

Э. КУНИН
E. KUNIN

СКРИПАЧ В ДЖАЗЕ
The Violinist in Jazz

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ
METHODS AID

Москва • Moscow
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
SOVETSKY KOMPOZITOR PUBLISHERS
1988

ОТ АВТОРА

Традиции скрипичного джазового исполнительства имеют давние и глубокие корни. Скрипка вошла в джаз почти одновременно с его возникновением, в начале XX века. И хотя развитие исполнительского искусства на ней в этом жанре долгое время отставало от развития других, традиционно-джазовых инструментов: фортепиано, трубы, саксофона — тем не менее, уже начиная с 20-х годов стали появляться первые эстрадные и джазовые оркестры, в состав которых входили большие смычковые группы, а немного позже и первые скрипачи-импровизаторы мирового значения: Стафф Смит, Джо Вентути, Стефан Граппелли и другие.

Особенно широкое распространение скрипка в эстрадной и джазовой музыке получила в нашей стране, что связано с высокой отечественной культурой игры на этом инструменте. Уже в составе первого советского джазового коллектива под управлением Валентина Парнаха была скрипка. Скрипачи или смычковые группы были практически во всех крупных эстрадных и джазовых оркестрах довоенного и послевоенного периодов: Варламова, Теплицкого, Крупышева, Цфасмана, Минха, Утесова, Покрасса, Силантьева, Саульского и других. Советскими композиторами создана обширная музыкальная литература как для больших симфоджазов, так и для малых струнных и смешанных ансамблей. Советская джазовая культура имела и своих ярких джазовых скрипачей-солистов, а за последние десять — пятнадцать лет к ним прибавились и новые самобытные имена, например, Давид Голощекин в Ленинграде, Пауль Мяги в Эстонии, Федор Левинштейн в Москве.

В последние годы во всем мире наблюдается особенно интенсивное развитие скрипичной джазовой техники и стилистики, возрастает интерес слушателей к этому инструменту с его богатейшими и далеко еще не раскрытыми в джазовой музыке возможностями. Резко возросло и количество скрипачей, стремящихся овладеть «строгой» джазовой манерой исполнения.

Однако, если для других джазовых инструментов имеется обширная отечественная и зарубежная педагогическая литература, позволяющая это осуществить, то скрипка в этом отношении совершенно обделена, и предлагаемая работа, по-видимому, является первой в мировой практике попыткой заполнить этот пробел.

Данное учебно-педагогическое пособие написано на основе лекций и семинаров, проводимых автором в Москве в Студии искусства музыкальной импровизации. Оно обобщает и систематизирует собственный опыт автора и опыт ведущих советских джазовых музыкантов, преподававших или преподающих в студии: И. Бриля, А. Козлова, Ю. Козырева, Г. Лукьянова, Ю. Маркина, Ю. Чугунова — рассмотренный с точки зрения скрипичной специфики. В пособие включено также большое количество упражнений и этюдов, разработанных автором, и ряд примеров импровизаций, взятых из живой практики.

Цель пособия — помочь скрипачу, еще не знакомому с джазовым исполнительством и входящим в это понятие искусством джазовой импровизации, шаг за шагом овладеть ими.

Пособие рассчитано как на профессиональных скрипачей и студентов высших и средних музыкальных учебных заведений, так и на широкий круг музыкантов-любителей, имеющих подготовку на уровне хорошего выпускника музыкальной школы-восьмилетки.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СКРИПИЧНОЙ ДЖАЗОВОЙ ТЕХНИКИ

§ 1. Постановка инструмента и рук

Требования к постановке инструмента вытекают из следующих соображений:

1. Исполнение джазовой музыки и, в особенности, импровизация требуют от скрипача максимальной физической свободы. Это связано с тем, что любое мышечное напряжение не только отрицательно сказывается на технических возможностях исполнителя, но и тормозит работу воображения, ограничивает полет фантазии, быстроту реакции импровизатора.

2. При разучивании «написанной» музыки исполнитель может заранее продумать аппликатуру, распределение смычка, моменты перехода в позицию и т. д., а в процессе исполнения в технических трудных местах заранее подготовить удобное положение рук. При импровизации же исполнитель всегда должен быть готов к любому «повороту событий» в зависимости от собственной фантазии и действий партнеров, так что заранее решить эти вопросы невозможно. Поэтому постановка инструмента, рук, распределение смычка, принципы аппликатуры должны обладать максимально возможной универсальностью, т. е. позволять исполь-

зовать основные технические средства и приемы без предварительной подготовки.

Исходя из этого, можно рекомендовать следующее:

Скрипка должна надежно удерживаться в своем положении подбородком без помощи левой руки, которой скрипачи обычно поддерживают инструмент между большим и указательным пальцами. Бывают случаи, когда из-за неудачного анатомического сложения шеи и плеча никаким подбором формы мостика или подушки этого добиться невозможно, и скрипка либо выскальзывает, либо приходится удерживать ее чрезмерным напряжением мышц шеи, и тогда следует держать скрипку несколько ниже, чем это принято в «классической» школе, что почти всегда дает результаты. В крайнем случае, возможно использование специальной шлейки, проходящей вокруг шеи и удерживающей инструмент (рис. 1). Длина шлейки и высота моста должны быть тщательно подобраны, а крепление ее к скобкам от подбородников достаточно надежно.

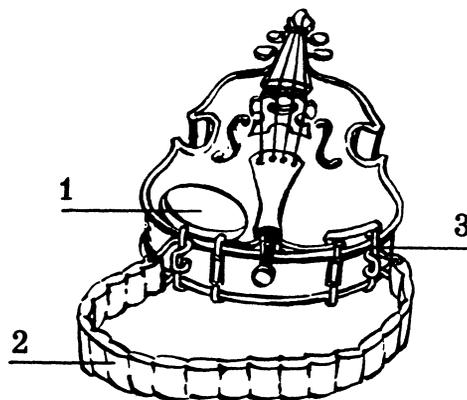


Рис. 1. Шлейка для поддерживания скрипки.

- 1 — Подбородник
- 2 — Шлейка с крючками
- 3 — Дополнительные скобки от подбородника

Постановка левой руки должна позволять переходить со струны на струну, из позиции в позицию, осуществлять скачки на большие интервалы, вибрацию практически без изменения ее положения. Это можно осуществить, если пальцы так расположены над струнами, чтобы, не двигая локоть и кисть, любой из них можно было поставить на любую струну. При недостаточности длинных пальцев для этого придется локоть завести глубже под скрипку, кисть развернуть почти параллельно грифу. Первый палец не должен касаться грифа.

(Положение почти такое же, как при игре в высоких позициях.)

Специфика джазового звукоизвлечения требует филигранной ритмической точности, возможности мгновенного сброса силы звука с *ff* до *pp*, очень легкой и быстрой смены смычка с легким акцентом в момент атаки, расстановки акцентов внутри фразы; словом, смычок должен быть очень легко управляем. Поэтому движение смычка вверх и вниз должно осуществляться вокруг центра его тяжести, расположенного примерно на расстоянии

$\frac{1}{3}$ длины от колодки. Усилие, прикладываемое для удержания смычка, должно быть минимально, так, чтобы кисть была полностью свободна для выполнения мелкой техники.

В джазе не возбраняется отмечать метр ногой. Важно только, чтобы это носило сдержанный характер и не шло вразрез с общепринятыми нормами поведения на сцене. О том, как правильно использовать этот способ для отсчета метра, будет сказано ниже; здесь же рекомендуется центр тяжести тела перенести на левую ногу, правую отставить, носок развернуть вправо, ногу полностью освободить.

Задание

1. Поставить скрипку, как указано в § 1, опустить обе руки вниз. Плечи должны быть опущены и свободны, скрипка должна удерживаться только подбородком. Постоять так несколько минут, следя, чтобы скрипка не сползала и не опускалась вниз.

2. То же, что в п. 1, только руки должны свободно двигаться вверх, вниз и в стороны.

3. Левую руку поставить на гриф; пальцами слегка нажимать на скрипку вниз покачиванием руки от плеча. Скрипка не должна выскользывать и опускаться.

Примечание.

Постановка скрипки и рук, рекомендуемые в этом параграфе, примерно соответствуют постановке Никколо Паганини по известной картине Делакруа «Паганини» (1832 г.).

§ 2. Принципы аппликатуры

Первое требование к аппликатуре — ее универсальность. Она должна позволять без предварительной подготовки брать максимально возможное количество звуков. Второе требование — однозначность. Каждой ноте должен соответствовать только один палец в единственном положении. Это связано с тем, что у импровизирующего музыканта должен быть выработан рефлекс — услышанный внутренним слухом звук — положение пальца на грифе (в отличие от музыканта, играющего по нотам, у которого вырабатывается рефлекс — положение нотного знака на нотном стане — положение пальца на грифе). Если таких рефлексов несколько (например ноту *соль-диез* на струне *ре* можно взять или 3-м или 4-м пальцем), то при импровизации может произойти заминка — оба рефлекса вступят в свои права одновременно, что, как известно, приводит к торможению. Третье требование — хроматичность. Это значит, что гриф должен быть «озвучен» внутренним слухом полностью, без пропусков нот и позволять свободно ориентироваться во всех тональностях, тактильные ощущения которых должны быть совершенно равноправны.

Необходимо учитывать также и то, что большинство джазовых композиций написано и исполняется в бемольных тональностях, а это требует

от скрипача навыка игры в межпозиционных положениях.

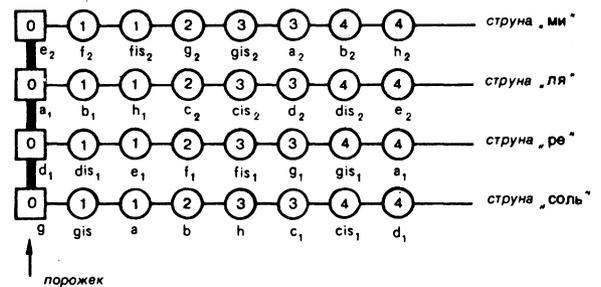
И наконец, четвертое требование заключается в том, что ощущение последующего мелодического отрезка, его «предслышание», должно возникать в неразрывной связи с соответствующей комбинацией пальцев на грифе как единовременное целое, как некая «картинка», которая впоследствии будет развернута во времени.

Опыт показал, что наиболее полно удовлетворяют всем этим требованиям два основных принципа:

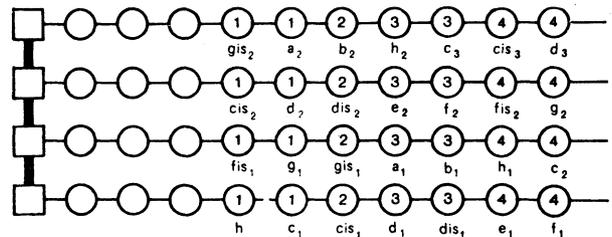
1. Субъективное восприятие «пространств» 1-й и 3-й позиций как комбинации соответствующих полупозиции и позиции, образующих в воображении импровизатора на грифе аналог клавиатуры. (При таком подходе «пространство» 2-й позиции перекрывается «пространствами» 1-й и 3-й, и его отдельное освоение не является необходимым.)

2. Мышление стандартными, универсальными комбинациями пальцев — «аппликатурными моделями» или «блоками» на этой клавиатуре [1].*

На рис. 2 приведены аппликатурные модели грифа в 1-й и 3-й позициях. Рекомендуется следующее соответствие пальцев на грифе нотам:



а) Аппликатурная модель 1-й позиции.



б) Аппликатурная модель 3-й позиции.

Рис. 2. Аппликатурная модель грифа.

Таким образом, 1-й, 3-й и 4-й пальцы могут находиться или в полупозиции, или в позиции — в «высоком» или «низком» положениях, 2-й палец — только в единственном «низком» положении.

Разумеется, указанная аппликатура не носит абсолютный характер, и могут быть ситуации, когда целесообразнее использовать другие пальцы,

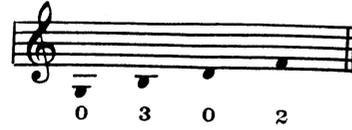
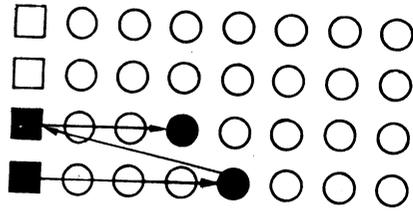
* Цифры в скобках, а также цифры с буквой в скобках соответствуют номерам библиографии и дискографии, помещенным в конце сборника.

но на первых порах рекомендуется стремиться в максимальном количестве случаев использовать указанную модель, и только после надежного закрепления ее в сознании переходить к изучению других вариантов.

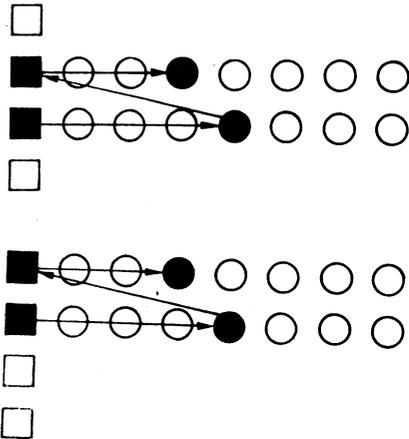
Использование аппликатурных моделей впоследствии позволит отказаться от мышления отдельными нотами и перейти к мышлению целыми

структурами, при котором короткому относительно законченному мелодическому отрезку (мотиву) будет соответствовать одна или несколько определенных рефлекторно закрепленных аппликатурных моделей (АМ).

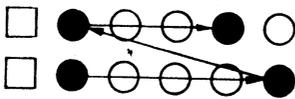
Например, малому мажорному септаккорду, построенному от ноты, g, соответствует следующая АМ:



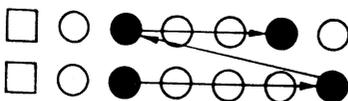
Эта же АМ соответствует малым мажорным септаккордам от нот d₁ и a₁,



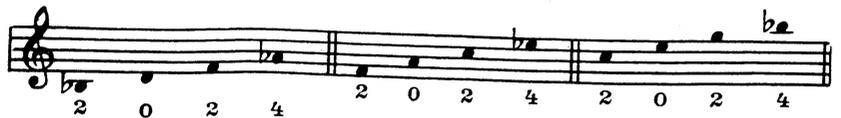
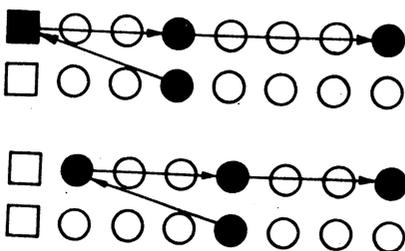
Эта же АМ в полупозиции соответствует малым мажорным септаккордам от нот gis; dis; ais.



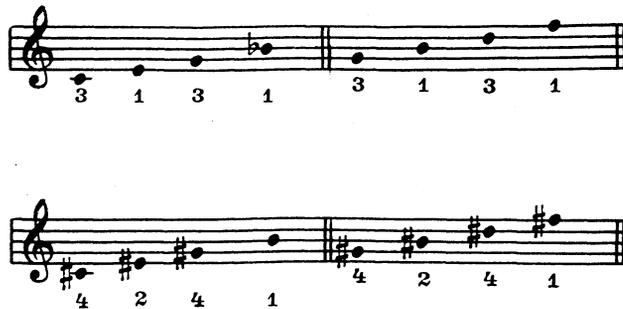
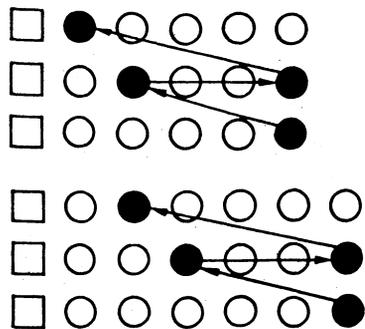
В первой позиции эта же структура соответствует малым мажорным септаккордам от нот a; e₁; h₁.



Малому мажорному септаккорду от нот b; f₁; c₂ и h; fis₁, cis₂ соответствует уже другая АМ:



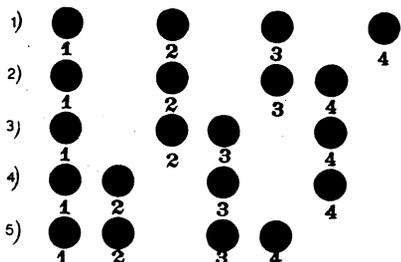
Третья АМ соответствует малому мажорному септаккорду от нот с; g₂ и cis; gis₁.



Таким образом, девятнадцати малым мажорным септаккордам соответствуют всего три АМ.

Та же самая ситуация возникает и при исполнении разложений других типов септаккордов (см. гл. X, раздел 2).

Совершенно аналогично можно показать, что практически все ладовые гаммы в любых тональностях можно исполнять, комбинируя в полу- или позиции всего-навсего пять аппликатурных моделей:



(См. Гл. X, раздел 1, упр. 7÷9; раздел 3, упр. 22, 23, 24).

Идя этим же путем, ограниченное число АМ можно построить и для коротких мелодий, фраз, переходов в позиции и т. д.

Мышление «озвученными» АМ и их комбинациями позволяет упростить процесс импровизации, резко сократить время, необходимое для «придумывания» очередного мелодического отрезка и импровизировать в более быстром темпе, вплоть до импровизации пассажей.

Задание

1. Играть «Упражнения для укрепления пальцев в джазовой аппликатуре». Играть следует наизусть, удерживая в памяти АМ грифа, используя нотную запись лишь как справочный материал.

2. Создать свои индивидуальные АМ перехода из первой в третью позицию, учитывающие все возможные варианты, и закрепить их твердым навыком исполнения.

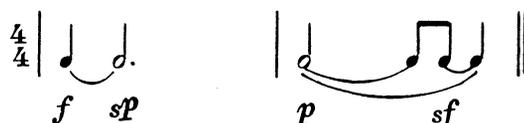
§ 3. Звукоизвлечение

Начало звука. Характеризуется ярко выраженной атакой. Жесткая атака напоминает звучание

слова «па». Имеет резкое, форсированное начало, обозначенное легким щелчком, за которым почти сразу следует глубокий спад силы звука. Мягкая атака напоминает звучание слова «уа-у», если слог «уа» произносить очень быстро. Звук начинается с мягкого короткого толчка, сила звучания в котором может достигать уровня, затем следует очень быстрый спад силы звука.

Начало звука может быть и плавным.

Протяжение звука. Негритянская народная манера характеризуется плотным, немного грубоватым «густым» звуком, чаще всего без вибрации. Такой звук больше всего характерен для стилей «кантри» и «ритм энд блюз». У скрипачей, принадлежащих к европейской школе и играющих в традиционном стиле и стиле «свинг», чаще встречается легкое «серебристое» звучание, насыщенное вибрацией глиссандо, резкими спадами и подъемами силы звука в течение одной ноты. Такие резкие изменения громкости исполняются на одном смычке и ритмически должны быть оформлены очень точно. Например,

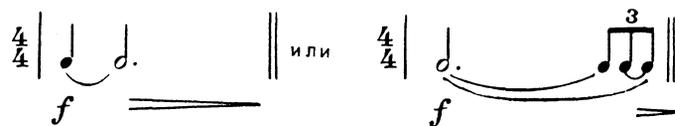


в современных стилях («би-боп», «ладовый джаз», «джаз-рок» и т. д.) в основном используется «белый» звук без вибрации и глиссандо, с очень точной интонацией и ровной силой звука. Достигается движением смычка ближе к подставке.

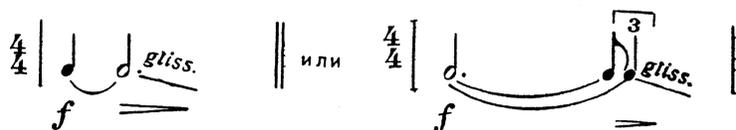
Практически не встречается плавное усиление звука после слабого начала, столь характерное для «классического» звукоизвлечения.

Окончание звука. Должно быть ритмически точно выдержано. Встречаются следующие случаи:

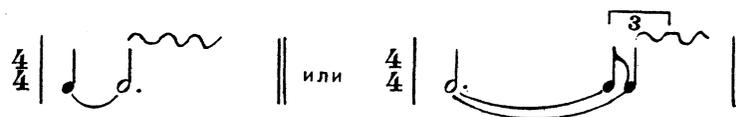
Плавное замирание:



Плавное замирание с нисходящим глиссандо:



Окончание звука с вибрато:



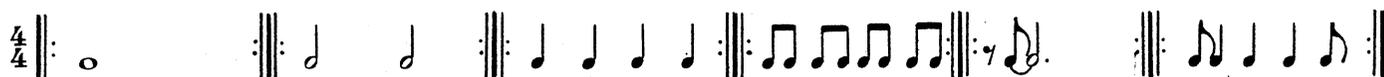
Резкое прекращение звучания после окончания длительности: 

Задание

1. Отработка жесткой атаки. Поставить смычок на струну в нижней его трети. Плотно прижать смычок к струне. Начать медленно вести смычок вниз и почти одновременно слегка ослабить давление смычка. Следить, чтобы атака была короткой и без «скрежета». То же выполнять при движении смычка сверху вниз.

2. Отработка мягкой атаки. Поставить смычок на струну, не прижимая его. Начать медленно вести смычок. Почти одновременно с началом движения следует мягким толчком усилить и сразу же ослабить звук. Максимум силы звучания должен приходиться на определенную долю такта.

3. Играть следующие упражнения, используя мягкую и жесткую атаки:



Следить, чтобы перед сменой смычка он не останавливался.

предварительного усиления или ослабления силы звука и не отрывая смычок от струны. Выполнять в виде следующих упражнений:

4. Отработка резкого прекращения звучания. Осуществлять резкой остановкой смычка без



§ 4. Вибрация

Джазовая вибрация имеет две основные особенности. Во-первых, ее частота обязательно кратна метру, т. е. на одну четверть приходится вполне определенное количество качаний. Во-вторых, она более медленная, чем принято в классической музыке.

Можно выделить два вида вибрации: мелкую, служащую для обогащения окраски звука, и глубокую, похожую на трель, амплитудой примерно в $\frac{1}{4}$ тона, являющуюся самостоятельным приемом, который служит для подчеркивания отдельных нот, в особенности в конце мотивных построений.

Как правило, вибрация начинается не с самого начала звука, а спустя определенную часть ее длительности, затем либо следует постепенное увеличение амплитуды вибрации и в самом конце звука спад,

либо начало вибрации отмечается акцентом, а затем следует постепенное уменьшение амплитуды вибрации и спад силы звука.



Типичный образец использования глубокой вибрации в конце мотивного построения.



Задание

Следующие упражнения для отработки ритма вибрации играть с метрономом, начиная от темпа $\text{♩} = 76$. Темп следует день ото дня увеличивать. Запись упражнений условная.



Так, запись  следует читать, как 

Каждое упражнение играть на всех четырех струнах.

1. 

2.  и т.д.

3.  и т.д.

4.  и т.д.

5.  и т.д.

6.  и т.д.

7.  и т.д.

8.  и т.д.

9.  и т.д.

§ 5. Глиссандо

Глиссандо — широко распространенный прием, всегда точно оформленный мелодически и ритмически. Глиссандо является фактически «размазанной» мелодической фигурацией.

Наиболее часто встречающиеся типы глиссандо можно условно разделить на следующие виды:

1. Короткое глиссандо вверх в пределах полутона к заданному звуку, который, как правило, фиксируется акцентом.



2. Длинное глиссандо вверх в пределах до трех полутонов к заданному звуку. В этом случае чаще акцентируется исходный звук.



3. Короткое глиссандо вниз в пределах полутона.



4. Длинное глissандо вниз в пределах нескольких полутонов.



Длинное глissандо часто встречается в конце фраз или длинных нот. При этом к концу глissандо звук должен замереть.



Различные виды глissандо можно сочетать:



Задание

Приведенные примеры играть в виде хроматических секвенций, используя принципы аппликатуры, указанные в § 2.

§ 6. Принципы интонирования

«Интонация и тембр сопутствуют друг другу».

К. Мострас

Требования к абсолютной точности интонации на скрипке в джазовой музыке особенно высоки. Это обусловлено, во-первых, тем, что тембр звука скрипки обладает интенсивными высокочастотными составляющими, из-за которых малейшая фальшь становится очень заметной. Во-вторых, джазовые аккорды, как правило, насыщены дополнительными и альтерированными ступенями, создающими большое количество одновременно звучащих диссонирующих интервалов, которые вообще, независимо от тембра, необходимо интонировать очень точно.

С другой стороны, микроскопические, практически неразличимые отклонения от точной интонации позволяют добиться целого ряда художественных эффектов, т. е. являются самостоятельной областью выразительности.

Так, интонирование чуть выше абсолютной высоты звука придает тембру яркость, солнечность, а на границе с фальшью — крикливость. Точное интонирование позволяет добиться мягкого, «бархатного» звучания инструмента. (В этом, кстати, один из секретов изумительного звучания скрипки в руках выдающихся исполнителей.) Интонирование «чуть ниже» дает «пряное» звучание, столь любимое многими джазовыми скрипачами. Отсюда вытекает возможность создания тембральной динамики в процессе исполнения, скрытой фразировки, нюансировки, акцентирования, подчеркивания отдельных нот (например, в момент кульминации) и т. д.

Варьируя интонацию, можно «насытить» звучание длинных нот, например, беря их чуть ниже и

дотягивая до точной высоты в течение длительности (подобно очень растянутому глissандо), либо медленно «сползая» с точной высоты (примерно на $\frac{1}{4}$ тона) и затем, постепенно возвращаясь на нее. Так, в частности, могут интонироваться блюзовые ноты.

Есть и более тонкие эффекты. Известно, что завышая или занижая определенные ступени лада, можно обострять или смягчать ладовые тяготения, создавая тем самым еще одну внутреннюю динамику — интонационную. Этот прием очень часто используется при исполнении повторяющихся фраз — при каждом новом повторении тяготения обостряются — нагнетается напряжение, с тем, чтобы новая фраза со смягченными тяготениями создала ощущение разрядки.

Аналогично, определенным образом интонируя ступени аккорда, солист может придать звучанию всего аккорда тот или иной функциональный оттенок. Чаще всего это проявляется в интонировании характерных ступеней аккорда — третьей и седьмой. Например, большую терцию можно интонировать двояко — чуть шире либо чуть уже, и оба интервала с акустической точки зрения являются чистыми. Если, в частности, в большом мажорном септаккорде в качестве III ступени использовать более широкий интервал, то это придает звучанию всего аккорда более устойчивый «тонический» характер, узкая же терция создаст ощущение некоторой неустойчивости, «доминантности», требующей дальнейшего гармонического движения.

То же самое можно сказать об интонировании VII ступени.

Интонирование — область тонкая и сложная, это целый мир, освоение которого, подобно освоению особенностей произношения, требует самостоятельных активных наблюдений, поиска и самовоспитания.

Развитие интонационного слуха является необходимым этапом в воспитании джазового скрипача и может занять достаточно много времени. Не имея возможности в рамках данного пособия сколько-нибудь исчерпывающе охватить все связанные с этим вопросы, остановимся только на самых необходимых теоретических сведениях и практических рекомендациях, которые, являясь «информацией для размышления», помогут вам направить свои поиски по правильному руслу.

Свойство слухового аппарата человека, обладающего музыкальным слухом, таково, что при воздействии на него чистого тона в нем образуется целый ряд очень слабых обертонов, расположенных выше этого основного тона, причем чем дальше они удалены вверх, тем они слабее, но чем острее гармонический слух, тем легче они различимы. (Эти обертоны не следует путать с обертонами — гармониками основного тона, образующимися при звучании любого инструмента и придающими его звуку характерную окраску — тембр. Речь идет только об обертонах, возникающих в слуховом аппарате, и у немусыкальных людей они не образуются.)

Например, звук *до* большой октавы дает следующие обертоны:



(Здесь исключены октавные удвоения.)

При воздействии двух тонов — интервала — образуется гораздо более плотная «сетка» обертонов, а также появляются звуки, расположенные

ниже воздействующих тонов — унтертоны.

Например, квинта дает следующий спектр обертонов и унтертонов:



При воздействии нескольких интервалов — аккорда — образуется еще более густая сетка обертонов. Например, малый мажорный септ-

аккорд дает следующий спектр основных добавочных тонов:



Добавочные тоны расположены в соответствии с натуральным строем, построенным от основного тона.

Реальная же ситуация такова: мелодическая линия скрипки сопровождается периодически меняющимися аккордами, исполняемыми каким-либо гармоническим инструментом — гитарой или фортепиано, либо группой оркестровых инструментов; кроме этого, бас-гитара или контрабас ведет свою контрапунктирующую линию, подчеркивающую основной тон (приму) аккорда. Все эти голоса иницируют в слуховом аппарате солиста сетку обертонов, которые образуют звукоярд, соответствующий исполняемому аккорду и занимающий весь музыкальный диапазон. Звукоярд этот

сознательно не различим (или различим при предельной концентрации внимания после длительной тренировки), но его наличие очень заметно влияет на результаты восприятия музыки в зависимости от того, как интонирует солист.

Впечатление безупречной интонации создается только в том случае, если каждый исполняемый на скрипке звук точно совпадает по высоте с одним из звуков этого звукояра. Кроме того, субъективное восприятие тембра звука скрипки и всего ансамбля при этом приобретает характерный «бархатный» оттенок, о котором говорилось выше. И это вполне естественно, так как в этом случае в слуховом аппарате возникают многочисленные

многократные унисоны каждого звука аккорда и солиста, образованные воздействием всех голосов. Иначе говоря, каждый звук и сопровождения и солиста обрастает многочисленными унисонами с обер- и унтертонами всех остальных звуков.

Вдобавок, при совпадении обер- и унтертонов в средней области звуковысотного диапазона совпадают обертоны и в высокочастотной области звукового спектра, которые при даже самых незначительных отклонениях от точной интонации размываются в многочисленные зоны, воспринимаемые ухом как слабые свербящие призвуки. В результате, октавой, двумя октавами и т. д. выше основного аккорда выстраиваются аккорды, дублирующие основной, имеющие флейтовый характер и придающие звучанию всего ансамбля или оркестра чистоту, ясность и прозрачность.

К сожалению, культура интонирования в большой степени нами утрачена вследствие многовековой привычки к темперированному строю. А ведь даже простое трезвучие, если оно правильно выстроено, может вызвать исключительно сильные эстетические переживания.

Так как при смене аккорда натуральный звукоряд каждый раз строится от основного тона, то не нужно удивляться, если общие для двух ак-

кордов, формально одни и те же, звуки отличаются друг от друга вплоть до четверти тона.

Задание

1. На скрипке в очень тихом помещении медленно протянуть чистую квинту по открытым струнам *ля — ми*. Внутренним слухом выделить унтертон *ля* малой октавы. (Этот унтертон имеет характерный «матовый» тембр, кроме того, он модулирован по амплитуде с частотой 10—15 герц.) С помощью машинки медленно повышать и понижать высоту струны *ми*, следя за перемещением вверх и вниз унтертона.

2. Протянуть малую терцию $fis_1 — a_1$. Выделить внутренним слухом унтертон d_1 . Перестраивая в небольших пределах высоту струны *ля*, следить за перемещением унтертона.

3. Протянуть по открытым струнам *соль — ре* чистую квинту. Выделить обертон g_1 . Расстраивая одну из струн, следить за перемещением обертона.

4. Медленным скольжением пальцев строить следующие интервалы, фиксируя те положения, где они воспринимаются устойчивыми, а звучание инструмента приобретает наиболее насыщенный тембр.



Сначала внимание должно быть направлено на установление относительной высоты звуков, а затем, когда интервал примерно выстроено, — на тембр звучания; после этого, незначительно меняя наклон пальца, следует добиться оптимального тембра. Необходимо внимательно вслушиваться и в характер возникающих биений, а также стараться выделить внутренним слухом звучание обер- и унтертонов, которые при правильно построенном интервале образуют с его звуками чистые интер-

валы, убедиться в том, что в области большой септимы, большой и малой терции имеются по два устойчивых интервала. Стараться выделить положение унтертонов и обертонов устойчивых интервалов.

Найденные положения пальцев должны быть закреплены навыком, для чего:

5. Повторить «Упражнения для укрепления пальцев...», следя за интонацией в соответствии с принципами, изложенными в данном параграфе.

§ 7. Штрихи*



Играть, используя жесткую атаку, выдерживая полную длительность.



Играть, используя мягкую атаку, выдерживая полную длительность.



Играть с очень сильной жесткой атакой, полным звуком, сокращая длительность примерно вдвое, резко прекращая звучание.

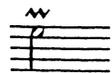
* Более подробно о штрихах, применяемых в эстрадной и джазовой музыке, см. Д. Браславский. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. — М., Музыка, 1974 г.



Играть с очень сильной жесткой атакой, полным звуком, предельно сокращая длительность резкой остановкой смычка без отрыва от струны.



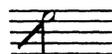
Играть, резко прекращая звучание в момент окончания длительности внезапной остановкой смычка без отрыва от струны.



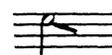
Играть с глубокой вибрацией.



Короткое глиссандо вверх.



Длинное глиссандо вверх.



Короткое глиссандо вниз.



Длинное глиссандо вниз.



Глиссандо от звука к звуку.



Пунктирный штрих. Исполняется как триоль.



Задание

Отработать пунктирный штрих в нижней и верхней третях смычка в темпе от $\text{♩} = 80$ до $\text{♩} = 160$. Следить за тем, чтобы среднее положение смычка оставалось на одном месте, для чего движение вверх должно быть более быстрым и легким, чем вниз.

§ 8. Распределение смычка

Так же как и постановка скрипки, принципы распределения смычка должны обладать универсальностью, т. е. позволять без предварительной подготовки в создавшейся игровой ситуации использовать тот технический прием, который необходим для воплощения только что возникшего замысла импровизатора. И так же, как постановка скрипки сугубо индивидуальна, так и приемы использования смычка должны подбираться каждым исполнителем с учетом своих особенностей и быть предельно удобными. Тем не менее есть несколько стандартных способов, которые могут служить ориентирами для собственных поисков.

Исходное положение смычка — примерно треть расстояния от колодки в районе его центра

тяжести. Необходимо постоянно возвращаться к исходному положению, чтобы не терять запас смычка вверх и вниз. Это достигается расстановкой лиг рефлекторно закрепленными способами, которые зависят от темпа исполнения.

1. Исполнение каждой ноты отдельным смычком. Особенно часто используется при игре пунктирным штрихом. Удобно для подчеркивания отдельных нот акцентами. Темп — до $\text{♩} = 120 \div 132$. Лиги используются тогда, когда смычок нужно вернуть в исходное положение или обеспечить первую ноту штриха движением смычка вниз.



Здесь лига между вторым и третьим тактами компенсирует возникший во втором такте сбой движения смычка вниз на первую ноту пунктирного штриха. Лига в четвертом такте возвращает смычок в исходное положение.

2. Легато по две ноты. Смена смычка всегда должна приходиться на слабую долю. Темп, обычно, не быстрее $\text{♩} = 152-160$.



3. В более быстром темпе смену смычка нужно производить на акцентируемых нотах. (Правила расстановки акцентов см. гл. IV, § 4.)



4. При исполнении пассажей смычок следует менять не в начале такта, а либо из-за такта, либо на слабую долю внутри такта.



§ 9. Особенности исполнения с микрофоном, звуконосителем, электронными эффектами

По сравнению с другими инструментами джазовых и эстрадных ансамблей, скрипка — инструмент очень тихий, и проблема полноценного усиления звука скрипки сложна и окончательно не решена по сей день.

Существует широкая номенклатура высококачественных микрофонов, достаточно чувствительных и широкополосных, в принципе способных воспроизводить естественный звук скрипки. Но при небольшом расстоянии между скрипкой и микрофоном (около 20 см) тембр звука еще полностью не сформирован, кроме того, усиливаются также и нежелательные призвуки: шум трения волоса о струну, шероховатости звука и т. д. Для уменьшения этих эффектов либо с помощью электронного усилителя сужают полосу воспроизводимых верхних частот, что обедняет звучание инструмента, либо удаляют скрипку от микрофона на расстояние больше 1 м. Но это приводит к тому, что сила звука скрипки около микрофона становится сравнимой с силой звука более мощных инструментов: трубы, барабанов и т. д., находящихся на значительно большем расстоянии от микрофона, и скрипка «тонет» в этих звуках. Единственно приемлемый выход — пространственное разнесение скрипки и остальных инструментов — может быть легко использован в студийных условиях для звукозаписи, но на концертной эстраде встречается большие трудности.

В последние годы для усиления звука скрипки стали широко использоваться пьезокристаллические звуконосители и контактные микрофоны, которые крепятся непосредственно на деку инстру-

мента. Качественные звуконосители также могут воспроизвести звук без искажений, но их использование требует очень мягкой игры пальцами правой руки, чтобы избежать ударов пальцами о гриф, хорошо ими воспринимаемыми, и более легкого ведения смычка. Пьезокристаллические звуконосители требуют тщательного подбора места и способа крепления к деке так, чтобы с одной стороны, они не влияли на колебания деки (не утяжеляли и не прижимали ее), с другой — чтобы в месте крепления динамический диапазон амплитуды колебаний деки был согласован с динамическим диапазоном звуконосителя. В этом смысле заслуживает внимания опыт некоторых зарубежных фирм, выпускающих электроскрипки со встроенными и уже отрегулированными звуконосителями.

Из огромного выбора электронных приставок, обеспечивающих различные электронные эффекты («фейзер», «дисторшн», «сустейн» и т. д.), большинство либо приближают тембр скрипки к тембру электрогитары, либо ограничивают атаку звука, и поэтому не могут быть рекомендованы. Наиболее интересными приставками являются «фленджер», дающий эффект звучания унисона многих скрипок, и «ревербератор», дающий эффекты объемности и послезвучания.

Задание

Проанализировать с точки зрения приемов, указанных в данной главе грамзаписи (Д7) и (Д13).

Глава II

СТРОЕНИЕ ДЖАЗОВЫХ АККОРДОВ

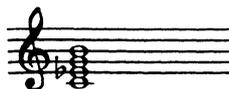
§ 1. Основные типы септаккордов

Все многообразие аккордов, используемых в джазовой музыке (в рамках терцовой системы), можно свести в группы, каждая из которых принадлежит к одному из шести типов простых (базовых) септаккордов.

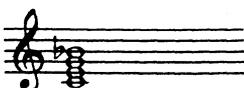
1. Большой мажорный септаккорд, состоящий из последовательно расположенных большой, малой и большой терций, например:



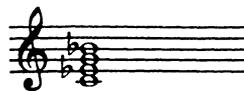
2. Большой минорный септаккорд, состоящий из малой и двух больших терций:



3. Малый мажорный септаккорд, состоящий из большой и двух малых терций:



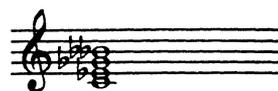
4. Малый минорный септаккорд, состоящий из малой, большой и малой терции:



5. Полууменьшенный (малый вводный) септаккорд, состоящий из двух малых и большой терций:



6. Уменьшенный септаккорд, состоящий из трех малых терций:



Импровизирующему музыканту необходимо выработать в себе способность слышать внутренним слухом как каждый септаккорд в целом, так и каждую входящую в него ступень.

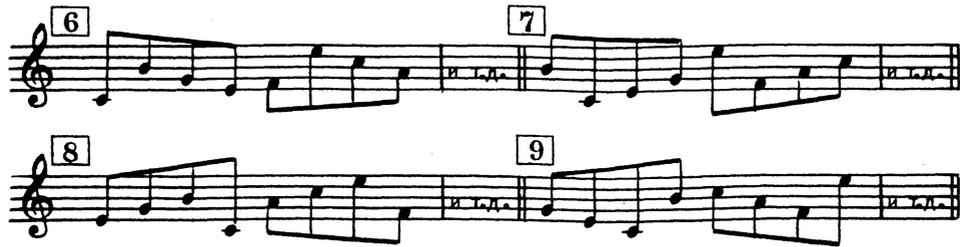
Задание

1. На фортепиано играть простые септаккорды по квартово-квинтовому кругу в следующем виде:



2. Сольфеджировать, сопровождая себя на фортепиано, разложения простых септаккордов в виде различной конфигурации арпеджио. Например:





3. На скрипке выучить до полного автоматизма. в быстром темпе упр. 12—17 (см. гл. X, р. 2 «Разложения аккордов»), тщательно контролируя интонацию и аппликатуру.

§ 2. «Надстройки» септаккордов и разрешенные альтерации ступеней

Для образования сложных джазовых аккордов к тонам, входящим в состав простого септаккорда, разрешается добавлять дополнительные тона, совпадающие с обертоновым составом исходного септаккорда (см. Гл. 1 § 6). Очевидно, что функциональная природа получившегося при этом аккорда идентична исходному септаккорду. Таким образом, каждый простой септаккорд является основой для целой группы аккордов с близким характером звучания.

Все разрешенные дополнительные тона для данного типа септаккорда называют его «надстройкой». При построении аккордов не обязательно использовать всю надстройку.

1. Надстройкой большого мажорного септаккорда являются: большая секста (шестая ступень), большая нона (девятая ступень), увеличенная ундецима (повышенная одиннадцатая ступень), большая терцдецима (тринадцатая ступень), энгармонически равная шестой ступени.

Например:



Альтерации (повышение или понижение на пол тона) ступеней запрещены.

2. Надстройкой большого минорного септаккорда являются: большая секста (шестая ступень), большая нона (девятая ступень), чистая ундецима (одиннадцатая ступень), большая терцдецима (тринадцатая ступень):



Альтерации ступеней запрещены.

3. Надстройкой малого мажорного септаккорда являются большая секста (шестая ступень), большая нона (девятая ступень), увеличенная ундецима (повышенная одиннадцатая ступень), большая терцдецима (тринадцатая ступень). Пятая ступень

может повышаться или понижаться на $\frac{1}{2}$ тона, девятая ступень также может повышаться или понижаться, одиннадцатая ступень может быть не повышена, тринадцатая ступень может понижаться.



4. Надстройкой малого минорного септаккорда являются большая нона (девятая ступень), чистая ундецима (одиннадцатая ступень), большая терцдецима (тринадцатая ступень).



Альтерации ступеней запрещены.

5. Надстройкой полууменьшенного септаккорда являются большая нона (девятая ступень), чистая ундецима (одиннадцатая ступень), малая терцдецима:



Девятая ступень может быть понижена.

6. Надстройкой уменьшенного септаккорда являются большая нона (девятая ступень), чистая ундецима (одиннадцатая ступень), малая терцдецима (тринадцатая ступень):



Альтерации ступеней запрещены.

Задание

1. Сольфеджировать простые септаккорды вместе с их надстройкой, аккомпанируя себе на фортепиано, по кварто-квинтовому кругу.
Например:



2. Сольфеджировать и играть на скрипке упр. 18—20 (Гл. X, п. 2). Играть следует только с аккомпанементом из аккордов, приведенных над нотной строчкой, который можно предварительно записать на магнитофон.

§ 3. Буквенно-цифровая система обозначения аккордов

В джазовой музыке аккорды принято записывать в условном буквенно-цифровом виде, который дает всю информацию об аккорде, кроме расположения. Расположение (аранжирование) аккорда отдается на волю исполнителя. В нашей стране используется система, опубликованная в [2] и в сокращенном виде приводимая ниже.



2. Если большая буква не имеет дополнительных знаков, это значит, что используется мажорное трезвучие: Малый мажорный септаккорд обозначается X₇



3. Малая буква рядом с большой буквой означает, что аккорд минорный: Малый минорный септаккорд обозначается X_{m7}



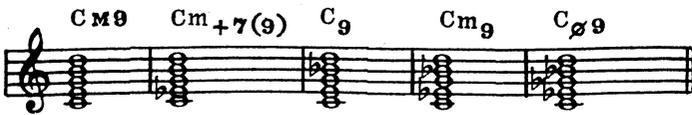
4. Большой мажорный септаккорд обозначается знаком M или словом maj Полууменьшенный септаккорд обозначается X_p



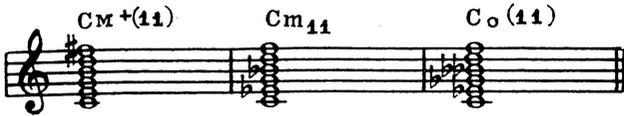
Большой минорный септаккорд обозначается X_{m+7} (X—обобщенная запись основного тона аккорда) Уменьшенный септаккорд обозначается X₀ или X_{dim}



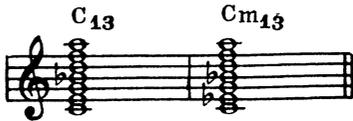
5. Запись X_{m9} ; X_{m+7} ; X_{m9} ; $X_{\emptyset 9}$; $X_{\emptyset 9}$ означает прибавленную к соответствующему септаккорду девятую ступень:



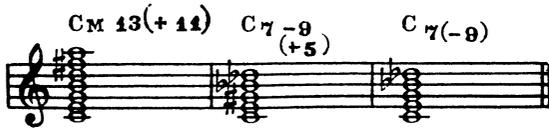
6. Запись $X_{m(+11)}$; $X_{m+7(9)}$; X_{+11} ; X_{m11} ; $X_{\emptyset(11)}$ означает прибавленную к соответствующему септаккорду девятую и одиннадцатую ступени. (Знаки «+» и «-» означают, что соответствующая ступень повышается или понижается):



7. Запись X_{m13} ; X_{13} ; X_{m13} ; $X_{\emptyset 13}$; $X_{\emptyset(13)}$ означает прибавленные к соответствующему септаккорду девятую, одиннадцатую и тринадцатую ступени:



8. Если внутри аккорда определенные ступени альтерируются, то это указывается в скобках:



9. Запись X_6 ; X_{m6} означает прибавленную к мажорному или минорному трезвучию большую сексту (шестую ступень):



10. Запись X_{69} ; X_{m69} означает прибавленную к мажорному или минорному трезвучию большую сексту и большую нону (шестую и девятую ступени):



11. Запись X_+ означает увеличенное трезвучие:



12. Слово «add» означает «добавить»:



13. Слово «pop» означает «без»:



14. Иногда в сложных аккордах бывает удобнее использовать «двухэтажное» обозначение. Например, вместо G_{13} (pop 3, pop 5) пишут $F_{M/G}$, что означает, что следует исполнить большой мажорный септаккорд, построенный от ноты *фа* с нотой *соль* в басу.

15. Часто используется ступенное, а не буквенное обозначение аккордов: I_m ; III_{m7} ; V_9 и т. д. При этом в начале записи указывается тональность.

16. Все знаки и цифры, написанные после 1-го знака, и цифры берутся в скобки:



§ 4. Аранжирование аккордов

Задача аранжирования аккордов состоит в расположении выбранных тонов из числа разрешенных для данной группы таким образом, чтобы получившееся звучание соответствовало поставленным художественным целям. Вряд ли можно сформулировать строгие правила, позволяющие это сделать, основным критерием является, музыкальное чутье и вкус. Однако, анализируя часто встречающиеся на практике аккорды, можно увидеть некоторые закономерности:

1. Допускается удваивать любые звуки аккорда.

2. Необязательно использовать все разрешенные ступени аккорда. Чаще всего опускается пятая ступень.

3. В аккордах X_{13} одиннадцатая ступень почти всегда берется повышенной.

4. Нежелательно использовать альтерированную ступень вместе с неальтерированной, хотя это и допустимо.

5. Нона обычно не прибавляется без сексты или септимы, а ундецима без сексты или септимы и ноны, терцдецима без ундецимы, ноны и септимы.

По расположению аккорды условно можно разделить на следующие группы:

1. Аккорды в тесном расположении. Расстояние между голосами не больше кварты, чаще это интервалы терции и секунды. Прима аккорда (бас) может быть вынесена вниз на любое расстояние,

но оптимальным является расстояние в две октавы, т. к. при этом обертоны баса совпадают с тонами аккорда (см. Гл. 1 § 6). Например:

C₆ C₆₉ Cm₉ Cm₇₍₊₉₎ C₉₍₋₅₎ C_{13(+11, non 5)} C₇₍₋₉₎ C_{♭9}

Очень распространенными в этой группе являются так называемые блок-аккорды — аккорды, занимающие объем ровно в октаву и состоящие из пяти звуков, причем верхний звук дублируется октавой ниже.

2. Аккорды в широком расположении, занимающие объем примерно в две октавы. Обычно в двух нижних голосах прима и септима аккорда; остальные голоса формируются из оставших разрешенных звуков. Например:

C_{7(69, non 5)} C_{7(-9, non 5)} C₇₍₋₉₎ C₉ Cm₉ C_{♭(6-)}

3. Аккорды в широком расположении, занимающие объем примерно в три октавы и более. При этом в нижних голосах чаще прима, квинта и децима аккорда.

Cm₉ F₁₃₍₊₁₁₎ C_{7(-9, non 5)} Dm₁₁

4. Аккорды в смешанном расположении. Образуются из аккордов в тесном расположении (чаще 4-х или 5-ти голосных) путем вынесения второго или третьего голоса снизу на октаву вниз.

тесное смешан. тесное смешан.

5. Кластеры. Это созвучия, интервалы между соседними звуками которых — большие и малые секунды. В сущности, это некий лад или его часть, взятый одновременно.

Глава III

ОСНОВЫ РИТМИКИ

§ 1. Чувство «свинга» и основные приемы, его вызывающие

Исполнение джазовой музыки неразрывно связано с возникновением особого ритмического чувства, называемого чувством «свинга». Оно заключается в возникновении ощущения подъема, избытка энергии, динамического напора, движения вперед и сопровождается яркими положительно окрашенными эмоциональными переживаниями.

Существует ряд предпосылок, вызывающих чувство «свинга». Это использование триольного пунктирного ритма, акцентирование отдельных нот, так называемый «блуждающий акцент» и синкопирование [3]. Однако, само по себе использование этих средств недостаточно. Чрезвычайно важным является правильное их использование, которое заключается в практически неуловимых сознанием определенных микроотклонениях от метра.

Одним из важнейших таких приемов является задержка или оттяжка на очень малый, но точный промежуток времени определенных долей такта. Так, почти всегда оттягиваются вторая и четвертая доли в четырехдольном такте, синкопы и акцентуемые ноты. Наиболее выразительным, но и очень трудным приемом является смещение на величину такой задержки всего метра у пианистов в правой руке относительно левой, а у солистов — относительно аккомпанирующей группы. В хороших ансамблях этот прием используется музыкантами поочередно, например, несколько тактов это делает солист, затем басист, барабанщик и т. д.

Наибольшую трудность для музыкантов составляет определение величины этой задержки, ибо роль сознания здесь минимальна. Для этого нужна определенная природная одаренность, инту-

иция, острое чувство малых промежутков времени. Однако, чувство «свинга» хорошо поддается развитию как путем специальных упражнений, так и при многократном прослушивании джазовых грамзаписей и совместном музицировании с хорошо свингующими музыкантами.

Другим приемом является постепенное, неосознаваемое слушателем микрозамедление темпа в течение фразы. С началом новой фразы темп восстанавливается. Причем в ансамблевой игре ритм-секция может держать темп неизменным, тогда как солист на этом фоне осуществляет «растяжение» темпа, либо наоборот, ритм-секция или один из музыкантов придерживает темп на общем неизменном фоне.

Иногда какая-нибудь часть джазовой композиции, чаще всего часть «В» в форме «ААВА» исполняется в чуть более медленном темпе.

Такое параллельное использование оттяжек, смещений, замедлений и восстановлений темпа в пределах доли, такта, фразы, периода, композиции и создает ту ритмическую динамику, напряжение, которое так выгодно отличает исполнительскую манеру джазовых музыкантов.

Задание

Многократно прослушать грамзаписи свингующих джазовых коллективов, например, оркестров Каунта Бейси (Д1), Дюка Эллингтона (Д2), Олега Лундстрема (Д3), ансамблей Луи Армстронга (Д4), Эрrolла Гарнера (Д5), Николая Левиновского (Д6), отмечая приемы, вызывающие чувство «свинга».

§ 2. Метрические соотношения

Любая ритмическая фигура строится на основе комбинации отрезков длительности, кратных такту. Степень кратности может быть самой различной, точно так же возможны комбинации фигур из длительностей разной кратности. Поэтому преж-

де всего необходимо научиться свободно делить самый распространенный в джазовой практике четырехдольный такт на равные отрезки времени разной кратности:

	Степень кратности
1) 	4
2) 	5
3) 	6
4) 	8

5)		12
6)		16
7)		20
8)		24
9)		32

Необходимо также легко уметь комбинировать длительности разной кратности

10)		триоли восьмые и четвертные
11)		триоли и дуоли
12)		триоли и квартоли
13)		триоли и секстоли
14)		триоли и октоли
15)		квартоли и квинтоли
16)		квартоли и секстоли
17)		октоли и секстоли
18)		половина и секстоли
19)		половина и октоли

Методические указания ко всем заданиям, приведенным в этой главе

1. При выполнении ритмических упражнений следует помогать себе, отсчитывая метр правой ногой. При этом, первая доля отсчитывается носком, вторая — пяткой, третья — носком, немного развернутым внутрь, четвертая — пяткой, первая — носком в исходном положении и т. д. Такой способ позволяет импровизатору при построении сложных полиритмических фигур ориентироваться в том, какая доля такта протекает в данный момент.

2. Все упражнения должны быть пройдены три раза. Первый раз — в сопровождении электронного метронома (механический метроном любой марки не обладает необходимой точностью отсчета). На этом этапе необходимо добиться абсолютно точного, «чеканного» выполнения всех упражнений. Второй раз — в сопровождении подходящих по темпу джазовых грамзаписей. Необходимо добиться полной синхронности с исполняемой музыкой. Третий раз — без сопровождения, но осуществляя самоконтроль путем записи на магнитофон и последующего прослушивания. На этом этапе необходимо добиться ощущения «свинга».

3. Все упражнения, кроме упражнений § 4, целесообразно выполнять с надетыми на пальцы левой руки наперстками, путем выстукивания ими

по вертикальной плоскости. В некоторых упражнениях указаны пальцы, которыми они должны выполняться.

Задание

1. Выполнить следующие упражнения, начиная от темпа $\text{♩} = 76$ и до предельно возможного:

а) Кратности 4, 8, 16, 32.

1) 1) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 2 & 3 \end{matrix}$

2) 2) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 \end{matrix}$

3) 3) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 \end{matrix}$

4) 4) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 \end{matrix}$

5) 5) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 \end{matrix}$

6) 6) $\begin{matrix} 1 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$

7) 7) $\begin{matrix} 1 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$

8) 8) $\begin{matrix} 1 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$

9) 9) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$

10) 10) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$

11) 11) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$

12) 12) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 \end{matrix}$

13) 13) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$

14) 14) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$

15) 15) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$

16) 16) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$

17) 17) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$

18) 18) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$

б) Кратности 12; 24; 20;

1) 1) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$

2) 2) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 1 & 2 & 3 & 1 & 2 & 3 & 1 & 2 & 3 \end{matrix}$

3) 3) $\begin{matrix} 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 \end{matrix}$

4) 4) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$

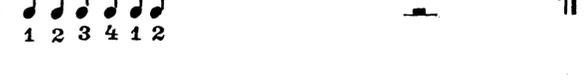
5) 

6) 

7) 

8) 

9) 

10) 

11) 

12) 

13) 

в) Комбинации разных кратностей.

1) 

2) 

3) 

4) 

5) 

6) 

7) 

8) 

9) 

10) 

2. Выполнить упражнения 1—19, приведенные в тексте § 2.

§ 3. Основные ритмические фигурации на основе триольного метра

В четырехдольном такте всегда акцентируется вторая и четвертая доли:

$\frac{4}{4}$ 

Наиболее распространенный ритм — триольный. В нем также сохраняется акцент и оттяжка на 2-ю и 4-ю доли такта:



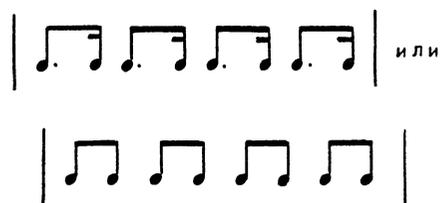
На основе триольного ритма формируется триольный пунктирный ритм:



или



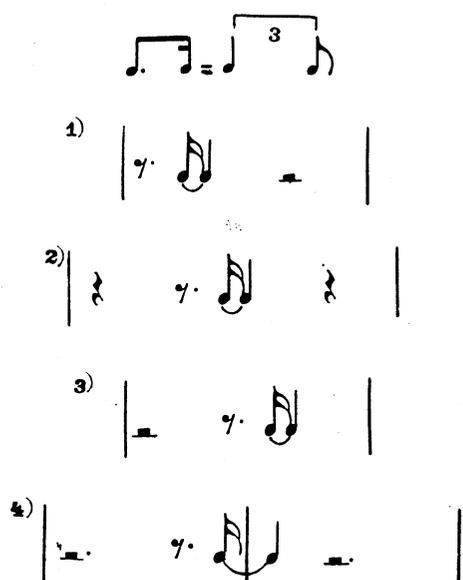
Пунктирный ритм условно записывается следующим образом:



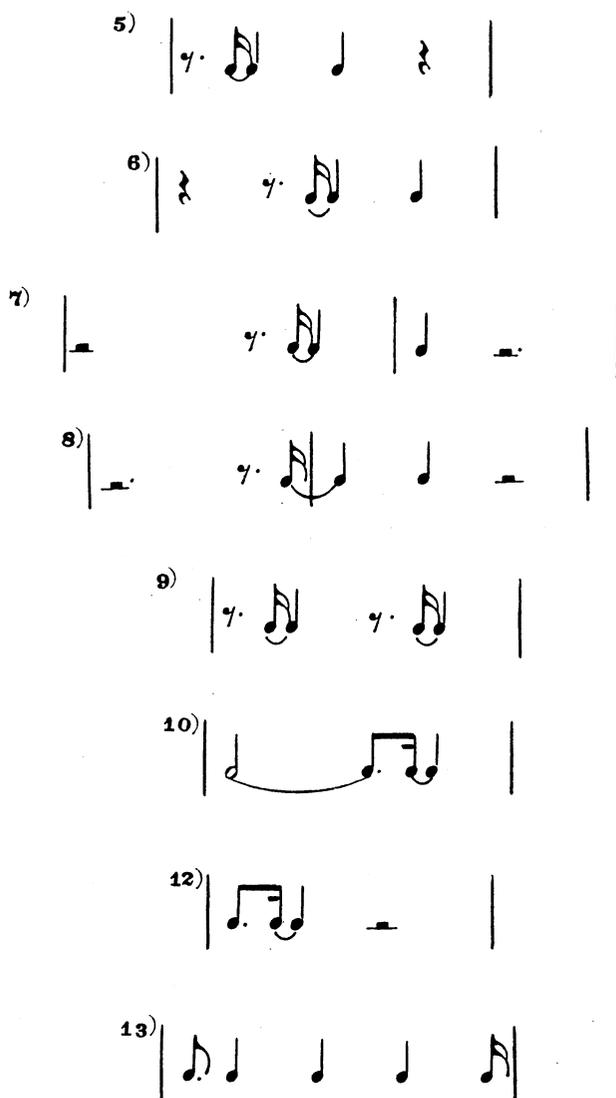
При этом перед началом произведения указывается расшифровка:



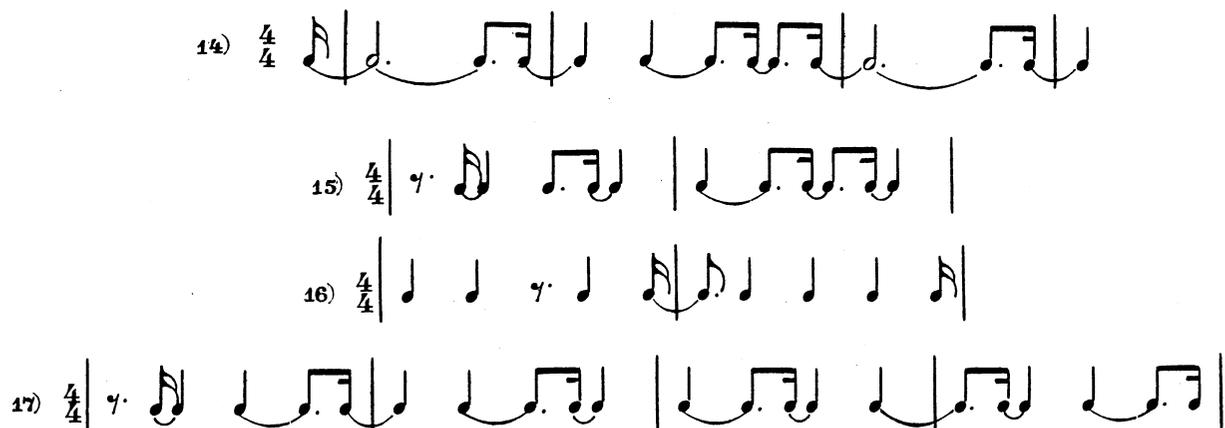
На основе пунктирного ритма можно получить ряд синкоп:



Комбинируя синкопированные и несинкопированные доли, получим ряд элементарных ритмических фигур:



Используемые в практике ритмические конфигурации получаются путем сочетания всех фигур, полученных выше. Особенно часто они используются в аккомпанементе. Например:



При построении мелодических фигураций часто встречаются комбинации триольных пунктирных и квартольных фигур, например:



Задание

Приведенные в данном параграфе примеры 1—18 выучить и отработать с метрономом как пальцами левой руки, так и смычком.

§ 4. Блуждающий акцент

В процессе исполнения солист, как правило, слегка акцентирует отдельные ноты, что образует подвижный ритмический рисунок, наложенный на мелодическую линию.

Такой рисунок образуется путем комбинирова-

ния определенных фигур. При этом не должно быть двух акцентов подряд, а в длинных фразах нужно избегать использования повторяющихся фигур. Блуждающий акцент исполняется несильной жесткой атакой.

1)  | Акцент на 1^{ую} долю триоли.

2)  | Акцент на 2^{ую} долю триоли.

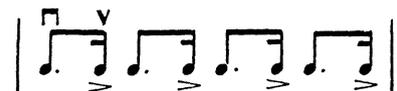
3)  | Акцент на 3^{ью} долю триоли.

4)  |

5)  |



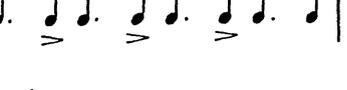
6)  | Акцент на 1^{ую} долю пунктирного ритма.

7)  | Акцент на 2^{ую} долю пунктирного ритма.

8)  |  | Группировка из 4^{ех} по три.

9)  |

10)  |

11)  |  |

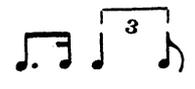
12)  | Румба

13) 
 14) 
 Варианты Босса-новы

Задание

Выучить и отработать до автоматизма исполнение смычком ритмических фигур этого параграфа. Темп от $\text{♩} = 80$ и выше. Следить за тем, чтобы перед акцентуемой нотой звук не прерывался.

§ 5. Примеры ритмических фигур, используемых при импровизации



1) 

2) 

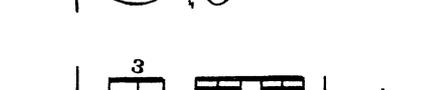
3) 

4) 

5) 

6) 

7) 

8) 

9) 

10) 

11)  | **Переход в „дубль-темпа“**

12)  | **Выход из „дубля-темпа“**

Задание

Фигуры этого параграфа отработать как пальцами левой руки, так и смычком.

Глава IV

ГАРМОНИЧЕСКИЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ. ГАРМОНИЗАЦИЯ

§ 1. Функциональные связи аккордов. Голосоведение

Каждый аккорд обладает набором функциональных связей, т. е. способностью соединяться с другими аккордами, образуя гармонические последовательности. Связи между аккордами осуществляются с помощью либо общих тонов, либо обертонов и унтертонов, возникающих, как уже говорилось, в слуховом аппарате человека, обладающего музыкальным слухом. От количества таких общих звуков и от их интенсивности зависит качество связи, воспринимаемое нами как более или менее естественное (хотя привычка к определенным последовательностям тоже играет свою роль).

Обертоново-унтертоновый состав аккорда совпадает с набором разрешенных ступеней для данного типа септаккорда, и для правильного построения связи (т. е. для правильного голосоведения) необходимо стремиться, чтобы общие для двух сопрягаемых аккордов тоны, обер- и унтертоны оставались на месте. Остальные голоса должны идти на ближайшие разрешенные ступени последующего аккорда, следует избегать скачков голосов внутри аккорда более чем на кварту, а также их исчезновения. Каждый голос должен образовывать приемлемую мелодическую линию. (Сказанное не относится к последовательностям блок-аккордов, где каждый голос движется параллельно мелодическому.) При выполнении этих правил сопрягаются любые аккорды — запрещенные комбинации отсутствуют.

По качеству восприятия сопряжения аккордов делятся на «замены», «движение по квинтовому кругу» и «скачки».

§ 2. Замены

Заменами называют аккорды с одинаковыми или почти одинаковыми функциональными связями. Такие аккорды состоят из одних и тех же тонов и ближайших обер- и унтертонов. Поэтому в гармонических последовательностях такие аккорды являются взаимозаменяемыми. Рассмотрим, например, септаккорды C_m ; E_{m7} и A_{m7} и C_{m7} ; E^b_m и A^b_m вместе с их основными обер- и унтертонами:



Как видим, их спектры полностью совпадают, и аккорды в каждой из этих групп являются ближайшими заменами и называются заменами по медиантам мажора в первом случае, и по медиантам минора — во втором.

Итак, большой мажорный септаккорд можно заменить малыми минорными, расположенными на большую терцию выше или на малую терцию ниже основного тона исходного септаккорда. Например: в последовательности $II_{m7} - V_7 - I_M, I_M$ можно заменить на VI_{m7} или на III_{m7} ; при этом получим две новые последовательности: $II_{m7} - V_7 - VI_{m7}$ и $II_{m7} - V_7 - III_{m7}$. Соответственно, малый минорный септаккорд можно заменить большим мажорным, расположенным на малую терцию выше или на большую терцию ниже исходного септаккорда.

Существуют и более далекие замены аккордов. Рассмотрим, например, малый мажорный септаккорд C_7 с его более слабыми обертонами des_1 ; ges_1 ; f_2 ; aes_2 . Использование вместо обертона f_{is_2} находящегося рядом, но более слабого обертона f_2 , позволяет заменить C_7 на G^b_7



а использование обертонов ges_1 и des_2 — C_7 на G^b_7



Таким образом, малый мажорный септаккорд можно заменить малым минорным, находящимся на чистую квинту выше его основного тона, или малым мажорным, находящимся на тритон выше или ниже. Первая замена называется квинтовой, вторая — тритоновой. Тритоновая замена в силу свежести и остроты звучания получила особо широкое применение.

В принципе, возможны и еще более далекие замены, но на практике они большого применения пока не получили.

Приведем пример на использование квинтовой и тритоновой замен:

В последовательности $II_{m7} - V_7 - I_7$, заменив V_7 на II^b_7 (тритоновая замена), а I_7 на V_{m7} (квинтовая замена), получим: $II_{m7} - II^b_7 - V_{m7}$.

Заменяющий аккорд может не только следовать вместо замененного, но и предшествовать или последовать ему. Например: $II_{m7} - II_7 - V_{m7} - I_7$.

Где и как используются замены?

Во-первых, замены применяются солистом в импровизации, что позволяет трактовать текущий аккорд несколькими способами и, следовательно, использовать для его «обыгрывания» мелодические

конфигурации, лады, арпеджио соответствующие заменяющим аккордам. Это дает возможность до бесконечности разнообразить мелодическую линию. Например:

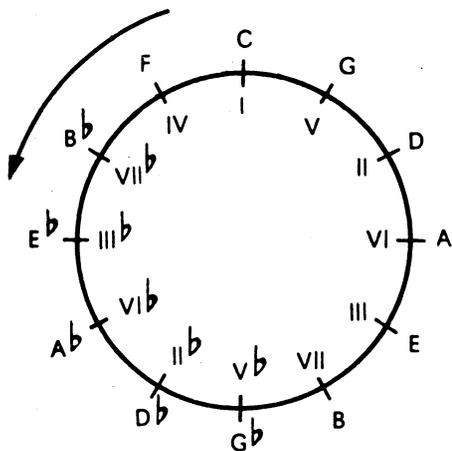


В первом такте здесь фактически обыгрывается на C_7 , а его квинтовая замена — G_{m7} , а во втором — тритоновая — F_7 , хотя в аккомпанементе по-прежнему остается C_7 .

Во-вторых, в практике гармонизации мелодии использование замен позволяет обогащать гармоническое сопровождение, находить нетривиально звучащие последовательности. В этой области применения принципы замены можно трактовать несколько шире: так как утрата некоторых функциональных связей в зависимости от контекста не всегда отражается на качестве связи, то любой аккорд можно пробовать заменить любым, расположенным на II^b ; VI^b ; VI ; I ; III^b ; III ступенях, но при этом как допустимость самой замены, так и тип заменяющего септаккорда, его состав, альтерации и аранжировка должны тщательно контролироваться на слух.

§ 3. Движение по квинтовому кругу

Это самый естественный и самый распространенный в европейской музыке вид сопряжения аккордов. Заключается он в том, что аккорд, расположенный на ступени, выбранной за первую, передвигается в аккорд, расположенный на четвертой, который, в свою очередь, передвигается в аккорд, расположенный относительно него на четвертой ступени или на пониженной седьмой относительно первоначального аккорда и т. д. Таким образом, можно последовательно обойти весь квартово-квинтовый круг. Движение осуществляется против часовой стрелки. На ступенях квинтового круга могут располагаться любые аккорды.



Если первую ступень принять за тонику (Т), то пятая является доминантой (Д), вторая — двойной доминантой (2Д), шестая — тройной (3Д) и

§ 4. Скачок

Скачком называется переход аккорда в аккорд, не входящий в предыдущие две категории. Это наиболее трудно воспринимаемые сопряжения, требующие дальнейшего гармонического движения, снимающего возникшее напряжение. Чаще всего скачки появляются в начале гармонической последовательности. По этому признаку замены надо трактовать как скачки.

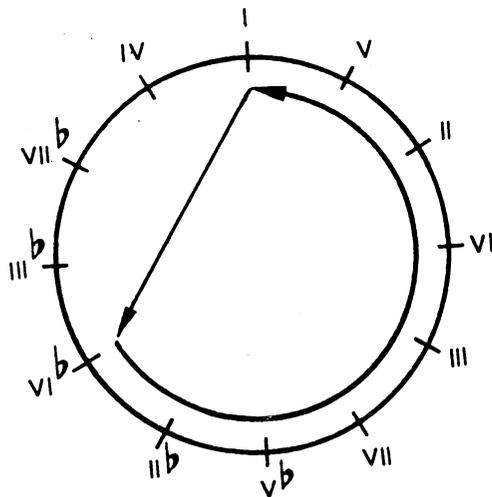
Примеры скачков в гармонических последовательностях:



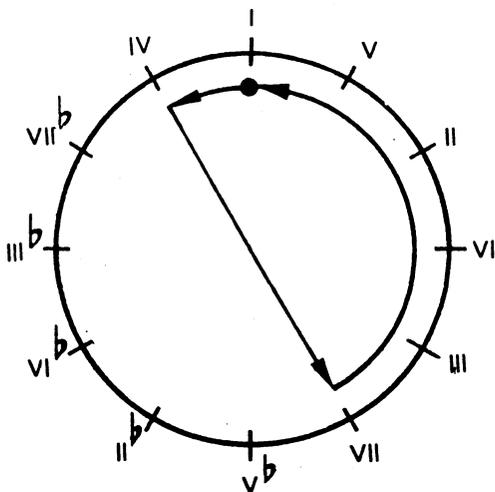
Здесь скачки возникают между первым и вторым тактами, а дальше гармоническая последовательность идет по ступеням квинтового круга.

§ 5. Сокращение и удлинение ступенных последовательностей [8]

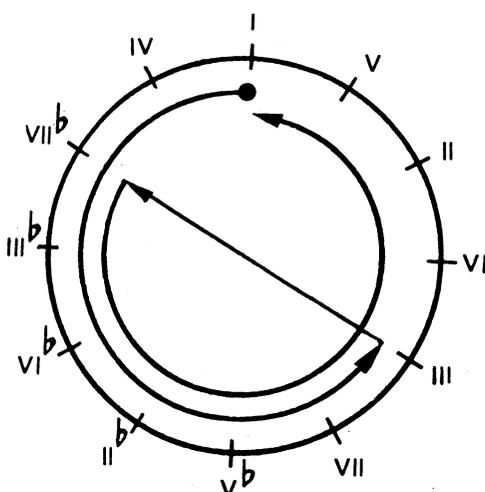
а) Сокращение ступенной последовательности с помощью скачка. Вслед за I ступенью может следовать скачок в любую точку квинтового круга, а затем поступенное движение в исходную точку.



б) Сокращение и удлинение ступенной последовательности путем замены через тритон:

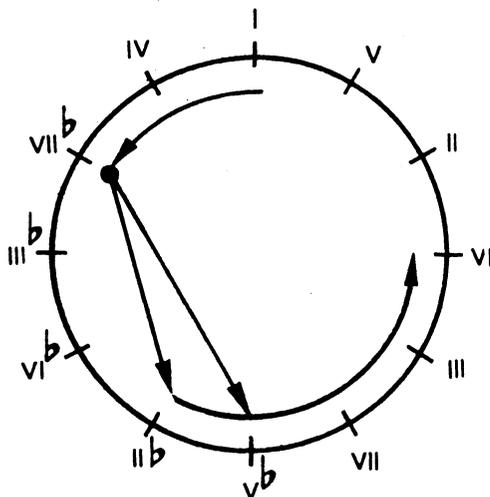


Сокращение последовательности.

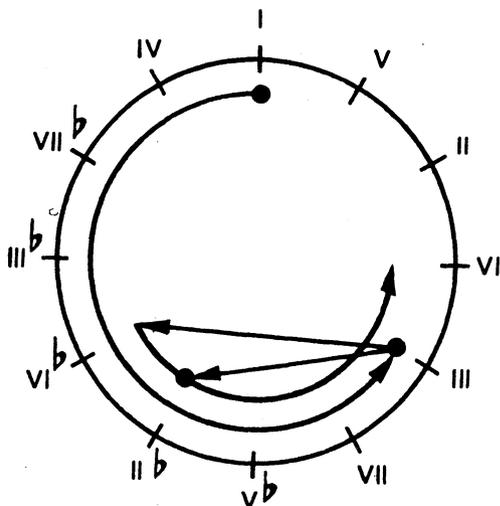


Удлинение последовательности.

в) Сокращение ступенной последовательности путем замены по медиантам минора.



г) Удлинение ступенной последовательности путем замены по медиантам мажора.



§ 6. Стандартные гармонические последовательности

Почти все гармонические последовательности в джазовой музыке могут быть сведены либо к вышеупомянутым способам движения по ступеням квинтового круга, либо к движению по ступеням диатоники и их комбинациям. Наиболее часто встречающиеся полученные таким способом последовательности носят название «стандартных». Некоторые из них приводятся ниже.

а) Последовательности, основанные на поступенном обходе квинтового круга:

- 1) $I_7 \rightarrow IV_7 \rightarrow VII_7^b \rightarrow III_7^b \rightarrow \dots$ и т. д.
- 2) $I_{m7} \rightarrow IV_7 \rightarrow VII_{m7}^b \rightarrow III_7^b \rightarrow \dots$ и т. д.

Если в каждой из этих последовательностей каждый второй аккорд заменить по тритону, то получим нисходящие хроматические последовательности:

- 3) $I_7 \rightarrow VII_7 \rightarrow VII_7^b \rightarrow VI_7 \rightarrow VI_7^b \rightarrow \dots$ и т. д.
- 4) $I_{m7} \rightarrow VII_7 \rightarrow VII_{m7}^b \rightarrow VI_7 \rightarrow VI_{m7}^b \rightarrow \dots$ и т. д.
- 5) $I_M \rightarrow VII_7 \rightarrow VII_M^b \leftarrow VI_7 \rightarrow VI_M^b \rightarrow \dots$ и т. д.

Более изысканная последовательность:

- 6) $I_{m7} \rightarrow IV_7 \rightarrow VII_{m7} \rightarrow III_7 \rightarrow VII_7^b \rightarrow III_7^b \rightarrow \dots$ и т. д.

Каждая вторая доминанта может быть пропущена:

- 7) $I_7 \rightarrow VII_7^b \rightarrow VI_7^b \rightarrow V_7^b \rightarrow \dots$ и т. д.

б) Последовательности, используемые в начале периода:

- 1) $I_M \rightarrow III_0^b \rightarrow II_{m7} \rightarrow V_7$
- 2) $I_M \rightarrow II_0^b \rightarrow II_{m7} \rightarrow V_7$
- 3) $I_M \rightarrow VI_{m7} \rightarrow II_{m7} \rightarrow V_7$
- 4) $I_M \rightarrow IV_7 \rightarrow I_M \rightarrow I_7$
- 5) $I_M \rightarrow I_7 \rightarrow IV_M \rightarrow V_0^b$
- 6) $I_M \rightarrow IV_M \rightarrow III_{m7} \rightarrow VI_7$
- 7) $III_{m7} \rightarrow VI_7 \rightarrow II_{m7} \rightarrow V_7$

в) Последовательности, используемые в конце периода (кадансы):

- 1) $II_{m7} \rightarrow V_7 \rightarrow \begin{matrix} \nearrow I_M \\ III_{m7} \\ \searrow VI_{m7} \end{matrix}$
- 2) $II_{m7} \rightarrow II_7^b \rightarrow \begin{matrix} \nearrow I_M \\ III_{m7} \\ \searrow VI_{m7} \end{matrix}$
- 3) $II_{m7} \rightarrow VII_7^b \rightarrow \begin{matrix} \nearrow I_M \\ III_{m7} \\ \searrow VI_{m7} \end{matrix}$
- 4) $II_{m7} \rightarrow IV_{m7} \rightarrow \begin{matrix} \nearrow I_M \\ III_{m7} \\ \searrow VI_{m7} \end{matrix}$
- 5) $II_{m7} \rightarrow III_7 \rightarrow \begin{matrix} \nearrow I_M \\ VI_{m7} \end{matrix}$
- 6) $VI_7^b \rightarrow V_7 \rightarrow \begin{matrix} \nearrow I_M \\ III_{m7} \\ \searrow VI_{m7} \end{matrix}$
- 7) $VI_7^b \rightarrow II_7^b \rightarrow \begin{matrix} \nearrow I_M \\ III_{m7} \\ \searrow VI_{m7} \end{matrix}$
- 8) $II_7^b \rightarrow V_7 \rightarrow \begin{matrix} \nearrow I_M \\ III_{m7} \\ \searrow VI_{m7} \end{matrix}$

г) Последовательности, основанные на движении по ступеням диатоники:

- 1) $I_M \rightarrow II_{m7} \rightarrow III_{m7} \rightarrow IV_M$
- 2) $IV_M \rightarrow III_{m7} \rightarrow II_{m7} \rightarrow II_7^b \rightarrow I_M$
- 3) $IV_M \rightarrow III_{m7} \rightarrow III_0^b \rightarrow II_{m7} \rightarrow II_7^b \rightarrow I_M$

Более подробные сведения о стандартных гармонических последовательностях приведены в [2].

Задание

Изучению стандартных гармонических последовательностей необходимо уделить достаточное внимание, чтобы научиться «чувствовать» движение голосов как по горизонтали, так и по вертикали. Приводимые ниже упражнения являются логическим следствием упр. 18 и 19 (Гл. X) и на примере нескольких последовательностей показывают, как должна вестись работа. Их нужно сольфеджировать, аккомпанируя себе на фортепиано. Упражнения для остальных последовательностей должны быть составлены учащимися самостоятельно по аналогии с приведенными. Надо иметь в виду, что на ступенях стандартных последовательностей могут располагаться не только простые септаккорды, как это указано в тексте параграфа, но и любые другие аккорды.

Над нотным рисунком приведены аккорды, которые должны использоваться в аккомпанементе; под нотным рисунком в отдельных случаях — движение ступеней.

1. Последовательность $I_7 \rightarrow IV_7 \rightarrow VII_7^b \rightarrow III_7^b$ и т. д.

а) Горизонталь

1) $C_7 \quad F_7 \quad B^b_7 \quad E^b_7 \quad A^b_7 \quad D^b_7$

2) $C_7 \quad F_7 \quad B^b_7 \quad E^b_7 \quad A^b_7 \quad D^b_7$

3) $C_7 \quad F_7 \quad B^b_7 \quad E^b_7 \quad A^b_7 \quad D^b_7$

4) C_7 F_7 B^b_7 E^b_7 A^b_7 D^b_7 и т.д.
 7 3 7 3 7 3

6) C_9 F_7 B^b_7 E^b_7 A^b_7 D^b_7 и т.д.
 +11 1 +11 1 +11 1

5) C_7 F_7 B^b_7 E^b_7 A^b_7 D^b_7 и т.д.
 9 5 9 5 9 5

7) C_{+11} $F_7(\frac{9}{6})$ B^b_{+11} $E^b_7(\frac{9}{6})$ A^b_{+11} $D^b_7(\frac{9}{6})$ и т.д.
 13 9 13 9 13 9

б) Вертикаль

1) C_7 F_{+11} B^b_7 E^b_{+11} и т.д.

2) C_9 F_{+11} B^b_9 E^b_{13} и т.д.

3) C_{+11} F_9 B^b_{+11} E^b_9 и т.д.

4) C_{13} F_{+11} B^b_{13} E^b_{11} и т.д.

2. Последовательность $I_{m7} \rightarrow VII_7 \rightarrow VII^b_{m7} \rightarrow VI_7$ и т.д.

а) Горизонталь

1) Cm_7 B_7 B^bm_7 A_7 и т.д.
 1

4) Cm_7 B_7 B^bm_7 A_7 и т.д.
 7 7

2) Cm_7 B_7 B^bm_7 A_7 и т.д.
 3 3

5) Cm_9 B_9 B^bm_9 A_9 и т.д.
 9 9

3) Cm_7 B_7 B^bm_7 A_7 и т.д.
 5 5

6) Cm_{11} B_{+11} B^bm_{11} A_{+11} и т.д.
 11 +11

7) Cm_{13} $B_{13(+11)}$ B^bm_{13} $A_{13(+11)}$ и т.д.
 13 13

б) Вертикаль

1) Cm₇ B₇ Bbm₇ A₇ и т.д.

2) Cm₉ B₉ Bbm₉ A₉ и т.д.

3) Cm₁₁ B₊₁₁ Bbm₁₁ A₊₁₁ и т.д.

4) Cm₁₃ B₁₃₍₊₁₁₎ Bbm₁₃ A₁₃₍₊₁₁₎ и т.д.

3. Последовательность II_{m7} → VII₇ → I_m

б) Вертикаль

1) Dm₇ Bb₇ Cm C#m₇ A₇ Bm₇ и т.д.

2) Dm₇ Bb₇ Cm C#m₇ A₇ Bm₇ и т.д.

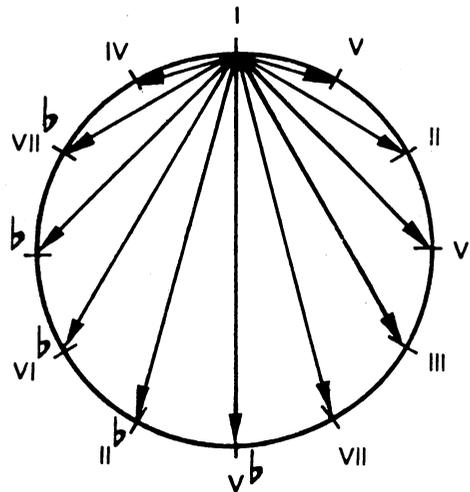
3) Dm₉ Bb₉ Cm C#m₉ A₉ Bm₇ и т.д.

4. На стандартные гармонические последовательности сочинять короткие мелодические фразы.

§ 7. Гармонизация мелодии

В основу гармонической последовательности, сопровождающей мелодию, должен быть положен ступенной оборот, сформированный в соответствии с принципами, изложенными в предыдущих параграфах.

Если исходная точка — I ступень, то за ней следует скачок в одну из любых возможных 11 ступеней, а затем возврат в исходную точку к концу предложения или фразы, либо с сокращением, либо с удлинением оборота.



Некоторые звенья этой цепи могут быть опущены, например, гармоническая последовательность может начинаться сразу со скачка, а не с I ступени.

Гармоническая последовательность может завершаться не в исходной ступени, а раньше. Это приведет к модуляции, так что новый музыкальный эпизод начнется в новой тональности. Так можно осуществлять секвенционное развитие гармонического сопровождения. Возможны буквальные повторения отдельных отрезков гармонической цепи, особенно, если мелодия тоже повто-

ряется. Необязательно гармонизовать каждый звук мелодии — один и тот же аккорд может сопровождать отрезки мелодии длительностью в такт и более.

Но всегда необходимо помнить — ступенная последовательность и аккорды, размещенные на ее ступенях, должны быть подобраны таким образом, чтобы звуки мелодии являлись разрешенными в семействе сопровождающего аккорда.

Для иллюстрации произведем гармонизацию гаммы C-dur с добавленной пониженной седьмой ступенью одиннадцатью возможными способами.



1	I _M	V ₇	I ₇	IV _M	III _{m7}	VI _{m6}	II ₇₍₊₅₎	V ₇	I _M
2	I _M	II ₇	V ₁₃₍₊₁₁₎	I _{m11}	IV ₉	VII _{bM}	III _{b7}	V ₇	I _M
3	I _M	VI _{m7}	II _{m9}	V ₇	I _M	IV ₇	VII _{b7}	V ₇	I _M
4	I _M	III ₇	VI _{m7}	II _{m7}	V ₇	III _{m11}	VII _{b7}	II _{b7}	I _M
5	I _M	VII ₇	VII _{b+11}	VI ₇₍₋₉₎	II _{m11}	V ₉	III _{b7}	II _{b7}	I _M
6	I _M	V _{b7(-9)}	VII _{m7}	III ₇₍₊₅₎	VI _{m7}	II ₉	V _{b9}	IV ₊₁₁	I _M
7	I _M	II _{b7(-9)}	V _{b7m7}	VII ₉	III ₇₍₊₉₎	VI _{m7}	VI _{b7}	V ₇	I _M
8	I _M	VI _{b+11}	II _{b7m7}	V _{b7m7}	VI _{m7}	II ₇	IV _{m11}	II _{b7}	I _M
9	I _M	III _{b9(add13)}	II _{m9}	VII _{b7}	III _{m7}	VI ₇	V ₇₍₊₉₎	II _{b7}	I _M
10	I _M	VII _{b7}	III _{b7(+5)}	VI _{bM}	II _{b+11}	V _{b7m11}	V _{b9}	IV ₉	I _M
11	I _M	IV ₇	VII _{b+11}	III _{bM9}	II _{m11}	II _{b9 13}	I ₇	II _{b7}	I _M

Задание

Произвести гармонизацию нисходящей гаммы C-dur с добавленной пониженной второй ступенью одиннадцатью возможными способами.

Ключевыми аккордами здесь являются 1-й аккорд 1-го такта (минорная субдоминанта — II_{m7}), 1-й аккорд 3-го такта (тоника — I_M), 1-й аккорд 5-го такта (минорная субдоминанта — II_{m7}), 1-й аккорд 7-го такта (тоника — I_M) и 1-й аккорд 9-го такта, представляющий собой минорную субдоминанту (II_{m7}) новой тональности.

В исходном варианте гармонизации в первых двух тактах гармония повторяется: $II_{m7} V_7 | II_{m7} V_7 |$. Чтобы избежать однообразия в первом варианте гармонического обогащения — во 2-м такте используется тритоновая замена — V ступень заменяется II^b . Нота f_1 в теме является 13-й ступенью по отношению к основному тону — aes . Следовательно, здесь должен быть использован мажорный ундецимаккорд A^b_{+11} (см. Гл. II § 5). В 3-м и 4-м такте вместо тривиальной последовательности $I_M V_7 | I_M VI_7 |$ используется сначала один шаг по квинтовому кругу $I_M IV_7 |$, а затем нисходящая

хроматическая последовательность — вводный блок в первый аккорд пятого такта $III_{m7} III^b_7 | II_{m7} \dots$. В 7-м и 8-м тактах использована диатоническая последовательность $II_{m7} \rightarrow III^b_{m7} \rightarrow III_{m7}$, заполняющая промежуток между 1-м аккордом 7-го такта — I_M и 1-м аккордом 9-го такта $IV^{\#}_{m7}$ (являющимся одновременно II_{m7} в новой тональности).

Во втором варианте гармонизации использованы только диатонические последовательности:

$$\begin{aligned}
 & | II_{m7} III_{m7} | IV_M V_7 | I_M II_{m7} | III_{m7} III^b_0 | \\
 & | II_{m7} III_{m7} | IV_M V_7 | I_M II_{m7} | III^b_{m7} III_{m7} | IV^{\#}_{m7} (II_{m7}) \dots
 \end{aligned}$$

Задание

Произвести гармоническое обогащение первых восьми тактов песни Дж. Гершвина «Человек, которого я люблю».

Глава V

ЛАДОВАЯ ОСНОВА ДЖАЗА

§ 1. Соотношение между аккордами и ладами

Выше уже упоминалось, что при воздействии простого септаккорда на слуховой аппарат музыкального человека в нем образуется ряд обертонов, которые, по мере удаления их вверх от септаккорда, располагаются все плотнее и плотнее, а амплитуды их в целом уменьшаются. Через октаву от септаккорда обертоны начинают располагаться уже через каждые полтона, но амплитуды их настолько малы, что только немногие музыканты, обладающие исключительно острым гармоническим слухом, способны ощущать их. Большинство же достаточно хороших музыкантов чувствуют обертоны, расположенные в пределах ближайшей октавы к септаккорду, где они образуют «надстройку», о которой говорилось в главе об аккордах.

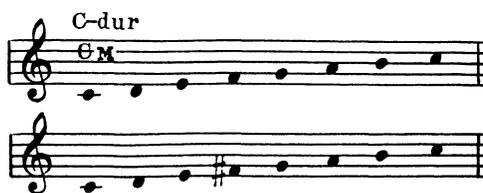
Если тона септаккорда и тона, входящие в «надстройку», расположить рядом, то образуется звукоряд, из которого путем выборки определенных тонов могут быть сформированы различ-

ные лады, используемые впоследствии для построения мелодических фигураций, «обыгрывающих» данный аккорд. Чем более слабые обертоны входят в звукоряд, тем более сложные и изысканные лады можно построить — вплоть до хроматических и «атональных», хотя «атональными» они кажутся только слушателю с недостаточно острым слухом.

В целом, развитие джаза и шло по пути освоения все более сложных ладов, хотя всегда были музыканты, намного опережавшие свою эпоху. Поэтому, строго говоря, нельзя сопоставить определенному стилю определенные лады, как это условно сделано в §§ 2, 3 и 4 с методической целью, можно говорить лишь об преобладающих тенденциях в применении тех или иных ладов и их комбинаций в ту или иную эпоху.

Ниже рассмотрены лады, состав которых только в немногих случаях выходит за рамки надстройки соответствующего септаккорда.

1. Большой мажорный септаккорд:



ионийский лад (натуральный мажор)

лидийский лад

2. Большой минорный септаккорд:



мелодический минор

гармонический минор

3. Малый мажорный септаккорд:



миксолидийский лад

миксолидийский с повышенной IV ступенью

миксолидийский с пониженной II ступенью



миксолидийский с пониженными II и VI степенями



увеличенный лад (целотонная гамма)



уменьшенный лад — I вариант (лад Римского-Корсакова)



уменьшенный лад — II вариант

4. Малый минорный септаккорд



эолийский лад (натуральный минор)



дорийский лад



фригийский лад

5. Полууменьшенный септаккорд



локрийский лад



локрийский лад с повышенной II ступенью

6. Уменьшенный септаккорд



уменьшенный лад — I вариант



уменьшенный лад — II вариант

Каждый лад может быть хроматически обогащен за счет вводных тонов к ступеням лада. Чаще всего используются вводные тона к I, III, V и VII ступеням. Например:



хроматическое обогащение за счет верхнего вводного тона к VII ступени миксолидийского лада



хроматическое обогащение миксолидийского лада за счет верхнего вводного тона к V ступени лада



хроматическое обогащение миксолидийского лада за счет верхнего вводного тона к I ступени лада



хроматическое обогащение миксолидийского лада за счет верхних вводных тонов к VII, V и I ступеням лада

Вопрос о том, какой конкретно лад выбрать из множества возможных для данного аккорда в зависимости от его надстройки, альтераций ступеней и аранжировки решается в каждом конкретном случае отдельно. Здесь играют роль музыкальный вкус, привычки, интуиция, острота музыкального слуха исполнителя, стиль и содержание исполняемой музыки. Есть музыканты, которые предпочитают использовать один лад с минимальными изменениями при обыгрывании целой последовательности аккордов, особенно если эта последовательность достаточно нетривиальная и динамичная, и дальнейшее усложнение музыкального языка не оправдано художественными задачами. Другие стремятся использовать те лады, которые подчеркивают «надстройку» аккорда и альтерации ступеней, а также чередуют всевозможные лады. Такой

подход всегда оправдан, если гармоническая последовательность простая и статичная и есть необходимость данный музыкальный эпизод или всю композицию сделать более интересной за счет мелодического развития.

Задание

Сольфеджировать лады, приведенные в данном параграфе, аккомпанируя себе на фортепиано.

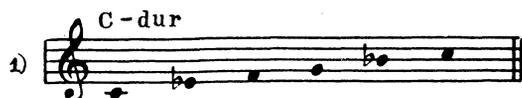
а) Подбирать для аккомпанемента те аккорды и их аранжировку из группы соответствующего септаккорда, которые, по Вашему мнению, наиболее соответствуют использованному ладу.

б) Подбирать лад, наиболее соответствующий, по Вашему мнению, выбранному Вами аккорду.

§ 2. Лады, используемые в стилях 20-х — 30-х годов

На эти годы приходится расцвет традиционно-го стиля (20-е годы) и стиля «свинг» (30-е годы). Мотивы импровизаций строились преимущественно на основе натурального мажорного лада, который чаще всего использовался в виде пентатоники, и той или иной разновидности блюзового лада, который характеризуется подчеркнутым использованием пониженных III, V и VII ступеней лада, называемых «блюзовыми нотами». Блюзовый лад дает возможность использовать его для «обыгрывания» практически всех аккордов в гармонической последовательности блюза.

Самый простой вариант блюзового лада — пентатоника:



Более сложные варианты:



Полный блюзовый лад — это пониженные III, V и VII ступени, добавленные к ионийскому мажорному ладу:

Пример использования этих ладов в импровизации:

БЛЮЗ (фрагмент импровизации)

Вс. ДАНИЛОЧКИН

Задание

1. Сольфеджировать лад, приведенный в примере № 2, аккомпанируя себе на фортепиано, по квинтовому кругу:

2. Сольфеджировать следующую мелодическую фигурацию, также аккомпанируя себе на фортепиано:

3. Играть на скрипке с аккомпанементом упр. № 21 (Гл. X, р. 3). Это упражнение необходимо заучить до полного автоматизма.

§ 3. Лад, используемые в стилях конца 40-х — 50-х годов

В эти годы интенсивно развивался стиль «би-боп» и стили, вытекающие из него. В дополнение к ладам, освоенным в 20—30-е годы, стали использоваться миксолидийский лад и производные

от него, а также увеличенный и уменьшенный лады. В миноре наибольшее распространение получил дорийский лад.

Пример импровизации:

Задание

1. Сольфеджировать и играть на скрипке с аккомпанементом упр. № 22—24 (Гл. X, п. 3).

2. Сольфеджировать, аккомпанируя себе на фортепиано, следующие упражнения:

1) C₇ B₇ B^b₇

2) C₇ B₇ B^b₇ A₇ A^b₇

3) C^m₇ B₇ B^b_{m7}

4) C^m₇ B₇ B^b_{m7} A₇ A^b_{m7}

5) C^m B₇ B^b_m

6) C^m B₇ B^b_m A₇

§ 4. Лад, используемые в стилях 60-х—70-х годов

В эти годы идет дальнейшее усложнение мелодического языка. Во-первых, исследуются возможности сочетания разных ладов на фоне относительно статичного в гармоническом отношении сопровождения (ладовый джаз раннего периода). Во-вторых, основой для построения мелодической линии часто становится хроматический лад, многообразие его интервалов. В-третьих, ряд музыкантов отказывается от использования в качестве «каркаса» для импровизации какого-либо определенного лада и переходят к мышлению внетональными построениями («авангард»).

Особую популярность в это время приобрел ладовый полимодальный джаз. Его принципы в чем-то аналогичны принципам доминантового органного пункта, на который, как известно, ложат-

ся нисходящие последовательности любых квартсектаккордов или уменьшенных септаккордов, а также мелодические фигурации на их основе.

В модальном же джазе в качестве опоры используются длительно выдерживаемые аккорды лада, чаще всего дорийского минора. Мелодия строится на основе того же лада, разложенного на ряд пентатоник, которые могут смещаться на полтона вверх или вниз. Так же могут временно смещаться и опорные аккорды. Такой принцип мышления предоставляет большие возможности для импровизации и позволяет создавать области неустойчивости и напряжения вплоть до ощущения атональности, но с неизменным последующим разрешением. Приведем фрагмент такой импровизации.

СКАЗОЧНЫЙ ВИТЯЗЬ
(фрагмент)

Ю. МАРКИН

The musical score is written in 3/4 time and consists of four systems. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The piece concludes with a final chord in the piano part.

Глава VI

ЭЛЕМЕНТЫ ДЖАЗОВОЙ МЕЛОДИКИ

§ 1. Арпеджио

Способы использования арпеджио в мелодической линии чрезвычайно многообразны. Остановимся лишь на некоторых, либо характерных для джазовой мелодики, либо технически удобных для исполнения на скрипке, но требующих «слуховой» подготовки.

1. Арпеджио может представлять собой разложение аккорда снизу вверх, сверху вниз или в каком-либо ломаном движении.

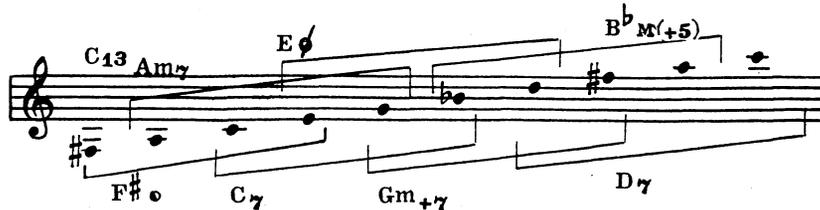
Например:



Задание

Сольфеджировать данную фразу, аккомпанируя себе на фортепиано, в виде секвенций, перемещаемых по квинтовому кругу.

2. Так как любой сложный аккорд может быть представлен суммой всех близких и далеких замен,



то и в мелодической линии может быть использована часть такого аккорда в виде входящего в него септаккорда. Например:



Так как умение использовать секвенционное развитие мелодической линии в импровизации в какой-то степени является показателем грамотности джазового музыканта, то, в частности, следует

уделить достаточное внимание выработке навыка перемещения таких «частичных» арпеджио по какому-либо принципу, например, по хроматике, диатонике или квинтовому кругу.

Задание

1. Сольфеджировать, аккомпанируя себе на фортепиано, следующие секвенции:

1) C_7 F_7 B^b_7 E^b_7 и т.д.

2) C_7 F_7 B^b_7 E^b_7 и т.д.

3) C_7 F_7 B^b_7 E^b_7 и т.д.

4) C_7 F_7 B^b_7 E^b_7 и т.д.

5) C_7 F_7 B^b_7 E^b_7 и т.д.

6) C_7 F_7 B^b_7 E^b_7 и т.д.

7) $C_7(\frac{9}{6})$ $F_7(\frac{9}{6})$ $B^b_7(\frac{9}{6})$ $E^b_7(\frac{9}{6})$ и т.д.

8) $C_7(\frac{9}{6})$ $F_7(\frac{9}{6})$ $B^b_7(\frac{9}{6})$ $E^b_7(\frac{9}{6})$ и т.д.

2. Самостоятельно составить и сольфеджировать аналогичные упражнения для остальных типов септаккордов и для других принципов секвенцирования.

3. Часто используется «горизонтальное» изложение сложного аккорда в виде, аналогичном использованному в упр. 18—20 (Гл. X, п. 2), но в другом ритмическом оформлении. Например, аккорд C_{13} можно изложить как последовательность

септаккордов $C_7 \rightarrow D_7 \rightarrow E_7 \rightarrow F^{\#}_7 \rightarrow G_{m+7}$ и т. д. или соответствующих им трезвучий.

Движение может быть как восходящим, так и нисходящим:

C_{13}

Задание

Сольфеджировать данную фразу и аналогичные ей для других типов септаккордов.

4. Изложение арпеджио может быть обогащено за счет использования нижних вводных звуков к его ступеням:

C_m

Задание

1. Сольфеджировать с аккомпанементом следующие упражнения:

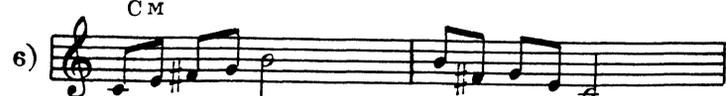
1) 

2) 

3) 

4)  и т.д. по квинтовому кругу.

5)  и т.д.

6)  и т.д.

2. Самостоятельно составить и сольфеджировать аналогичные упражнения для других типов септаккордов и гармонических последовательностей.

§ 2. Гаммообразное движение

Гаммообразное движение может строиться на основе самых различных ладов как с хроматическим обогащением, так и без него.

Остановимся на двух моментах.

1. Звуковысотный диапазон скрипки сравнительно невелик, и это ограничивает возможности формирования достаточно длительных по времени восходящих или нисходящих пассажей. Поэтому особое значение приобретает владение способами «растяжения» пассажей. Приведем некоторые из них на примере дорийского соль минора:

1)  и т.д.

2)  и т.д.

3)  и т.д.

4)  и т.д.

5)  и т.д.

6)  и т.д.

Задание

Играть на скрипке упр. 25 (Гл. X, р. 3). Темп от $\text{♩} = 80$ до $\text{♩} = 160$.

2. Если в течение одного восходящего или нисходящего движения меняется сопровождающий аккорд, то это, разумеется, требует адекватной перестройки лада. Но такое оперативное изменение

часто вызывает затруднения, так как движение в новом ладу может начаться с любой ступени. Поэтому соединение разных ладов в едином движении требует приобретения предварительных навыков.

Задание

1. Сольфеджировать с аккомпанементом следующие упражнения:

1) G_7 $F\#_7$ F_7 E_7 E^b_7 D_7 D^b_7 C_7

2) Gm_7 $F\#_7$ Fm_7 E_7 E^bm_7 D_7 D^bm_7 C_7

3) Gm_7 C_7 Fm_7 B^b_7 E^bm_7 A^b_7 D^bm_7 G^b_7

Здесь в первом упражнении использованы сочетания миксолидийских ладов с повышенной четвертой ступенью, построенных от первой ступени аккомпанирующего аккорда, во втором — дорийских ладов и миксолидийских с повышенной четвертой ступенью, в третьем — дорийских и уменьшенных ладов.

2. Самостоятельно составить и сольфеджировать аналогичные упражнения для других ладов и других гармонических последовательностей (по выбору учащегося).

§ 3. Проходящие и вспомогательные ноты. Опевания

Помимо арпеджио и гаммообразного движения, к наиболее распространенным средствам формирования мелодической линии относятся проходящие и вспомогательные ноты, а также опевания. Приведем примеры их использования для обогащения

мелодической линии, построенной на основе арпеджио.

Проходящие ноты заполняют промежуток между двумя аккордовыми нотами на слабую долю такта:

1) Dm_7 Em_7

Вспомогательные ноты помещаются между одним и тем же аккордовым звуком или на полтона выше или ниже него, и на слабую долю такта:

2) C_{13}

При опевании ступеней — верхние и нижние вводные звуки предшествуют аккордовому тону:



Опевания могут быть гармонизованы:



Задание

1. Сольфеджировать примеры 4 и 5 с аккомпанементом.

2. На основе примеров 4 и 5 составить и сольфеджировать следующие секвенции:



и так далее вплоть до опевания тринадцатой ступени.



и так далее вплоть до опевания тринадцатой ступени.

§ 4. Мотив. Фраза

С помощью отрезков арпеджио, гамм, вспомогательных и проходящих нот, опеваний и т. д. формируются мотивы — короткие (часто состоящие всего из трех — пяти нот) относительно законченные мелодические отрезки. Вот, например, очень распространенный в джазовой практике мотив:



Из мотивов, как из кирпичей, складывается импровизация. В каждом стиле джазовой музыки сложился свой мотивный базис, элементы которого используют все музыканты, играющие в этом стиле. Кроме того, многие импровизаторы имеют и свои «персональные» мотивы, которые накладывают индивидуальный отпечаток на их манеру игры.

Запас мотивов у импровизирующего исполнителя может быть невелик (на первых порах вполне достаточно пяти—шести). Но умение варьировать их путем внесения небольших мелодических и ритмических изменений, а также использование одних и тех же мотивов в разных гармонических условиях, позволяют создавать красивые, грамотные и достаточно разнообразные импровизации.

Так, например, вышеуказанный мотив может быть использован в следующих ритмических модификациях:



и так далее.

Незначительные мелодические изменения мотивов позволяют обыгрывать ими разные аккорды и гармонические последовательности:

5) C_6 C_7

7) D^b_7 C_7 B^b_7 A_7

6) F_7

8) A_7 D_7

Разумеется, каждый мотив может строиться от любой ноты, и поэтому желательно, чтобы импровизатор владел своей мотивной базой во всех двенадцати тональностях.

Фразы могут строиться:

а) путем сочетания нескольких мотивов:

C_6 C_7/E F_7 $F^{\#}_o$ C_6/G F_6 C_6/E C_7

МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ

ФРАЗА

б) путем ритмического варьирования одного и того же мотива:

C_6 C_7/E F_7 $F^{\#}_o$ C_6/G F_6 C_6/E C_7

МОТИВ МОТИВ МОТИВ МОТИВ

в) путем секвенционного развития мотива:

Gm_7 C_7 Am_7 D_7

г) путем условного деления мелодической линии на два голоса:

C_6 C_7 F_7

В главе X приведены две группы мотивов и фраз на их основе, данные в виде секвенций (см. упр. 1—10 гл. X п. 4), которые являются модификациями вышеуказанного мотива и следующего:

C_6

а блюз-этюд № 1 представляет собой иллюстрацию того, как первая группа мотивов может быть использована для построения развернутой импровизации.

Задание

Выучить на скрипке упражнения № 1—10 (Гл. X, п. 4) и блюз-этюд № 1.

На основе объединения мотивов строятся музыкальные фразы. Желательно, чтобы фразы были отделены друг от друга цезурами. Это придает импровизации большую выразительность и способствует лучшему восприятию ее слушателями. В паузах между фразами импровизатор имеет возможность переключить внимание на партнеров, установить с ними эмоциональный контакт и «продумать» следующую фразу.

§ 5. Форма импровизации

Как правило, джазовая композиция, импровизируемая музыкантами, строится по следующей схеме.

За основу берется какая-нибудь тема. Чаще всего это тема известной песни или композиции, прочно вошедшая в репертуар джазовых исполнителей. Такие мелодии получили название джазовых стандартов или «эвергринов» («вечнозеленых») [4]. Но могут быть использованы темы народных песен, эстрадной музыки, классического репертуара.

Наибольшее распространение получили темы, имеющие форму (АА) или (ААБА), а также разнообразные формы блюза.

За изложением темы в той или иной аранжировке следуют сольные импровизации на гармоническую последовательность (как говорят, гармоническую «сетку») сопровождения. Часть импровизации, соответствующая одной полной структуре темы, носит название «квадрата» или «коруса». Если порядок импровизаций заранее не оговорен, то обычно (хотя и не обязательно) сначала импровизируют одnogолосные сольные инструменты (скрипка, труба, саксофон), затем фортепиано, гитара, бас и барабаны. В конце композиции следует повторное изложение темы и кода.

Между импровизациями могут быть вставлены заранее аранжированные эпизоды, нагнетающие напряжение и «катапультирующие» следующего исполнителя. Часто свободные от импровизации музыканты поддерживают солиста, исполняя короткие повторяющиеся фразы — «риффы». Рас-

пространенной формой «соревнования» импровизаторов в композиции является импровизация «по 4 такта», когда квадрат дробится на отрезки длительностью по 4 такта и в каждом отрезке солирует новый инструмент. При этом каждый музыкант должен не только успеть за свои 4 такта высказать определенную музыкальную мысль, но и дать материал для следующего исполнителя, который тот должен развить, и в свою очередь, дать «задачу» следующему импровизатору.

Форма импровизации целиком и полностью определяется теми художественными задачами, которые ставит перед собой исполнитель, и строится по законам протекания эмоциональных переживаний, информацию о которых исполнитель хочет донести до слушателя. Поэтому данные ниже рекомендации должны восприниматься как возможные, но не обязательные варианты построения импровизации.

Итак, каждая отдельно взятая импровизация длится несколько квадратов и должна представлять собой законченное целое, имеющее «завязку», развитие, кульминацию и завершение.

Импровизация может начинаться как с начала квадрата, так и со вступительной фразы за 1 или 2 такта до него. Такая фраза обычно исполняется без сопровождения и должна давать толчок дальнейшему развитию. Для этого она либо должна быть ритмически очень острой, либо ее можно исполнить в неуловимо более медленном темпе.



Но можно и пропустить несколько первых тактов квадрата, дав затихнуть аплодисментам слушателей предыдущему исполнителю. В этом случае начальная фраза должна быть особенно эффектной и отточенной.

«Завязка» может представлять собой короткие мотивные построения (хорошо использовать мотивы последней фразы предыдущего импровизатора), которые постепенно усложняясь, перерастают в новый материал. Обычно в каждом квадрате бывает одна или несколько локальных кульминаций (например, в 12-тактовом блюзе это 8—10 такты, в форме (ААВА) — часть (В)). Каждый новый квадрат должен отличаться от предыдущего все большей динамикой, напряжением, перерастающим в последнем квадрате в общую кульминацию. Этого можно достигнуть, постепенно усложняя и уплотняя мелодический материал, насыщая импровизацию пассажами, используя верхний ре-

гистр скрипки. В последних тактах должна наступить «развязка». Импровизацию можно завершить или постепенным подъемом к высшей точке, или простым, «разряжающим» ситуацию кадансом, либо, наконец, передачей мелодической эстафеты следующему солисту.

В заключение предлагаем выучить и самостоятельно проанализировать структуру адаптированной для скрипки импровизации Лайонела Хэмптона в его композиции «Hamp's Boogie», приведенной в главе X.

Задание

Составить ряд развернутых гармонических последовательностей, пользуясь стандартными оборотами, и сочинить на них импровизации, используя мелодический материал и принципы, изложенные в этой главе.

Глава VII

БАС

§ 1. Основные сведения о линии баса в классическом джазе

Значение баса в джазовой практике чрезвычайно велико. С одной стороны, мелодическая линия, исполняемая или импровизируемая контрабасистом или бас-гитаристом, является гармонической и ритмической основой ансамбля, с другой стороны, импровизация солиста в значительной степени строится как развернутый контрапункт к ней. Поэтому знание басовой стилистики, характерных приемов, а также умение «предугадывать»

мелодическое развитие баса является необходимым элементом образования любого джазового музыканта.

Разумеется, в процессе развития джазовой музыки развивалась и усложнялась мелодика баса. Так, если в начале XX века использовались преимущественно I и V ступени аккорда, исполняемые на каждые половину или четверть такта,



то в 20-е и в начале 30-х годов стали активно использоваться разложения трезвучий, часто с добавлением VI ступени:



В конце 30-х — начале 40-х годов вырабатывается некий «усредненный» стиль, сочетающий все известные к тому времени приемы с мелодиче-

скими фигурациями на основе следующих гаммообразных линий и им аналогичных:



Широко используемыми приемами являются различные мелодические и ритмические «сбивки», например:

См. и т.д.

См и т.д.

См и т.д.

С₇ F и т.д.

С_{т7} F и т.д.

Последний пример характерен для медленных пьес, например, баллад.

Соединение двух аккордов осуществляется либо через диатонические вводные тона к I ступени нового аккорда при скачкообразном или плавном движении баса:

С₇ F₇ B^bm

С₇ B^bm

С₇ F₇ B^bm

С₇ F₇ B^bm

либо через II^b ступень (трионовую замену к V ступени) нового аккорда:

С₇ F₇ B^bm

Если смена аккордов происходит через каждые несколько тактов, желательно, чтобы появление каждого нового аккорда было четко обозначено басом путем мелодического движения с I ступени через характерные III или VII ступени:

С₇ F₇ B^bm E^bm

Приведем типичную линию баса в классическом блюзе:

Three staves of bass line notation in 4/4 time, showing a typical blues progression. The first staff has chords F₇, B^b₇, F₇, F₇. The second staff has chords B^b₇, B^b₇, F_m, E^b₇, D₇. The third staff has chords G_m₇, C₇, F₇, D₇, G_m₇, C₇.

Приведенный принцип построения линии баса послужил основой и для дальнейшего развития стилистики так называемого «блуждающего» ба-

са [5; 6] вплоть до начала 60-х годов, когда появились иные идеи, связанные с возникновением стилей «босса-нова», «джаз-рок» и других.

Задание

1. Выучить на фортепиано приведенную в параграфе линию баса для классического блюза в тональностях C-dur; F-dur; B^b-dur

2. Составить и выучить на фортепиано линию баса для стандартных гармонических последовательностей в этих же тональностях.

§ 2. Бас в стилях «буги-вуги», «босса-нова», «джаз-рок» и других

«Буги-вуги» — стиль, расцветший в 40-е годы, вначале как фортепианный, но позже перешедший и в инструментальную музыку. Характерная особенность — наличие в басу остинатных, ритмически очень острых фигураций, на фоне которых возникают мелодические построения в партии со-

лирующего инструмента. Как правило, используются гармонические последовательности архаического блюза или близкие к ним [3]. Музыцирование в стиле «буги-вуги» чрезвычайно полезно для отработки свинга.

Приведем два типичных примера партии баса:

Two examples of bass line notation in 4/4 time. Example 1 shows a C major progression with a triplet figure. Example 2 shows an F major progression with a similar triplet figure.

Стиль «босса-нова» возник в 60-е годы на основе бразильского народного танца «Самба» и отличается полиритмичностью и усложненной гар-

монией. Рисунок баса сравнительно несложен, но вместе с ударными инструментами и ритм-гитарой образует красивую фактуру аккомпанемента:

В стиле «джаз-рок», приобретшем популярность в 70-е годы, роль ритмической основы перешла к барабанам, бас же, оставаясь в основном остиным, получил большую ритмическую и мелодиче-

скую свободу. В качестве иллюстрации приведем отрывок из композиции Н. Левиновского «В этом мире»:

В последние годы в джазовой практике иногда стали использоваться элементы, заимствованные из эстрадного стиля «диско», в котором бас испол-

няет простые, но ритмически острые фигуры, создающие напряженную пульсацию, например:

Задание

1. Выучить и играть блюз-этюд № 2 с аккомпанементом, используя в партии баса один из приведенных примеров в стиле «буги-вуги».

2. Составить и выучить на фортепиано акком-

панемент для классического блюза, включающий в левую руку партию баса из предыдущего параграфа, в правой — аккорды, ритмически соответствующие правилам, изложенным в гл. III § 3.

Глава VIII

БЛЮЗ

Что такое блюз, его истоки, пути развития, формы и их разновидности — все это подробно рассмотрено в работах [2] и [7]. Здесь мы приведем лишь несколько основных разновидностей гармонических последовательностей блюза, которые, с одной стороны, являются «стандартами № 1», знание которые и умение импровизировать на которых является обязательным для каждого джазового музыканта, а с другой — тем «оселком», на котором оттачивали мастерство поколения импровизаторов.

1. Архаический блюз (20-е годы):

а) $\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline I & I & I & I \\ \hline IV_7 & IV_7 & I & I \\ \hline V_7 & IV_7 & I & I(V_7) \\ \hline \end{array}$

б) $\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline I & I & I & I_7 \\ \hline IV_7 & IV_7 & I & I \\ \hline II_m & V_7 & I & I(V_7) \\ \hline \end{array}$

в) Следующая разновидность характерна для медленного темпа

$\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline I_7 & \dot{I}V_7 \dot{V}_7 & \ddot{I}_7 \ddot{V}_7 & I_7 \\ \hline \dot{I}V_7 \ddot{I}_7 & \dot{I}V_7 \ddot{V}_7 & \ddot{I}_7 \ddot{V}_7 & \ddot{I}_7 \ddot{I}_0 \\ \hline V_7 & \ddot{I}_7 \ddot{V}_7 & \ddot{I}_7 \dot{I}V_7 & \dot{I}_7 \dot{I}_0 \ddot{V}_7 \\ \hline \end{array}$

Точки над обозначениями аккордов означают количество четвертей, приходящихся на этот аккорд.

2. Классический блюз (30-е — 40-е годы):

а) $\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline I_m & IV_7 & I_m & I_7 \\ \hline IV_7 & IV_7 & I_m & VI_7 \\ \hline II_m & V_7 & \dot{I}_m \ddot{V}_7 & \dot{I}_m \ddot{V}_7 \\ \hline \end{array}$

б) $\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline I_m & \dot{I}V_7 \dot{I}V_7^\# & I_m & \dot{V}_m \dot{I}_7 \\ \hline IV_7 & IV_7^\# & \ddot{I}_7 \ddot{V}_7 \ddot{I}b_7 & \ddot{V}_7 \ddot{I}b_7 \\ \hline II_m & V_7 & \dot{I}_m \ddot{V}_7 \ddot{I}b_7 \ddot{V}_7 \ddot{I}b_7 & \dot{I}_m \ddot{V}_7 \ddot{I}b_7 \ddot{V}_7 \ddot{I}b_7 \\ \hline \end{array}$

3. Современный блюз (40-е годы и далее):

$\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline I_m VI_m & VII^\phi III_7 & VI_m II_7 & V_m I_7 \\ \hline IV_m & IV_m VIIb_7 & III_m & IIIb_m VIb_9 \\ \hline II_m & V_7 & III_m IIIb_7 & II_m IIb_7 \\ \hline \end{array}$

4. «Минорный» блюз:

$\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline I_m & II^\phi V_7(-\frac{9}{5}) & I_m & V^\phi I_7 \\ \hline IV_m & IV_m & I_m & I_m \\ \hline II^\phi & V_7(-\frac{9}{5}) & I_m & V_7(-\frac{9}{5}) \\ \hline \end{array}$

Задание

1. Выучить и играть с аккомпанементом блюз-этюды № 3 и № 4.

2. Импровизировать на гармонические последовательности архаического и классического блюза, добиваясь спонтанного появления в импровизациях мелодического материала блюз-этюдов №№ 1, 2, 3, и 4.

3. Составить и выучить импровизации на мелодическом материале упражнений №№ 6—10 (Гл. X, п. 4).

МЕТОДИКА ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ ИМПРОВИЗАЦИИ

Иногда приходится слышать мнение, что способность к импровизации является врожденной и научиться этому нельзя. Конечно, это не так. Импровизирование, то есть планирование действий и прогнозирование их результата в процессе деятельности, свойственно природе человека и условиям его повседневного существования в значительной степени, чем деятельность по жесткой, заранее составленной и отработанной программе.

Примером может служить живая речь, когда для выражения своих чувств и мыслей мы пользуемся не подходящими, заученными заранее, страшицами, пусть даже из самых талантливых произведений, а сразу же составляем из слов нужные фразы и их комбинации, пользуясь законами синтаксиса, владение которыми доведено нами до совершенства. И если наша речевая культура достаточно высока, то такой способ самовыражения является значительно более искренним и производит на аудиторию более глубокое эмоциональное воздействие, чем подготовленное выступление. По-видимому, только исключительно сложные для выражения мысли заставляют нас прибегать к предварительной отработке средств и формы выражения.

Музыкальная импровизация представляет собой полную аналогию речевой, если представить, что слова — это элементарные мотивы, а музыкальный синтаксис — способы составления фраз из мотивов, а также более крупные формообразующие приемы, о которых говорилось в главе VI. С этой точки зрения работа над импровизацией — это подготовка музыкального сюжета и продумывание возможных его поворотов, а сам процесс импровизации — изложение сюжета в текущих объективных и субъективных условиях.

Поэтому, чтобы овладеть навыками импровизации, так сказать «живой» музыкальной речью, надо поступать так же, как мы поступали, когда учились говорить: сначала учили слова (мотивы), потом, из первых немногих слов составляли простые фразы, а затем, постепенно увеличивая словарный запас и сложность, и богатство фразировки, добивались точного выражения самых тонких мыслей и чувств.

Итак, если вы внимательно прочитали это пособие и тщательно проработали все упражнения, то вы:

1. Обладаете определенной ритмической и мелодической базой — хорошо слышите внутренним слухом и легко сольфеджируете разложения джазовых аккордов, разнообразные лады, соответствующие этим аккордам, ряд мотивов и фраз, типичных для джазовой мелодики, знаете основные слагаемые ритмических фигураций.

2. Имеете исходные навыки рефлексорного вла-

дения инструментом, то есть всем вышеуказанным элементам в вашем сознании соответствуют определенные аппликатурные модели, и вы в состоянии, пропев про себя любой из них, сразу же сыграть его, не пользуясь нотной записью.

3. Умеете пользоваться мелодической и ритмической базой — составлять из этих элементов развернутую импровизацию на конкретную гармоническую последовательность.

4. Можете произвести гармонизацию мелодии, гармоническое обогащение сопровождения, составить для себя несложный аккомпанемент на фортепиано.

5. Умеете немного импровизировать на несложные гармонические последовательности.

Все эти навыки составляют тот базис, опираясь на который, вы в состоянии в дальнейшем научиться свободно импровизировать.

Как же заниматься дальше?

1. Необходимо близко познакомиться с исполнением ведущих зарубежных и отечественных джазовых музыкантов: Луи Армстронга, Сиднея Беше, Каунта Бэйси, Дюка Эллингтона, Бенни Гудмена, Эрrolла Гарнера, Майлза Дэвиса, Джерри Маллигена, Джона Колтрейна, а также Николая Левиневского, Давида Голощекина, Германа Лукьянова, Олега Лундстрема, Игоря Бриля, Алексея Кузнецова и многих других, грамзаписи которых выпущены фирмой «Мелодия».

2. Некоторое время нужно посвятить изучению мелодического языка и манеры исполнения какого-либо одного, наиболее близкого и понятного вам музыканта (не обязательно скрипача). Обычно это делается путем «съема» на ноты наиболее ярких импровизаций этого музыканта и их анализ. На этом этапе следует выделить элементарный мотивный базис, из него отобрать те мотивы, которые технически удобны для исполнения на скрипке (ибо практика показала, что «неудобные» мотивы очень редко используются при свободной импровизации). Отобранные мотивы необходимо выучить сначала сольфеджируя их, а затем, играя на скрипке, секвенцируя их по всем двенадцати тональностям. Такая работа должна вестись обязательно с аккомпанементом, который можно предварительно записать на магнитофон. Как правило, если предварительная проработка была выполнена достаточно глубоко, то через некоторое время (это могут быть недели, месяцы или даже годы), выученный материал или его фрагменты вновь выплывут в вашем сознании, но уже как ваше собственное «изобретение» и, возможно, в несколько измененном виде, более соответствующем вашей индивидуальности.

В дальнейшем круг изучаемых исполнителей должен быть расширен.

3. Крайне нежелательно ограничиваться только копированием чужого «языка», ибо это ведет к утрате самого ценного в джазе — индивидуальности исполнителя. Тем более это неприемлемо для скрипачей, у которых физиологические, технические особенности, а также особенности школы накладывают неповторимый отпечаток на манеру исполнения, так что попытка слепого копирования зачастую оборачивается плохой пародией. Правильней стать на путь создания своего варианта «языка», своего, так сказать, диалекта. Материалом для его создания могут послужить и уже изученные элементы, и мотивы собственного сочинения, и элементы музыки других стилей, эпох, народов. Важно только, чтобы выбор их, с одной стороны, соответствовал вашим потребностям, а с другой — обладал стилевым единством, как, например, у таких джазовых импровизаторов, как Герман Лукьянов, Николай Левиновский, Вагиф Мустафа заде и многих других, сплавивших в единый индивидуальный язык элементы национально-го фольклора и классического джаза.

4. Даже для больших мастеров характерно не столько владение обширным мелодическим материалом, сколько виртуозное умение приспособить его к различным гармоническим и ритмическим условиям. Как уже рассматривалось в главе VI, каждый мотив должен стать «ядром» целой группы схожих мотивов, пригодных для обыгрывания ими разных аккордовых комбинаций в разном ритмическом оформлении.

5. И, наконец, из изученных мотивов следует научиться складывать фразы и развернутые импровизации.

Весь изученный материал подлежит тщательному выучиванию и многократному повторению до тех пор, пока владение им не будет доведено до автоматизма.

6. Параллельно с этим необходимо вести работу и над свободной импровизацией, то есть добиваться появления изученного материала непосредственно в процессе исполнения. На первых порах импровизировать следует под аккомпанемент, использующий гармонические последовательности, составленные из стандартных (многочисленные примеры таких последовательностей приведены в [3], а также под гармонию блюза и «эвергринов» [4]. Начинать надо с простых последовательно-

стей и в медленном темпе. Не стесняясь несовершенством результата, импровизации нужно записывать на магнитофон и подвергать анализу. Наиболее удачные эпизоды следует выписать на ноты, откорректировать ошибки и вновь выучить. Этот процесс нужно несколько раз повторить, добиваясь с каждым разом все более точного воплощения замысла, а также постепенного усложнения используемого мелодического и ритмического материала. Постепенно следует увеличивать темп и подключать все более сложные последовательности.

Можно добиваться появления в определенных местах виртуозных фраз или пассажей. Для этого предварительно сочиненная и выученная фраза многократно исполняется только в соответствующем месте аккомпанемента. Остальной аккомпанемент прослушивается молча. Затем, когда эта фраза прочно встает «на свое место», отрабатывается ее соединение со всевозможными вариантами свободной импровизации.

7. Как происходит работа над импровизацией, предназначенной для концертного исполнения? Сначала производится анализ гармонической «сетки» произведения; при необходимости осуществляется ее обогащение. Выучивается горизонталь и вертикаль сетки, как это показано в главе IV. Намечается форма импровизации — вступление, локальные и общая кульминации, завершение. Подготавливаются и выучиваются «заготовки». И, наконец, на репетиционных занятиях со всем ансамблем происходит окончательная доработка деталей, взаимная «притирка» партнеров, многократный «прогон» импровизации и достижение полной свободы.

Все сказанное, конечно, только намечает контуры огромного многообразия методов, которыми пользуются джазовые музыканты в своей работе. Практически, каждый опытный импровизатор ищет и находит свои собственные приемы, наиболее отвечающие складу его способностей. А при достижении достаточного уровня мастерства необходимость в таких приемах вообще отпадает, и на первый план выдвигаются задачи достижения максимальной содержательности и эмоциональной выразительности импровизации, то есть создания художественного образа непосредственно в процессе исполнения. Но эти проблемы относятся уже к области творчества.

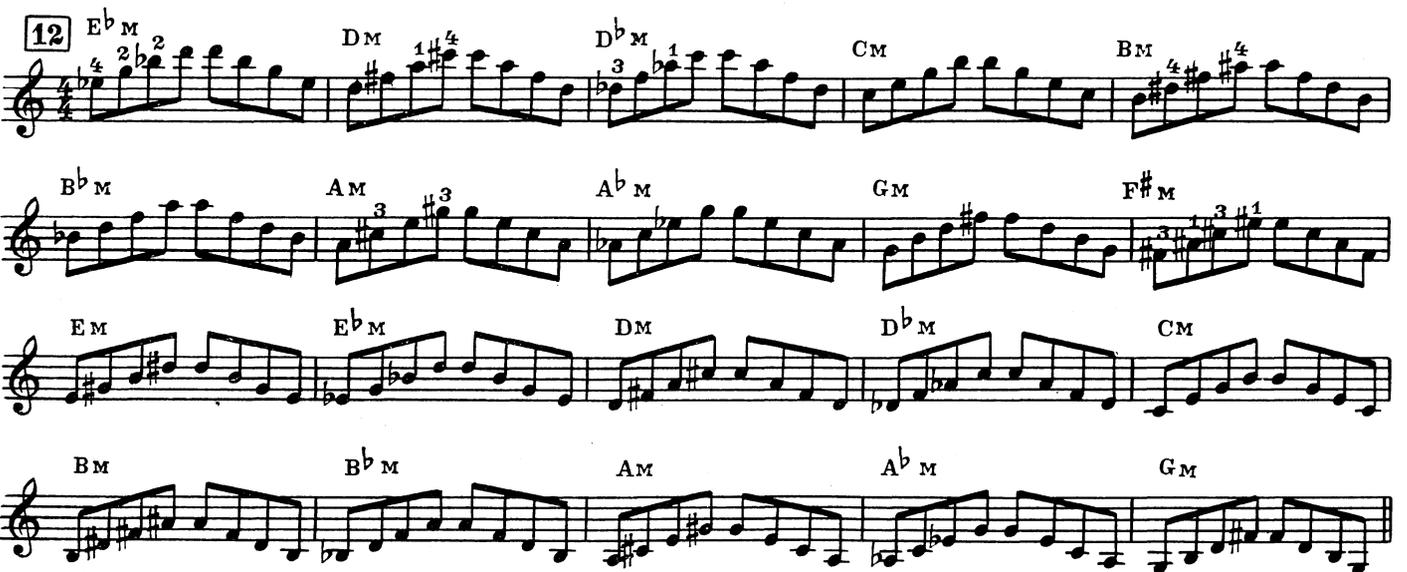


11

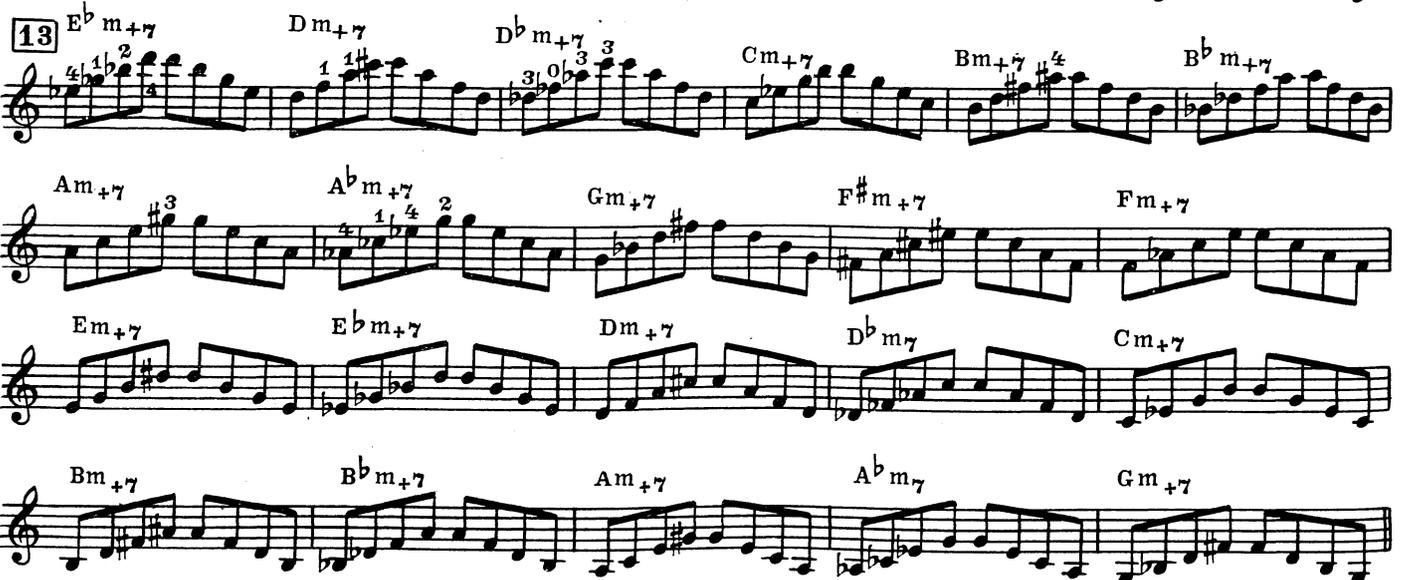


2. Разложения аккордов

12



13



14

Exercise 14, measures 1-4. Chords: G7, C7, F7, Bb7, Eb7, Ab7, Db7, F#7, B7, E7, A7, D7. Includes fingering numbers 1, 2, 3, 4.

15

Exercise 15, measures 1-4. Chords: Gm7, Cm7, Fm7, Bbm7, Ebm7, Abm7, Dbm7, F#m7, Bm7, Em7, Am7, Dm7.

16

Exercise 16, measures 1-4. Chords: Gø, Bbø, Dbø, Eø, Abø, Bø, Dø, Fø, Aø, Cø, Ebø, F#ø. Includes fingering numbers 1, 3, 0, 1, 3, 0, 3.

17

Exercise 17, measures 1-4. Chords: G0, Bb0, Db0, E0, G0, B0, D0, F0, A0, C0, Eb0, F#0. Includes fingering numbers 1, 3, 4, 3, 1, 3.

18

Exercise 18, measures 1-4. Chord: G13.

This page contains 12 staves of musical notation for guitar. The notation is in treble clef and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: C₁₃
- Staff 2: (no label)
- Staff 3: F₁₃
- Staff 4: (no label)
- Staff 5: B \flat ₁₃
- Staff 6: (no label)
- Staff 7: **19** Dm₁₃
- Staff 8: Gm₁₃
- Staff 9: Cm₁₃
- Staff 10: (no label)
- Staff 11: Fm₁₃
- Staff 12: (no label)
- Staff 13: B \flat m₁₃



20

$G_7(-9)$ $C_7(+9)$ $F_7(+9)$ $Bb_7(-9)$ $Eb_7(-9)$ $Ab_7(-9)$ $C\sharp_7(-9)$ $F\sharp_7(-9)$
 $B_7(+9)$ $E_7(-9)$ $A_7(+9)$ $D_7(-9)$ $G_7(-9)$ $C_7(+9)$
 $G_7(+9)$ $C_7(+9)$ $F_7(+9)$ $Bb_7(-9)$ $Eb_7(+9)$ $Ab_7(-9)$ $Db_7(+9)$ $F\sharp_7(-9)$
 $B_7(+9)$ $E_7(-9)$ $A_7(+9)$ $D_7(-9)$ $G_7(+9)$ $C_7(+9)$
 $C_{+11}(-9)$ F_{13} $Bb_{+11}(-9)$ Eb_{13} $Ab_{+11}(-9)$ Db_{13} $F\sharp_{+11}(-9)$ B_{13}
 $E_{+11}(-9)$ A_{13} $Db_{+11}(-9)$ G_{13} $C_{+11}(-9)$ F_{13} $Bb_{+11}(-9)$ Eb_{13}
 $C_7(-9)$ F_{13} $Bb_7(-9)$ Eb_{13} $Ab_7(-9)$ Db_{13} $F\sharp_7(-9)$ B_{13}
 $E_7(-9)$ A_{13} $D_7(-9)$ G_{13} $C_7(-9)$ F_{13} $Bb_7(-9)$ Eb_{13}

3. Ладовые упражнения

21

G C
 F
 Bb
 Fb

22

Handwritten musical notation for exercise 22, consisting of seven staves. The notation includes various chords and fingerings:

- Staff 1: G_7 chord, followed by a melodic line with fingerings 2, 3, 4. Chord changes to A^b_7 with fingering 1.
- Staff 2: A_7 chord, followed by a melodic line with fingerings 2, 3, 4, 1, 1, 3, 2, 1, 1, 1.
- Staff 3: B^b_7 chord, followed by a melodic line with fingerings 2, 2, 3, 1, 2, 3, 4.
- Staff 4: C_7 chord, followed by a melodic line with fingerings 1, 2, 1, 0, 3, 2, 1, 2, 3, 4.
- Staff 5: D^b_7 chord, followed by a melodic line with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4.

23

Handwritten musical notation for exercise 23, consisting of two staves:

- Staff 1: G_7 chord, followed by a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4. Chord changes to A^b_7 with fingerings 1, 2, 3, 4, 0.
- Staff 2: A_7 chord, followed by a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4, 1.

24

Handwritten musical notation for exercise 24, consisting of seven staves. The notation includes various chords and fingerings:

- Staff 1: B^b_7 chord, followed by a melodic line with fingerings 2, 3, 4, 0, 1. Chord changes to Gm_7 with fingering 1.
- Staff 2: $A^b m_7$ chord, followed by a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 4, 1.
- Staff 3: Am_7 chord, followed by a melodic line with fingerings 2, 4, 1. Chord changes to $B^b m_7$ with fingerings 2, 1, 4, 1.
- Staff 4: Bm_7 chord, followed by a melodic line with fingerings 3, 4, 2, 1, 1, 2, 0, 4, 3, 4.
- Staff 5: Cm_7 chord, followed by a melodic line with fingerings 2, 3, 4.
- Staff 6: $D^b m_7$ chord, followed by a melodic line with fingerings 4, 2, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 3.

25

Gm₇

This page contains ten staves of musical notation for exercise 25. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 4/4. The notation is as follows:

- Staff 1: Treble clef, G minor key signature. Starts with a box containing the number 25 and the chord Gm₇. The first measure contains a whole note chord Gm₇. The rest of the staff contains a series of eighth notes, mostly beamed in pairs, with some slurs.
- Staff 2: Continues the eighth-note pattern from the first staff.
- Staff 3: Continues the eighth-note pattern.
- Staff 4: Continues the eighth-note pattern.
- Staff 5: Continues the eighth-note pattern.
- Staff 6: Continues the eighth-note pattern.
- Staff 7: Continues the eighth-note pattern.
- Staff 8: Continues the eighth-note pattern.
- Staff 9: Continues the eighth-note pattern.
- Staff 10: Continues the eighth-note pattern, ending with a double bar line and a fermata over the final note.

4. Секвенции

Мелодическое ядро № 1

1 $\text{♩} = \text{♩}^3$

2

3

4

5

6

5

Мелодическое ядро № 2

6

7

64

A^b₆ D^b₇ F[#]₆ B₇ E₆
A₇ D₆ G₇ C₆ F₇
8 C₇ F₇ B^b₇
E^b₇ A^b₇
D^b₇ F[#]₇
B₇ E₇
A₇ D₇
G₇ C₇
F₇ 9 E₇
A₇ D₇
G₇
C₇ F₇

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of 12 staves of music. The first staff begins with a measure number '64'. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. Above the staff, various chords are indicated with letters and numbers (e.g., A^b₆, D^b₇, F[#]₆, B₇, E₆, A₇, D₆, G₇, C₆, F₇, C₇, F₇, B^b₇, E^b₇, A^b₇, D^b₇, F[#]₇, B₇, E₇, A₇, D₇, G₇, C₇, F₇, 9 E₇, A₇, D₇, G₇, C₇, F₇). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with a '7' above the staff, likely indicating a specific guitar technique. The score is divided into two sections by a double bar line, with the second section starting at measure 8 and the third at measure 9. The final staff ends with a double bar line.

B^b₇ E^b₇ A^b₆

10 D^M

D^b_M

C^M

B^M

B^b_M

A^M

A^b_M

5. Блюз-этюды

№ 1

1 C F⁷ F[#]₀ C C⁷

F⁷ F⁷ C A⁷

Musical staff 1: Dm7, G7, C, A7

Musical staff 2: Dm7, G7, C (2), F7, F#0

Musical staff 3: C, C7, F7

Musical staff 4: F7, C, A7, Dm7

Musical staff 5: G7, C, A7, Dm7, G7, C (3)

Musical staff 6: F7, F#0, C, C7, F7

Musical staff 7: F7, C, A7

Musical staff 8: Dm, G7, C, A7, Dm7, G7

Musical staff 9: C (4), F, F#0, C

Musical staff 10: C7, F7, F7

Musical staff 11: C, A7, Dm7, G7

Musical staff 12: C, A7, Dm7, G7, C

This musical score is for a piece titled "№ 2" on page 67. It is written for a single melodic line in treble clef, 4/4 time. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The score is divided into five distinct sections, each marked with a boxed number (1-5).
Section 1 (measures 1-12) begins with a C major chord and features a melodic line with eighth-note patterns and some slurs. Chords C7 and F7 are used in the latter part of the section.
Section 2 (measures 13-24) starts with a C major chord and continues with similar eighth-note patterns. Chords G7 and F7 are present.
Section 3 (measures 25-36) begins with a G7 chord and includes a triplet of eighth notes. Chords C, C7, and F7 are used.
Section 4 (measures 37-48) starts with a C major chord and features a triplet of eighth notes. Chords G7, F7, and C are used.
Section 5 (measures 49-60) begins with a G7 chord and includes a triplet of eighth notes. Chords F7, C, G7, and C are used.
The score concludes with a final C major chord. Various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (e.g., 'y') are used throughout.

№ 3

1 $d=160$
B \flat

B \flat B \flat \flat E \flat \flat

B \flat Cm \flat F \flat B \flat

2 B \flat B \flat \flat E \flat \flat

B \flat Cm \flat F \flat B \flat

3 B \flat B \flat \flat E \flat \flat

B \flat Cm \flat F \flat B \flat

4 B \flat B \flat \flat E \flat \flat

B \flat Cm \flat F \flat B \flat

5 B \flat B \flat \flat E \flat \flat

B \flat Cm \flat F \flat B \flat

6 B \flat B \flat \flat E \flat \flat

B \flat Cm \flat F \flat B \flat

6. Примеры импровизаций. Пьесы.

„НАМР' S BOOGIE”

(Фрагмент импровизации)

Л. ХЭМПТОН

The musical score consists of three numbered examples of improvisation, each presented on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The time signature is 4/4.

- Example 1:** Starts with a triplet of eighth notes (F, Bb, Bb) over a whole note F chord. The melody continues with eighth and sixteenth notes, incorporating chords Bb, Bb7, F, Cm7, and F7. It ends with a triplet of eighth notes.
- Example 2:** Begins with a whole note F chord and a quarter rest. The melody features eighth and sixteenth notes with chords C7, Bb7, F, and Cm7. It concludes with a triplet of eighth notes.
- Example 3:** Starts with a whole note F chord and a quarter rest. The melody is primarily composed of eighth notes, many of which are grouped in triplets. Chords include Bb7, F7, Cm7, Bb7, F7, D7, Gm7, and C7. The piece ends with a whole note C chord.

ФРАГМЕНТ ИМПРОВИЗАЦИИ

Э. КУНИН

1

Е7

А7

Д7

Г

Д7

Г

Г

В7

Е7

А7

В7

Em7

В7

Em7

В7

Гm

Е7

А7

Д7

Гm

2

Е7

А7

В7

Е7

А7

Г

В7

Е7

А7

SUGAR

С. ГРАППЕЛЛИ

Em7 A7 D Em7 F0 D/F# D7 G7

Dm7 G7 G7(+5) C

E7 Am7 D7

G Am7 D7 G

Bm7 Bb0 Am7 Ab0 Am7 D7 G Am7 D7

3

G Am D7 G

Bm7 Bb0 Am7 D7 G D7 G Am7 D7

G Am7 D7 G

F#m7 F7 Em7 A7 D Em7 F0 D/F# D7

G7 Dm7 G7 G7(+5)

C E7 Am7 D7

G Am7 D7 G

G Bb0 Am7 Ab0 Am7 D7 G Am7 D7

4

Chords: G, Am₇, D₇, G, Bm₇, B^b₇, Am₇, D₇, G, D₇, G, Am₇, D₇, G, Am₇, D₇, F[#]m₇, F₇, Em₇, A₇, D, Em₇, F₀, D/F[#], D₇, G₇, Dm₇, G₇, G₇(+5), C, E₇, Am₇, D₇, G, Am, D₇, G, Bm₇, B^b₀, Am₇, A^b₀, Am₇, D₇, G, D₇, G.

ЭКСПРОМТ

Э. КУНИН

$\text{♩} = 160$

1

Chords: E^bM₉, A^b₁₃, E^bM₉, D^b₉, C₉, Fm₉, B₉.

B^b₉ E^bM₉ D₉ D^b₉ C₇ Fm₉ B_M₉ B^b₉ 1. 2.

Fm₉ D^b₉ B₉ B^b₉ E^bM₉ C₉

F₇(⁹/₆) B^b₉ 2 E^bM₉ E^bM₉

A^b₁₃

E^bM₉ D^b₉ C₉

Fm₉ B₉ B^b₉

E^bM₉ D₉ D^b₉ C₉ Fm₉ B_M₉ B^b₉ E^bM₉

A^b₁₃

E^bM₉ D^b₉ C₉

Fm₉ B₉ B^b₉ E^bM₉ D₉ D^b₉

C₉ Fm₇ B_M₉ B^b₉

Fm₇ D^b₊₁₁ B₊₁₁ B^b₉ E^bM₉ C₉

F₇(⁹/₆) B^b₉ 3 E^bM₉

This page of musical notation, numbered 76, consists of ten staves of music. The notation is primarily in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a variety of chord symbols and melodic lines, including:

- Staff 1: Melodic line with a A^b_{13} chord.
- Staff 2: Chord progression including $E^b m_9$, D^b_9 , and C_9 .
- Staff 3: Chord progression including Fm_7 , B_7 , and B^b_7 .
- Staff 4: Chord progression including $E^b M_9$, C_9 , Fm_9 , $B M_9$, and B^b_9 . Includes triplet markings.
- Staff 5: Melodic line with $E^b M_9$ and A^b_{13} chords.
- Staff 6: Chord progression including $E^b M_9$, D^b_9 , and C_9 .
- Staff 7: Melodic line with Fm_7 and B_9 chords.
- Staff 8: Chord progression including B^b_9 and $E^b M_9$.
- Staff 9: Chord progression including C_9 , Fm_9 , $B M_9$, B^b_9 , Fm_9 , D^b_9 , B_9 , and B^b_9 . Includes triplet markings.
- Staff 10: Chord progression including $E^b M_9$, C_9 , $F_7(\frac{9}{6})$, B^b_9 , $F_7(\frac{9}{6})$, B^b_9 , $F_7(\frac{9}{6})$, $E_7(\frac{9}{6})$, $E^b M_9$, and A^b_{13} . Includes triplet markings.
- Staff 11: Chord progression including $E^b M_9$, A^b_{13} , and $E^b M_9$.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

От автора	2
Глава I. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СКРИПИЧНОЙ ДЖАЗОВОЙ ТЕХНИКИ	
1. Постановка инструмента и рук	3
2. Принципы аппликатуры	4
3. Звукоизвлечение	6
4. Вибрация	7
5. Глиссандо	8
6. Принципы интонирования	9
7. Штрихи	11
8. Распределение смычка	12
9. Особенности исполнения с микрофоном, звуконосителем, электронными эффектами	13
Глава II. СТРОЕНИЕ ДЖАЗОВЫХ АККОРДОВ	
1. Основные типы септаккордов	14
2. «Надстройки» септаккордов и разрешенные альтерации ступеней	15
3. Буквенно-цифровая система обозначения аккордов	16
4. Аранжирование аккордов	17
Глава III. ОСНОВЫ РИТМИКИ	
1. Чувство «свинга» и основные приемы, его вызывающие	19
2. Метрические соотношения	19
3. Основные ритмические фигурации на основе триольного метра	22
4. Блуждающий акцент	24
5. Примеры ритмических фигураций, используемых при импровизации	25
Глава IV. ГАРМОНИЧЕСКИЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ. ГАРМОНИЗАЦИЯ.	
1. Функциональные связи аккордов. Голосоведение	26
2. Замены	26
3. Движение по квинтовому кругу	27
4. Скачок	27
5. Сокращение и удлинение ступенных последовательностей	28
6. Стандартные гармонические последовательности	29
7. Гармонизация мелодии	31
8. Гармоническое обогащение сопровождения	33
Глава V. ЛАДОВАЯ ОСНОВА ДЖАЗА	
1. Соотношения между аккордами и ладами	35
2. Лады, используемые в стилях 20-х—30-х годов	37
3. Лады, используемые в стилях конца 40-х—50-х годов	38
4. Лады, используемые в стилях 60-х—70-х годов	39
Глава VI. ЭЛЕМЕНТЫ ДЖАЗОВОЙ МЕТОДИКИ	
1. Арпеджио	41
2. Гаммообразное движение	43
3. Проходящие и вспомогательные ноты. Опевания	44
4. Мотив. Фраза	45
5. Форма импровизации	47
Глава VII. БАС	
1. Основные сведения о линии баса в классическом джазе	48
2. Бас в стилях «буги-вуги», «босса-нова», «джаз-рок» и других	50
Глава VIII. БЛЮЗ.	52
Глава IX. МЕТОДИКА ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ ИМПРОВИЗАЦИИ.	53
Глава X. СБОРНИК УПРАЖНЕНИЙ, ЭТЮДОВ, ПРИМЕРОВ ИМПРОВИЗАЦИЙ, ПЬЕС	
1. Упражнения для укрепления пальцев в джазовой аппликатуре	55
2. Разложения аккордов	56
3. Ладовые упражнения	59
4. Секвенции	62
5. Блюз-этюды	65
6. Примеры импровизаций. Пьесы	70

ЛИТЕРАТУРА

1. Молотков В. Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре.— Киев: Муз. Украина, 1983.
2. Чугунов Ю. Гармония в джазе.—М.: Сов. композитор, 1980.
3. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации.—М.: Сов. композитор, 1979.
4. Симоненко В. Мелодии джаза.—Киев: Муз. Украина, 1976.
5. Симоненко В. Лексикон джаза.—Киев: Муз. Украина, 1982.
6. Ариевич С. Практическое руководство игры на бас-гитаре.—М.: Музыка, 1983.
7. Конен В. Рождение джаза.—М.: Сов. композитор, 1984.
8. Козырев Ю. Функциональная гармония: Методическая разработка.— М.: Издание Всесоюзного методического кабинета по учебным заведениям искусства и культуры Министерства культуры СССР, 1986 г.

ДИСКОГРАФИЯ

- Д1. Каунт Бейси. «14 золотых мелодий» (1) и (2).—«Мелодия», С60—18655—6.
- Д2. Дюк Эллингтон. «Популярные пьесы из репертуара Дюка Эллингтона».—«Мелодия», С60—06125—6.
- Д3. Оркестр Олега Лундстрема. «В наше время».—«Мелодия», С60—18375—6.
- Д4. Луи Армстронг. «Мелодия», С60—05909—10.
- Д5. Эрролл Гарнер. «Концерт у моря».—«Мелодия», ЗЗМ60—39911—12.
- Д6. Джаз-ансамбль «Аллегро». «В этом мире».—«Мелодия», С60—17423—4.
- Д7. Иегуди Менухин. «Стефан Граппелли». «Музыка 1930-х годов».—«Мелодия», С90—15233—4.
- Д8. Сидней Беше.—«Мелодия», М60 44951 002.
- Д9. Бенни Гудмен со своим оркестром, секстетом, квартетом.—«Мелодия», С60—13411—12.
- Д10. Майлс Девис в Карнеги-Холл.—«Мелодия», С60—05763—4.
- Д11. Джерри Маллиген, Чет Бейкер. Концерт в Карнеги-Холл.—«Мелодия», С60—18651—2.
- Д12. Джон Колтрейн.—«Мелодия», С60—19423—002.
- Д13. Ленинградский ансамбль джазовой музыки под управлением Голощёкина. «15 лет спустя».—«Мелодия», С60—20507—007.
- Д14. Московский камерный джаз-ансамбль «Каданс». «Путь к Олимпу».—«Мелодия», С60—20875—003.
- Д15. Джаз-ансамбль Игоря Бриля. «Перед заходом солнца».—«Мелодия», С60—21873—003.