

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 Венути, 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-восемилетки.

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 технически 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.

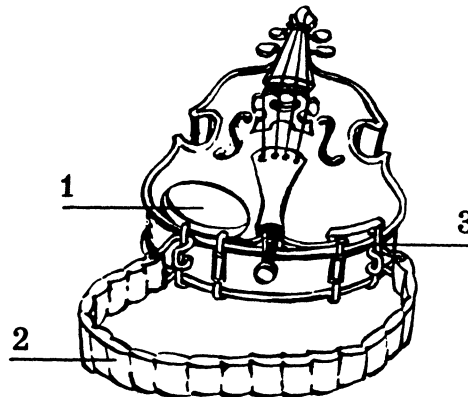


Рис. 1. Шлейка для поддерживания скрипки.

- 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 недостаточной длинине 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 выскальзывать 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 нотоносце — 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.

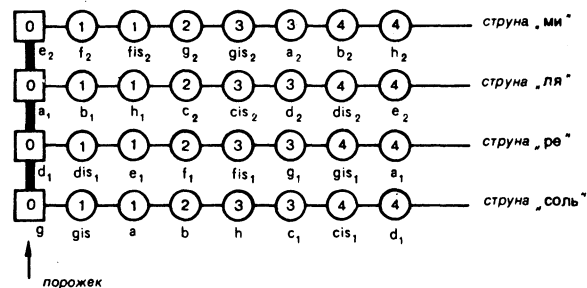
И наконец, четвертое требование заключается в том, что ощущение последующего мелодического отрезка, его «предслышание», должно возникать в неразрывной связи с соответствующей комбинацией пальцев на грифе как единовременное целое, как некая «картинка», которая впоследствии будет развернута во времени.

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

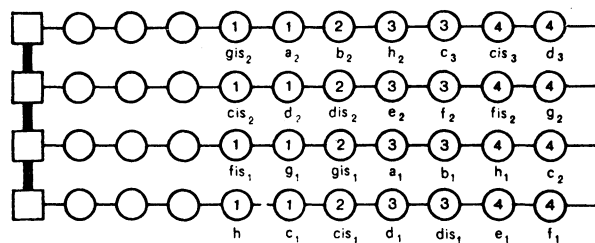
1. Субъективное восприятие «пространств» 1-й и 3-й позиций как комбинации соответствующих полупозиции и позиции, образующих в воображении импровизатора на грифе аналог клавиатуры. (При таком подходе «пространство» 2-й позиции перекрывается «пространствами» 1-й и 3-й, и его отдельное освоение не является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

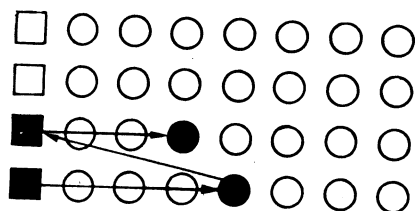
* Цифры в скобках, а также цифры с буквой в скобках соответствуют номерам библиографии и дискографии, помещенным в конце сборника.

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.

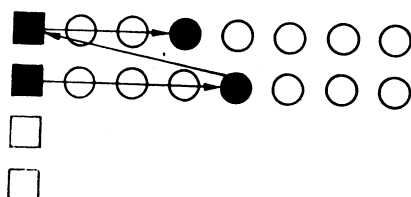
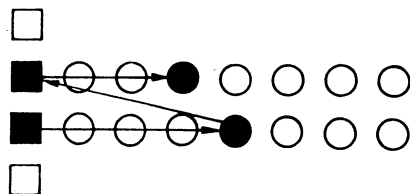
Использование аппликатурных моделей впоследствии позволит отказаться от мышления отдельными нотами и перейти к мышлению целыми

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

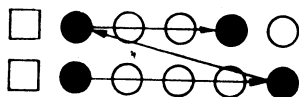
Например, малому мажорному септаккорду, построенному от ноты, g, соответствует следующая АМ:



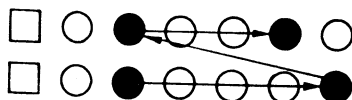
Эта же АМ соответствует малым мажорным септаккордам от нот d_1 и a_1 ,



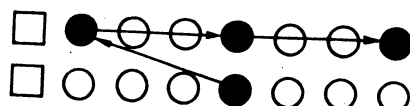
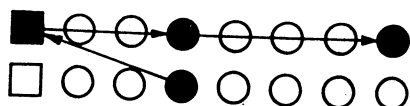
Эта же АМ в полупозиции соответствует малым мажорным септаккордам от нот gis ; dis ; ais .



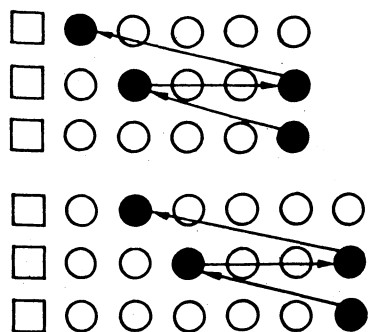
В первой позиции эта же структура соответствует малым мажорным септаккордам от нот a ; e_1 ; h_1 .



Малому мажорному септаккорду от нот b ; f_1 ; c_2 и h ; fis_1 , cis_2 соответствует уже другая АМ:



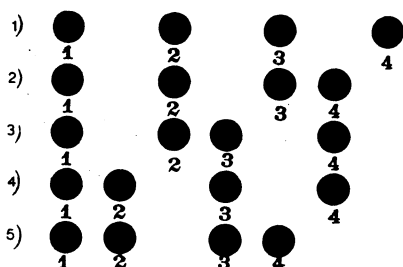
Третья АМ соответствует малому мажорному септаккорду от нот c ; g_2 и cis ; gis_1 .



Таким образом, девятнадцать 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.

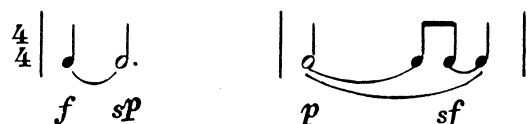
§ 3. Звукоизвлечение

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,

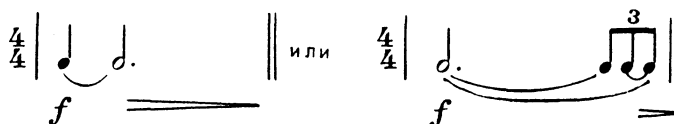


в современных стилях («би-боп», «ладовый джаз», «джаз-рок» и т. д.) в основном используется «белый» звук без вибрации и глиссандо, с очень точной интонацией и ровной силой звука. Достигается движением смычка ближе к подставке.

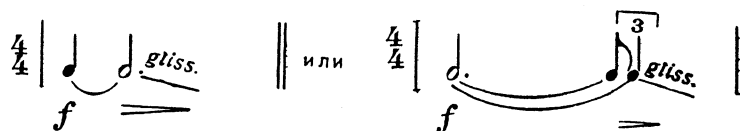
Практически не встречается плавное усиление звука после слабого начала, столь характерное для «классического» звукоизвлечения.

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

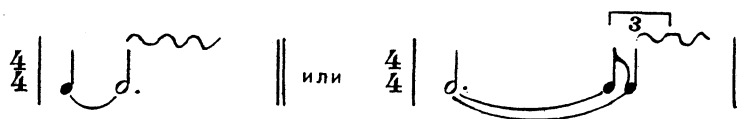
Плавное замирание:



Плавное замирание с нисходящим глиссандо:



Окончание звука с вибрато:



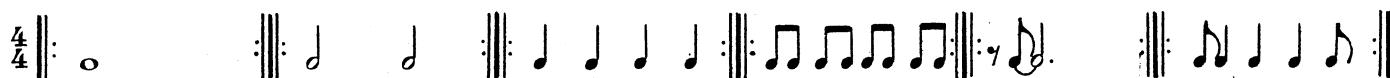
Резкое прекращение звучания после окончания длительности:

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.

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

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



§ 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. и т.д.

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 немusикальных 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 звуко-ряд 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 $\text{fis}_1 — \text{a}_1$. 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 выстроен, — 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.

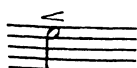
Найденные положения пальцев должны быть закреплены навыком, для чего:

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.

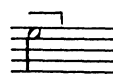


Играть с очень сильной жесткой атакой, полным звуком, сокращая длительность примерно вдвое, резко прекращая звучание.

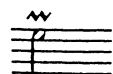
* Более подробно о штрихах, применяемых в эстрадной и джазовой музыке, см. Д. Браславский. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. — М., Музыка, 1974 г.



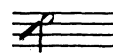
Играть с очень сильной жесткой атакой, полным звуком, предельно сокращая длительность резкой остановкой смычка без отрыва от струны.



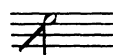
Играть, резко прекращая звучание в момент окончания длительности внезапной остановкой смычка без отрыва от струны.



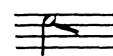
Играть с глубокой вибрацией.



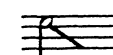
Короткое глиссандо вверх.



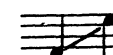
Длинное глиссандо вверх.



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 размещение скрипки и остальных инструментов — может быть легко использован в студийных условиях для звукозаписи, но на концертной эстраде встречает большие трудности.

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

мента. Качественные звукопередатчики 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 звукопередатчики 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 звукопередатчика. В этом смысле заслуживает внимания опыт некоторых зарубежных фирм, выпускающих электроскрипки со встроенными и уже отрегулированными звукопередатчиками.

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).

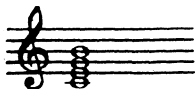
Глава II

СТРОЕНИЕ ДЖАЗОВЫХ АККОРДОВ

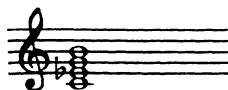
§ 1. Основные типы септаккордов

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.

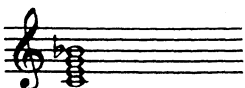
1. Большой мажорный септаккорд, состоящий из последовательно расположенных большой, малой и большой терций, например:



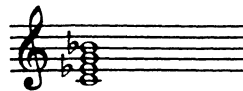
2. Большой минорный септаккорд, состоящий из малой и двух больших терций:



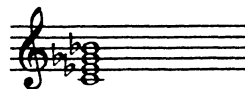
3. Малый мажорный септаккорд, состоящий из большой и двух малых терций:



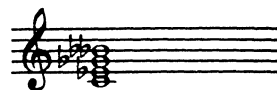
4. Малый минорный септаккорд, состоящий из малой, большой и малой терции:



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.

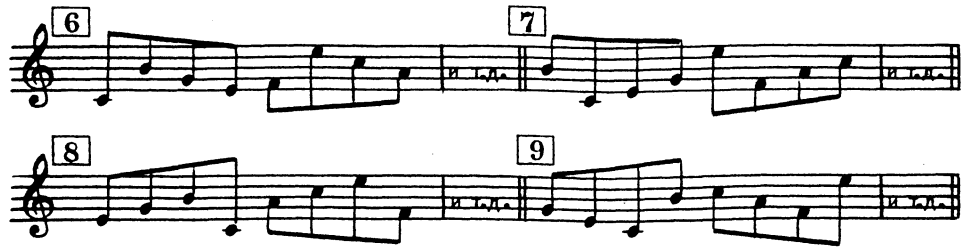
Задание

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

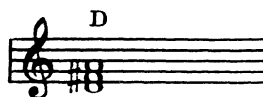
В джазовой музыке аккорды принято записывать в условном буквенно-цифровом виде, который дает всю информацию об аккорде, кроме расположения. Расположение (аранжирование) аккорда отдается на волю исполнителя. В нашей

стране используется система, опубликованная в [2] и в сокращенном виде приводимая ниже.

1. Основной тон (прима) аккорда обозначается следующими большими буквами латинского алфавита:



2. Если большая буква не имеет дополнительных знаков, это значит, что используется мажорное трезвучие:



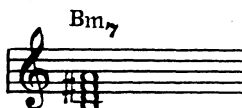
Малый мажорный септаккорд обозначается X_7



3. Малая буква рядом с большой буквой означает, что аккорд минорный:



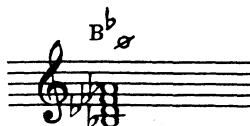
Малый минорный септаккорд обозначается X_{m7}



4. Большой мажорный септаккорд обозначается знаком М или словом maj



Полууменьшенный септаккорд обозначается X_\flat



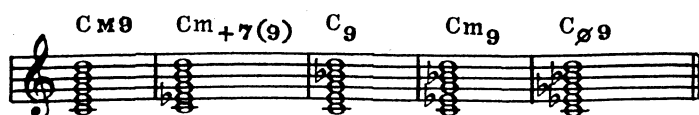
Большой минорный септаккорд обозначается X_{m+7} (X — обобщенная запись основного тона аккорда)



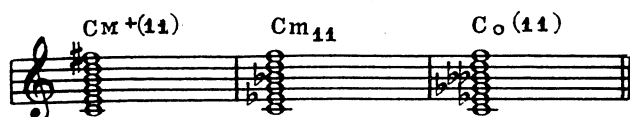
Уменьшенный септаккорд обозначается X_0 или X_{dim}



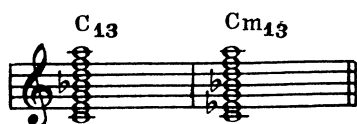
5. Запись X_{m9} ; X_{m+7} ; X_{m9} ; $X_{\emptyset 9}$; $X_{\emptyset 9}$ означает прибавленную к соответствующему септаккорду девятую ступень:



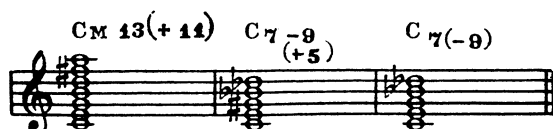
6. Запись $X_{m(+11)}$; $X_{m+7(9)}$; X_{+11} ; X_{m11} ; $X_{\emptyset(11)}$ означает прибавленную к соответствующему септаккорду девятую и одиннадцатую ступени. (Знаки «+» и «-» означают, что соответствующая ступень повышается или понижается):



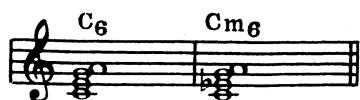
7. Запись X_{m13} ; X_{13} ; X_{m13} ; $X_{\emptyset 13}$; $X_{\emptyset(13)}$ означает прибавленные к соответствующему септаккорду девятую, одиннадцатую и тринадцатую ступени:



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



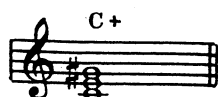
9. Запись X_6 ; X_{m6} означает прибавленную к мажорному или минорному трезвучию большую сексту (шестую ступень):



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 удобней 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.

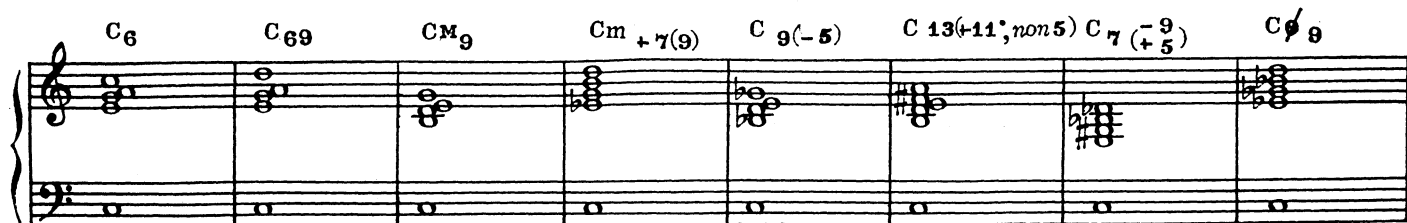
4. Нежелательно использовать альтерированную ступень вместе с неальтерированной, хотя это и допустимо.

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:

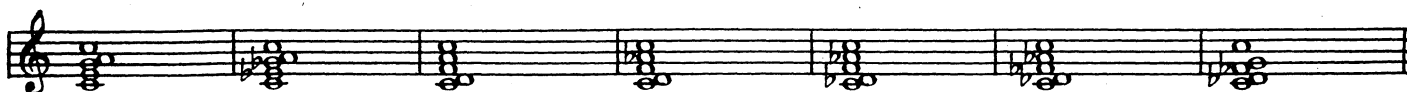
1. Аккорды в тесном расположении. Расстояние между голосами не больше кварты, чаще это интервалы терции и секунды. Прима аккорда (бас) может быть вынесена вниз на любое расстояние,

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



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.



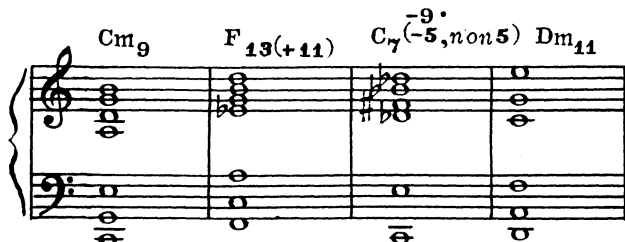
2. Аккорды в широком расположении, занимающие объем примерно в две октавы. Обычно в двух нижних голосах прима и септима аккорда;

остальные голоса формируются из оставшихся разрешенных звуков. Например:



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

цима аккорда.



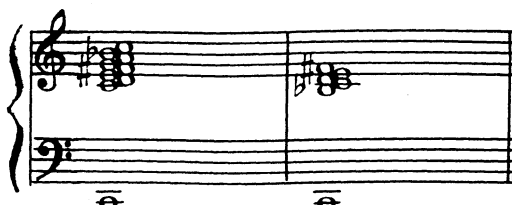
4. Аккорды в смешанном расположении. Образуются из аккордов в тесном расположении (чаще

4-х или 5-ти голосных) путем вынесения второго или третьего голоса снизу на октаву вниз.



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, интуи-

ция, 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.


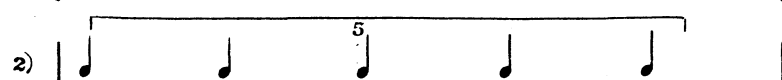


Задание


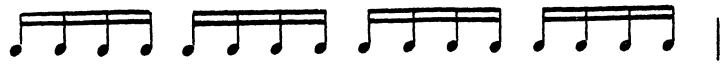



Многократно прослушать грамзаписи свингующих джазовых коллективов, например, оркестров Каунта Бейси (Д1), Дюка Эллингтона (Д2), Олега Лундстрема (Д3), ансамблей Луи Армстронга (Д4), Эрrolла Гарнера (Д5), Николая Левиновского (Д6), отмечая приемы, вызывающие чувство «свинга».

§ 2. Метрические соотношения








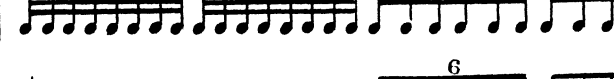


Любая ритмическая фигура строится на основе комбинации отрезков длительности, кратных такту. Степень кратности может быть самой различной, точно так же возможны комбинации фигур из длительностей разной кратности. Поэтому прежде

чем 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».

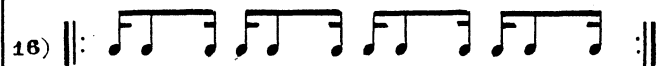
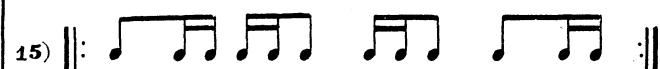
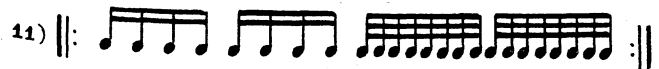
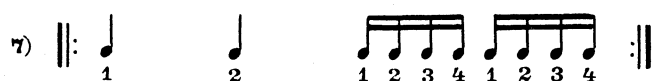
3. Все упражнения, кроме упражнений § 4, целесообразно выполнять с надетыми на пальцы левой руки наперстками, путем выстукивания ими

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.



б) Кратности 12; 24; 20;





5)  :||


6)  :||

7)  :||

8)  :||

9)  :||

10)  :||

11)  :||

12)  :||

13)  :||

в) Комбинации разных кратностей.

1)  :||

2)  :||

3)  :||

4)  :||

5)  :||

6)  :||

7)  :||

8)  :||

9)  :||

10)  :||

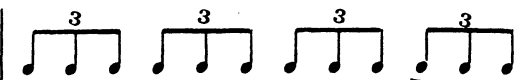
2. Выполнить упражнения 1—19, приведенные в тексте § 2.

§ 3. Основные ритмические фигуры на основе триольного метра

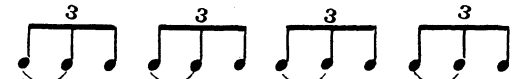
В четырехдольном такте всегда акцентируется вторая и четвертая доли:

$\frac{4}{4}$  или 

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



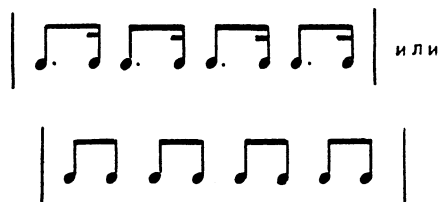
На основе триольного ритма формируется триольный пунктирный ритм:



или



Пунктирный ритм условно записывается следующим образом:



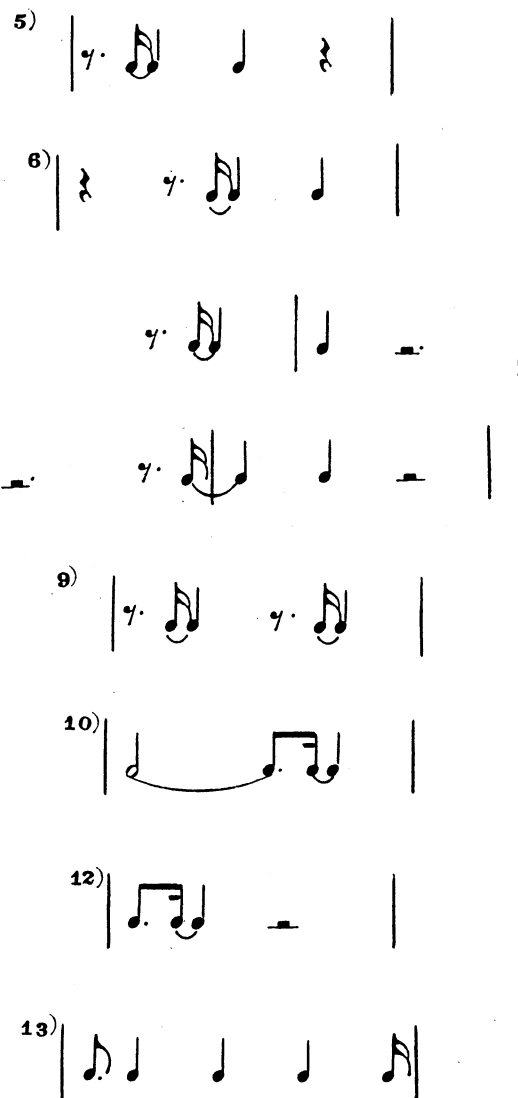
При этом перед началом произведения указывается расшифровка:



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

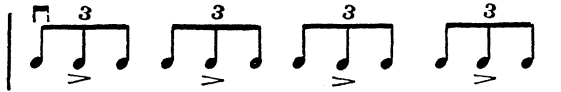
Приведенные в данном параграфе примеры 1—18 выучить и отработать с метрономом как пальцами левой руки, так и смычком.


§ 4. Блуждающий акцент


В процессе исполнения солист, как правило, не определяет 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.


Такой рисунок образуется путем комбинирова-

1)  | Акцент на 1^{ую} долю триоли.

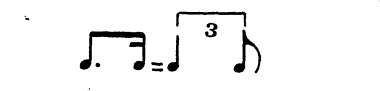
2)  | Акцент на 2^{ую} долю триоли.

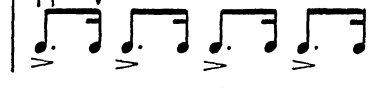
3)  | Акцент на 3^{ью} долю триоли.

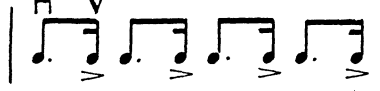
4)  |

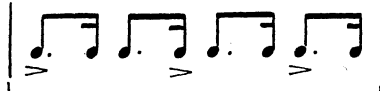
5)  |


Группировки из 3^{ех} восьмых по две.


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)  |

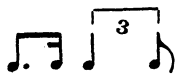
12)  | Румба

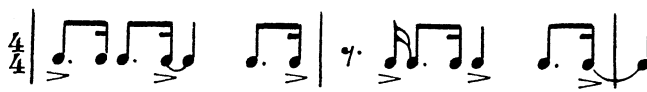
13)  14)  } Варианты
Босса-новы


Задание

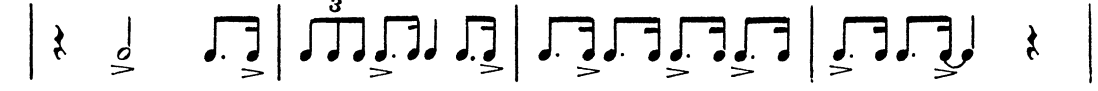
Выучить и отработать до автоматизма исполнение смычком ритмических фигур этого параграфа. Темп от $\text{♩} = 80$ и выше. Следить за тем, чтобы перед акцентируемой нотой звук не прерывался.


§ 5. Примеры ритмических фигур, используемых при импровизации

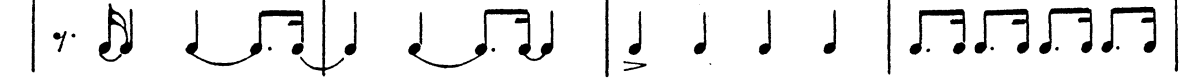


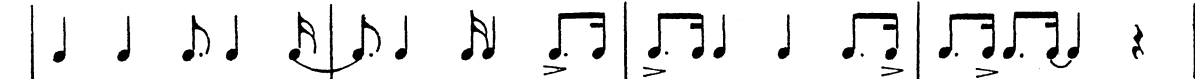
1) 

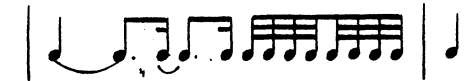
2) 

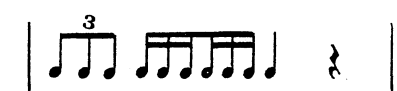
3) 

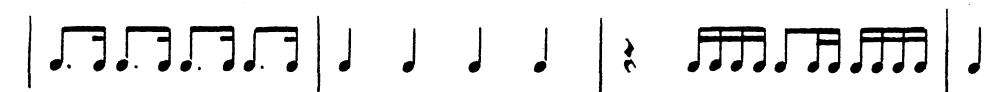
4) 


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 fis_2 находящегося рядом, но более слабого обертона f_2 , позволяет заменить C_7 на G^b_{m7}



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: $\text{II}_{\text{m}7} - \text{II}_7^b - \text{V}_{\text{m}7} - \text{I}_7$.

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:

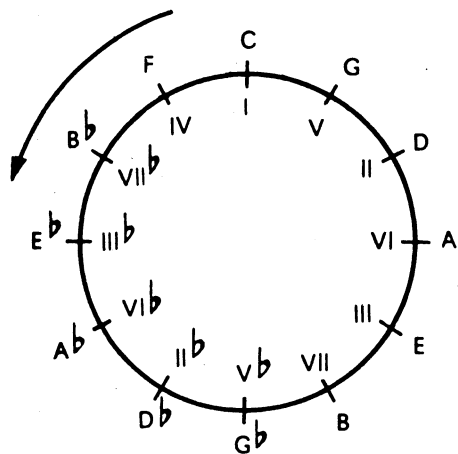


В первом такте здесь фактически обыгрывается на C_7 , а его квинтовая замена — $\text{G}_{\text{m}7}$, а во втором — тритоновая — F_7 , хотя в аккомпанементе по-прежнему остается C_7 .

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.

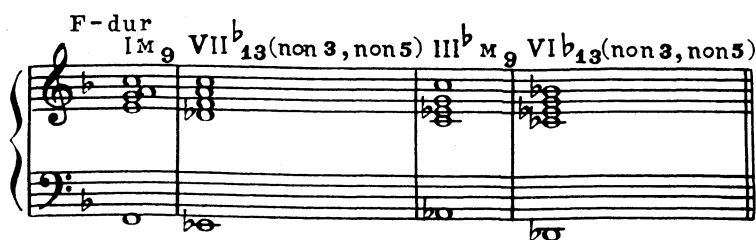
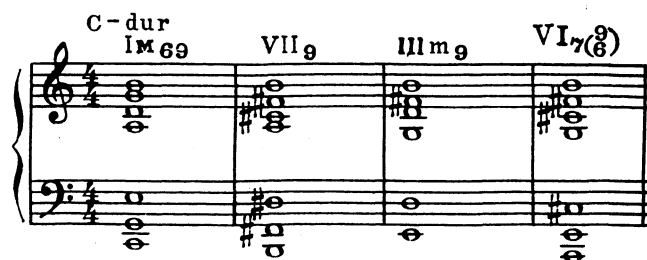


Если первую ступень принять за тонику (Т), то пятая является доминантой (Д), вторая — двойной доминантой (2Д), шестая — тройной (3Д) и

§ 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.

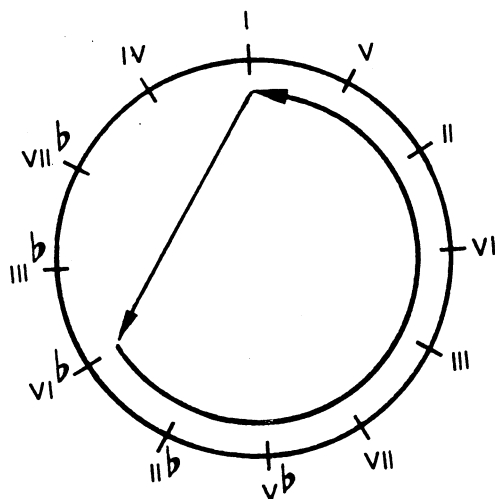
Примеры скачков в гармонических последовательностях:



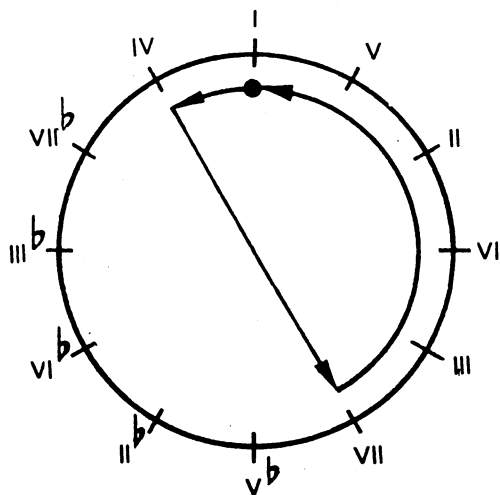
Здесь скачки возникают между первым и вторым тактами, а дальше гармоническая последовательность идет по ступеням квинтового круга.

§ 5. Сокращение и удлинение ступенных последовательностей [8]

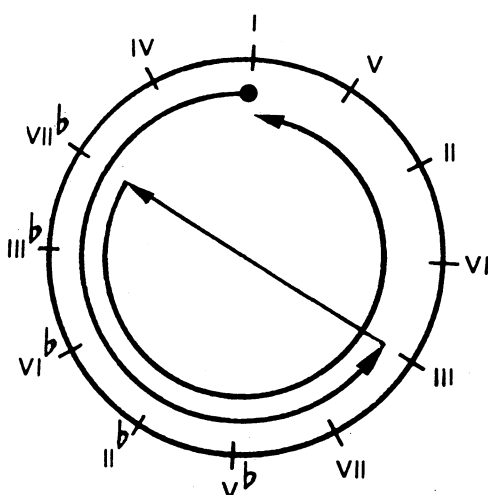
а) Сокращение ступенной последовательности с помощью скачка. Вслед за I ступенью может следовать скачок в любую точку квинтового круга, а затем поступенное движение в исходную точку.



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

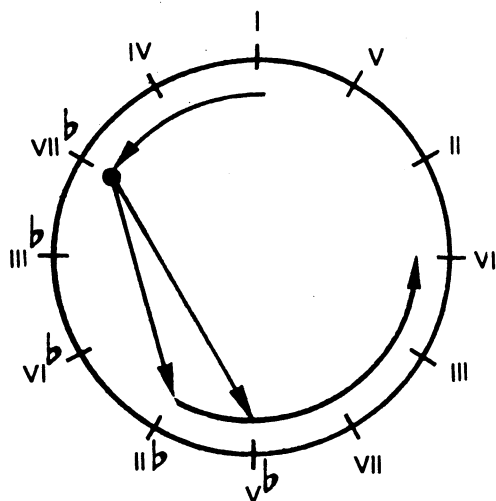


Сокращение последовательности.

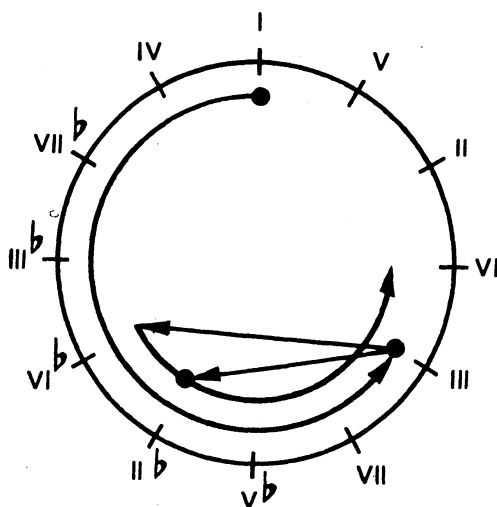


Удлинение последовательности.

в) Сокращение ступенной последовательности путем замены по медианам 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) $I_M \rightarrow VII_7 \rightarrow VII_M^b \leftarrow VI_7 \leftarrow VI_M^b \rightarrow \dots$ 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) $II_{m7} \rightarrow V_7 \rightarrow III_{m7} \rightarrow VI_{m7}$
- 2) $II_{m7} \rightarrow II_7^b \rightarrow III_{m7} \rightarrow VI_{m7}$
- 3) $II_{m7} \rightarrow VII_7^b \rightarrow III_{m7} \rightarrow VI_{m7}$
- 4) $II_{m7} \rightarrow IV_{m7} \rightarrow III_{m7} \rightarrow VI_{m7}$
- 5) $II_{m7} \rightarrow III_7 \rightarrow III_{m7} \rightarrow VI_{m7}$
- 6) $VI_7^b \rightarrow V_7 \rightarrow III_{m7} \rightarrow VI_{m7}$
- 7) $VI_7^b \rightarrow II_7^b \rightarrow III_{m7} \rightarrow VI_{m7}$
- 8) $II_7^b \rightarrow V_7 \rightarrow III_{m7} \rightarrow VI_{m7}$

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 нотоносцем приведены аккорды, которые должны использоваться в аккомпанементе; под нотоносцем 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

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

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

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

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.

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.

4) Cm_7 B_7 B^bm_7 A_7 и т.д.

2) Cm_7 B_7 B^bm_7 A_7 и т.д.

5) Cm_9 B_9 B^bm_9 A_9 и т.д.

3) Cm_7 B_7 B^bm_7 A_7 и т.д.

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

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

б) Вертикаль

1) Cm_7 B_7 Bbm_7 A_7 и т.д.

2) Cm_9 B_9 Bbm_9 A_9 и т.д.

3) Cm_{11} B_{+11} Bbm_{11} A_{+11} и т.д.

4) Cm_{13} $B_{13(+11)}$ Bbm_{13} $A_{13(+11)}$ и т.д.

3. Последовательность $II_{m7} \rightarrow VII_7^b \rightarrow I_M$

б) Вертикаль

1) Dm_7 Bb_7 C_M $C\#m_7$ A_7 B_M и т.д.

2) Dm_7 Bb_7 C_M $C\#m_7$ A_7 B_M и т.д.

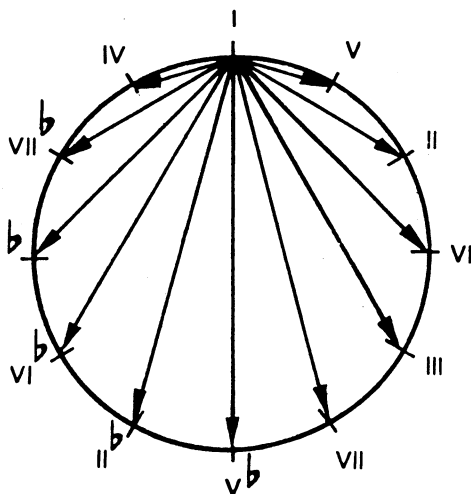
3) Dm_9 Bb_9 C_M $C\#m_9$ A_9 B_M и т.д.

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.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), representing the C major scale with a lowered seventh degree (Bb). The notes are: C, D, E, F, G, A, Bb, C. Below the staff are 11 numbered lines, each containing a sequence of 8 chords corresponding to the notes of the scale. The chords are written in a shorthand notation using Roman numerals and letters.

Line	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
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₍₋₉₎	VI _{m7}	II ₉	V _{b9}	IV ₊₁₁	I _M		
7	I _M	II _{b7(-9)}	V _{b7m7}	VII _b	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(+9)}	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 _{b913}	I ₇	II _{b7}	I _M		

Задание

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

§ 8. Гармоническое обогащение сопровождения

Эта задача часто встречается при подготовке импровизаций к популярным мелодиям, «эвергринам», темам собственного сочинения, когда гармоническое сопровождение слишком просто и не дает импровизатору пищи для фантазии. В этом случае, несколько обогатив гармоническую последовательность, можно добиться, чтобы старая мелодия звучала свежо и современно, а гармоническая последовательность стала интересной, хотя особое внимание следует обратить на то, чтобы характер, содержание мелодии при этом не были утеряны.

Лучше всего этот процесс осуществлять, по-видимому, следующим образом [1]:

1. Выписать мелодию и упрощенную гармоническую схему в цифровом виде.

2. Выделить ключевые аккорды, которые нельзя поменять, не исказив при этом характера мелодии. Чаще всего это аккорды тоники и субдоминанты.

3. Изменить гармоническое движение от одного ключевого аккорда к другому (с учетом мелодии) в соответствии с принципами, изложенными в предыдущих параграфах, т. е. заполнить промежутки между ними движением аккордов либо по ступеням квинтового круга, либо по хроматике, либо по диатонике, либо используя замены.

Практический опыт позволяет из множества вариантов, которые можно получить, действуя таким образом, рекомендовать несколько наиболее распространенных приемов:

1. Иногда в гармонической последовательности бывает достаточно заменить некоторые аккорды по тритону или медиантам.

2. Перед любым малым мажорным септаккордом X_7 можно пробовать взять малый минорный септаккорд, расположенный на чистую квинту выше, либо малый мажорный септаккорд, расположенный на полтона выше исходного аккорда.

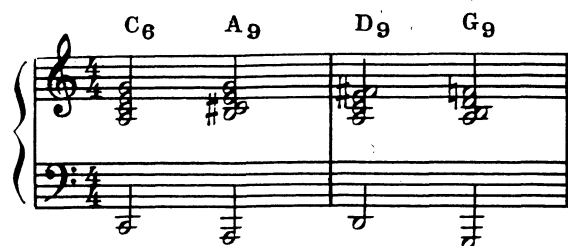
3. Перед каждым септаккордом можно ввести целый сложный вводный блок к нему, например,

вместо последовательности $|V_7|I_M|$ использовать последовательность $|III_{m7} \rightarrow VI_7 \rightarrow II_{m7} \rightarrow V_7|I_M|$ или $|III_{m7} \rightarrow III_{m7}^b \rightarrow II_{m7} \rightarrow V_7|I_M|$.

4. Если один и тот же аккорд длится слишком долго, то можно вместо него использовать какой-либо ступенной оборот, например, $I \rightarrow VI \rightarrow II \rightarrow V \rightarrow I$. Часто соединяют основную форму аккорда с его обращением, например по модели: $I_M \rightarrow II_{m7} \rightarrow II_0^+ \rightarrow I_{65}$; $I_M \rightarrow II_{m7} \rightarrow I_{65} \rightarrow I_M$; $I_M \rightarrow I_7 \rightarrow IV_M \rightarrow IV_0^+ \rightarrow I_{64}$.

5. Даже тривиальные гармонические последовательности начинают звучать более свежо, если использовать сложные аккорды с добавочными ступенями и альтерациями:

Вместо



использовать



Разберем пример гармонического обогащения сопровождения: Чай вдвоем

ЧАЙ ВДВОЕМ

В. ЮМАНС

	1	2	3	4
Исходный вариант	Am7 D7	Am7 D7	Gm D7	Gm E7/A ^b
Обогащенный	Am7 D7	Am7 A ^b +11	Gm C9	Bm9 B ^b +11
Обогащенный	Am7 Bm7	Cm D7(-9)	Gm Am9	Bm7 B ^b o

5 II m₇ V₇ 6 II m₇ V₇ 7 I_m 8 VI m₇ 9 II m₇

Am₇ D₇ Am₇ D₇ G_M Em₇ D^b m₇

Am₇ D₇ Am₇ A^b₊₁₁ G_M Am₇ B^b m₉ B m₇ D^b m₇

Am₇ B m₇ C_M D₇(-9) G_M Am₇ B m₇ C_M D^b m₇

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: I II_{m7} V₇ II_{m7} V₇. Чтобы избежать однообразия в первом варианте гармонического обогащения — во 2-м такте используется тритоновая замена — V ступень заменяется II^b. Нота f₁ в теме является 13-й ступенью по отношению к основному тону — аес. 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 V₇ I_m VI₇ используется сначала один шаг по квинтовому кругу I_m IV₇, а затем нисходящая

хроматическая последовательность — вводный блок в первый аккорд пятого такта I II_{m7} III₇ II_{m7}...

В 7-м и 8-м тактах использована диатоническая последовательность II_{m7} → III_{m7} → 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:

$$1 \text{ II}_{m7} \text{ III}_{m7} \text{ IV}_M \text{ V}_7 \text{ I}_M \text{ II}_{m7} \text{ III}_{m7} \text{ III}_0^b$$

$$5 \text{ II}_{m7} \text{ III}_{m7} \text{ IV}_M \text{ V}_7 \text{ I}_M \text{ II}_{m7} \text{ III}_{m7} \text{ III}_{m7}^b \text{ IV}_{m7}^{\#} (\text{II}_{m7}) \dots$$

Задание

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

1 I m₇ V₇ 2 I m₇ V₇ 3 I m₇ V₇ 4 I m₇ V₇ 5 I m₇ V₇ 6 I m₇ V₇ 7 I m₇ V₇ 8 I m₇ V₇

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:



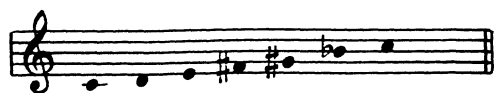
миксолидийский лад

миксолидийский с повышенной IV ступенью

миксолидийский с пониженной II ступенью



миксолидийский с пониженными II и VI ступенями



увеличенный лад (целотонная гамма)



уменьшенный лад — I вариант (лад Римского-Корсакова)

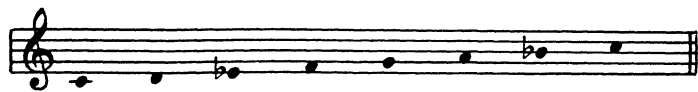


уменьшенный лад — II вариант

4. Малый минорный септаккорд



эолийский лад (натуральный минор)



дорийский лад



фригийский лад

5. Полууменьшенный септаккорд



локийский лад

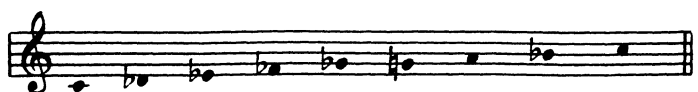


локийский лад с повышенной II ступенью

6. Уменьшенный септаккорд



уменьшенный лад — I вариант

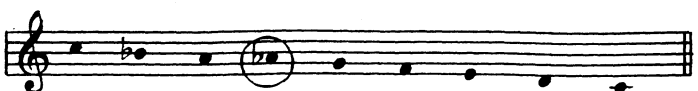


уменьшенный лад — II вариант

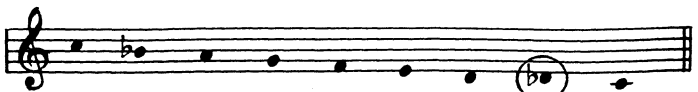
Каждый лад может быть хроматически обогащен за счет вводных тонов к ступеням лада. Чаще всего используются вводные тона к I, III, V и VII ступеням. Например:



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.

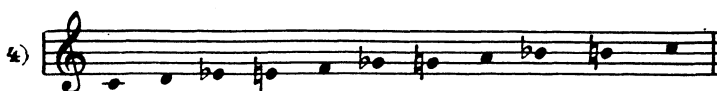
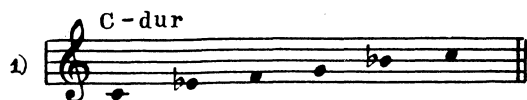
а) Подбирать для аккомпанемента те аккорды и их аранжировку из группы соответствующего септаккорда, которые, по Вашему мнению, наиболее соответствуют использованному ладу.

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 традиционного 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. Лады, 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 фигуры 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 for a single system with four staves. The top staff is the melody, and the bottom three staves are the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody features several triplet markings (3) and a final measure with a fermata. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The score is a fragment of a larger piece.

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.

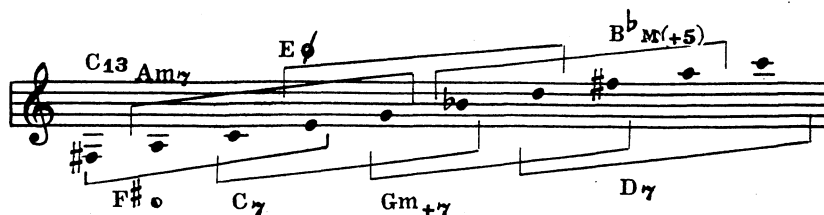
Например:



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, сопровождая себя 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) $C_7(9/6)$ $F_7(9/6)$ $B^b_7(9/6)$ $E^b_7(9/6)$ и т.д.

8) $C_7(9/6)$ $F_7(9/6)$ $B^b_7(9/6)$ $E^b_7(9/6)$ 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:

CM

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)

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 $F\sharp_7$ F_7 E_7 E^b_7 D_7 D^b_7 C_7

2) Gm_7 $F\sharp_7$ 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.

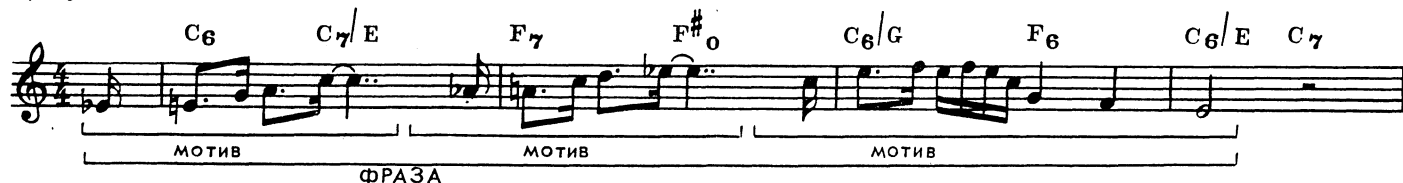
Незначительные мелодические изменения мотивов позволяют обыгрывать ими разные аккорды и гармонические последовательности:



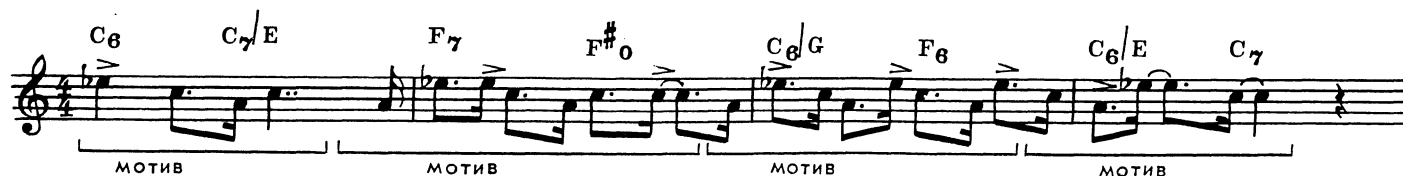
Разумеется, каждый мотив может строиться от любой ноты, и поэтому желательно, чтобы импровизатор владел своей мотивной базой во всех двенадцати тональностях.

Фразы могут строиться:

а) путем сочетания нескольких мотивов:



б) путем ритмического варьирования одного и того же мотива:



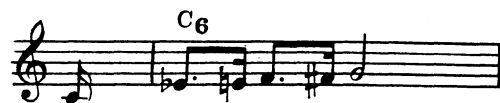
в) путем секвенционного развития мотива:



г) путем условного деления мелодической линии на два голоса:



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:



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 (ААБА) — 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 контрпункт 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:



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:



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



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:



Приведем типичную линию баса в классическом блюзе:



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:





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 ости-
ным, 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) $\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline I & I & I & I_7 \\ \hline IV_7 & IV_7 & I & I \\ \hline II_{m7} & V_7 & I & I(V_7) \\ \hline \end{array}$

в) Следующая разновидность характерна для медленного темпа

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

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

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

а) $\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline I_M & IV_7 & I_M & I_7 \\ \hline IV_7 & IV_7 & I_M & VI_7 \\ \hline II_{m7} & V_7 & \ddot{I}_M & \ddot{I}_M \\ \hline \end{array}$

б) $\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline I_M & \ddot{I}_7 & \ddot{I}_7 & \ddot{I}_7 \\ \hline IV_7 & IV_7 & \ddot{I}_7 & \ddot{I}_7 \\ \hline II_{m7} & V_7 & \ddot{I}_M & \ddot{I}_M \\ \hline \end{array}$

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

$\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline I_M & VI_{m7} & VII^\phi & III_7 \\ \hline IV_M & IV_{m7} & VII_{b7} & III_{m7} \\ \hline II_{m7} & V_7 & III_{m7} & III_{b7} \\ \hline \end{array}$

4. «Минорный» блюз:

$\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline I_{m7} & II^\phi & V_7(-\frac{9}{5}) & I_{m7} \\ \hline IV_{m7} & IV_{m7} & I_{m7} & I_{m7} \\ \hline II^\phi & V_7(+\frac{9}{5}) & I_{m7} & V_7(-\frac{9}{5}) \\ \hline \end{array}$

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-этюд №№ 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 большей 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, страницами, 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 Левиновского, 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 приспособлять 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.

СБОРНИК УПРАЖНЕНИЙ, ЭТЮДОВ,
ПРИМЕРОВ ИМПРОВИЗАЦИЙ, ПЬЕС1. Упражнения для укрепления пальцев
в джазовой аппликатуре

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

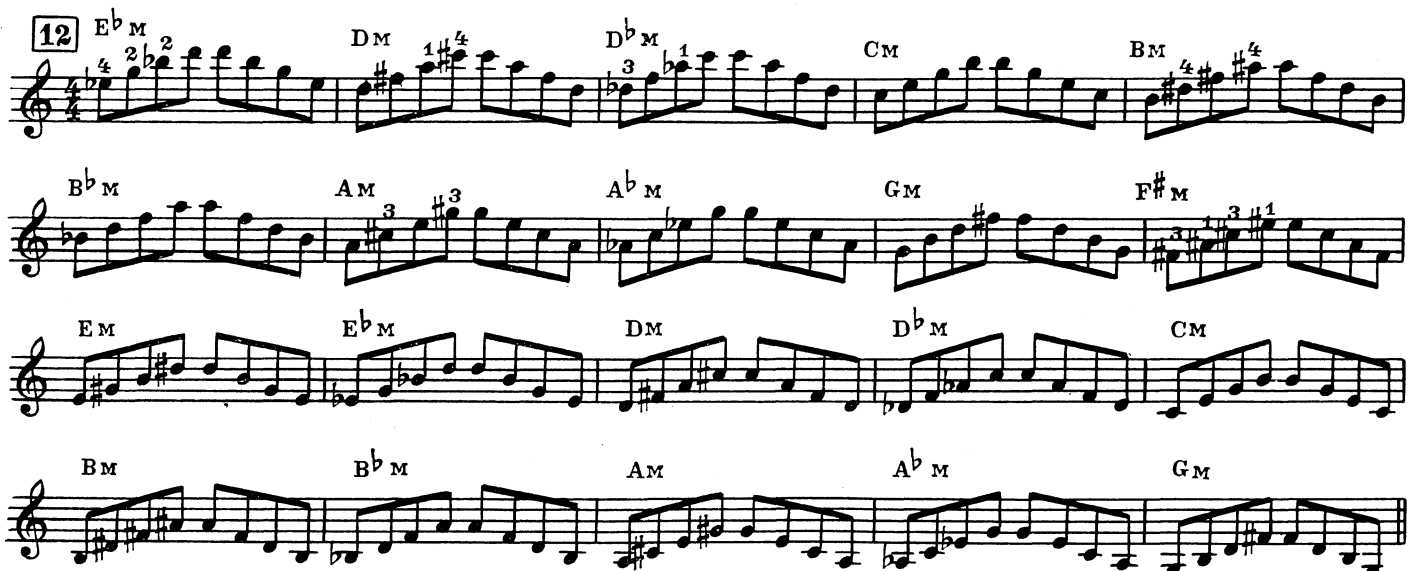


11

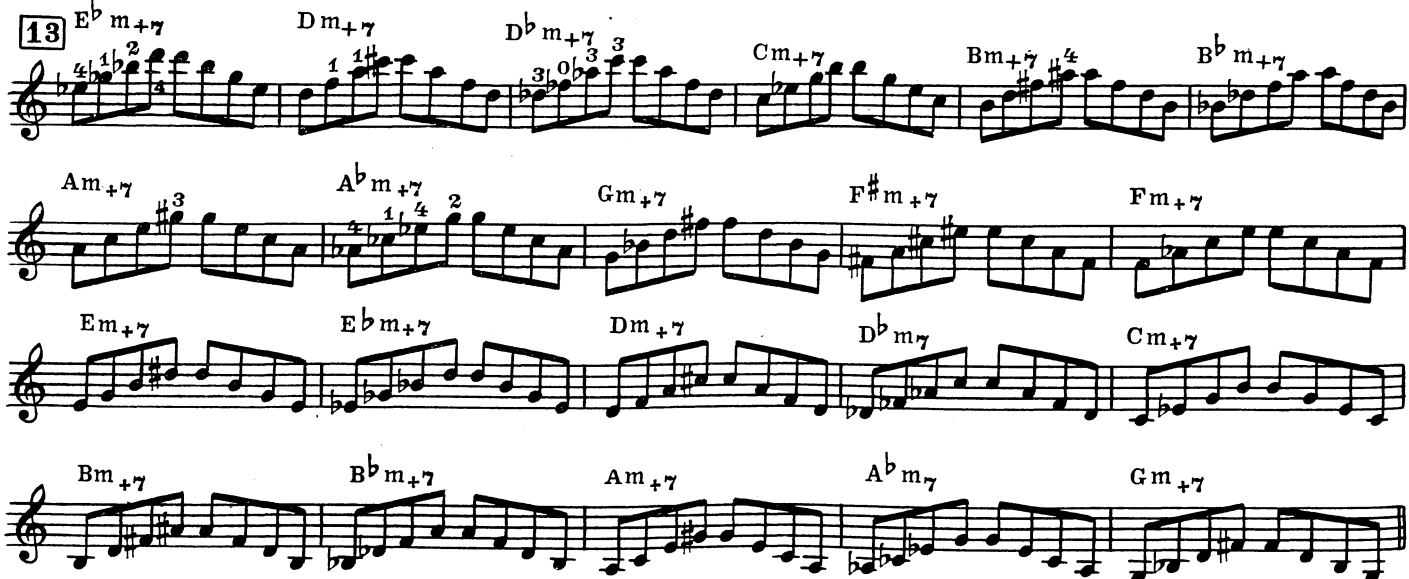


2. Разложения аккордов

12



13



14

57

Exercise 14: A sequence of 12 chords in G7, C7, F7, Bb7, Eb7, Ab7, Db7, F#7, B7, E7, A7, and D7. The exercise is written on three staves, each containing four measures. The first staff shows G7, C7, F7, and Bb7. The second staff shows Eb7, Ab7, Db7, and F#7. The third staff shows B7, E7, A7, and D7. The notes are written in a melodic line, often using triplets and slurs.

15

Exercise 15: A sequence of 12 chords in Gm7, Cm7, Fm7, Bbm7, Ebm7, Abm7, Dbm7, F#m7, Bm7, Em7, Am7, and Dm7. The exercise is written on three staves, each containing four measures. The first staff shows Gm7, Cm7, Fm7, and Bbm7. The second staff shows Ebm7, Abm7, Dbm7, and F#m7. The third staff shows Bm7, Em7, Am7, and Dm7. The notes are written in a melodic line, often using triplets and slurs.

16

Exercise 16: A sequence of 12 chords in Gø, Bbø, Dbø, Eø, Abø, Bø, Dø, Fø, Aø, Cø, Ebø, and F#ø. The exercise is written on three staves, each containing four measures. The first staff shows Gø, Bbø, Dbø, and Eø. The second staff shows Abø, Bø, Dø, and Fø. The third staff shows Aø, Cø, Ebø, and F#ø. The notes are written in a melodic line, often using triplets and slurs.

17

Exercise 17: A sequence of 12 chords in Gø, Bbø, Dbø, Eø, Gø, Bø, Dø, Fø, Aø, Cø, Ebø, and F#ø. The exercise is written on three staves, each containing four measures. The first staff shows Gø, Bbø, Dbø, and Eø. The second staff shows Gø, Bø, Dø, and Fø. The third staff shows Aø, Cø, Ebø, and F#ø. The notes are written in a melodic line, often using triplets and slurs.

18

Exercise 18: A sequence of 12 chords in G13. The exercise is written on one staff, containing four measures. The notes are written in a melodic line, often using triplets and slurs.

19

C13

F13

Bb13

Dm13

Gm13

Cm13

Fm13

Bbm13

20 $G_7(-9/5)$ $C_7(-9/5)$ $F_7(-9/5)$ $Bb_7(-9/5)$ $Eb_7(-9/5)$ $Ab_7(-9/5)$ $C\sharp_7(-9/5)$ $F\sharp_7(-9/5)$

$B_7(-9/5)$ $E_7(-9/5)$ $A_7(-9/5)$ $D_7(-9/5)$ $G_7(-9/5)$ $C_7(-9/5)$

$G_7(+9/5)$ $C_7(+9/5)$ $F_7(+9/5)$ $Bb_7(-9/5)$ $Eb_7(+9/5)$ $Ab_7(-9/5)$ $Db_7(+9/5)$ $F\sharp_7(-9/5)$

$B_7(+9/5)$ $E_7(-9/5)$ $A_7(+9/5)$ $D_7(-9/5)$ $G_7(+9/5)$ $C_7(-9/5)$

$C+11(-9)$ 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}

$C_7(-9/6)$ F_{13} $Bb_7(-9/6)$ Eb_{13} $Ab_7(-9/6)$ Db_{13} $F\sharp_7(-9/6)$ B_{13}

$E_7(-9/6)$ A_{13} $D_7(-9/6)$ G_{13} $C_7(-9/6)$ F_{13} $Bb_7(-9/6)$ Eb_{13}

3. Ладовые упражнения

21 G C

F

Bb

Fb

[illegible]

25

Gm₇

This musical score is for a single melodic line in G minor, 7/8 time. It consists of ten staves of music. The notation is as follows:

- Staff 1:** Starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 7/8 time signature. The first measure contains a box with the number '25' and the chord symbol 'Gm₇'. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, then a quarter rest, and continues with eighth notes D5, E5, F5, and G5.
- Staff 2:** Continues the melodic line with eighth notes and quarter notes, including a half-note G5.
- Staff 3:** Features a series of eighth-note runs, with a half-note G5 at the end of the staff.
- Staff 4:** Continues the eighth-note runs, ending with a half-note G5.
- Staff 5:** Similar eighth-note runs, ending with a half-note G5.
- Staff 6:** Continues the eighth-note runs, ending with a half-note G5.
- Staff 7:** Continues the eighth-note runs, ending with a half-note G5.
- Staff 8:** Continues the eighth-note runs, ending with a half-note G5.
- Staff 9:** Continues the eighth-note runs, ending with a half-note G5.
- Staff 10:** Continues the eighth-note runs, ending with a half-note G5.

4. Секвенции

Мелодическое ядро № 1

[1] $\text{♩} = \text{♩}^3$

[2]

[3]

4

C₆ F₉ B^b₆ E^b₉ A^b₆ D^b₉ F[#]₆ B₉ E₆

5

A₉ D₆ G₉ C₆ F₉ C₆ E^b₇ A^b₆ D^b₇ F[#]₆ B₇ E₆ A₇ D₆ G₇ C₆ F₇ B^b₆

Мелодическое ядро № 2

6

C F B^b E^b A^b D^b F[#] B E

7

C₆ F₇ B^b₆ E^b₇

64

Chord symbols: A^b_6 , D^b_7 , $F^\#_6$, B_7 , E_6 , A_7 , D_6 , G_7 , C_6 , F_7 , C_7 , F_7 , B^b_7 , E^b_7 , A^b_7 , D^b_7 , $F^\#_7$, B_7 , E_7 , A_7 , D_7 , G_7 , C_7 , F_7 , E_7 , A_7 , D_7 , G_7 , C_7 , F_7 .

8

9

B^b_7 E^b_7 A^b_6
10 D^M
 $D^b M$
 C^M
 B^M
 $B^b M$
 A^M
 $A^b M$

5. Блюз-этюды

№ 1

1 C F_7 $F^{\#}_0$ C C_7
 F_7 F_7 C A_7

This page of musical notation for guitar consists of 12 staves. The notation includes various chords and melodic lines, with some measures marked with box numbers 2, 3, and 4. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: Dm7, G7, C, A7
- Staff 2: Dm7, G7, C (marked with box 2), F7, F#0
- Staff 3: C, C7, F7
- Staff 4: F7, C, A7, Dm7
- Staff 5: G7, C, A7, Dm7, G7, C (marked with box 3)
- Staff 6: F7, F#0, C, C7, F7
- Staff 7: F7, C, A7
- Staff 8: Dm, G7, C, A7, Dm7, G7
- Staff 9: C (marked with box 4), F, F#0, C
- Staff 10: C7, F7, F7
- Staff 11: C, A7, Dm7, G7
- Staff 12: C, A7, Dm7, G7, C

1 C C₇ F₇

C G₇

F₇ C G₇ 2 C

C₇ 3 F

C G₇ F₇ C

G₇ 3 C b C₇ F₇

C b G₇ F₇

C G₇ 4 C 3

C₇ F₇ C 4 4 3

G₇ F₇ C G₇ 5 C

C₇

F₇ C

G₇ F C C

№ 3

1 $\text{♩} = 160$
 B^b

B^b Cm_7 F_7 B^b

2 B^b B^b_7 E^b_7

B^b Cm_7 F_7 B^b

3 B^b B^b_7 E^b_7

B^b Cm_7 F_7 B^b

4 B^b B^b_7 E^b_7

B^b Cm_7 F_7 B^b

5 B^b B^b_7 E^b_7

B^b Cm_7 F_7 B^b

6 B^b B^b_7 E^b_7

B^b Cm_7 F_7 B^b

№ 4

1 $\text{F} = \text{F} \text{ (triple)} \text{ F}$

Chords: F , B^b_7 , F , Cm_7 , F_7 , B^b_7 , F , D_7 , Gm_7 , C_7 , F , D_7 , Gm_7 , C_7

2 F

Chords: F , B^b_7 , F , Cm_7 , F_7 , B^b_7 , F , D_7 , Gm_7 , C_7 , F , D_7 , Gm_7 , C_7 , F

6. Примеры импровизаций. Пьесы.

„НАМР' S BOOGIE”

(Фрагмент импровизации)

Л. ХЭМПТОН

The musical score is divided into three numbered fragments:

- Fragment 1:** Starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. It begins with a triplet of eighth notes (F, G, A) marked with a '1' in a box. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with chords F, Bb, Bb7, F, Cm7, and F7 indicated above the staff.
- Fragment 2:** Continues the improvisation with chords Bb7, F, D7, Gm7, C7, and F7. It includes a triplet of eighth notes marked with a '2' in a box.
- Fragment 3:** The final fragment, featuring chords F, Bb7, D7, Gm7, C7, and F. It contains several triplet markings and ends with a whole note chord C.

ФРАГМЕНТ ИМПРОВИЗАЦИИ

Э. КУНИН

1

Е7

А7

Д7

Г

В7

Е7

А7

В7

Em7

В7

Em7

В7

Gm

Е7

А7

Д7

Gm

2

Е7

А7

Д7

Г

В7

Е7

А7

First system of musical notation, featuring two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music includes various chords and melodic lines, with some notes marked with accents and slurs.

SUGAR

С. ГРАППЕЛЛИ

Second system of musical notation, featuring two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music includes various chords and melodic lines, with some notes marked with accents and slurs. A first ending bracket is present, labeled with a '1' in a box. The piece concludes with a double bar line.

The musical score is written for guitar and consists of 12 staves. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of G major. The notation includes various chords, triplets, and a repeat sign.

Staff 1: Chords: Em₇, A₇, D, Em₇, F⁰, D/F#, D₇, G₇.
Staff 2: Chords: Dm₇, G₇, G₇(+5), C.
Staff 3: Chords: E₇, Am₇, D₇.
Staff 4: Chords: G, Am₇, D₇, G.
Staff 5: Chords: Bm₇, B^b₀, Am₇, A^b₀, Am₇, D₇, G, Am₇, D₇.
Staff 6: Chords: G, Am, D₇, G.
Staff 7: Chords: Bm₇, B^b₀, Am₇, D₇, G, D₇, G, Am₇, D₇.
Staff 8: Chords: G, Am₇, D₇, G, E^o, E^o.
Staff 9: Chords: F#m₇, F₇, Em₇, A₇, D, Em₇, F⁰, D/F#, D₇.
Staff 10: Chords: G₇, Dm₇, G₇, G₇(+5).
Staff 11: Chords: C, E₇, Am₇, D₇.
Staff 12: Chords: G, Am₇, D₇, G, Am₇, D₇, G, Am₇, D₇.
Staff 13: Chords: G, B^b₀, Am₇, A^b₀, Am₇, D₇, G, Am₇, D₇.

A repeat sign with a first ending bracket is located at the beginning of the 6th staff.

4 G Am₇ D₇ G Bm₇ B^b₇

Am₇ D₇ G D₇ G Am₇ D₇

G Am₇ D₇ G E^o

F[#]m₇ F₇ Em₇ A₇ D Em₇ F^o D/F[#] D₇

G₇ Dm₇ G₇ G₇(+5)

C E₇ Am₇ D₇

G Am D₇ G Bm₇ B^b₇

Am₇ A^b₇ Am₇ D₇ G D₇ G

ЭКСПРОМТ

Э. КУНИН

♩ = 160 1 E^bM₉ A^b₁₃ E^bM₉

D^b₉ C₉ Fm₉ B₉

This page of musical notation, numbered 75, contains 12 staves of music. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various chords and melodic lines with technical markings.

Staff 1: Chords: B^b₉, E^bM₉, D₉, D^b₉, C₇, Fm₉, Bm₉, B^b₉. Includes first and second endings.

Staff 2: Chords: Fm₉, D^b₉, B₉, B^b₉, E^bM₉, C₉. Includes triplets.

Staff 3: Chords: F₇(⁹/₆), B^b₉, E^bM₉. Includes a boxed '2'.

Staff 4: Chord: A^b₁₃. Includes a long melodic line.

Staff 5: Chords: E^bM₉, D^b₉, C₉. Includes triplets and a '2' marking.

Staff 6: Chords: Fm₉, B₉, B^b₉. Includes triplets.

Staff 7: Chords: E^bM₉, D₉, D^b₉, C₉, Fm₉, Bm₉, B^b₉, E^bM₉. Includes triplets.

Staff 8: Chord: A^b₁₃. Includes a long melodic line.

Staff 9: Chords: E^bM₉, D^b₉, C₉. Includes triplets.

Staff 10: Chords: Fm₉, B₉, B^b₉, E^bM₉, D₉, D^b₉. Includes triplets.

Staff 11: Chords: C₉, Fm₇, Bm₉, B^b₉. Includes triplets.

Staff 12: Chords: Fm₇, D^b₊₁₁, B₊₁₁, B^b₉, E^bM₉, C₉. Includes triplets.

Staff 13: Chords: F₇(⁹/₆), B^b₉, E^bM₉. Includes triplets and a boxed '3'.

This musical score is written for a single melodic line in E-flat major, spanning 12 staves. The notation includes various chords, accidentals, and articulation marks.

Staff 1: Starts with a treble clef and a key signature of two flats. The melody begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and ends with a quarter note. Chords indicated: A^b_{13} .

Staff 2: Continues the melody with eighth notes and quarter notes. Chords indicated: $E^b m_9$, D^b_9 , C_9 .

Staff 3: Features a mix of eighth and quarter notes. Chords indicated: Fm_7 , B_7 , B^b_7 .

Staff 4: Includes eighth notes and quarter notes. Chords indicated: $E^b m_9$, C_9 , Fm_9 , Bm_9 , B^b_9 . There are triplet markings (3) under some notes.

Staff 5: Continues with eighth notes and quarter notes. Chords indicated: $E^b m_9$, A^b_{13} .

Staff 6: Features eighth notes and quarter notes. Chords indicated: $E^b m_9$, D^b_9 , C_9 .

Staff 7: Includes eighth notes and quarter notes. Chords indicated: Fm_7 , B_9 .

Staff 8: Continues with eighth notes and quarter notes. Chords indicated: B^b_9 , $E^b m_9$.

Staff 9: Features eighth notes and quarter notes. Chords indicated: C_9 , Fm_9 , Bm_9 , B^b_9 , Fm_9 , D^b_9 , B_9 , B^b_9 . There are triplet markings (3) under some notes.

Staff 10: Includes eighth notes and quarter notes. Chords indicated: $E^b m_9$, C_9 , $F_7(9)$, B^b_9 , $F_7(9)$. There are triplet markings (3) under some notes.

Staff 11: Continues with eighth notes and quarter notes. Chords indicated: B^b_9 , $F_7(9)$, $E_7(9)$, $E^b m_9$, A^b_{13} . There are triplet markings (3) under some notes.

Staff 12: The final staff, featuring eighth notes and quarter notes. Chords indicated: $E^b m_9$, A^b_{13} , $E^b m_9$. There are triplet markings (3) under some notes.

СОДЕРЖАНИЕ

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 фигуры на основе триольного метра.	22
4. Блуждающий акцент	24
5. Примеры ритмических фигур, 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 аппликатуры	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.