад, «Рух» Д. Беста, «Рух важкого металу» Ч. Коріа, «Одинадцять четвертних» П. Десмонда, «Блискучі кути» та «Функційний» Т. Монка. Вони сприяли появі в майбутньому (в другій половині XX століття) жанру джазового етюду. В роботі також було розглянуто збірку етюдів «П'ять етюдів для джазового фортепіано» канадського дослідника Адріана Фарруджа. Етюди

дають приклад того, як джазовий процес можна задіювати до складання та імпровізації в найрізноманітніших контекстах та стилях.

В «Етюді №1: Bud's Bop» — вжито повторювану акордову прогресію, яка містить звичайні гармонійні послідовності, що зустрічаються в стилі бібоп. Коли студент оволодіє цими музичними фразами та буде задіювати їх у власній грі в різноманітних контекстах, це дасть можливості для постійного зростання у формі розширення та зміни цих ідей. В **«Етюді №2: Тема для Біла Еванса»,** присвяченому великому піаністу, продемонстровано елементи модального джазу, включаючи акордові прогресії з окресленням нефункціональних гармонічних рухів та часто використованих ладів у цьому стилі джазу. В етюді присутній розділ для імпровізації, що дозволяє виконавцю втиілити власні музичні ідеї у межах одного модального контексту протягом тривалого часу. Етюд містить також велику кількість технічних завдань – широкі стрибки в лівій руці, хроматичні оспівування та швидкі послідовності в правій, дзеркальні пасажі в обох руках, комбіновані види техніки. В **Етюді №3: «Блюз для Маккоя» (Пентатонічні гами),** проілюстровано фундаментальні концепції джазового виконавства - квартакордові гармонії в лівій руці, в поєднанні з мелодією в правій руці, де викладені пентатонічні гами. Квартові співзвуччя, дозволяють виконавцю створювати менш обмежений гармонічний фон під різні мелодії, дозволяючи імпровізатору створювати мелодії більш дослідницького характеру. «Етюд №3» також можна з додаванням баса та ударних для виконання ансамблю. В **Етюді №4: Queen's Park Avenue (Блок акорди і стиль «Locked Hands»)** втілено стиль блок-акорди або стиль «замкнених рук», який передбачає відтворення мелодії, гармонізованої акордами, які використовуються в обох руках, що грають унісонні ритми. Етюд є віртуозним зразком, містить типові джазові прийоми – широко розташовані незручні акорди в низхідному та висхідному русі, октавні проведення, широкий арсенал дрібної техніки. **Етюд № 5: Аллентаун,** написаний в стилі джазової балади для сольного фортепіано. Етюд містить спектр інтерпретаційних технік, що створюють

переконливий підхід до виконання джазової балади, а також надають низку фундаментальних концепцій та підходів для вивчення цієї музики студентом.

Працюючи комплексно – слухаючи музику, аналізуючи її, збагачуючи виконавський репертуар різними зразками джазових напрямків та стилів, розвиваючи внутрішній слух та уяву, імпровізуючи індивідуально та колективно, можливо досягти свободи та впевненості в імпровізації.

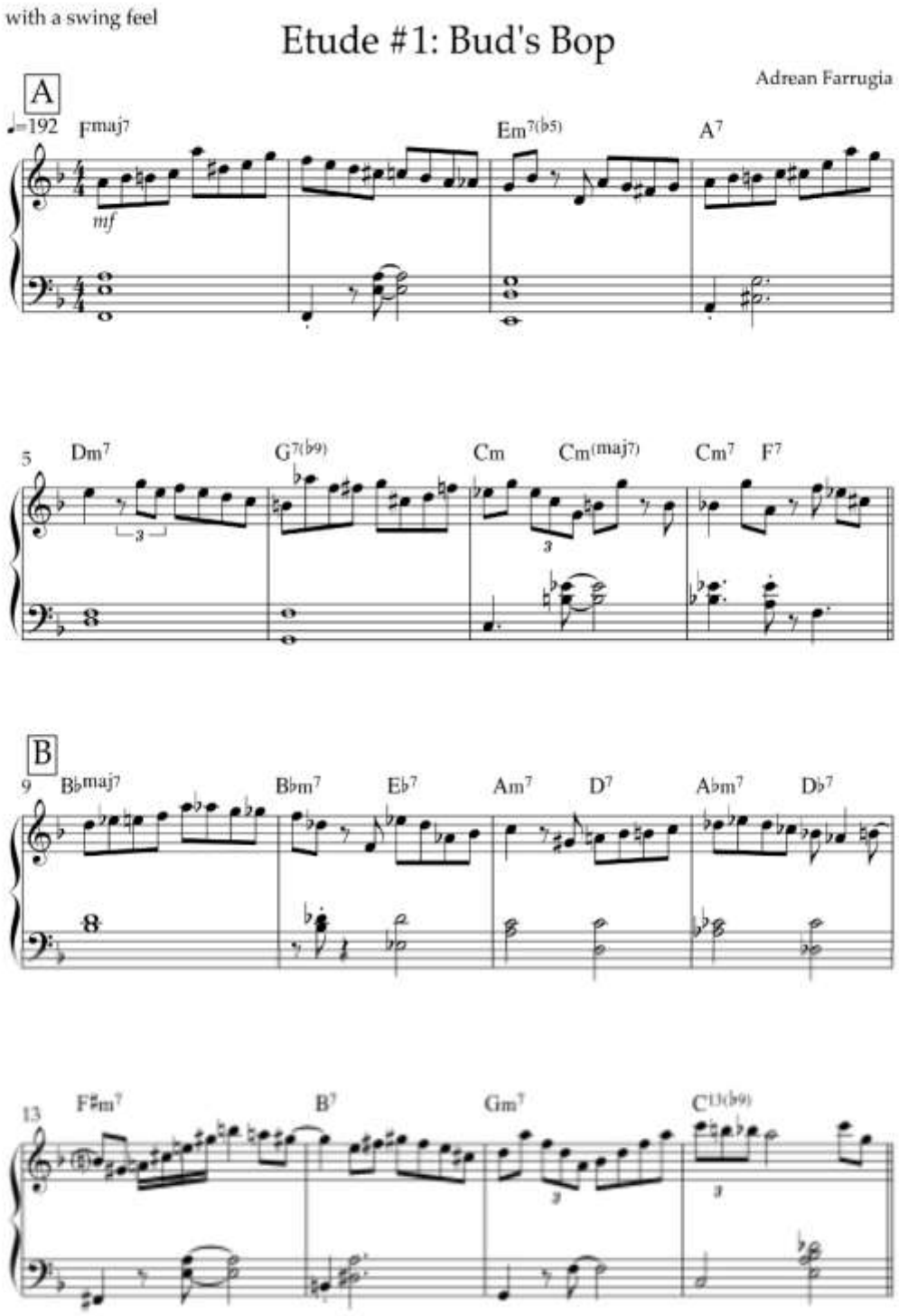
Список використаної літератури

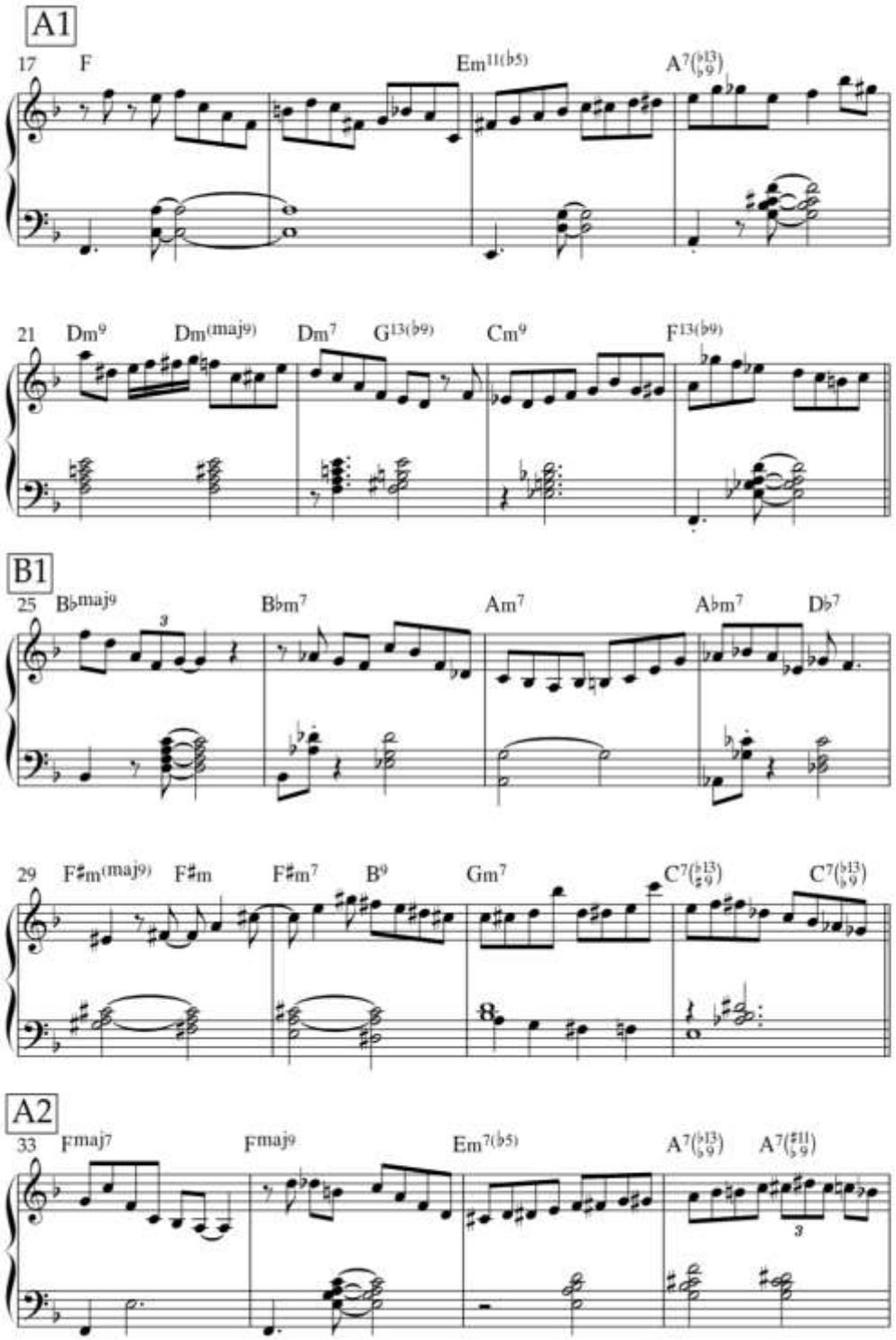
1. Аускерн Л. Джазовый энциклопедист Чик Кориа. Jazz квадрат. No 8. 2007. С. 10–13.
2. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано. М., 1985.111 с.
3. Барбан Е. Джазовая импровизация (к проблеме построения теории). Советский джаз : проблемы, события мастера : сб. ст. / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. М., 1987. С. 162–175
4. Бирюков С. Импровизационность в музыке. Совет. музыка. 1977. No3. С. 113–118.
5. Воропаєва О. В. Джаззінг як форма взаємодії академічного та «третьего» пластів у джазі : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 19 с.
6. Верменич Ю. Джаз. История. Стили. Мастера. Изд. «Лань», «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2011. 234 с.
7. Гнилов Б. Г. Фортепианное джазовое музыкознание в иностранных публикаций. Музыка: библиографическая информация / Гос. биб-ка им. В. И. Ленина. М., 1990. Вып. 12. С. 80–86.
8. Горват І. Основи джазової інтерпретації. / І. Горват, І. Вассербергер ; пер. зі словацької Л. Лірниченка. К.: Музична Україна, 1980. 119 с.
9. Давыдов С. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке / С. Давыдов // Київське музикознавство. К. : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. Вип. 7. С. 18–191.

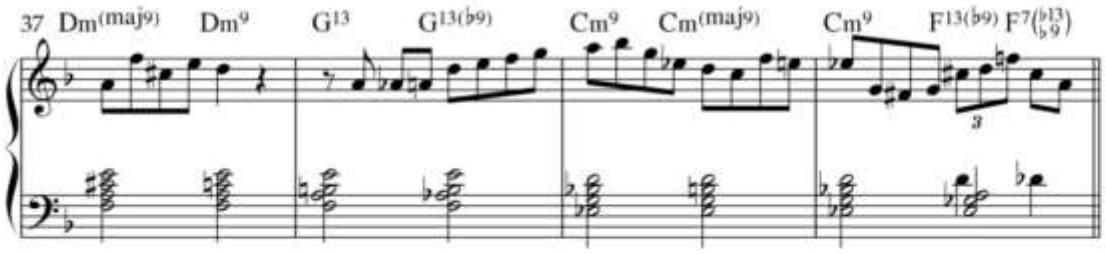
10. Давыдов С. П. Джазовый пианизм Арта Тэйтума как претворение традиций романтической виртуозности. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2013. No 10 (36), ч. 2. С. 57–63.
11. Давыдов С. П. Минималистические тенденции в творчестве Телониуса Монка. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревского. Харків, 2014. Вип. 39. С. 323–338.
12. Джани-заде Т. Мугами – импровизация на лад. Современные методы исследования в музыкознании : сб. тр. / Гос. музык.-пед. ин-т им. Гнесиных. М., 1997. Вып. 31. С. 56–82.
13. Импровизация. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Т. 2. Стб. 508–510.
14. Конен В. Пути развития американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В. Конен. – М.: Сов. композитор, 1977. – 446 с.
15. КоллиерДж.Л. Становление джаза : попул. ист. очерк : пер. с англ. / предисл. и общ. ред. А. Медвевдева. М. : Радуга, 1984. 390 с.
16. Колосов А. С. Театрализованные формы джазовой импровизации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990. 24 с.
17. Конен В. Блюзы и XX век. М. : Музыка, 1980. 81 с. (Вопросы истории, теории, методики).
18. Конен В. Музыкально-творческие виды XX века : (к постановке проблемы). Этюды о зарубежной музыке / В. Конен. М., 1975. С. 427–468.
19. Конен В. Рэгтайм и его истоки. Совет. музыка. 1982. No 1. С. 113–118.
20. Конен В. Рождение джаза. 2-е изд. М. : Совет. композитор, 1984. 312 с
21. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века М. : Музыка, 1976. 358 с.

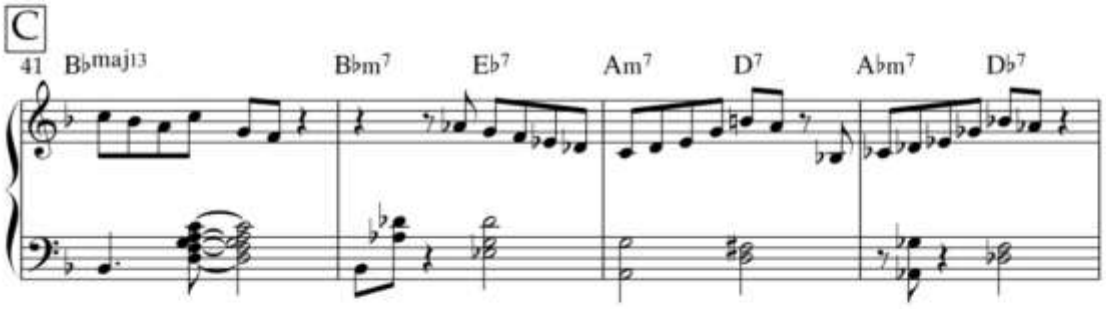
22. Левин Г. Свинг в джазовой музыке (некоторые аспекты теории). Jazz квадрат. 2002. No 6. С. 32–35.
23. ЛившицД.Р. Феномен импровизации в джазе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2003. 26 с.
24. Матюхина М. В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 199 с.
25. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблема стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1995. 22 с.
26. Олендарьов В. Про логіку інтонаційного процесу в джазі. Українське музикознавство : зб. ст. / М-во культури УРСР. Київ, 1988. Вип. 23. С. 79–86.
27. Омельченко В. А. Звуковий ідеал джазового вокалу: історична еволюція. Традиції та новації у вищій арх.-худ. освіті : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2008. Вип. 1/3. С. 75–78.
28. Хижко О. В. Формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ : автореф. дис. … канд. пед. наук : спец. 13.00.02. “Теорія та методика навчання (музика та музичне виховання)” / О. В. Хижко. К., 2009. 21 с. 6.
29. Hasse J. E. Jazz: The first century/ John Edward Hasse. - New York: William Morrow, Harper Collins Publishers, Inc. - 1999. - 246 p.
30. Richards T. Improvising blues piano / T. Richards. New York, 1997. 262 p.
31. Silver H. The art of small combo jazz playing, composing & arranging / Hal Leonard Corporation. Milwaukee, 1995. 78 p.
32. Solis G. Monk’s Music: Thelonius Monk and Jazz History in the Making. University of California Press, Berkely, LA, London, 2007.

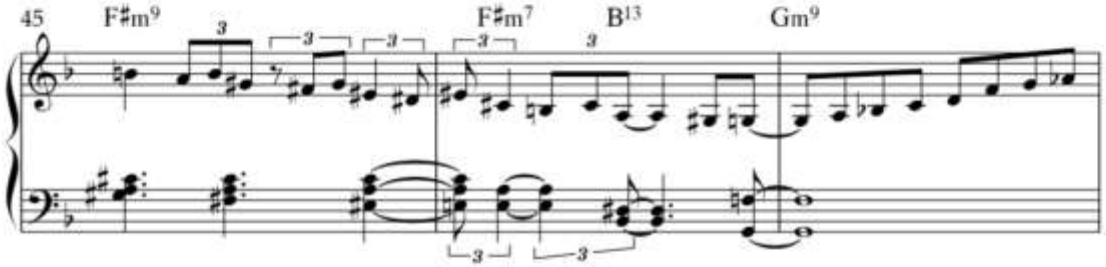
Додатки

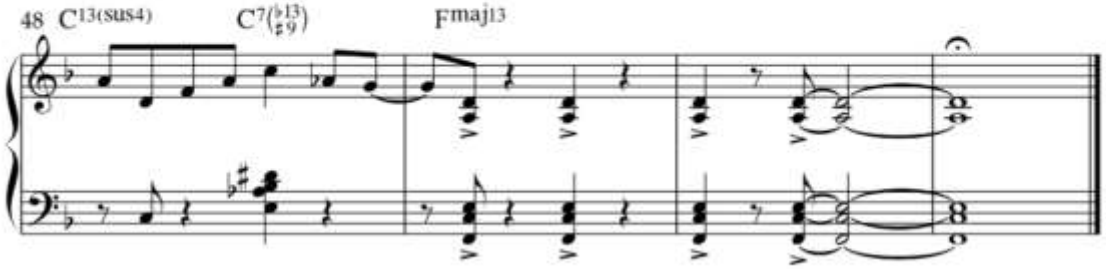

with a swing feel
Etude #1: Bud's Bop
Adrean Farrugia
A
♩=192
Fmaj7
mf
Em7(♭5)
A7
5
Dm7
G7(♭9)
Cm
Cm(maj7)
Cm7
F7
B
9
B♭maj7
B♭m7
E♭7
Am7
D7
A♭m7
D♭7
13
F♯m7
B7
Gm7
C13(♭9)


A1
17 F
Em11(b5)
A7(b13/b9)
21 Dm9
Dm(maj9)
Dm7
G13(b9)
Cm9
F13(b9)
B1
25 Bbmaj9
Bbm7
Am7
Abm7
Db7
29 F#m(maj9)
F#m
F#m7
B9
Gm7
C7(b13/#9)
C7(b13/b9)
A2
33 Fmaj7
Fmaj9
Em7(b5)
A7(b13/b9)
A7(#11/b9)


37
Dm(maj9)
Dm9
G13
G13(♭9)
Cm9
Cm(maj9)
Cm9
F13(♭9)
F7(♭13 ♭9)


C
41
B♭maj13
B♭m7
E♭7
Am7
D7
A♭m7
D♭7

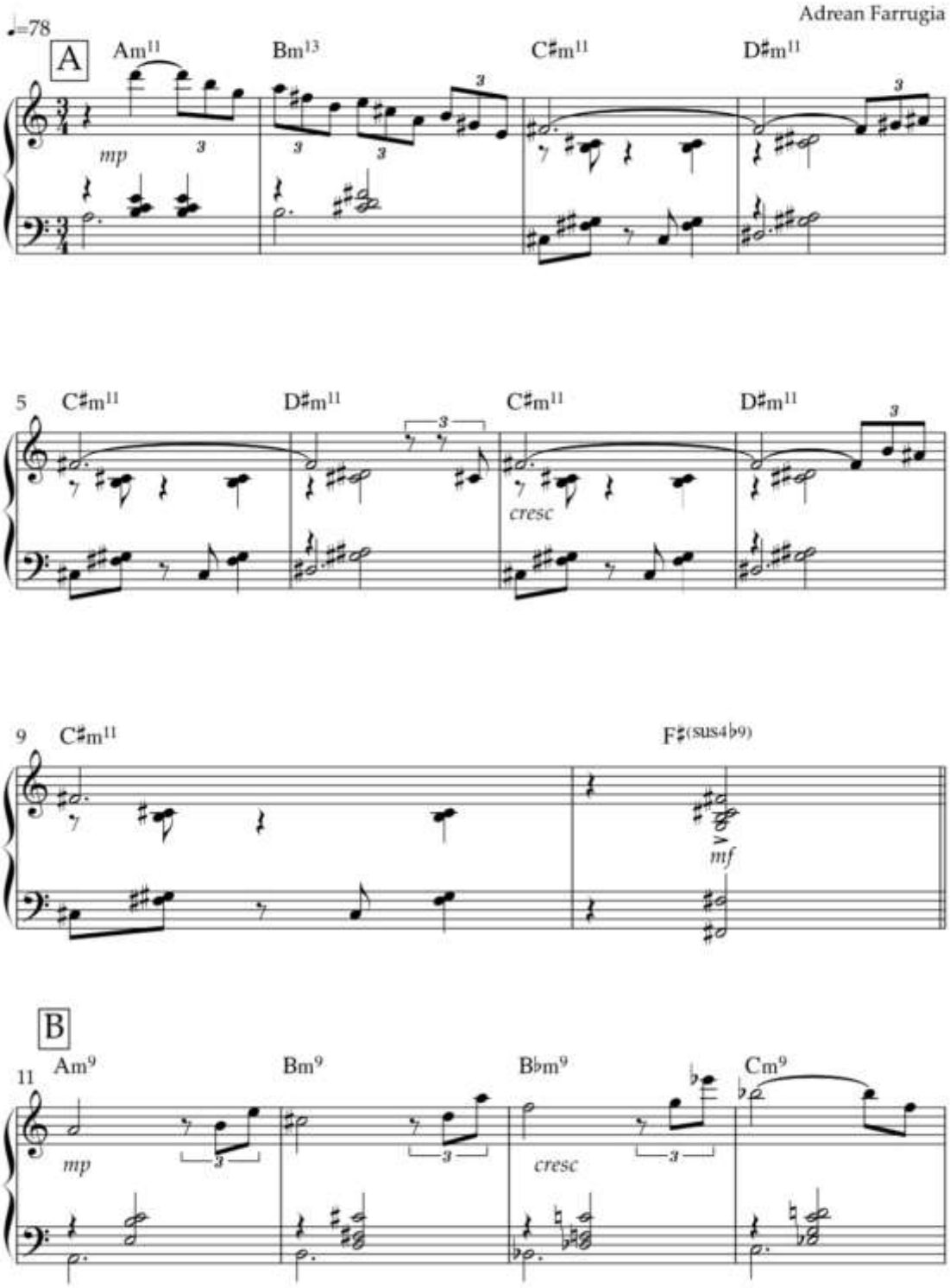

45
F♯m9
F♯m7
B13
Gm9

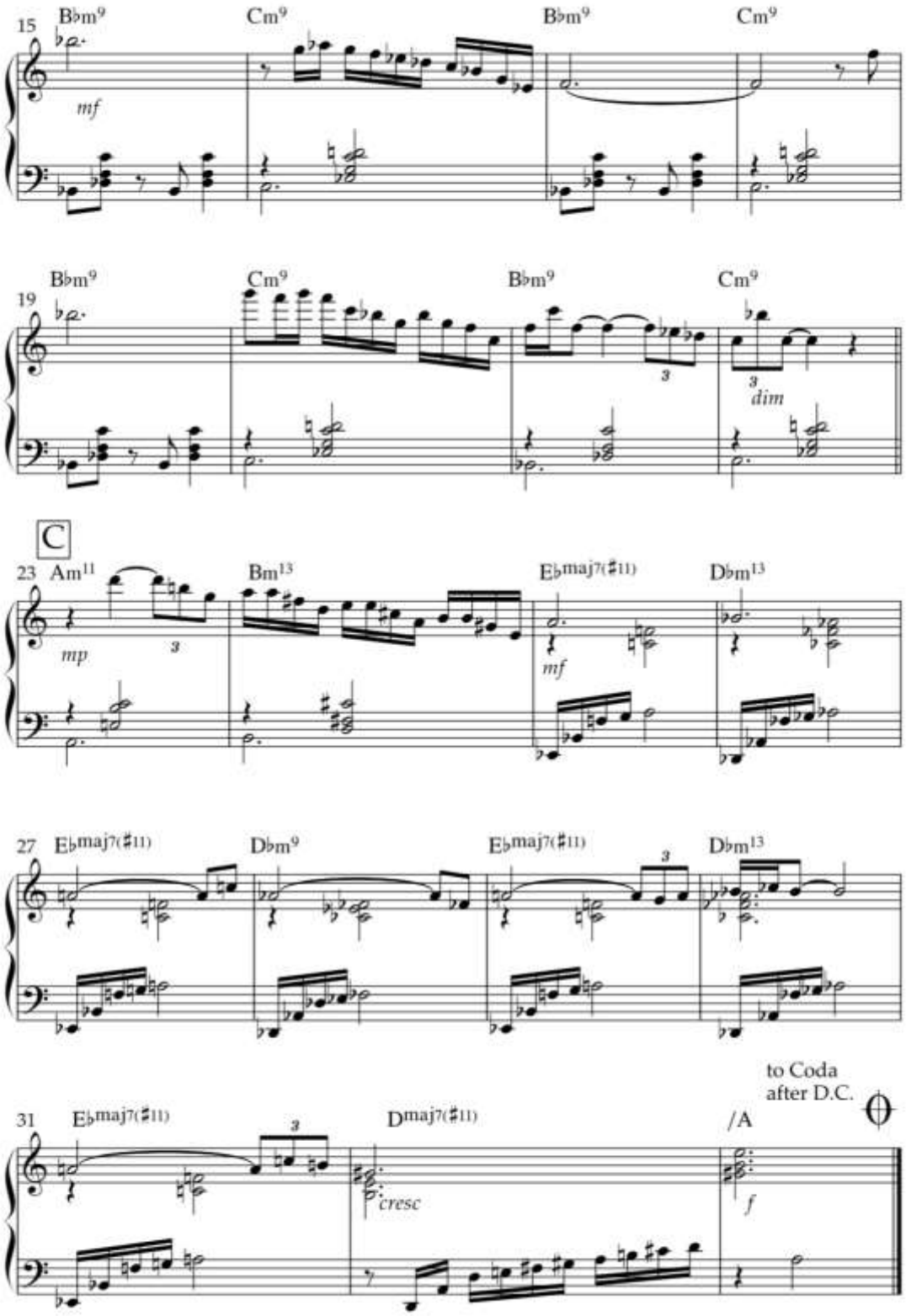

48
C13(sus4)
C7(♭13 ♯9)
Fmaj13

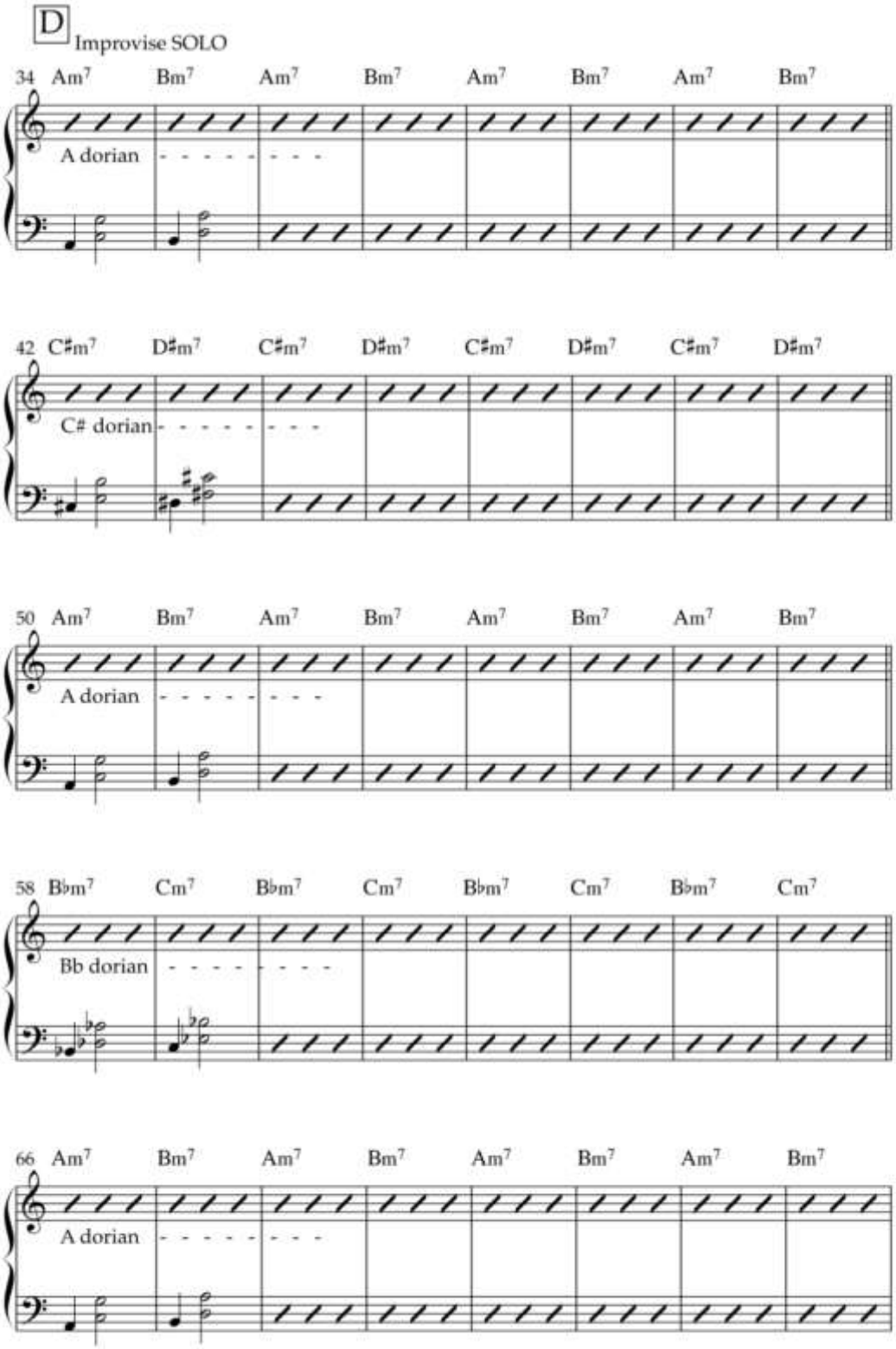
gently swinging
jazz waltz

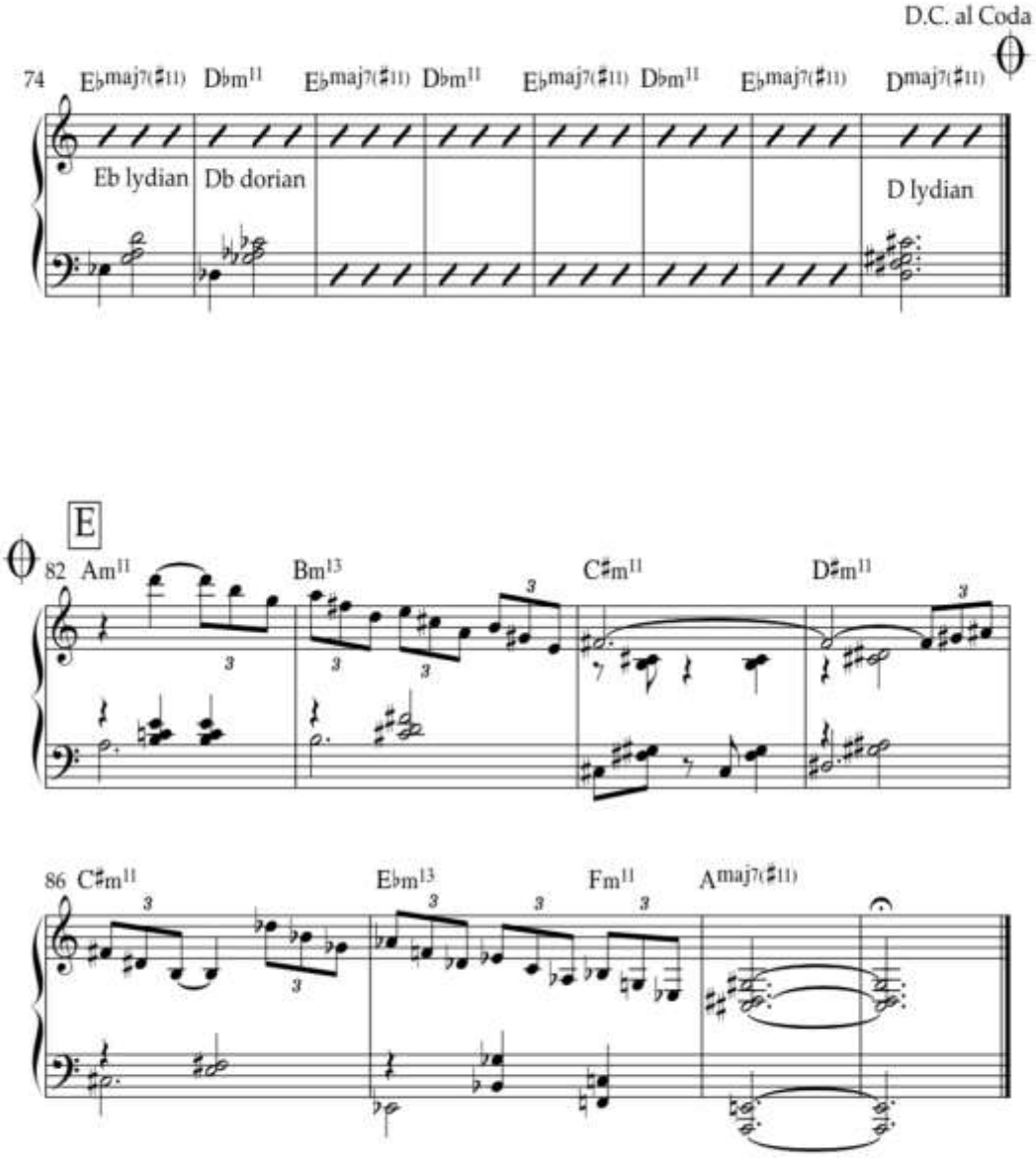
Etude #2: Theme For William Evans

Adrean Farrugia



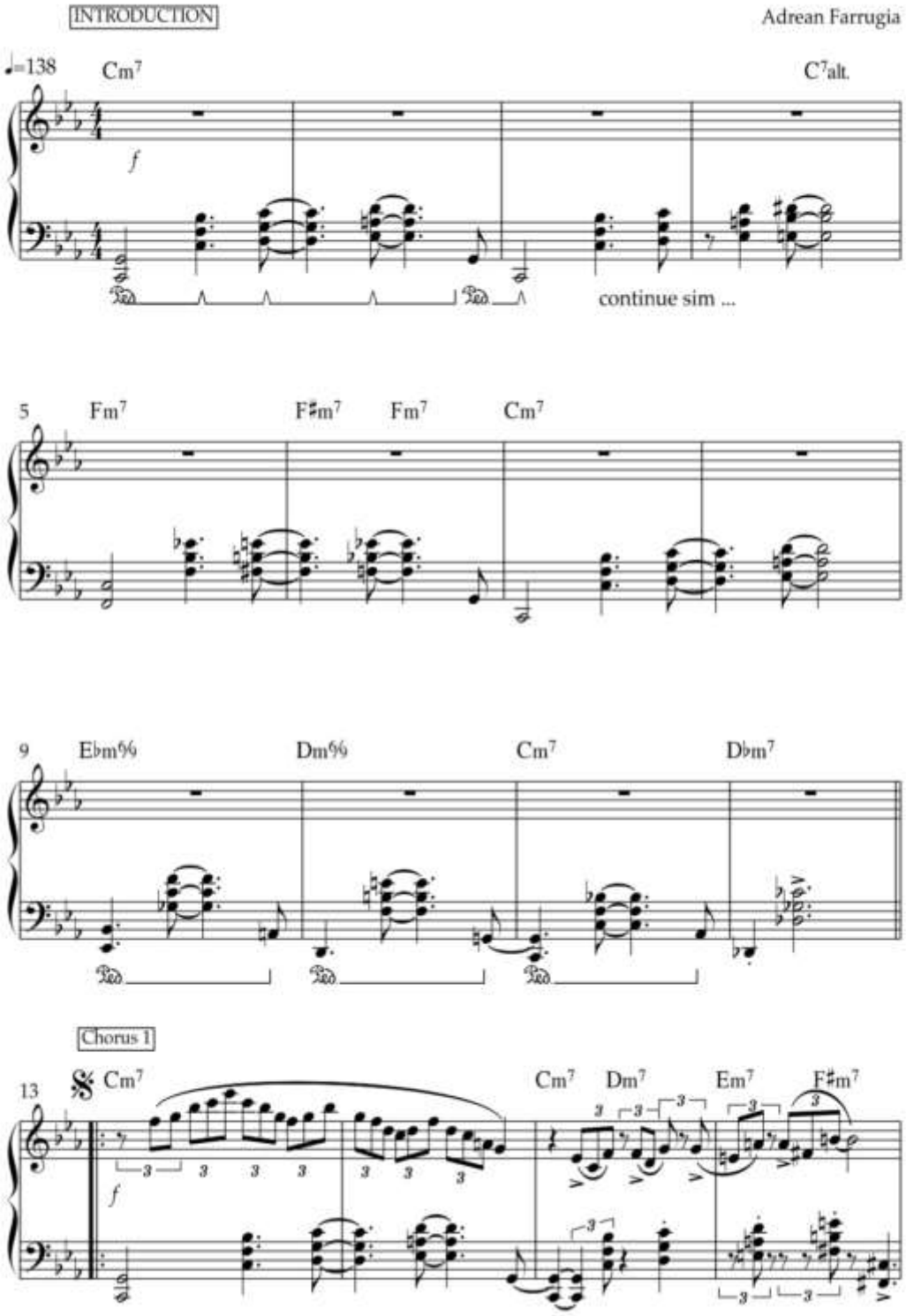

15
B♭m9
Cm9
B♭m9
Cm9
mf
19
B♭m9
Cm9
B♭m9
Cm9
3
3
dim
C
23
Am11
Bm13
E♭maj7(♯11)
D♭m13
mp
3
mf
27
E♭maj7(♯11)
D♭m9
E♭maj7(♯11)
D♭m13
3
to Coda
after D.C.
31
E♭maj7(♯11)
3
Dmaj7(♯11)
/A
cresc
f


D
Improvise SOLO
34 Am7 Bm7 Am7 Bm7 Am7 Bm7 Am7 Bm7
A dorian
42 C♯m7 D♯m7 C♯m7 D♯m7 C♯m7 D♯m7 C♯m7 D♯m7
C# dorian
50 Am7 Bm7 Am7 Bm7 Am7 Bm7 Am7 Bm7
A dorian
58 B♭m7 Cm7 B♭m7 Cm7 B♭m7 Cm7 B♭m7 Cm7
Bb dorian
66 Am7 Bm7 Am7 Bm7 Am7 Bm7 Am7 Bm7
A dorian


D.C. al Coda
74
E♭maj7(♯11)
D♭m11
E♭maj7(♯11)
D♭m11
E♭maj7(♯11)
D♭m11
E♭maj7(♯11)
Dmaj7(♯11)
Eb lydian
Db dorian
D lydian
E
82
Am11
Bm13
C♯m11
D♯m11
86
C♯m11
E♭m13
Fm11
Amaj7(♯11)

Etude #3: Blues for McCoy

Adrean Farrugia



17 Fm7 Cm7 B♭m7 A♭m7 F♯m7 Em7

21 E♭m9 Dm9

23 Cm7 D♭m7 FINE

Chorus 2

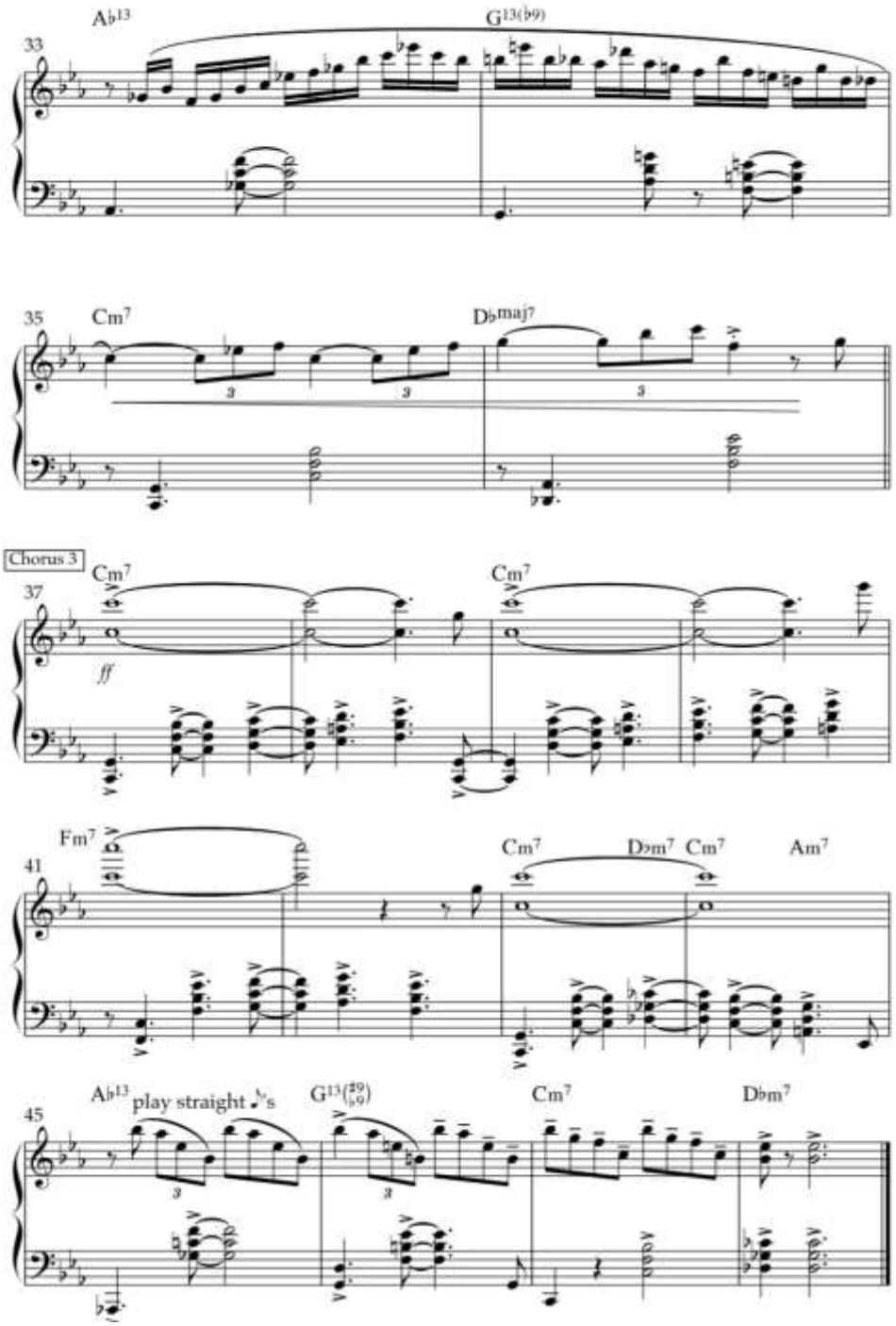
25 Cm7 C7alt

mf

29 Fm7 Cm7 Bm7/C D♭m7/C Dm7/C

yorkspace.library.yorku.ca

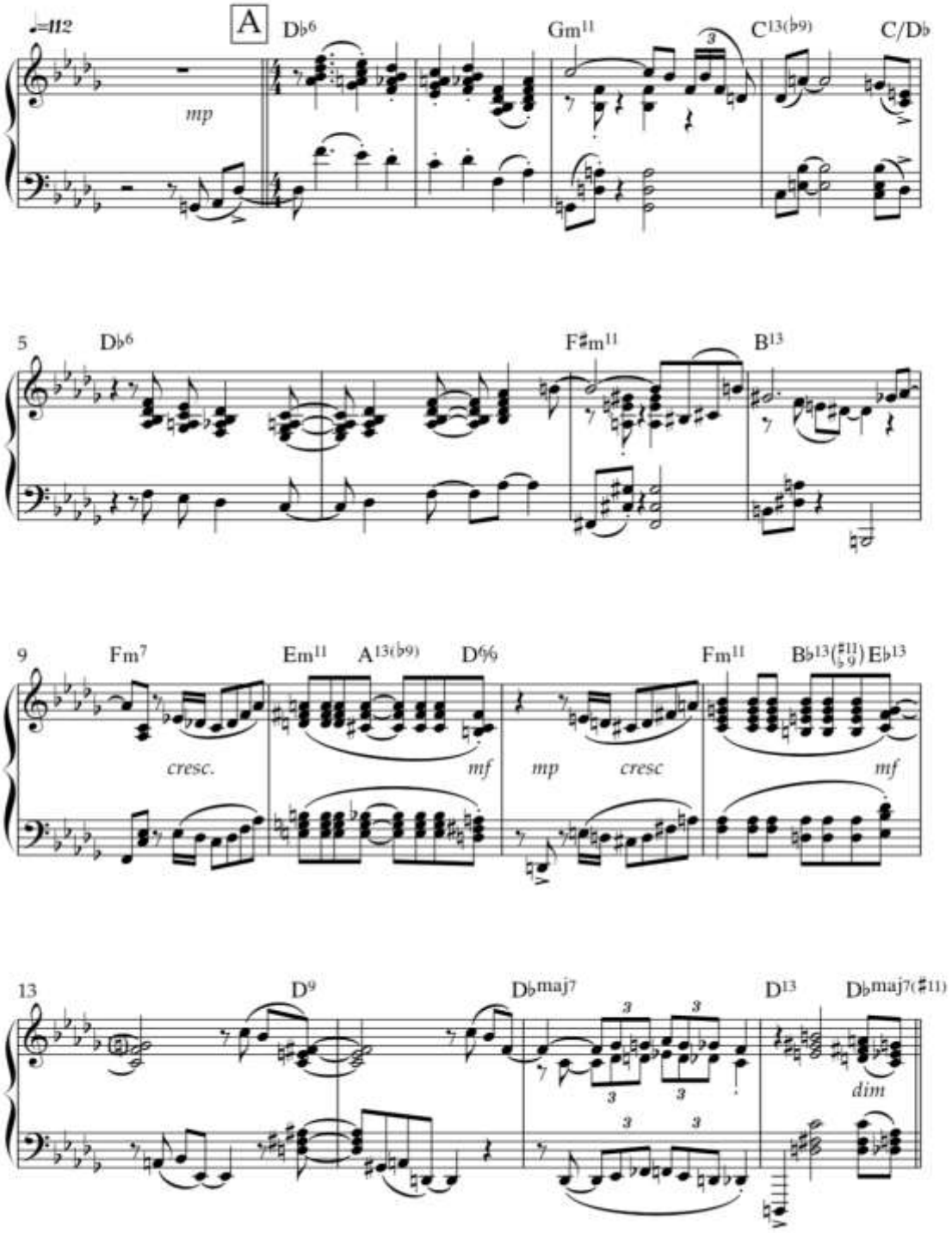
5

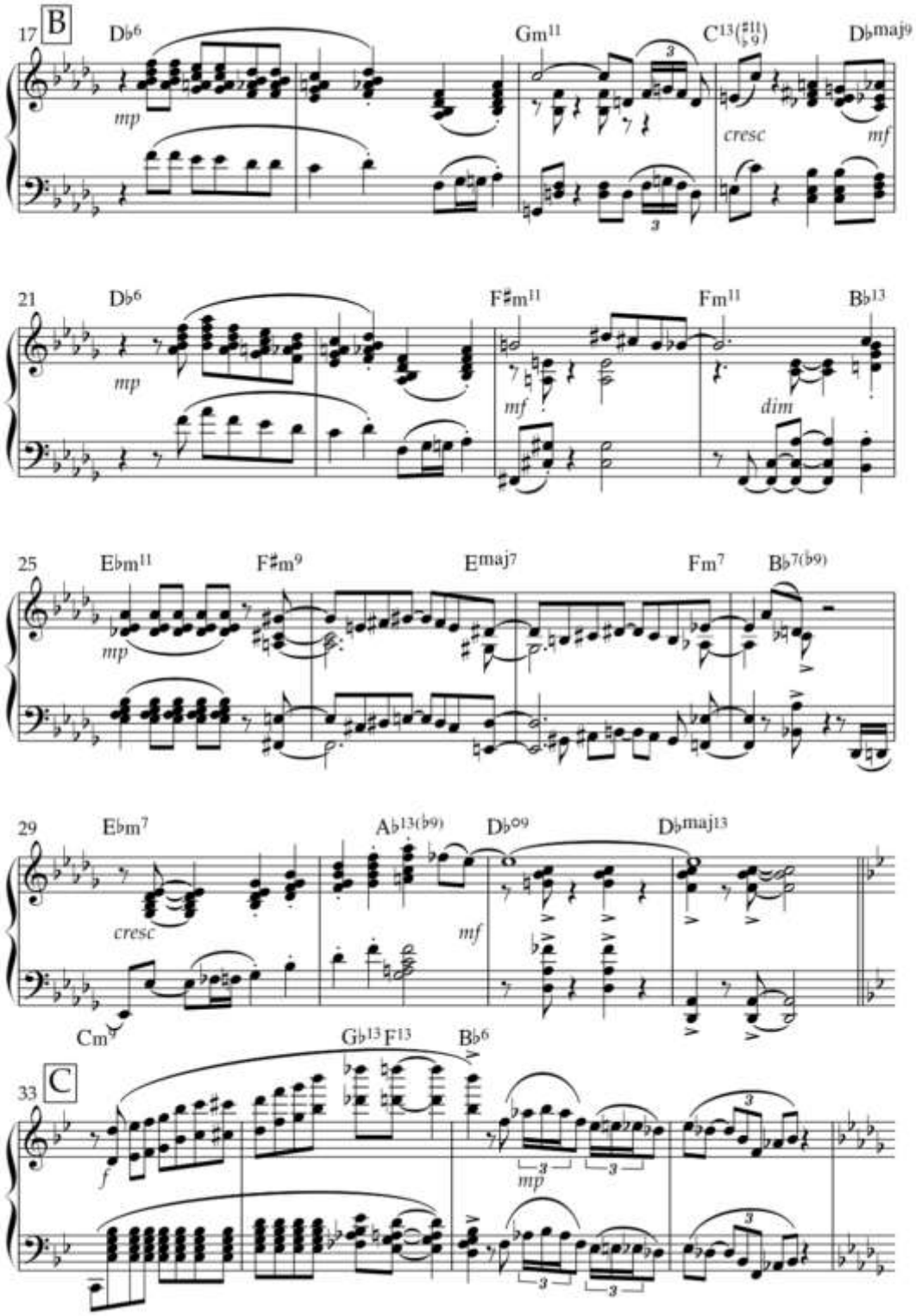


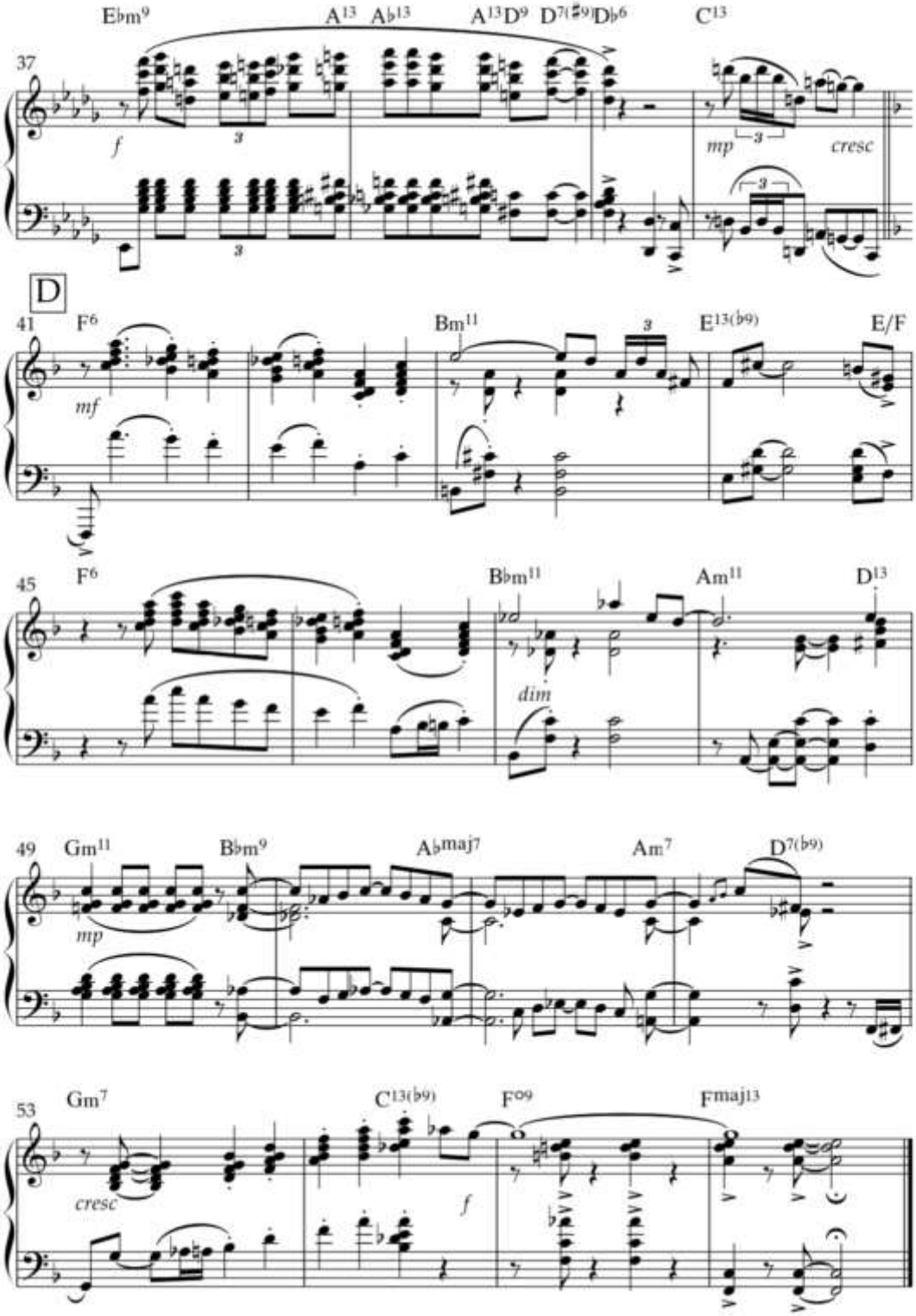
Etude #4: Queen's Park Avenue

Swing

Adrean Farrugia

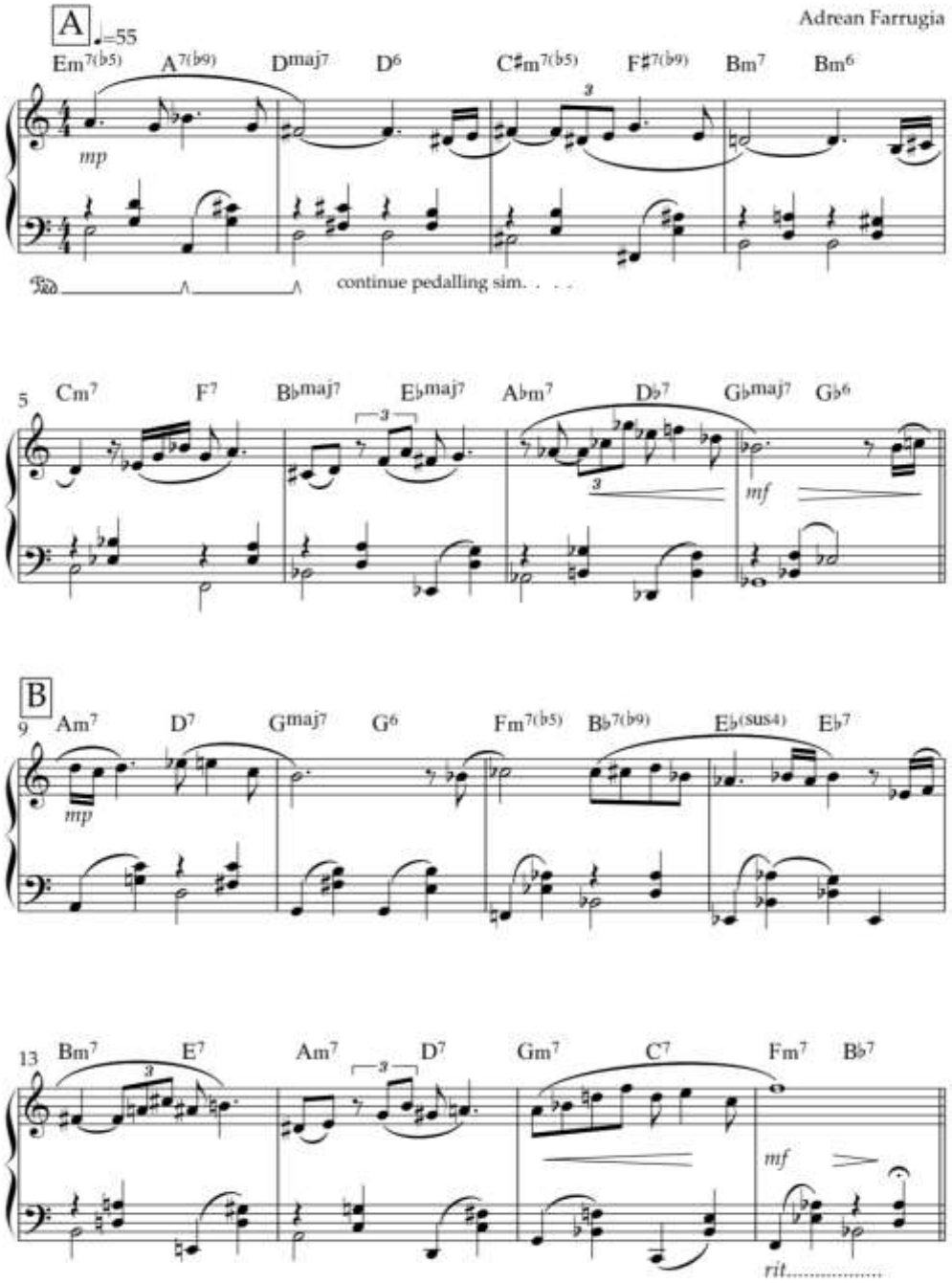


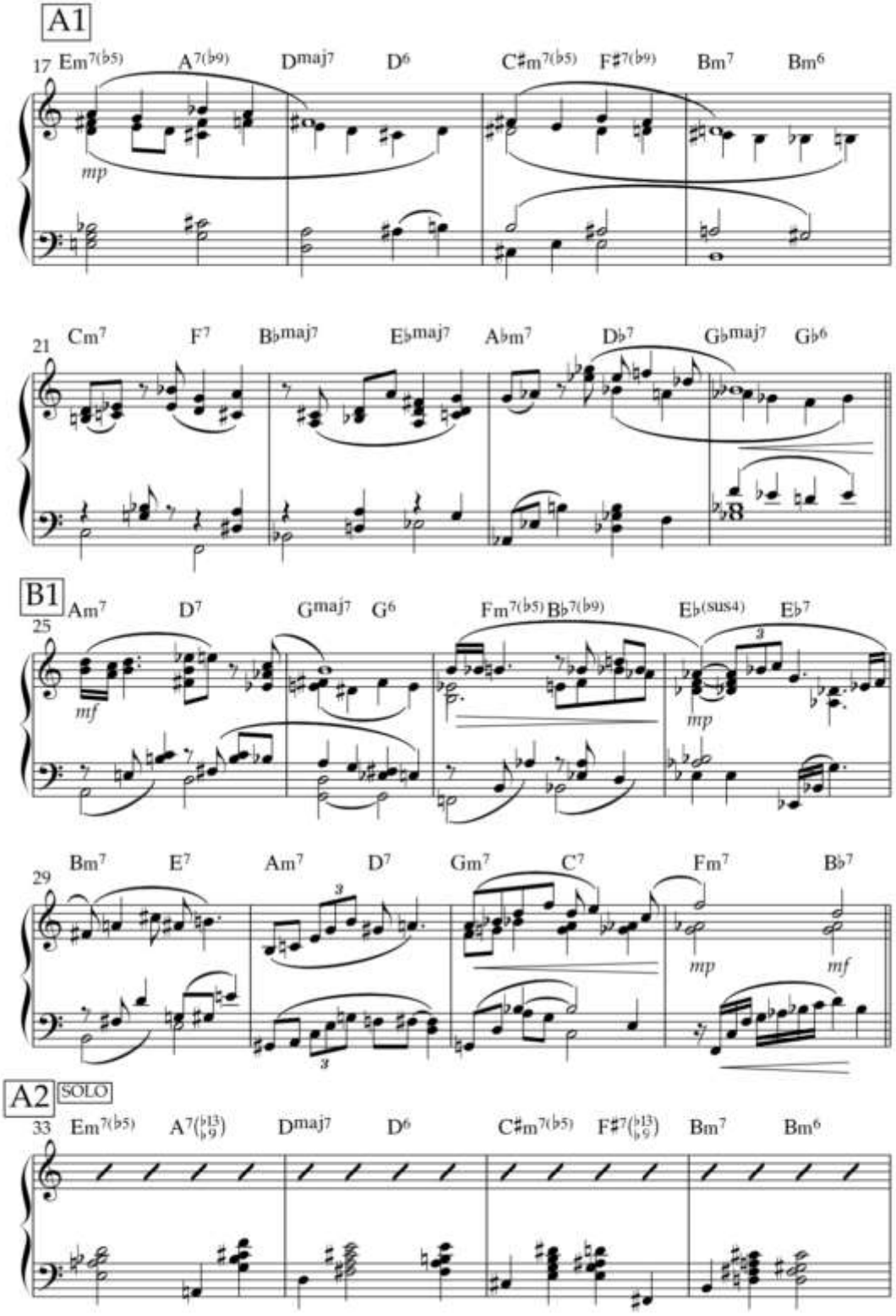

17
B
D♭6
Gm11
C13(♯11 ♭9)
D♭maj9
mp
cresc
mf
21
D♭6
F♯m11
Fm11
B♭13
mp
mf
dim
25
E♭m11
F♯m9
Emaj7
Fm7
B♭7(♭9)
mp
29
E♭m7
A♭13(♭9)
D♭o9
D♭maj13
cresc
mf
Cm7
G♭13 F13
B♭6
33
C
f
mp

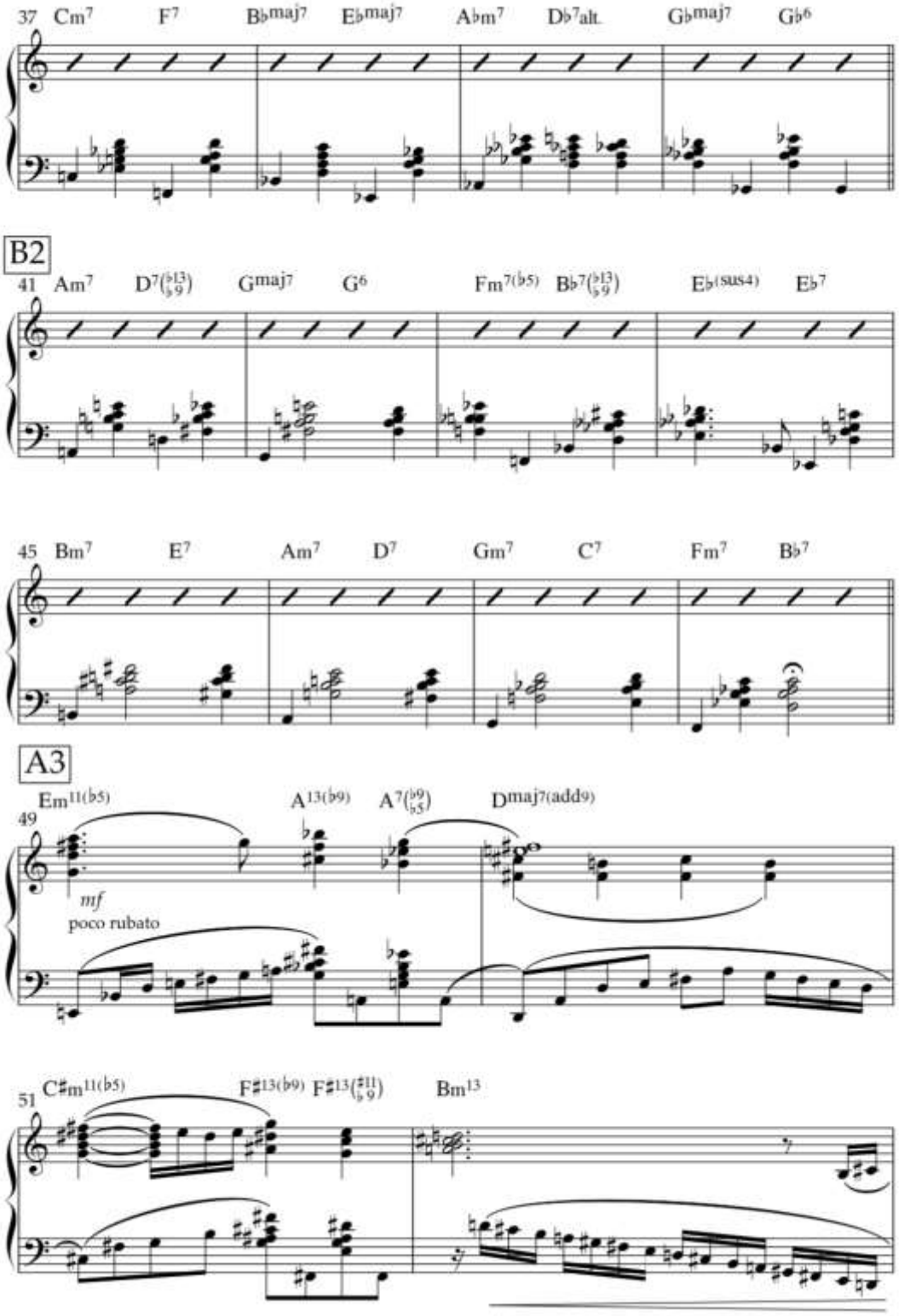

37
E♭m9
A13
A♭13
A13
D9
D7(♯9)
D♭6
C13
f
mp
cresc
D
41
F6
mf
Bm11
E13(♭9)
E/F
45
F6
B♭m11
dim
Am11
D13
49
Gm11
mp
B♭m9
A♭maj7
Am7
D7(♭9)
53
Gm7
cresc
C13(♭9)
f
F°9
Fmaj13

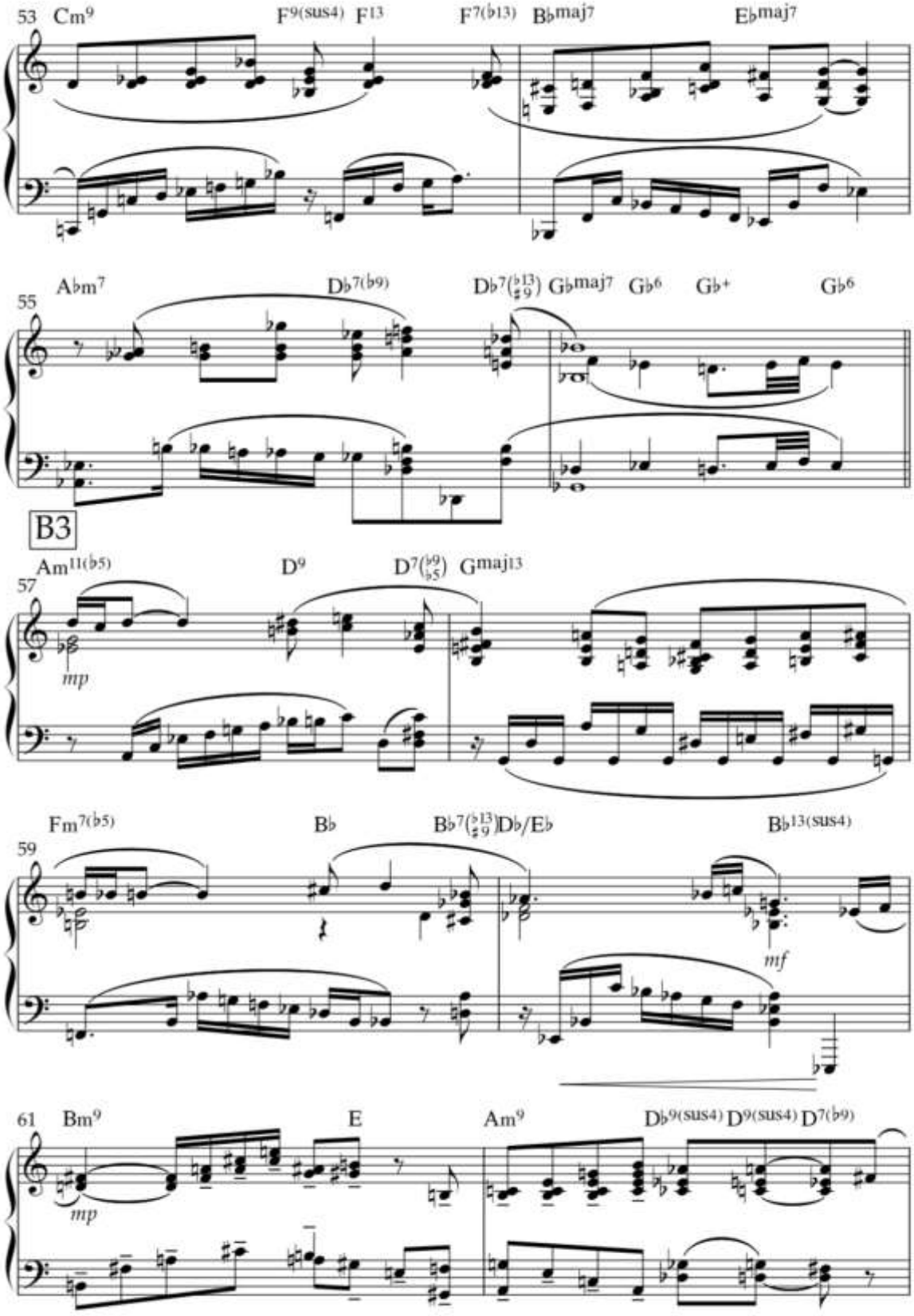
Etude #5: Allentown

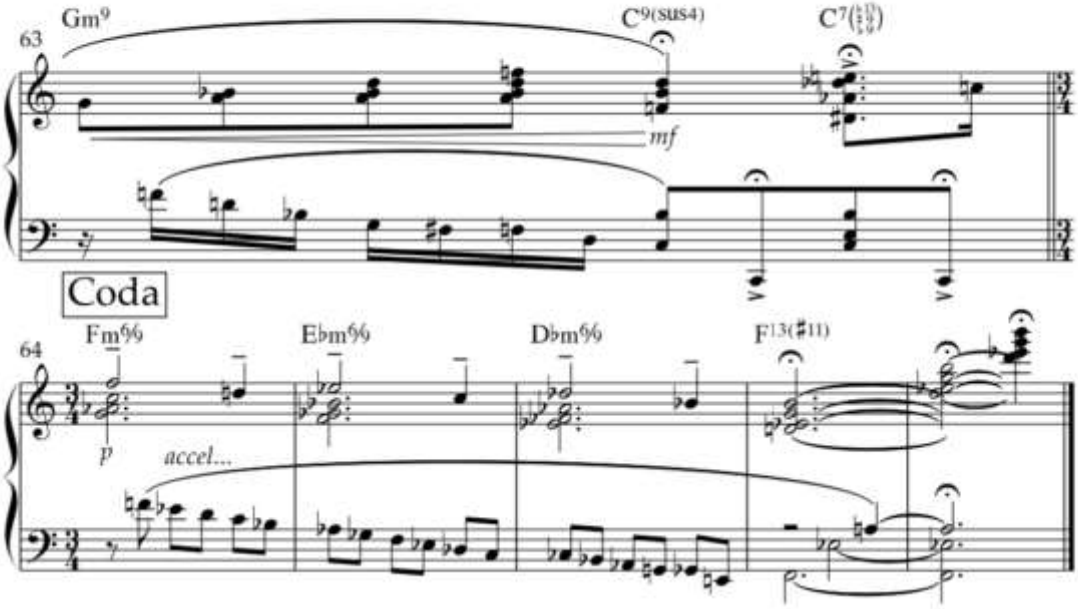
Adrean Farrugia




A1
17 Em7(b5) A7(b9) Dmaj7 D6 C#m7(b5) F#7(b9) Bm7 Bm6
mp
21 Cm7 F7 Bbmaj7 Ebmaj7 Abm7 Db7 Gbmaj7 Gb6
B1
25 Am7 D7 Gmaj7 G6 Fm7(b5) Bb7(b9) Eb(sus4) Eb7
mf
mp
29 Bm7 E7 Am7 D7 Gm7 C7 Fm7 Bb7
mp
mf
A2 SOLO
33 Em7(b5) A7(b13/b9) Dmaj7 D6 C#m7(b5) F#7(b13/b9) Bm7 Bm6


37 Cm7 F7 B♭maj7 E♭maj7 A♭m7 D♭7alt. G♭maj7 G♭6
B2
41 Am7 D7(♭13/♭9) Gmaj7 G6 Fm7(♭5) B♭7(♭13/♭9) E♭(sus4) E♭7
45 Bm7 E7 Am7 D7 Gm7 C7 Fm7 B♭7
A3
49 Em11(♭5) A13(♭9) A7(♭9/♭5) Dmaj7(add9)
mf
poco rubato
51 C♯m11(♭5) F♯13(♭9) F♯13(♯11/♭9) Bm13


53
Cm9
F9(sus4)
F13
F7(♭13)
B♭maj7
E♭maj7
55
A♭m7
D♭7(♭9)
D♭7(♭13 ♯9)
G♭maj7
G♭6
G♭+
G♭6
B3
57
Am11(♭5)
mp
D9
D7(♭9 ♭5)
Gmaj13
59
Fm7(♭5)
B♭
B♭7(♭13 ♯9)
D♭/E♭
B♭13(sus4)
mf
61
Bm9
mp
E
Am9
D♭9(sus4)
D9(sus4)
D7(♭9)


63
Gm9
C9(sus4)
C7(♭9♭13)
mf
Coda
64
Fm⅊
E♭m⅊
D♭m⅊
F13(♯11)
p
accel...