

Простак Ю. И.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ КУРС ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

учебное пособие

yuriprostak@i.ua

2014

Пособие содержит теоретические положения джазовой импровизации и сборник заданий для закрепления усвоенных знаний на практике. Ряд приложений позволяет использовать учебное пособие в качестве справочника. Предназначен для учащихся на эстрадно-джазовых отделениях высших учебных заведений и для всех, кто серьезно интересуется джазом.

Автор:

Простак Ю. И. – старший преподаватель колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств

Рецензент:

Йовса Н. П. – старший преподаватель колледжа Луганской государственной академии культуры и искусств, заведующий цикловой комиссией «Инструментальное искусство эстрады»

Методическая разработка рассмотрена и рекомендована к печати на заседании цикловой комиссии «Инструментальное искусство эстрады» колледжа Луганской академии культуры и искусств (протокол № 10 от 14.10.2014).

Как известно, успешно освоить любую из музыкантских специализаций, будь-то сочинение музыки, исполнение ее, аранжировка или импровизация, можно, если есть три составляющих процесса:

- 1) накопление музыкального багажа путем слушания музыки;*
- 2) осознание процесса методом изучения теории;*
- 3) практика – отработка навыков.*

Именно осознанию того достаточно сложного процесса, называемого джазовой импровизацией посвящена эта работа.

Пособие «Теоретический курс джазовой импровизации» родилось как конспект одноименной учебной дисциплины. Поскольку среди студентов, изучающих джазовую импровизацию, встречаются такие, которые недавно занимаются музыкой вообще, в пособии дано минимум сведений элементарной теории музыки, без которых невозможно изложение теоретических положений джазовой импровизации.

Не в обиду и более продвинутые студенты, желающие освоить теорию импровизации более детально. Для них в сжатом виде изложены многие приемы импровизации, используемые в современном джазе. Такие разделы, отличающиеся повышенной сложностью, набраны более мелким шрифтом.

Конспект дополнен сборником заданий для закрепления на практике, но в рамках теоретического курса, полученных знаний. Последовательность заданий соответствует последовательности изложения теоретического материала, хотя не охватывает всего объема. Большинство заданий рекомендуется выполнять в письменном виде, но они также могут быть использованы для упражнений на фортепиано, другом инструменте или для пения в той части, которая относится к сочинению мелодических линий. В каждом задании, после условия, даны рекомендации к выполнению, а также пояснения для педагога и тех читателей, которые осваивают это пособие самостоятельно. В сборнике заданий, также, приведены вопросы для контрольной проверки знаний по всему курсу.

Для составления пособия использовалось несколько первоисточников. Все они перечислены в списке литературы в конце пособия. В тексте в квадратных скобках приведены номера из этого списка для возможности более подробного изучения соответствующей темы.

Ряд приложений в третьей части пособия позволяет использовать его в качестве справочника.

ЧАСТЬ I. ТЕОРИЯ.

Раздел 1. Гармония.Строение аккордов.

1.1. Общие сведения.

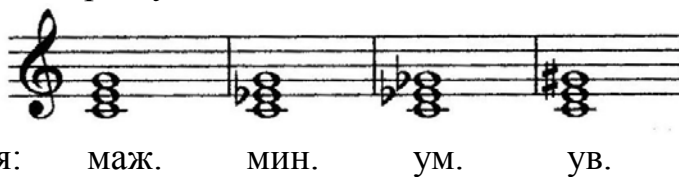
Основной единицей гармонии является аккорд.

Аккордом называется согласное звучание трёх и более звуков, расположенных по терциям. **Терции** бывают большие и малые.* Терция большая составляет 2 тона, малая – 1,5 тона.



Аккорд, состоящий из трёх звуков, называется **трезвучием**. Из-за того, что терции, входящие в состав трезвучия, могут быть двух типов, трезвучия бывают четырёх видов:

1. Мажорное трезвучие, состоящее из б.3 + м.3.
2. Минорное трезвучие, состоящее из м.3 + б.3.
3. Уменьшённое трезвучие, состоящее из м.3 + м.3.
4. Увеличенное трезвучие, состоящее из б.3 + б.3.



Трезвучия: маж. мин. ум. ув.

Септаккорд - аккорд, состоящий из четырёх звуков.

Нонаккорд - аккорд, состоящий из пяти звуков.

Аккорд, в котором шесть звуков, носит название **ундецимаккорд**.

Аккорд с семью звуками - **терцдецимаккорд**.

Тоны аккордов (иначе – звуки, которые располагаются один над другим) называются по интервалу, который тот или иной тон составляет с основным тоном:

- самый нижний называется **основным** или **прима** и обозначается цифрой «1»;
- второй снизу – **терция**, обозначается цифрой «3»;
- третий – **квинта**, обозначается цифрой «5»;
- четвёртый – **септима**, обозначается цифрой «7»;
- пятый – **нона**, обозначается цифрой «9»;
- шестой – **ундецима**, обозначается цифрой «11»;
- седьмой – **терцдецима**, обозначается цифрой «13».

* Терции могут быть также увеличенными и уменьшёнными, но в данном пособии они не рассматриваются

1.2. Септаккорды.

Септаккорды являются самыми распространёнными аккордами в джазе. Приставка септ- говорит о том, что крайние звуки этого аккорда составляют интервал *септиму*. Септимы бывают большие, малые и уменьшённые.* *Большие септимы* меньше октавы на 0,5 тона, *малые септимы* на тон, *уменьшённые* на 1,5 тона.



Поскольку крайние звуки септаккорда составляют **септиму**, а нижние три звука образуют **трезвучия**, то из различного способа сочетания разных видов септим и разных видов трезвучий образуются различные виды септаккордов. Так в названия септаккордов входят слова, которые и обозначают вид септимы и вид трезвучия. Например: «большой мажорный септаккорд» означает, что крайние звуки этого септаккорда составляют большую септиму, а нижние три звука представляют мажорное трезвучие; «малый минорный септаккорд» - малая септима и минорное трезвучие; «уменьшённый септаккорд» - уменьшённая септима и уменьшённое трезвучие; и т.д.

Наибольшее распространение в джазе получили **пять видов септаккордов**:

1. *большой мажорный септаккорд*;
2. *малый мажорный септаккорд*;
3. *малый минорный септаккорд*;
4. *малый уменьшённый септаккорд*;
5. *уменьшённый септаккорд*.



1.3. Альтерация тонов септаккордов.

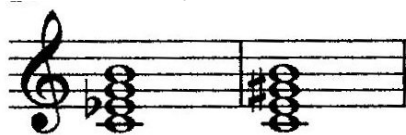
Наиболее часто альтерируется (повышается или понижается на 0,5 тона) квинта септаккорда. В малом мажорном септаккорде квинта может быть повышена или понижена. Можно встретить также расщеплённую квинту.



М.маж. 7-аккорд с: +5 -5 +5/-5

* Есть ещё увеличенные септимы. Поскольку энгармонически (по звучанию) они равны чистой октаве, практической ценности для построения аккордов не представляют.

В малом минорном септаккорде квинта понижается, что приводит к образованию уже известного нам малого уменьшённого септаккорда. Кроме квинты в малом минорном септаккорде повышается септима. В данном случае образуется т.н. **большой минорный септаккорд**. Квинта повышается и в большом мажорном септаккорде. Аккорд, образующийся в этом случае, носит название **увеличенного септаккорда** (правильно было бы назвать его большим увеличенным, слово «большим» опускается для краткости).



Б.мин. Ув.
7-аккорд 7-аккорд

Как видно в двух последних случаях, альтерация тонов септаккорда может привести к образованию практически новых аккордов. Таким образом, вместе с известными ранее пятью видами септаккордов, мы имеем **семь видов септаккордов** (три септаккорда с большой септимой, три с малой, один с уменьшённой).

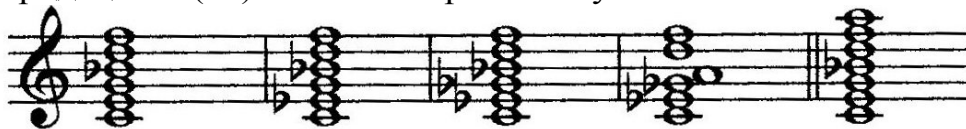
1.4. Нонаккорды. Аккорды с 11 и 13.

Наряду с септаккордами в эстрадно-джазовой музыке наиболее часто употребляются **нонаккорды** – септаккорды с добавленной большой ноной (9). (Нона – секунда через октаву). Практически большую нону можно добавлять к любому септаккорду.



Б.маж. М.маж. М.мин. М.ум. Ум.9-аккорд
9-аккорд 9-аккорд 9-аккорд 9-аккорд

Также часто употребляются аккорды с добавлением **чистой** ундецимы (11) – кварты через октаву, а для малого мажорного септаккорда возможно добавление **большой** терцдецимы (13) – сексты через октаву.

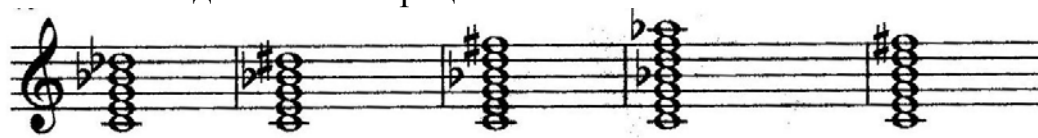


М.маж. М.мин. М.ум. Ум. М.маж.
11-аккорд 11-аккорд 11-аккорд 11-аккорд 13-аккорд

Аккорды с 11 и 13 могут употребляться с пропущенными средними звуками. Наиболее часто пропускается квинта. Аккорд с 13 может быть с пропущенной 11.

1.5. Альтерация 9, 11, 13.

В малом мажорном септаккорде может быть понижена или повышена 9, повышена 11, понижена 13. Практически пониженная 13 не что иное, как повышенная 5 через октаву. В большом мажорном септаккорде тон 11 употребляется исключительно в повышенном виде. Во всех остальных аккордах тоны 11 и 13 не подлежат альтерации.*



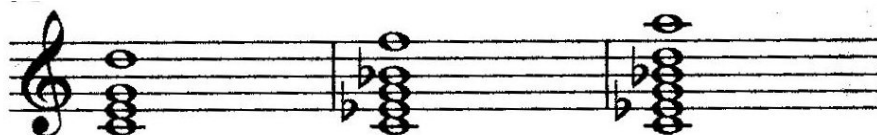
М.маж. пониж.9 М.маж. повыш.9 М.маж. повыш.11 М.маж. пониж.13 Б.маж. повыш.11

В виде таблицы это может выглядеть так:

Септаккорд	Добавленные звуки	Альтерация
Большой мажорный	9, 11	+11
Малый мажорный	9, 11, 13	+9, -9, +11, -13
Малый минорный	9, 11	-
Малый уменьшённый	9, 11	-
Уменьшённый	9, 11	-

1.6. Аккорды с добавленными тонами. Аккорды нетерцового строения.

Аккорды с добавленными тонами – такие аккорды, в которых при добавленных более высоких тонах один или несколько тонов не участвуют. Например: при добавлении ноны не участвует септима, а при добавлении 11 не участвует септима и нона.



Маж. 3-звучие с добав. 9 М.мин.7-аккорд с добав. 11 М.мин.9-аккорд с добав. 13

К аккордам нетерцового строения относятся аккорды расположенные не только по терциям, но также по секундам и квартам. Вот наиболее распространённые:

– *трёзвучие с секстой*;



Трёхзвучия с 6: Маж. Мин.

* В учебном процессе

-трезвучие с секстой и добавленной ноной;



Трезвучия с 6 и 9: Маж. Мин.

-аккорды с задержанием – аккорды, в которых задержан, другими словами временно отсутствует, **терцовый** тон, а вместо него употреблена **чистая кварта** (2,5 тона);



Аккорды с задержанием: 3-зв. 7-ак. 9-ак.

-целотонный аккорд – малый мажорный нонаккорд с расщеплённой квинтой.



1.7. Система буквенно-цифрового обозначения в джазе. [11]

Каждый джазовый музыкант должен чётко знать условные обозначения, принятые в джазе. Для обозначения аккордов используются буквы, цифры и знаки. В пособии используются также римские буквы для обозначения ступеней лада.

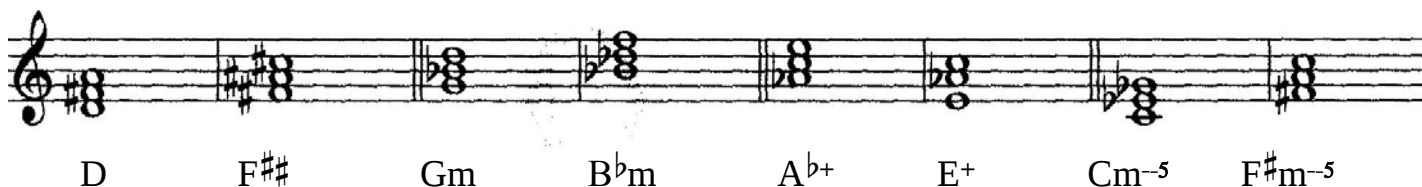
Заглавная латинская буква обозначает основной тон аккорда: **A** – ля, **B** – си (не **H**, как в академической музыке), **C** – до, **D** – ре, **E** – ми, **F** – фа, **G** – соль. Знаки **b** и **#** после буквы указывают на понижение или повышение основного тона, а следовательно и всего аккорда. Наиболее распространены следующие обозначения:

C, C[#](D^b), D, E^b, E, F, F[#](G^b), G, A^b, A, B^b, B.

Практически не употребляются: **A[#], E[#], B[#], F^b**, особенно в партиях гитары, баса или духовых. Малоупотребительны в джазовой литературе знаки **×** и **b^b**, если необходимо употребить эти знаки, то делают энгармоническую замену, например: вместо «си дубль бемоль» пишут «ля».

Кроме этого, заглавная латинская буква обозначает **мажорное трезвучие**. Например: **D** – ре мажорное трезвучие, **F[#]** – фа диез мажорное трезвучие. Для обозначения **минорного трезвучия** используется прописная буква «m» возле буквы, обозначающей основной тон. Например: **Gm** – соль минорное трезвучие,

$B^b m$ – си бемоль минорное трезвучие. Увеличенное трезвучие обозначает знак $+$ возле буквы. Например: A^{b+} – увеличенное трезвучие от ля бемоль, E^+ – увеличенное трезвучие от ми. (Увеличенное трезвучие иногда обозначается *aug*, от *augment* – *англ.* – увеличивать.) Для обозначения уменьшённого трезвучия используется -5 около знака, указывающего на минорное трезвучие. Например: Cm^{-5} – уменьшённое трезвучие от до, $F^{\#}m^{-5}$ – уменьшённое трезвучие от фа диез.



Септаккорды обозначаются следующим образом (для удобства все обозначения будут даваться для септаккордов от до):

- большой мажорный септаккорд – CM, Cmaj (*major* – *англ.* – мажорный), Cd, CMa
- малый мажорный септаккорд – C7
- малый минорный септаккорд – Cm7, CMi
- малый уменьшённый септаккорд - C $\emptyset$, Cm7 $^{-5}$
- уменьшённый септаккорд - Co, Cdim (*diminish* – *англ.* – уменьшать)
- большой минорный септаккорд – Cm+7
- увеличенный септаккорд - Cmaj+, Caug 7

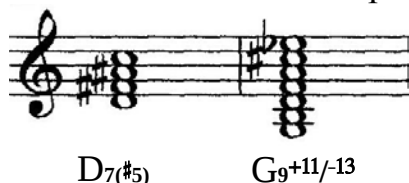


Цифры рядом с буквенным обозначением трезвучия или септаккорда обозначают:

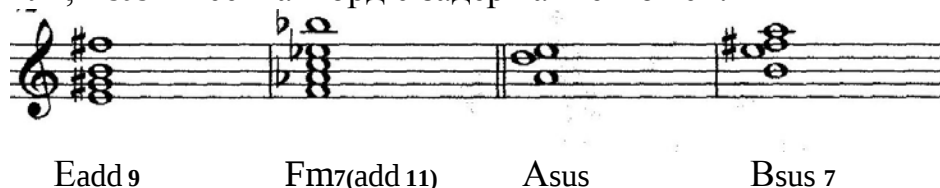
- 6 – прибавленную к трезвучию **большую сексту**. Например: F_6 – фа мажорное трезвучие с секстой, Bm_6 – си минорное трезвучие с секстой.
- 7 – прибавленную к трезвучию **малую септиму**. Например: D_7 – малый мажорный септаккорд от ре, Fm_7 – малый минорный септаккорд от фа.
- 9 – прибавленную к септаккорду **большую нону**. Например: A_9 – малый мажорный нонаккорд от ля, B^bM_9 – большой мажорный нонаккорд от си бемоль.
- 11 – прибавленную к нонаккорду **чистую ундециму** (кварту через октаву). Например: E_{11} – малый мажорный ундецимаккорд от ми, Co_{11} – уменьшённый ундецимаккорд от до.
- 13 – прибавленную к малому мажорному ундецимаккорду **большую терцдециму** (сексту через октаву). Например: G_{13} – малый мажорный терцдецимаккорд от соль, A_{13} – малый мажорный терцдецимаккорд от ля.



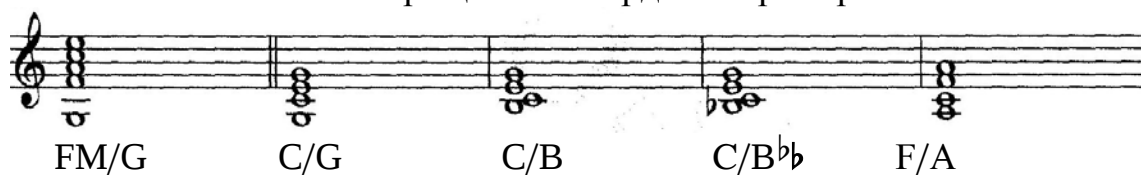
Знаки - и + (или $\flat$ и $\sharp$) рядом с цифрой указывают на понижение или повышение тона аккорда. Например: $D_7(\sharp 5)$ – малый мажорный септаккорд от ре с повышенной квинтой, $G_9^{+11/-13}$ – малый мажорный терцдецимаккорд от соль с повышенной ундецимой и пониженной терцдецимой.



Для обозначения аккорда с добавленным тоном используется «add»*, который ставится перед добавляемым тоном. Например: $E_{add\ 9}$ – ми мажорное трезвучие с добавленной ноной, $Fm_7(add\ 11)$ – малый минорный септаккорд от фа с добавленной ундецимой. Для обозначения аккорда с задержанием используется сокращённое слово «sus» (от *suspension* – задержание). Например: A_{sus} – трезвучие с задержанием от ля, $B_{sus\ 7}$ – септаккорд с задержанием от си.



Наклонная черта употребляется в буквенно-цифровом обозначении аккорда, для обозначения басовой ноты, которая ставится после наклонной черты. Это удобно и возможностью показать обращение аккорда. Например:



Остаётся добавить следующее:

M, maj, Δ – всегда относится только к септимеру;

m – всегда относится только к терции;

-, + – всегда относится только к квинте (если нет цифр)**.

* Add(англ) - прибавлять

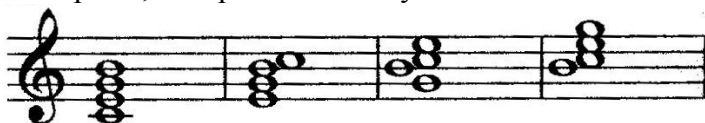
** В последнее время в некоторых изданиях знак “-“ употребляется по отношению к терции

1.8. Расположение тонов.

Характерной чертой джазовой музыки является ее импровизационная природа. Для того, чтобы солирующий импровизатор мог полнее и красочнее выразить свою мысль, аккорды в джазовых темах меняются достаточно редко – один, реже два в такте и записываются наиболее простыми средствами, основываясь на простейшем виде аккорда. Использование добавочных и альтерированных тонов, а также расположение тонов целиком зависит от фантазии исполнителя, или аранжировщика.

1.8.1. Обращения септаккордов. [11]

Обращение – перенесение нижних тонов аккорда на октаву вверх, или наоборот – верхних на октаву вниз. В джазе аккорды употребляются главным образом в основном виде, но умение пользоваться обращениями имеет огромное значение в обогащении гармонической схемы, аккомпанементе и аранжировке. Обращениями следует пользоваться, чтобы получить плавное соединение аккордов. Обращение нарушает строение септаккорда, тоны которого расположены по терциям и, кроме терций, содержит ещё секунды.

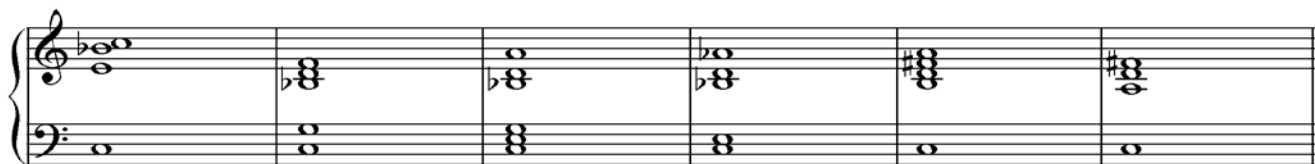


Обращения называются: квинтсектаккорд, терцквартаккорд, секундаккорд. Качество септим (т. е. большие, малые, уменьшённые) и трезвучий (мажорные, минорные, увеличенные, уменьшённые) не влияет на название обращений.

1.8.2. Пропуски тонов. [6]

Пропуски тонов в аккордах применяются для смягчения звучания в некоторых остродиссонансных аккордах. Наиболее жестким по звучанию является интервал **малой ноны**, которого следует избегать. (Исключение составляет малый мажорный септаккорд с пониженной ноной.)

В большом мажорном, малом мажорном, малом минорном септаккордах определяющими тонами являются терция и септима, поэтому наиболее часто пропускается квинтовый тон. В малом уменьшенном септаккорде пониженная квинта является характерным тоном, поэтому пропускать ее нецелесообразно. В 11-аккордах может пропускается терция, особенно в аккордах доминантового звучания, из-за малой ноны, образованной между терцией и ундецимой. По той же причине в малом мажорном 13-аккорде может пропускается ундецима (11 тон). Большой мажорный 13-аккорд может употребляться с пропуском 3, 5, 7.



C ₇	C ₁₁	C ₁₃	C- ₁₃	CM ₁₃₍₊₁₁₎	CM ₁₃₍₊₁₁₎
(пропуск 5)	(пропуск 3)	(пропуск 11)	(пропуск 5,11)	(пропуск 3,5)	(пропуск 3,5,7)

1.8.3. Полиаккорды [6] – аккорды, состоящие из двух (или более) аккордов разных тональностей. Фундаментальная – нижняя – часть состоит из примы, терции и септимы. Квинта как правило пропускается, иногда пропускается терция. Надстройка аккорда может быть выражена мажорным или минорным трезвучием, или их обращением. Упрощенное буквенно-цифровое обозначение называется ярусным или поэтажным. Нижний символ обозначает базисный аккорд в фундаментальной части, верхний – аккорд надстройки.

$\frac{D}{C^7}$	$\frac{C^\sharp m}{C^7}$
-----------------	--------------------------

$C^{13/+11}$	$C^{+5/-9}$
--------------	-------------

1.8.4. Строение доминантных аккордов.

В виде полиаккордов удобно излагать аккорды доминантовой функции на основе малого мажорного септаккорда с тонами 9, 11, 13 и альтерациями.

Одним из распространенных принципов построения полиаккордов есть **принцип уменьшенного септаккорда**. В чем его суть? Если от основного тона исходного септаккорда, например C^7 , мысленно построить уменьшенный септаккорд, то полученные ноты – E^b , G^b , A – можно использовать как основные тоны мажорных и минорных трезвучий надстроечных аккордов.

$\frac{E^b}{C^7}$	$\frac{E^b}{C^7 m}$	$\frac{G^b}{C^7}$	$\frac{F^\sharp m}{C^7}$	$\frac{A}{C^7}$	$\frac{Am}{C^7}$
-------------------	---------------------	-------------------	--------------------------	-----------------	------------------

C^{+9}	$C^{-5/+9}$	$C^{-5/-9}$	$C^{13(-5/-9)}$	$C^{13(-9)}$	C_7^{add13}
----------	-------------	-------------	-----------------	--------------	---------------

В силу симметричности строения уменьшенного септаккорда – все терции малые, из-за чего обращения по звучанию равны основному виду – 12 звуков хроматической гаммы делятся между тремя разными уменьшенными септаккордами:

- 1) C, E^b, G^b, A
- 2) D^b, E, G, B^b
- 3) D, F, A^b, B

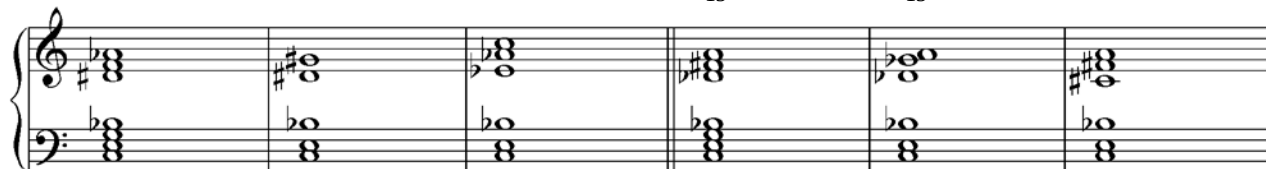
Звуки, входящие в один уменьшенный септаккорд, могут взаимозаменяться, являясь примами как для фундаментальной части так и для надстройки.

$\frac{A^b}{D^7}$	$\frac{D}{A^b_7}$	$\frac{D}{F^7}$	$\frac{D}{B^7}$
-------------------	-------------------	-----------------	-----------------

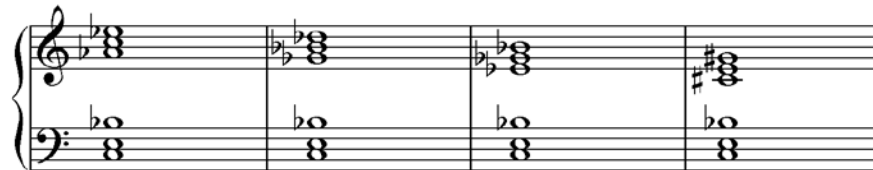
В малом мажорном терцдецимаккорде (13-аккорде) могут быть альтерированы:

- квинта – повышена и понижена ($\sharp 5, \flat 5$);
- нона – повышена и понижена ($\sharp 9, \flat 9$);
- ундецима – повышена ($\sharp 11$);
- терцдецима – понижена ($\flat 13$).

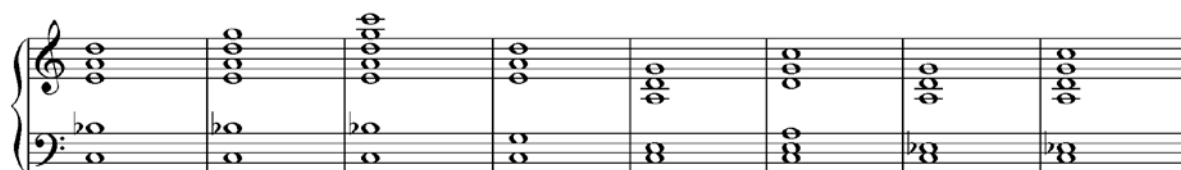
Повышенная ундецима представляет собой перенесенную через октаву пониженную квинту ($\sharp 11 = \flat 5$), пониженная терцдецима – повышенную квинту ($\flat 13 = \sharp 5$). Если учесть, что в аккордах с альтерациями 11 и 13 квинта как правило пропускается, то все альтерации доминантных аккордов могут быть сведены к альтерации квинты и ноны.

$$C^{-13(+9)} = C^{+5/+9} = \frac{A^{\flat}}{C^7} \qquad C_{13}^{-9/+11} = C_{13}^{-5/-9} = \frac{F^{\sharp m}}{C^7}$$


Для более быстрого нахождения аккордов с альтерациями можно воспользоваться правилом **одноименности и разноименности альтераций**. По этому правилу одноименные альтерации – $\sharp 5/\sharp 9$, $\flat 5/\flat 9$ – в надстроечной части могут быть представлены мажорными трезвучиями, от $\flat VI$ и $\flat V$ ступеней соответственно; разноименные – $\flat 5/\sharp 9$, $\sharp 5/\flat 9$ – минорными трезвучиями, от $\flat III$ и $\flat II$ ступеней соответственно. Другими словами, при одноименной альтерации от соответствующей ноны строится мажорное трезвучие вниз, при разноименной – минорное вверх.

$$\begin{array}{cccc} \frac{A^{\flat}}{C^7} & \frac{G^{\flat}}{C^7} & \frac{E^{\flat m}}{C^7} & \frac{D^{\flat m}}{C^7} \\ \text{Musical notation} & & & \\ C^{+5/+9} & C^{-5/-9} & C^{-5/+9} & C^{+5/-9} \end{array}$$


1.8.5. Квартаккорды [6] – аккорды, тоны которых в надстройках расположены по чистым квартам. Количество кварт может быть от двух до четырех. Квартаккорды удобнее располагать вниз от примы, квинты или ноны. Таким образом можно построить большие мажорные, малые мажорные септаккорды, мажорные и минорные трезвучия с секстой и ноной.



$C^{13} \quad C^{13} \quad C^{13} \quad C^{\%} \quad C^{\%} \quad C^{\%} \quad C^m\% \quad C^m\%$

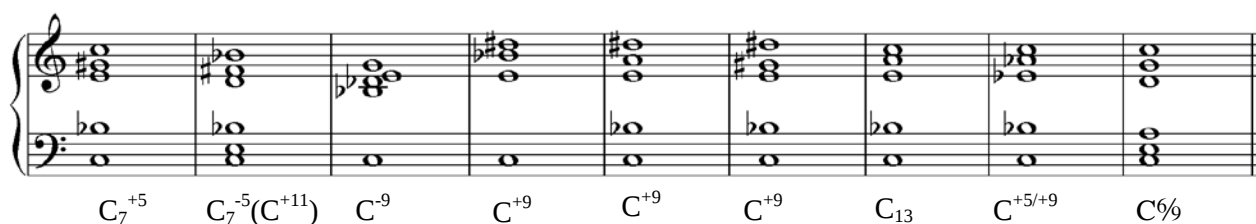
С помощью квартаккордов можно выстраивать и альтерированные доминантные аккорды.



$C^{+5/+9} \quad C^{+5/+9/-9} \quad C^{+5/-5/-9}$

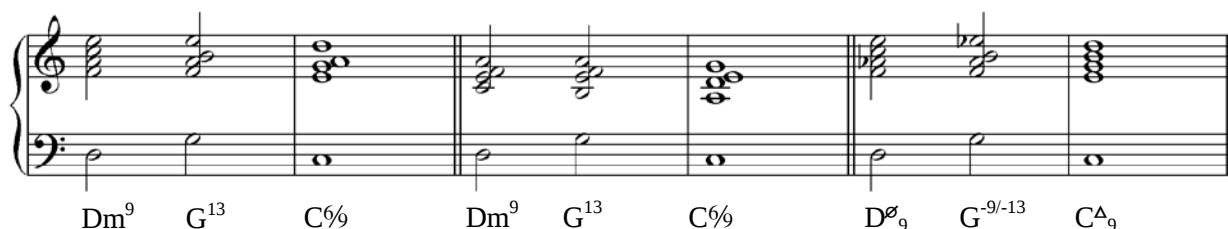
1.8.6. Несколько практических советов:

- малый мажорный септаккорд с #5 в надстроечной части представляет собой *увеличенное трезвучие*, построенное от примы или терции, а с b5 от септимы или ноны (так же #11);
- малый мажорный септаккорд с b9 в надстроечной части представляет собой *уменьшенный септаккорд*, построенный от терции или септимы;
- малый мажорный септаккорд с #9 в надстроечной части представляет собой *большую септиму* от терции с заполнением тритоном, квартой или большой терцей;
- если необходимо гармонизовать в мелодии основной тон малого мажорного септаккорда, то можно от него (основного тона) построить вниз *минорный или мажорный квартсекстаккорд*;
- если в мелодии I ступень лада и ее необходимо гармонизовать тонической функцией, лучше употребить аккорд с секстой, например в виде квартаккорда.



1.8.7. Аранжированные аккорды. [1]

Поскольку основной тон аккорда вынесен в партию контрабаса, для заполнения гармонической середины, или для аккомпанемента в партии фортепиано или в оркестре применяются аранжированные аккорды, тоны которых располагаются от септимы или терции аккорда. Такое расположение удобно при соединении аккордов, расположенных по квинтовому кругу.



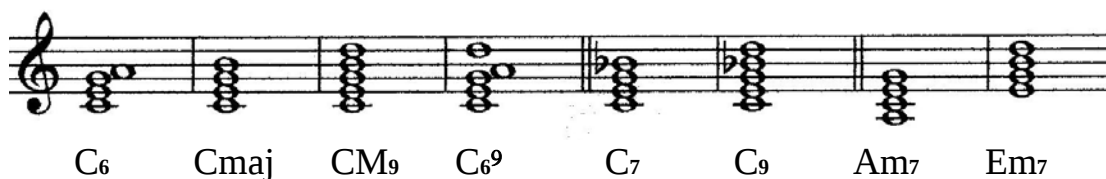
Раздел 2. Принципы гармонического движения.

2.1. Основные аккорды тонической, субдоминантовой и доминантовой функций. [11]

К аккордам **тонической** функции относятся аккорды, построенные:

- в мажоре на I, III, VI ступенях,
- в миноре на I, #VI ступенях.

до-мажор: I VI III



до-минор:

I #VI

Cm₆ Cm₇ Cm₉ Cm₊₇ Cm_{6/9} A^ø

К аккордам **субдоминантовой** функции относятся аккорды, построенные:

- в мажоре на II, IV ступенях,
- в миноре на II, IV, VI ступенях.

до-мажор:

II IV

Dm₇ Dm₉ D^ø F₆ Fm₆ FM F₇ F₉ Fm₇ Fm₉

до-минор:

II IV VI

D^ø Dm₇ Fm₆ Fm₇ Fm₉ F₇ F₉ A[♭]Δ

Аккорды **доминантовой** функции строятся на V, $\flat$ II, VII (в гармоническом миноре и мажоре) ступенях.

до-мажор, до-минор

V

G₇ G₉ G₋₉ G₊₉ G₇₋₅ G₊ G₇₊₅

VII ♭II

G_{9+5/-5} Gm₇ B^ø D[♭]₇ D[♭]₇₋₅ D[♭]₉

Гармония джазовых тем редко ограничивается пределами одной тональности. Широко распространены отклонения – кратковременные переходы в новую тональность; и модуляции – более длительные переходы с закреплением. Переход в новую тональность осуществляется посредством аккордов доминантовой функции. Доминантные аккорды вообще очень распространены (само название «доминанта» говорит о преобладании).

Аккорды доминантного звучания в основном строятся на основе малого мажорного или уменьшенного септаккордов*.

2.2. Стандартные гармонические последовательности.

В каждой джазовой композиции в том или ином месте используются стандартные последовательности аккордов, основанные на квинтовом круге тональностей, секвенциях или параллелизмах.

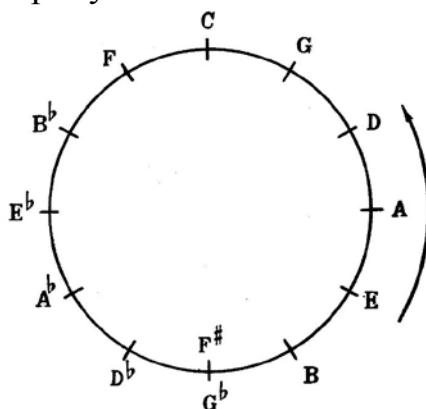
2.2.1. Квинтовый круг. [11]

Полный гармонический оборот S – D – T в джазе редко гармонизируется аккордами, расположенными на ступенях IV – V – I. Как правило, это будут аккорды на ступенях II – V – I.

Последовательность аккордов на ступенях II – V – I один из наиболее часто употребляемых в джазовой гармонии.

Таким образом, движение по квинтовому кругу лежит в основе логики гармонического движения в джазе. Более того, само своеобразие гармонического сопровождения мелодии зависит от количества используемых аккордов (т.е. длины отрезка квинтового круга), их альтераций и замен, а также от степени отклонения от принципа квинтового круга.

На рисунке изображен квинтовый круг тональностей. Нормативное движение в джазе осуществляется в сторону бемолей.



Почему так? Потому что именно в эту сторону доминантсептаккорд разрешается в тонику:

$$\begin{array}{c} V_7 - I \\ G_7 - C \end{array}$$

Каждый доминантсептаккорд можно принять за местную тонику, а значит перед ним поместить доминантсептаккорд к нему, или другой септаккорд на той же ступени.

$$\begin{array}{lll} II_7 - V_7 - I & \text{или} & II m_7 - V_7 - I & \text{или} & II^\emptyset - V_7 - I \\ D_7 - G_7 - C & & D m_7 - G_7 - I & & D^\emptyset - G_7 - C \end{array}$$

* Исключение составляет блюз, где малые мажорные септаккорды могут представлять и тоническую и субдоминантовую функции.

Оборот можно расширить:

$$\text{III}_7 - \text{VI}_7 - \text{II}_7 - \text{V}_7 - \text{I}$$

$$\text{E}_7 - \text{A}_7 - \text{D}_7 - \text{G}_7 - \text{I}$$

Или как вариант:

$$\text{III}_{\text{m}7} - \text{VI}_7 - \text{II}_{\text{m}7} - \text{V}_7 - \text{I}$$

$$\text{E}_{\text{m}7} - \text{A}_7 - \text{D}_{\text{m}7} - \text{G}_7 - \text{I}$$

Более изысканную гармонизацию даёт поочередное использование сначала малого мажорного, а затем малого минорного септаккорда на той же ступени (причём малый минорный септаккорд берётся на сильной доли такта).

$$\begin{array}{c|cc} \text{II}_7 & \text{II}_{\text{m}7} & \text{V}_7 \\ \text{D}_7 & \text{D}_{\text{m}7} & \text{G}_7 \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{I} \\ \text{I} \end{array}$$

В миноре:

$$\text{Im}_7 - \text{IV}_{\text{m}7} - \text{VII}_7 - \text{III}_{\Delta} - \text{VI}_{\Delta} - \text{II}^{\emptyset} - \text{V}_7 - \text{Im}_7$$

$$\text{C}_{\text{m}7} - \text{F}_{\text{m}7} - \text{B}_{\flat 7} - \text{E}_{\flat \Delta} - \text{A}_{\flat \Delta} - \text{D}^{\emptyset} - \text{G}_7 - \text{C}_{\text{m}7}$$

2.2.2. Секвенции.

Аккордовые секвенции занимают значительное место в формообразовании джазовых тем.

Секвенцией называется оборот, в котором один музыкальный материал, называемый **звеном секвенции**, повторяется от разных звуков в восходящем или нисходящем движении. Интервал, на который сдвигается каждое последующее звено секвенции, называется **шагом секвенции**.

Аккордовые секвенции очень часто основываются на гармоническом обороте $\text{II}_{\text{m}7} - \text{V}_7$. Гармонические секвенции представляют собой несколько оборотов, следующих друг за другом, каждый раз с новой ступени. Секвенции делятся на:

1. Диатонические, когда оборот двигается по ступеням основной тональности. Интервальный состав аккордов при этом меняется.

до-мажор:



IM	IVM	IIIm ₇	V ₇	IIIIm ₇	VIIm ₇
CM	FM	Dm ₇	G ₇	Em ₇	Am ₇

2. Модулирующие, когда происходит отклонение в новые тональности: по квинтовому кругу – в этом случае интервальный состав аккордов чаще всего остаётся неизменным; либо на определённый интервал – состав аккордов может меняться.

(до-мажор)		(фа-мажор)		(сib-мажор)	
IIIm ₇	V ₇	IIIm ₇	V ₇	IIIm ₇	V ₇
Dm ₇	G ₇	Gm ₇	C ₇	Cm ₇	F ₇

(до-мажор)		(ре-мажор)		(ми-мажор)	
IIIm ₇	V ₇	IIIm ₇	V ₇	IIIm ₇	V ₇
Dm ₇	G ₇	Em ₇	A ₇	F# ₇	B ₇ ⁺⁵

2.2.3. Параллелизм. [11]

Параллельное («ступенчатое») движение гармонии – одна из характерных черт джазовой музыки, ведущая своё начало от одного из приёмов африканской музыки, так называемого «ленточного» многоголосия (т.е. параллельного движения целыми созвучиями).

Параллелизм – это перемещение одинаковых по структуре аккордов вверх или вниз. При этом различается параллелизм:

1. Диатонический, т.е. аккордов, продвигающихся по ступеням гаммы. Состав аккордов при этом меняется.

до-мажор:					
	CM	Dm ₇	Em ₇	FM	G ₇

2. Хроматический, т.е. аккордов, продвигающихся по хроматической гамме. Состав аккордов при этом остаётся неизменным.

Bø	B ^b ø	Aø	G [#] ø	Gø

2.3. Способы обогащения гармонической сетки. [1]

Как правило, гармонизация традиционных тем в печатных изданиях проста, поэтому от джазового музыканта требуется решение целого ряда задач, связанных с обогащением гармонической сетки. Для этого к услугам музыканта целый арсенал разнообразных аккордов функциональной принадлежности, что было рассмотрено в теме 2.1. Кроме этого, можно применить проходящие и вспомогательные септаккорды, а также замены аккордов тонической и доминантовой функций.

2.3.1. Проходящие септаккорды.

Между септаккордами, находящимися на расстоянии одного тона друг от друга могут быть употреблены: при движении вверх уменьшённые септаккорды; при движении вниз малые мажорные, большие мажорные и малые минорные септаккорды.

до обогащения после

CM Dm7 Em7 CM C[#]_o Dm7 D[#]_o Em7

до обогащения после до обогащения после

G₇ F₇ G₇ G^b₇ F₇ E_{m7} D_{m7} E_{m7} E^b_{m7} D_{m7}

до обогащения после

CM B^bM CM C^bM B^bM

2.3.2. Вспомогательные септаккорды.

Вспомогательным называется аккорд, который находится на 0,5 тона выше последующего. Применяется вспомогательный септаккорд чаще в случае, если в гармонической сетке один и тот же септаккорд повторяется несколько раз, или тянется длительное время. Это может быть малый мажорный или уменьшённый септаккорд; употребляется он на слабой или относительно сильной доле.

до обогащения после до обогащения после

C₇ C₇ D^b₇ C₇ D_{m7} D_{m7} E^b₇ D_{m7}

2.3.3. Замена аккордов тонической функции.

Очень распространённым в джазе приёмом является замена одного аккорда, который по логике должен был идти за предыдущим, другим. В большинстве случаев это бывает аккорд, родственный ожидаемому, который расположен на

терцию, либо на **тритон** выше или ниже его. В первом случае говорят о **терцовой** замене, во втором – о **тритоновой**. Так, при терцовой замене тоники в до мажоре после G₇ вместо ожидаемого С может идти его замена Am₇, или Em₇, при тритоновой F[#]. Обычно хотя бы два звука из основного аккорда входит в заменяющий.

до замены после

до-мажор: V₇ IM V₇ IIIIm₇ V₇ VIIm₇ V₇ #IV^ø

Тонические замены часто применяются, когда нужно расширить оборот, в случае, например, удлинения каденции. Выбор конкретного заменяющего аккорда зависит, в частности, от протяженности последующего отрезка квинтового круга. Применение VIIm₇ дает самый короткий отрезок:

$$V_7 - VIIm_7 - IIIm_7 - V_7 - I.$$

Аккорд IIIIm₇ удлиняет построение:

$$V_7 - IIIIm_7 - VI_7 - IIIm_7 - V_7 - I.$$

Возможность наиболее длительной заключительной каденции предоставляет #IV^ø:

$$V_7 - \#IV^{\circ} - VII_7 - IIIIm_7 - VI_7 - IIIm_7 - V_7 - I.$$

2.3.4. Замена аккордов доминантовой функции.

Септаккорд V ступени может быть заменён на септаккорд доминантовой функции, расположенном на расстоянии **тритона**, то есть на ^bII ступени.

до замены после

до-мажор: V₇ IM ^bIIIm₇ IM

Вместо одного доминантового аккорда— V₇, можно употребить гармонический оборот II – V. Если употребить тритоновые замены, то количество вариантов гармонического оборота возрастает, что дает импровизатору широкий простор для гармонической импровизации.

до замены после или или или

до-мажор: V₇ IM IIIm₇ V₇ IM IIIm₇ ^bII₇ IM ^bVI₇ V₇ IM ^bVI₇ ^bII₇ IM

Широко применяются и **терцовые** замены доминанты. Так в гармоническом обороте I – VI₇ – IIIm₇ – V₇ – I (из-за возможности бесконечного повторения, что

удобно в процессе обучения импровизации, среди джазменов прозванном «вертушкой», *англ. turnaround*) возможна замена аккорда VI₇ на #I_O.



до-мажор: I^Δ VI₇ IIIm₇ V₇ I^Δ I^Δ #I_O IIIm₇ V₇ I^Δ

2.4. Блюз.

Блюз (*англ. blues* – грусть) – первоначально это народная песня американских негров, в дальнейшем – одна из популярнейших форм джаза. Блюзовые темы писались на протяжении всей истории джаза, все выдающиеся музыканты обращались к этой форме в своем творчестве. Непосредственно на блюзовой форме основываются такие стили джаза и эстрадной музыки, как «буги-вуги», «рок-н-ролл», «ритм энд блюз».

Размер блюза чаще 4/4, темп произвольный, в ранних блюзах – большей частью медленный.

Блюзовые ноты – это пониженные III, V, и VII ступени в мажорном звукоряде.

Существует три вида блюзов: архаический (сельский), классический (городской) и современный блюз.

В основе блюза лежит 12-тактовый период из трёх четырехтактных построений*. Связано это с тем, что одна строфа поэтического текста блюза состоит из трех строк. Для гармонии блюза характерно то, что первые четыре такта основаны на тонике, вторые начинаются с субдоминанты, третий четырехтакт с доминанты.

Наиболее отчетливо видна эта закономерность в гармонии **архаического** блюза.

Архаический:

I	I	I	I ₇
IV ₇	IV ₇	I	I
V ₇	V ₇	I	V ₇

Характерной особенностью **классического** блюза является употребление субдоминанты (IV₇) после доминанты (см. 9-й и 10-й такты).

Классический:

I ₆	IV ₇	I ₆	I ₇
IV ₇	IV ₇	I ₆	I ₆
V ₇	IV ₇	I ₆	V ₇

* Хотя в музыке блюза деление на три предложения достаточно условно. В музыкальной практике блюзовый период может подразделяться на три предложения, из которых первых два обычно тематически сходны, а третье – контрастно; все три предложения могут быть контрастными; период блюза может быть и неделимым на предложения и состоять из фраз или отдельных мотивов. Также, хоть и реже, встречаются блюзы с другим количеством тактов.

Гармония **современного** блюза была разработана Чарли Паркером и Диззи Гиллеспи в сороковых годах XX века. Этот тип блюза содержит много вариантов гармонических секвенций, которых не было в традиционном блюзе. В приведённой ниже упрощенной гармонической схеме такого блюза между вторым и третьим предложением (такты 8 и 9) появляется второй характерный для блюза гармонический оборот, который обыгрывается затем в конце (такты 11 и 12).

Современный:

I ₇	IV ₇	I ₇	Vm ₇ I ₇
IV ₇	IV ₇	I ₇	VI₇
IIIm₇	V ₇	I VI₇	IIIm₇V₇

Существуют и минорные блюзы. Гармонически они более бедны, чем мажорные и на практике встречаются значительно реже. Блюзовые ноты, за исключением $\flat V$, совпадают с минорной гармонией и поэтому не звучат так характерно. Бывает, что тема носит минорный характер и соответственно гармонизуется, а импровизации исполняются в мажорном варианте.

Минорный:

Im ₇	Im ₇	Im ₇	I ₇
IVm ₇	IVm ₇	Im ₇	Im ₇
$\flat VI_7$	V ₇	Im ₇	Im ₇

Как мы видим, гармоническая блюзовая схема может бесконечно усложняться и варьироваться, но её основная характерная особенность – переход в пятом такте в субдоминанту – остаётся неизменной.

2.5. Некоторые распространенные гармонические последовательности.

В джазе есть гармонические обороты, которые настолько популярны, что кочуют от темы к теме. Вот некоторые из них.

2.5.1. Блюзовые каденции.

Под термином **каденция** понимается гармонический оборот, завершающий тему, или законченное построение, например период, в данном случае блюзовый квадрат. Двутаковая блюзовая каденция имеет два варианта начала, в которых линии мелодии и басового голоса просто меняются местами; и два варианта окончания: каденция, за которой следует продолжение, заканчивается доминантой – D₇; последний в композиции блюзовый квадрат заканчивается тоникой – T₇.

для повторения

до-мажор: I I_{/bI} IV_{/VI} $\flat VI_7$ I_{/V} $\flat VI_9$ V₉ I I_{7/III} IV $\flat VI_{\flat V}$ I_{/V} $\flat II_9$ I₉

2.5.2. Проходящие обороты.

При отклонении в новую тональность, доминантсептаккорд этой новой тональности может обыграться проходящим оборотом. На приведенном примере показаны проходящие обороты в блюзовой сетке: в 4-ом такте, где I_7 является доминантсептаккордом в новой тональности IV ступени; а также в 8-ом такте, где VI_7 является доминантсептаккордом в тональность II ступени.

I_6 IV_7 I_6 I_7 IV_7 IV_7 I_6 VI_7

C_6 F_7 C_6 $C_6 Dm_7 D^\#O C^7/E$ F_7 F_7 C_7 $A_7 Bm_7 B^\#O A^7/C^\#$

Возможны нисходящие проходящие обороты, приводящие в кадансовый квартсекстаккорд и тонику после заключительной каденции.

C/B_b $A^O D^O/A_b$ C/G C_7/E $E_b^O D^O$ C

2.5.3. Проходящие тоны.

При более или менее длительной тонической гармонии, во избежание гармонического застоя часто применяются проходящие секста и септима (в средних и нижних голосах). Такие обороты могут быть разной протяженности, в мажоре и миноре, двигаться вверх и вниз.

C C^+ A_m/C C^+ C

C_m A_b/C C_{m6} C_7 F_m/C

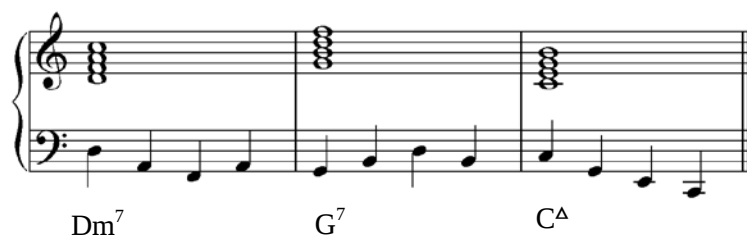
C_m C_m/B C_m/B_b A^O A_b^A

2.6. Блуждающий бас. [11]

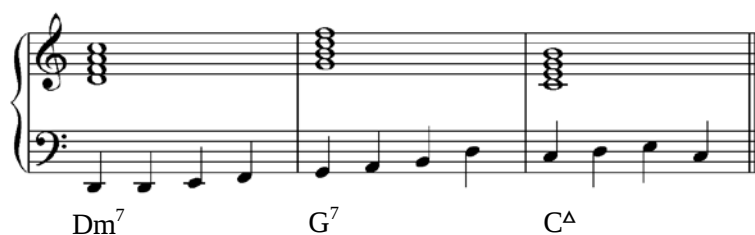
В джазовой музыке контрабасу обычно поручается подвижный бас, который называется блуждающим или шагающим. Знать принципы его организации полезно знать также пианистам и будущим аранжировщикам.

Блуждающий бас движется равномерными длительностями, чаще четвертями, таким образом, чтобы на сильную долю или на новую гармонию приходился основной тон аккорда, реже квинта или терция. Промежутки между основными тонами могут заполняться четырьмя способами:

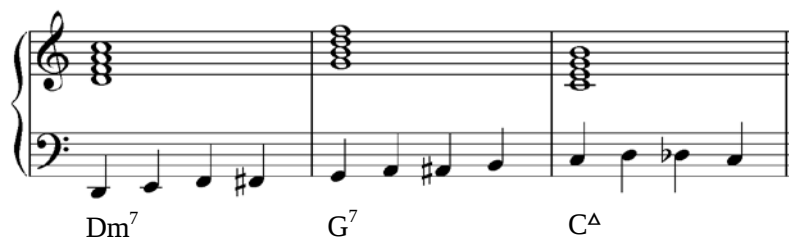
- 1) звуками арпеджио (в современном джазе крайне редко)



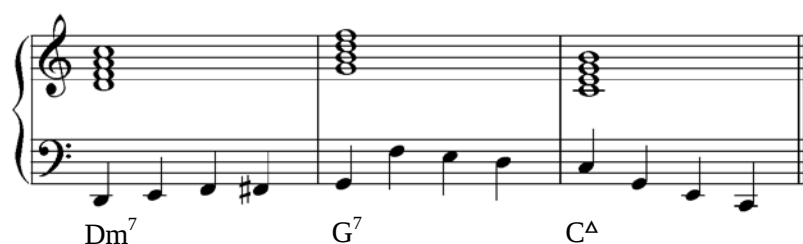
- 2) диатоническими проходящими звуками



- 3) хроматическими проходящими звуками



- 4) комбинированным способом, объединяющим три предыдущие



Раздел 3. Мелодия и ритм.

3.1. Структура мелодики. [4]

Мелодия – важнейшее выразительное средство джазовой импровизации. Мелодическая линия складывается из последовательности нот разной высоты, организованной ритмически.

Почти всякая импровизационная линия строится волнообразно, т.е. представляет собой серии восходящих и нисходящих групп нот, уравнивающих одна другую. При этом более широкие интервалы часто чередуются с более узкими: после плавного движения в одну сторону обычно следует скачок в противоположном направлении, и, наоборот скачок заполняется плавным движением в обратную сторону.

Высшие точки мелодии, достигаемые постепенным подходом или скачком, называется «**кульминациями**».

Движение вниз от кульминации может быть постепенным, но используется и прием внезапного спада. В целом для мелодической линии важно соотношение подъемов и спадов и их продолжительность.

Звуковысотный рисунок мелодической линии в импровизации включает в себя следующие компоненты:

1. Фразировка
2. Гаммаобразное движение
3. Арпеджио
4. Скачки и временные кульминации
5. Проходящие и вспомогательные ноты, задержания и опевания
6. Секвенции
7. Скрытое голосоведение
8. Ритмическое варьирование

1. **Фразировка.** Мелодическая линия в целях большей логичности и осмысленности должна члениться на фразы и мотивы посредством пауз (цезур).

2. **Гаммаобразное движение** вносит в мелодическую линию динамичность, придает фразам цельность, единство и устойчивость.

3. **Арпеджио** (разложенная многотерцовая вертикаль) подчеркивает гармоническую определенность, придает красочность импровизационной линии.

4. **Скачки и временные кульминации** сообщают линии известный драматизм, создают напряжение, показывают регистры инструмента.

5. **Проходящие и вспомогательные ноты, задержания и опевания** делают линию мелодически разнообразной, раскрывают возможности, заложенные в гармонии, обогащают мелодизм.

6. **Секвенции** приносят в импровизационную линию элементы тематической разработки, делают линию более развитой.

7. **Скрытое голосоведение** (образование как бы двух голосов в одном с помощью соответствующего расположения нот) подчеркивает гармоническую структуру, обогащают фактуру линию, придает гибкость.

8. **Ритмическое варьирование** (синкопирование, акцентировка, смещение фраз и мотивов на другие доли такта) придает мелодической линии упругость и пластичность, вносит джазовый дух и соответствующее настроение.

3.2. Звукоряды.

Для формирования импровизационной линии применяются 5-, 6-, 7- и 8-ступенные звукоряды. Звукоряды могут называться еще ладами.

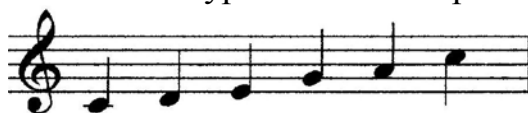
Лад – система согласования звуков, объединённая тоническим центром в виде одного звука или созвучия (аккорда).

В джазовой импровизации применяется несколько подходов к выявлению ладов, пригодных для построения мелодической линии.

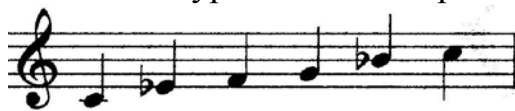
3.2.1. Пентатоника.

Одним из любимых средств импровизации джазовых музыкантов (и не только джазовых, но и блюз-, рок-) является **пентатоника** – звукоряд, состоящий из 5 звуков и включающий большие секунды и малые терции. Её уникальность в том, что она вписывается во многие музыкальные ситуации и стили, подходит, практически, под любую гармонию и в ней не так много нот, чтобы запутаться. Теория музыки различает пентатоники двух типов: мажорную и минорную.

Мажорная пентатоника –натуральный мажор без IV и VII ступеней:



Минорная пентатоника –натуральный минор без II и VI ступеней:



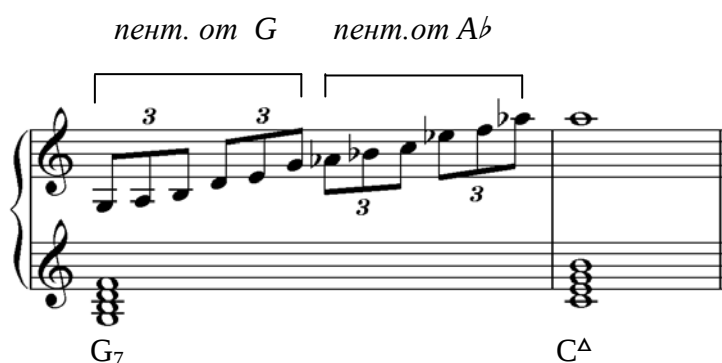
В джазе существует практика трактовки минорной пентатоники, как обращения мажорной. Так, к примеру, минорная пентатоника от С равняется мажорной от E $\flat$.



Поэтому среди джазовых музыкантов, как правило, понятие «минорная пентатоника» не употребляется. Музыканты пользуются понятием «пентатоника», имея в виду мажорный ее вид. Это сделано для облегчения тренировки, ведь выучить 12 пентатоник легче и быстрее, чем 24.

В процессе формирования импровизационной линии, применяются пентатоники от разных ступеней. На выбор влияют состав аккорда и степень желаемой диссонансности. Так малый минорный септаккорд наиболее благозвучно обыгрывается пентатоникой от терции, аккорд с задержанием – от септимы, а в кульминационных моментах на фоне звучащего доминантсептаккорда может примениться пентатоника на пол-тона выше или ниже от основного тона*.

* Более подробно см. Приложение 4



3.2.2. Блюзовый лад – наиболее легкий для начинающего импровизатора. Называется так потому, что в нем представлены блюзовые ноты (пониженные III, V, VII ступени натурального мажора). Представляет собой минорную пентатонику с добавленным хроматизмом между IV и V ступенями (т.е. 6-ступенный звукоряд).

Блюзовый лад можно представить в виде последовательности интервалов:
 м3 – б2 – м2 – м2 – м3 – б2.



Импровизируя в блюзе, для того, чтобы подражать более ранним образцам блюза, можно использовать блюзовый лад не только от I ступени, но и от VI. В этом случае в мелодии будет участвовать только одна блюзовая нота – бIII, зато звучание мажорной пентатоники, более характерной для ранних форм джаза придаст вашей импровизации особый колорит.

до-мажор



3.2.3. Диатонические лады. [1]

В процессе импровизации в гармонической схеме может встретиться аккорд, который не входит в число диатонических аккордов для данной тональности (т.е. со встречными знаками). Для того, чтобы создаваемая мелодическая линия не

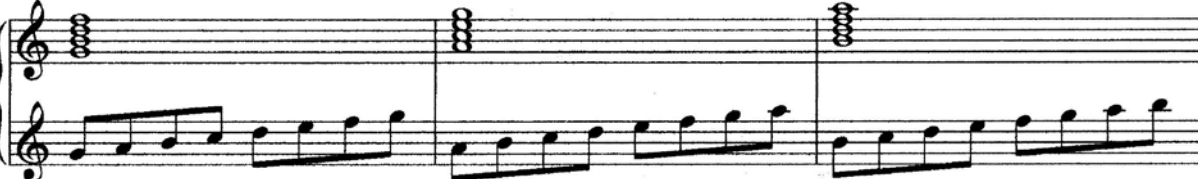
звучала фальшиво, необходимо знать, какой лад будет соответствовать данному аккорду наиболее гармонично.

Если на ступенях диатонической гаммы построить септаккорды, а основной тон каждого септаккорда принять за тонику, то построенный от этой тоники 7-ступенный звукоряд и будет составлять лад, соответствующий данному аккорду.

IM	IIIm7	IIIIm7	IVM
----	-------	--------	-----



V7	VIIm7	VII ^ø
----	-------	------------------



IM соответствует **ионийский** лад – натуральный мажор

IIIm7 соответствует **дорийский** лад – минор с повышенной VI ступенью

IIIIm7 соответствует **фригийский** лад – минор с пониженной II ступенью

IVM соответствует **лидийский** лад – мажор с повышенной IV ступенью

V7 соответствует **миксолидийский** лад – мажор с пониженной VII ступенью

VIIm7 соответствует **эолийский** лад – натуральный минор

VII^ø соответствует **локийский** лад

Таким образом, мы видим, что в диатоническом мажоре:

большой мажорный септаккорд встречается 2 раза – на I и IV ступенях;

малый минорный септаккорд встречается 3 раза – на II, III, VI ступенях;

малый мажорный септаккорд встречается 1 раз – на V ступени;

малый уменьшенный встречается 1 раз – на VII ступени.

А значит, построенный от звука (например от до) аккорд:

CM может быть либо IM – ему соответствует ионийский лад (натуральный мажор от I ступени), либо IVM – лидийский лад (натуральный мажор от IV ступени);

Cm7 может быть либо IIIm7 – дорийский лад (натуральный мажор от II ступени), либо IIIIm7 – фригийский лад (натуральный мажор от III ступени), либо VIIm7 – эолийский лад (натуральный мажор от VI ступени);

C7 будет только V7 – миксолидийский лад (натуральный мажор от V ступени);

C^ø будет только VII^ø – локрийский лад (натуральный мажор от VII ступени).



CM	до-мажор	соль-мажор
	(до-ионийский)	(до-лидийский)



Cm7 *си^b-мажор* *ля^b-мажор* *ми^b-мажор*
 (до-дорийский) (до-фригийский) (до-эолийский)



C7 *фа-мажор*
 (до-миксолидийский)



Cø *ре^b-мажор*
 (до-локрийский)

3.2.4. Базисные лады. [6]

Как видно из темы 3.2.3. натуральные лады не охватывают всех возможных септаккордов. Кроме того некоторым септаккордам соответствуют несколько ладов, что может затруднить выбор. Для оптимизации подбора ладов можно применить принцип **базисных** ладов, т.е. соответствующих базовым септаккордам, на основе которых строятся (базируются) более сложные аккорды с добавленными тонами. Согласно этому принципу большая терция, составляющая септаккорд, заполняется двумя большими секундами, а малая – большой секундой и малой.



C^Δ C₆ *лидийский*



C₇ *лидийский доминантовый*



Cm₇ *дорийский*



Cm⁺⁷ Cm₆ *мелодический минор*



C° *локийский с #2*



C^0 *уменьшенный (чередование больших и малых секунд)*



$Caug^7$ *целотонный с добавленной большой септимой*

3.2.5. Доминантные лады. [5]

Для построения мелодии, соответствующей аккордам доминантовой функции в джазе существует несколько ладов. Выше рассматривалось два лада: **миксолидийский** и **лидийский доминантовый**. Кроме этого существуют лады, учитывающие альтерации #5, b5, #9, b9, широко применяющиеся в джазовом музицировании:

целотонный – симметричный 6-ступенный лад, который строится по большим секундам, учитывает #5, b5;



$C_9^{+5/-5}$ *целотонный*

полутоновый уменьшенный – вариант уменьшенного лада с другим порядком чередования секунд, в силу своей симметричности очень распространен в импровизационной практике;



C^{-9} *полутоновый уменьшенный*

альтерированный или суперлокийский – учитывает все возможные альтерации.



C_7 *альтерированный или суперлокийский*

3.2.6. Бибоповые лады [5] – это лады с добавленными проходящими тонами. Целью таких мелодических построений является добавление 8-го тона в 7-ступенную гамму и придание гаммообразным построениям ритмической устойчивости и стремительности.

Доминантный бибоповый – миксолидийский с добавленным полутоном между септимой и прямой.



C_7 *доминантный бибоповый*

Мажорный бибоповый – натуральный мажор с добавленным полутоном между квинтой и секстой.



Минорный бибоповый – дорийский с добавленным полутоном между терцией и квартой. (Вариант № 2 – мелодический минор с добавленным полутоном между квинтой и секстой.)



Полууменьшенный бибоповый – локрийский с добавленным полутоном между квинтой и секстой.



3.2.7. Другие лады.

В джазе используются множество звукорядов, пришедших из классической музыки или разнообразных народных культур.

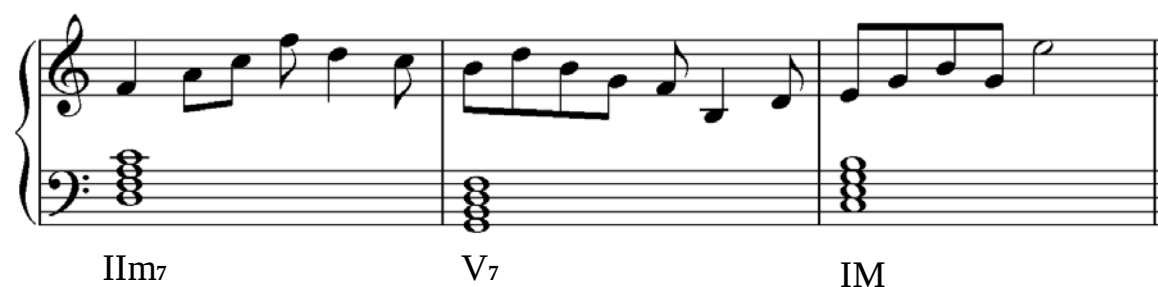
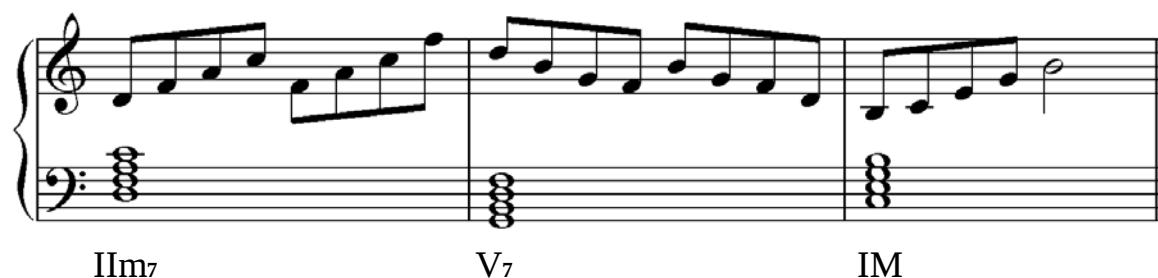


Джаз был и остается предельно творческим видом искусства. Каждый джазовый музыкант в своем творчестве волен выбирать необходимые ему звукоряды из уже существующих или изобретать свои собственные.

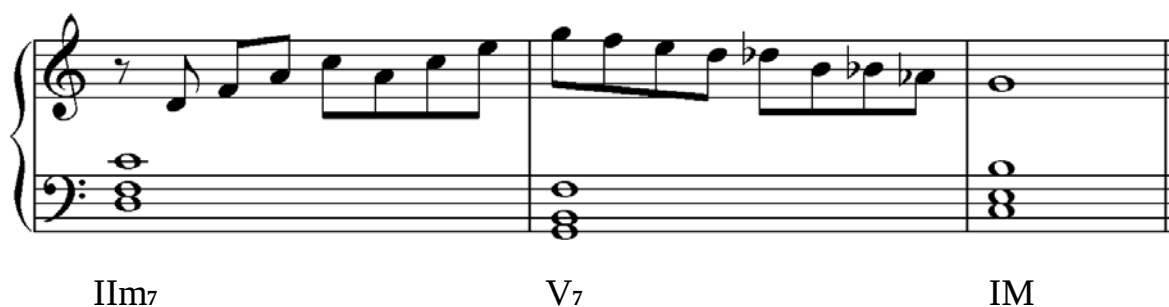
3.3. Элементы мелодической линии.

3.3.1. Арпеджио.

Наиболее простым способом создания импровизационной линии есть употребление аккордовых звуков в виде различных арпеджио:



Наряду со звуками базисных аккордов (тоны 1, 3, 5, 7) арпеджио может включать звуки надстроечной части (тоны 9, 11, 13). Также применяется чередование арпеджио и гаммаобразных построений.



3.3.2. Неаккордовые звуки. [11]

Все неаккордовые звуки прилегают к аккордовым на большую или малую секунду и бывают диатоническими и хроматическими. Диатоническими называются такие неаккордовые звуки, которые входят в лад, характерный для данного аккорда.

Вспомогательные звуки употребляются на слабой доле и связывают одинаковые по высоте аккордовые звуки:



Вспомогательные звуки могут быть хроматическими. Особенно часто используется нижний хроматический вводный тон.



Широко применяются пассажи, в которых используется арпеджио с нижними хроматическими вводными тонами.



Проходящие звуки также употребляются на слабой доле и связывают соседние аккордовые звуки:



Естественно, терции могут заполняться с помощью хроматизмов. Обычно малые терции заполняются полутонами полностью, а большие имеют смешанное заполнение – вначале большая секунда, затем малая.

Am7



Блюзовые ноты – это, как известно, пониженные III, V, VII ступени мажорной гаммы. По отношению к блюзовому ладу они являются диатоническими. По отношению же к аккорду, взятому в аккомпанементе, их можно считать неаккордовыми. Имея большое мелодическое значение, блюзовые ноты часто бывают на сильных долях, акцентируются, могут быть относительно большой длительности.

3.4. Ритм – организация музыкальных звуков во времени включает в себя понятия метра, темпа и ритмического рисунка.

Метр – отсчет; равномерное чередование единиц времени – сильных и слабых долей; пульс музыки.

Темп – скорость метра.

Ритмический рисунок – последовательность длительностей.

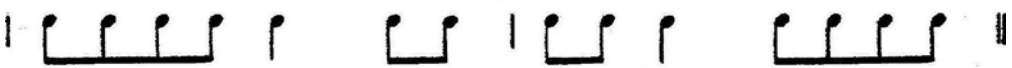
Ощущение джаза достигается присутствием свинга.

3.4.1. Свинг [1] – ритмическая импульсивность, рождающая напряжение в момент исполнения джазовых импровизаций.

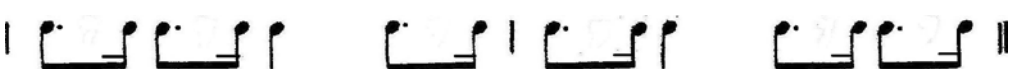
Свинг характеризуется рядом особенностей:

- Ритмическая интерпретация восьмых при помощи восьмых триолей

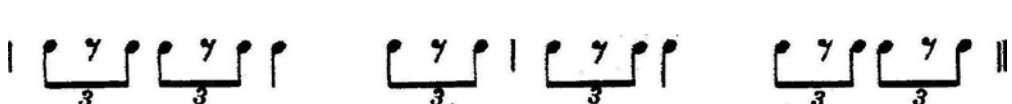
написано



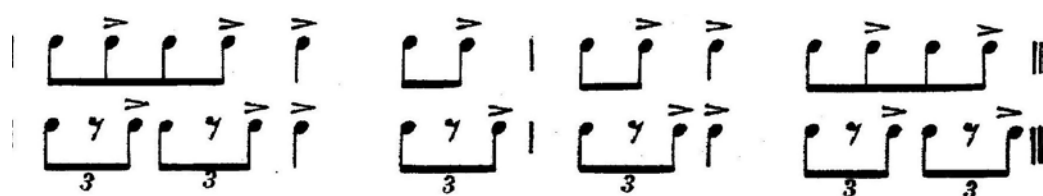
или



исполняется



- Акцентировка, перемещение акцента с сильной доли на слабую

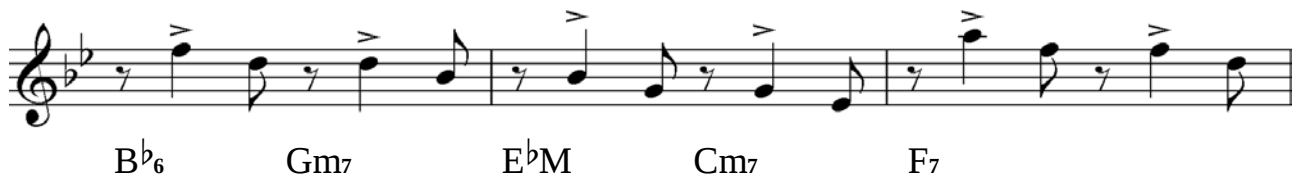


- Синкопирование – приём, при котором ритмически более тяжёлым становятся метрически слабые доли такта. По времени взятия синкопы могут быть **опережающими** (т.е. исполненные раньше соответствующей гармонии),



B $\flat$ ₆ Gm₇ Cm₇ F₇ B $\flat$ ₆

либо **запаздывающими** (т.е. исполненные позже).



Основная модель синкопы в джазе:



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



3.4.2. Четность и нечетность. [4]

Во множестве случаев эффект джазового ритма связан с взаимодействием между собой четности и нечетности в делении единиц отсчета музыкального времени.

Каждую длительность можно разделить на две более мелкие (например четверть на две восьмых, половинную на две четверти и т.д.) или на три (четверть на восьмую триоль, половинную на четвертную триоль и т.д.). Суть приема состоит в том, чтобы четные длительности группировать в мотивы по нечетному количеству (например восьмые объединять по три восьмых или три четверти) и, наоборот, нечетные длительности группировать по четному количеству (например восьмые триольные ноты объединять по две или четыре).

группировка по три восьмых в размере 4/4



группировка восьмых по три четверти в размере 4/4



триоли, сгруппированные по два,

по четыре

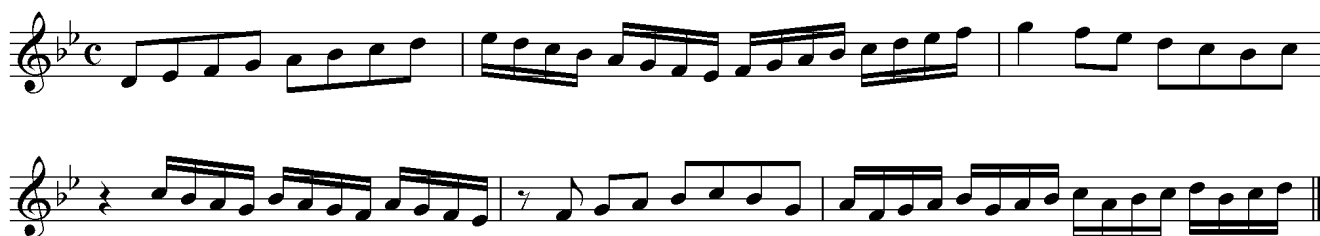


акценты указывают на группировку триольных восьмых по две, лиги на группировку по две четверти в размере 3/4



3.4.3. Дубль. [7]

В импровизации широко используется перевод времени в дубль (франц. – двойной), т.е. применение длительностей в два раза мельче предыдущих, при сохранении прежнего темпа. Дубль эффективен при сопоставлении контрастных построений через один-два такта.



3.5. Мотивное развитие.

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 2/4 до 4/4 – и определяются интонационно-смысловым значением.

3.5.1. Варьирование мотивов. [9]

Американский педагог Д. Кукер предложил для освоения импровизации «метод вариаций». Суть его в следующем. Есть два типа развития мелодии: сквозной, когда все время звучит новый материал и вариационный, когда мелодия носит отпечаток первоначальной идеи. Вариационный метод основан на психологии слушателя. Он чувствует себя комфортно, если может предсказать 50% музыки. Если больше, то скучает, если меньше – раздражается.

Метод вариаций построен на том, что мотив



имеет четыре параметра:

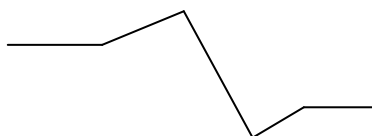
1) звуковысотную составляющую



2) ритмический рисунок



3) контур



4) опорные тона



Оставляя неизменным один из параметров, можно получить четыре способа вариаций мотивов:

1) ритмическое варьирование (оставляя неизменной высоту звуков)



2) мелодическое варьирование (оставляя неизменным ритмический рисунок)



3) варьирование по контуру



4) варьирование по опорным звукам



3.5.2. Мелодические секвенции. [7]

Одним из важнейших приёмов в развитии импровизационной линии является **секвенция** – повторение мотива от разных нот в восходящем или нисходящем движении.

Специально оговоримся, что в этой главе пойдет речь о мелодических секвенциях, которые не обязательно совпадают с гармоническими.

Есть несколько типовых разновидностей:

поступенные



«петля»



триольные



«в старинном стиле»



Секвенции могут быть диатоническими и хроматическими.

В **диатонических** секвенциях перемещение звеньев секвенции происходит по ступеням основной гаммы, в пределах одной тональности.



В **хроматической** секвенции звенья перемещаются по ступеням хроматической гаммы.



Либо, вписываясь в гармоническую секвенцию, по квинтовому кругу.



3.5.3. Паттерн. [7]

Для более интенсивного развития в импровизации применяется **паттерн** (модель) – повторение одного мелодического материала. Многократно повторяясь, модели создают напряжение за счет обновления мелодии, гармонии, ритма с одновременным сохранением устойчивости своей структуры.



3.5.4. Мотивы в модальном (ладовом) джазе. [4]

Модальность (англ. *Modality*) — понятие многозначное. Здесь оно используется в смысле метода сочинения на основе всевозможных натуральных и искусственных ладов, а также свободно избранных *модусов* — особых ненормативных ладо-звукорядных структур, сохраняющие постоянство ступенечного состава, но допускающие комбинирование тонов. Поскольку понятие «модус» (лат. *modus* - мера, способ, правило, предписание) близко русскому термину лад, его часто и переводят как «лад».

Наиболее распространенным ладом для импровизации является дорийский. На основе этого лада можно построить три пентатоники: на III, IV и VII ступенях.



На базе пентатоник формируются по два тетрахордовых мотива – две больших секунды на расстоянии малой терции или чистой кварты.



Если учесть, что некоторые тетрахорды являются взаимными обращениями, то, следовательно, в одном ладу можно построить четыре различных тетрахорда.



Из этих тетрахордов и строятся мотивы, которые формируют мелодическую линию.

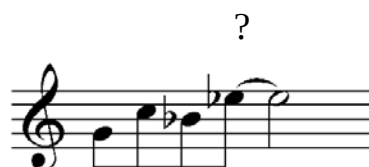


3.6. Фразировка. [9]

Мелодическая линия, являясь концентрированным выражением музыкальной речи, так же, как и речь человеческая должна делиться на фразы, иначе она будет представлять собой в большой степени бессмысленный набор звуков.

3.6.1. Интонационный прием «вопрос – ответ».

Подобно человеческой речи, если музыкальная фраза заканчивается восходящей интонацией, это воспринимается как вопрос.



И, наоборот, нисходящая интонация говорит нам об утверждении.



Различные комбинации восходящих и нисходящих фраз создают членораздельную музыкальную речь.





3.6.2. Ритмический прием «даун – ап».

Фразы могут еще различаться по тому, с какой доли они начинаются:

с сильной – *даун-бит*



или со слабой – *ап-бит*



Различные способы чередования *даун-ап* предоставляют импровизатору дополнительную возможность сделать свою импровизационную линию более интересной



3.6.3. Мотивно-тематические структуры [6] – смысловая организация музыкальной ткани. Другими словами, по сколько тактов состоят мотивы и фразы. Мотивно-тематические структуры могут быть организованы по принципу суммирования (например 1+1+2), дробления (2+1+1), состоять из равных отрезков.

Варианты мотивно-тематических структур:

- $\frac{1}{2}+\frac{1}{2}+1+2$



- 1+1+2



- 2+1+1



- 2+2



- 4



Раздел 4. Подготовка к импровизации.

4.1. При подготовке к импровизации.

Каждому импровизатору для достижения свободы исполнения необходимо знать основной минимум:

- 1) тему, ее мелодию;
- 2) гармоническую сетку;
- 3) форму произведения в целом, а также темы, и того раздела, в котором предстоит импровизировать;
- 4) ладовые особенности темы;
- 5) звукоядры, соответствующие аккордам.

Также необходимо определиться с типом вашей импровизации. Это может быть одно из трех:

- 1) *орнаментальная* (на мелодию),
- 2) *хорусная* (на гармоническую последовательность),
- 3) *модальная* (на лад).

4.2. Формы джазовой музыки.

Наиболее типичная форма джазовой музыки (при исполнении ансамблем комбо) – **тема с вариациями**. В качестве вариаций здесь выступают ряд импровизаций на тему, исполненные поочередно музыкантами ансамбля.

Количество тактов с определенной гармонической последовательностью, занимаемых темой, называется **квадратом** или **хорусом**.

Основные разновидности квадратов:

- **блюзовый квадрат** – 12 тактов;
- **форма *aaba*, или балладная форма** – 32 такта – простая репризная форма, где в первых восьми тактах – первое *a* – показана основная мысль, вторые восемь тактов – второе *a* – повторение, в средней части – *b* (*бридж*) – появляется новая мысль, а в последнем *a* – реприза первых восьми тактов;
- **2-частный** – 16 (32) тактов – куплет-припев, или период повторного строения, с небольшими изменениями во втором предложении;

Встречаются квадраты с другим количеством тактов, а также смешанного строения, например, форма *aaba*, в которой *a* – блюзовый квадрат, бридж – 8-, или 16-тактовое предложение.

Тема излагается всеми инструментами в начале и в конце, после того, как несколько солистов выступят со своими импровизациями. Солист может импровизировать произвольное количество квадратов. Продолжительность импровизации солистов зависит от общего замысла формы, а также от фантазии, настроения солиста.

Возможны отклонения в форме. Например, между темой и первой импровизацией играет вставка в несколько тактов, иногда она повторяется перед каждой последующей импровизацией и перед репризой. Или в форме *aaba* повторяются два последних предложения, начиная с бриджа.

В произведениях для джаз-бэнда, под импровизации солистам отводятся относительно небольшие участки формы, заранее предусмотренные автором, чаще 8 тактов.

4.3. Планирование импровизации. [7]

Как известно импровизация – понятие творческое. Вдохновению нельзя научиться, или, тем более, вызвать его по желанию. Но подготовиться психологически и технически можно, а для начинающего импровизатора необходимо. В этом ему может помочь **планирование** импровизации.

Суть в том, что спонтанное выражение своих мыслей, свободное варьирование и постоянное обновление музыкального материала – то, что

называется импровизацией, может быть уложено в логически упорядоченные **разделы** формы.

Например, может быть предложена следующая схема:

1. **Корус-фраза** – основная мысль, идея – относительно законченная короткая фраза, мотив, взятый из темы или придуманный – то, что может послужить основой для последующей импровизации.
2. **Обыгрывание** – мелодическое или ритмическое варьирование, мелизматика, гаммообразные построения, диатонические секвенции – всё то, что поможет развить основную мысль.
3. **Подъём** – восходящие секвенции, укрупнение или, наоборот, «умельчение» длительностей, уплотнение фактуры – то, что способствует нагнетанию эмоционального тонуса.
4. **Кульминация** – самое яркое место импровизации. Это может быть длительно звучащая нота в высоком регистре, репетиции, виртуозный пассаж и многое другое, зависящее исключительно от фантазии и вкуса музыканта. Как правило, кульминацию располагают во второй половине отведённого для импровизации раздела, ближе к концу.
5. **Спад** – возвращение в нормальный эмоциональный тонус (технические приёмы придумайте сами).
6. **Заключение** – логическое завершение мысли, возможность передать импровизацию другому солисту или начать репризу всего произведения.

Не забывайте, что планы и схемы, которые вы держите в своей голове, в какой-то момент могут стать препятствием в творческих исканиях. Стандартные схемы развития и заученные приёмы способны привести к шаблонному мышлению в заранее поставленных рамках. Импровизация станет неинтересной как для исполнителя, так и для слушателя. Совет один: забудьте на время схемы и указания и постарайтесь сыграть (спеть) так, как поведёт внутренний голос.

Заключение от автора.

Уважаемый читатель. Если ты читаешь это заключение, возможно, ты прочел все пособие. Возможно, также как и я когда-то, ты понял, что с помощью пособия нельзя научиться импровизировать. Ведь, если уподобить импровизацию полету, то любое пособие всего лишь костыли, детские ходунки для того, чтобы хоть как-то передвигаться в мире джаза. Как не научит тебя импровизировать любой, самый лучший педагог. До тех пор, пока ты сам, своим потом и кровью, через неудачи и разочарования, падая и снова поднимаясь, не пойдешь по этому трудному и чрезвычайно увлекательному пути джазовой импровизации. И тогда, возможно, эти костыли могут стать трамплином для твоего полета.

Как бы то ни было, я свое дело сделал, остальное в твоих руках.

ЧАСТЬ II. СБОРНИК ЗАДАНИЙ

1. Построить аккорды

1.1	D	Fm	A ^{b+}	Gm ⁻⁵	B ^b ₇	E _Δ	Cm ₇	A [∅]	DM	E ^b
1.2	F ₇	B ^b m	A _{maj}	D ^b ₀	A	Gm ₇	Cm ⁻⁵	D [∅]	E+	E ^b ₇
1.3	C [#] m ₇	E	G _Δ	D+	F [∅]	Bm ⁻⁵	A ₀	D ₇	F [#] m	Dm ₇
1.4	AM	D ^b ₀	Am ⁻⁵	E ^b ₇	E [∅]	C [#] m	B	Gm ₇	F+	A ^b _Δ
1.5	E ^b m	D ₇	A	E _{maj}	Am ⁻⁵	Gm ₇	C+	F ₀	F [#] ₀	B ^b _Δ
1.6	BM	A ₇	Gm ⁻⁵	F [#] ₊	Em	E ^b	D _Δ	C [#] m ₇	E ^b ₀	F [∅]
1.7	G ₀	B ^b m ₇	A _{maj}	D ^b ₇	Cm ⁻⁵	D ^{b+}	D	Em	FM	A [∅]
1.8	B ^b	Cm	D+	E ₇	Fm ⁻⁵	GM	A ₀	B ^b m ₇	B [∅]	D ^b _Δ
1.9	E ^b ₇	Em ⁻⁵	F+	Gm	A ^b	AM	Bm ₇	C ₀	D [∅]	E _{maj}
1.10	Gm ⁻⁵	A+	Bm	D ^b ₇	FM	F [#] ₀	G [∅]	A	B ^b m ₇	C ₀
1.11	C ₇₊₅	B ^b M	E ^b ₆	A ₀	Gm ₉	Dm ₊₇	A ₉	B ₇	C [∅] ₉	E ^b _{maj+}
1.12	F _{maj}	D ₇₋₅	G ₀	Em ₆	A [∅]	D _{6%}	B ^b m ₇	E ^b _{Δ9}	B ₇	F ₉
1.13	G ₀₉	C [#] m ₊₇	E _{7+5/-5}	B ^b ₀	Fm ₆	D [∅]	A ₉	D _Δ	B ^b _{Δ9}	A ^b ₇
1.14	G ₀	C [#] m ₉	B _{maj}	F ₇₊₅	Am ₊₇	G ₆	D ₇	E ₀₉	C [∅]	G _{Δ9}
1.15	F _{Δ9}	Gm ₇	B ₉	D ₀	E ^b ₇₋₅	F _{maj+}	A ^b ₆	B ^b ₇	Cm _{6%}	B [∅]
1.16	F ₇	C [#] m ₉	GM	D [∅] ₉	Bm ₇	G ₇₊₅	F ₀	A ₆	B ^b m ₊₇	E _{6%}
1.17	F ₀₉	D _Δ	E ^b ₉	B ₇	G _{Δ9}	C [#] m ₊₇	A _{7+5/-5}	G [∅]	B ^b ₆	E ^b ₀
1.18	E ₀	Cm _{6%}	FM	D ₉	A [∅]	Em ₉	D ^b ₇	A ^b ₇₋₅	Gm ₇	Bm ₆
1.19	Cm ₆	A [∅]	F ₀₉	D ₇	G _{6%}	F [#] m ₇	A _{Δ9}	C _{maj+}	B ^b _{7+5/-5}	EM
1.20	A ₇	D ₆	C _{maj+}	Gm ₉	D ₀	A _{6%}	E [∅]	D ^b ₉	Am ₇	B ₇₋₅
1.21	Bm ¹¹	G _{7add13}	D ₊₉	E ^b _{sus}	F ₊₁₁	C _{9sus}	A ^{b+9/-13}	E [∅] ₉	B ^{b-9/+11}	F [#] m ₉
1.22	F ₀₉	D ^{b-9}	A _{sus}	E ₁₁	D _{add 9}	G _{Δ+11}	F _{7sus}	C _{+9/-13}	A ^b _{Δ9}	F ₊₉
1.23	A ⁻⁹	G _{Δ9}	Fm ¹¹	B _{add 9}	E ^{b+9}	D _{9sus}	A _{+9/+11}	F [#] _{sus}	D ^b ₁₃	C [∅] ₉
1.24	C [#] m ₉	F ⁻¹³	B ^b _{Δ9}	A ₊₉	C _{9sus}	B ^{-9/-13}	G _{add 9}	D ^{b+9/+11}	F _{sus}	E _{Δ+11}
1.25	Cm ¹¹	F [#] _{∅9}	E ⁻⁹	B _{Δ9}	G ⁻¹³	D ^b _{sus}	A ^{b+9/-13}	E _{add 9}	F ₊₉	B ^b _{7sus}
1.26	E _{9sus}	B ^{+9/-13}	Fm ₉	D ₁₃	E ^b _{Δ9}	F ^{#-9}	D _{7add13}	A ^b ₁₁	C _{9sus}	E ^{b-9/+11}
1.27	G _{Δ+11}	D ^b _{7sus}	A ^{b-13}	E ^b ₀₉	C ^{-9/-13}	F [#] m ₉	D ₊₉	E _{7add13}	B ^b ₁₃	A _{sus}
1.28	B _{sus}	F ⁻⁹	A ^b _{Δ9}	C [#] m ¹¹	F _{7sus}	E ^{-9/-13}	D ^b ₀₉	A _{+9/+11}	B ^b _{add 9}	D ₁₃
1.29	B ^{b-9}	D _{add 9}	E ⁻¹³	F [#] _{sus}	A ^{b-9/-13}	D _{Δ9}	B ^b m ¹¹	C _{9sus}	G ₊₉	F [∅] ₉
1.30	Cm ₉	D ^{-9/-13}	G _{9sus}	E ^{b+9}	F _{add 9}	A ^b ₁₁	B ^b _{∅9}	F _{Δ+11}	E _{sus}	B ⁻⁹

1.31	F ₉	G _{m+7}	C _{7sus}	E ^b _{m7}	B ^{add} ₉	A ^{b+9/-13}	E ₋₉	A ₇₋₅	C [#] _o	B ^b ₆
1.32	B _{m6}	F ₉	A ^{-9/+11}	D ^b _{7sus}	E _{m9}	C ^{add} ₉	G _{maj+}	D [#] _ø	B ^b ₇₊₅	D _o
1.33	F [#] _M	C _{m6}	G ₉	A _{m+7}	D _{7sus}	F _{m7}	B ^{b-9/-13}	A ^b _{maj+}	E _{ø9}	B ₇₋₅
1.34	B ^{+9/+11}	G _{Δ9}	D ^b ₆	A ^b ₇	C ₇₋₅	E ^b _{7sus}	F [#] _{m7}	D ^{add} ₉	A _{maj+}	E _o
1.35	F _o	C ^{+9/-13}	A ^b _M	D ^b ₇₊₅	A ₇	B _{m+7}	E _{7sus}	G _{m9}	E ^b _{add 9}	F [#] _ø
1.36	D ₇₊₅	F [#] _o	D ^{b-9/+11}	A _M	E ^b ₆	B ^b ₇	G _{ø9}	F _{7sus}	G [#] _{m7}	E ^{add} ₉
1.37	G [#] _ø	E ^b ₇₊₅	G _o	D ^{-9/-13}	B ^b _{Δ9}	E ₆	B ₇	C [#] _{m+7}	C _{maj+}	A _{m9}
1.38	B ^b _{m7}	F [#] _{add 9}	E ₇₋₅	A ^b _o	E ^{b+9/+11}	B _M	F _{m6}	C ₉	D _{m+7}	G _{7sus}
1.39	G ^{add} ₉	D _{maj+}	B ^b _ø	F ₇₊₅	A _o	E ^{+9/-13}	C _{Δ9}	F [#] _{m6}	D ^b ₇	E ^b _{m+7}
1.40	C _{m9}	A ^b _{add9}	E ^b _{maj+}	B _{ø9}	F [#] ₇₋₅	B ^b _o	F ^{-9/+11}	D ^b _M	G _{m6}	D ₇

Теоретический материал, необходимый для выполнения этих заданий, содержится в **разделе 1**. Задания 1.1 – 1.10 наиболее простые: трезвучия и основные септаккорды без альтерации. В заданиях 1.11 – 1.20 применяются четырех- и пятизвучные аккорды, возможна альтерация тонов септаккордов. Задания 1.21 – 1.30 наиболее сложные: использованы помимо септаккордов аккорды с 9, 11, 13 и различные альтерации. Задания 1.31 – 1.40 предназначены для контрольной проверки знаний по всему разделу.

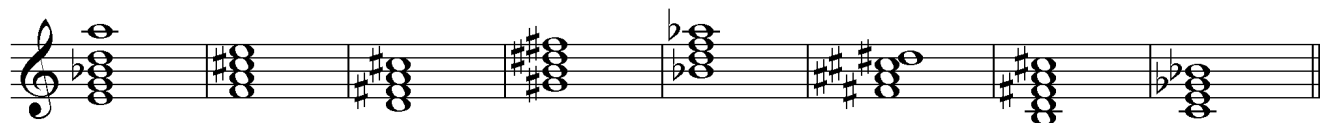
Для успешного выполнения каждого задания необходимо прежде расшифровать предлагаемый буквенно-цифровой символ чтобы понять, как именно строится данный аккорд: основной тон; тип септаккорда (вид трезвучия и вид септимы); возможные отклонения от стандартного строения септаккорда; наличие тонов 9, 11, 13; наличие альтераций. Необходимо помнить, что все интервалы, применяющиеся для построения аккорда, строятся от нижнего, основного, тона, а правильное построение альтерированного тона предполагает знание того, каким был бы этот тон без альтерации (другими словами «по умолчанию»).

2. Определить аккорды и записать названия с помощью буквенно-цифрового обозначения

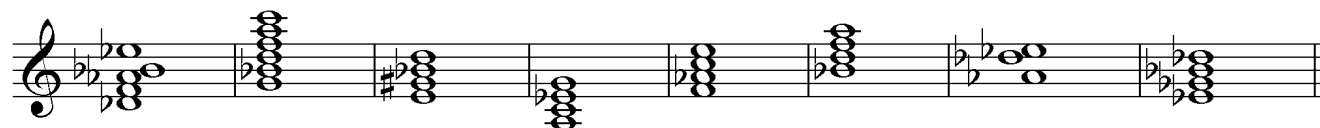
2.1



2.2



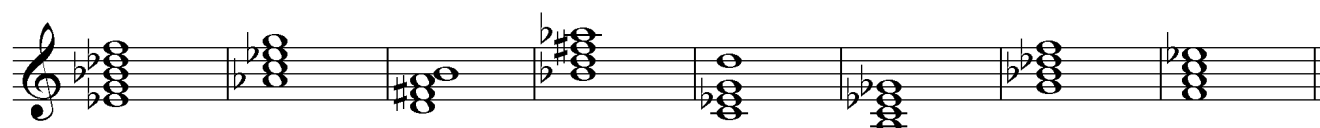
2.3



2.4



2.5



2.6



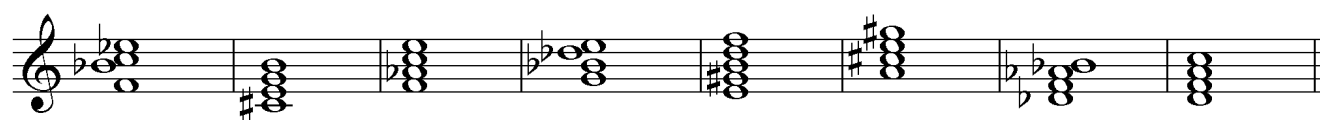
2.7



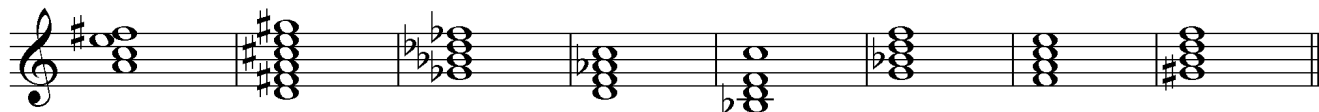
2.8



2.9



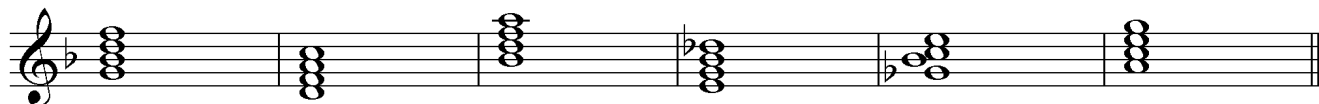
2.10



На материале **раздела 1**. По сути, представляет собой задачу, противоположную той, которая ставилась в задании № 1. Необходимо проанализировать строение аккорда, записанного нотами, а именно: основной тон; тип септаккорда (вид трезвучия и вид септимы); возможные отклонения от стандартного строения септаккорда; наличие тонов 9, 11, 13; наличие альтераций. Затем нужно записать обозначение данного аккорда, используя, по возможности, максимально короткую запись. (Особое внимание следует уделить **теме 1.7**).

3. Определить аккорды и их функциональную принадлежность

3.1 F major



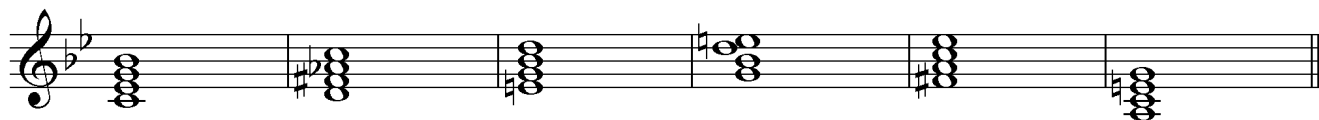
3.2 D minor



B^b major



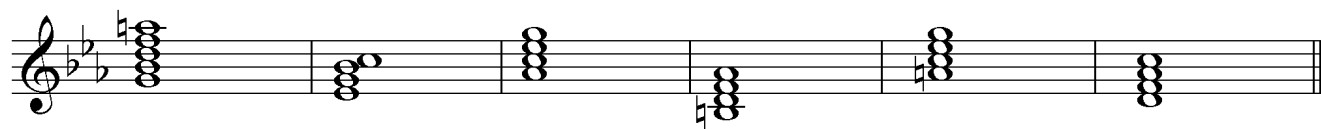
3.3 G minor



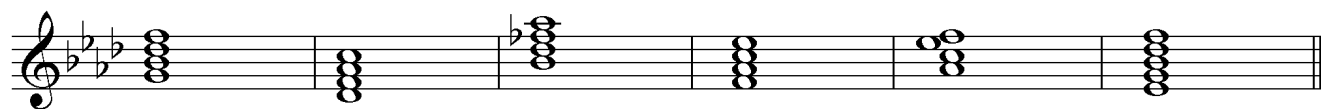
3.4 E^b major



3.5 C minor



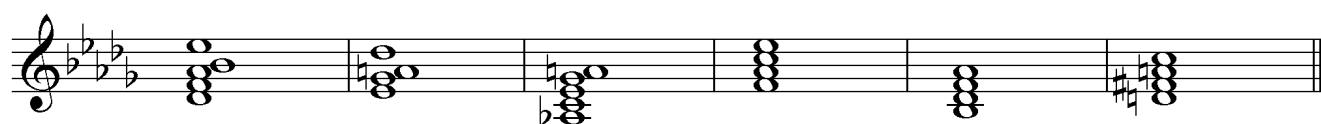
3.6 A^b major



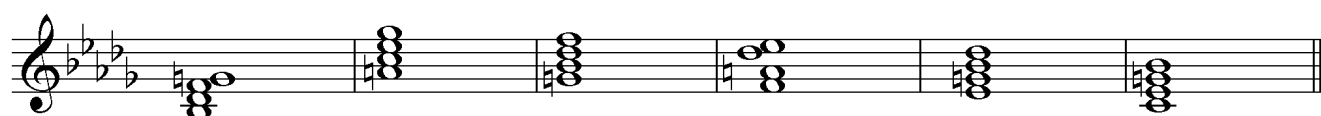
3.7 F minor



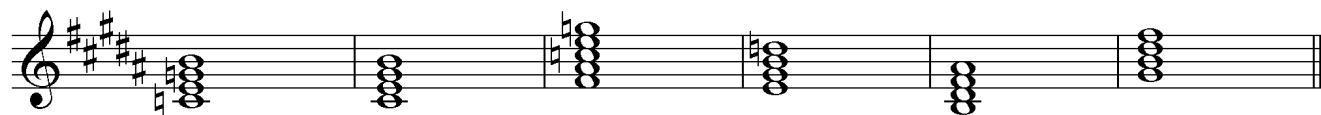
3.8 D^b major



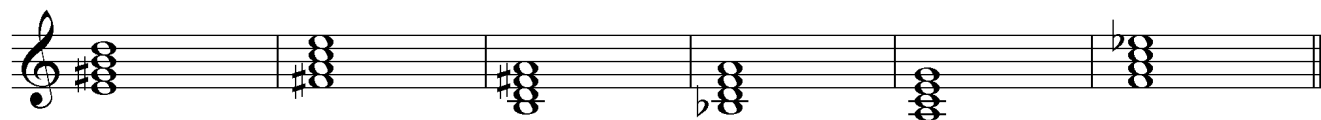
3.9 B^b minor



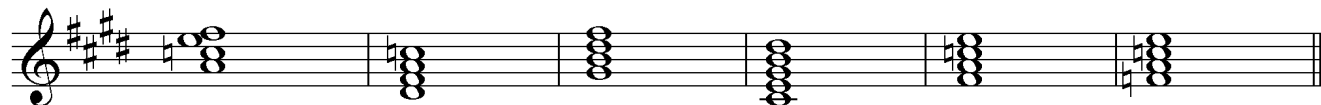
3.10 B major



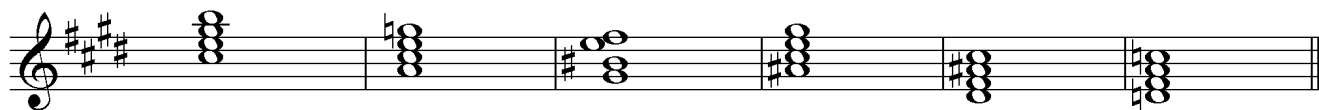
3.11 A minor



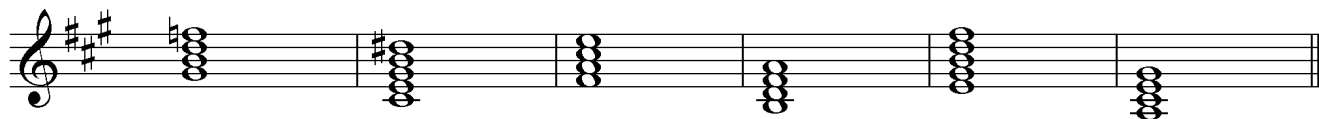
3.12 E major



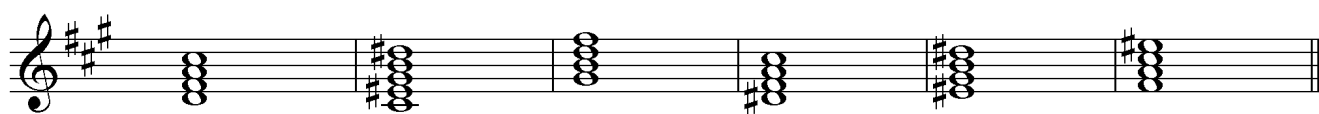
3.13 C[#] minor



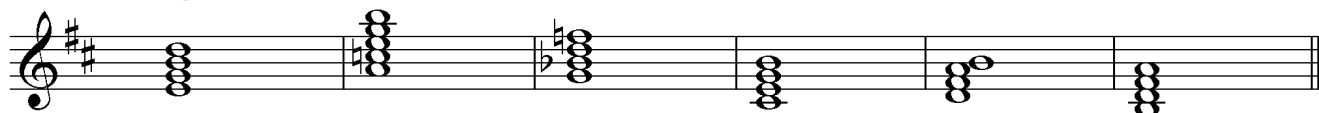
3.14 A major



3.15 F[#] minor



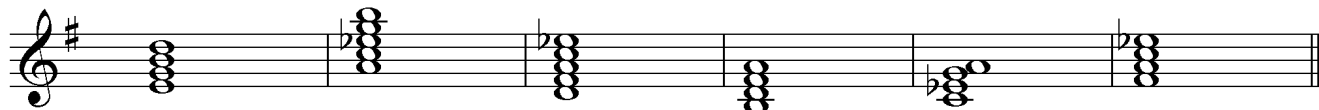
3.16 D major



3.17 B minor



3.18 G major



3.19 E minor



Теоретический материал содержится в **теме 2.1**. Необходимо обратить внимание на то, что аккорды даны в тональности. Следовательно, при обозначении основного тона следует применять не букву, а латинскую цифру для обозначения ступени лада. Знаки альтерации (если необходимо) в этом случае ставятся не после буквы, а перед цифрой. Порядок определения строения аккорда и выбор символов такой же, как был при выполнении задания 2. После чего необходимо определить и записать гармоническую функцию, к которой принадлежит данный аккорд (T, S, D).

4. Продолжить движение по квинтовому кругу

- 4.1 $A_7 - D_7 - G_7 - \dots$
- 4.2 $E^b_7 - A^b_7 - D^b_7 - \dots$
- 4.3 $Gm_7 - Cm_7 - Fm_7 - \dots$
- 4.4 $C^\#m_7 - F^\#m_7 - Bm_7 - \dots$
- 4.5 $B^\emptyset - E^\emptyset - A^\emptyset - \dots$
- 4.6 $G^\#\emptyset - C^\#\emptyset - F^\#\emptyset - \dots$
- 4.7 $F_\Delta - B^b_\Delta - E^b_\Delta - \dots$
- 4.8 $E_\Delta - A_\Delta - D_\Delta - \dots$
- 4.9 $Em_7 - A_7 - Dm_7 - G_7 - \dots$
- 4.10 $B^bm_7 - E^b_7 - A^bm_7 - D^b_7 - \dots$
- 4.11 $F^\#\emptyset - B_7 - E^\emptyset - A_7 - \dots$
- 4.12 $D^\emptyset - G_7 - C^\emptyset - F_7 - \dots$
- 4.13 $A_7 - D_\Delta - G_7 - C_\Delta - \dots$
- 4.14 $E^b_7 - A^b_\Delta - D^b_7 - G^b_\Delta - \dots$

Теоретический материал содержится в теме 2.2.1. Прежде всего необходимо понять, сколько типов аккордов участвует в движении в данном задании: один или два. Выполняя задание внимательно следить за точностью построения интервалов для движения по квинтовому кругу: вниз чистая квинта, вверх чистая кварта (особое внимание нотам фа и си). Заканчивать движение следует на той же высоте, с которой и началось.

5. Используя гармонический оборот $II^7m - V^7 - I^\Delta$ составить модулирующую секвенцию:

- 5.1. Нисходящую с шагом в тон.
- 5.2. Восходящую с шагом в тон.
- 5.3. Нисходящую с шагом в полтора тона.
- 5.4. Восходящую с шагом в полтора тона.

Теоретический материал содержится в **теме 2.2.2**. Задание выполняется в размере 4/4, ритмическим рисунком $\bullet \bullet \downarrow$ следовательно один такт представляет собой одно звено секвенции. Начальная тональность берется произвольно или назначается педагогом.

6. Построить аккорды $V^7 - I^\Delta$ и сделать замены аккордов T и D функций.

Задание выполняется по примерам, содержащимся в темах 2.3.3 и 2.3.4. Для лучшей тренировки целесообразно избегать тональности до-мажор.

7. Гармонические сетки архаического, классического, современного и минорного блюзов играть на фортепиано наизусть в разных тональностях.

Гармонические сетки блюзов содержатся в теме 2.4. Начинаящим студентам целесообразно ограничить количество блюзов двумя – архаическим и классическим, а также количество тональностей – до трех знаков. Настоятельно рекомендуется изучение блюза в тональностях, отличающихся от до-мажора.

8. На гармоническую сетку блюза сочинить блуждающий бас.

Теоретический материал содержится в теме 2.6. Вид блюза и тональность – произвольно (желательно не в до-мажоре). В письменном виде задание выполняется на двух строках, объединенных акколадой (как при записи фортепианной музыки). Нижняя строка предназначена для блуждающего баса (в басовом ключе), в верхней строке записываются аккорды гармонической сетки в основном виде – облегченный вариант, или обращениями (см. тему 1.8.1). В таком случае необходимо следить за плавностью голосоведения. Можно использовать принцип аранжированных аккордов (тема 1.8.7). Пианистам (а также музыкантам, хорошо владеющим фортепиано) можно выполнять задание на фортепиано.

9. Мажорную пентатонику играть на фортепиано наизусть от 12 клавиш.

Теоретический материал содержится в теме 3.2.1.

10. Блюзовый лад играть на фортепиано наизусть от 12 клавиш.

Теоретический материал содержится в теме 3.2.2.

11. Построить аккорды и звукоряды, соответствующие аккордам:

11.1 Em₇; A₇; B^b_Δ

11.2 D^ø; F[#]_o; Am₇

11.3 D^b₇; E_Δ; G[#]^ø

11.4 B_o; E^b₇; G_Δ

11.5 Bm₇; D₇; F_Δ

11.6 A^ø; C[#]_o; Em₇

11.7 A^b₇; B_Δ; D^ø

11.8 F_o; Am₇; B^b₇

11.9 D_Δ; F^ø; G[#]_o

11.10 Bm₇; E^b₇; G_Δ

11.11 B^ø; D_o; F[#]_{m7}

11.12 A₇; B_Δ; C[#]^ø

11.13 E_o; Gm₇; B₇

11.14 D^b_Δ; D[#]_o; Fm₇

11.15 A^b₇; C^ø; Em₇

11.16 A^b₇; C_Δ; E^ø

11.17 G_o; Bm₇; D₇

11.18 F_Δ; G[#]^ø; B_o

11.19 Dm₇; F₇; A_Δ

11.20 C^ø; D[#]_o; Gm₇

Задание составлено для тренировки ориентации в ладах по темам 3.2.3. и 3.2.4. Необходимо отчетливо осознать, сколько звукорядов соответствует данному аккорду. Диатонические лады лучше выстраивать, представляя основной тон лада как ступень определенной тональности.

12. На приведенную гармоническую схему сочинить мелодическую линию, применяя арпеджио и гаммаобразные построения

4		IM		IIm ₇		V ₇		IM	
4									

Теоретический материал содержится в теме 3.3.1. Выполняется задание на двух строках, объединенных акколадой (как при записи фортепианной музыки). На нижней строке аккорды нотами (длительности соответствуют размеру, ключ произвольно) на верхней – мелодическая линия. Обозначения аккордов удобнее разместить между строками. Знаки выставляются при ключе. Ритмический рисунок произвольный, не стоит злоупотреблять мелкими длительностями, в основном пусть будут восьмые и четверти. Начинающим студентам в мелодии рекомендуется использовать тоны 1, 3, 5, 7 и диатонические лады, более продвинутые могут использовать надстроечные тоны, альтерированные лады, также можно применить обогащение гармонической сетки.

13. На приведенную гармоническую схему сочинить мелодическую линию, применяя неаккордовые звуки.



Теоретический материал содержится в **теме 3.3.2. Рекомендации по выполнению задания см. в задании 12.**

14. На заданные ритмические 2-тактовые построения сочинить мелодическую линию, употребляя арпеджио и неаккордовые звуки

14.1



14.2



14.3



14.4



14.5



14.6

DM

F[#]m₇Em₇E^b₇

14.7

Am₇A^b₇Gm₇C₇

14.8

F₇B₇B^bMGm₇

14.9

B^b₇E₇E^bMCm₇

14.10

FM

E^b₇D₇G^b₇

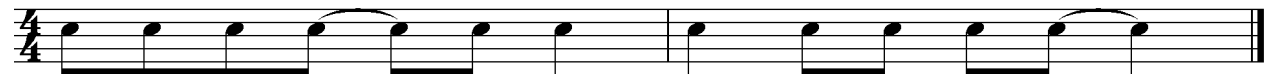
FM



14.11

Am₇D₇

14.12

Em₇A₇

14.13



14.14



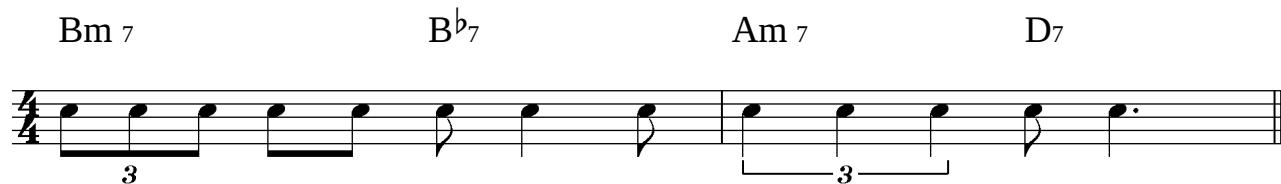
14.15



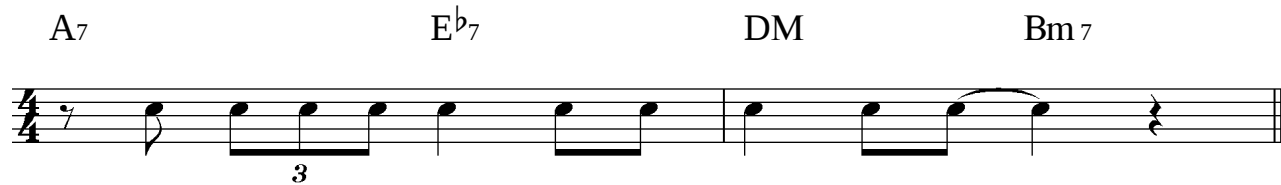
14.16



14.17



14.18



14.19



14.20

GM

F₇

E₇

A^b₇

GM



14.21 D^b major

IIIm₇

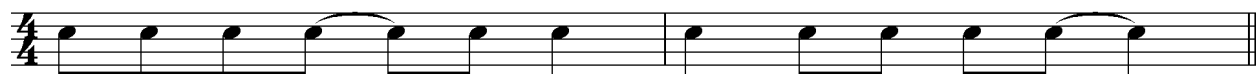
V₇



14.22 B major

IIIm₇

V₇



14.23 A^b major

I₇

IV₇



14.24 E major

I₇

IV₇



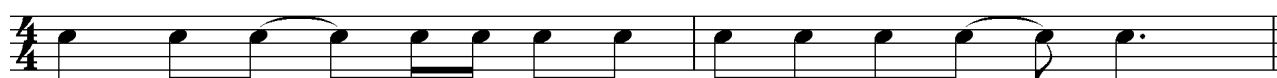
14.25 E^b major

IM

VI₇

IIIm₇

V₇



14.26 A major

IM

VI₇

IIIm₇

V₇



14.27 B^b major

IIIIm₇

^bIII₇

IIIm₇

V₇



14.28 D major

V₇

^bII₇

IM

VIIm₇



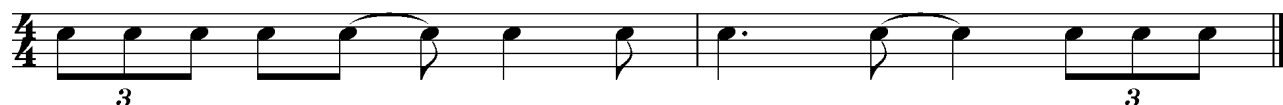
14.29 F major

V₇

^bII₇

IM

VIIm₇



14.30 G major

IM

^bVII₇

VI₇

^bII₇

IM



Теоретический материал содержится в **темах 3.3**. В заданиях 14.1 – 14.20 аккорды даны от звуков, могут быть проблемы со знаками альтерации, следует обратить внимание на тему «Ладовая система», в заданиях 14.21 – 14.30 аккорды даны в тональностях (количество заданий можно увеличить, задавая другие тональности). Выполняются задания на двух строках, объединенных акколадой (как при записи фортепианной музыки). На нижней строке аккорды нотами (длительности соответствуют размеру, ключ произвольно) на верхней – мелодическая линия. Обозначения аккордов удобнее разместить между строками. Над верхней строкой целесообразно написать ритмический рисунок. (Внимание – лига в данных заданиях не артикуляционное указание, это одна и та же нота.) Если аккорды даны от звуков, следует определить тональность, исходя из логики гармонических оборотов (см. **раздел 2**). При этом следует учесть, что гармонический оборот не обязательно завершается на тонике, более того тоника вообще может не присутствовать в данном гармоническом обороте. (Подсказка – все задания написаны в мажорных тональностях.)

15. Мотивы джазового стандарта изменить, применяя вариационный метод.

Теоретический материал содержится в **теме 3.5.1**. Выбрать джазовый стандарт (из любого сборника джазовых стандартов, например [10] из списка литературы). Вычленив мотивы. Изменять мотивы с помощью мелодического и ритмического варьирования можно поочередно – т.е. помимо исходной, должно получиться две производной мелодии, одна с измененным ритмом, другая с измененной высотой нот. А можно последовательно: вначале ритмически (см. тему **3.4.1**), затем на новый ритмический рисунок сочинить оригинальную мелодию (см. **темы 3.3**). Желательно поупражняться также в варьировании по контуру и по опорным звукам. Записывать на двух строках с обязательной расшифровкой аккордов. При сочинении мелодий соотносится с диапазоном **Вашего** инструмента (или голоса, если Вы вокалист), а также с **Вашими** техническими возможностями.

16. На гармоническую сетку джазового стандарта сочинять мелодические секвенции.

Теоретический материал содержится в **теме 3.5.2**. Тренировка в сочинении секвенций – чем больше разных, тем лучше. Рекомендуется, для разрабатывания внутреннего слуха, записывать без предварительного проигрывания.

17. На джазовый стандарт сочинить и записать импровизацию.

Выберите джазовый стандарт (из любого сборника джазовых стандартов, например [10] из списка литературы). Желательно, чтобы он был у Вас на слуху. Если Вы знаете джазовый стандарт недостаточно хорошо, прослушайте несколько вариантов, лучше максимально близких к написанному в нотах. Поиграйте на фортепиано аккорды гармонической цифровки (см. тему 1.7), напевая или представляя мелодию. Определите форму (тип квадрата, см. тему 4.2) данного произведения. Определитесь, на весь квадрат или на его часть Вам предстоит сочинять импровизацию. Необходимое количество тактов отмерьте в нотной тетради на двух строчках (как для фортепиано). На нижней строке запишите аккорды нотами в удобном для Вас ключе. Если Вы подкованы в гармонии, можно применить обогащение гармонической сетки (см. раздел 2.3). Верхнюю оставьте для импровизационной линии. Определитесь с типом импровизации (см. тему 4.1). Если Ваша импровизация будет орнаментальной, что легче, то можно получить вполне приличную мелодию, изменяя авторские мотивы с помощью вариационного метода (см. тему 3.5.1.). Если Вы хотите сочинить оригинальную мелодическую линию, составьте план импровизации (см. тему 4.3). Сочиняя мотивы, учитывайте фразировку (см. раздел 3.6). Развивая мотивы, применяйте секвенции (см. тему 3.5.2). Мелодическая линия должна содержать различные структурные элементы (темы 3.1 и 3.3) и базироваться на определенных ладах (раздел 2.2). Смело комбинируйте и экспериментируйте. Не увлекайтесь технической сложностью, главное, чтобы ваша мелодия хорошо звучала.

ВОПРОСЫ ДЛЯ КОНТРОЛЬНОЙ ПРОВЕРКИ УСВОЕННЫХ ЗНАНИЙ

1. Принципы строения септаккордов.
2. Надстроечные тона.
3. Альтерация тонов.
4. Обозначения аккордов.
5. На каких ступенях мажора и минора строятся аккорды гармонических функций?
6. Виды стандартных гармонических последовательностей.
7. Причина движения по квинтовому кругу.
8. Виды гармонических секвенций.
9. Перечислить способы обогащения гармонической сетки.
10. На какие интервалы происходят замены аккордов?
11. Блюз. Значение для развития джаза. Особенности структуры и гармонии. Блюзовые ноты.
12. Виды блюза. Отличительные особенности.
13. Компоненты мелодической линии.
14. Виды звукорядов. Понятие лада.
15. Пентатоники и блюзовый лад.
16. Откуда взяты диатонические лады?
17. Принцип конструирования базисных ладов.
18. Разновидности элементов мелодической линии.
19. Особенности свингования.
20. Способы вариационного метода мотивного развития.
21. Основные принципы интонационного и ритмического приемов фразировки.
22. Что представляют из себя мотивно-тематические структуры?
23. Что необходимо знать импровизатору для достижения свободы исполнения?
24. Типы импровизации.
25. Основные формы джазовой музыки.
26. Схема импровизации.
27. Джазовая терминология.

ЧАСТЬ III. ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1.

ОБОЗНАЧЕНИЯ АККОРДОВ.

The image displays a series of musical staves, each containing a different chord symbol written above a corresponding chord diagram. The symbols include:

- (No Chord)
- N.C.
- C bass
- C
- C⁶
- C^{6/4}
- C (add 9)
- C_{MA}⁷
- C_{MA}⁷(add 13)
- C_{MA}⁹
- C_{MA}¹³
- C⁷
- C⁹
- C¹³
- C_{MI}
- C_{MI}⁶
- C_{MI}^{6/4}
- C_{MI}(add 9)
- C_{MI}⁷
- C_{MI}⁷(add 11)
- C_{MI}⁷(add 13)
- C_{MI}⁹
- C_{MI}¹¹
- C_{MI}¹³
- C_{MI}(MA 7)
- C_{MI}⁹(MA 7)
- C_{MI}⁷(b5)
- C_{MI}⁹(b5)
- C_{MI}¹¹(b5)
- C^{dim.}
- C^{o7}
- C^{o7}(add MA 7)
- C⁺
- C^{SUS}
- C⁷_{SUS}
- C⁹_{SUS}
- C¹³_{SUS}
- C⁷_{SUS} 4-3
- C_{MA}⁷(b5)
- C_{MA}⁷(#5)
- C_{MA}⁷(#11)
- C_{MA}⁹(#11)
- C_{MA}¹³(#11)
- C⁷(b5)
- C⁹(b5)
- C⁷(#5)
- C⁹(#5)
- C⁷(b9)
- C⁷(#9)
- C⁷(b9)
- C⁷(#9)
- C⁷(b9)
- C⁷(b9)
- C⁷(#11)
- C⁹(#11)
- C⁷(#11)
- C⁷(#11)
- C¹³(b5)
- C¹³(b9)
- C¹³(#11)
- C⁷_{SUS}(b9)
- C¹³_{SUS}(b9)
- C_E
- C_G
- E_C
- B_C
- C_E(add 9)
- C_E(omit 3)
- C⁷(omit 3)
- C_{MI}⁷(omit 5)
- C_{MA}⁷_{SUS}(b5)
- F_{MA}⁷_{SUS}(add 3)
- B_b(add b13)
- A⁺(add #9)
- G_{MI}⁷(add 11)
- F_{F#}
- E_G
- G⁷_{SUS}/A
- G_{MA}⁷(#5)
- E_{MA}⁷(#5)
- B_{MA}⁷_{SUS}/F#

Blues Progressions

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
F ⁷	%	%	%	B ^{b7}	%	F ⁷	%	C ⁷	%	F ⁷	%
F ⁷	%	%	%	B ^{b7}	%	F ⁷	%	C ⁷	B ^{b7}	F ⁷	C ⁷
F ⁷	B ^{b7}	F ⁷	%	B ^{b7}	%	F ⁷	%	G ⁷	C ⁷	F ⁷	C ⁷
F ⁷	B ^{b7}	F ⁷	%	B ^{b7}	%	F ⁷	D ⁷	G ⁷	C ⁷	F ⁷	C ⁷
F ⁷	B ^{b7}	F ⁷	%	B ^{b7}	%	F ⁷	D ⁷	G _{M7} ⁷	C ⁷	F ⁷	C ⁷
F ⁷	B ^{b7}	F ⁷	%	B ^{b7}	%	F ⁷	D ⁷	D ^{b7}	C ⁷	F ⁷	D ^{b7} C ⁷
F ⁷	B ^{b7}	F ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7}	E ^{b7}	F ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F ⁷	B ^{b7}	F ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7}	E ^{b7}	A _{M7} ⁷	D ⁷	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F ⁷	B ^{b7}	F ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7}	E ^{b7}	A _{M7} ⁷	D ⁷	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7}	B ⁰	A _{M7} ⁷ D ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷ C ⁷	D ^{b7} M ⁷ C ^{b7}	F ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ E ^{b7} M ⁷	D _{M7} ⁷ D ^{b7} M ⁷	C _{M7} ⁷ B ⁷	B ^{b7}	B ^{b7} M ⁷	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ A ^{b7} M ⁷	G _{M7} ⁷ G ^{b7}
F _{M7} ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	A _{M7} ⁷ G _{M7} ⁷	G ^{b7} M ^{b7} B ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷	G _{M7} ⁷	C ⁷	F _{M7} ⁷ A ^{b7} M ⁷	G _{M7} ⁷ G ^{b7}
F _{M7} ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	A _{M7} ⁷ G _{M7} ⁷	G ^{b7} M ^{b7} B ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G ^{b7} M _{M7} ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	D ^{b7} M ⁷ G ^{b7}
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} ⁷	C ⁷	A _{M7} ⁷ D ⁷	G _{M7} ⁷ C ⁷
F _{M7} ⁷	E _{M7} ⁷ A ⁷	D _{M7} ⁷ G ⁷	C _{M7} ⁷ F ⁷	B ^{b7} M _{M7} ⁷	B ^{b7} M ⁷ E ^{b7}	A _{M7} ⁷	A ^{b7} M ⁷ D ^{b7}	G _{M7} <			

In F_{M1}											
F_{M1}^7	%	%	F^7	B_{M1}^7	%	F_{M1}^7	%	C^7	%	F_{M1}^7	C^7
F_{M1}^6	$G_{M1}^{7(0.5)} C^7$	F_{M1}^7	F^7	B_{M1}^7	%	F_{M1}^7	%	$G_{M1}^{7(0.5)}$	C^7	F_{M1}^7	C^7
F_{M1}^7	%	%	F^7	B_{M1}^7	E^{b7}	A_{M1}^7	D_{M1}^7	$G_{M1}^{7(0.5)}$	C^7	F_{M1}^7	C^7

ТЕРНЕРАУНДЫ [10]

Переход к аккорду I ступени				Переход к аккорду II ступени			
III	VI	II	V	I	II	III	IV
I	bIII	II	bII	I	II	III	bIII
I	bIII	II	V	I	IV	III	VI
I	VI	bVI	V	I	VII	bVII	VI
I	bIII	bVI	V	I	IV	bVII	bIII
I	bIII	bVI	bII	I	bVII	VI	bIII
III	VI	bVI	bII	III	IV	III	bIII
I	VI	II	bII	I	VII	III	VI
bVII	VI	bVI	V	III	VI	bIII	bVI
I	#I°	II	V	I	V	I	#I°
I	bVII	I	bII	I	#I°	II	bIII
I	bVII	bIII	bII				
I	bVII	bVI	bII				

Приложение 4.

ШКАЛА ПЕНТАТОНИК. [15]

Основные тоны пентатоник (мажорных) даны по степени возрастания (слева направо) диссонансности относительно звучания данного септаккорда.

Малый мажорный септаккорд (C⁷)

12-тоновая	1	4	11	6	7	9	3	8	2	5	10	12
Интервал от примы	ч 1	м 3	м 7	ч 4	ум 5	м 6	б 2	ч 5	м 2	б 3	б 6	б 7
Нота от C	C	E ^b	B ^b	F	G ^b	A ^b	D	G	D ^b	E	A	B

Малый минорный септаккорд (Cm⁷)

12-тоновая	4	11	6	9	2	7	1	8	12	3	10	5
Интервал от примы	м 3	м 7	ч 4	м 6	м 2	ум 5	ч 1	ч 5	б 7	б 2	б 6	б 3
Нота от C	E ^b	B ^b	F	A ^b	D ^b	G ^b	C	G	B	D	F	E

Большой мажорный септаккорд (C^Δ)

12-тоновая	1	8	3	5	10	6	11	12	4	9	7	2
Интервал от примы	ч 1	ч 5	б 2	б 3	б 6	ч 4	м 7	б 7	м 3	м 6	ум 5	м 2
Нота от C	C	G	D	E	A	F	B ^b	B	E ^b	A ^b	G ^b	D ^b

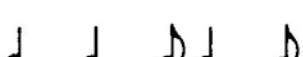
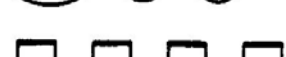
Наиболее часто употребляемые пентатоники

Аккорд	C ₇	C ₇ ⁺⁹	C ₇ ⁻⁹	C ₇ ⁺¹¹	C ₇ ⁺⁵	C _{sus}	C ₁₃ ⁺¹¹	C ^Δ	C ^{Δ+11}	Cm ₇	C [∅]
Основной тон пентатоники	C, E ^b , G ^b , B ^b	E ^b , G ^b , A ^b , D ^b	D ^b , E ^b , G ^b	C, D, G ^b	D ^b , E ^b , A ^b	B ^b , F, E ^b	C, G ^b , D	C, D, G, A	D, G, A, B	E ^b , B ^b , F, A ^b	G ^b , A ^b

СИСТЕМА ЛАДОВ [13]

ТИП ЛАДА	АККОРД	ЛАД	СТРОЕНИЕ
Мажорные	C^6	Мажорная пентатоника	C D E G A
	C^Δ	Мажор (ионийский)	C D E F G A B
	$C^{\Delta+11}$	Лидийский	C D E F# G A B
	C^Δ	Мажорный бибовый	C D E F G G# A B
		Гармонический мажор	C D E F G A $\flat$ B
	$C^{\Delta+}$	Лидийский увеличенный	C D E F# G# A B
		Увеличенный	C D# E G A $\flat$ B
	C	Лидийский с #2	C D# E F# G A B
		Полутоновый уменьшенный	C D $\flat$ D# E F# G A B $\flat$
		Блюзовый	C E $\flat$ F F# G B $\flat$
Доминантные	C^7	Мажорная пентатоника	C D E G A
		Миксолидийский	C D E F G A B $\flat$
		Доминантный бибоповый	C D E F G A B $\flat$ B
	$C^{-9/-13}$	Испанский или еврейский	C D $\flat$ E F G A $\flat$ B $\flat$
	C^{+11}	Лидийский доминантный	C D E F# G A B $\flat$
	C^{-13}	Индийский	C D E F G A $\flat$ B $\flat$
	$C^{+5/-5}$	Целотонный	C D E F# G# B $\flat$
	C^7	Альтерированный	C D $\flat$ D# E F# G# B $\flat$
		Полутоновый уменьшенный	C D $\flat$ D# E F# G A B $\flat$
		Блюзовый	C E $\flat$ F F# G B $\flat$
	C^7_{sus}	Миксолидийский без 3	C D F G A B $\flat$
		Мажорная пентатоника от b7	B $\flat$ C D F G
		Доминантный бибоповый	C D E F G A B $\flat$ B
Минорные	Cm^6	Минорная пентатоника	C E $\flat$ F G B $\flat$
	Cm^7	Дорийский	C D E $\flat$ F G A B $\flat$
		Минорный бибоповый	C D E $\flat$ E F G A B $\flat$
		Минорный бибоповый № 2	C D E $\flat$ F G G# A B $\flat$
		Блюзовый	C E $\flat$ F F# G B $\flat$
	Cm^{+7}	Мелодический минор	C D E $\flat$ F G A B
		Гармонический минор	C D E $\flat$ F G A $\flat$ B
	Cm^7	Полутоновый уменьшенный	C D $\flat$ D# E F# G A B $\flat$
		Фригийский	C D $\flat$ E $\flat$ F G A B $\flat$
		Натуральный минор (эолийский)	C D E $\flat$ F G A $\flat$ B $\flat$
Полууменьшенные	$C^\emptyset$	Локрийский	C D $\flat$ E $\flat$ F G $\flat$ A $\flat$ B $\flat$
		Локрийский с #2	C D E $\flat$ F G $\flat$ A $\flat$ B $\flat$
		Полууменьшенный бибоповый	C D $\flat$ E $\flat$ F G $\flat$ G A $\flat$ B $\flat$
Уменьшенный	C^0	Уменьшенный	C D E $\flat$ F F# G# A B

СИНКОПЫ [14]

- | | |
|---|--|
| 1)  | 13)  |
| 2)  | 14)  |
| 3)  | 15)  |
| 4)  | 16)  |
| 5)  | 17)  |
| 6)  | 18)  |
| 7)  | 19)  |
| 8)  | 20)  |
| 9)  | 21)  |
| 10)  | 22)  |
| 11)  | 23)  |
| 12)  | 24)  |

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ДЖАЗОВЫХ ТЕРМИНОВ [2] [8]

- Архаический джаз** (archaic jazz) — ранняя стадия развития негритянской инструментальной музыки, исполняемой новоорлеанскими духовыми оркестрами, в среде которых формировался джаз. Предшествовал *новоорлеанскому стилю*, и охватывает период приблизительно с середины 60-х до конца 90-х годов XIX в.
- Афро-кубинский джаз** (afro-cuban jazz) — направление *современного джаза*, развившееся во второй половине 40-х годов. Характерно использование элементов африканской и кубинской музыки, в частности ритмов латиноамериканских танцев мамбо и румба.
- Барокко-джаз** (baroque jazz) — направление, возникшее внутри свинговой музыки в конце 30-х годов XX века и характеризующееся использованием приёмов композиции, типичных для музыки эпохи барокко.
- Би-боп, ри-боп, боп** (bebop, rebop, bop) — джазовый стиль, развившийся в начале 40-х годов XX века и открывающий период *современного джаза*; характеризуется принципиальными изменениями джазового языка по сравнению с предшествующими стилями.
- Биг Бэнд** (big band) — большой оркестр, традиционно состоит из двух групп — мелодической и ритмической; мелодическая делится на группу саксофонов и медных духовых — труб и тромбонов, в ритмическую входят фортепиано, гитара, контрабас и ударные; в современных оркестрах могут вводиться и другие инструменты.
- Бит** (beat) — акцентирование доли такта, ритмический центр тяжести, ритмический каркас.
- Блюз** (blues) — первоначально сольная народная песня североамериканских негров с характерным лирическим настроением; 12-тактовая форма в джазе; важнейший источник джаза. Характерно использование *блюзовых нот*.
- Блюзовые ноты** (blue note) — характерные ноты блюзового лада — в мажоре пониженные 3,5,7 ступени.
- Босса-нова** (bossa nova) — буквально «нечто новое, новое чувство»; стиль *современного джаза*, возникший в начале 60-х годов XX века, для которого характерно использование элементов бразильской народной музыки, в частности ритмов самбы, и звукоизвлечение, типичное для *кул-джаза*.
- Бридж** (bridge) — средняя часть темы.
- Брэйк** (break) — короткая, обычно 2-тактовая, импровизационная вставка без какого-либо сопровождения.
- Буги-вуги** (boogie-woogie) — импровизационный стиль исполнения блюза на фортепиано, распространённый в 20-х годах XX века и позднее перенесённый на оркестры.

Бэкграунд (background) — вид аккомпанемента, который исполняется инструментами мелодической или ритмической секций и создаёт фон для инструментального или вокального соло.

Бэнд (band) — оркестр, ансамбль.

Гарлемский джаз (Harlem jazz) — джаз *переходного периода традиционного джаза*, развившийся в 20-х годах XX века в Гарлеме — негритянском квартале Нью-Йорка; включает в себя стиль негритянских оркестров, явившийся одним из важнейших источников свинговой музыки, гарлемский блюз и особый фортепианный стиль, сочетающий элементы позднего *рэгтайма* и *буги-вуги* — гарлем-страйд-пиано.

Госпел, госпел сонг (gospel, gospel song) — буквально «евангельская песня»; вид одноголосных религиозных гимнов североамериканских негров, возникших в 30-х годах XX века в крупных городах США.

«Грязные тоны» (dirty tones) — нечистые, грязные звуки; приём джазового исполнительства, основанный на искажении темперированного тона.

Джаз (jazz) – род музыкального профессионального искусства, сложившийся на рубеже XIX-XX веков в результате синтеза европейской и африканской музыкальных культур и утвердившийся первоначально среди негров США. Периодизация включает *традиционный джаз, свинг, современный джаз*.

Джаз Восточного побережья (East Coast jazz) — стиль *современного джаза*, возникший середине 50-х годов XX века среди негритянских музыкантов Восточного побережья США; является возрождением *би-бопа*. Включает в себя *хард-боп, соул-джаз* и *фанки-джаз*.

Джаз Западного побережья (West Coast jazz) — стиль *современного джаза*, возникший в конце первой половины 50-х годов XX века среди белых музыкантов Западного побережья США; является прямым продолжением *кул-джаза*.

Джаз-рок (jazz rock) — стиль *современного джаза*, возникший во второй половине 60-х годов XX века и представляющий собой попытку синтеза элементов джаза и рок-музыки.

Джамп (jump) – исполнительский стиль: играть в умеренно быстром темпе с острыми акцентами в аккомпанементе, особо популярный в Гарлеме.

Джем сешн (jam session) – буквально случайная встреча, непринужденная творческая встреча джазовых музыкантов в узком кругу друзей и коллег, на которой они импровизируют на темы популярных мелодий для собственного удовольствия, не преследуя коммерческих целей.

Диксиленд (dixieland) — первоначально название джазовых ансамблей *новоорлеанского стиля*, состоящих из белых музыкантов. Для стиля характерно более широкое использование европейской композиторской техники.

Дирекцион (direction) — сокращённая партитура; то же самое, что «сжатая партитура» (compressed score) или «краткая партитура» (short score).

Драйв (drive) – энергичное исполнение, достигающееся путем использования специфической метроритмики, фразировки и звукоизвлечения.

Драмз (drums) – инструменты, входящие в ритмическую установку.

Ист-коуст-джаз — см. *Джаз Восточного побережья*.

Канзас-Сити-стиль (Kansas City style) — стиль переходного этапа *традиционного джаза*, развившийся во второй половине 20-х и первой половине 30-х годов на Среднем Западе США. Является одним из источников свинговой музыки.

Квадрат – то же, что *хорус*.

Классический джаз (classic jazz) — второй этап *традиционного джаза*, охватывающий временной период с 1895 по 1917 год. Включает в себя *нью-орлеанский джаз*, *креольский джаз* и *диксиленд*.

Комбо (combo) – малый состав, имеющий от трёх до восьми исполнителей.

Компинг (comping) — ритмически свободный аккомпанемент.

Креольский джаз (creole jazz) – разновидность *новоорлеанского джаза*, развившаяся в среде креолов – потомков от браков негров с французами или испанцами. Характерно привнесение черт латиноамериканской народной музыки.

Кул-джаз (cool jazz) — буквально «холодный джаз»; стиль *современного джаза*, развившийся в конце 40-х годов XX века; характеризуется специфическим мягким звучанием без вибрато, более широким использованием полифонии, вследствие чего возросла роль аранжировки.

Латин-джаз (latin jazz) — стиль современного джаза, развившийся в 50-60-х годах XX века и являющийся «облегчённым» продолжением *афро-кубинского джаза*.

Лидер (lead) – в секции саксофонов – альт, в медной группе – первый трубач, в ритм-группе – ударные.

Модальный джаз (modal jazz) – направление в *современном джазе*, развившееся в 60-х годах. Характерна свободная импровизация, основывающаяся не на мелодической теме или гармонической последовательности, а на произвольном ряде звуков, связанных между собой только ладом.

Мэйнстрим (mainstream) — буквально «главное течение»; во многом условный термин, обозначающий, с одной стороны, те стили джаза, которые привязаны к его традиции, а с другой — музыку, наиболее популярную в тот или иной период джаза.

Новоорлеанский джаз (New Orleans Jazz) – исторически первый стиль *классического джаза*. Развился на рубеже XIX – XX веков в г. Новый Орлеан. Первоначально исполнялся исключительно негритянскими ансамблями. Характерна коллективная импровизация.

Нью-Йоркский стиль (New York style) — *стиль переходного периода традиционного джаза*, являющийся прямым продолжением *нью-орлеанского диксиленда* в Нью-Йорке в 20-х годах XX века.

Оф бит (off beat) – смещение акцентов с сильных долей такта (1 и 3) на слабые (2 и 4).

Паттерн (pattern) — модель, шаблон — мелодический оборот, ритмическая фигура, аккордовый комплекс, фактурная формула и т. п. Употребляется как строительный материал в развертывании и динамизации музыкальной формы. Один из типичных приемов — остинатное проведение, по масштабу разнящегося с основным метром произведения, что в итоге образует полиметрию.

Перкуссия (percussion) — ударные инструменты, не входящие в ударную установку.

Прогрессив-джаз (progressive jazz) — направление *современного джаза*, возникшее в середине 40-х годов XX века и характеризующееся экспериментами в области синтеза джаза и европейской композиционной техники, что нашло отражение в некоторых *биг-бэндах*.

Ритм секция (rhythm section) — ритм-группа — ударные, контрабас, гитара, рояль; поддерживают ритм, на основе которого импровизируют солисты.

Ритм энд блюз (rhythm and blues) — урбанизированная модификация блюза, развившаяся на рубеже 30-х и 40-х годов в негритянских гетто крупных промышленных центров севера США. Используя основные мелодико-гармонические средства блюза, отличается существенным усилением инструментального начала, более быстрыми темпами, четким и энергичным битом.

Рифф (riff) — простая 2- или 4- тактовая фраза; постоянно повторяется на протяжении всей формы во время импровизации солиста.

Рэгтайм (ragtime) — буквально «рваный ритм», первоначально способ игры на фортепиано, имитирующий звучание банджо; форма городской танцевально-бытовой музыки североамериканских негров, сложившаяся в конце XIX века в США; фортепианный жанр, один из важнейших источников джаза. Характерно использование остросинкопированной мелодии на фоне ровного размеренного аккомпанемента.

Саунд (sound) — звучание, характерное для того или иного солиста, ансамбля или оркестра.

Свинг (swing) — балансирование, качание — 1) главный элемент исполнительской техники джаза, выражающийся в постоянной и непрерывной ритмической пульсации; характерные особенности: ритмическая интерпретация восьмых при помощи триолей, перемещение акцента с сильной доли на слабую, несовпадение фразировки и метра, несовпадения акцентов мелодической и ритмической линии; 2) стиль джаза, сформировавшийся в середине 30-х годов XX века и являющийся переходным периодом между *традиционным* и *современным джазом*. Характерно отсутствие коллективной импровизации — на первый план выступает аранжировка и сольная импровизация на фоне *риффа*. Период расцвета музыки *биг-бэндов*.

Свит (sweet)- буквально приятный; относится к музыке преимущественно танцевального характера, исполняющейся в спокойной манере и медленном или умеренном темпе и использующей некоторые выразительные средства джаза.

Симфоджаз, симфонический джаз (symphony jazz) — 1) музыка, основанная на европейской композиторской технике и использующая некоторые выразительные средства джаза; 2) большие составы, представляющие собой соединение *биг-бэнда* и камерного оркестра.

Скэт (scat) – пение, в котором текст заменён произвольными слогами.

Современный джаз (modern jazz) — третий этап истории джаза; определение, относящееся к стилям и направлениям, развившимся в период с начала 40-х годов и до наших дней. Характерно разнообразные эксперименты и поиски новых средств выразительности: усложнение мелодики, гармонического языка, ритмики, расширение интонационной и ладовой сферы.

Соул (soul) – буквально «душа»; вокальная форма, развившаяся из культовой музыки американских негров и заимствовавшая многие элементы *ритм энд блюза*.

Соул-джаз (soul jazz) — модификация *хард-бона*, возникшая в конце второй половины 50-х годов XX века. В ней нашли отражение некоторые элементы культовой музыки американских негров и *соул*. Берет начало от *фанки*.

Стандарт – то же, что *эвегрин*.

Стили переходного периода — этап *традиционного джаза*, охватывающий временной период с 1917 по 1929 год и являющийся переходом к *свингу*; включает в себя *чикагский, нью-йоркский стили, Канзас-Сити-стиль* и *гарлемский джаз*.

Стоп-тайм (stop-time) — указание на отсутствие ритмического аккомпанемента на протяжении всего *хоруса* или его большей части.

Стрингс (strings) – струнные инструменты, прежде всего скрипки.

Тема (theme) — мелодия с гармоническим сопровождением, уложенная в определённое количество тактов и лежащая в основе импровизации или аранжировки.

Тёрнераунд (turnaround) – двутактовый гармонический оборот импровизационного характера, используемый в конце предложений (такты 7-8 в 8-тактовом предложении, 11-12 в блюзовом квадрате), особенно если на два такта выписана одна гармония. Предназначен для перехода на следующее предложение.

Традиционный джаз (traditional jazz) — первый этап истории джаза, охватывающий временной период с 1861-1865 по 1929 год. Включает рождение джаза и *архаический джаз, классический джаз, стили переходного периода* и возрождение.

«Третье течение» (third stream) — экспериментальное направление современного джаза, развившееся в середине 50-х годов XX века и стремящееся к синтезу джаза и академической музыки, как классической, так и современной.

Ту бит (two beat) – акцентирование инструментами ритмической группы двух долей такта – 1 и 3 в рэгтайме и новоорлеанском джазе, 2 и 4 в диксиленде и чикагском стиле.

Уокинг-бас (walking-bass) — буквально «прогулочный бас, шагающий бас»; ритмически равномерная линия баса, движущегося поступенно или по звукам арпеджио.

Уэст-коуст-джаз — см. *Джаз Западного побережья*.

Фанки (funky) – способ исполнения в современном джазе, преимущественно в стиле *хард-боп*; характерно острая экспрессивная манера игры, отход от темперированного строя, использование ритмо-мелодических особенностей блюза и культовых форм музыки американских негров.

Фанки-джаз (funky jazz) — буквально «пряный, острый джаз»; модификация *соул-джаза*, развившаяся в первой половине 60-х годов XX века, отличается сильными блюзовыми влияниями и важными изменениями в ритмической организации.

Фри-джаз (free jazz) — буквально «свободный джаз»; стиль *современного джаза*, возникший на рубеже 50-60-х годов XX века. Основные тенденции: отход от тональности и традиционной мелодики, гармонии, ритмики и формы.

Фьюжн, фанки-фьюжн (fusion, funky-fusion) — буквально «сплав»; направление *современного джаза*, включающее в себя элементы рока, фанки, этнической музыки в сочетании с европейскими позднеромантическими традициями.

Хард-боп (hard bop) — буквально «твердый боп»; возрождение би-бопа, произошедшее в середине 50-х годов XX века в Нью-Йорке; входит в сферу джаза Восточного побережья. Характерна экспрессивная манера исполнения.

Хорн (horn) – духовой инструмент.

Хорус (chorus) – формально-структурная единица джаза, количество тактов с определенной гармонической последовательностью, занимаемых темой.

Хот (hot) – интенсивность выражения, которую даёт прежде всего звукоизвлечение, фразировка и свинг.

Хот-дэнс-музыка (hot dance music) — музыка американских «белых» танцевальных оркестров 20-х и начала 30-х годов XX века, которая находилась на жанрово-стилистической границе джаза и популярной коммерческой продукции; один из источников свинговой музыки.

Чейз (chase) — буквально «преследование»; игра джазовых музыкантов, импровизирующих поочерёдно по четыре или реже по два такта.

Чикагский стиль (Chicago style) — стиль переходного этапа *традиционного джаза*, развившийся среди молодых «белых» музыкантов Чикаго на основе негритянского *нью-орлеанского стиля* и «белого» *диксиленда*.

«Шагающий бас» — см. *Уокинг-бас*.

Эвегрин (evergreen) — популярная, «вечно молодая, нестареющая» мелодия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано. Учеб. пособие. — М.: Советский композитор, 1987. — 104 с.
2. Кинус Ю. Импровизация и композиция в джазе — Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. — 188с.
3. Крамер Д. Джазовая школа — видео.
4. Маркин Ю. Школа джазовой импровизации. Часть 1. Теоретический курс. — М: Издатель Михаил Диков, 2008/ — 130с.
5. Мори Глен Т. Теория джазового строя./Перевод Д. Андропова
6. Рогачёв А. Системный курс гармонии джаза. Теория и практика. — М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2000. — 128 с.
7. Романенко В. Учись импровизировать. Учебное пособие — М: Издатель Смолин К.О., 2003 — 136с.
8. Симоненко В. Лексикон джаза. — Киев: Музична Україна, 1981. — 112 с.
9. Степурко О. Блюз, джаз, рок. Самоучитель. — Москва, 1994. — 141с.
10. Хэрли Д. Джаз Рок. Аранжировка для клавишных инструментов./Сост.: «Guitar College» - М.: «Guitar College», 2002. — 56с.: ил.
11. Чугунов Ю. Гармония в джазе. Учебно-метод. пособие. — М.: Советский композитор, 1988. — 152 с.
12. 557 standards in C — U.S.A. — 445s.
13. Aebersold J. How to play jazz — U.S.A., 2000. — 57s
14. Carell R. Das modern rhythmische klavierspiel. Studien Stilistik Improvisation. — Leipzig, Berlin: Harth music verlag. — 59s
15. Ricker R. Pentanonic scales for jazz improvisation — Indiana, 1975. — 80s.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление.....	3
ЧАСТЬ I. ТЕОРИЯ.	
РАЗДЕЛ 1. ГАРМОНИЯ. СТРОЕНИЕ АККОРДОВ.	
1.1. Общие сведения.....	4
1.2. Септаккорды.....	5
1.3. Альтерация тонов септаккордов.....	5
1.4. Нонаккорды. Аккорды с 11 и 13.....	6
1.5. Альтерация 9, 11, 13.....	7
1.6. Аккорды с добавленными тонами. Аккорды нетерцового строения.....	7
1.7. Система буквенно-цифрового обозначения в джазе.....	8
1.8. Расположение тонов.....	11
1.8.1. Обращения септаккордов.....	11
1.8.2. Пропуски тонов.....	11
1.8.3. Полиаккорды.....	11
1.8.4. Строение доминантных аккордов.....	12
1.8.5. Квартаккорды.....	13
1.8.6. Несколько практических советов.....	14
1.8.7. Аранжированные аккорды.....	14
РАЗДЕЛ 2. ПРИНЦИПЫ ГАРМОНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ.	
2.1. Основные аккорды T, S, D функций.....	14
2.2. Стандартные гармонические последовательности.....	16
2.2.1. Квинтовый круг.....	16
2.2.2. Секвенции.....	17
2.2.3. Параллелизм.....	18
2.3. Способы обогащения гармонической сетки.....	18
2.3.1. Проходящие септаккорды.....	19
2.3.2. Вспомогательные септаккорды.....	19
2.3.3. Замена аккордов тонической функции.....	19
2.3.4. Замена аккордов доминантовой функции.....	20
2.4. Блюз.....	21
2.5. Некоторые распространенные гармонические последовательности.....	22
2.5.1. Блюзовые каденции.....	22
2.5.2. Проходящие обороты.....	23
2.5.3. Проходящие тоны.....	23
2.6. Блуждающий бас.....	24

РАЗДЕЛ 3. МЕЛОДИЯ И РИТМ.

3.1. Структура мелодики.....	25
3.2. Звукоряды.....	26
3.2.1. Пентатоника.....	26
3.2.2. Блюзовый лад.....	27
3.2.3. Диатонические лады.....	28
3.2.4. Базисные лады.....	29
3.2.5. Доминантные лады.....	30
3.2.6. Бибоповые лады.....	31
3.2.7. Другие лады.....	31
3.3. Элементы мелодической линии.....	32
3.3.1. Арпеджио.....	32
3.3.2. Неаккордовые звуки.....	33
3.4. Ритм.....	35
3.4.1. Свинг.....	35
3.4.2. Четность и нечетность.....	36
3.4.3. Дубль.....	37
3.5. Мотивное развитие.....	37
3.5.1. Варьирование мотивов.....	37
3.5.2. Мелодические секвенции.....	39
3.5.3. Паттерн.....	41
3.5.4. Мотивы в модальном джазе.....	41
3.6. Фразировка.....	42
3.6.1. Интонационный прием «вопрос – ответ».....	42
3.6.2. Ритмический прием «даун – ап».....	43
3.6.3. Мотивно-тематические структуры.....	44

РАЗДЕЛ 4. ПОДГОТОВКА К ИМПРОВИЗАЦИИ.

4.1. При подготовке к импровизации.....	44
4.2. Формы джазовой музыки.....	45
4.3. Планирование импровизации.....	45
Заключение от автора.....	46

ЧАСТЬ II. СБОРНИК ЗАДАНИЙ

1. Построить аккорды.....	47
2. Определить аккорды и записать названия с помощью буквенно-цифрового обозначения.....	48
3. Определить аккорды и их функциональную принадлежность.....	50
4. Продолжить движение по квинтовому кругу.....	53

5. Используя гармонический оборот $\text{IIm}^7 - \text{V}^7 - \text{I}^\Delta$ составить модулирующую секвенцию.....	53
6. Построить аккорды $\text{V}^7 - \text{I}^\Delta$ и сделать замены аккордов Т и D функций...	54
7. Гармонические сетки архаического, классического, современного и минорного блюзов играть на фортепиано наизусть в разных тональностях...	54
8. На гармоническую сетку блюза сочинить блуждающий бас.....	54
9. Мажорную пентатонику играть на фортепиано наизусть от 12 клавиш....	54
10. Блюзовый лад играть на фортепиано наизусть от 12 клавиш.....	54
11. Построить аккорды и звукоряды, соответствующие аккордам.....	55
12. На приведенную гармоническую схему сочинить мелодическую линию, применяя арпеджио и гаммаобразные построения.....	55
13. На приведенную гармоническую схему сочинить мелодическую линию, применяя неаккордовые звуки.....	56
14. На заданные ритмические 2-тактовые построения сочинить мелодическую линию, употребляя арпеджио и неаккордовые звуки.....	61
15. Мотивы джазового стандарта изменить, применяя вариационный метод.....	61
16. На гармоническую сетку джазового стандарта сочинять мелодические секвенции.....	61
17. На джазовый стандарт сочинить и записать импровизацию.....	61
Вопросы для контрольной проверки усвоенных знаний.....	62

ЧАСТЬ III. ПРИЛОЖЕНИЯ

1. Обозначения аккордов.....	63
2. Гармонические сетки блюза.....	64
3. Тернераунды.....	65
4. Шкала пентатоник.....	66
5. Система ладов.....	67
6. Синкопы.....	68
7. Краткий словарь джазовых терминов.....	69
ЛИТЕРАТУРА.....	75