Школа джазовой импровизации

Ю.И. Маркин

Часть 2

ХРЕСТОМАТИЯ

СЛОВО ИЗДАТЕЛЯ

Уважаемые друзья!

Идея создания Хрестоматии закономерна и понятна: являясь естественным методологическим продолжением, «Школы джазовой импровизации» Ю.И. Маркина.

Часть – 2 содержит разнообразный нотный музыкальный материал, необходимый для практического закрепления теоретических знаний.

Композиции, из которых составлена Хрестоматия, могут использоваться для решения самых разнообразных методических задач: совершенствование пианистической техники, развитие музыкально-слуховых представлений, эмоциональной культуры и творческого мышления.

Но особенную ценность Хрестоматия представляет как эффективное пособие по освоению базовых навыков джазовой импровизации.

Для этого необходимо последовательно и регулярно работать над различными по настроению и стилю джазовыми композициями.

Пьесы и этюды расположены в несколько условном порядке постепенного усложнения, с учетом методической и теоретической концепции «Школы».

Давно известно, что на качество импровизации джазового музыканта главным образом влияют, пять факторов: интуиция, интеллект, эмоциональность, музыкальный слух и исполнительский опыт.

ИНТУИЦИЯ музыканта обеспечивает предуслышание художественного результата и придает его импровизации оригинальность интонационного развития.

ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ музыканта определяет драйв и джазовый саунд, окрашивает музыку в соответствии с темпераментом автора.

ИНТЕЛЛЕКТ музыканта контролирует логическое построение импровизации, помогает решать технические проблемы и, вместе с интуицией, развивать мелодическую линию.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ музыканта трансформирует слышимые или воображаемые музыкальные образы через моторно-двигательный аппарат в музыкальные фразы.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ОПЫТ помогают музыканту быстро строить мелодическую импровизационную линию из заготовленных фраз и воспроизводить их, сообразуясь со своими техническими возможностями.

В результате длительных тренировок пальцы как бы сами попадают на нужные клавиши, клапаны и струны, «подстраиваясь» под необходимый лад и гармонию.

Если Интуиция, Эмоциональность, Музыкальный слух и Опыт музыканта-импровизатора проявляются в большей степени на подсознательном уровне, то его интеллект осуществляет определенный контроль над процессом импровизации.

Некоторые одаренные музыканты способны импровизировать, полагаясь полностью на подсознательные элементы, интуицию.

Большинство же музыкантов имеют определенные ограничения в своих природных способностях, поэтому им необходимо специальное обучение, направленное на формирование и развитие исполнительских навыков.

Развитие музыкального слуха, создание разнообразных музыкальных образов, фраз, которые в дальнейшем могут быть использованы в импровизационных Solo – вот тот минимальный круг задач, на которые необходимо направить все усилия начинающему импровизатору.

ДЖАЗ – одно из самых информационно насыщенных и интеллектуальных музыкальных явлений, находящееся, к тому же, в стадии постоянного обновления.

Объем информации так велик, что не каждому музыканту, педагогу удается уловить главный вектор развития.

На протяжении всей своей истории Джаз не был замкнутым музыкальным явлением.

Происходит постоянное взаимопроникновение музыкальных жанров, стилей и направлений.

Композиторы, имеющие академическое образование, постоянно обращаются к джазу, и наоборот – джазмены используют мелодии и формы классической музыки.

Еще в начале XX века традиционные стили джаза оказали влияние на творчество многих выдающихся композиторов: Д. Гершвина, К. Дебюсси, Д. Мийо, М. Равеля, И. Стравинского

В результате взаимодействия Джаза с модными танцевальными ритмами и фольклором возникли рок-н рол, «босса – нова», джаз-рок, «соул», и многие другие музыкальные стили, так или иначе преломившие в себе эстетику джазового музицирования.

Начиная с 1950-х гг. появилось большое количество различных джазовых школ и направлений, связанных с известными именами А. Блейки, К. Брауна, О. Коулмена, М. Дейвиса, Дж. Колтрейна, Ч. Кориа и др.

Появление талантливых самобытных джазовых музыкантов неамериканского происхождения в разных странах способствовало становлению национальных джазовых школ.

В формирование и развитие нашей отечественной джазовой школы значительный вклад внесли такие известные музыканты, как И. М. Бриль, Ю. Н. Чугунов, Ю. Н. Маркин, А. Г. Сухих, М. М. Есаков, О. М. Степурко и многие другие.

За последние десятилетия Джаз существенно эволюционировал, его ладогармонический язык постоянно усложнялся, обогащаясь новыми элементами и приемами; сегодня он впитал в себя практически весь арсенал средств современной академической музыки.

И в то же время современный джаз внес много нового в область музыкального языка, ритма, интонации, использования неограниченных возможностей инструментов и импровизационных исполнительских приемов.

Так рождается современная музыка – сплав различных национальных традиций, жанров, стилей и форм музицирования.

Считается, что **XXI век** – это век универсализма. В этой связи от современного профессионального музыканта требуется не только уверенное владение своим инструментом, но и знание различных музыкальных стилей, основ гармонии и музыкальной формы, владения навыками импровизации и аранжировки – своего рода универсализм.

УНИВЕРСАЛИЗМ – едва ли не главный фактор успеха и признания музыканта.

УНИКАЛЬНОСТЬ издания, состоящего из 2-х частей (Школы джазовой импровизации-Теоретического курса и Хрестоматии), заключается в универсальном характере этого учебно-методического труда, отличающегося необычайно широкой сферой возможного применения.

Информационная насыщенность и логичность выстроенной методики позволяют постичь основы мастерства джазовой импровизации комплексно, не отвлекаясь на поиски других учебников и источников информации.

- **«ШКОЛА»** обеспечивает возможность использования ее для обучения музыкантов с различным уровнем подготовки и музыкальной одаренности: от начального освоения элементарных азов джазового музицирования до профессиональной творческой работы над оригинальными композициями и импровизационными **Solo.**
- Несмотря на то, что Хрестоматия составлена исключительно из фортепианных пьес, характер изложения импровизационных Solo в совокупности с теоретической частью делает ее не менее полезной и для исполнителей на других инструментах: духовых, струнных и, отчасти, даже ударных.
- Не стоит забывать и о том, что для джазовой традиции характерно использование авторских композиций не только в качестве пьес для исполнения и тем для импровизации, но и как исходный материал для аранжировки на разнообразные инструментальные составы.
- После тщательной и кропотливой работы над теоретическим и музыкальным материалом «Школы» и Хрестоматии вы можете смело начинать заниматься продвижением своей музыки, искать собственный саунда, стиль и работать в студии.

М. Дыков

Введение

ХРЕСТОМАТИЯ, которую вы держите в руках, может по праву считаться уникальной в своем роде.

Уникальность не только в тематике Хрестоматии, являющейся своеобразным приложением к Школе джазовой импровизации – подобные Хрестоматии и в самом деле нечасто появляются на прилавках нотных магазинов России.

Уникальным является тот факт, что все композиции, из которых составлена Хрестоматия, принадлежат перу одного автора – Юрия Ивановича Маркина.

И, тем не менее, это настоящая Хрестоматия, предлагающая разнообразный жанровый и стилистический музыкальный материал, в котором проблематика джазовой импровизации раскрывается в самых разных отношениях.

С другой стороны, окидывая взглядом обширное и разнообразное творчество композитора, начинаешь понимать, что в этом нет ничего сверхъестественного – при необходимости можно было бы собрать материал на несколько подобных хрестоматий, а богатейший исполнительский и педагогический опыт Маркина придает этому сборнику особую ценность.

Прежде всего – это замечательная музыка, самодостаточная ценность которой не вызывает никаких сомнений.

Можно смело рассчитывать, что композиции из этой Хрестоматии пополнят репертуар многих джазовых пианистов, как начинающих свой творческий путь, так и уже имеющих определенный исполнительский опыт.

Важно не только то, что в Хрестоматии представлены композиции различной технической сложности, но и то, что в ней можно найти пьесы, доступные для восприятия как самой невзыскательной публикой, так и меломанами с искушенным музыкальным вкусом – пьесы, близкие эстетике авангарда.

Если рассматривать содержимое Хрестоматии с позиции методической целесообразности – а это, пожалуй, важнейший аспект любой хрестоматии – то здесь мы найдем замечательный и разнообразный материал для изучения и анализа.

Большая часть представленных композиций содержит написанные автором Solo, иногда в законченном фактурном изложении.

Внимательный и вдумчивый исполнитель может на наглядных примерах проверить и оценить действие правил и рекомендаций, изложенных в "Школе" в процессе реальной творческой практики.

С другой стороны здесь оставлено достаточно широкое поле для применения собственных навыков импровизации, творческих поисков и экспериментов: где-то импровизация обозначена только в виде "цифровки", в других случаях выписана одна мелодическая линия, допустима и замена авторского варианта импровизации или отдельных его фрагментов Solo собственного сочинения.

Не оставлен в стороне и "инструктивный" аспект методики: джазовые этюды помогут освоить наиболее характерные виды "джазовой техники", овладеть которой обязан каждый исполнитель, претендующий на звание "джазмена".

Фразы из авторских вариантов импровизаций также можно рассматривать как своеобразный "инструктивный" материал, работа над которым не только позволяет исполнителю создать базу качественно выполненных "заготовок", но и является эффективным средством развития специфической джазовой пианистической техники.

Таким образом, с помощью композиций, представленных в Хрестоматии, можно решить самый широкий круг методических задач, которые ставит перед исполнителем искусство джазовой импровизации.

ХРЕСТОМАТИЯ состоит из пяти крупных разделов, каждый из которых объединен жанровым единством представленных композиций: Джазовые вальсы, Джазовые баллады, Джазовые этюды, Эпизоды (джазовая сюита для фортепиано) и Большая сюита на темы К. Дебюсси.

Каждый из этих разделов, будучи частью единой методической концепции, имеет свои характерные индивидуальные особенности, направленные на решение и некоторых локальных методических задач.

ДЖАЗОВЫЕ ВАЛЬСЫ – оптимальный материал для начинающих пианистов, желающих приобщиться к искусству джазового музицирования, в частности джазовой импровизации.

Сразу необходимо оговориться, что название цикла носит несколько условный характер.

Типичные признаки собственно джаз-вальса хотя и преобладают, но вовсе не исчерпывают его стилевого и жанрового разнообразия, а некоторые пьесы по большому счету не являются даже и "просто вальсами".

На самом деле, все пьесы этого цикла представляют собой примеры различного жанрового и стилевого синтеза, объединенные идеей трехдольной метрики и неким преобладающим общим "лирическим колоритом".

Уже название первой пьесы – Вальс-блюз – весьма недвусмысленно объясняет "синтетический" замысел автора.

Не менее красноречиво и название последней пьесы – Испанский вальс, который представляет собой по сути что-то среднее между "джазовым менуэтом" и традиционными испанскими танцевальными жанрами, нежели собственно вальс.

Другим примером своеобразного "джазового ориентализма" с характерным обыгрыванием доминантового лада в импровизационном Solo служит пьеса "Великий шелковый путь" (№ 8).

В целом же в цикле преобладают лирические пьесы, являющие собой "балладно-вальсовый" жанровый сплав. В качестве наиболее яркого образца такого сплава можно назвать пьесу "Печальные струны" (№ 3), в которой автор систематически разрушает трехдольную метрику внедрением четырехдольных тактов.

Десять пьес цикла расположены в несколько условном порядке возрастания технической сложности, хотя темы практически всех вальсов изложены очень прозрачно, пианистически удобно, не требуют от начинающего исполнителя сверхъестественной техники и немыслимой растяжки рук.

Во всех пьесах этого цикла, так же как и в Джазовых балладах, автор обозначает разделы формы, что может существенно помочь при определении элементов структуры композиции.

Также указаны цифро-буквенные обозначения гармонии во всех авторских вариантах импровизаций – подобная традиция становится особенно востребованной из методических соображений, позволяя воспользоваться "цифровками" не только для сочинения собственных вариантов импровизаций, но и для анализа авторских.

Лишь в одной пьесе этого цикла ("Вальс для Билла", № 4), написанной в форме баллады (AABA), автор не предусматривает импровизационного Solo, а предлагает исполнить произведение как обычную законченную фортепианную композицию.

В последних трех вальсах цикла ("Великий шелковый путь", "Лесной рог" и Испанский вальс, соответственно №№ 8, 9 и 10) композитор выписывает импровизации в полном фактурном изложении.

Можно предположить, что для Маркина вид фактурного изложения импровизаций имеет в этих пьесах принципиальное значение, но при этом они являют собой и примеры возможного полноценного фактурного решения Solo.

Так или иначе, эти пьесы – наглядный пример интеграции импровизационного Solo в музыкальную форму не в виде "вставного номера", а как полноценного элемента музыкальной композиции, выполняющего существенную формообразующую роль.

Во всех остальных пьесах цикла импровизации изложены в виде мелодической линии с гармонической "сеткой", на основе которой исполнитель может сам подобрать партию левой руки, сообразуясь со своими исполнительскими возможностями.

Все авторские варианты импровизаций также отличаются технической доступностью и внешней незамысловатостью: одноголосная мелодическая линия лишь слегка сдобрена акцентируемыми интервалами.

Несмотря на преобладание средних темпов, движение практически полностью сведено к восьмым длительностям и триолям; короткие пассажи шестнадцатыми появляются только в двух пьесах: в "Вальсе для Ксении" (№ 6) и в предпоследнем вальсе – "Лесной рог" (№ 9).

Впрочем, подобный "аскетизм" в использовании выразительных средств не должен вводить в заблуждение: при внимательном анализе легко обнаружить руку опытного мастера, сознательно

ограничившего себя, чтобы пестротой фактуры и внешней эффектностью не заслонить главного – логики развертывания мелодической линии импровизационного Solo.

Характерным примером подобного творческого отношения к построению импровизации может служить авторское Solo из первой пьесы цикла.

Не вдаваясь в детальный анализ, отметим лишь некоторые наиболее интересные моменты.

Из двенадцати фраз, составляющих Solo (число само по себе примечательное, учитывая 32-тактное строение темы Вальса), метроритмическая структура фраз повторяется лишь в двух случаях: 9-я фраза ритмически идентична 2-й, а 7-я – 5-й.

Подобное стремление к инвариантности и внутреннему разнообразию не приводит к пестроте и мозаичности изложения: всему Solo присуща целенаправленная внутренняя логика развития.

Вовсе не случайным в этом контексте представляется тот факт, что лишь в самом конце импровизации появляются фразы, начинающиеся с сильной доли, подчеркивая тем самым приближение репризного раздела композиции.

Можно обратить внимание и на то, как постепенно, но неуклонно накапливается триольное движение ближе к заключению Solo, как точно в точках "золотого сечения" расположены кульминационные фразы: самая "протяженная" фраза – в разделе B, самые "высокотесситурные" – на границе разделов A_1 и B_1 (самая "протяженная" фраза в разделе B, кстати как бы в противовес "главной" кульминации, завоевывает нижнюю границу мелодического диапазона).

Характерно, что в первой половине импровизации все фразы, кроме последней, начинаются движением сверху вниз, а во второй – преобладает более активное восходящее начало.

Все эти, казалось бы, незначительные нюансы как раз и отличают импровизационное Solo мастера от хаотичного "звукоизвлечения" неопытного любителя.

Говоря о методических аспектах, которые так или иначе касаются цикла Джазовых вальсов, нельзя обойти вниманием еще один очень важный момент – собственно сам жанр пьес, из которых составлен цикл.

Интересно, что Ю. И. Маркин дает простейшие художественные образцы и материал для джазовой импровизации именно в трехчетвертном размере, не самом распространенном в джазе, ставя тем самым не такую уж тривиальную задачу, как это могло бы показаться.

Но, возможно, решение именно таких, далеких от "мэйнстримных" стандартов, задач и поможет в дальнейшем начинающим "джазменам" сохранить необходимую гибкость в творческих поисках, убережет от косности и шаблонности "четырехугольного" (по меткому выражению И. Вышнеградского) мышления.

<u>ДЖАЗОВЫЕ БАЛЛАДЫ</u> – новый, более высокий уровень постановки технических, художественных и творческих задач.

Не принижая художественных достоинств Джазовых вальсов, стоит все же признать, что пьесы прежде всего из этого цикла могут и должны занять достойное место в репертуаре джазовых музыкантов.

И вовсе не потому, что они "лучше" пьес из других циклов Хрестоматии (само подобное сравнение – дело весьма сомнительной перспективы), а в силу их более развитого "пианизма".

Если Джазовые вальсы ориентированы в первую очередь на начинающих осваивать искусство джазового музицирования, то Баллады могут представлять интерес и для пианистов, уже достигших определенного уровня мастерства.

Десять пьес этого цикла – развернутые концертные композиции, насыщенные разнообразно развитой фактурой и пассажами, не лишенными виртуозного блеска.

Значительно усложняется и обогащается гармонический язык: если в основе гармонии Джазовых вальсов преобладают простые септаккорды кварто-квинтового и секундового соотношения, то в Балладах все чаще и чаще встречаются более изысканные функциональные связи, альтерированные многозвучные гармонии, сложные полигармонические комплексы.

Учащается гармонический ритм, полифонизируется фактура, характерным приемом развития становится подробная гармонизация.

С методической точки зрения важным видится и то, что все это усложнение касается не только изложения самих тем, но и "цифровок", предложенных автором для импровизаций.

Усложняются и авторские варианты импровизаций, их ритмический и синтаксический рисунок, появляются элементы аккордовой фактуры, мелодическая линия приобретает более виртуозный (в 5-й балладе – Элегии – к примеру, имеется 6-тактовая фраза, состоящая

практически из одних шестнадцатых длительностей), и в то же время, особо интенсивный выразительный характер.

Как и в цикле Джазовых вальсов, здесь можно встретить импровизационные Solo, записанные с различной степенью подробности: в балладах Прелюд и "Что тебе сказать" (№ 3 и № 9, соответственно) фактура авторских импровизаций выписана полностью.

Есть также и баллада без импровизации – "Ночные птицы" (№ 7), но итоговой, в методическом смысле, может считаться баллада "Колыбельная моря" (№ 8), в которой автор указал только гармонию в виде "цифровки", предлагая исполнителю самостоятельно применить приобретенные ранее навыки импровизации.

Линия полистилистических жанровых вариаций, начатая в Джазовых вальсах, продолжается и в этом цикле.

Особый интерес в этом смысле представляет уже упомянутая ранее баллада "Что тебе сказать" (№ 9), совмещающая в себе стилистику рок-баллады (тема баллады) и босса-новы (импровизация).

ДЖАЗОВЫЕ ЭТЮДЫ – пьесы, не имеющие, на первый взгляд, непосредственного отношения к джазовой импровизации.

И в самом деле, в этом цикле вы не найдете импровизационных Solo или гармонических "цифровок", да и сами Этюды стилистически заметно отличаются от того, что мы привыкли называть джазом.

Но при более внимательном анализе становится понятна методическая и художественная концепция цикла.

Прежде всего ясно, что с методической точки зрения в Этюдах преследуется "инструктивная", техническая цель: развитие некоторых пианистических навыков, необходимых для полноценной исполнительской практики.

Каждый из Этюдов – "ключ" к техническому освоению конкретного пианистического приема или элемента фактуры, характерного для джазовой фортепианной музыки, в том числе и используемых в импровизационных Solo.

Но в отличие от этюдов других композиторов, посвятивших свое творчество джазу – Н. Капустина, Ю. Чугунова, Д. Крамера и др. – этюды Ю. Маркина не имитируют те или иные стили и жанры джазовой музыки, а используют инструктивную формулу несколько абстрактно, в качестве основной ритмической или фактурной ячейки.

Так, к примеру, Этюд № 2 основан на арпеджированных трезвучиях и септаккордах с задержанной квартой, Этюд № 5 – на пятизвучных позициях в пентатонических пассажах, Этюд № 8 – на трихордовых мотивах, обыгрывающих характерное для импровизационной мелодической линии задержание.

Подобным же образом используются и некоторые специфические ритмические формулы.

Ни для кого не секрет, что чувство ритма для джазового музыканта имеет особое значение, а отсюда и та роль, которую играют ритмические "трудности" в Этюдах Маркина.

Здесь, помимо уже ставших общим местом разного вида синкоп, особое внимание уделяется методам метроритмического развития, которые достаточно подробно освещены автором в "Школе".

Уже первый Этюд ставит перед исполнителем весьма непростую ритмическую задачу: синкопированный ритм в переменном метре – по сути производная полиметрия (полуторное "замедление"), которая впоследствии плавно переходит в "настоящую" полиметрию.

На такой же изысканной игре метра и ритма построен 3-й Этюд, с той лишь разницей, что здесь используется метод полуторного "ускорения" – сопоставление переакцентировки восьмых длительностей и триольного движения.

Несовпадение четырехдольной метрики и трехдольной ритмики лежит в основе 5-ого Этюда.

Подобного рода ритмические "фокусы" можно найти почти в любом этюде – и это лишь подтверждает тот факт, что для автора метроритмические инструктивные задачи Этюдов едва ли не важней собственно технических.

Ладогармонический язык Этюдов требуют отдельного анализа, невозможного в рамках короткой вступительной статьи.

Можно лишь обратить внимание на преобладающий принцип формирования гармонической вертикали, за основу которой берется тот или иной "джазовый" аккорд, трактуемый как своего рода "центральное созвучие" (по терминологии Ю. Холопова), "гармониемелодия", единственный материал, раскрывающийся как по вертикали, так и по горизонтали.

Характерным примером может служить 4-й Этюд, основанный на пятизвучном аккорде (нонаккорд с задержанной квартой), который можно рассматривать одновременно и как полиаккорд (мажорное трезвучие с альтернативной басовой квинтой на тон выше), и как сведенный в "вертикаль" пентатонический звукоряд – кроме звуков этого аккорда, транспонируемого на различную высоту, и мелодически обыгрываемой "сексты" во всем Этюде больше нет ничего!

Очень похожая ситуация в 3-м Этюде, с той лишь разницей, что здесь "центральное созвучие" не одно, и каждое имеет иной звуковой состав.

Подобное отношение к формированию звуковой ткани произведения в целом характерно в большей степени для академического музыкального мышления композиторов XX века – достаточно вспомнить "синтетаккорды" Н. Рославца или "прометеев" аккорд Н. Скрябина.

Таким образом, притом, что методически Этюды, несомненно, направлены на развитие специфических джазовых приемов фортепианной техники, с точки зрения композиционной, Этюды – явление, выходящее за рамки джазовой стилистики, так как организация их музыкальной ткани основана на академических принципах и традициях.

ЭПИЗОДЫ (джазовая сюита для фортепиано) – цикл, концептуально близкий Этюдам, с той разницей, что инструктивные методические задачи здесь отходят на второй план; на первом – свободное художественное переосмысление элементов джазового языка сквозь призму современного академического музыкального мышления.

По этой причине Эпизоды в определенном смысле выходят за рамки "хрестоматийного" джазового репертуара.

Но именно это и придает им особую ценность: Эпизоды – прекрасный образец творческого развития некоторых приемов, характерных для джазовой музыки, в том числе и традиции джазовой импровизации.

ИМПРВИЗАЦИОННОСТЬ – та специфическая черта пьес, присутствующая в каждой из них в той или иной степени, с помощью которой можно охарактеризовать их стилистические особенности.

Особенно заметно это во 2-й и 4-й пьесах (Монолог и Размышление), которые представляют собой по сути записанные свободные импровизации, развивающиеся, впрочем, по всем законам академической композиции.

Приоритет художественного начала над техническим проявляется и в отношении к ладогармоническому языку Эпизодов, который, по сравнению языком Этюдов, быть может, не менее "жесткий" (практически "атонален"), но в тоже время и не столь схематичен: фактура и строение гармонических вертикалей отличается большим разнообразием и свободой в выборе выразительных средств.

И в то же время нет сомнений, что Эпизоды в методическом ракурсе продолжают инструктивную линию Этюдов, что, в частности, проявляется и в особо пристальном внимании к метроритмической организации фактуры пьес.

Кульминацией творческой изобретательности в этом направлении может по праву называться предпоследняя пьеса цикла – Хорал – пьеса, представляющая для исполнителя весьма незаурядную ритмическую трудность: вертикально-подвижной контрапункт с полуторным увеличением одного из голосов – эффект полученной полиметрии усложнен полиритмией, образующейся в результате периодического проведения квинтольной фразы!

БОЛЬШАЯ СЮИТА НА ТЕМЫ К. Дебюсси возвращает нас от "модернизмов" Этюдов и Эпизодов к более привычной джазовой стилистике.

Если в вышеназванных циклах преобладает "мейнстримое" начало, то здесь значительно более важную роль играет стилистика джаз-рока и фанка.

Тем не менее, этот цикл занимает в Хрестоматии особое место, прежде всего по той причине, что только в этих композициях, в отличие от всех предыдущих, используется неоригинальный интонационный материал.

Несмотря на это, композитор не дал двенадцати частям Сюиты названия, соответствующие тем произведениям, интонационный материал которых в них использовался.

Это вполне объяснимо, поскольку творческое отношение композитора к материалу первоисточника – пьесам великого французского композитора – привело не только к "необратимым" изменениям в мелодике, гармонии, фактуре, но и отразилось на их образно-эмоциональном строе.

В некоторых частях (№№ 4, 5 и 8) автор сохранил легкий импрессионистический колорит, но без орнаментальных "излишеств" оригинала.

Фактуры Сюиты Ю. Маркина достойна рассмотрению в отдельной статье, являя образец бескомпромиссной творческой самодисциплины, доведенной почти до аскетизма: автор не позволяет себе ни одной трафаретной фигурации и ни одного "лишнего" звука, стремясь реализовать сложную джазовую гармонию в минимальном количестве голосов.

Несмотря на столь радикальную трансформацию исходного тематизма, любители музыки Дебюсси несомненно узнают интонации хорошо знакомых им произведений: 3-я часть Сюиты основана на музыке фортепианной пьесы из цикла "Эстампы" "Пагоды", в основе 4-й части – "Вечер в Гренаде" из того же цикла, 7-я часть – "транскрипция" пьесы "Памяти Рамо", 10-я – "Лунный свет", 11-я – "Остров радости", 12-я – "Доктор Gradus ad Parnassum" из "Детского уголка".

Но наиболее широко в Сюите представлены пьесы из цикла "Прелюдии". Так, к примеру, в 1-й части отчетливо прослеживается тема из "Затонувшего собора", 8-я часть основана на интонациях Прелюдии "Шаги на снегу", 9-я – является обработкой "Девушки с волосами цвета льна".

Хорошо известно, что Дебюсси проявлял определенную симпатию к зарождающейся новой музыкальной культуре – джазу; в свою очередь и музыка импрессионистов оказала заметное влияние на джазовый гармонический язык.

Так или иначе, между этими явлениями есть глубокая "генетическая" связь, что, по-видимому, и явилось одной из причин, определивших убедительность творческой концепции Сюиты.

Композиции, составляющие Сюиту, реализуют не только оригинальный взгляд на музыку Дебюсси, но и новое отношение к джазовой импровизации, предлагая в качестве основы для них не традиционные "американские" джазовые стандарты, а гармонические "выжимки" из шедевров музыкальной европейской классики.

Лишь в 10-й части Сюиты композитор не обозначил импровизационного раздела, ограничившись свободным переложением популярнейшей пьесы Дебюсси в "джазовой манере".

В целом же Сюита, несмотря на несколько упрощенное изложение материала, представляет наибольшую трудность с точки зрения задач импровизации, поскольку все предполагаемые Solo даны здесь исключительно в виде гармонической "сетки", на основе которой музыкант должен уже в полной мере продемонстрировать все свое импровизаторское мастерство.

Даже такой, несколько поверхностный обзор пьес, входящих в Хрестоматию, дает представление о том, насколько широк диапазон стилистических и технических средств и соответствующих им практических задач.

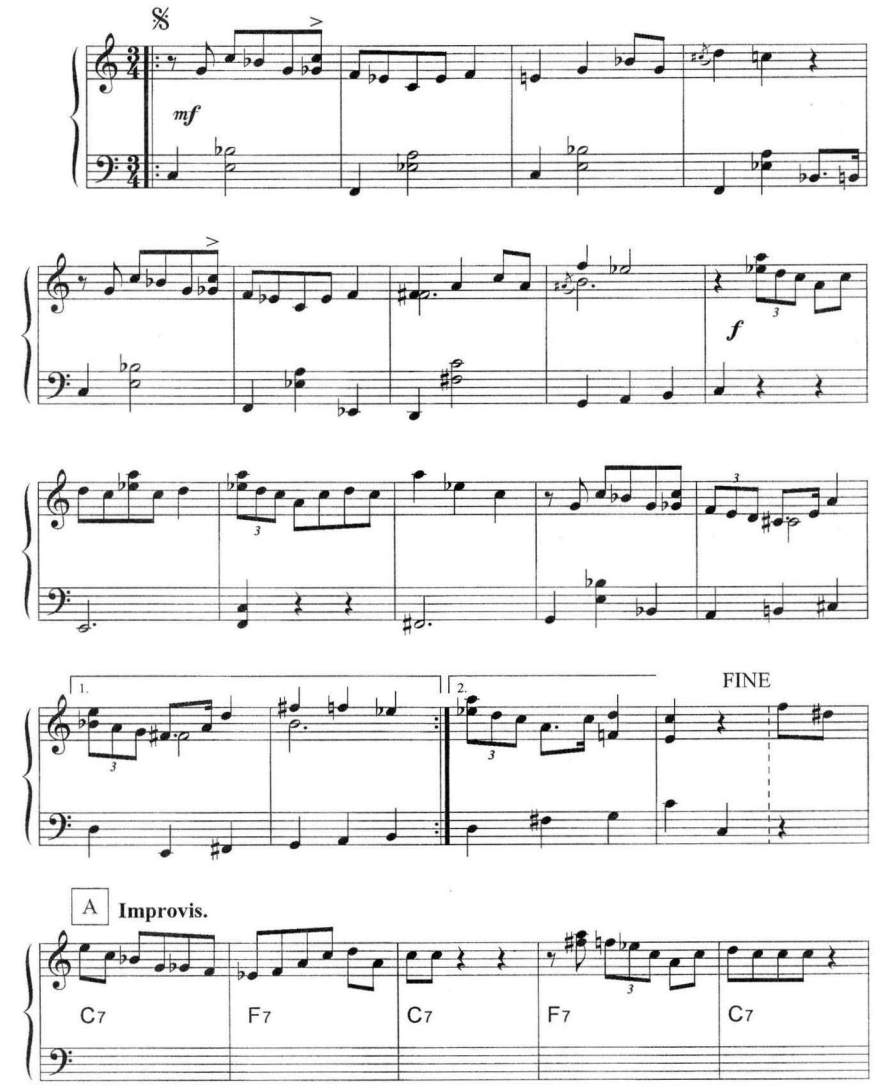
Все это делает Хрестоматию универсальным методическим пособием, способным удовлетворить самые разнообразные творческие запросы: от скромных задач освоения азов джазового музицирования, до стремления расширить пределы "ортодоксального" джаза, испытать возможность эстетического сближения с современным академическим искусством.

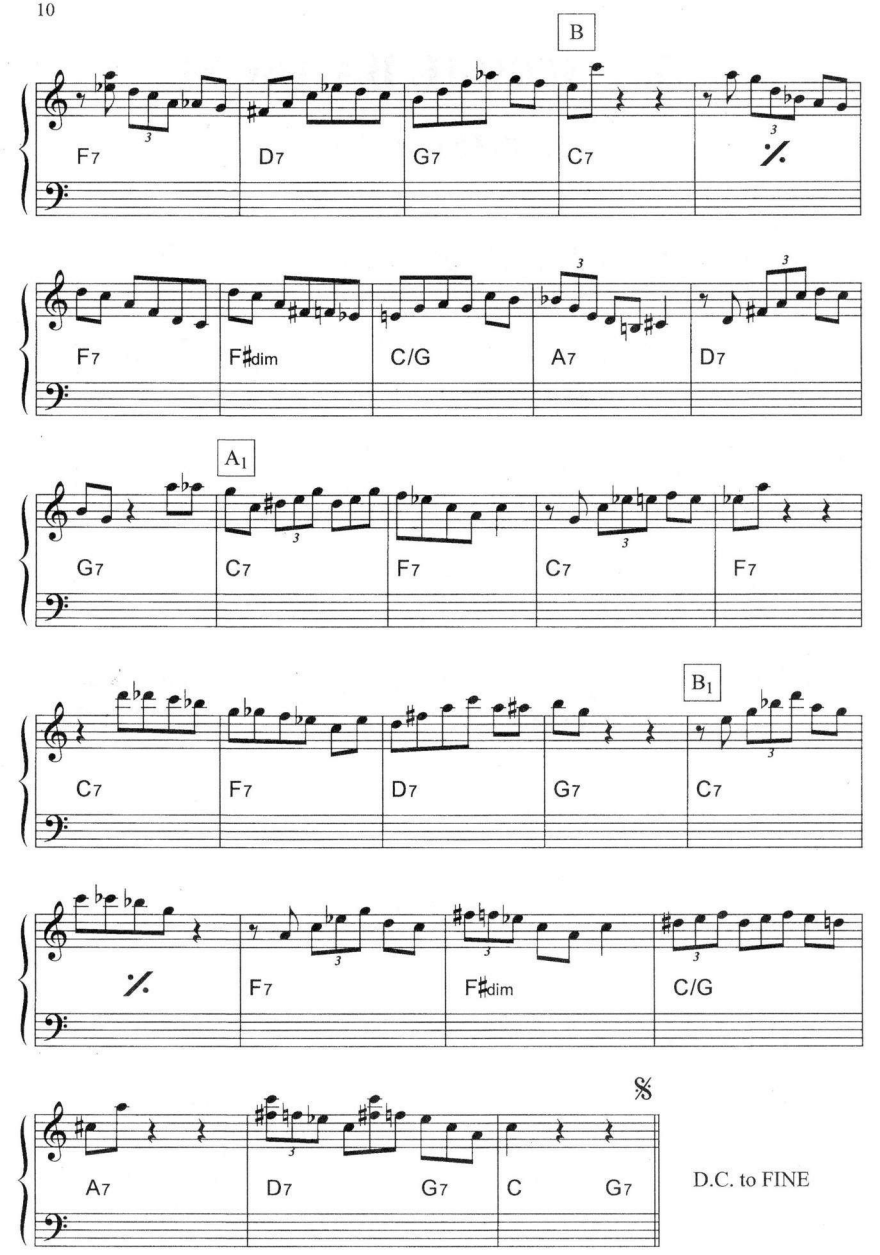
И остается выразить уверенность в том, что появление Хрестоматии (как и самой "Школы джазовой импровизации" Ю. Маркина) не останется не замеченным джазовыми музыкантами и любителями джаза, представленные в ней пьесы существенно пополнят оригинальный джазовый репертуар, а сам факт ее появления сыграет не последнюю роль в развитии отечественного джазового искусства.

Композитор, теоретик,
пианист, педагог,
В. РЫЖКОВ

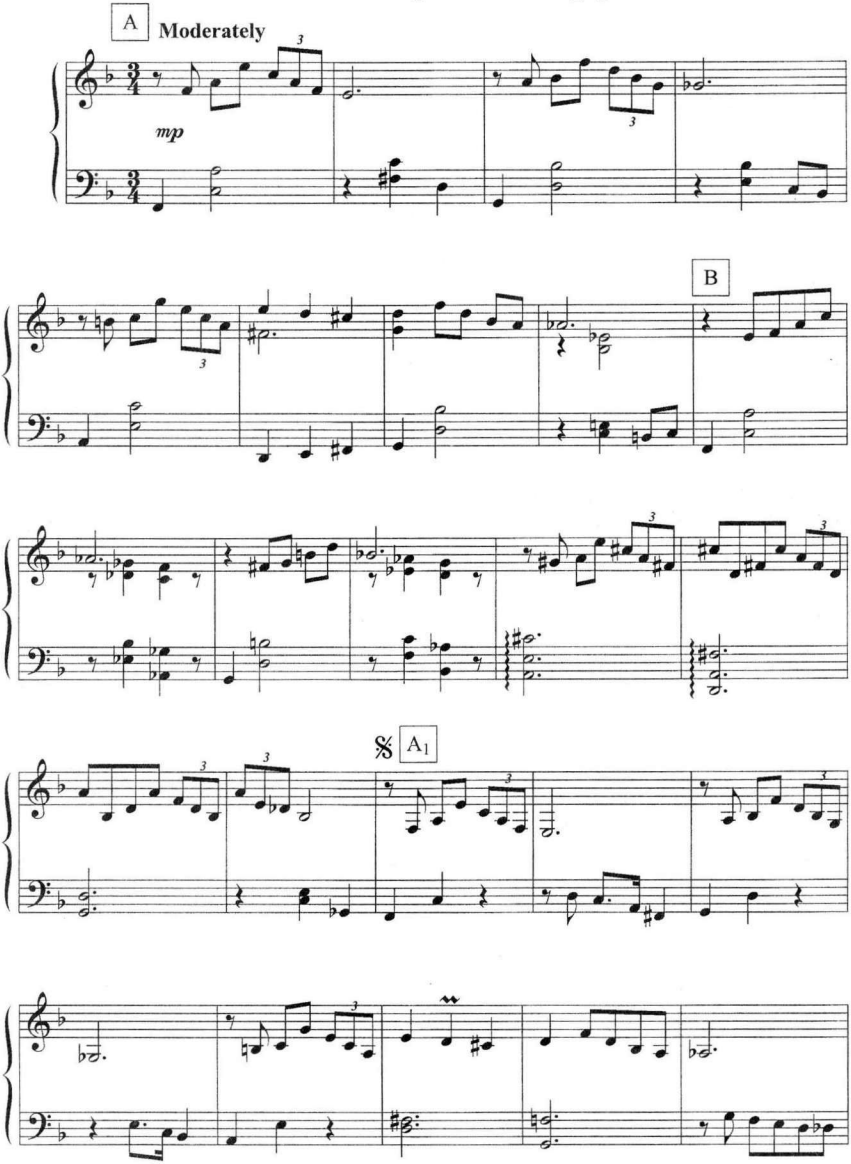
ДЖАЗОВЫЕ ВАЛЬСЫ

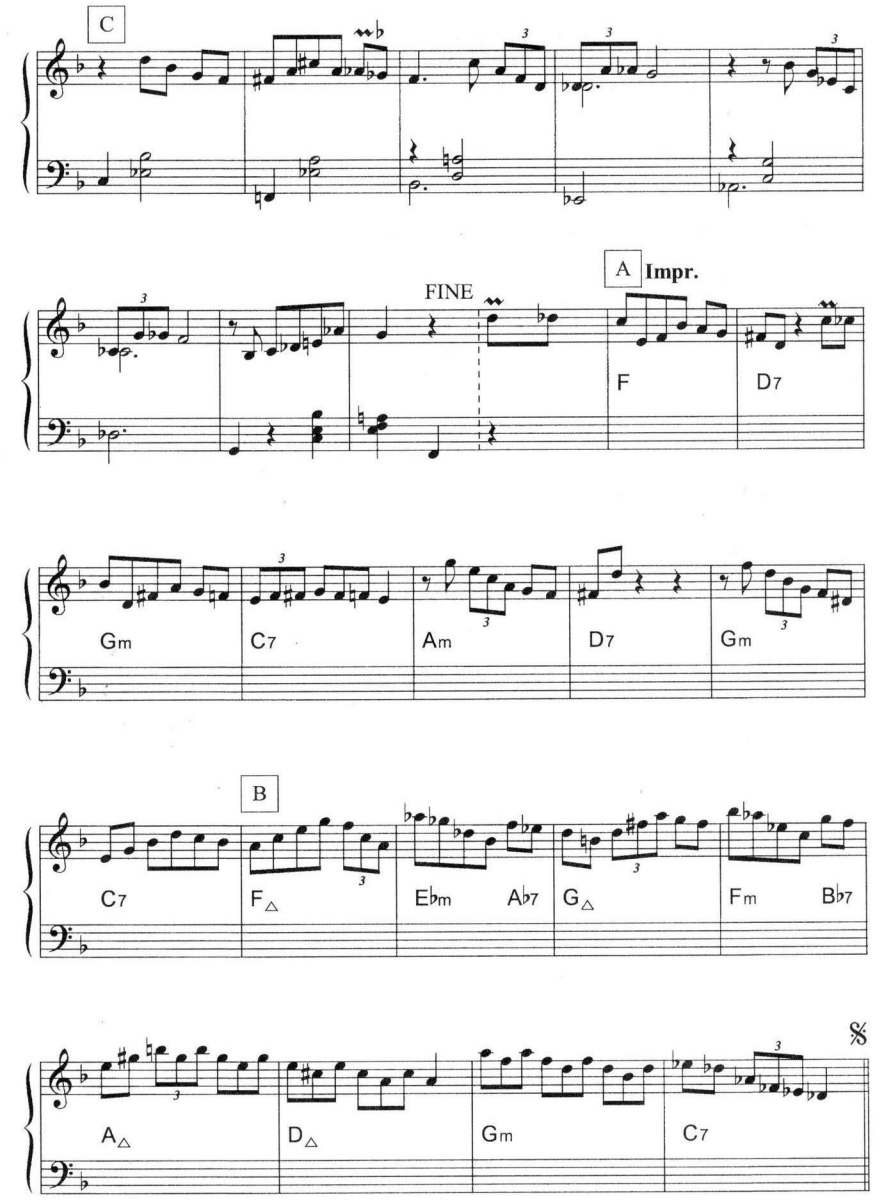
1. Вальс - блюз



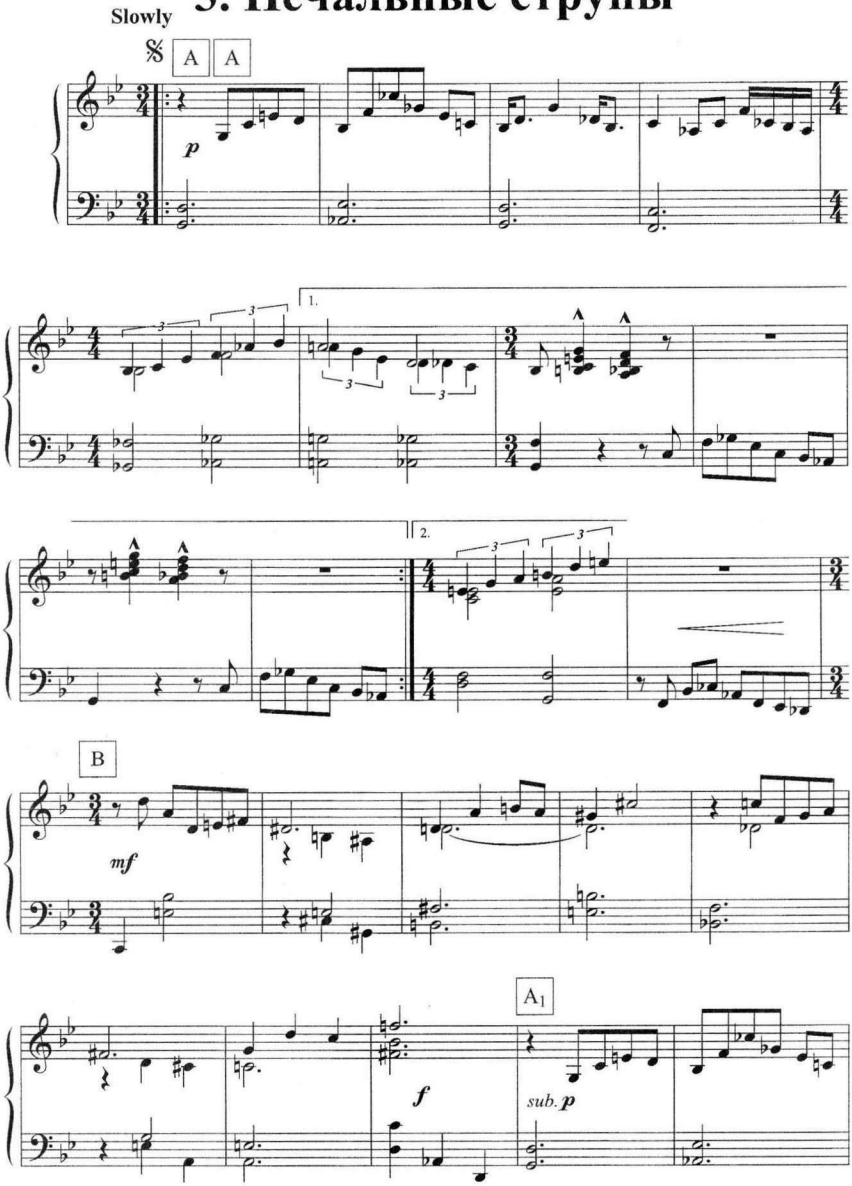

B
F7
D7
G7
C7
F7
F♯dim
C/G
A7
D7
A1
G7
C7
F7
C7
F7
B1
C7
F7
D7
G7
C7
F7
F♯dim
C/G
A7
D7
G7
C
G7
D.C. to FINE

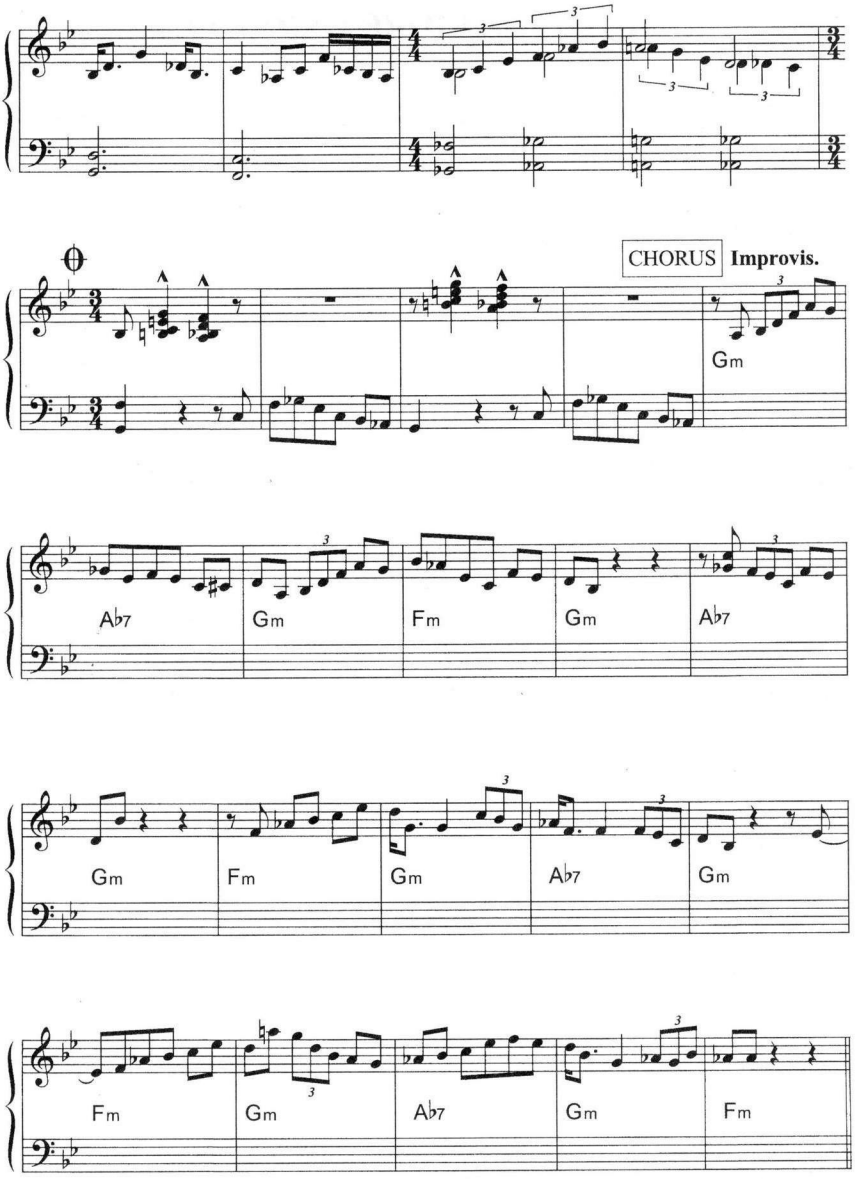
2. Замкнутый круг

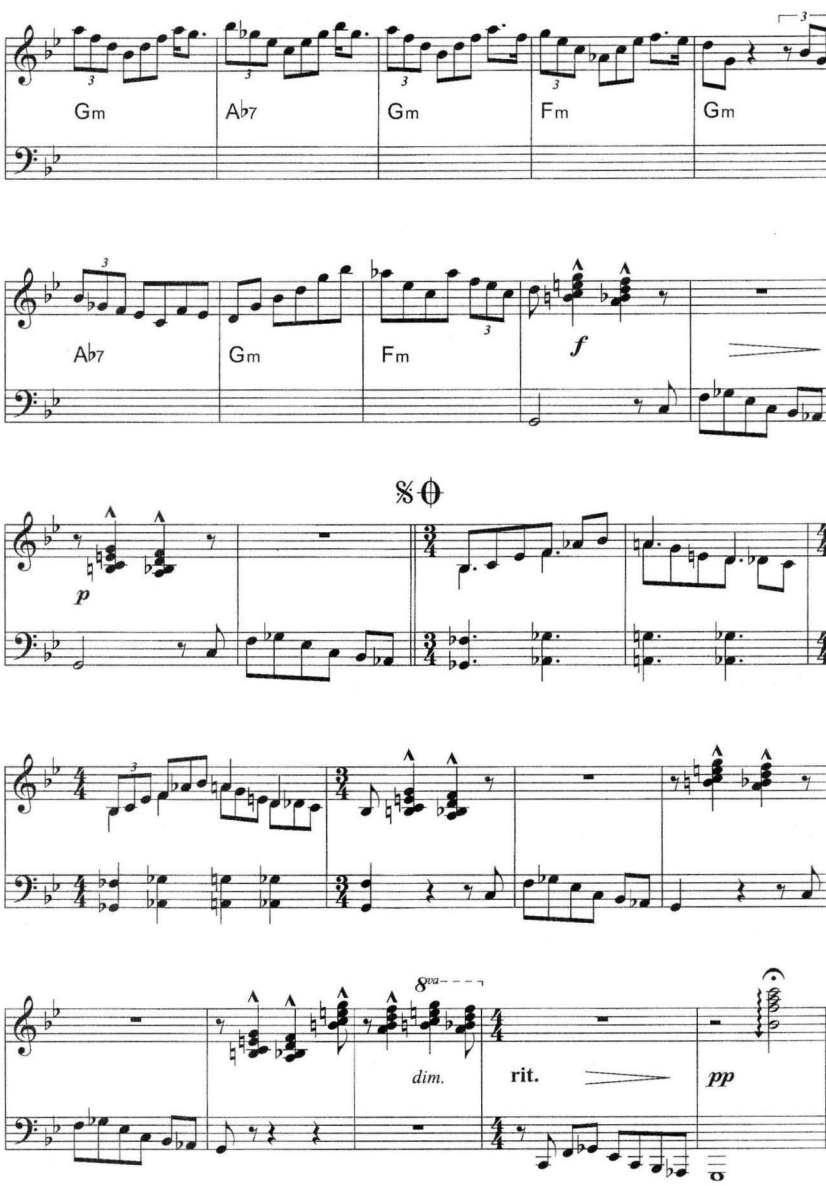



C
FINE
A
Impr.
F
D7
Gm
C7
Am
D7
Gm
B
C7
F△
E♭m
A♭7
G△
Fm
B♭7
𝄋
A△
D△
Gm
C7

3. Печальные струны

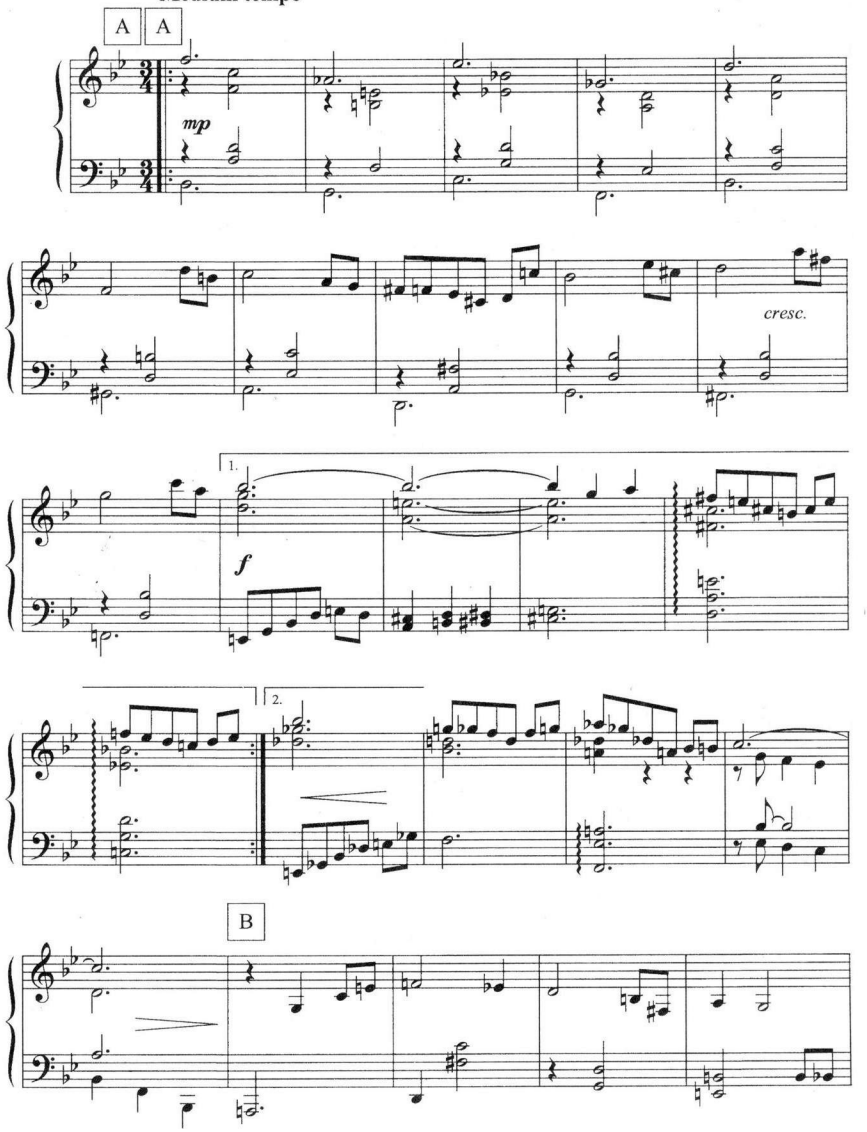


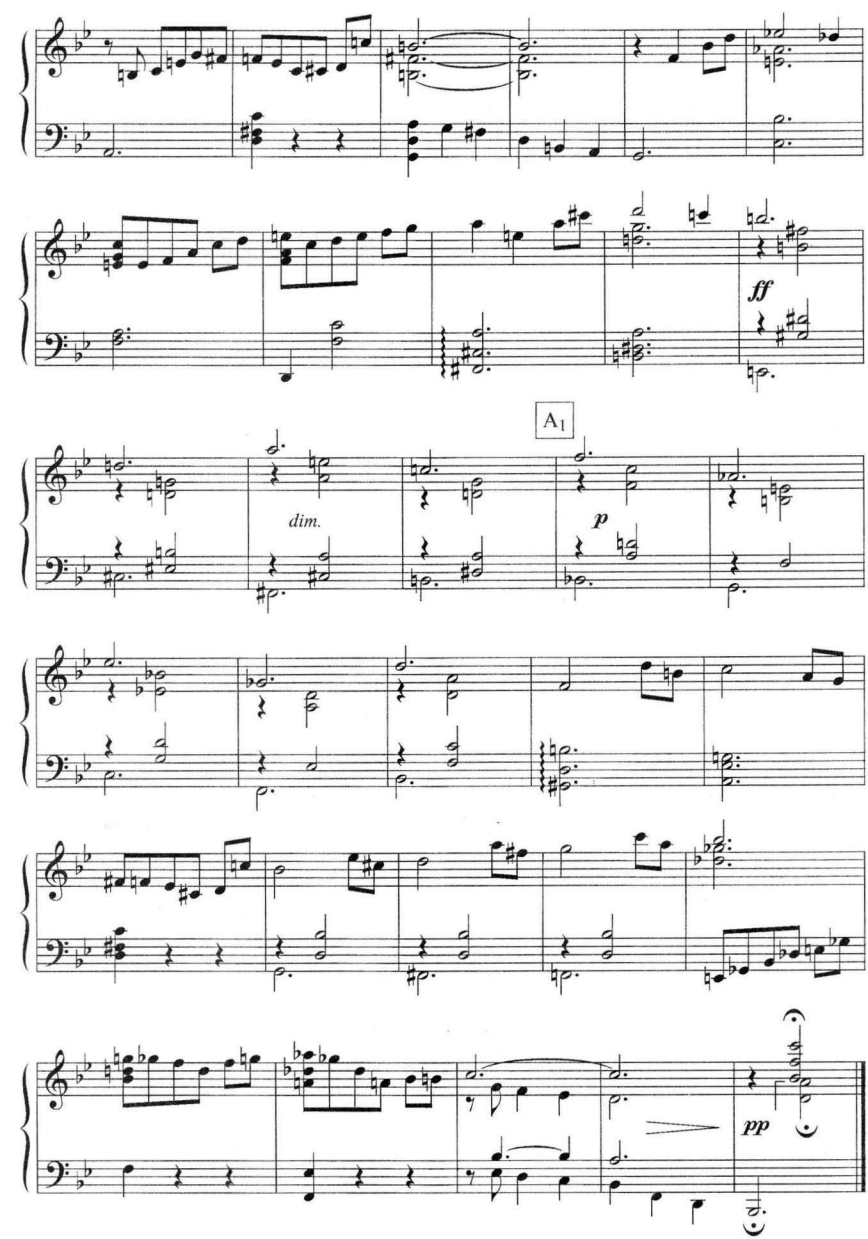

CHORUS
Improvis.
Gm
Ab7
Gm
Fm
Gm
Ab7
Gm
Fm
Gm
Ab7
Gm
Fm
Gm
Ab7
Gm
Fm


Gm
Ab7
Gm
Fm
Gm
Ab7
Gm
Fm
f
p
8va
dim.
rit.
pp

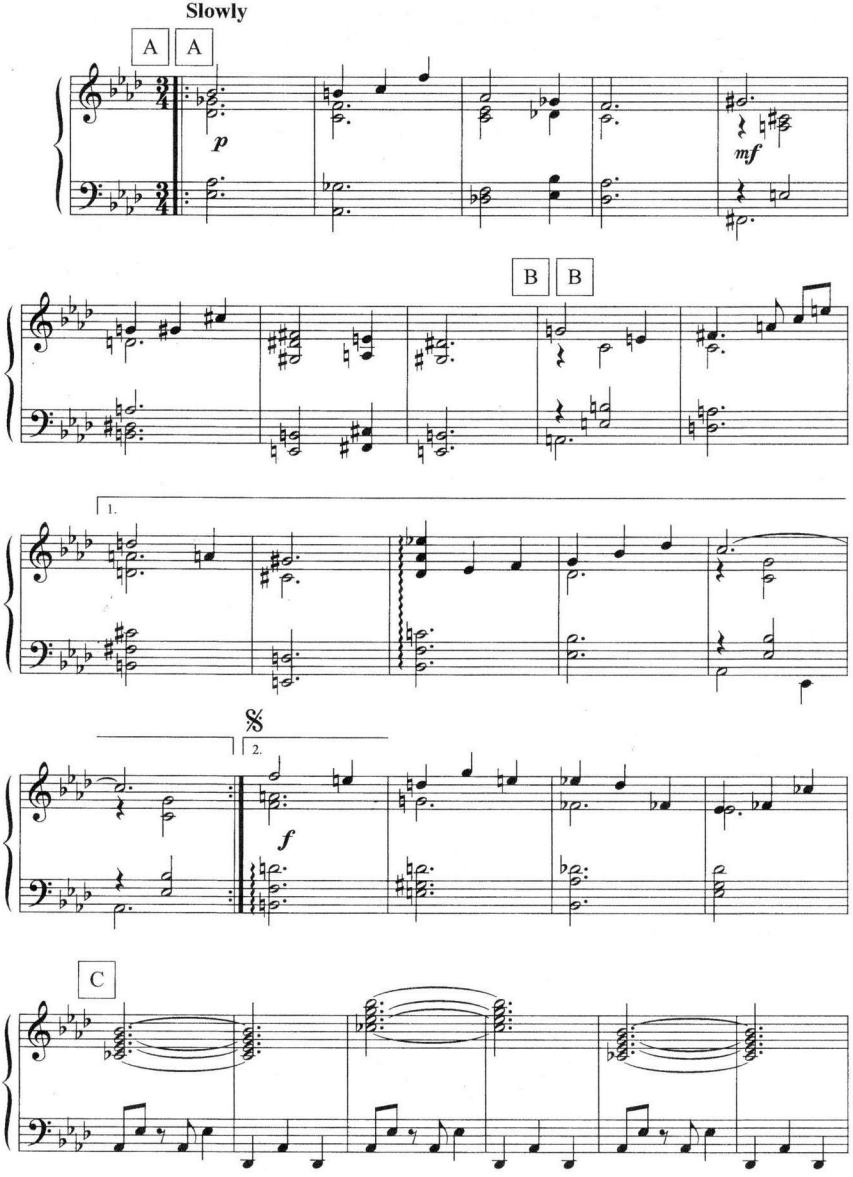
4. Вальс для Билла

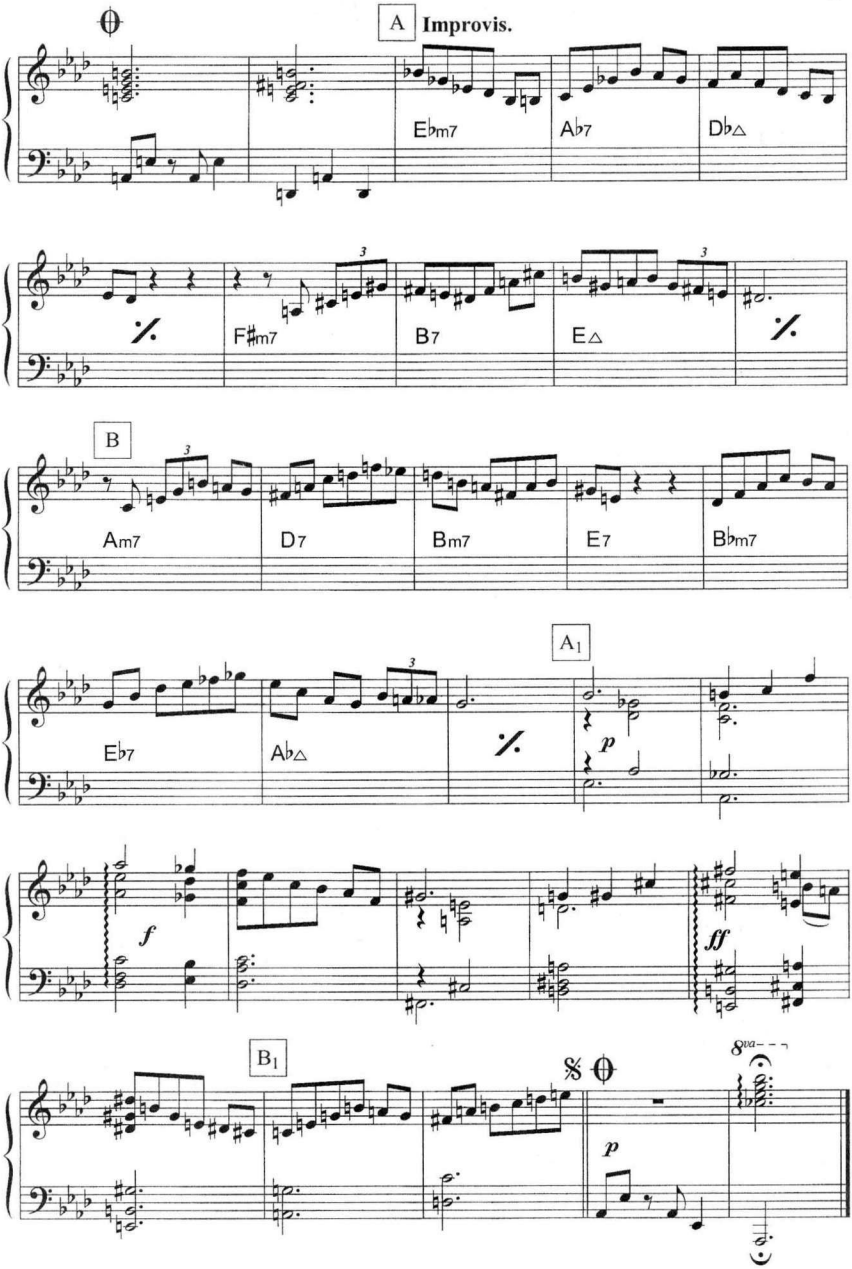
Посвящается Б. Эвансу



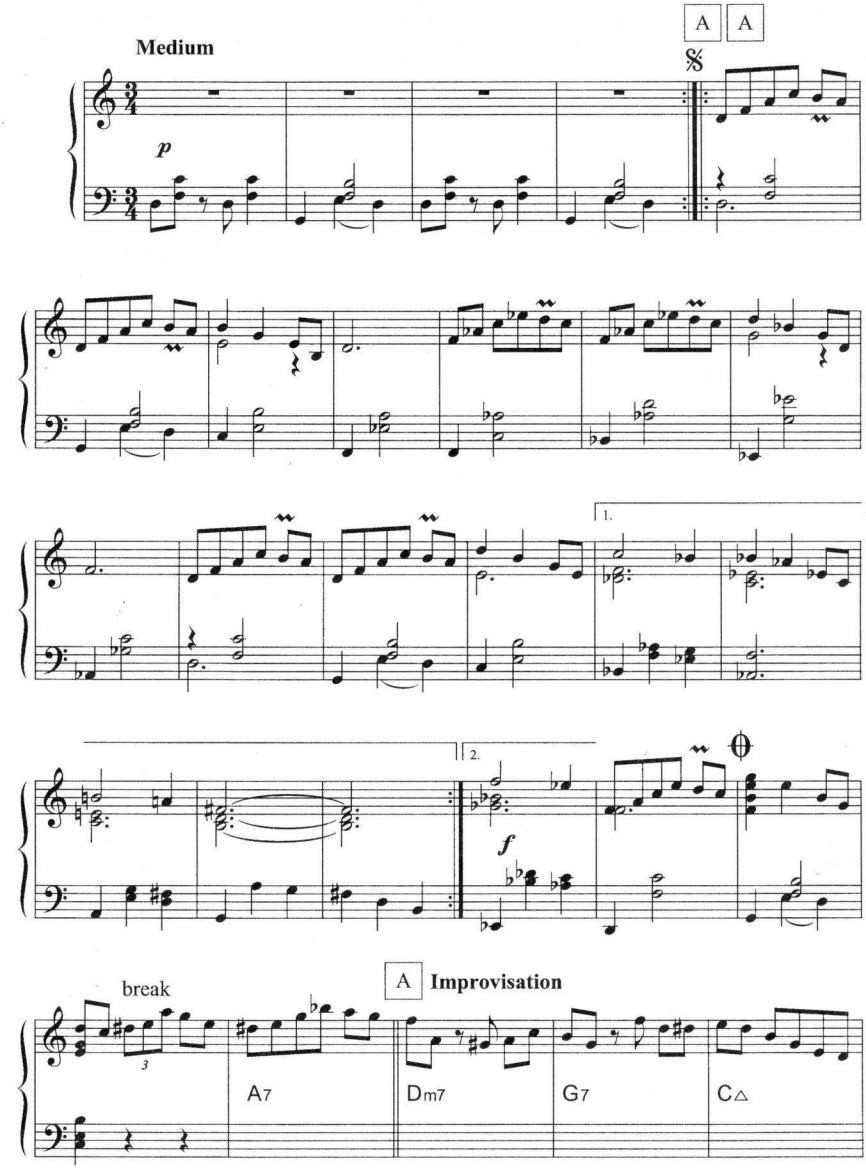

ff
A1
dim.
p
pp

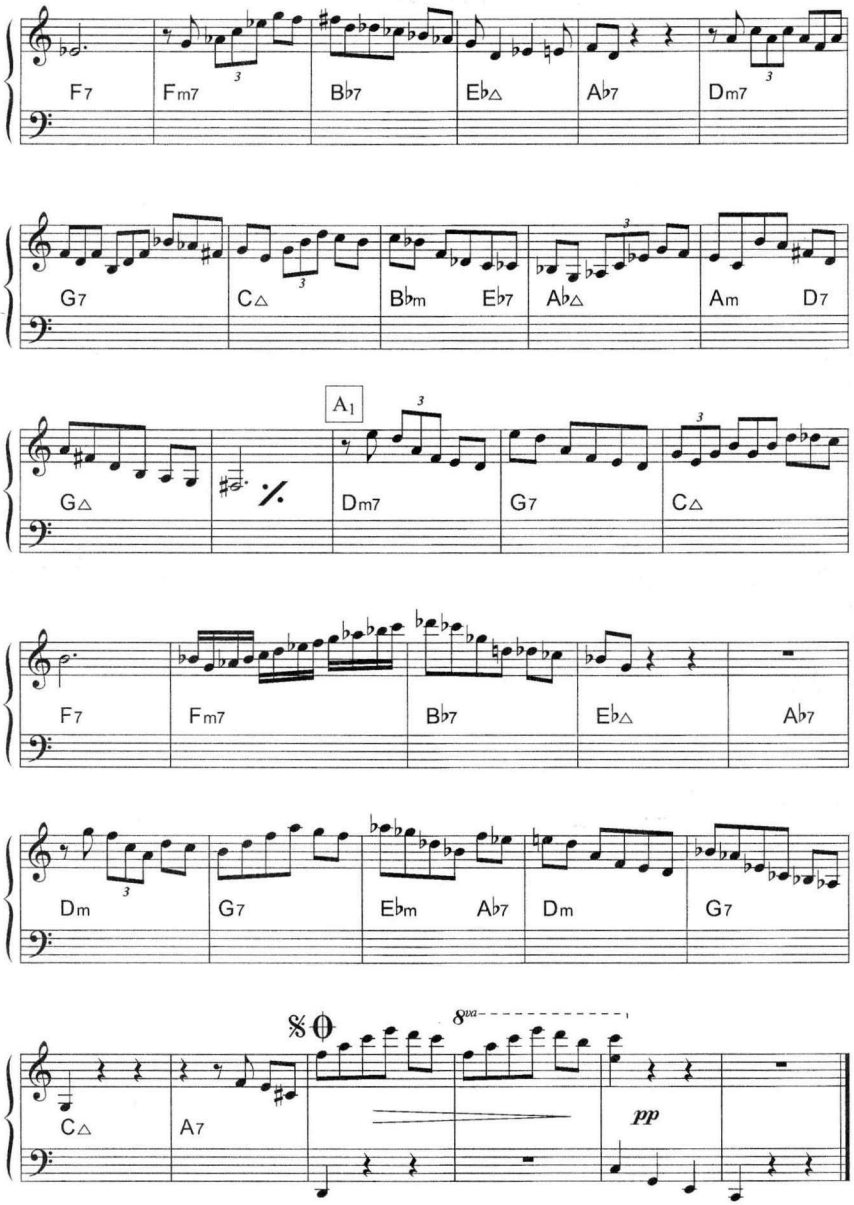
5. Вальс Русалочки



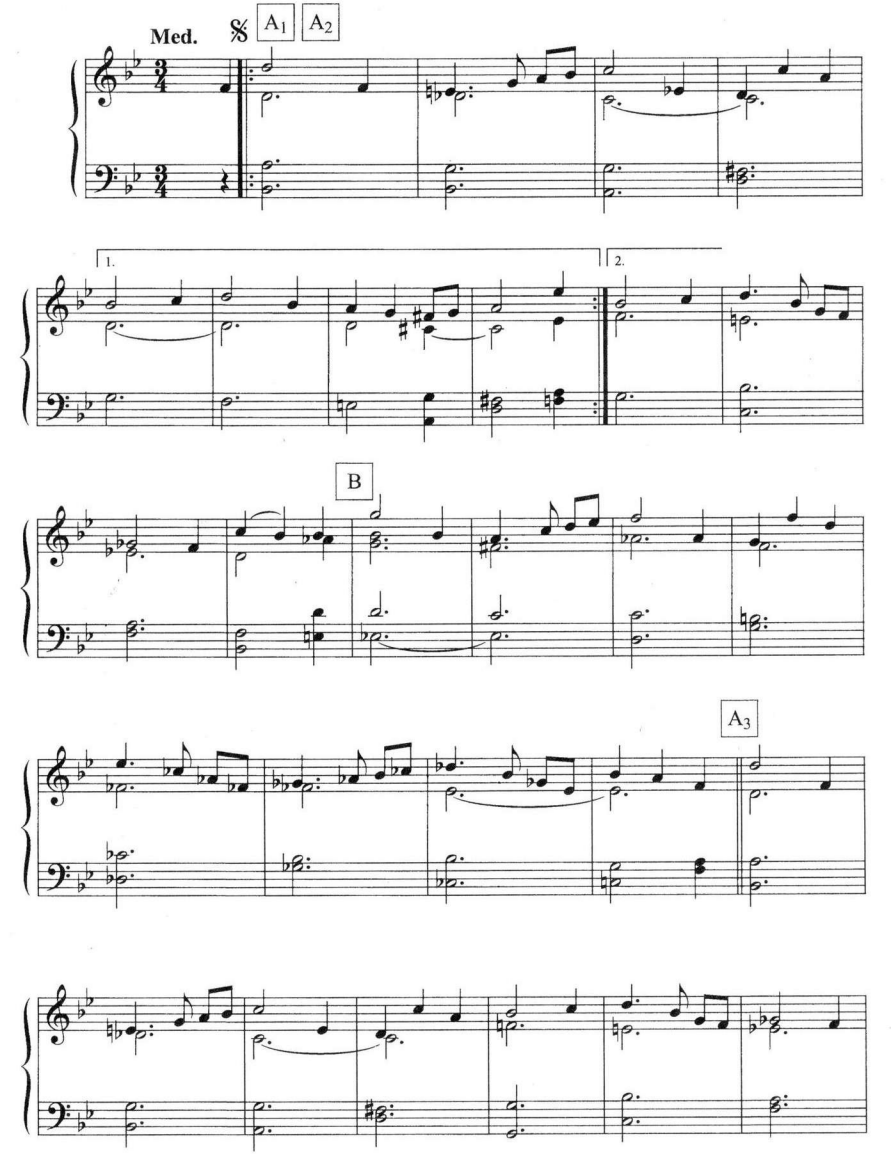

A
Improvis.
E♭m7
A♭7
D♭△
F♯m7
B7
E△
B
Am7
D7
Bm7
E7
B♭m7
A1
E♭7
A♭△
p
f
ff
B1
p

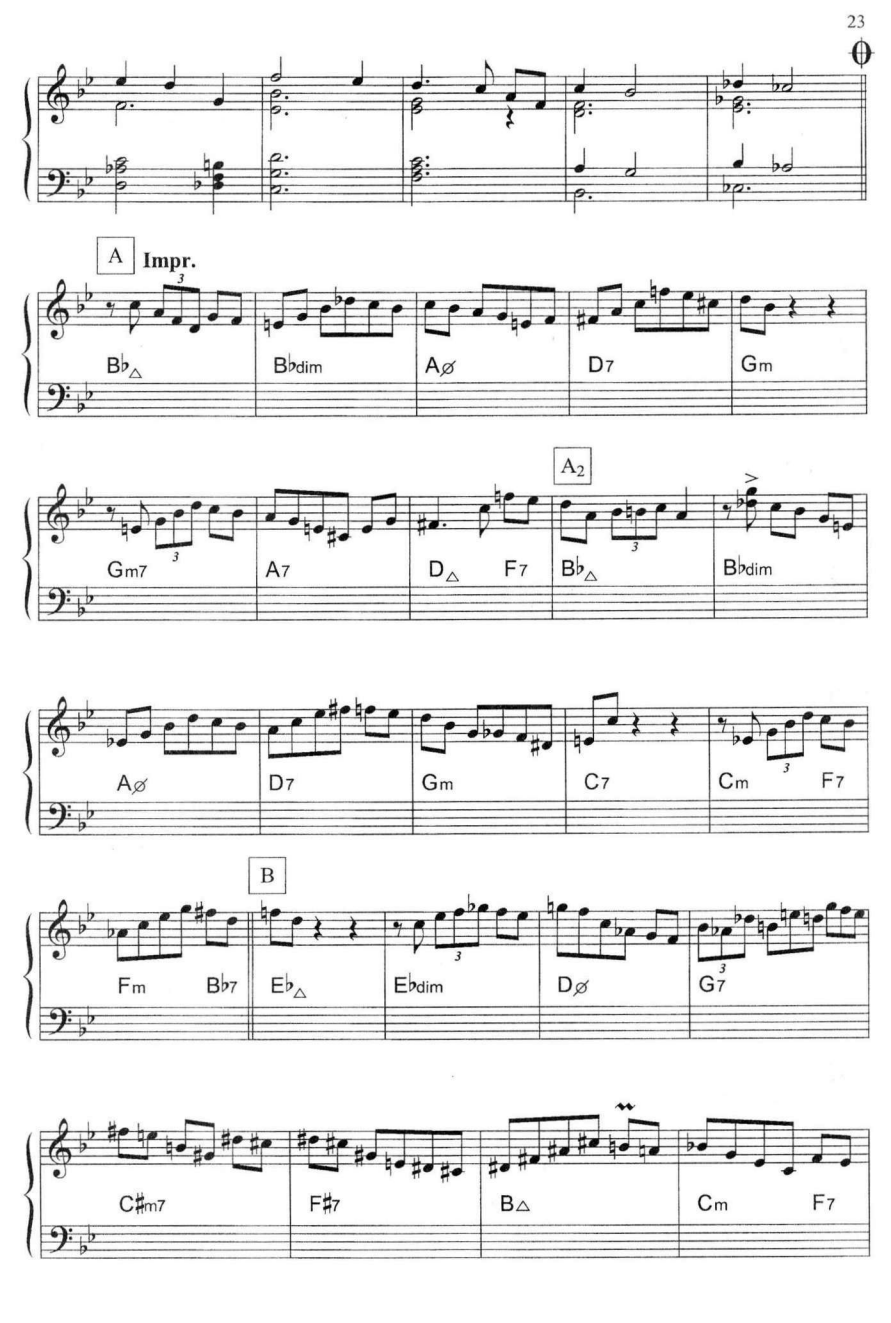
6. Вальс для Ксении

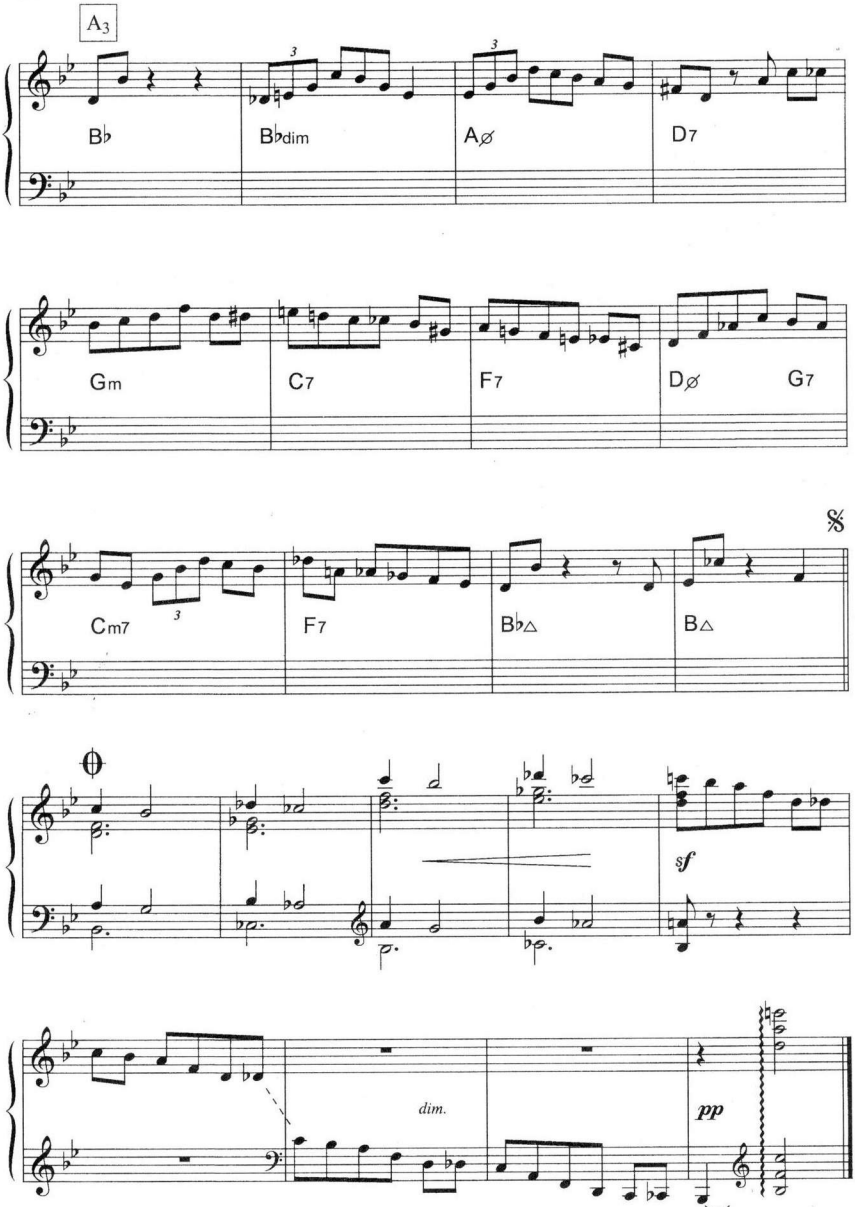



F7
Fm7
B♭7
E♭△
A♭7
Dm7
G7
C△
B♭m
E♭7
A♭△
Am
D7
A1
G△
Dm7
G7
C△
F7
Fm7
B♭7
E♭△
A♭7
Dm
G7
E♭m
A♭7
Dm
G7
C△
A7
8va
pp

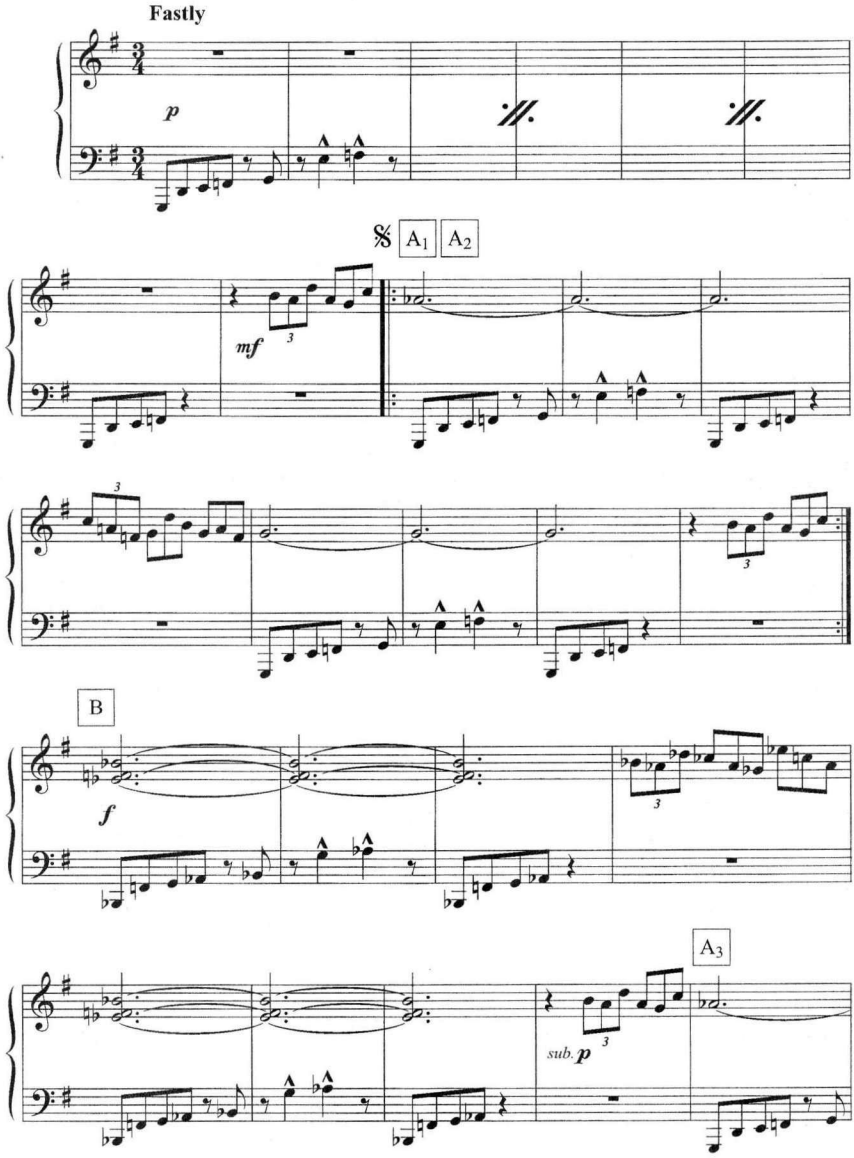
7. Весенний цветок

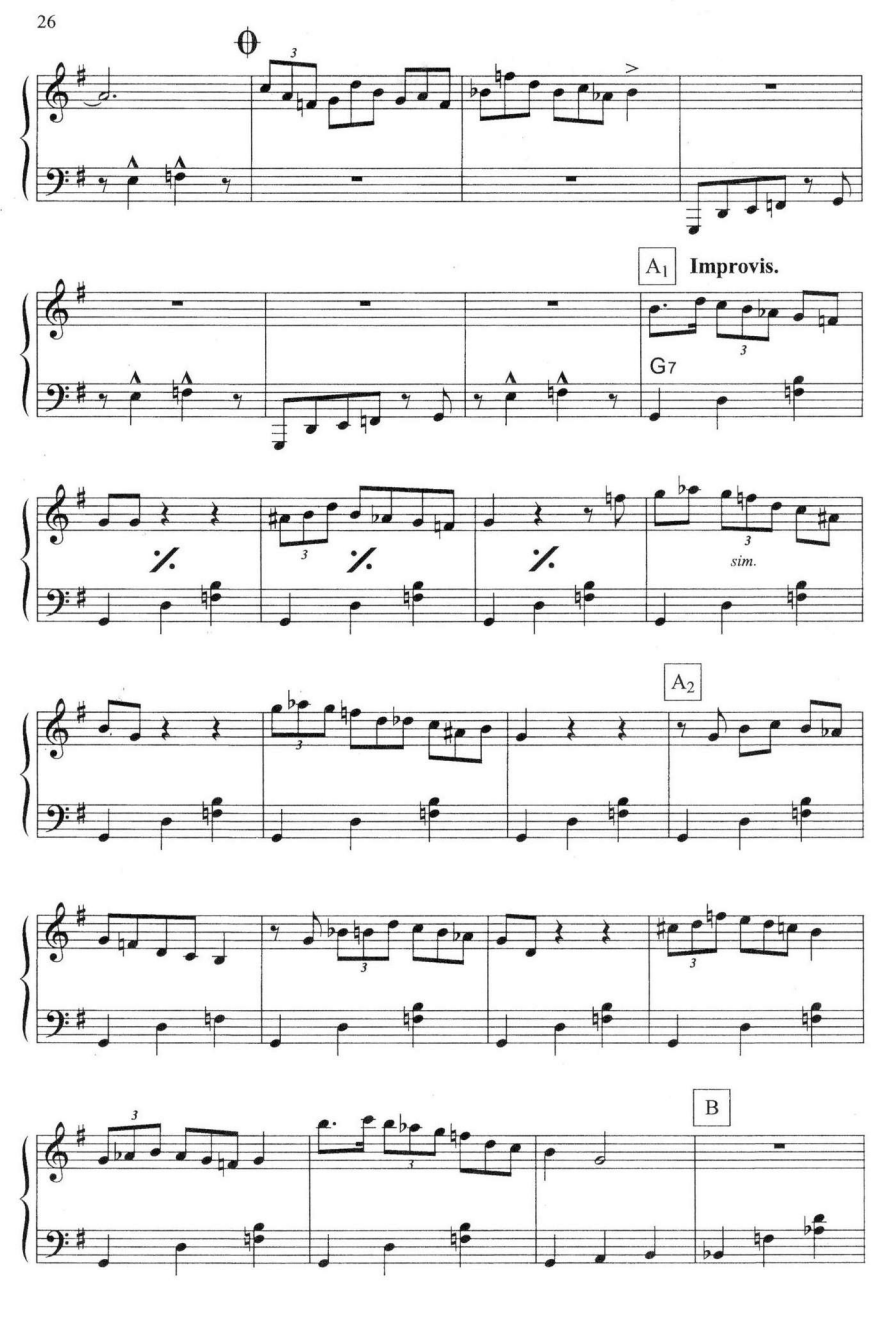


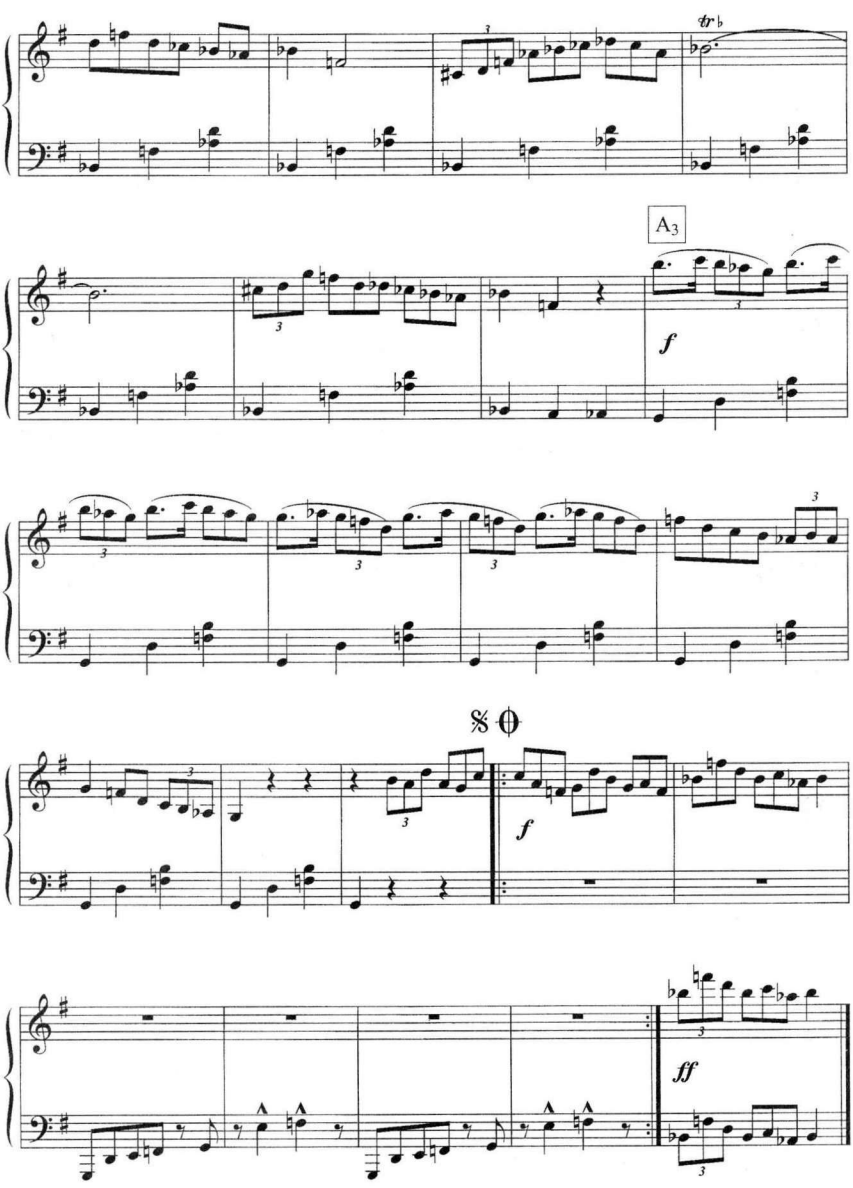

A
Impr.
B♭△
B♭dim
Aø
D7
Gm
A2
Gm7
A7
D△
F7
B♭△
B♭dim
Aø
D7
Gm
C7
Cm
F7
B
Fm
B♭7
E♭△
E♭dim
Dø
G7
C♯m7
F♯7
B△
Cm
F7


A3
B♭
B♭dim
Aø
D7
Gm
C7
F7
Dø
G7
Cm7
F7
B♭△
B△
sf
dim.
pp

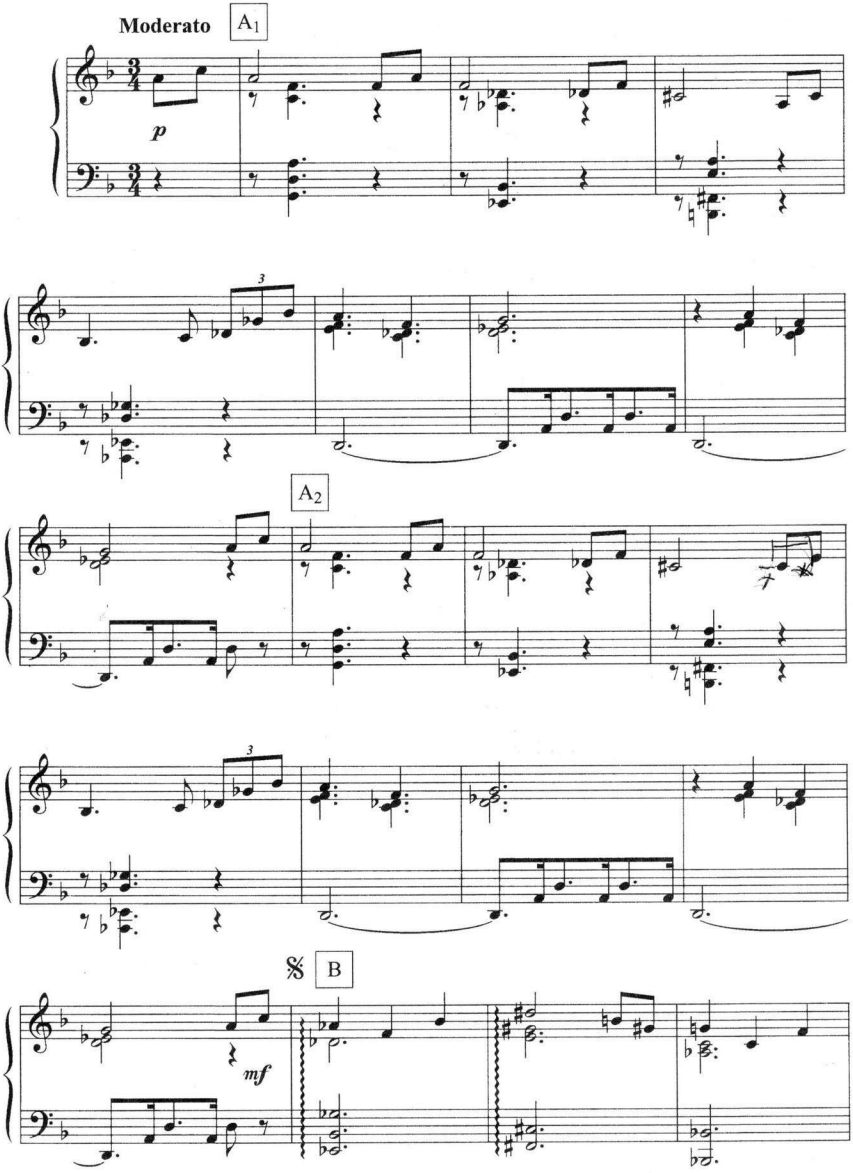
8. Великий шелковый путь

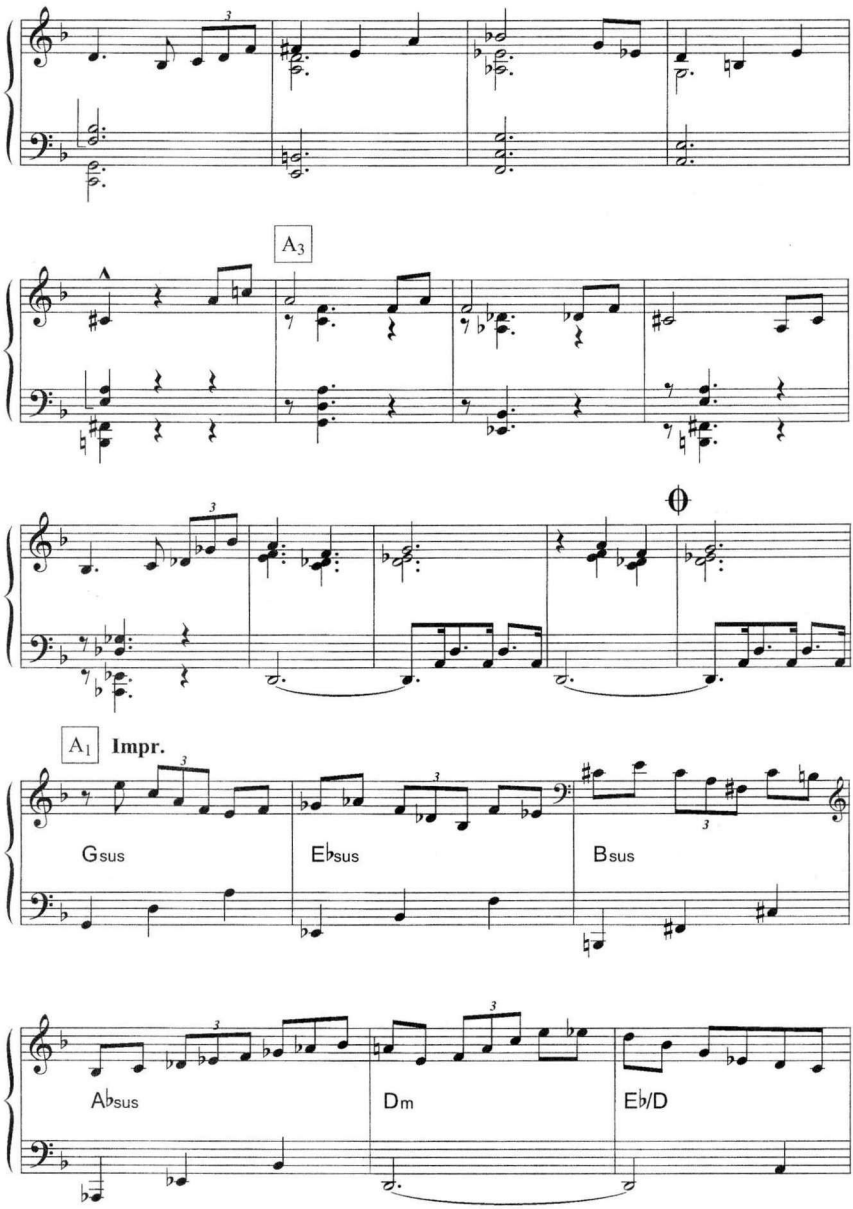


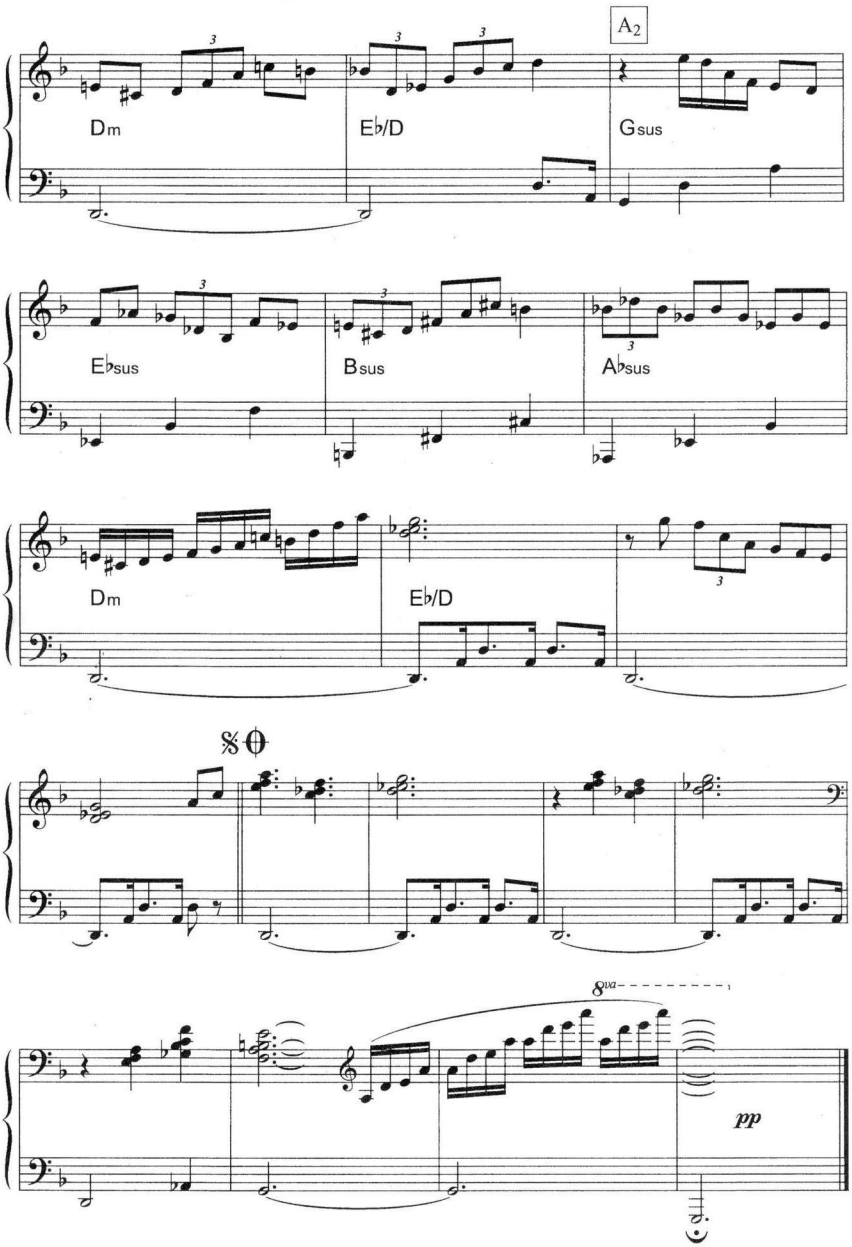

A1
Improvis.
G7
sim.
A2
B


A3
f
f
ff

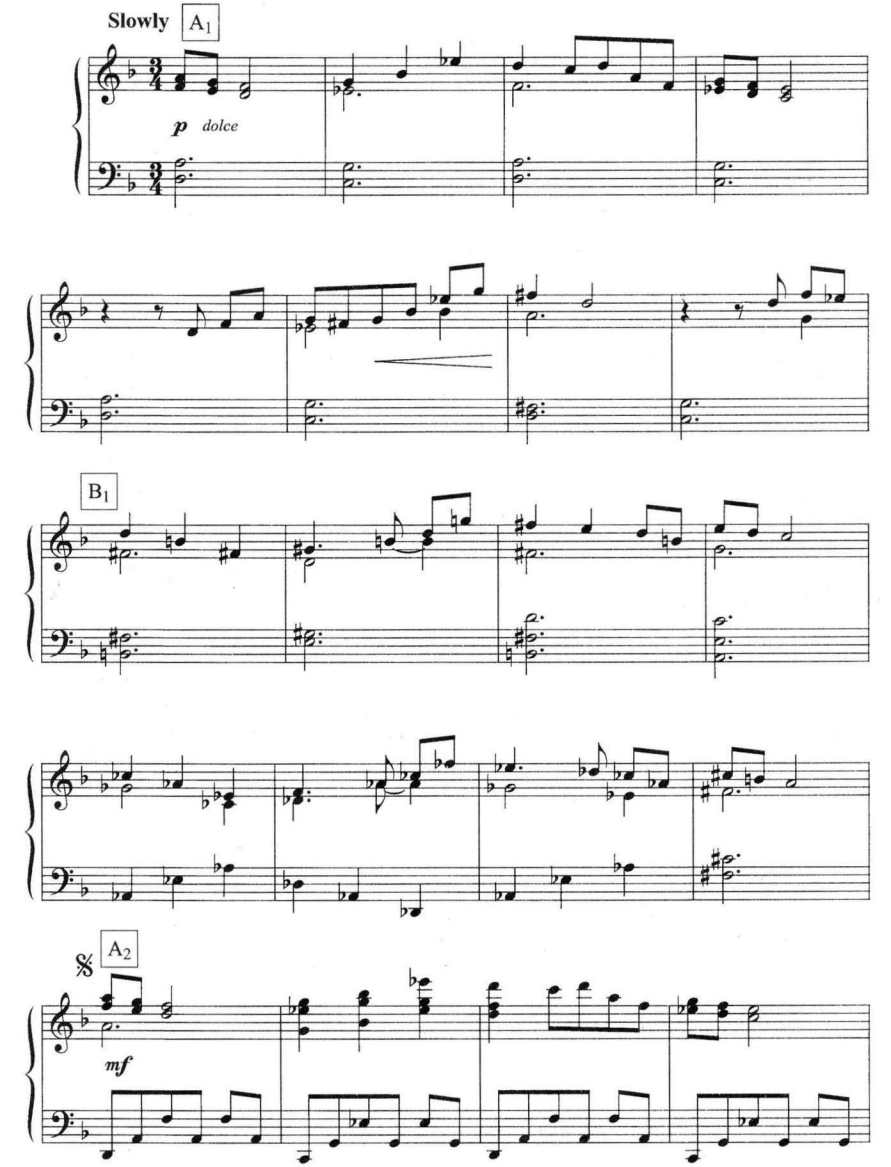
9. Лесной рог

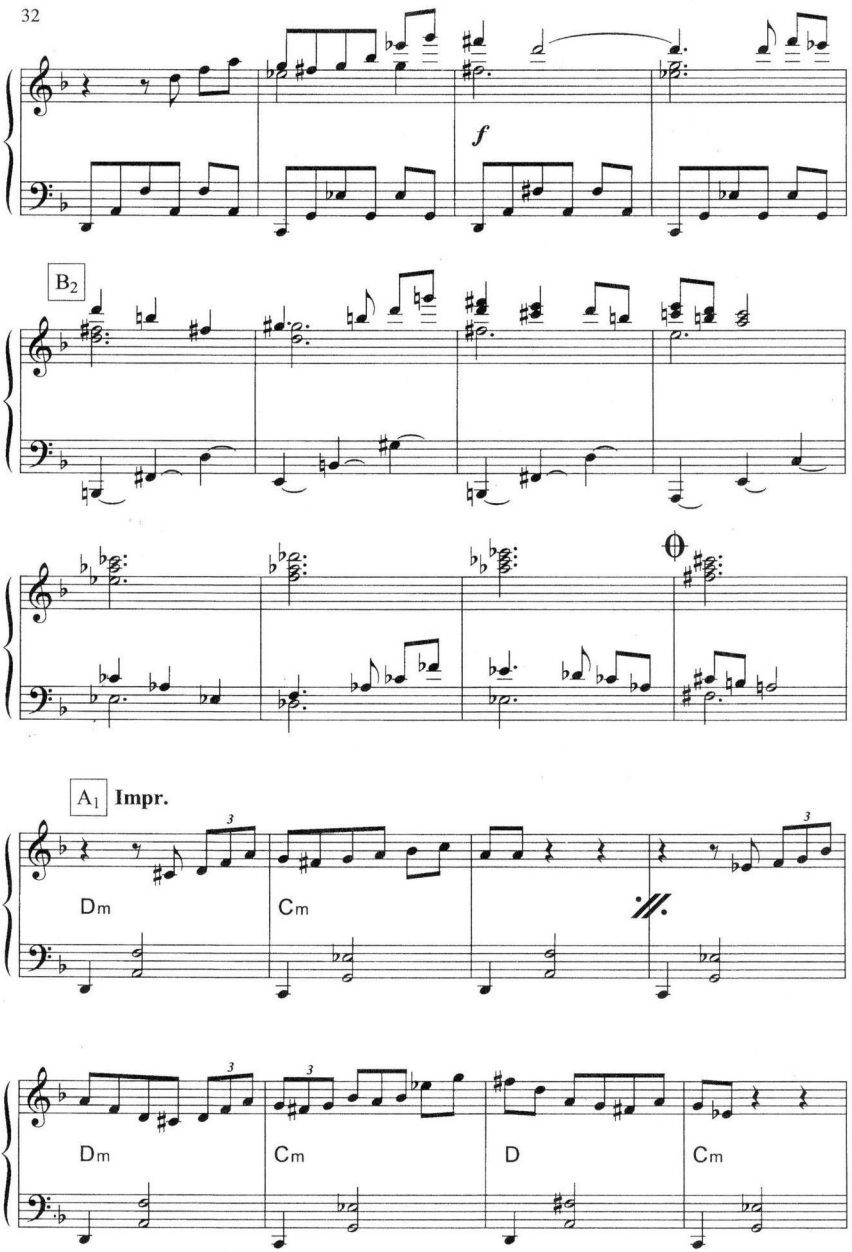


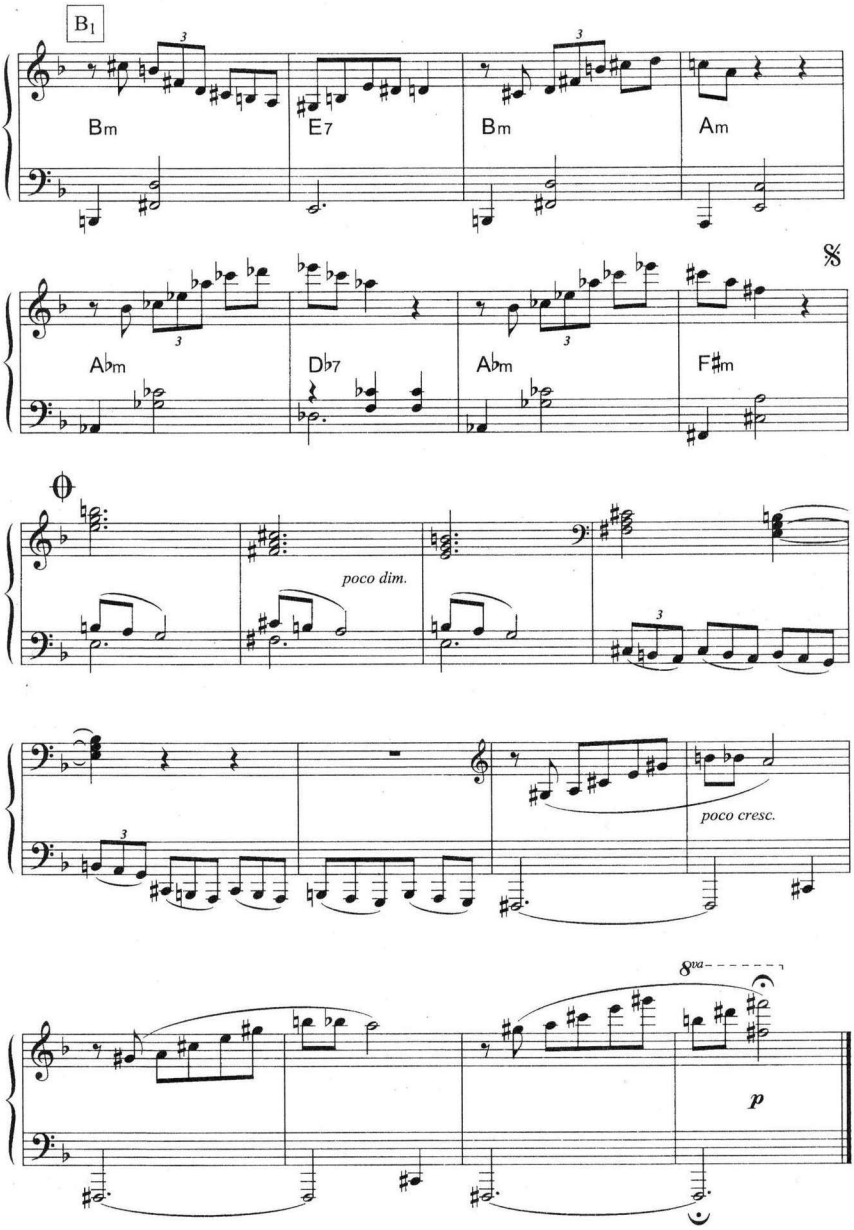

A3
A1
Impr.
Gsus
Ebsus
Bsus
Absus
Dm
Eb/D


A2
Dm
E♭/D
Gsus
E♭sus
Bsus
A♭sus
Dm
E♭/D
8va
pp

10. Испанский вальс

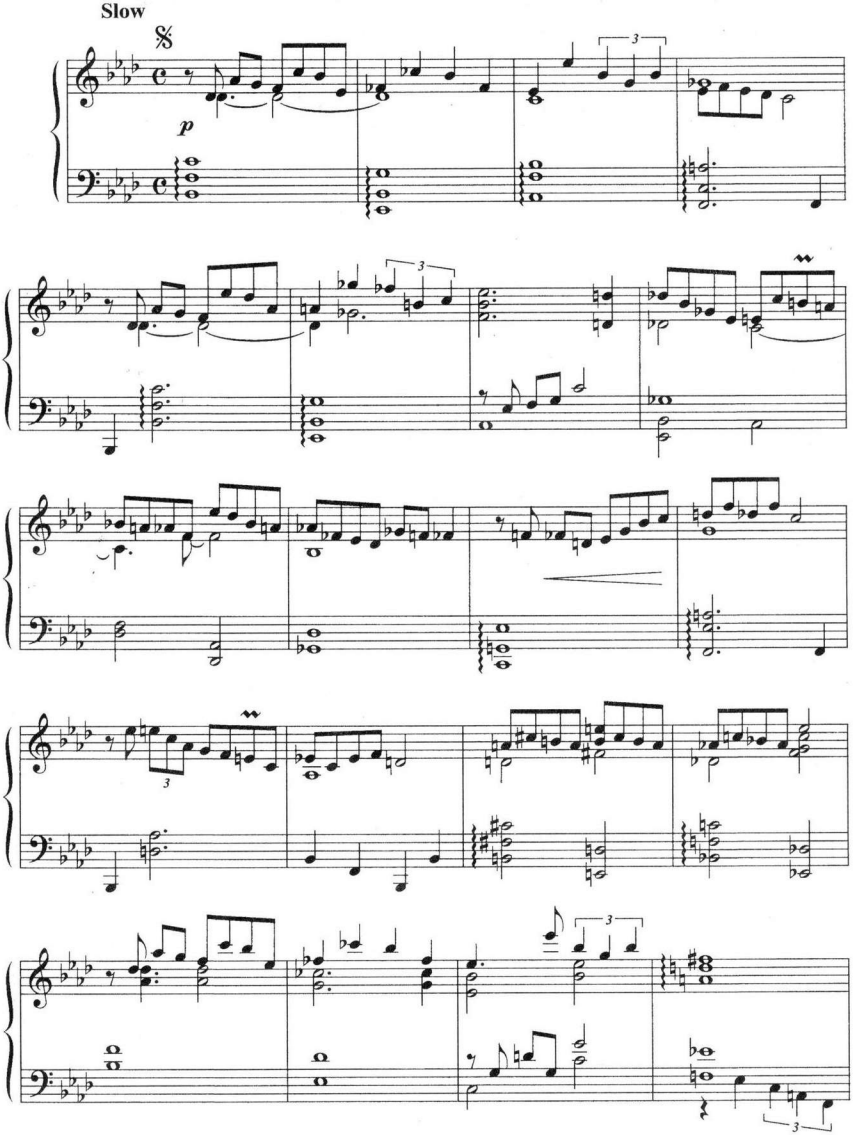


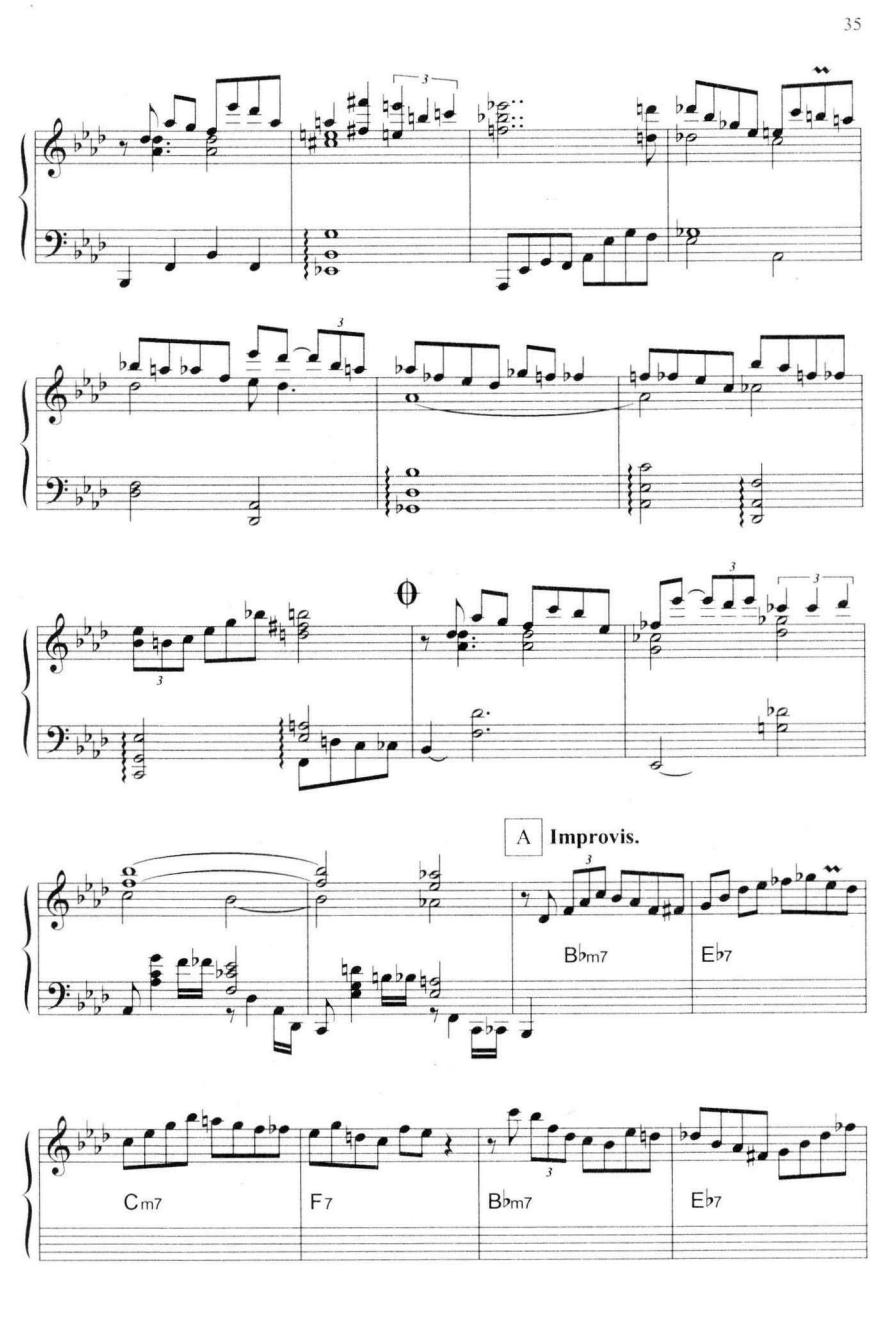

f
B2
A1 Impr.
Dm
Cm
Dm
Cm
D
Cm

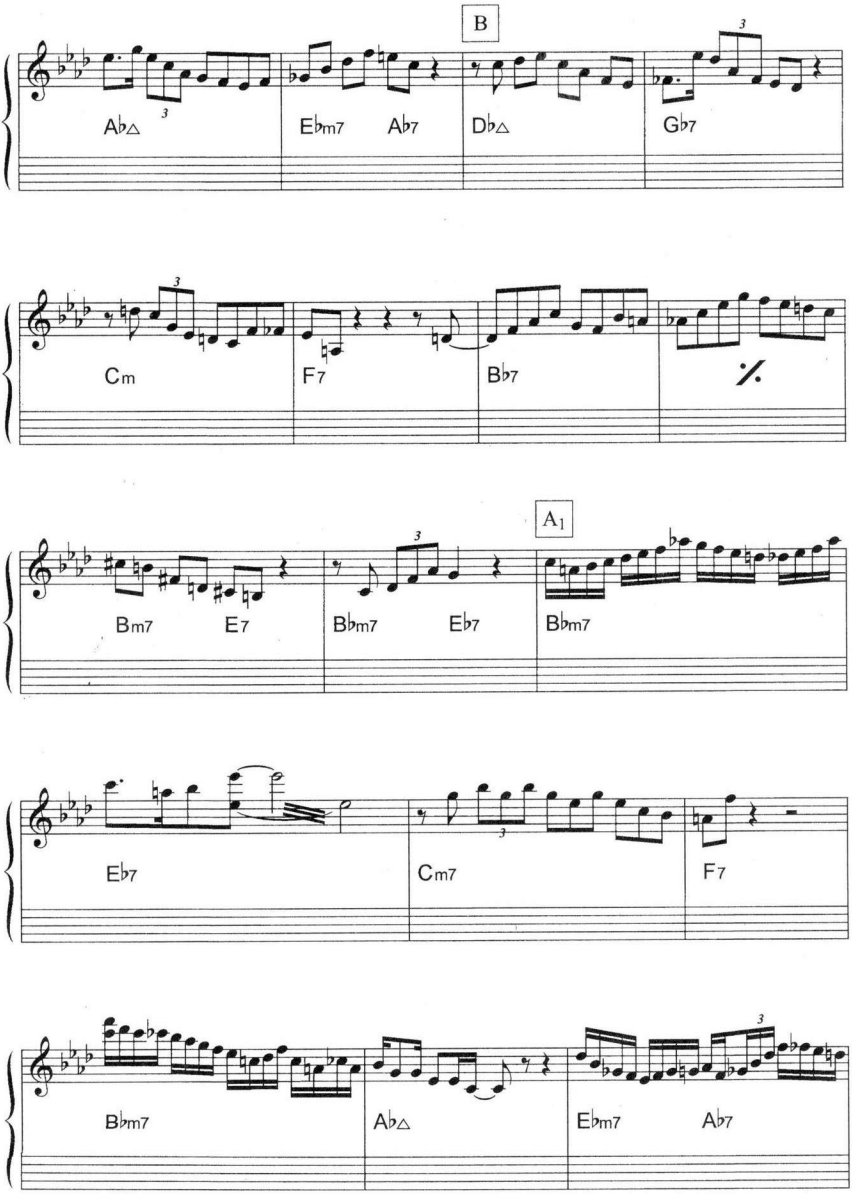

B1
Bm
E7
Bm
Am
Abm
Db7
Abm
F#m
poco dim.
poco cresc.
8va
p

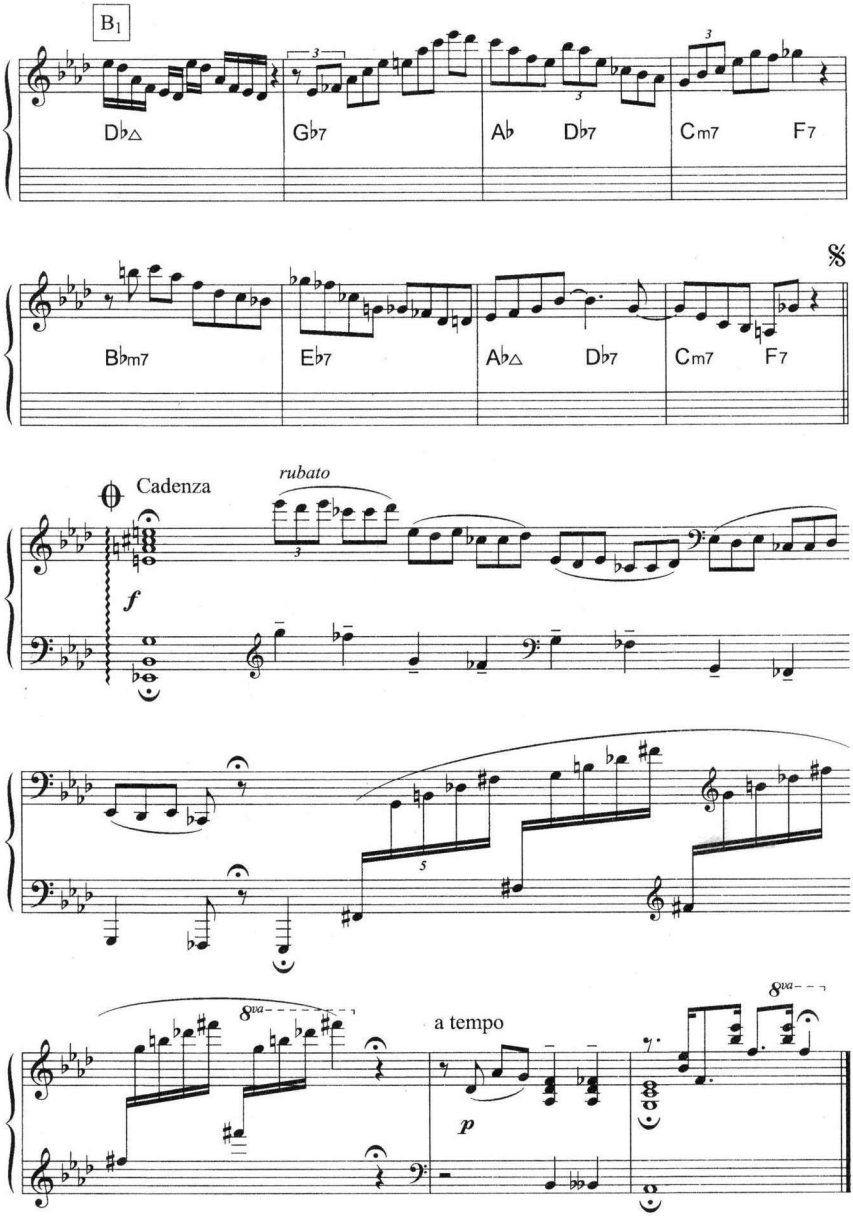
ДЖАЗОВЫЕ БАЛЛАДЫ

1. Мягкие шаги

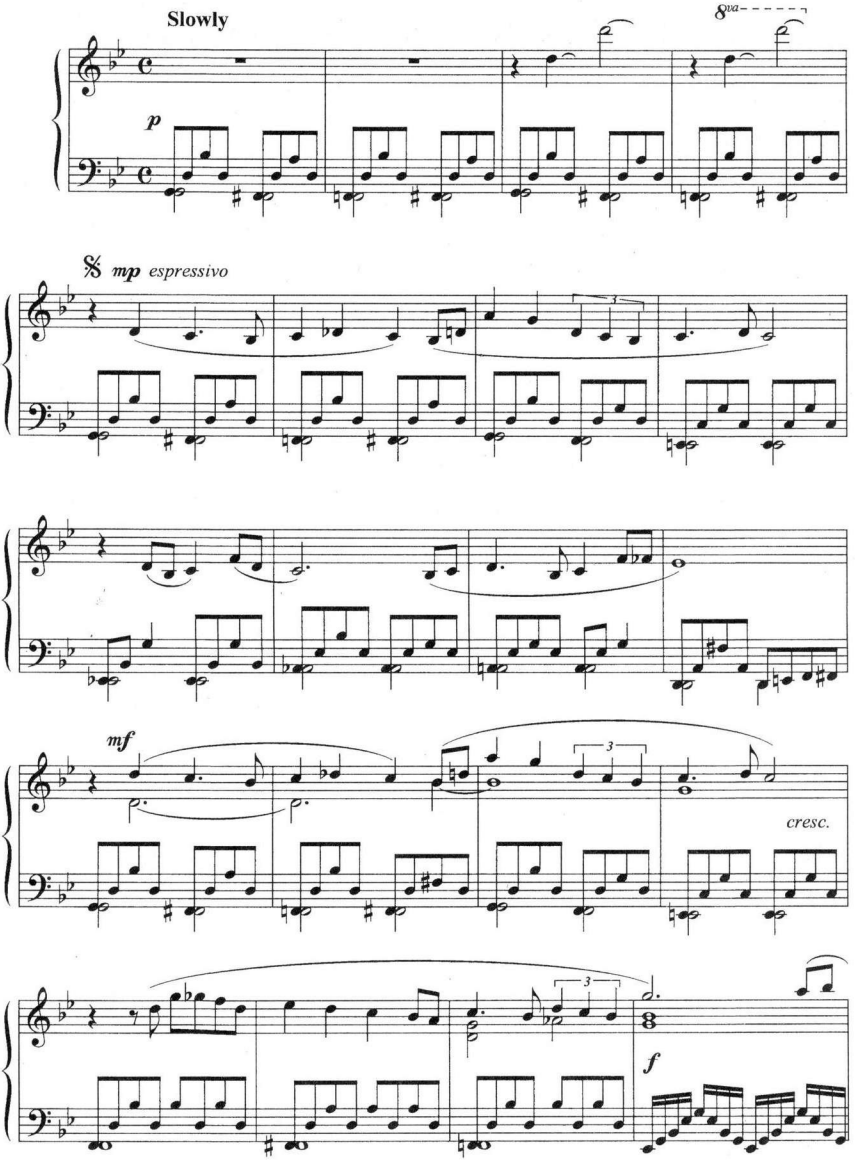


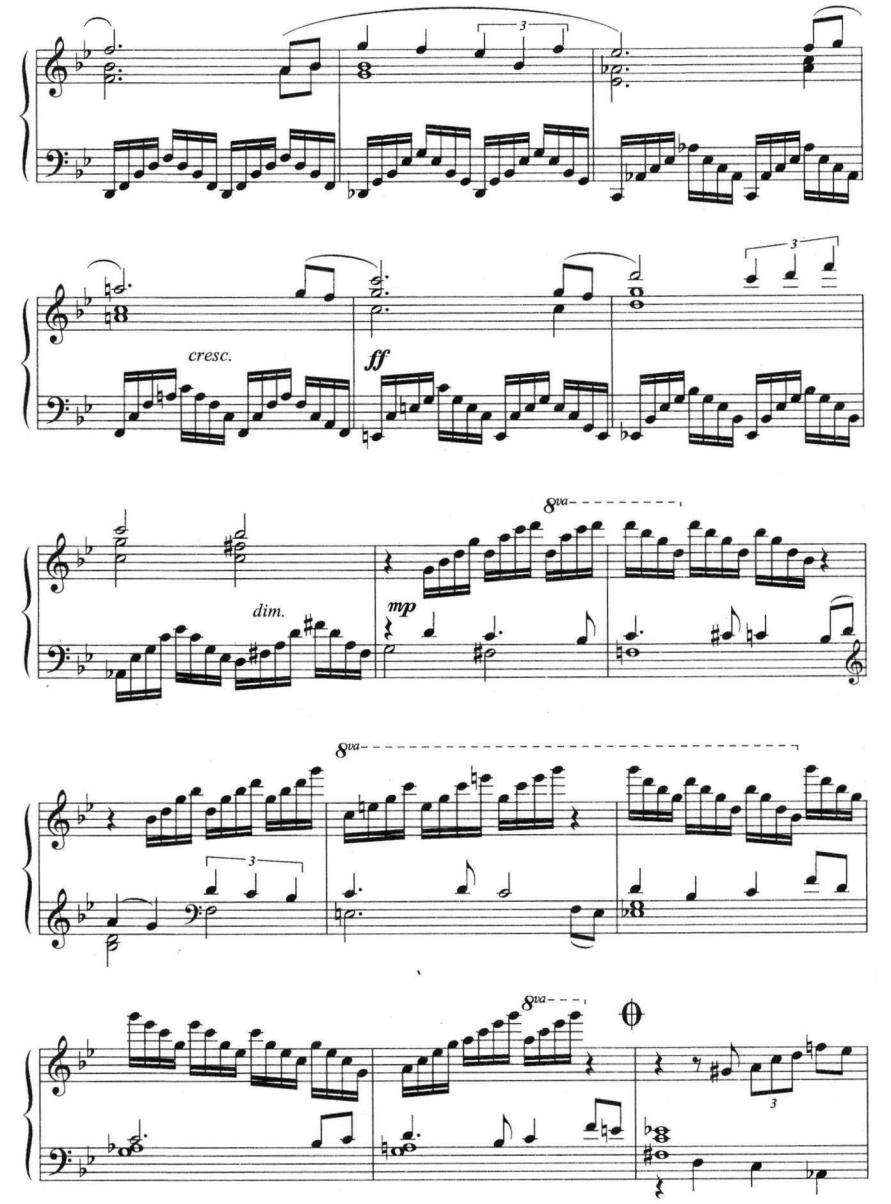

A
Improvis.
B♭m7
E♭7
Cm7
F7
B♭m7
E♭7

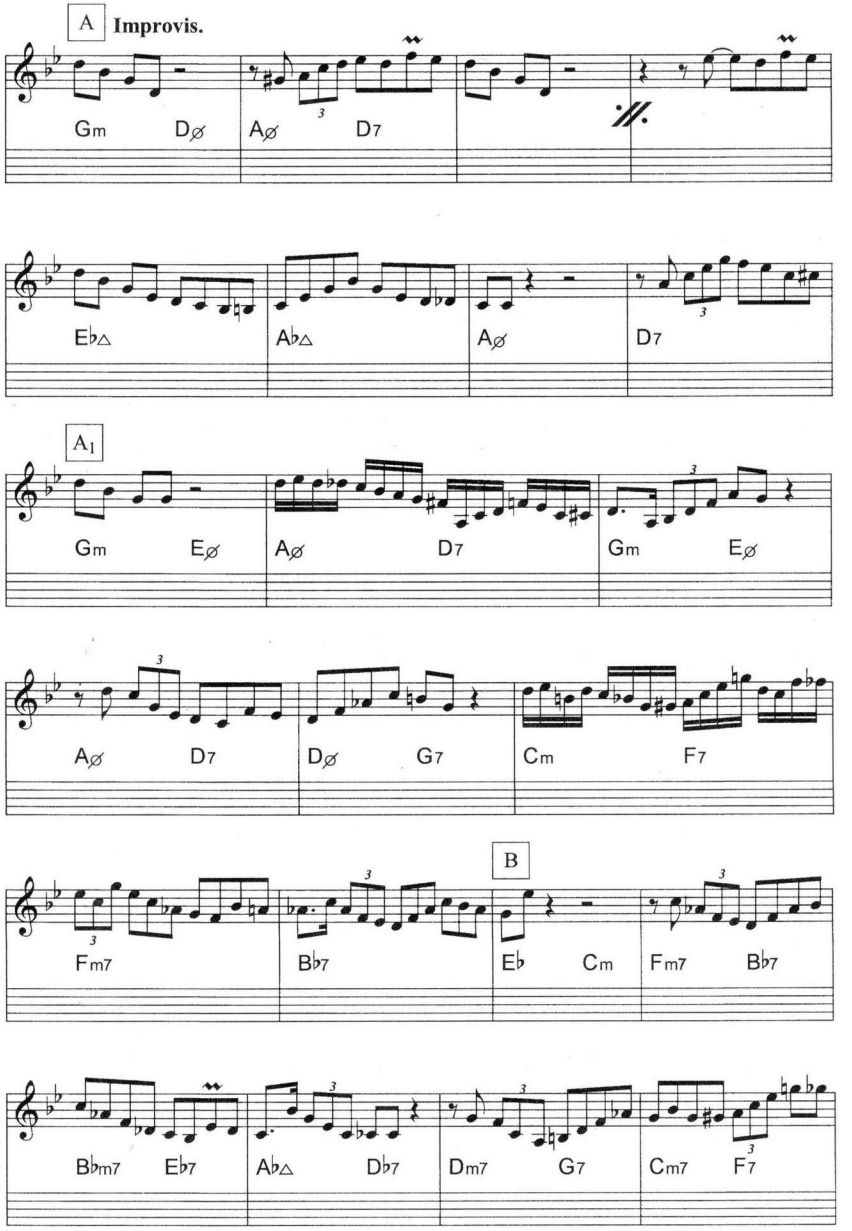

B
A♭△
E♭m7
A♭7
D♭△
G♭7
Cm
F7
B♭7
A1
Bm7
E7
B♭m7
E♭7
B♭m7
E♭7
Cm7
F7
B♭m7
A♭△
E♭m7
A♭7

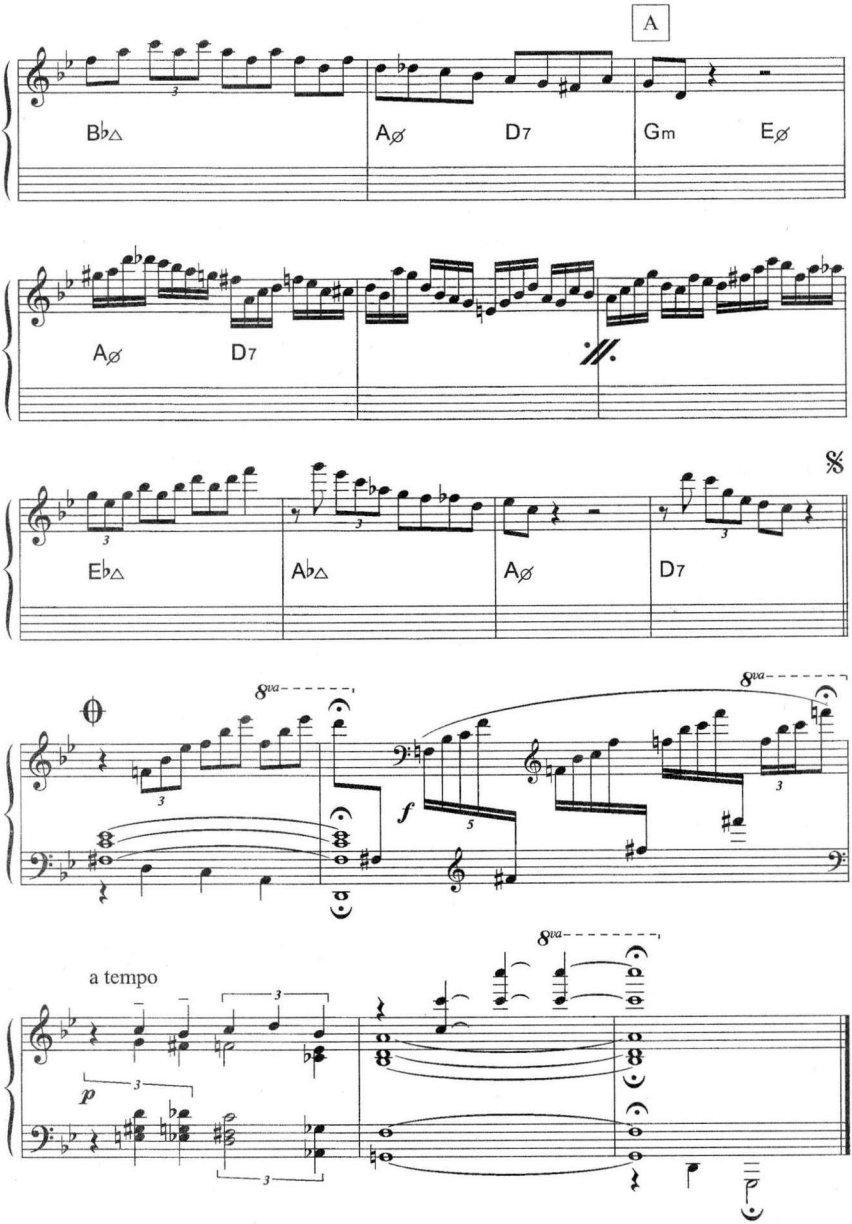

B1
Db△
Gb7
Ab
Db7
Cm7
F7
Bbm7
Eb7
Ab△
Db7
Cm7
F7
Cadenza
rubato
f
8va
a tempo
p
8va

2. Ушедшее

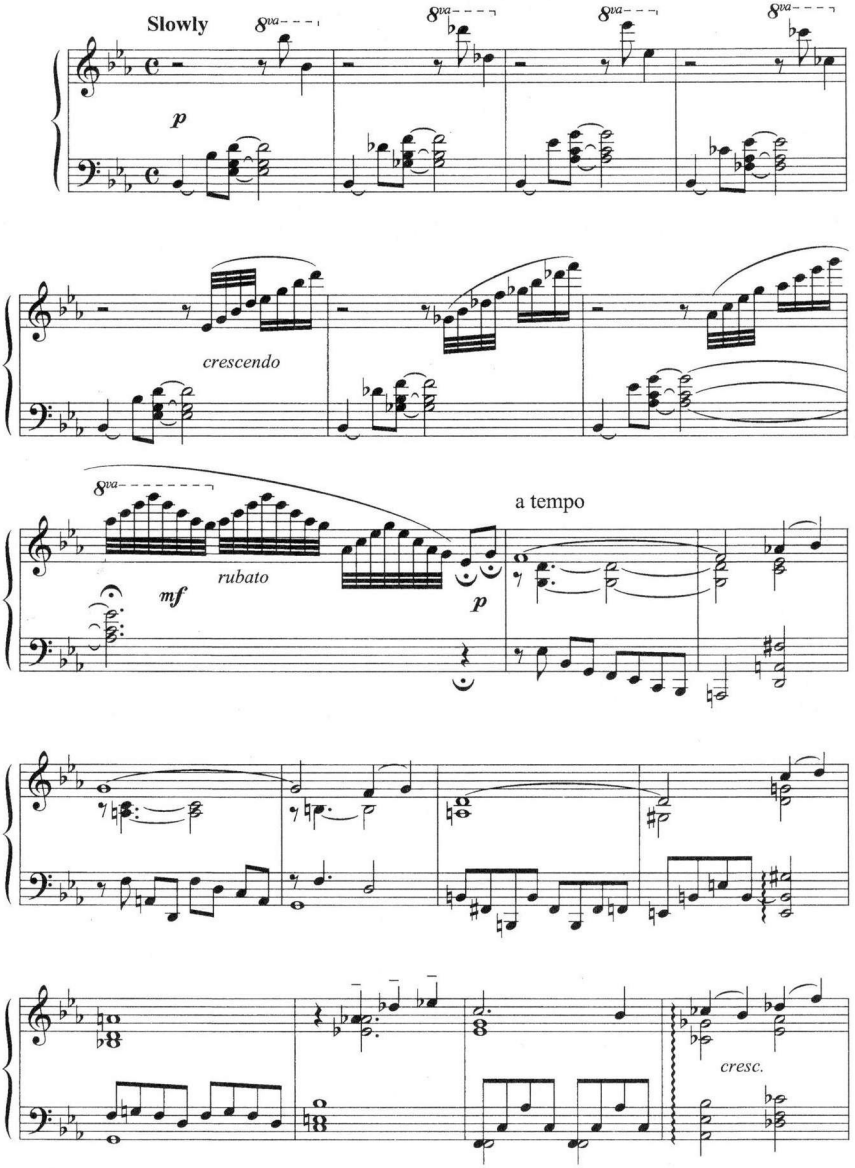


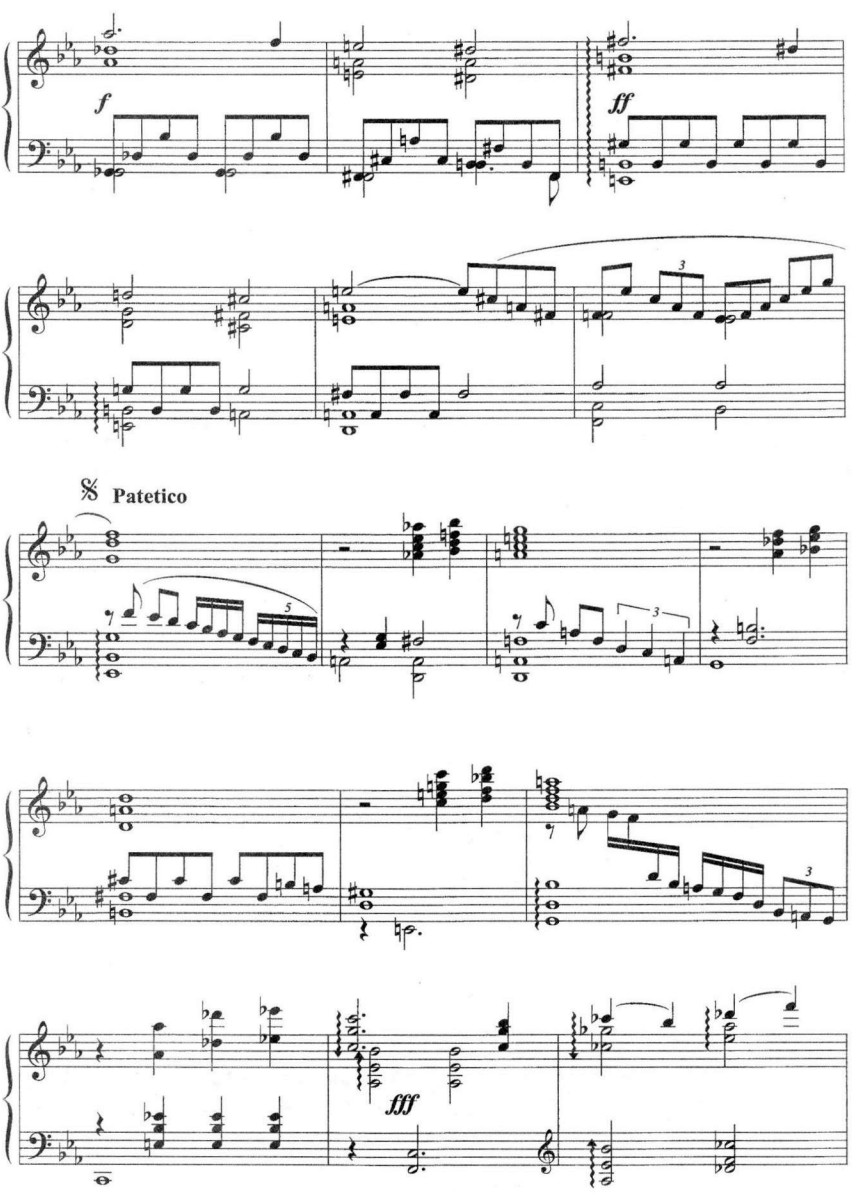

3
cresc.
ff
3
dim.
mp
8va
8va
3
8va
3

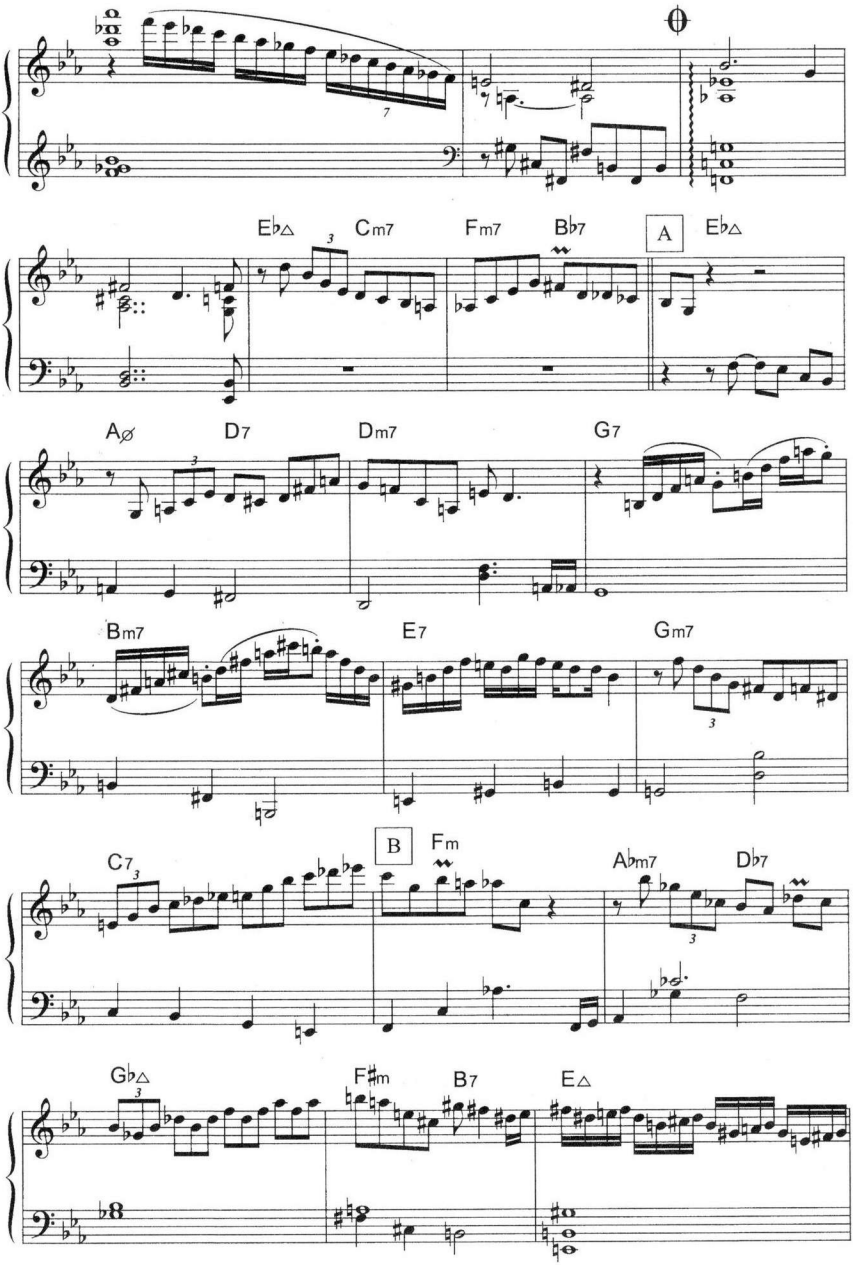

A
Improvis.
Gm
Dø
Aø
D7
Eb△
Ab△
Aø
D7
A1
Gm
Eø
Aø
D7
Gm
Eø
Aø
D7
Dø
G7
Cm
F7
B
Fm7
Bb7
Eb
Cm
Fm7
Bb7
Bbm7
Eb7
Ab△
Db7
Dm7
G7
Cm7
F7

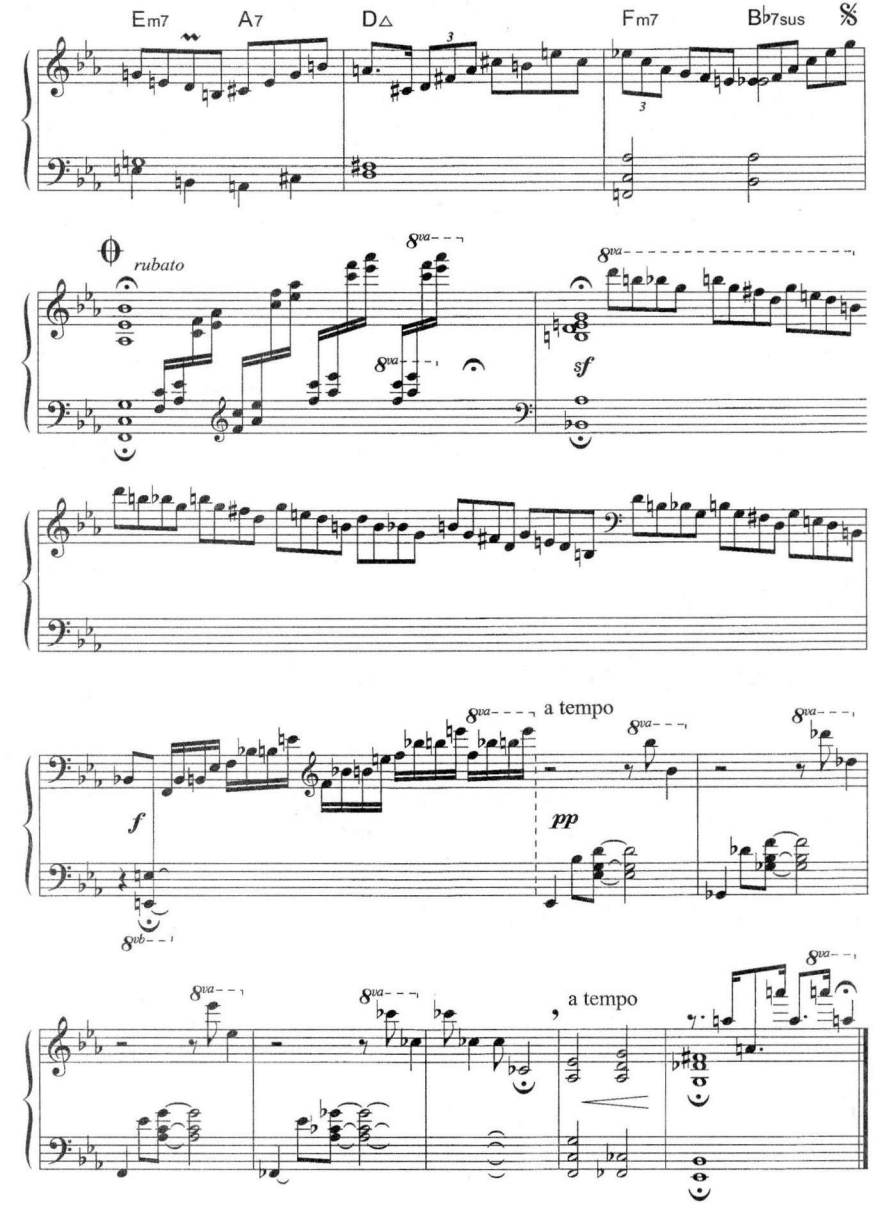

A
B♭△
A∅
D7
Gm
E∅
A∅
D7
E♭△
A♭△
A∅
D7
8va
8va
f
a tempo
8va
p

3. Прелюд

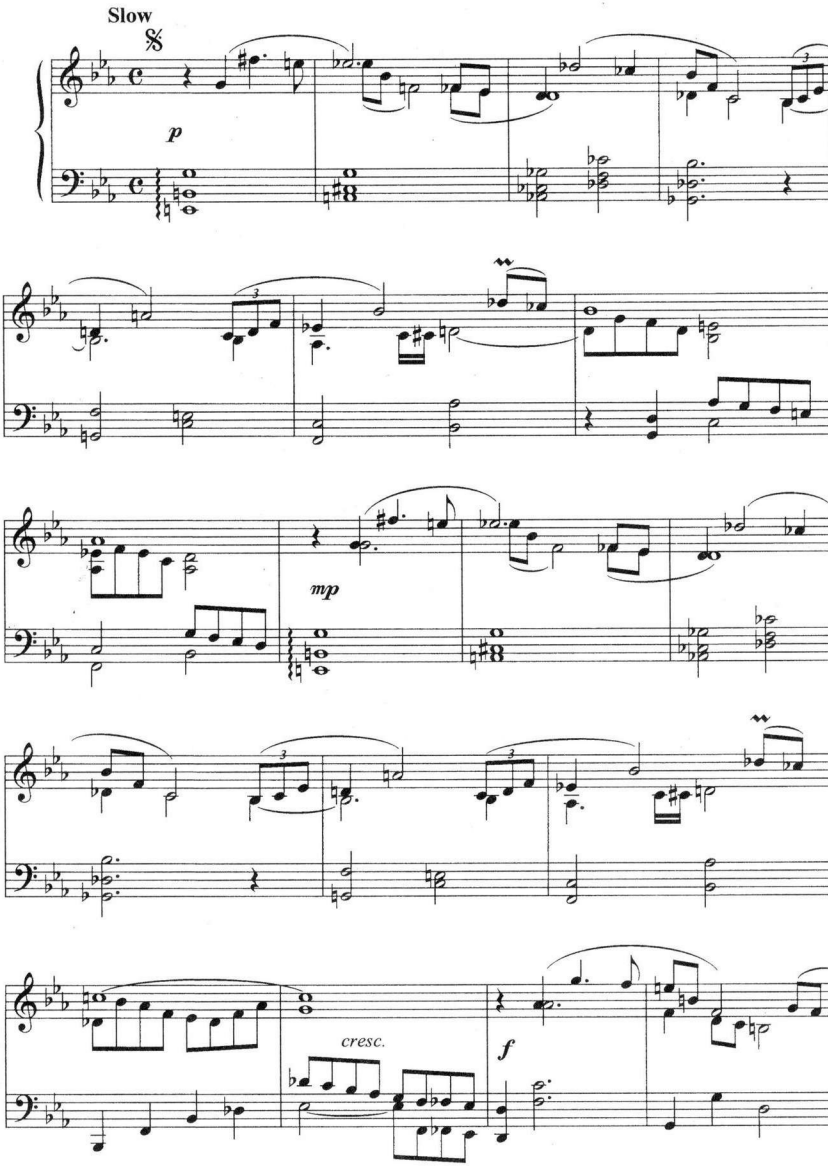


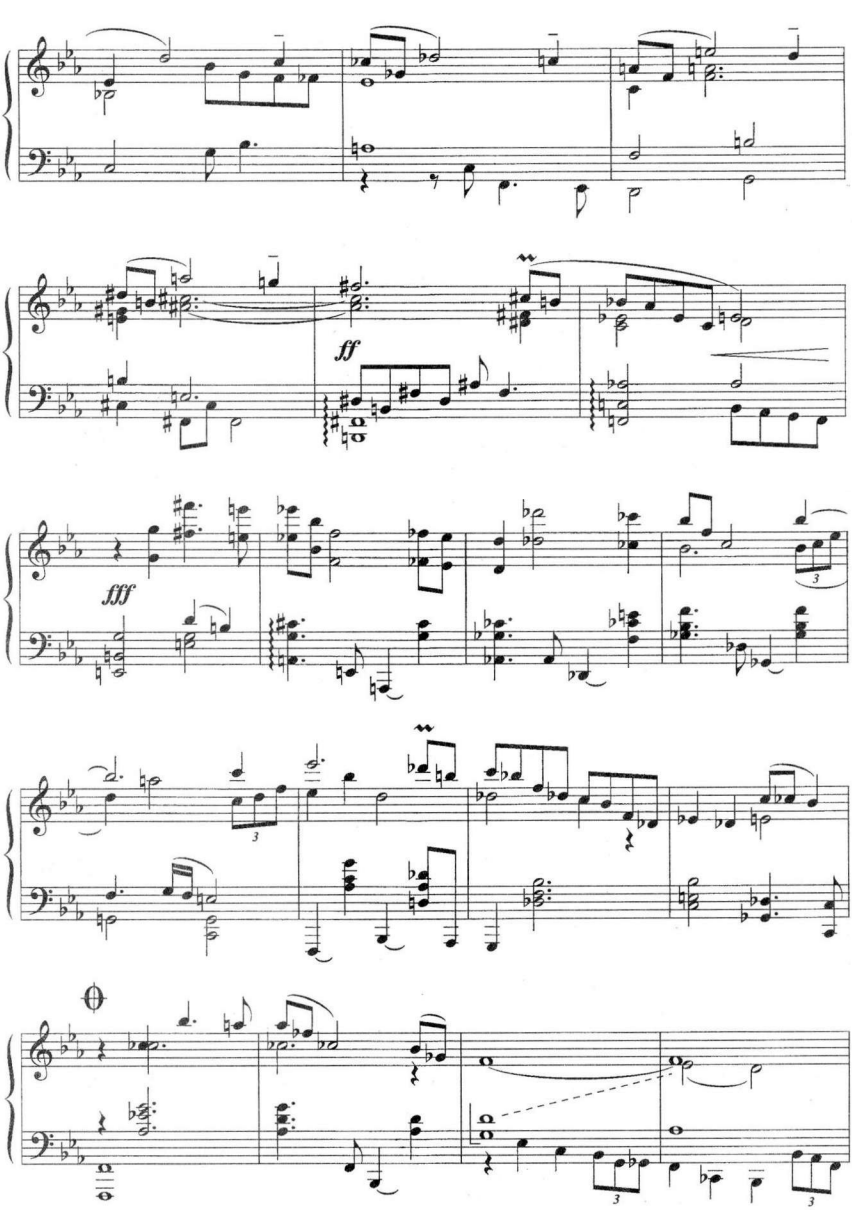

f
ff
Patetico
fff

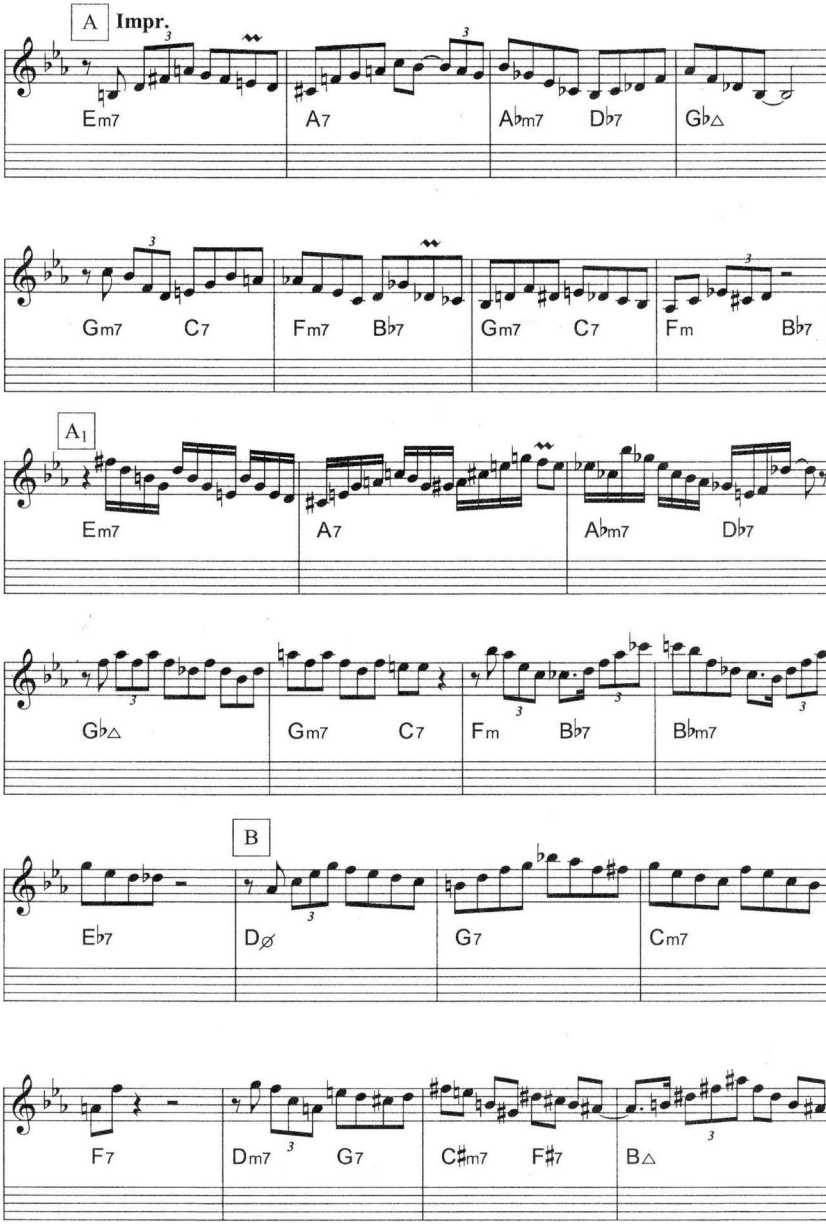

E♭△
Cm7
Fm7
B♭7
A
E♭△
Aø
D7
Dm7
G7
Bm7
E7
Gm7
B
Fm
C7
A♭m7
D♭7
G♭△
F♯m
B7
E△

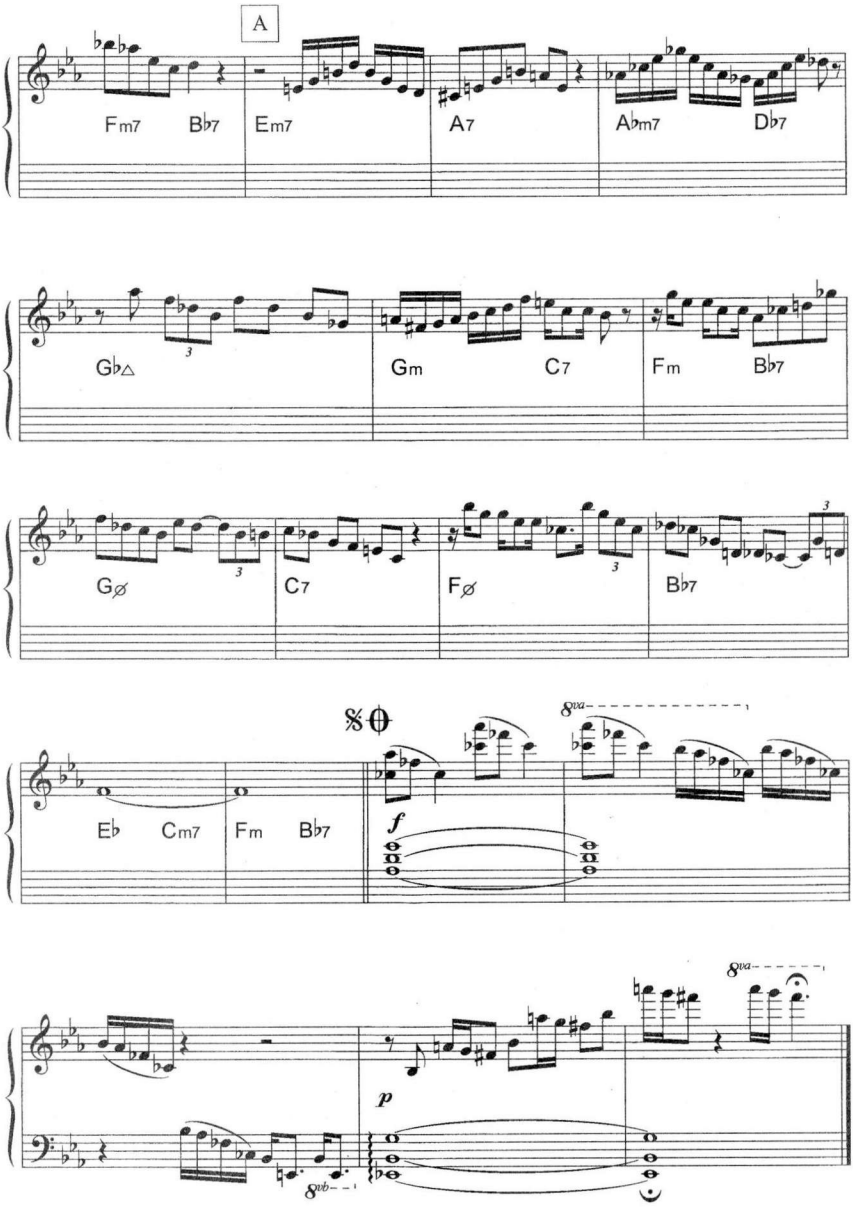

Em7
A7
D△
Fm7
B♭7sus
rubato
8va
sf
a tempo
f
pp
8vb
a tempo

4. Свет свечи

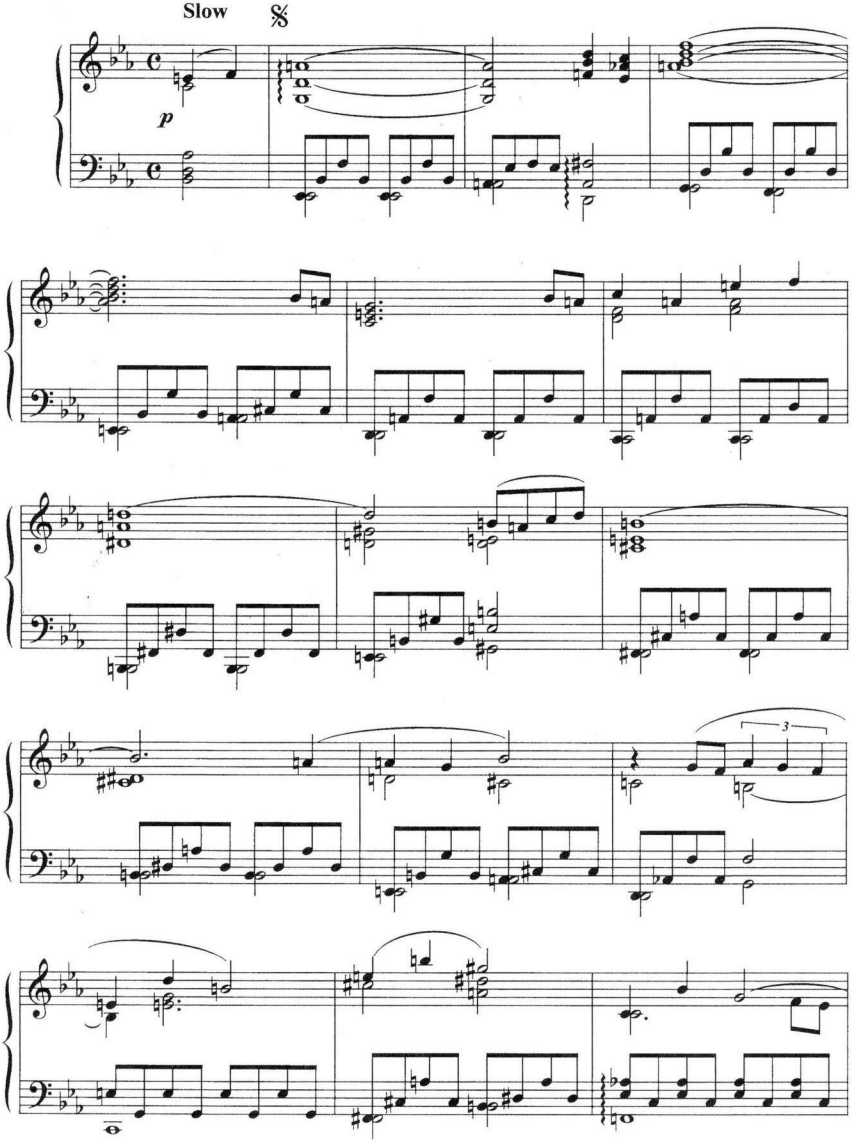


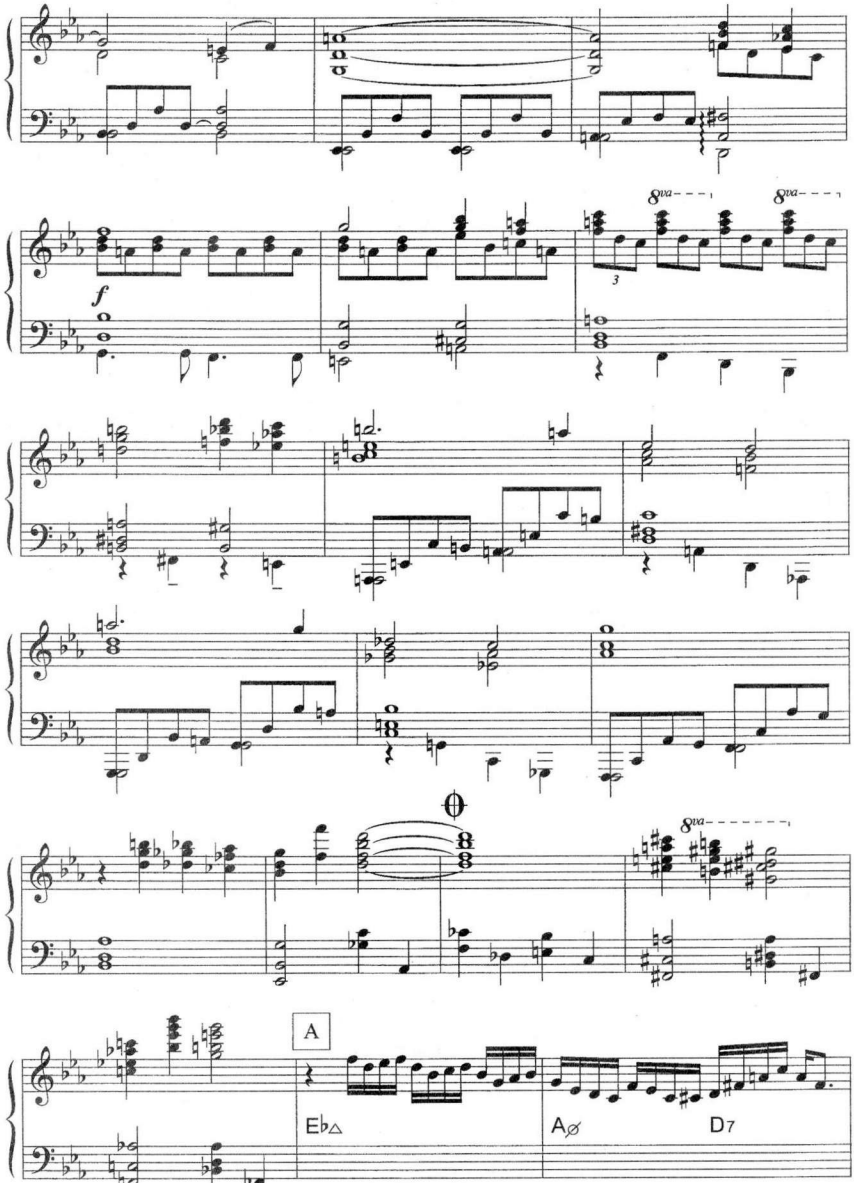

ff
fff

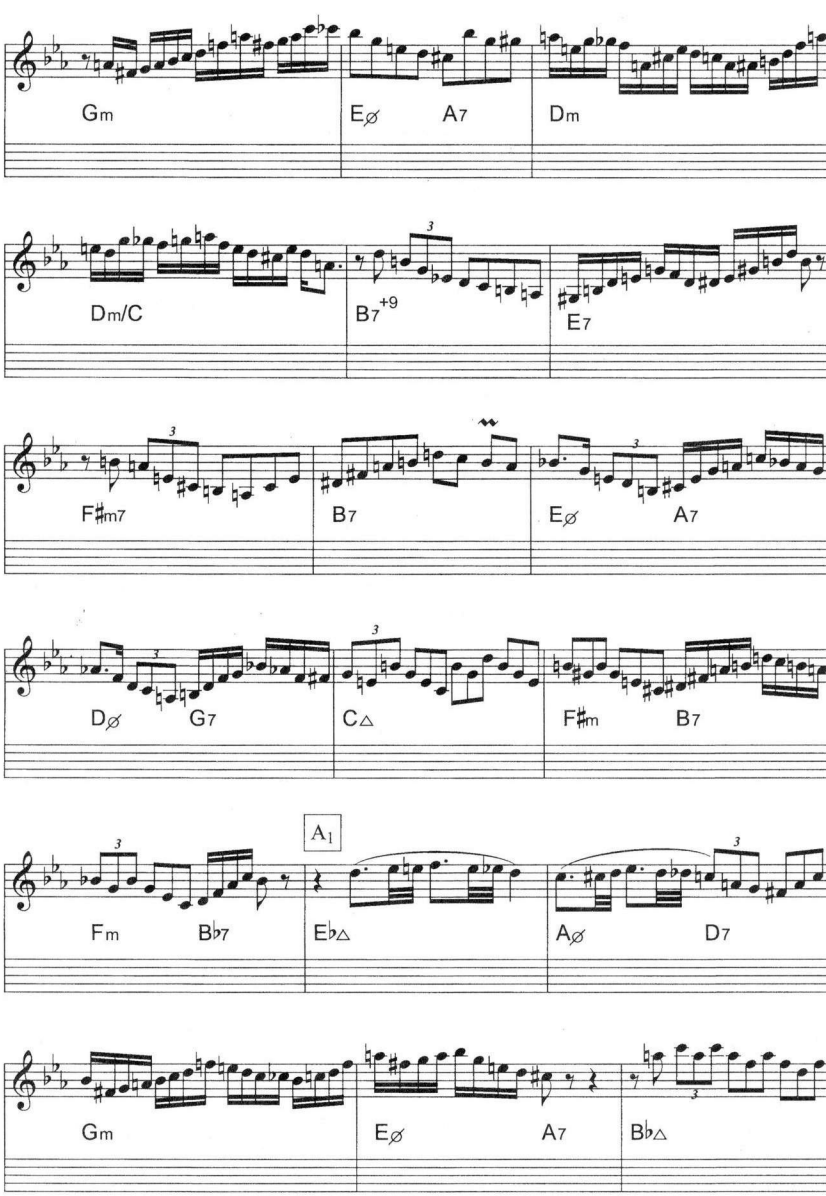

A
Impr.
Em7
A7
A♭m7
D♭7
G♭△
Gm7
C7
Fm7
B♭7
Gm7
C7
Fm
B♭7
A1
Em7
A7
A♭m7
D♭7
G♭△
Gm7
C7
Fm
B♭7
B♭m7
B
E♭7
Dø
G7
Cm7
F7
Dm7
G7
C♯m7
F♯7
B△

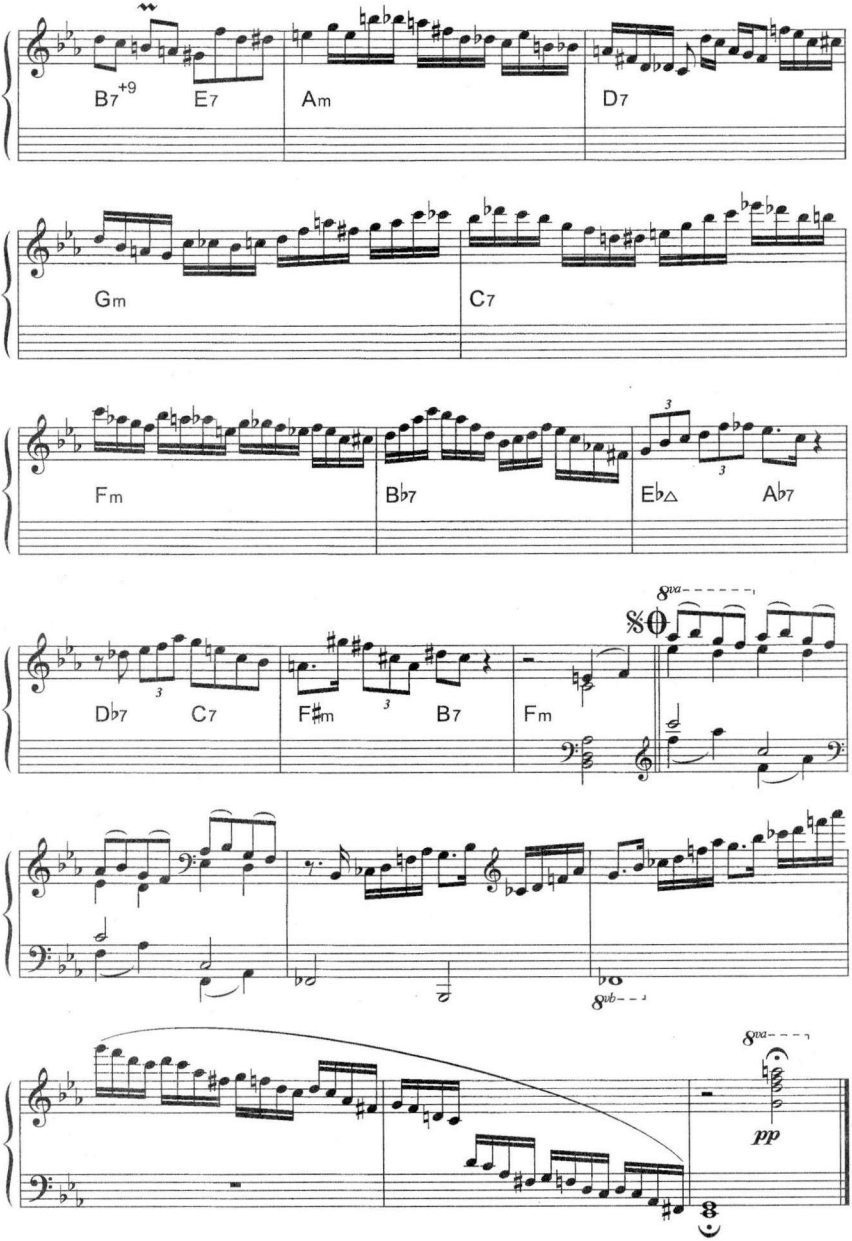

A
Fm7
B♭7
Em7
A7
A♭m7
D♭7
G♭△
3
Gm
C7
Fm
B♭7
Gø
3
C7
Fø
3
B♭7
3
8va
E♭
Cm7
Fm
B♭7
f
8va
p
8vb

5. Элегия

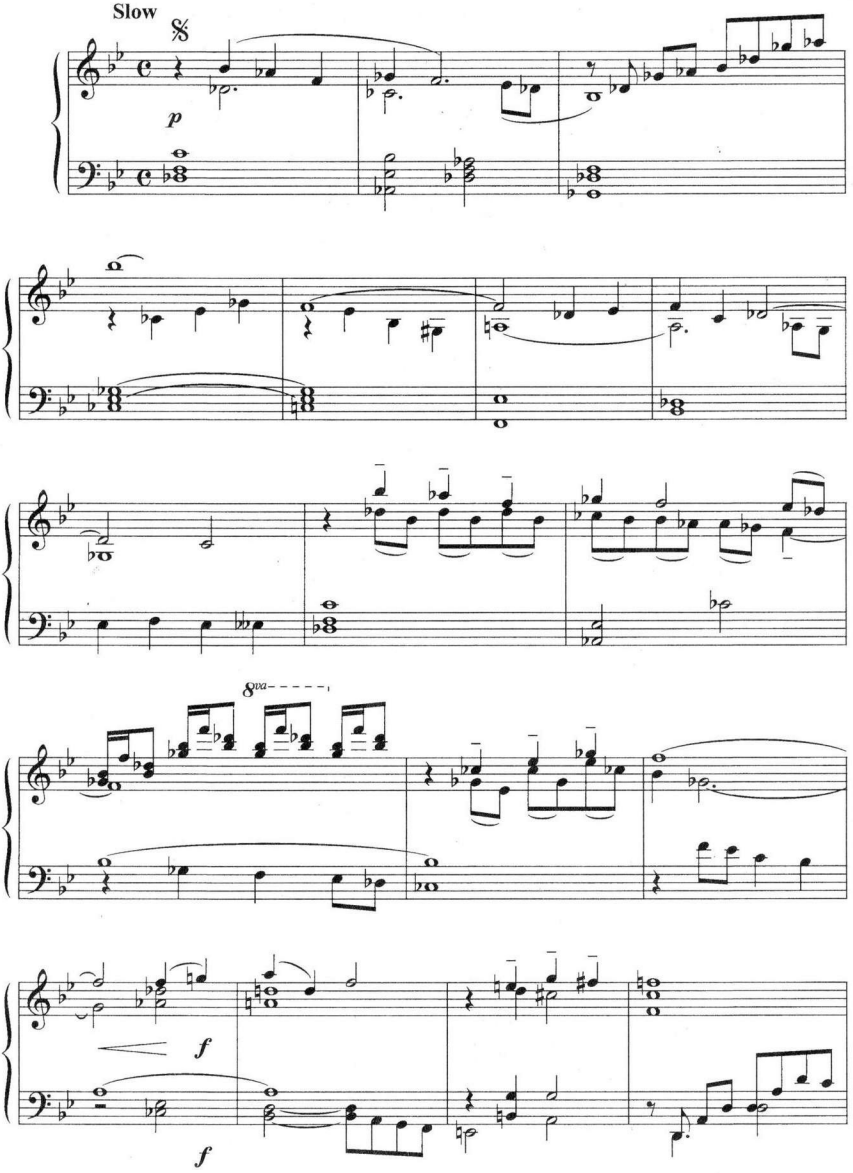


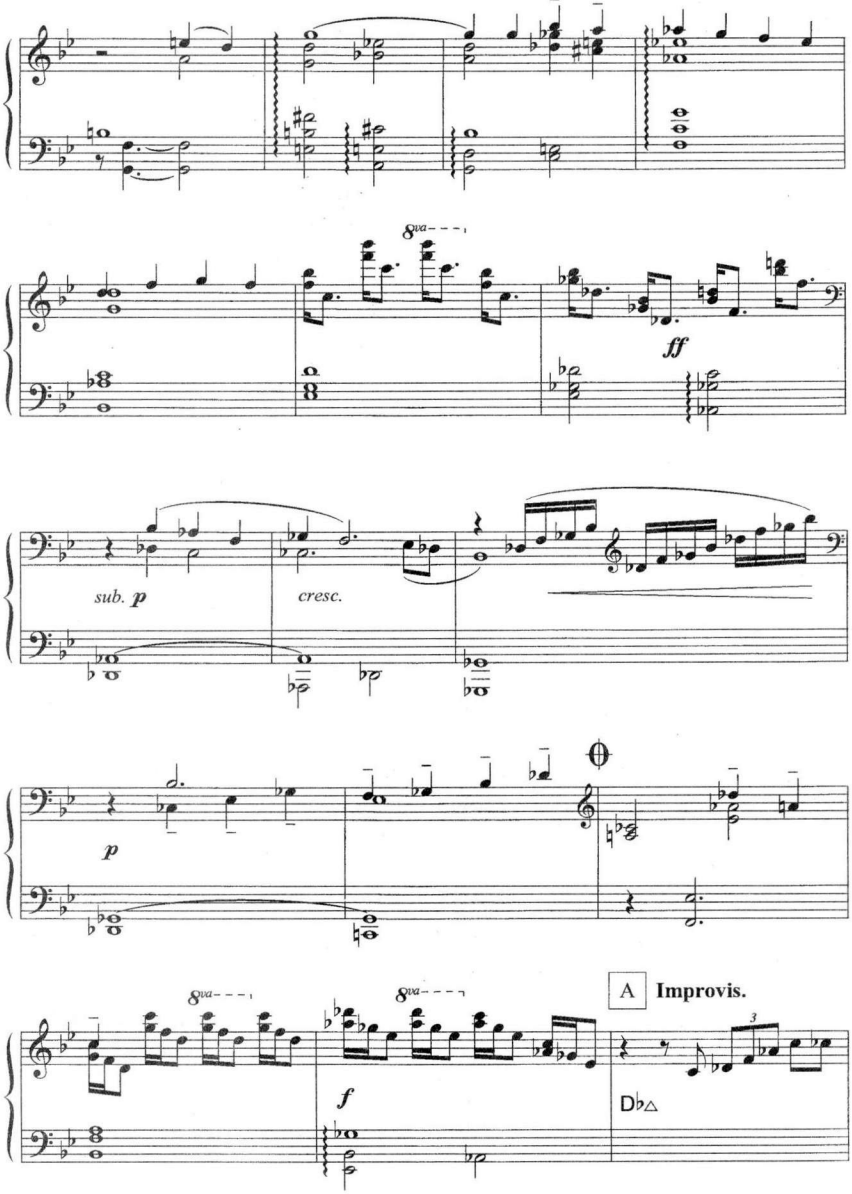

f
8va
8va
3
8va
A
Eb△
A∅
D7

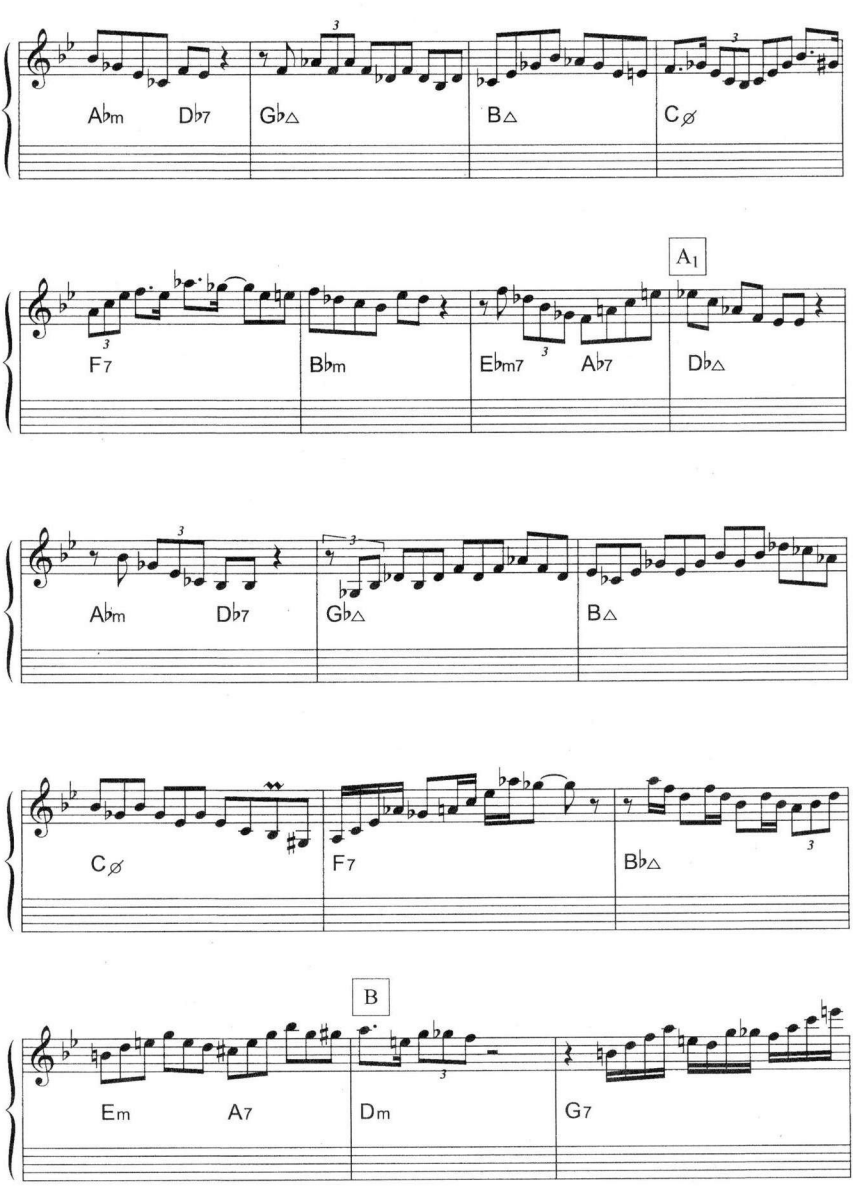

Gm
Eø
A7
Dm
Dm/C
B7+9
E7
F♯m7
B7
Eø
A7
Dø
G7
C△
F♯m
B7
A1
Fm
B♭7
E♭△
Aø
D7
Gm
Eø
A7
B♭△

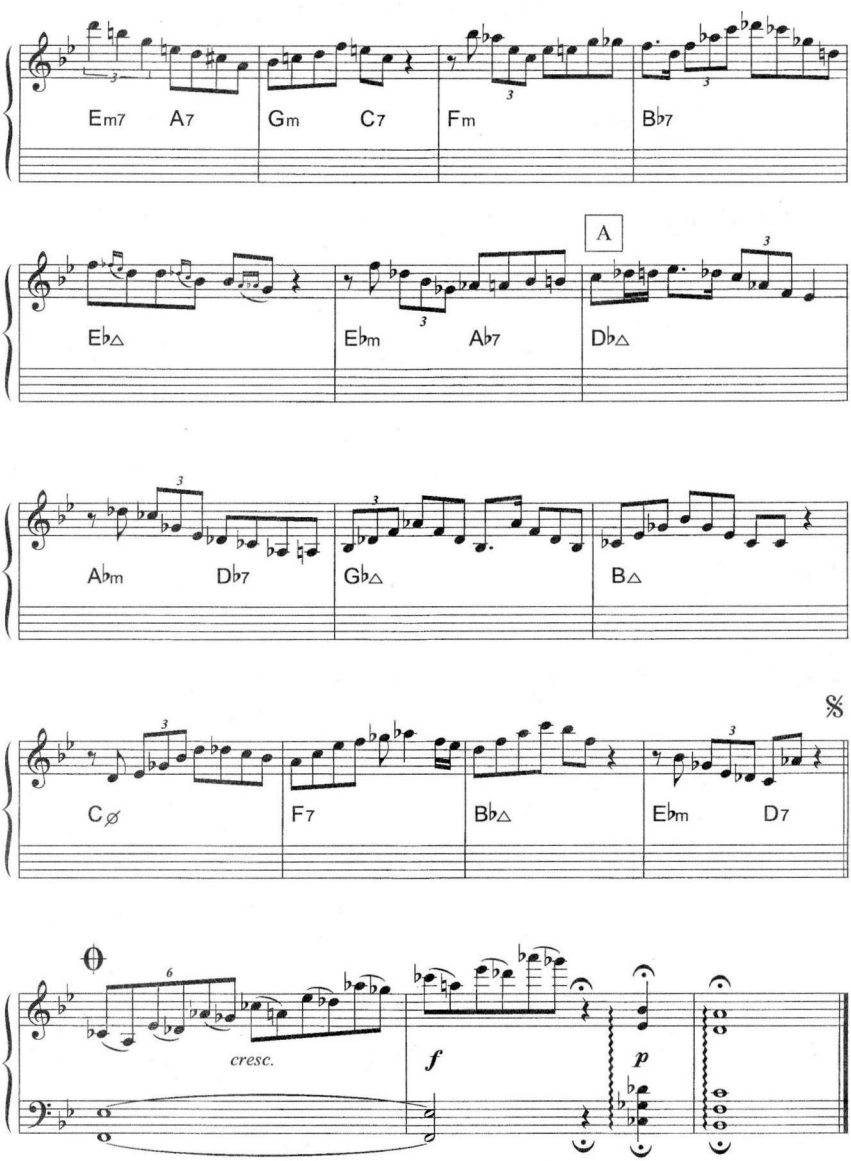

B7+9
E7
Am
D7
Gm
C7
Fm
B♭7
E♭△
A♭7
D♭7
C7
F♯m
B7
Fm
8va
8vb
pp

6. Облака воспоминаний

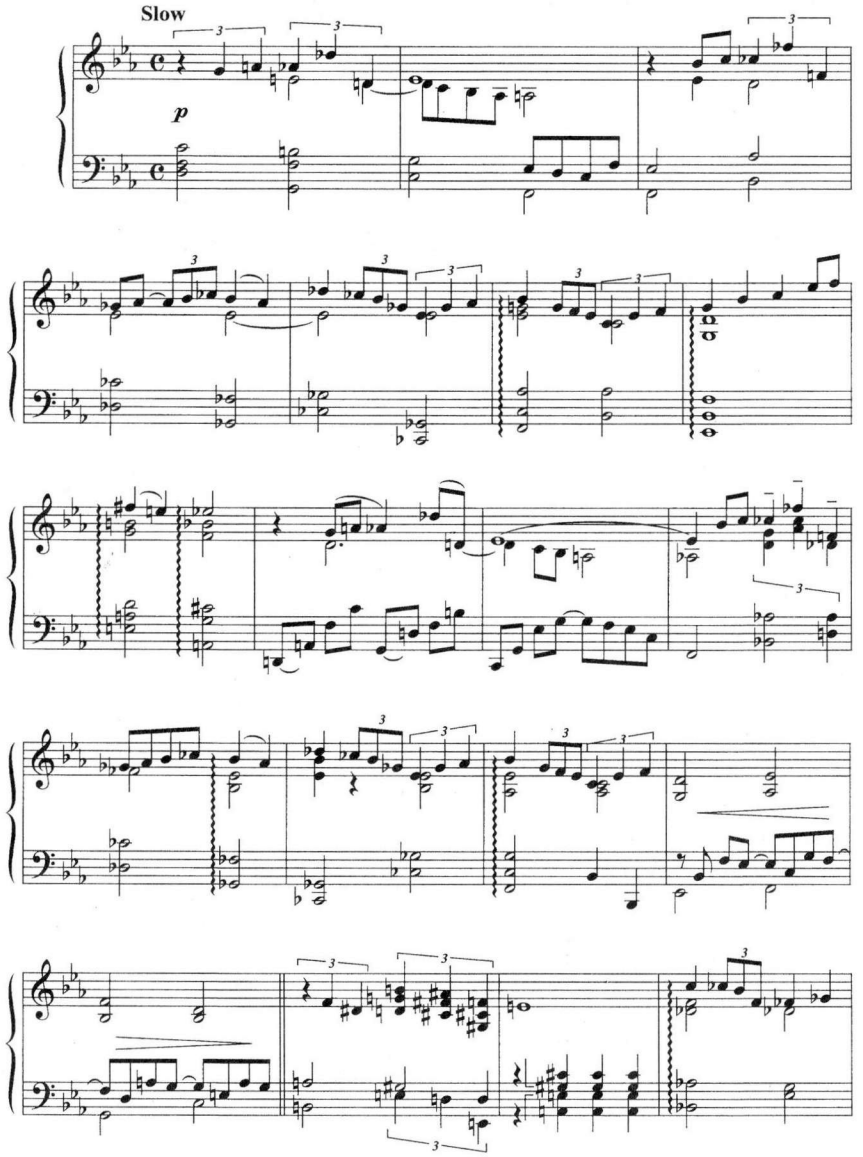


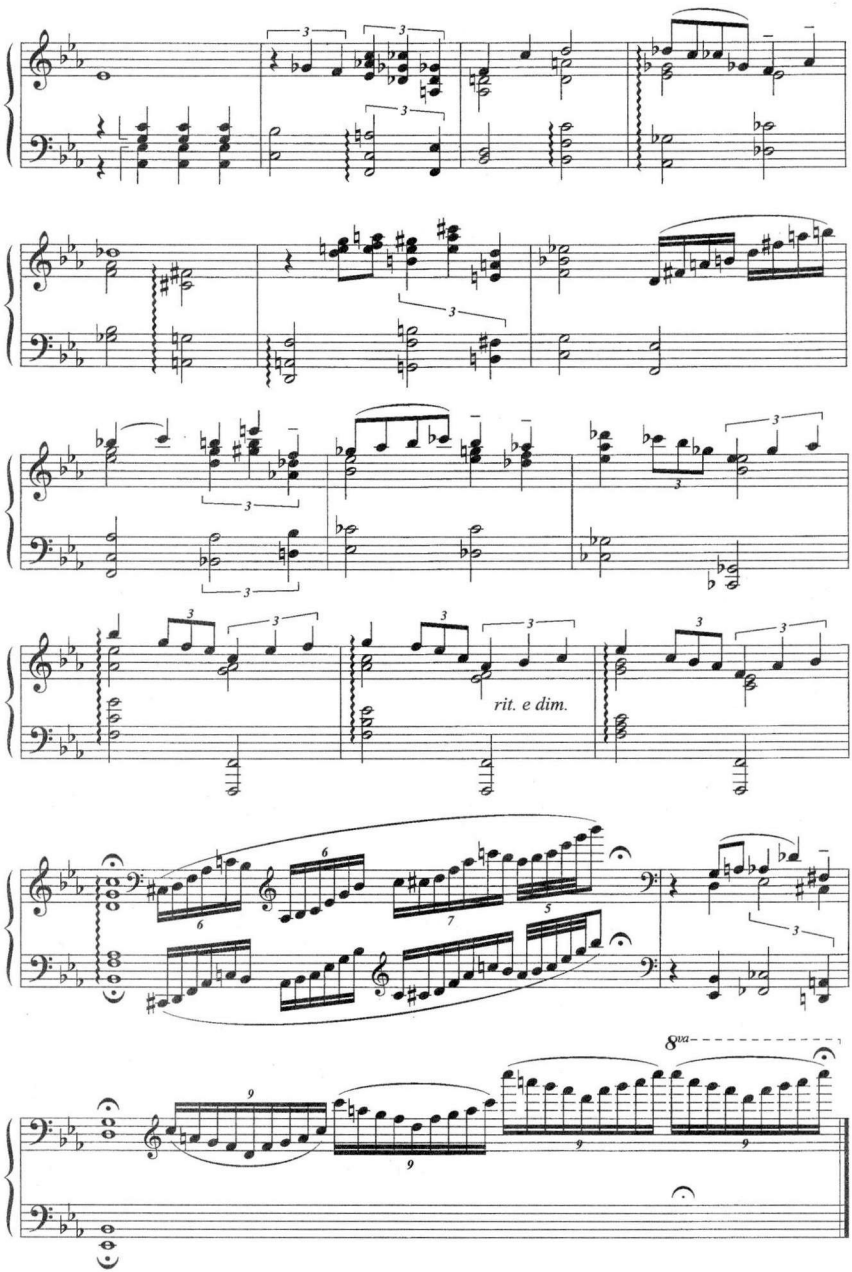

8va
ff
sub. p
cresc.
p
8va
8va
A
Improvis.
f
3
D♭△


A♭m
D♭7
G♭△
B△
Cø
A1
F7
B♭m
E♭m7
A♭7
D♭△
A♭m
D♭7
G♭△
B△
Cø
F7
B♭△
B
Em
A7
Dm
G7

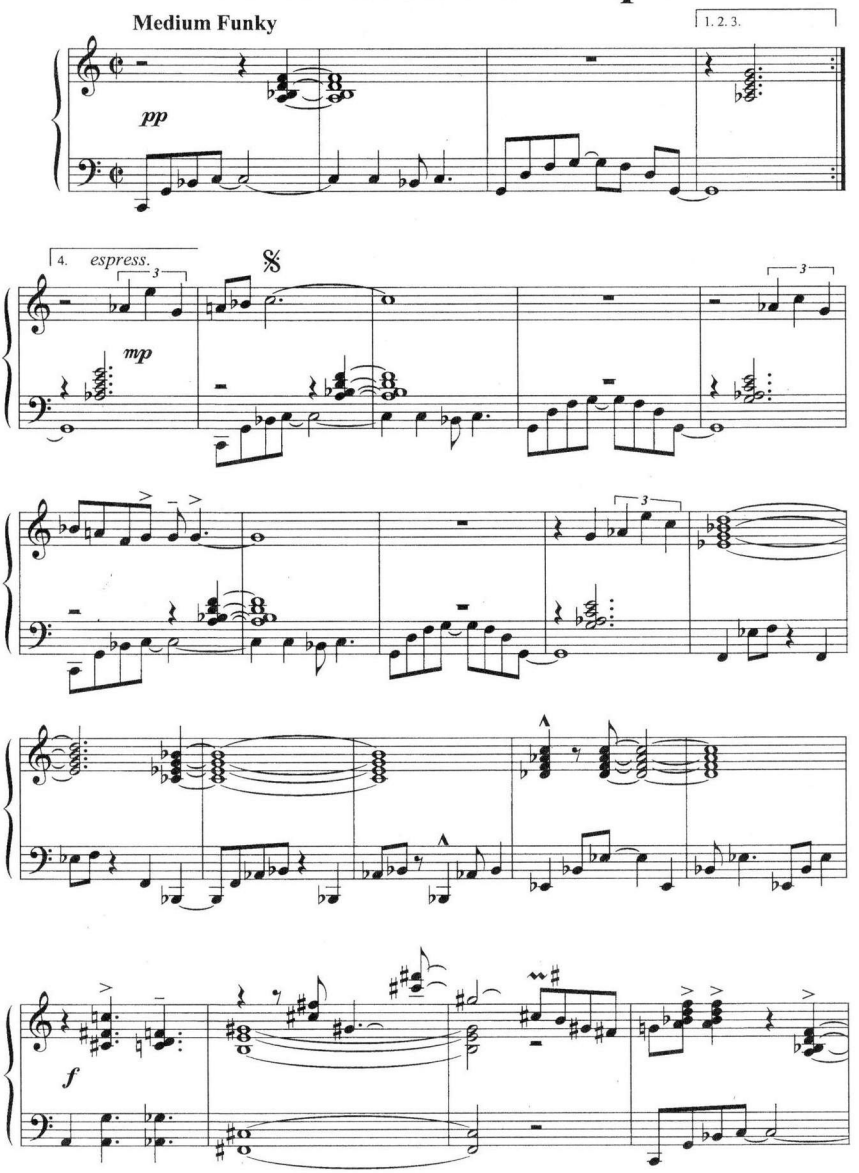

Em7 A7
Gm C7
Fm
B♭7
A
E♭△
E♭m A♭7
D♭△
A♭m D♭7
G♭△
B△
C∅
F7
B♭△
E♭m D7
cresc.
f
p

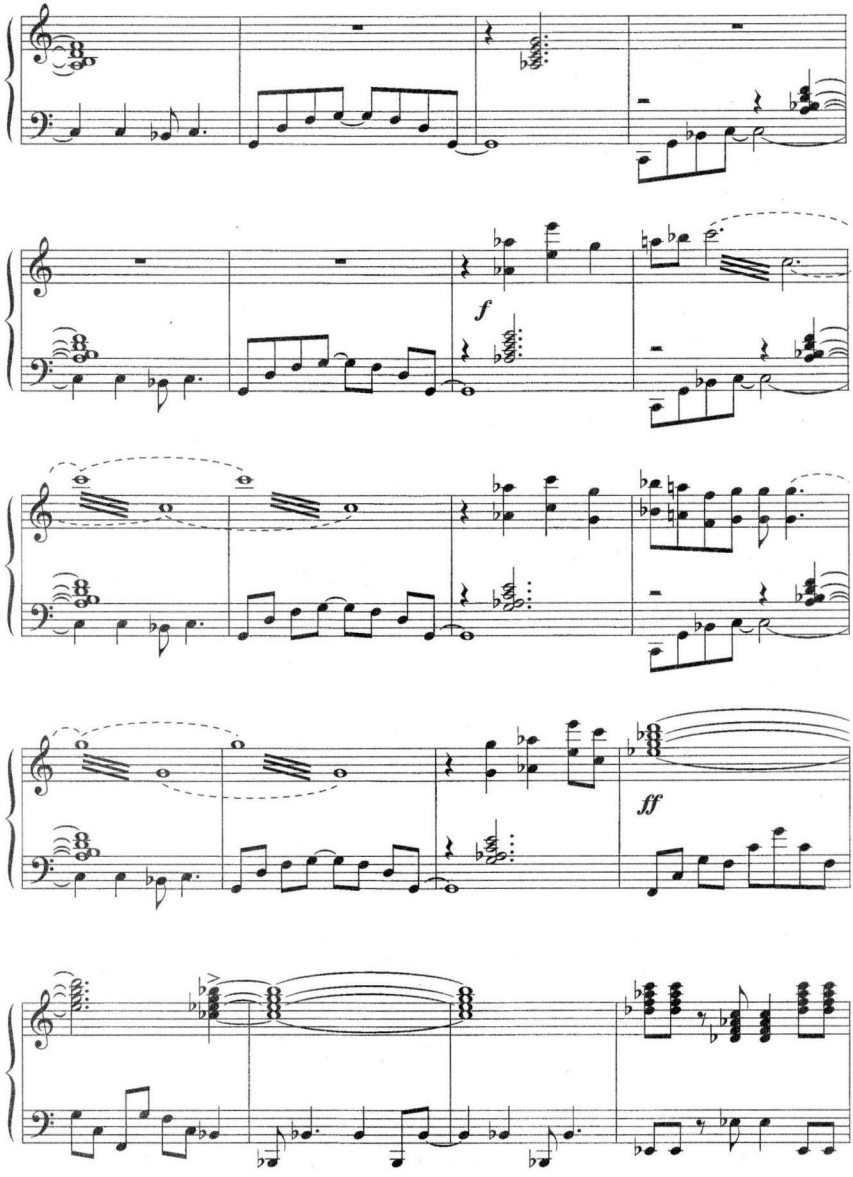
7. Ночные птицы

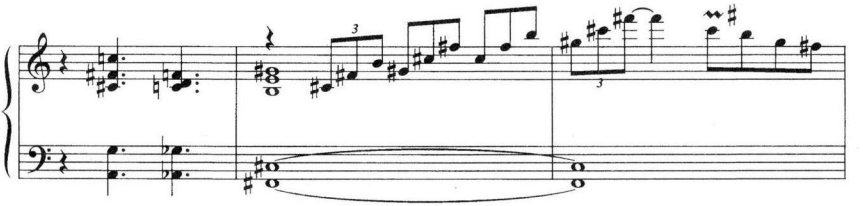


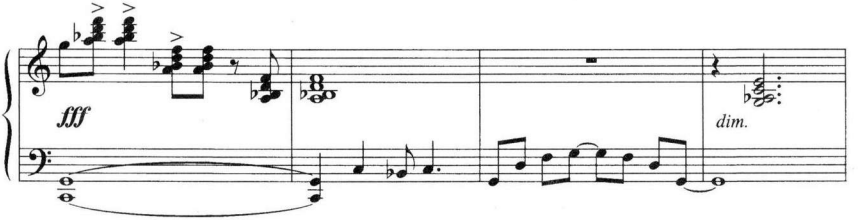

rit. e dim.
8va

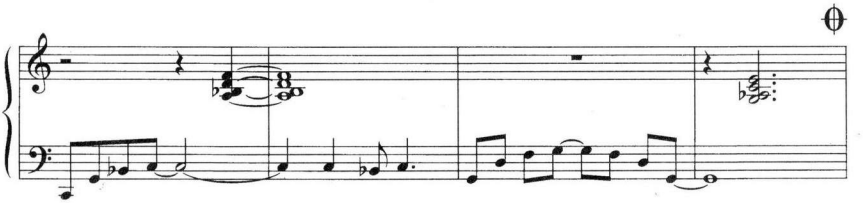
8. Колыбельная моря




f
ff







A **Improvis.**

| : B♭△/C | 𝄎 | A♭△(♯5)/G | 𝄎 | B♭△/C | 𝄎 | A♭△(♯5)/G | 𝄎 |

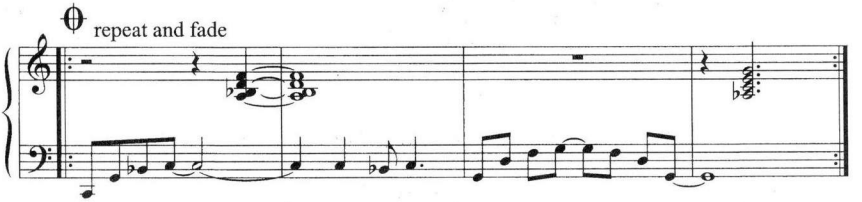
B

| E♭△/F | 𝄎 | B♭△(♯5) | 𝄎 | E♭m7 9 11 | A♭7 6 | E/F♯ | 𝄎 |

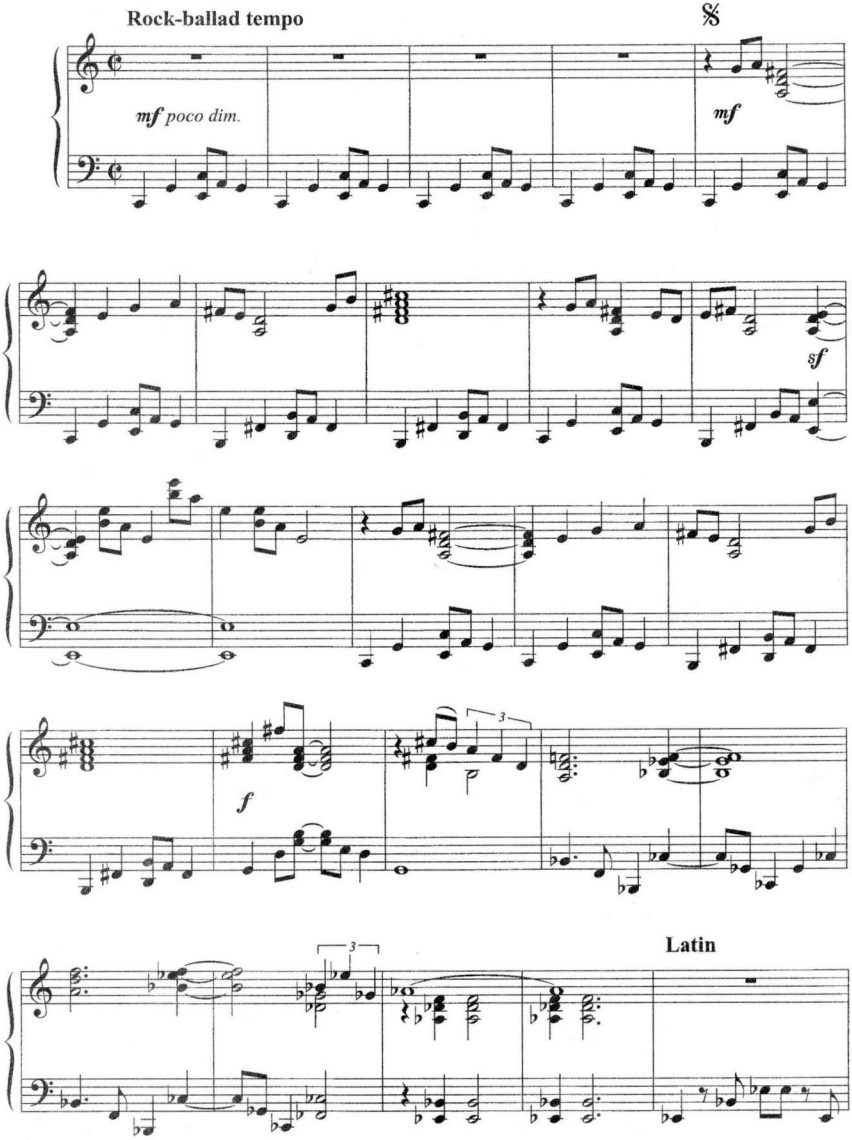
A

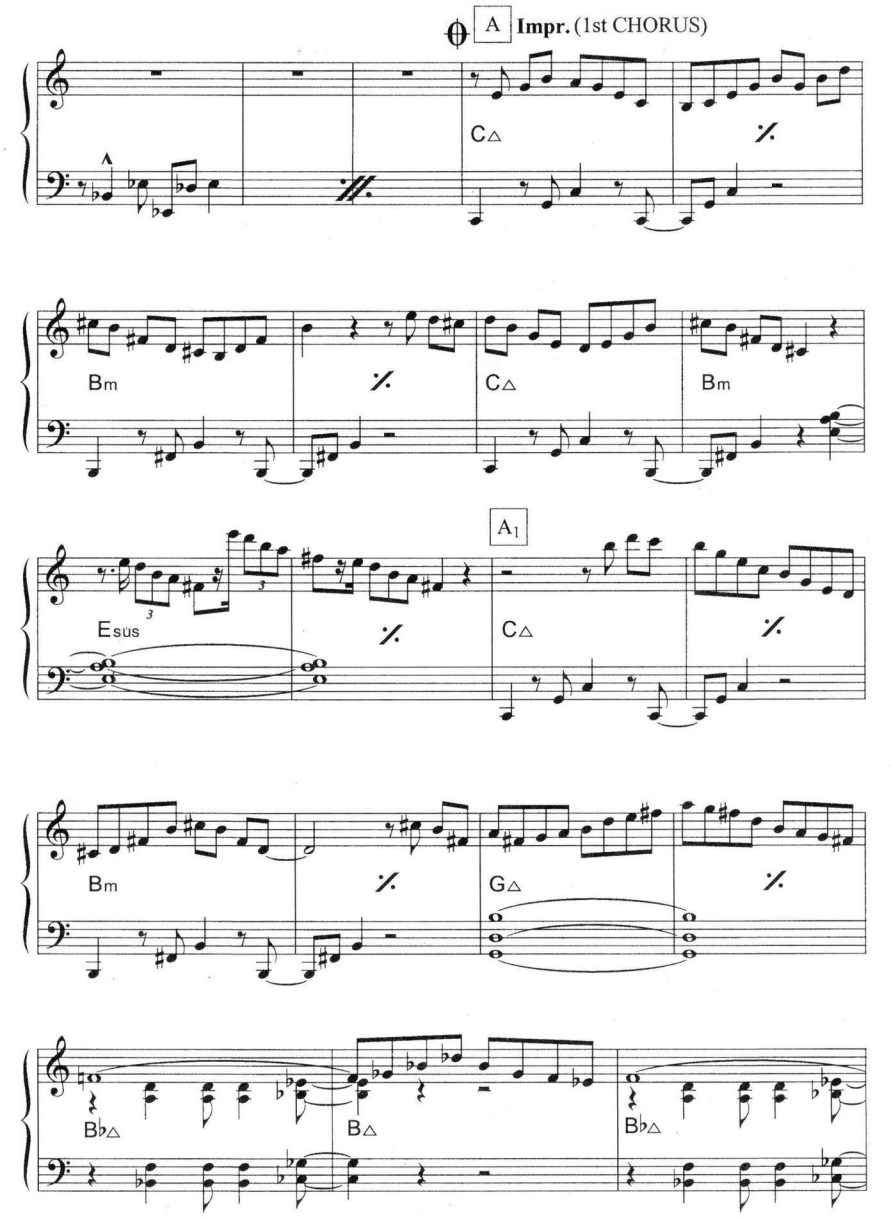
| B♭△/C | 𝄎 | A♭△(♯5)/G | 𝄎 | B♭△/C | 𝄎 | A♭△(♯5)/G | 𝄎 : |

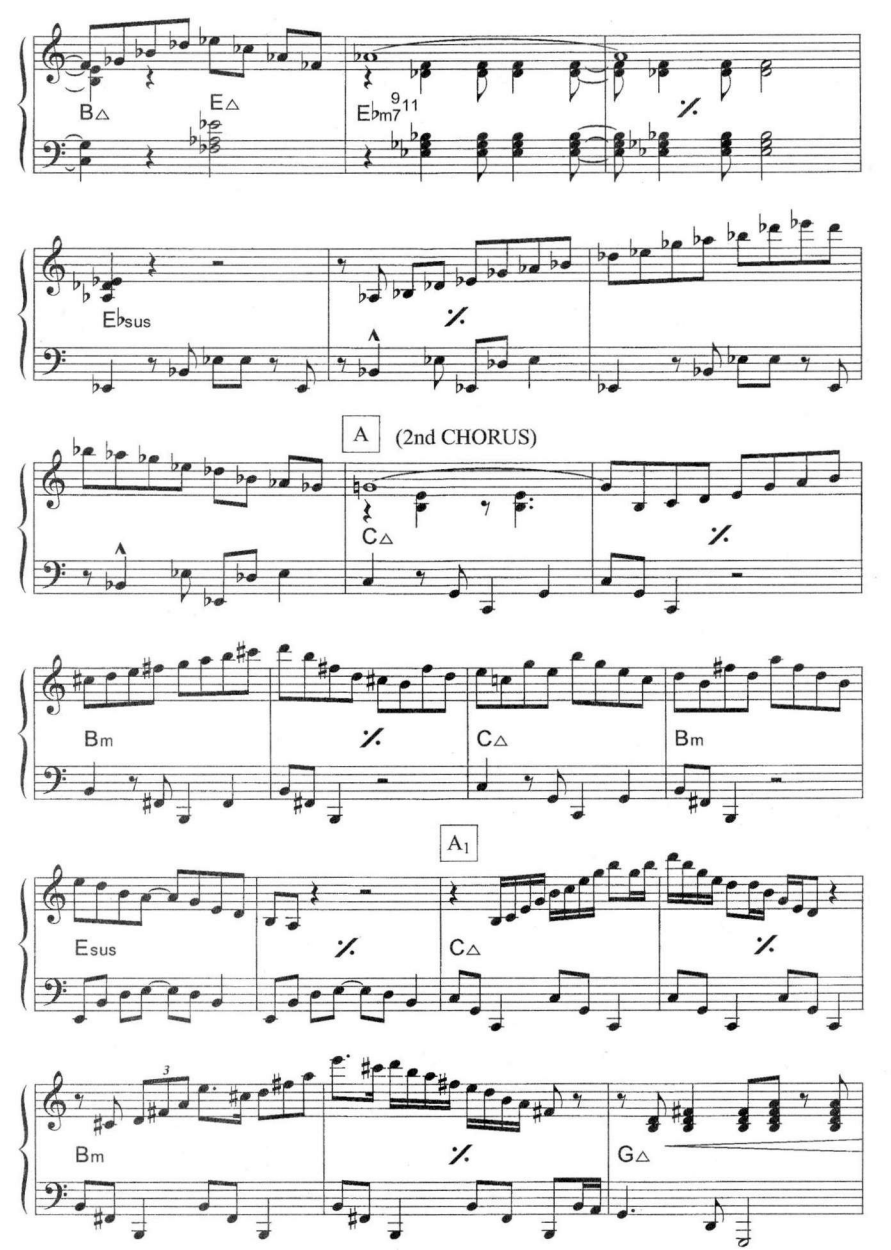
𝄋

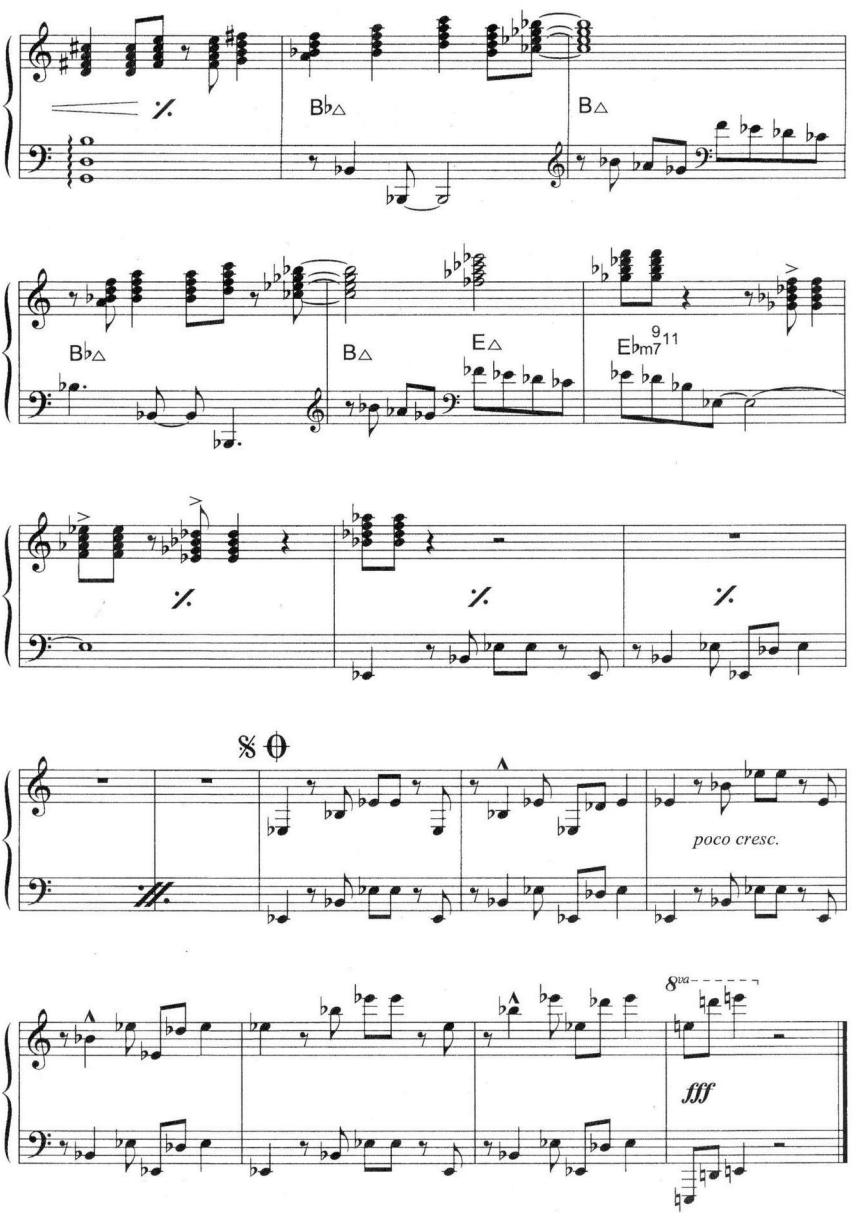


9. Что тебе сказать?

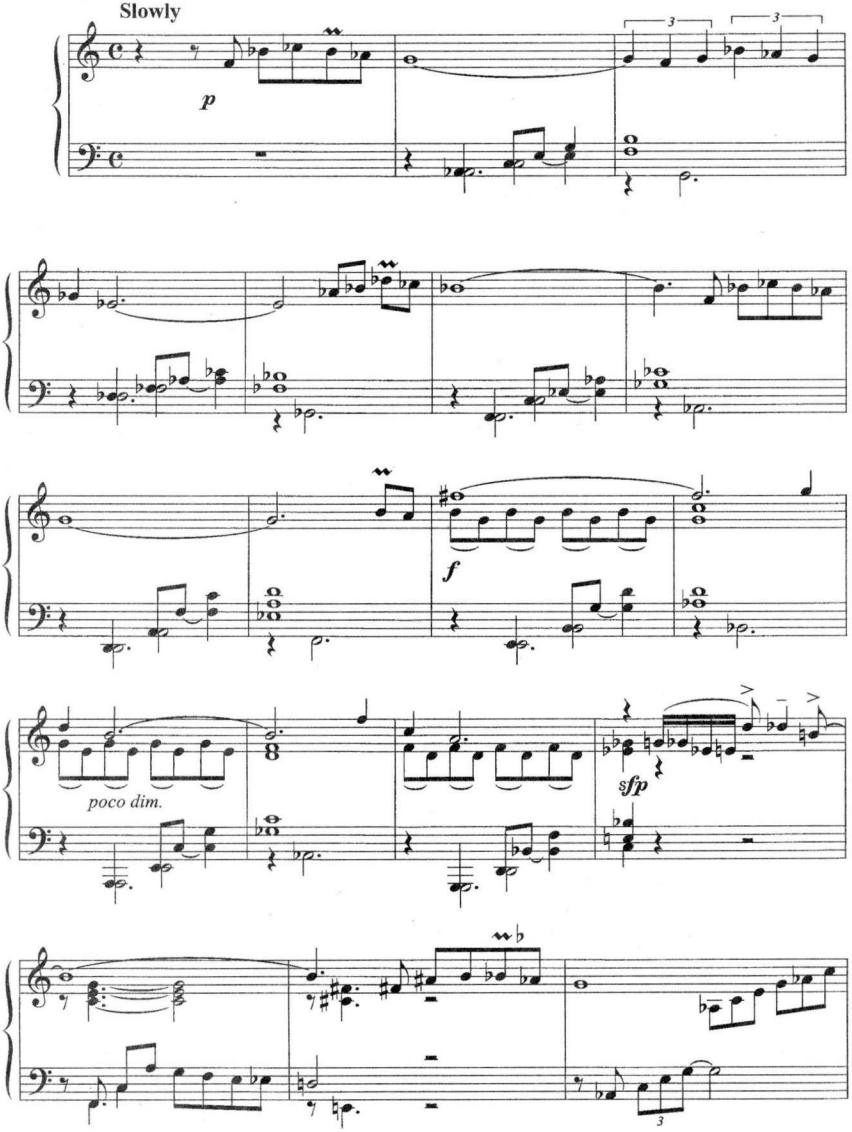


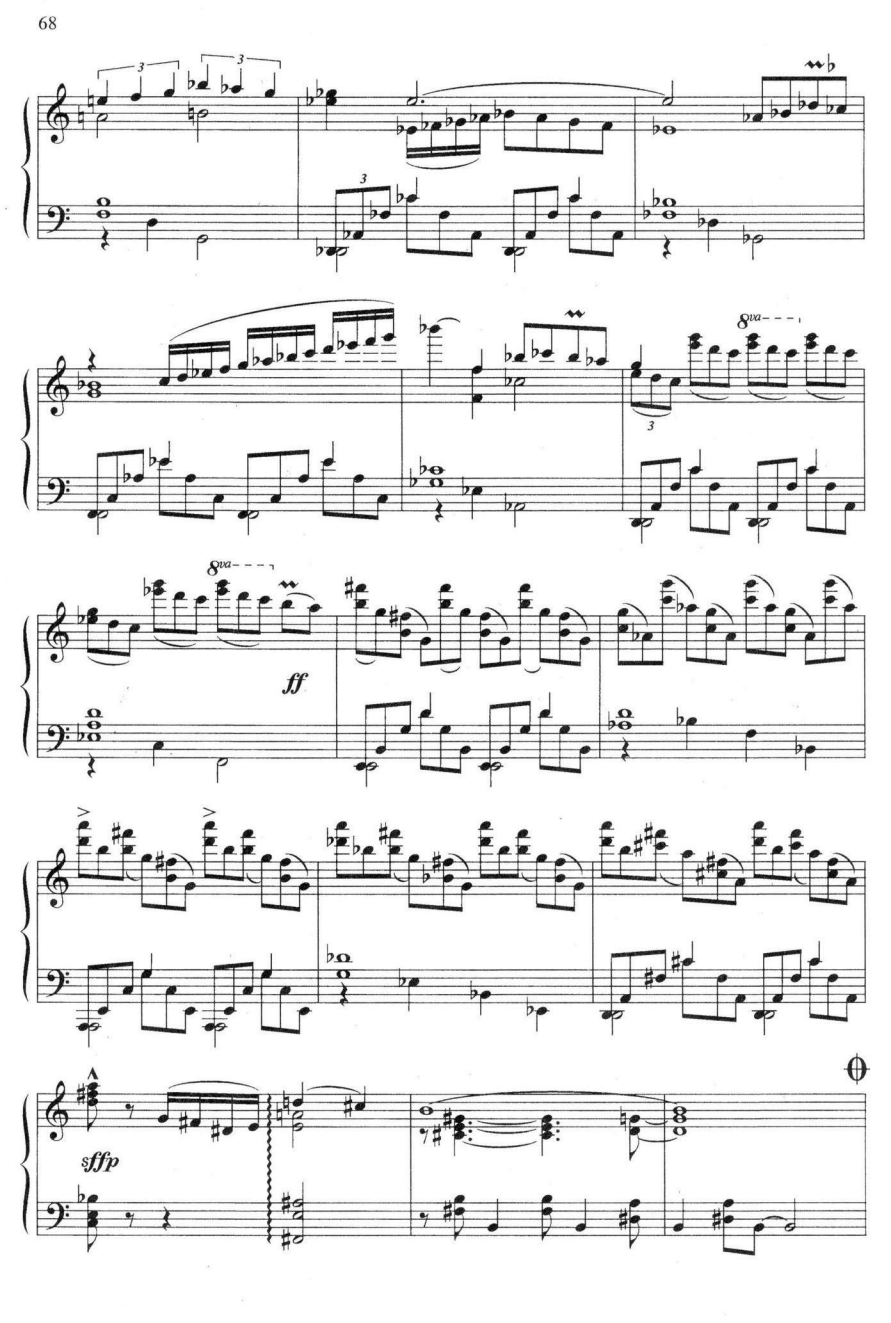

A
Impr. (1st CHORUS)
C△
Bm
C△
Bm
A1
Esus
C△
Bm
G△
B♭△
B△
B♭△

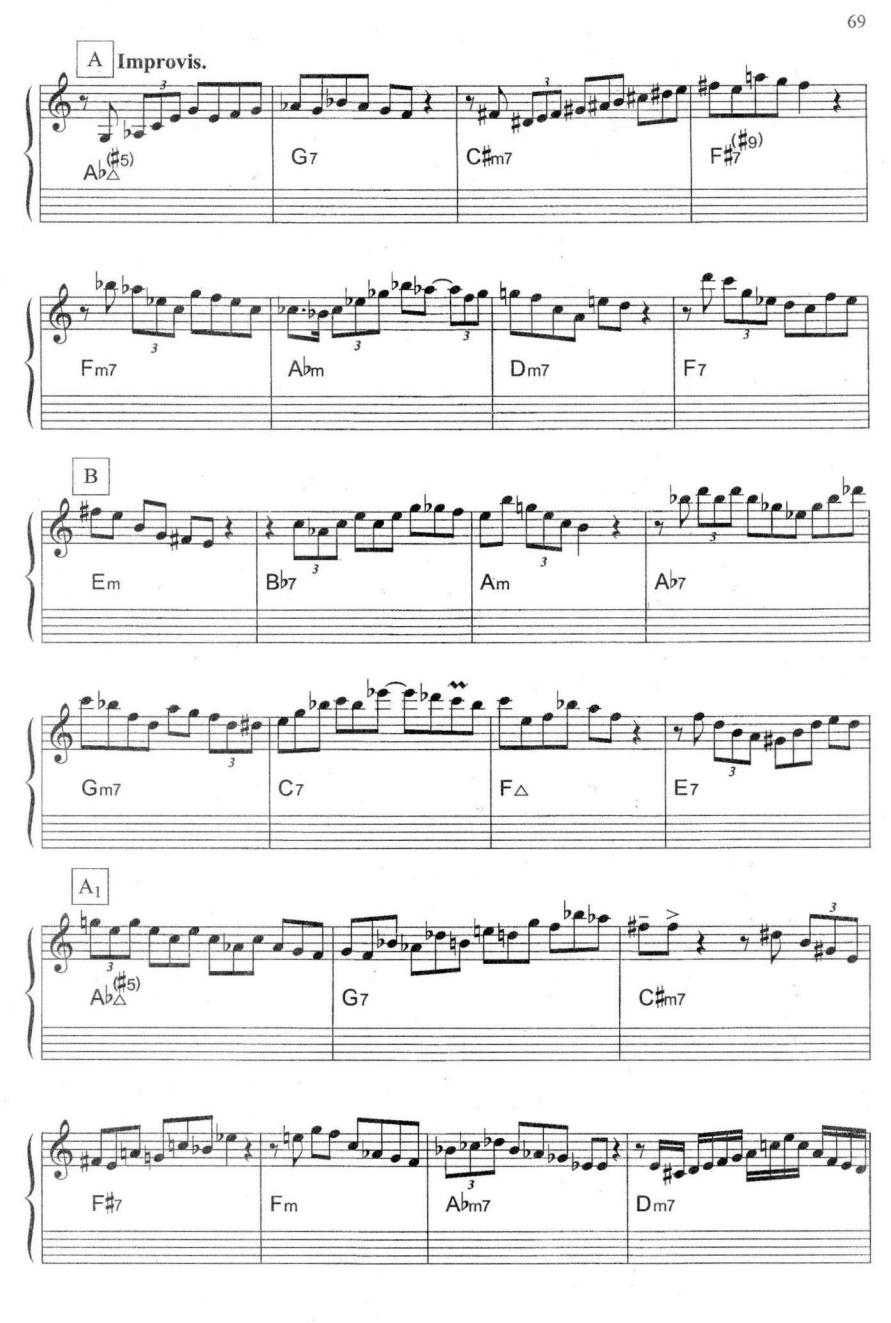

B△
E△
E♭m7 9 11
E♭sus
A
(2nd CHORUS)
C△
Bm
C△
Bm
A1
Esus
C△
Bm
G△

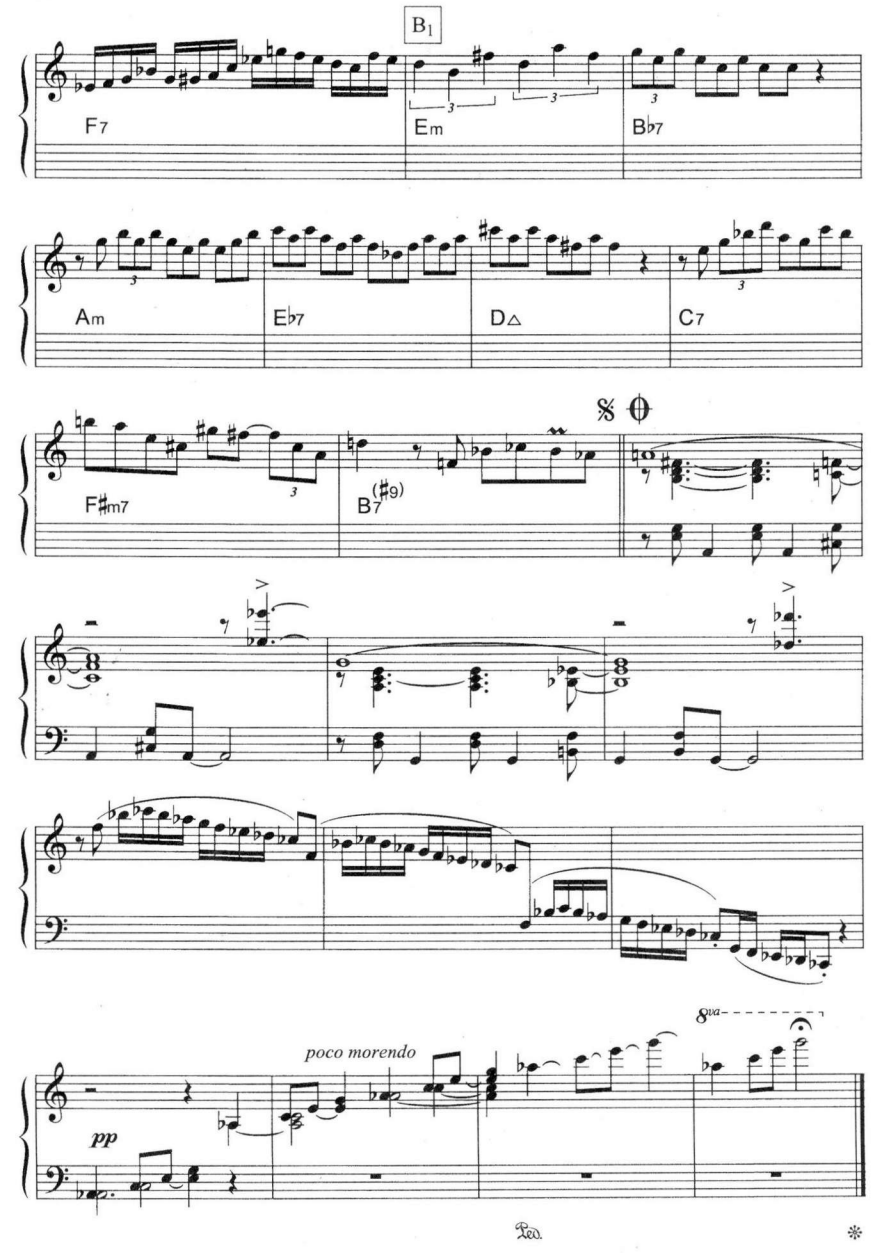

B♭△
B△
B♭△
B△
E△
E♭m7 9 11
poco cresc.
8va
fff

10. Эти простые слова



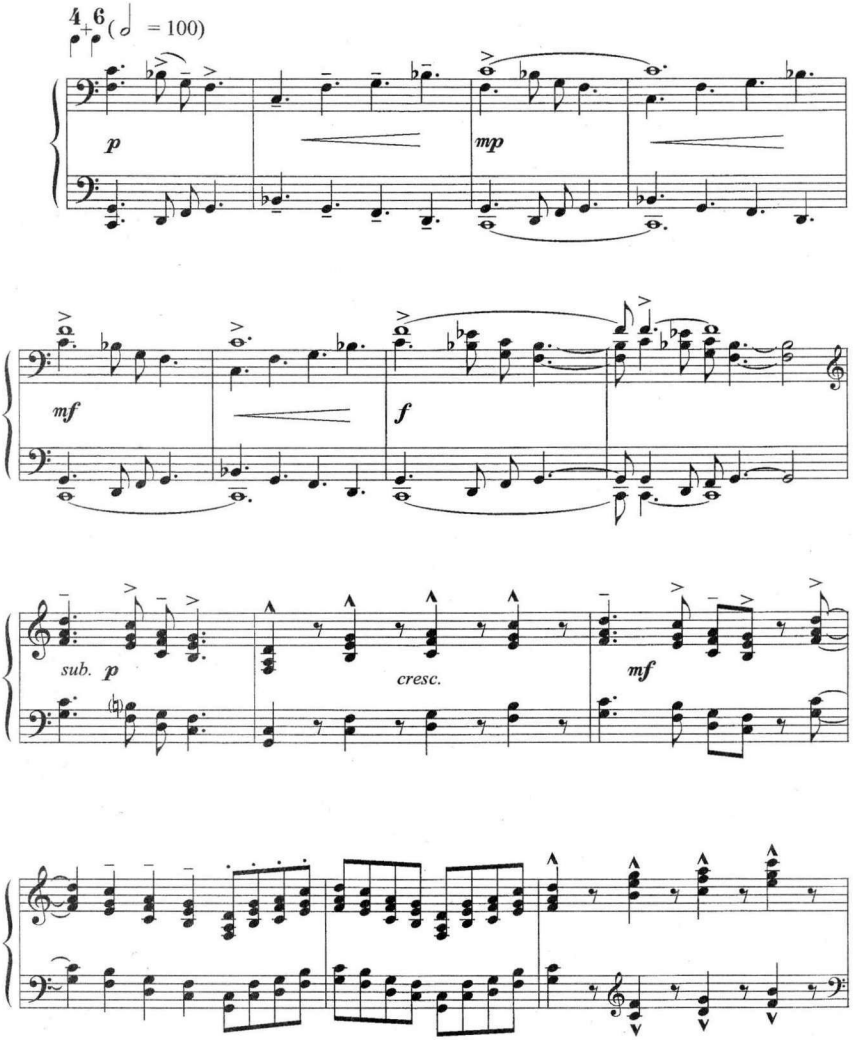

3
3
3
8va
8va
ff
sffp

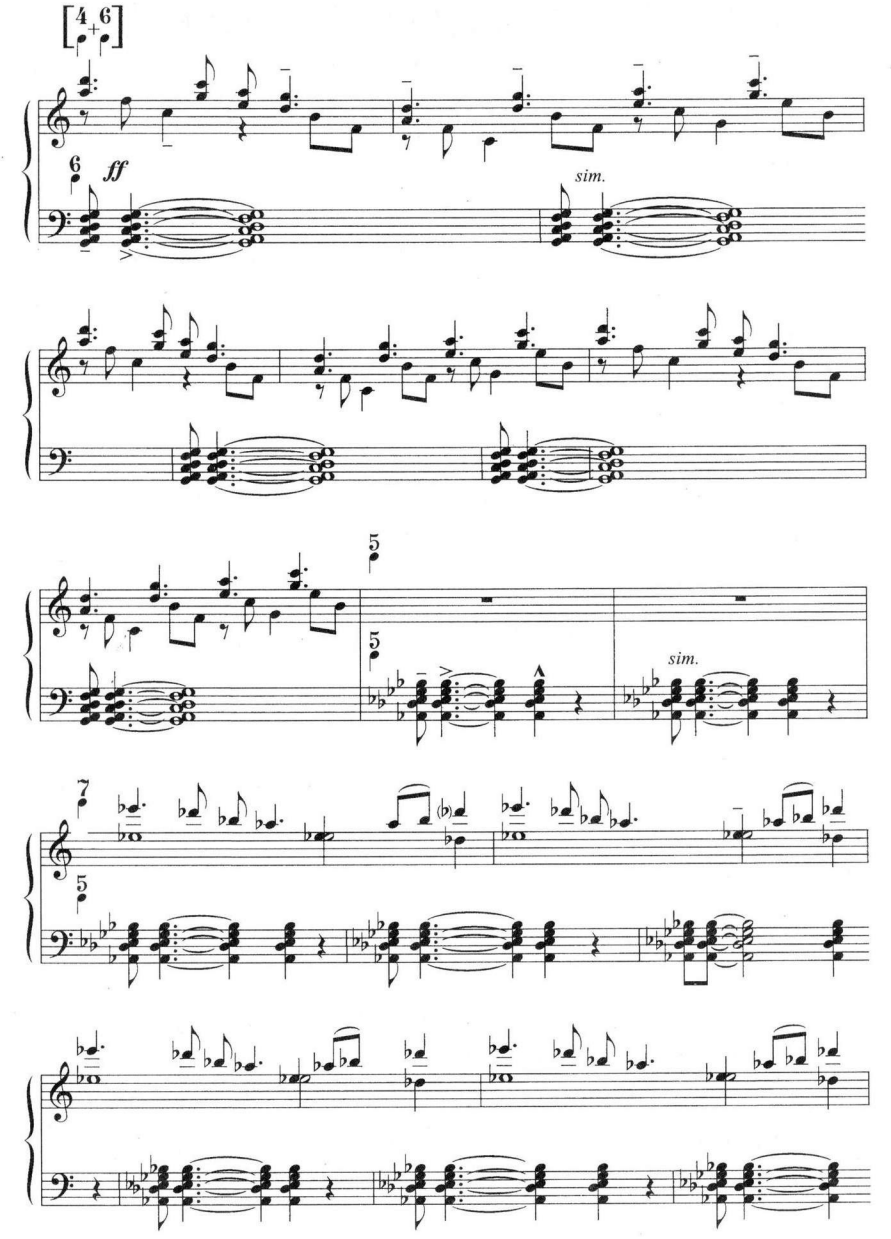

A
Improvis.
A♭△(♯5)
G7
C♯m7
F♯7(♯9)
Fm7
A♭m
Dm7
F7
B
Em
B♭7
Am
A♭7
Gm7
C7
F△
E7
A1
A♭△(♯5)
G7
C♯m7
F♯7
Fm
A♭m7
Dm7

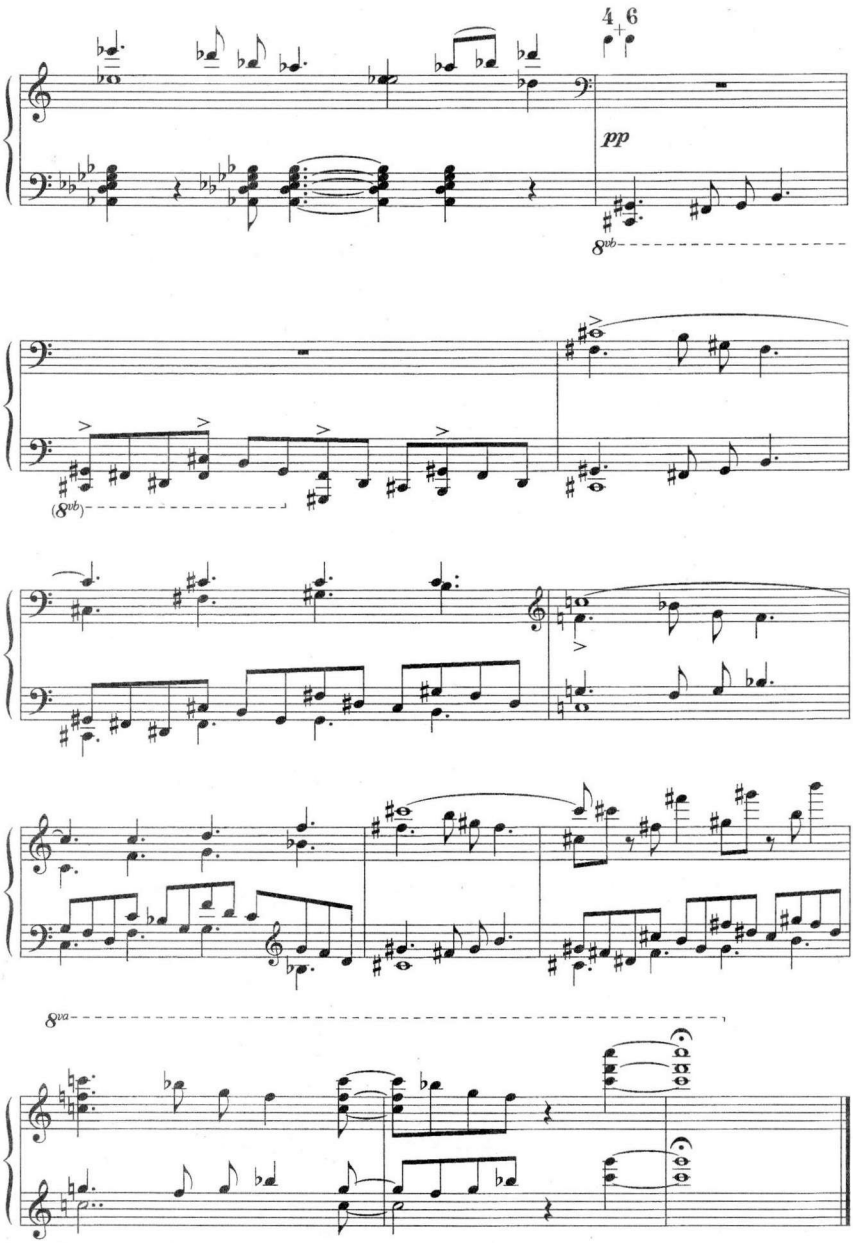

B1
F7
Em
B♭7
Am
E♭7
D△
C7
F♯m7
B7(♯9)
poco morendo
pp
8va
Ped.

ДЕВЯТЬ ДЖАЗОВЫХ ЭТЮДОВ

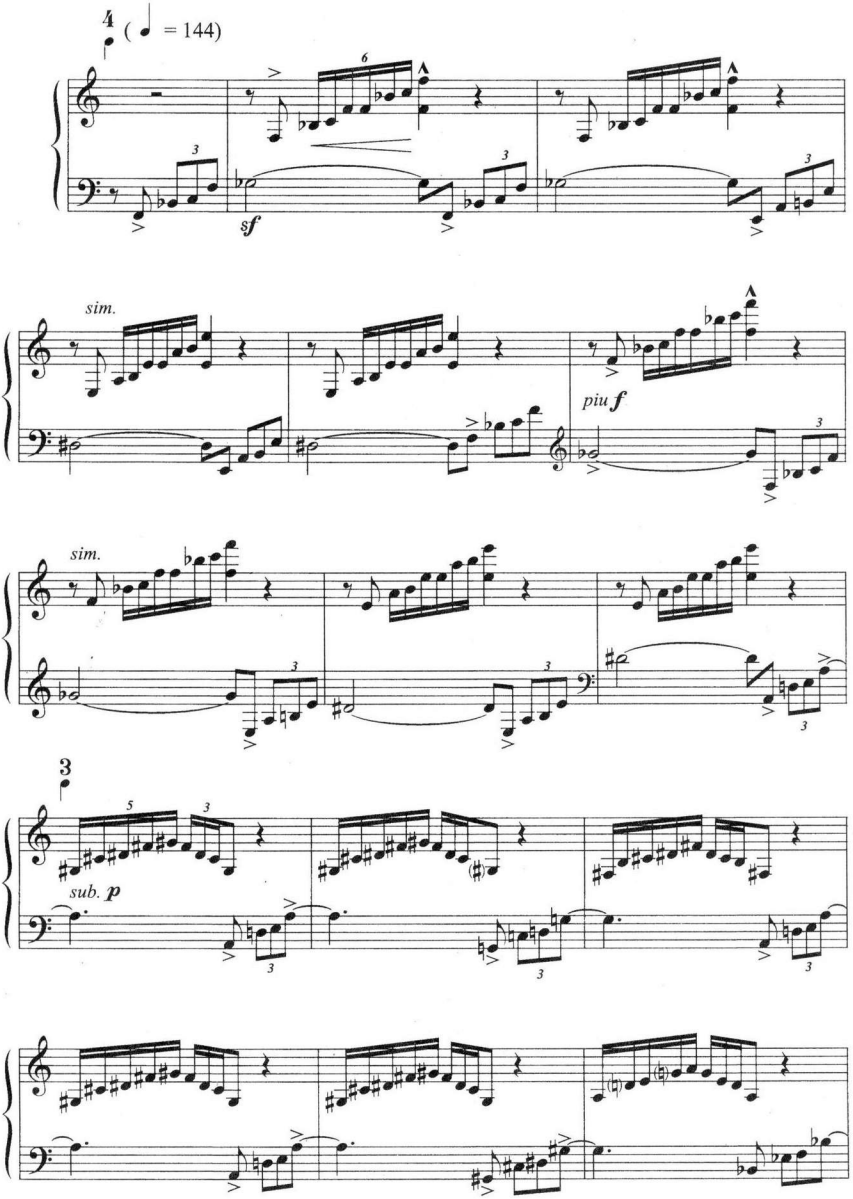
1.

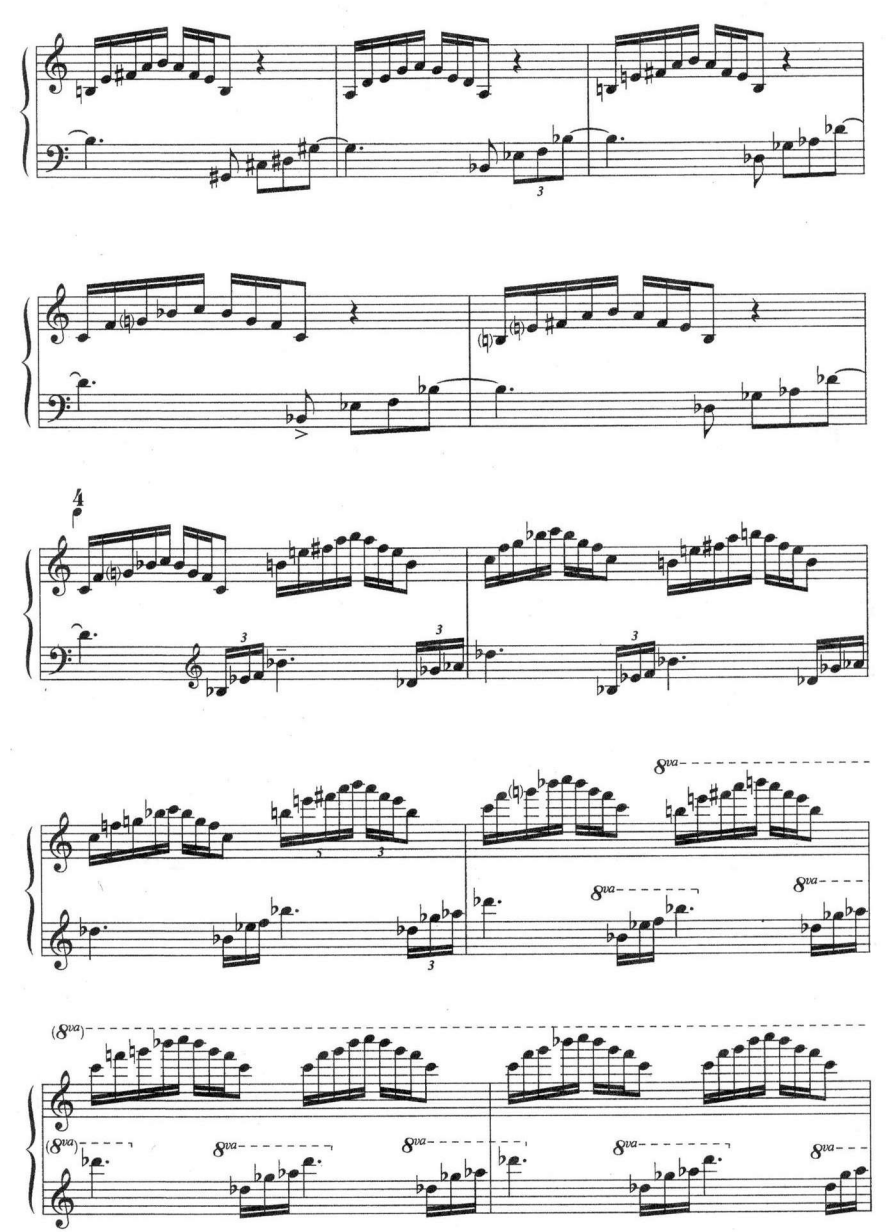


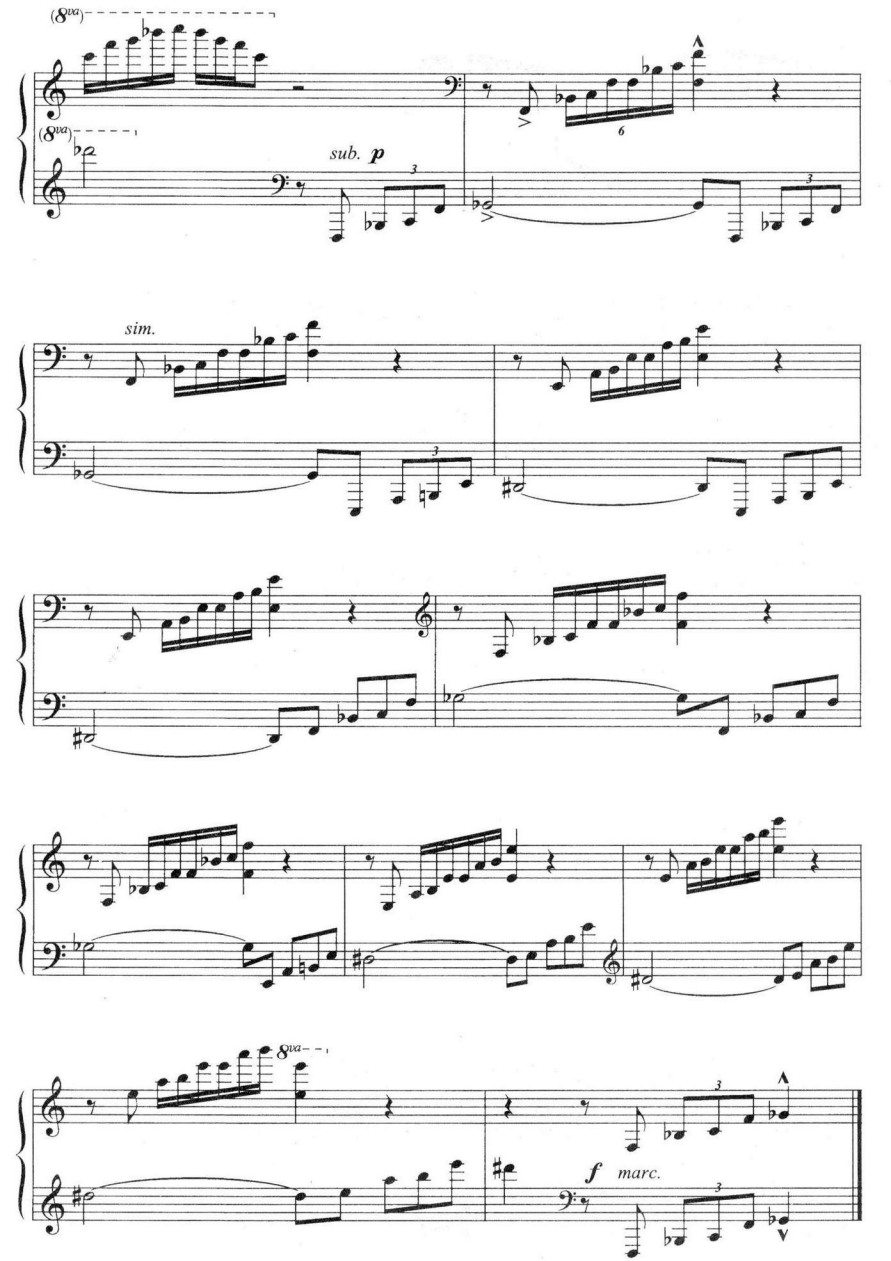

[4+6]
6
ff
sim.
5
5
sim.
7
5


4 6
pp
8vb
(8vb)
8va

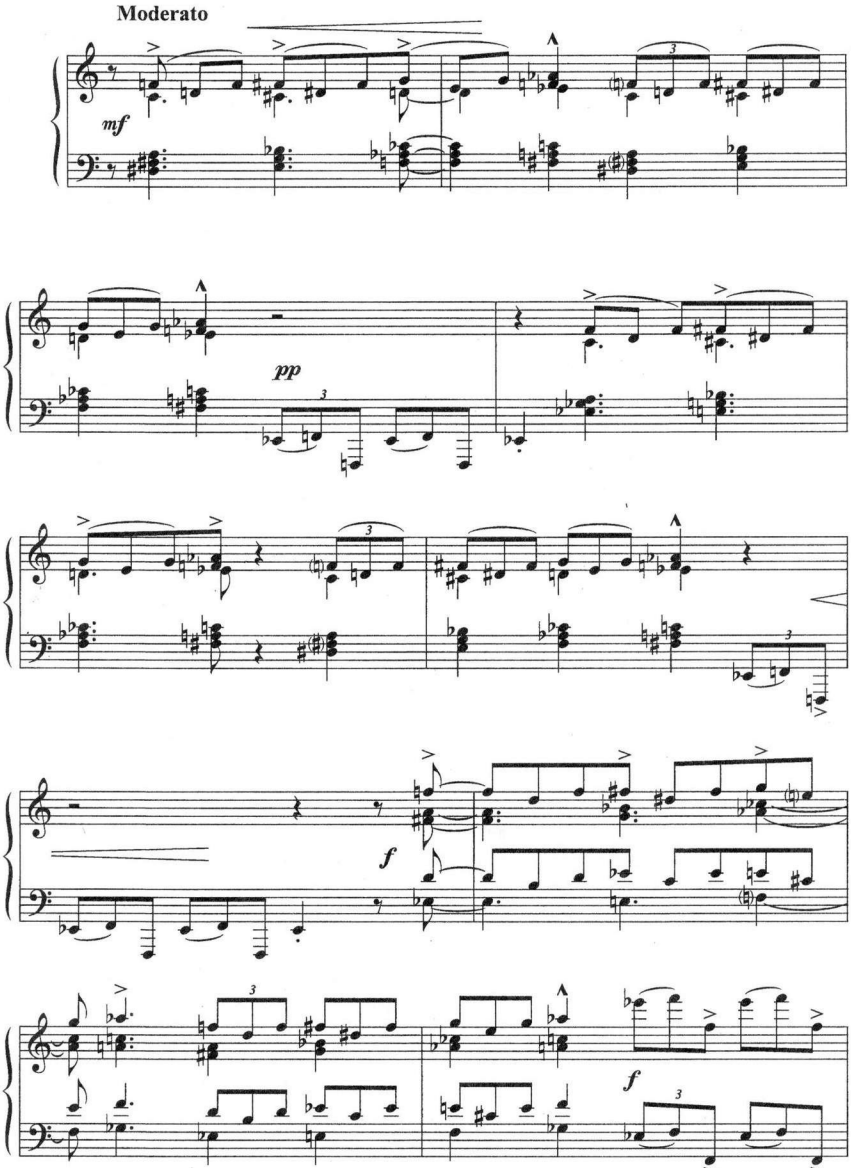
2.

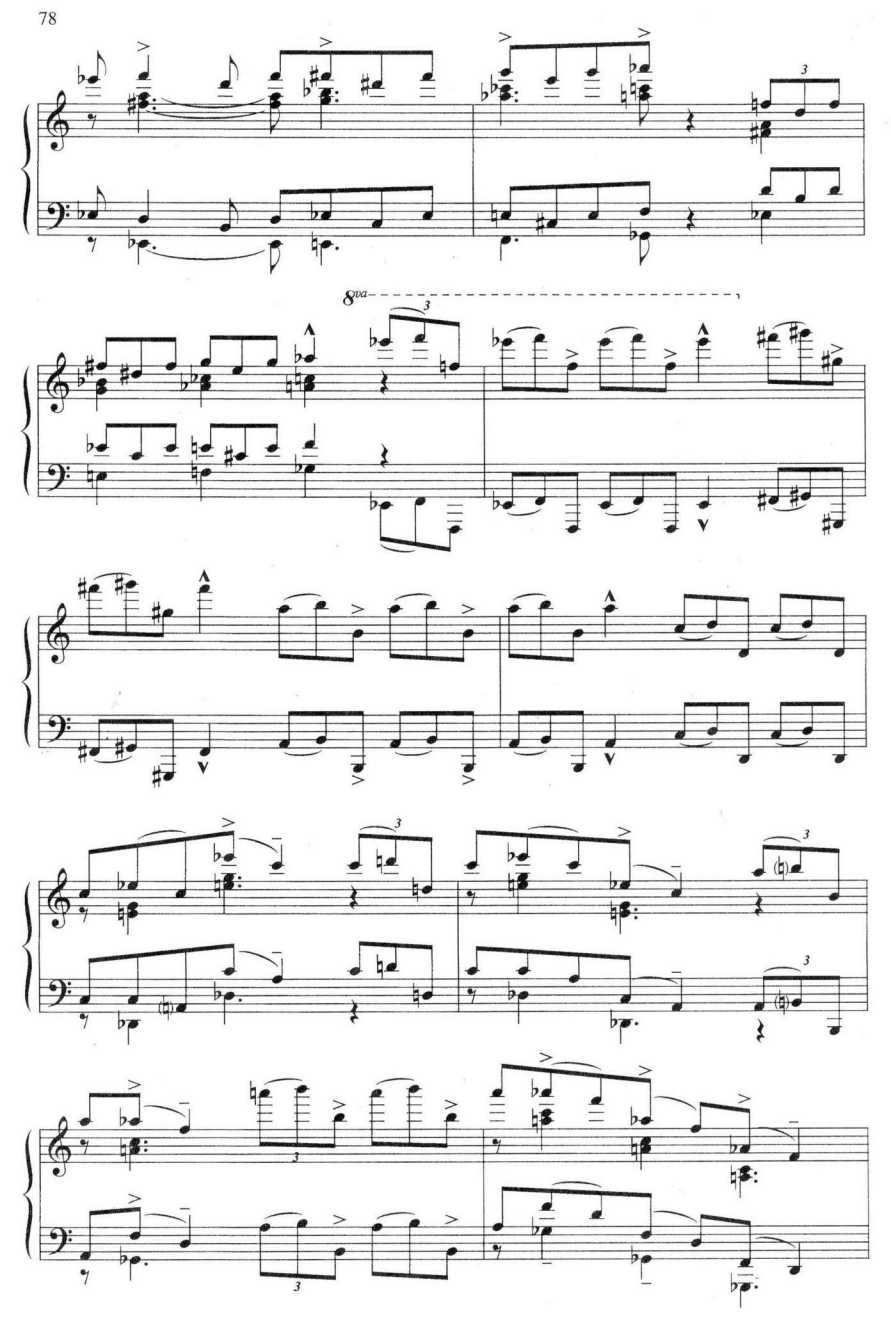


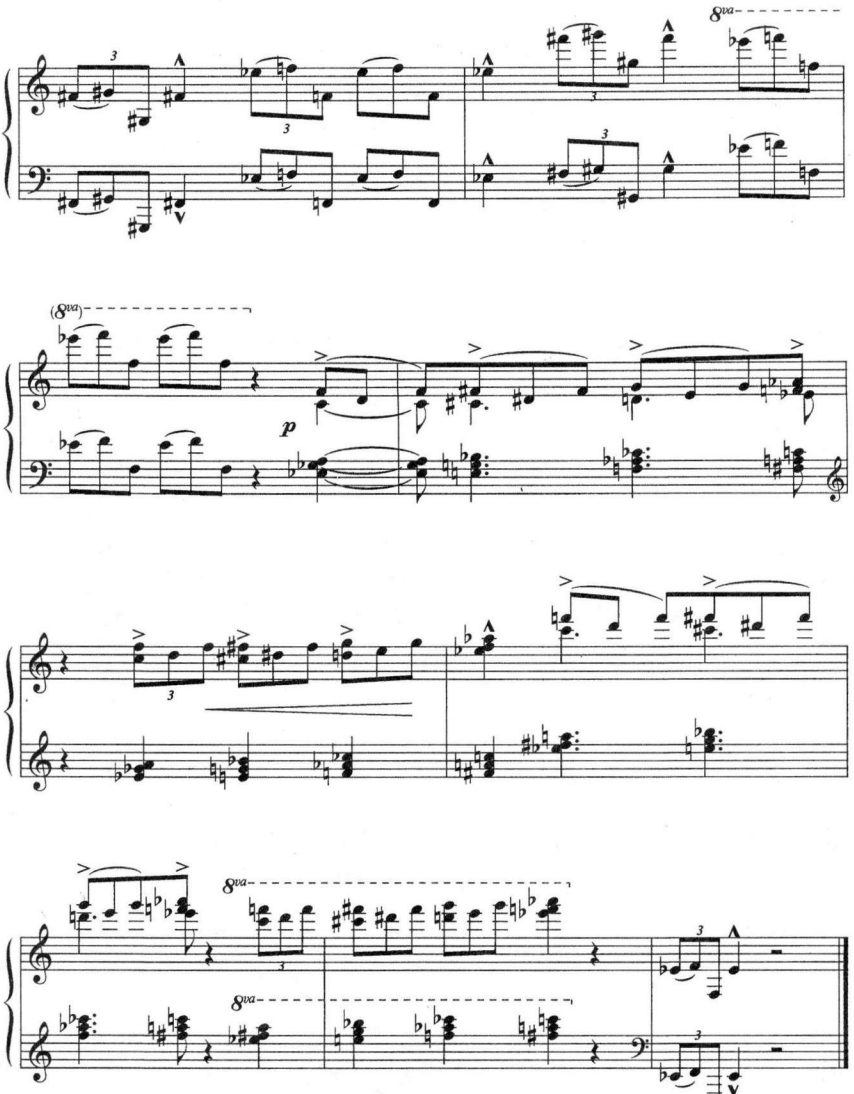

4
8va
8va
8va
(8va)
(8va)
8va
8va
8va
8va

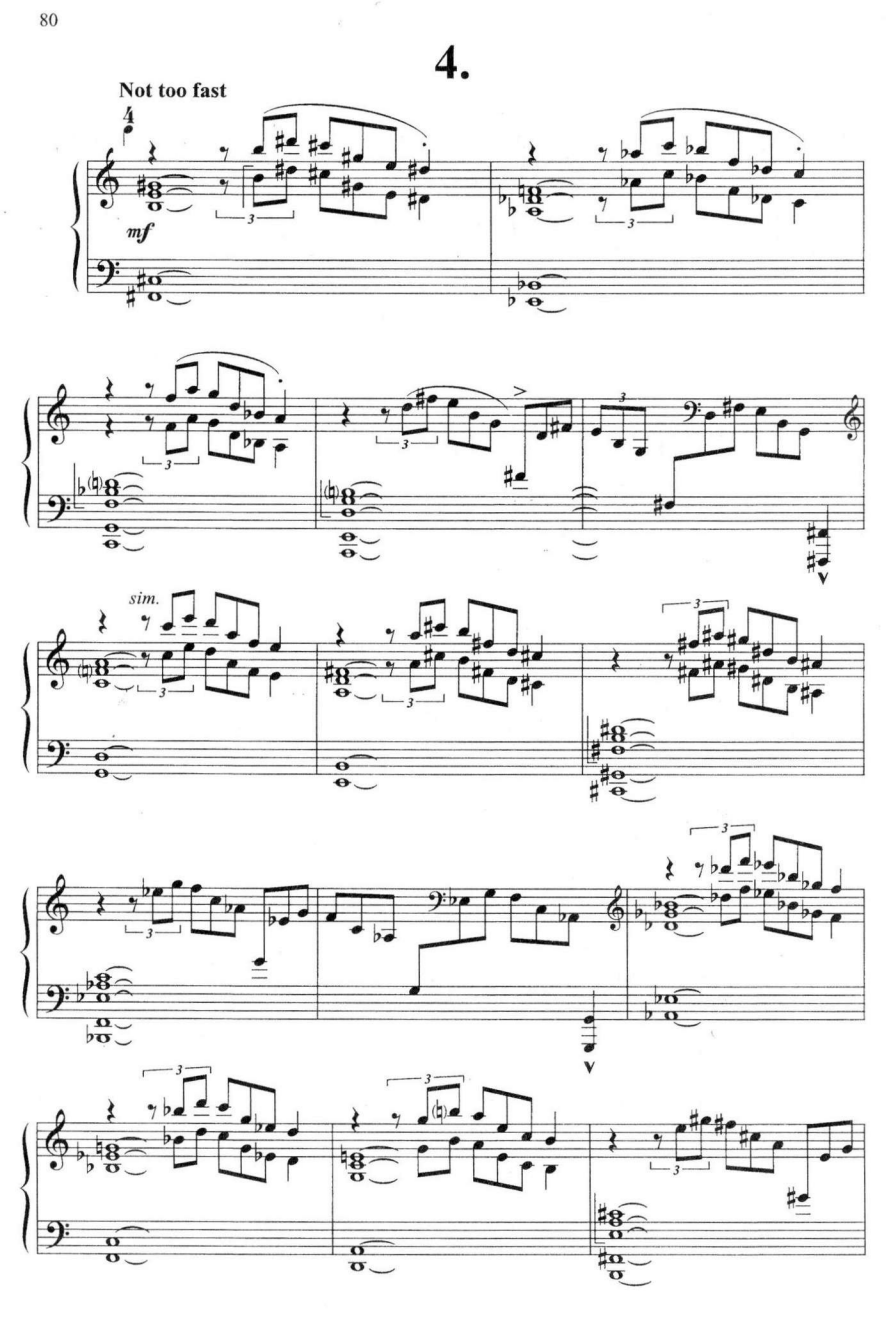

(8va)
(8va)
sub. p
sim.
8va
f marc.

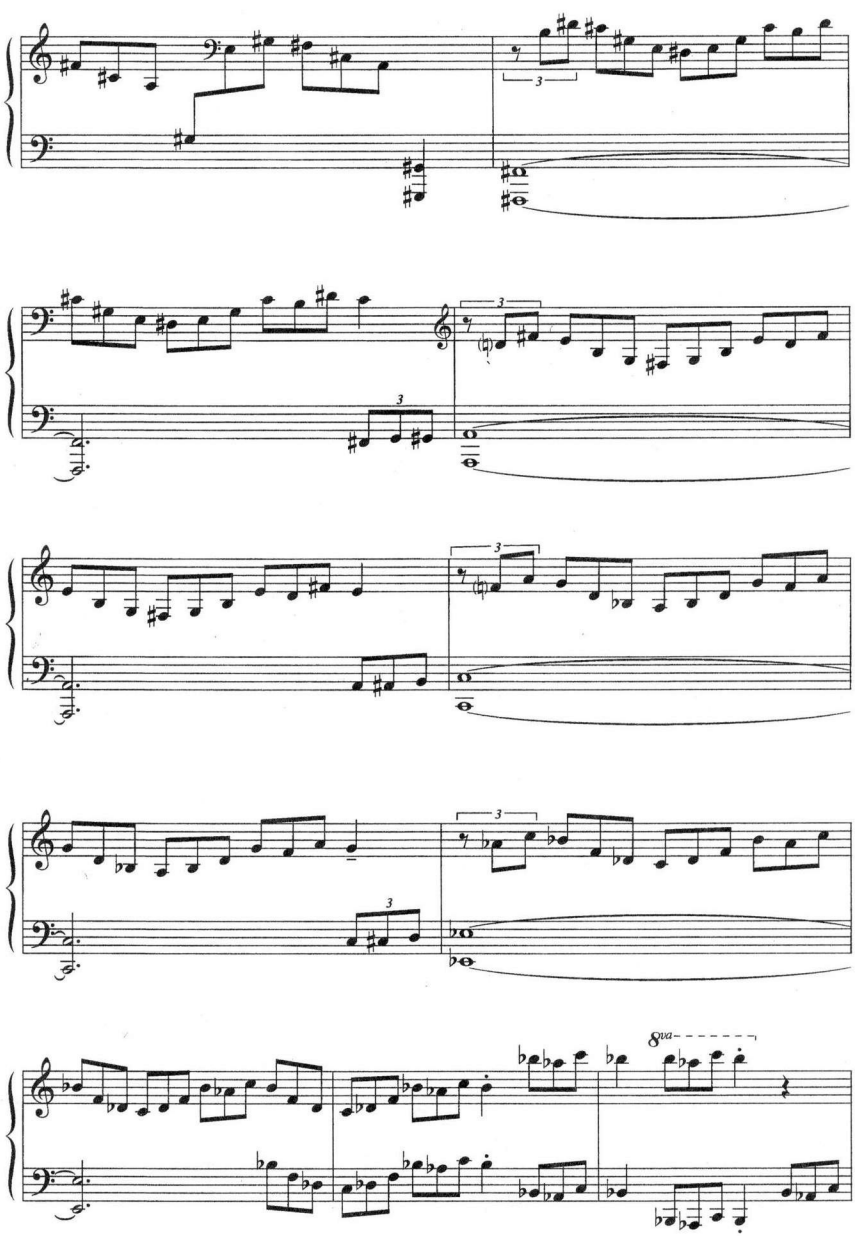
3.

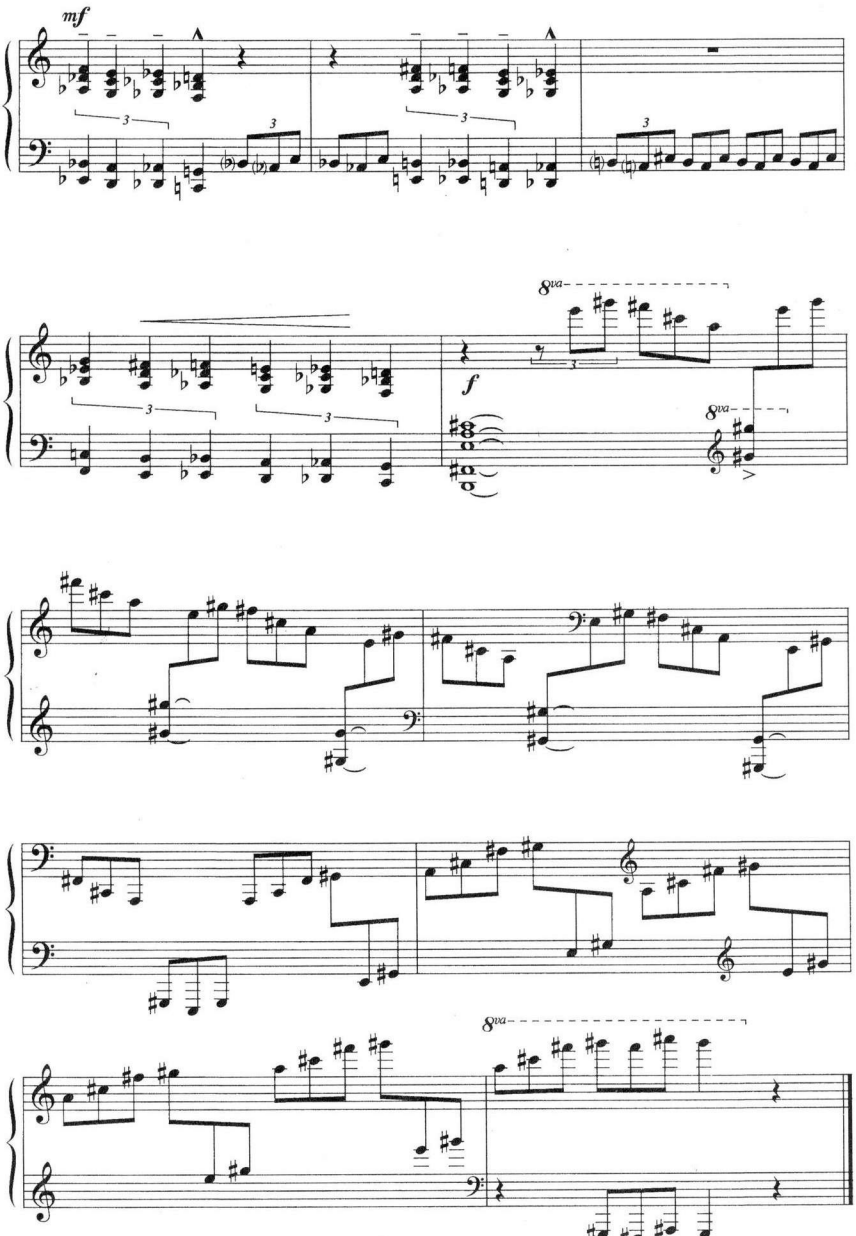



8va

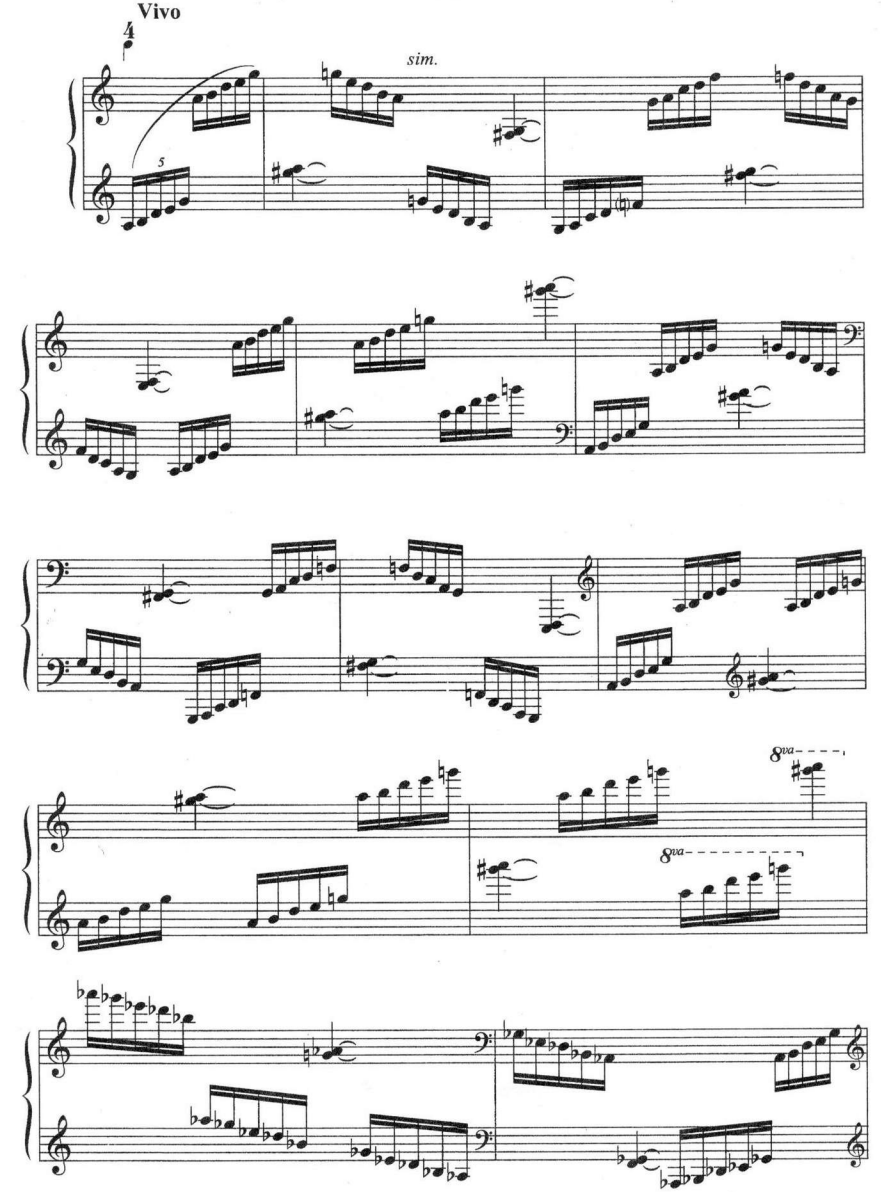

8va
(8va)
p
8va
8va

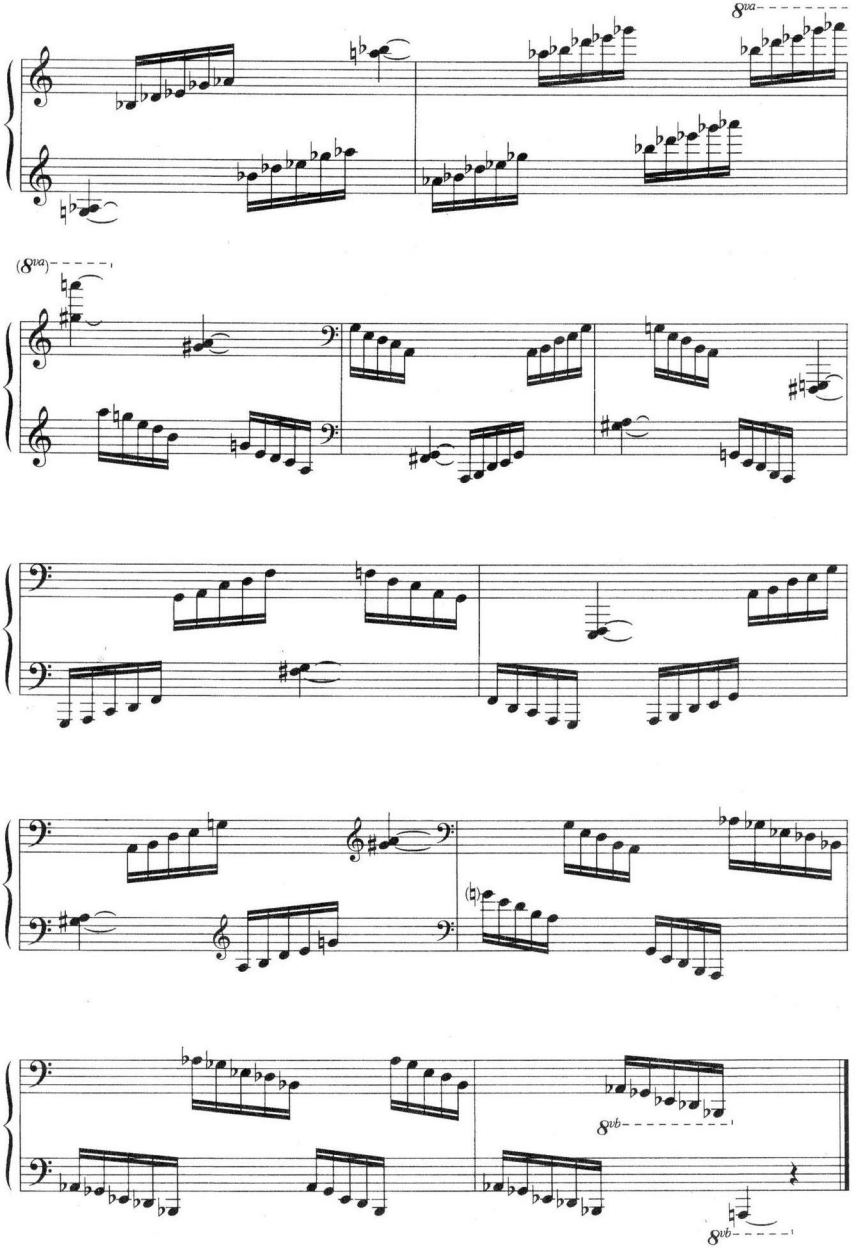

4.
Not too fast
mf
sim.

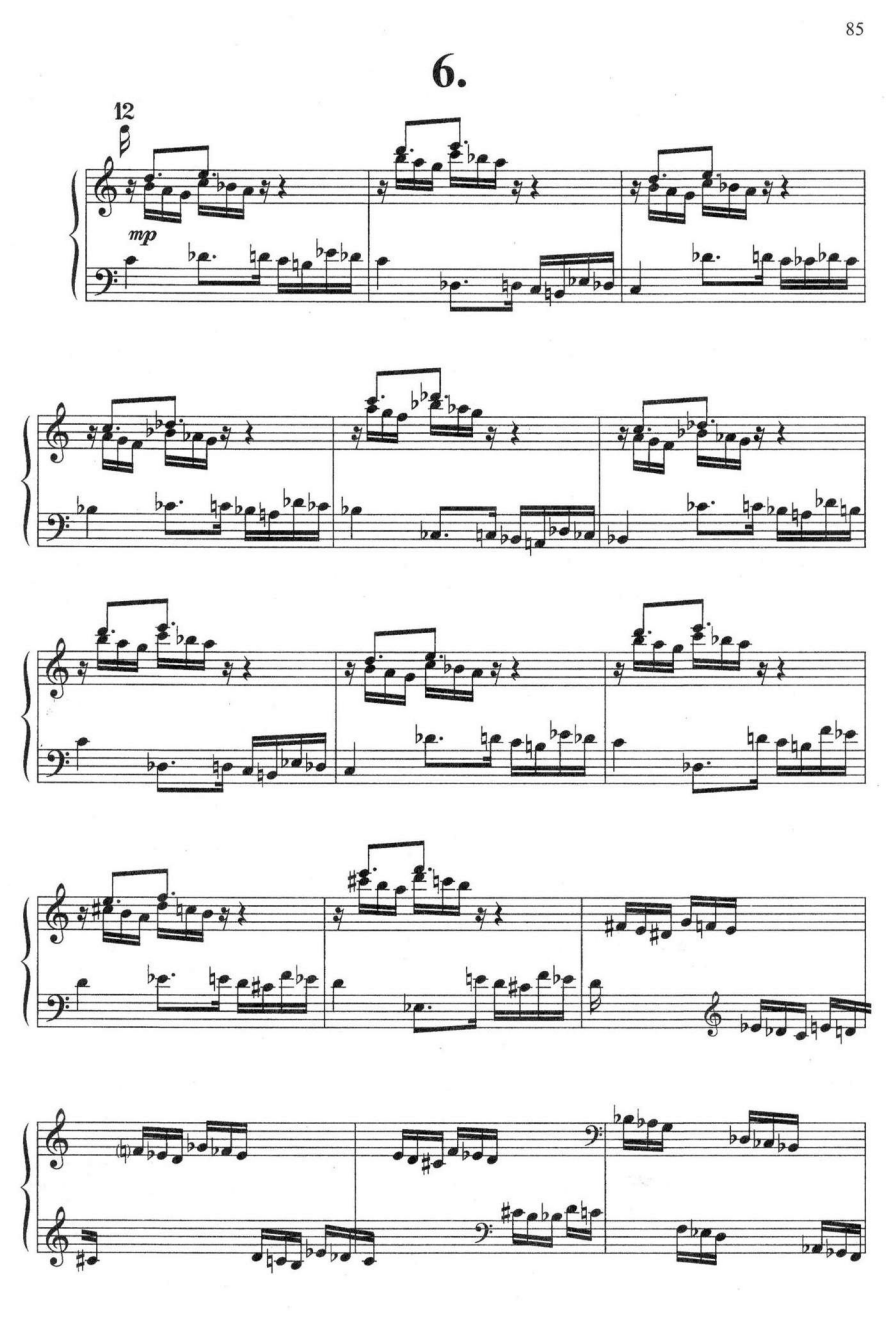

8va

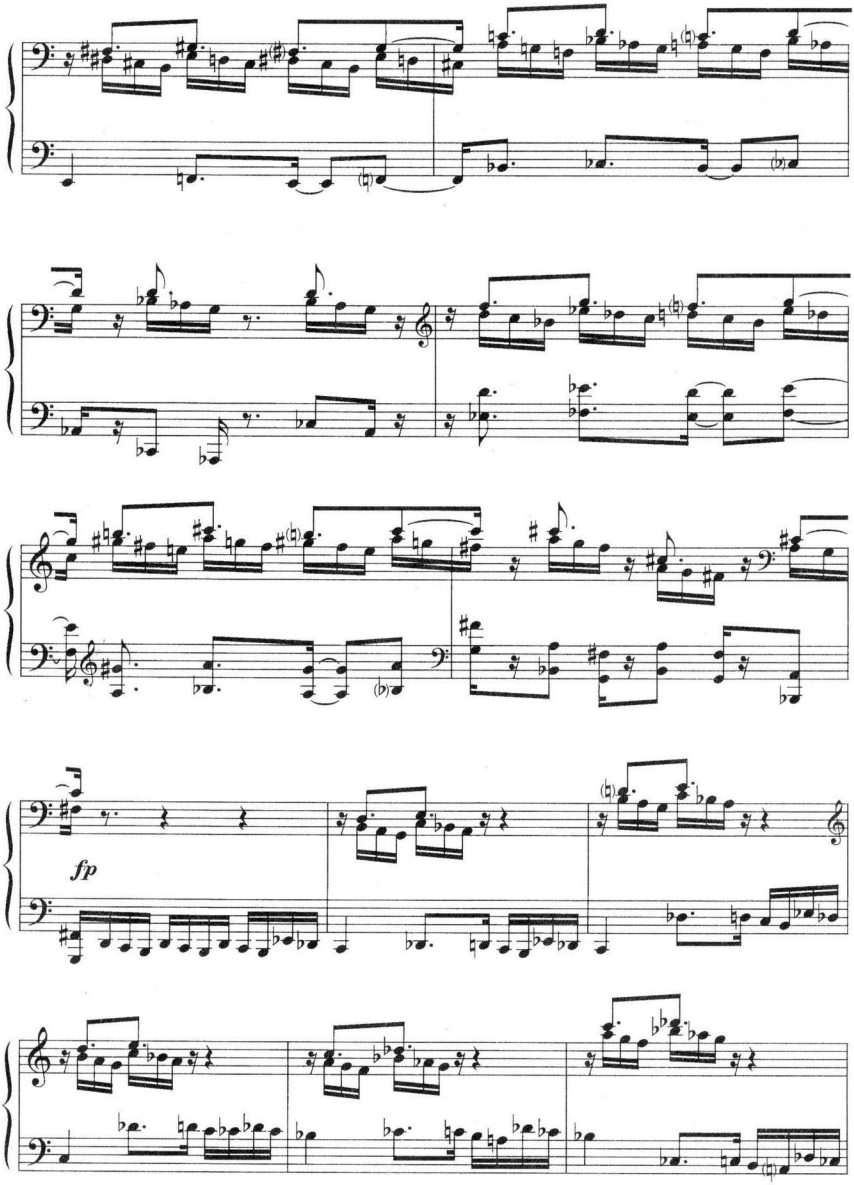

mf
8va
f
8va
8va

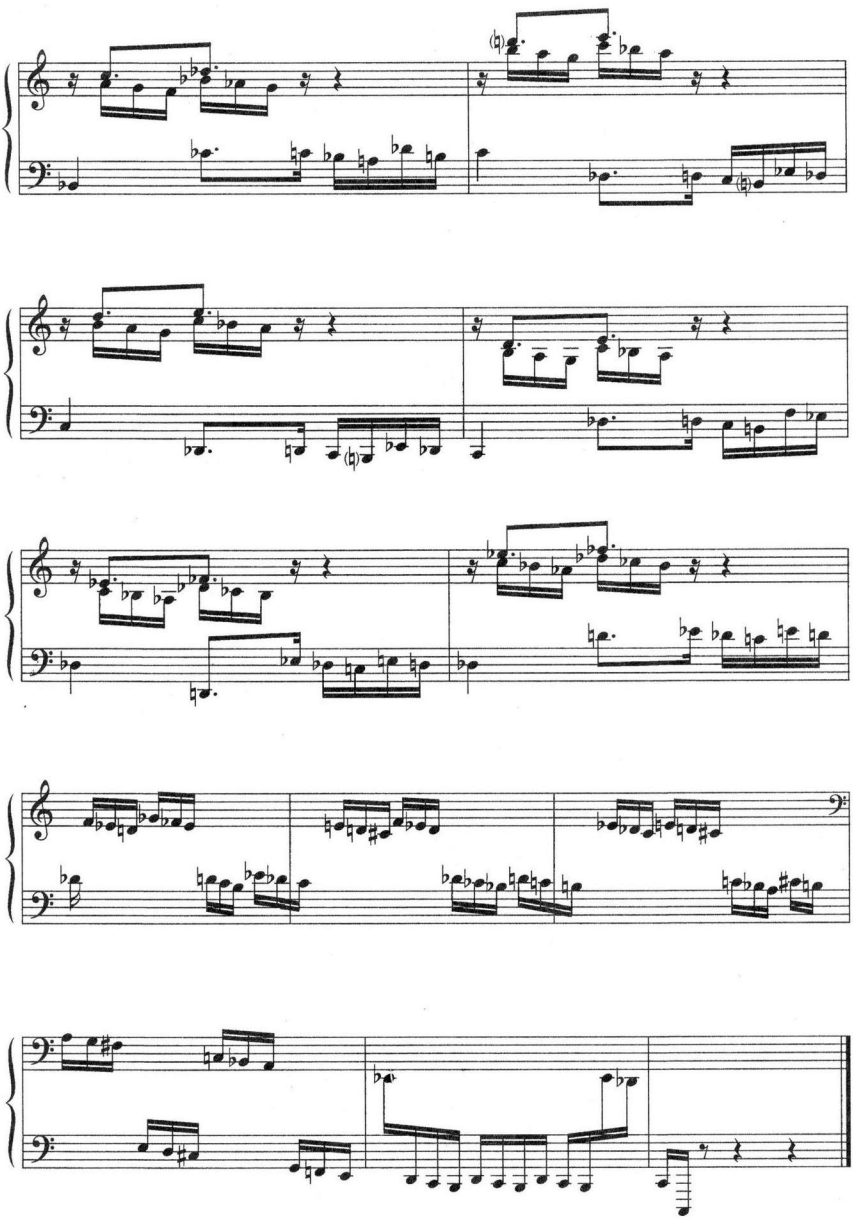
5.



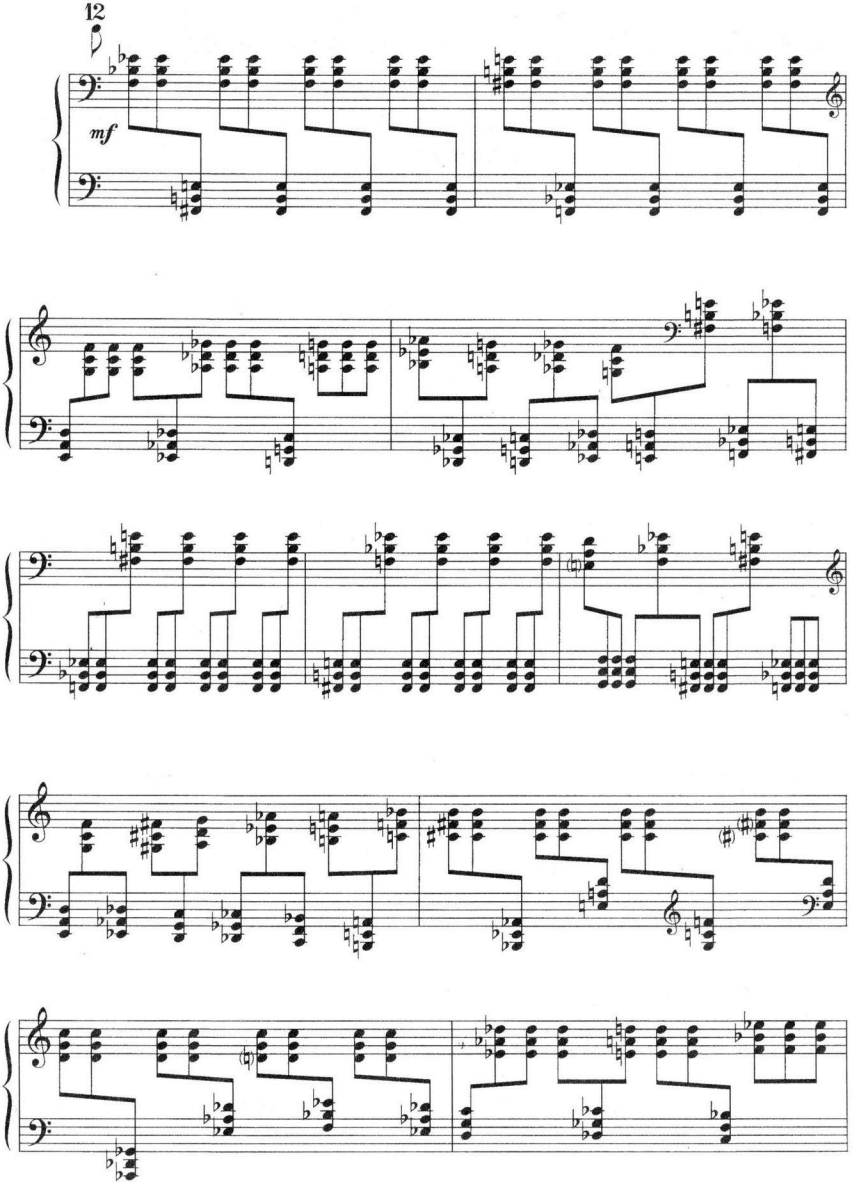

8va
(8va)
8vb
8vb

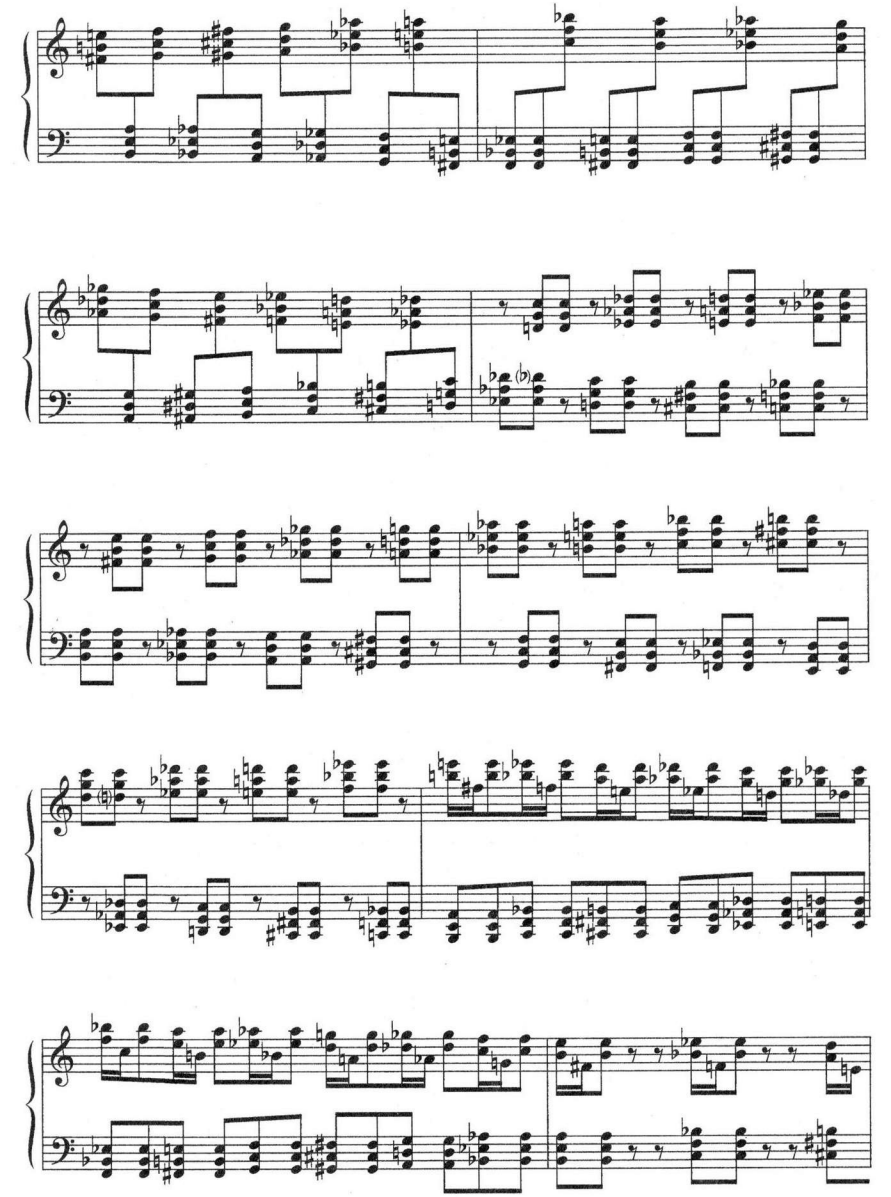

6.
12
mp

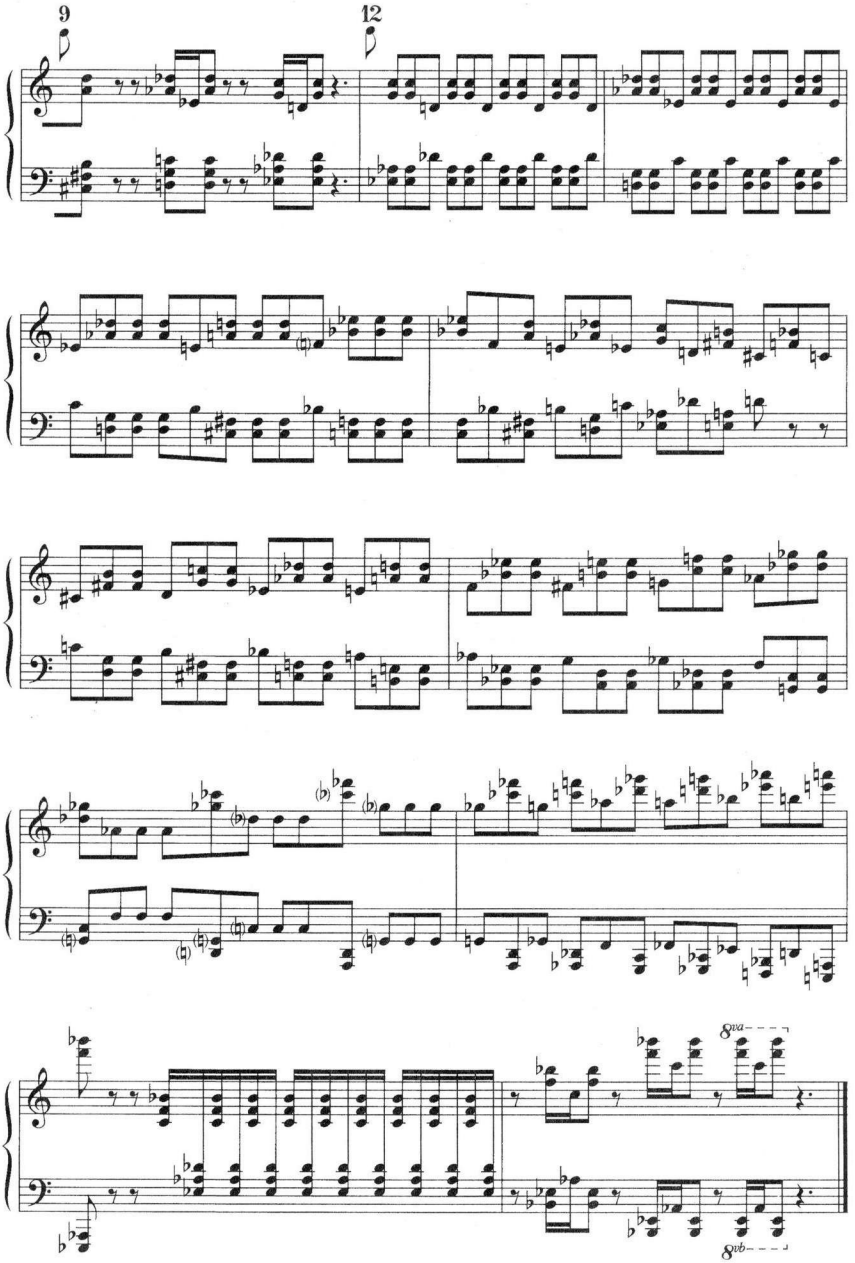

fp



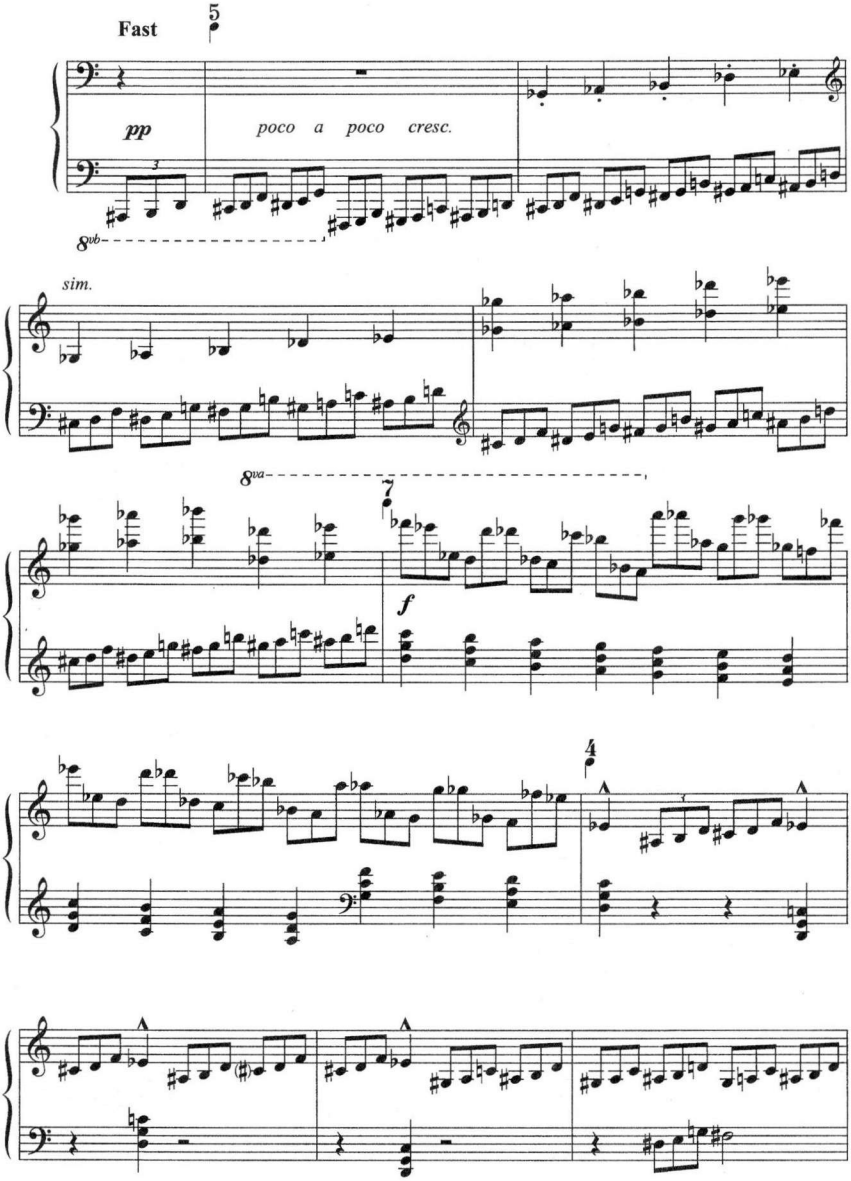
7.

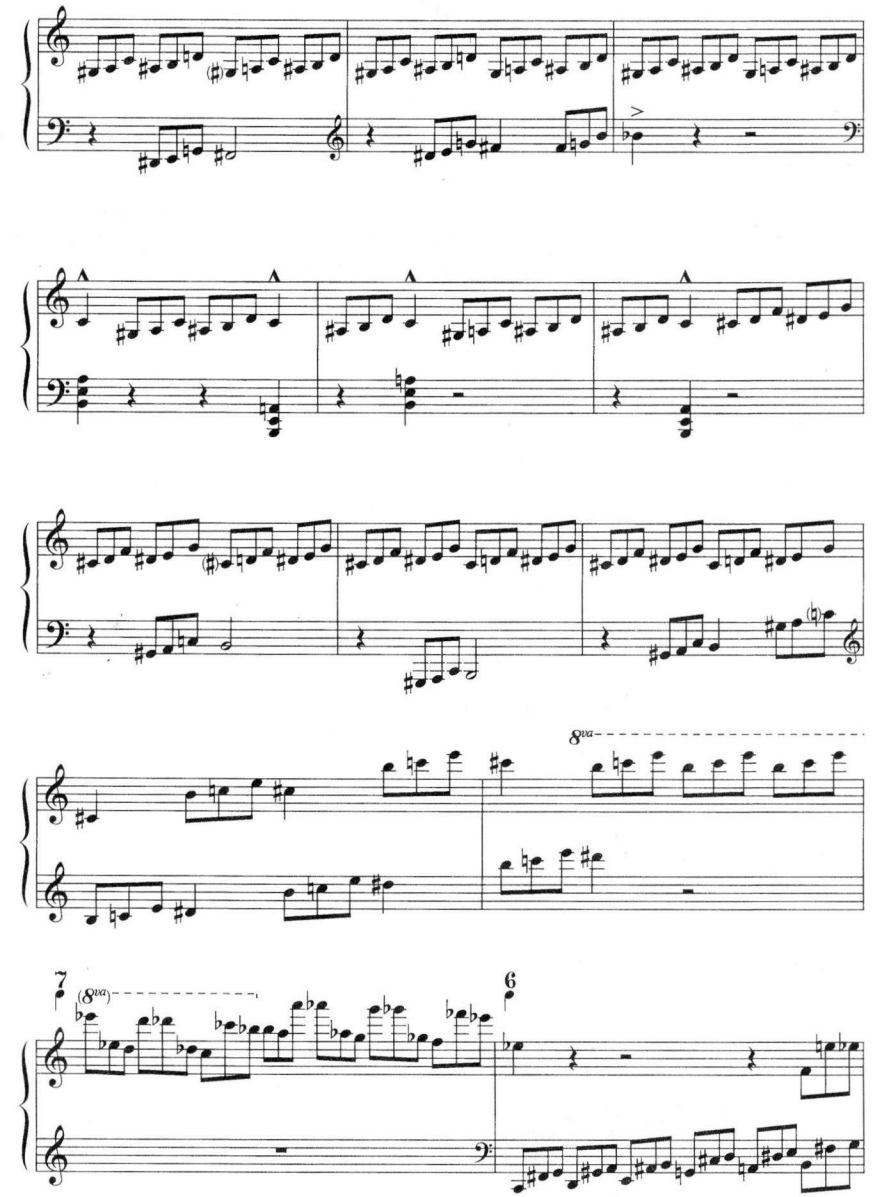


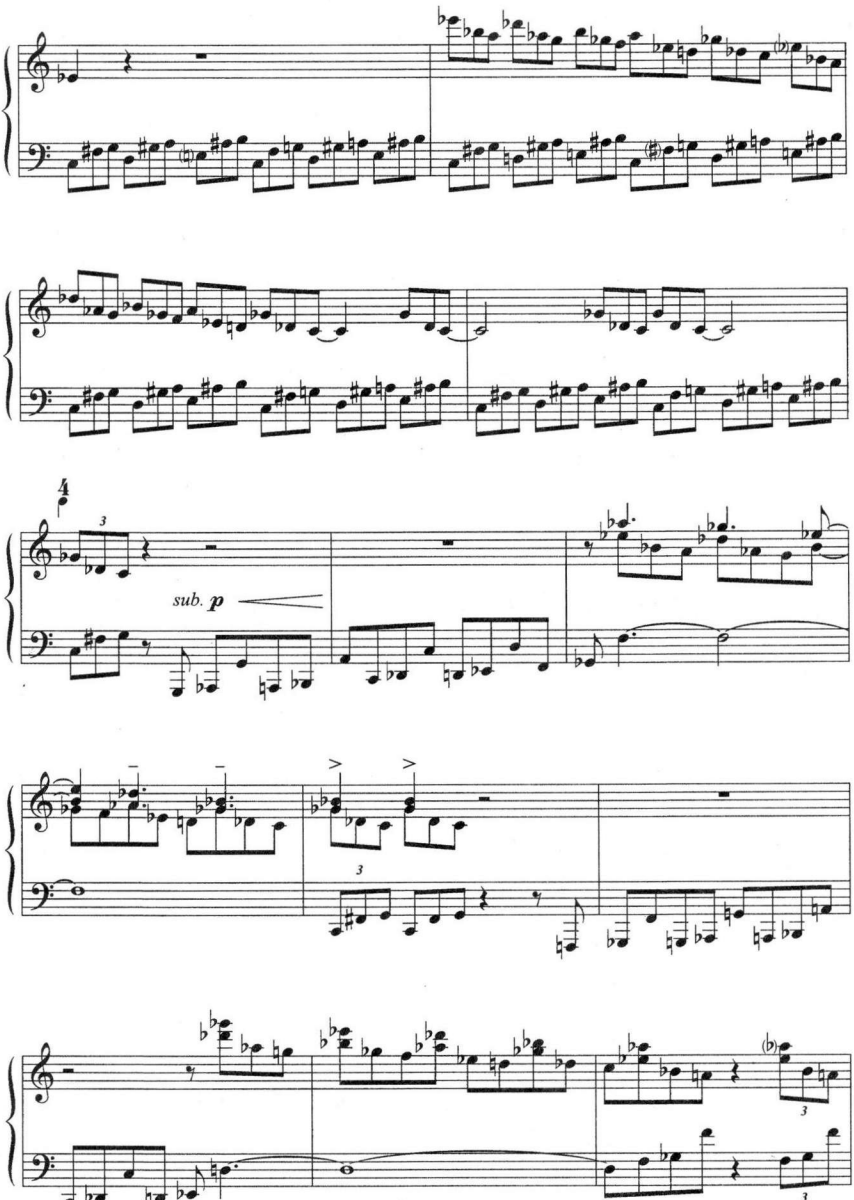


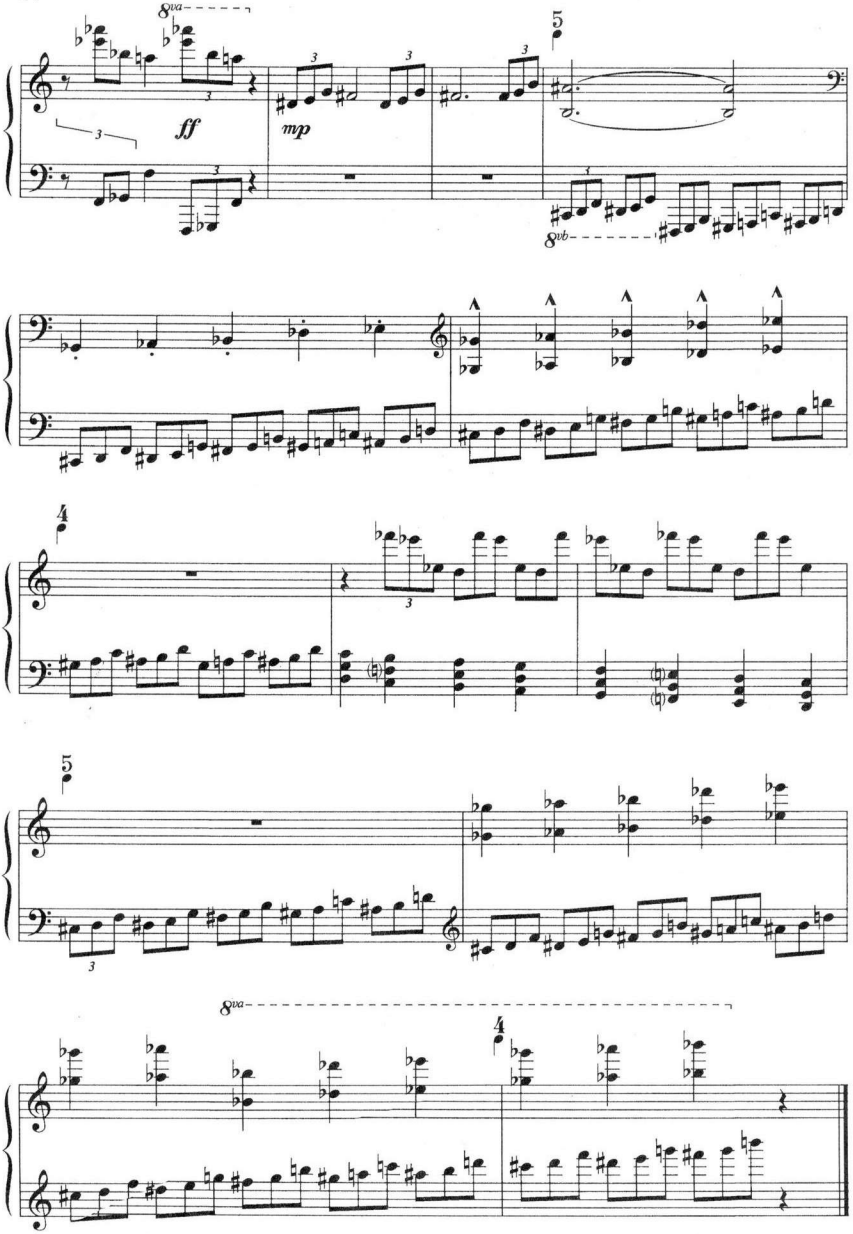

9
12
8va
8vb

8.

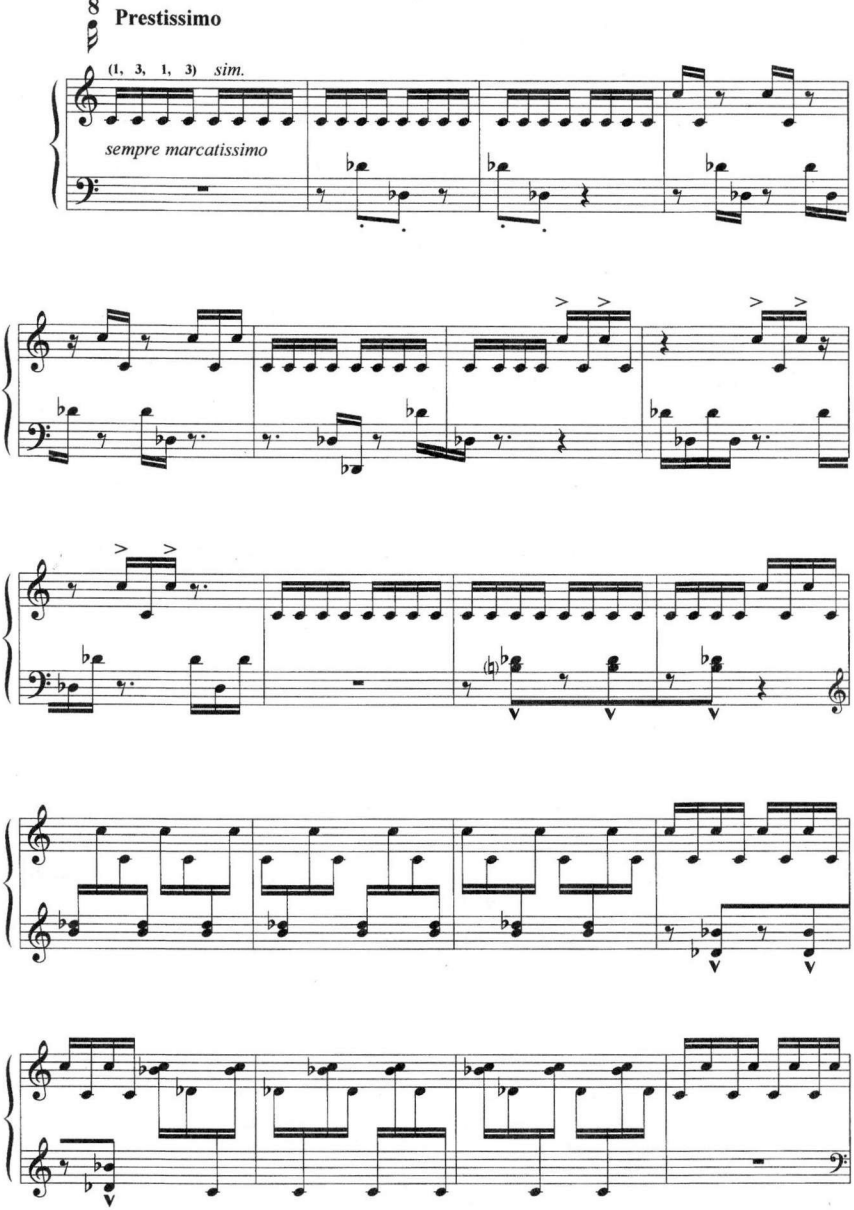


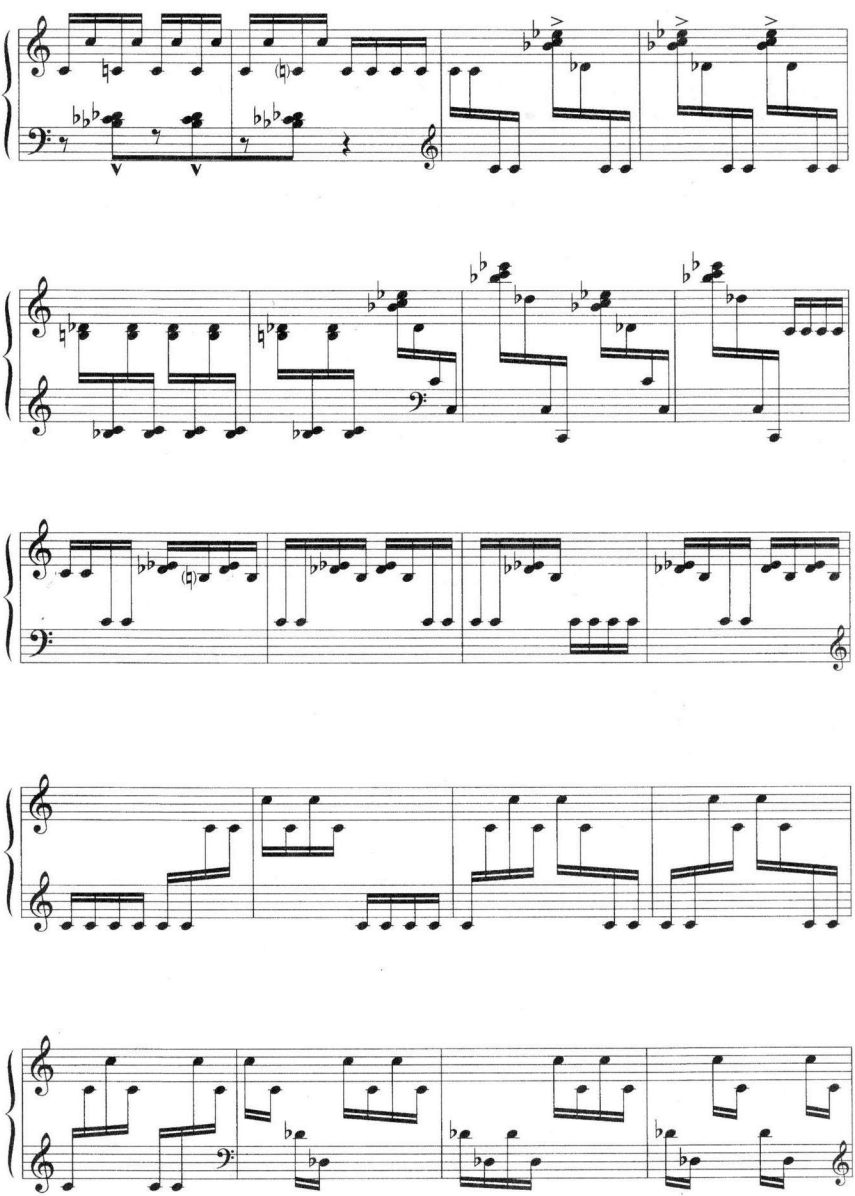


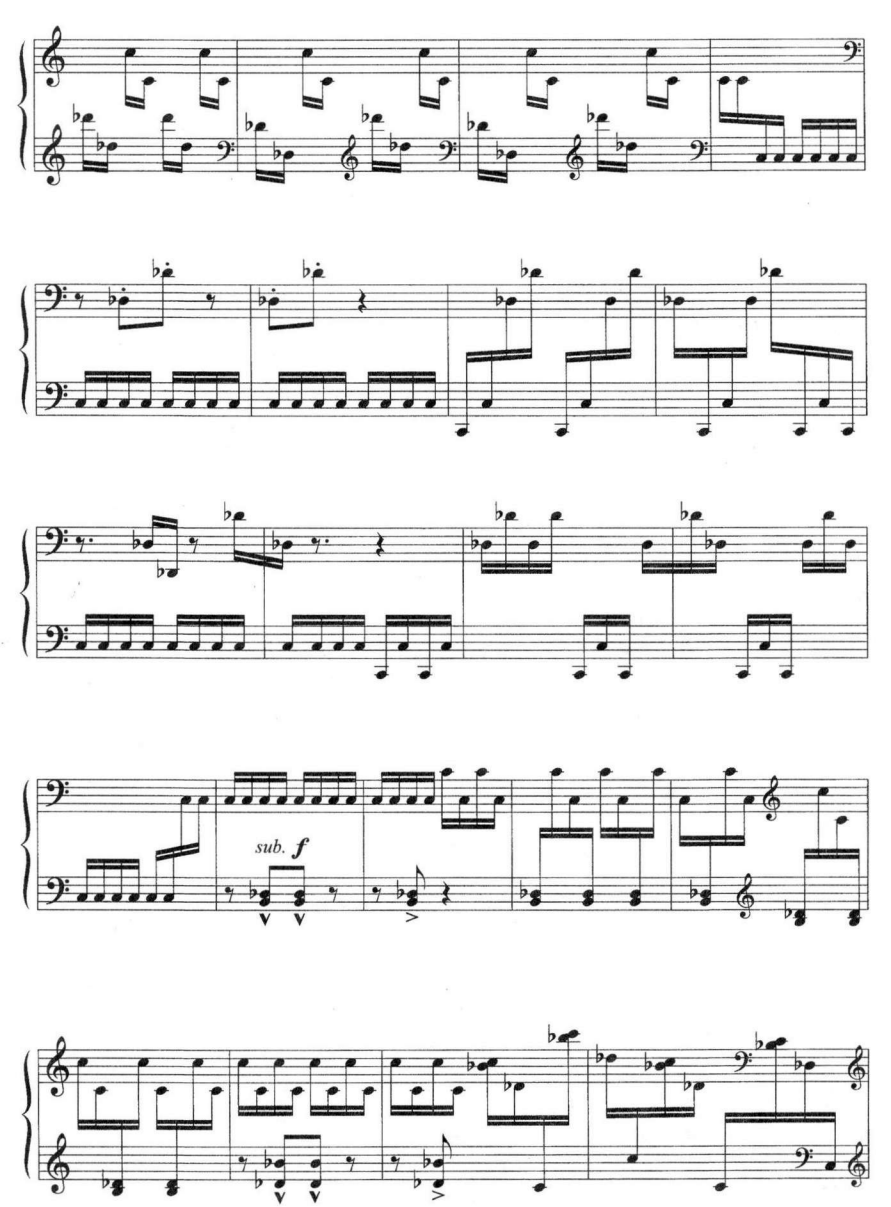

4
sub. p

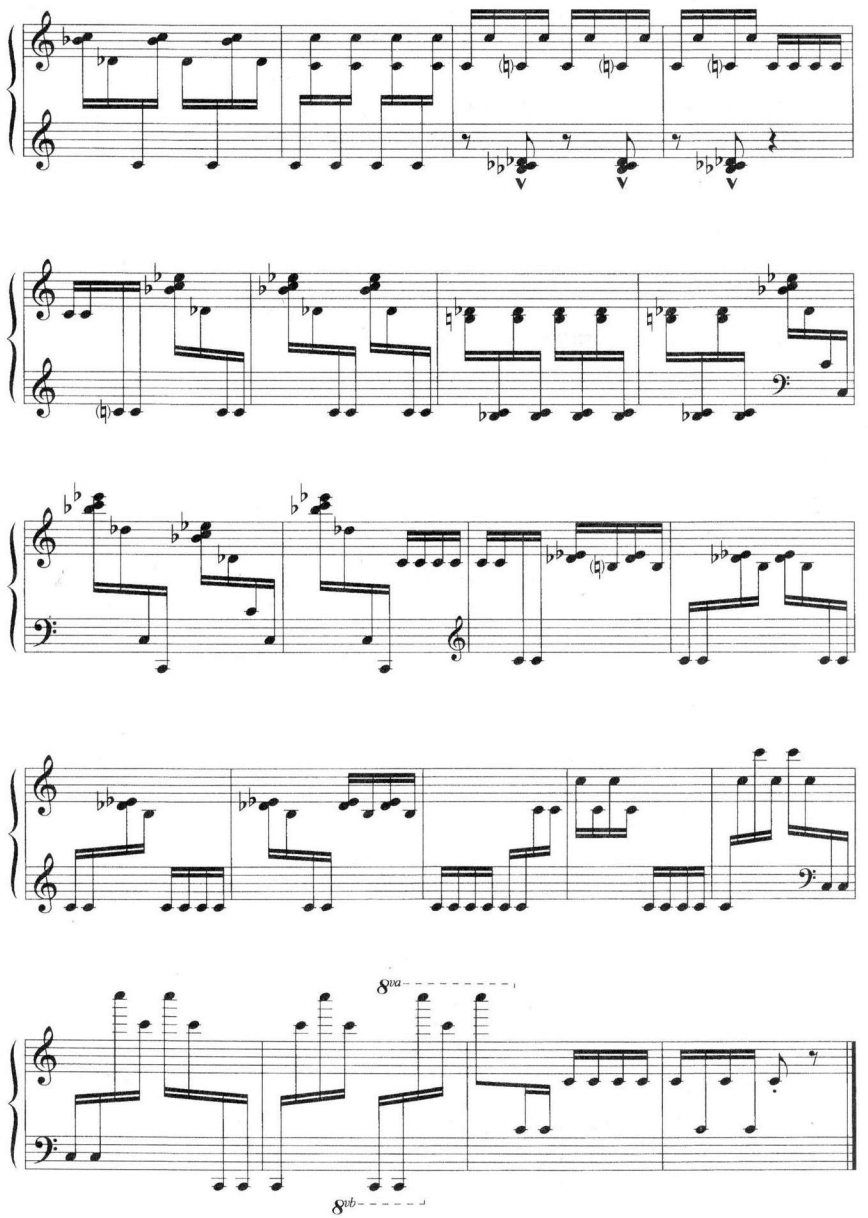

8va
ff
mp
5
8vb
4
5
8va
4

9.





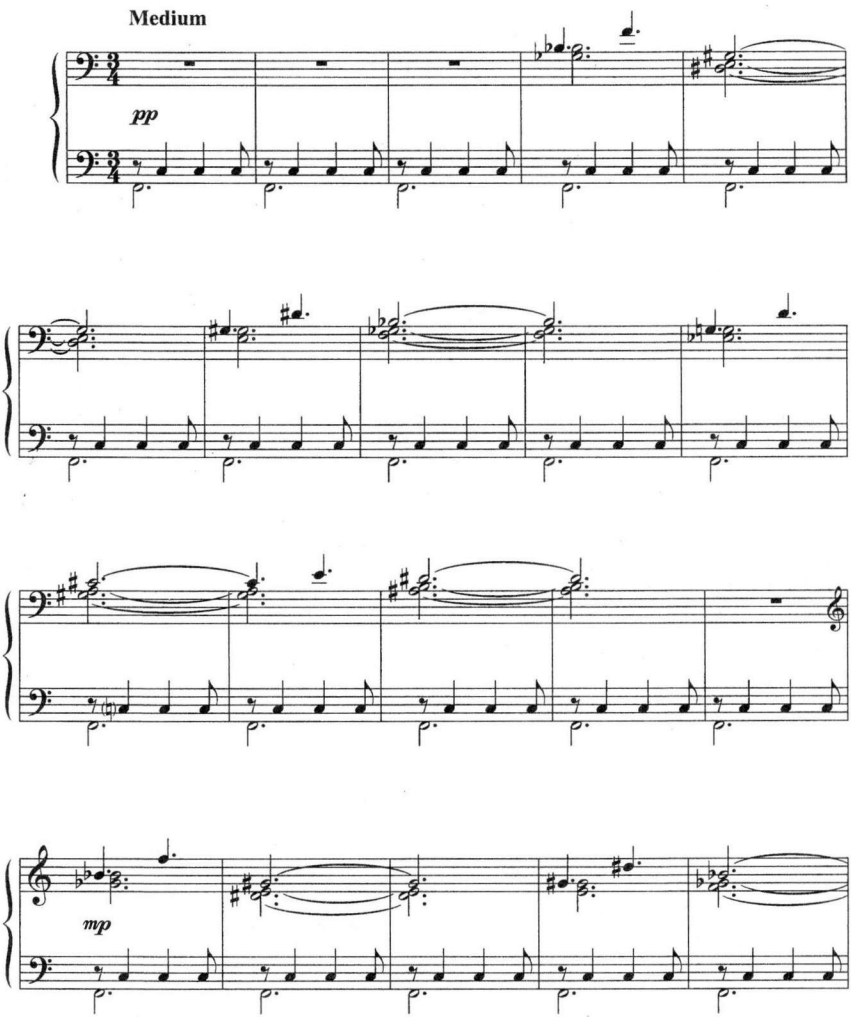

sub. f

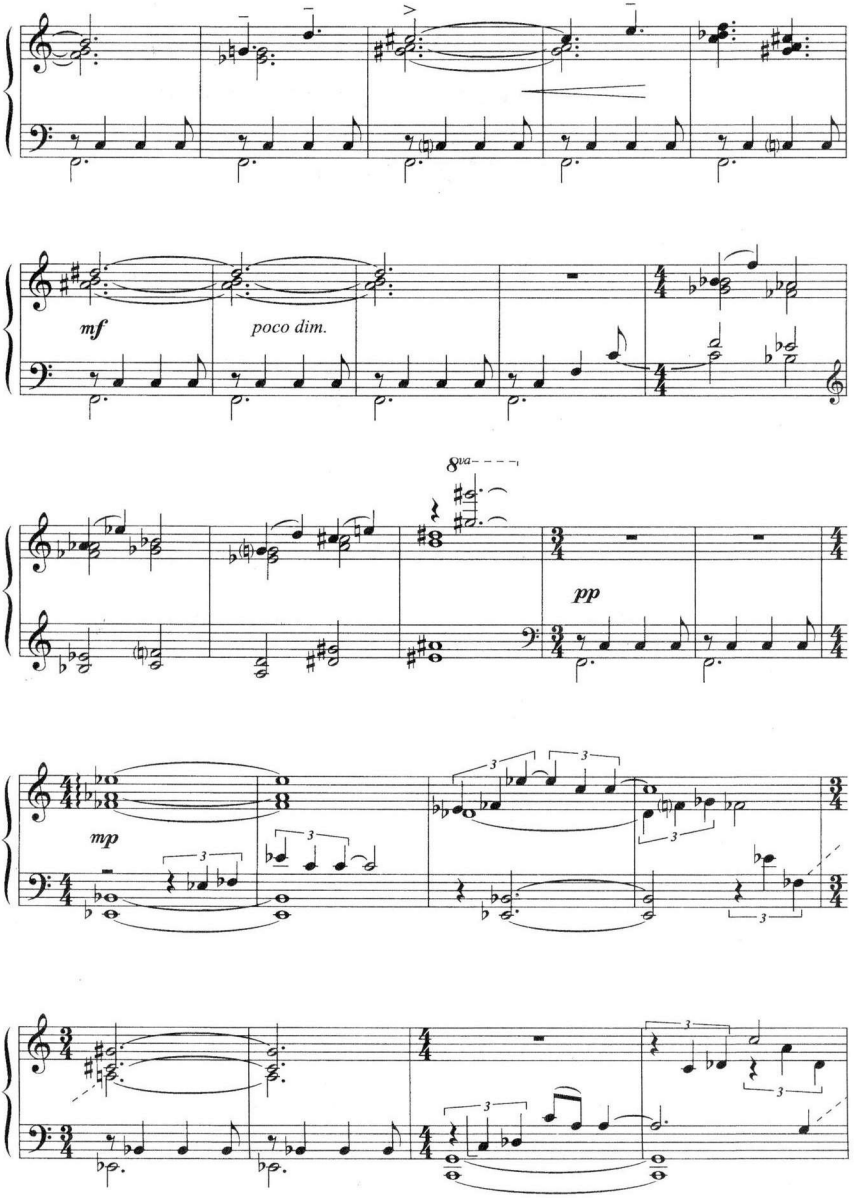

8va
8vb

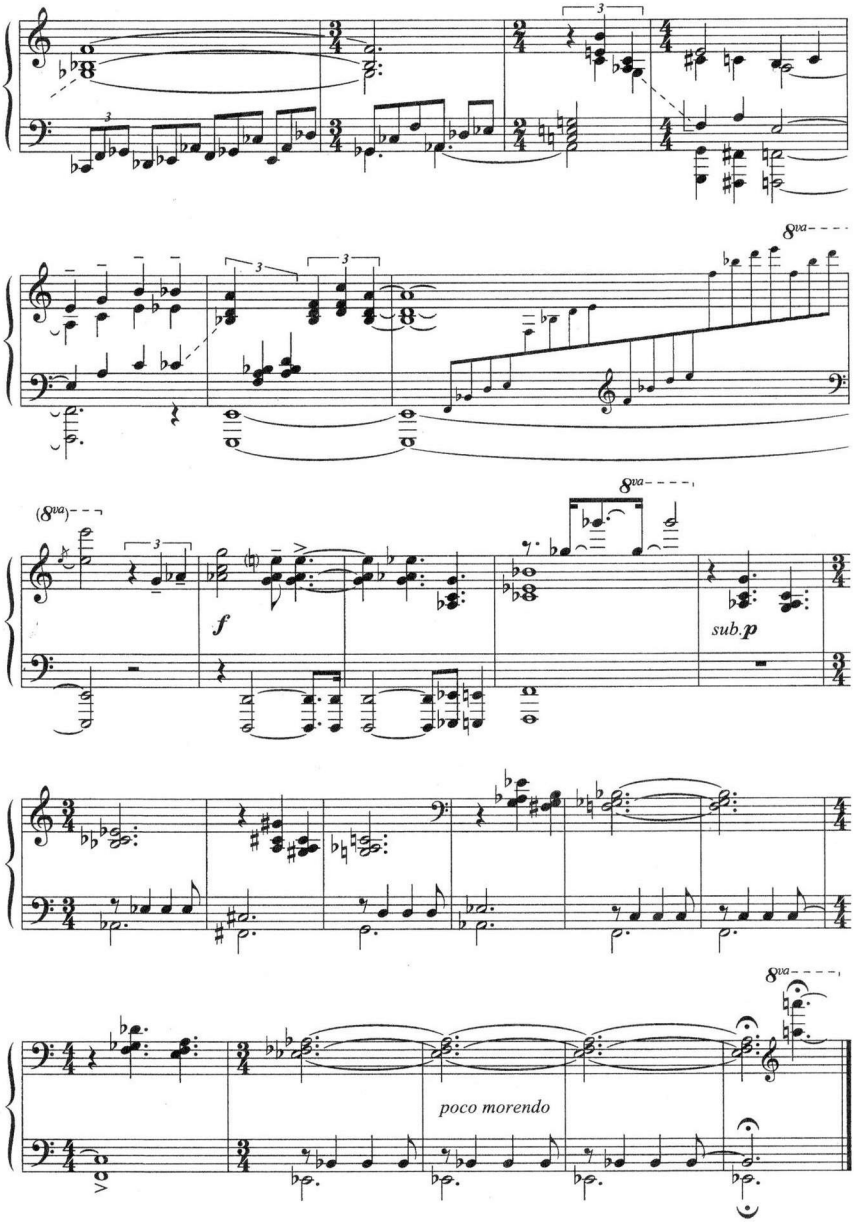
ЭПИЗОДЫ

Джазовая сюита для фортепиано

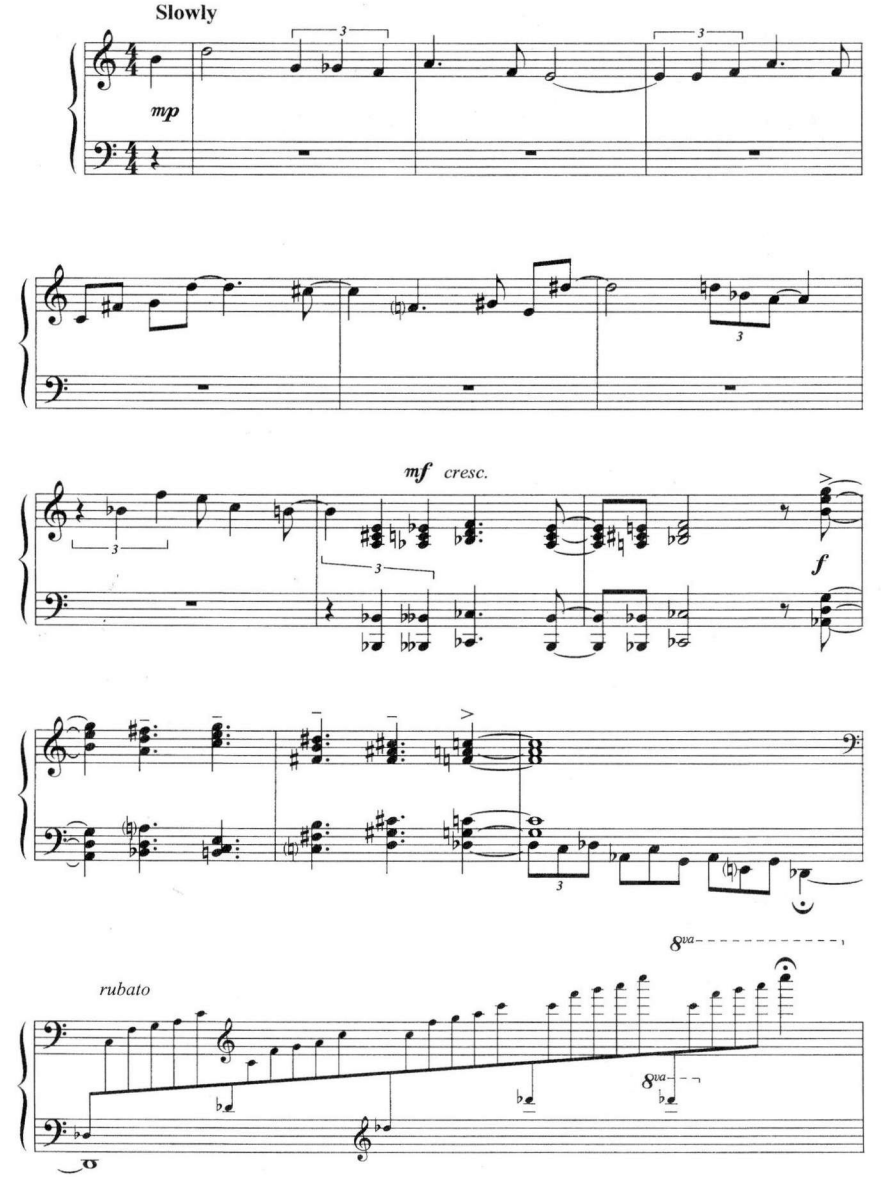
1. Прелюдия

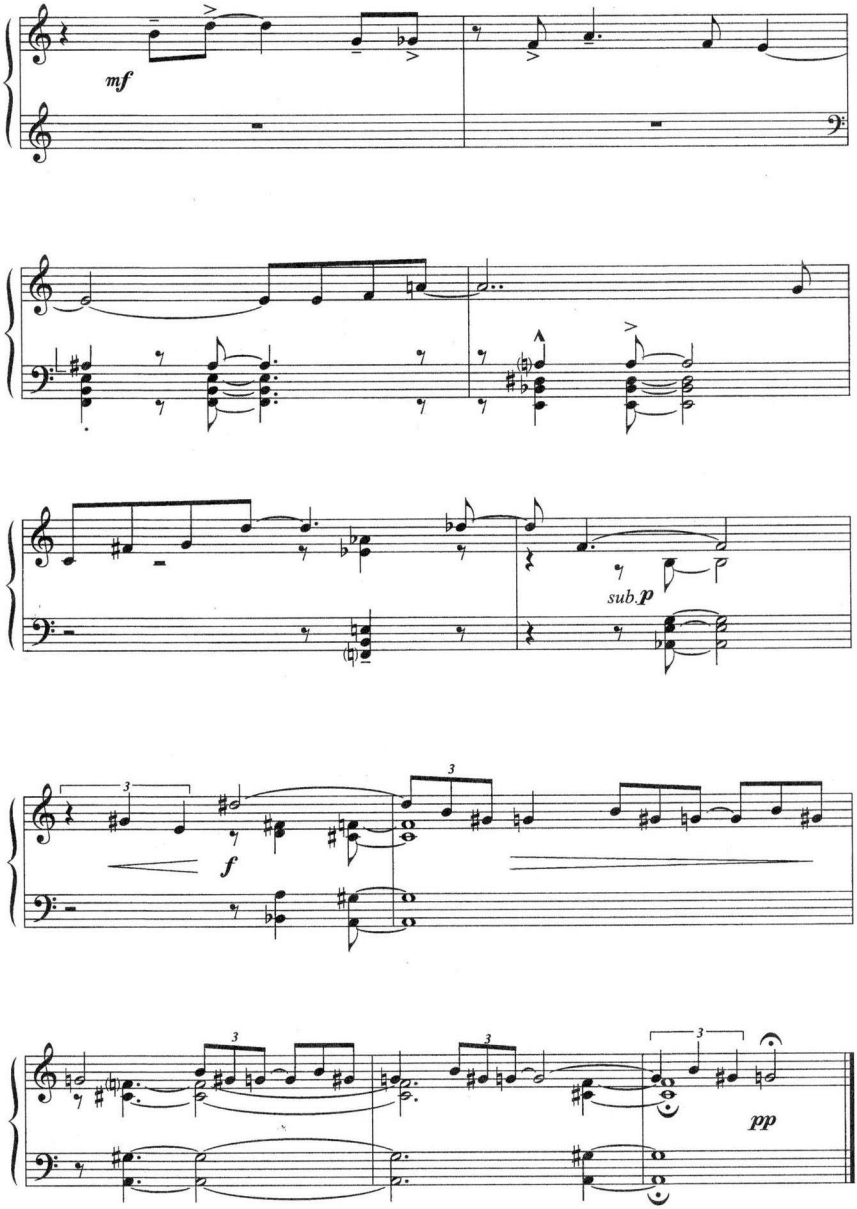



mf
poco dim.
8va
pp
mp

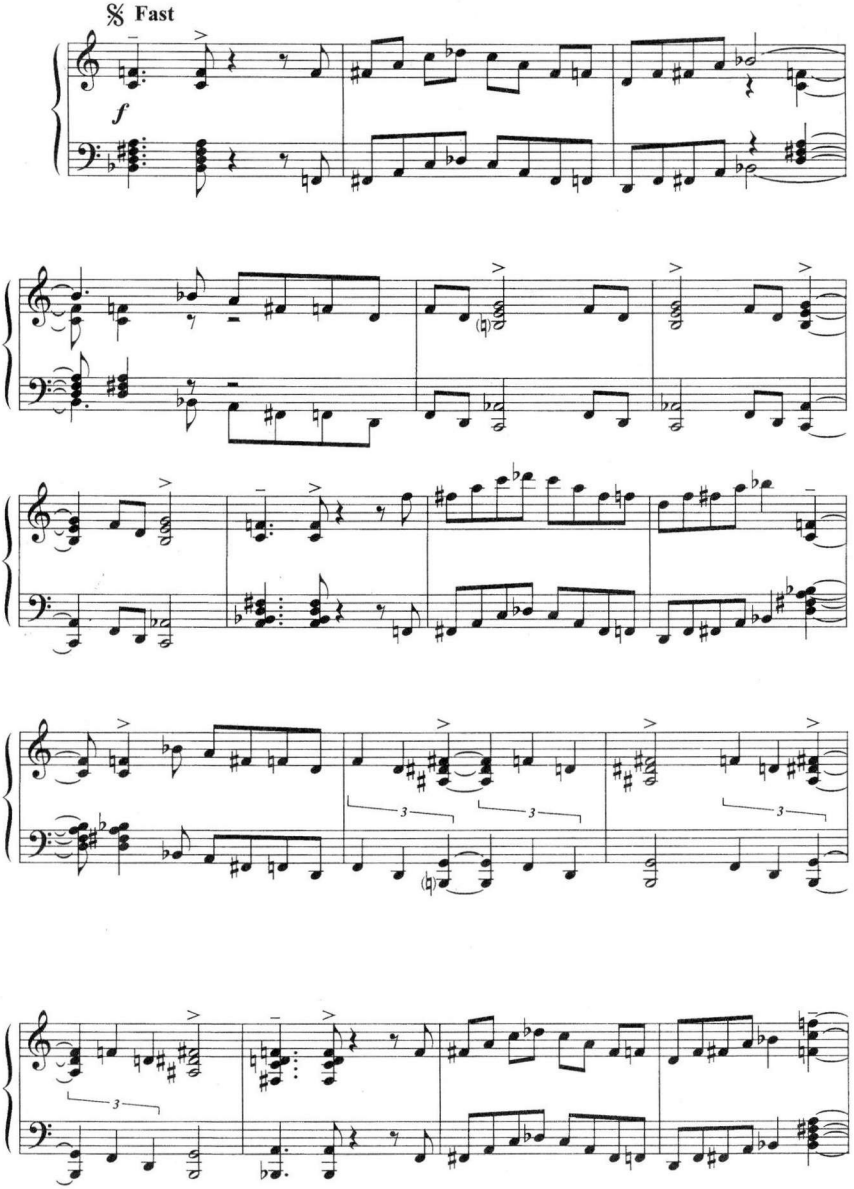

8va
(8va)
f
sub.p
poco morendo

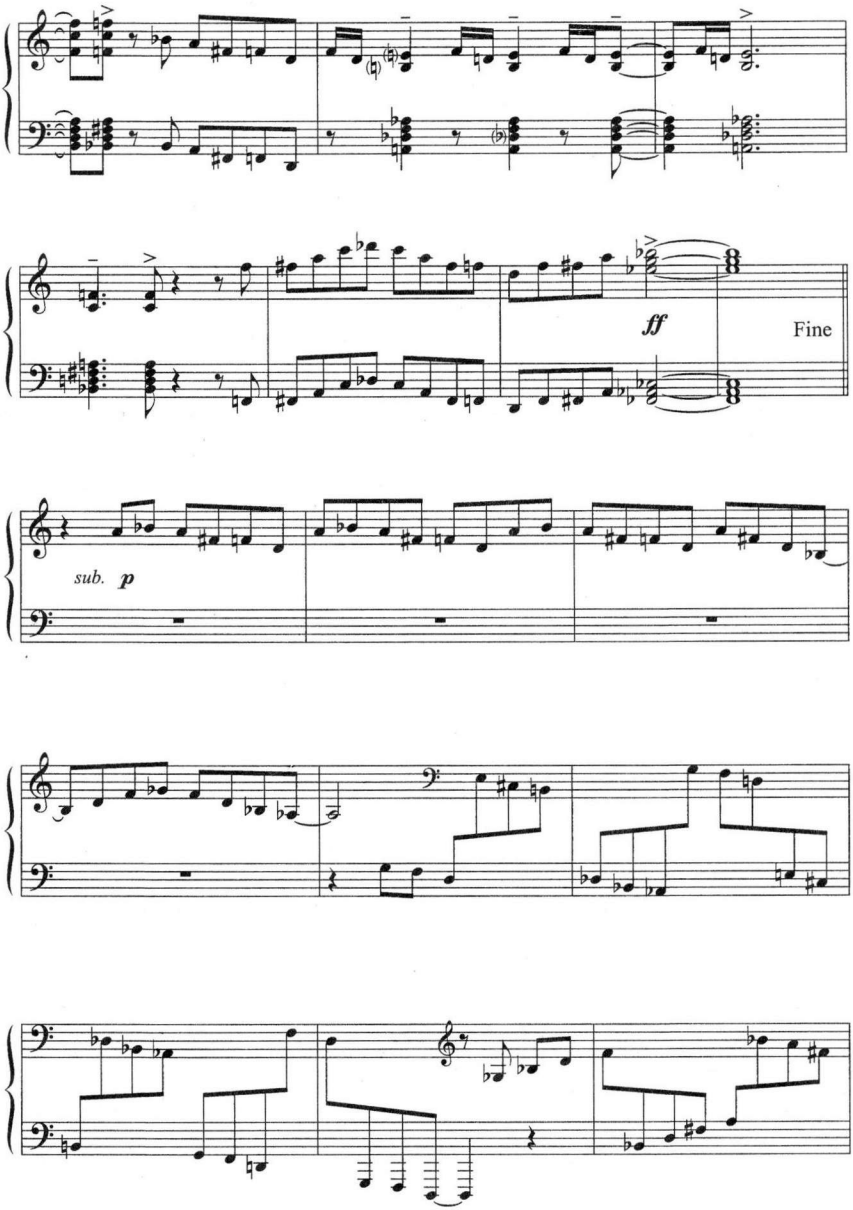
2. Монолог

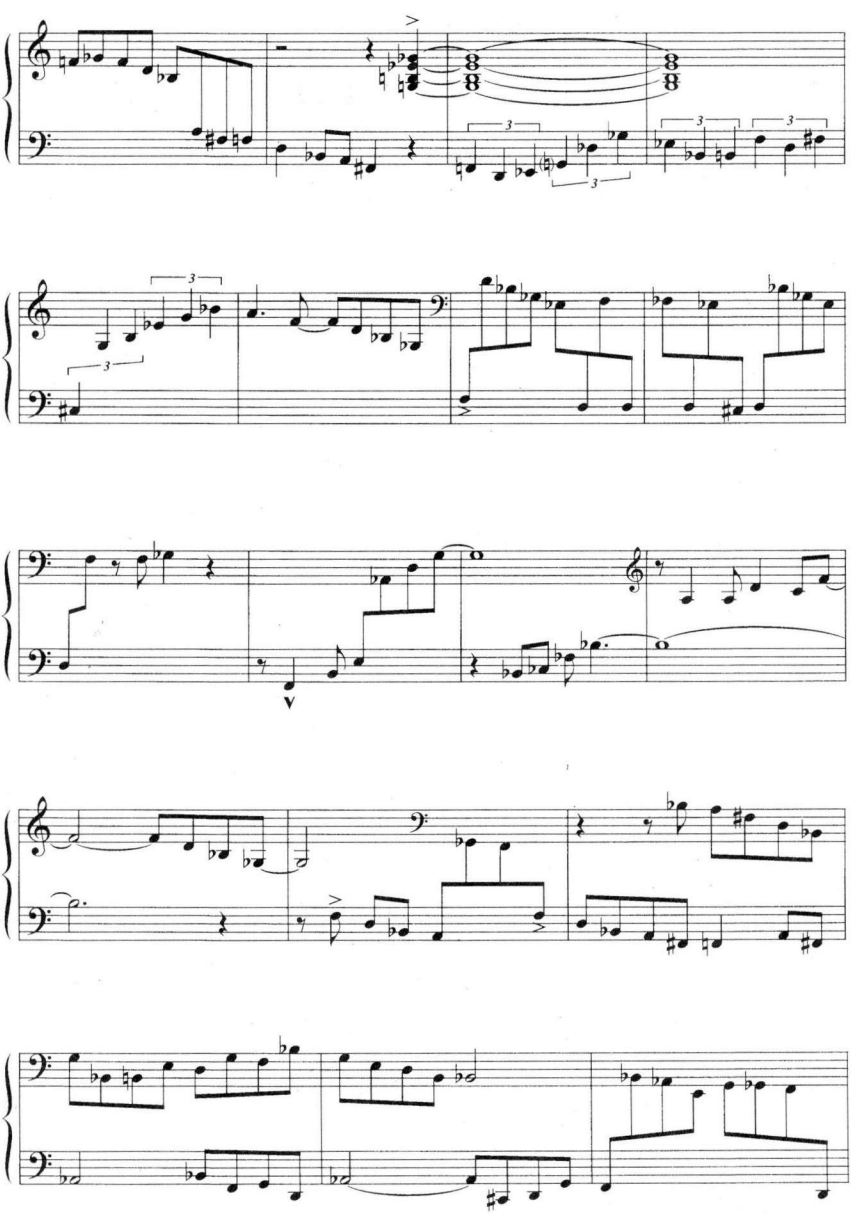


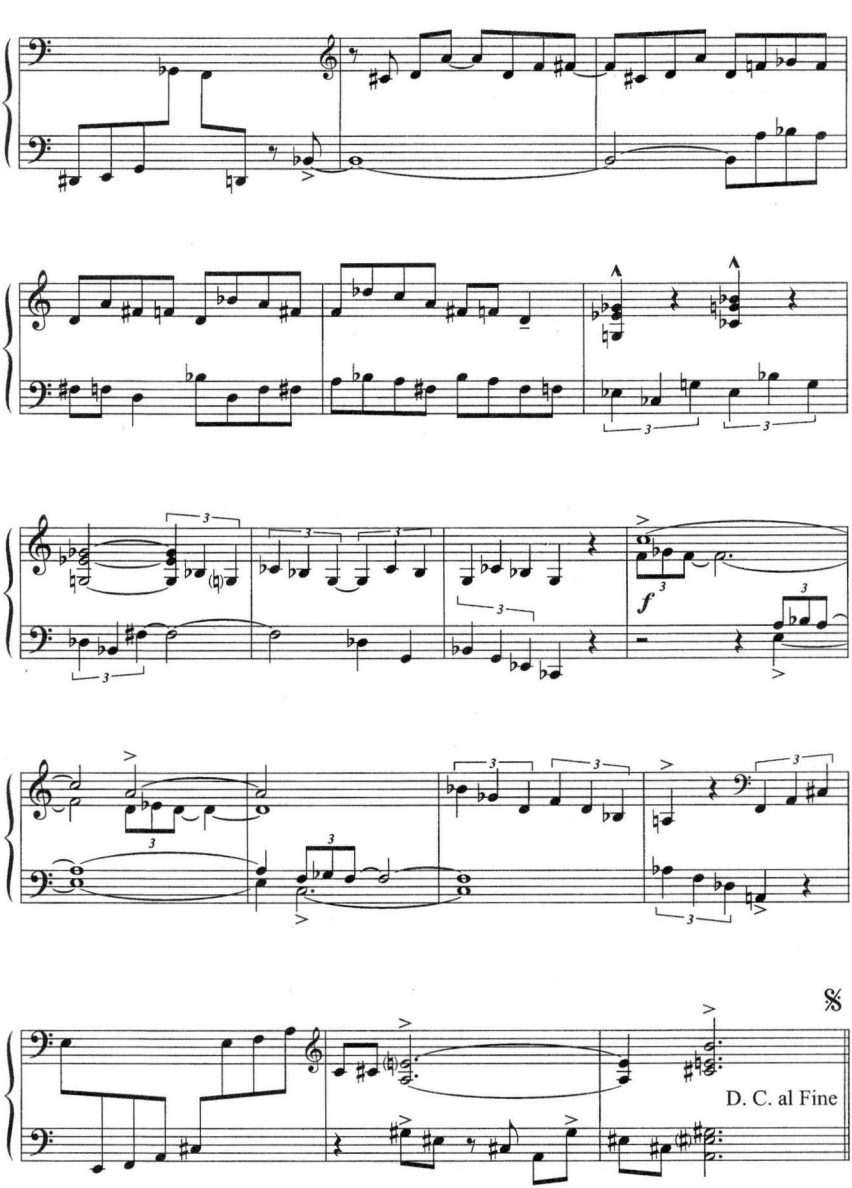

mf
sub.p
f
pp

3. Музыкальный момент

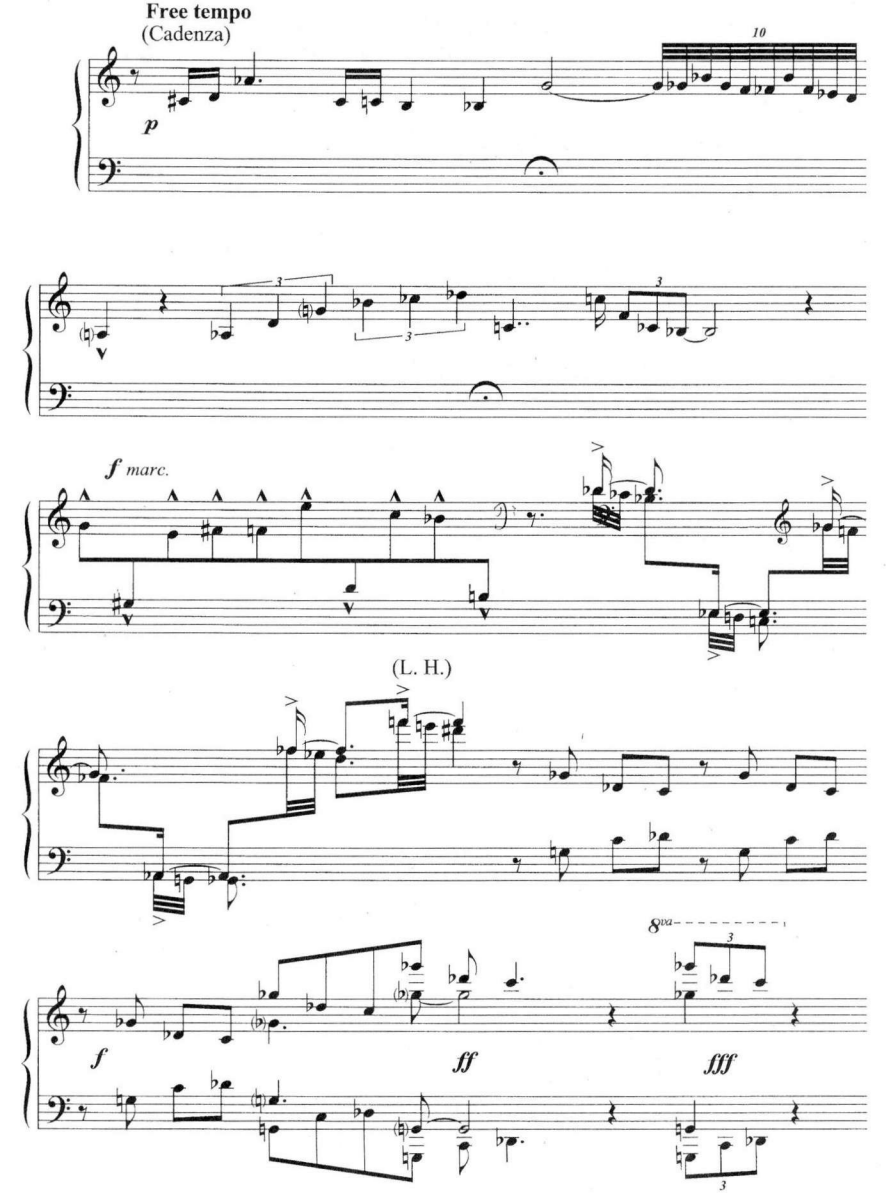


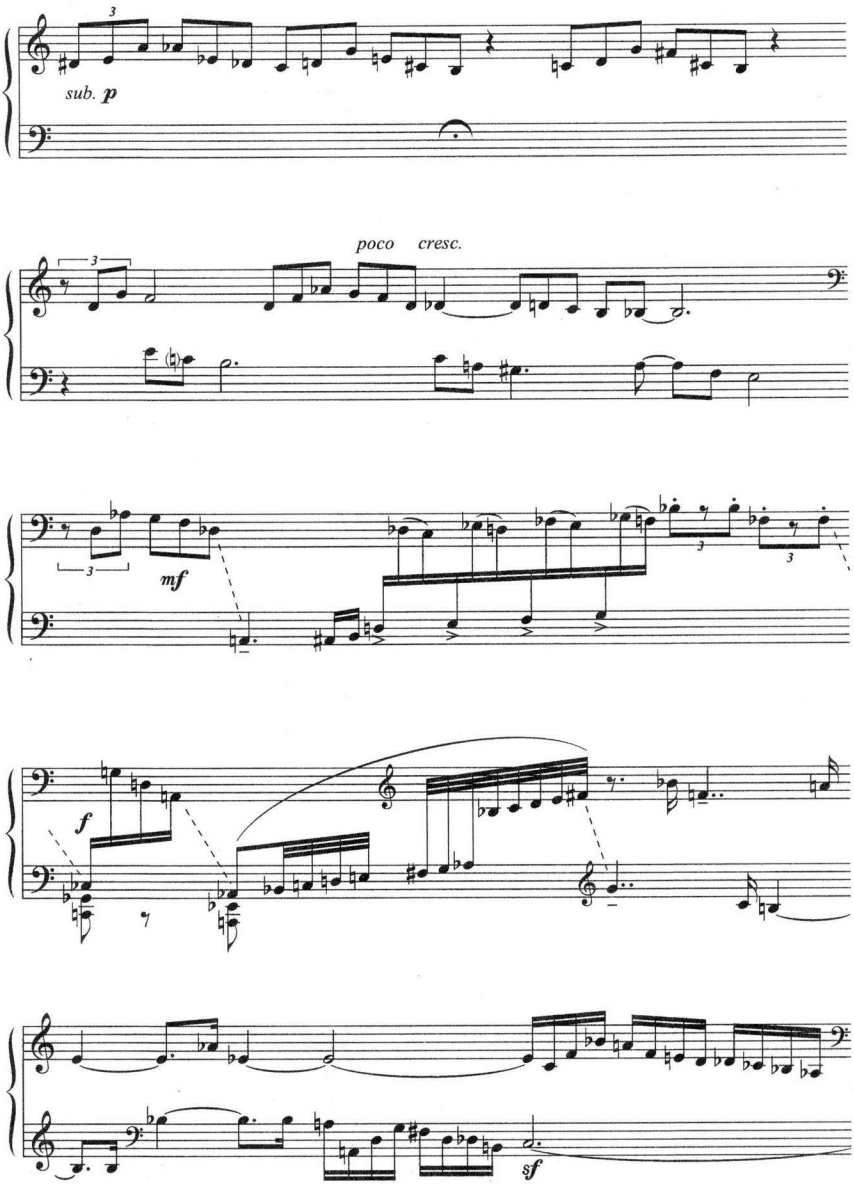

ff
Fine
sub. p

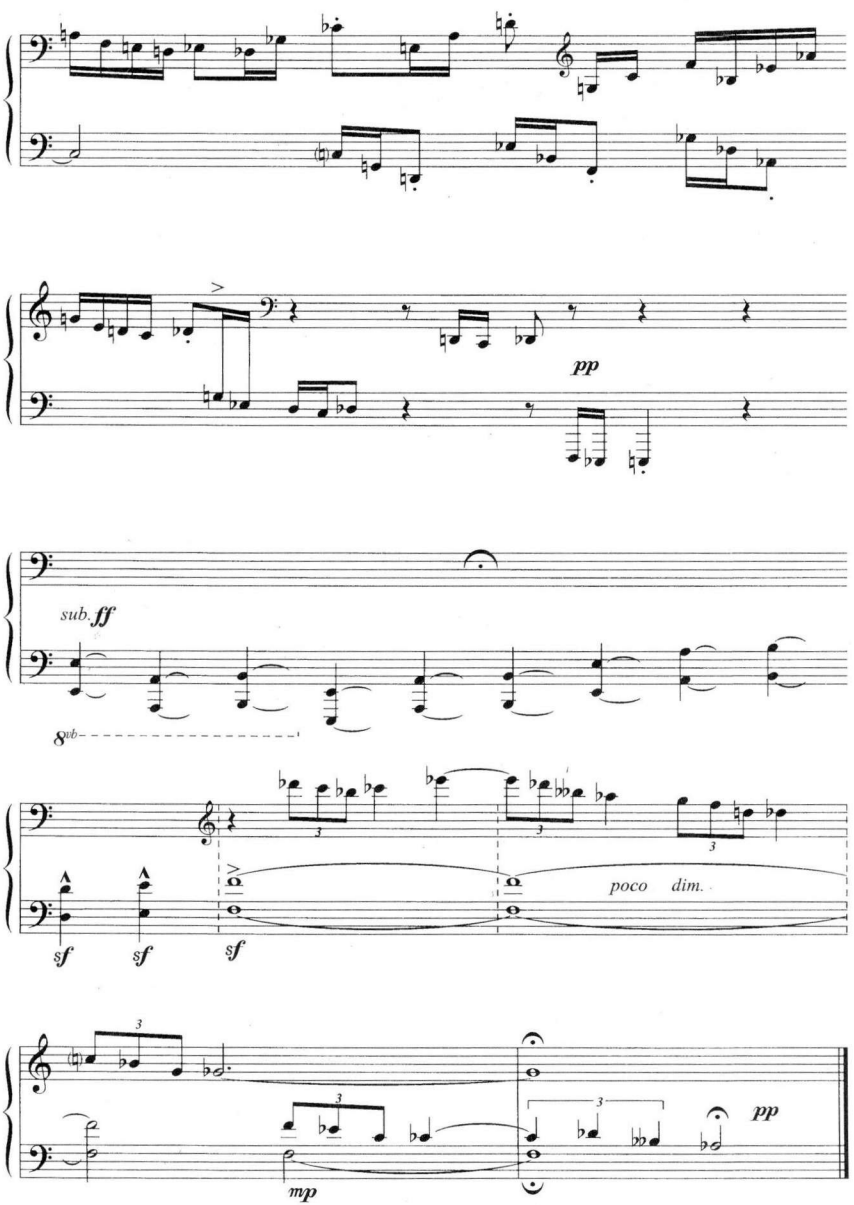



f
D. C. al Fine

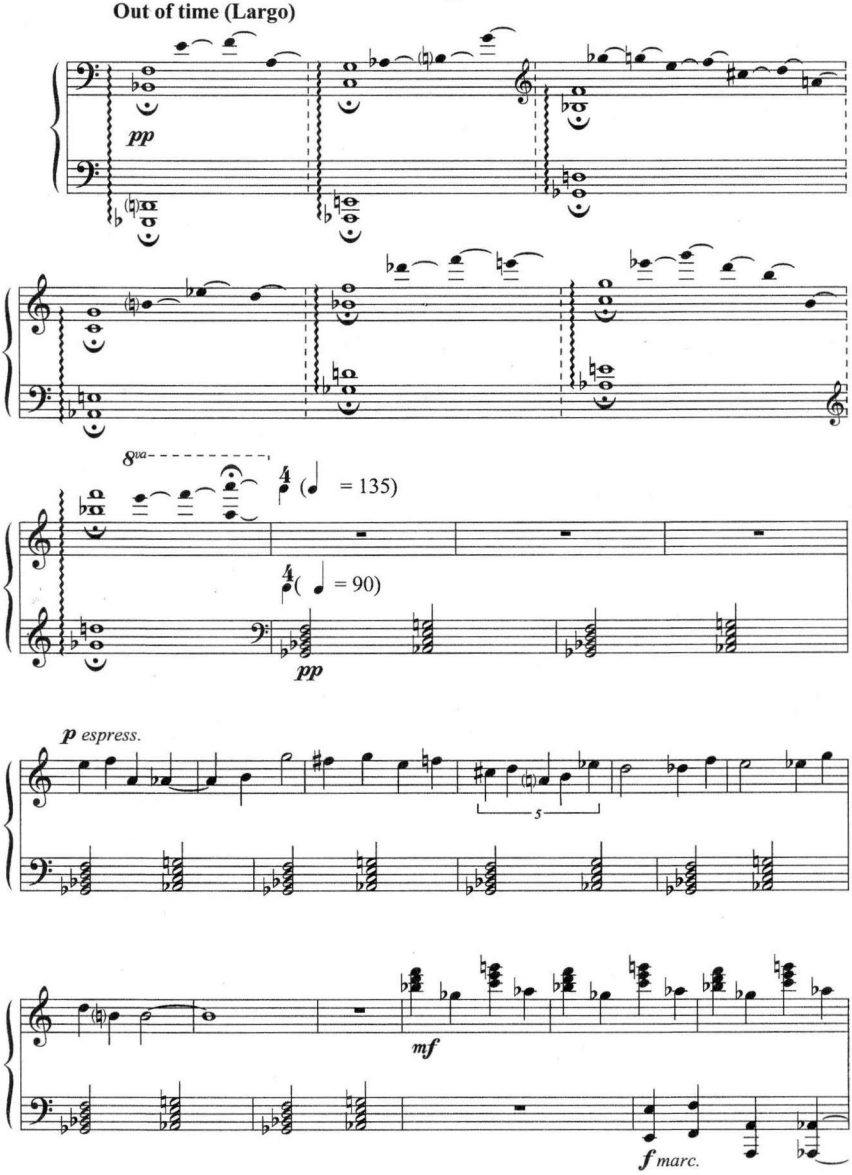
4. Размышление

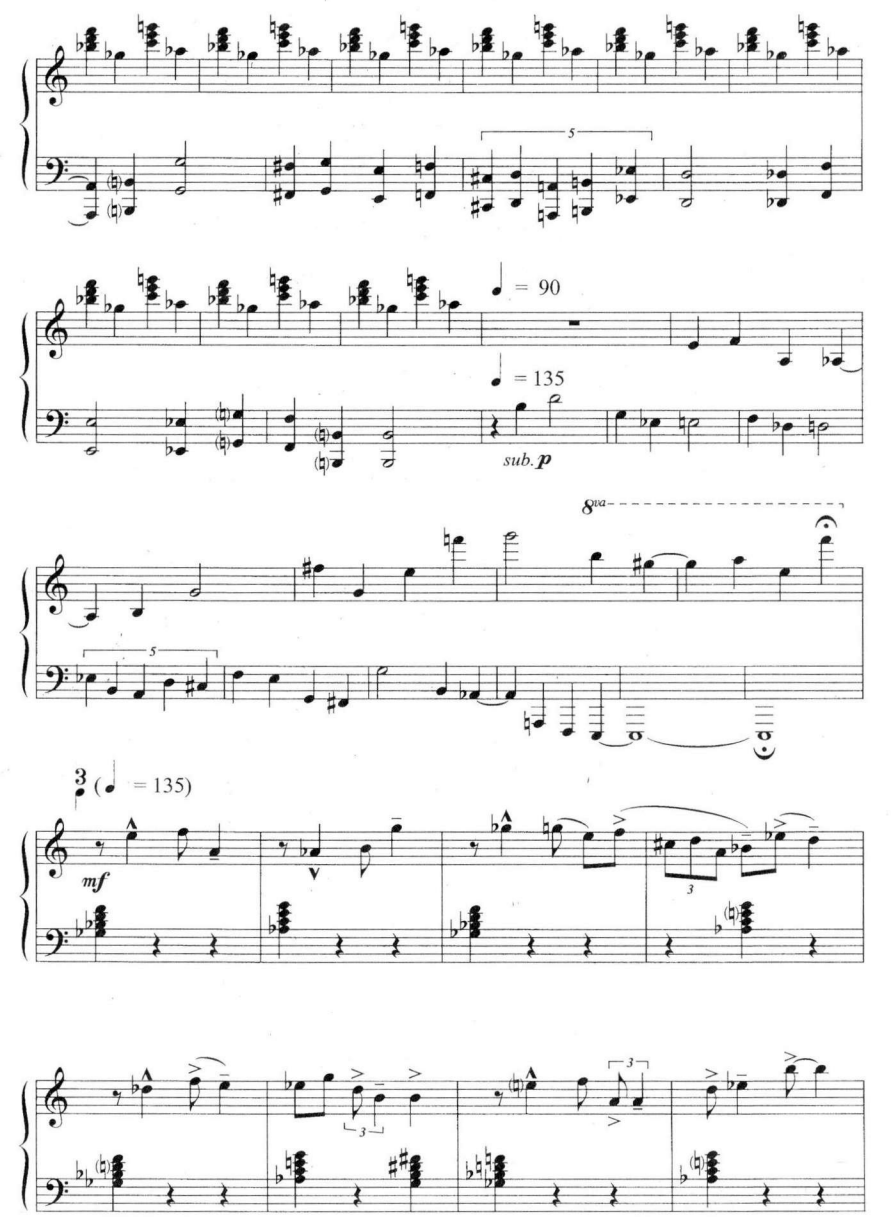


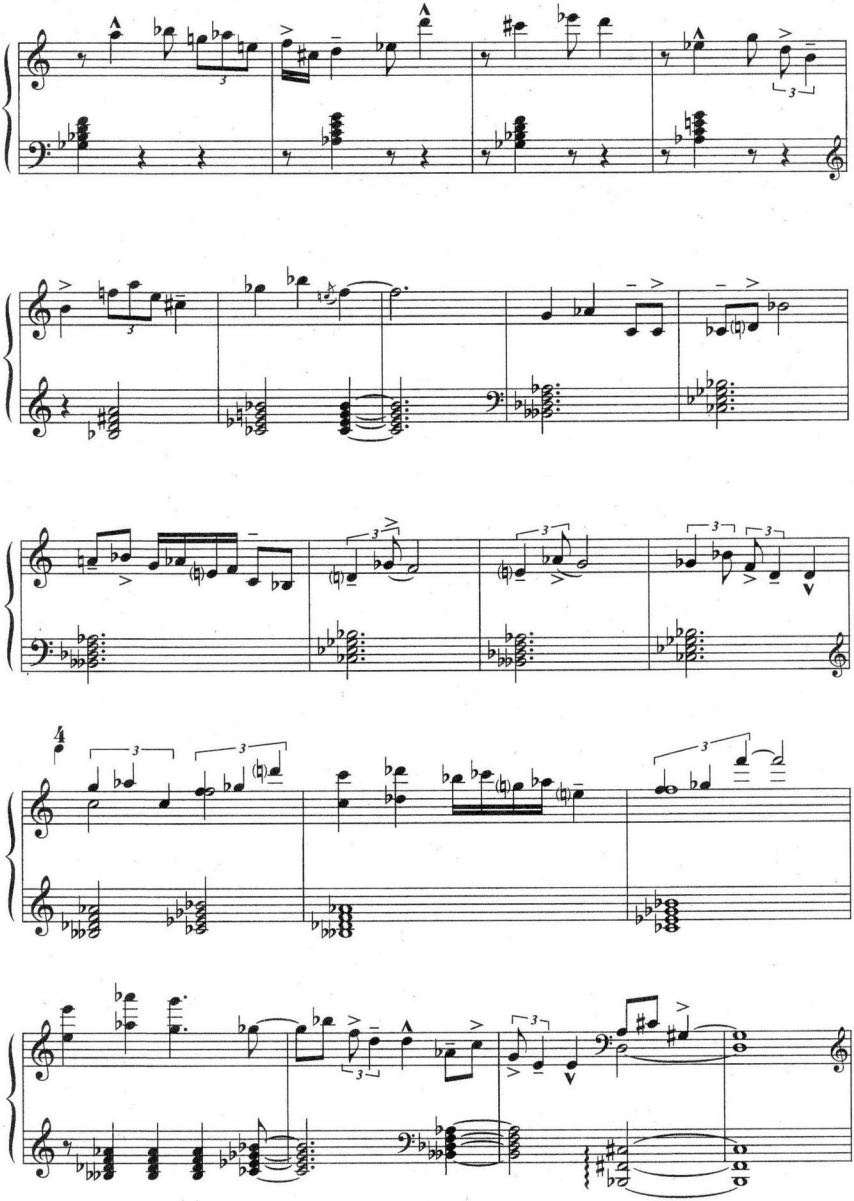

sub. p
poco cresc.
mf
f
sf

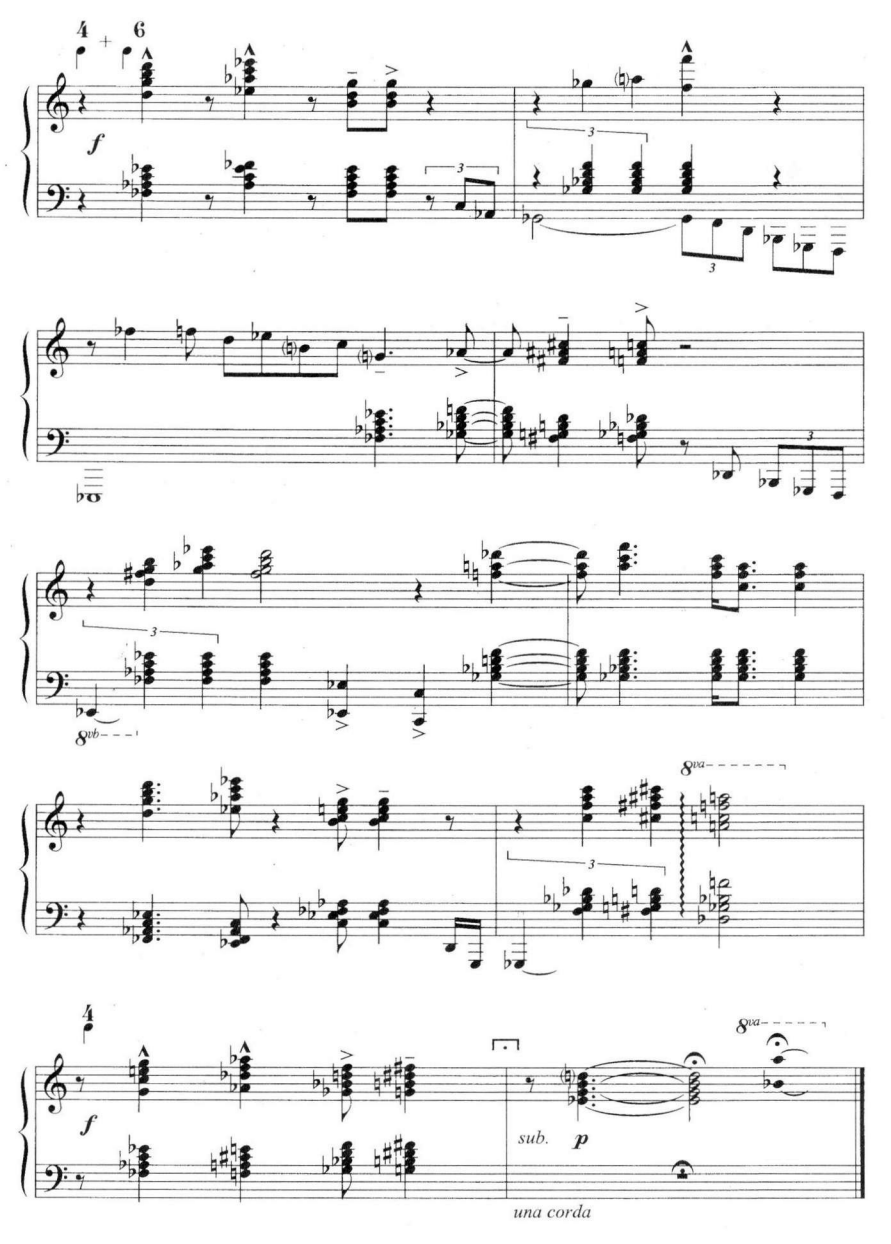

pp
sub. ff
8vb
poco dim.
sf
sf
sf
mp
pp

5. Хорал

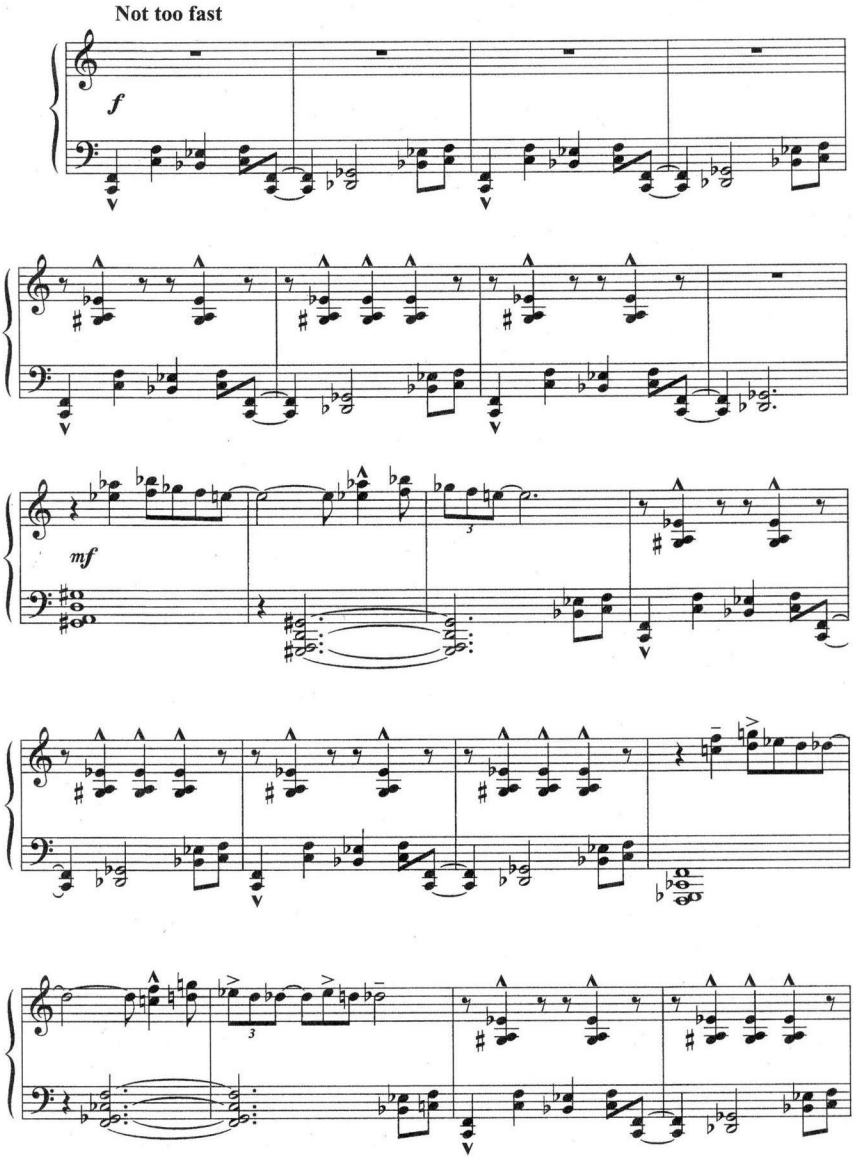


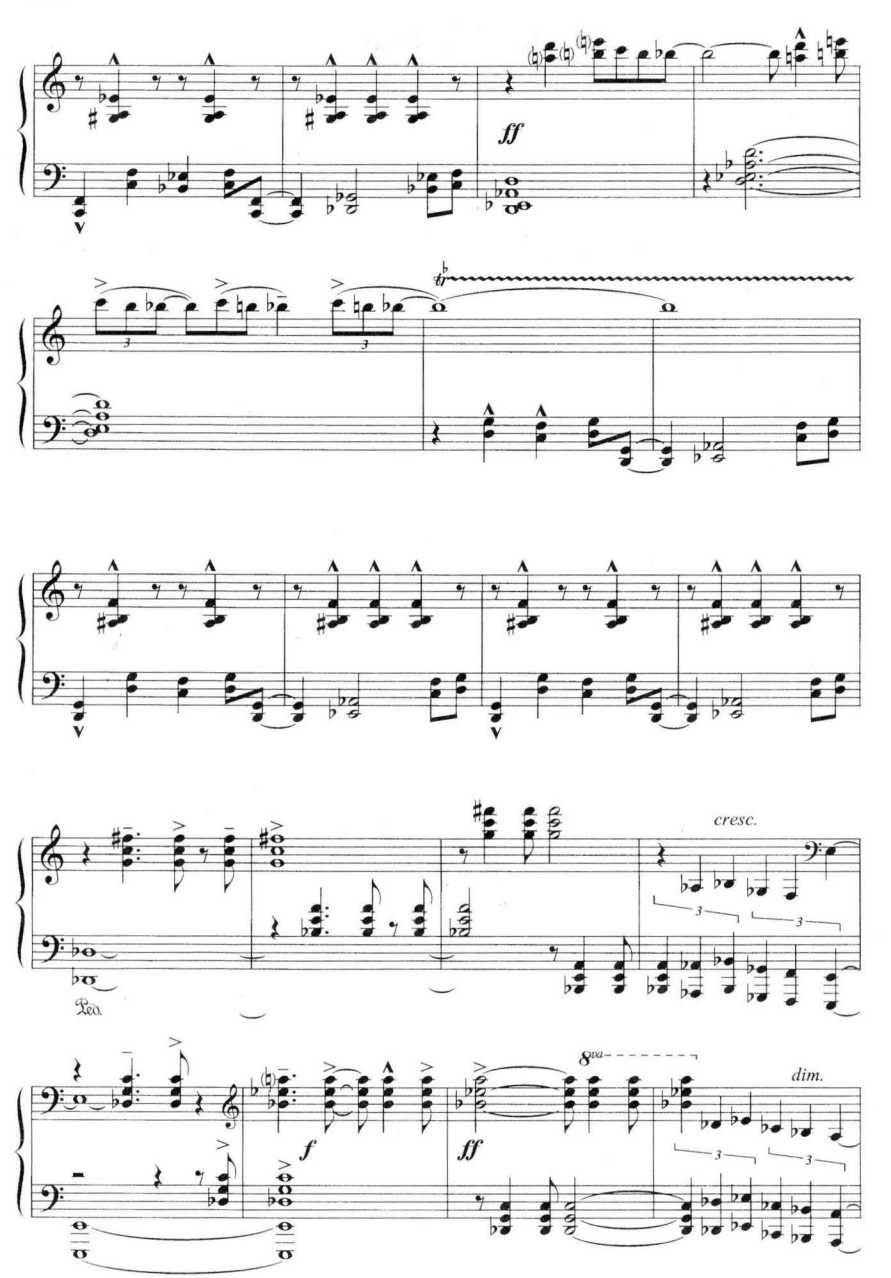

5
♩ = 90
♩ = 135
sub. p
8va
5
3 (♩ = 135)
mf
3
3
3

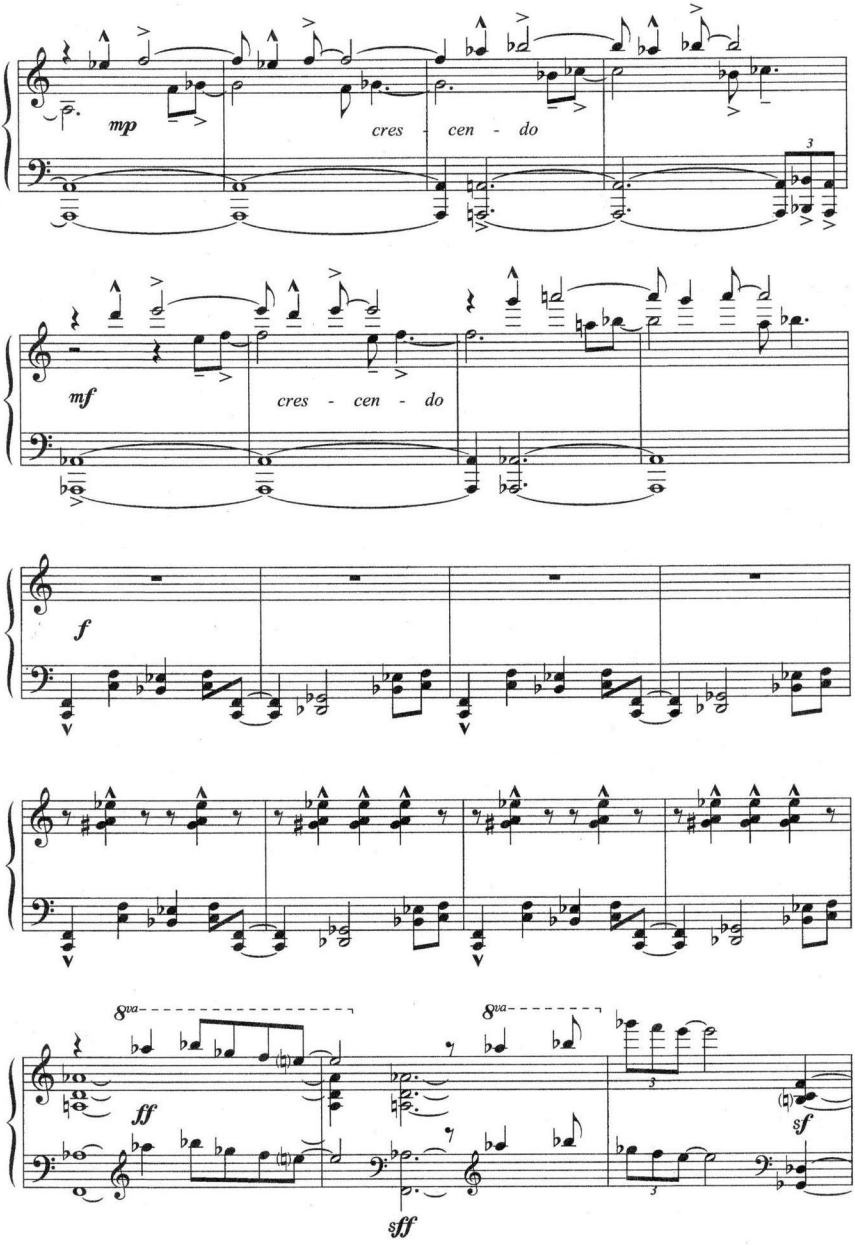


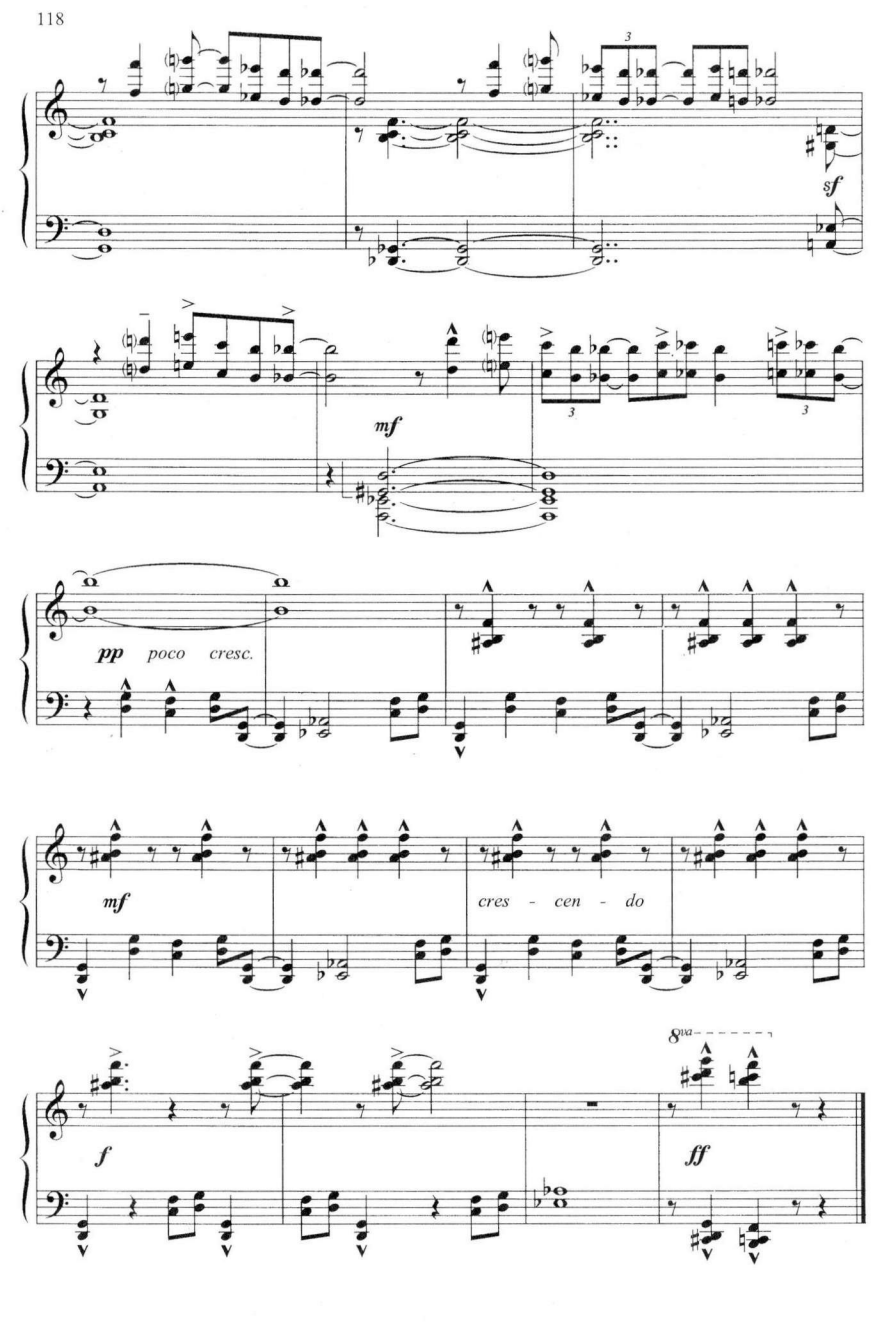

4 + 6
f
3
8va
8va
4
f
sub. p
una corda

6. Танец



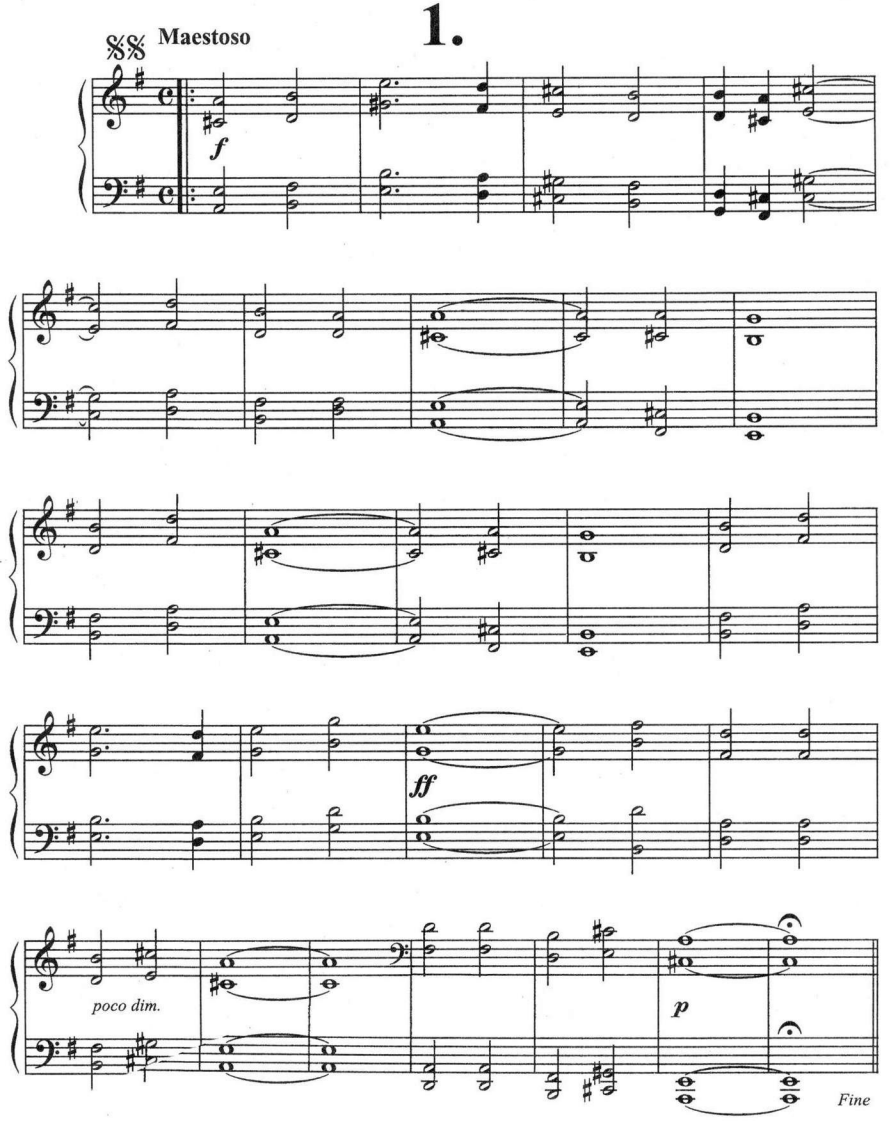

ff
cresc.
Ped.
8va
f
ff
dim.

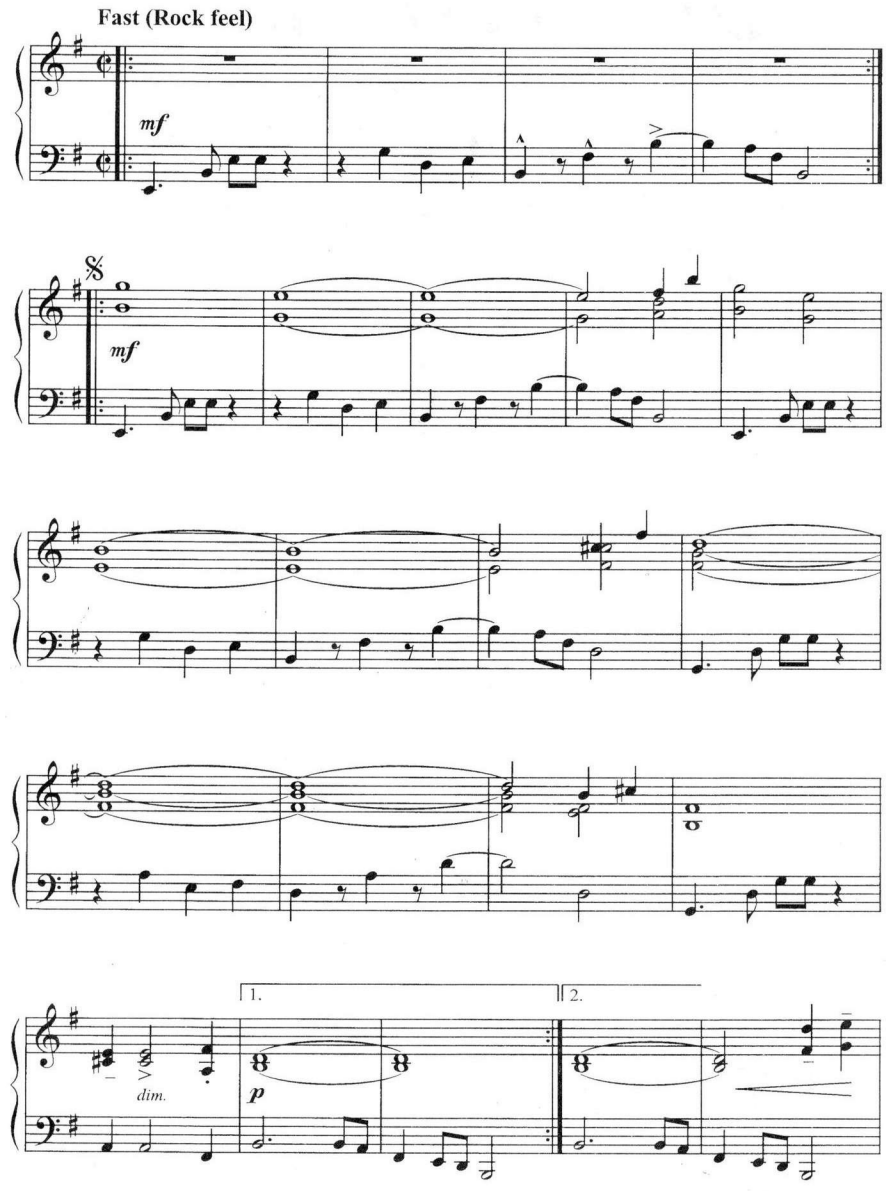

mp
cres - cen - do
mf
cres - cen - do
f
8va
ff
8va
sf
sff

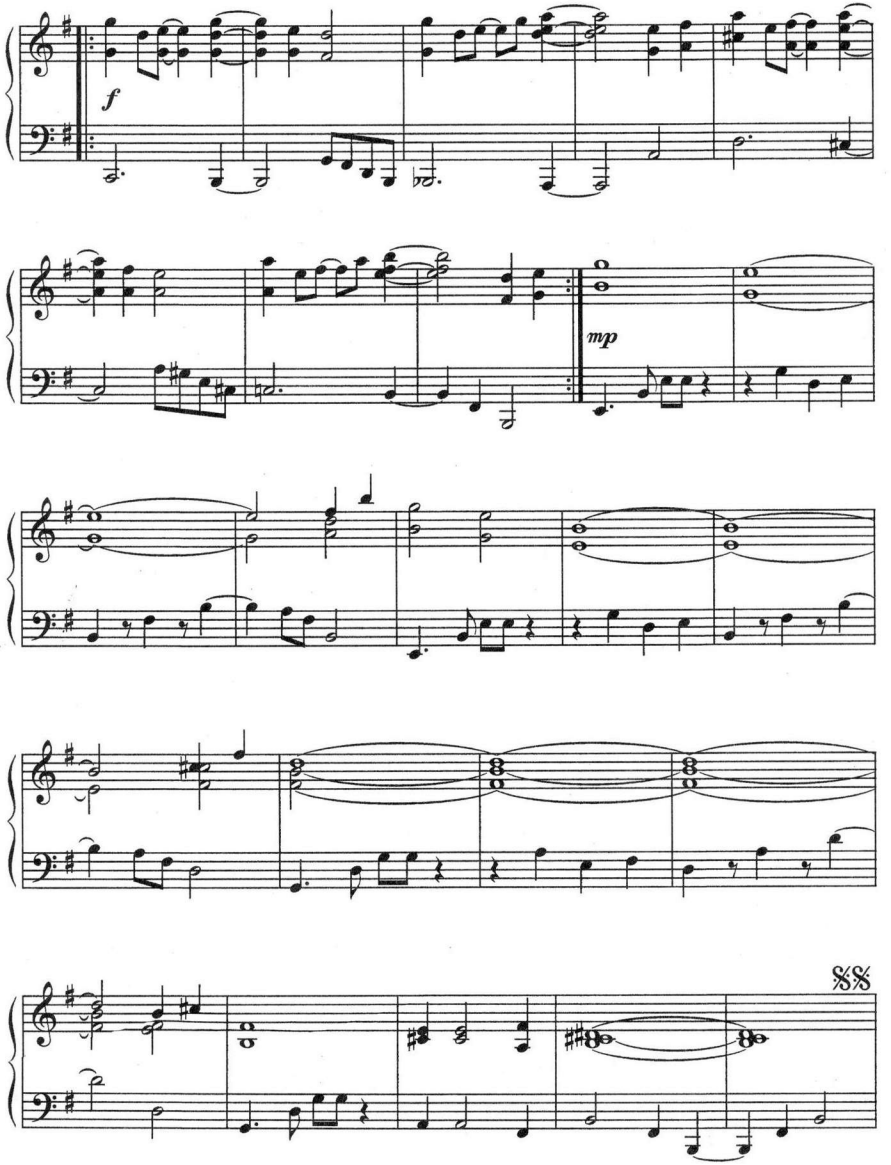

3
sf
mf
3
3
pp poco cresc.
mf
cres - cen - do
8va
f
ff

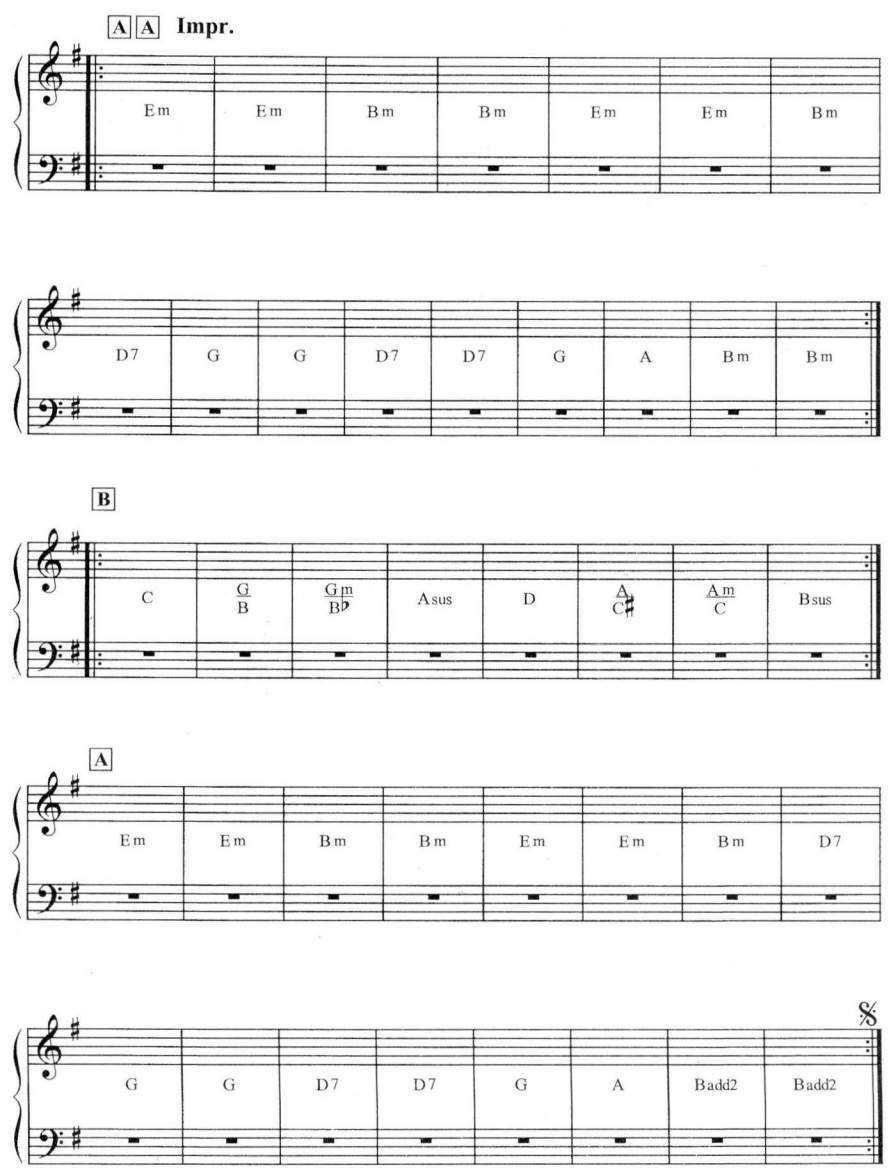
БОЛЬШАЯ СЮИТА

на темы К. Дебюсси

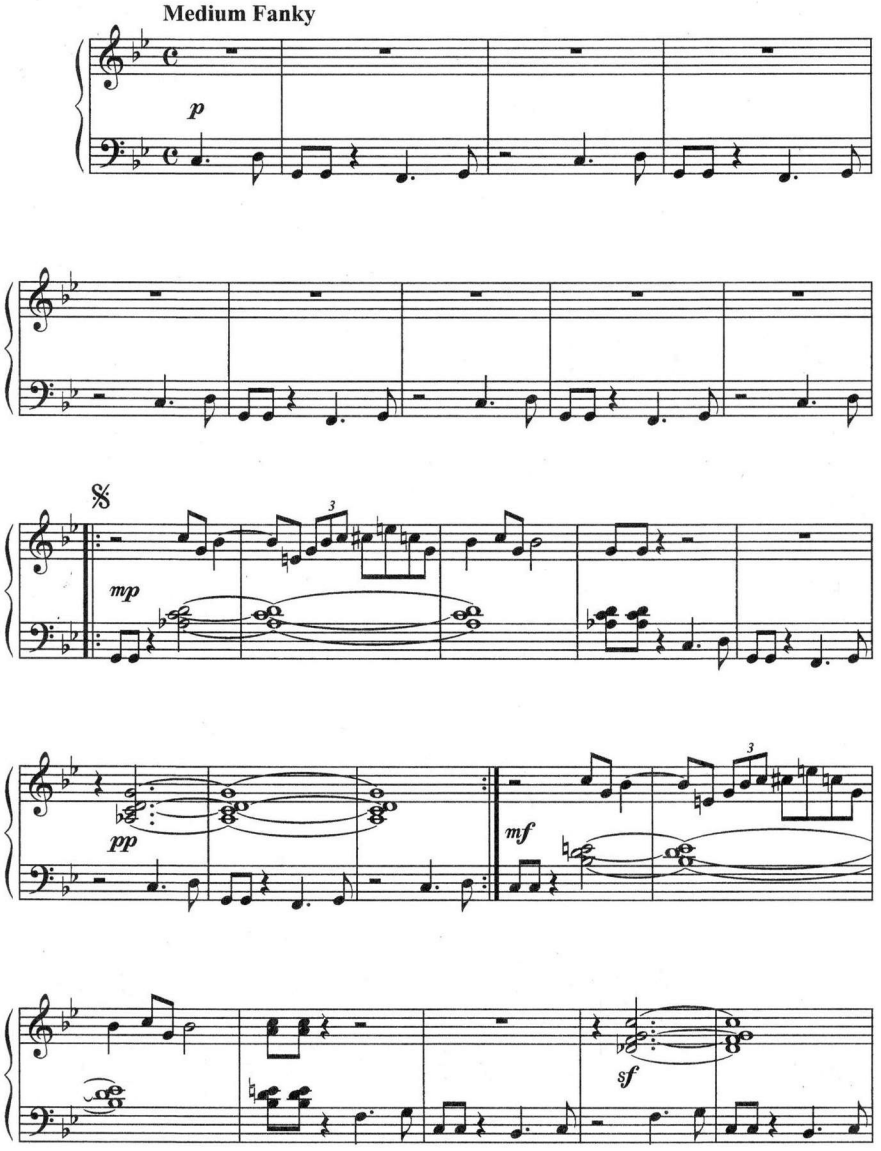


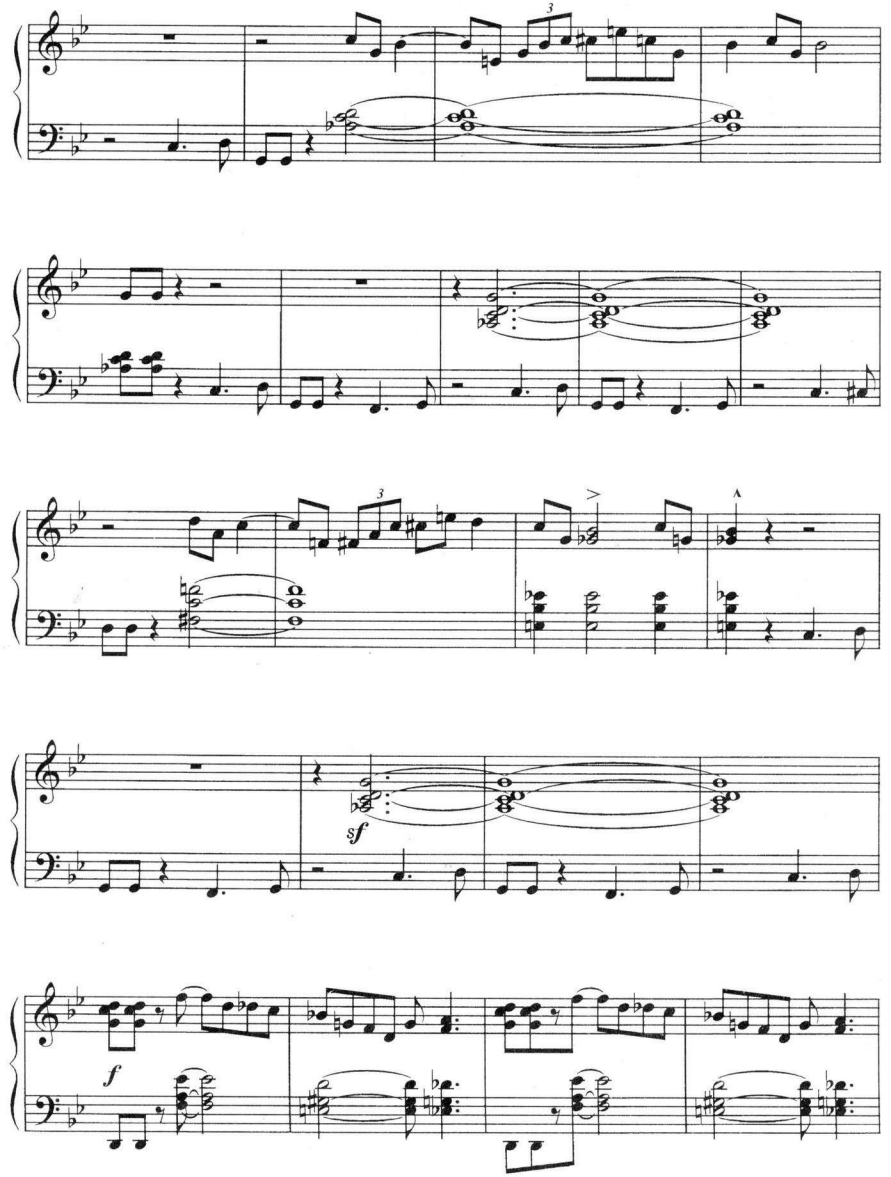

Fast (Rock feel)
mf
mf
dim.
p
1.
2.

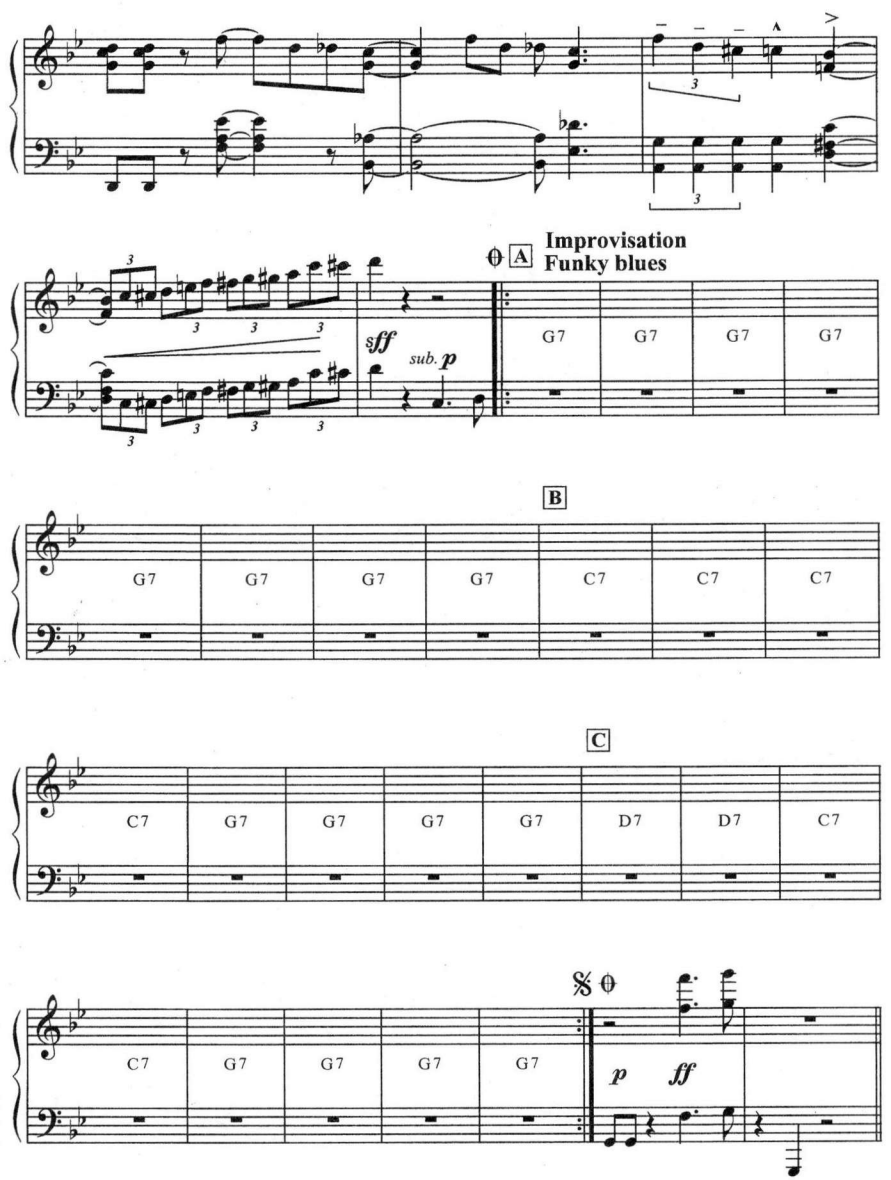

f
mp
%%

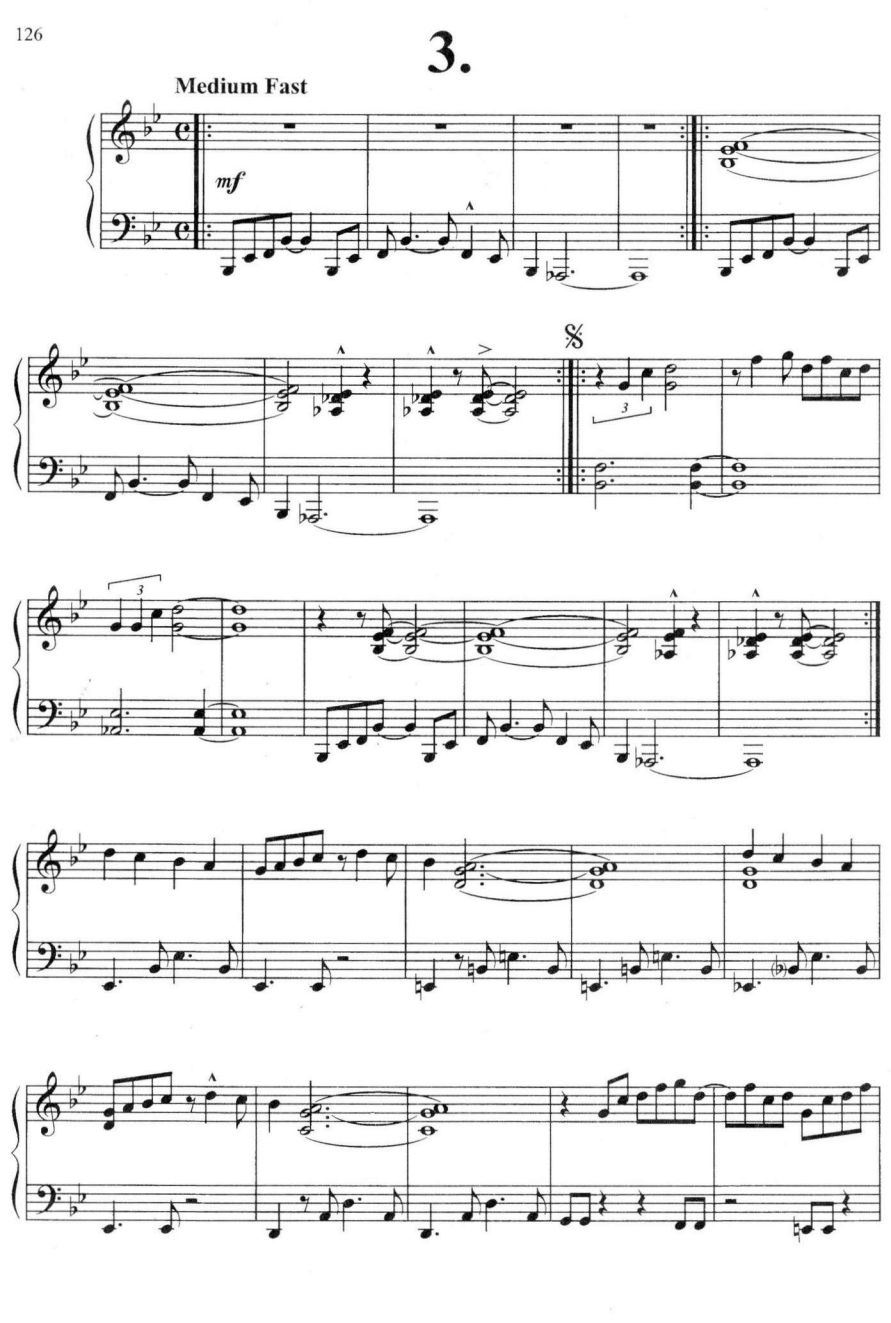

A A Impr.
Em Em Bm Bm Em Em Bm
D7 G G D7 D7 G A Bm Bm
B
C G/B Gm/B♭ Asus D A/C♯ Am/C Bsus
A
Em Em Bm Bm Em Em Bm D7
𝄋
G G D7 D7 G A Badd2 Badd2

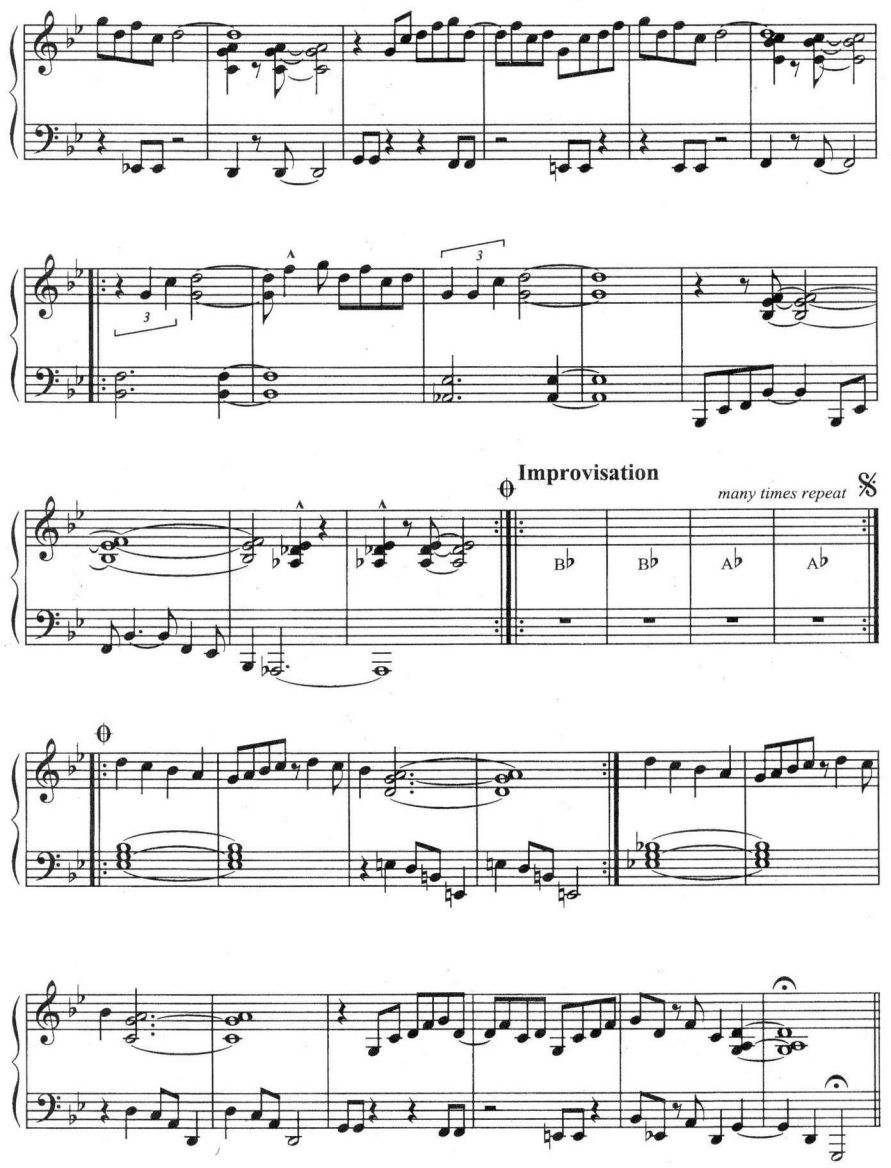
2.



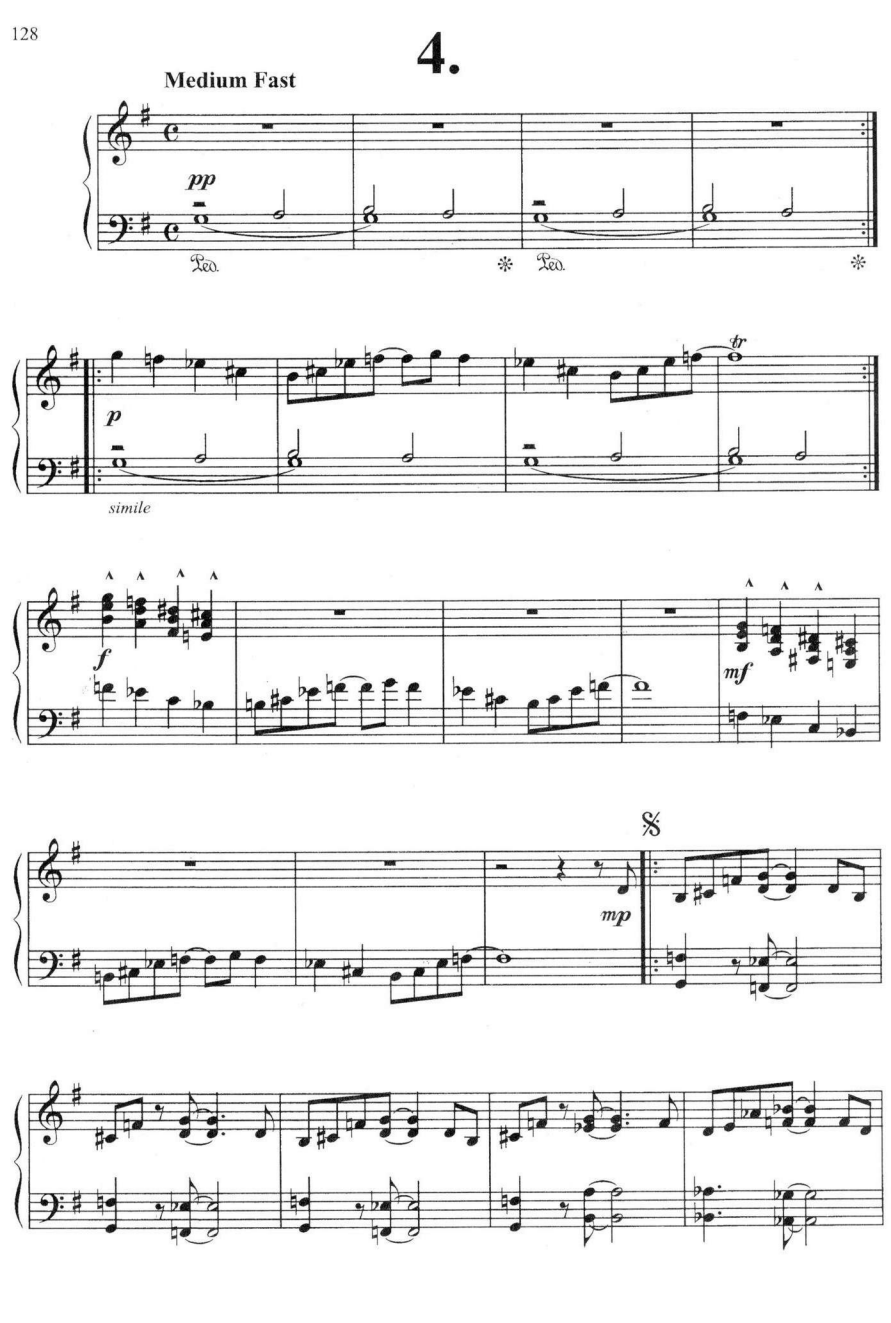

3
3
sf
f

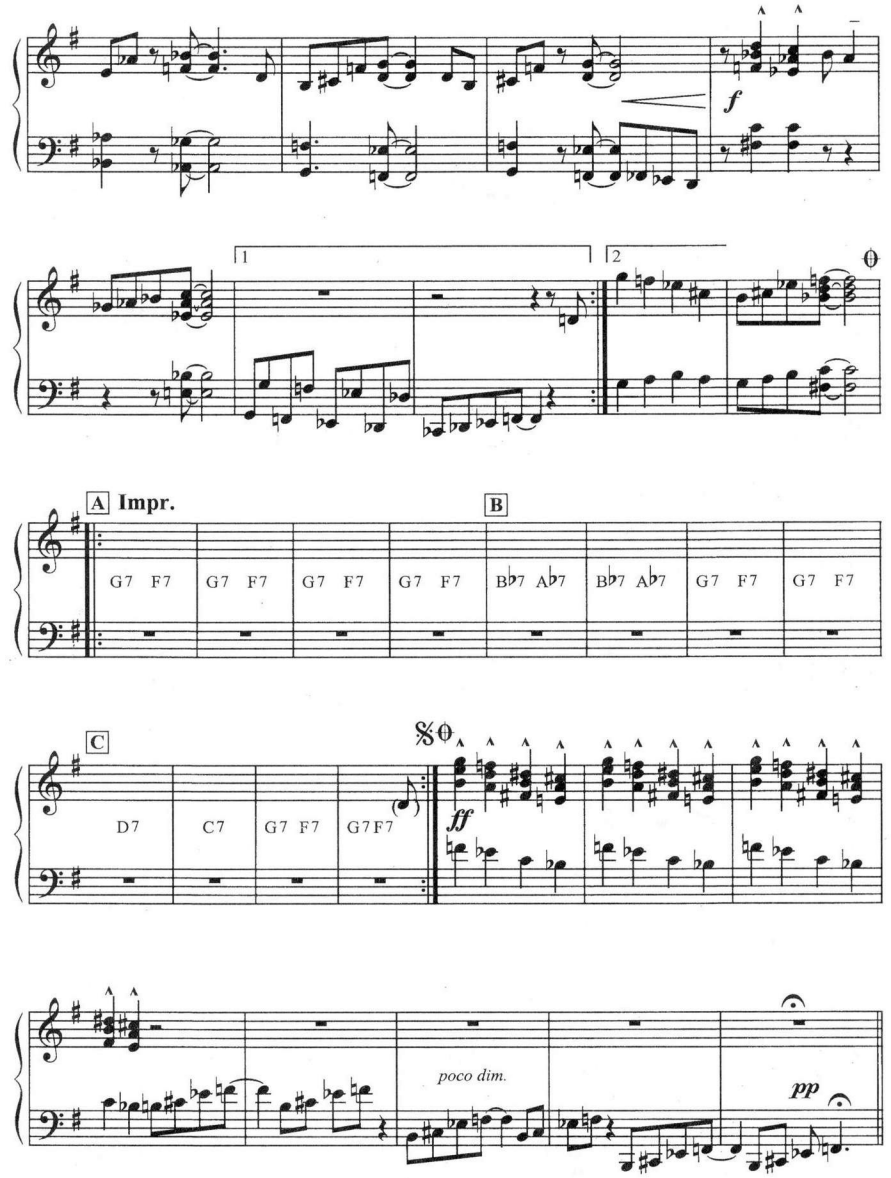

A
Improvisation
Funky blues
sff
sub. p
G7
G7
G7
G7
B
G7
G7
G7
G7
C7
C7
C7
C
C7
G7
G7
G7
G7
D7
D7
C7
C7
G7
G7
G7
G7
p
ff

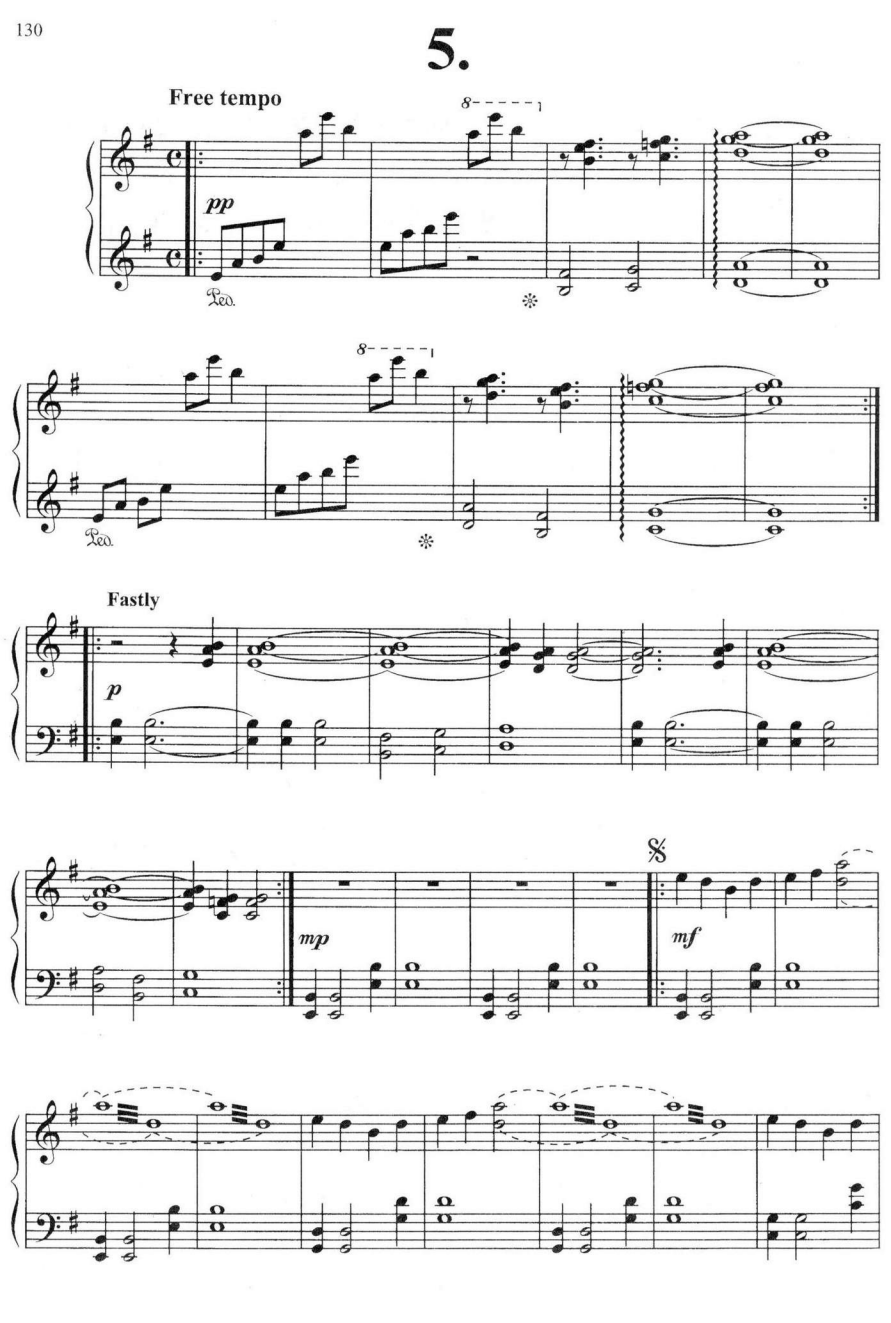

3.
Medium Fast
mf

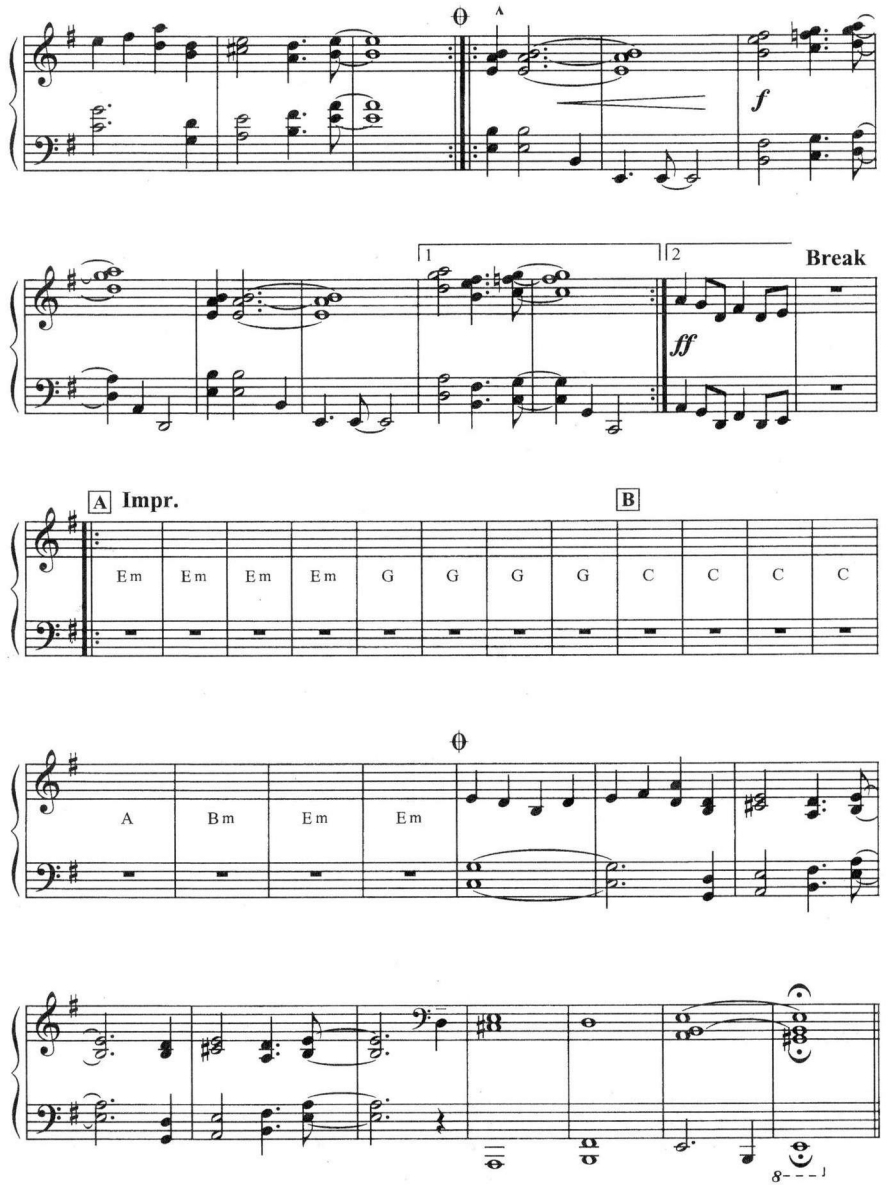

Improvisation
many times repeat
B♭
B♭
A♭
A♭

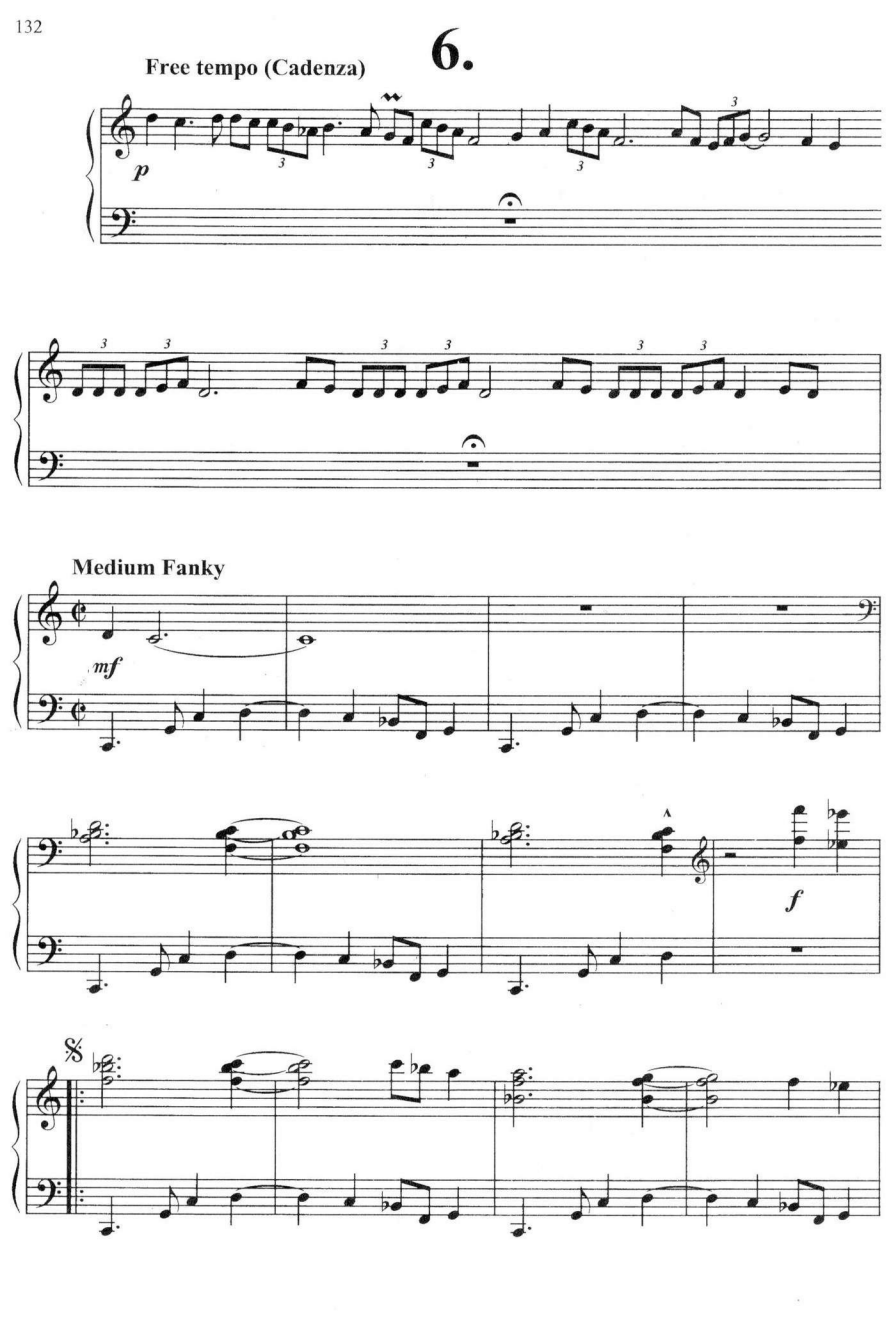
4.

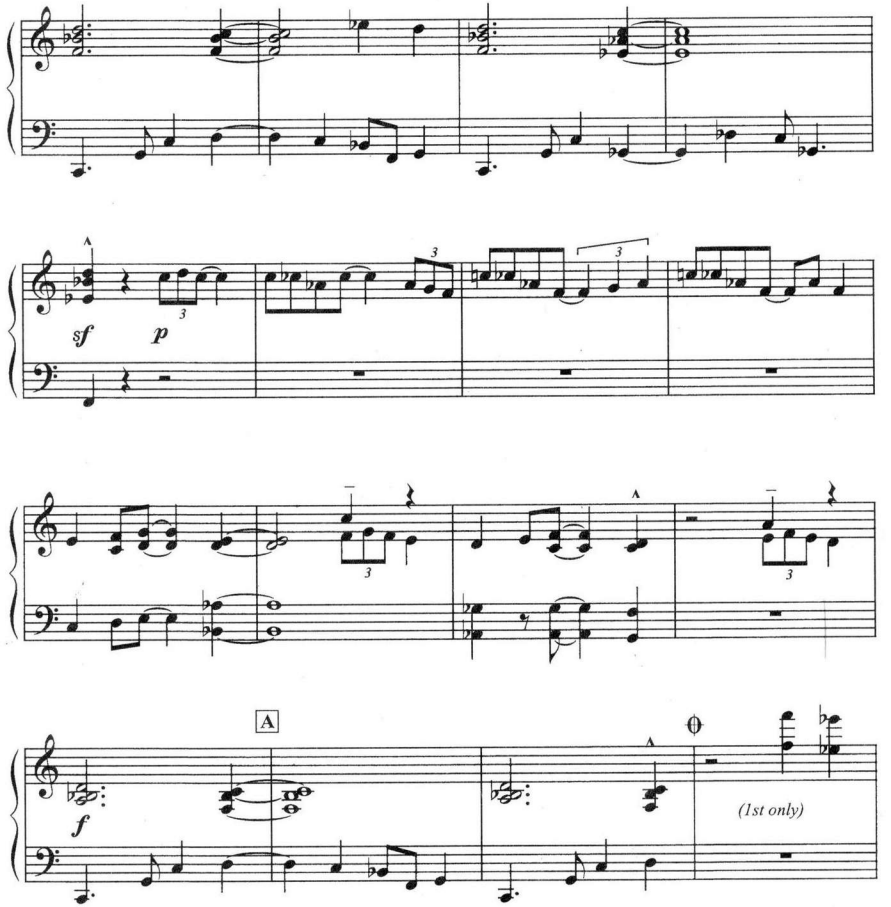



f
1
2
A Impr.
G7 F7 G7 F7 G7 F7 G7 F7
B
B♭7 A♭7 B♭7 A♭7 G7 F7 G7 F7
C
D7 C7 G7 F7 G7F7
ff
poco dim.
pp

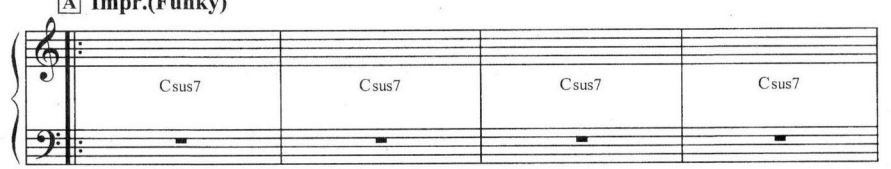

5.
Free tempo
pp
Ped.
8
Ped.
Fastly
p
mp
mf

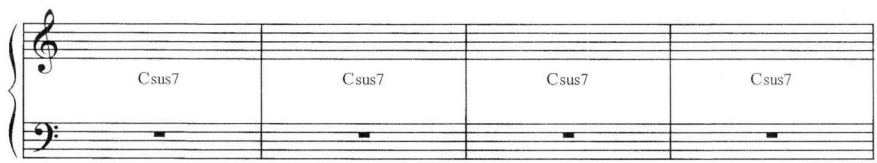

f
1
2
Break
ff
A Impr.
B
Em Em Em Em G G G G C C C C
A Bm Em Em
8


6.
Free tempo (Cadenza)
p
Medium Fanky
mf
f

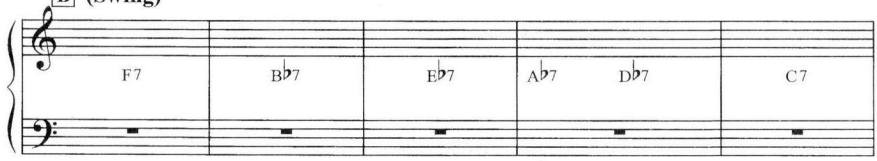


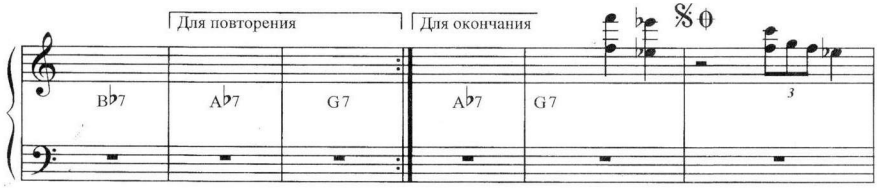
A Impr.(Funky)



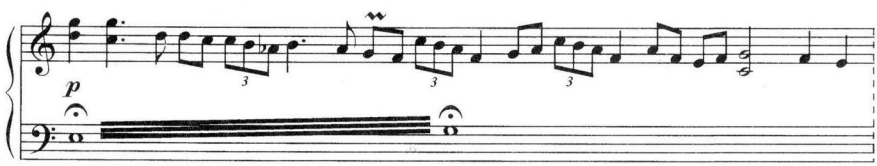


B **(Swing)**

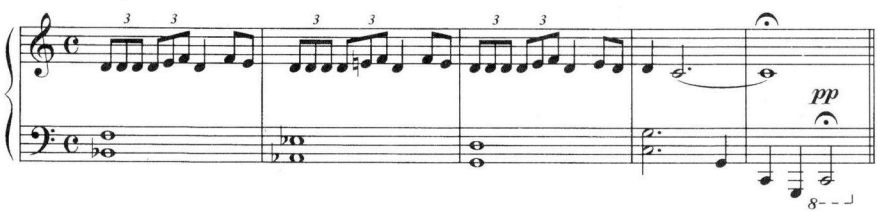


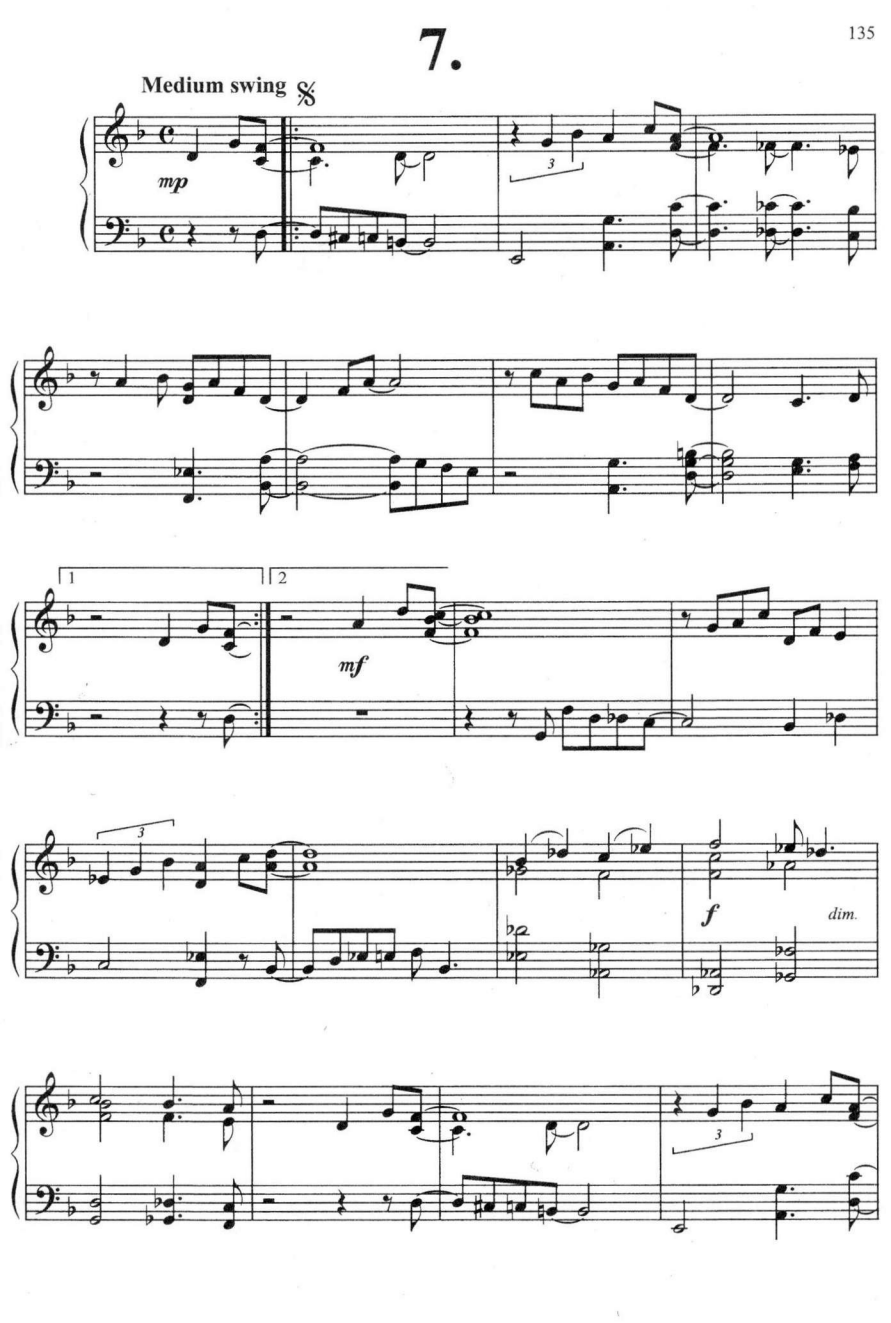


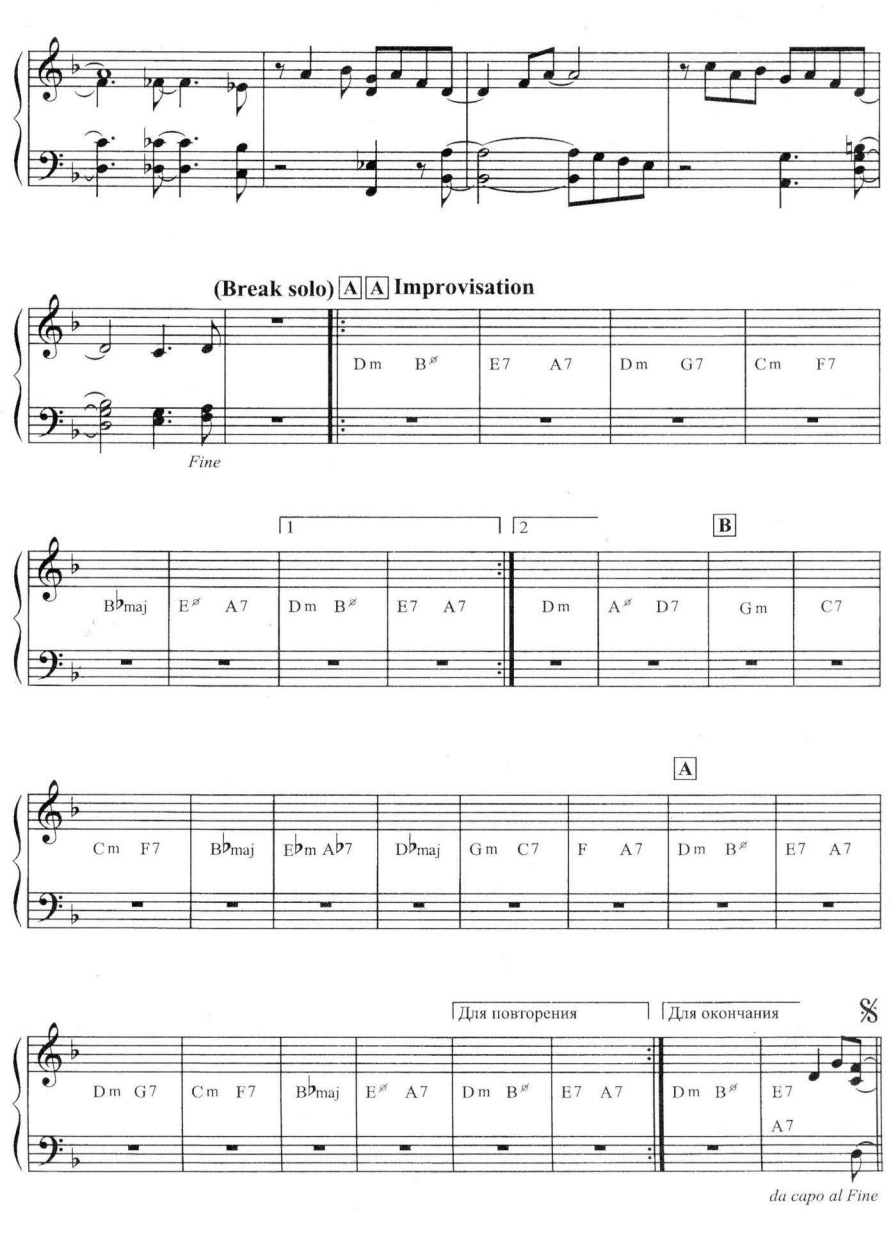
Cadenza (free tempo)



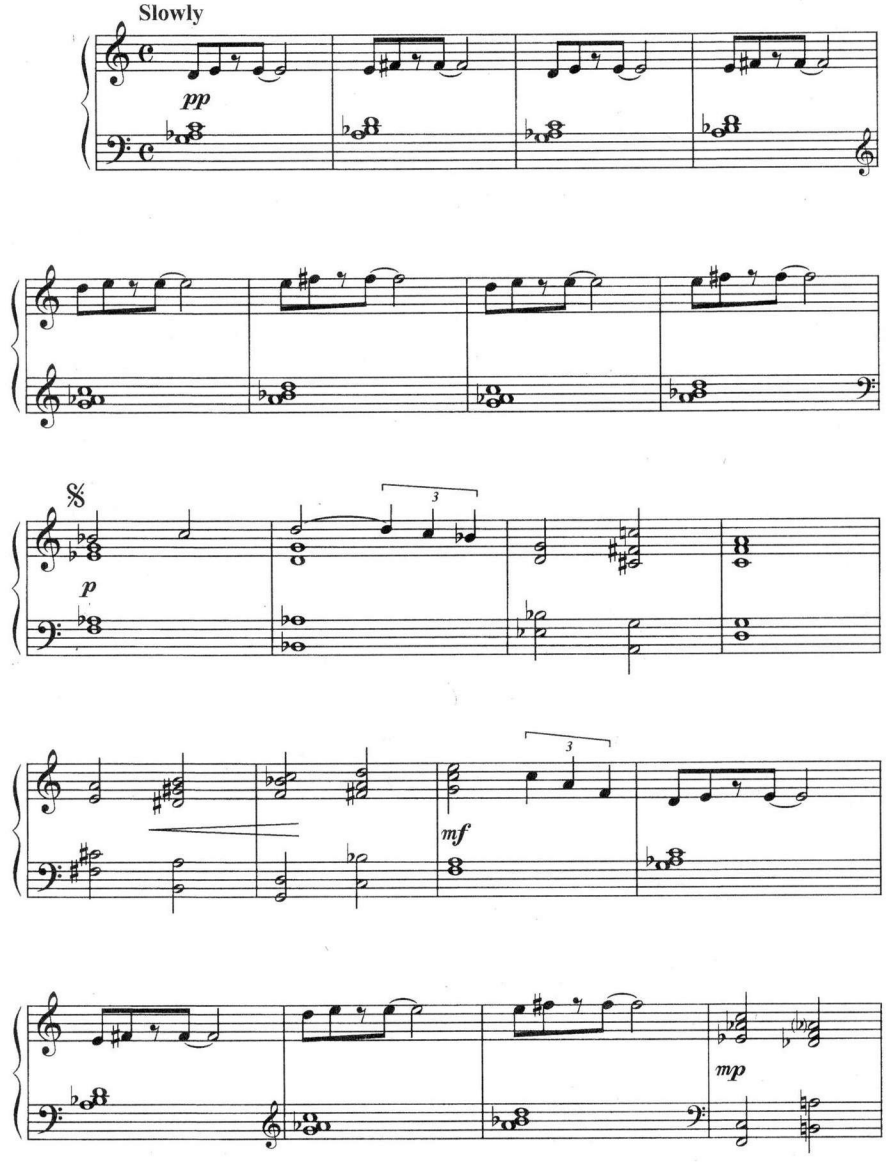
Frealy

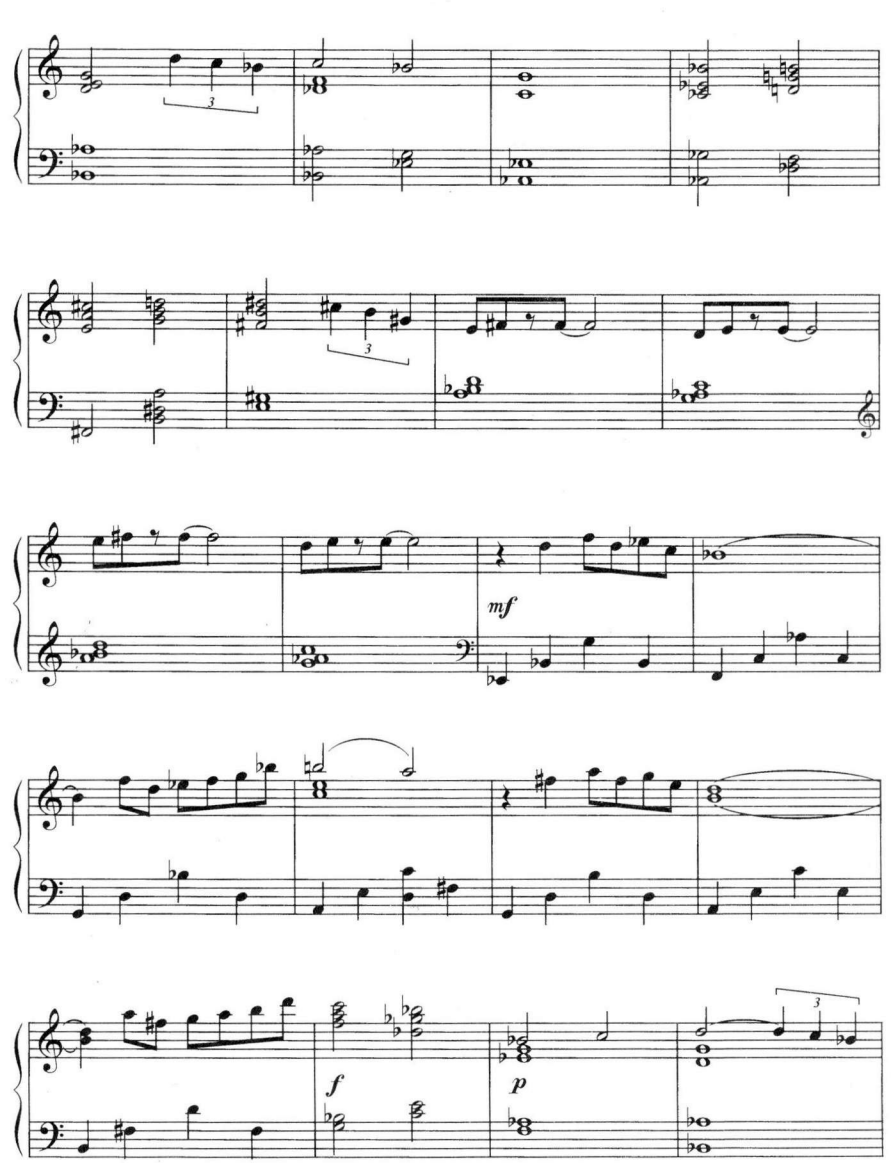


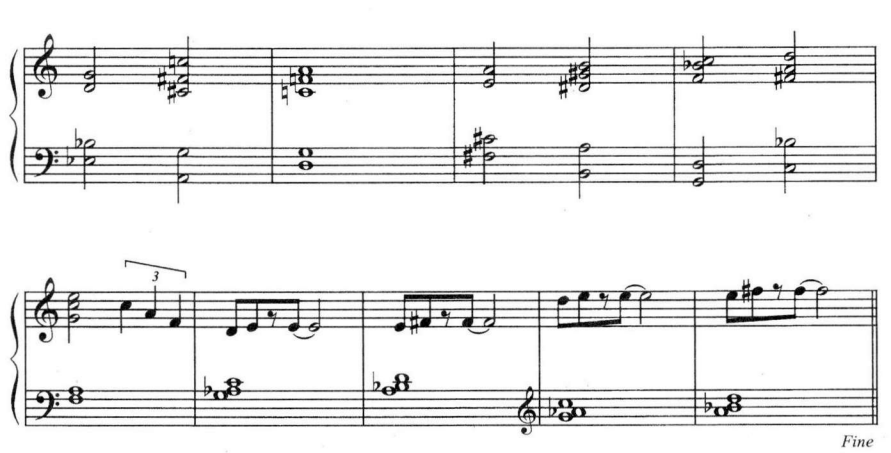

7.
Medium swing
mp
mf
f
dim.


(Break solo) A A Improvisation
Dm B∅ E7 A7 Dm G7 Cm F7
Fine
1
2
B
B♭maj E∅ A7 Dm B∅ E7 A7 Dm A∅ D7 Gm C7
A
Cm F7 B♭maj E♭m A♭7 D♭maj Gm C7 F A7 Dm B∅ E7 A7
Для повторения
Для окончания
Dm G7 Cm F7 B♭maj E∅ A7 Dm B∅ E7 A7 Dm B∅ E7 A7
da capo al Fine

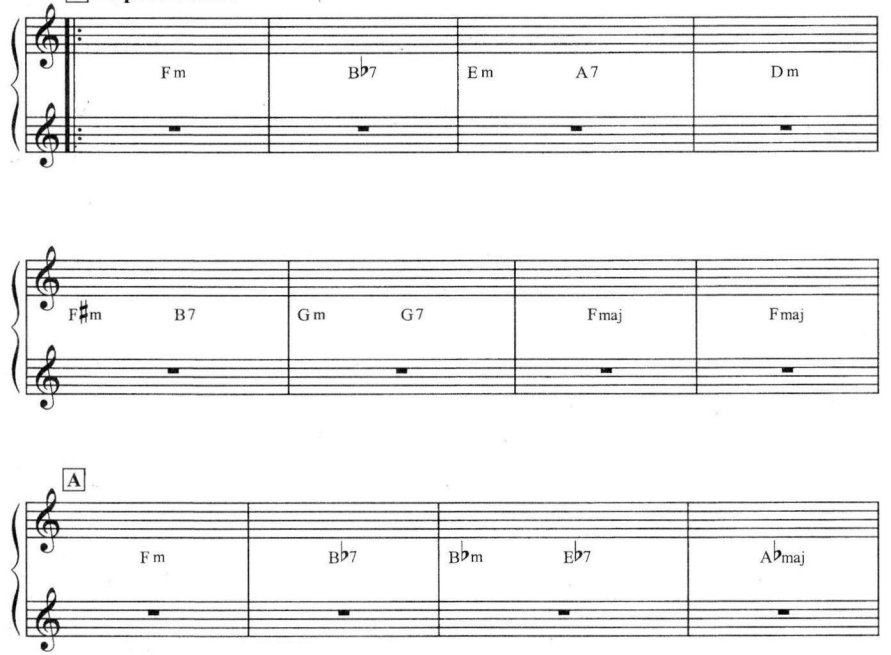
8.

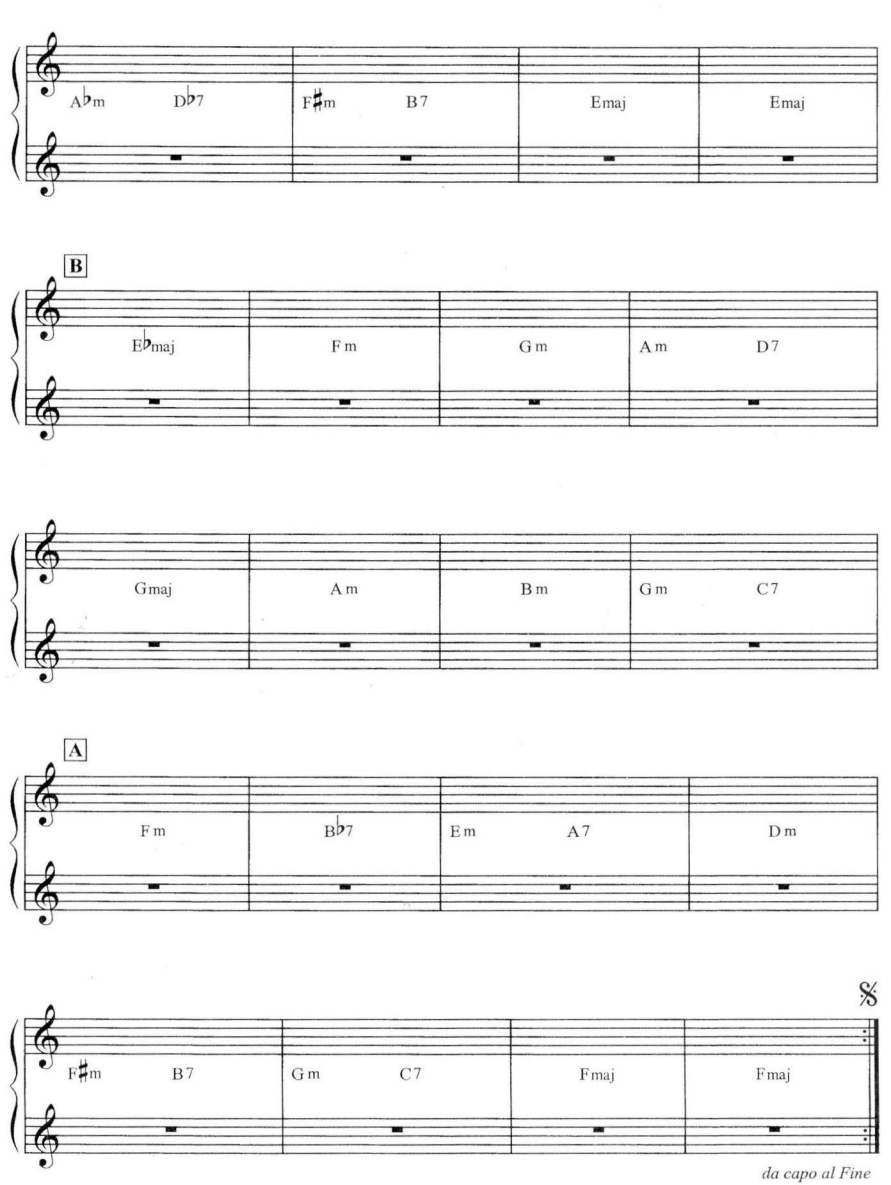



3
3
mf
f
p
3



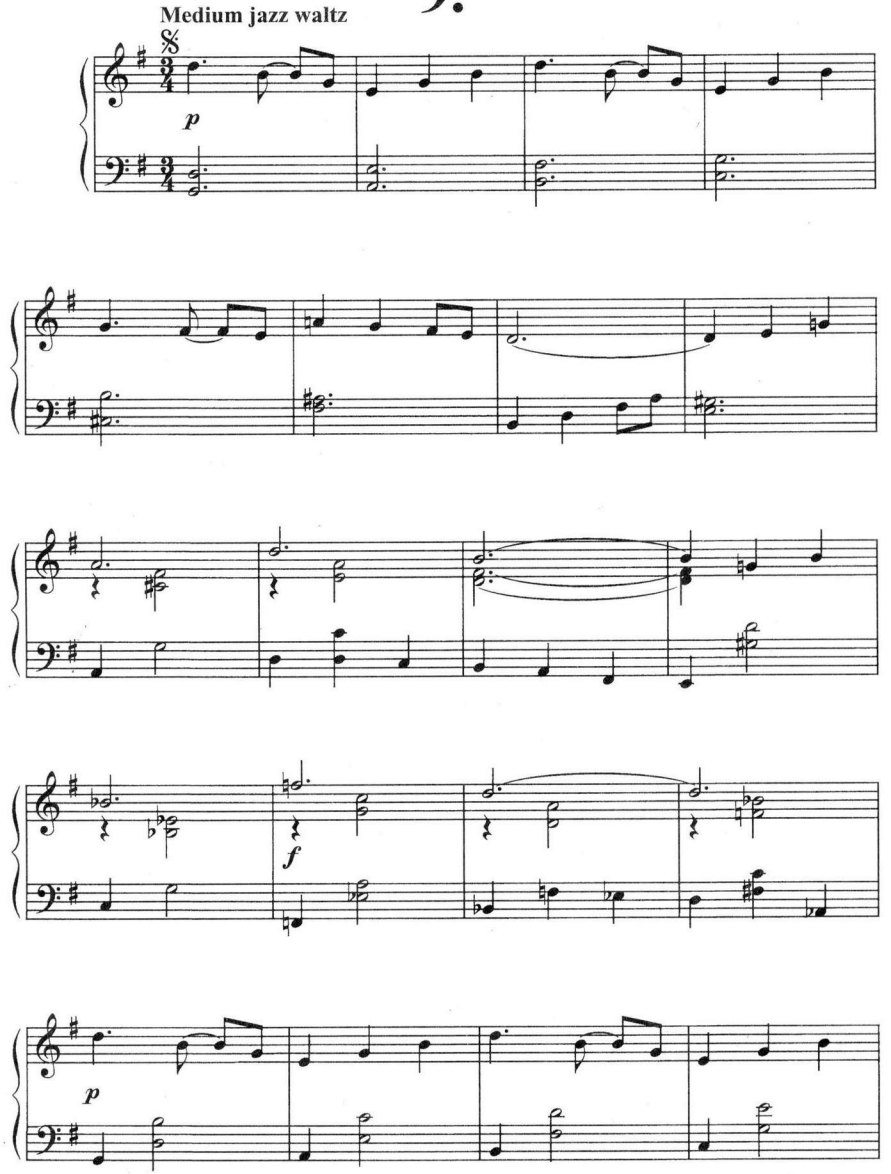
A Improvisation

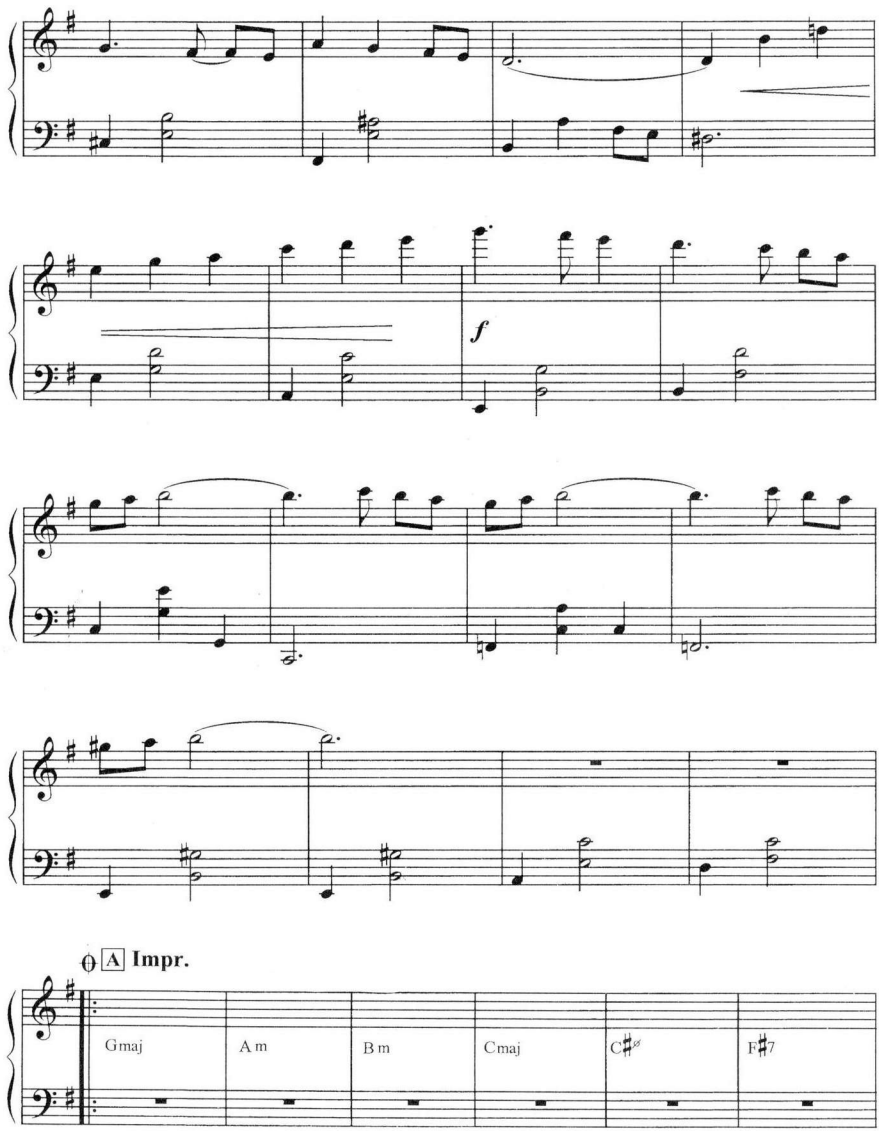


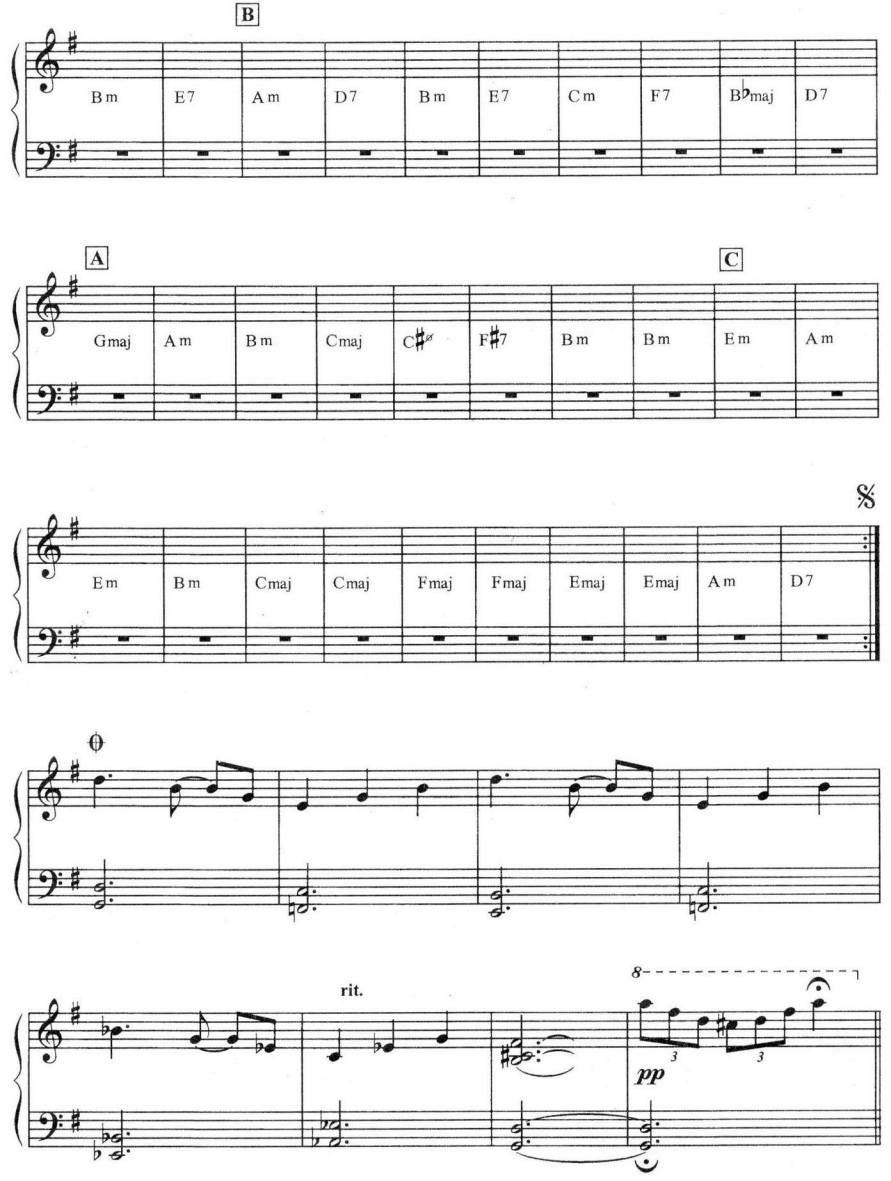


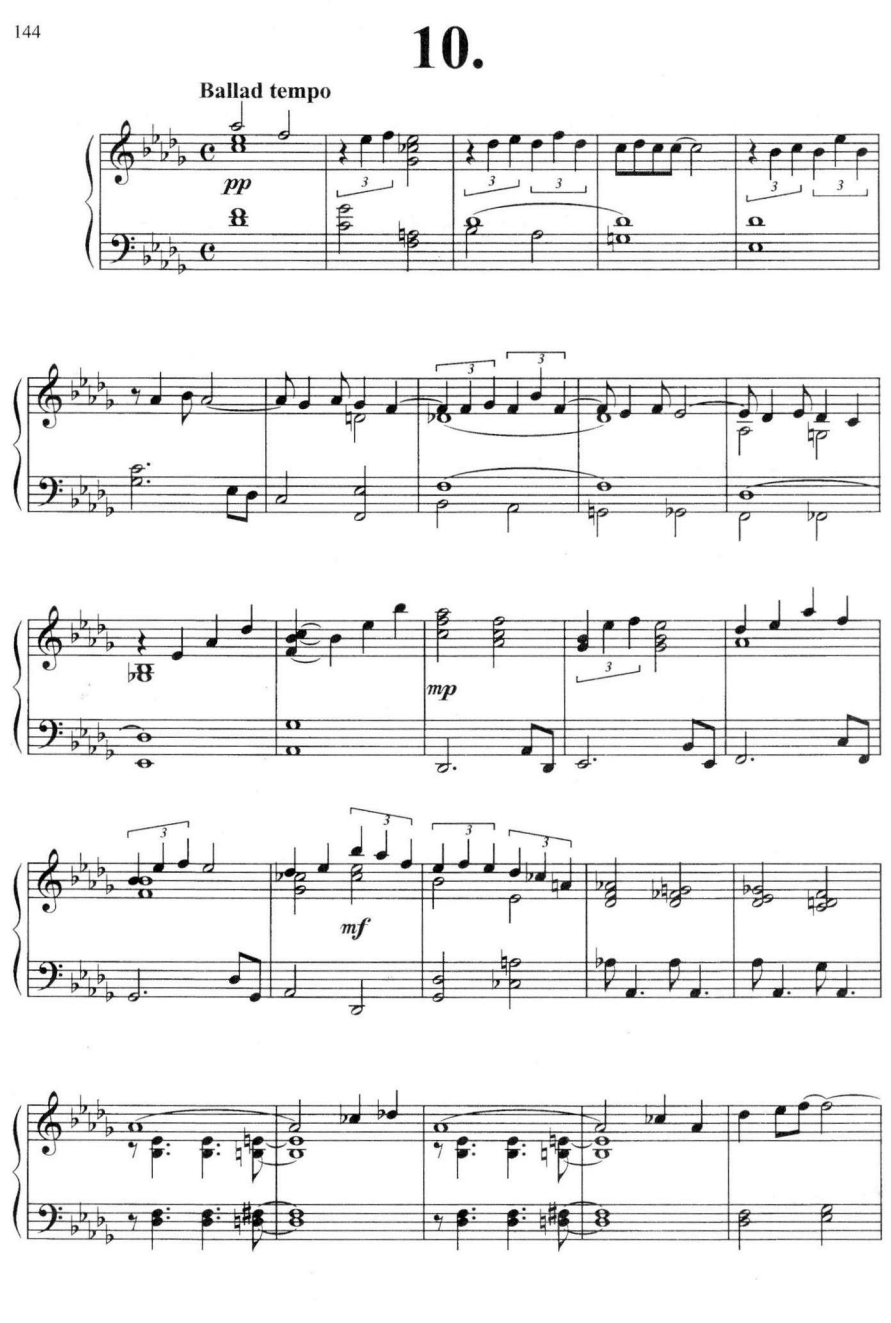
da capo al Fine

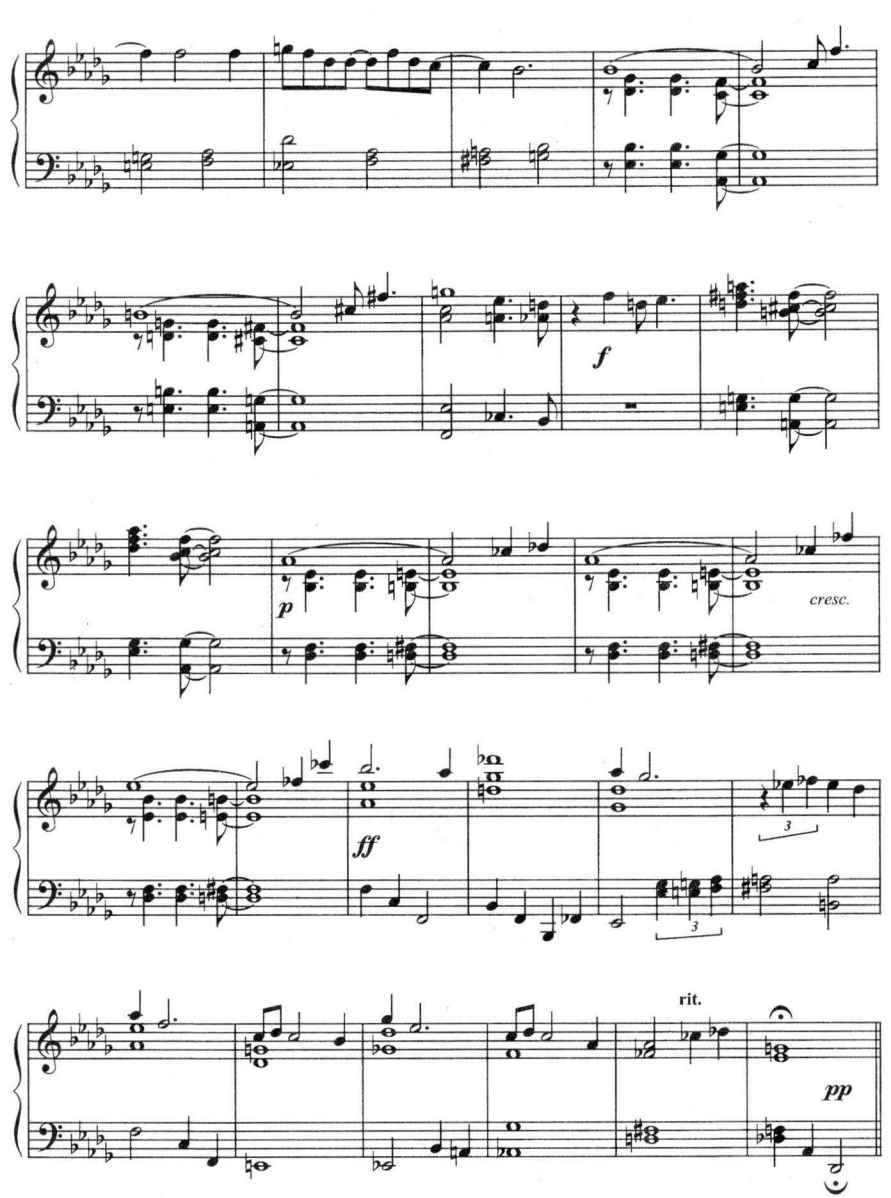
9.

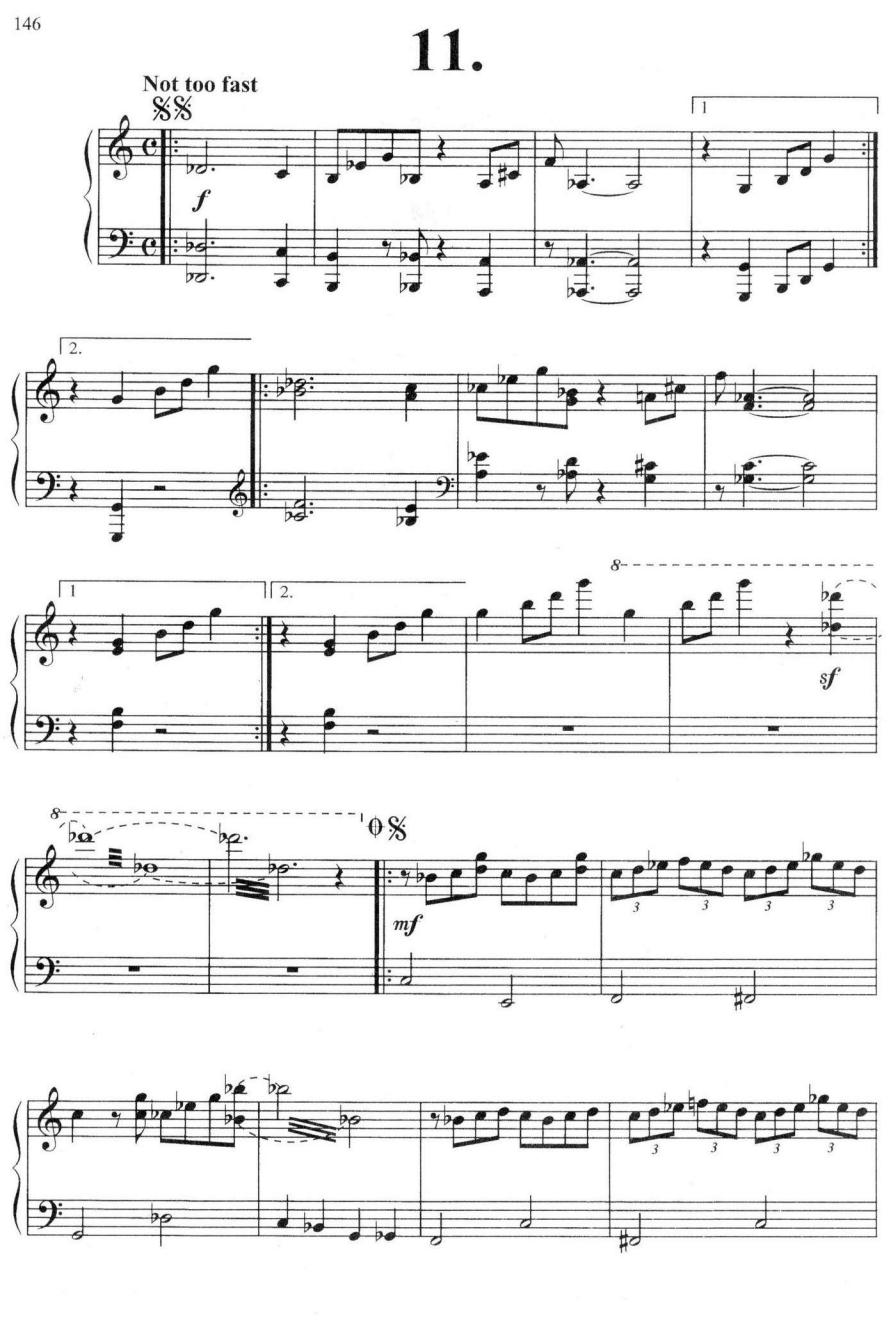


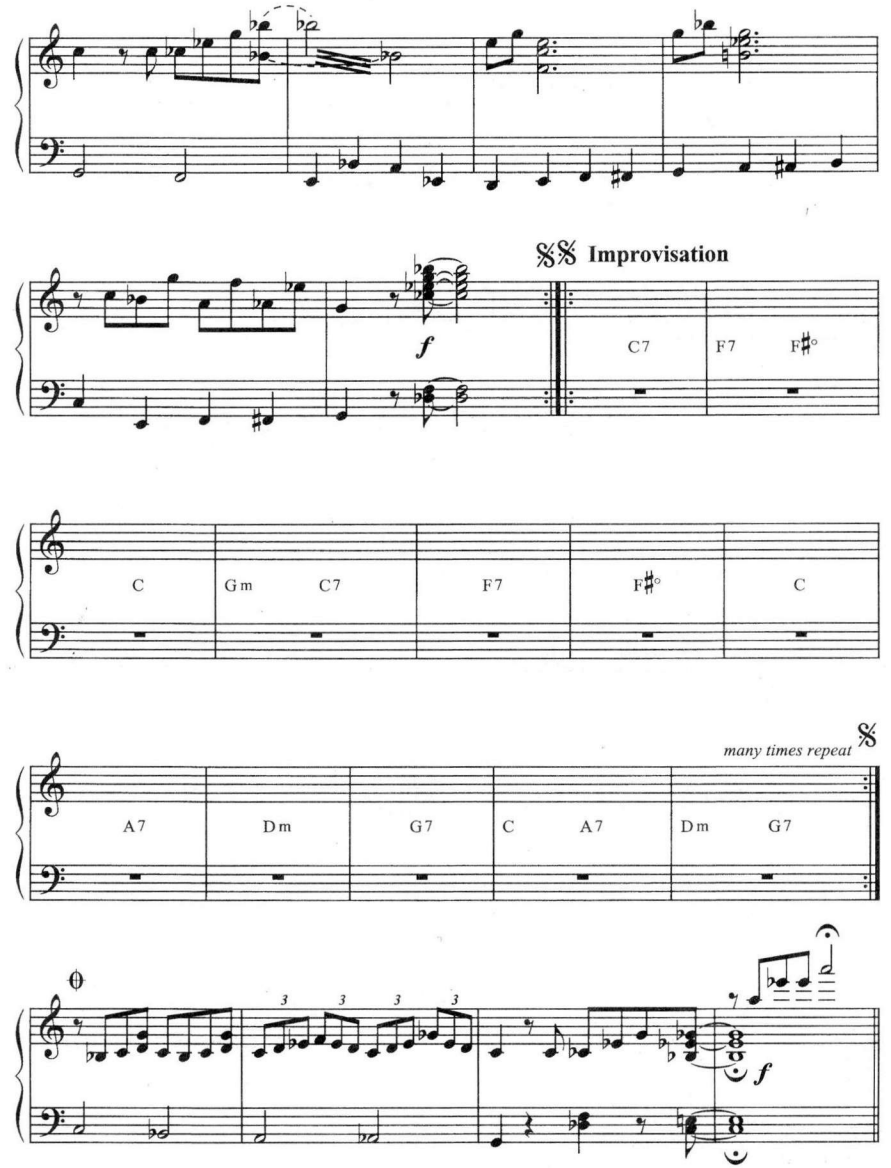

f
A Impr.
Gmaj
A m
B m
Cmaj
C♯ø
F♯7


B
Bm
E7
Am
D7
Bm
E7
Cm
F7
B♭maj
D7
A
C
Gmaj
Am
Bm
Cmaj
C♯ø
F♯7
Bm
Bm
Em
Am
𝄋
Em
Bm
Cmaj
Cmaj
Fmaj
Fmaj
Emaj
Emaj
Am
D7
rit.
8
3
3
pp

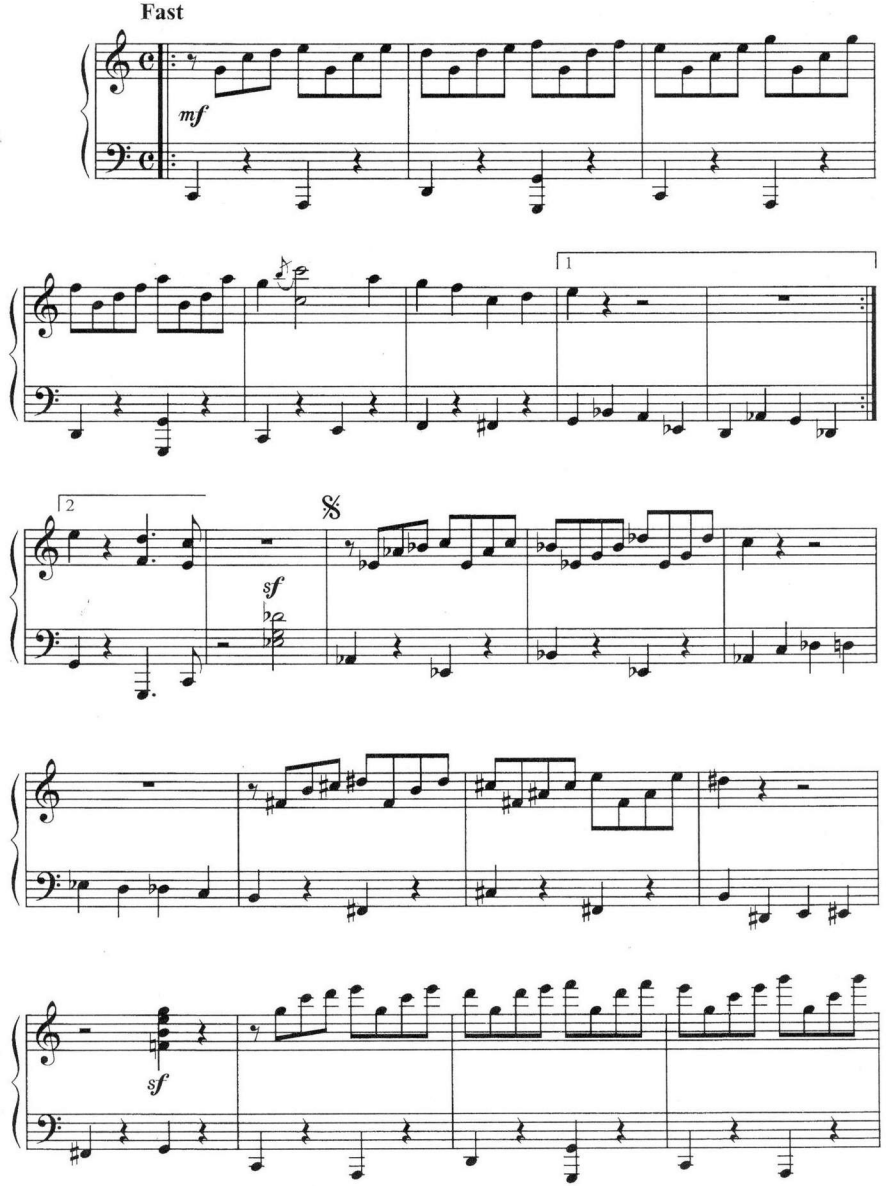

10.
Ballad tempo
pp
mp
mf

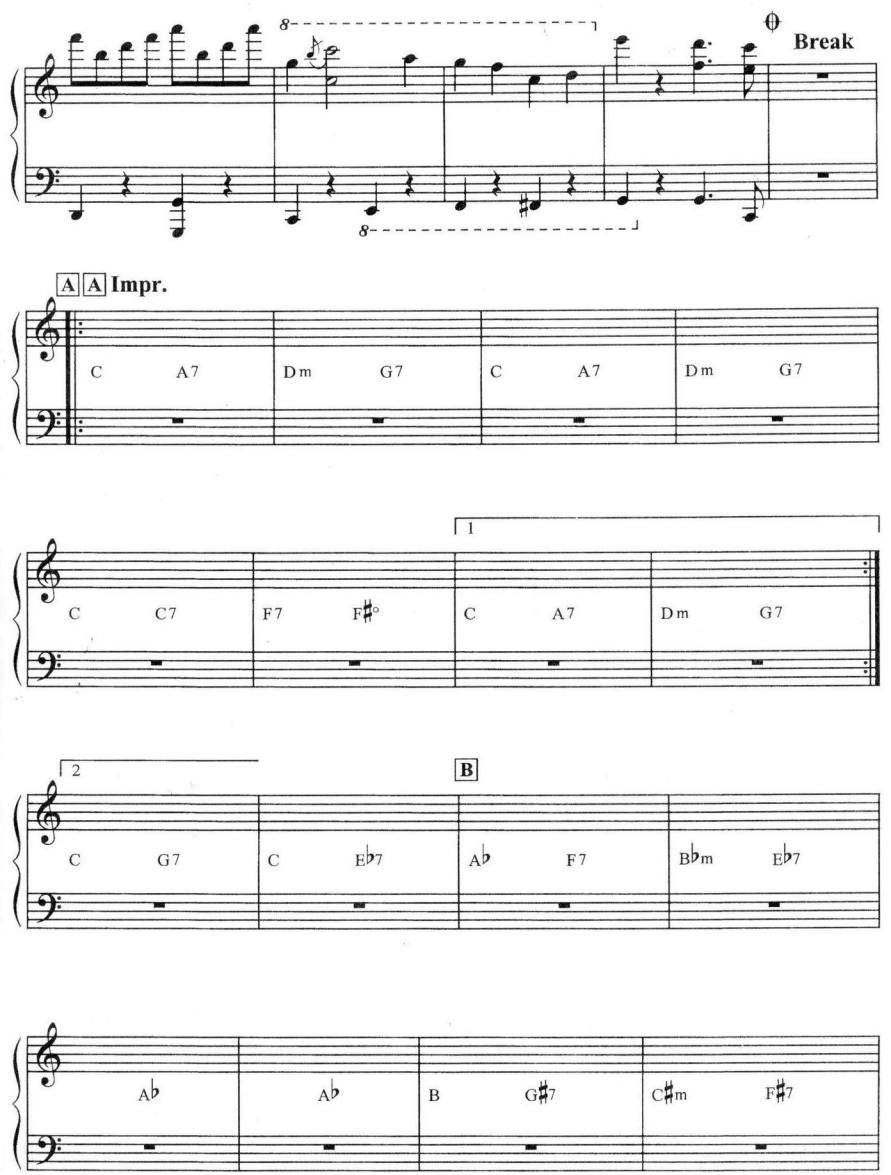

f
p
cresc.
ff
3
3
rit.
pp

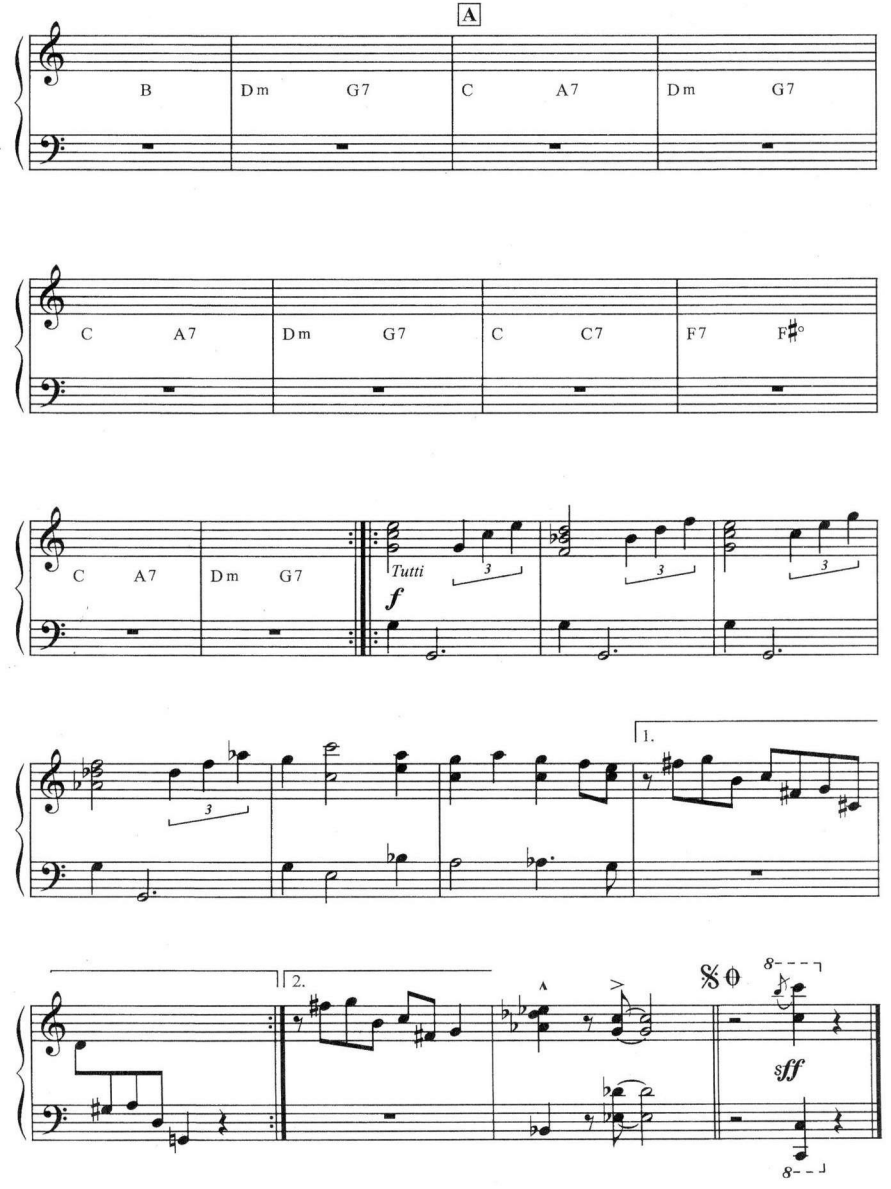

11.
Not too fast
f
1
2.
1
2.
8
sf
8
mf


Improvisation
f
C7
F7
F♯°
C
Gm
C7
F7
F♯°
C
many times repeat
A7
Dm
G7
C
A7
Dm
G7
3
3
3
3
f

12.




8
8
Break
A A Impr.
C A7 Dm G7 C A7 Dm G7
1
C C7 F7 F♯° C A7 Dm G7
2
B
C G7 C E♭7 A♭ F7 B♭m E♭7
A♭ A♭ B G♯7 C♯m F♯7


A
B
Dm
G7
C
A7
Dm
G7
C
A7
Dm
G7
C
C7
F7
F♯°
C
A7
Dm
G7
Tutti
f
3
3
3
1.
2.
𝄋
8
sff
8

СОДЕРЖАНИЕ

Слово издателя.....1
Введение.....3
ДЖАЗОВЫЕ ВАЛЬСЫ:
1. Вальс – блюз.....9
2. Замкнутый круг.....11
3. Печальные струны.....13
4. Вальс для Билла.....16
5. Вальс Русалочка.....18
6. Вальс для Ксении.....20
7. Весенний цветок.....22
8. Великий шелковый путь.....25
9. Лесной рог.....28
10. Испанский вальс.....31
ДЖАЗОВЫЕ БАЛЛАДЫ:
1. Мягкие шаги.....34
2. Ушедшее.....38
3. Прелюд.....42
4. Свет свечи.....46
5. Элегия.....50
6. Облака воспоминаний.....54
7. Ночные птицы.....58
8. Колыбельная моря.....60
9. Что тебе сказать?.....63
10. Эти простые слова.....67
ДЕВЯТЬ ДЖАЗОВЫХ ЭТЮДОВ:
Этюд №1.....71
Этюд №2.....74
Этюд №3.....77
Этюд №4.....80
Этюд №5.....83
Этюд №6.....85
Этюд №7.....88
Этюд №8.....91
Этюд №9.....95
ШЕСТЬ ДЖАЗОВЫХ ЭПИЗОДОВ:
1. Прелюдия..... 99
2. Монолог.....102
3. Музыкальный момент.....104
4. Медитатион.....108
5. Хорус.....111
6. Танец.....115
БОЛЬШАЯ СЮИТА НА ТЕМЫ К.Дебюсси.....119
Содержание.....150

Маркин Ю. И. Школа джазовой импровизации. Часть 2. ХРЕСТОМАТИЯ – Сборник разностилевых, разножанровых и разнохарактерных пьес
Москва, Издатель Михаил Диков – 2008-150с.
ISBN 5-9021176-01-8

«Школа» предоставляет возможность музыканту целенаправленно и комплексно добиваться прогрессивных результатов в приобретении навыков импровизации.

В первом разделе «ШКОЛЫ» рассматривается: понятие импровизации в джазе, формы композиций, репертуар, роль гармонии в импровизации, формы джазовых тем, структура мелодизма, мелодико-гармонические средства (вводные тона, опевания и др.), компоненты мелодической линии, подготовленные фразы и лейтмотивы.
Во втором разделе рассматриваются вопросы метра и ритма, полиметрии, взаимообратимость метров, их практическое применение. Форма блюза и ее разновидности в разные периоды джаза Ладовый джаз и политональная пентатоника. Методы и способы построения пентатонических мелодических линий и использование пентмотивов при обыгрывании стандартных гармонических оборотов.
Часть 2 - ХРЕСТОМАТИЯ – Сборник разностилевых, разножанровых и разнохарактерных пьес - логическое продолжение учебного пособия.
Несмотря на то, что Хрестоматия составлена исключительно из фортепианных пьес, характер изложения импровизационных Solo в совокупности с теоретической частью делает ее не менее полезной и для исполнителей на других инструментах: духовых, струнных и, отчасти, даже ударных.
Не стоит забывать и о том, что для джазовой традиции характерно использование авторских композиций не только в качестве пьес для исполнения и тем для импровизации, но и как исходный материал для аранжировки на разнообразные инструментальные составы.
Школа предназначена для всех ступеней образования, в т. ч и для самостоятельного обучения.

© Ю. И. Маркин, Москва 2008 г.
© М. С. Диков. Компьютерный дизайн. Москва, 2008 г.
© М. С. Диков. Издатель. Москва, 2008 г.

Отпечатано в соответствии с качеством представленного оригинал-макета в типографии **«Алфавит 2000»** ул. Маросейка, 6/8.

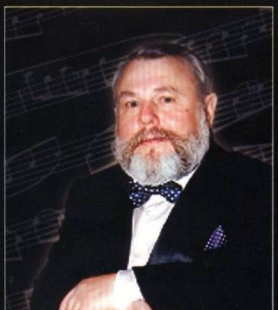
Охраняется законом РФ об авторском праве. Все права защищены. Никакая часть, данного Издания не может быть воспроизведена в какой бы, то ни было форме, и под каким бы, то не было названием без письменного разрешения владельцев авторских прав и издания.

ISBN 5-902176-02-6
9 785902 176022 >

Юрий Иванович Маркин
Школа джазовой импровизации. Часть 2. Хрестоматия
Сборник разностилевых, разножанровых и разнохарактерных пьес

Компьютерный набор нот *Н.И. Добрынина.* Компьютерная верстка *Н.И. Добрынина.*
Нотный редактор *Ю.И. Маркин.* Выпускающий редактор *М.Диков.*
Подписано в печать 30. 06. 08. Формат 60x90 1/8. Бумага офсетная
Тираж 1500 экз. Заказ №

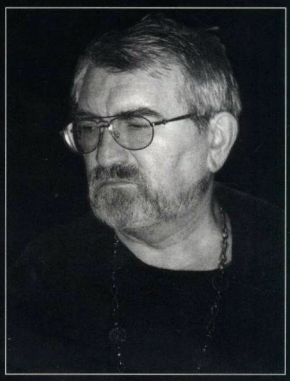
Издатель Михаил ДИКОВ
www. brass –jazz. ru
Телефон: 395-4228; факс: 395-4228; Моб. (8-905)-545-1867.



Уважаемые друзья!

Часть 2 Хрестоматия — нотный художественный материал логическое продолжение учебно-педагогического издания. Создание в бывшем СССР системы академического джазового образование, послужило стимулом к выпуску первых отечественных учебников по джазовой специализации. В 1983 г. в Джазовой студии ДК «Москворечье» известный контрабасист Виктор Мельников представил мне рукопись будущей «Школы Ю. Маркина Часть 1. Теория». Наступившие лихие годы революционной перестройки и капитализации страны надолго «отодвинули» выход в свет актуальной работы. В те годы все познавали «Школу выживания». В 1994 г. Ю. П. Козырев, руководитель и основатель «Студии Москворечье», своими силами выпустил первое издание «Школы Часть 1», фактически это был самиздат. Тираж предназначался для обеспечения студийного учебного процесса. Автор с 1968 г. в числе первых педагогов работал в этой студи. В числе, которых были Г. К. Лукьянов, И. М. Бриль, А. С. Козлов, В. И. Мельников… это далеко не полный перечень звездных имен, работавших в этом учебном заведении. Сегодня это Московский колледж импровизационный музыки, где до недавнего времени продолжал трудиться Ю. И. Маркин. Внимательный читатель может задать вопрос: «Почему работа до сих пор не вышла в свет?» В отличие от других видов изданий, издательство нотной литературы имеет свою специфику. Выпуск нотного издания не всегда и не в полной мере зависит от автора, иногда на это уходят годы. Известны различные примеры, в том числе печальные, когда рукописи бесследно исчезали. Работа Ю. И. Маркина за прошедшие десятилетия после выпуска первого издания пополнилась дополнительными разделами: Джазовые секвенции, Джазовый словарь, Ежедневные упражнения джазмена; появился и весьма важный раздел, посвященный технике написания импровизационного соло.

И, наконец, ХРЕСТОМАТИЯ.

Автор отечественной Школы джазовой импровизации впервые создал логически завершенный теоретический и учебно-методический труд. Я уверен, что «Школа джазовой импровизации» Ю. И. МАРКИНА займет особое место в становлении национальной джазовой школы. А методика преподавания джазовой импровизации в своем развитии поднимется на качественно новую ступень.

М.ДИКОВ