

Игорь
БРИПЬ

**ПРАКТИЧЕСКИЙ
КУРС
ДЖАЗОВОЙ
ИМПРОВИЗАЦИИ**



Игорь БРИЛЬ

**ПРАКТИЧЕСКИЙ
КУРС
ДЖАЗОВОЙ
ИМПРОВИЗАЦИИ**

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Учебное пособие
Редакция Ю. Н. ХОЛОПОВА

МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
1979

ПРЕДИСЛОВИЕ

Трудно переоценить начинание тех советских музыкантов, которые начали работать над созданием учебно-методических пособий по джазовой и эстрадной музыке. Ценность и необходимость этих трудов бесспорна. Только поставив дело образования в этой области на подлинно профессиональные рельсы, можно бороться за хороший вкус, за высокое качество советских эстрадных и джазовых оркестров и ансамблей.

Одной из таких работ является предлагаемое пособие Игоря Бриля «Практический курс джазовой импровизации».

Игорь Михайлович Бриль — один из известных советских джазовых пианистов. Лауреат отечественных и зарубежных джазовых фестивалей, руководитель ряда созданных им джазовых ансамблей, он углубленно занимается искусством джазовой импровизации. Будучи музыкантом, получившим хорошее академическое образование (окончил Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных по классу профессора Т. Гутмана), И. Бриль — человек серьезную пианистическую подготовку с не менее серьезным отношением к джазовому исполнительству.

Накопленный им собственный большой опыт в этом направлении, а также внимательное изучение опыта лучших мастеров, работающих в области «джазового фортепиано», привело музыканта к педагогике.

Казалось бы, педагогика и такая спонтанная, вроде бы не поддающаяся никакому учету, область музицирования, как искусство импровизации. Какая здесь связь? Разумеется, далеко не каждый музыкант способен стать подлинным импровизатором. Но это не значит, что у этого искусства нет и своих законов. Они есть, и это доказывает работа Игоря Бриля. Другое дело, что только при определенных условиях — здесь и природные исполнительские данные, и композиторское чутье, и умение раскрывать в себе неожиданные резервы — музыкант может в полной мере постигнуть это трудное искусство.

Тем же, кому не суждено стать большими мастерами импровизации, для более глубокого постижения сути джазовой музыки очень важно изучить ее законы, так как без этого сколько-нибудь серьезная работа в этой области невозможна.

Искусство импровизации было характерно для музыки ряда эпох и стилей, и ему было суждено возродиться в XX веке в джазовой музыке.

В работе И. Бриля почти не встречается термин «генерал-бас», однако весь методический процесс, предлагаемый автором, строится на этом принципе — цифровая основа для импровизации ставится во главу угла.

Работа состоит из трех разделов.

В первом разделе большое внимание уделяется изучению гармонии в практическом ее применении. Автор стремится к тому, чтобы учащиеся не только смогли хорошо знать гармонию, но и почувствовать ее, как бы пропустить через свое творческое «я», то есть свободно оперировать гармоническими комплексами, без чего искусство подлинной джазовой импровизации немыслимо.

Значительное внимание автором уделено развитию мелодических и ритмических навыков во втором разделе «Мелодия и ритм». Проникновение в ритмический климат джазовой музыки, обучение свободному оперированию непростым по интонационному складу мелодическим языком джаза является весьма важным для учащихся, постигающих законы импровизации.

«Хрестоматия» (третий раздел) дает представление о различных стилях фортепианной джазовой музыки и некоторых особенностях техники игры в каждом, что, безусловно, расширяет кругозор учащихся, обостряет у них чувство стиля.

«Практический курс джазовой импровизации» — первый отечественный опыт обобщения трудного и редкого искусства джазовой импровизации, и, думается, эта работа будет иметь самый высокий спрос у советских музыкантов, желающих глубоко изучить технологию современной джазовой музыки.

Ю. Саульский

ОТ АВТОРА

Музыкант, склонный к джазовой импровизации, долгое время находился в затруднительном положении, так как знания в этой области не были систематизированы в каком-либо отечественном методическом пособии.

Цель данного издания — в подборе материала и его систематизации для приобретения учащимися необходимых навыков в эстрадно-джазовой музыке.

Одним из источников при составлении этого пособия послужили тетради Д. Мехигана, препода-

вателя Джульярдской музыкальной школы, а также собственный опыт, накопленный в процессе преподавания и практической деятельности.

Пособие предназначено для музыкальных училищ, но может быть использовано и музыкантами-практиками, работающими в эстрадных жанрах.

Подобное пособие может быть далеко от идеала, поэтому все деловые и объективные критические замечания в его адрес охотно будут приняты.

В заключение я считаю своим долгом выразить благодарность за ряд ценных советов М. А. Андреевой и Д. А. Блюму.

ГАРМОНИЯ

Общие сведения

Каждый музыкант должен знать, как обозначается тот или иной аккорд. Для этих целей используются буквы, цифры и знаки.

Заглавные буквы или римские цифры означают основной тон, на котором строится аккорд.

Большая буква *M* — большой мажорный 7-аккорд*. Можно встретить и другое обозначение этого аккорда, а именно *maj.* (англ. *major* — большой). Это означает, что аккорд содержит большую септиму и мажорное трезвучие.

Маленькая буква *m* — минорный 7-аккорд; *m* рядом с большой буквой — минорное трезвучие, *m⁷* рядом с большой буквой — минорное трезвучие с добавлением малой септимы, то есть минорный 7-аккорд:

1. C dur

C maj⁷ E m⁷ E m
I M IIIm III

Знак + перед арабской цифрой означает повышение звука аккорда на $\frac{1}{2}$ тона, знак - — понижение на $\frac{1}{2}$ тона:

2. C dur

Dm⁻⁵₇ Dm⁺⁷
IIIm -5 IIIm +7

Знак # перед римской цифрой или после заглавной буквы означает повышение всего аккорда на $\frac{1}{2}$ тона, знак b — понижение на $\frac{1}{2}$ тона:

3. C dur

Dm⁷ D^bm⁷ D[#]m⁷
IIIm bIIIm #IIIm

* Здесь и далее цифрой 7 и словом «аккорд» обозначается септаккорд.

Арабские цифры обозначают изменение или прибавление к основному аккорду интервала (пример 4).

Измененные звуки аккорда можно писать сверху справа от заглавной буквы или римской цифры. Прибавленные интервалы пишутся снизу справа (Cm_7^{-5} , IIm^{-6} , Fm_9 , IVm_9).

Цифра 9 означает прибавленную большую нону к основному тону аккорда, при этом септима всегда присутствует.

Цифры 6 и 9 говорят об аккорде с большой ноной и большой секстой (вместо септимы *) (пример 4). (Большая секста прибавляется как к мажорному, так и к минорному трезвучию.)

Маленький кружок $\circ$ — 7-аккорд уменьшенный. Иногда можно встретить сокращенное обозначение *dim.* (англ. *diminished* — уменьшенный).

Знак + рядом с большой буквой или римской цифрой означает увеличенный 7-аккорд (пример 4). Можно встретить сокращенное обозначение *aug.* (англ. *augmented* — увеличенный).

C dur

4.

C maj₉ C maj₆₉ E_o C₊
I M₉ I M₆₉ III_o I₊

Примечание. В английских обозначениях звука *си* вместо *H* употребляется *B*. Поэтому *си $\flat$* обозначается *B $\flat$* .

В этом пособии используется метод цифрованного баса. Переход в дальнейшем к буквенным и цифровым обозначениям не представляет практически никакого труда.

УРОК 1

Пять видов 7-аккордов

Приводим краткие обозначения 7-аккордов, принятые в джазовой музыке:

- M** — большой мажорный 7-аккорд;
- m** — малый минорный 7-аккорд;
- x** — малый мажорный 7-аккорд (доминантовый);
- o** — уменьшенный 7-аккорд;
- ♯** — малый 7-аккорд.

На ступенях мажорной гаммы можно построить серию 7-аккордов.

C dur

5.

I II III IV V VI VII

I M II m III m IV M V x VI m VII ♯

Как видно из примера 6, все аккорды, в зависимости от их характера, интервального состава разделяются на пять видов:

6.

C dur Cmaj₇ Fmaj₇ Dm₇ Em₇ Am₇ G₇ B $\flat$ B_o

I M IV M II m III m VI m V x VII ♯ VII_o

* В случае употребления сексты в малом мажорном нонаккорде септима сохраняется.

на I и IV ступенях — большой мажорный 7-аккорд;
 на II, III, VI ступенях — малый минорный 7-аккорд;
 на V ступени — малый мажорный 7-аккорд;
 на VII ступени — малый вводный 7-аккорд и в гармоническом мажоре — уменьшенный вводный 7-аккорд —

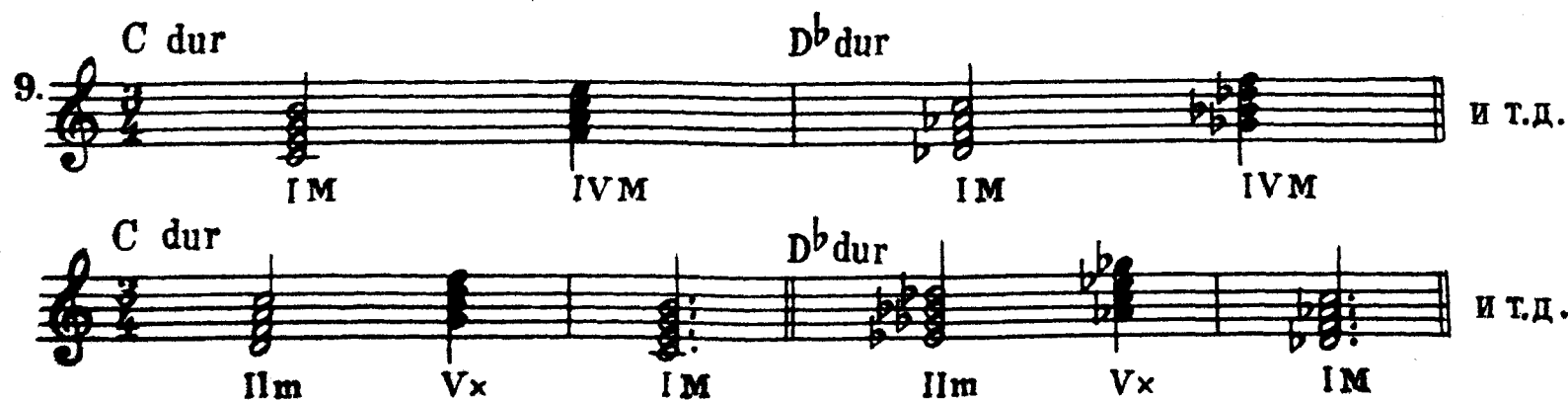
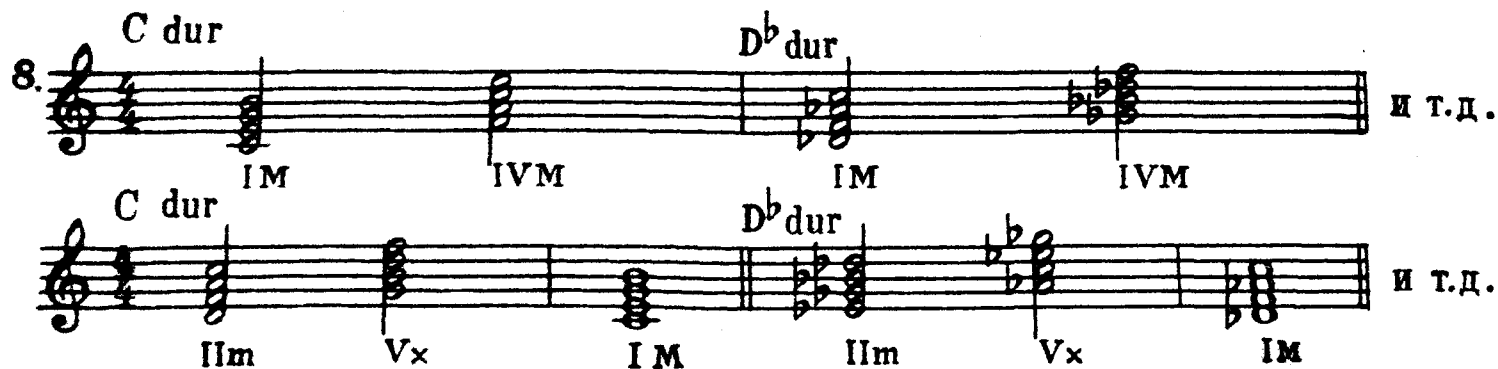


Задание

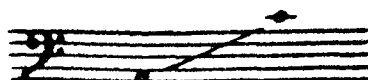
Для того, чтобы добиться быстрого нахождения 7-аккордов на фортепиано при правильном их исполнении в любом темпе, необходимо играть следующие последовательно в 12 мажорных тональностях, четырехдольном и трехдольном метрах (примеры 8, 9).

1. IM - IVM
2. IIIm - IIIIm - VIIm
3. Vx - VII ϕ - VII $\circ$ - IM
4. IIIm - Vx - IM
5. IM - VI m - IIIm - Vx - IM
6. IM - IVM - IIIIm - IIIm - IM - IVM - VII ϕ - VII $\circ$ - IM

Некоторые образцы:



Примечание. Играть поочередно обеими руками.левой рукой в диапазоне:



Токката

Allegro

И. БРИЛЬ

Ф.п.

IM IIIm IVM IIIm IIIm IIIm IM VIIm IVM IIIm IIIm VII ϕ IIIm IM IM VIIm

IIIm IIIm IIIm IIIm IVM VIIm IM IIIm IVM IVM IIIm IIIm IM IIIm VIIm IM

VII ϕ IVM IIIm IIIm IM IIIm VIIm IM IIIm IIIm IVM IIIm IM IIIm IIIm IVM VII $\circ$

IM IVM VIIm IVM IIIm IIIm VIIm V $\times$ V $\times$ bIIIm IM $_9$

УРОК 2

Альтерация звуков 7-аккордов

При альтерации того или иного звука аккорда практически можно построить ряд новых аккордов. Это особенно важно, так как джазовая гармония, в основном, хроматическая:

F dur

10.

IM I $\times$ Im I ϕ Io

IIIIm III $\times$ IIIM III ϕ III $\circ$

Наиболее часто альтерируется квинта аккорда. В малом минорном 7-аккорде (*m*) квинта понижается на $\frac{1}{2}$ тона (пример 11, а). В малом мажорном 7-аккорде (*x*) квинта может быть повышена либо понижена. В *Vx* можно встретить расщепленную квинту (пример 11, б). При этом между крайними звуками возникает целотонная гамма, которая часто используется при обыгрывании альтерированного *x*-аккорда (пример 11, в).

11. F dur 6) B)

II m⁻⁵ III m⁻⁵ V_x⁺⁵ V_x⁺⁵ V_x^{-5/+5}

Помимо квинты в малом минорном 7-аккорде (II m⁻⁵) может альтерироваться септима аккорда (+7), которая часто употребляется в качестве проходящего звука:

12. F dur

II m⁺⁷ II m⁺ 7 7 6

При альтерации всего аккорда необходимо поставить перед римской цифрой знак # или b:

13. C dur As dur E dur

II m bII m #II m #II m bII m

Задание

Играть попеременно обеими руками в 12 тональностях гармонические последовательности (см. диапазон для партии левой руки).

1. $\frac{4}{4}$ | I^{''}M - IV^{''}x | VI^{''}x - II^{''}x | V^{''}x - I^{''}x | III^{''}x - VI^{''}m ||
2. $\frac{4}{4}$ | I^{''}x - V^{''}m - V^{''}o | IV^{''}M - IV^{''}m⁺⁷ - IV^{''}m | III^{''}m - II^{''}x - V^{''}x | I^{'''}M ||
3. $\frac{4}{4}$ | II^{''}m⁻⁵ - VI^{''}x | II^{''}x - VM^{''} ||
4. $\frac{4}{4}$ | V^{''}m - I^{''}x | IV^{''}m - III^{''}x | VI^{'''}M ||
5. $\frac{3}{4}$ | II^{''}m - V^{''}x - bV^{''}x | IV^{'''}M ||
6. $\frac{3}{4}$ | I^{''}M - III^{''}m - bIII^{''}m | II^{''}m - bVI^{''}x - V^{''}x | I^{'''}M ||
7. $\frac{4}{4}$ | II^{''}m⁻⁵ - V^{''}x⁺⁵ | I^{'''}M ||
8. $\frac{4}{4}$ | I^{''}M - IV^{''}m⁻⁵ | II^{''}m⁻⁵ - V^{''}x^{-5/+5} | I^{'''}M ||
9. $\frac{4}{4}$ | I^{''}M - IV^{''}x | III^{''}x - VI^{''}x | II^{''}x - V^{''}x | I^{'''}M ||

* Штрихи над аккордами обозначают количество долей на каждый аккорд.

10. $\frac{4}{4}$ | $\overset{''}{I}_x - \overset{''}{IV}_m | \overset{''}{III}_M - \overset{''}{VI}_M | \overset{''}{VII}_x - \overset{''}{III}_M | \overset{''''}{II}_M ||$

11. $\frac{3}{4}$ | $\overset{\cdot}{II}_\phi - \overset{\cdot}{V}_x - \overset{\cdot}{II}_x | \overset{'''}{V}_M ||$

12. $\frac{3}{4}$ | $\overset{''}{V}_m - \overset{\cdot}{I}_x | \overset{''}{IV}_m - \overset{\cdot}{III}_x | \overset{'''}{VI}_M ||$

13. $\frac{4}{4}$ | $\overset{''}{I}_M - \overset{\cdot}{III}_m - \flat \overset{\cdot}{III}_m | \overset{\cdot}{II}_m - \flat \overset{\cdot}{II}_m - \overset{''}{I}_M ||$

14. $\frac{4}{4}$ | $\flat \overset{''}{III}_x - \flat \overset{''}{III}_\phi | \sharp \overset{''}{II}_\phi - \flat \overset{''}{III}_M | \sharp \overset{''}{II}_m - \sharp \overset{''}{IV}_\phi | \flat \overset{'''}{V}_m ||$

УРОК 3 Нонаккорд

Наряду с 7-аккордами в эстрадно-джазовой музыке наиболее часто употребляется 7-аккорд с добавленной большой ноной — нонаккорд. Практически большую нону можно добавлять к любому 7-аккорду.

C dur

14 $IM_9 \quad IIIm_9 \quad V_9 \quad VII_9 \quad VIIo_9$

15 $IM \quad IIIm_9 \quad V_9 \quad VII_9 \quad VIIo_9$

Примечание. При употреблении ноны в малом мажорном 7-аккорде для упрощения записи знак x не обязателен, так как нонаккорд, как уже говорилось выше, включает в себя малую септиму. Например, V_9 , I_9 в сущности: малый мажорный (доминантовый) 7-аккорд с добавленной ноной; малый мажорный аккорд, построенный на I ступени с добавленной ноной.

Задание

Играть в 12 тональностях последовательно:

1. $\frac{4}{4}$ | $IM_9 - IVM_9 ||$

2. $\frac{4}{4}$ | $IIIm_9 - IIIIm_9 | VIIm_9 ||$

3. $\frac{3}{4}$ | $V_9 - VII_9 | IM_9 ||$

4. $\frac{4}{4}$ | $IIIm_9 - V_9 | IM_9 ||$

5. $\frac{4}{4}$ | $IM_9 VIIm_9 | IIIm_9 - V_9 | IM_9 ||$

6. $\frac{4}{4}$ | $IM_9 - IIIIm_9 - \flat IIIIm_9 | IIIm_9 - V_9 - \flat II_9 | IM_9 ||$

7. $\frac{4}{4}$ | $I_9 - \flat VII_9 - VI_9 - \flat III_9 | II_9 - \flat VI_9 - V_9 - \flat II_9 | IM_9 ||$

Вальс

Moderato
C dur

И. ВРИЛЬ

F dur

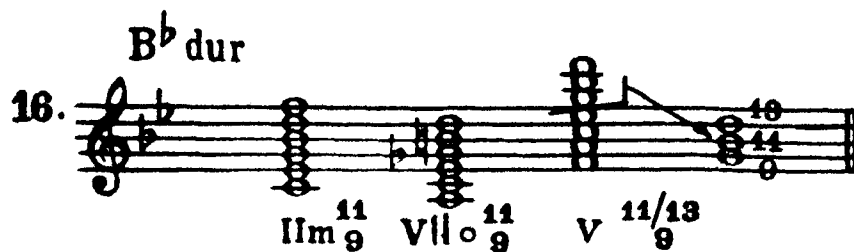
Chord symbols and key signatures indicated in the score:

- System 1: $II m_9$, V_9 , $I M_9$, $II m_9$, V_9 , $I M_9$, $II m_9$, V_9
- System 2: $I M_9$, $C \text{ dur}$, $VII \phi_9$, III_9 , $VI m_9$, $VI m_9$
- System 3: $II m_9$, $F \text{ dur}$, $II m_9$, $II m_9$, $IV m_9$, $V m_9$
- System 4: $V m_9$, $C \text{ dur}$, $II m_9$, $II m_9$
- System 5: $VII \phi_9$, $III m_9$, $II \phi_9$, V_9 , $I M_9$, $IV M_9$
- System 6: $I M_9$, $IV M_9$, $VII \phi_9$, $II \phi_9$, $IV \phi_9$, $bVI \phi_9$, $I M_9$

УРОК 4

Аккорды с 11 и 13

Наряду с нонаккордом часто употребляются аккорды с добавлением ундецимы (11), а для х-аккорда — большой терцдецимы (13), при этом 9-й, 11-й, 13-й звуки образуют в качестве надстройки над х-аккордом минорное трезвучие.



Задание

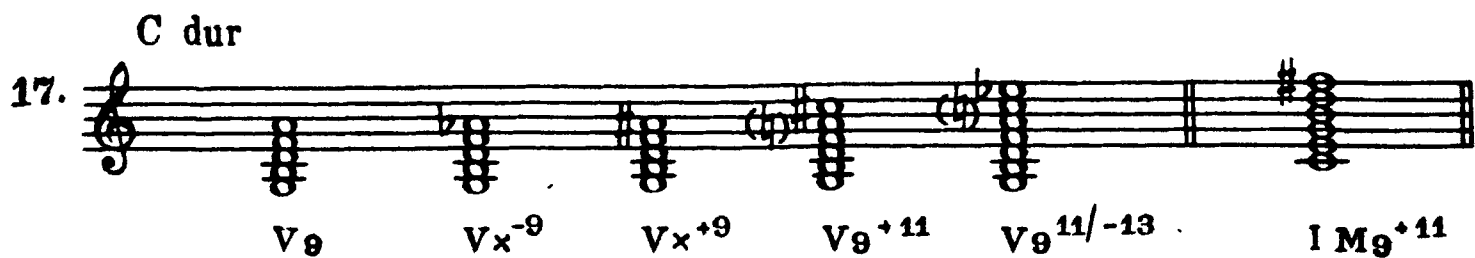
Играть на фортепиано последовательности: а) из двух аккордов по тональностям кварто-квинтового круга; б) по тональностям, расположенным на ступенях хроматической гаммы.

1. I₉ - IV₉; I₉¹¹ - IV₉¹¹; I₉^{11/13} - IV₉^{11/13}
2. II m₉¹¹ - VI m₉¹¹
3. III m₉¹¹ - VI M₉
4. VII o₉¹¹ - I M₉; VII φ₉¹¹ - I M₉

УРОК 5

Альтерация 9, 11 и 13

В х-аккорде может быть понижена, либо повышена 9 (нона), повышена 11 (ундецима), понижена 13 (терцдецима). Практически ♭ 13 не что иное, как # 5 через октаву. В М-аккорде звук 11 употребляется исключительно со знаком +.



Во всех остальных аккордах звуки 9 и 11 не подлежат альтерации.*
В виде таблицы это может выглядеть так:

Аккорд	Добавленные звуки	Альтерация
M	9, 11	+ 11
x	9	+ 9, - 9
x	11	+ 11
x	13	- 13
m	9, 11	—
φ	9, 11	—
o	9, 11	—

* В учебном процессе.

Задание

Играть на фортепиано последовательности: а) из двух аккордов по тональностям кварто-квинтового круга; б) по тональностям, расположенным на ступенях хроматической гаммы.

1. $VII_{\sharp 9}^{11} - IM_9^{+11}$.
2. $Vx^{+11} - IM_9$; $Vx^{-9/+11} - IM_9$; $Vx^{+9/+11} - IM_9$.
3. $V_9^{11/13} - I_9^{+11/13}$; $V_9^{-11/13} - IM_9$.
4. $Vx^{+9/11,13} - I_9^{+11/13}$; $Vx^{-9/11,13} - Ix^{-9/+11,13}$.

Для повторения

На ступенях мажорной гаммы можно построить пять видов 7-аккордов:

на I и IV ступенях — большой мажорный 7-аккорд — M ;

на II, III, VI ступенях — малый минорный 7-аккорд — m ;

на V ступени — малый мажорный 7-аккорд (доминантовый) — x ;

на VII ступени — малый вводный 7-аккорд — o

и в гармоническом мажоре — уменьшенный вводный 7-аккорд — o .

В $x7$ -аккорде альтерируется звук 5; в $m7$ -аккорде — 5 и 7. К числу наиболее употребительных аккордов относятся 7-аккорды с добавлением звуков 9, 11, а к x -аккорду — также звука 13. Наиболее типичные сочетания альтерированных звуков 9, 11, 13 в x -аккорде: $-9, +11, 13$; $9, +11, 13$; $+9, +11, 13$. Единственный аккордовый звук, подлежащий повышающей альтерации в M -аккорде, — звук 11 ($+11$).

УРОК 6

Блюз. Гармония и форма

Блюз (англ. *blues* — грусть) является одной из важнейших форм джаза. Он берет свое начало от старинных негритянских трудовых песен. Существовала также старая песенная форма, основанная на постоянном повторении припева, состоящего из нескольких выразительных строк, которые подхватывались хором слушателей. Многие певцы блюза аккомпанировали себе на гитаре, губной гармонике, причем сопровождающий инструмент был для певца не просто аккомпанирующим инструментом, а, скорее, собеседником, который доигрывал строфу, создавая настроение тоски по утраченному счастью, одиночества.

Вот несколько отрывков:

Река Миссисипи так глубока и широка,
А моя девушка живет на том берегу.

Никто не хочет знать тебя,
Когда ты одинок.

Меня так волнует блюз,
Что я с трудом удерживаю слезы.

Блюз, блюз, блюз, как ты печален.
Да, блюз, блюз, блюз, как ты печален.

О, смерть, прошу приди ко мне
И вызволи меня из нищеты.

Нет у меня ни одного друга в этом городе:
Мой товарищ из Нового Орлеана бросил меня.

Кроме вокального блюза существует инструментальный блюз.

Большое влияние на его развитие оказал известный саксофонист Ч. Паркер. Характерной чертой разработанной им гармонической сетки являются многочисленные гармонические секвенции.

В основе блюза лежит 12-тактовый период из трех фраз по 4 такта с чередованием аккордов I, IV, V ступеней.

Существует несколько видов блюза: архаический (сельский), классический (городской) и блюз современный.

Архангелский	¹ I ⁶	² X	³ I ⁶	⁴ I ^x	⁵ IV ^x	⁶ X	⁷ I ⁶	⁸ X	⁹ V ^x	¹⁰ X	¹¹ I ⁶	¹² V ^x
Классический	¹ I ⁶	² IV ^x	³ I ⁶	⁴ I ^x	⁵ IV ^x	⁶ X	⁷ I ⁶	⁸ X	⁹ V ^x	¹⁰ IV ^x	¹¹ I ⁶	¹² V ^x
Современный	¹ I ^x	² VII [♯] III ^x	³ VI ^m	⁴ V ^m I ^x	⁵ IV ^x	⁶ IV ^m ^b VII ^x	⁷ III ^m	⁸ ^b III ^m ^b VI ^x				
	⁹ II ^m	¹⁰ V ^x IV ^x	¹¹ III ^x VI ^x	¹² II ^x V ^x								
					¹¹ I ⁶ VI ^x	¹² II ^m V ^x						
	2-й вариант											

Характерной особенностью классического блюза является употребление субдоминанты (IVx) после доминанты (см. 9-й и 10-й такты). В современном блюзе следует обратить внимание на два варианта 11-го и 12-го тактов.

Задание

Выучить гармонические сетки блюза. Играть в 12 тональностях.

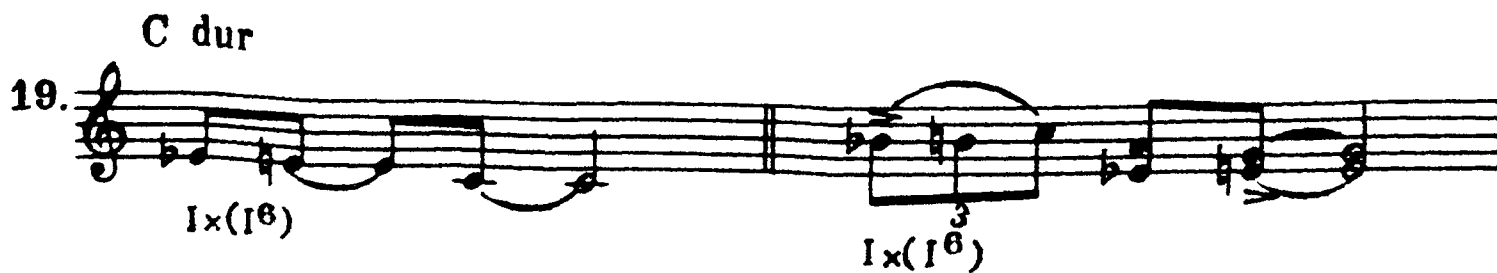
УРОК 7

Блюз. Лад

Блюзовая мелодия представляет собой бóльший интерес, чем взятая в отдельности гармоническая сетка. Своеобразие мелодии блюза заключается прежде всего в блюзовых нотах, которые образуют минорную пентатонику.



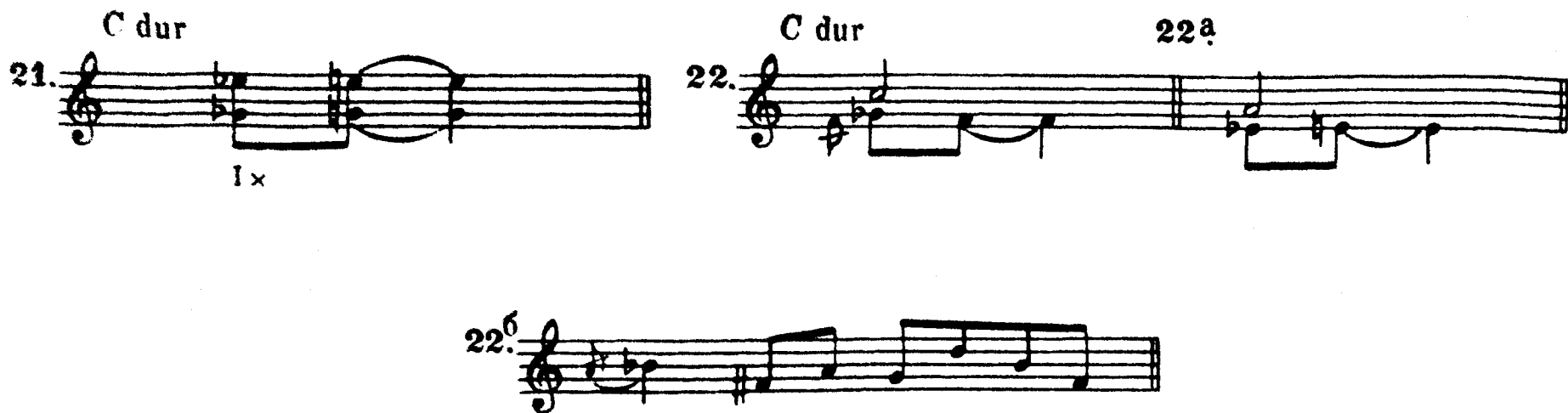
Блюзовые ноты — это низкие III и VII ступени лада:



Позднее джазовые музыканты добавили к блюзовым нотам низкую V ступень:



Один из способов употребления блюзовых нот заключается в скольжении их к основным ступеням гаммы (пример 21) в двойных нотах (тот же пример), либо в выдерживании одного из звуков в интервале (пример 22). Наибольший эффект скольжения наблюдается на гитаре или на любом духовом инструменте. На фортепиано можно добиться эффекта скольжения при помощи исполнения перечеркнутого форшлага (пример 22) *.



Наиболее удобным является скольжение, при котором форшлаг начинается с черной клавиши. Принцип скольжения может быть применен для двух или нескольких тонов:



Задание

Играть гармонические сетки блюза с употреблением в правой руке блюзовых нот различных сочетаний в тональностях: C, F, B $\flat$, E $\flat$, A $\flat$, D $\flat$, G, D, A.

УРОК 8 Форма aaba

Типичная форма, которая часто является основой импровизации, — *aaba*, 32-тактовая песня, где в первых восьми тактах показана основная мысль, вторые восемь тактов — повторение, в средней части появляется новая мысль, а в последнем *a* — реприза первых восьми тактов.

Вот несколько вариантов частей *a* и *b*, встречающихся в гармонизации стандартных тем:

Часть *a*

1. $\frac{4}{4}$ | I | II V | I | II V | I I x | IV $\sharp$ IV $\flat$ | I | II V ||
2. $\frac{4}{4}$ | I VI | II V | I VI | II V | I I x | IV IV $\flat$ | I VI | II V ||
3. $\frac{4}{4}$ | I | II $\sharp$ II $\flat$ | III VI x | II V | Vm I x | IV $\sharp$ IV $\flat$ | I | I ||
4. $\frac{4}{4}$ | I VI x | $\flat$ VI x V x | I VI x | $\flat$ VI x V | Vm I x | IV I x | IV IV $\flat$ | I ||
5. $\frac{4}{4}$ | I $\flat$ III x | II x $\flat$ II x | I $\flat$ III x | II x $\flat$ II x | Vm I x | IV IV $\flat$ | I | I ||

* Возможно также скольжение близлежащих ступеней гаммы к блюзовым нотам (см. примеры 22, 22б).

1. $\frac{4}{4}$ | III x | % | VI x | % | II x | % | V x | % ||

2. $\frac{4}{4}$ | VIIm | III x | IIIm | VI x | VI x | II x | IIm | V x ||

3. $\frac{4}{4}$ | III x | IVm bVII x | VI x | bVIIm bIII x | II x | bIIIm bVI x | V x | bVI m bII x ||

4. $\frac{4}{4}$ | VIIm III x | IVm bVII x | III VI x | bVIIm bIII x | VI m II x | bIII m bVI x | II V | bVI m VII x ||

5. $\frac{4}{4}$ | Vm | I x | IV | % | VI | II x | II | V ||

6. $\frac{4}{4}$ | I x | % | IV | % | II x | % | V | % ||

Задание

1. Изучить и играть правой и левой рукой в 12 тональностях форму *aaba* в различных вариантах.

2. Переписать пьесу «Олео» на двух строчках (верхняя — мелодия, нижняя — гармония). Предварительно транспонировав мелодию, играть в тональностях C, F, G, A $\flat$.

Oleo

S. ROLLINS

24. a

I VI II V I VI II V

I Ix IV ad lib. bVIIx III VI II V

II V I

УРОК 9

Гармоническое обогащение сетки

Как правило, гармонизация традиционных тем в печатных изданиях проста, поэтому от джазового музыканта требуется решение целого ряда задач, связанных с обогащением гармонической сетки.

Рассмотрим некоторые средства.

Проходящие 7-аккорды

Между септаккордами, находящимися друг от друга на расстоянии одного тона, в качестве проходящего 7-аккорда может быть при движении вверх уменьшенный вводный 7-аккорд (o):

25. F dur

IM⁶ #Io IIm #II^o (+11) IM⁶

Типичный пример употребления уменьшенного 7-аккорда в качестве проходящего можно найти в известной нам форме *aaba*:

I Ix | IV #IV^o | I ||

либо в блюзе:

I^{''} IV['] #IV^o | I ||

При движении вниз в качестве проходящего 7-аккорда могут быть *x*, *M*, *m*-аккорды.

I II - bIIx - I || III - bIII^m - II ||

I II - bII^m - I || VI^m - bVI^m - Vx ||

26. C dur

III m⁷ bIII m II m⁷ bII^x +11 IM

Вспомогательный 7-аккорд

Вспомогательным 7-аккордом называется аккорд, который находится на 1/2 тона выше от последующего. Вспомогательным 7-аккордом может быть только *x*-аккорд; он употребляется на относительно сильной доле либо на слабой:

27. C dur

I^x bV^x IV^x bII^x I^x | I ||

28. C dur

I bVII^x VI^x bIII^x II m bVI^x V bII^x IM | I ||

* Звездочкой отмечен вспомогательный аккорд.

Задание

1. Переписать тему блюза на нотную бумагу. Цифровкой обозначить вспомогательный 7-аккорд там, где помечено звездочкой.

Блюз

29. **F dur** **Ix** **IVx** **D. MACLEAN**

2. Играть указанную пьесу на фортепиано:

Again

30. **D. COCHRAN**
L. NEWMAN

УРОК 10 Тритоновая замена Vx-аккорда

Септаккорд V ступени может быть заменен на 7-аккорд доминантовой функции, который находится на расстоянии тритона, то есть на $\flat\Pi x$ -аккорд:

а) | I | V | I ||

б) | I | $\flat\Pi x$ | I ||

31a. F dur

IM₉ V_x+⁹ V_x-⁹ IM₉+¹¹

31б. F dur

IM₉ $\flat\Pi x$ +¹¹ $\flat\Pi x$ +¹¹ IM₉+¹¹

а) | I | ΠV | I ||

б) | I | $\Pi \flat\Pi x$ | I ||

32a. C dur

IM₉ II m⁻⁵ V_x-^{9/+9} IM

32б. C dur

IM₉ II m⁻⁵ $\flat\Pi x$ +¹¹ IM

$Vx \rightarrow \flat\Pi x$; $VIx \rightarrow \flat\Pi x$; $IVx \rightarrow VIIx$ и т.д.

Тритоновая замена может быть применена к любому x-аккорду:
 $Vx \rightarrow \flat\Pi x$; $VIx \rightarrow \flat\Pi x$; $IVx \rightarrow VIIx$ и т. д.

Рассмотрим еще некоторые возможности тритоновой замены. Вместо одного Vx -аккорда можно употребить оборот II—V:

33. C dur

IM V_9^9 Vx^{-9} IM

II m Vx^{-9}

Заменим аккорд V ступени аккордом $bIIx$ (пример 34). Аккорд $bIIx$ можно принять за доминанту к $G\flat$ -dur и воспользоваться оборотом II—V в данном случае для $G\flat$ -dur. Для тональности C-dur это будут аккорды bVI и $bIIx$. Произойдет отклонение в $G\flat$ -dur с возвращением затем в I ступень C-dur (пример 35).

вариант

I	II	V	I
I	II b	II x	I

34. C dur

IM II m V IM

II m $bIIx$ IM

35. C dur

IM II m bVI $bIIx$ IM

$Vx^{-9/-9}$

Читать примеры 34, 35 следует так: аккорд V ступени заменили на $bIIx$, $bIIx$ является V ступенью в $G\flat-dur$; заменим V ступень для $G\flat-dur$ оборотом II—V; вернемся в $C-dur$. Резюмируем сказанное: вместо V x-аккорда можно употребить оборот II—V, в котором V заменяется на $bIIx$ (пример 34) или на $bVI m - bIIx$ (пример 35).

Задание

1. Играть на фортепиано в 12 тональностях замену Vx-аккорда, как показано в примерах 34, 35.

2. Переписать темы на нотную бумагу. Применить по возможности проходящие, вспомогательные 7-аккорды, тритоновые замены. Играть на фортепиано:

ТЕМА 1

36. $\text{♩} = 134$ IM^6 VIx^{-9} $II m$ Vx IM^6 VIx^{-9} $II m$ H. SILVER Vx

IM^6 VIx^{-9} $II m$ Vx $III m$ VIx bVm $VIIx$

$III m$ VIx $II m$ Vx 1. IM^6 $VII m$ $IIIx$

$VI m$ IIx Vx 2. IM^6

IIx^{-5} Vx^{-5} IM^6 $II m$ Vx IM IM

ТЕМА 2

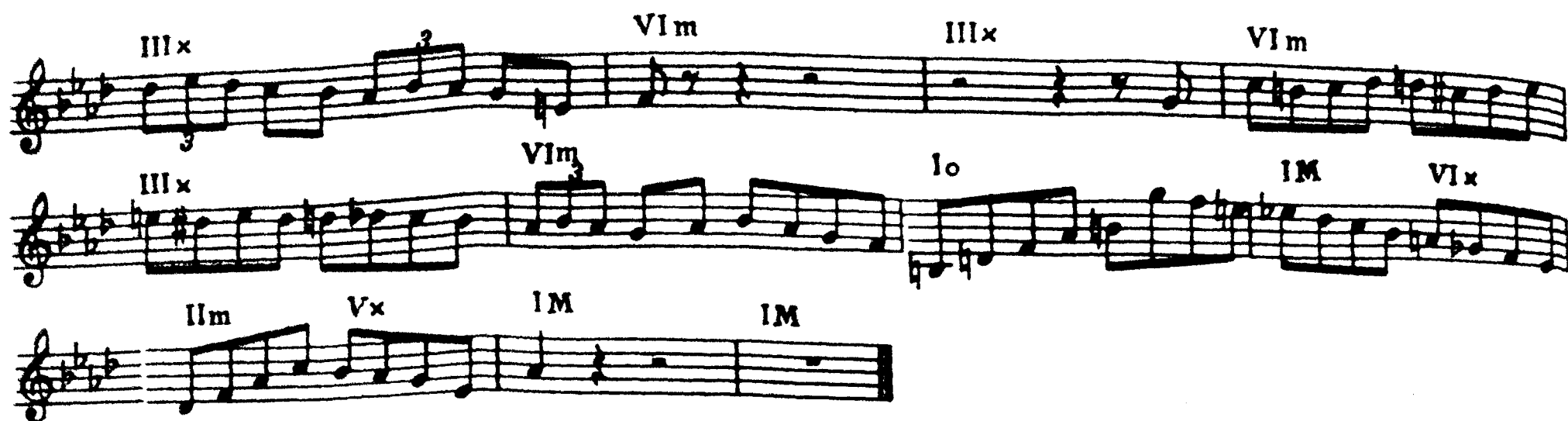
37. IM VIx IIx 3 IIx CH. PARKER

$II m$ Vx IM $V m$ bVx $IV m$

$IV m$ IM VIx IIx

IIx $II m$ Vx IM

VIx IIx 3 IIx $IIIx$



УРОК II

Аранжированные аккорды

Термин «аранжированные аккорды» обычно применяется к аккордам, в которых один или несколько звуков (тонов) — прима, терция, квинта, секста, септима, нона — перенесены в иной регистр. Изучаемые здесь формы составляют основное фактурное звучание современного джазового фортепиано.

Основное расположение тонов в аранжированном аккорде при двухручном изложении следующее:

1) левая рука — прима, септима аккорда, правая рука — недостающие звуки либо импровизационная линия*;

2) левая рука — прима, терция, септима, правая рука — недостающие звуки либо импровизационная линия.



В примерах 39, 40 импровизационная линия в правой руке, септимы — в левой:



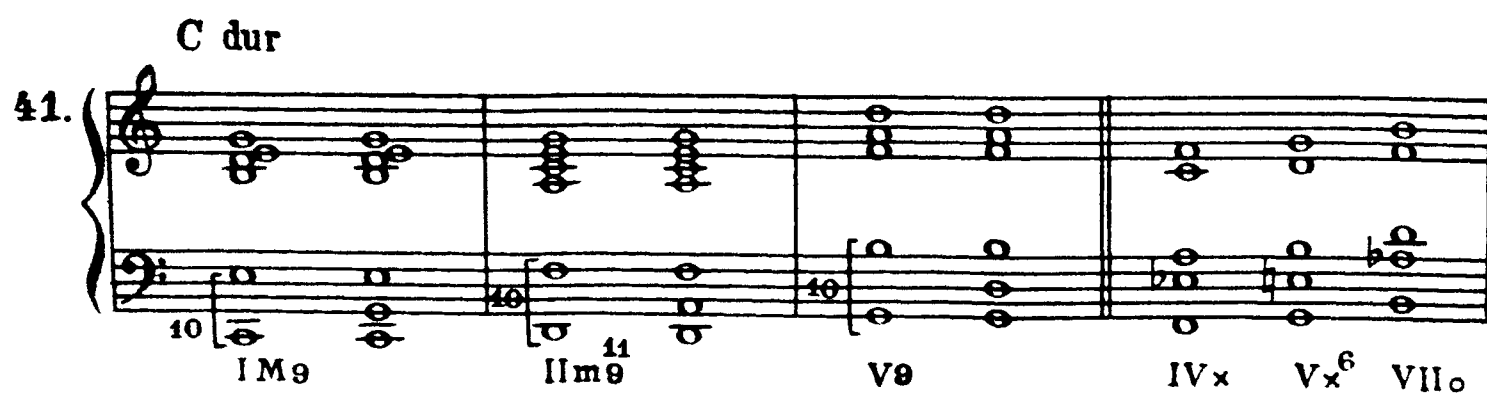
* Мелодия в джазе обычно понимается как импровизационная линия.

D. COCHRAN
L. NEWMAN



Подобное расположение тонов в аранжированном аккорде, подразумевая расположение тонов в левой руке*, применяют многие пианисты, мастера джаза. Следует заметить, что стиль джазового пианиста при внешней схожести импровизационной линии во многом зависит от архитектуры партии левой руки. (Сравните, к примеру, партию левой руки в импровизациях Х. Силвера и Б. Эванса.)

Наряду с одной только септимой и септимой, заполненной терцовым тоном аккорда, в партии левой руки употребляется децима и децима, заполненная квинтовым тоном аккорда, либо секстой, реже септимой аккорда:



Дециму часто можно встретить в левой руке пианистов, исполняющих регтаймы:



Задание

Играть аранжированные аккорды в обороте II—V—I в 12 мажорных тональностях.

далее особое внимание следует уделять левой руке.

УРОК 12

Расположение тонов в аранжированных аккордах

При перенесении основного тона в партию контрабаса звуки аккорда располагаются следующим образом *:

В x и x_9 аккордах

- а) левая рука — терция, септима, нона,
правая рука — квинта, прима;
- б) левая рука — септима, терция, секста,
правая рука — квинта, прима;
- в) левая рука — септима, нона, терция, секста,
правая рука — импровизационная линия;
- г) левая рука — терция, секста, септима, нона,
правая рука — импровизационная линия

43.

а) б) в) г)

IV_9 IV_{x6} I_{96} V_{96}

В аккордах m , m_9

- а) левая рука — септима, терция, квинта,
правая рука — прима, квинта;
- б) левая рука — терция, септима, нона,
правая рука — квинта, прима;
- в) левая рука — терция, квинта, септима, нона,
правая рука — импровизационная линия;
- г) левая рука — септима, нона, терция, квинта,
правая рука — импровизационная линия.

44. $B^b \text{ dur}$

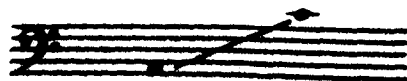
а) б) в) г)

$II m$ $II m_9$ $III m_9$ $VI m_9$

Задание

1. Выучить аранжированные m - и x -аккорды в 12 тональностях.
2. Играть гармоническую сетку блюза (см. урок 6) аранжированными аккордами.

Примечание. Диапазон употребления аранжированных аккордов в левой руке (по нижнему звуку аккорда):



УРОК 13

Расположение тонов в аранжированных аккордах
(продолжение)В аккорде M_9

- а) левая рука — терция, квинта, секста, нона,
правая рука — импровизационная линия;
б) левая рука — секста, нона, терция, квинта,
правая рука — импровизационная линия.

45. C dur

а) б)

IM⁸ IM⁹⁶

В аккорде σ_9

- а) левая рука — терция, квинта, септима, нона,
правая рука — импровизационная линия;
б) левая рука — септима, нона, терция, квинта,
правая рука — импровизационная линия.

В аккорде o_9

- а) левая рука — терция, квинта, септима, нона,
правая рука — импровизационная линия;
б) левая рука — септима, нона, терция, квинта,
правая рука — импровизационная линия.

46. C dur

а) б)

VII^{7/9} VII^{o9} VII^{7/9} VII^{o9}

Можно заметить, что некоторые из вышеперечисленных форм аранжированных аккордов являются как бы обращением другой формы, хотя сам термин «обращение» неточен, так как в аккорде отсутствует основной тон, что делает всю структуру неполной. Более подходит слово «перестановка».

Подобные аранжированные аккорды используются в левой руке для поддержания импровизационной линии. Эти же аккорды используются в правой руке в сочетании с основным тоном в левой — как один из способов аккомпанемента. Кроме того, приведенные здесь аранжированные аккорды можно встретить в партитурах для больших оркестров, где эти аккорды исполняются группами саксофонов либо меди.

Задание

1. Выучить аранжированные M -, σ -, o - аккорды в 12 тональностях.

Играть аранжированные аккорды в обороте II—V—I в 12 тональностях, в гармонической сетке блюза.

Примечание. Изучать аранжированные аккорды следует так: основной тон — в левой руке, аранжированный аккорд — в правой. Изучение аккордов подобным способом дает возможность услышать всю структуру аккорда:

47. **C dur** **B^b dur**

IV₉ IV₉⁶ III m₉ IM₉⁶

УРОК 14

Соединение аранжированных аккордов. Форма А

При соединении аккордов кварто-квинтового соотношения (II—V₉; I_x—IV_x и т. д.) следует стремиться к плавному голосоведению. Желательно общие звуки оставлять на месте, прочие — вести на минимальные интервалы.

Рассмотрим несколько форм соединения аранжированных аккордов.
Форма А (в правой руке три звука):

48. **F dur**

I_x IV₉

49. **F dur**

I₉ IV_x⁶

В примере 48 изображены I_x — в расположении: септима — терция — квинта на басу F; IV₉ — в расположении: терция — септима — нона на басу B^b. Следует обратить внимание на общий звук между двумя аккордами, который остается на месте. Септима I_x переходит в терцию IV₉, терция I_x плавно идет в септиму IV₉.

В примере 49 изображены I₉ — в расположении: терция — септима — нона на басу F; IV_x⁶ — в расположении: септима — терция — секста на басу B^b. Общий звук в данном случае g. Терция I₉ переходит в септиму IV_x⁶, септима I₉ плавно идет в терцию IV_x⁶.

Задание

1. Изучить и играть на фортепиано последовательность аккордов I_x—IV_x в 12 тональностях, как показано в примерах 48, 49.

2. Играть гармоническую сетку блюза (урок 6):

а) основной тон аккорда — в левой руке, аранжированные аккорды — в правой;

б) аранжированные аккорды — в левой руке без основного тона в тональностях: C, F, B^b, E^b, A^b, D, G.

УРОК 15

Соединение аранжированных аккордов.

Форма В

В аккорде правой руки может быть четыре звука. Отсюда еще две формы — В и С, различающиеся расположением аккордов. Форма В:



В примере 50 изображены аккорды: $II m_9$ в расположении терция-квинта-септима-нона на басу D ; V_9^{13} в расположении септима-нона-терция-секста* на басу G ; IM_9^6 в расположении терция-квинта-секста-нона на басу C .

Проследим движение голосов при переходе от $II m_9$ к V_9^{13} и к IM_9^6 аккордам. Аккорды $II m_9$ и V_9^{13} имеют три общих звука — f , a , e . У аккордов V_9^{13} и IM_9^6 общие звуки не остаются на месте. Септима $II m_9$ переходит в терцию V_9^{13} , септима V_9^{13} — в терцию IM_9^6 , то есть септима, соответственно обычным нормам голосоведения, разрешается вниз.

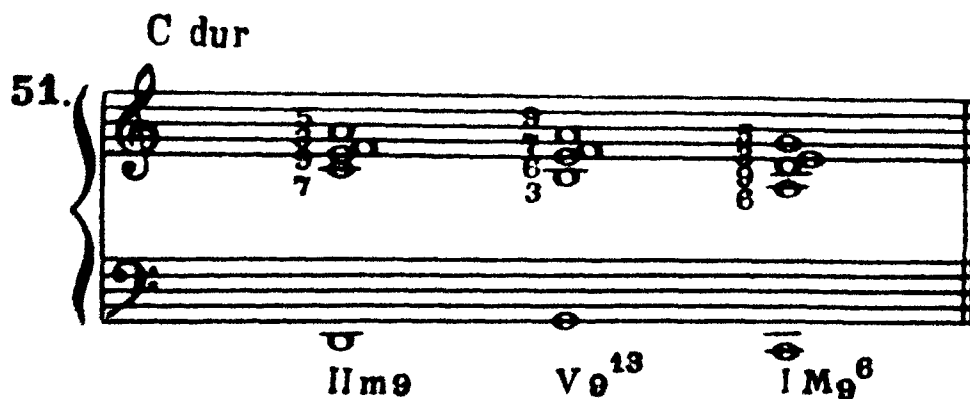
Задание

1. Играть на фортепиано гармонический оборот $II-V-I$ в 12 тональностях, как показано в примере 50.
2. Играть аранжированные аккорды формы В левой рукой, без основного тона в басу в 12 тональностях.
3. Играть гармоническую сетку блюза (см. урок 6) аранжированными аккордами форм А и В:
 - а) с основным тоном в левой руке;
 - б) без основного тона.

УРОК 16

Соединение аранжированных аккордов.

Форма С



В примере 51 изображены: $II m_9$ в расположении септима-нона-терция-квинта на басу D ; V_9^{13} в расположении терция-секста-септима-нона на басу G ; IM_9^6 в расположении секста-нона-терция-квинта на басу C . Септима перемещается вниз.

Форма С — трансформация формы В, поэтому и здесь соединение аккордов $II m_9$ и V_9^{13} гармоническое (три общих звука e , f , a остаются на месте).

Играя аккорды формы В (пример 50), можно обнаружить, что при движении последовательности $II-V-I$ по тональностям вверх от F до A^b и в A , B^b , B возникает непригодное для слуха звучание (либо слишком высокая, либо слишком низкая тесситура).

* Звук 13 может быть понят и как секста.

Аналогично в форме С: в тональностях от С до Е $\flat$ аранжированные аккорды расположены слишком высоко, а в тональностях Е и F — слишком низко. Эту закономерность необходимо учитывать при использовании аккордов в формах В и С. Аккорды формы В (II—V—I) можно употреблять в тональностях от С до F, аккорды формы С (II—V—I) — от F $\sharp$ до В*.

Возможны и еще некоторые формы соединения аранжированных аккордов.

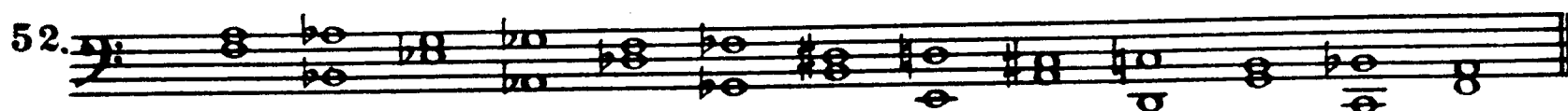
Задание

1. Играть гармонический оборот II—V—I аранжированными аккордами формы С в 12 тональностях (см. пример 51).
2. В тех же тональностях играть аранжированные аккорды формы С без основного тона в басу.
3. Играть гармоническую сетку блюза аранжированными аккордами формы А, В, С:
 - а) с основным тоном в левой руке;
 - б) без основного тона.

УРОК 17

Чередование интервалов терции и септимы

В быстрых темпах в левой руке используется принцип чередования интервалов — терции и септимы:



Интервал терции в левой руке соответствует малому мажорному или большому мажорному септаккорду правой, а септима — малому минорному или малому мажорному септаккордам:

53.

F dur

I x IV x III VI x

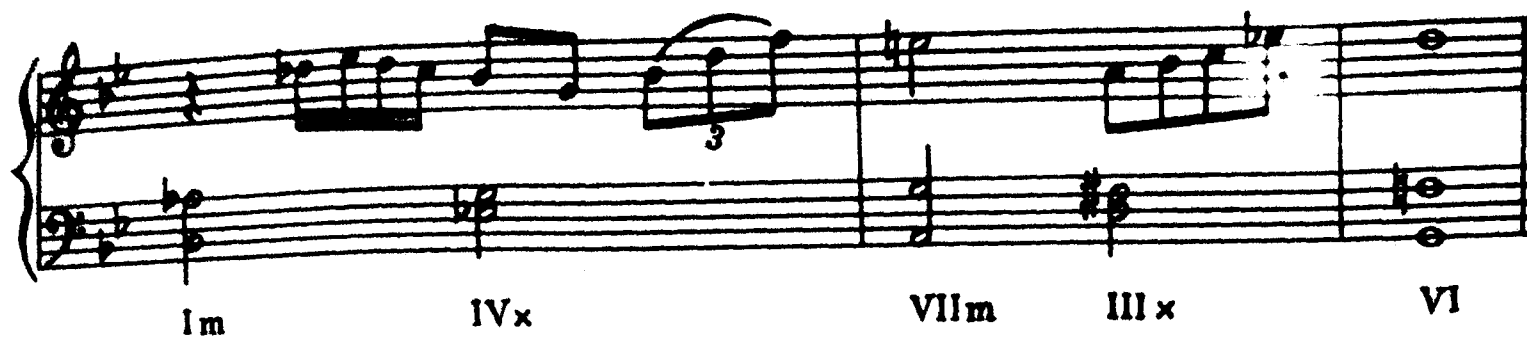
II V I I x

54.

B $\flat$ dur

III VI x II V

* В учебном процессе используются 12 тональностей в каждом случае.



Задание

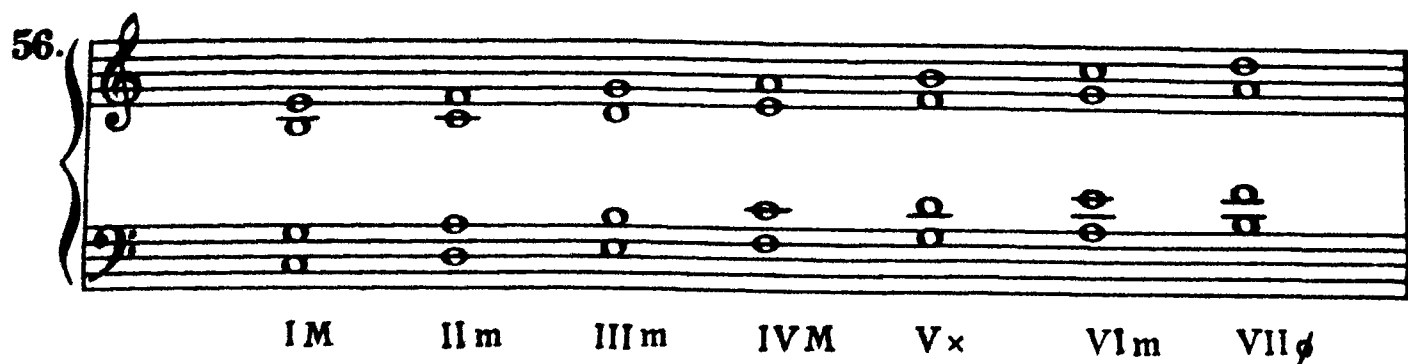
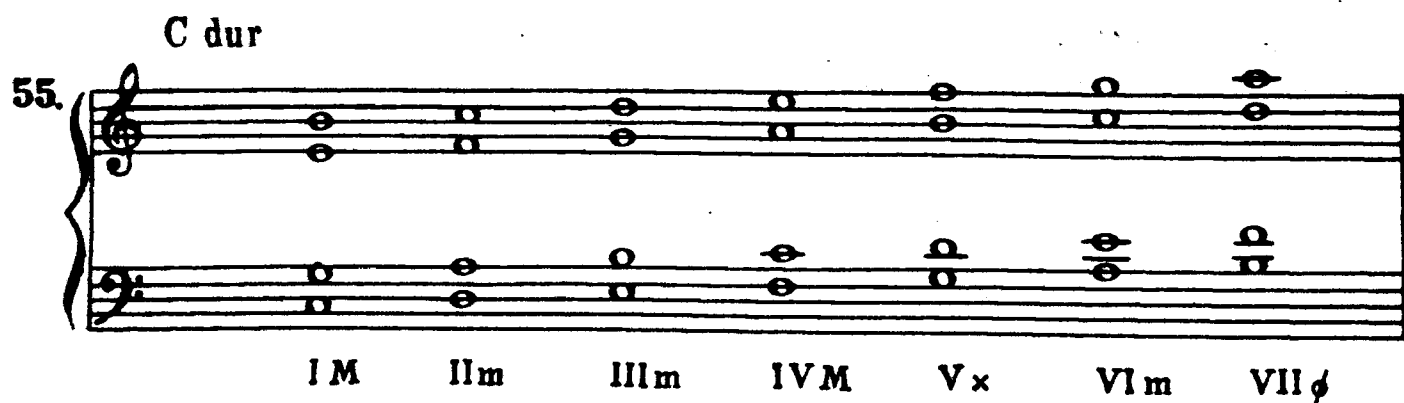
Играть в 12 тональностях последовательности в левой руке, чередуя терцию и септиму:

II - V - I; III - VI - II - V - I; II^{m5} - VI^x - II^{m5} - V - I;
 VII^m - III^x - VI - II^x - V - I;
 I - IV - VII^m - III - VI - II - V - I;
 ♯IV^φ - VII^x - III^{m5} - VI^x - II^{m5} - V - I.

УРОКИ 18—19

Открытая позиция

В практике игры на фортепиано существует такая аранжировка 7-аккордов, которая носит название «открытая позиция». Аккорд открытой позиции дается в широком расположении (с пропусками) и может быть в мелодическом положении септимы или терции:



Аккорды обычно идут в параллельном движении.

В примере 55 изображена серия 7-аккордов в широком расположении в мелодическом положении септимы. В примере 56 те же аккорды — в мелодическом положении терции. Пример 57 иллюстрирует практическое употребление 7-аккордов в открытой позиции в мелодическом положении терции. В примере 58 — аккорды в открытой позиции в мелодическом положении септимы:

57. C dur

I IV III I VI

II V VI VII I IV III

58.

IV IVm⁷ III I II bIIIM I

-Аккорд в открытой позиции имеет три обращения:

59. F dur F moll F dur

I M I m I x

60. E^b dur E^b moll E^b dur

I M I m I x

Задание

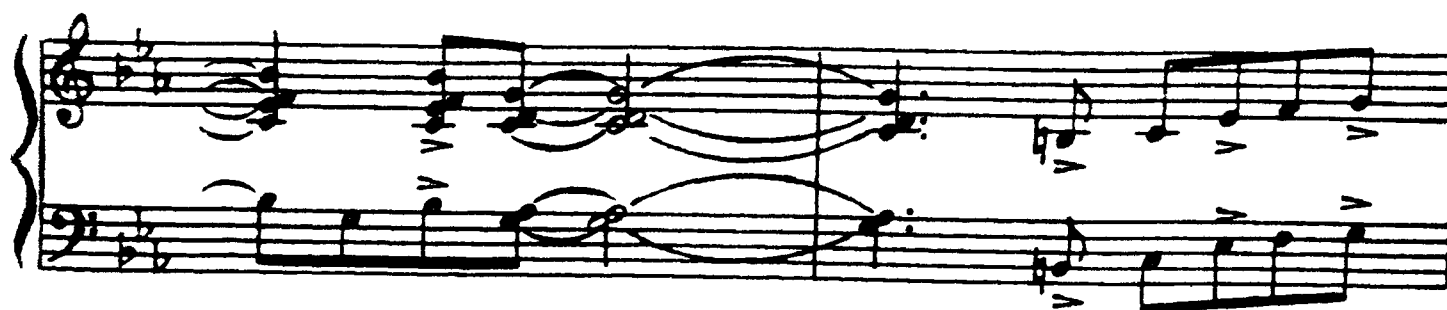
Играть 7-аккорды, построенные на ступенях мажорной гаммы, в открытой позиции в 12 тональностях:

- а) в положении септимы, как показано в примере 55,
- б) в положении терции, как показано в примере 56,
- в) играть на фортепиано септаккорды и их обращения в 12 тональностях.

УРОК 20

Блок-аккорды

Одним из приемов игры на фортепиано в джазе является ведение мелодии блок-аккордами. Техника игры блок-аккордами основана на использовании как основного вида септаккорда, так и его обращений при ведении мелодии в октаву. Этот прием можно встретить у многих пианистов традиционного джаза.



УРОК 21

Буги-вуги

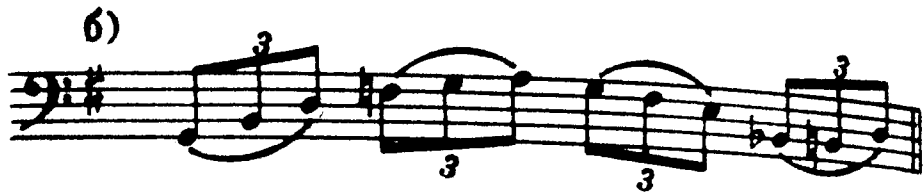
Термин «буги-вуги», возникший в сороковых годах, характеризует фортепианный стиль в джазе, появление которого датируется началом двадцатых годов. Наиболее характерной чертой этого стиля является употребление басовых оstinatных фигураций, которые лежат в основе ритмических и гармонических пассажей. Они иногда кратки, но всегда подчеркнуты ритмичны.

Подобно другим ранним стилям, стиль буги-вуги пришел с юга Соединенных Штатов Америки в Чикаго, где стал популярным благодаря такому исполнителю, как Джимми Ян-си. В тридцатые годы стиль буги-вуги был заново открыт в Нью-Йорке, где приобрел новую и более прочную известность. Выдающимися исполнителями буги-вуги в это время были Альберт Аммонс, Пит Джонсон и Мид Левис.

Сегодняшний стиль буги-вуги мало чем отличается от буги-вуги тридцатых годов. Были добавлены новые гармонии, различные мелодии, но основа, то есть оstinatность ритмических фигураций, осталась неизменной, что в первую очередь отличает этот стиль от других фортепианных стилей.

Партия левой руки

Буги-вуги исполняются в четырехдольном метре и имеют несколько вариантов ритмических фигураций в басу:

63. а)  б) 

в)  г) 

д)  е) 

ж) 

64. а) 

б)  в) 

г)  д) 

е)  ж) 

Повторение ритмических фигураций в левой руке создает непривычный фон, пульс всей песни, на котором возникают различные мелодические построения в правой руке.

Гармония

В основе большинства пьес в стиле буги-вуги лежит гармоническая структура 12-тактового блюза, чередование аккордов I, IV, V ступеней, которые часто используются в правой руке.

65.

Традиционная гармоническая последовательность легко запоминается при исполнении в тональности до мажор, а затем транспонируется в другие тональности.

Партия правой руки

Каждый стиль в джазовой музыке характеризуется определенной мелодикой. Буги-вуги не являются исключением. Ритмическое движение может быть таким же, как в партии левой руки:

66.

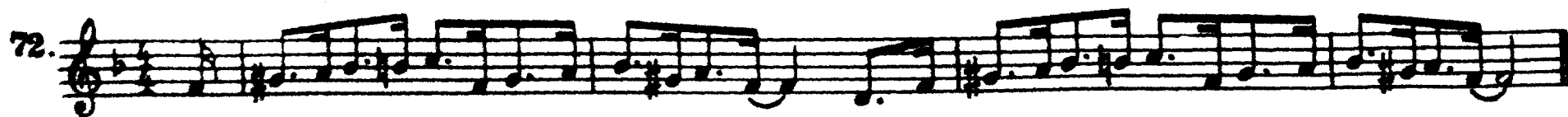
Допускается синкопированная игра аккордами, которую часто можно наблюдать в оркестровой партии фортепиано:

67.

Музыкальная линия становится интересней при использовании секвенций и полиритмичности.



Часто фразы состоят из повторяющихся нот (пример 70), коротких восходящих фигур (пример 71), ритмически острых линий (пример 72):

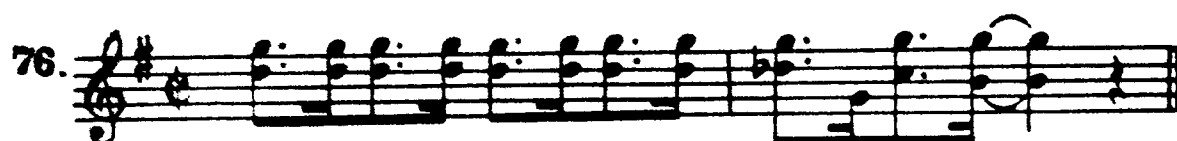


Приемы игры

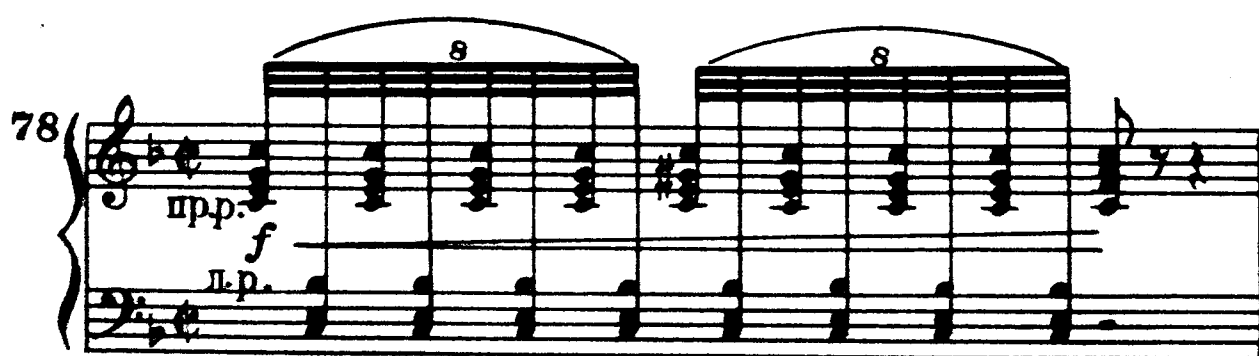
Многие пьесы написаны в мажорных тональностях *до*, *соль* и *фа*, так как в этих тональностях пианист может использовать скольжение (см. урок 7) с черных клавиш на бе-



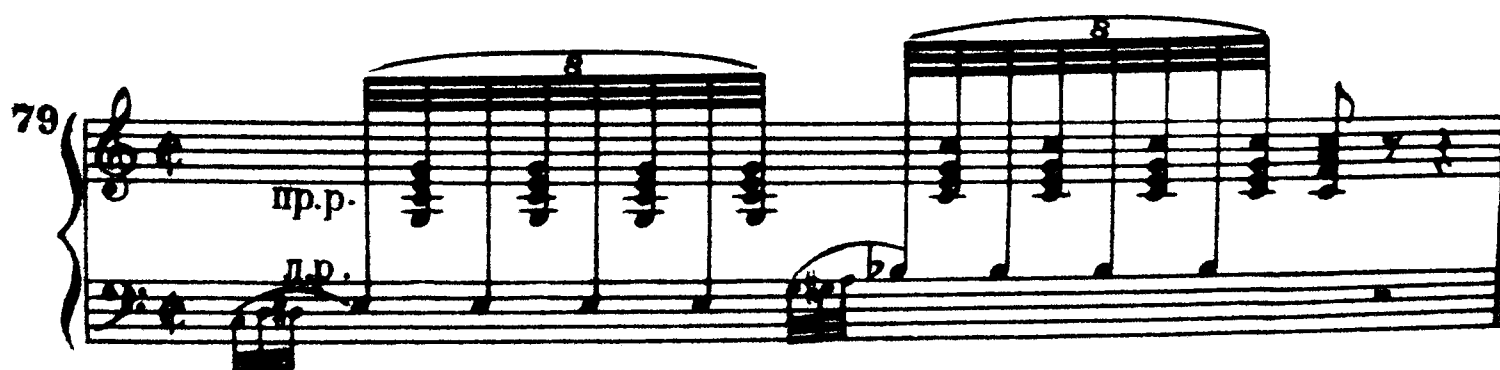
В партии правой руки часто используются интервалы-созвучия: секунда, терция, кварта, октава, блюзовые ноты:



Одним из наиболее популярных приемов, используемых пианистами в буги-вуги, является тремоло, которое исполняется обеими руками:



Этот прием используется часто с форшлагом из одной—трех нот:



Иногда тремоло исполняется правой рукой в сочетании с басовой фигурой в левой:



Планисты, исполняющие буги-вуги, часто используют в левой руке так называемые «выдержанные аккорды», которые создают контраст с дальнейшими ритмическими фигурами в партии левой руки:



Оstinатное движение, временно переданное правой руке, вновь возвращается в партию левой:



Эти приемы игры буги-вуги приносят звучание, не похожее на другие стили фортепианного джаза.

Буги-вуги являются «двухручным» стилем, поэтому необходимо при исполнении внимательно выигрывать каждую руку. Если при первом ознакомлении встречаются трудности в исполнении пьесы обеими руками, следует упражняться сначала левой рукой, затем добавить правую руку.

Не рекомендуется брать слишком быстрый темп, так как при этом может исчезнуть свинг*. Звучание левой и правой рук должно быть сбалансированным. Подчеркивание полиритмических рисунков придает пьесе ритмическую упругость.

Игра в стиле буги-вуги развивает независимость обеих рук.

* См. словарь.

МЕЛОДИЯ И РИТМ

Общие сведения

Мелодия в джазе является таким же важным элементом, как и в любом другом жанре музыкального искусства. Джазовую мелодику характеризует прежде всего манера атаки звука, артикуляция и акцентирование, а также свинг — та пульсирующая, увлекающая вперед сила, которая присутствует в момент исполнения.

Плавность мелодии появилась в процессе развития джаза и представляет сегодня движение восьмыми, шестнадцатыми и восьмыми триолями, в отличие от пунктирного ритма, свойственного ранним формам джазовой музыки.

В джазе композитор и исполнитель — одно лицо, поэтому записанная на нотную бумагу импровизация подчас теряет смысл, становясь банальной, так как все тонкости интерпретации, свойственные индивидуальности исполнителя, невозможно зафиксировать в нотах.

Существуют два принципа импровизации в джазе: парафразный (орнаментальная вариация на тему) и линейный (сочинение новой мелодической темы).

С развитием джаза принцип парафразности уступает место принципу линейности. Парафразность остается применимой к свободным произведениям, типа джазовых баллад, где «украшательство» мелодии играет до сих пор большую роль.

Импровизационная мелодия помещается в так называемые квадраты (chorus), которые соответствуют форме всей темы. Так, например, блюзовый квадрат составляет 12 тактов, квадрат песенной формы *aaba* — 32 такта.

УРОК 22

Мотивное развитие.

Секвенция

Условимся, что мотив — наименьшая самостоятельная формообразующая единица, обладающая образной выразительностью. Начало и конец мотива большей частью не совпадают с тактовой чертой; мотив оканчивается на аккордовом звуке. Мотивы могут быть разными по величине — от $\frac{2}{4}$ до $\frac{4}{4}$ — и определяются интонационно-смысловым значением:

Exercise 83: A melodic line on a treble clef staff in B-flat major (B^b dur). The melody starts on B^b and moves stepwise up to D^b, then down to C^b, and finally up to D^b again. The final note is a half note. The chord B^b maj 7 is indicated below the staff.

Exercise 84: A melodic line on a treble clef staff in F major (F dur). The melody starts on F and moves stepwise up to A, then down to G, and finally up to A again. The final note is a half note. The chord F maj 7 is indicated below the staff.

Мотивное развитие может быть мелодическим и ритмическим. Мелодическое развитие подразумевает варьирование мелодической линии мотива, его окончания, изменение рисунка (при сохранении его ритма) и т. д.

85.  F maj 9

86.  либо F maj 7

87.  либо F 7

88.  либо F maj 7 D7

89.  либо F maj 7 Am7 D7 Gm7

Ритмическое развитие мотива представляет собой ритмические вариации, образование новых ритмических конструкций (при сохранении рисунка линии):

90.  либо F maj 7

Научиться записывать сочиненные мотивы — важная задача, стоящая перед импровизатором в самостоятельной работе над соло. Даже в том случае, если сочиненный мотив не будет оригинальным, развивая его мелодически и ритмически, вы сможете в конечном результате получить весьма интересный материал для ваших соло. Необходимо стараться в сочинении мотива прийти к простоте выражения мысли, не увлекаясь на первых порах блюзовыми нотами. Рельефный, запоминающийся мотив и его развитие заставляет слушателя более внимательно следить за импровизационной линией.

Одним из важнейших приемов в развитии импровизационной линии является повторение мотива от любой ступени гаммы, в частности, секвенцирование.

Секвенции могут быть диатоническими и хроматическими. Понятие «диатоническая секвенция» включает в себя перемещение звеньев секвенции по ступеням основной гаммы в пределах одной тональности, то есть переход на другие ступени той же тональности (см. пример 91).

91. F dur

II m V x I M IV M VII ♭ III m VI m II m

В хроматической секвенции звенья перемещаются обычно по ступеням хроматической гаммы либо по квинтовому кругу (переход на те же ступени в другой тональности). При этом происходит отклонение в новые тональности (см. пример 92).

92. F dur E^b dur D dur

II m V x II m V x II m V x I M

УРОК 23

Лады.

Диатоническая система

Импровизационная линия включает в себя различные гаммообразные построения. На каждой ступени гаммы, как известно, можно построить 7-аккорд. Если принять за тонику нижний звук 7-аккорда, то между крайними звуками аккорда образуется гамма, состоящая из звуков, входящих в основную мажорную гамму:

93. C dur

I M II m III m IV M V x VI m VII ♭

Образованные таким образом гаммы соответствуют различным ладам.

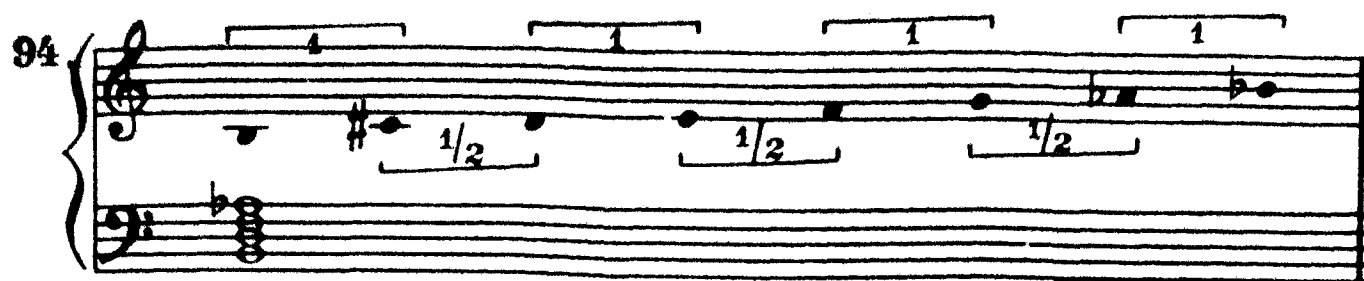
К мажорным ладам относятся ионийский (натуральный мажор), лидийский, миксолидийский; к минорным ладам — эолийский (натуральный минор), дорийский, фригийский. Лидийский лад (пример 93, г) отличается от натурального мажора повышенной IV ступенью и соответствует 7-аккорду IV ступени.

Миксолидийский лад (пример 93, д) отличается от натурального мажора пониженной VII ступенью и соответствует 7-аккорду V ступени.

Дорийский лад (пример 93, б) отличается от натурального минора повышенной VI ступенью и соответствует 7-аккорду II ступени.

Фригийский лад (пример 93, в) отличается от натурального минора пониженной II ступенью и соответствует 7-аккорду III ступени.

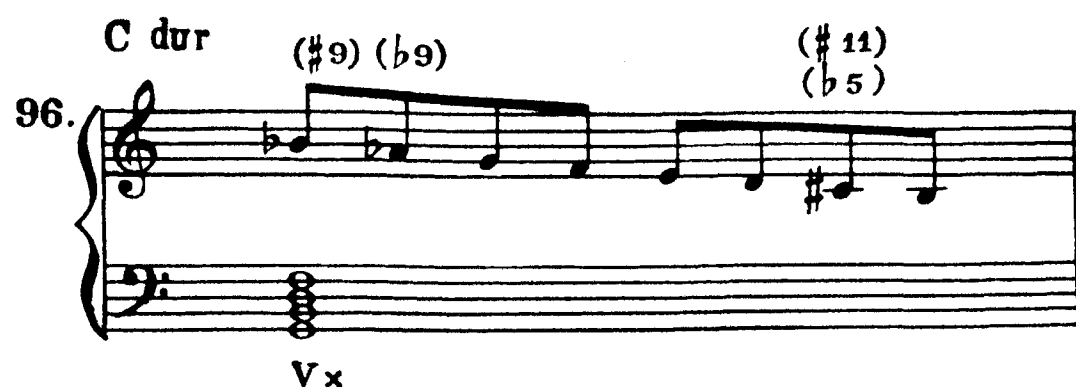
Особое место занимает уменьшенный лад, опорные звуки которого соответствуют уменьшенному 7-аккорду:



Уменьшенный лад строится на чередовании тона и полутона. Существуют три различные позиции уменьшенного лада: от звуков C, D $\flat$ и D (пример 95).



Уменьшенный лад употребляется при обыгрывании как уменьшенного 7-аккорда (o), так и малого мажорного 7-аккорда (x) с альтерированными звуками: $\flat 5$, $\flat 9$, $\sharp 9$ или $\sharp 11$ (пример 96).



Представляет интерес также лад, соответствующий малому 7-аккорду VII ступени (o). Этот лад называется локрийским. В основе локрийского лада лежит уменьшенная квинта (пример 93, ж).

При альтерации квинты ($\flat 5$, $\sharp 5$) в x-аккорде может быть употреблена целотонная гамма:



В виде таблицы соответствие ладов и 7-аккордов будет выглядеть так: Аккорду IM соответствует ионийский лад (натуральный мажор)

—»—	Im	—»—	дорийский	—»—
—»—	IIIm	—»—	фригийский	—»—
—»—	IVM	—»—	лидийский	—»—
—»—	Vx	—»—	миксолидийский	—»—
—»—	VIIm	—»—	эолийский лад (натуральный минор)	—»—
—»—	VIIo	—»—	локрийский	—»—
—»—	VIIo	—»—	уменьшенный	—»—

Изучение ладов — одного из важнейших элементов импровизации — является крайне необходимым для джазового музыканта.

Прелюдия

Moderato

И. БРИЛЬ

I M (Ионийский) IV M (Лид.) III m (Фриг.) II m (Дор.) I M (Ион.)
 VI m (Эол.) VII o (Локр.) V x (Миксолид.) I M (Ион.) II m (Дор.)
 III m (Фриг.) IV M (Лид.) III m (Фриг.) VII o (Ум.)

УРОК 24

Ладь.

Хроматическая система

При альтерации ступеней мажорной гаммы аккорды, построенные на этих ступенях, надо трактовать как аккорды новой тональности*. Так, например, аккорд $\flat III x$ в до мажоре является доминантой в тональности соль-бемоль мажор. В предыдущей главе говорилось, что $V x$ -аккорду соответствует миксолидийский лад, значит, и в этом случае аккорду $\flat III x$ также будет соответствовать миксолидийский лад. Аккорд $V o$ в до мажоре является, в свою очередь, $VII o$ в ля-бемоль мажоре, поэтому аккорду $V o$ будет соответствовать локрийский лад.

Обозначая римскими цифрами ступени новой (достигнутой) тональности, можно выстроить следующую таблицу:

Любому IM, построенному на любой альтерированной ступени мажорной гаммы прежней тональности, будет соответствовать натуральный мажор новой тональности.

IV M соответствует лидийский лад от IV ступени новой тональности.

II m —»— дорийский лад от II —»— —»— —»—

III m —»— фригийский лад от III —»— —»— —»—

VI m —»— натуральный минор от VI —»— —»— —»—

V x —»— миксолидийский лад от V —»— —»— —»—

VII o —»— локрийский лад от VII —»— —»— —»—

Основная задача, стоящая перед учеником, — определение тональности и функционального значения аккорда в новой тональности.

* Аккорды в состав которых входят альтерированные ступени мажорной гаммы, также следует трактовать как аккорды новой тональности.

Задание

Играть лады, соответствующие 7-аккордам, в следующей гармонической сетке:

G dur *

часть **a** | $\flat V_m$ | $VII \times | IM | \%$ | $V_m \theta$ | $I \times$ | IV_M | IV_m | IM | $\flat V \phi VII \times$ | III_m | $VI \times$ ||
 D dur G dur
 | IM | $IImV \times$ || II_m | $V \times$ ||

часть **b** | $V \times^{+5}$ | $\%$ | $II_m^{11} \theta$ | $\%$ | IV_m | $\%$ | $IM \theta$ | $\%$ ||

часть **a** | $\flat V_m$ | $VII \times$ | $III \phi$ | $VI \times$ | $II \phi$ | $V \theta$ | IM | $\%$ ||

Экспромт

Moderato И. БРИЛЬ

F dur **B $\flat$ dur**

I M (Ион.) **VII ϕ (Локр)** **III m (Фриг.)** **VI m (Эол.)** **II m (Дор.)** **V x (Миксолид)**

A $\flat$ dur **F dur**

I M (Ион.) **II m (Дор.)** **V x (Миксолид.)** **III m (Фриг.)** **VI m (Эол.)**

rit. **a tempo**

D $\flat$ dur **F dur**

II m (Дор.) **V x (Миксолид.)** **I M (Ион.)** **IV M (Лид.)** **I M (Ион.)**

* G-dur — основная тональность темы. (Гармоническая сетка мелодии «Стелла в свете звезд».)

УРОК 25

Арпеджио

Наряду с гаммообразными построениями, изученными в предыдущих уроках, в создании импровизационной линии используются звуки, входящие в аккорд, которые употребляются в виде различных арпеджио:

98.

I II V I

99.

I II V I

100.

IM9 II V IM9

Задание

1. Играть оборот II—V—I с заполнением арпеджио, как показано в примерах 98—100, в 12 тональностях. В этом задании следует обратить внимание на аппликатуру в арпеджио.
2. Играть следующую гармоническую сетку с заполнением арпеджио.

G dur F dur
| II_m | $\flat$ II_x | IM | IM⁶ || II_m | $\flat$ II_x | IM | IM⁶ ||

E $\flat$ dur G dur
| II_m | $\flat$ II_x | IM | VI_m || II_m V_x⁻⁵ | V_x⁻⁵ IV_o | III_m | $\flat$ III_x | II_m | $\flat$ II_x | IM | IM^b ||

F dur C dur
| II_m | $\flat$ II_x | IM | IM⁶ || IV_m | IV_o | III_m | VI_m | II_x⁻⁵ | II_m V_x | IM | IM⁶ ||

Вспомогательные и проходящие звуки

Вспомогательные и проходящие звуки употребляются между основными звуками аккорда или лада и помещаются на слабой или относительно сильной доле. Вспомогательные и проходящие звуки могут быть диатоническими и хроматическими:

101. C dur

102.

103. C dur

104.

105.

Примечание. Звездочкой помечены проходящие и вспомогательные звуки (mi^2 в третьем такте — скачковый вспомогательный на тяжелой доле).

Пример 105 иллюстрирует употребление проходящих и вспомогательных звуков.

УРОК 28

Ритм.

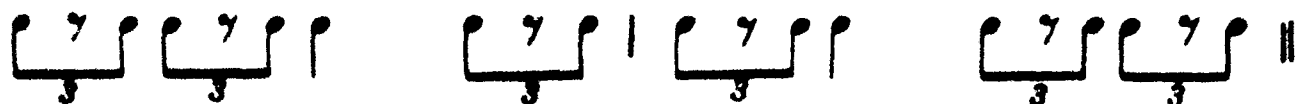
Ритмические построения

Среди элементов джаза ритм занимает центральное место. Ощущение джаза достигается присутствием свинга, ритмической импульсивности, рожающей напряжение в момент исполнения джазовых импровизаций.

Свинг характеризуется рядом особенностей:

1. Ритмическая интерпретация восьмых при помощи восьмых триолей:

110.

написано		
исполняется		

Но исполнение только триолей не дает полного ощущения свинга.

2. Акцентировка, перемещение акцента с сильной на слабую долю:

111.

В джазе восьмые триоли занимают важное место. Пример 112 показывает триоли с разными акцентами, скомбинированные с другими длительностями:

112.

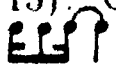
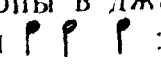
3. Артикуляция:

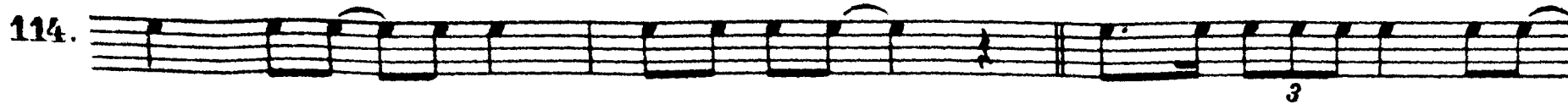
113.

		
попарно		

* В данном случае подразумеваются фразировочные (а не соединительные) лиги.

4. Синкопирование.

Помимо движения восьмыми, восьмыми триолями, шестнадцатыми и акцентировки одним из важнейших ритмических элементов является синкопа, требующая стилистически правильного ее исполнения (пример 115). Основная модель синкопы в джазе — , которая может быть выражена иначе , или , или .



Написано:

115.



Исполняется:

5. Конфликт между акцентировкой в импровизационной линии солиста и акцентами ритм-группы.



Как видно из примера 116, акценты в мелодии частично не совпадают с акцентами ритм-секции, что создает определенное напряжение между одновременно звучащими ритмическими контрапунктирующими построениями.

При анализе импровизационных линий можно заметить частое повторение ритмических рисунков типа:



Оригинальность исполнения этих рисунков зависит от фантазии музыканта при выборе нот, заполняющих ритмические построения. Приводим образцы мелодического заполнения ритмических построений примера 114:

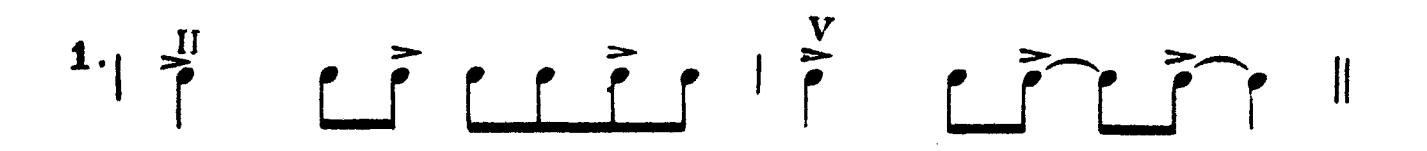


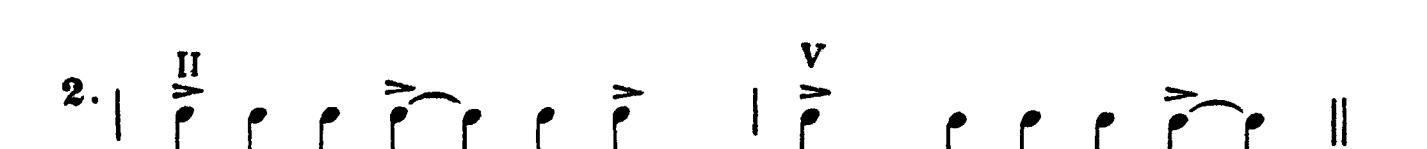
119. 

120. 

Задание

На заданные ритмические 2-тактовые построения сочинить мелодическую линию, употребляя арпеджио, гаммы, систему вводных звуков:

1. 

2. 

3. 

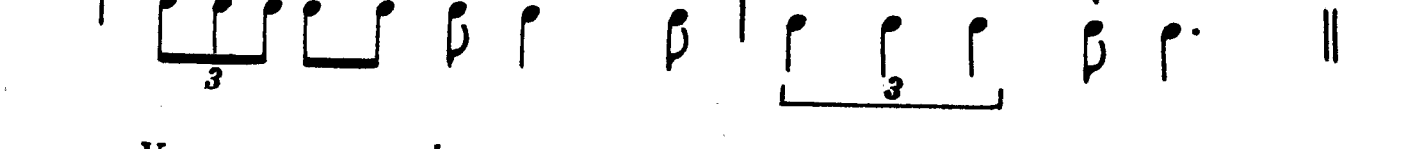
4. 

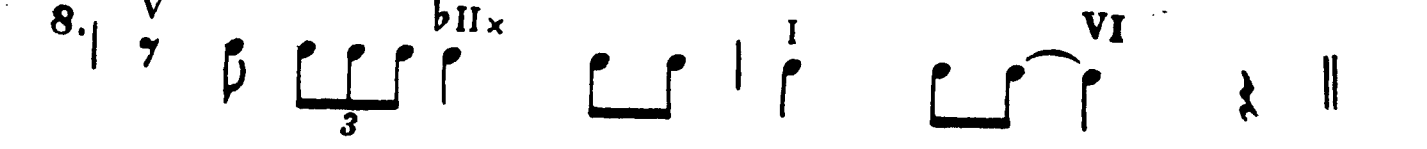
5. 

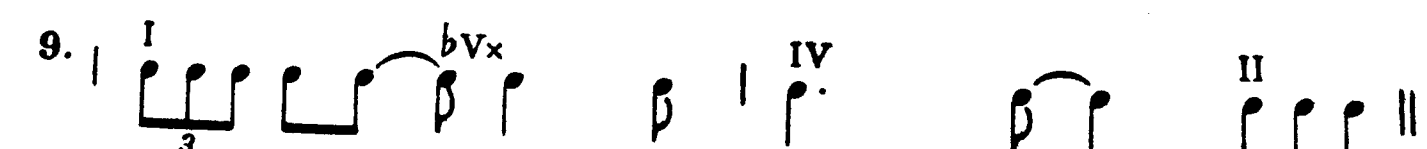
6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

Приложение

1. Некоторые методические указания к курсу

Важнейшим условием успешного усвоения курса является тщательное выполнение домашних заданий. Все упражнения должны выполняться обязательно в 12 тональностях. Каждому импровизатору для достижения свободы исполнения необходимо знать основной минимум:

- 1) тему и гармоническую сетку темы;
- 2) форму произведения;
- 3) тональность темы, отклонения и модуляции в другие тональности;
- 4) аккорды и секвенции;
- 5) гаммы, соответствующие аккордам.

В самостоятельной работе несомненно принесет большую пользу работа с магнитофоном. Начиная импровизатор может быстро продвигаться вперед, записывая импровизационные линии того или другого музыканта, сначала простые, потом более сложные. Эта работа развивает слух, чувство ритма, формы. В дальнейшем подобная работа даст возможность записывать собственные импровизационные линии.

Анализируя соло, необходимо стараться найти мотив, проследить его развитие, найти кульминацию произведения, обратить внимание на средства для достижения кульминации, например более плотная ритмическая и мелодическая фактура, более высокий регистр.

При анализе импровизационных линий рекомендуется выписать отдельные гармонические обороты, обыгрывание отдельных аккордов, то есть накапливать и копировать в первый период приемы известных импровизаторов. Однако не следует забывать о разработке собственных идей.

Хотя термин «импровизация» означает сочинение музыки в процессе исполнения, необходимо в домашней работе тщательно отбирать средства, которые могут лечь в основу более совершенной в будущем вашей импровизации.

2. Гармонические схемы для упражнений

F dur

1. $\parallel$ II x | V x⁺⁵ | I M | VI x | II x | V x⁺⁵ | I x | % | IV M | #IV o |
 | I M | VI x | II x | ^{1.} II x | II m | V x :|| ^{2.} V x⁺⁵ | I M | % ||

A^b dur

2. $\parallel$ II₉⁺¹¹ | I₉⁺¹¹ | II₉⁺¹¹ | I₉⁺¹¹ | VI x | II m₉ | V₉^{+11/13} | I M |

Fine

| I M :|| II m₉ b II₉⁺¹¹ | I M VI x | II m₉ V x^{-9/5} | I M₉ | ^{D dur} IV M | II m V |

| I M VI m | I m | IV₉⁺¹¹ || D.C. al Fine

G dur Fine

3. ||: II₉ | II_m V₉¹³ | IM | III_m VI₉ | II_m | V₉¹³ | IM | % :|| II_m V_x |

D dur G dur

| IM VI_x | II_m¹¹ V_x | IM | II_m¹¹ V_x | IM VI_x | II_m¹¹ V₉¹³ | II_m V_x ||

D.C. al Fine

B^b dur Fine

4. ||: IM | % | IV_x | % | II_x | II_m V_x⁵ | IM | % :||

| V_m | I₉ | IV_m | % | II_x | % | V_x | % ||

D.C. al Fine

F dur Fine

5. ||: IM₉ | % | IV₉^{14/13} | % | II_m | V_x | IM | % :||

| V_m | I_x | IV_m | % | IV_m | % | ^bIII_x II₉ |

| II_m V || IM₉ | % | II₉ | % | II_m | V | IM | % ||

D.C. al Fine

G dur

6. ||: IV_m | % | IV_m | ^bVII_x | IM₉ | % | ^bIII_m | ^bVI_x ||

1.

| II_m | V_x | VII₉ | III_x | VI_m | II₉ | II₉ |

2.

| II_m | V_m I_x :|| II_m₉ | V₉¹³ | IM | % ||

B^b dur

7. ||: IV_m | % | IV_m | % | IM | V₉⁵ | IM | % |

1.

| VI_x | % | ^bVII_x | VI_x | II₉ | % | II_m₉ | V I_x :||

2.

| III₉ | VI_x | II_x III_x | V_m | IV_m | IV_m V₉¹³ | IM | % ||

E^b dur

8. ||: IM | % | VII₉ | III_x | VI_m | II_x | V_m₉ | I₉¹³ ||

1.

| IV_m | IV_m | IM₉ | % | II₉¹³ | % | II_m | V_x :||

2.

| II₉¹³ | III_m VII_x⁹ | III_m VI_x | II_m V₉¹³ | IM ||

D^b dur

9. ||: I ♯ IV ♯ VII x⁻⁹ | III ♯ | VI x⁺⁹ | II ♯ | V x⁺⁵ | IM ♯ | Fine X :||

| Vm ♯ I x | X | X | IVM | VIm ♯ II x | X | X | II m¹¹ ♯ V x ||
D.C. al Fine

A^b dur

10. ||: ♭ V ♯ IVm | III m ♭ III m | II m V ♯¹³ | III m ♭ III m | ♭ V ♯ IVm |
D^b dur

| III m ♭ III m | II m V ♯¹³ | IM :|| II m V x | IM VI x |

E^b dur

| II m V x | IM | II m V | IM VI x | II m ♭ II x | IM | X ||

A^b dur

C dur

11. ||: II m | V ♯ | IM | X | II m | V ♯ | IM | X | II m | V ♯ |

E dur

| IM | X | II m | ♭ II x | IM | X :|| II m | V x | IM |

| III ♯ VI x⁵ | II m | V ♯¹³ | III ♯ | VI x⁵ | II m ♯ | V ♯ | IM | X ||

F dur

12. ||: IM VI x⁻⁹ | II m V ♯ | IM Vm I x | IVM IVm ♯ | III m VI x |

D^b dur

| II m V x¹³ | IM | X :|| IM VIm | II m ♯ V x | IM VI x |

F dur

| II m ♯ V ♯ | IM | VIm | II m¹¹ ♯ | V ♯⁵ | IM ||

A^b dur

13. ||: II ♯ V x⁻⁹ | IM VIm | II m ♯ V x | IM¹¹ ♯ | IVm | III m VI x |

1 2 Fine E dur

| II m V ♯¹¹ | X :|| IM || II m V x | IM VI x⁻⁹ | II m ♯ V x |

A^b dur

| IM¹¹ ♯ | III m ♯ | VM III m | II m⁻¹¹ ♯ | V ♯^{11/13} ||

D.C. al Fine

G dur

14. ||: IM ♭ III m ♭ VI x | II m III ♯¹¹ | VIm II m⁷ | III m VI x | II m ♯ IVm |

1 2 Fine E^b dur

| III m VI x | II m¹¹ ♯ V x | X :|| IM ♯ || IM VIm | II m V x |

G dur

| III m VI x⁻⁹ | II m¹¹ ♯ V x | IM VIm | III m | II m¹¹ ♯ | V x⁵ V ♯^{11/13} ||

D.C. al Fine

3. Словарь наиболее употребительных слов

Libertum	(ад либитум)	стиль исполнения, исключая строгий ритмический пульс
Band	(бэнд)	оркестр, ансамбль
Big Band	(биг бэнд)	большой оркестр
Blue Note	(блю нот)	характерные ноты блюзового лада — малая септима, малая терция, уменьшенная квинта
Blues	(блюз)	12-тактовая форма в джазе
Boogie-Woogie	(буги-вуги)	стиль игры на фортепиано с повторением оstinatной фигуры в левой руке; размер $\frac{4}{4}$; форма, как правило, блюзовая
Beat	(бит)	акцентирование доли такта, ритмический центр тяжести; в переносном смысле — метрический каркас
Bounce	(баунс)	исполнительский стиль, свободный и по возможности плавный, характерен быстрым темпом
Break	(брейк)	короткая сольная мелодическая или ритмическая фигура
Bridge	(бридж)	средняя часть темы (раздел в форме <i>aaba</i>)
Change	(чейндж)	гармонический скелет темы
Chorus	(корэс)	формально-структурная единица джаза, «квадрат»
Combo	(комбо)	малый состав, имеющий большей частью от трех до восьми исполнителей
Cool	(кул)	джазовый стиль пятидесятих годов, характеризующийся спокойным легатым звукоизвлечением
Drive	(драйв)	ритмическая интенсивность
Drums	(драмз)	инструменты, входящие в ударную установку
Funky	(фанки)	стиль игры пятидесятих годов, хорошо передающий чувство блюза, преимущественно в свободном темпе
Honky-tonk	(ханки-тонк)	пианисты, исполняющие регтайм или буги-вуги
Horn	(хорн)	духовой инструмент; в переносном смысле относится также к инструментам, которые в современном джазе ведут линию, схожую с линиями на духовом инструменте
Hot	(хот)	интенсивность выражения, которую дает прежде всего звукоизвлечение, фразировка и свинг
Hot jazz	(хот джэз)	часто применяется в смысле «старый джаз» (20—30-х годов)
Jump	(джамп)	свинг с сильно акцентированным битом, особенно популярный в Гарлеме
Lead	(лид)	лидер; в секции саксофонов — альт, в медной группе — первый трубач, в ритм-группе — ударные
Mainstream	(майнстрим)	главное течение в джазовой музыке
Percussion	(перкашн)	ударные инструменты, не входящие в установку
Popular, pop	(популяр, поп)	популярная коммерческая музыка
Revival	(ревайвл)	возрождение старой нью-орлеанской музыки сороковых годов
Rhythm and blues	(ритм энд блюз)	блюзовая музыка с сильно подчеркнутым битом; обозначение популярной негритянской музыки
Rhythm section	(ритм сэкшн)	ритм-группа — ударные, контрабас, гитара, рояль; поддерживает бит, на основе которого импровизируют солисты
Riff	(рифф)	простая 2- или 4-тактовая фраза; постоянно повторяется на протяжении всей формы во время импровизации солиста; побуждает солиста к большей экспрессии
Rock-music	(рок-мьюзик)	этим термином обозначается ныне вся эстрадная музыка
Rock'n' roll	(рок-н-ролл)	стиль, близкий негритянскому ритм энд блюзу; сплав блюза, спиричуэл и кантри
Scat	(скэт)	пение, в котором текст заменен произвольными слогами
Sound	(саунд)	звучание; термин, определяющий характерные для солиста звукоизвлечения
Swing	(суинг)	ритмическая интенсивность, главный элемент джазовой музыки; джазовый стиль тридцатых годов

Strings	(стрингс)	смычковые инструменты, прежде всего скрипки
Traditional	(традишнл)	старые джазовые стили: нью-орлеанский, диксиленд, стиль Чикаго
Two beat	(ту бит)	джаз, где в четырехдольном такте всегда акцентируются только два удара
Up tempo	(ап тэмпо)	термин, обычно употребляющийся при метрономическом обозначении от $\text{♩} = 200$ и выше
Worksong	(уорксонг)	рабочая (трудовая) песня; начальная форма джаза

Литература

- Симоненко В. Мелодии джаза. Киев, «Музична Україна», 1970.
- Конен В. Пути американской музыки. М., «Музыка», 1965.
- Браславский Д. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. М., «Музыка», 1975.
- Воскресенский С., Княнов Б. Современные эстрадные ансамбли. М., «Советский композитор», 1975.
- Найсоо У. Джазовая гармония и оркестровка. Таллин, «Ээсти раамат», 1969.
- Radlinski I. Obywatel jazz. PWM, 1967.
- Doruzka L. Tvaz moderniho jazzu. Supraphon, 1970.
- Berendt J. Wszystko o jazzie. PWM, 1969.
- Coker J. Improvising jazz. Prentice. Hall. Inc. 1964.
- Mehegan J. Jazz improvisation. W-G Publications. Inc. 1965—1966.
- Mehegan J. The jazz pianist. Sam fox publishing comp. 1965—1966.
- Solc M., Verberger J. Piano u jazzu, Praha, 1966.

ХРЕСТОМАТИЯ

Dexter Blues

J. McSHANN

Allegro moderato

The musical score for "Dexter Blues" by J. McShann is written for piano in 12/8 time. The tempo is marked "Allegro moderato". The score consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a change in dynamics to forte (*f*). The fourth system shows a return to piano dynamics. The fifth system concludes the piece with a final chord and a fermata. The score is characterized by its bluesy feel, with many notes beamed together and a strong emphasis on the third and seventh degrees of the scale.





mp

pp

cresc.

mf

c 4491 K





Vine Street Boogie

J. MCSHANN

Moderato



f

simile sempre

3

3

3

3

c 4491 K

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'ff' and 'V'. The first system shows a treble and bass staff with a key signature of one sharp. The second system continues the melody and bass line. The third system features a forte (ff) dynamic marking and a crescendo hairpin. The fourth system includes a decrescendo hairpin and a fermata. The fifth system shows a series of chords marked with 'V' (accents). The sixth system concludes the piece with a final chord and a fermata.



sim. sempre

sim. sempre

3 8

3 3

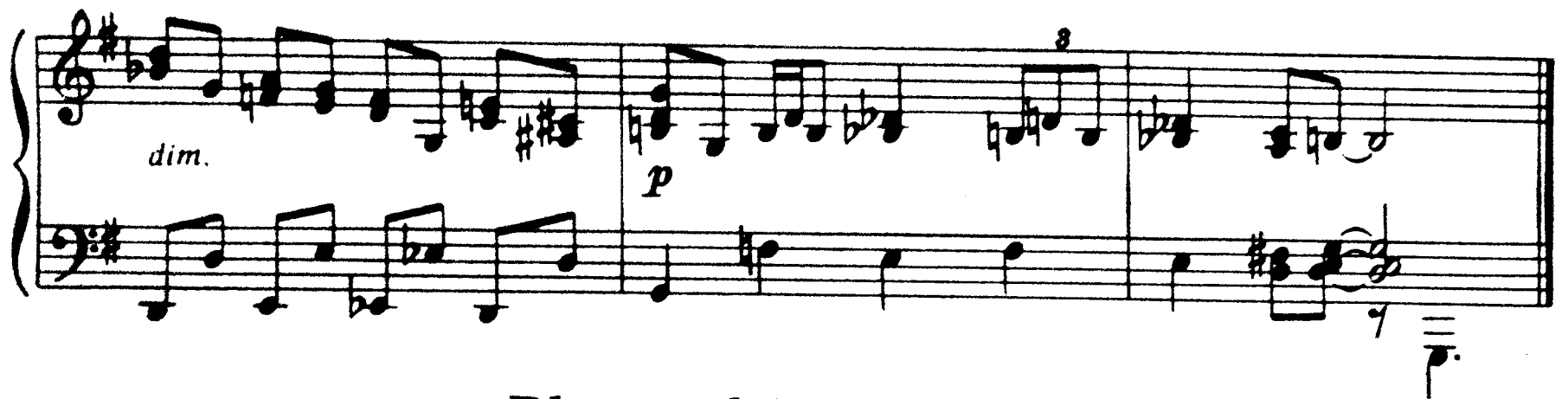
3

3

sim.

3





Blue and Sentimental

Allegro moderato

C. BASIE



This page contains six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second system continues the piece with similar notation. The third system features a treble clef and a key signature of two flats. The fourth system includes a treble clef and a key signature of two flats, with a '3' marking above the first measure. The fifth system features a treble clef and a key signature of one sharp, with a 'mf' marking below the first measure. The sixth system continues the piece with a treble clef and a key signature of one sharp. The page number '70' is located in the top left corner. The text 'с 4491 к' is printed at the bottom center of the page.

с 4491 к

71

The first system of music (measures 71-74) features a treble staff with a complex, fast-moving melody and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The second system (measures 75-78) continues the melody with some grace notes and a steady bass line. The third system (measures 79-82) shows a continuation of the melodic line with some chromaticism. The fourth system (measures 83-86) concludes the piece with a final melodic flourish and a sustained bass line.

China Boy

D. WINFREE
Solo by A. Tatum

Fast (Быстро)

This section contains the musical notation for the solo, starting at measure 87. It includes a treble staff with a melody and a bass staff with a supporting line. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. Above the treble staff, there are markings for an 8-measure phrase and a 3-measure phrase. The notation includes various accidentals and articulation marks.

This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various musical notes, rests, and dynamic markings. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a treble clef and a key signature of one flat. The third system has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth system has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth system has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth system has a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with two flats and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *ff*. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. Slurs are used to group notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

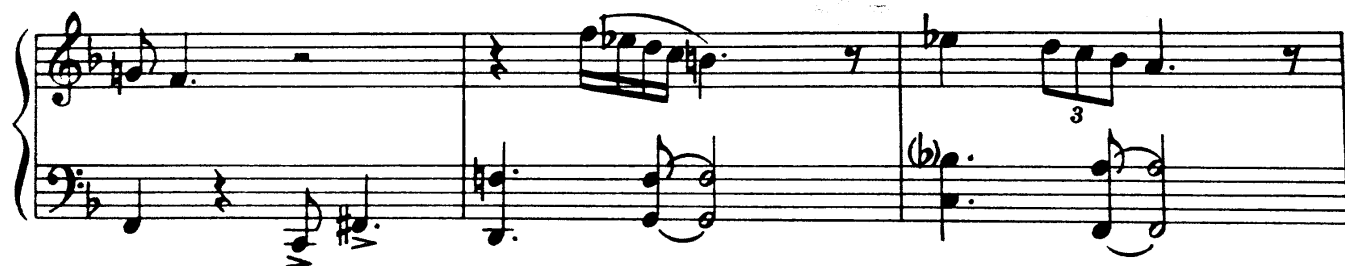
Hallucinations

B. POWELL

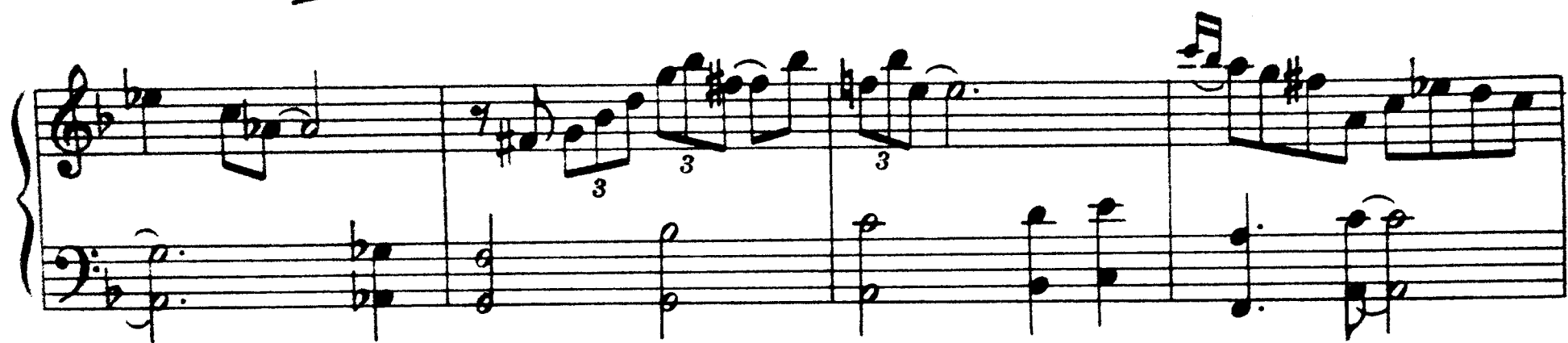
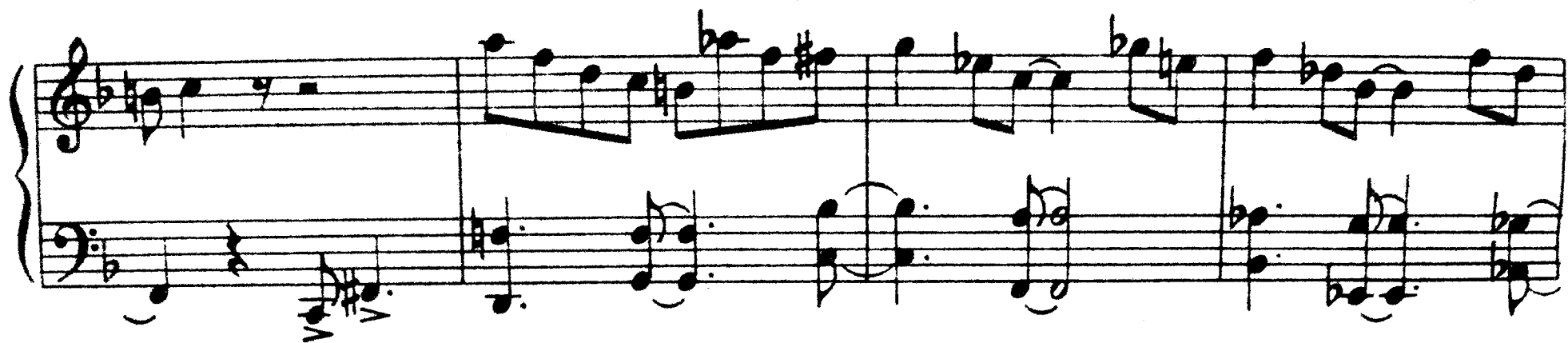
Moderato

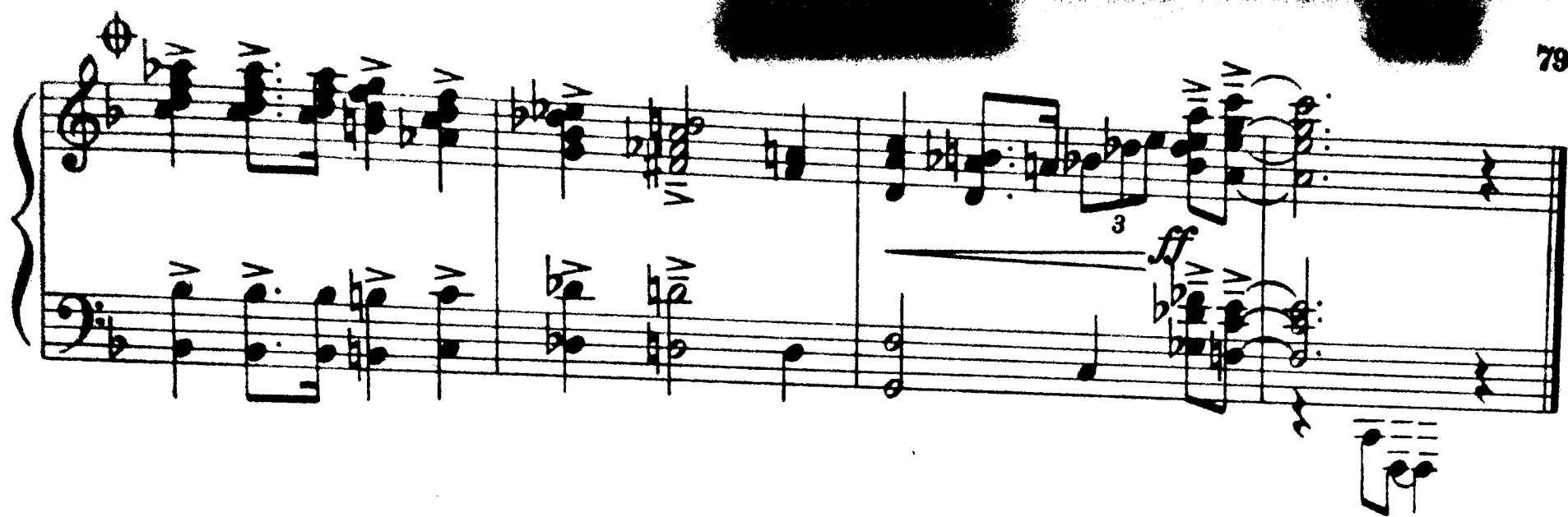
The musical score for "Hallucinations" by B. Powell is written for piano. It begins with a tempo marking of "Moderato". The first system features a treble and bass staff with a key signature of one flat (B-flat). A repeat sign with a fermata is placed over the first measure of the treble staff. The second system continues with a series of chords in the treble staff and a melodic line in the bass staff. The third system includes first and second endings, marked "1." and "2.". The fourth system features triplets, marked with a "3" above the notes. The fifth system continues the melodic and harmonic development. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.





This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical elements such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped in triplets. There are also rests and dynamic markings like accents. The piece concludes with a final cadence in the last system.





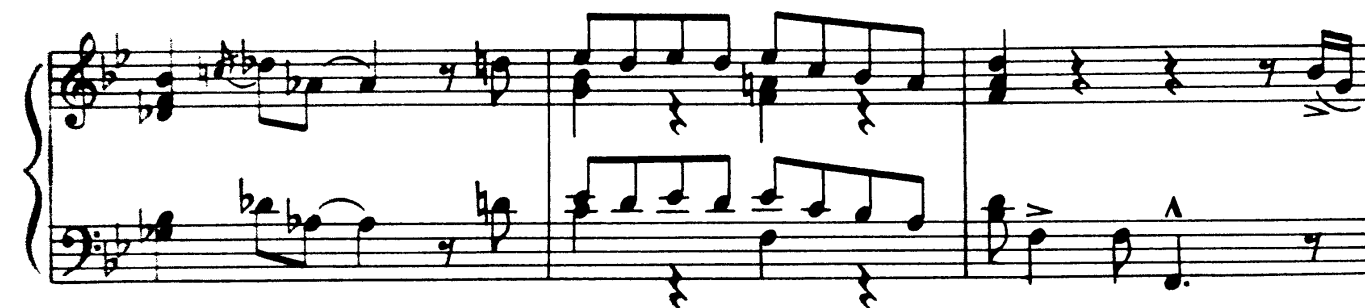
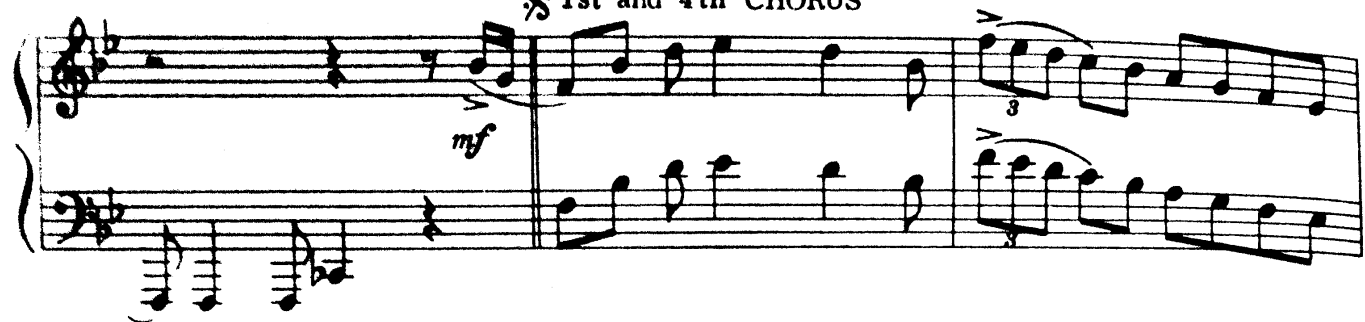
To Be or Not to Bop

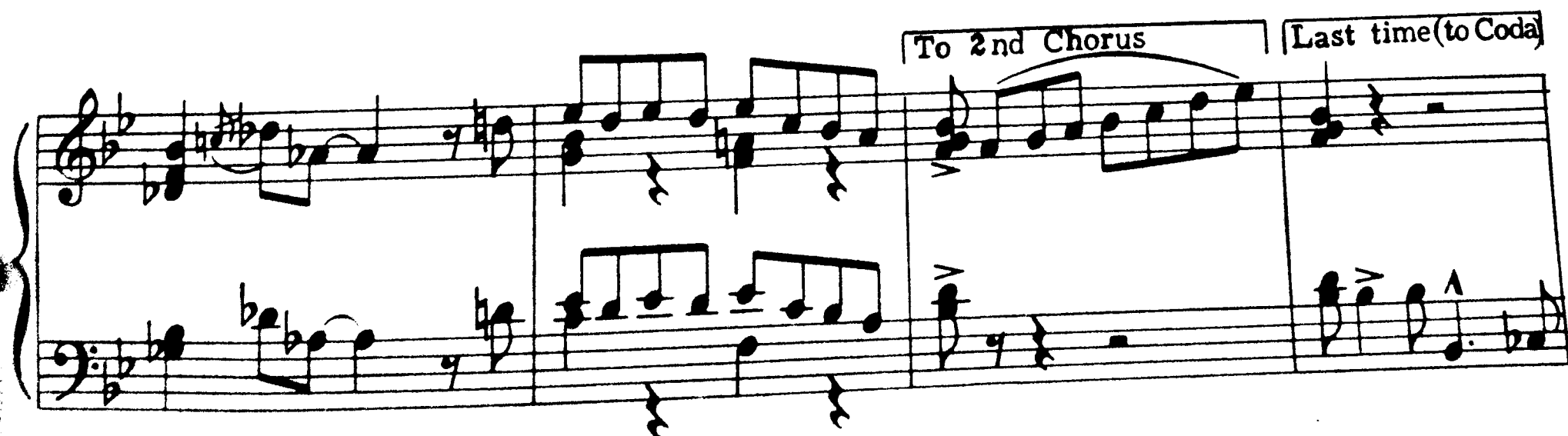
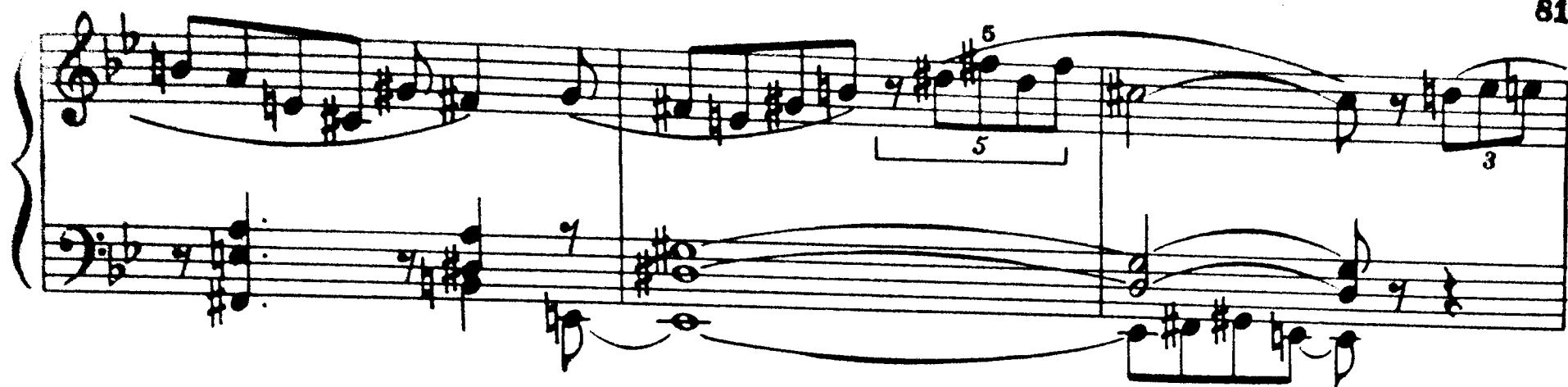
Molto allegro

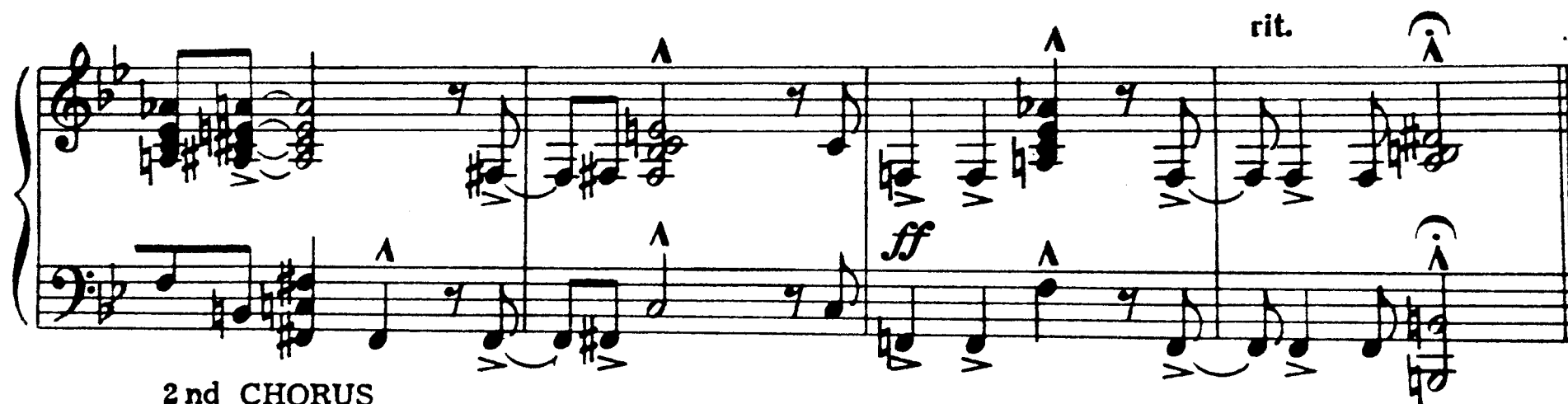
G. SHEARING



♩ 1st and 4th CHORUS

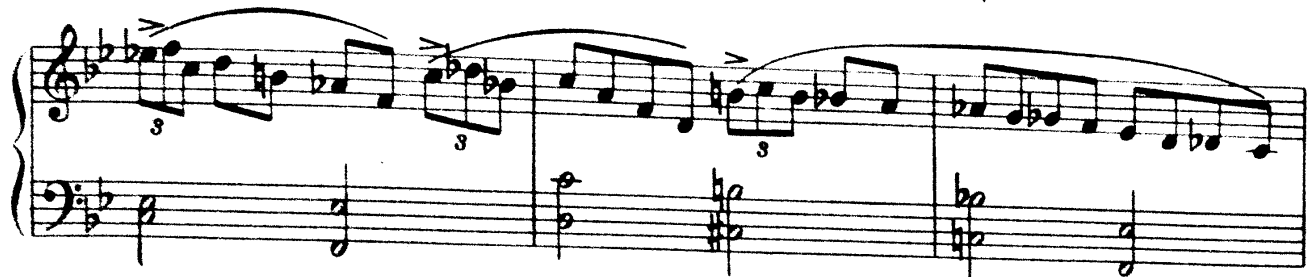


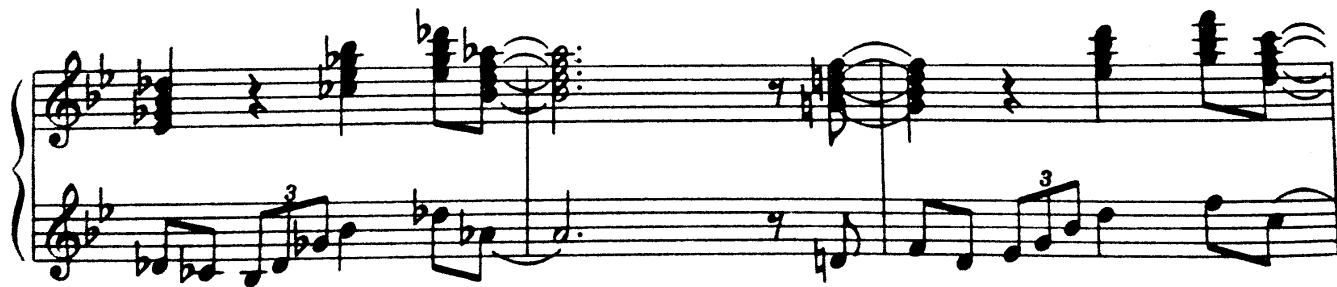




2nd CHORUS







This page of musical notation, numbered 85, contains six systems of piano accompaniment. The notation is written for two staves per system, using a grand staff format. The key signature is B-flat major (two flats). The music is characterized by complex, dense chords, often with multiple accidentals (sharps and flats) and dynamic markings such as accents (^) and breath marks (>). Triplets (indicated by a '3' over a bracket) are used frequently throughout the piece. The first system shows a series of chords in the right hand and moving lines in the left hand. The second system features a triplet in the right hand and a more active left hand. The third system continues with complex chordal textures. The fourth system includes a triplet in the right hand and a more active left hand. The fifth system features a triplet in the right hand and a more active left hand. The sixth system includes a triplet in the right hand and a more active left hand. The notation is dense and complex, typical of a 20th-century piano work.

First system of the musical score. The right hand features a series of chords with accents, marked *ff* and *dim.* The left hand plays a continuous eighth-note accompaniment.

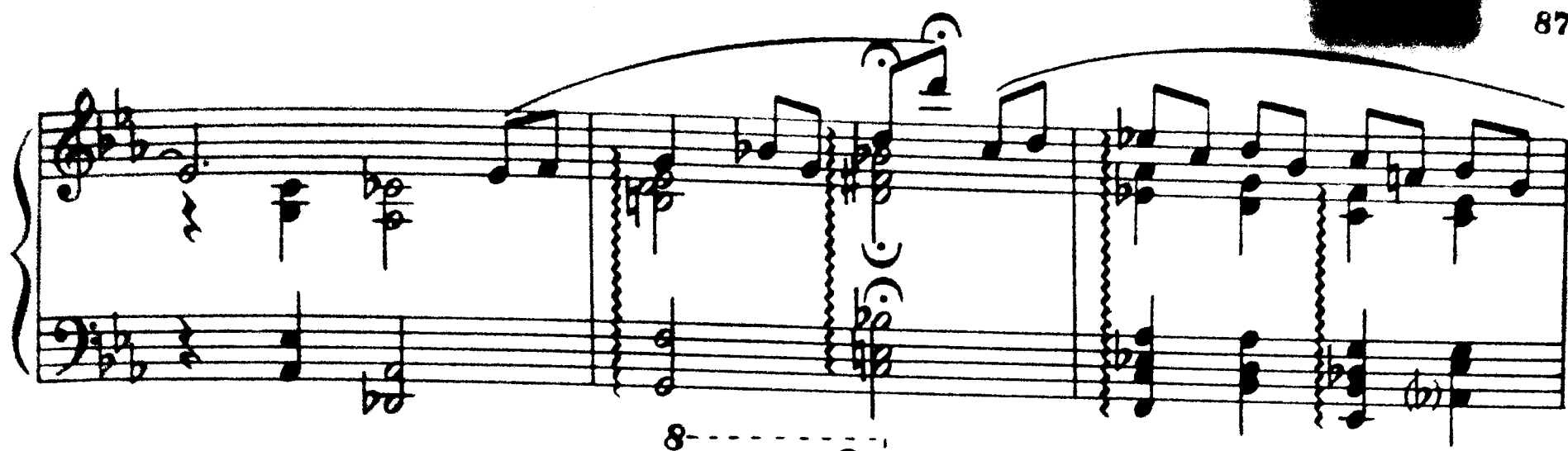
Second system of the musical score. The right hand has a melodic line with a triplet and a fermata, marked *f* and *mf*. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

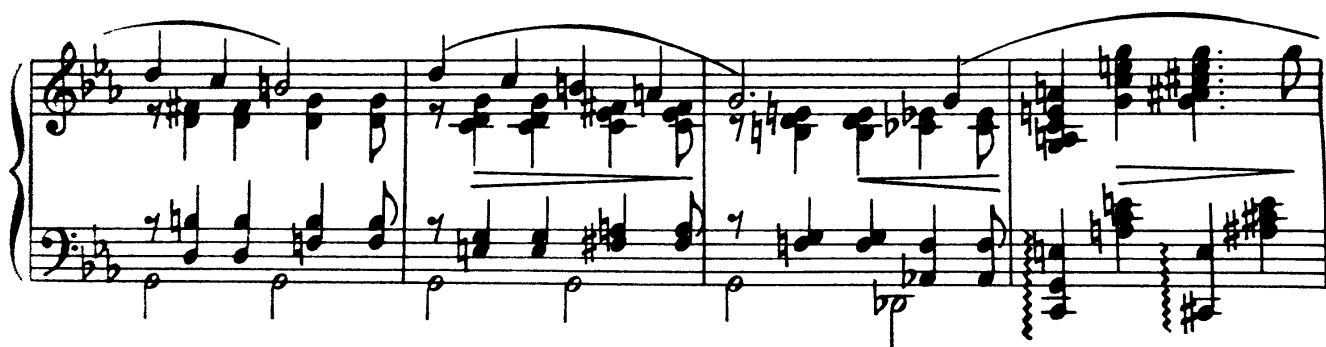
Strange Meadow Lark

D. BRUBECK

Third system of the musical score. The right hand features a melodic line with a fermata, marked *mf* and *Rubato*. The left hand has a bass line with a fermata. A dashed line with the number 8 indicates a measure rest.

Fourth system of the musical score. The right hand features a melodic line with a fermata, marked *mf* and *Rubato*. The left hand has a bass line with a fermata. A dashed line with the number 8 indicates a measure rest.





First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The right hand plays a complex melodic line with many beamed sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A fermata is placed over the final note of the right hand. A dashed line with the number '8' indicates a measure rest.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and harmonic textures to the first system, with a fermata over the final note of the right hand. A dashed line with the number '8' indicates a measure rest.

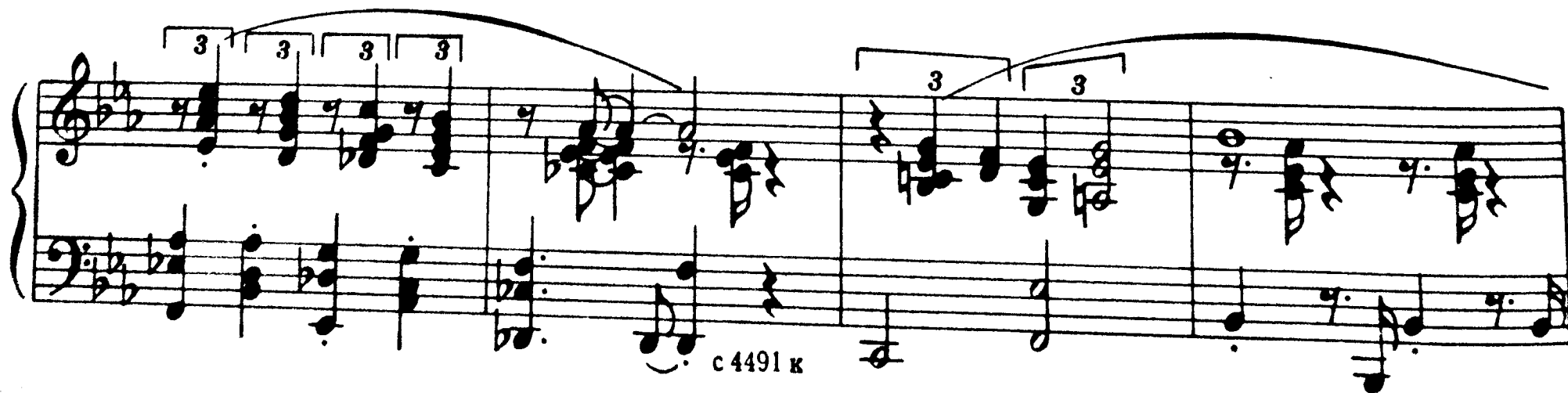
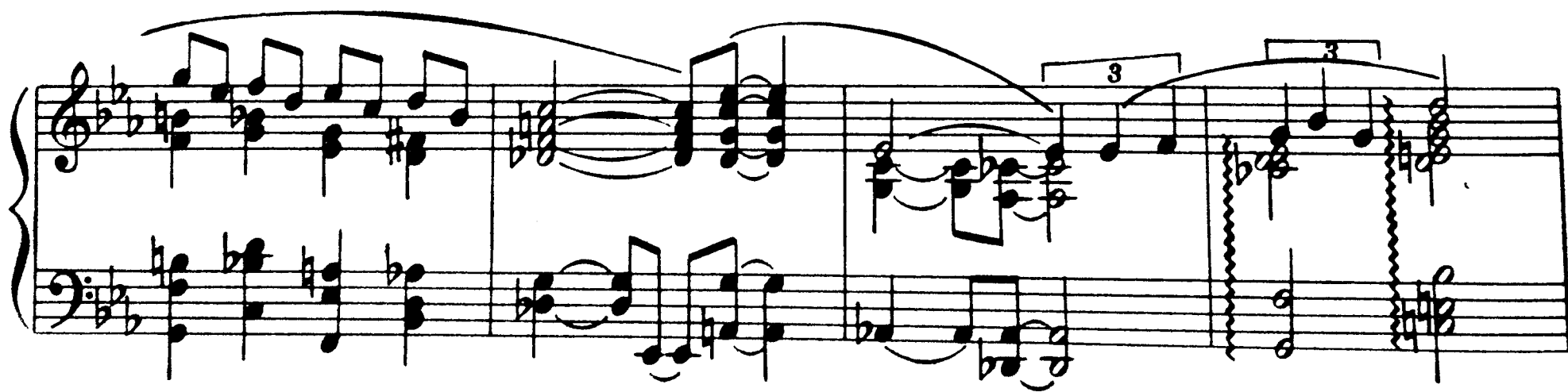
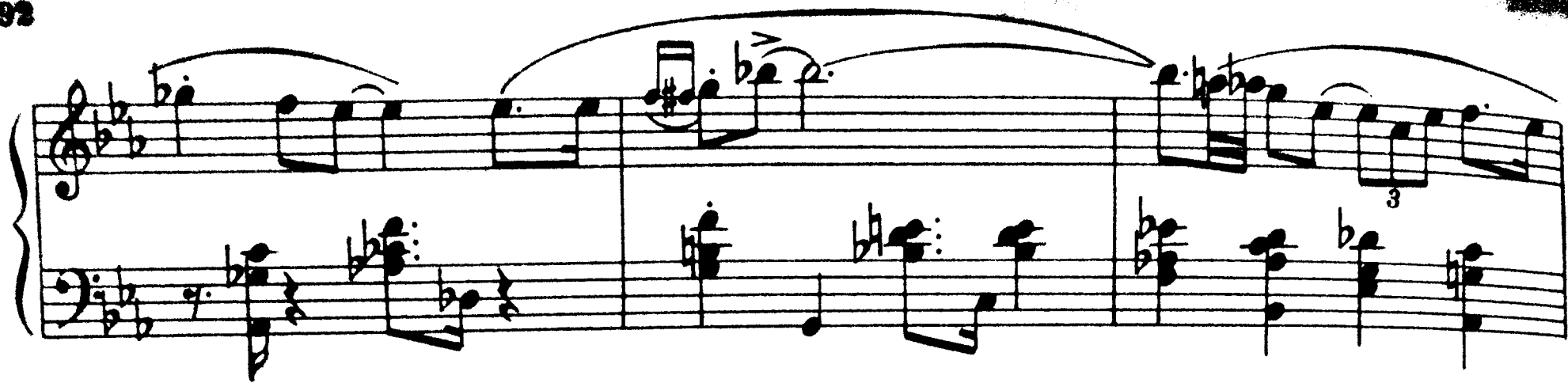
Third system of musical notation, marked with a forte (*f*) dynamic. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a steady accompaniment. A fermata is placed over the final note of the right hand.

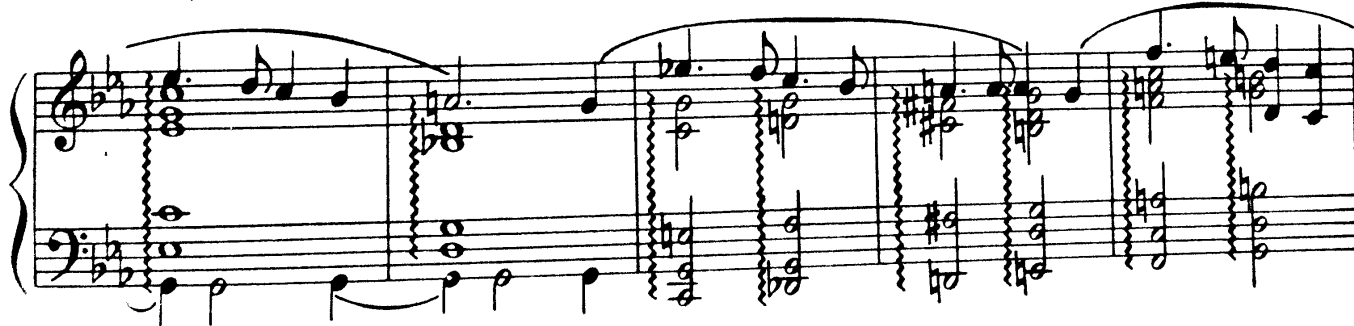
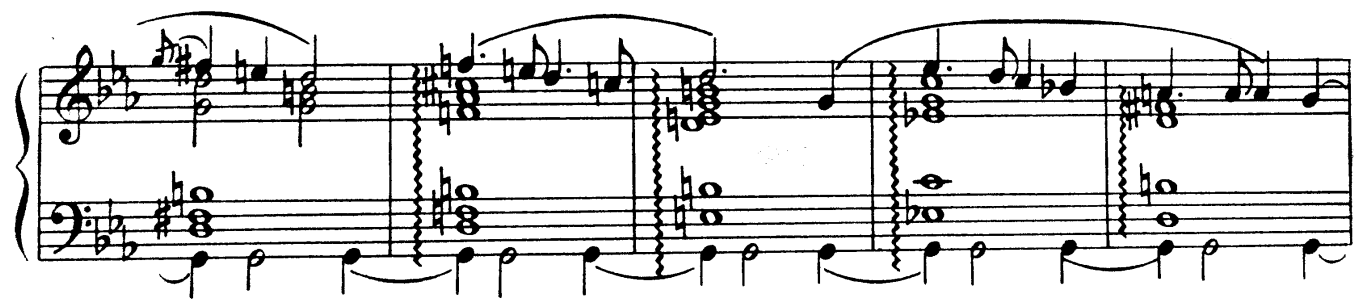
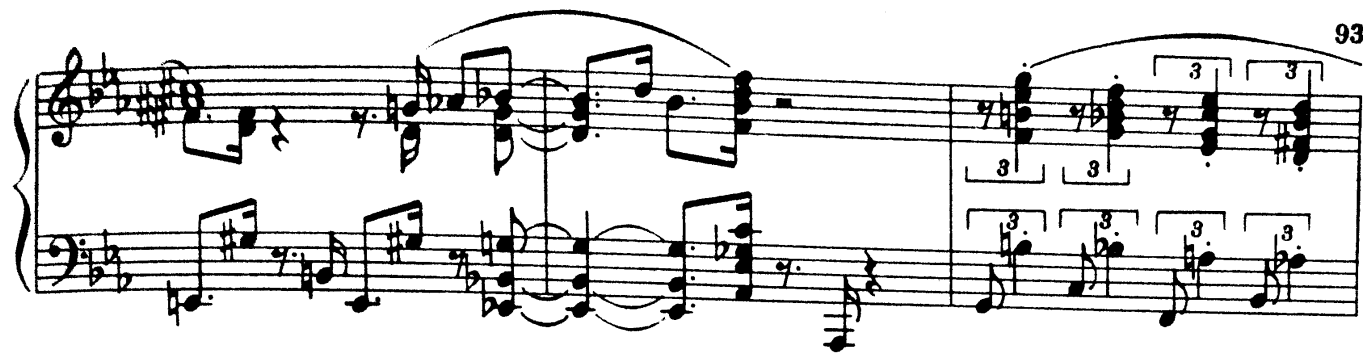
Fourth system of musical notation, featuring a complex melodic line in the right hand and a dense, chordal accompaniment in the left hand. A fermata is placed over the final note of the right hand.

Fifth system of musical notation, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment. A fermata is placed over the final note of the right hand.



This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical elements such as eighth notes, quarter notes, and chords. Some passages are marked with a '3' indicating a triplet. The piece concludes with a final chord in the bass staff.





Tempo 1

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with a treble and bass clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. The tempo is marked "Tempo 1". The first system includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a first ending bracket labeled "8-". The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a dynamic marking of *f* (forte) and another first ending bracket labeled "8-". The fourth system shows a dynamic marking of *p* (piano) and a first ending bracket labeled "8-". The fifth system concludes the piece with a dynamic marking of *p* and a first ending bracket labeled "8-". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The page number "94" is in the top left corner, and the text "с 4491 к" is at the bottom center.

с 4491 к

Ballad to the East

Andante affetuoso molto rubato

O. PETERSON

First system of musical notation. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo/mood is 'Andante affetuoso molto rubato'. The first measure is marked *f* (forte). The second measure is marked *mf* (mezzo-forte) and includes the instruction *len.* (lento). The third measure is marked *f*. The fourth measure is marked *mf*. The fifth measure is marked *f*. The system ends with a double bar line.

Second system of musical notation. It begins with a *rall.* (rallentando) instruction. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *mf*. The third measure is marked *mf* and includes the instruction 'Первое проведение ad lib. Второе - в темпе ♩=60' (First performance ad lib. Second - in tempo ♩=60). The fourth measure is marked *mf* and includes the instruction *stretto*. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation. It begins with a *stretto* instruction. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *mf*. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *mf*. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation. It begins with a *str.* (string) instruction. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *mf*. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *mf*. The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation. It begins with a *str.* (string) instruction. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *mf*. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *mf*. The system ends with a double bar line.

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a complex melodic line in the treble with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and a more rhythmic bass line. There are two triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) in the treble staff.

Poco meno mosso

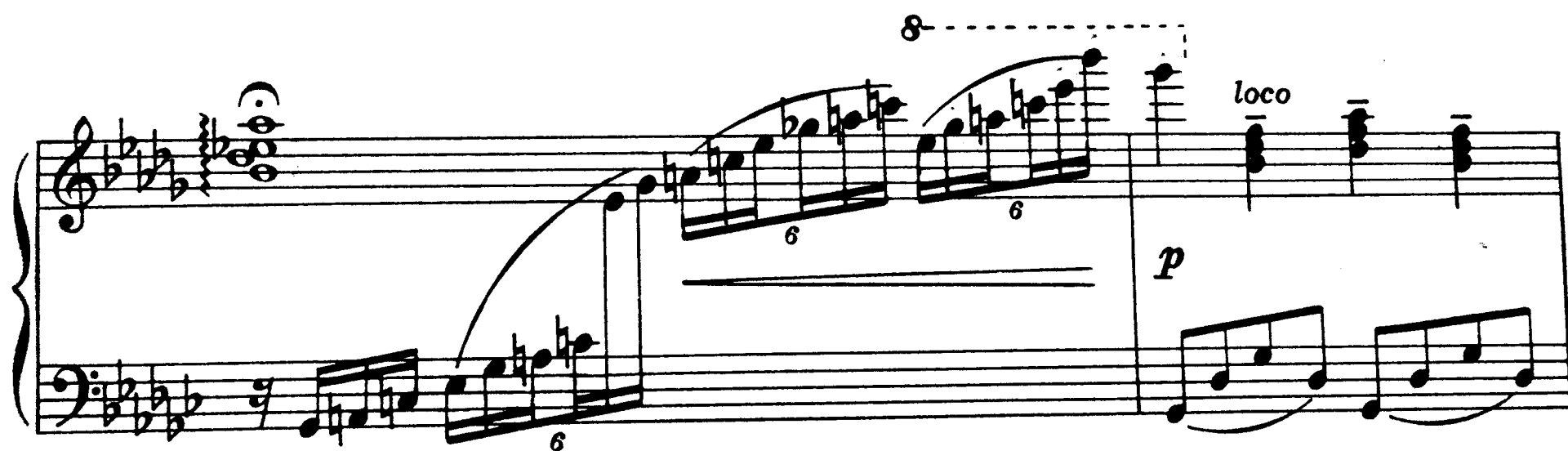
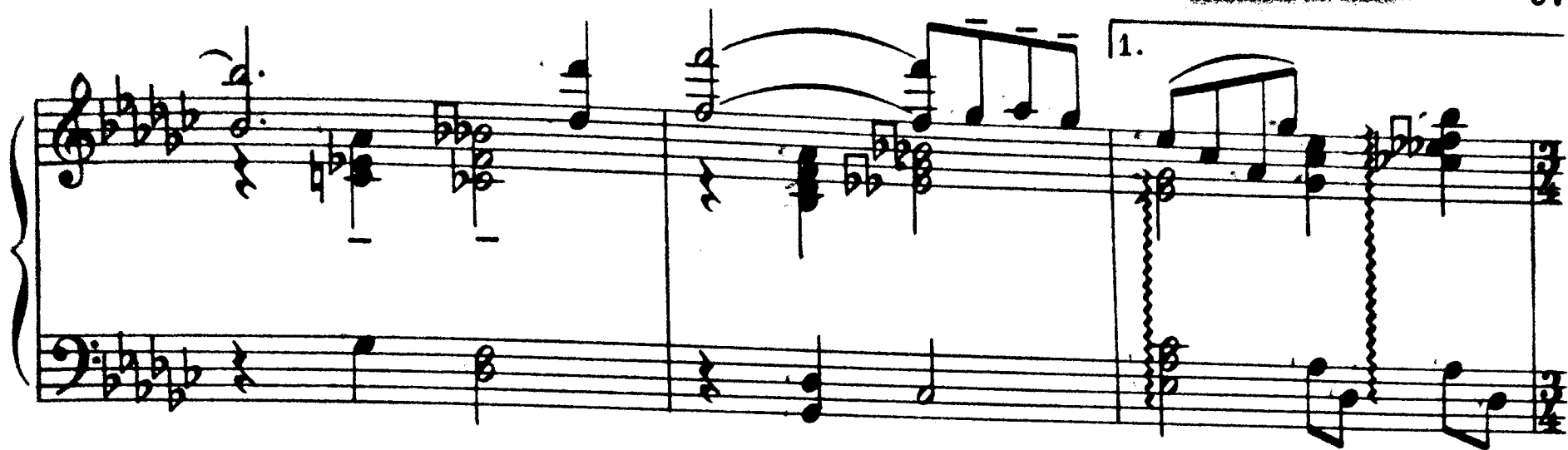
The second system continues the piece with the tempo marking 'Poco meno mosso'. It features a similar complex melodic texture in the treble staff, with a prominent triplet in the middle. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

Tempo primo

The third system begins with the tempo change to 'Tempo primo'. It includes a 'rit.' (ritardando) marking at the start of the system. The treble staff has a triplet, and the bass staff has a 'str.' (string) marking. The music is more rhythmic and direct than the previous sections.

The fourth system continues the 'Tempo primo' section. It features a triplet in the treble staff and a 'str.' (string) marking in the bass staff. The melodic lines are active and rhythmic.

The fifth system concludes the page with a 'rit.' (ritardando) marking. The treble staff has a triplet, and the bass staff has a 'p' (piano) marking. The music slows down and ends with a final chord in the treble.



Joy Spring

O. PETERSON

(A dur) $\overset{3}{\text{I M}}$ VI m II m Vx
 I M IV m bVIIx
 III m VIx II m Vx^9 I M $\overset{3}{\text{I M}}$
 (Bb dur) II m Vx I M VI m $\overset{5}{\text{I M}}$
 $\text{II } \emptyset$ Vx^9
 I M IV m $\overset{3}{\text{bVIIx}}$
 I M^6 $\overset{3}{\text{VIx}^9}$ $\overset{3}{\text{II m}}$ Vx $\overset{5}{\text{I M}}$
 I M (B dur) II m Vx
 I M (A dur) II m Vx^9 $\overset{3}{\text{I M}}$
 I M (G dur) II m Vx

IM 7

(B $\flat$ dur) IIm Vx IM 3

(A dur) IIm Vx IM VIIm IIm Vx 5

IM 3 IVm $\flat$ VIIx IM⁶ VI $\bar{x}$ ⁹

IIm 5 Vx IM 5

IM 3 IM VIIm

IIm Vx I IVm 3 $\flat$ VIIx

IIIIm VIx IIm Vx-9/-13

IIm Vx B $\flat$ dur IIm Vx-9/-13

IM VIIm II $\emptyset$ Vx-9/-13

IM IVm $\flat$ VIIx

IIIIm VIx IIm 3 Vx

IM (B dur) IIm Vx IM

(A dur) IIm Vx IM (G dur) IIm Vx

IM (B $\flat$ dur) IIm Vx³

IM (A dur) IIm Vx

IM VIIm³ II Vx IM

IVm³ $\flat$ VIIx³ IIIIm³ VIx³

IIm Vx IM IM

VIIm IIm Vx

IM IVm³ $\flat$ VIIx³

IIIIm VIx³ IIm³ Vx³ -9/-13

IM

(B $\flat$ dur) II Im V x
 IM 3 VI Im II $\emptyset$ 3 V x -9/-13
 IM 6 6 3 IV m $\flat$ VII x
 III Im VI x II Im 3 V x 3
 IM 3 (B dur) II Im V x
 I (A dur) II Im V x
 I (G dur) II Im 3 V x 3
 IM 6 (B $\flat$ dur) II Im 3 V x 3
 I (A dur) II Im V x
 III Im VI x II Im II x $\flat$ II x IM IV m $\flat$ VII x
 III Im VI x II Im V x $\flat$ III Im $\flat$ VM IM
 c 4491 K

One for Helen

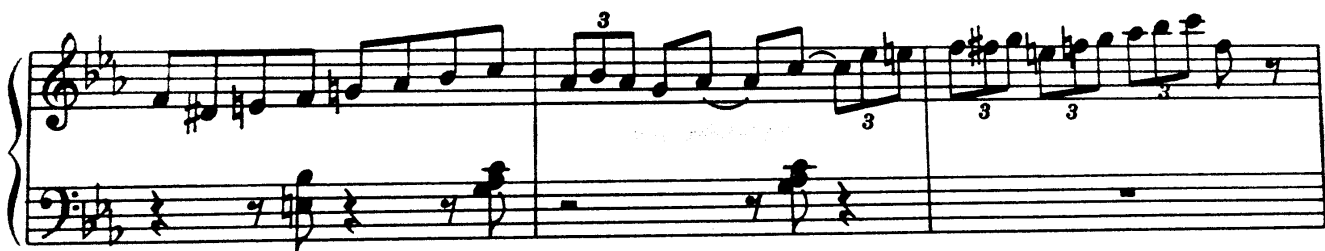
B. EVANS

Moderato (♩=160)

The musical score for "One for Helen" by B. Evans is presented in six systems. Each system consists of a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is Moderato, with a quarter note equal to 160 beats per minute. The score includes several triplet markings in the treble staff across the first, second, third, fourth, fifth, and sixth systems. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.









A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The bass staff provides a harmonic accompaniment using chords. The score is divided into three measures. The first measure shows the melody starting on a G4 and moving up to a B-flat4. The second measure shows the melody moving down to a G4 and then to a B-flat4. The third measure shows the melody moving up to a B-flat4 and then to a G4. The bass staff accompaniment consists of chords that support the melody. The score is numbered 10 in the top right corner.

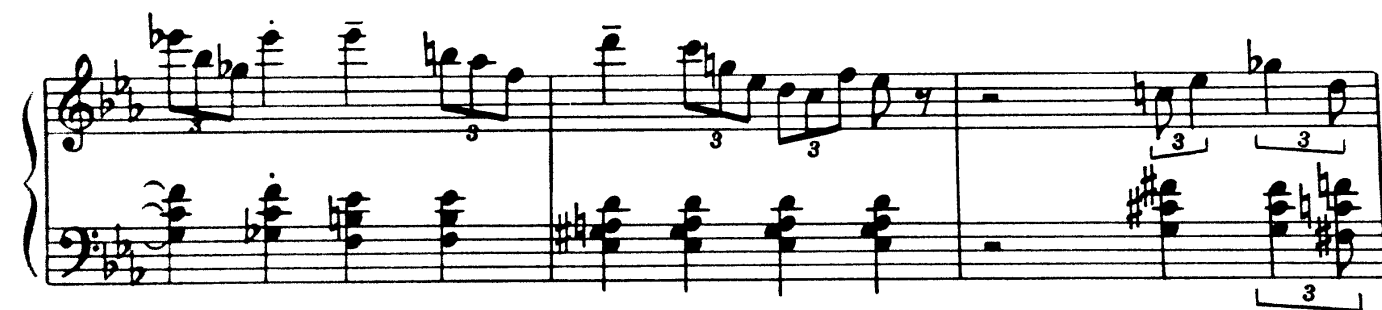
A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff contains a bass line with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The bass line is written in a simple, folk-like style. The score is divided into four measures. The first measure contains the melody and bass line. The second measure contains the melody and bass line. The third measure contains the melody and bass line. The fourth measure contains the melody and bass line.

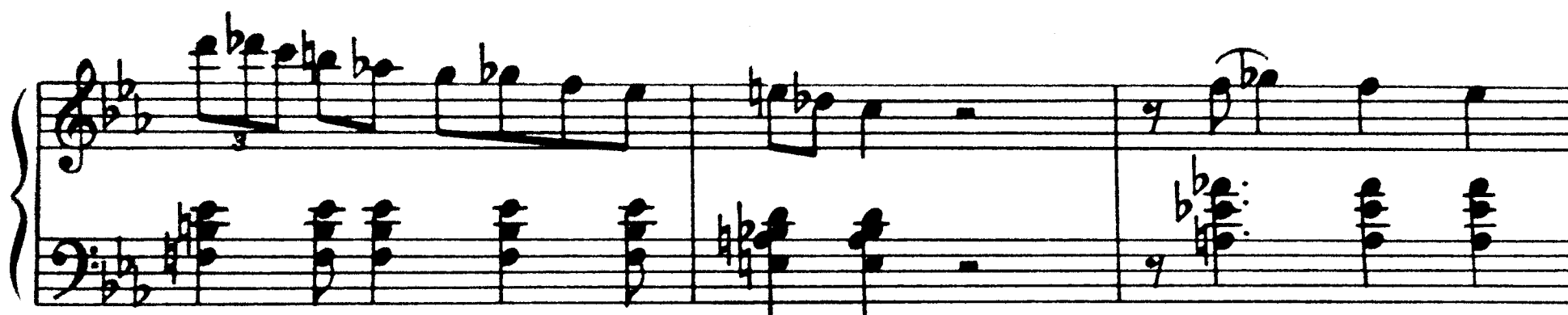
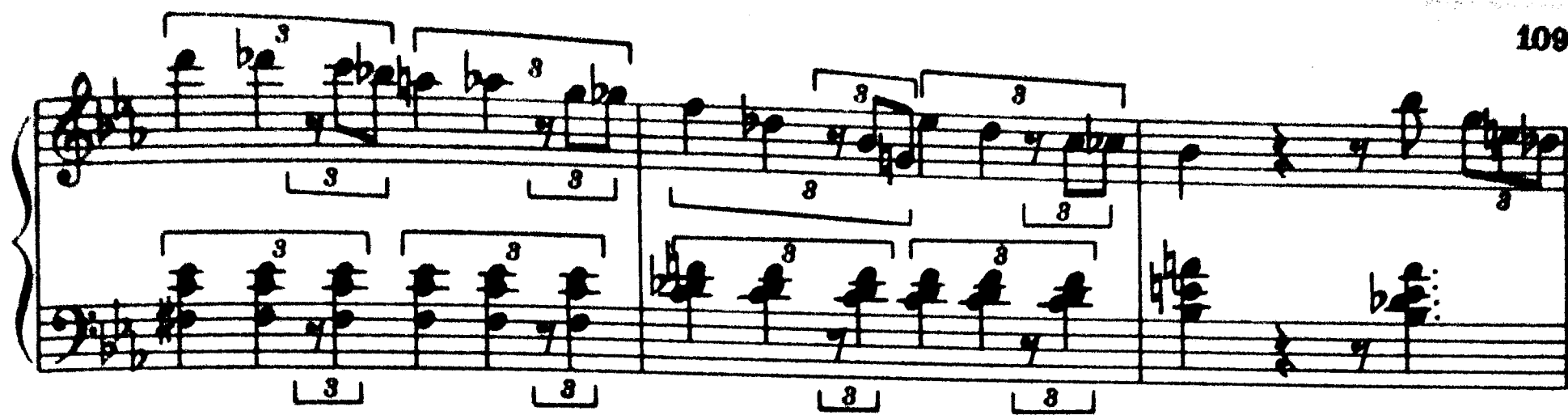
A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with notes and rests. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and some melodic lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two measures by a double bar line.

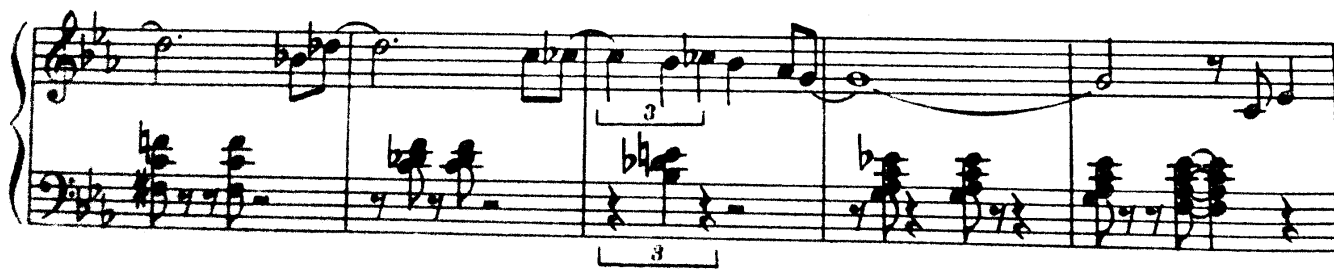
A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment consists of chords and single notes. The score is divided into four measures. The first measure has a treble staff with a melody and a bass staff with a chord. The second measure has a treble staff with a melody and a bass staff with a chord. The third measure has a treble staff with a melody and a bass staff with a chord. The fourth measure has a treble staff with a melody and a bass staff with a chord. The score is written in a simple, clear style, suitable for a children's songbook.

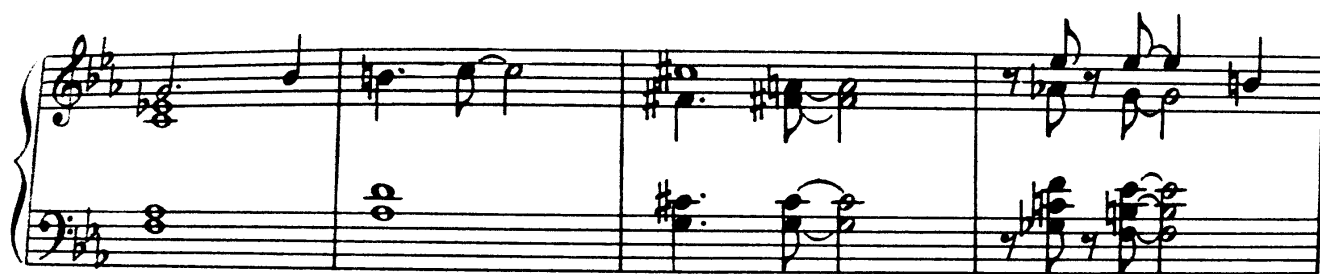
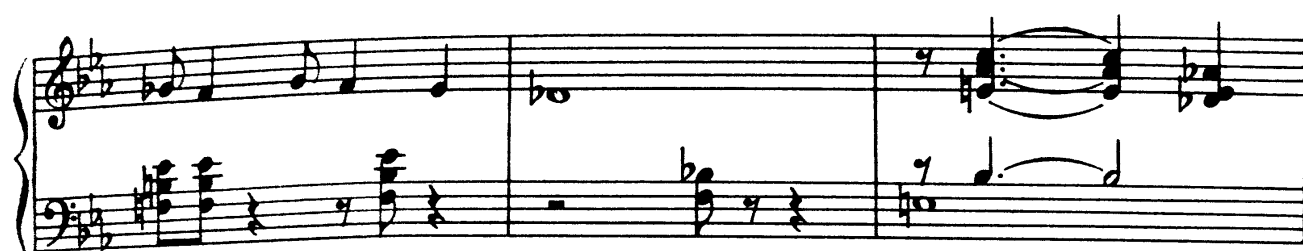
A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a prominent triplet pattern in the right hand, with the number '3' indicating the triplet. The melody is simple and catchy, with a clear refrain. The score is presented in a clean, black-and-white format, typical of a sheet music publication.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is in common time. The piano part features a prominent bass line with many triplets, indicated by a '3' over the notes. The melody is simple and catchy, with a final cadence. The lyrics are written below the voice staff.









СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
От автора	4

ГАРМОНИЯ

Общие сведения	5
Урок 1. Пять видов 7-аккордов	6
Урок 2. Альтерация звуков 7-аккордов	8
Урок 3. Нонаккорд	10
Урок 4. Аккорды с 11 и 13	12
Урок 5. Альтерация 9, 11, 13	12
Урок 6. Блюз. Гармония и форма	13
Урок 7. Блюз. Лад	14
Урок 8. Форма <i>aaba</i>	15
Урок 9. Гармоническое обогащение сетки	16
Урок 10. Тритоновая замена Vх-аккорда	19
Урок 11. Аранжированные аккорды	22
Урок 12. Расположение тонов в аранжированных аккордах	24
Урок 13. Расположение тонов в аранжированных аккордах (продолжение)	25
Урок 14. Соединение аранжированных аккордов. Форма А	26
Урок 15. Соединение аранжированных аккордов. Форма В	27
Урок 16. Соединение аранжированных аккордов. Форма С	27
Урок 17. Чередование интервалов терции и септимы	28
Уроки 18—19. Открытая позиция	29
Урок 20. Блок-аккорды	31

Урок 21. Буги-вуги	
------------------------------	--

МЕЛОДИЯ И РИТМ

Общие сведения	
Урок 22. Мотивное развитие. Секвенция	
Урок 23. Лады. Диатоническая система	
Урок 24. Лады. Хроматическая система	
Урок 25. Арпеджио	
Урок 26. Вспомогательные и проходящие звуки	
Урок 27. Система вводных звуков	
Урок 28. Ритм. Ритмические построения	
Приложение	
1. Некоторые методические указания к курсу	
2. Гармонические схемы для упражнений	
3. Словарь наиболее употребительных слов	
Литература	

ХРЕСТОМАТИЯ

J. McShann. Dexter Blues	
J. McShann. Vine Street Boogie	
C. Basie. Blue and Sentimental	
D. Winfree. China Boy	
B. Powell. Hallucinations	
G. Shearing. To Be or Not to	
D. Brubeck. Strange Meado	
O. Peterson. Ballad to the East	
O. Peterson. Joy Spring	
B. Evans. One for Helen	

ИГОРЬ МИХАЙЛОВИЧ БРИЛЬ
ПРАКТИЧЕСКИЙ КУРС ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ
Учебное пособие

Редактор А. Вустин Лит. редактор Е. Дукалова Художник Д. Константинов
Худож. редактор И. Дорохова Техн. редактор А. Мамонова
Корректоры Ю. Блиннов, Л. Рабченко, Э. Юровская

Подп. к печ. 6/VI—79 г. Форм. бум. 60×90¹/₈ Бумага офсетная № 2 Печать офсетная Печ. л. 14
Уч.-изд. л. 12,3 Тираж 25 000 экз. Изд. № 4491 Зак. 485 Цена 1 р. 10 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.