



משרד החינוך

הפיקוח על החינוך המוזיקלי

מדריך למורה התמחות ג'אז

סיכום ועריכה : עומרי מונטה

**תמצות הספר "תולדות היצירה הג'אזית ומאפייניה המוזיקליים",
אותו כתבו וערכו ד"ר יורם אילן וד"ר טל וייס**

מהדורה ראשונה, פברואר 2025

תוכן עניינים

1	הקדמה
2	פרק 1
2	All That Jazz : מה זה ג'אז? הגדרות סגנוניות ראשוניות
2	מהו ג'אז? מהם מאפייניו?
2	מאפיינים המהווים את הליבה של "שפת הג'אז" :
3	פרק 2
3	מבוא לאנליזה – היכרות עם שולחן המנתחים
3	ניתוח מבני וצורני
3	הסטנדרט והצורה הקבועה
4	צורות קבועות נפוצות וביטויין ברפרטואר הג'אז :
6	פרק 3
6	הבלוז
6	סגנונות המהווים את מקורות סגנון הג'אז בכלל, ואת מקורותיו של הבלוז בפרט :
6	תולדות הבלוז
9	פרק 4
9	מניו-אורלינס לשיקגו, רגטיים, דיקסילנד וניצני הג'אז
9	ניו-אורלינס
10	ההגירה הגדולה לשיקגו והקלטות הג'אז הראשונות
11	בין ניו-אורלינס לשיקגו - מרקם וגוון
13	פרק 5
13	תקופת הסווינג
13	תזמור ומצלול
16	פרק 6
16	קנוס סיטי : ג'אז בצומת דרכים
16	תכנית טונלית
16	אלתור
18	פרק 7
18	הולדת הביבופ לאחר מלחמת העולם השנייה
18	הסיבות להתפרקות ה-Big Bands והתגבשות ההרכב הקטן :
18	מאפייני הביבופ הכלליים :
19	Bass-Lines – סוד הבס המהלך (Walking-Bass) :
19	מאפיינים הרמוניים :

20	קדנצות במסגרת הדיאטונית :
20	המהלך ההרמוני הפונקציונלי בג'אז-בלוז וב- Rhythm Changes :
21	דומיננטה מורחבת - Extended Dominant :
21	מהלכי II-V נסמכים ואזורי מטרה :
22	קונטרפקט ואלתור כתוב :
22	המלצות למורה :
24	פרק 8 :
24	"הארד-בופ" :
24	רית'ם אנד בלוז, שורשים בפטיסטיים ו"מוזיקה שחורה" :
25	מאפייני סגנון ה-Hard Bop :
25	הרחבות הרמוניות, קלישאות ופדאלים – סוד הבס הנעלם :
26	טוניסיציות חוץ סולמיות :
26	המלצות למורה :
28	פרק 9 :
28	"Cool" ו-West Coast :
28	Cool Jazz :
29	הזרם השלישי – Third Stream :
29	החוף המערבי :
30	מיקסטורות, אקורדים מושאלים, Modal Interchange :
30	המלצות למורה :
32	פרק 10 :
32	"הזרם המרכזי" בשנות ה-50 :
32	טכניקות וכלים לרה-הרמוניזציה בשפת הג'אז :
36	פרק 11 :
36	ג'אז מודאלי ופירוק הטונליות בשנות ה-60 :
36	שלושת העקרונות המובילים בחשיבה המודאלית :
36	התפתחות הג'אז המודאלי :
37	יצירות מודאליות המפורטות בפרק זה בהרחבה :
38	מושגים מוזיקליים ואנליטיים המוצגים בפרק זה :
39	הסטנדרט Giant Steps כסיכום לנושא הג'אז המודאלי :
39	המלצות למורה :

הקדמה

מדריך זה, משמש מעין תקציר לספר "תולדות היצירה הג'אזית ומאפייניה המוזיקליים", ולייצר מעין "רשימת מכולת" של התכנים המהווים את ליבת החומר ה"תולדותי" והאנליטי בסוגת הג'אז, תוך הרחבת הרפרטואר הרלוונטי ברשימת ההאזנה הנלווית לכל פרק בפרט ולמסגרת הסגנונית המובחנת למדריך זה, סוגת הג'אז, בכלל.

מבנה מדריך זה תואם במדויק לפרקי הספר, זאת בכדי שבכל שלב תוכלו לעבור בקלות ובהקבלה מבנית מלאה להעמקה הנמצאת בספר עצמו.

- הספר ישלב ידע תיאורטי, סקירה סגנונית על ציר זמן כרונולוגי והצגת רפרטואר רלוונטי מומלץ.
- מומלץ ללמוד וללמד את הספר על פי סדר הפרקים, זאת מאחר והידע נבנה באופן הדרגתי ועל בסיס הנאמר בפרקים הקודמים.

להלן ריכוז השעורים המוצע לכל פרק (שיעור = שיעורים אקדמאיות - 90 דק'): :

פרק	מס' שיעורים	פרק	מס' שיעורים
פרק 1 – All That Jazz	2	פרק 9 – West Coast ו-Cool	3
פרק 2 – מבוא לאנליזה	3	פרק 10 – הזרם המרכזי	3
פרק 3 – הבלוז	3	פרק 11 – ג'אז מודאלי ופוסט-בופ	3
פרק 4 – מניו-אורלינס לשיקגו	2	פרק 12 – ג'אז חופשי	1
פרק 5 – תקופת הסווינג	2	פרק 13 – מחוץ לתפוח	2
פרק 6 – קנוז סיטי	2	פרק 14 – ג'אז-רוק ופיוז'ן	2
פרק 7 – הולדת הביבופ	6	פרק 15 – סיכום	
פרק 8 – הארד-בופ	2	סה"כ שעורים	~36

*הפרקים באדום אינם מופיעים ספר המורחב לעת עתה, ועל כן – לא יישאלו עליהם שאלות בינתיים.

מבנה הבגרות לשנים תשפ"ה-תשפ"ו:

שאלת ברירה בהיקף מצומצם וממוקד מתוך פרק 3 (הבלוז), פרקים 4-6 (ראשית הג'אז) ופרקים 7-10 (בי-בופ ופוסט-בופ).

מבנה הבגרות בתוכנית החדשה – תשפ"ז ואילך:

שאלת השוואה + 2 שאלות תקופתיות על אחת מהחטיבות הכתובות לעיל.

פרק 1

All That Jazz : מה זה ג'אז? הגדרות סגנוניות ראשוניות

נושאים הכלולים בחומר הלימוד:

מהו ג'אז? מהם מאפייניו?

1. **מוזיקה אמריקאית** אשר נוצרה מתוך מיזוג של מוזיקה אירופאית ומאפיינים תרבותיים אפריקאים.
2. **האלסטיות שבו והפלורליזם** היחסי שנקט באימוץ סגנונות והשפעות שונות – אחד המאפיינים הבולטים של הג'אז ותתי הסגנונות שהתפתחו בו ברבות השנים.

מאפיינים המהווים את הליבה של "שפת הג'אז":

1. **הביצוע הוא בסיס המוזיקה** (בין אם מוקלט או מבוצע באופן חיל) והאישיות המרכזית היא הנגן המבצע ולא בהכרח מלחין היצירה.
2. **הבלוז** כבסיס מצלולי וכמאפיין שפתי (דיאלקט).
3. **הסווינג** כתשתית ריתמית.
4. **מקורות תרבותיים שונים לרפרטואר** (פירוט בהמשך).
5. **מבנה סטרופי** המורכב מיחידה סטרופית (Chorus) חוזרת (ראו בפרק 2)
6. **האקורד המרובע** (ספטאקורד) כבסיס למצלול הרמוני.
7. **מהלכים הרמוניים אידיומטיים**, הישענות על עקרונות ההרמוניה הפונקציונלית, בתוספת תופעות נוספות אשר יפורטו בהמשך.
8. **נגן הג'אז כ-מאלתר/מלחין בזמן-אמת**, החתירה לצליל, פיסוק (פרייזינג) אינדיבידואלי ומובחן כגישה אמנותית בסיסית.

המלצות למורה:

- שילוב האזנה לקטעי ג'אז מגוונים ודיון חופשי בדומה ובשונה, **בהסתמך על מאפייני הליבה אשר הוזכרו לעיל.**
- **המטרה – גירוי התלמידים לשפה מוזיקלית חדשה, היכרות ראשונית של שלל סגנונות הג'אז (אשר יפורטו בהמשך ספר זה).**
- **האזנה לקטעים בסדר לא מובנה בהכרח, מתוך רשימת ההאזנה המצורפת ומחוצה לה, על פי העדפות המורה בכיתה.**

פרק 2

מבוא לאנליזה – היכרות עם שולחן המנתחים

- **האנליזה המוזיקלית** היא הכלי שבאמצעותו ננתח ונבין את אופן ביטוי של מרכיבי המוזיקה בסגנונות הג'אז השונים - האנליזה מספקת תיאור מילולי ומושגים להסבר החוויה המוזיקלית המופשטת.
- הספר ישתמש בציר הכרונולוגי של התפתחות הג'אז כדי ללמד את השימוש במרכיבים אלו בתור כלי עבודה אנליטי- לעיתים יתמקד במרכיב ספציפי ולעיתים יציג אנליזה שלמה של קטע.
- ניתוח אינו חייב לכלול את כל המרכיבים והמטרה כאמור היא לתת הסבר לשאלה כללית או קונקרטית.

נושאים הכלולים בחומר הלימוד:

ניתוח מבני וצורני

1. **ההבדל בין צורה (form) למבנה (Structure).**
 - **מבנה (Structure)** - החלקים העוקבים זה אחר זה בביצוע הספציפי כולו, ומשקפים את אופני ההתפתחות של ביצוע זה.
 - **הצורות המוזיקליות (Forms)** - "צורות קבועות" אשר יפורטו מיד.
2. **שינויים מבניים וחזרות:** לא מקובלים מבנים מורכבים אלא חזרה על אותה היחידה המבנית (קורוס) שהיא צורת היצירה. השינויים והתוספות במרכיבים שונים של כל "בית" או "קורוס", יכללו תחת תיאור מבנה הקטע. העיבוד של הקטע מזמין ניתוח מבני.
3. **סדר פעולות:** הבנת הצורה הקבועה (חד חלקי, דו חלקי...) והבנת מבנה הביצוע (העיבוד), יהיה "התוכנית הטונלית" (ראו פרק 6).

התוכנית הטונלית (ההרמוניה) תומכת בצורת היצירה:

לדוגמא – סטנדרט בצורת A(1)-A(2)-B-A(3):

A1 יכול שישתיים בחצי קדנצה ואילו A2 יסתיים בקדנצה אותנטית או שבכלל יוביל לאזור סובדומיננטי הפותח את ה-B.

ה-B מצידו יכול להסתיים בהובלה חזרה לאזור ההרמוני שיפתח את A3.

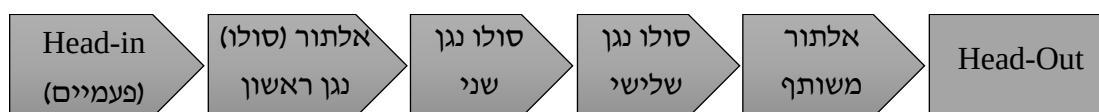
הסטנדרט והצורה הקבועה

השפעות תרבותיות על שפת הג'אז והרפרטואר שלו:

1. **שירי עם** – אמריקאים, אפריקאים, אירופאים.
2. **שירים מתוך ה"מינסטרל-שואו"** (ראה פרק 3) **ומחזות הזמר (שנות ה-40-20).**
3. **יצירות מאוחרות יותר שהולחנו ובוצעו על ידי אמני הג'אז ועבורם** – מלחינים כמו צ'רלי פארקר, דיזי גילספי, ת'לוניוס מונק ואחרים.

4. **יצירות קונטרפקט** (ראה פרק 7) – יצירות חדשות הנכתבו על גבי לחנים קיימים. רוב קטעי הבלוז הג'אזי הנתפסים כיצירות שונות. מבנה ה- *rhythm changes* גם הוא מחזיק בצורה והרמוניה זהים.
5. **רפרטואר מסגנונות אחרים**: השתרשו ברפרטואר הג'אז לחנים מתוך שירי פופ ורוק, קטעים מתוך מוזיקה לסרטים, ובמיוחד, מוזיקה בעלת שורשים אפרו-לטיניים (ראה פרק 13).

רפרטואר זה, שהלך והתגבש, זכה בשנות ה-70 למעמד קאנוני אשר נערכו לספר כ-400 סטנדרטים מרכזיים - *The Real Book* - כאמור, התווים המופיעים ב-*Real Book* יהיו כמעט תמיד התווים של יחידה סטרופית אחת המכונה "קורוס" - **הינו בעל "צורה קבועה"** (פירוט מיד), ואילו **המבנה הנפוץ של ביצוע ספציפי של יצירת ג'אז יראה פחות או יותר כך**:



*** כל מחומש בתרשים כולל בתוכו קורוס אחד או יותר.

כלי העבודה העומדים לרשותנו במלאכת הניתוח הצורני (סימולי הצורה): **Chorus**, **A'** (ה"תג" מצוין חלק חוזר אשר מכיל שינוי מסוים, לרוב בסופו - פעמים רבות מעדיפים לרשום את החזרה דרך שימוש ב-וולטות), **a, b, c** - (החלקים הפנימיים המחלקים את החלקים הגדולים), **Bridge** (כינוי של ה- **B**), **Intro, C-**, **Introduction** - פתיחה), **Coda** (חלק הסיום של השיר, "Outro"), **Solo** (מקובל כי הנגן מאלתר על הצורה הקבועה של הקורוס מבלי לשנותה - ראו תרשים מעל).

צורות קבועות נפוצות וביטויין ברפרטואר הג'אז:

1. **צורה חד חלקית**:
 - הבלוז ב- 12 תיבות.
 - צורה חד חלקית - **A-A'**.
2. **צורה דו חלקית**:
 - **A-B** - אינה נפוצה בסגנון הג'אז וניתן למצוא אותה בעיקר בשירי הרוק פופ (בית-פזמון).
 - **צורת השיר: A-A-B-A** - נפוצה ברפרטואר הג'אז. וריאציה נפוצה של צורה זו היא צורת ה- **rhythm changes** (קונטרפקט). מה שמייחד את צורה זו הוא מהלך הדומיננטות המורחבות.
3. **חלקים מוספים (Added Parts)** - לחלק לא מבוטל מיצירות הג'אז הוצמדו כמה חלקים נוספים, מעבר למבנה הקורוס הבסיסי והחוזר. להלן כמה מהמרכזיים והשכיחים שבהם:
 - **C-part** - אינו שכיח בצורות הקבועות בסגנון הג'אז. נוכח בעיקר בסגנונות מודרניים המשוחררים מכבלים של מודלים צורניים, ובאופן חריג גם בכמה סטנדרטים. שבירה של הסימטריה הצורנית - עלינו לחוש סדירות צורנית, על מנת להרגיש את החלק המוסף כגורם חריג.
 - **פתיחה (intro) וסיום (coda)** - לפעמים הקודה הינה מולחנת במקור, ולפעמים תתווסף בביצוע ספציפי.

המלצות למורה:

עיקר התרגול הוא מתן משימות ניתוח צורני.
יש לשים לב כי הניתוח הצורני נשען פעמים רבות על מרכיבים מוזיקליים אשר טרם נלמדו- יש לבחור את המטלות בתאמה לידע הקיים אצל התלמיד כרגע.

רפרטואר ללמידה ו-רשימת האזנה:

שם הקטע	הערות
Manha de Carnaval (Orfeo Negro) / Luiz Bonfá	
Empty bed blues / J.C. Johnson	הבלוז ב-12 תיבות
Someday my prince will come / Frank Churchill	שירים מתוך מינסטרל-שואו ומחזות זמר
Doxy / Sonny Rollins	צורת חד חלקית A-A'
Cheek to Cheek / Irvin Berlin	C Part
Amazing grace	שירי עם
When the saints	שירי עם
All the things you are	שירים מתוך מינסטרל-שואו ומחזות זמר
Body and soul	שירים מתוך מינסטרל-שואו ומחזות זמר
Confirmation	הולחנו ובוצעו ע"י אמני ג'אז
A night in Tunisia	הולחנו ובוצעו ע"י אמני ג'אז
It don't mean a thing	הולחנו ובוצעו ע"י אמני ג'אז
Billie's bounce	יצירות קונטרפונקט, הבלוז ב-12 תיבות
Straight no chaser	יצירות קונטרפקט
Oleo	יצירות קונטרפקט
Antropology	יצירות קונטרפקט
Dexterity	יצירות קונטרפקט
Blue monk	הבלוז ב-12 תיבות
C Jam Blues	הבלוז ב-12 תיבות
Blue bossa	צורת חד חלקית A-A'
Autumn leaves	צורת A-B
Recordame	צורת A-B
St. Thomas	צורת A-B
Misty	צורת השיר AABA
Lester Leaps In	צורת השיר AABA
Have you met miss jones	צורת השיר AABA
In a sentimental mood	צורת השיר AABA

פרק 3

הבלוז

- המונח "בלוז" (Blues) מאגד בתוכו שדה נרחב של מושגים, כוונות, תיאורים רגשיים, מאפיינים מוזיקליים והיסטוריה תרבותית וחברתית.
- נוסד, התפתח והתעצב בארצות הברית, החל מהגעת העבדים השחורים ליבשת החדשה, ומפגשם עם מושבות החלוצים הלבנים על תרבותם המוזיקלית ודתם המונותאיסטית.

סגנונות המהווים את מקורות סגנון הג'אז בכלל, ואת מקורותיו של הבלוז בפרט:

1. **שירי עבודה** - האפריקנים שהגיעו בכפייה לארה"ב. השירה הקצבית אשר תרמה לדעתם להגברת פיריון העבודה. ביטויים מוזיקליים במסגרת שירי העבודה, ביניהם **מקצב קבוע ורפטטיבי ותבנית של קריאה ומענה (call & response)**.
2. **ספיריטואלס וגוספלס** – התכנסויות דתיות שבמקומות רבים היוו מסגרות של מפגש ייחודי בין אוכלוסייה לבנה ושחורה. כוראלים כהזדמנות ראשונה למפגש עם שירה רב קולית ועם הרמוניה מערבית. בכך - יצירתו של רפרטואר שנקרא ספיריטואלס וגוספלס – **מיזוג התרבות הנוצרית-מערבית והמורשת המוזיקלית האפריקאית**. מלל מאולתר כניצן לאלתור של מסורת הג'אז. שורשיו של סגנון ה-Soul אשר פרח במחצית השנייה של המאה.
3. **מופעי המינסטרלס** - הופעות תיאטרון המציגות את תרבותם של השחורים באופן סטריאוטיפי ומשפיל. מופע המאגד שירים נפרדים (Numbers) העומדים בפני עצמם. בסיס לספר השירים האמריקאי והקאנון של ראשית המוזיקה הפופולארית האמריקנית.

אחד מקטעי המינסטרלס הראשונים שהתפרסמו – מאת תומס רייס בשנת 1828, שהתבסס על דמותו הבדויה של פועל שחור מגושם בשם ג'ים קרואו (Jim Crow). דמותו הפכה לשם נרדף לכל מדיניות ההפרדה (Segregation) ולחוקים הגזעניים (חוקי ג'ים קרואו) שהונהגו במדינות הדרום עד למהפכות האזרחיות של מחצית המאה העשרים.

4. **תזמורות הנשיפה** – ארה"ב מאמצת מגוון של מקורות השפעה ממדינות המוצא של המהגרים: מארשים צרפתיים, תזמורות צבאיות (גרמניות ואנגליות), תזמורות הצעידה איריות. המפגש של הקהילה השחורה עם כלי נגינה שמעולם לא פגשו ובראשם כלי הנשיפה המודרניים.

תולדות הבלוז

- נולד מתוך מציאות חייהם הבלתי-אפשרית של קהילת העבדים המדוכאת בדרום ארצות הברית ומתוך המקורות אשר הוצגו לעיל.
- בהמשך התפתח לז'אנר מובחן המהווה תשתית לסגנונות ולתתי-סגנונות מגוונים אשר צמחו באמריקה: הרגטיים והדיקסי, הבוגי-ווגי הפסנתרני, הסווינג והסגנונות המתוזמרים שהתפתחו בלהקות הביג-בנד, סגנונות הקאנטרי והבלו-גראס ה-"לבנים" שהתפתחו במערב ארה"ב, ועד כמצע גידול להתפתחותם של הרוקנרול והרית'ם אנד בלוז.

- הבלוז החל לצבור פופולריות באזורים נוספים ברחבי ארצות הברית, גם בעקבות הגירה השחורים מהדלתא לערים צפוניות יותר (שיקגו), והתפרסמו יצירות הבלוז הראשונות.

אלמנטים חשובים בבלוז:

1. **צורה וטקסט** - "הבלוז ב-12 התיבות" (Twelve-Bars Blues). המשפט כולו יהיה על פי רוב "שאלה ותשובה" (Call and Response) של הנגינה מול השירה (כלומר מחצית המשפט ווקאלית, ומחצית המשפט אינסטרומנטלית). כל קורס בנוי משלושה משפטים, כשהשורה הראשונה חוזרת פעמיים בווריאציה קלה והשורה הסוגרת מתחרזת.
2. תכונות של רפטטיביות צורנית ופשטות מקסימלית.
3. **המלוויה, סולם הבלוז והבלו-נוט.**
4. בהמשך - שימוש באקורד המרובע (ספטאקורד) במקום באקורד הבסיסי המשולש.
5. **מטבע לשון הרמוני של סגנון הבלוז** - כל הבלוזים מאופיינים בדרגה ראשונה שהולכת לרביעית (או תחליף סובדומיננטי).

חשובה ביותר להבנה והקנייה לתלמידים הוא התפתחותו של הבלוז דרך כמה מרכיבים

מוזיקליים:

1. **הקדנצה הפלגלית אשר היוותה סימן היכר עיקרי של הבלוז המסורתי** (ראה המהלך ההרמוני המודגם ב- *Empty Bed Blues*), **ואשר הופכת קדנצה פונקציונלית** - ביטוי נוסף למפגש של המסורת השחורה והרמוניה המערבית-אירופית הלבנה.
 2. **בבלוזים המאוחרים חלה התפתחות ברמת המורכבות והזחיסות של ההרמוניה** - "אקורדים תחליפיים" (Chord Substitutions) תחת טכניקה אשר נקראת Reharmonization (הרחבה בהמשך הספר),
 3. בקו המתאר (קונטור) **המלווה**, ניתן לראות כי המנעד גדל בצורה ניכרת והקו המלווה כולל קפיצות מרובות וקונטור בלתי סדיר.
 4. **ריתמית**, נוכל לזהות סינקופות רבות וחוסר הלימה בין המשקל והמפעם למלוויה.
- התפתחויות אלו קשורות במעבר מצורת הביטוי הווקאלית שהייתה נהוגה בבלוז המוקדם לביטוי אינסטרומנטלי שהפך שכיח בתקופת הביבופ (ראו פרק 7).

6. **אקורד מטרה ומהלך ה-II-V-I**: "דומיננטה שניונית" - מהלך הרמוני פנימי המדגיש דרגה מסוימת - היא אקורד המטרה.

עקרונות יסודיים במהלך II-V:

- א. מהלך II-V מהווה תחליף פונקציונלי ומעין הרחבה לדרגה V.
- ב. איכות הדרגות, דרגה II (m7 או m7b5) ודרגה V, נגזרת מאיכותו של אקורד המטרה.
- ג. ניתן למצוא מקרים שבהם המרכיב הסובדומיננטי ו/או הדומיננטי ייוצגו על ידי תחליף **פונקציונלי** אחר.

ד. במקרים מסוימים, מהלך II-V אינו מקבל את אקורד המטרה המצופה, או שממשיך למהלך II-V נוסף.

אקורד המטרה הינו אחת הדרגות הטונליות בסולם של היצירה, כך שתכליתו של המהלך II-V אינה שינוי הסולם או טשטוש העוגן הטונלי של הקטע, אלא להיפך - הדומיננטה השניונית מחזקת את אקורד המטרה הטונלי ובכך מחזקת עוד יותר את הכוחות הפונקציונליים המניעים את התנועה לעבר הטוניקה.

7. **הבלוז המינורי** - ההבדל היחיד בבלוז המינורי הוא שימוש בדרגה VI (ספטאקורד דומיננטי) בתיבה 9 במקום הדרגה ה-II בג'אז בלוז המז'ורי- **עניין המחזק את השימוש בבלו-נוט והתחושה הבלוזית.** פחות נפוץ מאחר ואינו מאפשר את המתח שבין הטרצה המז'ורית (בהרמוניה) והמינורית (במלודיה). גם בבלוז המינורי ניתן למצוא התפתחות הרמונית כדוגמת הרחבת הדומיננטה וחיזוק דרגות הסולם ע"י הוספת שניוניות.

המלצות למורה:

פרק מפתח בלימודי תולדות ושפת הג'אז, תוך הדגשת הבלוז כתת ז'אנר מהותי ביותר.

חשיבות הדגשת והבדלת המהלך הפלגלי אל מול הטונלי.

בעבודת תרגול כדלקמן:

א. פיתוח שמיעה הרמונית: ראשית, של המהלך ההרמוני של מבני הבלוז השונים

ב. נגינת בלוזים שונים והתנסות באלתור ו/או הלחנת קו בס

רשימת האזנה מלאה

דוגמאות לחומר לעיל:

שיר	הערות
"ממפיס בלוז" (1912) מאת ויליאם כריסטופר הנדי	יצירות הבלוז הראשונות
"סיינט לואיס בלוז" (1914) מאת ויליאם כריסטופר הנדי	יצירות הבלוז הראשונות
"ג'לי-רול בלוז" (1915), מאת ג'לי-רול מורטון.	יצירות הבלוז הראשונות
Empty Bed Blues	הקדנצה הפלגלית
Equinox	הבלוז המינורי
Birk's Works מאת דיזי גילפסי	התפתחות הרמונית בבלוז המינורי - הרחבת הדומיננטה וחיזוק דרגות הסולם ע"י הוספת שניוניות
Footprints מאת וין שורטר	התפתחות הרמונית בבלוז המינורי - כולל שינוי לכאורה של מספר התיבות
Tin Roof Blues	הדגשת והבדלת המהלך הפלגלי אל מול הטונלי

פרק 4

מניו-אורלינס לשיקגו, רגטיים, דיקסילנד וניצני הג'אז

- עד עתה נערכה סקירה ליסודות הג'אז. פרק זה הינו הפרק הראשון שעוסק בג'אז של ממש.
- לניו-אורלינס נוצרה מורשת מוזיקלית ייחודית אשר נבעה מהיותה עיר נמל המלכדת ומפגישה בין המהגרים השונים ותרבות המוצא שלהם.

ניו-אורלינס

1. היווצרותו של הג'אז קשורה קשר ישיר לסיפור צמיחתה הייחודי של העיר ניו-אורלינס- עורק תחבורה, תובלה ומסחר מרכזי מדרום היבשת לצפונה.
2. זאת ועוד, זכויות היתר שמהן נהנו הקריאוליים בוטלו, והם נאלצו לעבור ולהתגורר עם האוכלוסייה השחורה- ההיטמעות הגיאוגרפית, התרבותית והמעמדית נתנה את אותותיה בהשפעה מוזיקלית הדדית, אשר נאלצו לפתע להכיל זו את תרבותה של זו.

הדיקסילנד – הג'אז של ניו-אורלינס

1. **סגנונות מוזיקליים עיקריים ברובע סטוריוויל:** תזמורות הצעידה והדיקסילנד, ופסנתרני הרגטיים. הרפרטואר כלל ואלסים צרפתיים וגרמניים, שירים פופולאריים אמריקאים, אריות אופראיות ומארשים אמריקאים.
2. **נגנים משותפים:** אותם נגני תזמורות הצעידה היו אלו שהשתתפו גם בלהקות הבידור שבמועדונים הסלונים, ופיתחו בהדרגה את סגנון ניו אורלינס המוקדם.
3. **סגנון הנגינה הנובע מחיקוי תזמורות הצעידה בהרכבים קטנים:** השאיפה לחקות את העוצמה והתנופה בצליל של תזמורות הצעידה הצריכה מההרכב הקטן סגנון נגינה ייחודי, הפקת צליל בעל עוצמה יוצאת מהרגיל, **ומרקס פוליפוני** של כלי הנשיפה.
4. **ארגונים של כלל כלי ההקשה לתוך מערכת תופים אחת** – שינוי תזמורי משמעותי במוזיקה הפופולארית כולה.
5. נגינה במועדונים סגורים – הובילה לעליית הביקוש לפסנתרני רגטיים סולניים.

סגנון הרגטיים התפתח יותר משלושה עשורים לפני כן. המאפיין הבולט ביותר של נגינתם היה **שילוב פוליריתמי בין מקצב המארש הסדור והמוטעם ביחס לפעמה, לבין מלודיות סינקופטיות** – סגנון ה-"סטרייד". במהרה נפוצו ספרי יצירות של קטעי רגטיים אשר הולחנו על ידי נגנים משכילים, צאצאי הקהילה הקריאולית, כגון גילי רול מורטון וסקוט ג'ופלין.

6. **הדיקסילנד (הג'אז של ניו-אורלינס)** – הכלאה בין הרגטיים הפסנתרני לתוך תזמור רחב (תזמורת קטנה), במטרה לשמש פס קול מוזיקלי לתרבות הבידורית שהתפתחה במועדונים. הדיקסילנד הצמיח דור של **נגנים שהתמחו ביכולות אלתור וסאונד סולני סביב הפראזות וההרמוניה הכתובה**.
7. ה-"סווינג" (Swing) - פיתוח שמיניות הסווינג בניו אורלינס.

8. **ההרמוניה של הדיקסילנד המוקדם** - מהלכים הרמוניים פונקציונליים בסיסיים כגון IV-V-I (מארש) וגם קטעים בהשראת ההרמוניה והמבנה של הבלוז.
9. **השפעת מדיניות ההפרדה על נגני ניו אורלינס** – כפתה התבדלות בין הרכבים של נגנים שחורים לבין הרכבים של נגנים לבנים, אולם ההשפעה ההדדית ניכרה, ומוזיקה שייסודה בבלוז נמהלה במוזיקה שייסודה בלחנים פופולאריים אירופאיים.

ההגירה הגדולה לשיקגו והקלטות הג'אז הראשונות

סגנון ניו-אורלינס הלך וצבר תאוצה, אולם עדין נתפס כ"מוזיקה של שחורים" שיש להתייחס אליה בחשדנות ובהתנשאות. הסווינג נתפס כמחתרתי ואינו יאה לאדם הלבן ותרבותו.

1. **סגירת רובע הבידור סטוריוויל** - בשנת 1917 סגרה עיריית ניו-אורלינס את רובע הבידור סטוריוויל בשל המהומות, ובכך הפכה באחת עשרות נגני ג'אז למובטלים.
2. **מלחמת העולם הראשונה (1914-1917)** דיכאה במעט את התפתחותו של הג'אז.
3. **"ההגירה הגדולה" (The Great Migration)** - ייצור תעשיית המלחמה בערי הצפון, יחד עם גזענות כלפי השחורים בערי הדרום הביאה להגירתם של מיליוני שחורים צפונה. אגדות הג'אז המוקדם כגון ג'לי-רול מורטון, ג'ו "קינג" אוליבר ולואי ארמסטרונג עברו כולם להתגורר ולנגן בשיקגו.
4. **הג'אז של שיקגו** – נטישת מאפייני הסגנון הישן, פיתוח מאפייני הג'אז של שיקגו, האדרת הנגינה הסולנית, נטיעת עקרונות היסוד לג'אז כפי שזה מוכר לנו כיום.
5. **"חוק היובש" בשנת 1920** - מיקומה הגיאוגרפי של שיקגו על הגבול הפרוץ עם קנדה היווה נתיב סחר לא חוקי של אלכוהול, עלייה של הפשע המאורגן ותחום הבידור אשר כלל בתוכו את נגני תזמורות הג'אז-פתיחתם של מועדוני ריקודים רחבי ידיים חייבה גם את הכפלת חברי התזמורות.
6. **התפתחות של תחנות הרדיו ושכיחותן** - הביא לפרנסתם של יותר נגנים ולשגשוגה והרחבת תפוצתה של מוזיקת הג'אז. ככל שהסגנון התפתח, גדלה התזמורת עד שמנתה 10-12 נגנים – חלקם הארי קוראי תווים, שכן ידע זה היה הכרחי לביצוע עיבודים, ואלו יצרו בהדרגה שינויים בסגנון.

התמורות בין ניו-אורלינס לבין שיקגו :

- א. **ההדגשה הריתמית** – מעבר להדגשת הפעמות השנייה והרביעית, "סווינג".
- ב. בנוסף, מעבר ל"שמיניות סווינג".
- ג. שינוי המבנה והמרקם- מנגינה סימולטנית תמידית של כלי הנשיפה, **למודל ה-Head ואלתורים** על בסיס חזרה על מבנה הקורוס.
- ד. הבס עובר מהטובה (שריד לתזמורות הצעידה) לקונטרבס וה- "Walking-Bass".
- ה. תחושת הפעמה עוברת מהבנג'ו למצילות ה- Hi-Hat (2 ו-4) וה- Ride (רבעים ושמיניות סווינג)- תוף הבס והסנר מאבדים את תפקיד שמירת הפעמות למצילות ועוברים לתפקיד של דגשים (Accent).

- סעיף זה יוקדש להצגת השינויים שחלו בג'אז בנקודת הזמן של התבססות מוזיקאי הג'אז מניו-אורלינס לשיקגו. תמורות אלו התאפיינו בין השאר, **בהגדלת הרכבי הנגינה**, אלו השפיעו על מרכיבי המוזיקה בכלל, ועל מרכיב **המרקם (Texture)** בפרט.
 - מרקם הוא מונח המגדיר את יחסי הגומלין בין הקולות, וקשור בחוויה חושית ומוחשית אצל המאזין. המרקם המוזיקלי מוגדר לרוב באמצעות שלושה אלמנטים מרכזיים:
 - א. מספר הקולות ביצירה.
 - ב. המנעד.
 - ג. ארגון הקולות על ציר הזמן – הומופוניה, פוליפוניה וכו'.
- את גוון כלי הנגינה (Timbre, Sound) מקובל לשייך לנושא התזמור (Orchestration).

המרקמים השונים כפי שהתקבעו בהגדרות מוזיקולוגיות:

1. **מרקם מונופוני (Monophonic Texture):** קול אחד. מופיע בעיקר בהקלטות שדה כגון שירי עבודה או שירי אסירים. ההגדרה המילונית למונופוניה היא ביצוע של קו מלוודי בידי מבצע בודד, אולם השיח המקובל כורך גם הכפלות (אוניסון) תחת מרקם זה. מיזוגם של רכיבים מוזיקליים אפריקאים לתוך סגנונות הג'אז והבלוז, הביאו להופעה מחודשת של מונופוניה.
2. **מרקם הטרופוני (Heterophony):** מקרה ייחודי של מונופוניה בו קו מלוודי מבוצע על ידי קולות רבים המבצעים את אותה המנגינה בשינויים קלים - מתוכננים או אקראיים. ספירטואלס בכנסיות מדגימות מרקם זה היטב.
3. **Call & Response - "שירת מענה",** קריאה ותשובה, Call and Response הוא מן המרקמים העתיקים בתולדות המוזיקה, ומהווה התפתחות ראשונית של החד-קוליות. כאמור, מאפיין את שירי העבודה (ובמוזיקה עממית משלל תרבויות אחרות בעולם) ואת מבנה המשפט המוזיקלי בבלוז, כפי שהוצג בפרק הקודם. מהווים מרקם נפוץ גם בסגנונות הג'אז האינסטרומנטליים - תקופת הסווינג והגדלת התזמורות בשנות השלושים עשו שימוש במרקם זה באמצעות דיאלוג בין סקציות הנשפים השונות. במקרים רבים הדיאלוג בין הפסנתר לשאר ההרכב משחזר במוצהר את קריאת המטיף ותשובת הקהל, כחלק מעקרונותיו האסתטיים של סגנון ה-Hard Bop (פרק 8).
4. **מרקם הומופוני (Homophonic Texture):** ישנן שתי הגדרות שונות בתכלית - האחת מתייחסת למרקם המתבטא בציר הזמן – הומוריתמי (כוראליים), והשנייה בתפקוד - קרי סולן (קול) בודד על גבי ליווי. טכניקת עיבוד זו שכיחה מאד בתזמור לסקציות נשפים (Parallel Chords, Close Position) עבור להקות הריקודים בתקופת הסווינג (ראה פרק 5), ובתזמור להרכבים ווקאליים (השכיח שבמרקמים הקוליים ובמיוחד כמובן, במוזיקה הפופולארית).
5. **מרקם פוליפוני (Polyphonic Texture):** מרקם המתבטא ברב-קוליות ובעצמאות (מלוודית וריתמית) היחסית בין הקולות. התפתח באירופה המערבית והוא נפוץ ביותר במוזיקה האמנותית אך הרבה פחות בג'אז- דווקא ניו אורלינס ושיקגו (דיקסילנד וראגטיים), היו גם תקופת השיא של השימוש במרקם הפוליפוני.

לרשימת המרקמים מתווספים מונחים נוספים אשר תורמים לתחושה המרקמית, למרות שהם יותר טכניקות, הוראות ביצוע או סגנונות. הם אינם מהווים מרכיב זהותי באף אחד מסגנונות הג'אז אך יופיעו פה ושם ביצירות שונות: קנון, פדל (נקודת עוגב, ראו פרק 8).

המלצות למורה:

- הנושא המרכזי בפרק זה הוא **מרקם** - תקופה זו מייצגת תחנה חשובה בגיבוש המרקם של הסווינג. מומלץ לתרגל עם התלמידים זיהוי הסגנון באמצעות מאפייני המרקם, ובתוך כך שימת לב לשינוי של הגוון עם המעבר לשיקגו.
- מומלץ כבר בפרק זה לעבור על הכלים השונים ולהכיר את צורתם, דרך הפקת הצליל ובמיוחד את הסאונד של כל כלי וכלי, זאת לקראת הפרק הבא.

רשימת האזנה מלאה

דוגמאות לחומר לעיל:

שיר	הערות
Maple Leaf Rag / Scott Joplin	סגנון הרגטיים
Livery Stable Blues / Original Dixieland Jazz Band (1917)	קטע הג'אז האינסטרומנטלי המקורי הראשון שהוקלט, התנועה הפוליפונית של כלי הנשיפה וסגנון הנגינה של ניו-אורלינס
Dr. Jazz / Jelly Roll Morton	התמורות בין ניו-אורלינס לבין שיקגו
Dipper-Mouth Blues / King Oliver	התמורות בין ניו-אורלינס לבין שיקגו
Is There Anybody Here That Love My Jesus	ספירטואלס בכנסיות המדגים מרקם הטרופוני
Stompin' At The Savoy / Chick Webb or Benny Goodman	Call and Response
So What / Miles Davis	Call and Response
Moanin' / Jazz Massangers	Call and Response

פרק 5

תקופת הסווינג

- סגנון הג'אז **שנולד בניו-אורלינס והתגבש בשיקגו, המשיך את נדודיו בתחילת שנות השלושים לעיר ניו-יורק** שהתפתחה להיות המרכז התרבותי של ארה"ב ואולי של העולם כולו.
- כמה מאורעות שכדאי לציין לפני שנצלול למרכיבי התזמור והמצלול:
 1. **ניו יורק ורובע הארלם** - המשבר הכלכלי הגדול (1929), איבוד מקומות עבודה של רבע מהאוכלוסייה, חוק היובש והתרחבותם של שכונות השחורים בשולי הערים הגדולות הביאו לפריחה עצומה במועדוני הלילה, ובעיקר בהארלם.
 2. **ברודוויי, מחזות זמר ו-Tin-Pan Alley** – עלייתם של המיוזיקלס העלו את הצורך בכתיבת להיטים אשר תפסו את מקומם כאמור (פרק 2) אל תוך רפרטואר הג'אז. "סמטת טין-פאן" אכלסה את המפיקים הגדולים ואת המעבדים המוזיקליים שכתבו למחזות הזמר שהועלו בברודוויי ועבור המוזיקה הפופולרית באופן כללי. תעשייה זו זכתה לכינוי "סמטת טין-פאן" (Tin-Pan Alley).
 3. **התזמורות הגדולות (Big Bands)** - אלפי רוקדים ומבלים התנקזו כאמור למועדונים הרבים. טובי הנגנים ניסו את כוחם להצטרף לאחת מהתזמורות המפורסמות, כמו אלו של פלצ'ר הנדרסון, בני גודמן, דיוק אלינגטון, קאונט בייסי, גלן מילר, צ'יק ווב ועוד. עליית הרדיו ותפוצתו (שידורי ה"חוף לחוף" - Coast to Coast בארה"ב) הביאו לפרסום רב למוזיקה.

בשיאן מנו הלהקות הגדולות כ-18-15 נגנים שנחלקו ל-3 חטיבות (צורת ישיבה לפי סקציות):

- א. כלי הנשיפה ממתכת (Brass Section): 4 חצוצרות ו-4 טרומבונים (לרוב 3 טרומבונים ועוד טרומבון בס)
 - ב. כלי הנשיפה מעץ (Reeds): 5 סקסופונים (2 אלט, 2 טנור וסקסופון בריטון).
 - ג. חטיבת קצב (Rhythm Section) - בס, תופים ולעיתים גם פסנתר וגיטרה.
 - ד. חלק מהתזמורות העסיקו זמר/ת סולנית או קבוצת זמרים, ואלו כמובן מהווים חטיבה נפרדת.
- לעיתים תוגברה חטיבת כלי הנשיפה מעץ בקלרינטים ו/או חלילים, הרחבה של חטיבת המתכת ע"י קורנט, קרנות וטובה. זאת ועוד, ריבוי **אפקטים** המושגים באמצעות עמעמים המעניקים גוונים נוספים ומעשירים את האפשרויות העומדות בפני המתזמר.
- בתקופות מאוחרות יותר, עם כניסת השפעות לטיניות לרפרטואר, מקובל היה להעשיר את חטיבת הקצב בכלי הקשה מסוגים שונים.

תזמור ומצלול

- כעת נסקור כמה מן המצלולים התזמוריים שאפיונו את התקופה באמצעות כמה קטעים, תזמורות ומעבדים.
1. **תזמורתו של פלצ'ר אנדרסון** – טכניקת "Block Chords" במרקם הומופוני (הומוריתמי, כאמור - מס' קולות אך במקצב וכיווניות זהה).

2. **תזמורתו של בני גודמן** - הצטרפות אנדרסון לתזמורתו של הקלרניתן בני גודמן. הידוק הכתיבה בסקציות של אנדרסון לתוך סימן ההיכר הבולט של התזמורת – סחף וליטוש. הפיכת התזמורת לתזמורת הריקודים המבוקשת ביותר.
3. **תזמורתו של גלן מילר** - פעלה במחצית השנייה של שנות השלושים וזכתה להצלחה. תפקידו המכריע של האנסמבל הקולי שליווה אותם (The Modernaires) בעיצוב הסאונד הייחודי לתזמורת, במיוחד בקריאות "היי-הו" ואפקטים קוליים שונים. מאפיין נוסף לסאונד – העדפת הנגינה ב**אונגטון** (נגינה חד קולית או באוקטבות) על פני על ה-Block-Chords.
4. **תזמורתו של דיוק אלינגטון** - פסנתרן סטרייד שהגיע לנוי יורק ב-1923. מעבר ל-"מועדון-הכותנה" (Cotton Club) בשנת 1927 - שם שימשו כלהקת הבית במשך 4 שנים. גיבוש ושכלול החשיבה התזמורתית שייחדה אותו והבדילה את תזמורתו משאר תזמורות הריקודים. שלושה גורמים מבליטים ומייחדים את המצלול הייחודי של תזמורתו :
 - א. **הבלטת המייחד בכל כלי** והמיוחד בכל נגן תוך פירוק הסקציות וחיבור בין כלי נגינה לכדי **מיזוגים מצלוליים מיוחדים** ובלתי שגרתיים.
 - ב. **התזמורת כאנסמבל של סולנים** – מתן מקום ליחודיות ולסאונד האישי של הנגנים (החצוצרן גיימס מיילי).
 - ג. **התייחסות ליצירותיו כיצירת אמנות ולא מוצר בידורי**. בין אלו ייזכרו במיוחד היצירות שהלחין במטרה להנציח את תרומת השורשים האפריקניים ויצירותיו הארוכות החורגות מאורך סטנדרטי של להיט ריקודים.

בספר הלימוד מפורטים כמה עיבודים יחד עם פרטיטורות נלוות וניתוחי מרקם ומבנה לאורך הביצוע – **להטמעה והבנה עמוקה יש להתעכב על שמיעתם והבנתם בכיתה.**

- סימנים ראשוניים לדעיכת הסגנון והתקופה. ארה"ב הצטרפה באופן רשמי למלחמת העולם השנייה, ולצד מצב הרוח הלאומי הירוד, תרמו לדעיכת סגנון הסווינג מספר גורמים נוספים :
 - א. גיוסם של נגנים רבים לצבא ופירוקן של התזמורות.
 - ב. עלויות תפעול יקרות של התזמורות לצד משבר כלכלי וצמצום נדרש.
 - ג. שביתת נגנים בענייני תמלוגים מול חברות התקליטים.
 - ד. עליית הדחף לביטוי אישי על פני הסאונד התזמורתי האחדיד, יחד עם הרצון לייצר מוזיקה אמנותית יותר ובידורית פחות.

כל אלו יובילו לעלייתו של סגנון חדש לאחר מלחמת העולם השנייה, בתחילה במחתרת ואט אט גדל למעבר לכך, הבי-בופ.

המלצות למורה:

יש להתעכב על ניתוח והאזנה של כמה יצירות ביג בנד, על מרכיביהם המבניים (עיבודי הקורסים השונים), המצלוליים והמרקמיים. מומלץ להכיר מעט את רשימת היצירות העצומה והמגוונת שהשלים אלינגטון עד מותו, הכוללת סטנדרטים, מוזיקה לתזמורת ג'אז (ביג-בנד) ומוזיקה אמנותית, סוויטות ויצירות ארוכות וכן מוזיקה לסרטים ותיאטרון.

רשימת האזנה מלאה

דוגמאות לחומר לעיל:

שיר	הערות
Hotter Than 'Ell / Fletcher Henderson	Block Chords במרקם הומופוני
Sing Sing Sing / Benny Goodman	צורת התיפוף השבטית של המתופף ג'ין קרופה
In The Mood / Glenn Miller	העדפת הנגינה באוניסונו (נגינה חד קולית או באוקטבות) על פני על ה-Block-Chords.
East St. Louis Toodle-oo	תזמורת מוקטנת: 3 סקסופון, 2 חצוצרות ובנוסף, טרומבון, סוזפון, בנג'ו, פסנתר ותופים.

פרק 6

קנזס סיטי: ג'אז בצומת דרכים

התפתח והתגבש בתקופה מקבילה לסגנון הסווינג הניו-יורקי, גם כאן, אופיין בעלייתן של כמה תזמורות, כשהמפורסמת שבהן היא תזמורתו של הפסנתרן קאונט בייסי (Count Basie).

ייחודו של סגנון קנזס-סיטי ביחס לסגנון הניו-יורקי ניכר במאפיינים הבאים:

1. הישענות ברורה על הבלוז מבחינה סגנונית וצורנית.
2. מרקם ליווי פשוט שהתבסס על ריפים (Riffs) וקריאות ותשובות (Call and Response) ותבניות בוגי-ווגי בין הסולן לבין שאר התזמורת או בין הסקציות.
3. מרכזיותה של חטיבת הקצב, אליה נוספה דרך קבע הגיטרה.

- בספר ניתן להתבונן בתווים של הקטע *Jumping at the Woodside* כמו גם בתוכנית הטונלית שלו.

ניתן לומר כי הג'אז, שהתפתח כמיזוג בין כמה תרבויות מוזיקליות, נע תמיד בין הקוטב "האירופאי" המלוטש והמסוגן (סווינג ניו-יורק), לבין הקוטב "האפריקאי הבלוזי והמחוספס" (קנזס-סיטי).

תכנית טונלית

1. תיאור תמציתי (מילולי/גרפי) של האזורים הטונליים לאורך היצירה, תוך מתן הסבר ונימוק מוזיקלי לחוקי המשיכה הגורמים להתקדמות זו, ובהלימה לצורת (form) היצירה.
2. נקודת המוצא ביחס למוזיקה טונלית היא כי קיים אזור (טונלי) כלשהו המהווה נקודת משיכה להתרחשויות המוזיקליות השונות בכל רגע נתון (טוניקה, בית, פתרון) - המוטיבציה להתקדם בין חלקי היצירה, היא תולדה של תנועה מאזור הרמוני אחד לאזור הרמוני אחר. האוזן מזהה את ההשתנות כאחד מקווי התייחסות הצורניים.
3. "האזור ההרמוני" או Key Area - המהלך ההרמוני איננו האקורדים שממנו הוא בנוי אלא נקודת המוצא ובמיוחד נקודת היעד.

אלתור

1. אלתור מבוסס הרמוניה – קוים מלודיים גליים ללא מאפיינים מוטיביים כלשהם, צלילים שותפים הם צלילי המודוס או הארפג' המגדיר את האקורד הנתון. הסולו איננו יותר "מנגינה מסביב למנגינה" (Round the melody), אלא אלתור מבוסס הרמוניה (למידה דרך התבוננות חוזרת בקטע *Jumping at the Woodside* - חלק B).
2. אלתור המתבסס על האקורד או על המודוס המקומי בכל תיבה נתונה, ללא קשר עם המלודיה המקורית. כדוגמת גרסתו של קולמן הוקינס לסטנדרט *Body And Soul* (1939). גישה חדשנית לסוגיית האלתור-

הוקינס מתחיל את הסטנדרט "מסביב למנגינה" כנהוג, אך לאחר 8 תיבות מתחיל לדבר בשפה האלתורית החדשה.

המלצות למורה :

פרק זה מציג 3 נושאים עיקריים. נושא כרונולוגי/תולדותי - המצלול הייחודי של סגנון קנזס סיטי; ושני נושאים תיאורטיים הנגזרים ממנו – התוכנית הטונלית והאלתור מבוסס הדרגה.

א. שימו לב כי בספר ישנן דוגמאות לתוכנית טונלית בתוספת כמה תובנות אליהן יש לשים לב, באם ברצונכם להשתמש בשיטה זו. מומלץ לתרגל עריכת תמציות הרמוניות כשלב מכין ללימוד ההרמוניה בפרקים הבאים.

ב. אלתור מבוסס הדרגה: ראשית כדאי לחזור על העיקרון המבני של Head-Solos-Head, ולתרגל את זיהוי המהלכים ההרמוניים וקווי התיחום המבניים משמיעה.

ג. לצד זאת מומלץ להאזין ולאפיין את ההבדלים בין גישת האלתור המוקדמת אצל סולנים דוגמת בני גודמן ולואי ארמסטרונג לבין האלתור המודרני.

ד. האלתור איננו מונח בלעדי או ייחודי למוזיקה הפופולארית בכלל או לסגנון הג'אז בפרט. האלתור הוא מרכיב פרקטי יסודי ביותר בכל התרבויות המוזיקליות ובאפשרותכם להתייחס לכך.

רשימת האזנה מלאה

דוגמאות לחומר לעיל:

שיר	הערות
Jumping at the Woodside / Count Basie	מאפייני סגנון קנזס סיטי
Basie Boogie / Count Basie	מאפייני סגנון קנזס סיטי
Body And Soul / Coleman Hawkins	אלתור בסגנון החדש

פרק 7

הולדת הביבופ לאחר מלחמת העולם השנייה

העשור הרביעי של המאה העשרים, אשר נפתח בשיגעון הריקוד וטירוף הסווינג (Swing Madness) - כאמור, הן בתזמורות בניו-יורק והן בקנזס סיטי, התאפיינו בנסיקת הפופולאריות של סגנון הג'אז והתאמתו למכנה משותף רחב.

הסיבות להתפרקות ה-Big Bands והתגבשות ההרכב הקטן:

1. מכלול הסיבות אשר הוזכרו בסוף פרק 5.
2. חידוד הנושא הגזעי לאחר חזרתם של החיילים השחורים משדה הקרב - הנגנים השחורים לא יהיו עוד ליצנים עבור קהל הרוקדים הלבן, הבדלי המעמדות על רקע צבע העור במועדוני הריקודים נראו כעת ברורים ומשפילים, ועוררו תסיסה בקרב הנגנים.
3. רצונם של נגני ההרכבים לבוא לידי ביטוי כסולנים, כווירטואוזים ומעל לכל – כאימפרוביזטורים וכאמנים.

העשור הרביעי מסתיים כעת במצלול שונה ונועז. הג'אז הופך, מצורת הבידור העיקרית לאמנות מסוגננת למביני עניין ושוחרי הסגנון – סגנון הבי-בופ אשר פרח בסיום מלחמת העולם ה-II.

נגני Big-Bands כגון הסקסופוניסט צ'רלי פרקר, החצוצרן דיזי גילספי, הפסנתרן באד פאוול, המתופף מקס רואץ' ואחרים התאספו לאחר שעות העבודה ויצרו **סגנון חדש המבוסס על הרכב קטן, הנותן במה מרכזית לנגן הבודד ולאלתור הספונטני** - המפגשים ביניהם התבצעו בשעות הקטנות של הלילה, כמעט במחתרת, במועדונים קטנים ובנוכחות קהל מצומצם אשר מנה בעיקר נגנים אחרים וקומץ משוגעים לדבר.

מאפייני הבי-בופ הכלליים:

1. **הרכב הנגנים** האופייני לסגנון הביבופ כלל חטיבת קצב (בס, תופים ופסנתר) ונשפן אחד או שניים (סקסופון וחצוצרה), לעיתים היה גם גיטרה, טרומבון או שירה.
2. **האלתור הוא המרכז**. המבנה הסדור של מוזיקת הריקודים נפרץ לחלוטין.
3. **המלודיה איננה העיקר**, אלא המהלך ההרמוני שעליו מאלתרים (שימוש נרחב בקונטרפיקט - בהמשך פרק זה).
4. **האלתור מבוסס אקורד/מודוס** ולא מנגינה, ומכאן החל פרשנות להתייחסות האלתור לדרגה המתחלפת, צלילי האקורד (למשל שימוש בארפג'י) והדגשת צלילי המודוס הנותרים (צלילי המתח), תוך שימוש בצלילים עוברים ומובילים (leading tone, passing tone).
5. **שיפור היכולות הטכניות והרחבת הפרשנויות ההרמוניות כמאלתרים** – כפועל יוצא של חיפוש מצלול ייחודי לכל נגן, בשילוב עם המהירות הגבוהה של קטע הביבופ.
6. **מאפייני המלודיה - מנעד רחב מאוד, מנגינה שאינה לירית-קונטור גלי וקופצני, שימוש נרחב בסינקופות, הטעמה משתנה והזזות ריתמיות.**

- בנובמבר 1944 הסתיימה שביתת ההקלטות שנמשכה למעלה משנתיים. תקליטי ביבופ החלו לצאת ושנת 1945 הייתה לשנת המפץ הגדול בו זכה סוף סוף הסגנון לחשיפה ולתיעוד הראויים לו.
- פרקר, גילספי וחבריהם הקליטו בתחילת שנה זו לחוד וביחד מספר עצום של הקלטות הנחשבות היסטוריות וחלוציות.

Bass-Lines – סוד הבס המהלך (Walking-Bass):

- לאורך תולדות המוזיקה המערבית מצאנו מאפיינים וטכניקות בס שונות, בהן שימש הבס כגורם מכריע בהיבט ההרמוני, הריתמי, ומכאן גם המרקמי - קנטוס פירמוס, בס ממוספר ובס-אוסטינטו בתקופת הבארוק, בס-אלברטי ועוד. כך גם בתקופות המוקדמות יותר של הג'אז – הטובה או יד שמאל של הפסנתרן (בנגינת שורש האקורד על הפעמה החזקה או תבניות ארפגיות שונות (בסגנונות כמו בוגי-ווגי).
- תהליך דומה לזה שצוין לעיל עבר גם על אופי נגינת הקונטרבס, עליו הוטל להביא לידי ביטוי את המהלך ההרמוני אך ללא יצירת מנגינה מובחנת ובולטת, תוך שמירה על תחושת הפעמה.

מאפיינים בסיסיים של ה-Walking-Bass:

1. תחושת פעמה תמידית (על פי רוב ברבעים).
2. ייצוג מתמיד ושל האקורד והמהלך ההרמוני.
3. נגינה ברובה בסקונדות, ושבירתם לעיתים, באמצעות שינויי כיוון, קפיצות ומעברי רגיסטר.

מאפיינים הרמוניים:

מבין חומרי הגלם המוזיקליים שמור מקום מיוחד ללימוד ההרמוניה ולניתוח ההרמוני- למעשה, עבור מוזיקאים רבים, המושג "אנליזה" הוא מילה נרדפת לניתוח-הרמוני בלבד זאת מאחר וחלק עיקרי מהאתגר העומד בפני נגן הג'אז הוא "לאלתר" (כאמור, בהתאם להתקדמות הדרגות).

1. הרמוניה טונלית ופונקציונלית בעיקרה - שימוש במשיכת הצלילים האירופאית, צליל מוביל וכו'.
2. תכנית טונלית פשוטה – מעבר לאזורים טונליים קרובים לסולם המקור (אזור סובדומיננטי או דומיננטי לסולם המקור).
3. מעבר הדרגתי מהאקורד (המצלול) המשולש לספטאקורד המרובע.
4. אפיזודות מודאליות וצלילים זרים הנגזרים ממיזוגם של צלילים מתוך סולם הבלוז, מינוריוזיה והשאלות שונות.

לחזרה על מאפייני הרמוניה פונקציונלית מערבית, אשר עומדת גם בבסיסה של השפה הג'אזית, יש לעיין בפרק זה, בספר הלימוד.

קדנצות במסגרת הדיאטונית:

מעצם שמה, מבטאת הקדנצה את **היעד** ההרמוני (קדנצה, Cadence = נחיתה) - הקדנצה יוצרת את הדחף לנוע לאזור טונלי מסוים. המוזיקה הפופולרית – בהיותה מוזיקה טונלית ברובה, מנותחת באמצעות אותם המינוחים הקדנציאליים המשמשים את המוזיקה האמנותית:

- א. **קדנצה אותנטית (או מלאה)** – מדומיננטה ליעד הטונלי שלה, הטוניקה.
- ב. **חצי קדנצה (אתנה דומיננטי)** - קדנצה אשר מגיעה לדומיננטה ומותירה תחושת אי-הגעה ליעד (Turnaround – פרק 10).
- ג. **קדנצה פלגלית** - תנועה מסובדומיננטה (על פי רוב דרגה רביעית) לטוניקה. הביטוי המוכר ביותר לקדנצה הפלגלית נמצא בבלוז המסורתי (ראו פרק 3).
- ד. **סיום מדומה** – היעד הטונלי של הקדנצה הינו תחליף פונקציונלי לטוניקה - דרגה שישית או שלישית.

המהלך ההרמוני הפונקציונלי בג'אז-בלוז וב-Rhythm Changes:

- בפרק 3 סקרנו את התפתחות הבלוז וציינו את המעבר מהבלוז המסורתי הפלגלי אל עבר הבלוז הפונקציונלי בעל הקדנצה האותנטית.
- בהמשך, **התאפיין הבלוז הביבופי בדחיסות הרמונית ושיבוץ של טכניקות הרמוניות** אשר ייסקרו כעת ובפרקים הבאים.
- **מאפיינים ודגשים הנגזרים מתוך הסטנדרטים Billie's Bounce ו-Straight No Chaser:**
 1. התוכנית הטונלית מראה בבירור כי המהלך ההרמוני מכיל תנועות חזקות ותוכנית טונלית בהתאם לכיוונויות הפונקציונליות (ולא פלגלית).
 2. הבלוזים הנדונים הם בלוזים מז'וריים, אולם הדרגה ה-I והדרגה ה-IV מאמצות את מדרגות סולם הבלוז, כלומר שהמדרגה ה-7 וה-3 (שהינן צלילי הספט של דרגה I ו-IV בהתאמה) מונמכות. **משום כך יש לסמן דרגות אלו כ- I⁷ או IV⁷ במפורש** (ולא להסתפק ב-I ו-IV).
 3. **המהלך II-V הוא הרחבה של דרגה V**, בין אם המפעם ההרמוני הינו חצאי תיבות ובין אם תיבה מלאה (ראו פרק 3).

הבהרות חשובות לשלב הידע הנוכחי (כמורים חשוב להבין כבר בשלב זה):

- הדרגה ה-II גוזרת את איכותה מאקורד המטרה - אקורד המטרה של המהלך בתיבה 8 הינו Gm, כלומר, הדרגה ה-II של סול מינור אמורה הייתה להיות אקורד מוקטן. **בשלב זה נסתפק בניתוח** (השגוי לכאורה) שלעיל. תופעה חריגה זו **תוסבר בפרק 9** - אקורדים מושאלים ומיקסטורות.
- בתיבה 2 ובתיבה 5-6 אנו מוצאים תופעה חריגה נוספת - IV° . זהו מהלך אידיומטי נפוץ ביותר אשר כרגע יסומן כדרגה IV, והוא יוסבר בפרק 10 ("המקרה המיוחד של האקורד המוקטן").
- ה-Turnaround הוא מהלך קדנציאלי פנימי אשר תכליתו נגזרת משמו – חזרה לתחילת הקטע (מקביל לסימון הקלאסי DC). האפשרויות הגלומות במהלך זה ייסקרו בהרחבה בהמשך (ראה פרק 10 – המטריצה של ה-Turnaround).

1. **מהלך של דומיננטות עוקבות** הניתנות להסבר מילולי כ"חמישית של חמישית של חמישית" וכן הלאה. מהלך זה הוא **מהלך אידיומטי בצורה הקבועה של ה-Rhythm Change** (V/vi ועד V שתוביל חזרה ל-I).
2. על פי רוב יופיע במשפט השלישי של הקטע (B בצורת A-A-B-A, ראו פרק 2).
3. **אין צורך לנתח כל אחת מן הדרגות המרכיבות אותו, אלא לתחום אותו ולסמנו כדומיננטה מורחבת (E.D).**

דוגמא מעניינת המציגה את אחת הווריאציות האפשריות למהלך זה ניתן למצוא בשיר *Stompin' At The Savoy* (ראו פרק 5), שם מהלך הדומיננטה המורחבת נראה כך:

תיבה	1	2	3	4	5	6	7	8
אקורדים	Gb7 G7	Gb7	B7	B7	E7 F7	E7	A7	Ab7
תוכנית טונלית	E.D	-	-	-	-	-	subV/v	V

הדרגה הרביעית מופיעה כ-ספטאקורד דומיננטי **הממשיך לשרשרת של ספטאקורדים**. ניתן לראות את מהלך הדומיננטה המורחבת בבירור, עד להגעתו ל- A^7 , שהוא עצמו דומיננטה תחליפית המובילה לחמישית.

שימו לב- לעיתים עלולים להתגלות פערים בספר (ובכיתה) בין הצגת תקופה כרונולוגית מוקדמת יחסית, לבין היכולת להעמיק במרכיב מוזיקלי מסוים שעוד לא הובהר ונלמד בהרחבה, בהתאם למבנה ומהלכי הבלוז.

מהלכי II-V נסמכים ואזורי מטרה

- מהלכי II-V מהווים טכניקה מקובלת מאוד ליצירת הדחיסות ההרמונית המאפיינת את הרמוניית הבי-בופ.
 - **הספר מציג את מהלכי ה-II-V בעזרתו של הסטנדרט Confirmation** (צ'ארלי פארקר) מציג מהלך הרמוני מפותח ומאתגר לניתוח.
 - כמה הבהרות העולות מהניתוח בספר:
1. **רישום צלילי מתח או סוג האקורד** – בסגנון זה יש לכתוב רק במידה וצלילי האקורד (או המתחים) אינם חלק מסולם המוצא או סולם האקורד המטרה.
 2. **סימון II-V ביחס לאזור המטרה, גם אם אקורד המטרה שונה**. מלאכת האנליזה היא להסביר את הקונפליקט בין המצוי למצופה.
 3. **סימון אקורד המטרה ביחס לשורש סולם המוצא**. בשלבים מתקדמים יותר בספר זה נלמד להסביר את הקשר בין דרגה bVI, לבין סולם המוצא והמהלך שמוביל חזרה אל סולם המוצא. כעת נתמקד בהיותה של דרגה זו כרומטית לסולם ובעצם, כעל יעד הרמוני (Target) מקומי.

המוזיקולוג אלן פורט קובע בספרו "תור הזהב של הבלדה האמריקאית" כי בצורת AABA, לרוב חלק B (Bridge) יתחיל או ינוע לעבר יעד סובדומיננטי (כלומר, ימצא באזור סובדומיננטי - דרגה IV על פי רוב). חלקו השני של הברידג' ינהל על-פי רוב, מסע טונלי חזרה לעבר סולם המוצא (חלק A...).

- "ספר השירים האמריקאי" (Real Book) – כינוי נפוץ לקורפוס שירים ששימש תשתית זמינה לאלתור משותף.
- הגדרת המונח קונטרפיקט – גרסה מלודית חדשה לשיר קיים. אלתור קטעים חדשים שהתבססו (באופן רופף או מדויק) על אותו מהלך הרמוני, בהתבסס על ספר השירים האמריקאי.
- המודל ההרמוני שהולחן כקונטרפיקט יותר מכל סטנדרט אחר, הוא שירו של ג'ורג' גרשווין *I Got Rhythm* (1930) מתוך המחזמר *Girl Crazy*. שיר זה זכה למספר כה רב של קונטרפיקטים עד כי המהלך ההרמוני של השיר וצורתו זכו לכינוי *Rhythm Changes*.
- חלק B של *Rhythm Changes* יהיה תמיד דומיננטה מורחבת (E.T) – נדגיש כי במרבית הרית'ם-צ'יינג'ז חלק B איננו מולחן ומשמש מעין חלק "מנוחה" שבו מנגנת רק חטיבת הקצב.

המלצות למורה:

ההיבטים האנליטיים בפרק זה ובפרקים הבאים, עוסקים ביסודות הניתוח ההרמוני. מטבע הדברים מדובר בפרק אשר יש להקדיש לו נפח זמן גדול יחסית לפרקים האחרים.

יש לזכור כי לימוד ההרמוניה, על פי רוב, נעשה בשני ערוצים מתודיים עיקריים:

1. "הירמון" – יצירת מהלך אקורדים הנשען על מוסכמות, כללים וחוקים מסוימים.
2. "ניתוח הרמוני" – לימוד השפה ההרמונית של ז'אנר מסוים מתוך אוסף יצירות מהז'אנר.

החלקים התיאורטיים בפרק זה מתבססים באופן מוחלט על ידע קודם – יש לחדד את המשמעויות הפרקטיות של הידע וללוות את התוכן שבפרק זה בעבודת תרגול כדלקמן:

1. פיתוח שמיעה טונלית: צלילים יציבים, פעילים וכרומטיים בסולם.
2. פיתוח שמיעה הרמונית: בעיקר הפנמה והטמעה של מהלכי II-V-I.
3. נגינה: תרגול מהלכים הרמוניים טונליים באמצעות הסטנדרטים שניתנו כדוגמאות.
4. כתיבה: קו בס (Bass Line) פשוט. סולו כתוב פשוט.
5. תיאוריה: חזרה על סוגיית הדומיננטה השניונית בהיבט ההרמוני הפונקציונלי, וטיפול במונח II-V לעומקו.
6. אזכור של המתחים הטריציאליים עד 13.

ברשימת ההאזנה שבסוף פרק זה מופיעים מספר צמדים של מקור וקונטרפיקט.

שיר	הערות
Ko Ko / Charlie Parker (1945)	מאפייני המלודיה בבי-בופ
Straight, No Chaser / Thelonious Monk	
Salt Peanuts / Dizzy Gillespie and Charlie Parker	הקלטות הנחשבות היסטוריות וחלוציות לאחר שביתת חברות התקליטים, דומיננטה מורחבת
Sorta Kinda	הקלטות הנחשבות היסטוריות וחלוציות לאחר שביתת חברות התקליטים
Dizzy Atmosphere	
Groovin' High	
When The Saints Go Marching In	דוגמא בספר הלימוד לסגנונות נגינת בס אופייניות החל מסגנונות הג'אז המוקדמים ועד ל- Walking Bass, באמצעות עיבודי בס
Billie's Bounce / Charlie Parker	טכניקות הרמוניות בבלוז בי-בופ
Straight No Chaser / Thelonious Monk	
Stompin' At The Savoy	דומיננטה מורחבת
Confirmation / Charlie Parker	מהלכי II-V נסמכים ואזורי מטר
I Got Rhythm / George Gershwin (1930)	שיר שזכה למספר רב של קונטרפקטים
Anthropology / Bud Powell	קונטרפקט ו- Backdoor Progression

פרק 8

"הארד-בופ"

- בטרם נצלול למאפייני ה-Hard Bop עלינו להדגיש מורכבות מסוימת אשר תלך ותגבר עם התפתחות סגנונות הג'אז לאורך ציר הזמן - המאה העשרים מתאפיינת בהאצה ניכרת של תהליכים טכנולוגיים, חברתיים, ותרבותיים, וככל שהעשורים במאה זו מתקדמים, מתקצר מאד משך הזמן המיוחס לכל תקופה וסגנון.
- **אם בתחילת המאה הופיעו הסגנונות בזה אחר זה, ונמשכו כעשור בקירוב, הרי שמתום מלחמת העולם השנייה הופיעו כמה סגנונות בערך באותן השנים כשהם זוכים לתקופת הבשלה וחשיפה מהירים, לפריחה מואצת, ולפופולריות קצרת מועד עד שייפנו את מקומם "לדבר הבא".**

רית'ם אנד בלוז, שורשים בפטיסטיים ו"מוזיקה שחורה"

המונח Rhythm and Blues (R&B) מתייחס לסגנון מוזיקלי שהלך והתפתח באולמות הריקודים – בעיקר בריכוזי הגטאות של האוכלוסייה השחורה אשר נוצרו בשולי הערים הגדולות שלאורך המיססיסיפי, בעקבות ההגירה הגדולה (ראה פרק 4).

מאפייני העיקריים של ה-R&B :

1. שמירה על המבנה הקשיח של הבלוז המסורתי (ראה פרק 3).
2. תבניות ליווי קבועות (ראה פרק 6 : בוגי-ווגי).
3. מקצב המתבסס על שמניות סווינג.
4. מבנה הרכבי ה-R&B - כללו על פי רוב חטיבת קצב, כלי נשיפה אחד או שניים (סקסופון הטנור, המזכיר בגוון שלו את הצרידות המאפיינת את זמרי הבלוז, הופך לכלי הנשיפה הנפוץ בהרכבים אלו), ומרבית ההרכבים כללו גם זמר וזמרות ליווי.

ה-R&B היווה אנטיטזה "שחורה" וקשוחה לסגנון הסווינג שהלהיב את אמריקה הלבנה. חלוקה דיכוטומית זו, ל"מוזיקה-שחורה" ול-"מוזיקה-לבנה" תהווה מפתח להבנת שורשי סגנון ה-Hard Bop ותשובתו לסגנון הביבופ שקדם לו ולסגנון ה-Cool, אשר צמח במקביל אליו.

- בי-בופ כמוזיקה למוזיקאים – התרחקות הבי-בופ מהקהל הרחב בסוף שנות הארבעים על אף בשלותו התיאורטית.
- התפתחו שני תתי סגנונות אשר במידה רבה מהווים ניגוד לסגנון הביבופ: ה-Cool-Jazz (בפרק הבא), וה-Hard Bop - כל אחד מן הסגנונות התיימר להבליט מרכיבים מסוימים אשר נזנחו או טושטשו בסגנון הבי-בופ בפרט והתפתחות הג'אז בכלל.
- את החלל שנפער, במיוחד בקרב המאזינים בני הקהילה השחורה, מילאו סגנונות אשר ביטאו חזרה אל הגוספל ואל הספירציואלס, ובמיוחד "חזרה אל הבלוז הישן והטוב" – אשר ביטא סוג של אמירה חברתית, תרבותית ופוליטית.

1. חתימת הגוון הייחודית של סגנון הספירצואל ומיזוגו לתוך סגנון ה-Hard Bop.
2. השפעת המצלול של מוזיקה מהכנסייה הבפטיסטית – צליל האורגן ולעיתים מלודיה המזוהה כקריאות המטיף.
3. מאפייני הקריאה-תשובה המזוהים עם שירי העבודה אשר נסקרו בפרק הבלוז.
4. השפעת הגוספל (ראו פרק 3).
5. חזרה לשורשי הבלוז.

- מאפייני הסגנון המופיעים בקטע Mercy-Mercy-Mercy בביצועו של קנונבול אדרלי ובהלחנתו של ג'ו זאווינול:
- הצורה החריגה A-B-C-D עשויה להישמע כרצף של קריאות הבוקעות מפי מטיף בכנסייה בפטסטית.
 - אינפורמציה מלודית בסיסית ורפטטיבית, ופשטות ריתמית והרמונית.
 - מהלך המזכיר במידה רבה את קדנצות ה"אמן" הפלגליות הזכורות לנו מהכוראל הבארוקי.
 - Pedal- Point – במחצית הראשונה של השיר.

הרחבות הרמוניות, קלישאות ופדאלים – סוד הבס הנעלם

- החזרה אל "הבסיסי" ו"הפשוט" המאפיינת את הרפרטואר ההארד-בופי.
- טכניקות הרמוניות משלימות: הקלישאה הקווית או קלישאת הבס, והפדאל - תנועה הרמונית ארוכה שאיננה משתנה מבחינה פונקציונלית, אך כדי להעשירה ולתבלה מתקיימת תנועת אקורדים מסוימת שאיננה משפיעה על תפקוד האקורד או המהלך.

פדאל (Pedal- Point):

- איזור טונאלי הנמצא כולו על אותו אקורד: תחושה של סטטיות פונקציונלית מחד ובניית מתח ותנועתיות מאידך. הניתוח הוא בהתאם למתרחש במהלך ההרמוני.
- יצירת מתח בין צליל הפדאל הסטטי לבין האקורד המשתנה – ללא שינוי פונקציונלי.
- אמצעי לבניית מתח הרמוני מתוך היעדר תנועה.
- מהלך הרמוני הסוגר את הקטע - מעיין קדנצה ו/או הרחבה של המהלך הקדנציאלי המוכר מן הבארוק $I_4^6 - V(7)$. עשוי להימצא פעמים רבות בחלק ה-Coda של הקטע או בפסוק הסיום, כמו בסטנדרט – לרוב, פדאל מסוג זה יהיה על גבי שורש החמישית של סולם המוצא.
- במקרים רבים מקובל להתחיל קורס אלתור בפדאל בס כאמצעי לבניית מתח מדורג.

הקלישאה הקווית (Line-Clichés):

- Line-Clichés (תסומן כ-LC) או קלישאת הבס, Bass-Clichés (תסומן ב-BC), מציגה מקרה דומה לכלי הפדאל, אך באופן ביטוי הפוך.
- סטטיות של האקורד במקביל לתנועה מלודית באחד מצלילי האקורד, במטרה ליצור תחושת תנועה מבלי שתפקוד האקורד משתנה.
- לתנועה מלודית זו אין משמעות פונקציונלית, כלומר, המתחים אינם מהווים פקטור להגדרה שונה של המודוס או של הסולם בהקשר של הניתוח ההרמוני וגם לא בהקשר האלתורי אצל הנגן.
- קלישאת הבס (BC) - תנועת בס אשר אינה משנה את התחושה הפונקציונלית.

טוניסזציות חוץ סולמיות

- בפרק העוסק בבלוז עמדנו על המונח "טוניסזציה" ותצורתו האופיינית בסגנון הג'אז המוכרת כמהלך II-V (Two Five), אולם המוזיקה לא אחת מתפתחת לאזורים שמחוץ לסולם.
- נחלק אותם בכלליות רבה לשני מצבי יסוד:
 1. **מודולציה** - מצב שבו צלילי המנגינה והליווי נפרדים מסולם המוצא **ועוברים לאזור טונלי חדש** – האוזן מאבדת את הקשר לסולם המוצא.
 2. **טוניסזציה** - **סטייה מקומית מסולם המוצא**, במסגרתה מודגש אקורד מסוים באמצעות אקורד דומיננטי המושך אליו.
- בספר יש הדגמה של ארבעת הסוגים השונים של מהלכי II-V, המהווים טוניסזציות: **טוניסזציה סולמית פתורה, סולמית שאינה פתורה, חוץ סולמית פתורה, חוץ סולמית שאינה פתורה** – חלוקה זו לא נדרשת בבגרות אך חשובה להבנת המהות.
- טוניסזציות תמיד יכללו דומיננטה שניונית - בהמשך נכיר תחליפים שונים בעלי תפקוד דומיננטי אשר עשויים לשמש למטרה זו.
- התבנית II-V מקיימת **יחס נסמך** של סובדומיננטה–דומיננטה (Related II). בהמשך ניתקל גם במקרים שבהם המרכיב הנסמך בתבנית II-V יכול דרגות אחרות בעלות תפקוד פונקציונלי דומה (סובדומיננטי).
- 1. מהלכי II-V נרשמים תמיד כ-II-V/Target (כלומר "שניה-חמישית של...") - ציון דרגת המטרה ייעשה גם אם האקורד המטרה אינו מופיע ובמקומו מופיע אקורד אחר.

המלצות למורה:

- החלק האנליטי בפרק זה עסק בהרחבת הטיפול בדומיננטות השניונית ובמהלכי II-V (נסמך סובדומיננטי).
- יש להקפיד על תרגול רב ומגוון עבור הטמעת נושאי הטוניסזציה/מודולציה וסולמי/חוץ סולמי. גם לטובת הנחת תשתית ידע טובה לקראת הרחבה נוספת של המושגים הבאים (מיקסטורה, הרמון מחדש ועוד) - לצורך כך הורחבה בין השאר רשימת ההאזנה של פרק זה.

שיר	הערות
Caldonia Blues / Louis Jordan	ממחיש את מאפייני הסגנון הרית'ם ובלוז
The Preacher / Horace Silver	חתימת הגוון הייחודית של סגנון הספירצ'ואל ומיזוגו לתוך סגנון ה-Hard Bop
Moanin' / Art Blakey and The Jazz Messengers	השפעת המצלול של מוזיקה מהכנסייה הבפטיסטית על סגנון ה-Hard Bop
Work Song / Nat Adderley	מאפייני הקריאה-תשובה המזוהים עם שירי העבודה
Mercy, Mercy, Mercy / Cannonball Adderley	
Sandu / Clifford Brown	צורת בלוז סטנדרטית שמדגישה את חזרת הסגנון לשורשים המסורתיים ולמלודיה פשוטה ורפטטיבית
Midnight Special / Jimmy Smith	צליל האורגן כחותמת מצלולים לסגנון הכנסייה הבפטיסטית
Satin Doll / Duke Ellington	פדאל כאמצעי להגדרה טונלית
On Green Dolphin St. / Miles Davis	
Naima / John Coltrane or Pat Metheny	עלייה הרמונית מעל נקודת הפדאל – מדיטטיבית, מדגישה את היעדר התנועה
Dolphin Dance / Herbie Hancock	פדאל - אמצעי לבניית מתח הרמוני מתוך היעדר תנועה
34 Skidoo / Bill Evans	
Someday My Prince Will Come	פדאל – מהלך הרמוני הסוגר את הקטע
Confirmation / Charlie Parker	קלישאה קווית בתחילת חלק B, טוניסיוציות במהלכי II-V
In Walked Bud	קלישאה קווית בפתחת הסטנדרט
In a Sentimental Mood	
In the Wee Small Hours of the Morning	
What are you doing the rest of your life?	קלישאת הבס
Blue Skies	
Whisper Not	קלישאת הבס, טוניסיוציות במהלכי II-V

פרק 9

West Coast ו-"Cool"

- פרק זה מציג שני נושאים עיקריים: נושא כרונולוגי (תתי הסגנונות הנגזרים מה-Cool-Jazz), ונושא תיאורטי (מיקסטרות).
 - ה-Bebop החלוצי ושני הסגנונות שהתפתחו ממנו (Cool ו-HardBop), היו מעין משולש של איזונים, ניגודים והשלמה.
 - הביבופ הפך את הג'אז מסגנון בידורי והמוני, לסגנון אינטימי ואמנותי. ההארד-בופ החזיר במידת מה את המוזיקה למאזין הפשוט, בהדגישו מאפיינים שורשיים ובסיסיים, ובראשם הבלוז, הגוספלס והספירטואלס.
- תתי הסגנונות הנגזרים מה-Cool-Jazz:
- (מרבית הספרות אוגדת אותם תחת מתחם סגנוני אחד וכפרק אחד בתולדות היצירה הג'אזית)

1. Cool Jazz

2. Third Stream או Symphonic Jazz

3. West Coast

: Cool Jazz

- התפתח בסוף שנות ה-40 - חזרתם הביתה של מיליוני חיילים צעירים מהחזיתות השונות לאדמת ארה"ב. חיילים אלו דרשו תעסוקה, השכלה, בידור, תרבות.
- פריחתם של קמפוסים אוניברסיטאיים ברחבי המדינה. הסטודנטים כקהל לבידור ולמוזיקה. פתיחת תוכניות לימודי מוזיקה פופולארית באוניברסיטאות.
- פיתוח מרכיבים מוזיקליים נוספים בעקבות צמיחה של מוזיקאים בעלי השכלה מוזיקלית רחבה: תזמור, אפשרויות ריתמיות והרמוניות נוספות, ובמיוחד- השראה ממוזיקה אמנותית ותזמורתית.
- סגנון מאופק יחסית, פראזות ארוכות, מיעוט קפיצות (סקוויאל).
- גוון נגינה בהעדפה לצליל נטול ויברטו, פריך ובעל מתקף (Attack) מודגש ופרקסיבי (Percussive). עם זאת, ניתן לזהות את השפעת הביבופ בנגינתם, בייחוד בקורסים סולניים.
- נגנים מזוהים: לסטר יאנג (Lester Young), הפסנתרן, המלחין והמורה לני טריסטנו (Lennie Tristano), נגן האלט לי קוניץ (Lee Konitz).
- הג'אז חזר לשמש כמוזיקה הפופולרית האמריקאית, תקליטי ה-Cool היו רבי מכר ומבצעיו היו וידוענים.

נגנים ומאזינים חיפשו סגנון מוזיקלי מעודן יותר מהתזזזות הביבופית, אך מגוון ומורכב יותר מן הגולמיות ההארד-בופית. את כל אלו סיפק סגנון ה-Cool Jazz:
ג'אז "מורכב ומעודן", בעל רבדים רבים מבחינה הרמונית, ריתמית ותזמורית.

סדרה של הקלטות והופעות שנערכו בשנים 1949-1950 ונודעו בשם "Birth Of The Cool", הפגישו בין המעבד גיל אוונס לחצוצרן מיילס דייוויס. ניכר היה כי דייוויס מחפש לפתח לעצמו קול ייחודי המעדיף את גוון הצליל העמוק, ואת מרכז המנעד של החצוצרה על פני וירטואוזיות.

שני קטעים מתוך *Birth Of The Cool* ממחישים את החידוש והייחוד של סגנון ה-Cool:

1. *Move* - קטע בצורת AABA נשמע כהכלאה בין הרכבי הביג-בנד לבין התנופה הביבופית. המאפיין הבולט ביותר - **תזמור** להרכב של תשעה נגנים (נשיפה ורית'ם-סקשן). העיבוד מנסה להבליט את הצבעוניות ואת השוני בין הגוונים השונים של כלי הנשיפה - **שוויון בין כלי הנשיפה במיוחד מההיבט המלודי**. עם זאת, נגינת הסולו בחצוצרה, האינטנסיביות של חטיבת הקצב, והטמפו הכללי לקוחים במובהק מסגנון הביבופ.
2. *Israel* - פרשנות מעניינת **לבלוז מינורי** ב-12 תיבות. הוספת פתיחה. עיבוד לביג בנד תוך הדגשת המצלול הייחודי להרכב - מלודיה מפותחת המזכירה את הבלוזים המזוירים שאפיינו את תקופת הביבופ. משפט הסיום מציג מהלך קוורטות עולות, היוצרות טשטוש של ההרמוניה הפונקציונלית והתרחקות ממאפייני ההלחנה והאלתור הביבופיים. **תזמור ייחודי**. ההבדל בתזמור שבין ה-Head הראשון לשני או בין קורוס האלתור הראשון לשני של מיילס, וכן קורוס במאפייני Soli (מנגינה בעלת אופי אלתורי, אך כתובה ומתוזמרת) כתחליף ל-Head בסיום הקטע.

הזרם השלישי – Third Stream:

- **סגנון המתאפיין בניסיון למיזוג "הזרם הראשון" – המוזיקה הקלאסית, ו"הזרם השני" – הג'אז, לכדי יצירה הומוגנית.**
- הוגה השם והרוח החיה של הסגנון - **המלחין והמנצח גונטר שולר** (Gunther Schuller 1925-2015).
- למרות היומרה האומנותית, **לא הותיר סגנון זה חותם רפרטוארי משמעותי.**
- **העמדת התזמור והסאונד (גוון הנגינה) במרכז.** בניגוד לנגני הביבופ אשר העדיפו להתמקד ביכולת האינדיבידואלית, בסגנון זה עודדו שכלול ושיפור עצום של גוון וניקיון הצליל ומעל לכל, התמקדות בסאונד ובתזמור הכתוב, כשדה מחקר נוסף לאפשרויות היצירתיות הגלומות בג'אז.
- **תרומתו של הזרם השלישי לאקדמיזציה של הג'אז.** הרכבים כ-MJQ, שיתופי הפעולה של מיילס דיוויס עם גיל אוונס והתנסויותיו של שולר והרכביו, הקפידו על **צורת הופעה קלאסית ומכובדת, התעקשו להופיע באולמות קונצרטים באופן שדמה מאד לאנסמבל קאמרי אמנותי, ובכך היו גשר לקהלים חדשים.**

המחשה למצלול של הזרם השלישי ניתן לשמוע בקטע *Exposure*, מתוך התקליט המשותף ל-MJQ ולגונטר שולר – *Third Stream Music* שהקלטותיו נערכות בשנים 1957-1960.

החוף המערבי:

- **התפתח בתחילת שנות החמישים בלוס אנג'לס.** בעיקר סביב הסקסופוניסט גארי מליגן (Gerry Mulligan).
- **סגנון קליט, אוורירי ומהורהר.** סחף נגנים כגון סטן גטס (Stan Getz) ופול דזמונד (Paul Desmond), החצוצרן צ'ט בייקר (Chet Baker), והפסנתרן דייב ברובק (Dave Brubeck). ההרכבים של מוליגן, גטס ובייקר זכו להצלחה מסחרית ואהבה בקרב אלפי הסטודנטים באוניברסיטת קליפורניה.
- מהווה המשך ישיר לסצנת ה-Cool הניו-יורקית, בעוד שהשינויים וההתפתחות שהציע ה-Cool של לני טריסטנו היו קשים לעיכול לא פחות מהביבופ ממנו צמחו.
- **סגנון המהווה ביטוי לבשלות ובגרות.**
- מעל כולם עמד **התקליט Time Out של רביעיית דייב ברובק**, אשר בין לילה הפך לתקליט הג'אז הנמכר ביותר עד תקופתו.

הרכבים מייצגים :

1. "הרביעיות חסרות הפסנתר" שמזהות עם מוליגן - הרכב ללא כלי הרמוני, התחושה ההרמונית מתקבלת מתוך הפוליפוניה הנוצרת ביניהם.
2. הרביעייה של הפסנתרן והמלחין דייב ברובק - כלל גם את סקסופוניסט האלט פול דזמונד זכה להצלחה מסחרית יוצאת דופן. בדומה לגישתם של MJQ ושל מוליגן להלחנה ולעיבוד, גם ברובק העדיף את המצלול המעודן, ואת הדיאלוג הפוליפוני המדגיש קווים מלודיים בין נגני ההרכב. התקליט *Time Out* משנת 1959 אשר הדגיש את מרכיב המשקל - ברובק חקר את מגבלות (ואפשרויות) המשקלים השונים במסגרת נגינת הסווינג כפי שלא עשה זאת אף מלחין או נגן לפניו.

מיקסטורות, אקורדים מושאלים, Modal Interchange

- דומיננטות שניונית (כמוזכר בפרק הקודם) - אינן מבטאות יציאה מהסולם להיפך, הן תורמות להגברת התחושה הסולמית ומחזקות את הטוניקה והמהלך הפונקציונלי.
- תופעות הנגזרות מתוך משיכת צלילים ויש קושי להציגן בפריזמה הפונקציונלית הרגילה מאחר ואינם דיאטוניים, אך התנועה ההרמונית שומרת על עקרונות המהלך הפונקציונלי שיסודו כאמור במשיכת הצלילים והאקורדים אל הטוניקה.
- ההגדרה הכללית למיקסטורה - שימוש באקורד כרומטי לשם יצירת גוון. להבדיל מתפקידם ה"רגיל" הפונקציונלי של אקורדים, להוביל ולמשוך אל מרכזים טונליים ואל דרגות שונות, המיקסטורה מחליפה אקורד דיאטוני לשם גיוון והעשרת המצלול.
- המיקסטורה הנפוצה נקראת מיקסטורה ראשונית או מיקסטורה ממעלה ראשונה, כלומר שימוש באקורד השאול מהסולם שווה הטוניקה. לדוגמא סולם המקור דו מז'ור, כלומר השאלות מדו מינור (וההפך).
- מיקסטורה אינה שם נרדף לכרומטיקה, אלא רק מקרה פרטי שלה.
- בפעולת הניתוח האקורד שיסומן כמיקסטורלי הוא האקורד החריג לסולם: המיקסטורות הינם אקורדים או צלילים באקורד, אשר הדרך להסבירם היא לזהות את היותם "זרים" לסולם/מודוס, לזהות את מודוס המקור שאליו הם שייכים, ולהציגם באופן אשר יבהיר את היחס בין סולם המקור לבין הסולם/מודוס שממנו נעשתה ההשאלה.
- רישום בבחינת הבגרות – סימון אקורד מיקסטורלי יעשה באמצעות רישום הדרגה, רישום האיכות, והקיצור IV_{mix} או $bVII_{mix}$ (וכו'). אין צורך לפרט איזו מיקסטורה זו (מהו הסולם ממנו האקורד המיקסטורלי לקוח).

המלצות למורה:

- א. רשימת ההאזנה המומלצת בפרק זה מתמקדת בהמחשת המצלול של סגנון ה-Cool. סטנדרטים ישנים שבוצעו בסגנון, או יצירות מקוריות שהולחנו תחת עקרונות הסגנון.
- ב. ההיבטים האנליטיים בפרק זה מורכבים, אך רמת הידע שעל התלמיד להפגין בבחינת הבגרות יחסית בסיסית. יש ללמד רק את הבסיס של נושא המיקסטורות ולא מעבר לכך.
- ג. על מנת לפשט את הנושא, יש להציג תחת המילה "מיקסטורה" והקיצור mix את הווריאציות (אקורד מושאל [Borrowed Chord] והחלפה מודאלית/תחליף מודאלי [Modal Interchange]).

שיר	הערות
Move / Miles Davis	המחשת החידוש והייחוד של סגנון ה-Cool
Israel / Miles Davis	המחשת החידוש והייחוד של סגנון ה-Cool. מיקסטורה - סולם רה מינור - בתיבה 7 מופיעה דרגה I מז'ורית, המושאלת מהסולם רה מז'ור - נסמנה Imix
Softly, as in a Morning Sunrise / Modern Jazz Quartet	המחשת החידוש והייחוד של סגנון ה-Cool פתיחה המזכירה פוגה – דו שיח פסנתר וויברפון, סיום בטרצה פיקרדית, טמפו נינוח, איזון בין נגינת הסולן והליווי - אפילו הסולו המאולתר מהווה חלק מתפיסת הסאונד והעיבוד של הקטע
Exposure / Modern Jazz Quartet	מצלול של הזרם השלישי
Take Five / Dave Brubeck Quartet	סגנון החוף המערבי
Blue Rondo a la Turk / Dave Brubeck Quartet	סגנון החוף המערבי
Line For Lyons / Gerry Mulligan	הרביעיות חסרות הפסנתר - כלי הנשיפה משלימים זה את זה באמצעות קווים מלודיים קונטרפונקטים
Darn That Dream / Gerry Mulligan	הרביעיות חסרות הפסנתר – חותמת הסאונד הייחודית של מוליגן
All of Me	מיקסטורה - בתיבה 26 - דרגה רביעית מינורית המושאלת מהמינור.
Take The A Train	מיקסטורה - האקורד $D^7(b5)$ לקוח ממודוס מרוחק יותר D Lydian $b7$ או מתוך סולם שווה הטוניקה $Cmaj7+5$.
How High the Moon / Ella Fitzgerald	מיקסטורה - בהקשר של טוניסיזציה (דומיננטה שניונית והשנייה הנסמכת שלה) – תיבה 11 ישנו II-V מהמז'ור שנפתר למינור, בתיבה 12-13 ישנו II-V מהמינור שנפתר למז'ור.

פרק 10

"הזרם המרכזי" בשנות ה-50

פרק זה עוסק בשני נושאים מרכזיים:

1. נושא רפרטוארי הסוקר את הזרם המרכזי באמצעות כמה מאמניו הבולטים של זרם זה.
2. היכרות עם כלי עבודה וטכניקות הרמוניות מרכזיות נוספות - המשך שכלול הניתוח ההרמוני.

סקירת הזרם המרכזי בשנות ה-50:

- באמצע שנות ה-50, מיילס דייוויס זכה להצעה מפתה מחברת התקליטים ההפצה קולומביה. לפני המעבר, דייוויס היה מחויב להקליט 4 תקליטים אחרונים לחברת Prestige, אותם הקליט ביומיים בלבד ב-1956.
- ההרכב כלל "חמישייה" – מיילס יחד עם קולטריין, רד גארלנד, פול צ'יימברס ופילי ג'ו-ג'ונס.
- **הזרם המרכזי עוסק בתקליטים אלה.**
- תרומתם הייחודית - הוקלטו **בסגנון המדמה הופעה חיה**, עם קטעים מוכרים מהרפרטואר הג'אז, עיבודים פשוטים ואלתורים קלילים.
- **חווית הנגינה** - התקליטים אינם מייצגים סגנון מוזיקלי ספציפי אלא מתבלטת חווית הנגינה של מהנגנים.
- קומפוזיציה בזמן אמת, הבאה לידי ביטוי בצורת האלתור של נגני העילית בתקופה זו. על פי רוב יהיה זה סטנדרט מוכר, קונטרפקט (ראה פרק 7) או קטע מקורי.
- **סגנון הנגינה** ביבופ - ללא התזזיתיות, הקופצניות והמהירות המסחררת שאפיינו את הביבופ המקורי.

טכניקות וכלים לרה-הרמוניזציה בשפת הג'אז:

רה-הרמוניזציה (הרמון מחדש) - האפשרות להחליף כל אקורד באקורד אחר.

נסקור כאמור כמה מאפשרויות הרה-הרמוניזציה הנפוצות:

1. **תחליף פונקציונאלי דיאטוני** - תחליף הרמוני דיאטוני הוא אקורד מתוך אוסף דרגות הסולם (לעיתים עם שינויים מזעריים), המחליף אקורד אחר מהסולם מבלי לשנות את תפקודו. לדוגמא, החלפת החמישית הדומיננטית בשביעית, זאת מאחר ושני הדרגות הללו כוללות את הטון המוביל הנמשך לטוניקה וכן את המדרגה הרביעית המושכת לטרצת דרגת הפתרון ($3 \rightarrow 4$).
2. **דומיננטות שניוניות (ואפשרות להוספת שנייה נסמכת).**
3. **שימוש בהיפוכי אקורדים.**

3.1 **תחליף הטריטון (sub-v) – תחליף הרמוני נפוץ ביותר.** התחליף הטריטוני הוא אקורד גרמני הנמצא טריטון

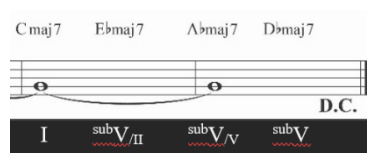
מעל הדומיננטה אותה הוא מחליף, וחצי טון מעל אקורד המטרה. הסבר מפורט נמצא בספר. לצורך המחשה, להלן דוגמא להרמון מחדש הכולל שימוש בשניוניות ולאחר מכן החלפתן בתחליף טריטון.

הכנסת תחליפי טריטון || הכנסת שניוניות || הרמוניה מקורית

III VI II V || III II-V_{II} V_{IV} V || III subV_{II} V_{IV} subV



4. **Tadd Dameron Turnaround** – תחליף הטריטון הנפוץ ביותר הינו הספטאקורד הדומיננטי, אך ניתן לבצע תחליף טריטון גם בעזרת אקורדים מאיכות שונה (מינור קטן, מז'ור גדול וכו').
לדוגמא: ה-Turnaround הסוגר את הקורס ב-Lady Bird של המלחין טד דמרון.



5. **Backdoor** – מהלך אידיומטי שקיבל מעמד (ושם) משלו. על פי רוב נפגוש בו במסגרת קדנצה לטוניקה (חזרה לדרגה I). המהלך נולד מתוך הצלילים המשותפים והזהויות הפונקציונליות בינו ובין האקורדים שהחליף. נוכל למצוא אותו גם כמהלך שניוני לאקורד מטרה אחר. לעומת אלו, נדגיש כי המהלך $IVm^7 \rightarrow VII^7$ (או בכלל תנועת $VII \rightarrow I$) **במינור טבעי**, איננו מהלך Backdoor אלא אידיום קדנציאלי (שכיח ביותר ברוק-פופ, פחות בג'אז) המאפיין את המינור הטבעי.
6. **המקרה המיוחד של האקורד המוקטן** - בשום מקרה הוא איננו ישמש כאקורד מטרה במהלך ההרמוני, מאחר והוא עצמו תמיד שואף להיפטר. יופיע בעיקר מאחד משני תפקודים אלו:
א. סובדומיננטי – דרגה II במינור או כ-II-V שניוני – יופיע כחצי מוקטן (מוקטן קטן).
ב. דומיננטי – דרגה VII בסולם המז'ורי או המינור ההרמוני/מלודי (מוקטן מוקטן).

עם זאת הוא יכול להופיע בתצורות ותפקודים נוספים:

- 6.1 **אקורד מיקסטורלי** – מאחר ומיקסטורה היא השאלת דרגה מסולם אחר בשינוי של צליל אקורד אחד ביחד לאקורד המקורי, ניתן להשתמש במוקטנים השונים למטרה זו. הסבר מפורט ניצן למצוא בספר.
- 6.2 **תחליף דיאטוני לדומיננטה שניונית**- יוביל לאקורד מטרה הנמצא חצי טון מעליו. אם אקורד המטרה הינו מז'ורי אזי המוקטן צריך להיות קטן (חצי מוקטן) ואם אקורד המטרה מינורי אזי האקורד יהיה מוקטן מוקטן. ניתן למצוא לא מעט במהלך Turnaround ואף במהלך הפתיחה ב-Rhythm Changes (או בכל חלק אחר עם אותו המהלך לאורך הקורס).
- 6.3 **המוקטן כתחליף טריטון** - המהלך הנפוץ ביותר כתחליף טריטוני יהיה במסגרת האידיום $bIII^{07} \rightarrow II$ (בסולם מז'ורי), כתחליף ל- $V_{/II}$ (ולתחליף הטריטון הרגיל של II, ספטאקורד דומיננטי חצי טון מעל ה-II).
6.4 **המוקטן כאקורד מעבר** – מאחר ומספיק להזיז צליל אחד באקורד דיאטוני משולש או מרובע, כדי לקבל את המבנה הטרציאלי של האקורד המוקטן, וזאת, מבלי שתשתנה הפונקציה, האקורד המוקטן יכול לשמש כאקורד מעבר המרחיב את הפונקציה שמתוכה נולד, ללא תלות בסולם המקור או באזור המטרה. אידיום מוכר בעניין זה $IV-\#IVdim7-I6-4$, המופיע בעשרות בלויזים שונים. האקורד המוקטן כאקורד מעבר לא פונקציונלי הוא אחד מסימני ההיכר של המלחין קרלוס אנטוניו גיובים ושל סטנדרטים במגוון הסגנונות הלטיניים.

כמה הערות חשובות:

1. בשימוש בהרמון מחדש הכולל שניוניות או תחליפי טריטון, אנו סוטים מצלילי סולם המקור ומוסיפים צלילים כרומטיים לסולם המקור – יש לוודא שאין התנגשות עם צלילי המנגינה, באם אנו רוצים להרמון מחדש את קורוס המנגינה עצמו.
2. הספר מציג את מהלך ה-Turnaround האופייני בשפה ההרמונית הג'אזית ודרכו, את מגוון האפשרויות להרמון מחדש: האפשרויות הרבות משמשות גם מעין סיכום לשלל הטכניקות וסוגי האקורדים אשר הוצגו בפרק זה- מומלץ מאוד לעבור על כך יחד עם התלמידים.
3. Backdoor - במידה והתחליף הדומיננטי מופיע לבד (ללא שנייה נסמכת למשל) – נסמן אותו כ- $^{BD}bVII^7$, אך אם הוא מופיע במסגרת תחליף II-V, ניתן לסמנו או כ- $^{BD}IVm^7-bVII^7$, או בסימון המקובל $^{BD}II^7-V^7_{/target}$. כך גם במקרה של מהלך Backdoor שניוני: $^{BD}II^7-V^7_{/target}$.

המלצות למורה:

בפרק זה אנו מסכמים למעשה את הדיון בטכניקות ההרמוניות הפונקציונליות המאפיינות את שפת הג'אז.

פרק זה מהווה הזדמנות לעיסוק בכמה תחומים:

- א. תרגול עבודה מול טרנסקריפציות (שעתוק). הוצאת סולו ושחזור מיטבי של סטנדרט מסוים הם מהחשובים והמאתגרים שבמלאכת רכישת שפת הג'אז.
- ב. בחלק התאורטי אנו מנצלים את רפרטואר הזרם המרכזי לשכלול ולהרחבה של כלי הניתוח ההרמוני. אלו טכניקות אנליטיות חשובות ביותר, המהוות את תמצית הייחודיות של השפה ההרמונית הג'אזית.
- ג. מומלץ ללוות חלק זה במשימות ניתוח מתוך הרפרטואר, ולתרגל תחליפים פונקציונליים (דרגות תחליפיות), תחליפים מיקסטורליים (Backdoor) ותחליפים כרומטיים ובראשם התחליף הטריטוני, ואת סולם האלטרציות.
- ד. מומלץ להקדיש זמן, חשיבה ותשומת לב להיבטים של ניתוח מלודי. המלודיה היא על פי רוב המרכיב המוזיקלי אותו אנו זוכרים, אולם מבחינה אנליטית אנו מתקשים למצוא את השפה להסביר מה אנו שומעים – בעיקר משום שניתוח המלודיה מבוסס על חוויה אינדיבידואלית ונעדר אוצר מילים וסמלים מוסכם.

הערות	שיר
Tadd Dameron Turnaround	Lady Bird / Tadd Dameron
מהלך Backdoor בתיבות 6 ו-7	Blues For Alice / Charlie Parker
	Au Private / Charlie Parker
מהלך Backdoor כחלק ממודל ההרמוני ב- Rhythm Changes	Moose The Mooch
	Anthropology
אידיום קדנציאלי המאפיין את המינור הטבעי $IVm^7 \rightarrow VII^7$	Round Midnight / Miles Davis
	Dolphin Dance
אקורד מוקטן כתחליף דיאטוני לדומיננטה שניונית	Have You Met Miss Jones
	Like Someone in Love
	Donna Lee
המוקטן כתחליף טריטון	Someday My Prince Will Come
	All Of You
	Night and Day
המוקטן כאקורד מעבר $IV\#IVdim7-I6-4$	Chi-Chi
	Sandu
	Blue Monk
האקורד המוקטן כאקורד מעבר לא פונקציונלי	Wave
	Corcovado
	How Insensitive

פרק 11

ג'אז מודאלי ופירוק הטונליות בשנות ה-60

- שנות השישים בארה"ב התאפיינו במתח בין-גושי עם ברית המועצות שהתבטא במלחמה הקרה ובסכסוכים צבאיים שונים כמו משבר הטילים בקובה ומלחמת וייטנאם.
- במקביל, התפתחו בארה"ב תנועות חברתיות משמעותיות שנאבקו למען זכויות האדם, ובמיוחד למען שוויון זכויות לקהילה השחורה.
- העשור הזה זכור כתקופה של מהפכה תרבותית שהדגישה ערכים של חופש אישי וזהות אינדיבידואלית, כפי שבא לידי ביטוי בתופעות כמו "ילדי הפרחים".
- הג'אז מתאפיין במתח מתמיד בין גבולות מוזיקליים לבין חופש ההבעה האישית של האמן. בשנות החמישים, סגנון הביבופ הביא את האלתור לשיאים טכניים מורכבים, אך הגביל את החופש האמנותי בשימוש בצורות, מבנים הרמוניים מורכבים, ומרדף של המאלתר אחר ה-Changes.
- טונליות הסטנדרטים הייתה מאוד ברורה – המבנה הצורני, הטונלי וההרמוני הפכו את מלאכת האלתור לאתגר טכני מורכב, אך צמצמו את החופש האומנותי.

שלושת העקרונות המובילים בחשיבה המודאלית:

- ניצול תכונת היעדר הפונקציונליות של המודוסים, על מנת להימנע ממהלכים הרמוניים פונקציונליים (Changes), והסתפקות באקורד אחד מתמשך על פני כמה תיבות, באופן המאפשר הלחנה ואלתור נינוחים ומהורהרים.
- א. **ניצול תכונת היעדר הכיווניות של המודוסים** ליצירת מהלכים מלודיים חופשיים שאינם כבולים להיררכיה הטונלית, ואינם נשענים על עוגן טוניקאי.
- ב. **חיפוש אחר המצלול הייחודי לכל מודוס, והדגשת מאפייניו** – במיוחד בהשוואה למצלול "הרגיל" של הסולמות המז'וריים או המינוריים.
- ג. **"השפה" או "הסגנון" נשמרים באדיקות** (גם בזרמים רדיקלים יותר בהמשך התפתחות הג'אז). אלו מתקבלים באמצעות צורת הנגינה של הרייתם-סקשן. תחושת ה-"סווינג" והתחושה הכללית נשמעת כבלדה מהורהרת, בסגנון דומה לבלדות רבות.
- ד. **לרוב, יישמרו גם הצורות המקובלות כגון בלוז, A-A' ועוד** - יש לזכור שהמהלך ההרמוני בבלוז המסורתי הוא לכשעצמו מודאלי ומתבסס על תנועה מקבילה של דרגה I, V ו-IV מיקסולידיות (ראו פרק 3)

התפתחות הג'אז המודאלי:

- **מיילס דייוויס והאלבום "Kind of Blue" (1959)**, שהציג גישה חופשית יותר המשוחררת מכבלי המבנים ההרמוניים המסורתיים לכיוון ההרמוניה המודאלית.
- **הסטנדרט So What** - צורת A-A-B-A ב-32 תיבות, מולחן כ-Riff בקונטרבס, הנענה בתשובת אקורדים (call and response). מדגיש את הצלילים המגדירים את המודוס הדורי. השאיפה ליצור מהלכים הרמוניים, שהמודוסים התואמים להם יכילו במכוון מספר מצומצם של צלילים משותפים, כך שהמצלול הייחודי לכל מודוס יבוא לידי ביטוי וישמש כלי עיקרי במלאכת האלתור.
- **אין היררכיה או משיכה לטוניקה מובהקת**, אין בהכרח שימוש בטון מוביל, אלא במדרגה שביעית מינורית רגילה (כלומר מונמכת ביחס למז'ור).
- **היכולת לשלב את החדשנות המודאלית עם אלמנטים מסורתיים בג'אז** (כמו הסווינג ומבנה הבלוז), מה שהפך אותו לנגיש ופופולרי.

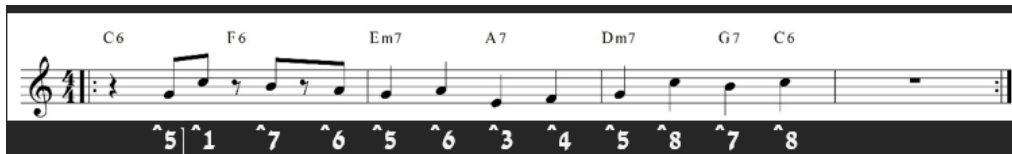
- **נסיקתו של האלבום Kind Of Blue**, ופיזור קבוצת הנגנים שעמדו בצמוד למיילס דייוויס לקריירות עצמאיות. אימוץ הסגנון החדש בהשראת הצלחת האלבום.
- **ביל אוונס** פנה לעבוד בפורמט של שלישייה, והתמקד בפיתוח מצלול מיוחד ואקורדים חריגים, כפי שניתן לשמוע בקטעים כמו "Peace Piece" ו-"Nardis".
- **ג'ון קולטריין**, שעבד קודם לכן עם ת'לוניוס מונק, פיתח סגנון הלחנה ייחודי שטשטש את המרכז הטונלי כמו גם המבנים ההרמוניים, כפי שניתן לראות בקטעים כמו "Lazy Bird" ו-"Moment's Notice".

יצירות מודאליות המפורטות בפרק זה בהרחבה:

1. **הסטנדרט Inner Urge** מאת המלחין והסקסופוניסט ג'ו הנדרסון. המאפיין המצלולי הבולט בסטנדרט זה הוא המודוס הלידי. מעין בלוז ב- 24 תיבות. שני משפטים המתכתבים אחד עם השני מבחינה מוטיבית ומשפט שלישי מסכם.
2. **Kind Of Blue – Flamenco Sketches** – מתוך Kind Of Blue. תפיסה חריגה ביחס לסטנדרטים ואופן ביצועם המקובל. לקטע אין מנגינה (Head) או צורה מסודרת. אלתורים באורכים משתנים - לא קבוע מראש. כל חלק באלתור יושב על בס וליווי הרמוני המבליט מודוס מסוים. המוסכמה לפיה מיילס דייוויס (ה-Band Leader), מנגן בהתחלה ובסוף, במה שיכול להיתפש כמבנה של סטנדרט, כלומר כ- Head-In ו-Head-out.
3. **Freddie Freeloader** – מתוך Kind of Blue. מולחן בצורת A-A' שהיא מעין בלוז כפול. הקדנצה הפלגלית בסיום זוכה לווריאציה חדשה - Backdoor Dominant בוולטה הראשונה.
4. **All Blues** – מתוך Kind of Blue. מולחן בצורה המסורתית של בלוז ב-12 תיבות. הקדנצה הפלגלית בסיום זוכה לווריאציה חדשה - דרגה VI⁷.
5. **Nardis** – הקטע מולחן ב"מודוס ספרדי" (Dominant Phrygian) המדגיש שני טטרקורדים המכילים סקונדה מוגדלת.
6. **Moment's Notice** – מאת ג'ון קולטריין. צורת A-A'. תחושת זרימה הנובעת ממבנה צורני ברור וממלודיה פשוטה, על אף ההרמוניה העמוסה שאינה מחזקת מרכז טונאלי.
7. **Lazy Bird** – מאת ג'ון קולטריין. בצורת AABA. אין חוקיות פונקציונלית. מחסומים כרומטיים שאינם ניתנים להסבר בגבולות ההרמוניה הטונלית. אותו עקרון של פשטות מלודית כפי שהוצגה בקטע הקודם.
8. **Maiden Voyage** – מאת הרבי הנקוק. מלודיה פשוטה וסטטית שנעה במקביל בין טוניקות שונות. אלתור במודוס מז'ור פנטטוני. שומר הקטע על רכיבים ג'אזיים מסורתיים כמו רכיב הצורה (צורת AABA), המבנה הסטנדרטי (Head-in→Solos→Head-out), ובעיקר על שפת האלתור והליווי של חטיבת הקצב.

הזרם המרכזי ימשיך להציג רפרטואר קלאסי בעיקרו המאופיין על ידי מוזיקה פונקציונלית, לחנים מוכרים מתוך ספר השירים האמריקאי או מקוריים, ומעל לכל, יעדיף סגנון נגינה ואלתור מסורתיים. במקביל יתפתחו זרמים רדיקליים בעיקרם, אשר בחפשם אחר החופש המוזיקלי, ילכו ויתרחקו מאבני הבניין של הג'אז המסורתי, אך גם מן הקהל, ויקבצו סביבם קבוצות שוחרים אדוקה ונאמנה

1. "הסדרה" - סידור הצלילים הנמצאים במנגינה מסוימת (ומעניקים לה את אופייה ותכונותיה המוזיקליות) לכדי שורת צלילים (סולם/מודוס) אחת. דוגמא מתוך St. Thomas של סוני רולינס:



2. מודוסים והרמוניה סימטרית:

א. **הסולמות הפנטטוניים** - מתחלקים לשתי קבוצות עיקריות: הפנטטוניים ה-"אנהמיטוניים" (אין בהם חצאי טונים), והפנטטוניים ה-"המיטוניים" (יש בהם מרווח של חצי טון). מכל אלו השתרשו בג'אז (ובמוזיקה הפופולרית בכלל) ארבעה מודוסים פנטטוניים בלבד: הפנטטוני המז'ורי והפנטטוני המינורי; הפנטטוני המיקסולידי (פנטטוני מז'ורי עם מדרגה שביעית מונמכת $b7$ במקום המדרגה השישית); "פנטטוני-בלוז" - פנטטוני מינורי בתוספת מדרגה חמישית מונמכת ($b5$).

ב. **מודוסים הנגזרים מהווריאנטים של המינור (מלודי והרמוני)** - המודוסים הנגזרים מהמינור ההרמוני שייכים למגרש "האקזוטי" או החוץ מערבי (בשל הסקונדה המוגדלת הכלולה בהם). המודוסים של המינור המלודי נפוצים באלתור הג'אז. אחד הסולמות הנפוצים הנגזרים ממנו הוא סולם ה-Altered.

ג. **סולמות ומודוסים כרומטיים** - בנוסף לסולמות ולמודוסים הטבעיים, נפוצים ברפרטואר הג'אז כמה מערכות מודאליות נוספות – כרומטיות. עם זאת, סולמות אלו לא נפוצים במיוחד ברפרטואר הג'אז ונוכל למצוא אותם באחד משלושת האופנים הבאים:

○ הלחנה המבוססת על סולם כרומטי / סימטרי כלשהו.

○ הלחנה מבוססת תכנית טונלית סימטרית או מהלכים הרמוניים סימטריים.

○ אלתור (יחס מודוס-דרגה) העושה שימוש בסולם סימטרי.

ד. **סולם הטונים השלמים** - שייך לקבוצת סולמות סינטטית הנקראת בספרות "סולמות הקסטוניים" (הקסה=6). דוגמה נמצאת בחלקו הראשון של הסטנדרט Ju-Ju (1965) של ווין שורטר- שמונה תיבות הפתיחה ושמונה התיבות של חלק A (תיבות 1-16) מולחנות בסולם הטונים השלמים, כשהבס – סי, מייצר נקודת משען היררכית מסוימת. גם חלק B (תיבות 16-32) ממשיך וחוקר את גבולות האטונליות. המהלך ההרמוני ממסגר שני מהלכי קוורטות מוגדלות ($Bb+ Bm7 \rightarrow Fmaj7, Em7 \rightarrow$) המהווים בעצמם חלוקה סימטרית של האוקטבה (לשני טריטונים) ומדגישים גם הם את המצלול של סולם הטונים השלמים. סולם זה משמש בין השאר גם באופן רגעי באלתור, בעיקר על גבי דומיננטות – בדומה לסולם ה-Altered.

ה. ווריאנט נוסף של ההרמוניה הסימטרית בדמות חלוקתה של האוקטבה לשלוש טרצות גדולות.

ו. **סולמות אוקטטוניים** – "המוקטנים". הסולם המוקטן יכול לשמש לבניית תוכנית טונלית המחלקת את האוקטבה לארבע טרצות קטנות. היותו של הסולם המוקטן סימטרי, מאפשרת מעבר מעניין למדי בין אזורים טונליים, באופן שנשמע "זורם" ו"חלק" אך גם מתוח ומסקרן. כמו כן, ישתמשו בסולמות אלו באלתור (קשר דרגה סולם) על גבי אקורדים דומיננטיים, בדומה לסולם ה-Altered. קולטריין הלחין את הקטע Central Park West והשתמש בסולם המוקטן כבסיס לתוכנית טונלית סימטרית.

הסטנדרט Giant Steps כסיכום לנושא הג'אז המודאלי:

- **צורת הקטע** חד-חלקית (A part בלבד) בעלת שני תת-חלקים (a ו-b) הבנויים ממספר תיבות סימטרי וחלוקת פסוקים זוגית.
- **מבנה בהקלטה המקורית** - מבנה של סטנדרט, והציפייה היא לנגינת המלודיה (Head-in), לאחריה אלתורים סולניים ולבסוף חזרה על המנגינה (Head out).
- **שלושה עוגנים טונליים** (סי, מי במול ו-סול), המחלקים את האוקטבה לשלוש טרצות גדולות. כיצד הפך סטנדרט א-טונאלי בעיקרו, המנוגן במהירות מסחררת, לסטנדרט מוכר ואף קליט?
א. **המרכיבים המוזיקליים**, השומרים באדיקות על המסורת הסגנונית בג'אז- צורה, פיסוק סימטרי, מלודיה מוטיבית, ביצוע סטנדרטי – מנגינה-סולואים-מנגינה.
- ב. **המרקם ההומופוני** - הופעתן המסונכרנת של המלודיה וההרמוניה מקלה על המאזין.
- ג. השיטתיות שבה מהורמנת המלודיה- מציב במלודיה את צליל הקווינטה באזורי המטרה.
- ד. המרכיב העיקרי - **השיטתיות הסימטרית של חלוקת האוקטבה לטרצות גדולות**, והסנכרון של אזורי המטרה לפעמות החזקות בתיבות החזקות.

המלצות למורה:

- מומלץ בשלב ראשון, לחזור ולתרגל את מאפייניהם התיאורטיים של המודוסים הפיתגוראים וסולמות נוספים שאוזכרו בפרק זה, לרבות תרגול הבניה של כל מודוס מכל טוניקה.
- מומלץ לערוך מעין מפת מצלולים מודאלית, ולהזמין את התלמידים לבחור מודוס ולהלחין פסוק מלודי אשר יבטא את הסאונד הייחודי למודוס זה. מומלץ להתחיל במודוסים הפיתגוראים ובווריאנטים המינוריים. בהמשך, מומלץ להפגיש את התלמידים עם מודוסים חוץ מערביים כגון מקאם חיג'אז וראגות מזרחיות (הזדמנות לחקר אישי או קבוצתי).

שיר	הערות
So What / Miles Davis	התפתחות ויסודות הג'אז המודאלי
Flamenco Sketches / Miles Davis	סטנדרטים ואופן ביצועים המקובל
Inner Urge / Joe Henderson	המודוס הלידי כמאפיין מצלולי
Peace Piece / Bill Evans	המצלול המיוחד והאקורדים החריגים של ביל אוונס
Nardis / Bill Evans	
Lazy Bird / John Coltrane	סגנון ההלחנה הייחודי של ג'ון קולטריין שטשטש את המרכז הטונלי ואת המבנים ההרמוניים
Moment's Notice / John Coltrane	
Giant steps / John Coltrane	
Freddie Freeloader / Miles Davis	צורת הבלוז הכפול וה-Backdoor Dominant
All Blues / Miles Davis	דרגה VI ⁷ כווריאנט לקדנצה הפלגלית
Nardis / Miles Davis	מודוס ספרדי (Dominant Phrygian)
Maiden Voyage / Herbie Hancock	אלתור במודוס מז'ור פנטטוני, שמירה על מסורת הג'אז
The Eye of the Hurricane / Herbie Hancock	פיתוח הצורה הבלוזית, הרחבה הרמונית באמצעות הרמוניה קוורטלית ופוליקורדים
Juju / Wayne Shorter	סולם הטונים השלמים
Our Man Higgins / Lee Morgan	
How High the Moon	ניתוח כל אזור מטרות כאזור העומד בפני עצמו
Satellite / John Coltrane	
Cherokee / – B part	
Bluesette / Toots Thielemans	
Tune Up / Miles Davis	סקוונצה יורדת בסקוונדות גדולות
Countdown / John Coltrane	Coltrane changes
Have you met miss Jones / Rodgers and Hart	וריאנט של ההרמוניה הסימטרית – חלוקה לשלוש טרצות גדולות
Central Park West / John Coltrane	הסולם המוקטן כבסיס לתוכנית טונלית סימטרית