



Школа Джазовой Импровизации

Ю.И. Маркин

Часть
ТЕОРИЯ 1

Ю.И. МАРКИН

Школа джазовой импровизации

Часть

1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ КУРС

Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России 2008»


Коллегиум
Издатель
МИХАИЛ ДИКОВ
МОСКВА
2008



СЛОВО ИЗДАТЕЛЯ

Уважаемые друзья!

Искренне рад выпуску в свет Школы джазовой импровизации Ю. И. Маркина. Впервые выходит учебно-методический и теоретический труд, комплексно и разносторонне освещающий проблему методики джазовой импровизации.

Далеко не каждый способен стать подлинным импровизатором. Но в искусстве джазовой импровизации существуют свои законы, методика и даже целые школы.

Зная теорию джазовой импровизации, вы научитесь играть грамотно и логично.

В идеале музыкант-исполнитель должен

самостоятельно написать соло (желательно несколько вариантов), исполнить его или записать на студии.

Таким образом, вы со временем обретете навык создания высокохудожественного импровизационного соло, с ярко выраженной запоминающейся мелодической линией.

Сегодня владение искусством импровизации не обходимо для современного музыканта, в каком бы коллективе или жанре музыкант не работал, он всегда будет востребован. Предметом теоретических изысканий автора является огромный пласт музыки, которая родилась и культивировалась в Америке.

Джаз в Америке достиг наибольшего пика популярности и исполнительского мастерства, претерпел трансформацию в различных стилях, направлениях и жанрах.

В России джаз свою популярность и развитие получил фактически с середины 50-х г.г. прошлого века, когда стал профессиональным исполнительским искусством.

Впервые появилась профессия – джазовый музыкант. И это было второе рождение джаза в России. Не так давно на музыканта, играющего соло без нот, смотрели как на «фокусника». Вопрос – можно ли научиться импровизировать? – часто становился темой серьезных дискуссий и обсуждений.

Всегда считалось, что человек, импровизирующий на музыкальном инструменте – чуть ли не полубог. В этом учебном пособии сорвана маска мистики и таинства. Раскрыт «секрет конструкции фокуса».

При современном уровне организации учебного процесса и накопленном педагогическом опыте, уже ни у кого не вызывает сомнения в положительном ответе на этот вопрос, а все секреты искусства импровизации давно разгаданы.

Методика апробировалась на протяжении 20-ти лет в ряде московских учебных заведений, в которых автор вел курсы различных теоретических дисциплин.

Издание представляет несомненную ценность, и вот почему:

1. «Школа» написана в лаконичной и доступной манере, учтены все недостатки и недоработки других пособий.

2. Скрупулезно систематизирован теоретический материал и нотные примеры, «Школа» дополнена образцами музыкальных произведений – Хрестоматией.

3. Универсально изложенный материал позволяет использовать его музыкантам различных специальностей.

4. Концептуально выстроенная методика «Школы» обеспечивает возможность использования ее для обучения музыкантов с различным уровнем подготовки.

5. Издание предназначено для учебных заведений всех уровней, а также для самостоятельного освоения методики джазовой импровизации.



СЛОВО ИСПОЛНИТЕЛЯ

Древние мудрецы говорили, что нужная Книга или Учитель приходят к человеку всегда в нужное время, когда он созрел для восприятия этого нужного.

В середине 70-х годов, закончив Московскую консерваторию по классу кларнета, я оказался перед выбором: делать карьеру музыканта симфонического оркестра, к чему готовился все годы учебы, или играть джаз. Дилемма, да и только!

Вот в это время я познакомился с Юрием Маркиным и решение было принято. Кларнетом и саксофоном, будучи уже оркестровым музыкантом, я владел прилично, но по части импровизации был самоучкой.

Учитель после нашего знакомства сказал мне: "Все, что ты играешь, это джаз, но как бы до джазового периода, т. е. интуитивный и не обремененный знаниями.

Вот тебе моя «Школа»: Джазовые этюды, Фразеологический джазовый словарь, Ежедневные упражнения джазмена и многое другое, если хочешь профессионально играть джаз - изучи все это".

Я невольно поморщился: опять школа, этюды, упражнения - это «консерватория».

Я был удивлен - от чего ушел, к тому и пришел!

Учитель аргументировано мне доказал, ссылаясь на мировую практику: «Что «Джазовая консерватория» и «Классическая консерватория», которую я окончил - это различные учебные заведения.

Сначала необходимо научиться записывать на нотной бумаге то, что собираешься сыграть на инструменте, т.е. заранее сочинять своё соло.

Тренируйся на нотном листе, а не терзай своими нелепостями уши всепрощающих слушателей, искренне любящих джазовую музыку.

Сочинять и записывать на бумаге свои импровизации?! Какая скука и тоска, протесовала душа джазмена, привыкшая к музыкальной вседозволенности.

Парадокс заключается в следующем, убеждал меня Учитель: «Чтобы научиться импровизировать, необходимо отучить себя импровизировать, то есть не играть импровизацию "на шару".

Я всегда мечтал играть джаз, а мне вновь предлагают начать учиться сначала.

Если музыкант не может написать грамотное соло, то исполнить его грамотно у него тем более не получится.

Этот аргумент окончательно меня убедил.

Все, что хочешь исполнить, должно быть заранее в голове и в пальцах, тогда и импровизация будет логичной и интересной.

В моей голове и пальцах в то время были только академические этюды и соло из симфонических произведений. Поверив в метод, я стал следовать ему.

В то время я работал в популярном джаз-оркестре А. Кролла, солировал как импровизатор в нескольких концертных пьесах.

Претензий ко мне со стороны руководителя и коллег не было, играл я весьма эффектно, но чувство личной неудовлетворенности все-таки имело место.

На гастролях мой распорядок дня был следующим: утром после завтрака я сочинял и записывал соло исполняемой в вечернем концерте пьесы.

Вставлял в него мотивы или фразы из «Джазовых секвенций» и «Джазового словаря» (согласно методике Ю. Маркина), в течение дня учил соло наизусть, а вечером играл в концерте.

На следующий день я сочинял уже другое соло, записывал, заучивал и играл в концерте. Такой режим работы я выдерживал на протяжении всей поездки, не давая себе расслабиться.

К концу гастролей у меня накопилась целая тетрадь, а в голове начали звучать стройные мелодические линии, которые, правда, пока, без предварительного заучивания, никак не хотели выходить из-под пальцев.

Вода камень точит, и я постепенно, путем долгих тренировок, приучил себя применять в концертных соло ранее выученные и "наигранные" фрагменты.

Сначала круг тем, которые я мог грамотно обыгрывать, был невелик, но ключ был найден, и мой джазовый репертуар стал пополняться.

Не скрою, что поначалу многие фразы из «Джазового словаря», построенные по принципу политональных пентатоник, казались мне не понятными.

Учитель успокаивал меня: всему свое время, понимание придет позже, по мере усложнения собственного стиля игры.

И действительно, с развитием ладового и политонального мышления многие ранее казавшиеся непонятными фразы обрели свою логику и красоту, начали находить все больше места в моих импровизациях.

Немного истории: «Школу», которую вы держите в руках, я и мои знакомые музыканты - джазмены более двадцати пяти лет назад переписывали от руки.

Брошюра была рукописной, брали с собой по гастрольным городам СССР.

Почти в каждом городе, местные музыканты, истосковавшиеся по «учебе», переписывали её заново от руки несколько толстых тетрадей.

Рукописный вариант «Школы» расходился в буквальном смысле из рук в руки.

Ни о какой «купле-продаже» речи не шло, святое дело - помощь брату по цеху.

«Школа Маркина» помогла не одному поколению джазовых музыкантов, научиться грамотно импровизировать.

Хотелось бы отметить один весьма важный факт из моего джазового образования. Как и большинство музыкантов, серьезно увлекающихся джазом в те далекие годы, я «гонялся» за всякого рода «фирменными», в основном американскими учебниками.

И всегда приходил к неутешительному выводу: почти все издания по одной тематике дублировали друг друга.

Сказано в них обо всем, кроме главного - а как же научиться импровизировать?

Увы, но на этот вопрос вразумительного ответа я не нашел-сами, мол, догадайтесь.

На вопрос: «Как прогрессивно заниматься джазовой импровизацией?»,

у Ю. Маркина все понятно сформулировано. Это главное достижение его «Школы».

Убедительное доказательство преимуществ его методики, наличие подобранных фрагментов импровизационных соло нескольких мастеров на одну и ту же тему.

Удобное расположение нотных строк по вертикали (такт под тактом), с последующим подробным анализом.

Не сложно проследить, кто и как обыгрывал конкретный аккорд. Такой метод сравнения ранее в практике не применялся.

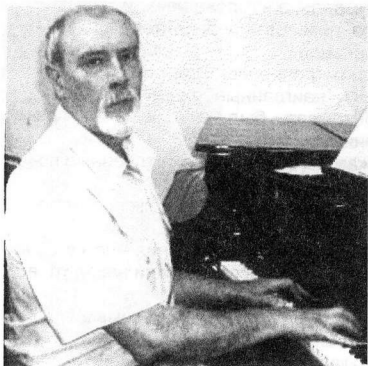
Остается только добавить уже к сказанному в начале этих строк: «Школа джазовой импровизации Ю.И. Маркина» пришла к вам в нужное для вас время!

В. Б. КИСИЛЕВ

СПРАВКА: Валерий Борисович Киселев, родился в городе Шуи Ивановской обл., в 1976 году окончил с отличием Московскую консерваторию им. П.И. Чайковского по кларнету – класс профессора В.А. Соколова.

В 70, 80 - е гг. работал в оркестрах: А. Кролла, О. Лундстрема, Гостелерадио.

В настоящее время руководитель и инструментовщик камерного оркестра «Классического джаза». Выступает в качестве приглашенного солиста-мультиинструменталиста в различных джазовых коллективах. Владеет студийными технологиями.



СЛОВО КОМПОЗИТОРА

Не так уж и давно молодые музыканты, решившие связать свою судьбу с джазом, и не помышляли о том, что есть на свете какие-то учебники, которые могут ввести начинающего музыканта в таинственный мир джазовой импровизации, их фактически и не было.

Лишь в 60-70-е годы прошлого столетия стали появляться у нас единичные экземпляры американских пособий по джазовой импровизации (Кукер, Мэхиген).

Начинающие джазмены могли рассчитывать лишь на свои силы. И, по-моему, они прекрасно обходились без учебников. Путь джазового музыканта был всегда один: слушать

и запоминать как можно больше. Еще лучше - записывать импровизации корифеев, анализировать, заучивать и применять на практике.

Наиболее талантливые и трудолюбивые так и поступали. Иногда (а по правде сказать, довольно часто) это приводило к тому, что мы слышали плохих паркеров, колтрейнов или браунов. И никто не роптал. Все было довольно: и так сгодится.

Лишь наиболее одаренные и смелые юноши пытались разорвать эти пути и найти что-то свое. Но, свое можно найти, лишь освоив богатый опыт великих предшественников, научившись разговаривать на джазовом языке.

Осознавая это, пытливые ученики, не жалея времени и сил, ныряли в океан звуков - переносили на нотную бумагу хитросплетения импровизационной мысли великих мастеров джаза. Джазовые ветераны помнят изнуряющую борьбу с отечественными магнитофонами, у которых было одно весьма важное преимущество: у них имелаась скорость 9,5.

Эта скорость, как нетрудно догадаться, давала возможность "снимать" (т.е. переписывать на ноты) импровизации в быстрых темпах.

С середины 70-х гг. теперь уже прошлого столетия стали появляться первые нотные издания - пособия по джазовой импровизации. И. М. Бриль, М. Я. Есаков, О. М. Степурко, В. И. Молотков, А. Г. Сухих, А. В. Осейчук и другие.

И вот, наконец, Юрий МАРКИН.

Не буду вдаваться в разбор работ вышеназванных авторов, скажу лишь одно - эти учебники сделали свое дело.

За последние три десятилетия в нашей стране появилось значительное количество прекрасных молодых джазменов, безусловно, это результат наличия этих учебников.

Музыканты, взявшиеся за сложный, кропотливый труд по написанию таких пособий, взваливают на себя тяжкое бремя изнурительной аналитической работы.

Они фактически перекладывали на свои плечи ту громадную, порой чисто техническую работу, которая является необходимой частью при занятиях джазовой импровизацией: переписывание соло мастеров с магнитофона, сравнительный анализ и т.д.

А главное, они должны были сделать обобщения, суммировав опыт джазовых гигантов и свой собственный.

Работа Ю. И. Маркина представляется мне в этом аспекте наиболее последовательной и логически завершенной.

Как ни парадоксально, но нам сильно повезло, что наши джазмены, пришедшие в педагогику, написали джазовые учебники, которые лично я ставлю выше американских.

Сколько я ни пытался в свое время заниматься импровизацией по американским школам, не смог заставить себя сделать это.

Та схоластика, не имеющая отношения к джазовой реальности в "фирменных" пособиях, отталкивала.

Меня, а возможно, и других, преследовала мысль: а нужны ли вообще какие-либо пособия, разве нельзя обходиться без них, как это делали Хоккинс, Элдридж и им подобные? Наверное, можно. И даже необходимо.

Развивать свои навыки спонтанного выражения музыкальной мысли, память, слух, - всем этим необходимо заниматься постоянно.

Учебные пособия, возможно, должны появиться в поле зрения начинающего импровизатора на том этапе, когда преодолен страх перед необходимостью сыграть что-то свое, придуманное на ходу.

Иначе неминуемо произойдет закрепощение, комплексация, боязнь оторваться от предлагаемых учебниками моделей, выбраться из их удобной и надежной колеи.

И лишь преодолев в себе этот страх, можно обратиться к учебнику, дабы найти ответы на неминуемо возникающие вопросы.

И в этом случае учебные пособия сэкономят время ученика и станут надежной поддержкой в его занятиях.

Мне не хотелось бы подробно останавливаться на структуре данного пособия.

Достаточно прочесть содержание, чтобы понять: в работе учтены все компоненты, сопутствующие овладению джазовой импровизацией, соблюдено их равновесие.

Это: история предмета, гармония, мелодика, ритм, форма. Особенно хотелось бы отметить внушительный раздел нотного приложения.

Нотные примеры предлагаются в виде импровизаций на гармонию одной темы трех разных музыкантов (Чарли Паркер, Джеймс Муди, Бад Пауэл).

Такой самостоятельный сравнительный анализ, не лишая инициативы ученика, будит его аналитические способности, стимулирует творческое мышление.

Интересен и не менее показателен также последний раздел учебника "Примеры из музыкальной практики" с анализом применения пентмотивов.

Здесь представлены фрагменты импровизаций современных мастеров - Фрэнка Гордона, Джорджа Бенсона, Чика Кориа.

Примеров из музыкальной практики великих джазменов вообще много в пособии - фактически в каждом уроке.

Очень подробно разбирается блюз, подчеркивается его огромное значение в становлении джаза, влияние почти на все его стили.

Особо хотелось бы отметить приложение - "Ежедневные упражнения джазмена".

И здесь - ясные цели и задачи, железная логика методических указаний, простой понятный язык, продуманная последовательность.

Такое руководство избавит учеников от неизбежных нелепых ошибок, которыми буквально начинены их первые письменные работы и живое исполнение спонтанных импровизаций.

В целом "Школа" оставляет впечатление глубокого теоретического исследования, удивительным образом сочетающегося с доступной подачей материала.

Простота и ясность изложения, не перегруженная научной терминологией и логическая выстроенность - залог того, что учебно-методическое станет хорошим подспорьем для любого музыкально грамотного ученика, который решит погрузиться в таинственную и заманчивую сферу джазовой импровизации.

Композитор, доцент
Юрий ЧУГУНОВ



ОТ АВТОРА

По многочисленным свидетельствам музыкантов старшего поколения, игравших джаз еще в 30 – 40-х годах прошлого столетия, импровизация всегда оставалась для них тайной за семью печатями.

Максимально, на что были они способны в те годы, это играть написанные соло, да и то, очень небольшой протяженности.

Самые отважные из них, правда, пытались плести нечто вокруг мелодии (подобие украшений). Когда на родине джаза в конце 40-х уже бушевал би-боп, у нас все еще верхом совершенства считалось теноровое соло Текса Бенеки из «Серенады Солнечной долины».

Конечно, в оправдание музыкантов старшего поколения (в основном духовиков), можно сказать, что им мешало в постижении тайн джазовой импровизации незнание гармонии.

Так как все они, если можно так выразиться, развивались «горизонтально» (лишь мелодически). В том числе и пианистов, которым, в силу специфики их инструмента, все же приходилось иметь дело с аккордами и с гармонической вертикалью.

Это незнание среди учащихся наблюдается и в наши дни (в училищах и консерваториях).

Такое положение объясняется несовершенством методических разработок по теоретическим дисциплинам. В чем я смог убедиться за годы педагогической работы.

Как ни странно, практической гармонией стали овладевать джазмены-самоучки из поколения инженеров и физиков конца 50-х и начала 60-х годов.

Георгий Гаранян, Алексей Зубов, Константин Бахолдин, Николай Громин, Вадим Сакун – вот далеко не полный список этих одаренных самоучек.

Все они в силу воспитания или личного интереса как-то (хорошо или не очень) играли на каком-либо гармоническом инструменте, будь то фортепиано, аккордеон или гитара, и это, не считая владения своим основным инструментом: Гаранян и Зубов – саксофоном, Бахолдин – тромбоном.

Этому новому поколению, наконец, и удалось надкусить «крепкий орешек» заморского джаза – начать импровизировать!

К тому времени в джазе уже сложился четкий и определенный стиль, явивший собой высшую точку в развитии этого жанра – стиль би-боп.

Если американские джазмены старшего поколения (Джонни Ходжес, Коулмен Хоккинс, Рой Элдридж и др.) также, как и наши музыканты этого периода, были «интуитивниками», то Чарли Паркер решительно расставил все точки над «и».

Из его импровизаций исчезли все неясности и сомнительные места его предшественников.

Он первый стал играть «как по написанному», повергая коллег в полное изумление.

Если Коулмен Хоккинс обыгрывал гармонию чистыми трезвучными арпеджио (как в классике), Джонни Ходжес все больше делал упор на «саунд», а вместе они весьма вольно обращались с метроритмом, допуская «ритмическую грязь».

Ч. Паркер, расширив аккордовые вертикали до 11-й и 13-й ступеней, введя в игру четкие головокружительные «дубли» и аккуратно обращаясь с метроритмом, довел свои импровизации до уровня хрестоматийных (бери и изучай!).

Здесь и далее автор под словом «хрестоматийно» подразумевает высшую меру совершенства, т.е. сыграл – и сразу можно помещать в хрестоматию, чтобы другие изучали.

Цель музыканта импровизатора – сделать свою игру настолько логичной и содержательной, чтобы слушатель не поверил в то, что это играется сиюминутно, а считал бы, что исполнитель, как в «классике», выучил все заранее.

В этом и заключается главная тайна джаза: как достичь такого совершенства?

Многие сломали себе зубы, раскусывая этот «орешек», другие, склонные к авантюрам, пошли иным путем – ударились в авангард, так как там все дозволено.

Тем более что эта вседозволенность в XX веке стала нормой и в академической музыке, а о живописи не стоит и говорить.

Наконец, наиболее догадливых джазменов осенило, что овладение джазовой импровизацией сродни овладению иностранным языком.

Необходимо сначала выучить слова, затем учиться правилам строить из них фразы, осваивать произношение, потом тренироваться вовремя и к месту применять выученное.

У тех, кто принял эту методику как систему, дело освоения импровизации быстро пошло вперед.

Сейчас уже ни для кого не секрет, что джазовая импровизация – процесс подготовленный.

Фокусник не может одновременно удивить и публику и себя своим фокусом, для него это плод многочасовых тренировок.

Хотя, разумеется, получается лучше или хуже в зависимости от обстановки и настроения, но при этом, если исполнитель и недоволен своей игрой, публика не должна ничего заметить – так оно всегда и бывает у мастеров.

В данной ситуации выручает «автопилот»: натренированность не позволяет опуститься ниже допустимого уровня.

Поэтому мастер чаще всего бывает недоволен своим исполнением, т.к. знает, что у него не всё получилось, публика же, не разбираясь в тонкостях, чаще всего бывает в восторге.

Овладение искусством джазовой импровизации – аналогично изучению иностранного языка. По принципу учебника иностранного языка построено и данное учебное пособие.

Школа джазовой импровизации состоит из двух частей и представляет собой полный теоретический курс, в котором подробно сформулирован процесс создания джазовой импровизации или соло: голосоведение, построение, стилистика, фактура и штрихи, акценты, манера исполнения и т.д.

Первая часть – целиком посвящена Мэйнстриму. Умеренно-прогрессивное направление в джазе. Термин появился в 50-х гг. XX в.

Вторая часть – помимо вопросов формы и метроритма, основное внимание уделяется ладовому джазу и политональной пентатонике.

Обычно учащийся сразу же начинает знакомство со второй части школы, считая, что мэйнстрим как бы устарел и ему уже не понадобится.

Это абсолютно ошибочно, так как без знания основ, фундамента, так называемая «современная манера» всегда будет уязвима в той или иной мере (дом, построенный на песке) и исполнитель будет себя чувствовать слегка мошенником, оставив у себя в тылу много «белых пятен».

Поэтому изучать предлагаемый материал следует последовательно и добросовестно, тогда и результат будет наилучшим.

Приложением к Школе являются «Джазовые секвенции», предназначенные для практического усвоения навыков джазовой импровизации (построение мелодических линий на заданную гармонию).

Еще одно приложение – «Джазовый словарь» – как и положено при изучении иностранного языка. О методике использования «Словарем» сказано в аннотации к нему.

Как видим, учебно-методического и инструктивного материала имеется достаточно, но если им пользоваться как художественной литературой, то результата никакого не будет.

Прочитал все от корки до корки: все ясно и понятно, но от этого играть не научишься, так как между пониманием и умением лежит та огромная дистанция, преодолеть которую окажется по силам далеко не каждому.

Потребуется великое терпение, усидчивость и старание, чтобы «вбить» знания в пальцы, превратив их в умение, и чтобы эти пальцы привыкли в нужное время и месте нажимать нужные клавиши, лады или клапаны.

Нужно отчетливо понимать, что время, требуемое на многочасовые тренировки, как в спорте, нельзя сжать в неделю или месяц, и пропасть незнания нельзя перепрыгнуть одним махом.

Ситуация в момент импровизации солиста в концерте напоминает ситуацию на ринге. Время жестко ограничено, размышлять и раздумывать некогда, решения нужно принимать мгновенно. Так же, как в боксе или борьбе, вы должны реагировать на «бегущую» гармоническую схему пьесы, успевая адекватно отразить ее в своей игре.

И если вы не натренированы на подобные ситуации в «учебных боях», то картина будет печальна: профессионал всегда одержит победу над любителем.

Нокаут неизбежен – вы путаетесь в гармонии, меняете долю, вылетаете из квадрата, допускаете в своей игре всяческие нелепости...

Происходит это все потому, что как бы музыкант ни был одарен, он не может одновременно решать множество задач (следить за гармонией и ритмом, строить красивую фразу, находя для нее при этом наиудобнейшее аппликатурное воплощение и еще волнуясь вдобавок) – что-то обязательно не получится!

Поэтому, все «невидимые миру слезы», как говорил Чехов, свидетельницы тяжелого труда, должны оставаться дома, а на сцене все должно играть легко, как по «написанному».

В заключение автор желает терпения, упорства, и удачи взявшемуся за сей «гуж», ибо справедлива русская пословица: терпенье и труд все перетрут!

Ю. И. МАРКИН

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ.

Исторический обзор

Урок №1.

Импровизация, как вид музыкального творчества, имеет давнюю историю. Она зародилась в творчестве народных певцов и сказителей. Музыкальные произведения создавались народом еще задолго до появления нотных знаков и передавались изустно от поколения к поколению. Народные песни и танцы импровизировались и постепенно приобретали устойчивые, наиболее совершенные формы. Творчество народов мира и сейчас несет в себе импровизацию как основополагающий фактор искусства.

С появлением нотописы и постепенным становлением профессионального искусства композиторы стали записывать свои произведения на бумагу, оставляя тем самым потомству наглядные образцы своего творчества. Импровизация все более и более вытеснялась из профессиональной музыки точной фиксацией музыкального материала. Музыкальные формы развивались и усложнялись, способы нотной записи совершенствовались. Но, несмотря на это, в классической музыке мы находим примеры использования импровизации, хотя и в очень ограниченных масштабах.

Так, в инструментальных концертах (скрипичных, фортепианных и др.) сложилась традиция оставлять исполнение каденций на усмотрение самих исполнителей. (Позднее такие каденции стали очень точно выписываться композиторами.)

Другой пример использования импровизации находим в практике итальянских оперных певцов прошлого. При исполнении оперных арий они импровизировали мелодические украшения. Исполнители на органе также применяли импровизацию в своем творчестве. Выдающимся импровизатором на органе был И.С. Бах.

В двадцатом веке импровизация в своем новом качестве возродилась в искусстве джаза. Так как джаз своими корнями уходит в творчество негритянского народа, то и импровизация, как характернейшая черта джаза, является продолжением народной традиции. Как мы знаем, американские негры импровизировали свою музыку порой на самодельных инструментах, не записывая ее, поскольку большая часть из них не знала нотной грамоты. Постепенно, с изобретением звукозаписывающих устройств, проблемы фиксации этой музыки были решены.

Искусство джаза стало профессиональным, распространилось по всему миру, появились самоучительные школы и направления в разных странах. По мере усложнения музыкальных средств джазовой музыки, роста профессионализма музыкантов, открытия специальных учебных заведений, импровизация не только не отмерла за ненадобностью, как это случилось в академической музыке, но напротив, обрела прочную теоретическую базу и стала предметом изучения и обучения.

В настоящее время, благодаря расшифровке грамзаписей и магнитозаписей, накоплен большой нотный материал, анализируя который можно достаточно глубоко изучать творчество выдающихся мастеров данного жанра и учиться у них.

Понятие импровизации в джазе Формы композиций Репертуар

Понятие импровизации в джазе весьма отличается от понятия импровизации в музыке вообще. Если импровизация в обычном смысле трактуется как свободное музицирование, экспромт, а порою как бы «нащупывание» мыслей, то в джазе дело обстоит совсем иначе. (Здесь мы намеренно не касаемся стиля free jazz, так как он является скорее промежуточным этапом, экспериментальным поиском, где импровизация и форма преимущественно носят спонтанный характер.)

Импровизация в творчестве мастеров джаза есть процесс заранее подготовленный, хотя и не исключающий моментов сиюминутного вдохновения*.

С самого начала в джазе четко наметилась и утвердилась вариационная форма, где вариации в классическом смысле этого понятия заменены импровизациями. Характерное для джаза понятие «квадрат» предполагает повторяемость построенной темы, ее гармонических последовательностей. Как правило, традиционно джазовая композиция (пьеса) строится по следующему принципу:

тема — вариации (импровизации) — тема.

Импровизации того или иного инструмента следуют одна за другой. Количество квадратов бывает весьма различным. Часто схема композиции усложняется введением вступления, заключения, каденций солистов. В стилях dixieland, swing, be-bop все импровизации исполняются обычно в одном темпе и одной тональности. В практике больших оркестров (big-band) уже встречаются модуляции в другие тональности и разработочные моменты. В стилях jazz-rock, fusion формы джазовых композиций стали весьма разнообразны: меняются темпы, размеры, тональности и т.д.

Первоначально джаз не имел своего оригинального репертуара, т.е. специфических джазовых тем и композиций. Вот как пишет Юг Панасье в своей книге «История подлинного джаза» об этом периоде: «Если во время парадов и шествий оркестры исполняли главным образом марши, то на пикниках и балах они играли танцевальную музыку. Первое время это были кадрили и другие французские танцы, ведь Новый Орлеан на протяжении столетия принадлежал Франции. Однако музыкальный инстинкт толкал негритянских оркестрантов к постепенному изменению ритма и манеры исполнения этих танцев».

Одни из первых записанных на ноты композиций относятся к периоду появления фортепианного стиля rag-time на заре нашего века и связаны с именем Скотта Джоуплина и его знаменитым «Кленовым листом» (Maple Leaf Rag). Музыка джаза того периода оказала заметное влияние на творчество европейских композиторов-симфонистов (Морис Равель, Клод Дебюсси, Эрик Сати, Игорь Стравинский) и нашла свое отражение в некоторых их произведениях.

Позднее, несмотря на то, что джазовые музыканты стали наигрывать все больше и больше оригинальных мелодий, они продолжали обращаться к творчеству различных композиторов, в частности песенников, используя мелодии и гармонии их песен (evergreen) для своих импровизаций. Имена этих композиторов (Джордж Гершвин, Коул Портер, Ричард Роджерс и др.), таким образом, стали неразрывно связаны с джазом.

Часто гармонии песен весьма усложнялись, приспособливались специально для удобства импровизаторов, или на гармонические схемы известных песен сочинялись новые мелодии. Наиболее удобные для импровизирования гармонические последовательности (схемы) закрепились в практике музыкантов и получили название «The Great Standards» — великие стандарты.

* Подробнее об этом см. в работе М. Есакова «Классическая джазовая импровизация и творчество» (М., 1988).

Роль гармонии в импровизации

Гармония традиционного джаза в основном укладывается в рамки функциональной классической гармонии: кварто-квинтовый круг функциональных тяготений, отклонения в тональности определенного родства, задержания, проходящие и вспомогательные ноты и т.п. Это и понятно, так как первоосновой многих джазовых тем были песни с их ясным функциональным строением. Но существуют и различия. Это прежде всего другое смысловое отношение к аккордам.

Гармония — не только краска, но и как бы суммированная горизонталь, содержащая скрытые резервы мелодического развития.

Отсюда относительно длительная протяженность каждого аккорда во времени, позволяющая исполнителю построить достаточно законченную линию.

Если в классической музыке практически каждая нота мелодии может быть гармонизована с определенной художественной целью, то для джазовой импровизации необходимо более редкое чередование аккордов. В джазовых пьесах принято чередовать гармонии в определенной временной последовательности: одна или две гармонии (основных) в такте, а то и еще реже. Сюда не относятся проходящие и вспомогательные аккорды, употребляемые в аккомпанементе и аранжировке. Если гармония меняется на каждую долю такта, то возникает определенная сложность для импровизатора в построении мелодической линии. В целях пригодности и удобства для импровизации гармоническая схема записывается наиболее простыми средствами.

Альтерации (b^5 , $\#5$, b^9 , $\#9$ и др.) в доминантсептаккордах солист-импровизатор применяет по своему усмотрению, основываясь на простейшем виде аккорда. Альтерированные ступени используются в мелодической линии, хотя в гармонической схеме они указываются не всегда. Это не относится к малому вводному септаккорду, где пониженная кварта всегда обозначается $Cm^7(b^5)$ или C^\flat .

The first staff shows a progression in B-flat major: Cm^7 (with b^9 and $\#5$ alterations), $F7$ (with b^9 alteration), and Bb . The second staff shows a progression in G major: $G7$ (with b^9 alteration), Cm^7 (with $\#5$ alteration), and $F7$ (with $\#9$ and b^9 alterations).

В буквенно-цифровой записи аккорды указываются по основному тону, обращения применяются только в аккомпанементе и аранжировке. За исходную начальную структуру принимаются септаккорды, а не трезвучия. При этом импровизатор мысленно над каждым аккордом надстраивает его терцовую вертикаль (9, 11, 13 ступени), если в этом есть художественная необходимость.

The first staff shows a C major triad (C-E-G) with a 13 extension, labeled $Cmaj$. The second staff shows a D minor triad (D-F-A) with a 13 extension, labeled $Dm7$.

Формы джазовых тем

В классической музыке, с ее многовековым опытом, сложились разные виды форм, которые подразделяются на полифонические и гомофонические.

Полифонические — хорал, инвенция, fuga, фугато.

Гомофонические — период, простая двухчастная, простая и сложная трехчастная, тема с вариациями, рондо, сонатная форма, рондо-соната и их разновидности.

В этих формах написано неисчислимое множество произведений. Джаз, как искусство еще не имеющее вековых традиций, не располагает таким обилием и разнообразием форм. Непосредственно связанный в прошлом, да и в настоящем, с песенно-танцевальным жанром, джаз в своем арсенале имеет лишь формы, присущие этому жанру. Вот как говорит об этом известный советский музыковед И. В. Способин в своем учебнике «Музыкальная форма»: «Общая черта прикладной танцевальной музыки — определенность и повторность ритмов, внятная акцентировка сильных долей и квадратные структуры в самом отчетливом их выражении (построения в 4, 8, 16 и 32 такта). Отступления от этого правила редки».

Конечно, джаз в своем развитии весьма далеко ушел от «прикладной танцевальной музыки» в смысле ритма и акцентировки долей, но все же квадратные структуры, действительно, в нем отчетливо выражены. Наиболее типичными являются структуры из 8, 12, 16 и 32 тактов, которые и лежат в основе большинства джазовых тем. Они соответствуют простым формам — период, простая двухчастная форма, реже простая трехчастная форма.

Периодом называется относительно законченная музыкальная мысль, завершенная каденцией.

Период может подразделяться на части, называемые **предложениями**, но встречаются периоды, и не делимые на предложения. Предложений, входящих в состав периода, может быть два или три. Предложения могут подразделяться на более мелкие построения, называемые **фразами**. Фразы, в свою очередь, могут подразделяться на еще более мелкие построения, называемые **мотивами и субмотивами**, в зависимости от протяженности. Это наименьшие смысловые единицы музыкальной речи.

Простой двухчастной формой называется форма, состоящая из двух периодов:



Структура: **8 + 8 + 8 + 8 тактов.**

Вариант простой двухчастной формы:

второе предложение второго периода является повторением одного из предложений первого периода.

Схема: **A A — B A** (двухчастная форма с репризой)

Этот вариант простой двухчастной формы наиболее типичен в джазе (форма многих «эвергинов»).

Форма периода также имеет свои разновидности:

1. **Расширенный период**, или период с неравными предложениями (обычно второе предложение длиннее первого), структура 8 + 12.

2. **Сложный период.** К нему относятся крупные (по числу тактов) периоды, в которых каждое предложение делится на тематически сходные или контрастные построения, создающие весьма развитую мелодическую структуру (16 + 16). Сложный период также является формой многих «эвергинов».

Форма блюза

В форме блюза написано множество оригинальных тем, на гармонию блюза наиграно огромное число импровизаций. Первоначально это народная песня американских негров; в дальнейшем — одна из популярнейших форм джаза. Блюзовые темы писались на протяжении всей истории джаза, все выдающиеся музыканты обращались к этой форме в своем творчестве. Менялись стили джаза, изменялся и облик блюза. Но никакие нововведения и усложнения не поколебали трех главных устоев, на которых держится гармония этой формы, **тоника — субдоминанта — доминанта (TSD)**.

Форма блюза — период протяженностью 12, реже 16 тактов.

Гармония (упрощенная):

I	IV ₇	I	I ₇	IV ₇	IV ₇	I	I	V	V	I	I
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Период может подразделяться на три предложения, из которых первые два обычно тематически сходны, а третье — контрастно; все три предложения могут быть контрастными; период блюза может быть и не делимым на предложения и состоять из фраз или отдельных мотивов (риффовое строение).

УРОК № 5

Структура мелодики

Мелодия — важнейшее выразительное средство джазовой импровизации. Мелодическая линия складывается из взаимосвязи интервальных последовательностей нот и их ритмической организации на основе метра.

Метром называется отсчет или равномерное чередование единиц времени — ударных и безударных, пульс музыки.

Ритмом называется последовательность длительностей звуков, их организация во времени.

Основными метрическими единицами, применяемыми в импровизации, являются восьмые и восьмые триоли, более крупные или более мелкие длительности (целые, четверти, триоли, шестнадцатые) используются реже.

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

Высшие точки мелодии, достигаемые постепенным подходом или скачком, называются **кульминациями**.

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

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

1. фразировку;
2. плавное, гаммаобразное движение (восходящее и нисходящее);
3. арпеджио (ломаные и простые);
4. скачки и временные кульминации;

5. проходящие и вспомогательные звуки, задержания, опевания;
6. секвенции диатонические и хроматические;
7. скрытое голосоведение;
8. ритмическое варьирование.

Качественные характеристики компонентов мелодии

1. **Фразировка.** Мелодическая линия в целях большей логичности и осмысленности должна члениться на фразы и мотивы посредством пауз (цезур).
2. **Гаммаобразное движение** вносит в мелодическую линию динамичность, придает фразам цельность, единство и устойчивость.
3. Использование **арпеджио** (разложенной многотерцовой вертикали) подчеркивает гармоническую определенность, придает красочность линии.
4. **Скачки и временные кульминации** сообщают линии известный драматизм, создают напряжение, показывают регистры инструмента.
5. **Проходящие и вспомогательные ноты, задержания и опевания** делают линию мелодически разнообразной, раскрывают возможности, заложенные в гармонии, обогащают мелодизм.
6. **Секвенции** привносят в импровизационную линию элементы тематической разработки, делают линию более развитой.
7. **Скрытое голосоведение** (образование как бы двух голосов в одном с помощью соответствующего интервального расположения нот) подчеркивает гармоническую структуру, обогащает фактуру линии, придает гибкость.
8. **Ритмическое варьирование** (синкопирование, акцентировка, смещение фраз и мотивов на другие доли такта) придает мелодической линии упругость и пластичность, вносит джазовый дух и соответствующее настроение.

УРОК № 6

Мелодико-гармонические средства

1. Звуки, расположенные в мелодии на слабых долях* между тонами аккорда и не входящие в его состав, называются **проходящими**.



2. Звуки, расположенные между повторяющимися тонами аккорда и не входящие в его состав, называются **вспомогательными**; могут располагаться как сверху, так и снизу от аккордовых тонов.



Проходящие и вспомогательные звуки могут быть диатоническими и хроматическими.



* За сильные доли принимаются 1-я и 3-я (в четырех четвертном размере); за относительно сильные — 2-я и 4-я; восьмые, следующие после каждой из долей, будут слабыми.

3. Неаккордовые звуки, расположенные в мелодии на сильных долях и разрешающиеся в аккордовые, называются **задержаниями**. Задержания бывают диатоническими и хроматическими и могут находиться как сверху, так и снизу от аккордовых тонов.



Задержания, проходящие и вспомогательные звуки (диатонические и хроматические) могут применяться в различных комбинациях:



4. Задержание, за которым следует вспомогательный звук, а потом аккордовый тон, называется **опеванием**. При этом если задержание снизу, то вспомогательный звук берется сверху; если же задержание сверху, то вспомогательный звук берется снизу. Опевания могут быть диатоническими и с применением хроматизмов. Опеваться может каждый аккордовый тон.

а) Диатоническое опевание:

задержание снизу — вспомогательный звук сверху.



задержание сверху — вспомогательный звук снизу.



б) Опевание с применением хроматизмов



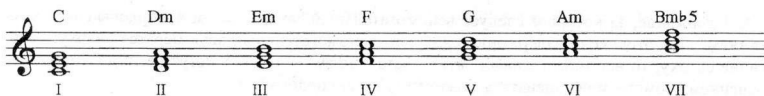
УРОК № 7

Вводные тона

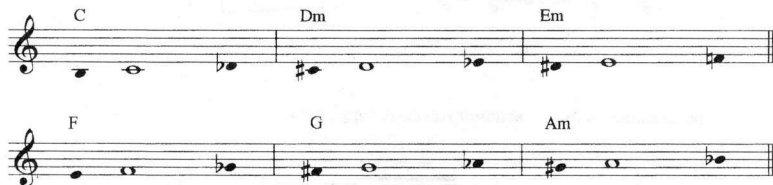
Принцип опеования основывается на системе так называемых «вводных тонов», выводимой из понятия традиционной (классической) гармонии о тяготении неустойчивых тонов в устойчивые. Существуют два вводных тона — верхний и нижний; они и образуют опеования. В зависимости от варианта мелодии эти вводные тона рассматриваются как задержание и вспомогательный звук (сверху или снизу).

Система вводных тонов базируется, в свою очередь, на понятии родства тональностей. Из классической гармонии известно, что на каждой ступени диатонической гаммы можно построить трезвучие, которое будет являться тоникой новой тональности, родственной главной, т.е. определяемой первой ступенью этой диатонической гаммы.

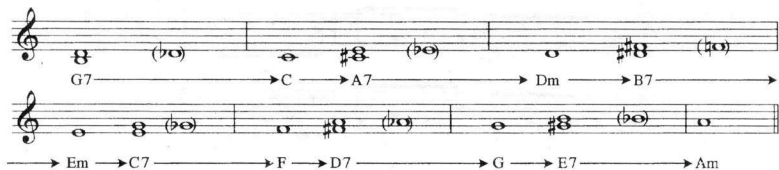
Тональности, родственные C-dur:



На VII ступени образуется трезвучие с пониженной квинтой, не являющееся тонально устойчивым. Верхние и нижние вводные тона к родственным тональностям:



Оба вводных тона входят в аккорд доминанты соответствующей тональности. Терция аккорда — нижний вводный тон, квинта аккорда — верхний вводный тон, который может быть обострен понижением (b^5):



УРОК № 8

Компоненты мелодической линии (примеры из практики)

Фразировка

Гармония блюза

Charlie Parker. "Relaxin' At Camarillo"

1

фраза

фраза

мотивы

фраза

3

мотивы

Charlie Parker. "Bird Feathers"

2

фраза

мотивы

мотив

фраза

мотивы

Примечание: все нотные примеры из практики даются в реальном звучании (in C).

Гаммаобразное движение

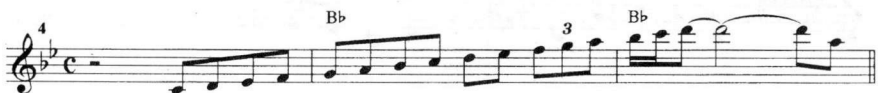
Charlie Parker. "Donna Lee"



Clifford Brown. "Donna Lee"



James Moody. "Cherokee"



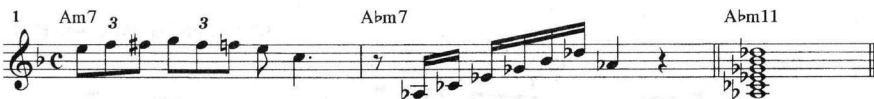
* * *

УРОК № 9

Компоненты мелодической линии (продолжение)

Арпеджио

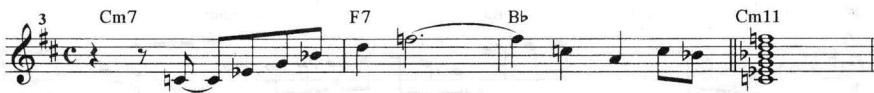
Charlie Parker. "Now's The Time"



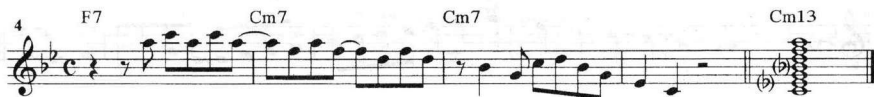
Charlie Parker. "Scrapple From The Apple"



Sonny Stitt. "Tune-Up"



Wes Montgomery. "Tear It Down"



Скачки (*) и временные кульминации (**)

Charlie Parker. "Now's The Time"



Charlie Parker. "Groovin' High"



Charlie Parker. "Now's The Time"



Charlie Parker. "Segment"



Clark Terry. "Tete-a-Tete"



Clifford Brown. "Donna Lee"

Clifford Brown. "The Song Is You"

Charlie Parker. "Now's The Time"

36 F7 Bb7

Секвенции

Диатоническая секвенция, нисходящая по секундам:

Sonny Stitt. "Tune-Up"



J. J. Johnson. "Coffee Pot"



Хроматическая секвенция, нисходящая по секундам:

Charlie Parker. "Blues Fast"



Секвенция восходящая (неточная):

Lee Konitz. "What Is This Thing Called Love"



Гармоническая секвенция по квинтовому кругу:

J. J. Johnson. "Coffee Pot"



Компоненты мелодической линии (продолжение)

Скрытое голосоведение (два вида)

Движение мелодии ломаными интервалами; расслоение на два голоса:

Charlie Parker. "Visa"

1а

Sonny Stitt. "Tune Up"

1б

Образование ведущей опорной линии, чаще всего нисходящей по секундам:

Clifford Brown. "The Song Is You"

2а

опорная линия
натуральный минор

Charlie Parker. "Visa"

2б

опорная линия
натуральный мажор

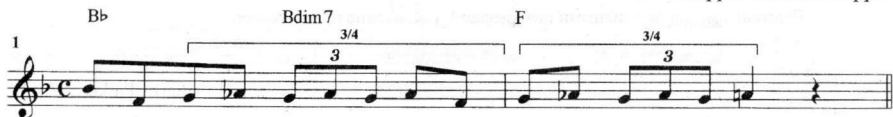
Clark Terry. "Tete-a-Tete"

2в

опорная линия
миксолидийский мажор

Ритмическое варьирование (нечетные группировки, синкопирование)

Charlie Parker. "Scrapple From The Apple"



Charlie Parker. "Donna Lee"



Sonny Stitt. "Tune-Up"



James Moody. "Cherokee"



* * *

Подготовленные фразы и лейтмотивы (в практике разных джазовых исполнителей)

Понятие «лейтмотив» (нем. *Leitmotiv* - руководящий, ведущий мотив) впервые ввел Р. Вагнер в XIX веке. В джазовой импровизации лейтмотивы получили большое распространение. Обычно почти у каждого ведущего исполнителя в арсенале средств есть излюбленные, часто используемые приемы, к которым, в частности, относятся лейтмотивы. Некоторые лейтмотивы присущи лишь какому либо одному исполнителю, но есть лейтмотивы, ставшие достоянием многих исполнителей.

На примерах из соло трубача Клиффорда Брауна (мелодия Джерома Керна "Song Is You" и пьеса, Чарли Паркера "Donna Lee" на гармонию песни Джеймса Хэнли "Indiana") и саксофонистов Сонни Стита (пьеса Майлса Дэвиса "Tune-Up") и Джеймса Муди (мелодия Рэя Нобла "Cherokee") рассмотрим использование этого приема.

Попутно обратим внимание:

а) на повторяемость отдельных подготовленных фраз, воспроизводимых буквально или с какими либо видоизменениями;

б) на весьма свободное перемещение этих фраз с одной доли такта на другую;

в) на применение мелодико-гармонических средств.

Для удобства из гармонической схемы квадрата взята лишь определенная четырехтактовая последовательность; все варианты ее обыгрывания на протяжении соло выписаны одни под другим.

Clifford Brown. "The Song Is You"

The musical score is written for eight staves, each representing a different instrument or voice part. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two main sections by a vertical dashed line. The first section contains measures 1 through 25, and the second section contains measures 26 through 31. The score includes various harmonic changes indicated by chord symbols above the staves: Dm7, G7, Cmaj7, A1, A2, A3, A4, B1, A5, and B2. The score also includes a table of measures and measures for each staff, indicating the number of measures and the number of measures for each staff.

Staff	Measures	Measures
1	(3-5) I квадрат	
2	(7-9)	
3	(11-13)	
4	(19-21)	
5	(23-25)	
6	(28-31)	
7	(59-61)	
8	(3-5) II квадрат	

A1 и A2 — точное повторение лейтмотива; A3 — неточное; A4 и A5 — видоизмененное повторение
B1 и B2 — подготовленная фраза, повторяемая на разной гармонии

УРОК № 12

Подготовленные фразы и лейтмотивы (продолжение)

Sonny Stitt. "Tune Up"

The musical score consists of 8 staves of music in G major, 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score includes the following elements:

- Staff 1:** Chords: Dm7, G7, Cmaj. Measure 1. Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. A bracket labeled *A1* spans measures 1-4.
- Staff 2:** Measure 2. Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. A bracket labeled *A2* spans measures 2-5.
- Staff 3:** Measure 3. Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. A bracket labeled *A3* spans measures 3-6.
- Staff 4:** Measure 4. Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. A bracket labeled *A4* spans measures 4-7.
- Staff 5:** Measure 5. Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. A bracket labeled *B1* spans measures 5-8.
- Staff 6:** Measure 6. Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. A bracket labeled *B2* spans measures 6-9.
- Staff 7:** Measure 7. Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. A bracket labeled *A5* spans measures 7-10.
- Staff 8:** Measure 8. Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. A bracket labeled *B3* spans measures 8-11.

Section markers are placed at the end of the staves:

- Staff 1:** I (5-9)
- Staff 3:** II (5-8)
- Staff 5:** III (5-8)
- Staff 7:** IV (5-8)
- Staff 8:** V (5-8)

В данном примере можно выделить два лейтмотива, обозначенные буквами А и В: А — гаммаобразный, В — арпеджированный.

A1, A2, A3, A4, A5, A6, A7 — видоизменения 1-го лейтмотива.

B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7 — видоизменения 2-го лейтмотива.

Sonny Stitt. "Tune Up"

The musical score is written for 8 staves, each representing a different instrument or voice part. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into sections marked with Roman numerals I through VI. Section I (9-12) is on staff 1. Section II (9-12) is on staff 3. Section III (25-28) is on staff 4. Section IV (9-12) is on staff 5. Section V (25-28) is on staff 6. Section VI (9-12) is on staff 8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Brackets labeled A1, A2, A3, A4, A5, A6, A7, B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7 indicate specific musical phrases or motifs. Chord symbols Cm7, F7, Bbmaj, Ebmaj, and I are present above the first staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it on staff 1. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it on staff 6. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it on staff 7. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it on staff 8.

A1 и A2 — точное повторение лейтмотива. A3, A4, A5 — повторение, варьированное метрически (смещение) и мелодически.

B1, B2 — вариант лейтмотива (новое опевание). B3 — совмещение обоих вариантов

The musical score for Clifford Brown's "Donna Lee" consists of 12 staves. The key signature is B-flat major (three flats) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. Above the staves, chord symbols are provided: A^b, F7, B^b7, and B^b7. The score is divided into sections labeled I, II, III, IV, and V, with measures grouped by brackets and labeled with letters A1, A2, B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7, B8, C1, C2, D1, D2, and D3. Measure numbers (11-14, 17-20, 1-4) are also indicated. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings like *mf*.

B1, B2, B3 — точное повторение лейтмотива; B6, B7 — смещение на другие доли; B4, B5, B8 — мелодически и ритмически варьированное повторение; A1, A2 — точные повторения подготовленной фразы; C1, C2 — точные повторения подготовленной фразы; D1, D2 — подготовленная фраза, повторенная на другой доле такта.

УРОК № 14

Подготовленные фразы и лейтмотивы (продолжение)

James Moody. "Cherokee"

Пример 1

Пример 2

В примере 1: A1 — лейтмотив; A2 — укрупнение лейтмотива прибавлением новой группы длительностей, обозначенных пунктирной линией; A3 — проведение укрупненного лейтмотива с видоизмененным началом фразы; A4 — проведение укрупненного лейтмотива (точное).

В примере 2 имеют место два лейтмотива: A и B; в последнем проведении (4-й вариант примера) сочетаются оба лейтмотива в одной фразе.

Все лейтмотивы в обоих примерах распределены метрически очень разнообразно. Часто в импровизации подготовленная фраза или лейтмотив опережают гармонию или наоборот, запаздывают, что вносит некоторую диссонантность в гармонический язык. Это явление в джазе не расценивается как нарушение правил. Импровизатор поставлен в жесткие рамки квадрата и постоянного темпа — времени на обдумывание и принятие решения у него очень мало.

Заранее подготовленный мелодический материал и умелое комбинирование его в момент исполнения обеспечивают стабильность и добротность импровизационных линий.

ОБРАЗЦЫ ДЖАЗОВЫХ СОЛО

В качестве образцов для самостоятельного анализа предлагаются:

1. Соло Клиффорда Брауна и Чарли Паркера (один квадрат) на тему Паркера "Donna Lee", написанную на гармонической основе песни Джеймса Хэнли "Indiana"*. Обе мелодии приводятся для сравнения.

2. Соло Чарли Паркера, Джеймса Муди и Бада Пауэла, пианиста периода би-боп (последователя Паркера), на мелодию Рэя Нобла "Cherokee" (вариант Паркера называется "Ко-Ко").

"Indiana"

A \flat

F7

B \flat 7

B \flat 7



"Donna Lee"

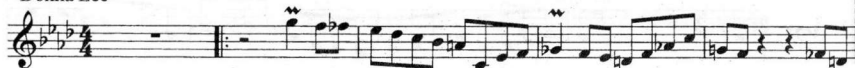
B \flat m7

E \flat 7

A \flat

(E \flat m7)

A \flat 7



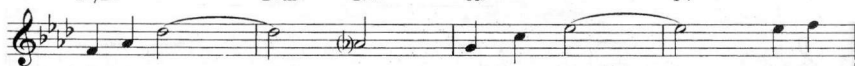
B \flat /D \flat

D \flat m

(G \flat 7)

A \flat

F7

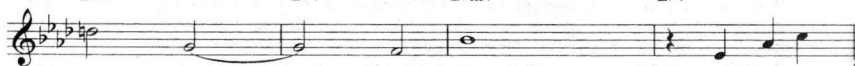


B \flat 7

B \flat 7

B \flat m7

E \flat 7



* Форма песни — сложный период: A(8) + B(8) + A(8) + C(8)

$A\flat$ $F7$ $B\flat7$ $B\flat7$

$Gm7(\flat5)$ $C7$ Fm $C7$

Fm $C7$ Fm $Cdim7$

$A\flat$ $F7$ $B\flat m$ $E\flat7$ $A\flat$ $F7$ $1. B\flat m7$ $E\flat7$

$2. Brown's Solo$ A $A\flat$ $F7$ $B\flat7$

$2. Parker's Solo$

B \flat 7 B \flat m7 E \flat 7 A \flat

E \flat m7 A \flat 7 **A** D \flat Maj7 3 D \flat m7 G \flat 7 A \flat

F7 B \flat 7 B \flat 7 B \flat m7

E \flat 7 **A1** A \flat F7 B \flat 7

B \flat 7 3 C7 C7 Fm

C7 **C** Fm C7 Fm

Ray Noble. "Cherokee" A(16) + B(16) + A(16)

A Bb F7 Fm7 Bb7 Eb Eb Ab7 Ab7

Bb Bb C7 C7 1. Cm7 G7 Cm7 F7

2. Cm7 C7 Bb **B** C#m7 F#7 BMaj BMaj

Bm7 E7 AMaj Am7 D7 GMaj

Gm7 C7 Cm7 F7 **A** Bb F7 Fm7 Bb7

Eb Eb Ab7 Ab7 Bb Bb C7 C7

Cm7 F7 Bb

Parker's Solo

Bb

F7

Bb

Moody's Solo

Powell's Solo

Fm7

Bb7

Eb

Eb

Ebm7

Ab7

Bb

Bb

C7

C7

Cm7

G7

Cm7

F7 A2 Bb 3 F7 Bb

Fm7 Bb7 Eb 3 Eb Ebm7

Ab7 Bb Bb 3 C7

C7 Cm7 F7 Bb

3

B \flat **B** C \sharp m7 F \sharp 7 Bmaj

Bmaj Bm7 E7 Amaj

Amaj Am7 D7 Gmaj

Gmaj Gm7 C7 Cm7

F7 A3 Bb F7 Fm7

Bb7 Eb Ebm7

Ab7 Bb C7

C7 Cm7 F7 Bb Bb

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ.

Метр и Ритм

Метром называется отсчет или равномерное чередование единиц времени — ударных и безударных, пульс музыки. Скорость метра называется **темпом**.

Ритмом (ритмическим рисунком) называется последовательность длительностей звуков, их организация во времени.

Полиритмия — сочетание различных ритмических рисунков (группировок длительностей) в едином метре.

Полиметрия — одновременное сочетание различных единиц отсчета музыкального времени (разных метров).

Производная полиметрия — сочетание исходного и нового метра, возникшего на основе первого, путем соответствующей перегруппировки длительностей; при этом новый метр имеет точки соприкосновения с основным.

Свободная полиметрия — случайное или преднамеренное сочетание различных единиц отсчета (разных темпов) одновременно, не имеющих между собой точек соприкосновения. Встречается часто в окружающей нас живой природе (ление птиц), в технике (работа двигателей на разных скоростях, колебания маятников с разными амплитудами).

Понятия метра и ритма тесно взаимосвязаны и обычно не рассматриваются в отрыве один от другого.

Четность и нечетность

Метр и размер

Во множестве случаев эффект джазового метра и ритма связан с взаимодействием между собой четности и нечетности в делении единиц отсчета музыкального времени. Из математики мы знаем о четных и нечетных числах и часто сталкиваемся с этими понятиями в повседневной жизни. Яблоко, как и круг, можно разделить как на две, так и на три равные части. Дальнейшее деление на четные и нечетные числа даст две бесконечные прогрессии, которые никогда друг с другом не соприкоснутся, сколько бы их ни делили.

Длительности нот также делятся на четные и нечетные числа, простейшими из которых являются «два» и «три», т.е. четверть делится на две восьмые и триоль. Деление на пять и семь здесь не рассматривается, так как эти числа включают в себя «два» и «три» как составные части. На взаимодействии четности и нечетности основывается принцип производной полиметрии, наиболее распространенной в джазе.

Широкое практическое применение имеют два вида производных метров, полученных на основе главного: это метр **четверть** (восьмая или половинная) с **точкой** и метр **триолей** (восьмых, четвертных или половинных). Случай свободной полиметрии, например игра двух оркестров в разных темпах, в данной работе не рассматриваются.

Наиболее распространенным в джазе является четырехдольный метр, который записывается в размере четыре четверти. В быстром темпе **четыrehдольный** метр часто рассматривается как **двухдольный** для удобства счета и записывается в размере **Fell in 2** (резанный ключ). **Трехдольный** метр используется в джазовых вальсах (jazz waltz) и применяется реже. Пяти, шести и семидольные метры

является композиция Пола Дезмонда "Take Five".

Тактовый размер в джазовой музыке, как правило, бывает стабильным и не изменяется от начала и до конца песни, но в современной практике все чаще встречаются случаи нарушения этого принципа (jazz-rock, fusion).

Характерным джазовым эффектом является «триольная пульсация» в отличие от музыки, где пульсация дуольна (rock). Каждая доля в такте делится на три, и восьмые исполняются уже как триольные группы, хотя в записи это не отражается из-за боязни усложнения. Этот свинговый эффект наиболее ошутим в медленных и средних темпах, в быстрых темпах исполнение приближается к обычному трактовке.

Пишется:



Исполняется:



Метр четверть с точкой

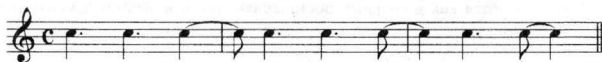
Этот производный метр весьма употребим в джазе. Он получается на основе главного путем перемены акцентов. Для примера возьмем построения из восьми нот в четырехчетвертном размере:



Сгруппируем длительности нечетно (по три), проставив акценты:



Акценты будут соответствовать следующему построению, состоящему из равных четвертей с точкой:



Построение занимает три такта, и совпадение первой доли («раза») наступает лишь в четвертом такте.

Теперь, если эти четверти с точкой объединить по четыре, получим новый метр, который медленнее прежнего в полтора раза.



Два такта нового метра будут приходиться на три такта старого. Совместное их звучание дает пример производной полиметрии.

Метр четвертных триолей

Если в предыдущем примере мы брали за основу построение восьмых, то сейчас возьмем построение из триолльных восьмых в размере четыре четверти:



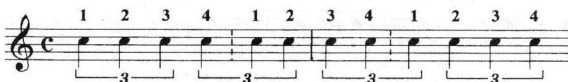
Акцентируя их четно (по две триолльных восьмых), получим четвертные триоли:



На каждые две четверти основного метра приходятся три триолльные четверти:



Полученные четвертные триоли сгруппируем по четыре:



В результате на два такта основного метра приходится три такта нового производного, метра четвертных триолей.

Картина, обратная наблюдавшейся в примере с метром четверть с точкой, где на три такта основного метра приходится два такта производного. Полученный производный метр быстрее основного в полтора раза.

Оба рассмотренных производных метра (четверть с точкой и четвертные триоли) в джазовой практике широко применяются как в сольных построениях, так и в аккомпанементе (риффовые построения).

Взаимообратимость метров

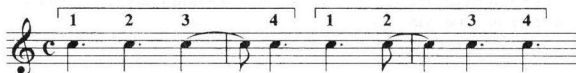
Если, получив производный метр и закрепившись в нем сознанием на какое-то время, мы захотим вернуться к первоначальному (исходному) метру, то мы должны будем на основе полученного нами производного метра построить четвертные триоли. Акцентируя их четно, т.е. по два или по четыре, мы получим первоначальный (исходный) метр.

Проследим этот процесс на нижеследующей схеме:

а) исходный метр:



б) производный метр (четверть с точкой):



в) производный метр (четвертные триоли):



равный исходному:



Если же мы получим производный метр (четвертные триоли) и затем захотим вернуться к основному, мы должны будем на основе полученного нами производного метра (четвертные триоли) построить другой производный метр (четверть с точкой), в результате получим исходный (первоначальный) метр.

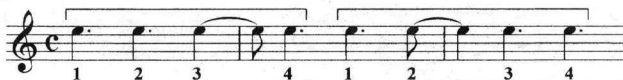
а) исходный метр:



б) производный метр (четвертные триоли):



в) производный метр (четверть с точкой):



равный исходному:



Практическое применение полиритмии и полиметрии

Основное применение данные приемы находят в практике исполнителей на ударных инструментах, а также пианистов и в игре ритм-секций вообще. В игре солистов, например духовиков, эти приемы используются значительно реже, так как являются весьма ярким динамическим средством, которое используется весьма экономно в целях создания напряжения и кульминации.

1. Полиритмия простая (рисунки в одном четном или в одном нечетном метре).



2. Простейший пример полиметрии (сочетание четных и нечетных группировок).



Приемы полиметрии и полиритмии часто используются одновременно.

3. Сложная полиметрия (сочетание двух произвольных метров на основе главного метра).



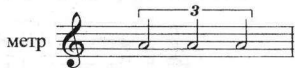
В данном примере в размере четыре четверти сочетаются: метр четвертных триолей (сверху), сгруппированных по четыре, и трехдольный метр (снизу) — половинная с точкой.

4. Полиметрия в одноголосной мелодической линии солиста:

а) триоли, сгруппированные по два:



б) триоли, сгруппированные по четыре:



в) шестнадцатые, сгруппированные по три:




5. Дуольность в трехчетвертном размере (восьмые по три).

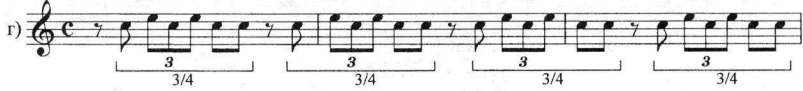



метр
четверть
с точкой


6. Трехдольные группировки фраз и риффовых мотивов в размере четыре четверти.



в) 

г) 

д) 

е) 

7. Дуольные группировки трехдольных построений в размере четыре четверти:

а) 

б) 

Различное сочетание и применение приемов полиметрии в мелодической линии вносит в музыкальную ткань большое разнообразие:




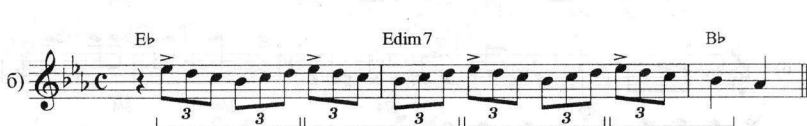
четверть с точкой восьмая с точкой четвертная триоль половинная с точкой

Примеры полиметрии в импровизациях известных мастеров джаза

1. Louis Armstrong. "Beau Koo Jack"

Записано 5 декабря 1928 года на сессии в Savoy Ballroom Five.

а) 

б) 

В данном примере (б) фраза четная, но строится и акцентируется по относительно слабым долям.

2. Clark Terry. "Tête-à-Tête"


3. James Moody. "Cherokee"

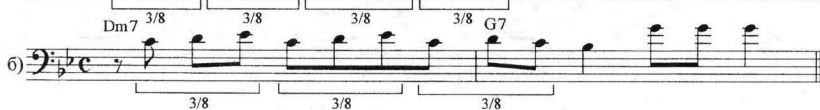
Далее эта трехдольная фраза играется еще 21 раз без перерыва. Такое упорное применение приема (трехдольное смещение) встречается нечасто. В данном случае это не утомляет, темп быстрый и гармония разнообразная.

4. J.J. Johnson. "Coffee Pot"

5. Bill Harris. "Bill Not Phil"

метр четверть с точкой

a) 

б) 

6. Sonny Stitt. "Tune-Up"





7. Stan Getz. "Con Alma"

триоли по четыре

a) 

б) 

8. Freddy Hubbard. "Shutterbug"





9. Lew Soloff. "Lucretia's Reprise"

a) 

б) 

В) 

Г) 



В примере а) образуется производный метр половинных триолей.

В примерах б), в), г) применяется трехдольная группировка длительностей (метр половинная с точкой) в различных комбинациях.

10. Jean Luck Ponty. "The Loner" (by Cedar Walton - Ronnie Matthews)



В данных примерах благодаря акцентам и группировке длительностей образуется двухдольный метр (четверть с точкой) в трехдольном главном размере.



За счет четной группировки триолей образуется новый метр четвертных триолей.



11. Jean Luck Ponty. "Sunday Walk"

а) 

б) 

В данном примере сначала применен метр четверть с точкой, а затем как дубль-темп к нему метр восьмая с точкой.

12. Pat Martino. "Alone Together"



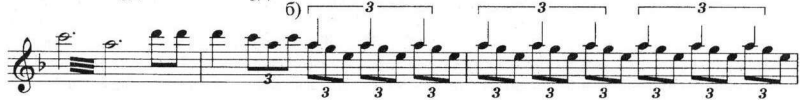
Образующийся в данном примере метр равен основному, но смещен по отношению к нему на одну восьмую.



13. Pat Martino. "Consciousness"

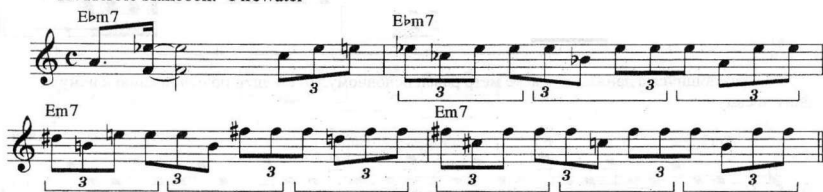


14. George Benson. "So What"



В данном отрывке соло применены три полиметрических приема, в том числе и такой сложный, как «триоли в триолях».

15. Herbie Hancock. "Firewater"



Триольные восьмые, сгруппированные по четыре, образуют метр половинных триолей.

16. Chick Corea. "Matrix"

a)

В данном примере варьируется метр четверть с точкой

б)

Из подборки примеров видно, что музыканты более позднего поколения, такие, как скрипач Жан-Люк Понти, трубач Лю Солоф, гитаристы Пэт Мартино и Джордж Бенсон, пианисты Хэрби Ханкок и Чик Кория, применяют приемы полиритмии более активно и многообразно, чем их предшественники.

В заключение приведем слова Джона Колтрейна: «Если говорить о ритме, я хотел бы достичь большей гибкости. Мне кажется, что ритм необходимо изучать фундаментально. Я почти не экспериментировал с элементами времени, большинство моих опытов касалось гармонии, пока для меня составляющая времени и ритм сливались в единое целое» (1960).

* * *

ФОРМА БЛЮЗА

и ее разновидности

В 1917 году Леоном Рапполо, кларнетистом ансамбля "New Orleans Rhythm Kings" «Нью-Орлеанские» короли ритма был создан "Teen Roof Blues" («Блюз жестяной крыши»).



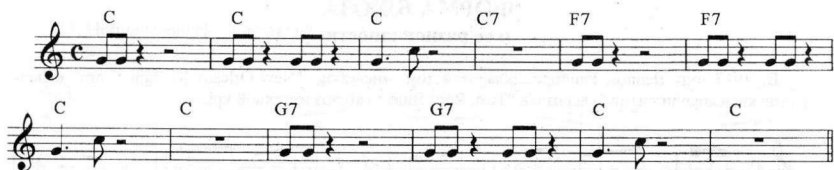
Знаменитый "Royal Garden Blues" («Блюз Королевского парка») написан в 1919 году Спенсером Вильямсом.



Мелодия и гармония этих ранних блюзов довольно просты; темы основаны на риффовых фразах, несколько раз повторяющихся с небольшими изменениями. Первые четыре такта в обоих примерах содержат лишь тониическую гармонию, хотя с восьмого такта появляется уже цепочка доминантсептаккордов (V₁₇ - П₇ - V₇). В мелодических линиях используются проходящие ноты и задержания, окончания фраз синкопированы. IV ступень в 5-м такте наступает без гармонической подготовки, внезапно, как сопоставление, а не отклонение.

Во втором примере IV ступень показана в двух разновидностях: мажорная и минорная. Каденция (11-й и 12-й такты) в этом примере плагальна (I - IV - I), что роднит ее с народной разновидностью блюза.

К периоду свинга относится знаменитый "C-Jam Blues" Дюка Эллингтона, основанный на простой гармонической схеме и содержащий в мелодии всего лишь две ноты, V и I ступени. Дробная трехтактная фраза темы представляет собой типичный рифф и заканчивается упругой синколой.



В этот период исполнители стали насыщать схему блюза проходящими аккордами (септаккордами диатонических ступеней и уменьшенными).

Стали типичными следующие схемы:

- каденция
- а) \parallel : I I₇ | IV₇ #IV | I | I₇ | IV₇ | #IV⁰ | I (IV) | III_m pIII⁰ | II_m | I pIII⁰ | II_m₇ V₇ :||
- б) \parallel : I II_m | #II⁰ I | I II_m | #II⁰ I | IV₇ | #IV⁰ | I II_m | pIII_m III⁰ | II_m | V₇ :||

Период би-бопа внес свой вклад в мелодику и гармонию блюза. Темы блюзов Чарли Паркера очень развиты мелодически и ритмически. Рассмотрим некоторые из этих тем.

1. "Au Privave"



2. "Bongo Bop"



3. "Si-Si"

Chords: F, Em7(b5), A7, Dm7, G7, Cm7, F7, Bb7, Bbm7, F, Am7, D7, Gm7, C7, F, Gm7, C7.

В примере № 1 во втором такте применена последовательность II-V.

В примере № 2 в шестом такте вместо обычного аккорда на IV ступени использована минорная разновидность IV ступени, которая в совокупности с последующим септаккордом (Bb7) образует последовательность II-V (Fm7 — Bb7).

В примере № 3 во втором такте происходит тритоновая замена IV ступени на последовательность из двух аккордов (II - V) ре минора, которая в последующих тактах образует гармоническую секвенцию, спускающуюся по тонам и плавно подводящую к IV ступени в пятом такте. Образуется цепочка аккордов II - V ступеней.

Интересно ритмически и изобретательно мелодически построено множество блюзовых тем в следующие периоды джаза (hard-bop, cool, post-bop). Приведем здесь некоторые из них:

1. Horace Silver. "Opus De Funk"

Chords: Bb, Bb7, Eb7, Bb, Cm7, F7, Bb.

2. Thelonious Monk. "Straight No Chaser"

Chord progression for "Straight No Chaser":

- Measure 1: F
- Measure 2: Bb7
- Measure 3: F
- Measure 4: F
- Measure 5: Bb7
- Measure 6: Bdim7
- Measure 7: F
- Measure 8: D7
- Measure 9: Gm7
- Measure 10: C7
- Measure 11: F
- Measure 12: D7
- Measure 13: Gm7
- Measure 14: C7

3. Miles Davis. "Freddie The Freeloader"

Chord progression for "Freddie The Freeloader":

- Measure 1: Bb7
- Measure 2: Bb7
- Measure 3: Eb7
- Measure 4: Bb7
- Measure 5: Bb7
- Measure 6: Bb7
- Measure 7: 1. F7
- Measure 8: Eb7
- Measure 9: Ab7
- Measure 10: Ab7
- Measure 11: 2. F7
- Measure 12: Eb7
- Measure 13: Bb
- Measure 14: Bb

Все три примера не содержат в себе ничего нового в смысле гармонии (гармонические схемы их достаточно просты).

Пример № 1 весьма развит мелодически, диапазон темы очень широк (от первой до третьей октавы). Риффовая мелодия последних четырех тактов построена на блюзовых нотах и состоит из двух взаимосвязанных построений, первое из которых содержит в себе две одинаковые трехдольные фразы. Применен полиметрический эффект (метр половинная с точкой).

Diagram illustrating the melodic structure of Example 1:

- 1-я фраза (1st phrase) and 2-я фраза (2nd phrase) are indicated above the melody.
- 1-е построение (1st construction) and 2-е построение (2nd construction) are indicated below the melody.

В примере № 2 риффовый мотив активно развивается, видоизменяется ритмически и мелодически, что придает всей теме упругий, пружинистый характер.

В примере № 3 мелодия статична; основной мотив состоит из двух нот и подчеркивает главные гармонические устои. В девятом и десятом тактах намечается некоторое движение, которое прерывается окончанием мелодии на диссонирующей ноте (VI ступень в первом проведении). Во всей теме ощутимо нарочитое ритмическое однообразие. Данный опус является типичным образцом стиля "Cool" (прохладный, холодный) и характерен для творчества Майлса Дэвиса раннего периода.

Выдающийся тенор-саксофонист Джон Колтрейн в своем творчестве также неоднократно обращался к блюзовой форме, внося в нее новые черты. Рассмотрим в качестве примера его композицию "Some Other Blues":

1-е предложение

2-е предложение

3-е предложение

Форма данного блюза представляет собой период, состоящий из трех предложений, контрастных между собой. Надо отметить, что тема Колтрейна имеет своим прообразом "Now Is The Time" Чарли Паркера, откуда автор и позаимствовал главный мотив:

главный мотив

новый материал

Проведем сравнительный анализ этих тем.

В основе обеих композиций лежит риффовая попевка, которая, многократно повторяясь, рождает динамичный, напряженный образ. Если у Паркера главный мотив излагается сначала раздельно, через равные промежутки времени (первый и второй такты), а затем суммируется (третий и четвертый такты), то у Колтрейна он сразу же суммирован и изложен в виде нисходящей неточной секвенции с тонным шагом, заканчивающейся движением по аккордовым звукам I₇.

Далее у Паркера все построение с небольшим изменением повторяется на другой гармонии (4,5,6,7-й такты). Колтрейн же на гармонии IV ступени (пятый такт) вводит новый тематический материал, который в следующем такте повторяется кватрой выше (опять секвенция), соответственно меняется и гармония. Заканчивается это построение, т.е. второе предложение темы, примерно так же, как и первое, что придает обеим линиям законченность и цельность.

Последние четыре такта блюза как Паркер, так и Колтрейн строят на новых контрастных мотивах. С точки зрения гармонии тема Паркера построена традиционно, а тема Колтрейна более необычно, что также отражено и в ее мелодическом облике. Сохраняя главные три устоя (I, IV, V) на своих местах, Колтрейн введением bVII во втором такте вместо традиционного IV₇ и построением цепочки доминант в пятом, шестом и седьмом тактах (C₇, F₇, Bb₇, Eb₇) вносит в блюз новую гармоническую палитру.

* Краткие сведения о музыкальных формах даны в первом разделе данной работы.

МИНОРНЫЙ БЛЮЗ

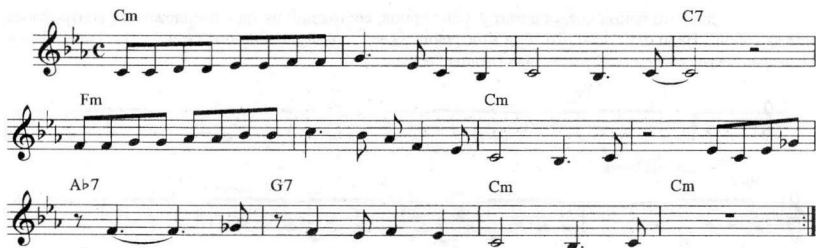
Минорная разновидность блюза на практике встречается значительно реже мажорной. Бывает также, что тема носит минорный характер и соответственно гармонизуется, а импровизации играют в мажорном варианте (например, "Bags Groove" Милта Джексона). Минорный блюз в основном представляет собой двенадцатитактовое построение (период), с типичным для блюза расчленением на три построения по четыре такта. Гармония также опирается на главные устои (I, IV, V).

Гармоническая схема минорного блюза

||: Im | Im | Im | I₇ | IVm | IVm | Im | Im | bVI₇ | V₇ | Im | Im :||

Вариант: |Vm I₇| |bIII bVI₇| IIm I₇ | I #VI | IIm V₇ :||

В качестве примера приведем тему Джона Колтрейна "Мг. Р.С.", посвященную известному контрабасисту Полу Чемберсу.



Другие разновидности блюза

1. Одной из разновидностей блюза является его шестнадцатитактовый вариант. Композиция Хэрби Хэнкока "Watermelon Man" («продавец арбузов») — пример такой разновидности — представляет собой шестнадцатитактовый период расширенного типа, повторного строения, состоящий из трех предложений (третье предложение расширенное).

Схема: A + A + B
4 4 8



Группа аккордов доминанты здесь расширена до шести тактов в отличие от обычного блюза, где этой группе отводится лишь два такта. Чередование аккордов $V_7 - IV_7$ типично для стиля "Rock n' Roll" (народный вариант блюза).

2. Другой пример блюзовой разновидности — композиция Джимми Хита "Ginger Bread Boy" также содержит 16 тактов. В ней, начиная с девятого такта, доминантовая группа аккордов заменена последовательностью $I - VI_7 - II_7 - V_7$. Далее следует расширенная каденция*, состоящая не из двух, как обычно, а из четырех тактов.

Chords: Bb , $G7$, $Cm7$, $Bb7$ (1-е предложение); $Eb7$, $E7$, $Eb7$, $Bb7$ (2-е предложение); $Bb7$, $G7$, $C7$, $F7$ (3-е предложение); $Bb7$ (каденция).

3. Третьей разновидностью является блюз с добавленной средней частью (Bridge) и превращенный тем самым в форму ААВА, где А — блюзовый период (12 тактов), повторенный дважды; В — средняя часть (8 тактов) и снова А — реприза первой части (12 тактов). Таким образом получается простая двухчастная форма с репризой.

Схема: $A + A + B + A$

$12 \quad 12 \quad 8 \quad 12 = 44$ такта

Средняя часть — цепочка доминант, как в обычной форме ААВА.

Примеров такой формы немного; один из них — "Locomotion" Джона Колтрейна:

Chords: A , $A1$, Bb , $Cm7$, $C\#dim7$, Bb , Eb , Bb , $F7$, Bb , $Ab7$, $Ab7$, $G7$, $G7$, $Gb7$, $Gb7$, $F7$.

Labels: Break improv., B, Repeat Liter A.

* Каденцией в джазе принято называть заключительные такты темы, обычно представляющие собой схему $I - VI - II - V$ или $III - IV - II - V$, но возможны и другие варианты.

3. Еще одной разновидностью блюза (скорее условно) является тридцатидвухтактовая форма (16 + 16) — Сложный период.

Схема: A B A1 B1
8 8 8 8 = 32 такта

Примером может служить тема Лестера Янга "Tickle Toe":

A A1

B

B1

Первые восемь тактов данной темы построены как блюз (минорный), т.е. состоит из двух фраз, видоизменение повторенных на гармониях I и IV ступеней (четыре такта — тоника, четыре — субдоминанта). Далее следует мелодически и гармонически новый материал, как бы третий четырехтакт блюза, но расширенный до восьми тактов и заканчивающийся на доминанте.

Затем следует повторение с начала, в котором первые восемь тактов остаются без изменения, а вторые восемь тактов изменяются мелодически и гармонически и оканчиваются в параллельной тональности.

Еще один пример — композиция Сонни Роллинза "Airegin" представляет собой сложный период повторного строения расширенного типа.

Схема: A B A1 B1
8 12 8 8 = 36 тактов
(расширение)

A A1

B

B1

В вышеприведенном примере первые восемь тактов (A) также состоят из двух фраз, гармонически построенных на блюзовой основе; следующая часть (B), мелодически и гармонически контрастирующая в первом проведении расширена до двенадцати тактов, а во втором — сжата до восьми тактов и заканчивается в параллельной тональности.

5. Последний пример разновидности блюза — «Танец свободного джаз» Эдди Хэрриса, — (относится к более позднему времени (60-е годы).

По форме напоминает шестнадцатитактовый блюзовый период, состоящий из трех мелодических построений, последнее из которых расширено и наиболее развито. Гармония альтерированная тоника на протяжении всей темы. Мелодия насыщена квартовыми ходами и имеет весьма большой диапазон тональные устои.

Схема: A B C
4 4 8 = 16 тактов

Eddie Harris. "Freedom Jazz Dance"

В заключение следует сказать, что и сегодня блюз является одной из наиболее любимых форм в джазе, возможности которой еще далеко не исчерпаны.

ЛАДОВЫЙ ДЖАЗ И ПОЛИТОНАЛЬНАЯ ПЕНТАТОНИКА

Вначале приведем два характерных высказывания.

Первое — Джона Колтрейна из статьи Джо Гольдберга «Джон Колтрейн» (1965): «Индийские музыканты не играют мелодии, а просто играют только гаммы (лады). Но для них, возможно, это является мелодией, а все те маленькие различия, что добавляются к ним, называются импровизацией».

Второе — Майлса Дэвиса из разговора с Нэтом Хэнтофом (1958): «Не надо следовать ходу аккордов, а гораздо больше внимания нужно уделять мелодической линии. Это заставит любого раскрыть всю свою мелодическую изобретательность. Если исходить из аккорда, то через пару десятков тактов оказывается, что аккордовый цикл кончился, и тогда не остается ничего другого, как повторять то, что уже было с изменениями. Думаю, что теперь в джазе происходит поворот от конвенционного течения аккордов и что снова все большее значение будут приобретать мелодическая, а не гармоническая вариация. Аккордов станет меньше, но в работе с ними появятся неограниченные возможности».

Примерно в этот временной период Майлс Дэвис и создал композицию «So What», которая стала поворотным пунктом его творчества и указала новый путь развития джаза (от гармонической перенасыщенности би-бопа к гармонической разреженности ладового джаза).

The musical score is written in 9/8 time and D-flat major. It consists of two systems. The first system contains measures 1 through 8, with a repeat sign at the end. The second system contains measures 9 through 16, with a repeat sign at the end. The A section is marked with 'A' and the B section with 'B'. The score is divided into two systems, with the second system starting with a '1.' and '2.' marking.

Тема принципиально монотонна и статична, что резко отличает ее от всех тем периода би-бопа. Форма традиционна: AABA, где В повторяет А, но на другой высоте (сдвиг на полтона вверх). Лад — дорийский, самый распространенный вариант в джазе.

Композиция «So What» как бы указала джазменам выход из «боповского» тупика и приобрела огромную популярность в мире, став одной из известнейших тем джаза, современной классикой. Появились и подражания, одним из которых является тема Джона Колтрейна «Impressions».

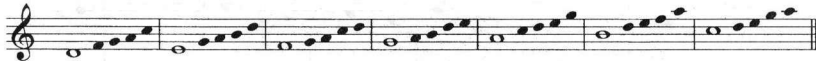
Ведущими представителями ладового джаза, помимо Майлса Дэвиса, являются альт-саксофонист Джон Хэнди, Джон Колтрейн позднего периода и отец современного пианизма МакКой Тайнер.

Ладовые структуры и принципы организации

На основе наиболее популярного в джазе дорийского минора рассмотрим мелодические и гармонические структуры, которые могут быть использованы исполнителем в импровизации.



На каждой ступени данного лада построим пентатонические звукоряды:



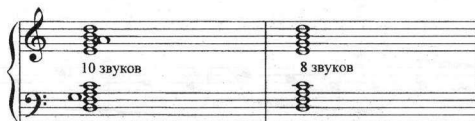
В результате мы получим три минорные пентатоники, три мажорные и одну (на VI ступени) с нарушением интервальной структуры (минор с пониженной квинтой). В дальнейшем пентатонические ряды для удобства будем называть **ПЕНТАХОРДАМИ** или **ПЕНТМОТИВАМИ**.

Теперь полученные пентахорды представим в виде созвучий (изложим вертикально):

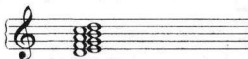


аккорды одной структуры

Таким образом, натуральная гармония данного лада включает в себя четыре минорных септаккорда с прибавленной квартой (add 4), один из которых (на VI ступени) имеет пониженную квинту, и созвучия трезвучной основы с прибавленными секстой и секундой. Аккорды I и II ступеней могут накладываться один на другой, образуя плотную тоническую гармонию, объединяющую в себе все звуки дорийского лада.

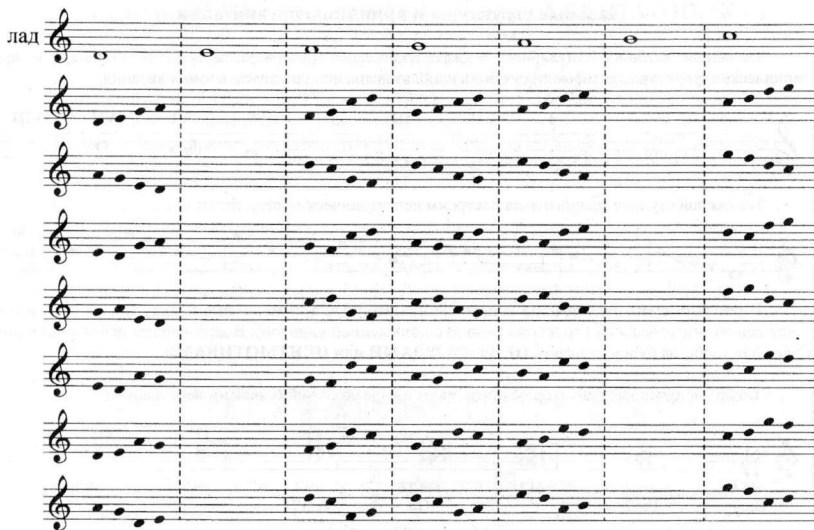


Эти аккорды также могут быть расположены тесно, в одном регистре, образуя **КЛАСТЕР**:



Описанные выше гармонические варианты применимы в аккомпанементе солисту и в аранжировке.

Теперь рассмотрим четырехзвучные мелодические структуры (тетрахорды), возникающие на ступенях данного лада, которые могут являться составными частями (попевками) мелодических линий импровизации.



Мы получили два вида тетрахордов:

- 1) С ИНТЕРВАЛЬНОЙ СТРУКТУРОЙ 6.2 - м.3 - 6.2 (на I, IV, V и VII ступенях);
- 2) С ИНТЕРВАЛЬНОЙ СТРУКТУРОЙ 6.2 - ч.4 - 6.2 (на III ступени)

Тетрахорды на II и VI ступенях здесь не рассматриваются т.к. интонационно они выходят за рамки диатоники, на слух воспринимаются как хроматизированные построения (м.2 - 6.3 - 6.2) из-за наличия малой секунды в начале построения.

Мелодическая линия ладовой импровизации может включать в себя различные комбинации тетрахордов:

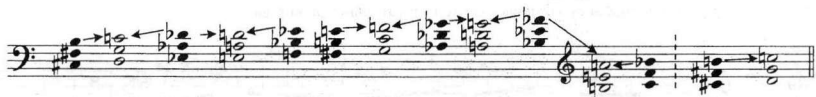


Это так называемая основа, или диатоническая пентатоника. Сдвиги же данных мотивных построений вверх или вниз на полтона с последующим возвращением образуют пентатонику хроматическую, или вспомогательную.

Совокупность же обоих видов пентатоники будем называть **политональной пентатоникой**, т.е. звучащей как бы в разных тональностях, но неизменно возвращающейся к основным устоям лада. Хроматические уходы мотива могут быть весьма далекими и длительными, сообразно с поставленной художественной задачей. В основе подобного метода мышления лежит принцип органного пункта, издавна известный в музыке.

Органый пункт, или длительно выдерживаемый бас, в данном случае опорный тон или аккорд лада, позволяет создать обширную зону неустойчивости и напряжения, вплоть до ощущения атональности, но с последующим разрешением.

В гармоническом сопровождении соблюдается тот же принцип: устойчивые созвучия (натуральные аккорды лада) чередуются с неустойчивыми хроматическими (вспомогательными аккордами):

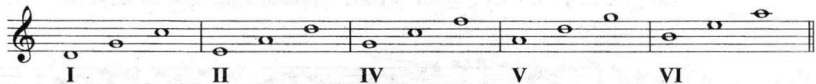


Белыми нотами обозначены основные, устойчивые, или опорные созвучия лада.

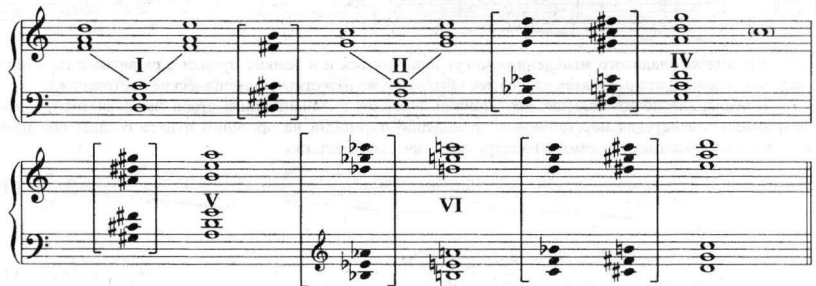
Черными нотами — вспомогательные к ним.

Стрелки указывают направление тяготений и оптимальных разрешений аккордов.

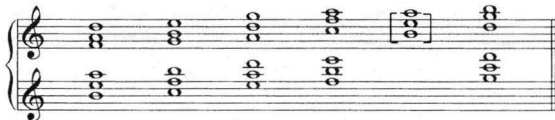
Основные созвучия образуют следующие построения:



Полные аккорды данного лада, пригодные для аккомпанемента и аранжировки (основные и вспомогательные):



Аккорды с замкнутой октавой (шестизвучные). Все звуки лада входят в состав каждого аккорда:



Примеры построения пентатонических мелодических линий

1. С использованием натуральной пентатоники по горизонтали (мелодия) и вертикали (гармония).



2. С использованием как натуральной пентатоники, так и вспомогательной (в мелодии). В квадратные скобки помещены подразумеваемые вспомогательные аккорды.



3. Аккорды сопровождения могут следовать за всеми сдвигами в мелодии, но могут быть и неизменными.



Принципы «ладового мышления» могут применяться и в рамках музыки с развитыми гармоническими схемами, что позволяет по-новому обыграть уже известные гармонические построения.

Применение политональной пентатоники освежает интонационный строй импровизаций, а использование нагнетания неустойчивых проходящих гармоний на органном пункте создает большое напряжение, расширяя тем самым палитру динамических средств.

Использование пентатонических мотивов
при обыгрывании стандартных гармонических оборотов (II - V - I)

1. $Dm7$ $G7$ C

2.

3.

4.

5. $D7$ $G7$

6. $D7$ $G7$ C

7. $D7$ $G7$ $Cmaj7$ $A7$

8. $Dm7$ $G7$ C $Am7$

9. $Gm7$ $C7$ $Fmaj$

10. $Em7$ $A7$ Dm

11. $Em7$ $C7$ Dm

12. $Em7$ $A7$ Dm

Примеры из музыкальной практики

Chick Corea. "Matrix"

Применение политональных пентмотивов:

1.

Chick Corea's "Matrix" features a pentatonic motif in F major. The notation shows the motif in various polychordal contexts: F major, Bb7, F major, Fb7, Bb7, Bdim7, F major, (Am7), Bb7, (Abm7), Gm7, Db7, F major, D7, Gm7, and C7.

Нагнетание напряженности на органном пункте:

2.

The notation shows the organ point buildup in F major, with the motif repeated in various polychordal contexts: F major, Bb7, F major, Fb7, Bb7, Bdim7, F major, (Am7), Bb7, (Abm7), Gm7, Db7, F major, D7, Gm7, and C7.

Lew Soloff. "Lucretia's Reprise". Фрагменты соло:

Пентатонический мотив полиритмически варьируется (метр половинная с точкой).

Lew Soloff's "Lucretia's Reprise" features a pentatonic motif in F major. The notation shows the motif in various polychordal contexts: G7, C7, F7, Bb7, G7, C7, and F7.

Stanley Turrentine. "Speedball". Фрагменты соло:

Применение минорной пентатоники

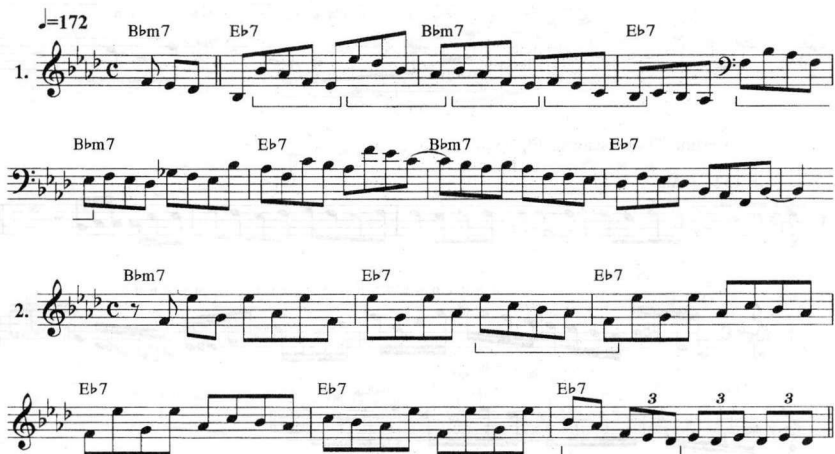
Blues C-dur

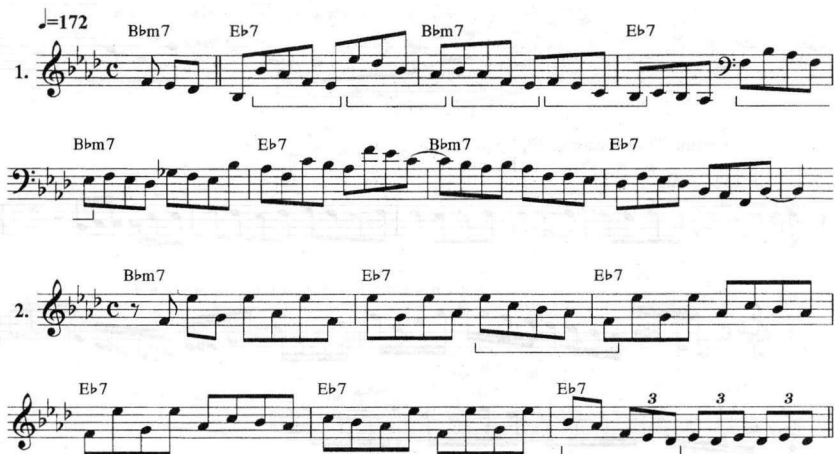
1. 

Jan Hammer. "Le Lis". Фрагменты соло:

Применение пентмотивов (диатонических)

$\text{♩} = 172$

1. 

2. 

Frank Gordon. "Kera's Dance". Solo trumpet in C

Am7

Am7

Am7

Am7

цитата "So What"

Am7

Am7

Fmaj

Данный пример показывает незаурядную мелодическую изобретательность трубача Фрэнка Гордона, построившего весьма разнообразное соло на выдержанной гармонии одного аккорда.

Wes Montgomery. "Naptown Blues" - blues in F

♩=200

политональные сдвиги мотива

пентмотив

Pat Martino. "Impressions". Фрагмент соло

♩=152

Am

Am

политональные сдвиги мотива

Am

George Benson. "So What"

A $\text{♩} = 132$
Rock Dm7 Dm7

пентмотив

A1 Dm7 Dm7

пентмотив

политональный сдвиг

B Ebm7 Ebm7

3

минорная пентатоника

A1 Dm7

сдвиги мотивов

Swing $\text{♩} = 100$ Dm7 Dm7

Dm7 Dm7

A1 Dm7

3

Dm7 Dm7

B Ebm7

8va

Ebm7 Ebm7

Ebm7 [A1] Dm7 Dm7 Dm7

запаздывание предыдущей гармонии

Dm7 Dm7 Dm7 Dm7

Dm7 [A] Rock Dm7

3 3 3 3 3 3

Dm7 [A1] Dm7

3 3 3 3 3 3

Dm7 [B] Ebm7

Ebm7

пентмотив

Ebm7 Dm7 3

хроматическое нагнетание напряжение

3 3 6 5

Dm7 [A1] Dm7 3

3 3 3

Dm7 Dm7

3

[A1] Dm7 Dm7

дорийский лад

Dm7
 3
 B Ebm7
 минорная пентатоника
 Ebm7
 8va
 A1 8va
 МОТИВ
 Dm7
 8va
 Dm7
 A Swing Dm7 Dm7 Dm7
 3
 Dm7 Dm7
 A1 Dm7 Dm7 Dm7
 Dm7 Dm7
 B Ebm7 Ebm7
 Ebm7 Ebm7
 A1 Dm7 Dm7

Последующий квадрат соло уже приведен ранее в данной работе.

ДЖАЗОВЫЕ СЕКВЕНЦИИ

Настоящие секвенции помогут начинающему джазмену, а также и уже опытному музыканту развить навыки импровизации, сделать свою игру более содержательной и осмысленной. Мелодические линии секвенций построены на достаточно распространенных последовательностях аккордов (это чаще всего «цепочки» доминант или же обороты, состоящие из второй, пятой, первой ступеней, а также из фрагментов блюзовой схемы).

Наиболее привлекательные в мелодическом отношении и аппликатурно удобные номера не грех и выучить наизусть, чтобы применять в игре. Просто проигрывание (без запоминания) тоже принесет свою пользу, так как позволит «прочистить» аппликатуру и тем самым повысить техническое мастерство исполнителя.

Данный материал пригоден для исполнения как на духовых (флейта, все виды саксофонов, труба, тромбон), так и на струнных (скрипка, гитара, контрабас) и клавишных (фортепиано, аккордеон, вибрафон) инструментах. Неудобные для того или иного инструмента номера, во избежание «поломки пальцев» можно просто не играть.

Темпы выбирайте сами: более удобное — быстро, менее удобное — медленно.

1 C7 F7 Eb7 Eb7

a Ab7 Db7 F#7 B7

E7 A7 D7 G7

6 Db7 Gb7 B7 E7

A7 D7 G7 C7

F7 Bb7 Eb7 Ab7

2

a

C7(♭9) F7(♭9) B♭7(♭9) E♭7(♭9) A♭7(♭9) D♭7(♭9)

F#7(♭9) B7(♭9) E7(♭9) A7(♭9) D7(♭9) C7(♭9)

b

B7(♭9) E7(♭9) A7(♭9) D7(♭9) G7(♭9) C7(♭9)

F7(♭9) B♭7(♭9) E♭7(♭9) A♭7(♭9) C#7(♭9) F#7(♭9)

3

a

G6 C13 F6 B♭13

E♭6 A♭13 D♭6 G♭13

B6 E13 A6 D13

b

G♭6 C♭13 E6 A13

D6 G13 C6 F13

B♭6 E♭13 A♭6 D♭13

4

a

C6 F7^b Bb6 Eb7^b

Ab6 Db7^b Gb6 Cb7

E6 A7 D6 G7

B6 E7^b A6 D7

G6 C7 F6 Bb7

Eb6 Ab7 Db6 Gb7

5

a

F6 Fm7 Bb7 Eb6 Ebm7 Ab7

Db6 C#m7 F#7 B6 Bm7 E7

A6 Am7 D7 G9 Gm C

E6 Em7 A7 D6 Dm7 G7

C6 Cm7 Db6 Bbm7 Eb7

Ab6 Abm7 Db7 Gb6 F#m7 B7

6

a

Gm9 C⁽⁺⁹⁾ F6 Fm9 Bb⁽⁺⁹⁾ Eb6

Ebm9 Ab⁽⁺⁹⁾ Db6 C#m9 F#⁽⁺⁹⁾ B6

Bm9 E⁽⁺⁹⁾ A6 Am9 D⁽⁺⁹⁾ G6

F#m9 B⁽⁺⁹⁾ E6 Em9 A⁽⁺⁹⁾ D6

Dm9 G⁽⁺⁹⁾ C6 Cm9 F⁽⁺⁹⁾ Bb6

Bbm9 Eb⁽⁺⁹⁾ Ab6 Abm9 Db⁽⁺⁹⁾ Gb6

7

a

Am7 D7 G6 Gbm7 C7 F6

Fbm7 Bb7 Eb6 Ebm7 Ab7 Db6

C#m7 F#7 B6 Bm7 E7 A6

Abm7 Db7 Gb6 F#m7 B7 E6

Em7 A7 D6 Dm7 G7 C6

Cm7 F7 Bb6 Bbm7 Eb7 Ab6

6

8

a

Cm7 F7(+5) Bb6 Bbm7 Eb7(+5) Ab6

Abm7 Db7(+5) Gb6 F#m7 B7(+5) E6

Em7 A7(+5) D6 Dm7 G7(+5) C6

6

C#m7 F#7(+5) B6 Bm7 E7(+5) A6

Am7 D7 G6 Gm7 C7(+5) F6

Fm7 Bb7(+5) Eb6 Ebm7 Ab7(+5) Db6

9

a

Gm7 C7 F(+7) Fm7 Bb7 Eb(+7)

Ebm7 Ab7 Db(+7) C#m7 F#9 B(+7)

Bm7 E7 A(+7) Am7 D7 G(+7)

6

Abm7 Db7 Gb(+7) F#m7 B7 E(+7)

Em7 A7 D(+7) Dm7 G7 C(+7)

Cm7 F7 Bb(+7) Bbm7 Eb7 Ab(+7)

10

a

Em7 A7 D(+7) Dm7 G7 C(+7)

Cm7 F7 Bb(+7) Bbm7 Eb7 Ab(+7)

Abm7 Db7 Gb(+7) F#m7 B7 E(+7)

6

Ebm7 Ab7 Db(+7) C#m7 F#7 B(+7)

Bm7 E7 A(+7) Am7 D7 G(+7)

Gm7 C7 F(+7) Fm7 Bb7 Eb(+7)

11

a

Dm7 G7(+9) Cm7 F7(+9)

Bbm7 Eb7(+9) Abm7 Db7(+9)

F#m7 Ab7(+9) C#m7 F#7(+9)

6

Ebm7 Ab7(+9) C#m7 F#7(+9)

Bm7 E7(+9) Am7 D7(+9)

Gm7 C7(+9) Fm7 Bb7(+9)

12

a

Gm7 C7 Fm7 Bb7

Ebm7 Ab7 C#m7 F#7

Bm7 E7 Am7 D7

F#m7 B7 Em7 A7

Dm7 G7 Cm7 F7

Bbm7 Eb7 Abm7 Db7

13

a

Cm F7 Bbm Eb7

Abm Db7 F#m B7

Em A7 Dm G7

Bm E7 Am D7

Gm C7 Fm Bb7

Ebm Ab7 C#m F#7

16

a

Gm9 C9 Fm9 Bb9

Ebm9 Ab9 C#m9 F#9

Bm9 E9 Am9 E9

F#m9 B(♭9) Em9 A(♭9)

Dm9 G(♭9) Cm9 F(♭9)

Bbm9 Eb(♭9) Am9 Db(♭9)

17

a

D7 Gm C7 Fm

Bb7 Ebm Ab7 C#m

F#7 Bm E7 Am

Eb7 Abm C#7 F#m

B7 Em A7 Dm

G7 Cm F7 Bbm

18

a

Em7 A7 Dm7 G7

Cm7 F7 Bbm7 Eb7

Abm7 C#7 F#m7 B7

Ebm7 Ab7 C#m7 F#7

Bm7 E7 Am7 D7

Gm7 C7 Fm7 Bb7

19

a

Bm7 E7 Am7 D7

Gm7 C7 Fm7 Bb7

Ebm7 Ab7 C#m7 F#7

Bbm7 Eb7 Abm7 Db7

F#m7 B7 Em7 A7

Dm7 G7 Cm7 F7

8 - - 1

8 - - 1

20

a

Cm9(+7) F9 Bb9(+7) Eb9

Ab9(+7) Db9 Gb9(+7) B9

E9(+7) A9 D9(+7) G9

B9(+7) E9 A9(+7) D9

G9(+7) C9 F9(+7) Bb9

Eb9(+7) Ab9 Db9(+7) Gb9

21

a

C9(+7) F13 Bb9(+7) Eb13

Ab9(+7) Db13 Gb9(+7) Cb13

E9(+7) A13 D9(+7) G13

B9(+7) E13 A9(+7) D13

G9(+7) C13 F9(+7) Bb13

Eb9(+7) Ab13 Db9(+7) Gb13

22

C9(+7) F13 Bb9(+7) Eb13

Ab9(+7) Db13 Gb9(+7) B13

E9(+7) A13 D9(+7) G13

B9(+7) E13 A9(+7) D13

G9(+7) C13 F9(+7) Bb13

Eb9(+7) Ab13 Db9(+7) Gb13

23

Am D7 Abm7 Db7 Gm C7 F#m7 B7

Fm Bb7 Em7 A7 Ebm Ab7 Dm7 G7

C#m F#7 Cm7 F7 Bm E7 Bbm7 Eb7

Am D7 Abm7 Db7 Gm C7 F#m7 B7

Fm Bb7 Em7 A7 Ebm Ab7 Dm7 G7

C#m F#7 Cm7 F7 Bm E7 Bbm7 Eb7

24

a

Gm7 C7(b9) Fm7 F#m7 B7(b9) Em7

Fm7 A#7(b9) Ebm7 Em7 A7(b9) Dm7

Ebm7 A#7(b9) C#m7 Dm7 G7(b9) Cm7

6

C#m7 F#7 Bm7 Cm7 F7 Bbm7

Bm7 E7 Am7 Bbm7 Eb7 Abm7

Am7 D7 Gm7 G#m7 C#7 F#m7

Данное пособие содержит подборку мелодических фраз на гармоническую последовательность **II - V - I - VI** в 12 тональностях одноименного мажора и минора. В основном фразы укладываются в четыре такта, не считая затактов, но кое-где они длиннее или короче.

Первый такт везде содержит гармонию **II** ступени, которая может быть представлена в разных вариантах, как **II^{m7}**, **II^{x7}**, **II₂**, **II^{PPV}**. Второй такт — гармонию **V** ступени, которая тоже может быть альтерирована по желанию. Третий такт — **I** ступень, тоника может быть как мажорной, так и минорной (это следует из мелодии фразы). Четвертый такт — **VI** ступень может быть как **VI^{m7}**, так и **VI^{x7}**. Если фраза продолжается и в пятом такте, то повторяется гармония **II** ступени.

Порой затруднительно сказать, кто из исполнителей придумал ту или иную фразу. Большинство их закрепилось в музыкальном обиходе и стало достоянием многих джазменов, поэтому не стоит выяснять, какая фраза впервые была сыграна Паркером или Роллинсом, Клиффордом Брауном или Лестером Янгом. Это прежде всего общепринятый язык музыкального общения, и авторство здесь чаще всего коллективное.

Некоторые фразы, главным образом основанные на пентатонических ладах с политональным уклоном, сочинены автором пособия (в тексте они отмечены знаком *).

Как можно заметить, количество фраз в разных тональностях различно. В тональностях с большим количеством ключевых знаков фраз меньше, а в тональностях с меньшим количеством знаков при ключе — больше.

Тут две причины: первая — трудные тональности, естественно, встречаются реже и в основном в отдельных недолгих аккордовых последовательностях (отклонениях) в рамках общей гармонической схемы; вторая причина — любознательному музыканту предоставляется возможность самому досочинить недостающие фразы, и тем самым увеличить свой «словарный запас».

Данный словарь-справочник не претендует на всеобъемлющий охват материала, встречающегося в джазовой практике, это всего лишь «капля в море музыки». Да и запоминание всех фраз, представленных здесь, будет делом нелегким. К тому же не все фразы окажутся удобными в применении к тем или иным инструментам, хотя направленность пособия в этом смысле универсальна для всех инструментов, используемых в джазе. Можно выучить наиболее удобные в аппликатурном отношении фразы, не более двух-трех для каждой тональности, и с этим запасом вполне можно пробовать свои силы, постепенно добавляя к уже усвоенным новые.

Не стоит думать, однако, что имея под рукой подобный словарь, можно овладеть импровизационной техникой полностью. Это, конечно, далеко не так, и нужно еще знать и уметь многое.

Данный раздел будет наиболее полезным для музыкантов, в какой-то мере уже играющих джаз, но еще не обладающих достаточной информацией в этой области, т.е. имеющих ограниченный «словарный запас».

C maj (min)

II

V

I

VI

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

22. 

23. 

24. 

F maj (min)

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in 4/4 time. The score consists of 24 numbered staves, each containing a line of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is written in a single melodic line, likely for a voice or a single instrument. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes beamed together. The overall structure is a continuous melody across the 24 staves.

E♭ maj (min)

E♭ maj (min)

1.

A♭ maj (min)

A♭ maj (min)

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

D^b maj (min)

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 


9. 

10. 

11. 

12. 

[illegible]

14. 

[illegible]

16. 

[illegible]

18. 

[illegible][illegible]

B maj (min)

1. 

2. 

[illegible]

4. 

5. 

6. 

7. *

8.

- [illegible]

A maj (min)

This page contains 12 numbered musical staves, each representing a different rhythmic exercise. The notation is as follows:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals (sharps, naturals, and flats).
- Staff 2:** Similar to Staff 1, featuring a sequence of eighth and quarter notes with accidentals.
- Staff 3:** Continues the pattern with eighth and quarter notes and accidentals.
- Staff 4:** Similar to Staff 3, with eighth and quarter notes and accidentals.
- Staff 5:** Marked with an asterisk (*). Features eighth and quarter notes with accidentals.
- Staff 6:** Marked with an asterisk (*). Features eighth and quarter notes with accidentals.
- Staff 7:** Marked with an asterisk (*). Features eighth and quarter notes with accidentals.
- Staff 8:** Marked with an asterisk (*). Features eighth and quarter notes with accidentals.
- Staff 9:** Marked with an asterisk (*). Features eighth and quarter notes with accidentals.
- Staff 10:** Marked with an asterisk (*). Features eighth and quarter notes with accidentals.
- Staff 11:** Marked with an asterisk (*). Features eighth and quarter notes with accidentals.
- Staff 12:** Marked with an asterisk (*). Features eighth and quarter notes with accidentals.

- 98

G maj (min)

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

ЕЖЕДНЕВНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ДЖАЗМЕНА

Настоящие упражнения предназначены для расширения гармонического и метроритмического кругозора исполнителя. Взятый за основу в большинстве упражнений, многотерцовый минорный аккорд позволяет полнее ощутить гармоническую многовариантность понятия тоники и субдоминанты в виде септаккорда второй ступени. Обратите внимание, что шестая ступень везде повышена (дорийский минор — основной лад джаза).

Материал расположен по дням недели и представляет собой ежедневную джазовую «зарядку», исключая воскресенье как день отдыха. Хотя такое деление по дням весьма условно и вполне может меняться в силу смены настроения исполнителя.

Упражнения построены на фразах и ритмике, применяемой в современной джазовой импровизации, вполне могут быть (конечно, фрагментарно) использованы исполнителем в его игре. Диапазон специально ограничен рамками, в которые укладываются диапазоны всех разновидностей саксофонов (баритон, тенор, альт, сопрано) от нижнего клапана B \flat и до верхнего G третьей октавы (по записи). Но это вовсе не означает, что данный материал нельзя играть на трубе или флейте, скрипке, вибратоне или гитаре. Можно играть также и на тромбоне или контрабасе, предварительно переписав все в басовый ключ. Пианистам левой рукой рекомендуется играть аккорды на каждую долю такта.

Ценность предлагаемых упражнений в том, что они предназначены также и для развития не вообще техники, а именно — техники джазовой, академические этюды и упражнения в джазовой импровизации не применяются.

Вспоминается по этому случаю давняя история. Автор, будучи студентом консерватории, но увлекаясь джазом и имея о его исполнении свое «самопальное» понятие, как-то поиграл на рояле перед Алексеем Козловым, тогда работавшим в оркестре ВЮ-66 Юрия Саульского и бывшим ярким приверженцем би-бопа. Послушав игру, Алексей Семенович (тогда просто Леша) спросил: «А какие ты играешь упражнения?» Я простодушно признался, что играю обычные гаммы и этюды Черни, на что Леша резонно заметил: «Чувак, у тебя нет джаза в пальцах (!)» Я тогда не совсем понял, о чем идет речь, но потом после разъяснений Козлова до меня дошло: надо играть в качестве упражнений то, что будешь применять в дальнейшем в своих импровизациях.

Вот эти упражнения и послужат тому, чтобы джаз в пальцы вложить!

И последнее: заниматься этой «физзарядкой» надо под метроном или под топот собственных ног, чтобы хоть как-то имитировать аккомпанемент ритм-секции.

И еще: номер, построенный на гамме тон-полутон, охватывает «обыгрывания» всех доминантсептаккордов, остальные же номера раскрывают гармонические вертикали всех тоник и субдоминант (септаккордов второй ступени).

ПОНЕДЕЛЬНИК

1. Cm13 = Cm7 Ebmaj Gm7 Bbmaj Dm7

2. C#m13 = Dbm7 Emaj G#m7 Bmaj D#m7

3. Dm13 = Dm7 Fmaj Am7 Cmaj Em7

4. Ebm13 = Ebm7 Gbmaj Bbm7 Dbmaj Fm7

5. Em13 = Em7 Gmaj Bm7 Dmaj F#m7

6. Fm13 = Fm7 Abmaj Cm7 Ebmaj Gm7

7. $F\sharp m13 = F\sharp m7$ $A m a j$ $C\sharp m7$ $E m a j$ $G\sharp m7$

8. $G m13 = G m7$ $B\flat m a j$ $D m7$ $F m a j$ $A m7$
(8)

9. $G\sharp m13 = G\sharp m7$ $B m a j$ $D\sharp m7$ $F\sharp m a j$ $A\sharp m7$
(8)

10. $A m13 = A m7$ $C m a j$ $E m7$ $G m a j$ $B m7$
(8)

11. $B\flat m13 = B\flat m7$ $D\flat m a j$ $F m7$ $A\flat m a j$ $C m7$
(8)

12. $B m13 = B m7$ $D m a j$ $F\sharp m7$ $A m a j$ $C\sharp m7$
(8)

Данное упражнение показывает, что каждый минорный септаккорд может обыгрываться еще четырьмя септаккордами — двумя минорными и двумя мажорными.

Например; $C m7$ включает в себя в качестве надстроек $E\flat m a j$ и $B\flat m a j$; $G m7$ и $D m7$.

ВТОРНИК

1. Cm13

2. C#m13

3. Dm13

4. Ebm13

5. Em13

6. Fm13

7. F#m13

8. Gm13

9. G#m13

10. Am13

11. Bbm13

12. Bm13

В этом упражнении надо обратить внимание на фразировку: первый и второй такты играют с акцентом на второй и четвертой долях такта (off beat); третий и четвертый такты с обязательным акцентом на слабой восьмой перед нисходящей триолой. Акценты и лиги указаны в упражнении 1.

СРЕДА

Cm13



C#m13



Dm13



Ebm13



Em13



Fm13



Эти шестнадцатые можно трактовать как морденты в третьем и четвертом тактах:



И как триоль с восьмой нотой
в первом и втором тактах:



7. **F#m13**

8. **Gm13**

9. **G#m13**

10. **Am13**

11. **Bbm13**

12. **Bm13**

ЧЕТВЕРГ

Cm13



C#m13



Dm13



Ebm13



Em13



Fm13



Данный метр содержит в себе полиметрию (трехдольную фразировку на основе четырехдольного метра) и требует от исполнителя особого внимания; не ускорять и не замедлять, не «слетать с долей».

7. **F#m13**

8. **Gm13**

9. **G#m13**

10. **Am13**

11. **Bbm13**

12. **Bm13**

ПЯТНИЦА

(C7 Eb7 Gb7 A7)

1.

etc.

(C#7 E7 G7 Bb7)

2.

etc.

(D7 F7 Ab7 B7)

3.

etc.

Этот номер, основанный на гамме тон-полутон, показывает, что каждая из этих гамм, а их всего три, может быть использована для «обыгрывания» четырех доминантсептаккордов, тем самым охватывая все доминанты, коих в природе двенадцать, по числу тональностей.

Получается, например, что D7 можно «обыгрывать» и как F7, Ab7 и B7, и наоборот аккордами, расположенными по малым терциям («малотерцовая замена»).

СУББОТА

1. *Cm13*
etc.

2. *C#m13*
etc.

3. *Dm13*
etc.

4. *Ebm13*
etc.

5. *Em13*
etc.

6. *Fm13*
etc.

Здесь снова полиметрия (триоли, сгруппированные по четыре), и «игровое» завершение упражнения в последующих двух тактах. Играть под метроном или счет ударов ногами.

7. **F#m13** *etc.*

8. **Gm13** *etc.*

9. **G#m13** *etc.*

10. **Am13** *etc.*

11. **Bbm13** *etc.*

12. **Bm13** *etc.*

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

ПРАКТИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО

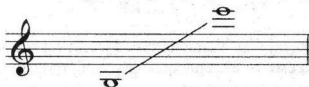
Как научиться писать импровизации, чтобы суметь потом постепенно играть «как по-писаному»

Предлагаемая методика представляет собой некий «строгий стиль», как в классической полифонии, т.е. помогает получить в игре свободу ценой выполнения ряда запретов.

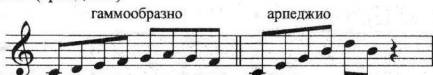
ПЕРВЫЙ ЭТАП

Требования к написанию соло таковы:

- Писать надо карандашом, а не авторучкой, имея под рукой стиральную резинку.
- Писать лучше через строчку, оставляя верхнюю для буквенных обозначений гармонической схемы, чтобы не было тесноты, руководствуясь известным анекдотом («Евреи, не жалейте заварки!»).
- Диапазон ограничить двумя добавочными линейками снизу и сверху:



- Протяженность фразы должна быть не меньше двух и не больше четырех тактов, хотя возможны некоторые исключения.
- Писать поначалу только восьмыми, избегая четвертей и триолей, а о шестнадцатых вообще временно забыть.
- Пауза между фразами должна быть не меньше четверти с точкой, чтобы духовик или вокалист успел взять дыхание. Чем больше пауза, тем лучше.
- Движение мелодической линии должно быть или гаммаобразным или построено на терцовой вертикали (арпеджио).



- Синкопы и скачки в мелодии временно отменяются.
- Применять опевания — как диатонические, так и хроматические.



- Соло не надо начинать «в лоб», т.е. с первой доли первого такта — дайте отзвучать аплодисментам, адресованным солисту, игравшему перед вами.
- Не применять долгих длительностей (целые, половинные) — пока.

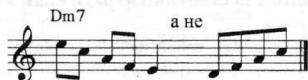
Последние напутствия: вдохновение черпайте из «Джазового словаря», не старайтесь сразу создать шедевр — пусть будет просто грамотно. Помните, что написание такого соло не есть композиция в чистом виде: это скорее компиляция или монтаж уже известных элементов, но в этом нет ничего зазорного, т.к. слушателя должен радовать элемент «узнавания».

Итак, в путь: берем в руки карандаш и резинку, открываем нотную тетрадь и...

Да, совсем забыли: а тема? Какую взять тему?

Ну, возьмем хотя бы всем известную «Take The «A» Train», тем более что она в до мажоре. Ну, так садимся в поезд «А» и поехали! Еще замечание: грани формы отмечать буквами А, В.

И еще одно: на аккорды надо смотреть как бы «с обратного конца», учитывая терцовую вертикаль. Начинать лучше не с основного тона (его играет предполагаемый контрабас), а с девятой и седьмой ступени. Например:



Итак, с чего начать наше соло? Ну, хотя бы с арпеджио:



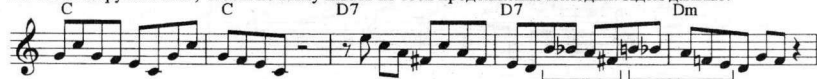
Пока прервемся и проанализируем написанное. Итак, первое предложение (А) получилось. Попутно надо заметить, что места смены аккордовых функций надо всегда отображать мелодически, а не ставить там паузы. У нас с этим все в порядке:



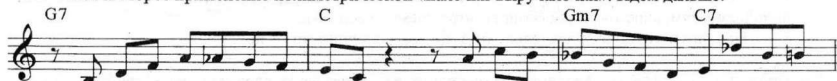
В седьмом и восьмом тактах — там, где «вертушка» (turn around) гармонических оборотов I-VI-II-V, у нас законная пауза, чтобы слушатель мог осмыслить первое предложение формы. Окрыленные первым успехом, идем дальше:



Получилось полиметрическое смещение, что делает мелодию более упругой, да это и своего рода «палочка-выручалочка», чтобы не вымучивать из себя продолжение мелодии. Идем дальше!



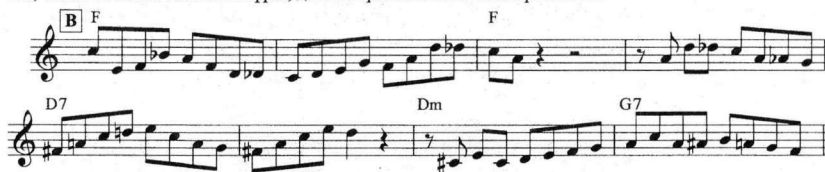
Вот и второе применение полиметрической «палочки-выручалочки». Идем дальше:



Переход ко второй части (В), отклонение в другую тональность надо всегда отразить мелодически, что мы и сделали на гармонии Gm7 — C7. Далее следует часть В — отклонение в фа мажор, лад, который содержит си-бемоль.



Известную сложность представляет собой звучание аккорда в течение нескольких тактов — вырывает в этой ситуации использование арпеджио и различных опеваний. Попутно надо следить за тем, чтобы начала и окончания фраз, да и их протяженность были различны.



В этих последних тактах звукоряд Dm⁷ «налезает» на последующий G⁷, но это вполне допустимо, о чем и говорится в первой части «Школы». Итак, последнее A!



Здесь своеобразная кульминация всего квадрата, поэтому регистр расширяется. Повторим эту удачную фразу на последующей гармонии D⁷, слегка ее подкорректировав:



Завершаем квадрат опять полиметрическим трюком на гармонию «вертушки» (третий раз), остинаята фигура фразы входит в некоторое противоречие с гармонией, но это опять же допустимо. Теперь воспроизведем весь квадрат целиком, посмотрим и послушаем, что получилось.





Соло получилось если не гениальным, то вполне приличным. Поздравим себя с первым успехом и троемся дальше.

ВТОРОЙ ЭТАП

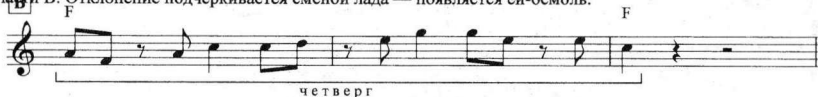
Теперь, выдержав в первом квадрате все положенные запреты, во втором квадрате позволим себе больше свободы: разрешим применение триолей и более активное синкопирование. Итак, пишем второй квадрат. Для этого продолжим последнюю фразу, сделав своеобразный «мостик» к дальнейшему:



Триоль применили, применили и полиметрию, а также стандартный вариант для «вертушки» в седьмом и восьмом тактах.



В начальных тактах (A2) применили известную попевку (лейтмотив), а на D⁷ уже, как более смелое средство, — целотонный звукоряд. Триоли применяем весьма успешно, вот уже дошли до четверти В. Отклонение подчеркивается сменой лада — появляется си-бемоль.



Применили полиметрический прием из упражнений (четверг) и далее:



Применили еще прием из ежедневных упражнений и вот, наконец, A3.



Последнее A вышло тоже неплохо, благодаря применению ранее изученных приемов.

ТРЕТИЙ ЭТАП

Добавим теперь шестнадцатые (дубли), которые будут, по сути, теми же «ходами», только играемыми в два раза быстрее, и приступим к написанию третьего квадрата нашего соло.



После «дублевого разгона» (четвертый такт) всегда следует торможение четвертными триолями, что мы и сделали. Идем дальше:



D7 Ebm A \flat 7
 3 гармоническая замена
 Dm A3 Cmaj C
 3 фрагмент из ежедневных упражнений
 D7 малотерцовая замена - гамма тон-полутон
 Dm G7 C A7 Dm G7
 3 3

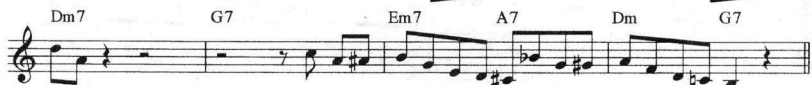
Итак, третий квадрат завершен. Выпишем все соло целиком:

Первый квадрат

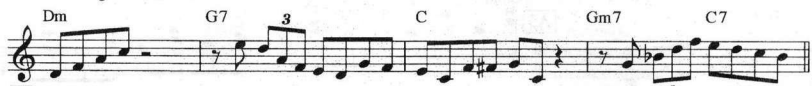
A1 C C D7
 Dm G7 C A7 Dm G7
 A2 C D7
 Dm G7 C Gm7 C7
 B F F
 D7 Dm G7
 A3 C D7



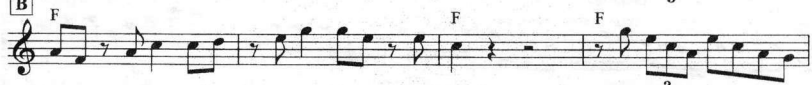
A1 Второй квадрат



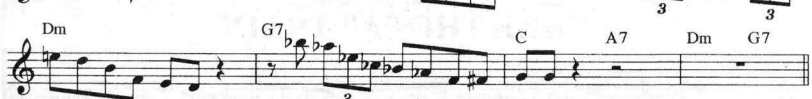
A2



B



A3



A1 Третий квадрат



D7 Dm
 G7 C Gm7 3 C7
 [B] F (Gm) G#m F/A
 D7 Ebm Ab7
 Dm Cmaj A3 C
 D7 Dm
 G7 C A7(+9) Dm G7 3

Итак, соло написано. Оно получилось немного пестрым из-за нарочитого применения разных приемов, но в дальнейшем можно быть более экономным.

В заключение приведем для сравнения соло Клиффорда Брауна на ту же тему.

TAKE THE "A" TRAIN

[A1] C D7
 целотон
 Dm G7 C A7 Dm G7
 [A2] C (Dm Em7 Fmaj) D7
 проходящие гармонии
 Dm G7 C Gm7 C7

B F (Gm G#dim7) F

проходящие гармонии

D7 Dm G7

A3 C D7

лейтмотив

Dm G7 C A7 Dm G7 etc.

Как видим, соло великого трубача вполне соответствует тем «условиям игры», которых мы придерживались в данной работе. Написав соло на схему A-A-B-A, форму весьма распространенную в джазе, мы, конечно, не можем обойти вниманием форму двенадцатитактового блюза, еще более популярную, чем сейчас и займемся. Условия игры на сей раз будут более либеральными. Разрешается пользоваться всеми метрическими единицами (восьмыми, триолями, шестнадцатыми), неизменным остается лишь требование соблюдать разумную фразировку и паузы.

Итак, приступаем. Тональность будет, конечно, фа мажор, как наиболее часто используемая для игры блюза. Гармоническая схема стандартная, но может предполагать и «спонтанные» замены.

Первый квадрат F F7 Bb7 Bbdim7 F Cm7 F7(+5)

двойное опевание гаммообразное движение арпеджио

Bb7 B F F7 D7

арпеджио и двойные опевания

Gm C7 3 F D7 Gm

Второй квадрат F F7 Bb7 Bbdim7 F Cm7 F7(+5)

Bb7 Bbdim7 F/C D7

Паркер

Тоника в первом же такте рассматривается как полиаккорд:

* Фраза Клиффорда Брауна, сыгранная в 50-е годы и повторенная Тэдом Джонсом в 70-е.

Гм * C7 3 F D7 3 Cm C7

Третий квадрат F F7 Bb7 Bbdim7 F F7 3

полиметрия 3

Bb7 Bbm Eb7 Am7 Abm 3 3 3 3 3 3 3 3

замены и полиметрия - триоли по четыре

Гм C7 3 F D7 Гм C7

Четвертый квадрат F F7 Bb Bbdim7 F F7

Bb7 Bdim7 F D7

Гм7 C7 Am D7 Гм C7 3

цитата из темы "Loga"

С блюзом покончено. Четыре квадрата — это немало и вполне годится для игры в реальной ситуации.

Теперь займемся схемой не менее популярной, чем блюз, схемой на гармонию "I Got Rhythm" или "Oleo", состоящей из 32-х тактов (A-A-B-A). Если в предыдущих песнях темп предполагался умеренный или чуть быстрее того (Blues), то в предстоящей песне темп, как правило, всегда быстрый (Fast или Up tempo). Итак, попробуем! Тональность обычно си-бемоль мажор.

A1 Первый квадрат Bb G7 Cm F7 Bb G7 Cm F7

Bb Bb7 Eb Edim7 Bb/F G7 Cm F7

A2 Bb G7 * Cm F7 Bb G7b Cm F7

* взгляд на аккорд сверху:



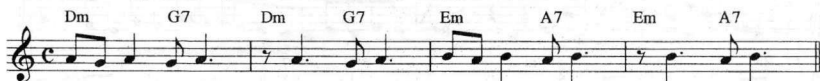
B \flat B \flat 7 E \flat Edim7 B \flat /F F7 B \flat
 [B] стандартный лейтмотив D7 D7 G7 G7
 цитата из Паркера C7 F7
 [A3] B \flat 3/4 G7 3/4 Cm F7 3/4 B \flat из ежедневных упражнений G7 Cm F7
 полиметрия
 B \flat B \flat 7 E \flat Edim7 Dm7 3 D \flat m7 3 Cm7 3 F7
 [A1] Второй квадрат B \flat G7 Cm F7 B \flat G7 (D \flat m7) Cm F7
 замена тритоновая замена
 Fm7 B \flat 7 E \flat 7 Edim7 B \flat /F G7 Cm F7
 [A2] B \flat G7 Cm 3 F7 B \flat G7(+9) Cm 3 F7
 смещение гармонии
 B \flat E \flat E \flat dim7 B \flat /F F7 B \flat
 [B] D7 G7
 эта фраза Паркера в предыдущем соло была изложена шестнадцатыми
 C7 C \sharp m 3 F \sharp 7 Cm F7
 [A3] двойное описание B \flat 3/4 G7 3/4 Cm F7 3/4 B \flat замены G7 3/4 Cm F7
 полиметрическая фраза Джеймса Мули - саксофониста, игравшего с Диззи Гиллеспи
 B \flat B \flat 7 E \flat 7 E \flat dim7 B \flat /F F7 B \flat

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП

Написав три соло, пока на этом остановимся и вернемся немного назад, от целого соло к его фрагментам. Вспомним об «учебнике иностранного языка» и «боксерском ринге», т.е. о том, как усваивается иностранный язык и как в боксе или борьбе применяются различные приемы. Исходя из того, что гармонические схемы стандартов в основном состоят из последовательностей аккордов II-V⁷ или шире — II-V⁷-I-VI⁷. Представим эту цепочку аккордов как тему для разговора на иностранном языке или же как ситуацию в поединке, требующую применения того или иного приема.

Для примера возьмем последовательность аккордов из известного стандарта “Satin Doll”.

Итак, ситуация на «ринге» или тема для «разговора» таковы:



Во-первых, для начала приведем гармонию в более пригодный для обыгрывания вид — частую смену аккордов (по полтакта) заменим сменой их по такту:



Мы имеем последовательность II - V⁷, в виде восходящей гармонической секвенции. Теперь «тренажер» нам показывает «прием» — Dm-G⁷ применяем следующий «ход»:



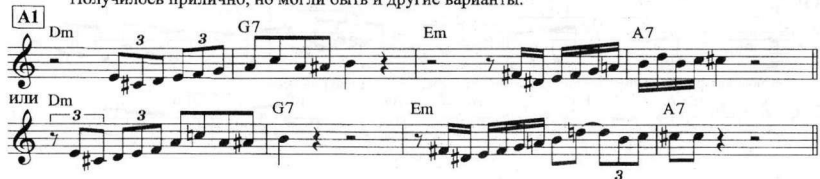
Звукоряд специально записан без метра и ритма исполнитель в момент «поединка» должен сам распределить длительности. По ходу дела надо знать, что подобный звукоряд годится как для II ступени, так и для V⁷ в равной мере, т.к. II ступень вводится как “разжижение” доминанты, которая попросту должна занимать целый такт. Попробуем сыграть звукоряд восьмьюми и посмотрим - уложится он в два такта или нет?



Все нормально - уложился! В третьем и четвертом тактах мы можем повторить тоже самое лишь с небольшими изменениями на один тон вверх, подчеркнув гармоническую секвенцию мелодической:

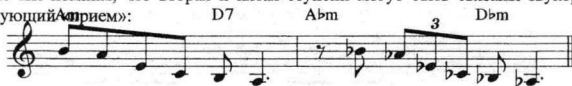


Получилось прилично, но могли быть и другие варианты:

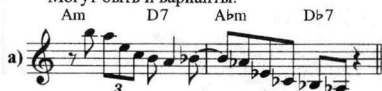


Видите, как свободно можно «разговаривать» на предложенную тему, пользуясь средствами языка, который придуман не нами. Исполнитель весьма свободно метрически (доля в такте) и ритмически (триоли, восьмые, шестнадцатые) может излагать уже известный, «заложенный» в пальцы ход.

Итак, надеюсь, это понятно? Тогда идем дальше: следующие аккорды, тоже секвенция, но нисходящая, и с полутоновым шагом: | Am D⁷ | A^bm D^b7⁺ — здесь ничего расширять нельзя, гармония по пол такта, но мы помним, что вторая и пятая ступени могут быть связаны звукорядом. Тренер предлагает следующий прием):



Могут быть и варианты:

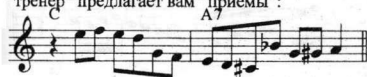


Теперь картина делается все более и более ясной — техника «фокуса» видна как на ладони, трудность лишь в том, что нужно вовремя вспомнить «ход» и правильно его уложить в такты, а для этого надо тренироваться, например, пользуясь фонограммой «минус один».

Убедительный пример: вас спросили на улице по-английски, как пройти туда-то? Вы теряетесь, так как плохо знаете язык и нет навыков в разговоре, и не можете сразу ответить. Когда же спрашивающий уже ушел, вы вспоминаете, как надо было сказать, но уже поздно.

Такая же картина складывается и во время игры, где спрашивающий — это гармоническая схема, а ожидаемый ответ — ваша мелодическая фраза. Но продолжим наше соло: далее следуют седьмой и восьмой такты: C (F⁷ | B^b7) A⁷, где F⁷ и B^b7, проходящие аккорды, а упрощенно — | C | A⁷ |.

Для начинающего импровизатора иногда представляет сложность обыгрывание тоники, но «тренер» предлагает вам «приемы»:

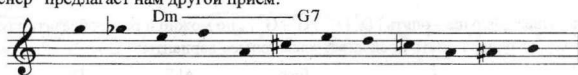


Еще варианты:

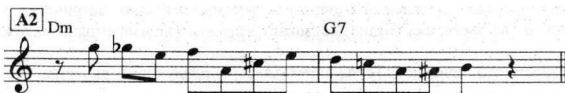


Конечно, исполнитель должен напрягать свою фантазию в поисках вариантов, а их, как и в шахматах — бесконечно много. Поиск вариантов на основании уже известных «ходов» и есть суть «фокуса» или феномена джазовой импровизации.

Итак, мы добрались до второго предложения периода. Конечно, повторять один и тот же ход нехорошо и «тренер» предлагает нам другой прием:



Теперь применим его, оформив ритмически и метрически. Опять - но с изменением - повторим секвенцию:



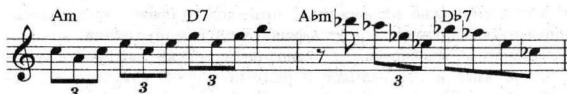
Все ясно - идем дальше:



Дальше - тоже другие приемы:



Вовсе не обязательно опускаться на полтона вниз то, что мы сыграли на Am - D⁷, т.к. это уже «ломка пальцев» — лучше сыграть что-то новое. Еще варианты:



Мне кажется, что от такта к такту становится все яснее и яснее, как делать «фокус». Теперь на очереди седьмой и восьмой такты второго предложения: | C | C |, два такта тоники. Чем же ее заполнить? Ну, например «вертушкой-лейтмотивом».



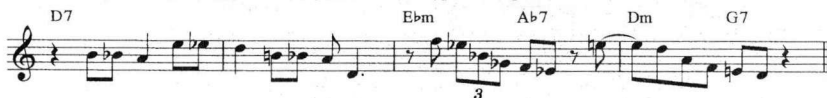
Теперь часть В - та же вторая и пятая ступени: | Gm⁷ | C⁷ | F | F |. «Тренер» предлагает стандартное решение:



Другой вариант:



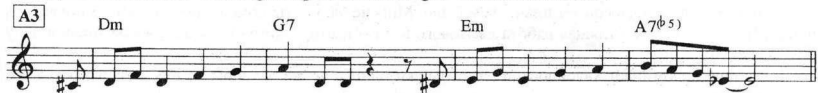
Теперь дальше... Дальше - опять | D⁷ | D⁷ | G⁷ | G⁷ |, но можно и разнообразить заменами: | D⁷ | D⁷ | Ebm Ab⁷ | Dm G⁷ | «Тренер» опять предлагает «дежурные» варианты:



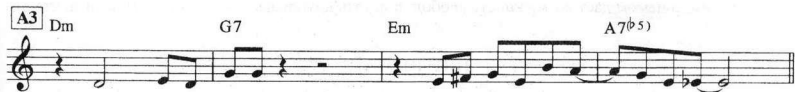
Возможный вариант:



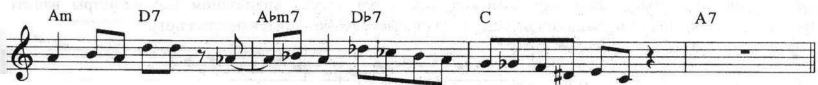
Теперь осталось последнее А — реприза. В конце концов, как «палочка-выручалочка» часто применяется цитирование мотивов из известных тем. Прибегнем и мы к этому; начальный мотив из темы Дюка Эллингтона “I’m Beginning To See The Light” вполне подходит.



Можно, конечно, взять и другую мелодию. Например “Lover Man”, она тоже подходит.



Получается интересная аранжировочная работа. Разовьем и дальше мотив «Lover Man».



Вот и завершен квадрат. Теперь «склеим» все соло целиком. Имея навыки мелодического «монтажа», мы можем смело манипулировать мотивами и попеvkами. Приступим!





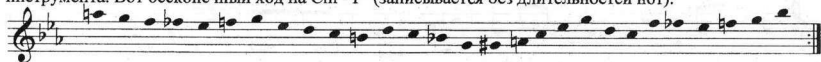
Точнее, получилось совсем иначе, чем было. Многие элементы поменялись местами и появились новые. Вот это и есть настоящая работа джазового импровизатора, когда нельзя «дважды войти в одну и ту же реку».

Это еще напоминает калейдоскоп - стеклышки одни и те же, а узоры из них складываются все время разные.

И напоследок еще один секрет- это предлагаемое автором понятие «бесконечного хода». Овладение этим приемом дает возможность свободно играть «дублевые» построения. Поясним, что-это такое.

ПЯТЫЙ ЭТАП

«Бесконечный ход» — это аппликатурно удобно подобранный мелодическое построение на гармонию II - V⁷, которое можно играть с любого места и в любых метрических единицах (восьмые, триоли, шестнадцатые). Этот «ход» может охватывать своим диапазоном все регистры вашего инструмента. Вот бесконечный ход на Cm - F⁷ (записывается без длительностей нот):



Если, например, играем «Funky» на два аккорда, то линия может быть следующей:



Вот и наиграли шестнадцать тактов. Можно принимать первый аккорд (Cm) за тонику, а второй за четвертую ступень (F⁷). В ином контексте первый аккорд (Cm) является второй ступенью, а второй (F⁷) — соответственно пятой.

Ценность «бесконечного хода» в том, что он дает гарантию правильности исполняемых нот, применительно к данной гармонической схеме.

Исполнителю не нужно в момент исполнения думать о мелодических микроструктурах - они заранее вложены в его пальцы. Вот вариант применения хода, если принять первый аккорд за вторую ступень, а второй за пятую (в метрических единицах дубль-темпа):



Еще вариант:



Пример более свободной группировки длительностей, например в балладе:



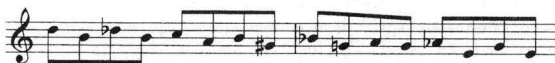
Не всегда «бесконечный ход» можно подогнать под иную смену гармоний. На этот случай существует еще одна хитрость — это «сжатие интервалов», когда получается эффект скрытого голосоведения, т.е. расслоение линии как бы на два голоса:



Этот прием часто применяют трубачи (например, Майлс Дэвис), при этом нижний звук бывает приблизительно высоты, главное здесь — ведущая хроматическая линия «верхнего голоса»:



Интервал может быть и иным:



Это «сжатие интервалов» при движении вниз часто сочетается с восходящим хроматическим движением, которое может превращаться в «вертушку»; она за счет своей механичности дает краткий отдых мозгам исполнителя и позволяет ему сообразить, что делать дальше. Пример:



«Сжимание интервалов» может быть направленным вверх, хроматизм - вниз, в сочетании с «вертушкой». Пример:



А как же быть с гармонией? — спросите вы. Все дело в том, что хроматическая гамма ложится на любую гармонию. Чаще всего эти приемы применяются в быстрых темпах, когда пальцам и голове исполнителя действительно требуется хотя бы кратковременный отдых.

Помимо отдыха назначение этих приемов — скреплять мелодические блоки-ходы в тех случаях, когда они плохо стыкуются. Это своеобразный «цемент», который в соединении с арматурой ходов дает прочный железобетон фраз. Еще пример «бесконечного хода»:

Таким образом, мы уже охватили звукоярыды шести последовательностей аккордов: Dm — G⁷, Gm — C⁷, Cm — F⁷, Fm — Bb⁷, Bbm — Eb⁷, Ebm — Ab⁷.

Двигаясь далее по квинтовому кругу, исполнитель может сам подобрать себе приемлемые варианты: Abm — Db⁷, C#m — F#⁷, F#m — B⁷, Bm — E⁷, Em — A⁷, Am — D⁷.

На этом круг замыкается - мы охватили звукоярыды всех двенадцати тональностей, воспринимая мажор и минор как одно целое.

В заключение хочется предостеречь от часто встречающейся ситуации. Если ученик, написав соло не будет стараться применять написанное на практике, даже музицируя сам с собой, под топот собственных ног, то может возникнуть некая однобокость — писать научишься, а играть нет, что автор неоднократно наблюдал за долгие годы своей педагогической практики. Это, как и в изучении иностранного языка — писать письма можешь, а разговаривать нет, т.к. нет разговорной практики.

Следует стараться как можно больше играть, как соло, так и в ансамбле, не боясь неправильных нот. По мере приобретения знаний и практических навыков количество этих неправильных нот и нелепостей будет постепенно сокращаться, и дальше все пойдет как по маслу.

Постепенно собственная игра будет приносить, вместо огорчений, удовольствие. Играть станет легко, исчезнут прежние зажатость и напряженность. Освобожденное от ненужного груза сознание, начнет творить чудеса и наступит настоящий «кайф».

Но опять вернемся к началу!

Когда ученик, поверив в МЕТОД, начинает более бережно относиться к каждой ноте и фразе, не так как раньше (что хочу, то и играю), то наступает некий «паралич» — то, что играл раньше уже играть не хочется, стыдно, а по-новому еще не получается. Но эта «болезнь» постепенно пройдет, надо немного потерпеть и не отчаиваться. У самых мужественных, упорных и терпеливых «выздоровление» пойдет семимильными шагами.

Кстати о шагах! Когда вы уже чему-то научитесь, то следует, в качестве этюдов, в учебном порядке, импровизировать на такие, поначалу сложные и неудобные схемы, как, например «Giant Steps» Джона Колтрейна.

A | A

B D7 | G Bb7 | Ebmaj | Am D7 | G Bb7 | Eb F#7 | B | Fm Bb7 |

B | B

Eb | Am D7 | Gmaj | C#m F#7 | Bmaj | Fm Bb7 | Ebmaj | C#m F#7 :||

Неплохо и проанализировать соло автора композиции.

“Lover” Ричарда Роджеса.

A | A

Gm | C7 | F#m | B7 | Fm | Bb7 | Em | A7 |

1.

Ebm | Ab7 | Dm | G7 | C | A7 | Dm | G7 :||

2.

B

C | C | F# | B7 || Emaj | C#m | F#m | B7 | Emaj7 |

C#m | F#m | Am D7 | Gmaj7 | Em | Am | D7 | G | Eb7 |

A

Dm | G7 || Gm | C7 | F#m | B7 | Fm | Bb7 | Em |

A7 | Ebm | Ab7 | Dm | G7 | C | A7 | Dm | G7 :||

Играть надо, постепенно переходя от умеренного к быстрому темпу, и если в результате тренировок вы будете себя чувствовать в таких гармонических схемах «как рыба в воде», то все остальные, более простые, будете просто «щелкать как орехи».

ЖЕЛАЮ УДАЧИ!

ЮРИЙ МАРКИН

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ. Урок №1. Исторический обзор.....	11
Урок №2 Понятие импровизации в джазе. Формы композиций.....	12
Урок №3 Роль гармонии в импровизации.....	13
Урок №4 Формы джазовых тем. Форма блюза	14
Урок №5 Структура мелодики.....	15
Урок №6 Мелодико-гармонические средства.....	16
Урок №7 Вводные тона.....	18
Урок №8 Компоненты мелодической линии. Фразировка.....	19
Урок №9 Компоненты мелодической линии. Арпеджио.....	21
Урок №10 Компоненты мелодической линии.....	23
Урок №11 Компоненты мелодической линии. Скрытое голосоведение.....	25
Урок №12 Подготовленные фразы и лейтмотивы.....	27
Урок №13 Продолжение Урок №12.....	28
Урок №14 Подготовленные фразы и лейтмотивы (продолжение).....	31
ОБРАЗЦЫ ДЖАЗОВЫХ СОЛО	32
РАЗДЕЛ ВТОРОЙ. Метр и ритм.....	40
Метр четверть с точкой.....	41
Метр четвертых триолей. Взаимообратимость метров.....	42
Практическое применение полиритмии и полиметрии.....	43
Примеры полиметрии.....	45
ФОРМА БЛЮЗА и ЕЕ РАЗНОВИДНОСТИ	51
МИНОРНЫЙ БЛЮЗ	56
ЛАДОВЫЙ ДЖАЗ и ПОЛИТОНАЛЬНАЯ ПЕНТАТОНИКА	60
Ладовые структуры и принципы организации.....	61
Примеры построения пентатонических мелодических линий.....	64
Использование пентатонических мотивов.....	65
Примеры из музыкальной практики.....	66
ДЖАЗОВЫЕ СЕКВЕНЦИИ	72
ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЙ ДЖАЗОВЫЙ СЛОВАРЬ	85
ЕЖЕДНЕВНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ДЖАЗМЕНА	100
РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ. Практическое руководство	111
Содержание.....	130

Маркин Ю. И. Школа джазовой импровизации. Часть 1. Теоретический курс.
Москва, Издатель Михаил Диков – 2008-140с.
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. Школа имеет приложение **Часть 2 - ХРЕСТОМАТИЯ** – Сборник разностилевых, разнотемповых и разнохарактерных пьес - логическое продолжение учебного пособия.

Изложенный нотный и инструктивный материал имеет четкую методологическую систематизацию, в том числе по урокам.

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.



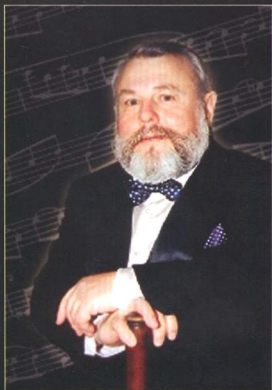
Юрий Иванович Маркин
Школа джазовой импровизации.
Часть 1.
Теоретический курс.

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 60х90 1/8. Бумага офсетная
Тираж 1500 экз. Заказ №

Издатель Михаил ДИКОВ
www.dikov-jazz.ru

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



Уважаемые друзья!

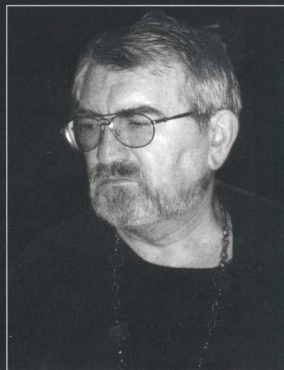
Развитие академического джазового образования в нашей стране в начале 70-х г.г. прошлого столетия послужило стимулом для выхода в свет первых отечественных учебников по джазовой специализации. **А**вторами этих педагогических трудов стали пришедшие в педагогику молодые джазовые музыканты, композиторы и теоретики с академическим консерваторским образованием. **В** те годы их имена были известны всем любителям джаза, а также тем, кто хоть немного интересовался различными музыкальными направлениями. **С**егодня это основоположники отечественной джазовой школы: И. М. Бриль, Ю. Н. Чугунов, А. Г. Сухих, М.М. Есаков, О. М. Степурко и другие уважаемые авторы. **О**ни проделали кропотливую поисковую, собирательную и информационно-аналитическую работу, без которой не возможно создание методики обучения джазовой музыки, так как отечественных нотных изданий и учебников по

джазовой тематики в те годы не существовало. **М**узыкальный материал для учебных программ можно было найти в форме записей на различных носителях. **П**риходилось скрупулезно, по тактам переносить на нотную бумагу с магнитной ленты или с пластинки мелодии, расшифровать гармонию и выверять импровизации. **П**ереписав импровизационное соло мастеров, необходимо было сделать сравнительный анализ: уточнить фразировку и принцип обыгрывания гармонии, использование звукояров и ладов, применение гамм и арпеджио, ритмическое и метрическое строение, общий диапазон и характерные признаки, присущие данному исполнителю. **И**звестно, чтобы создать что-то свое, необходимо изучить опыт предшественников. **В** те годы работа авторов учебно-методических пособий в основном строилась на заимствовании из американских («фирменных») учебников и других источников.

И вот, наконец, Юрий МАРКИН!

Школа джазовой импровизации Ю.И. Маркина Часть 1

Теоретический курс предоставляет возможность музыканту целенаправленно и комплексно добиваться прогрессивных результатов в приобретении навыков импровизации. **И**зложенный нотный и инструктивный материал имеет четкую методологическую систематизацию, удобное «поурочное» распределение. **П**редлагаемое пособие представляется чрезвычайно своей современной интеллектуально-теоретической работой автора. **К** сожалению, за последние годы на прилавках нотных магазинов можно встретить пособия по импровизации весьма сомнительного качества, а порой — откровенный плагиат и лжеучение. **А**вторы подобных работ предлагают за короткий период времени научиться свободно импровизировать. **М**ежду тем, научиться свободно «разговаривать» на джазовом языке, так же трудно, как и выучить любой другой иностранный язык. **Д**ля этого необходимо не только достаточно продолжительное время, но и правильно выбранная методика обучения.



М.ДИКОВ