

В. МОЛОТКОВ

ДЖАЗОВАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ

НА ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЕ

2-е ИЗДАНИЕ, ПЕРЕРАБОТАННОЕ И ДОПОЛНЕННОЕ

КИЕВ «МУЗЫЧНА УКРАИНА» 1989

ОТ АВТОРА

За последнее время у профессионалов и любителей музыки в нашей стране существенно возрос интерес к джазу: резко увеличился его «удельный вес» в общем музыкальном потоке, расширилась слушательская аудитория, заметна даже некоторая переоценка взглядов в пользу джаза среди поклонников рока. Все это делает ненужными оправдания актуальности и своевременности изданий всевозможных теоретических трудов по джазу.

Предлагаемая работа посвящена вопросам джазовой импровизации, поскольку именно ей в джазе принадлежит особая роль как одному из основных структурных компонентов.

Функция максимального воздействия на слушателя проявляется в джазе своеобразно, так как образно-художественная яркость импровизации зависит не только от характера музыки воспроизводимой композиции, но и от эмоционального состояния музыканта и слушателей в момент исполнения, времени звучания импровизации и некоторых других факторов. М. Сапонов, автор одного из исследований по импровизации, пишет:

«Между импровизацией и игрой наизусть нет видимой границы. Дело здесь не только в различии индивидуальных интерпретаций, расшатывающих стабильность исполняемого текста. Импровизация основана на памяти. Импровизатор не создает материк, а составляет ее из готовых блоков — издавна запомнившихся музыкальных отрезков. Он манипулирует этими блоками, сочетая их в подобие мозаики. При этом чем меньше каждый блок, тем непредвиденнее музыкальные события и интереснее импровизация. Если, например, инструменталист манипулирует крупными (и неизбежно тривиальными) мелодическими фразами в качестве таких блоков — импровизация некачественна, т. е. слишком далека от самой идеи импровизирования и приближается по форме к исполнению готовой вещи. Но если в памяти импровизатора многочисленные мелкие элементы (вплоть до отдельных созвучий и кратких мотивов), то характер их соединения трудно предугадать: секрет работы импровизатора сохраняется, слушатель ув-

лечен неожиданностями, импровизация успешна»¹.

Обучение импровизации не только возможно, но и необходимо. В ходе его познаются как отдельные элементы музыкального языка (мелодические, гармонические), так и формообразующие принципы, позволяющие органично выстраивать композицию в целом.

Поскольку овладение искусством импровизации — сложный и длительный процесс, цель настоящего пособия — дать начинающим музыкантам представление об основных навыках, необходимых гитаристу для участия в коллективном джазовом исполнительстве, которые впоследствии каждый сможет развивать и закреплять по своему усмотрению.

Нотный материал первых трех глав книги относится к периоду традиционного джаза и бипопа. Включенные в издание музыкальные примеры, кроме специальных технических упражнений, взяты из «живой» музыки. Ритм некоторых из фрагментов-цитат сознательно упрощен, чтобы сосредоточить внимание учащегося на особенностях их мелодики. Целый ряд нотных образцов, схем и таблиц, иллюстрирующих те или иные технологические аспекты импровизации, принадлежат автору и приведены здесь в качестве обмена опытом.

Джаз, как и все искусство, находится в состоянии постоянного обновления. С того момента, как данное пособие впервые увидело свет, минуло вот уже шесть лет, и за это время в джазовом исполнительстве многое изменилось. Во втором издании книги, переработанном и дополненном, автор счел нужным пересмотреть некоторые из прежде постулируемых положений, местами обновить, уточнить или поправить нотную и текстовую части работы, а также сформулировать наиболее общие принципы импровизации в современном джазе.

В свете сказанного самым существенным изменениям подверглась Глава четвертая. В ней рассматриваются отдельные основополагающие тенденции развития ладогармонического мышления в музыке второй половины XX века в их влиянии на джаз, и в частности на технику импровизации на шестиструнной гитаре. Это и различные полиаккордовые структуры, и явление полимодальности, и специфика использования разнообразных пентатонических звукорядов и т. п. Небольшой коммен-

¹ Сапонов М. Искусство импровизации. М., 1982. С. 57.

тарий с проекцией на исполнительскую практику посвящен одной из базисных работ известного американского теоретика и композитора Дж. Рассела «Лидийская хроматическая концепция»². Отдельный параграф отведен описанию особенностей игры на инструменте в так называемых игровых зонах. В конце главы даны конкретные рекомендации, относительно возможных форм самостоятельных домашних занятий.

Значительно переработана и хрестоматия. Изменения в ней вызваны стремлением представить творчество современных музыкантов, таких как Дж. Колтрейн, Ч. Кория и др. В то

же время сняты малоценные примеры, явно не отвечающие нынешнему уровню джазового мышления.

Завершает издание список рекомендуемой литературы, куда вошли названия работ советских и зарубежных композиторов, исследователей, освещающие различные вопросы, так или иначе связанные с проблемами джазовой импровизации.

Пособие рассчитано на гитаристов, имеющих определенный опыт игры на инструменте, знакомых с нотной грамотой, элементарной теорией музыки и основами функциональной гармонии.

² См. список рекомендуемой литературы.

Глава первая

Основные принципы джазовой гитарной техники

1 РОЛЬ СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЯ В ОСВОЕНИИ ТЕХНИКИ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

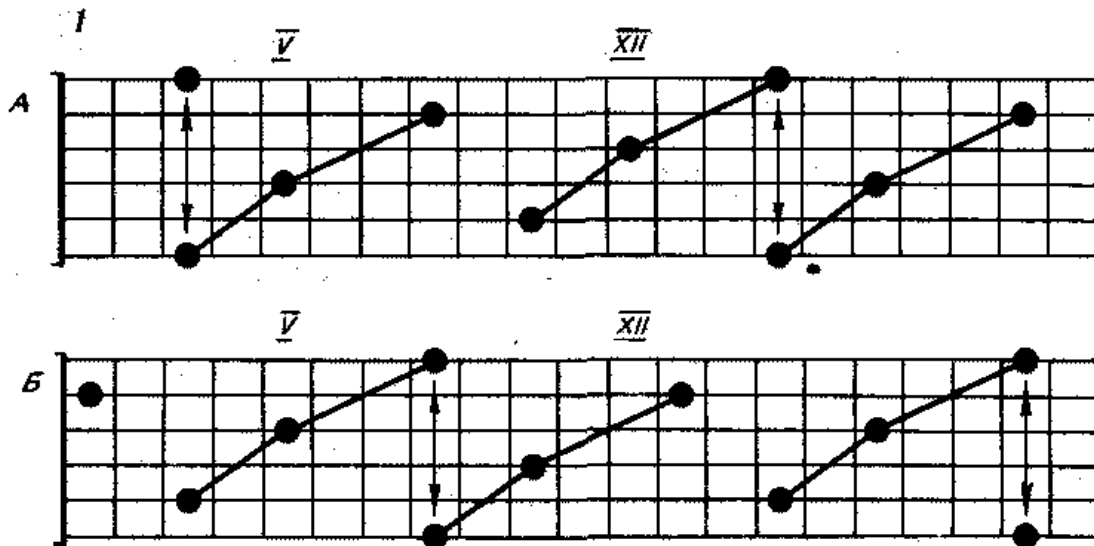
Джазовая импровизация — особая разновидность музыкального творческого процесса, в котором образно-композиционная сторона неразрывно связана с технико-исполнительской. Достичь подлинных высот в импровизации можно лишь при условии одновременной (синхронной) активной работы слуха и пальцев. При этом слух должен не только контролировать правильность сыгранного пассажа или аккорда, но прежде всего направлять, формировать музыкальную мысль. Последняя всегда существует как бы в двух взаимозависимых измерениях: внутреннем и внешнем. Внутреннее — так называемое предварительное

слышание, — являясь фактором, организующим импровизационное движение, обуславливает осмысленную реализацию намерений исполнителя в звуке.

Одним из приемов, способствующих развитию предслышания, служит сольфеджирование. Этот вид работы следует применять уже в начальном периоде обучения игре на гитаре, с момента ознакомления ученика с грифом инструмента. В основе занятий должен лежать принцип: все, что играет, необходимо предварительно пропеть.

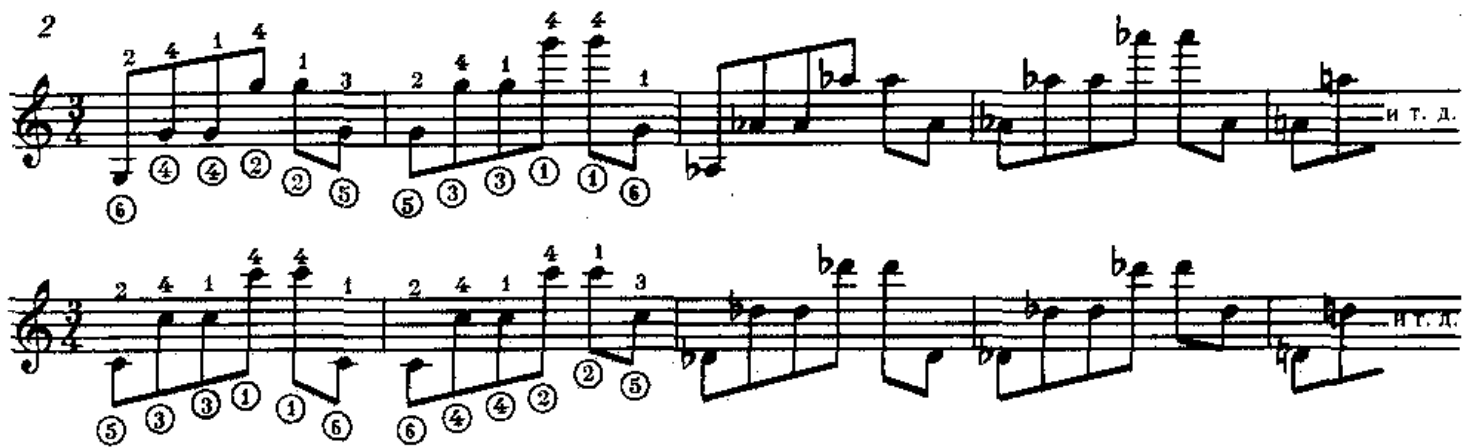
2 ГРАФИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ГРИФА

Как известно, звук на гитаре извлекается путем нажатия струны в определенном месте грифа. Причем один и тот же звук воспроизводится на разных струнах через одинаковое количество ладов. Например, *соль* малой октавы можно сыграть на III ладу шестой и первой струн, на V ладу четвертой, VIII ладу второй, X ладу пятой и XII ладу третьей струн. Далее на грифе в таком же расположении находятся тоны октавой выше. Регулярность чередования звуков *соль* и *до* на ладах и струнах отчетливо видна на схеме:

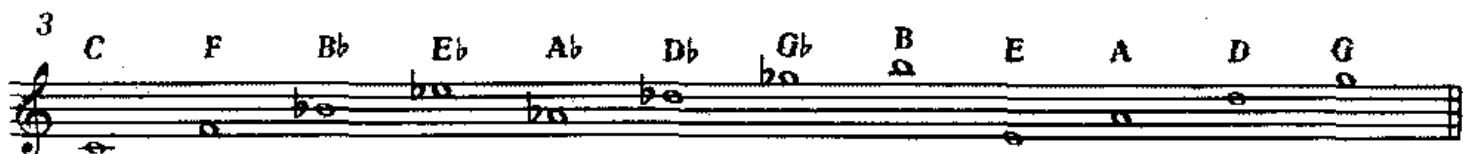


Если усвоить этот принцип, то можно легко представить себе местонахождение любого звука на грифе гитары. Положение звука на какой-либо струне является указателем так называемой типовой аппликатурной модели, речь о которой пойдет ниже.

Начиная ознакомление с гитарным грифом, нужно прежде всего научиться бегло играть упражнения на повторение одних и тех же звуков через октаву, например, в следующей аппликатуре:



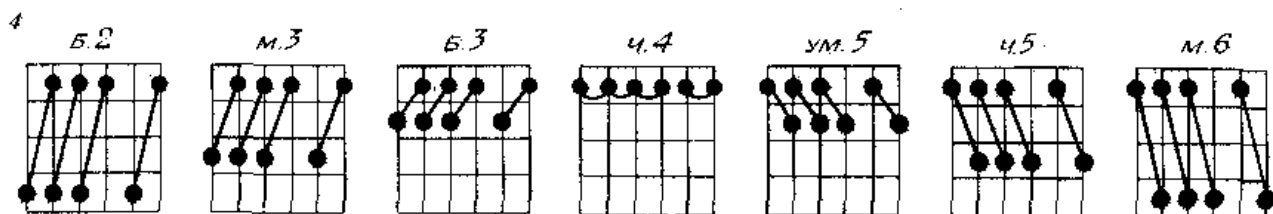
Изучать расположение звуков на грифе удобно по кварто-квинтовому кругу в такой последовательности:



Непрерывным условием занятий должно являться одновременное пение извлекаемых тонов: пальцы, глаза, уши должны участвовать в процессе исполнения равноправно. Упражнения проигрываются вверх и вниз до тех пор, пока пальцы не привыкнут находить звуки автоматически. Полезно начинать упражнение с любой струны. После обретения достаточной

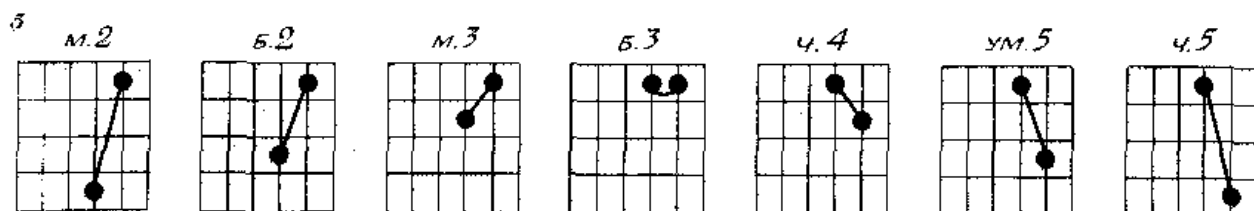
свободы можно переходить к следующему этапу обучения — игре и пению мелодических интервалов.

Проанализируем расположение интервалов на грифе. Отметим, в первую очередь, что на всех парах соседних струн, кроме второй и третьей, интервалы размещаются абсолютно одинаково:



Причина этого заключается в строе гитары, который предполагает звучание чистых кварт между всеми смежными струнами, кроме вто-

рой и третьей, образующих большую терцию. Порядок расположения интервалов на данных струнах показан ниже:



Представленные интервальные модели предназначены не для формального изучения аппликатуры, а для усвоения на слух, после которого будущий исполнитель смог бы узна-

вать и петь любой интервал как в восходящем, так и в нисходящем движении. Рекомендуем играть интервалы в следующей фактуре:

6

a)

b)

в)

Данные упражнения необходимы на столько для развития пальцев, сколько для пения.

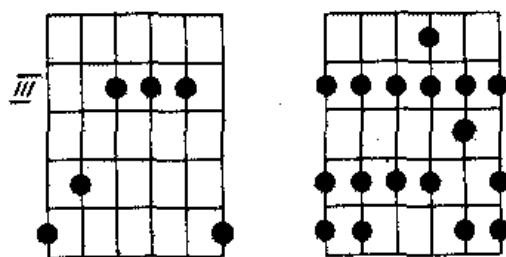
Особенно важно научиться слышать опорные интервалы, характерные для мажорного (в данном случае) лада. Изменив тоническую большую терцию на малую, получим интервалы одноименного микора.

Приведенные выше упражнения нужно играть от всех звуков в мажоре и миноре, а затем — чередуя ладовые наклонения.

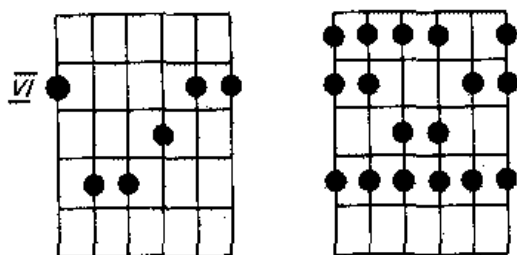
3 МАЖОРНЫЕ И МИНОРНЫЕ АППЛИКАТУРНЫЕ МОДЕЛИ

Если дополнить предыдущую схему интервалами большой секунды, большой сексты и большой септимы в позициях, указанных в примере 1, получим несколько аппликатурных моделей. В каждой из них тоника будет находиться на другой струне, что и является характерным признаком такого типа аппликатуры. Аппликатурную модель можно рассматривать и как «расширенный» аккорд, тоны которого окружены другими звуками. Это в равной степени относится и к диатоническим, и к альтерированным аккордам. На схеме показаны пять аппликатурных форм мажорного трезвучия в шестизвучном изложении (с удвоениями различных тонов)¹:

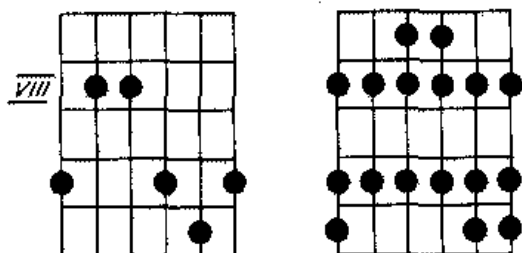
7 а)



б)

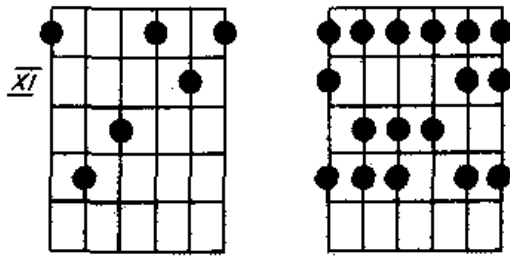


в)

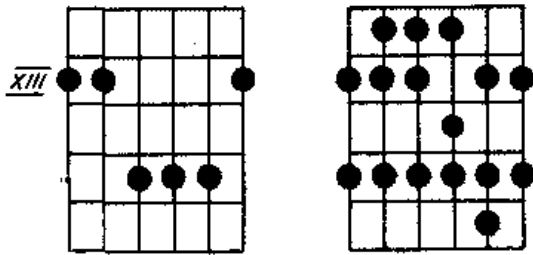


¹ В иностранной литературе аппликатурные модели часто носят название «боксы» — от англ. box — ящик.

2)

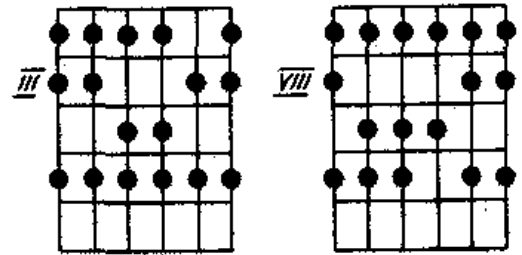


д)



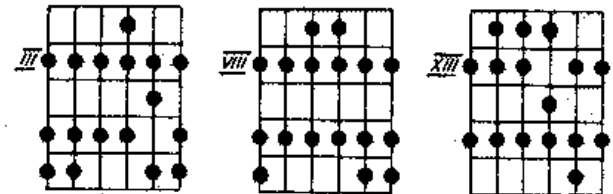
меняется лишь незначительно. Приводим две основные аппликатурные схемы для гаммы *Соль* мажор:

8



В остальных трех случаях положение кисти левой руки варьируется, поскольку местонахождение звуков гаммы выходит за пределы четырех ладов:

9



Аппликатурные модели, в связи со свойством дублирования звуков на гитаре, после перехода через XII лад также повторяются. Если расположить аппликатурные формулы в порядке их построения от каждого звука (пр. 1), то они заполнят весь гриф. В любой из двенадцати мажорных тональностей типовые аппликатурные модели сменяют друг друга в одной и той же последовательности, лишь сдвигаясь по грифу вверх или вниз².

Среди пяти типовых аппликатурных моделей мажора есть более и менее удобные для игры, поэтому одни используются чаще, чем другие. Таким образом, можно выделить основные и вспомогательные аппликатурные формы. При исполнении диатонических и большинства хроматических пассажей с помощью основных форм положение кисти левой руки либо остается стабильным, либо из-

Любое горизонтальное перемещение кисти левой руки менее рационально, чем вертикальное. В исполнительской практике выработались приемы, которые позволяют все неудобства, возникающие при горизонтальных сдвигах руки, свести к минимуму. Одним из таких приемов является *сужение* аппликатуры. При воспроизведении гаммообразного пассажа вверх или вниз изменяется естественный порядок пальцев. Так, переходя со струны на струну, вместо 2-го пальца играют 1-м, в результате чего кисть левой руки смещается в сторону движения пальцев — вверх или вниз.



² См.: Roberts Howard. The Guitar Book. Hollywood, North California, 1971. P. 1—5.

Второй прием — *скользящее легато* — выполняется одним пальцем (1-м, 3-м, 4-м). Если при игре пассажа происходит перемещение кисти вниз с использованием скользящего легато, то это движение компенсируется подобным же восходящим для возвращения руки в

исходное положение. Это характерно для мелодических оборотов, включающих хроматизмы. В пассажах с хроматическим движением вниз применяется еще одно скольжение в том же направлении.

11

Am⁷ D⁷♭9 Gm⁷ C⁷♭9 Fmaj⁷ Gm⁷ Am⁷

The musical notation shows a sequence of chords and fingerings on a guitar staff. The chords are Am⁷, D⁷♭9, Gm⁷, C⁷♭9, Fmaj⁷, Gm⁷, and Am⁷. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and slurs. There are also circled numbers 3 and 3 below the staff.

Определенную сложность в плане «взаимоотношений» гитарного грифа и пальцев левой руки вызывает необходимость извлекать звуки на пяти смежных ладах с помощью четырех пальцев. Поэтому в последнее время в ги-

тарной практике все большее распространение получает принцип *расширенной аппликатуры*. Ниже приведены новые варианты аппликатуры для гаммы До мажор:

12

Seven guitar fretboard diagrams showing fingerings for the D major scale. Each diagram represents a different fingering pattern across the fretboard.

При их освоении следует учесть, что пальцы левой руки не растягиваются на пять ладов, а как бы переступают «приставными шагами» с помощью 2-го пальца, подобно тому, как это делают ногами фехтовальщики, двигаясь вперед и назад (в работу включается вся кисть левой руки).

Взглянув на сетки, можно заметить, что в них часто повторяется одна и та же аппликатурная модель, своеобразно «цементирующая» всю систему:

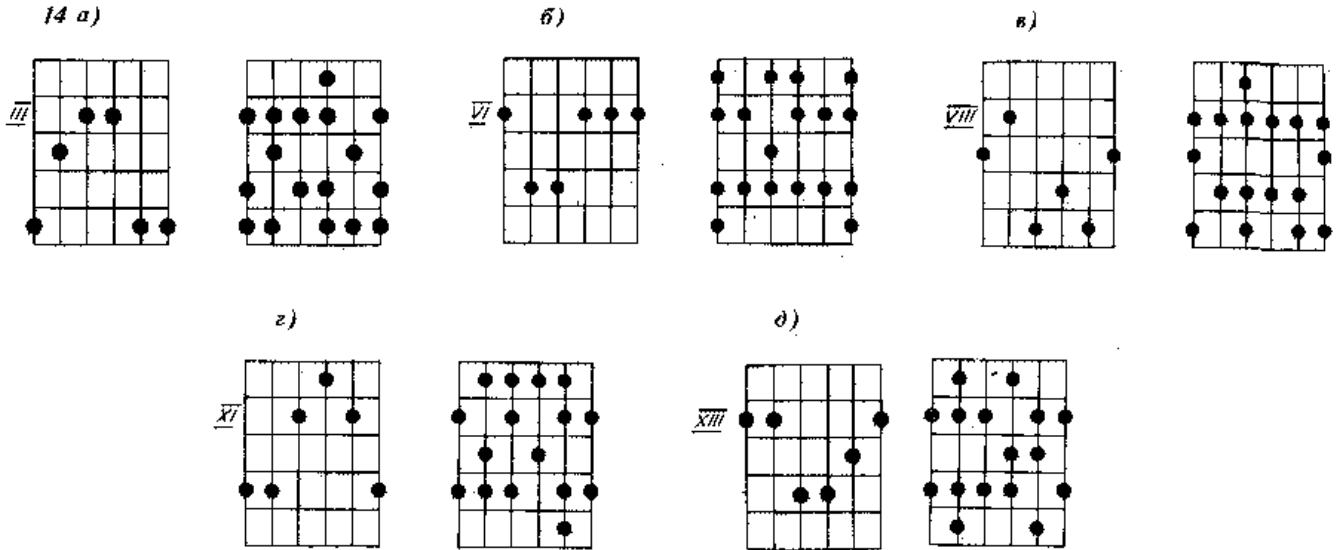
13

A single guitar fretboard diagram showing a specific fingering model, likely the 'cementing' model mentioned in the text.

Следует отметить, что новая аппликатура не вступает в противоречие со старой и не отменяет ее, а является существенным дополнением как более рациональная и целесообразная форма игры. Овладевайте ею вначале в медленном темпе, ощущая в момент «переступания» пальцев объединяющее движение кисти. Через некоторое время у вас появится

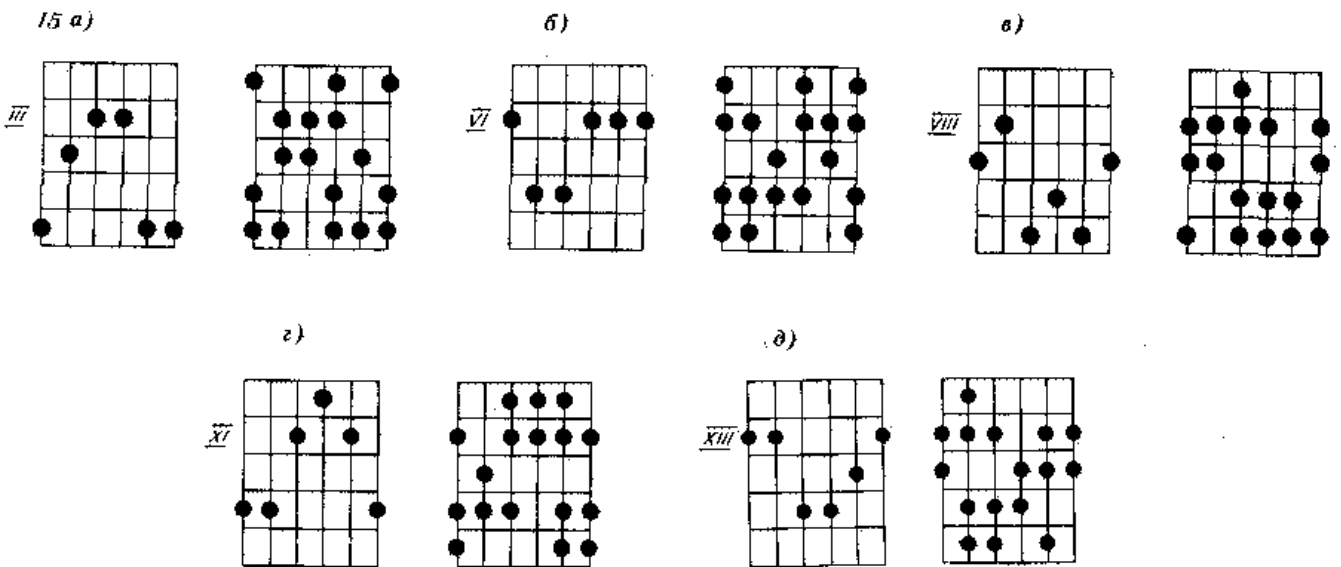
исполнительская легкость и свобода. Никакого закрепощения левой руки при этом допускать нельзя. 1-й и 2-й пальцы должны поочередно как бы перелетать с одного лада на другой (туда и назад), а не одновременно находиться на всех трех.

Ниже приведены схемы аппликатурных моделей мелодического минора:



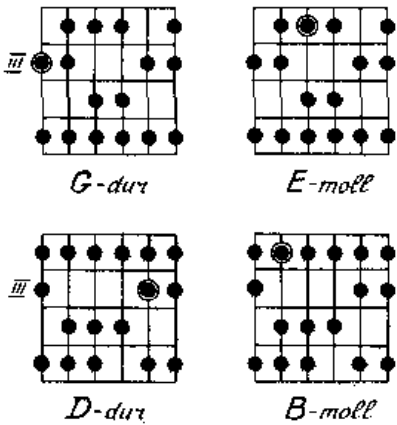
Рекомендуем также проработать аппликатурные модели гармонического минора. Следует обратить внимание на то, что гармониче-

ские и мелодические минорные гаммы воспроизводятся в пределах пяти ладов.



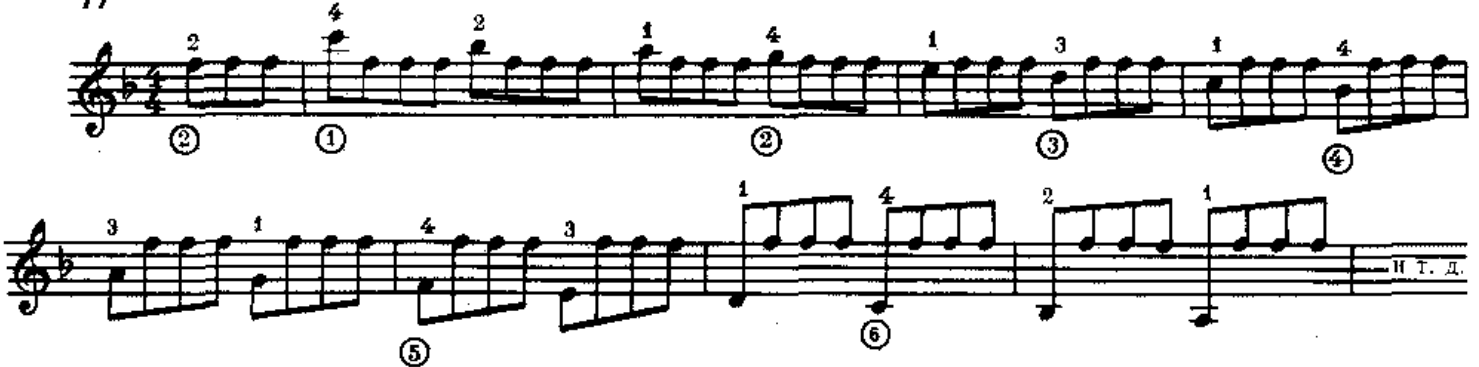
Аппликатурные модели натурального минора и параллельного мажора полностью совпадают. Например, аппликатура натурального

мажора соответствует моделям Си-бемоль мажора с той лишь разницей, что минорная тоника находится на другой струне:



Кроме представленных аппликатурных моделей, существует еще много других, строящихся на альтерированных созвучиях, о чем речь пойдет ниже.

17



В этом случае важно усвоить исполнительский прием «броска» с возвратом к исходному звуку. Комбинации диатонических интервалов могут быть самыми различными.

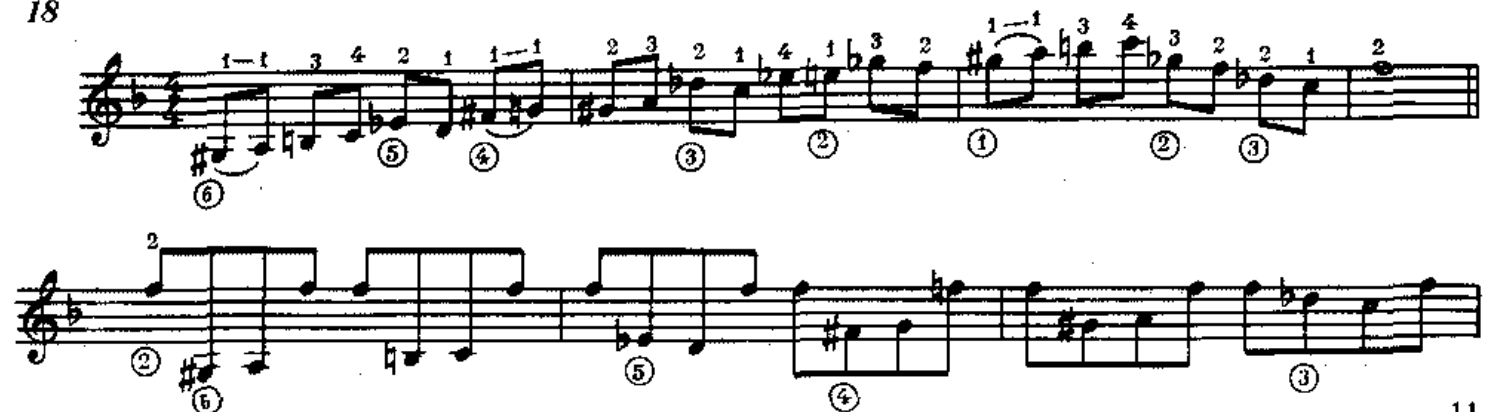
Ознакомившись таким образом с характером соотношения звуков в рамках типовой аппликатурной модели, можно перейти к следующей, более сложной форме работы.

Поставьте 2-й палец на тонику и, прежде чем произвести скачок на какую-либо ступень гаммы, например, до третьей октавы, задержите 4-й палец на некоторое время и поста-

руйтесь услышать заранее звук, который наметили извлечь. Затем сыграйте его и сравните ожидаемое звучание с реальным. Пусть вас не смущает, если поначалу «непопаданий» в цель будет значительно больше, чем правильно спетых тонов. С каждой новой попыткой результаты должны улучшаться.

Овладев диатонической шкалой гаммы, приступайте к знакомству с хроматизмами. Вот примеры упражнений на разрешение хроматических ступеней гаммы внутренним слухом с последующим исполнением на гитаре:

18





Когда наконец техника предслышания будет вами освоена, переходите к проигрыванию мелодий. Для этого годны любые темы, пребывающие у вас на слуху. Следует только учитывать, что припоминание должно идти как бы впереди пальцев и вести за собой двигательный аппарат. В качестве своеобразной хрестоматии рекомендуем антологию «Мелодии джаза», составленную В. Симоненко³.

5 УПРАЖНЕНИЯ В ИНТЕРВАЛАХ

В практике джазовой импровизации используются более сложные, чем песенные, мелодические формулы. Как правило, они заучиваются исполнителями наизусть (например, кантансовые обороты, секвенции, брейки), поскольку нет смысла каждый раз создавать их заново. Однако компоновать такие фрагменты часто приходится путем сочинения промежуточных мотивов. В этом случае хорошо

развитое предварительное слышание просто необходимо.

Значительно облегчает процесс импровизации выбор так называемых *целевых звуков*. Ими могут быть любые диатонические и хроматические тоны, на которых хочет заострить внимание музыкант. На этих звуках иногда строятся начало и окончание импровизации, то есть они являются наиболее отдаленными точками мелодии, которые нужно охватить предслышанием.

Для овладения приемом игры с помощью целевых звуков исполнитель должен уметь абсолютно свободно совершать слуховые и аппликатурные скачки на любые ступени гаммы в данной позиции. Хорошим дидактическим материалом в этом плане служат последовательности диатонических интервалов, трезвучий и септаккордов, которые наилучшим образом способствуют фиксации в сознании музыканта функциональных ладовых связей.

Предлагаем следующие аппликатурные схемы исполнения трезвучий в *Соль* мажоре:

19 G Am Bm C D Em

F#m^{bs} G Am Bm C D

20 G Am Bm C D Em

F#m^{bs} G Am Bm C D

³ Симоненко В. С. Мелодии джаза. К., 1984.

Упражнения необходимо транспонировать во все тональности.

6 НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ
АППЛИКАТУРЫ

Правильность аппликатуры является важнейшим фактором построения импровизационных линий, разучивания пьес, чтения с листа, развития исполнительской беглости. Основной принцип подбора логичной и рациональной аппликатуры предполагает наименьшие перемещения левой руки, осмысление любого пассажа в рамках одной из пяти типовых аппли-

катурных моделей. Всегда нужно искать те точки на грифе, где пассаж или его часть звучат наиболее естественно. Разумеется, невозможно все соло сыграть в единой аппликатуре. Позиции могут меняться, но число их смен должно быть сведено к минимуму.

Остановимся подробнее на тех случаях, когда определение аппликатуры сопряжено с трудностями. Один из способов безошибочного нахождения аппликатурной формы — распределение пальцев в мелодической фразе в обратном порядке (от конца к началу):

21

Хорошим ориентиром могут служить также крайние звуки мелодии. В качестве примера приведем отрывок из пьесы Дж. Пасса на тему Джанго Рейнхардта «Cavalerie» («Всадник»). Нижний звук здесь — соль-бемоль ма-

лой октавы. Единственное место на грифе, где его можно извлечь, — II лад шестой струны. Поэтому весь пассаж следует выстраивать в основной типовой аппликатуре Ре-бемоль мажора с тоникой на второй струне:

Дж. Пасс. Всадник

22

То же и в другом примере: чтобы оказаться в удобной позиции, соль-бемоль третьей октавы нужно играть только на XIV ладу первой

струны 2-м пальцем. Это соответствует типовой аппликатуре Ре-бемоль мажора, но находящейся на октаву выше:

Дж. Пасс. Всадник

23

При подборе аппликатуры встречаются и спорные ситуации. Рассмотрим два способа исполнения блюза Дж. Пасса. Как видим, в

обоих случаях происходит смена положения левой руки, однако второй вариант более нагляден, поскольку звуки арпеджио распреде-

ляются по четырем смежным струнам (как при взятии аккорда в гармоническом виде). Обратите внимание на скольжение пальцев, необходимое для плавного сдвига позиции левой руки по хроматизмам.

Дж. Пасс. Блюз

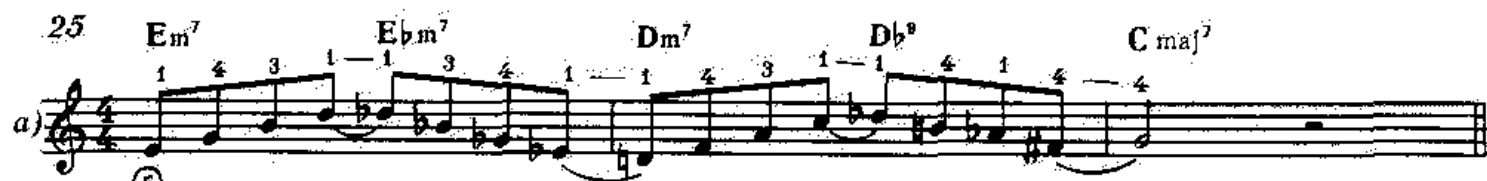
24


a) 

b) 

В джазовых гармонических последовательностях часто применяются хроматические решения аккордов. Отсюда и потребность перемещения левой руки по полутонам:

25

a)  E_m^7 $E_b m^7$ Dm^7 D_b^9 $Cmaj^7$

b)  $B_b m^7$ E_b^9 A_m^7 $D^{\sharp 9}$ Gm^7 G_b $Fmaj^7$

Нередко импровизационные пассажи охватывают все шесть струн гитары. В таких случаях типовой аппликатурной модель используется полностью:

26



Совершенно очевидно, что органично воспроизвести этот пассаж в другой аппликатурной форме почти невозможно. Иногда нельзя обойтись и без расширения аппликатуры. Позиция левой руки при этом меняется:

27

 A_m $D^{\flat 9}$ Gm^7

② ①

В целом ряде мелодий, содержащих хроматизмы, допустимо применение различных вариантов аппликатуры со сменами не только последовательностей пальцев, но и струн, на которых извлекаются звуки. Как видно из примера, в первом случае использован прием расширения аппликатуры с перемещением левой руки вниз по грифу, а во втором — со скольжением ее вверх:

28 а)



б)



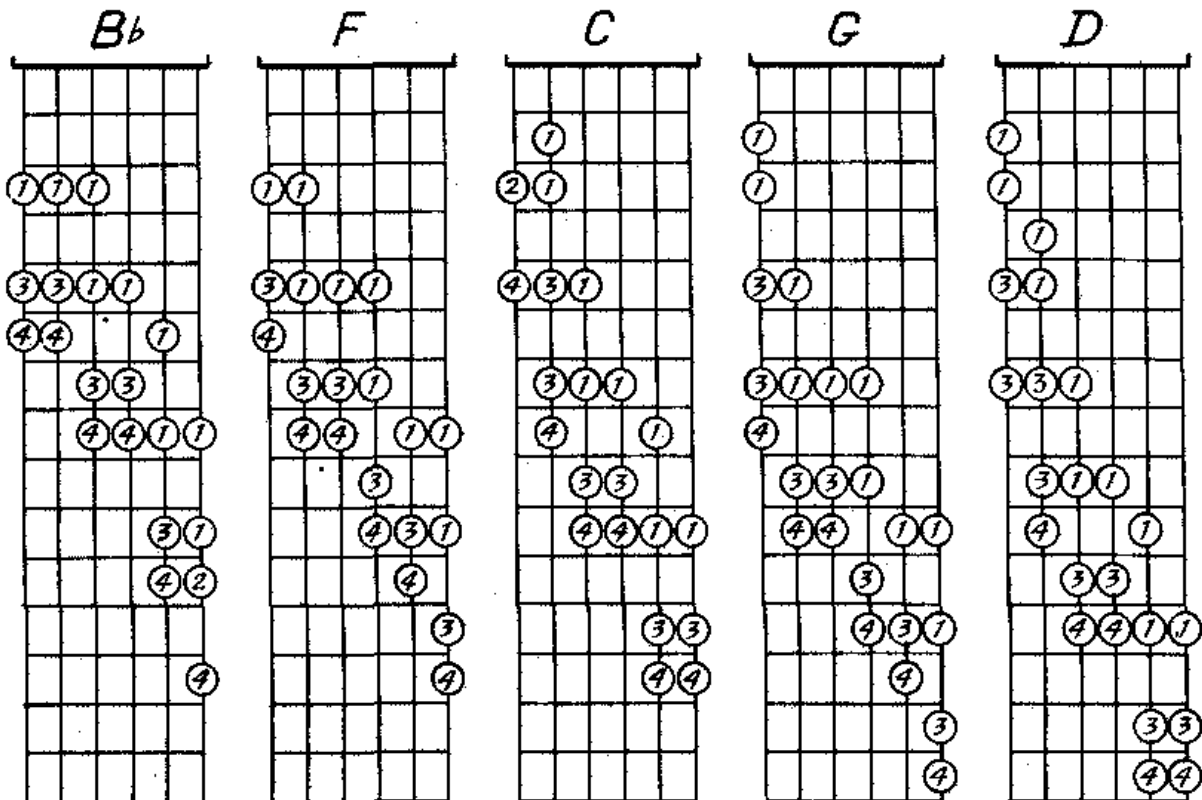
Здесь уместно остановиться на соотношении понятий позиции и аппликатурной модели. Напомним, что гитарной позицией называется положение четырех пальцев левой руки на четырех смежных ладах грифа. Аппликатурная модель либо полностью укладывается в рамки позиции, либо выходит за ее пределы на один лад вверх или вниз, когда левая рука действует в двух смежных позициях поочередно, перемещаясь по ходу пассажа.

Однако термин «позиция» в джазовой технике трактуется гораздо шире, чем просто отрезок грифа из четырех ладов. По сути это игровая зона, где может разворачиваться мелодическая линия, построенная на определенной последовательности аккордов. Позицию иногда рассматривают и как лишь отправную точку для движения пальцев, меняющуюся в связи с конкретным музыкально-исполнительским замыслом импровизатора. Для опытного гитариста не имеет существенного значения, в какой позиции берется звук, поскольку одну и ту же гамму можно сыграть в смежных позициях, и наоборот, различные аппликатурные модели — в одной позиции. Поэтому целесообразно воспринимать гриф как систему

стабильных позиций и накладываемых на них аппликатурных моделей. Такой подход, закрепляемый в сознании музыканта в первоначальный период обучения, приводит в дальнейшем к полной двигательной свободе левой руки.

В исполнительской практике нельзя ограничиваться типовыми аппликатурными моделями. Более того, в некоторых случаях для достижения большей выразительности, кантленности или тембровой однородности мелодической фразы необходимо заведомо жертвовать некоторым удобством игры, обращаясь к приемам скольжения и легато как весьма характерным для гитарного звучания.

При этом пассаж может развиваться в нескольких последовательно расположенных аппликатурных моделях, что предполагает владение техникой перемещения из одной формы аппликатуры в другую. В приведенных ниже упражнениях предусмотрено использование обоих видов — скользящего и ударного — легато с одновременным передвижением левой руки по аппликатурным моделям *Си-бемоль, Фа, До, Соль* и *Ре* мажора:



Переход из позиции в позицию можно осуществить на любой из шести струн, прибегая ко множеству аппликатурных комбинаций, а также в момент паузы или цезуры в нотном тексте. Смена позиции, включающая открытые струны, в джазовой практике почти не применяется, поскольку их звучание мало пригодно для быстрых темпов и для игры в бемольных тональностях.

Изменение позиции может быть вызвано необходимостью ввести в мелодическую ткань ряд однотипных мелизмов, усиливающих выразительность построения. Попутно заметим, что в джазовой литературе не приняты сокращенные обозначения группетто и мордентов. Чаще всего они выписываются полностью (в примере обозначены звездочками):

Дж. Пасс. Блюз

30

7 КООРДИНАЦИЯ РУК

Координация — один из наиболее важных аспектов техники гитариста. Только исключительная синхронность движения левой и правой рук способна привести к желаемому результату — исполнению музыки на высоком профессиональном уровне. Идеальная координация — это комплекс правильного взаимодействия обеих рук, подчиненный конкретной художественной задаче. Рассмотрим поочередно роль каждой руки.

Левая рука. Современная школа игры на джазовой гитаре опирается исключительно на четырехпальцевый метод. При такой постановке левой руки основными оказываются 1-й и 4-й пальцы. Развитию 4-го пальца следует уделить особое внимание, так как, несмотря на природную слабость, он выполняет ведущую роль, начиная многие характерные мелодические пассажи:

31

a)

b)

Во время игры пальцы должны находиться на минимальной высоте над струнами. Это особенно важно усвоить в период овладения виртуозными навыками, когда лишь предельная экономность движений позволяет добиться

ся блеска. При исполнении гамм и гаммообразных пассажей держите левую руку абсолютно свободной. Неиграющие пальцы не подгибайтесь «под гриф».

Правая рука. Характер звукоизвлечения — одно из решающих звеньев в освоении любого музыкального инструмента. В джазовой музыке, отличающейся специфической выразительностью, артикуляция, в частности на гитаре, несет огромную нагрузку, так как кроме общепринятых ее приемов, существует еще целый ряд специальных, дополнительных.

Развитие техники правой руки, довольно своеобразной у различных джазовых гитаристов, требует индивидуального подхода. Мы же в качестве учебного материала рассмотрим лишь наиболее общие ее принципы.

Постановка правой руки бывает двух видов — с опорой на деку или подставку гитары и без опоры, со свободно провисающей кистью. Исполнители рок-музыки и джаза используют оба, но, на наш взгляд, игра без опоры более раскованна и, следовательно, целесообразна, хотя научиться ей сложнее. Постановка с опорой проще, поэтому чаще всего применяется гитаристами, еще не успевшими уделить технике правой руки достаточно времени и внимания. Говорить же об исключительных преимуществах какой-либо одной постановки трудно, поскольку в практике джазового исполнительства есть примеры виртуозного мастерства музыкантов как с первым, так и со вторым видами.

Большинство джазовых гитаристов прибегают к помощи медиатора (плектра) — пластинки из специальной пластмассы. Независимо от формы, различают три основных типа медиаторов: «thin» — тонкий, «middle» — средний, «heavy» — толстый. Выбор толщины плектра зависит от индивидуальных склонностей музыканта. Наиболее пригодными для соло нам представляются средние и толстые пластинки, способствующие извлечению напряженного, насыщенного выразительного звука. Тонкий медиатор употребляется главным образом для аккомпанемента.

Плектр держат между ногтевыми фалангами указательного и большого пальцев. Его плоскость по отношению к струнам должна

образовывать угол, равный приблизительно 45° , поэтому нижний левый и верхний правый края медиатора необходимо затачивать.

В процессе воспроизведения звуков на одной струне применяется вращательное движение указательного и большого пальцев: удар вниз — от себя, а удар вверх — к себе. В целом это напоминает наматывание ниток на шпульку. При переходе со струны на струну к рассмотренным добавляется кистевое движение с зафиксированным предплечьем.

Отработка свободы кисти — весьма длительный этап, требующий достаточного упорства. На практике оба способа звукоизвлечения — пальцевый и кистевой — составляют единый комплекс, поскольку почти всякий пассаж предполагает использование разных струн.

Поначалу движения указательного и большого пальцев должны быть размашистыми — это поможет найти нужное мышечное ощущение. Ногтевую фалангу большого пальца следует заметно прогибать вверх и вниз. Контролируйте себя перед зеркалом, наблюдая за своими действиями как бы со стороны. Со временем сокращайте амплитуду движений, воспроизводя звуки со все более близкого расстояния, — стремитесь к предельной экономии жестов.

От степени сжатия медиатора между указательным и большим пальцами зависит динамика звука, а также его плотность и тембровая окраска. Чем сильнее сжатие, тем звук будет громче.

Огромное значение для выразительности и четкости исполнения имеет правильное чередование ударов медиатора. Запомните такие правила:

1. На все сильные и относительно сильные доли такта должен приходиться удар медиатора вниз — \downarrow .

2. Все слабые доли такта воспроизводятся ударом медиатора вверх — \uparrow .

3. При переходе со струны на струну порядок чередования направлений ударов для сильных и слабых долей не меняется (исключение составляют лишь случаи применения специфических выразительных приемов, о которых речь пойдет ниже):



Исполнение синкоп всех видов подчиняется тем же основным правилам, то есть произво-

дится ударом медиатора вверх, иначе синкола будет вялой и потеряет свою яркость:

33

a)

b)

Навыки правильного чередования ударов медиатора приобретаются в процессе длительной исполнительской практики, и опытный музыкант уже автоматически, не задумываясь, выбирает нужное направление движения.

же пригодна для всех отрезков грифа. В данном случае гамма играется с охватом пяти соседствующих позиций на восьми ладах. Рассматриваемый вариант более логичен, чем предыдущий, с точки зрения артикуляции правой руки, ибо каждая смена позиции совпадает с сильной долей и соответственно акцентируется медиатором.

8 ХРОМАТИЧЕСКИЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ ИНТЕРВАЛОВ

В предыдущих параграфах шла речь в основном о диатонических интервалах и их последовательностях. Однако следует отметить, что джазовые импровизационные линии, как правило, предельно насыщены хроматизмами. Поэтому необходимо подробно остановиться на аппликатуре хроматической гаммы и построенных на ней интервальных цепочек.

Аппликатурную модель хроматической гаммы можно получить, заполнив промежутки между ступенями мажорной гаммы в какой-либо из пяти ее типовых аппликатур. Естественно, что аппликатурная модель хроматической гаммы абсолютно одинакова в любом месте грифа. В связи с тем, что хроматическая гамма исполняется на пяти смежных ладах, для ее игры используют приемы расширения и скользящего легато:

34

Ниже показан еще один вариант аппликатуры хроматической гаммы. Эта модель так-

35

Следует отметить, что хроматическая гамма в чистом виде применяется в джазовой музыке весьма ограниченно. Чаще всего ее элементы включают в импровизационную ткань в виде фигурации, двух-трех звуков секвенции или строят секвенцию с хроматическим шагом:

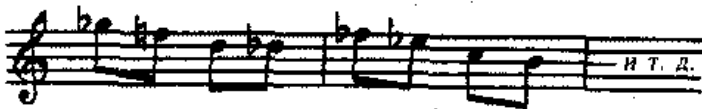
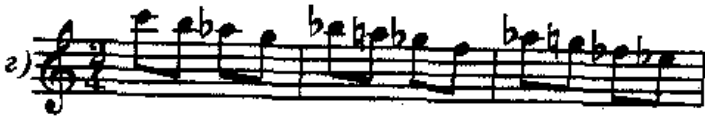
36

a)

и т. д.

b)

и т. д.



Упорядоченное исполнение одинаковых хроматических интервалов на гитаре не представляет труда. Поскольку аппликатурные модели хроматических последовательностей во всех позициях полностью идентичны, практически наиболее целесообразным представляется их воспроизведение вне какой-либо определенной позиции вдоль всего грифа на одной и той же паре струн. Пальцы левой руки при этом можно с прижатых струн не снимать, а просто скользить по порожкам, подобно тому, как это происходит в процессе исполнения глissандо. Правая рука, извлекая звуки при помощи медиатора, придает последним артикуляционную отчетливость. Здесь большое значение имеет строгая синхронность действий обеих рук.

Начинайте хроматическую последовательность с любого нижнего тона и играйте ее до заранее услышанного внутренним слухом конечного целевого звука. Старайтесь одновременно точно интонировать мелодическую линию. Этим упражнениям должно быть уделено достаточно времени и внимания, чтобы в дальнейшем использовать хроматизмы с уверенностью и легкостью.

Хроматические интервальные цепочки являются не только прекрасным учебным материалом для освоения грифа и развития предварительного слышания, но, что более важно, служат одним из композиционных элементов при создании импровизаций. Правильное и умеренное их применение может оказаться весьма эффективным. Таким образом, данные последовательности — составная часть техники джазовой импровизации.

В заключение главы еще раз следует подчеркнуть, что при тщательном и планомерном изучении темы, многократном проигрывании

и одновременном интонировании всех упражнений произойдет своеобразное «озвучивание» гитарных позиций, и внутренний слух уверенно будет руководить пальцами при исполнении любых, даже самых сложных мелодий.

Глава вторая

Основные закономерности музыкального языка джазовой импровизации¹

Техника джазовой импровизации постоянно совершенствуется. Одним из факторов ее развития является непрерывное накопление коллективного опыта музыкантов, ускорившееся в связи с проникновением в быт звуковоспроизводящей аппаратуры. Звучание современной джазовой гитары — это результат синтеза многих джазовых соло на различных инструментах.

Следует отметить, что обширный интонационный фонд джаза, его стили выкристаллизовывались постепенно, путем отбора наиболее выразительных мелодических и гармонических элементов. Джаз, как и любое другое направление музыкального искусства, имеет свой собственный специфический язык, интонационный строй, исполнительские традиции и т. д., которые обогащаются благодаря творческим возможностям той или иной яркой художественной индивидуальности.

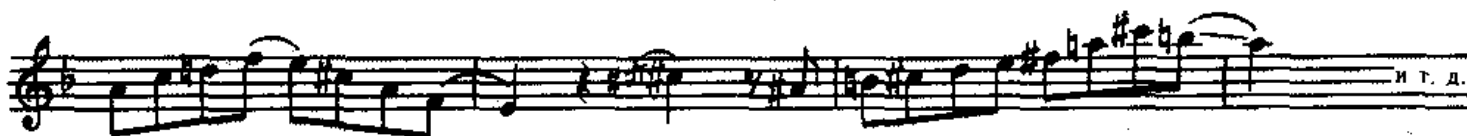
Каждый импровизатор, как правило, вырабатывает свои излюбленные фразы, интонации и довольно часто повторяет их в соло. Для иллюстрации этого положения достаточно взять импровизацию известного американского гитариста Джо Пасса на популярную тему К. Портера «I Love You» («Я люблю вас»). Обратите внимание на то, что некоторые мелодические обороты (они взяты в скобки) полностью совпадают, хотя и находятся в различных метроритмических условиях.

¹ В этой главе рассматриваются основные принципы и нормы джазового музыкального мышления, сформировавшиеся в 30—50-е годы XX века (период традиционного джаза и свинга).

37

$d = 132$

Musical score for piano, measures 37-46. The score is written on ten staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked $d = 132$. The music features a complex harmonic structure with frequent chromaticism and dissonance. The first staff begins with a series of chords and a melodic line. The second staff continues the melodic line with some rests. The third staff shows a more active melodic line with some grace notes. The fourth staff has a melodic line with a circled '2' above it, indicating a second ending. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff has a melodic line with a circled '2' above it. The seventh staff continues the melodic line. The eighth staff continues the melodic line. The ninth staff continues the melodic line. The tenth staff continues the melodic line.



Сказанное относится не только к гитаристам. Аналогичные приемы применяются, например, пианистом Херби Хенкоком, саксофонистом Чарли Паркером и другими. Повторение стабильных (стандартных) мелодических оборотов не только не представляется отрицательным, но наоборот, служит важным композиционным средством как своего рода лейтмотив импровизационной линии.

Подобные характерные интонации, переходящие из одной пьесы в другую, составляют своеобразный «персональный словарь» каждого импровизатора и во многом определяют самобытность его исполнительского стиля. Вот почему совершенно необходимо овладеть такими типовыми «заготовками» — теми «кирпичиками», которые, став со временем органичной частью индивидуального почерка,

вместе с другими элементами языка будут способствовать кристаллизации собственной неповторимой импровизаторской манеры.

ОСОБЕННОСТИ МЕЛОДИЧЕСКОГО ОБЫГРЫВАНИЯ ЦЕЛЕВЫХ ЗВУКОВ

Подготовку к обыгрыванию целевых звуков следует начинать с разрешения нижних и верхних вводных тонов. Первое упражнение заключается в опеваниях звуков мажорного трезвучия с последующим воспроизведением их на гитаре. При этом аккордовые тоны (прима, терция, квинта) и будут выступать в роли целевых:

38



Если же представить данные разрешения в определенном ритме, то можно получить типичную импровизационную заготовку:

39



В результате перемены очередности мотивов образуется еще один вариант опевания:

40



Возможны, разумеется, и комбинации обоих вариантов:

41



В качестве примера приведем модели уп-
ражнений в *До* мажоре:

42

a) 

b) 

в) 

г) 

Проработайте по данному образцу мажор-
ные трезвучия от звуков *до*, *фа*, *си-бемоль*,
ми-бемоль, *соль* и *ре*.

Играйте и пойте аналогичные упражнения
в миноре от звуков *ля*, *ре*, *соль*, *до* и *фа*. В *до*
миноре, например, они будут выглядеть так:

43

a) 

b) 

в) 

г) 

К целевому звуку можно подойти, обыгрывая его четырьмя другими. Это удобнее все-

го делать по принципу разрешения аккордов доминантовой группы (V) в тонику (I):

44

Chords and fingerings for exercise 44:
 C¹³ (1, 13, 3, 9), Fmaj⁷ (5), C⁹ (3, 5, 9, *), Fmaj⁷ (5), C¹³ (5, 13, 7, 9), Fmaj⁷ (5)
 C^{9sus} (9, 3, sus, 13), Fmaj⁷ (5), C^{13sus} (1, 13, 4, sus, b9), Fmaj⁷ (5), C^{7(b9b9)} (7, b5, b9, *), Fmaj⁷ (5), C^{7(#9b9)} (5, 3, b9, *)
 Fmaj⁷ (5), C^{7(#9b9)} (7, 3, #9, b9), Fmaj⁷ (5), C^{7(#9)} (5, #5, #9, b9), Fmaj⁷ (5), C^{7sus} (3, sus, 3, b9), Fmaj⁷ (5)

В свою очередь, доминантовый аккорд (скажем, G⁷) может быть подготовлен субдоминантовым (Dm⁷)². По такой же схеме (II —

V—I) выстраиваются и более сложные пассажи³:

45

Chords and Roman numerals for exercise 45:
 Dm⁹ (5, 7, 9, 1), G^{7b9} (3, 5, b9, *), Cmaj⁷ (9, 5, 7, 9), Dm⁹ (9, 5, 7, 9), G^{7b9} (5, 3, b9, *), Cmaj⁷ (11, 3, 9, 1), Dm^{11(sus4)} (11, 3, 9, 1), G^{7b9b9} (b5, 3, b9, *), Cmaj⁷ (1)
 II V I II V I II V I

Вот еще несколько примеров мелодической подготовки целевых звуков в До мажоре:

46

Chords for exercise 46:
 G⁷, Cmaj⁷

² Подробнее о джазовых аккордовых последовательностях см.: Манцлов В. А., Молотков В. А. Техника джазового аккомпанемента на шестиструнной гитаре. К., 1988.

³ Звездочка обозначает неаккордовый звук. Цифры указывают аккордовые тоны (приму, терцию, квинту и т. д.).

При расширении последовательности, отодвигающем целевой звук, последний должен постоянно ощущаться как конечный итог импровизационной линии.

При обыгрывании целевых звуков необхо-

димо учитывать их функциональную нагрузку в ладотональности.

В миноре подготовительная цепочка аккордов, как правило, включает характерные звуки данного лада:

47

Chords: B^{\flat} , E^7 , A^m

Fingerings: $\sharp 5$, $b5$, $b9$, 13 , $\sharp 9$, $b9$, 1 , 7 , 3

Hand positions: 11° , V , 1^m

В мажоре часто встречаются последовательности созвучий минорного наклонения. В качестве примера приведем фрагмент им-

провизации из пьесы Д. Брубeka «Bossa Nova» («Босса нова»):

Д. Брубек. Босса нова

48

Chords: D^m , G^7 , C^{maj7} , $E^{\flat 7}$, $A^{\flat maj7}$

Fingerings: $\sharp 5$, $b5$, $b9$, 13 , $\sharp 9$, $b9$, 1 , 7 , 3 , 5 , 3 , $\sharp 9$, $b9$, 5

Hand positions: 11° , V , 1^m

Для обыгрывания целевых звуков побочной доминанты можно несколько расширить под-

готовительную цепочку аккордов по такому образцу:

49

Chords: D^m , G^{7b9} , G^m , $C^{7b9(\sharp 9)}$, F^{maj7}

Fingerings: 5 , 7 , 9 , 1 , $\sharp 9$, $b5$, $b9$, $*$, 1 , 9 , 3 , 5 , $\sharp 9$, $b9$, 1 , 7 , 3 , 5

Hand positions: 11 , V , V^m , $1x$, IV

Итак, начиная построение импровизации, прежде всего следует отчетливо представлять себе гармоническую схему, конечные и промежуточные целевые звуки. Простейшее объединение аккордов V—I лежит в основе гармонического мышления в традиционном джазе. Многие гармонические структуры базируются на различных модификациях этого оборота. Не случайно именно он образует типичный каданс⁴.

⁴ Джазовое гармоническое мышление в целом характеризуется стремлением к преодолению кадансовой замкнутости. Это объясняет наличие последовательностей, в которых использованы разнообразные гармонические средства, отодвигающие момент разрешения в тонику. Далее будут показаны наиболее распространенные схемы.

Для иллюстрации этого положения возвратимся к импровизации Дж. Пасса на тему мелодии К. Портера «I Love You» («Я люблю вас») (пр. 37). Гаммообразный пассаж в 38-м такте призван подготовить появление звука *до* в 39-м и разрешить доминанту в тонику, то есть $C^{7\sharp 5\sharp 9(b9)}$ в F^{maj7} . В тактах 41, 42 и 43 функциональное движение по аккордам G^m7^{b5} — C^{7b9} — F^{maj7} подводит к звучанию *до* (квинты тоники F^{maj7}) в 43-м такте. Далее, в 48-м такте другой пассаж предшествует звуку *си-бемоль*, то есть разрешению в G^m7 и т. д.

Таким образом обыгрывание целевых тонов в конечном счете способствует созданию достаточно гибкой импровизационной линии.

Ориентируясь на приведенные примеры, постарайтесь сами сочинить несколько пассажей, а наиболее удачные из них запишите и выучите наизусть.

2 НЕПОЛНЫЕ ПЕНТАХОРДЫ

В джазовой практике часто используются так называемые *неполные пентахорды*⁵ (с пропущенной IV ступенью), например:

Прямое движение	Обратное движение
I II III V	V IV III I
III IV V VII	VII VI V III
V VI VII II	II I VII V

С точки зрения функциональности эти звукоряды легко вписываются в последовательность аккордов Cmaj7 — Am7 — Dm7 — G7:

⁵ Пентахорд — пятиступенный звукоряд в пределах октавы.

Пентахорды выстраивают не только в прямом, но и в обратном, инверсионном движении. Приведенные ниже примеры демонстрируют варианты сочетаний звукорядов разных направлений по гармонической схеме Am7 — D7 — Gm7 — C7 в тональности Фа мажор:

Транспонируйте эти последовательности в До, Си-бемоль, Ми-бемоль, Ля-бемоль, Соль и Ре мажор, а также играйте их по другим аппликатурным моделям. Не забывайте о пении.

Аналогичные звукоряды используются и в хроматизированной фактуре:

53

Am⁷ Ab⁷ Gm⁷ Gb⁷

а) 4 1 2 2 2 4 1 4 1 3 4 3 4 1 3 1

б) 1 3 1 3 1 3 2 3 1 3 1 3 1 3 2 3

в) 1 3 1 4 1 2 4 3 4 1 3 2 3 4 1 4

Am⁷ Ab⁷ Gm⁷ Gb⁷

г) 4 3 1 1b 4 3 1 2 2 1 3 4 1 4 3 4

д) 4 1 2 1 4 1 2 1 4 1 2 1 4 1 2 1

е) 3 1 4 1 3 1 4 1 3 1 4 1 3 1 4 1

Играйте данные упражнения во всех указанных выше тональностях.

Для джазовой музыки очень характерно терцовое сопоставление временных тональных центров. Поэтому рекомендуем исполнять секвенции типа II—V с терцовым шагом:

54

Gm⁷ C⁹ Bbm⁷ Eb⁹ Dbm⁷ Gb⁹

II V II V II V

Рассмотрим фрагмент мелодии Дж. Гершвина «I Got Rhythm» («Я ощущаю ритм»):

Дж. Гершвин. Я ощущаю ритм

55

$\text{♩} = 120$

Cmaj⁷ Am⁷ Dm⁷ F^o Em⁷ Eb⁹ Dm⁷ Db⁷ Cmaj⁷ C⁷/Bb

Dm⁷/A D⁹/Ab Am⁷/G G^{sus} Cmaj⁷ Cmaj⁷ F⁹ E⁷ Bm⁷/F# G^o E⁷/G#

A⁷ Em⁷/B C^o A⁷/C# D⁷ Am⁷/E F^o D⁷/F# G⁷ Dm⁷/A A⁷ G⁷/B

Cmaj⁷ Am⁷ Dm⁷ F^o Em⁷ Eb^o Dm⁷ Db⁷ Cmaj⁷ C⁷/Bb
 Dm⁷/A D^o/Ab Am⁷/G F^o E^o Eb⁷ D⁷ Db⁷ Cmaj⁷

Попытаемся воспроизвести эту гармоническую схему с помощью пентакордов. В 1-м, 2-м и 3-м тактах используем звукоряд I—II—III—V в прямом движении, в 4-м — его же в обращении. В 6-м такте удобно применить

другой звукоряд (V—VI—VII—II), а затем скомбинировать его с первым и т. д. В результате получим такую мелодическую линию:

56.

Cmaj⁷ Am⁷ Dm⁷ Db⁷ Em⁷ Eb⁷ Dm⁷ Db⁷
 I II III V V IV III I
 Gm⁷ C^o Fmaj⁷ Bb¹³ Dm⁷ G⁷bsb G⁷ Cmaj⁷
 I II III V V VI VII II V VI VII II I II III V
 Cmaj⁷ Am⁷ Dm⁷ Db⁷ Em⁷ Eb⁷ Dm⁷ Db⁷
 VII VI V III II I VII V V VI VII II I II III V V IV III I I II III V V IV III I
 Gm⁷ C^o Fmaj⁷ Bb¹³ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ F⁷
 V VI VII II V IV III I VII VI V III I II III V II I VII V I II III V I II III V V VI VII II
 Bm⁷ E^o Bm⁷ E^o Em⁷ A¹³ Em⁷ A¹³
 I II III V VII VI V III I II III V VII VI V III

Подобным образом можно заполнить любой гармонический каркас. Рекомендуем сначала записывать пентакорды, а затем играть их.

Значение изученных звукорядов при построении импровизаций трудно переоценить. Использование неполных пентакордов во всевозможных сочетаниях (включающих инверсии, диатонические, хроматические замены и т. п.) способствует созданию необходимой структурной основы композиции, а также приводит к свободе и гибкости сольного исполнения.

3 МЕЛОДИЧЕСКОЕ ОБЫГРЫВАНИЕ АККОРДОВ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

Как уже отмечалось, наиболее распространенными аккордовыми соединениями в джазовых гармонических схемах являются квинтовые. Временной тоникой при этом может становиться любая ступень. Свободное владение данной элементарной формулой и умение грамотно обыгрывать характерные мелодиче-

ские обороты, построенные в ее рамках, — одно из важнейших условий освоения техники джазовой импровизации.

Сферу доминантовых созвучий чрезвычайно разнообразят аккорды с надстройками и альтерациями ($V^{#5}$, V^{b5} , $V^{#9}$, V^{b9} , $V^{#6b9}$ и др.).

Надстраиваемые ступени, получившие название «чувствительных тонов» (sensitive tones), очень часто включаются в импровизационную мелодическую линию. Ниже приведены варианты перехода от альтерированного доминантсептаккорда к минорному септаккорду ($A^{7\#5\#9} - Dm^7$). Ими можно заполнить следующие гармонические схемы: $VIx - II$, $VII - III$, $V - Im$, $Ix - IVm$, или по До мажору: $A^7 - Dm^7$, $B^7 - Em^7$, $G^7 - Cm^7$, $C^7 - Fm^7$. Учтите их удобно в аппикатурной форме аккорда Eb^{13} , служащего тритоновой заменой $A^{7\#5\#9}$. При этом допустимо движение в любом направлении, но с обязательным охватом аккордовых звуков основного вида доминантсепт- или нонаккорда. Особую рельефность мелодии способны придать хроматические ходы — понижения или повышения диатонических ступеней:

Если играть схему со 2-го такта, получим последовательность $Dm^9 - A^{7\#5\#9}$ (Im—V). В подавляющем большинстве случаев подобные обороты можно рассматривать и по па-

раллельному мажору. Основанием для этого является наличие общих тонов в аккордах, например в $A^{7\#5\#9}$ и $C^{7\#5\#9}$ совпадают звуки *соль-диез, си-диез (до) и ми*:

Обыгрывание аккордов иногда несколько расширяют за счет введения идентичного ме-

лодического оборота, расположенного малой терцией ниже первоначального:

По такой же схеме можно исполнять упражнения и в параллельном мажоре. Игра секвенций, построенных на подобных мело-

дических оборотах, не представляет сложности:

60

Во всех случаях обыгрывания нескольких родственных альтерированных созвучий доминантовой сферы нужно стремиться к тому, чтобы секвенция обязательно заканчивалась разрешением в тонику основной тональности. Перед заключительным аккордом должна звучать доминанта или ее замена: $A^{7\flat 5\sharp 9}$ —

$C^{7\flat 5\flat 9}$ — F^{maj7} либо $E\flat^{13}$ — $G\flat^{13}$ — F^{maj7} .

Аналогичным образом можно строить и более протяженные последовательности. В случае продвижения гармонии по квинтовому кругу мелодическая линия превращается в нисходящую секвенцию с тоновым шагом:

61

Во втором звене такой секвенции необходимо разрешение в большой мажорный септаккорд (maj^7). Приводим его варианты,

ориентированные на завершение образов обыгрывания доминантсептаккорда, помещенных в примере 57:

62

При разучивании упражнений советуем сначала исполнять гармонические последовательности, а затем — мелодические секвенции:

63

Пользуясь представленными схемами сочините несколько различных заготовок для импровизации.

4 ОБЫГРЫВАНИЕ МОДЕЛЕЙ КВИНТОВОГО КРУГА («ГАРМОНИЧЕСКИЕ КАЧЕЛИ»)

Освоив обыгрывание аккордов доминантовой группы, можно перейти к гармоническим последовательностям, включающим другие созвучия, и прежде всего типичную модель квинтового круга III—VIх—II—V, иначе называемую гармоническими качелями. Они встречаются в подавляющем большинстве джазовых тем 30—50-х годов нашего сто-

летия, например, в пьесах «I'm In The Mood For Love» («Лирическое настроение») Дж. Мак-Хью, «These Foolish Things» («Эти глупые дела») Дж. Стреки и Г. Линка, «I Got Rhythm» («Я ощущаю ритм») Дж. Гершвина, «Sweet Lorraine» («Милая Лорейн») К. Барвелла, «Five Brothers» («Пять братьев») Дж. Маллигена, «Lester Leaps In» («Лестер играет вновь») Л. Янга. А мелодия Р. Роджерса «Blue Moon» («Голубая луна») целиком построена на этом обороте (с двумя отклонениями во второй части). Ниже приведены своеобразные стандартные мелодические линии на аккорды Bm7—E7—Am7—D в тональности *Соль* мажор. Непрерывная музыкальная мысль в них представляет собой прообраз подлинной импровизации. В процессе занятий ее можно видоизменять, варьировать:

64 $\text{♩} = 138$
 Bm^7 $E^{7(b9)}$ Am^7 $D^{7(b9)}$ Bm^7 $E^{7(b9)}$ $A^{7(b9)}$ $D^{7(b9)}$

Bm^9 Bb^7 Am^7 D^{13}

Транспонируйте эти мелодические ходы во все мажорные тональности и выучите их наизусть.

Если данная гармоническая схема воспроизводится в медленном или даже умеренном темпе, мелодия, изложенная восьмью дли-

тельностью, может оказаться слишком затянутой, малоактивной. Тогда музыкант-импровизатор должен обратиться к более «уплотненным» стандартам с применением шестнадцатых, например:

65 $\text{♩} = 138$
 Bm^7 $E^{7(\#9)}$ Am^7 $D^{7(b9)}$

Bm^7 $E^{7(b9)}$ Am^7 $D^{7(b9)}$



Транспонируя это соло во все мажорные тональности, варьируйте его путем использования различных комбинаций двутактов, скажем: $Bm^7-E^7-Am^7-D^7$, $Bm^7-E^7-Am^7-D^7$, $B^7-E^7-A^7-D^7$ и т. д.

Наиболее специфичной из полученных схем

является третья, поскольку она представляет собой цепь доминантсептаккордов тональностей *Ми, Ля, Ре* и *Соль* мажор (эллипсис). На ее основе часто строятся мелодические секвенции такого типа⁶:

66

a) B^7 E^7 A^7 D^7 G^7 C^7

b) F^7 Bb^7 Eb^7 Ab^7 Db^7 Gb^7

c) B^7 E^7 A^7 D^7 G^7 C^7

d) F^7 Bb^7 Eb^7 Ab^7 Db^7 Gb^7

⁶ Важно иметь в виду, что здесь и далее секвенции использованы только в гармонических последовательно-

стях. В соло каждое звено обыгрывается новым мелодическим оборотом, что вносит в импровизацию необходимое разнообразие.

Подобные последовательности могут встретиться и в начале пьесы, и в кадансе, но наиболее характерны для второй части песенной

формы. В качестве конкретных примеров приводим фрагменты пьесы Дж. Керна «Yesterday» («Вчера»):

67 $\text{♩} = 184$ Дж. Керн. Вчера

a) B° A^7 D^7 G^7 C^7

F^7 Bb maj^7 E° A^7 Dm^7

b) A^7 D^{7b9} G^7 C^{7b9}

Cm^7 $\text{F}^{\text{7\#9}}$ Bb maj^7 E° A^{7b9} Dm^7

Секвенции, состоящие из цепочки доминант-септаккордов, можно использовать и при хроматическом нисхождении, как в пьесе Э. Хайнса «Rosetta» («Розетта»). Принцип обыгрывания аккордов здесь следующий: при опоре в фактуре на пентахорды основной тон каждого второго аккорда со звуком мелодии

образует тритон (во 2-м такте: в басу *ми*, в мелодии — *си-бемоль*; в 4-м: в басу — *ре*, в мелодии — *ля-бемоль* и т. п.). Следовательно, в басу устанавливается хроматическое движение, а в мелодии — по кварто-квинтовому кругу.

68 $\text{♩} = 112$ Э. Хайнс. Розетта

F° E° Eb° D°

Db° C° Am^7 $\text{D}^{\text{7(b9)}}$ Gm^7 $\text{C}^{\text{7(b9)}}$

Возможен и противоположный вариант, когда гармоническая схема построена по квинтовому кругу, а в мелодии используются

пентахорды с хроматическим сдвигом, как в импровизации на мелодию Д. Джордена «Jordu» («Джорду»):

Chords: B, G⁷, C⁷, F⁷, B^{b7}, E^{b7}, A^{b7}, D^{b maj7}, F⁷, B^{b7}, E^{b7}, A^{b7}, D^{b7}, G^{b7}, C^{b maj7}

Совершенно очевидно, что на практике все эти приемы обыгрывания чередуются, придавая мелодической линии гибкость и оригинальность. Эллиптическая цепь доминантсептаккордов может продолжаться бесконечно, поэтому важно научиться играть ее от любого звука.

Для внесения в гармоническую схему большего своеобразия, современности звучания, доминантсептаккорд иногда подготавливают

минорным септаккордом (m⁷), отстоящим на чистую квинту вверх. Таким образом, если первоначально мы располагали последовательностью D⁷—G⁷—C⁷—F⁷—B^{b7}—E^{b7}—A^{b7}—D^{b7}—G^{b7}—B⁷—E⁷—A⁷, то, подготовив каждый аккорд, получим следующую секвенцию: Dm⁷—G⁷—Gm⁷—C⁷—Cm⁷—F⁷—Fm⁷—B^{b7}—Bbm⁷—E^{b7}—Ebm⁷—A^{b7}—Abm⁷—D^{b7}—Dbm⁷—G^{b7}—Gbm⁷—B⁷—Bm⁷—E⁷—Em⁷—A⁷. Мелодию в этом случае можно изложить так:

Chords: Am⁷, D⁷, Dm⁷, G⁷, Gm⁷, C⁷, Cm⁷, F⁷, Fm⁷, B^{b7}, Bbm⁷, E^{b7}, Ebm⁷, A^{b7}, Abm⁷, D^{b7}, Dbm⁷, G^{b7}, F^{#m7}, B⁷, Bm⁷, E⁷, Em⁷, A⁷

При исполнении подобных мелодических оборотов важно все время ясно осознавать, в какой именно аппликатурной модели нужно играть каждый новый отрезок секвенции.

Постарайтесь самостоятельно сочинить мелодии по приведенной гармонической схеме в других мажорных тональностях.

5 ОБЫГРЫВАНИЕ ЧЕТЫРЕХТАКОВЫХ ГАРМОНИЧЕСКИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЕЙ. КАДАНСЫ

В джазовой практике помимо соединения аккордов V—I ступеней не менее часто встречаются последовательности II—V, III—VI x, IVm—bVII x и другие, аналогичные им. Как правило, гармоническая связка II—V разре-

шается в тонику не сразу. Перед аккордом II ступени обычно стоят еще два — II—II^o, а доминанта нередко заменяется на bIIIx. Ниже приведены четырехтактовые мелодические обороты по схеме Gm⁷—F⁷—Gm⁷—Gb³ (C⁷)—Fmaj⁷—Gm⁷ (Dm⁷)—Am⁷—Ab⁷ (Ab⁹). Их можно использовать при исполнении пьес «Perdido» («Пердидо») Х. Тизола, «Tea For Two» («Чай вдвоем») В. Юменса, «Laura» («Лора») Дж. Раксинна и др.

71

1 Gm⁷ C⁷ Gm^{7(b9)} C^{7(b9)} Fmaj⁷ Dm⁷ Am⁷ Ab⁷

2

3

4

5

6 Ebm⁹ Ab¹³

7

8

9

10

Четырехтакты в данном примере интонационно скомпонованы так, что логично переходят один в другой, образуя протяженную мелодическую композицию. Каждую ячейку следует повторить несколько раз, а затем начать учить все построение от начала до конца.

Другие, также весьма распространенные варианты аппликатурных моделей и позиций используются, если это соло звучит квартой ниже, то есть по схеме $Dm^7 - G^7 - Dm^7 - D\flat^7 - Cmaj^7 - Dm^7 - Em^7 - E\flat^7$.

Все приведенные мелодические формулы можно применять для обыгрывания кадансовых оборотов. В зависимости от формообразующей роли в джазовых композициях ка-

дансы делятся на три вида: *возвратные*, *модулирующие* и *завершающие*. Возвратные встречаются в конце пьесы и перед репризой, если нужно возвратиться к началу темы. При помощи модулирующих кадансовых оборотов осуществляют переход ко второй части формы, написанной в другой тональности. Завершающие кадансовые структуры служат для окончания произведения.

Для возвратных кадансов наиболее характерны последовательности аккордов типа «гармонические качели» и соответствующие им мелодические стандарты.

Модулирующий каданс можно обыграть, транспонируя на нужный интервал такие обороты:

72

a) Dm^7 $G^7(b9b\flat)$ Gm^7 $C^7(b9(b\flat))$ $Fmaj^7$

b) Dm^7 G^9 $F\sharp m^7$ $B^7(\sharp b\flat)$ $E maj^7$

В завершающем кадансе используются ших мажорных септаккордов по образцу: «гармонические качели», а также ряд боль-

73

a) $Cmaj^7$ $E\flat maj^7$ $A\flat maj^7$ $D\flat maj^7$ C

b) $Cmaj^7$ $E\flat maj^7$ $A\flat maj^7$ $D\flat maj^7$ C

В целях тренировки сначала воспроизведите гармоническую схему полностью (16 тактов), затем замените аккорды первых четырех

тактов мелодическими ходами. При каждом новом проигрывании место импровизационного соло сдвигайте, например:

74

6 СЕКВЕНЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ МЕЛОДИИ

В джазовой гармонии традиционного периода часто встречаются секвенции, построенные на обыгрывании трех-четырех созвучий. Так, в пьесе У. Льюиса «How High The Moon» («Как высоко луна») использована последовательность аккордов $Fm^7 - Bb^{13} - Ebmaj^7 - Ebm^7 - Ab^{13} - Dbmaj^7$ (по Фа мажору), то есть секвенция по тонам вниз. Аналогичные примеры можно найти в темах Дж. Маллигена «Five Brothers» («Пять братьев»): $Ebm^7 - Ab^7 - Dbmaj^7 - Dm^7 - G^7 - Cmaj^7 - Dbm^7 - Gb^7 - Cbmaj^7$ (по Ре мажору); Дж. Раксинна «Lara» («Лора»): $Am^9 - D^{13b9} - Gmaj^7 - Gm^9 - C^{13b9} - Fmaj^7 - Fm^9 - Bb^{13b9} - Ebmaj^7$ (по Соль мажору) и др.

Обыгрывая такие схемы, импровизатор

должен уметь транспонировать характерные мелодические обороты на любой интервал и, самое главное, плавно соединять их. Для овладения техникой транспозиции необходимо абсолютно свободно ориентироваться во всех тональностях, представляя себе в них каждое новое звено секвенции. Органичная взаимосвязь секвенционных мотивов — наиболее важный момент в создании импровизационной линии, свидетельствующий об исполнительском мастерстве и зрелости музыканта. Поэтому уже в начале работы над импровизацией гитарист должен заострить внимание на «подгонке» различных мелодических стандартов, в том числе и секвенций, друг к другу.

Рассмотрим гармоническую схему пьесы «How High The Moon» («Как высоко луна») У. Льюиса. Здесь есть секвенционное движение по большим секундам вниз:

У. Льюис. Как высоко луна

E♭ maj⁷ E♭ maj⁷ E♭m⁷ A♭¹³ D♭ maj⁷

В данном случае рельефно прослеживается и такой весьма специфичный, распространенный в джазовой музыке прием: в мелодии аккордовые звуки новой гармонии появляются на полтакта раньше, как бы предвосхищая

ее. Противоположный опережению прием запаздывания разрешения предполагает мелодическое обыгрывание аккорда на фоне звучания очередной гармонии:

76 F maj⁷ F maj⁷ Fm⁷ B♭^{7#6#9}

Соединяя звенья секвенции, очень важно активно пользоваться предварительным слышанием. Первый целевой звук секвенции должен ощущаться внутренним слухом уже в самом начале фразы. Для этого целесообразно анализировать мелодию от конца к началу. В качестве примера возьмем отрывок из той же пьесы У. Льюиса. Целевой звук открывающего секвенцию мотива — ля-бемоль (терция аккорда Fm⁷). Чтобы достичь плавности мелодического развертывания, предыдущую фразу (аккорд Fmaj⁷) желательно закончить либо звуком соль, либо звуком ля:

дию. Последняя может предвосхищать появление начального секвенционного аккорда:

77

a) F maj⁷ Fm⁷ б) F maj⁷ Fm⁷

Второй вариант воспринимается, безусловно, хуже. Перед нисходящей гармонической секвенцией лучше играть восходящую мело-

78 F maj⁷ F maj⁷ Fm⁷

Прием опережения весьма характерен для бибоба и более поздних стилей. Он создает дополнительное ритмонтонационное смещение по отношению к пульсации аккомпанирующих созвучий, что усиливает ощущение свинга в импровизации. Запаздывание же встречается крайне редко и зачастую производит впечатление плохо контролируемой игры.

А вот иной тип секвенции — с полутоновыми сдвигами. Построить на ее основе мелодию несколько сложнее. Поэтому для подобных эпизодов нужно заранее делать заготовки. Рассмотрите примеры из пьес «Five Brothers» («Пять братьев») Дж. Маллигена и «Laura» («Лора») Дж. Раксина:

Дж. Маллиген. Пять братьев

79 ♩ = 120

Ⓑ D maj⁷ E♭m⁷ A♭^{7(b9)} D♭ maj⁷ Dm⁷ G^{7(b9)}

C maj⁷ D♭m⁷ G♭^{7(b9)} C♭ maj⁷ Cm⁷ F^{7(b9)} (B♭ maj⁷)

80

♩ = 100
Am⁷

7 ВАРЬИРОВАНИЕ
ОТДЕЛЬНЫХ МОТИВОВ ТЕМ

Наибольший интерес представляют собой импровизации на знакомые темы, позволяющие слушателю как бы принимать участие (хотя и пассивное) в творческом процессе. В этом смысле очевидно, что преимущественное использование типовых мелодических оборотов при всей его практической рациональности имеет и свою отрицательную сторону. Соло, скомпонованное из стандартных звеньев по гармонической схеме известной джазовой мелодии, получается отвлеченным, сухим, формальным. Однако существует ме-

тод, позволяющий избежать такого абстрактного подхода к созданию импровизации. Речь идет об оперировании мотивами и их вариациями.

Под мотивом подразумевается мельчайший фрагмент мелодии. Он легко узнаваем в импровизации. В джазовой практике широко применяются мотивы не только из тем, но и оригинальные, самостоятельно сочиненные музыкантом. Мотивы могут варьироваться ритмически, интонационно, но всегда должны сохранять свою индивидуальность.

Разберем несколько способов вариаций мотивов на примере популярной пьесы «Satin Doll» («Атласная кукла») Б. Стрейхорна и Д. Эллингтона:

Б. Стрейхорн, Д. Эллингтон. Атласная кукла

81

♩ = 120

Chords: Gm^7 C^7 Gm^7 C^7 $Fmaj^7$ Gm^7 Am^7 Bb^9
 Am^7 D^7 Am^7 Ab^7 G^7 $Fmaj^7$ Em^7 Eb^9 $Cmaj^7$

В первой части произведения выделяются интонационно, но отличающиеся ритмической два различных мотива, близкие друг другу организацией:

82

а) б)

Далее они секвенционно развиваются, а вторая мотив в 6-м такте звучит на полтона выше в новом ритмическом облике. Итак, простейшие приемы варьирования заключаются в ритмических видоизменениях: смещении акцентов, введении пауз, более крупных (или наоборот — мелких) длительностей.

Б. Стрейхорн, Д. Эллингтон. Атласная кукла

83

Chords: Dm^7 G^7 Dm^7 G^7 Em^7 A^7 Em^7 A^7
 Am^7 D^9 Abm^7 Db^9 $Cmaj^7$ $Fmaj^7$ E^9 $A^7(b9)$

Разнообразят мелодию мелизмы и новые штрихи:

Б. Стрейхорн, Д. Эллингтон. Атласная кукла

84

Chords: Dm^7 G^7 Dm^7 G^7 Em^7 A^7

42

Чтобы импровизационно обыграть первый мотив, его можно повторить как секвенцию в 3-м, 5-м и 6-м тактах:

Постарайтесь сами сочинить аналогичные мотивы для 2-го такта, а затем транспонируйте их для включения в 4-й и другие.

В мелодии можно вводить хроматизмы, слегка видоизменять контуры секвенционных звеньев, исполняя их каждый раз по-новому, например:

86

a)

b)

В традиционном джазе варьирование мотивов используется чаще, чем комбинирование характерных мелодических оборотов. Современная же исполнительская практика показывает, что лишь умеренно дозированное применение разных общепринятых приемов в сочетании с индивидуальными для каждого гитариста может привести к хорошим результатам.

8 ИМПРОВИЗАЦИЯ ПО ГАРМОНИЧЕСКОЙ СХЕМЕ

В основе любой импровизации всегда лежит определенная гармоническая схема, и успех исполнителя во многом зависит от того, насколько удачно он сочетает мелодическую линию с гармонией.

Большинство гармонических схем джазовой музыки 40—50-х годов XX века строятся по принципу непрерывного целенаправленного продвижения от одного временного тонального центра к другому с помощью средств секвенционного развития. Условно эти схемы можно объединить в такой таблице:

				V—I
			II—V—I	
		VI—II—V—I		
	III—VI—II—V—I			
VII—III—VI—II—V—I				
VI—VII—III—VI—II—V—I				

В рамках данной системы приемлемы, например, следующие гармонические последовательности (по До мажору): F#9—B7—

$E_m^7 - A^7 - D_m^7 - G^7 - C_{maj}^7$; $E_m^7 - A^7 - E_b m^7 - A_b^7 - D_m^7 - G^7 - C_{maj}^7$; $A_m^7 - A_b^7 (D^9) - D_m^7 - G^7 - C_{maj}^7$ и т. д.

Для джазовой гармонии периода свинга характерна известная напряженность, которой способствуют кварто-квинтовые соотношения аккордов (скажем, II—V—I). «В свою очередь, — пишет видный американский педагог и теоретик джаза Дж. Мехигэн, — диатонические и хроматические сочетания действуют преимущественно как связующий материал, примыкающий к квинтовому кругу. Хроматические гармонические схемы обычно более напряжены, чем диатонические, и часто используются в качестве «замещающих» структур квинтового круга»⁷.

При всем многообразии гармонические последовательности обладают и общими чертами, поэтому одну схему можно заменять дру-

гой и, следовательно, один и тот же мелодический оборот применять в различных гармонических условиях. Рассмотрим такие случаи.

Как уже отмечалось, квинтовые модели имеют тритоновые аналоги:

$E_m^7 - A^7 - D_m^7 - G^7 - C_{maj}^7$
 $E_m^7 - E_b^7 - D_m^7 - D_b^7 - C_{maj}^7$

Совершенно очевидно, что мелодический оборот, построенный на функциональной основе первого варианта, хорошо прозвучит и со вторым. Импровизатор может также по своему усмотрению варьировать аккордовую последовательность, видоизменяя гармоническую структуру. В качестве примера приводим восемь вариантов схем для модели квинтового круга I—VI—II—V, в большей или меньшей степени допускающих применение идентичных мелодических фраз:

87

В некоторых случаях отдельные тоны мелодии будут звучать резко. Поэтому важно научиться корректировать их в соответствии с конкретной интонационной ситуацией.

Таким образом, прежде чем начать импро-

визацию, гитарист должен внимательно проанализировать гармонический остов темы и предусмотреть возможности использования стандартных мелодических оборотов. Проанализируем с этой точки зрения варианты интерпретации пьесы Б. Стрейхорна и Д. Элингтона «Satin Doll» («Атласная кукла») (во втором применен метод тритоновых замен):

⁷ *Mehigan J. Jazzimprovisation*, N. Y., 1962. V. II. P. 10—11.

88

a) $\frac{4}{4}$ $Dm^7 G^7$ $Dm^7 G^7$ $Em^7 A^7$ $Em^7 A^7$ $Am^7 D^9$ $Abm^7 Db^9$ $F\sharp m^7 B^7$ E° $A^7\sharp 5$

b) $\frac{4}{4}$ $Dm^7 C\sharp^{\circ}$ $Dm^7 Db^9$ $Em^7 D\sharp^{\circ}$ $Em^7 Eb^9$ $Am^7 D^9$ $Abm^7 Db^9$ C^7 $Cb^7\sharp 5$ Bb^{13} A^7

Как видим, гармоническая схема состоит из повторений типового соединения II—V по До, Ре, Соль и Соль-бемоль мажору, а завершает структуру кадансовый оборот $F\sharp m^7 - B^7 - E^{\circ} - A^7\sharp 5$.

Попробуем сыграть импровизацию, опираясь на известные нам мелодические ходы:

Б. Стрейхорн, Д. Эллингтон. Атласная кукла

89

$\text{♩} = 120$

Стандартные мелодические обороты можно использовать не только в быстрых и средних темпах, но и в медленных. Для этого прежде всего следует составлять более подробные гармонические схемы тем. Импровизационная линия тогда будет изложена шестнадцатыми.

Рассмотрим такие приемы на примере популярной мелодии «I'm In The Mood For Love» («Лирическое настроение») Дж. Мак-Хью. Вот как выглядит фрагмент первоначального варианта гармонии:

Дж. Мак-Хью. Лирическое настроение

90

$\frac{4}{4}$ $Cmaj^7 Am^7$ $Dm^7 G^{13}$ $Dm^7 G^{13}$ $Cmaj^7 Dm^7$ $Em^7 Eb^{\circ}$ $Dm^7 A^7\sharp 5$ $Dm^7 G^{13}$ $Em^7 Eb^7 Dm^7 Db^7$

В данной трактовке аккорды делятся по две четверти (полтакта). Чтобы изложить мелодию шестнадцатыми, следует менять функции на каждой четверти. В этом случае в

гармоническую схему можно ввести хроматические подготовки аккордов и диатонические цепочки септаккордов:

Дж. Мак-Хью. Лирическое настроение

91

$\frac{4}{4}$ $Cmaj^7 Dm^7$ $Em^7 Eb^{\circ}$ $Dm^7 Ab^{13}$ G^{13} Eb^9 $Dm^7 C\sharp^{\circ}$ $Dm^7 Db^9$ $Cmaj^7 Dm^7$ $Em^7 Fmaj^7$

$Em^7 A^7$ $Ebm^7 Ab^7$ $Dm^7 Ab^{13}$ G^{13} $C\sharp^{\circ}$ $Dm^7 Em^7$ $Fmaj^7 G^7\sharp 6b 9$ Em^7 / G $Am^7 D^9$ G^{13} / Ab

Теперь настала пора подобрать соответствующие мелодические обороты, исходя из следующих принципов:

а) диатонические модели целесообразно обыгрывать неполными пентахордами и их инверсиями (1-й, 4-й и 7-й такты);

б) квинтовые модели обыгрываются характерными мелодическими оборотами типа II—V (5-й, 6-й и 8-й такты). Кроме того, можно использовать хроматические ходы по образцу II—bIII—I;

в) для обыгрывания аккордов, хроматически подготавливающих основные (1-й, 2-й и др. такты), применяются пентахорды и их об-

ращения, а также опевание целевых звуков. Допустимы и стандартные мелодические обороты на основе соединений V—I, поскольку хроматические последовательности #I^o—II, bIII—II и bII—I хорошо звучат и с ними (по аналогии с гармониями VIx—II и V—I);

г) при выборе мелодических элементов необходимо внимательно следить за плавностью линии, особенно на стыках фраз и при переходе от одного звена секвенции к другому.

Итак, мелодическая ткань на базе гармонической схемы рассматриваемой темы будет выглядеть так:

Дж. Мак-Хью. Лирическое настроение

92 $\text{♩} = 100$

Chords: C maj⁷, Dm⁷, Em⁷, Eb⁹, Dm⁷, Ab¹³, G¹³, Eb⁹, Dm⁷, C#^o, Dm⁷, Db⁹, C maj⁷, Dm⁷, Em⁷, F maj⁷, Em⁷, A⁷, Ebm⁷, Ab⁷, Dm⁷, Ab¹³, G¹³, C#^o, Dm⁷, Em⁷, F maj⁷, G^{7#5b9}, Em⁷/G, Am⁷, D⁹, G^{13b9}/Ab

Подбирая описанным способом уже известные типовые мелодические формулы, можно создать самые разные мелодии. Здесь открывается необозримый простор для творческого экспериментирования.

Приводим еще один вариант гармонизации пьесы «I'm In The Mood For Love» («Лирическое настроение»), значительно отличаю-

щийся от предыдущего: введены альтерированные аккорды, секвенции; общий гармонический план более отдален от первоначальной схемы. По характеру эта музыка приближается к хард бопу (hard bop) — стилю современного джаза, которому присуща особо экспрессивная манера исполнения:

Дж. Мак-Хью. Лирическое настроение

93

Chords: C maj⁷, Am⁷, Ebm⁷, Ab¹³, Dm⁷, Em⁷, F maj⁷, A^{7#5b9}, Dm⁷, Ebm⁷, Ab¹³, G¹³, C maj⁷, Eb maj⁷, Ab maj⁷, Db maj⁷, C maj⁷, F maj⁷, Bb maj⁷, Eb maj⁷, Dm⁷, Em⁷, F maj⁷, A^{7#5b9}, Dm⁷, G¹³, Abm⁷, Db⁹, C maj⁷, Eb maj⁷, Ab maj⁷, Db maj⁷

Предлагаем самостоятельно проанализировать этот фрагмент, а затем на основе изученных ранее типовых оборотов построить и

записать несколько вариантов мелодической линии.

9 ХАРАКТЕРНЫЕ РИТМИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В ИМПРОВИЗАЦИИ

Ритмическая организация импровизационного соло, как правило, исключительно разно-

образна. Для пьес, написанных в медленных темпах (например, баллад) характерны следующие ритмические модели (обратите внимание на преобладание мелких длительностей и относительно малое количество пауз):

94

a)

b)

Вот так будет выглядеть импровизация на тему «I'm In The Mood For Love» («Ли-

рическое настроение») Дж. Мак-Хью с использованием таких ритмических рисунков:

Дж. Мак-Хью. Лирическое настроение

95

$\downarrow = 100$

Кроме представленных формул, разумеется, возможны и другие. Постарайтесь самостоятельно построить несколько коротких ритмических фигур, применяя различные длительности звуков и паузы.

соотношений является стремление сохранить свинговую пульсацию, поэтому структура ритмических моделей здесь более проста. Рассмотрите варианты характерных ритмов для быстрых темпов:

В быстрых темпах основой ритмических

96

a)

b)

Применим их в импровизации на тему Э. Хайнса «Rosetta» («Розетта»):

97

$\text{♩} = 112$

Chords: F^9 , E^9 , E^b9 , D^9 , D^b9 , C^9 , $A m^7$, $D^7(b9)$, $G m^7$, $C^7(b9)$

В заключение главы еще раз хочется подчеркнуть, что ни одна, даже самая вдохновенная импровизация не обходится без предварительной подготовки. И чем больше интонационных заготовок накапливается в арсенале музыканта, тем ярче и совершеннее становится его мастерство.

Глава третья

Импровизационные формы традиционного джаза

В джазе 30—50-х годов XX века наибольшее распространение получили две музыкальные формы: двенадцатитактовый блюз и тридцатидвухтактовая песенная форма.

1 РАЗНОВИДНОСТИ БЛЮЗОВ И ПОСТРОЕНИЕ ИМПРОВИЗАЦИОННОГО СОЛО

Блюз — один из популярнейших жанров джазовой музыки. От момента своего зарождения и до наших дней он служит источником творческого вдохновения для музыкантов различных специальностей и направлений. Однако, несмотря на самые неожиданные стилистические трактовки, форма блюза всегда остается неизменной: двенадцатитактовый период, состоящий из трех четырехтактовых предложений.

Блюзовая мелодия, как правило, строится на нескольких ритмически однотипных повторяющихся мотивах, всякий раз окрашиваемых новой гармонией.

Особый колорит блюзам придают так называемые *блюзовые тоны* (blue notes) — нефиксируемые в системе полутоновой темперации звуки, образующиеся вследствие некоторого их понижения при извлечении (чаще всего III и VII, реже — V и VI ступени). Генезис блюзовых тонов идет от самобытного негритянского пения. Гитара, как и духовые инструменты, также обладает прекрасными возможностями для передачи этих специфичных звуков. Вот блюзовая гамма от звука соль:

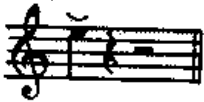
98

Scale: I II b III IV V VI b VII VIII

В блюзовых импровизациях используются особые исполнительские приемы. В первую очередь, это так называемый *бэнд* (bend), предполагающий, что после момента звукоизвлечения (как правило, блюзовых тонов)

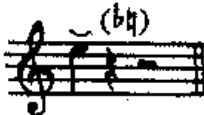
палец левой руки движется вдоль ладового порожка вверх, натягивая струну и смещая ее к соседней верхней, более толстой. Затем струна отпускается в первоначальное положение. Подтягивать ее можно на четвертьтона, полтона или целый тон. Правая рука при этом играет, как обычно. Обозначается бэнд следующим образом:

99



Существует также противоположный прием — *обратный бэнд* (reverse bend), когда струна подтягивается заранее, до извлечения звука, а после исполнения его правой рукой левая возвращается к исходной позиции. В нотной графике прием помечается так:

100



Шейк (shake) — еще один характерный выразительный блюзовый прием. Он заключается в том, что сначала воспроизводится нужный звук, а затем тот же палец левой руки, двигаясь вдоль ладового порожка вверх и вниз, создает довольно интенсивные колебания струны. Прием выполняется за счет одного удара медиатора. Тембр гитары при этом становится как бы живым, напоминает интонации человеческого голоса. Шейк не следует путать с обычной трелью, где бэнд отсутствует,

а вспомогательный звук берется другим пальцем на соседнем ладу. Обозначается прием волнистой линией:

101



В блюзовых соло часто применяется *восходящее глассандо* (up-gliss), при котором палец левой руки после звукоизвлечения скользит вдоль грифа к следующему звуку и останавливается на нем. Правая рука второй звук не воспроизводит.

Мы умышленно не останавливаемся на общепринятых исполнительских приемах, используемых в блюзовых импровизациях (легато, стаккато, обычное вибрато и т. п.), описание которых можно встретить в любой школе игры на гитаре.

2 АРХАИЧНЫЙ БЛЮЗ

В джазовой импровизации существуют две основные разновидности блюза: *архаичный* (Old Blues) и *современный* (Modern Blues). Отличаются они прежде всего гармоническими схемами¹.

Для архаичного блюза характерно интенсивное использование блюзовых тонов. Однако следует предостеречь начинающих музыкантов от слишком частого их употребления. В качестве прекрасного примера можно привести двенадцатитактовый фрагмент блюза Г. Робертса:

Г. Робертс. Блюз

102

¹ Более подробно об этом см.: Манилов В. А., Молотков В. А. Техника джазового аккомпанемента на шестиструнной гитаре. С. 52—58; Чугунов Ю. Н. Гар-

мония в джазе. М., 1980. С. 16—18; Бриль И. М. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано. М., 1982. С. 13—15.

Более современный вид имеют темы, включающие типично инструментальные, собственно джазовые приемы исполнения, не столь близ-

кие вокальной традиции. Это, прежде всего, уже известные нам характерные мелодические обороты:

В. Молотков. Блюз

103

3 СОВРЕМЕННЫЙ БЛЮЗ

Построение импровизационного соло современного блюза основано на усложненной гармонической схеме. Приводим сводную таблицу гармонии архаичного и современного

блюзов. В больших кружках в центре дан аккордовый ряд архаичного блюза, в верхнем ряду — подготовительные созвучия, а в нижнем — последовательность, типичная для современного блюза:

104

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10									
G⁷	F⁷	D⁷	C⁷	E⁷	F⁷	F⁷	C⁷	B⁷	A⁷	D⁷	G⁷							
C⁷	F⁷	C⁷	C⁷	F⁷	F⁷	C⁷	A⁷	D⁷	D⁷	G⁷	G⁷							
Cmaj⁷	A^m	B⁹	E⁷	A^m	D⁷	G^m	C⁷	F^{maj}	F^m	B^{b7}	E^m	A⁷	E^bm⁷	A^{b7}	D^m	G⁷	D⁹	G⁷
								E^bmaj⁷				D^bmaj⁷						

КАДАНС

Для свободного исполнения современного блюза музыкант должен заранее отработать ряд двенадцатитактовых периодов, получивших в джазовой практике название квадратов. Дж. Пасс в своей книге приводит 12

квадратов, которые можно играть как одно импровизационное соло, где окончание одного квадрата является началом следующего². Вот наиболее интересные в мелодическом и композиционном отношении отрывки:

Дж. Пасс. Блюз

105

$\text{♩} = 192$

a)

Предлагаем еще несколько квадратов современного блюза, основанных на различных

мелодических стандартах, в виде непрерывного соло:

106

$\text{♩} = 100$

a)

В. Молотков. Блюз

² Pass Joe. Guitar Style. N. Y., 1970. P. 40—44.

Помимо двенадцатитактового блюза существует более редкая его разновидность — ше-

стнадцатитактовый блюз со следующей гармонической схемой:

107

На основе освоенных ранее характерных мелодических оборотов и пользуясь современной гармонической схемой блюза сочините несколько квадратов в тональностях Фа, Си-бемоль, Соль и Ре мажор. Запишите их и выучите наизусть.

4 ПЕСЕННАЯ ФОРМА

В качестве основы для импровизации джазовые музыканты часто используют мелодии и гармонические схемы популярных песен из мюзиклов и эстрадных представлений. Разумеется, в каждую джазовую эпоху вырабатывается свой репертуар. Однако существует «золотой фонд» тем, сохраняющих притягательную силу во все времена. Эти песенные мелодии получили название *эвергринов* (evergreen — вечнозеленый).

Все мелодии песен, несмотря на, порой, исключительную самобытность, имеют много общего. В первую очередь это касается гармонических схем, играющих решающую роль в создании импровизации. Постараемся выделить основополагающие черты песенных форм.

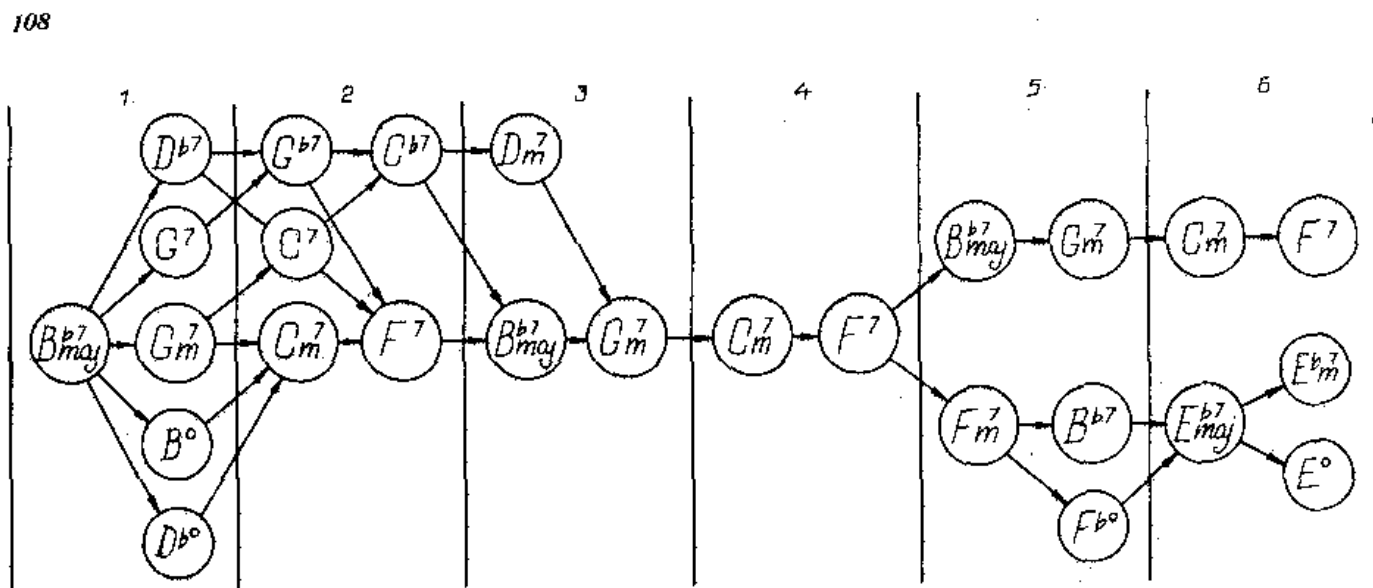
Наиболее распространенная структура пе-

сен $A-A-B-A$, где A и B — разные в мелодическом и гармоническом отношении части.

Подавляющее большинство гармонических схем начальных разделов формы построено на обыгрывании «гармонических качелей» (например, в Соль мажоре: $Vm^7-E^7-Am^7-D^7$). Здесь в импровизации можно применить двух- и четырехтактовые заготовки. Таким образом, задача музыканта сводится к умению выбрать из арсенала ранее выученных мелодических стандартов подходящие к данному случаю и расположить их в определенной последовательности, проявив при этом изобретательность и вкус. Особое внимание следует обращать на кадансы, как можно шире используя в них методы замен.

Помимо варьирования «гармонических качелей» для первых частей песенной формы характерно предкадансовое отклонение в субдоминанту, а также появление аккордов IVm или $\sharp IV^o$ (по До мажору — Fm^7 и $F\sharp^o$). Последние два созвучия необходимо четко различать, так как они не взаимозаменяемы. Начинающие исполнители часто путают их, в результате чего импровизация получается неяркой.

Приводим схему гармонических оборотов, типичных для разделов A песенных композиций:



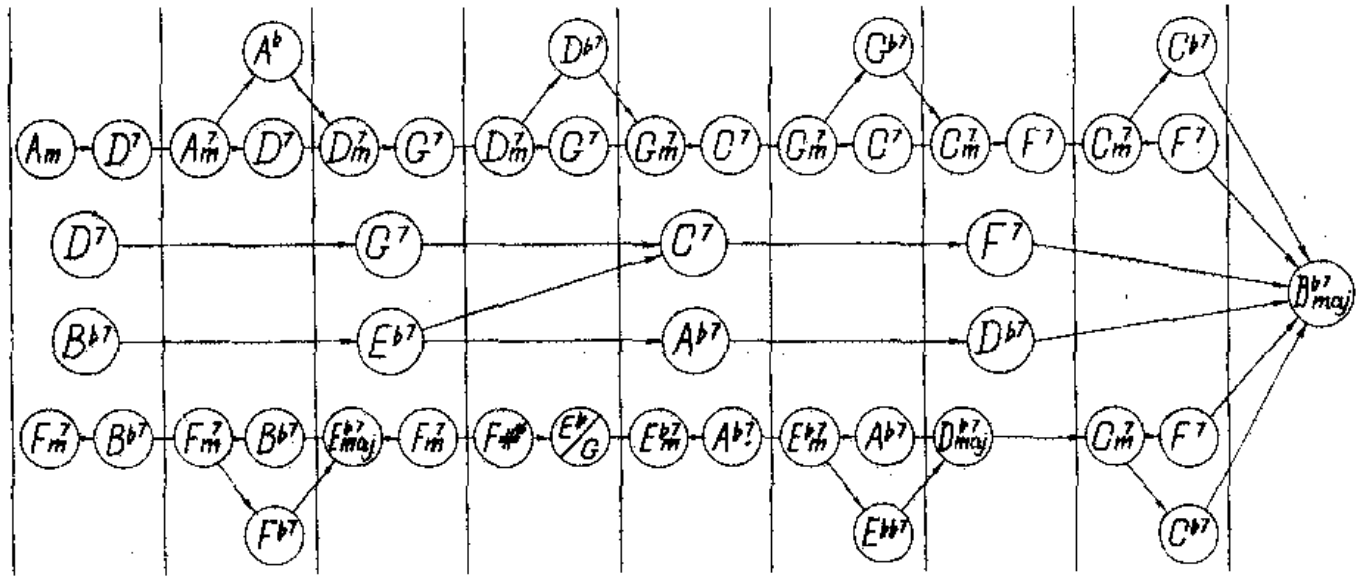
Вторую часть рассматриваемой формы иногда называют *бриджем* (bridge). В ней, как правило, содержится «изюминка» всей

песни, — именно здесь импровизатор может проявить всю самобытность и оригинальность своего мышления.

Вторые части песен обычно состоят из восьми тактов (17—24). Вот их обобщенная гармоническая схема. Ее основа — квинтовая модель, изложенная доминантсептаккорда-

ми. Усложненный вариант гармонии с побочными доминантами и их заменами показан в маленьких кружках:

109



Такой функциональный остов раздела *B* обнаруживается в пьесах «I Got Rhythm» («Я ощущаю ритм») Дж. Гершвина, «Perdido» («Пердидо») Х. Тизола, «Anthropology» («Антропология») Ч. Паркера, «Salt Pea-

nuts» («Соленые орешки») Д. Гиллеспи, «Lester Leaps In» («Лестер играет вновь») Л. Янга и др. Перед вами несколько возможных импровизационных стандартов на данную последовательность:

110 $\text{♩} = 100$

a)

(B)

⑥

⑥

⑥

⑥

(B)

③ ④ ⑤ ⑥

⑥

(B)

⑥

③

(B)

④ ② ③

⑥ ④

Разновидность этой схемы представляет собой секвенцию Ix—IVx со сдвигом на тон вниз (bVIIx—III_M), за которым следует возвращение в первоначальную тональность. Данная последовательность также часто применялась в джазовых пьесах 40—50-х годов.

Нередко проанализированные схемы объединяются: сначала исполняются первые четыре такта второго варианта, а затем — вторые четыре такта первого. Таким образом, полу-

чается ряд созвучий B^b7 — E^maj7 — C7 — F7 (на схеме обозначен диагональной стрелкой). Обратное соединение не употребляется.

Продемонстрированный гармонический каркас вторых частей песен, разумеется, не исчерпывает всех возможных случаев. Существует множество пьес, в которых темы разделов *B* развиваются оригинальными, нестандартными путями.

Приводим несколько примеров импровизации по неординарным последовательностям:

Дж. Джуффри. Четыре брата

III
♩ = 100

a)

К. Браун. Весна пришла

♩ = 192

b)

Дж. Маллиген. Пять братьев

♩ = 100

a)

$\text{♩} = 100$

2) $\text{E}^{\text{maj}7}$ $\text{E}^{\text{♯}0}$ $\text{F}^{\text{♯}m7}$ B^{13} $\text{F}^{\text{♯}m7}$ B^{13} $\text{E}^{\text{maj}7}$

$\text{G}^{\text{maj}7}$ $\text{G}^{\text{♯}0}$ $\text{A}^{\text{m}7}$ $\text{D}^{\text{♯}}$ $\text{A}^{\text{m}7}$ $\text{D}^{\text{♯}}$ $\text{D}^{\text{m}7}$ G^{13}

5 ПОДГОТОВКА ИМПРОВИЗАЦИИ

Каждая импровизация должна быть тщательно подготовлена. Вначале необходимо определить структуру будущей композиции (блюз, песенная, нестандартная форма и т. д.), количество тактов в квадрате (12, 24 или 32), местоположение кульминаций, кадансов, их разновидности, нужно наметить темп исполнения, количество сольных проведений (обычно четное — 2, 4, 6).

Далее следует проанализировать гармоническую схему пьесы. Если она чересчур проста, постарайтесь ее усложнить, введя подготавливающие аккорды, надстройки, альтерации и т. д. Затем предусмотрите временные тональные центры (отклонения и модуляции), разрешения аккордов и предваряющие их импровизационные пассажи, целевые звуки. Все сочиненные импровизации обязательно надо записывать, после чего отбирать наиболее удачные и выучивать наизусть. Много пользы здесь может принести работа с магнитофоном.

Одним из важнейших композиционных моментов в построении импровизационного соло является кульминация. Различают два варианта ее расположения. В первом случае (встречающемся наиболее часто) кульминация находится перед окончанием всего сольного эпизода (10-й такт двенадцатитактового квадрата). Она как бы подводит музыкальное развитие к звучанию другого инструмента. При этом динамическое, а следовательно, и смысловое напряжение нарастает плавно,

но завершается резким спадом — кадансом. Во втором случае кульминация достигается в середине импровизационного построения (6-й такт). Напряжение также нагнетается постепенно, но разрядка наступает мягко.

При обоих вариантах кульминацию можно подготовить, используя звуковысотное положение мелодии, полиритмию (триоли, квинтоли), октавное изложение темы, аккордовые соло. Если эпизод очень длинен, в нем может присутствовать несколько кульминационных точек.

Чаще всего импровизация открывается проведением слегка видоизмененной основной темы (имеются в виду преимущественно ритмические вариации мотивов, мелизмы). Далее, как бы исподволь, в тему вводятся опевающие звуки, мелодические обороты, секвенции. Тема будто растворяется в потоке новых образов. Однако в процессе развития импровизации музыкант должен неоднократно возвращаться к отдельным тематическим фразам, «напоминать» слушателю о них.

Если соло гитары начинается после импровизации другого инструмента, то важным моментом является приятие интонационной «эстафеты». Как правило, перехватывающий инициативу солист делает небольшую паузу, разделяющую импровизации, а затем повторяет фразу, на которой закончилось предыдущее построение, или секвенционно развивает ее.

Рассмотрим принципы предварительной подготовки импровизационного соло на примере известной темы «Perdido» («Пердида») Х. Тизола:

112

$\text{♩} = 100$ ♩ Cm^7 F^7 Cm^7 F^7 Bbmaj^7 Cm^7 Dm^7 $\text{G}^7(\text{bb})$
 Cm^7 F^7 Cm^7 F^7 Bbmaj^7 Cm^7 Dm^7 $\text{G}^7(\text{bb})$ Bbmaj^7 Cm^7
 $\text{C}\sharp^\circ$ Bb/D Am^7 D^9 Am^7 D^9 Dm^7 G^9 Dm^7 G^9 Gm^7 C^9
 Gm^7 C^9 Cm^7 F^9 Cm^7 F^9 Bbmaj^7

Пьеса написана в форме А—А—В—А. Первая часть — восьмитактовый период. Тональность Си-бемоль мажор. Темп средний. Как видим, в гармонической схеме раздела А

используются преимущественно два аккорда: II—Vх. Схему можно несколько разнообразить, введя хроматические созвучия, например:

113

Cm^7 B° Cm^7 $\text{F}^{\sharp 5}$ Bbmaj^7 Ebmaj^7 Dm^7 Db° Cm^7 B° Cm^7 $\text{F}^{\sharp 5}$ Bbmaj^7 Cm^7 Dm^7 Db°
 $(\text{F}^{\sharp 5})$

Очевидно, что характер пьесы изменился, приобрел большую динамичность, благодаря явлению, называемому «гармонический свинг».

При повторении первой части вторая волта должна, естественно, отличаться от первой и может иметь следующий вид:

114

Bbmaj^7 Cm^7 $\text{C}\sharp^\circ$ Dm^7

Теперь приступим к сочинению импровизации, взяв за основу интонационный стержень самой темы. Вот несколько заготовок, отве-

чающих условиям гармонической схемы раздела А:

115

а) Cm^7 F^7 Cm^7 F^7 $\text{Bb}^{\flat}\text{maj}^7$ Cm^7 Dm^7 G^7

б) Cm^7 F^7 Cm^7 F^7 $\text{Bb}^{\flat}\text{maj}^7$ Cm^7 Dm^7 $\text{G}^7(\text{b}9)$

в) Cm^7 F^7 Cm^7 F^7 $\text{Bb}^{\flat}\text{maj}^7$ Cm^7 Dm^7 G^7

Здесь мы применили ритмическое варьирование, опевание целевых звуков и т. п.

Вторая часть пьесы «Perdido» («Перди́до») представляет собой восьмитактовый период, построенный на цепочке доминантсептаккордов $\text{D}^7-\text{G}^7-\text{C}^7-\text{F}^7$ (квинтовая модель). Это дает возможность использовать в соло мело-

дическую секвенцию на основе изученных ранее стандартов.

В мелодическую линию можно вводить и целые ноты, хотя это более характерно для импровизаций на духовых инструментах. Как видим, в разделе В присутствуют интонации темы:

116

а) Am^7 D^9 Am^7 D^9 Dm^7 G^9 Dm^7 G^9

б) Gm^7 C^9 Gm^7 C^9 Cm^7 F^9 Cm^7 F^9

В

Очень важным моментом является окончание сольного эпизода. В традиционном джазе каданс всегда четко очерчен. Это обычно логически завершенный мелодический обо-

рот с остановкой на одном из устойчивых звуков тонического аккорда (терции, квинты, реже септима или нона):

117

a) E^o A^{7b9} Dm⁷ G^{7b9} Cmaj⁷

b) E^o A^{7b9} Dm⁷ G^{7b9} Cmaj⁷

в) E^o A^{7b9} Dm⁷ G^{7b9} Cmaj⁷

г) Em⁷ Ebm⁷ Dm⁷ G^{7#9} Cmaj⁷

д) E^o A^{7b9} Dm⁹ G^{7#9} Cmaj⁷

е) E^o A^{7b9} Dm¹¹ G¹³ Cmaj^{2(#11)}

Глава четвертая

Особенности импровизации в современном джазе

Если традиционный период джаза характеризуется использованием эвергринов, мелодий бродвейского музыкального театра и вообще песенного материала, то современный джаз отличается своим репертуаром с богатым миром мелодики и гармонии. В нем появилась так называемая *инструментальная мелодия*. В настоящее время темы для импровизаций чаще всего пишутся не композиторами, а самими музыкантами, вследствие чего каждый состав исполняет преимущественно собственные оригинальные сочинения.

Общие тенденции развития гармонии в музыке второй половины XX века (ослабление тональной централизации, новое отношение к проблемам консонанса и диссонанса, устойчивости и неустойчивости, альтерации и хро-

матизма, интерес к полиладовым и политональным сочетаниям, сонористическим эффектам и т. п.) не могли не повлиять на прежде стабильные нормы джазовой гармонии. На некоторых, наиболее характерных особенностях последней на современном этапе мы и остановимся.

1 СОВРЕМЕННАЯ ДЖАЗОВАЯ ГАРМОНИЯ

Несмотря на то, что джазовая гармония эволюционировала как ответвление от академического ствола, нельзя не отметить, что в последнее время она развивалась своим путем, обусловленным обилием практических экспериментов самих джазовых музыкантов. Наиболее характерной чертой гармонии поздних сочинений периода традиционного джаза являлась невероятная ее усложненность. Достаточно проанализировать гармоническую схему пьесы Б. Эванса «Very Early» («Очень рано»), чтобы увидеть, насколько велико в ней количество тональных центров:

Б. Эванс. Очень рано

118

The score consists of five staves of music in G major, 4/4 time. Above each staff are Roman numeral chord symbols, and below are specific chord symbols. The progression is as follows:

- Staff 1: (C): I, (E♭): V, I, (D♭): V, I, (C): V, I, ♭VII x
- Staff 2: (D): I, (E♭): IV m, II m, V, I m, (D♭): V, I, (C): V, V#
- Staff 3: VII, (D♭): V, I, (B): VII x, I, (C): V
- Staff 4: I, (D♭): V, I, (C): V, I, VI x
- Staff 5: II, III, IV, V, II, III, IV, V, (C): I, ♭III m

Fine

Da Capo al Fine

Появление в дальнейшем принципиально новых гармонических последовательностей — своеобразная реакция на чрезвычайную сложность гармонии и тональных планов компо-

зиций предыдущего периода. Весьма симптоматичной в этом отношении представляется схема пьесы Дж. Колтрейна «Giant Steps» («Гигантские шаги»):

Дж. Колтрейн. Гигантские шаги

119

Как можно заметить, необычная и оригинальная гармония темы при традиционности составляющих элементов (квинтовые модели II—V—I) построена на чередовании трех равноправных центров (B—Eb—G), которые отстоят на интервал большой терции, как бы описывая увеличенное трезвучие.

В гармонической схеме пьесы «Four» («Четыре») М. Дейвиса большая часть аккордов длятся по два такта, в отличие от полутактовых или одноктактовых смен созвучий в сочинениях традиционного джаза. Это дает возможность органично разворачивать протяженную мелодическую линию:

М. Дейвис. Четыре

120

Итак, стабилизация черт нового мышления выразилась, в частности, в том, что джазовые исполнители стали предпочитать модальные, статичные гармонические последовательности, где вместо быстрого чередования

аккордов, как то было в бибопе или хардбопе, каждое созвучие выдерживается более или менее продолжительное время, приобретая значение самостоятельного тонального центра.

Развитие этой тенденции привело к появлению схем, состоящих из двух, а иногда и одного аккорда. Например, в основе компози-

ции «Freedom Jazz Dance» («Свободный джазовый танец») Б. Харриса лежит созвучие Bb¹³:

Б. Харрис Свободный джазовый танец

121 $\text{♩} = 100$
Bb¹³ 7

Следует отметить, что анализ гармонии современного джаза с точки зрения цифрованного баса оказывается малоэффективным, поскольку одним из принципиальных отличий новой музыкальной эстетики от традиционной, как уже отмечалось, является отсутствие ярко выраженной тоники. Ее функцию могут брать на себя созвучия любых категорий, тогда как ранее тоника определялась в первую очередь по аккордам мажорного типа. На-

глядный пример композиции с рассредоточенной тоникой — пьеса У. Шортера «Orbits» («Орбиты»). Аккордовые связи в ней весьма прихотливы и создают впечатление случайных, непредсказуемых, привычные нам закономерности гармонического моделирования просматриваются только с 17-го такта. Специфична и несимметричная структура построения:

У. Шортер Орбиты

122 $\text{♩} = 200$

Gm^7 Bbm^7 Fm^7 $Dmaj^7(\sharp 5)$ Gm^7
 Bbm^7 Fm^7 $Dmaj^7(\sharp 5)$ Gm^7 $Dmaj^7(\sharp 5)$ Gm^7

Обратите внимание на новый аккорд — $Dmaj^7(\sharp 5)$. Он придает музыке характерное звучание и является следствием внедрения в джазовый обиход лидийского увеличенного лада.

Естественно, что при импровизировании на основе подобных гармонических схем исполнителю приходится мыслить уже не отрезками гармонических моделей, как это было в традиционном джазе, а изолированными аккордами, объединяя их некоей «сквозной» мелодией. Хотя описанный процесс довольно

сложен, он способствует раскрепощению творческого потенциала музыканта.

В современных гармонических конструкциях новая композиционная техника часто сочетается с уже устоявшимися элементами. Одной из таких пьес является «One Finger Spar» («Один щелчок пальцем») Х. Хенкока. Она включает в себя небольшую интродукцию и два восьмитактовых периода (A—B), в первом из которых присутствуют признаки модальной гармонии, а во втором — типовые модели квинтового круга:

Х. Хенкок. Один щелчок пальцем

123 $\text{♩} = 100$

Gm^7 Gm^7 Gm^7 Gm^7
 A Bbm^7 Bbm^7 Bbm^7 Bbm^7 Ebm^7 Ebm^7 Ebm^7 Ebm^7
 B G° $C7b9$ F° $Bb7b9$
 $Ebmaj^7$ $Ebmaj^7$ D° $G7b9$

Полный отказ от каких бы то ни было аккордовых последовательностей в традиционном смысле слова, может быть проиллюст-

рирован пьесой М. Тайнера «Passion Dance» («Страстный танец»):

М. Тайнер. Страстный танец

124 $\text{♩} = 200$

Chord markings: F^7_{sus4} , Bb *sempre*, $C^{7\#11}$

При обращении к модальным схемам перед импровизатором встает проблема — исходя из ограниченных условий, диктуемых гармонией, создавать яркие мелодические построения, поддерживая таким образом интерес у слушателя. В исполнительской практике в связи с этим, елжился целый ряд характерных приемов, которые и будут представлены ниже. Хронология их появления соблюдена нами условно, поскольку восстановить ее с достоверной точностью в настоящее время не представляется возможным.

2 ПОЛИАККОРДЫ

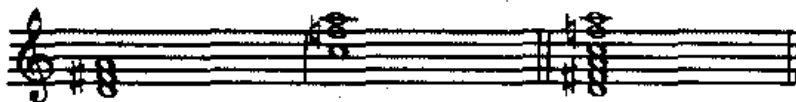
Полиаккордика явилась результатом политонального мышления. Полиаккордовые образования возникают при комбинировании двух (реже нескольких) созвучий. Ладовая функция столь сложного напластования, как правило, определяется нижним аккордом. Для согласованности звучания в качестве верхней, накладываемой части комплекса используются либо замены, либо надстройки основного

аккорда. Оба созвучия могут применяться как в прямом, так и в обратном варианте.

Наибольшими вариативными возможностями обладают аккорды доминантовой группы. Рассмотрим некоторые из них, построенные от звука *ре*.

В случае комбинации трезвучий D и F дополнительные тоны *до*, *ля*, *фа*; соответствуют 7, 5 и $\sharp 9$ ступеням альтерированного аккорда $D7^{\sharp 9}$. Если изложить эти звуки в мелодизированной фактуре, то получится целый ряд фигураций:

125



a)

b)

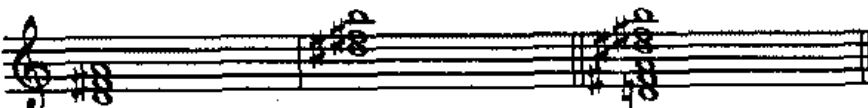
в)

г)

Ниже приведены варианты образования и фактурного оформления еще нескольких полиаккордов. Играйте их, доводя исполнение до автоматизма. Перед началом освоения ул-

ражнений целесообразно повторять трезвучия, составляющие полиаккорды, по отдельности, чтобы лучше представлять себе их местоположение на грифе:

126



a)

b)

8)

2)

127

a)

b)

8)

2)

128

a)

b)

128

b) 

c) 

129




a) 

b) 

c) 

d) 

130



a) 

b) 


c) 

d) 

Можно переносить данные упражнения в другие позиции, учитывая при этом необходимость перемен аппликатуры и коррекции мело-


дической линии в тесситурном плане. Для образца приводим полиаккорд $\frac{D^{\flat}m}{G}$ (G^{13b9#11}) во второй и восьмой позициях:

131

a) 

b) 

в) 

г) 

132

a) 

b) 

в) 

г) 

Проанализируйте таблицу и образцы мелодического обыгрывания полнаккордов минорного типа:

1	E Dm	Dm ¹³ # 11
2	Em Dm	Dm ¹³
3	C Dm	Dm ¹¹
4	Cm Dm	Dm(maj ⁷) # 9 # 11

К аккордам мажорного типа может быть присоединено ограниченное количество дополнительных тонов, иначе нарушится их стабильность как тонических центров. Поэтому число употребляемых полнаккордов этой разновидности сравнительно невелико:

1	D Cmaj ⁷	Cmaj ¹³ # 11
2	B Cmaj ⁷	Cmaj ⁷ # 9 # 11
3	Bm Cmaj ⁷	Cmaj ⁷ # 11

133

а)

б)

This page contains ten staves of musical notation, each representing a different exercise. The exercises are labeled as follows:

- 2)
- a)
- b)
- e)
- 2)

The notation is written on a single-line staff (treble clef) and includes various rhythmic values and fingerings (1-4) indicated above the notes. A small box with the number '2' is present at the beginning of the third staff.

3

a)

6

b)

c)

4

a)

b)

1 3 3 1 4 3 1 2 4-4 3 3 3 1 2 3 3 2 4 2 1 3 2 1 3 4 1 2 1 4

3 4 1 3 2 1 4 2 1 3 3 2 3 1 2 4 3 3 1 2 4 1 4 3 1 3 3 1 1 4 3

a)

3 3 1 1 4 3 4 2 1 4 3 3 2 1 3 3 2 1 2 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4

1 4 3 3 2 1 1 2 4 3 3 2 2 1 3 4 3 3 4 2 1 1 4 3 3 3 1 1 1 4 3

2)

1 3 3 3 4 1 1 2 4 3 3 4 3 1 2 2 3 3 4 2 1 1 2 3 3 4 1 4 1 2

3 4 1 1 2 3 4 2 1 2 3 3 3 1 2 3 3 4 1 2 4 3 4 1 1 3 3 4 1 1 3

134

a)

1

2 2 1 2 3 3 2 1 4 1 3 4 1 4 4 2 1 3 4 4 4 1 2 1 4 4 2 4 1 2

4 4 2 1 2 1 4 4 4 2 1 3 1 4 4 1 3 4 2 1 4 2 3 3 2 2 1 4 4 1 2

b)

1 2 2 3 3 2 4 1 2 4 3 1 4 4 1 3 1 2 4 4 4 1 2 1 2 4 4 2 1 4

2 4 4 1 2 1 4 4 4 3 1 2 4 4 1 4 3 1 4 1 2 3 3 2 1 2 2 1 4 4 2

6)

2 2 1 3 3 2 2 1 4 4 3 1 1 4 4 3 1 2 3 3 3 3 1 2 1 4 4 2 2 1 1 4 4 2

4 4 2 1 2 1 3 3 3 3 1 2 1 4 4 4 3 1 2 1 4 3 3 2 2 2 1 1 4 4 2

2)

1 2 2 2 3 3 4 1 2 1 3 4 4 4 1 2 1 3 4 4 4 1 2 1 2 4 4 4 1 2

2 4 4 1 2 1 4 4 4 2 1 3 4 4 1 1 3 4 4 1 2 2 3 3 1 2 2 4 4 1 2

a)

2 2 1-1 3 4 2 1 4 2 2 4 1 4 4 3 3 4 4 4 1 3 3 4 4 2 4 1 3

4 4 2 1 3 3 4 4 4 3 3 1 4 4 2 2 4 2 1 4 1 3 4 2 2 1 4 1 1 2

b)

1 2 2 4 3 1 4 1 2 4 2 2 4 4 1 3 3 4 4 4 3 3 1 2 4 4 3 1 4

2 4 4 3 3 1 4 4 4 3 3 3 4 4 1 4 2 2 4 1 2 4 3 1 1 2 2 1 1 4 2

a)

2 2 1 4 3 1 2 1 4 4 2 2 1 4 4 3 3 3 4 4 4 3 3 1 4 4 2 3 1 4

4 4 2 3 3 1 4 4 4 3 3 3 1 4 4 2 2 1 4 4 3 1 1 2 2 1 1 1 4 2

2)

a)

3

b)

c)

2)

Чтобы приобрести свободу владения минорными и мажорными полиаккордами, играйте их в других позициях по образцу, данному для аналогичных созвучий доминантовой группы. Приступая к практическому применению полиаккордов, помните, что их битональная природа выявляется только при условии достаточной временной протяженности звучания. Поэтому использование данных созвучий наиболее эффективно в современных пьесах со статичной гармонией.

3 ПОЛИМОДАЛЬНОСТЬ

Очередной этап в развитии джазовой мелодики характеризуется переходом от вертикально-гармонического мышления, имевшего место в традиционном джазе, к линейному. Это открыло широкую дорогу для экспери-

ментирования в области полиладовых и политональных сочетаний. Одним из ярких проявлений данного процесса стало утверждение принципа полимодальности, который допускает возможность использования нескольких родственных звукорядов на одной аккордовой основе. Благодаря этому джазовый музыкант получил в свое распоряжение более разнообразную и красочную звуковую палитру, освободившись от ограничений гармонической вертикали. Специфические особенности нового подхода к импровизации сформулированы в работе известного американского композитора и теоретика джаза Дж. Рассела «Лидийская хроматическая концепция»¹. На ведущие положения и терминологический аппарат этого издания мы и будем опираться при последующем изложении материала.

Исходными звеньями системы являются шесть разновидностей лидийской гаммы:

135

1 фa лидийская.

2 фa лидийская, увеличенная.

3 фa лидийская уменьшенная

4 фa лидийская дополнительно уменьшенная

5 фa лидийская дополнительно увеличенная

6 фa лидийская дополнительно уменьшенная блюзовая

Каждая из них, взятая в отдельности, представляет собой серию интервалов. При наложении гаммы образуют двенадцатитоновый, или хроматический звукоряд.

Родственными называются гаммы, включающие в себя аккордовые, надстроенные и альтерированные тоны определенного аккорда, причем прима созвучия и тоника гаммы, как правило, не совпадают.

Таблица, приведенная ниже, показывает те ступени гамм, на которых располагаются аккорды различных типов:

Мажорные и альтерированные мажорные аккорды	I
Минорные и альтерированные минорные аккорды	VI, # IV
Септ- и альтерированные септаккорды	II, # V, VII
Септаккорды с малой ноной (x ^{b9})	II, # V, VII, # IV

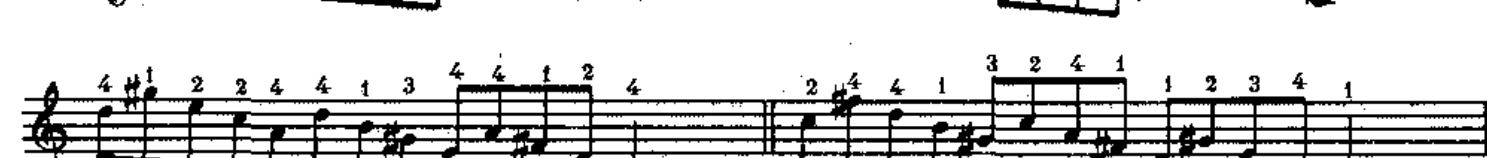
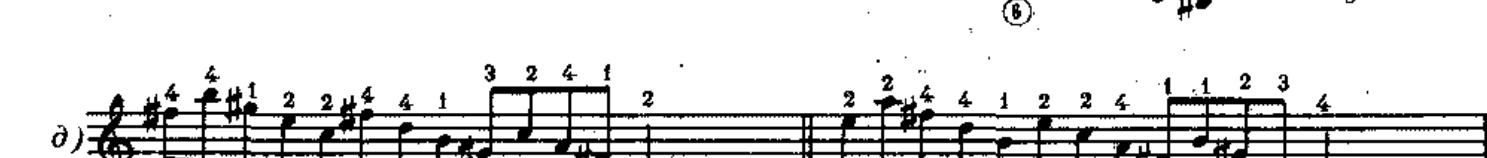
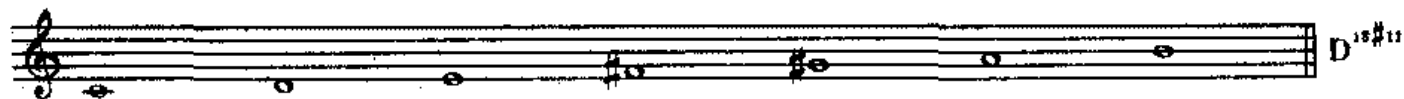
¹ Russell George. The Lydian Chromatic Concept Of Tonal Organization. N. Y., 1959.

Переходя к анализу специфики проявления лидийской хроматической концепции в музыкальной практике отметим, что любые гаммы служат только материалом для построения мелодических фигураций (параллельно-интервальных прогрессий, секвенций и т. п.).

Лидийская увеличенная гамма, обладающая своеобразным звуковым колоритом, весьма часто применяется в современных джазо-

вых импровизациях. Гармонической опорой рассматриваемого звукоряда от *до* является аккорд *Стаж⁷#5*. Интервальный состав такой гаммы полностью соответствует мелодическому *ля* минору (*Am (maj⁷)*). Разберите формулу лидийского увеличенного звукоряда и аппликатуру фигураций, осуществляемых на его основе:

136

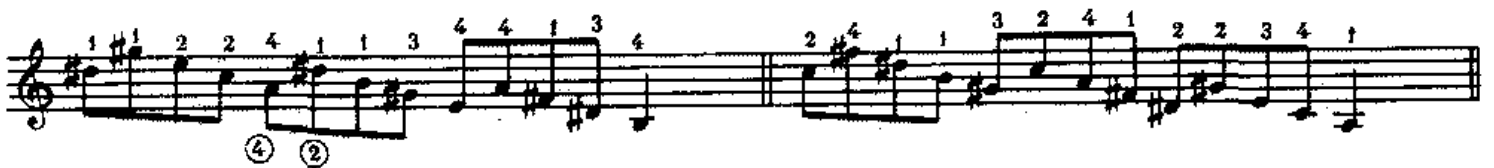
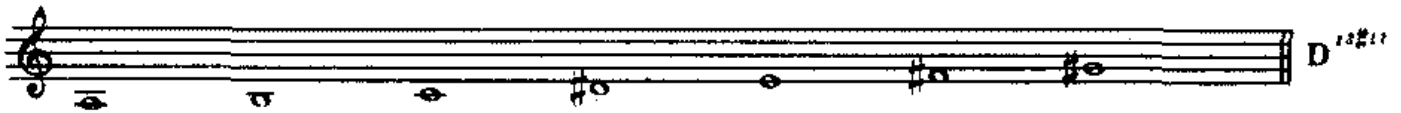


Обратите внимание, что эта гамма годится для обыгрывания целой серии различных аккордов: D^{7♭5}, A^{7♯5}, B^{7♭9}, Am(maj⁷), F^{♯m7♭5}, Cmaj^{7♯5}.

Среди прочих разновидностей гамм одна из самых ярких — *лидийская уменьшенная*. Ин-

тервал увеличенной секунды между III и IV ступенями придает ее звучанию неповторимую восточную окраску. Фигурации, построенные на данном звукоряде, несут в себе интонационный заряд некоей неразрешенности, создавая впечатление как бы вопроса без ответа:

137



Наиболее эффективно использование звуков лидийской уменьшенной гаммы на фоне различных видов альтерированных аккордов доминантовой группы, а также минорных созвучий.

Проиграв лидийскую дополнительно увеличенную гамму можно заметить, что она

полностью совпадает с целотонной и обязана своим происхождением увеличенному трезвучию. В современном джазе эта гамма не получила особого распространения. Самые характерные фигурационные модели, основанные на ее звукоряде, приведены ниже:

138

D⁷(b9)
F⁷(b9)
Bb⁷(b9)

a)

b)

2)

The image shows a musical exercise numbered 138. At the top right, three chords are listed: D⁷(b9), F⁷(b9), and Bb⁷(b9). The exercise is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scale is the Lydian augmented scale: F#-G-A-B-C-D-E-F#. The exercise is divided into several sections, each with a label (a), b), and 2). Each section contains a sequence of notes with various fingering numbers (1-4) written above them. Some notes have accidentals (sharps and flats) to indicate chromatic alterations. There are also circled numbers (3, 4, 5, 6) and other markings like 'b3' and 'b4' indicating specific intervals or techniques. The exercise concludes with a final sequence of notes and a double bar line.

Лидийская дополнительно увеличенная гамма и базирующиеся на ней мелодические фигуры лучше всего подходят для обыгрывания доминантсептаккордов с альтерированной или расщепленной квинтой ($D^{7\#5}$, D^{7b5} , $D^{7\#5b5}$), а также для создания секвенций:

ванной или расщепленной квинтой ($D^{7\#5}$, D^{7b5} , $D^{7\#5b5}$), а также для создания секвенций:

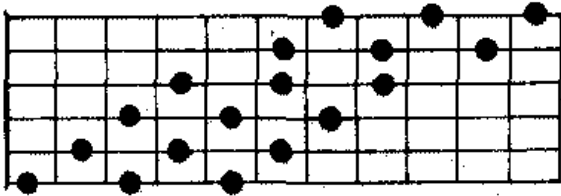
139

Chord changes: $D^{7\#5}$, $D^{7\#5}$, $G^{7\#5}$, $G^{7\#5}$, $C^{7\#5}$, $C^{7\#5}$, $F^{7\#5}$, $F^{7\#5}$

Поскольку эта гамма является симметричной, то ее целесообразно исполнять вдоль грифа, вне какой-либо определенной позиции. Вот диаграмма рассматриваемого звукоряда от соль:

Как видим, гамма располагается на одиннадцати ладах. На каждой струне берется по три звука, что дает возможность играть их одинаковым штрихом — $\text{▼} \text{▼} \text{▼}$. При переходе со струны на струну медиатор должен соскальзывать на нижнюю в том же направлении, в котором производился ранее удар.

140



Лидийская дополнительно уменьшенная гамма тоже симметрична, и обычные формулы диатонических фигураций в приложении к ней малоэффективны, так как сводят звучание к простому чередованию арпеджио уменьшенных трезвучий или септаккордов. В практике джазовой импровизации сложились специальные мелодические модели, отражающие интонационную специфику лидийской дополнительно уменьшенной гаммы:

141

Scale: $D^{7\#5b5}$

Fingerings (a):

Staff 1: 1-1 3 4 1 3 4 1 3 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 — 4 1 3 4 1 3 4 1

Staff 2: 2 4 1 2 4 1 2 4 — 4 1 3 4 1 3 4 1 2 1 1 2 4 1 2 4 — 4 2 3 4 1 3 4 1

Staff 3: 2 4 1 2 3 1 2 4 — 4 1 3 4 1 3 4 1 2 4 1 2 4 1 2 1 4 2 3 1 1 4 4 2

В гармонических схемах современного джаза довольно часто встречаются длительно выдерживаемые аккорды минорной группы в различных сопоставлениях друг с другом. Поэтому, для импровизатора большой интерес представляют варианты использования всевозможных лидийских гамм при обыгрывании минорных созвучий.

Напомним, что основной тон минорного аккорда может находиться либо на VI, либо на IV ступенях лидийской гаммы.

Рассмотрим первый случай на примере аккордовой последовательности $Dm^9 - Dm^9 - Dm^9 - Dm^9 - Fm^9 - Fm^9 - Fm^9 - Fm^9$ (каждое созвучие — такт).

Для начального аккорда наиболее близкими являются разновидности лидийской гаммы от фа. Выберем, скажем, лидийскую уменьшенную. Скомпуем первые четыре такта, обращаясь к уже известным моделям фигураций:

142

Созвучна аккорду Dm^7 и *ля-бемоль* лидийская гамма (второй вариант). Чтобы убедиться в этом, возьмите, как было в предыдущем случае, уменьшенную ее разновидность.

Итак аккорду Dm^7 интонационно близки лидийские гаммы с тоникой *фа*. Однако они же могут исполняться на фоне G^{13} . Из этого следует, что аккордовые пары, функционально соотносящиеся как II—V, обыгрываются одними и теми же звукорядами². Аналогичная закономерность наблюдается и в случае применения на рассматриваемой аккордовой основе *ля-бемоль* лидийских гамм. Схематически взаимосвязь созвучий и гамм можно выразить так:

Dm^7	<i>фа</i> лидийская	по индикатору VI ступени
G^{13}	<i>фа</i> лидийская	по индикатору II ступени
Dm^7	<i>ля-бемоль</i> лидийская	по индикатору IV ступени
G^{13}	<i>ля-бемоль</i> лидийская	по индикатору VII ступени

Как видим, родственные лидийские сферы отстоят друг от друга на малую терцию.

При использовании аккордов мажорной группы тоники созвучных им гамм совпадают с основными тонами. Таким образом, скажем, аккорду Sta^7 ³ подходящими по звуковому составу будут все разновидности до лидийской.

В заключение параграфа о полимодальности отметим следующее. Для определения родственных гамм существуют специальные справочные таблицы. Однако в пользовании они довольно громоздки и неудобны. Мы рекомендуем обучающимся рассмотреть, выбрать и запомнить наиболее понравившиеся им типы родственных гамм и зафиксировать в своем сознании несколько самых показательных вариантов соотношений «аккорд — гамма». Для начального этапа этого будет вполне достаточно, освоение же материала во всем его многообразии — весьма сложный процесс, рассчитанный на длительную временную перспективу.

При компоновке джазовой импровизации лидийская хроматическая концепция может

проявляться как в вертикальном, так и в горизонтальном аспекте. Имеются в виду случаи, когда выбор гамм продиктован либо каждым, либо группой аккордов. Наиболее типичным примером полимодального мышления в отношении структуры музыкальной ткани по горизонтали может служить блюзовая импровизация, предполагающая использование одного и того же тонового ряда на фоне целой серии аккордов. Применение горизонтального принципа весьма целесообразно и в ситуациях, требующих быстрой смены гармоний, когда анализ музыкальной вертикали оказывается слишком громоздким (импровизатор не в состоянии успеть быстро отреагировать на каждый аккорд). Однако при использовании родственных гамм по горизонтали нивелируются гармонические оттенки отдельных созвучий. Поэтому оптимальные результаты способно дать комбинирование обоих принципов мышления.

Общей целью изучения лидийской хроматической концепции должно быть организованное пользование двенадцатитоновостью при импровизации. По словам самого Дж. Рассела, «в конечном счете, никакая концепция сама по себе искусства не создаст. Окончательным фактором является наше собственное эстетическое чувство. Именно благодаря его присутствию из безликого материала рождается человеческое искусство»³.

4 ИГРОВЫЕ ЗОНЫ И ИХ АППЛИКАТУРНЫЕ ВАРИАНТЫ

Процесс игры на гитаре предполагает постоянное комбинирование различных аппликатур. Постараемся выделить те из них, которые позволяют исполнителю полноценно реализовать свои замыслы при импровизации.

Поскольку музыкант во время выступления должен моментально воплощать приходящие ему в голову идеи, продолжительность раздумывания, оценки и выбора того или иного аппликатурного варианта должна быть сведена к минимуму.

Вполне достаточным, на наш взгляд, является использование четырех так называемых игровых зон⁴. (Под этим понятием под-

² Это верно только тогда, когда V ступень выступает в роли самостоятельной, временной тоники, а не в кадансовом обороте II—V—I.

³ Russell George. The Lydian Chromatic Concept Of Tonal Organization. P. 50.

⁴ В американской учебной литературе игровые зоны носят название *agea*.

разумеается не столько пространство на грифе, сколько тот или иной графический абрис аппликатуры и соответствующая расстановка пальцев.) Ниже приведены мелодические модели для аккорда D^b13 последовательно во всех игровых зонах (не путать с позицией!). Проработайте их, строго придерживаясь указанной аппликатуры, после чего хроматически перемещайте по грифу вверх и вниз:

143

1 3 1 1 4 3 3 1 4 4 2 3 1 1 4 3 4 3 1

2 3 2 1 4 3 1 4 3 2 3 2 1 4 2 1

3 1 4 3 1 4 3 2 1 3 1 3 1 1 2 1

4 1 3 4 1 3 3 4 1 3 1 1 4 1 3 1 3 3 1

5 3 4 3 1 1 4 3 1 4 3 3 1 3 4 3 1

6 3 1 4 3 3 4 1 2 3 1 4 3 2 1 4

7 1 3 1 1 4 3 3 1 3 4 3 3 1 4 1 2 3 1 3 1

8 3 4 1 1 1 3 3 3 4 4 1 1 1 3 3 4 2 3 1

9 1 3 4 3 1 4 2 4 1 4 3 1 3 3 4 1

10 2 3 4 3 1 1 4 2 3 1 4 3 3 1 4 3

144

1 4 2 1 4 2 1 1 3 4 2 1 2 1 4

2 4 3 1 1 4 2 1 1 2 1 1 3 2 1 4

3 1 3 4 2 1 4 2 1 3 1 4 1 4 2 1 4

4 4 1 2 4 1 1 2 4 1 3 4 2 4 1 1 4

5 1 2 1 3 4 2 1 4 2 1 1 3 1 2 1 4

6 2 1 1 3 1 2 1 4 2 1 1 3 4 2 1 4 2

7

⑥ ④ ③

8

③ ④ ⑤

9

③ ③

10

⑥ ⑤

145

1

⑤

2

②

3

⑤ ③

4

②

5

⑤

6

④

7

⑥ ⑤

8

④

9

⑤ ③

10

⑥

146

1

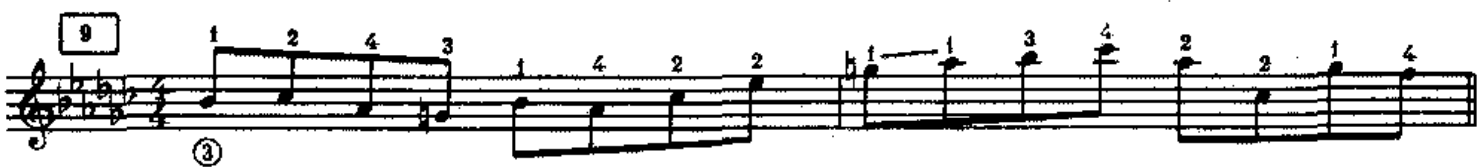
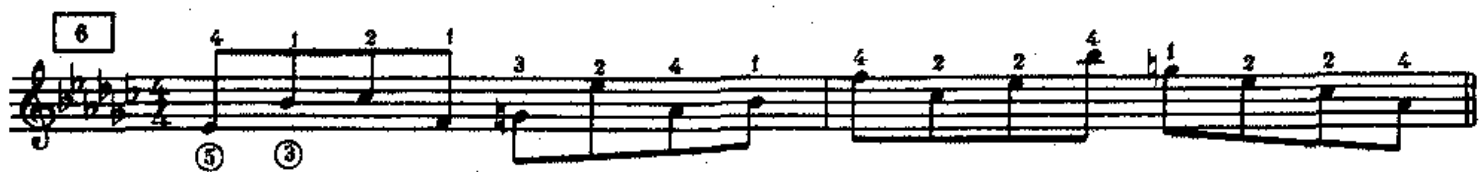
⑥

2

⑥ ⑤ ④

3

③ ③



Теперь можно перейти к практике компоновки игровых зон.

Как известно, основным принципом аккордового развития в джазовой импровизации является разрешение доминанты в тонику, т. е. движение по квинтовому кругу. Его эквивалентом, образующимся при тритоновой замене, служит последовательность $bIIx-I$,

предполагающая связь созвучия bII ступени с мажорным, минорным или другим доминантовым аккордом ($bIIx-I$, $bIIx-Im$, $bIIx-Ix$). Ниже показаны сорок плавных мелодических соединений (по десять фраз в четырех игровых зонах) доминанты с тоникой по схеме $bIIx-I$:

D^b13b^s

Cmaj⁹



1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

1

① ⑤

2

⑥

3

④

4

②

5

④

6

②

7

⑥ ④

8

③ ④ ⑤ ② ③ ④

9

⑤ ③ ① ②

10

⑥

1

3 1-1 4 3 2 1 3 4 2 2 1 1 3 3 4 3 1-1 4 3 1 4 3 1 2 3

2

2 1 3 4 2 2 1 1 2 3 1 2 3 4 1-1 4 3 1 4

3

3 1-1 4 3 1 3 4 2 1 1 4 3 1 1 2 3 3 1 1 4 3 1 2 3

4

1 2 3 1 2 3 4 1 1 2 3 2 3 1 3-3 1 1 4 3 1 2 3

5

1 4 3 2 3 1 2 4 2 2 3 1 2 3 1 2 4 1 4 2 1 3-3 1-1 3

6

3 1 2 1 2 3 1 3 2 1 1 4 3 2 1-1 4 2 4 2 1 3

7

1 3 1-1 4 3 3 1 3 4 3 2 1 3 1 2 2 1 2 1-1 1 3 4 3 1

8

3 4 1 1 2 4 2 3 4 4 1 2 1 2 3 4 2 2 1-1 1 3 4 3 1

9

1-1 3 3 1 3 3 4 2 2 3 3 1 4 3 2 1 1 3 1 3 1 4 3 1 2 4 1 4

10

1 2 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4 1 4 3 1 1 4 2 2 4 1

D^b13b⁶

Cmaj⁷

1

3 1 - 1 4 3 2 1 4 2 2 1 4 b⁴ b² 2 2 1 4 - 4 2 3 4 1 1 3 4

⑥

2

1 4 3 2 1 4 2 2 1 2 2 1 b⁴ 2 2 4 1 3 1 3-3 1

⑥ ⑤ ④

3

1 3 4 2 2 b⁴ b² 2 1 4 1 4 2 4 2 1 4 4 1 3 2 1 3 4 2 4 2

③ 3

4

b⁴ 1 b² 4 1 2 2 4 2 4 4 2 4 1 1 4 4 1 3 2 1 3 4 2 4 2

①

5

1 2 2 4 b⁴ b² 1 4 b² 2 1 4 2 2 1 4 - 4 1 3 2 1 3 4 2 4 2

③

6

4 1 2 1 3 2 4 1 4 2 2 b⁴ 1 2 2 4 - 4 2 4 2 4 3 1

⑤

7

4 1 3 4 2 2 1 4 1 2 2 1 b⁴ 2 2 1 4 1 4 2 3 1 1 3-3 1

⑤ ③ 3 ② ④

8

2 2 4 4 4 1 1 2 2 b² 4 b⁴ 1 2 4 2 3 1 2 3 3 1 1 3-3 1

③

9

1 4 2 2 1 2 b⁴ b² 1 4 2 2 2 3 4 1 1 3 4 1

④

10

1 2 4 3 1 4 2 1 1 b¹ b³ b⁴ 2 2 1 4 - 4 2 2 4 3 1 - 1 4 - 4 2

③

Для обыгрывания минорного аккорда могут быть использованы те же мелодические модели, только с другой тоникой. Комбинация ирровых зон при этом будет следующей: 1—

4; 2—4; 3—1; 4—2. Помещенные ниже примеры демонстрируют первые два случая с вариантами возможных перестановок фрагментов построений:

151 D^b (b^b) $Cm(maj^?)$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1 B^b19(ps)

7 Am(maj?)

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Удлиняя аккордовую последовательность до трех слагаемых (II \emptyset —bIII—I), необходимо согласовать игровые зоны для первого и второго созвучий. Если переосмыслить первый

аккорд как родственный G¹³, очередность игровых зон будет такой: 1—3; 2—4; 3—1; 4—2.

153

первая зона

третья зона

a)

первая зона

третья зона

b)

вторая зона

четвертая зона

v)

вторая зона

четвертая зона

2)

третья зона

д)

⑤

Detailed description: This musical exercise is written on a single staff in treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. A circled number 5 is placed below the first measure.

первая зона

⑤

Detailed description: This musical exercise is written on a single staff in treble clef. It begins with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. A circled number 5 is placed below the eighth measure.

третья зона

е)

⑥

Detailed description: This musical exercise is written on a single staff in treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. A circled number 6 is placed below the first measure.

первая зона

Detailed description: This musical exercise is written on a single staff in treble clef. It begins with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

четвертая зона

ж)

⑤ ③

Detailed description: This musical exercise is written on a single staff in treble clef. It begins with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Circled numbers 5 and 3 are placed below the first and second measures, respectively.

вторая зона

Detailed description: This musical exercise is written on a single staff in treble clef. It begins with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

четвертая зона

з)

③

Detailed description: This musical exercise is written on a single staff in treble clef. It begins with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. A circled number 3 is placed below the first measure.

вторая зона

Detailed description: This musical exercise is written on a single staff in treble clef. It begins with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

Для последовательности $\Pi\emptyset - \flat\Pi\Pi x - I$, где полууменьшенный аккорд может быть рассмотрен как родственный минорному, отстоя-

шему на малую терцию вверх (в данном случае $Fm^7 = D\emptyset$), соотношения игровых зон выглядят так: 1-4; 2-1; 3-2; 4-3.

154

первая зона



четвертая зона



первая зона



четвертая зона



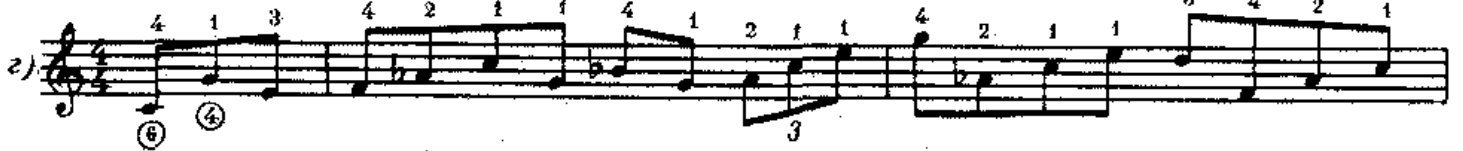
вторая зона



первая зона



вторая зона



первая зона



третья зона



вторая зона



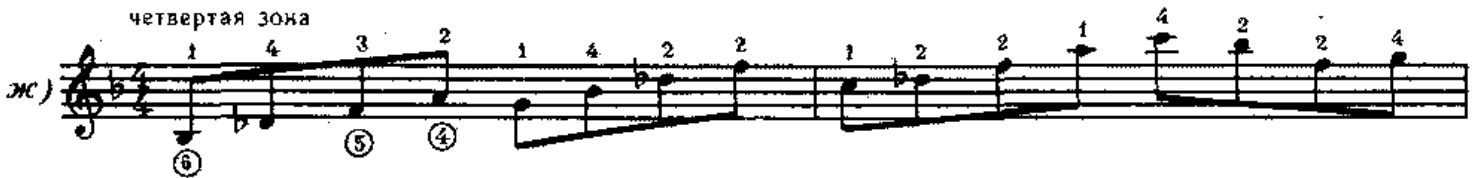
третья зона



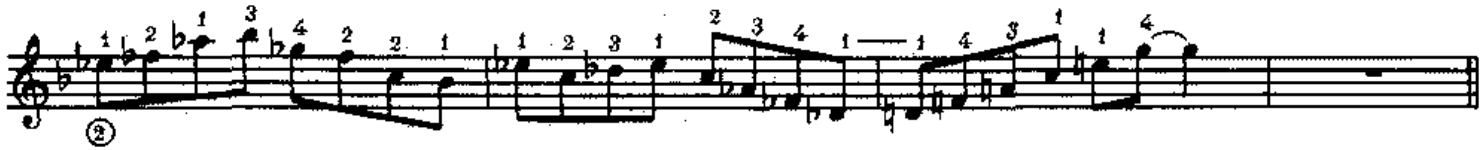
вторая зона



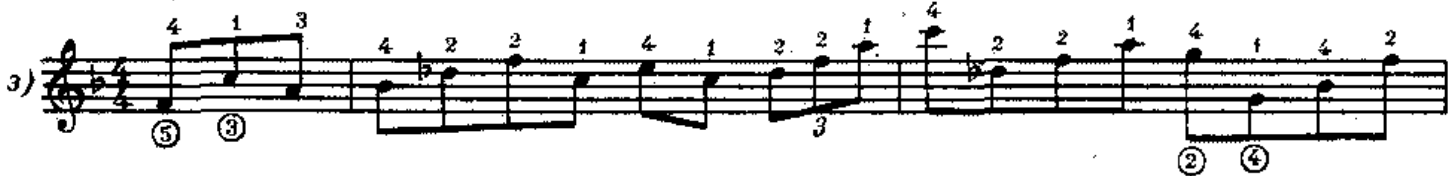
четвертая зона



третья зона



четвертая зона



третья зона



Функциональный ряд II—bIIx—I_m, минорные септаккорды II и I ступеней которого трактуются как аналогичные доминантовым созвучиям (здесь Dm⁷=G¹³; Cm⁷=F¹³), дол-

жен воспроизводиться в более сложных комбинациях игровых зон: 1—3—1; 2—4—3; 3—1—4; 4—2—1.

155

а) первая зона третья зона

б) вторая зона четвертая зона

в) третья зона первая зона

г) четвертая зона вторая зона

д) первая зона

И, наконец, для последовательности ПØ—
 ЪПх—Іт порядок игровых зон будет следующим: 1—4—3; 2—1—4; 3—2—4; 4—3—1;

156

первая зона

а)

четвертая зона

третья зона

вторая зона

б)

первая зона

четвертая зона

в)

третья зона

вторая зона

третья зона

д)

четвертая зона

первая зона

е)

первая зона

В гармонических схемах современного джаза может встретиться соединение $\Pi\emptyset$ — $b\Pi x-I^{b5}$, или $(D\emptyset-D^b9-Cmaj^{7b5})$. В этом случае аккорд $Cmaj^{7b5}$ можно переосмыслить

как $Am(maj^7)$, а его, в свою очередь, как D^{b6} . Очередность игровых зон тогда приобретет следующие формы: 1—4—4; 2—1—1; 3—2—2; 4—3—3;

157

первая зона

четвертая зона

а)

четвертая зона

вторая зона

первая зона

б)

первая зона

вторая зона

в)

вторая зона

четвертая зона

третья зона

г)

третья зона

На первый взгляд все это кажется довольно сложным и громоздким, но если внимательно разобраться в изложенном материале, выбрать и заучить подходящие мелодические фразы и соединения, то компоновка их в процессе игры уже не будет представлять особой трудности.

Ключевым фактором исполнительской свободы при импровизации является визуальная идентификация игровых зон (а как следствие и типов аппликатуры) с той или иной формой аккорда вне зависимости от его дальнейшего разрешения. Кроме того, не менее важным оказывается быстрый выбор пальца и струны для воспроизведения любой из сорока базисных фраз используемого нами лексикона. Схематически направленность мышления импровизатора можно выразить так: аккордовая форма — тип аппликатуры — палец — струна.

В ходе занятий, с приобретением определенного опыта, у гитариста несомненно открываются стабильные, излюбленные аппликатурные комбинации и целые их связки.

Это совершенно естественно, однако каждому музыканту надо постоянно продолжать эксперименты в области игровых зон и расширять свой исполнительский арсенал.

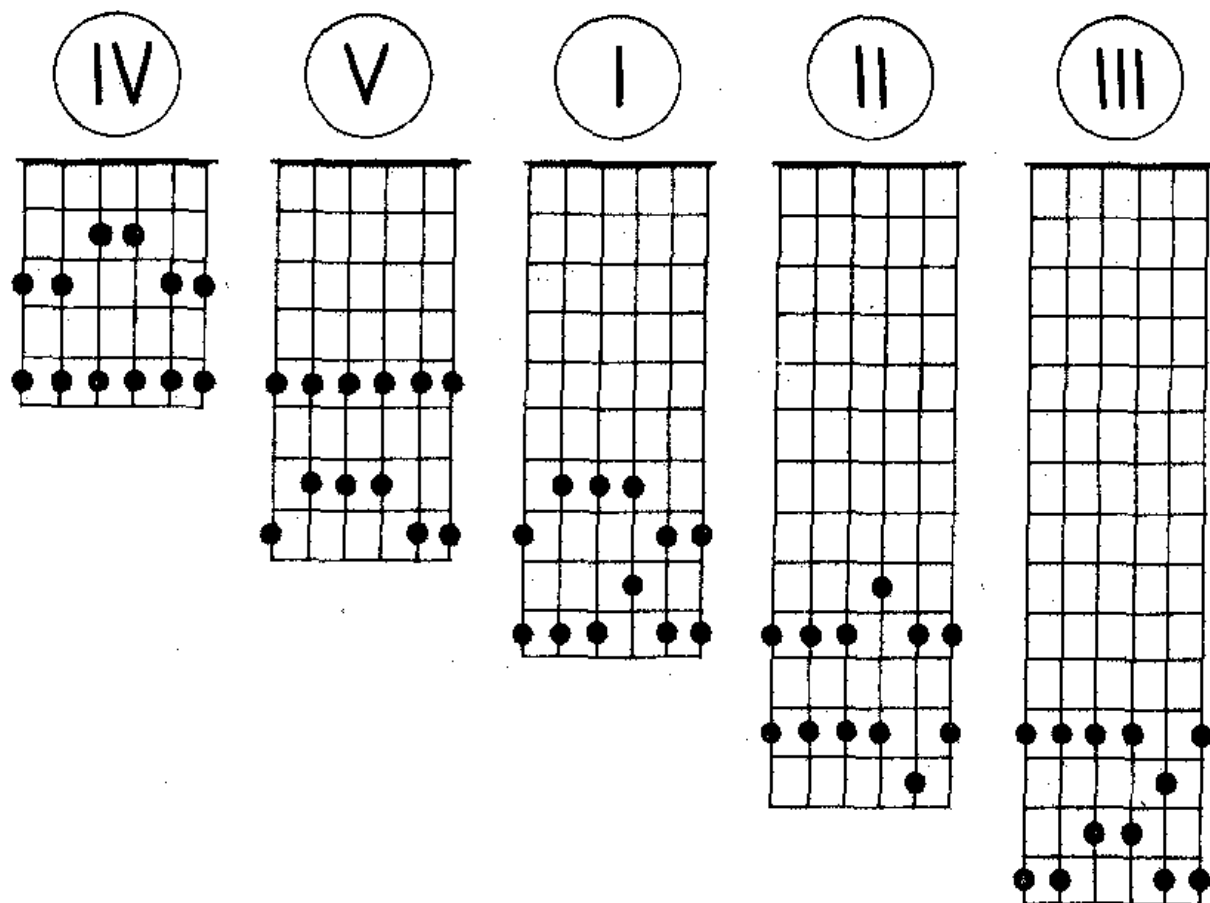
5 ПЕНТАТОНИКА В ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

Утверждение пентатоники в практике джазовой импровизации явилось очередным этапом в развитии техники полимодальности.

Поскольку пентатонический звукоряд — это комбинация больших секунд и малых терций, то он скорее напоминает своим звучанием аккорд, чем гамму. Освоение многочисленных разновидностей пентатоники на гитаре не составляет особого труда.

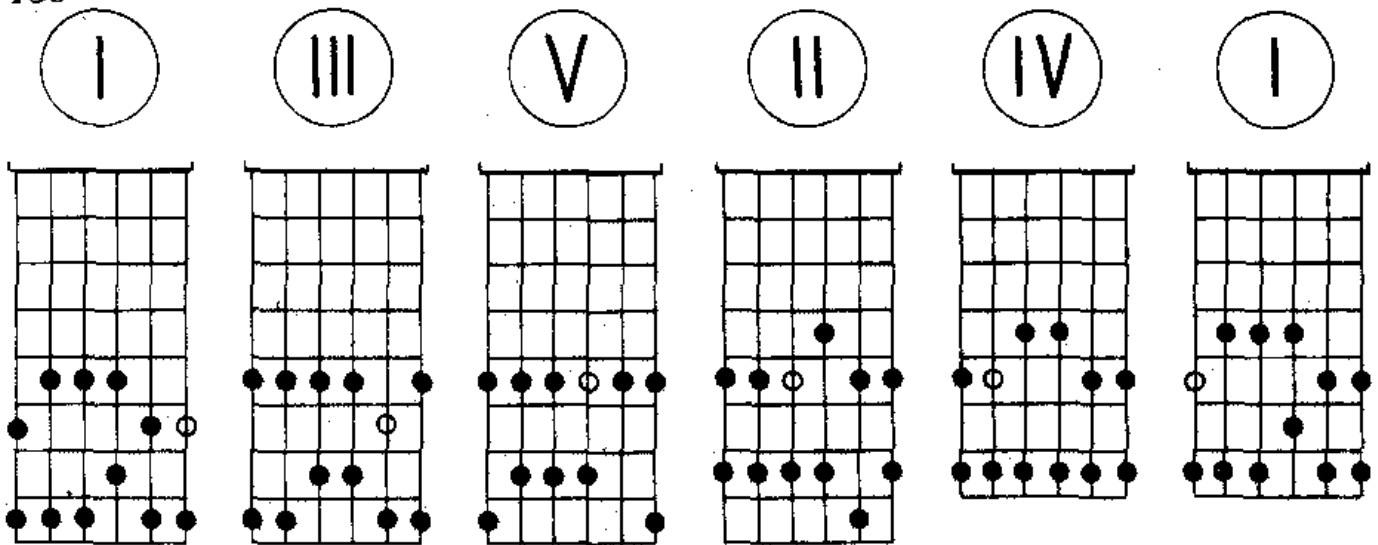
Пентатоника от звука до и ее обращенные формы приведены ниже в виде гитарных сеток. Ими мы и будем оперировать в ходе дальнейшего изложения материала:

158



Расположение тоники на струнах гитары таково:

159



Переходя к использованию пентатоники в музыке отметим, что ее варианты могут включать в себя либо надстроенные, либо альтерированные тоны аккордов. В связи с этим различные гаммы звучат с одним и тем же созвучием более или менее консонантно. Выстроив аккорды и двенадцать видов пентатоники по степени родства, определяющегося общностью звукового состава, получим следующую таблицу (в ней и помещенных далее аналогичных схемах альтерации ступеней показаны относительно звукоряда До мажора):

Тонально ↑	Ступень гаммы	Аккорд
	I	C ⁷ , C ⁹ , C ¹³
	bIII	C ⁷ # ⁹
	bVII	C ⁷ sus 4
	IV	C ⁷ sus 4
	bV	C ⁷ # ⁹ , C ⁷ b ⁹ , Cmaj ⁷ , C ⁷ # ¹¹
	bVI	Cmaj ⁷ # ⁹
	II	C ⁷ # ¹¹
	V	C ⁷ (add M ⁷)
	bII	C ⁷ b ⁹ , C ⁷ # ⁹
	III	C ⁷ b ⁹ , C ⁷ # ⁹
	VI	C ⁷ b ⁹ # ¹¹ , C ⁷ # ¹¹ , C ⁷ # ⁵
↓ Атонально	VII	C ⁷ b ⁹ # ⁹ , C ⁷ # ¹¹ # ⁵

Практическое освоение материала удобно начать с аккордов доминантовой группы, так как они могут содержать любое число альтерированных тонов, не разрушающих их гармонической функции. Анализируя пентатонику от звука до и ее обращения в аспекте их соотношения с доминантовыми созвучиями ви-

дим, что необходимо сразу отбросить как наиболее интонационно далекие основной ее вид и модификации, взятые от bVII, IV и V ступеней. Остаются, таким образом, восемь форм (от bIII, bV, bVI, II, bII, III, VI, VII), пригодных для употребления. На начальном этапе занятий вполне достаточно ограничиться тремя родственными звукорядами (от bIII, VII и bV), а затем постепенно включать в сферу внимания остальные.

Аккорды минорной группы тоже могут служить основой для всех двенадцати разновидностей пентатоники, однако самыми консонантными являются звукоряды от bIII, bVII и IV ступеней. С учетом минорных созвучий прежняя схема будет выглядеть так:

Тонально ↑	Ступень гаммы
	bIII
	bVII
	IV
	bVI
	bII
	bV
	I
	V
	VII
	II
	VI
↓ Атонально	III

Мажорный аккорд как тональный центр должен быть стабилен, и поэтому с ним хорошо звучат, не нарушая его функции, три разновидности пентатоники (от V, II и III ступе-

ней). Схема родства звукорядов в данном случае приобретет следующий облик:



Напомним, что родственные гаммы являются только исходным материалом, на котором строятся различные мелодические фигуры и интервальные прогрессии. Практика джазовой импровизации выработала множество их вариантов, однако мы остановимся лишь на некоторых, наиболее интересных, на наш взгляд. Ниже приведены десять мелодических моделей, созданных на базе основного звукоряда пентатоники от до:

160

1

2

3

4

102

The image displays ten staves of musical notation, each containing a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-4. The notes are arranged in a way that suggests a specific melodic or harmonic exercise. Each staff is numbered in a small box at the beginning: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Выучите их наизусть, тщательно придерживаясь указанной в нотах аппликатуры. Во время работы над этими формулами весьма полезно сопоставлять их интонационную окраску со звучанием соответствующих близких по тоновому составу аккордов: $A^7 \sharp 9$, $D^7 \flat 9 \sharp 11 \sharp 5$, $F^7 \sharp 9 \sharp 11$, а затем $A m^{11}$, $D m^{11}$, $G m^{11}$ и $F m a j^9$, $B m a j^9$ и $A b m a j^7 \sharp 5$.
 Для свободного оперирования мелодически-

ми моделями музыкант должен освоить еще несколько аппликатурных форм. В данном случае это весьма удобно, поскольку ладовый вариант является одновременно и игровой зоной. Обозначив последние номерами соответствующих ладовых разновидностей, приведем мелодические фигурации в третьей и четвертой ладовых модификациях:

1

2

3

4

5

1 2 4 2 4 1 4 1 4 2 4 2 4 2 4 1 4 2 4 2 2

2 4 2 4 4 2 4 1 2 4 1 4 4 1 4 1 1 4 1 4 4 1 4 2 1 4 2 4 4 2 4 2

2 4 2 4 4 2 4 2 2 4 2 4 4 2 4 1 2 4 1 4 4 1 4 1 4 2 1 4 2 4 4 2 4 2

2 3 4 4 3 1 4 3 1 1 3 4 1 2 4 4 2 2 4 4 2 2 4 4 2 1 4 3 1 1 3 4 1 3 4 4 3 2 2

2 2 4 1 4 4 1 4 2 1 4 1 4 4 1 4 1 1 4 2 4 4 2 4 1 2 4 2 4 4 2 4 4

2 4 2 1 4 2 4 4 2 4 1 1 4 1 4 4 1 4 1 2 4 1 4 4 1 4 2 2 2

2 4 1 6 4 2 2 4 1 4 6 2 4 4 2 4 1 6 4 1 2 4 1 4 6 1 4 4 1 4 2 6 4 1 1 4 2 4 1 4 4

1 4 3 4 2 1 4 2 4 2 4 4 4 4 2 4 2 4 1 2 4 2 4 1 4 4 1 4 2 4 1 1 4 6 2 4 1

4 4 1 6 4 1 4 2 1 4 6 1 4 2 4 4 2 6 4 1 4 2 2 4 6 1 4 2 2

Теперь перейдем к практической компоновке импровизационных фраз, построенных на пентатонике, в различных гармонических условиях.

В традиционных многосоставных аккордовых схемах пентатоника используется точно так же, как и другие звукоряды. Выделим наиболее типичные последовательности и рассмотрим их применительно к пентатонике.

Движение аккордов по квартам находит

свое естественное воплощение, например, в эллиптических соединениях. Ниже приведены мелодические модели, скомпонованные из звуков пентатоники и накладываемые на цепочку разрешающихся друг в друга доминантсептаккордов. Подобные фрагменты целесообразно запоминать с точной аппликацией, так как из них может быть впоследствии вычленен любой отрезок квинтового круга:

1 C⁷ F⁷ B^{b7} E^{b7} A^{b7} D^{b7}

F^{#7} B⁷ E⁷ A⁷ D⁷ G⁷ C^{maj7}

2 C⁷ F⁷ B^{b7} E^{b7} A^{b7} D^{b7}

G^{b7} B⁷ E⁷ A⁷ D⁷ G⁷ C^{maj7}

3 C⁷ F⁷ B^{b7}

E^{b7} A^{b7} D^{b7}

G^{b7} B⁷ E⁷

A⁷ D⁷ G⁷ C^{maj7}

4 C⁷ F⁷ B^{b7} E^{b7} A^{b7} D^{b7}

5

Chords: $G\flat^7$, B^7 , E^7 , A^7 , D^7 , G^7 , $Cmaj^7$

6

Chords: C^7 , F^7 , $B\flat^7$, $E\flat^7$, $A\flat^7$, $D\flat^7$

7

Chords: $F\sharp^7$, B^7 , E^7 , A^7 , D^7 , G^7 , $Cmaj^7$

8

Chords: C^7 , F^7 , $B\flat^7$, $E\flat^7$, $A\flat^7$, $D\flat^7$

9

Chords: $F\sharp^7$, B^7 , E^7 , A^7 , D^7 , G^7 , $Cmaj^7$

10

Chords: C^7 , F^7 , $B\flat^7$, $E\flat^7$, $A\flat^7$, $D\flat^7$

11

Chords: $F\sharp^7$, B^7 , E^7 , A^7 , D^7 , G^7 , $Cmaj^7$

12

Chords: C^7 , F^7 , $B\flat^7$

Eb⁷ Ab⁷ Db⁷
 ③ ④ ⑤
 Gb⁷ B⁷ E⁷
 ④ ③ ② ②
 A⁷ D⁷ G⁷ Cmaj⁷
 -4 ②

Как вы заметили, были продемонстрированы примеры эллипсисов двух типов: когда аккорды делятся по целому такту и когда сменяются по два раза в такте. В музыкальной

практике могут иметь место оба случая. Для образца приводим фрагменты пьес Д. Джордена «Jordu» («Джорду») и Дж. Керна «Yesterdays» («Вчера»):

164

G⁷ C⁷ F⁷ Bb⁷ Eb⁷ Ab⁷ Dbmaj⁷
 a) 1 4 4 2 1 4 4 2 1 4 4 2 1 4 4 2 1 4 4 2 1 4 4 2 4 2 1 4
 F⁷ Bb⁷ Eb⁷ Ab⁷ Db⁷ Gb⁷ Cbmaj⁷
 ⑤ ④ ⑤ ④ ③ ②
 б) A⁷ D⁷ G⁷ C⁷
 F⁷ Bb⁷ Em¹¹ A^{7#5}

Пентатоника и ее специфичная интервалика в мелодических секвенциях — неотъемлемая часть современного музыкального языка.

Ниже представлен ряд секвенционных моделей, освоение которых значительно обогатит интонационный фонд импровизатора:

165

1

2

3

4

⑥ ⑤ ④ ③ ②

5

⑥ ⑥ ④ ③

⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

6

⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

7

① ② ③ ④ ⑤

8

② ③ ② ① ③ ② ④ ⑤

9

⑥ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ③ ② ③ ② ①

10

① ② ④ ③ ② ①

11

12

Мелодические секвенции с полутоновым шагом целесообразно играть, передвигаясь вверх или вниз по грифу, вне какой-либо определенной позиции. Секвенции же с целотоновым, малотерцовым и тритоновым шагами лучше всего исполнять в стабилизированной игровой зоне. Возможно, на первых порах воспроизведение квартовых пассажей, столь частых в пентатонике, покажется музыканту несколько неудобным, особенно тогда, когда две кварты следуют одна за другой. Причиной тому служит, в частности, привычная слуховая инерция мажорно-минорной системы,

и в процессе занятий она постепенно должна быть преодолена.

Кадансовые обороты — неременный атрибут джазовых тем. Компонировать их в пентатонике «на ходу» невероятно сложно. Поэтому несколько разнообразных кадансовых формул советуем выучить и отработать заранее, чтобы потом с достаточной легкостью пользоваться ими во время игры. Приводим кадансовые обороты на гармоническую схему I—bIIIx—bVIx—bIX—I в четырех игровых зонах:

1

Сmaj⁷ Eb⁷ Ab⁷ Db⁷ Сmaj⁷

2

⑥

3

② ③ ④

4

② ② ③

5

③ ⑤ ④ ④ ③ ③ ④

6

④ ② ①

7

②

8

② ③

9

④ ②

10

③

1 C maj⁷ Eb⁷ Ab⁷ Db⁷ C maj⁹

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Detailed description: This image shows ten staves of musical notation, numbered 1 through 10. Each staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and is accompanied by a guitar chord diagram above it. The chords are: 1. C maj⁷, Eb⁷, Ab⁷, Db⁷, C maj⁹; 2. Eb⁷, Ab⁷, Db⁷, C maj⁹; 3. Ab⁷, Db⁷, C maj⁹; 4. Db⁷, C maj⁹; 5. C maj⁹; 6. Eb⁷, Ab⁷, Db⁷, C maj⁹; 7. Ab⁷, Db⁷, C maj⁹; 8. Db⁷, C maj⁹; 9. C maj⁹; 10. Eb⁷, Ab⁷, Db⁷, C maj⁹. Each staff also includes numerous fingering numbers (1-4) and slurs indicating specific playing techniques.

Fmaj⁷ Ab⁷ Db⁷ Gb⁷ Fmaj⁹

10 numbered staves of guitar notation, each containing complex melodic lines with various chords and fingerings. The chords are labeled as Fmaj⁷, Ab⁷, Db⁷, Gb⁷, and Fmaj⁹. The notation includes treble clefs, key signatures (two flats), and various musical symbols such as accidentals and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Some staves have circled numbers (1-5) below them.

1 C maj⁷ Eb⁷ Ab⁷ Db⁷ C maj⁹

2

3

4

5

6

7

8

9



Большую помощь при их освоении может оказать аккомпаниатор, проигрывающий соответствующие гармонии сначала в медленном, затем в среднем и, наконец, в быстром темпах.

Все четыре аппликатурные формы одинаково ценны в импровизационной практике. Встречаются, конечно, другие аппликатурные варианты, но и представленных выше вполне достаточно для реализации исполнительских намерений. Кадансы эти можно комбинировать, соединяя двухтактовые отрезки. Кроме того, их часто komponуют с иноладовым материалом, но на начальном этапе лучше ограничиться одной пентатоникой.

Используя выученные кадансовые формулы и другие мелодические модели этого раздела, составьте несколько собственных корусов. Наиболее удачные из них запишите.

В так называемом модальном джазе определенную сложность для импровизатора представляет поддержание неослабевающего интереса у слушателя. Если в традиционных джазовых стилях динамика развития осуществлялась во многом за счет смены аккордов, то при полимодальности это происходит за счет смены гамм. Суть импровизирования в таких условиях заключается в постоянном балансировании между тональным и атональным звучанием.

Одной из наиболее типичных для модального джаза тем является «Maiden Voyage» («Первое плавание») Х. Хенкока:

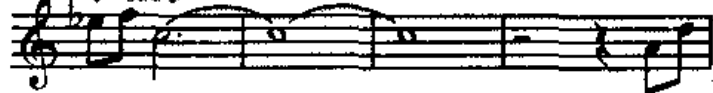
Х. Хенкок. Первое плавание

170
♩ = 132

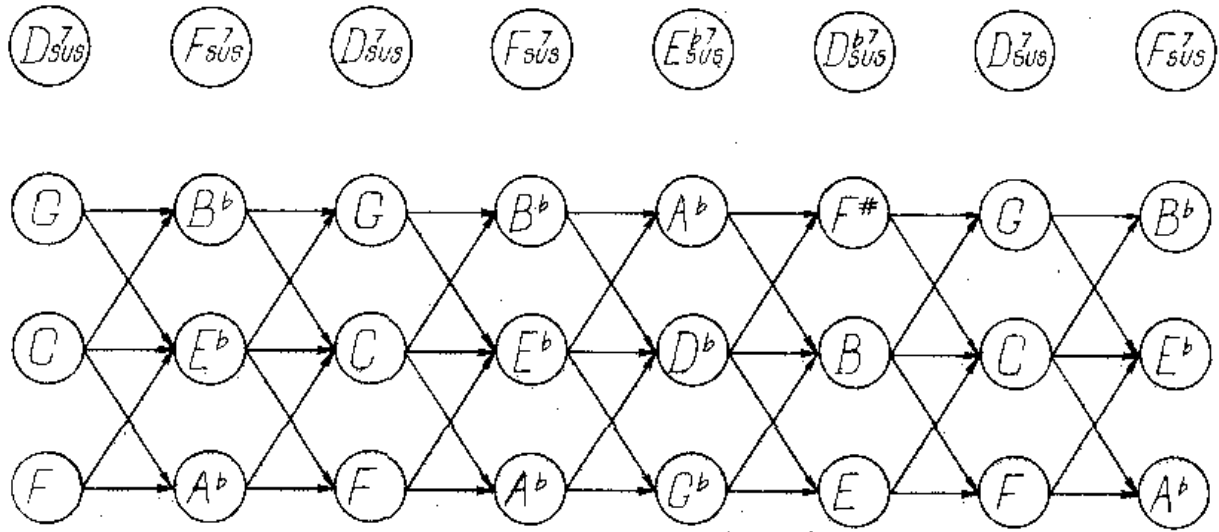
Ⓐ D⁷ sus 4



F⁷ sus 4



Как видим, часть А построена на сопоставлении двух аккордов D⁷ sus 4 и F⁷ sus 4. Чтобы найти соответствующие данным созвучиям пентатонические звукоряды, обратимся к изложенной выше схеме для аккордов доминантовой группы. Она показывает, что это должны быть гаммы, располагающиеся на \flat VII и IV ступенях основного вида, т. е. для аккорда D⁷ sus 4, например, — разновидности пентатоники от до и соль. Кроме того, если рассмотреть D⁷ sus 4 как частичное проявление Dm¹¹, дополнительно получим звукоряд на \flat III (от фа). Идя аналогичным путем можно заметить, что для аккорда F⁷ sus 4 интонационно близкими будут модификации пентатоники от ля-бемоль, ми-бемоль и си-бемоль. Комбинируя определенные таким образом гаммы, мы способны регулировать степень консонантности звучания мелодической линии по отношению к аккордам. Для большей наглядности составим следующую схему (стрелками изображены возможные варианты перехода от одной гаммы к другой):



Во всякой импровизации яркость художественного эффекта зависит от органичности соединения созвучий. Ниже приведены несколько

вариантов перехода от одного аккорда к другому:

172 D⁷sus (до пентатоника)

F⁷sus (си-бемоль пентатоника)

a)

F⁷sus (си-бемоль пентатоника)

D⁷sus (до пентатоника)

b)

E^b7sus (ре-бемоль пентатоника)

Db⁷sus (соль бемоль пентатоника)

в)

Db⁷sus (ми пентатоника)

D⁷sus (соль пентатоника)

г)

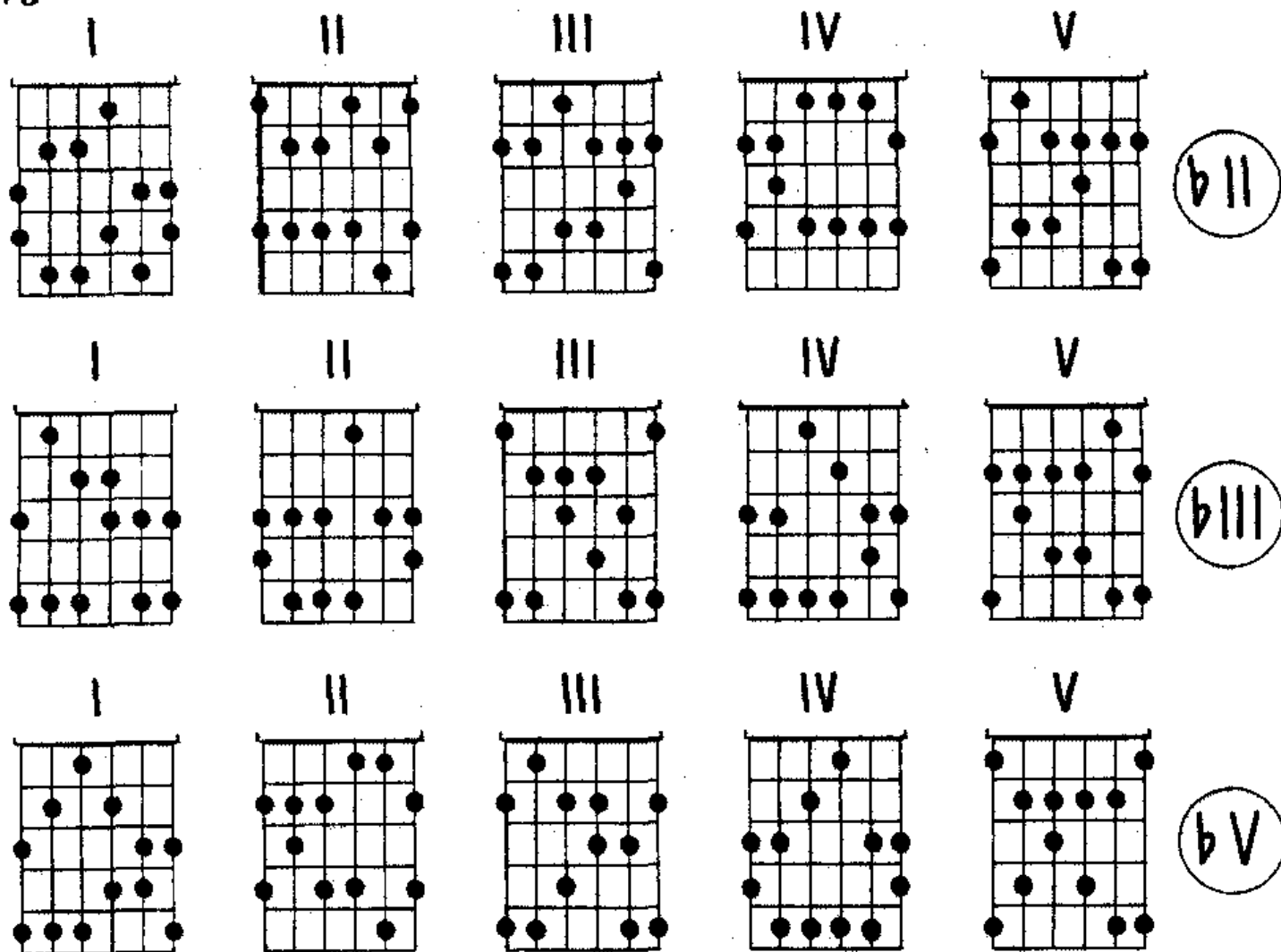
Примером композиции, построенной на одном аккорде, может служить уже упомянутая ранее «Freedom Jazz Dance» («Свободный джазовый танец») Б. Харриса. При ее исполнении для создания привлекательной импровизации музыкант должен использовать максимальное количество родственных гамм. В подобных ситуациях результативными оказываются своеобразное нанизывание пентатонических звукорядов, хроматические секвенции с удалением от основного аккорда и приближением к нему, а также расщепление исходного созвучия на серию близких. Например, Bb^{13b9} может быть представлен следую-

щей малотерцовой цепочкой: $E^{13b9} - G^{13b9} - Bb^{13b9} - Db^{13b9}$. Тем самым в несколько раз увеличится сектор употребляемых родственных гамм. Однако при этом гитарист должен непременно соблюдать условие ансамблевой согласованности звучания.

В джазовой практике, кроме диатонической пентатоники, применяются также звукоряды с альтерированными ступенями. Они звучат весьма изысканно и экзотично.

В принципе, в пентатонике может быть альтерирована любая ступень, но мы рассмотрим лишь гаммы с пониженными V, III и II. В виде гитарных сеток они выглядят так:

73



Итак, аппликатурные модели альтерированных форм пентатоники исходят из пяти диатонических ладовых вариантов. Общей особенностью всех является то, что на каждой струне расположены по два звука. Неудобство воспроизведения некоторых интервалов на пяти ладах в процессе занятий скоро про-

ходит. Следует только помнить, что в данном случае необходимо производить не растяжку пальцев, а, скорее, перемещение кисти, напоминающее прыжок с одного пальца на другой.

Поскольку, как уже не раз говорилось, использование собственно гамм в музыкальном

отношении малоинтересно, в джазовой импровизации отдается предпочтение всевозможным фигурам на их основе. Ниже приве-

дены образцы мелодических фигур из звуков альтерированной пентатоники с пониженной V ступенью в четырех игровых зонах:

174

$G^{13}\sharp^{11}$ ($Dm^{\circ}(maj^7)$)

The image displays four melodic patterns, labeled 1 through 4, for the chord $G^{13}\sharp^{11}$ ($Dm^{\circ}(maj^7)$). Each pattern is presented on a grand staff (treble and bass clefs). The notes are accompanied by fingerings (numbers 1-4) and some notes are circled to highlight specific intervals or techniques. Pattern 1 starts with a circled 6th degree. Pattern 2 starts with a circled 5th degree. Pattern 3 starts with a circled 5th degree. Pattern 4 starts with a circled 5th degree. The patterns consist of eighth and quarter notes, often with slurs and ties, demonstrating various melodic lines derived from the altered pentatonic scale.

175

D¹³♯¹¹ (A m⁹ (maj⁷))

1

2

3

4

2 2 3 1 2 3 2 4 1 2 2 1 4 1 2 2 4 2 1 4 2 4 1 2 1

176

C¹³#¹¹ (Gm⁹(maj⁷))

2 3 2 4 3 2 4 1 2 4 1 4 4 1 4 1 1 4 1 4 4 1 4 2

1 4 2 4 4 2 4 2 2 4 2 2 4 2 2 4 2 4 4 2 4 1

2 4 1 4 4 1 4 1 1 4 1 4 4 1 4 2 1 4 2 3 4 2 3 2 2

2 3 4 1 3 2 1 4 2 4 4 1 4 2 1 4 1 4 4 2 4 1 2 4 1 4 4 2 4 2 4 2 2 3

2 2 4 2 4 4 1 4 2 1 4 2 4 4 1 4 1 2 4 1 4 4 2 4 1 2 3 1 4 3 2 2

3 4 4 2 4 1 2 2 1 4 2 4 4 4 4 2 4 1 3 1 2 4 1 4

3 3 3 1 4 2 1 2 3 4 1 3 4 4 3 1 4 2 2

2 4 2 3 2 2 4 1 3 2 4 3 1 4 2 4 1 2 4 1 4 1 4 4 1 4 1 4 1 3

4 2 4 1 4 . 4 2 #4 1 4 2 1 #4 2 4 2 4 4 2 b3 2 #4 2 2 4

177

Bb¹³ (Fm⁷ (maj⁷))

1

2

3

4

Разновидностям альтерированной пентатоники наиболее созвучны аккорды доминантовой группы. Рассмотрите помещенную ниже таблицу соотношения аккордов и родственных гамм:

II	C ¹³ #11	bV
bVI	C7 #5 #9	bV
I	C13 b9	bII
bIII	C7 #9	bII
bV	C7 b5 b9 #9	bII
VI	C13 b9 #11	bII

Для уменьшенных созвучий совершенно незаменимой является пентатоника с пониженной II ступенью. Взаимоотношения аккордов и гамм при этом таковы:

II	Co7	bII
IV	Co7	bII
bVI	Co7	bII
VII	Co7	bII

На первый взгляд все приведенные таблицы и схемы представляются довольно запутанными, но эта сложность — кажущаяся. Попрактикуйтесь на инструменте, и вы сами в этом убедитесь.

6 НЕСКОЛЬКО ПРАКТИЧЕСКИХ СОВЕТОВ

Знакомясь с предлагаемым изданием следует учитывать, что для музыкантов, только начинающих свой путь в джазе, желательно поэтапное изучение импровизационных приемов. Для подвинутых же гитаристов, уже имеющих определенный опыт игры, такая хронологическая последовательность вовсе не обязательна.

Изложение теоретических принципов джазовой импровизации на шестиструнной гитаре в ряде случаев сопровождалось необходимыми, на наш взгляд, исполнительскими рекомендациями. В данном параграфе мы позволим себе их дополнить и развить.

Начнем со чтения нот, которое на гитаре имеет свои особенности. Они связаны прежде

всего с тем, что подавляющее большинство нот может браться на грифе в нескольких местах и на разных струнах. Поэтому проблематично не собственно проигрывание какой-либо фразы, а точное определение ее исходной точки (следовательно и позиции левой руки). Кроме того, важно безошибочно представить себе палец, с которого должен начинаться пассаж, поскольку один и тот же звук, например, *до* первой октавы (3 струна) будет извлекаться в *До*-мажорном пассаже вторым, в *Ми-бемоль*-мажорным — третьим, а в *Фа*-мажорном — первым пальцами.

Перед тем как начать играть, нужно внимательно проанализировать нотный текст глазами. Первое, на что необходимо обратить внимание — это ладотональность произведения, или тонические звуки в фактурных боксах (в современном, модальном джазе установить тональность бывает невозможно). Затем, мысленно перенесшись на гриф, полезно воскресить в памяти основные аппликатурные позиции данной тональности и бегло «проиграть» их (это можно проделать и пальцами).

Следующий этап — выявление крайних, верхних и нижних, звуков нотного текста. Определив их расположение на грифе и «поместив» в соответствующую аппликатуру, нужно, двигаясь в воображении последовательно от каждого из данных звуков в обратную сторону, установить то место, где будет начинаться воспроизведение музыкальной фразы. Для облегчения своей задачи при последующем исполнении сочинения, обозначьте в нотах струну и палец.

Теперь необходимо наметить сколько боксов и в каких позициях вы используете при игре. Если мелодическая линия не изобилует подъемами и спадами, то лучше всего обойтись одним боксом. При исполнении восходящих пассажей широкого звукового диапазона следует иметь в виду, что взлет будет выглядеть естественным только тогда, когда аппликатурно он подготовлен заранее.

Решающее значение в чтении нот с листа имеет свободное сольфеджирование. Механическое воспроизведение звуков без внутреннего пропевания их — заведомо бесперспективный путь. Овладение сольфеджированием необходимо также для выработки техники импровизации или так называемого активного сольфеджирования, описанного нами в начале настоящего пособия.

Активное сольфеджирование немислимо без включения внутреннего слуха, и одним из эффективных способов его развития в домаш-

них условиях является работа с магнитофоном. В повседневной практике каждый джазовый музыкант пользуется магнитофоном для различных целей: прослушивания музыки, анализа импровизаций, записи собственных соло и т. п.

Весьма полезная форма работы — запись в нотной тетради импровизаций под «диктовку» магнитофона. Она, в частности, способствует формированию индивидуального исполнительского стиля, и большинство выдающихся джазовых музыкантов сознательно обращались к ней с этой целью.

Первоначально подобное транскрибирование кажется очень трудным делом, но постепенно, при систематических занятиях, оно дается все легче и легче. Нотируйте ежедневно хотя бы по несколько тактов, и скоро это войдет в привычку. «Переснимка» сочинения по слуху, являясь хорошим видом его тренировки, в то же время позволяет глубоко проникнуть во внутреннюю структуру композиции, подробно рассмотреть каждую деталь мелодико-гармонических построений.

Записывать лучше всего в утренние часы,

когда уши еще не устали от звуковых впечатлений дня. Слишком сложные фрагменты можно откладывать на какой-то период, оставив требуемое количество пустых тактов.

Выученные импровизации следует обязательно проигрывать с сопровождением, и магнитофон в этом случае также может оказать вам необходимую услугу. Вначале зафиксируйте в тетради гармоническую схему произведения, а затем сочините на ее основе несколько квадратов, используя так называемый аккомпанемент с шагающим басом⁵, записанный на магнитную ленту.

В заключение хочется напомнить, что для накопления слухового опыта и развития кругозора джазовый музыкант не должен замыкаться в рамках исполнительства на одном инструменте. Ему необходимо слушать других инструменталистов, играющих в разных музыкальных стилях, постоянно обогащать персональный интонационный словарь и т. д. Желая расширить свои знания по затронутым в данном пособии проблемам предлагаем обратиться к списку рекомендуемой литературы, помещенному в конце издания.

⁵ См.: Манилов В. А., Молотков В. А. Техника джазового аккомпанеента на шестиструнной гитаре. С. 97.

ХРЕСТОМАТИЯ

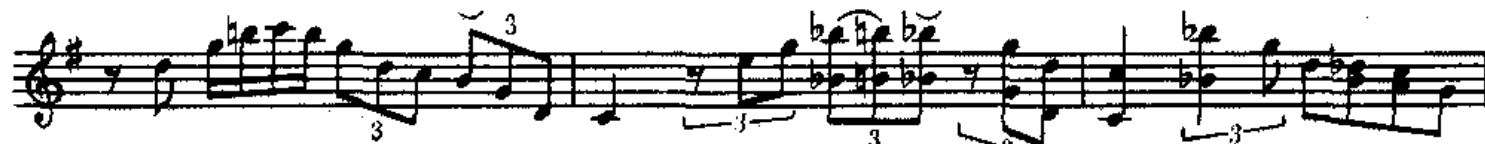
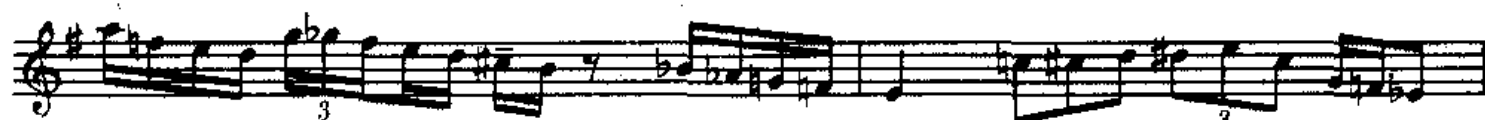
БЛЮЗ
BLUES

Дж. Паст

Tempo rubato



Slow



This page of musical notation consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, such as triplets (marked with '3') and sixteenth notes. There are also dynamic markings, including accents (^) and slurs. The music is written in treble clef and appears to be a technical exercise or a solo for guitar.



BASS SOLO





ОТТЕНКИ МОРЯ

В. Молотков

Animato

Am⁹ 8 Am⁹ Am⁹ Am⁹ Am⁹

Am⁹ Am⁹ Am⁹ Bm⁷ Bbm⁷ Eb⁷

Gmaj⁷ Gmaj⁷ Eb^{7(b9)} Abm⁷ Db^{7(b9)} Gbmaj⁷ F^{7(b9)} Bb^{7(b9)} Ebm⁷

F^{7(b9)} Bbm⁷ Bbm⁷ Eb^{7(b9)} Abmaj⁷ G^{7(b9)} C^{7(b9)} Fm⁷ G^{7(b9)} Cm⁷

Am⁹ Am⁹ Am⁹ Am⁹ Am⁹

Am⁹ Gmaj⁷ Amaj⁷ Amaj⁷

Em^{7/A} Em^{7/A} Amaj⁷ Amaj⁷ Em^{7/A} Em^{7/A}

Em^{7/A} F#maj⁷ F#maj⁷ A¹³ A¹³

D maj⁷ D maj⁷ Em⁷/A Em⁷/A Em⁷/A Bbm⁷ Eb⁹

② ③ ④ ⑤ ⑥ ③

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. It features a triplet of eighth notes, a circled '2' below a pair of eighth notes, and a circled '1 4' above a pair of eighth notes.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. It features two triplet markings above groups of eighth notes.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. It features a circled '2' below a pair of eighth notes, a circled '6' below a pair of eighth notes, a circled '5' below a pair of eighth notes, and a circled '1-1' above a pair of eighth notes.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. It features a circled '1 4' above a pair of eighth notes and a circled '2' below a pair of eighth notes.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. It features a circled '1' below a pair of eighth notes.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. It features two triplet markings above groups of eighth notes.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. It features a circled '2' below a pair of eighth notes, a circled '1' above a pair of eighth notes, and a circled '1-1' above a pair of eighth notes.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. It features a circled '2' below a pair of eighth notes.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. It features several accents (>) above individual notes.

Musical staff 10: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. It features a circled '1-1' above a pair of eighth notes, a circled '3-3' above a pair of eighth notes, and a circled '1-1' above a pair of eighth notes.

1 4

3 3

3 3

1

2

Am^o Eb^o Am^o Am^o Am^o Am^o Am^o Am^o

Am^o Am^o Gmaj^o Bb¹³ Ebmaj^o Ab^{7#o} G^{7#o}

СТЕЛЛА В СВЕТЕ ЗВЕЗД
STELLA BY STARLIGHT

В. Янг, В. Молотков

$\text{♩} = 108$

1

3

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). The staff contains a series of chords and melodic lines, primarily consisting of eighth and sixteenth notes.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats. Includes a circled '2' above a measure, a circled '3' above a triplet, and a circled '6' below a measure. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats. Includes circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, and 6. The staff features complex rhythmic patterns and accidentals, including a double flat (bb) and a flat (b).

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two flats. The staff concludes with the word "Fine" written at the end of the line.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two flats. Includes a circled '3' above a measure. The staff contains a sequence of notes with various rhythmic values and accidentals.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes with various rhythmic values and accidentals.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes with various rhythmic values and accidentals.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes with various rhythmic values and accidentals.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (1, 2, 3, 4). A circled number 5 is located below the staff. A circled number 4 is enclosed in a box above the staff. A circled number 3 is located below the staff. A circled number 4 is located above the final note of the staff.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes with various accidentals and fingerings. A circled number 2 is located below the staff. A circled number 1 is located below the staff.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes with various accidentals and fingerings. A circled number 2 is located below the staff. A circled number 4 is located below the staff. A circled number 3 is located below the staff. A circled number 2 is located below the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes with various accidentals and fingerings. A circled number 2 is located below the staff. A circled number 2 is located below the staff.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes with various accidentals and fingerings. A circled number 2 is located below the staff. A circled number 3 is located below the staff. A circled number 1 is enclosed in a box above the staff.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes with various accidentals and fingerings. A circled number 1 is located below the staff. A circled number 2 is located below the staff. A circled number 3 is located below the staff.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes with various accidentals and fingerings. A circled number 2 is located below the staff. A circled number 2 is located below the staff. A circled number 2 is located below the staff.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of notes with various accidentals and fingerings. A circled number 3 is located below the staff. A circled number 4 is located below the staff. A circled number 6 is enclosed in a box above the staff. A circled number 4 is located below the staff. A circled number 3 is located below the staff.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings. Fingerings are indicated by circled numbers: 2, 1, 2, 2, 4, 4.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings. Fingerings are indicated by circled numbers: 3, 3, 4.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings. Fingerings are indicated by circled numbers: 2, 3, 2, 4, 5, 2.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings. A circled number '7' is placed above the first measure. Fingerings are indicated by circled numbers: 2, 3, 2, 4, 5, 2.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings. Fingerings are indicated by circled numbers: 2, 3, 2, 4, 5, 2.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings. Fingerings are indicated by circled numbers: 3, 2, 1, 4, 4, 2, 3, 1.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings. A circled number '8' is placed above the first measure. Fingerings are indicated by circled numbers: 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings. Fingerings are indicated by circled numbers: 4, 3, 3, 3.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings. Fingerings are indicated by circled numbers: 2, 3, 3, 2, 3, 1, 2, 1, 4, 3, 2, 3, 1, 2, 1, 4.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats. Fingerings: 3 2 3 1 b2 3 2 3 1 2 #4 #2 1 2 1 4 - 4 1 3 1 1 4-4 1 3 2 1-1. Circled numbers: 3, 4, 4.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats. Boxed number 9. Fingerings: 4 1 3 1 2 4 4 1 2 4. Circled numbers: 2, 2.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats. Fingerings: 3-3 1-1 3 1 4 b2 b4. Circled numbers: 3, 2, 2, 3, 4.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two flats. Fingerings: 1 3 1 3 b2 4. Circled numbers: 2, 2, 3, 4.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two flats. Fingerings: 3-3 1 2 1-1 3 4. Circled number: 2.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two flats. Boxed number 10. Fingerings: 1 3 1-1 3 1 1 3 1-1 3 1-1 3 1-1 3 1-1 3-. Circled numbers: 2, 2, 3.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two flats. Fingerings: b3 1 b2 b4 1 b4 b2 1. Circled numbers: 3, 2.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two flats. Fingerings: 1 b2 1 b4 3 2 1 1 3 1 3. Circled numbers: 2, 3, 5, 4, 3, 2.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of two flats. Fingerings: b4 b2 2 1 4 b2 b2. Circled numbers: 4, 2.

НЕБО В АПРЕЛЕ

В. Молотков

$\text{♩} = 126$

Cmaj⁷ Am⁷ Abmaj⁷ B¹³ Emaj⁹

Fm⁹ B¹³ Emaj⁹ Gmaj⁹ Bbmaj⁹ Abm⁷ Db⁹

1 Cmaj⁷ Am⁷ F#⁹ B^{7b9} Emaj⁹ Bb⁹ Eb^{7b9} Abmaj⁷ Fm⁷

Em¹¹ Gm¹¹ Gbmaj⁷ Fmaj⁷

Gm¹¹ B⁹ E^{7b9} Amaj⁹ Fmaj⁷ Gm⁷

1 F#⁹ B^{7b9} Emaj⁷ Dm⁷ G^{13b9} 2 Am⁹ D⁹ Abm⁷ Db⁹

2 Cmaj⁷ Am⁷ F#⁹ B^{7b9} Emaj⁹ Bb⁹ Eb^{7b9}

Abmaj⁷ Fm⁷ Em¹¹ Gm¹¹

Gbmaj⁷ Fmaj⁷ Gm¹¹ B^o E^{7b9}

Amaj⁹ Fmaj⁷ Gm⁷ F#^o B^{7b9}

Emaj⁷ Dm⁷ G^{13b9} Cmaj⁷ Am⁷

F#^o B^{7b9} Emaj⁹ B^o Eb^{7b9} Abmaj⁷ Fm⁷

Em¹¹ Gm¹¹ Gbmaj⁷

Fmaj⁷ Gm¹¹ B^o E^{7b9} Amaj⁹

Fmaj⁷ Gm⁷ Am⁹ D⁹

Abm⁹ Db⁹ Cmaj⁷ Am⁷ F#^o B^{7b9} Emaj⁹

Bb^o Eb^{7b9} Abmaj⁷Fm⁷ Em¹¹ Gm¹¹

Gbmaj⁷ Fmaj⁷ Gm¹¹ B^o E^{7b9}

Amaj⁹ Fmaj⁷ Gm⁷ F#^o B^{7b9}

Emaj⁹ Dm⁷ G^{1b9} Cmaj⁷ Am⁷ F#^o B^{7b9}

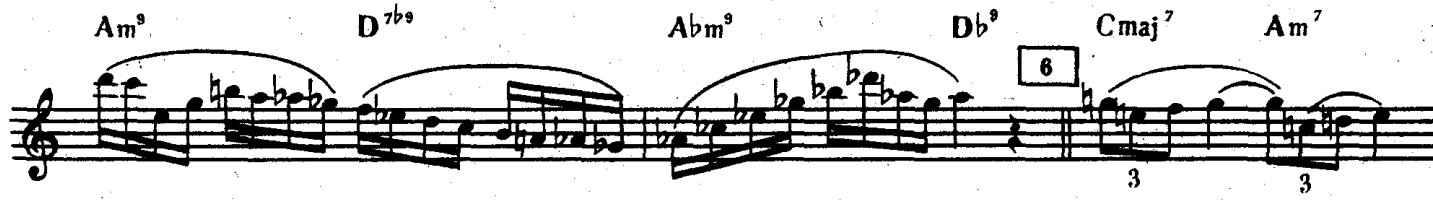
Emaj⁹ Bb^o Eb^{7b9} Abmaj⁷Fm⁷

Em¹¹ Gm¹¹ Gbmaj⁷

Fmaj⁷ Gm¹¹ B^o E^{7b9}

Amaj⁹ Fmaj⁷ Gm⁷

Am⁹ D^{7b9} Abm⁹ Db⁹ Cmaj⁷ Am⁷



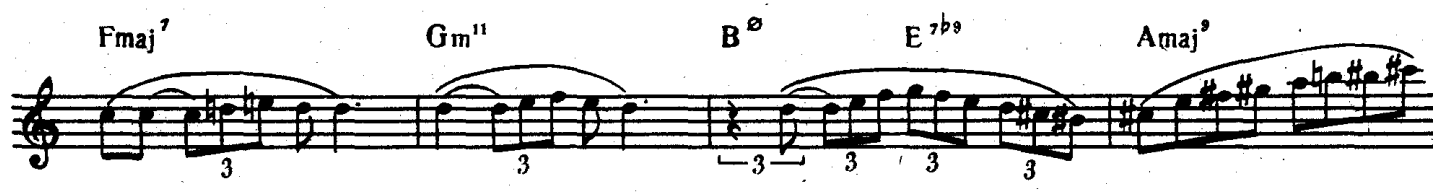
F#^o B^{7b9} Emaj⁹ Bb^o Eb^{7b9} Abmaj⁷ Fm⁷



Em¹¹ Gm¹¹ Gbmaj⁷



Fmaj⁷ Gm¹¹ B^o E^{7b9} Amaj⁹



Fmaj⁷ Gm⁷ F#^o B^{7b9} Emaj⁷ Dm⁷ G^{13b9}



7 Cmaj⁷ Am⁷ F#^o B^{7b9} Emaj⁹



Bb^o Eb^{7b9} Abmaj⁷ Fm⁷ Em¹¹



Gm¹¹ Gbmaj⁷ Fmaj⁷ Gm¹¹



B^ø E^{7b9} Amaj⁹ Fmaj⁷ Gm⁷ F#^ø B^{7b9}

Abm⁹ Db⁹ Cmaj⁷ Am⁷ F#^ø B^{7b9}

8

Emaj⁹ Bb^ø Eb^{7b9} Abmaj⁷ Fm⁷ Em¹¹

Gm¹¹ Gbmaj⁷ Fmaj⁷ Gm¹¹

B^ø E^{7b9} Amaj⁹ Fmaj⁷ Gm⁷

F#^ø B^{7b9} Emaj⁷ Dm⁷ G^{13b9} Cmaj⁷ Am⁷

9

F#^ø B^{7b9} Emaj⁹ Bb^ø Eb^{7b9}

Abmaj⁷ Fm⁷ Em¹¹ Gm¹¹

Gbmaj⁷ Fmaj⁷ Gm¹¹

B⁹ E^{7b9} Amaj⁹ Fmaj⁷ Gm⁷

Am⁹ D⁹ Abm⁹ Db⁹ Cmaj⁷ E⁹ Cmaj⁷

ГИГАНТСКИЕ ШАГИ
GIANT STEPS

Дж. Колтрейн, В. Молотков

$\text{♩} = 132$

1 2

1 2 3

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. A circled number '2' is located below the first measure.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. A circled number '2' is located below the final measure. A '4-4' marking is present above the staff.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. A '4-4' marking is present above the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps. A boxed number '4' is located above the first measure. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Circled numbers '3' and '2' are located below the staff.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Circled numbers '2', '4', and '4' are located below the staff. A '3' marking is present above the staff.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Circled numbers '3' and '2' are located below the staff. A '4' marking is present above the staff.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two sharps. A boxed number '5' is located above the first measure. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Circled numbers '2' and '4' are located below the staff.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Circled numbers '2', '4', '5', and '2' are located below the staff. A '3' marking is present above the staff.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Circled numbers '2' and '3' are located below the staff.

Musical staff 10: Treble clef, key signature of two sharps. A boxed number '6' is located above the first measure. The staff contains a sequence of chords and melodic lines. Circled numbers '3', '4', and '2' are located below the staff.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat). The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Circled numbers 1, 2, and 3 are placed below the staff at the beginning of the first, second, and third measures respectively.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Circled numbers 2, 3, and 2 are placed below the staff at the beginning of the first, second, and third measures respectively.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Circled numbers 2, 2, 3, 3, 2, 4, and 2 are placed below the staff at the beginning of the first, second, third, fourth, fifth, sixth, and seventh measures respectively.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. A box containing the number 7 is placed above the first measure. Circled numbers 2, 3, 5, 4, and 3 are placed below the staff at the beginning of the first, second, third, fourth, and fifth measures respectively.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Circled numbers 4, 2, 3, and 2 are placed below the staff at the beginning of the first, second, third, and fourth measures respectively.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Circled numbers 4, 3, 1, and 2 are placed below the staff at the beginning of the first, second, third, and fourth measures respectively.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Circled numbers 2, 2, and 4 are placed below the staff at the beginning of the first, second, and third measures respectively.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. A box containing the number 8 is placed above the first measure. Circled numbers 4, 2, and 2 are placed below the staff at the beginning of the first, second, and third measures respectively.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of one flat. The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Circled numbers 2, 3, and 3 are placed below the staff at the beginning of the first, second, and third measures respectively.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of notes with various fingerings indicated by numbers 1-4. A circled number '2' is placed below the first measure, and another circled '2' is below the fifth measure. A circled number '4' is placed below the eighth measure.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes with fingerings. A circled number '2' is below the first measure, another '2' below the third, and a '3' below the fourth. A circled number '2' is below the eighth measure. A circled number '9' is placed above the fourth measure.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes with fingerings. A circled number '3' is below the first measure, and another '2' is below the fifth measure.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes with fingerings. A circled number '2' is below the third measure, and another '2' is below the fifth measure.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes with fingerings. A circled number '4' is below the first measure, and another '3' is below the eighth measure.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes with fingerings. A circled number '10' is placed above the fourth measure.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes with fingerings.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes with fingerings.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes with fingerings.

Musical staff 10: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes with fingerings. A circled number '3' is placed below the eighth measure.

ТЫ — ВСЕ ДЛЯ МЕНЯ
YOU'RE EVERYTHING

Ч. Кориа, В. Молотков

$\text{♩} = 116$

The musical score is written on a single treble clef staff in the key of A major (two sharps). It consists of seven lines of music. The first line is an introduction with a tempo marking of quarter note = 116. The second line begins with a first ending bracket labeled '1'. The third line contains a melodic phrase. The fourth line contains a melodic phrase with a second ending bracket labeled '2'. The fifth line continues the melodic line. The sixth line continues the melodic line. The seventh line concludes the piece with a final chord. Chords are indicated by letters and superscripts above the staff, and some notes are circled.

Chords: A, E⁹, A, E⁹, A^{maj}⁷, D^b¹³, G^{maj}⁹, F[#]^{7b9}, E^m⁹, G^{maj}^{7b5}, A^b¹³, G^m⁹, F^{#m}⁹, F^m⁹, B^b¹³, E⁹, A^{maj}⁹, D^{maj}⁹, D^m⁹, A^{maj}⁷, D^b⁹, G^{maj}⁷, F[#]^{7b9}, B^m⁹, E^b^{maj}⁷, A^{maj}^{7b5}, A^b¹³, G¹³, F[#]¹³, F⁹, E⁹, A, E⁹, A, F^{maj}^{7b5}

Emaj⁹ Ebmaj⁹ Abm⁹ A¹³

Abm⁷ G¹³(#5) C⁹ F⁹ Em⁹

Am⁹ A¹³ D⁹ Dm⁹ 4 Amaj⁷

Db⁹ Gmaj⁷ F#^{7b9} Bm⁹ Eb⁹

Amaj^{7#5} Ab¹³ G¹³ F#¹³ F^{9b5} E⁹

A E⁹ A E⁹ 5 Amaj⁹

Db^{13b9} Gmaj^{7b5} F#^{7b9} Em⁹

Gmaj^{7b5} Ab¹³ Gm⁹ F#m⁹

Fm⁹ Bb¹³ E⁹ Amaj⁹
 Dmaj⁹ Dm⁹ Amaj⁹ Db^{13b9} Gmaj^{7b9}
 F#⁷ Bm⁹ Ebmaj⁹ Amaj^{7#9} Ab¹³
 G¹³ F#¹³ F#^{b9} E¹³
 Amaj⁷ E⁹ A E⁹ Amaj⁹
 Db^{13b9} Gmaj⁷ F#^{7b9} Em⁹ Gmaj^{7b9}
 Ab¹³ Gm⁹ F#m⁹ Fm⁹
 Bb¹³ E⁹ Amaj⁹ Dmaj⁹
 Dm⁹ Amaj⁹ Db^{13b9} Gmaj⁷
 F#⁷ Bm⁹ Emaj⁹ Amaj^{7#9}

Ab¹³ G¹³ F#¹³ F^{9#5}

E¹³ A E⁹ A Fmaj^{7#5}

9 Emaj⁹ Ebmaj⁹ Abm⁹ A¹³

Abm⁷ G^{13#5} C^{9#5} F⁹ Em⁹

Am⁹ A¹³ D^{9/6} Dm⁹ 10 Amaj⁷ Db⁹

Gmaj⁷ F#^{7b9} Bm⁹ Eb^{9/6} Amaj^{7#5}

Ab¹³ G¹³ F#¹³ F^{9#5} E⁹

A E⁹ A E⁹

11 Amaj⁷ Gmaj⁷ Amaj⁷ Gmaj⁷ Amaj⁷ Gmaj⁷ Amaj⁷ Gmaj⁷

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бриль И. М.* Практический курс джазовой импровизации. М., 1979.
2. *Косовский В. Н., Хаттала А. С.* Руководство по игре на плектргитаре (электрогитаре). М., 1971.
3. *Маккинон Л.* Игра наизусть. Л., 1967.
4. *Манилов В. А., Молотков В. А.* Техника джазового аккомпанемента на шестиструнной гитаре. К., 1988.
5. *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. М., 1958.
6. *Рети Р.* Тональность в современной музыке. Л., 1968.
7. *Сапонов М.* Искусство импровизации. М., 1982.
8. *Симоненко В. С.* Лексикон джаза. К., 1981.
9. *Симоненко В. С.* Мелодии джаза. К., 1984.
10. *Стравинский И.* публицист и собеседник. М., 1988.
11. *Стравинский И. Ф.* Статьи и материалы. М., 1973.
12. *Чугунов Ю. Н.* Гармония в джазе. М., 1980.
13. *Baker Mieskey.* Complete Course In Jazz Guitar. N. Y., 1964. V. I, II, III.
14. *Coker Jerry.* Improvising Jazz. N. Y., 1969.
15. *Colin Charles.* Chord Guitar Progressions. N. Y., 1967. V. 1, 2.
16. *Diorio Joe.* Guitar Solos. Single Line Improvisations. N. Y. S. a.
17. *Diorio Joe.* Fusion — Diorio. N. Y. S. a.
18. *Fowler William L.* Guitar Patterns For Improvisation. Chicago, 1971.
19. *Green Ted.* Single Note Soloing. N. Y., 1978. V. 1, 2.
20. *Lee Ronney.* Jazz Guitar Method. Jazz Chords And Their Application. N. Y., 1965. V. 1, 2.
21. *Maas Kurt.* 1000 Rhythmus Patterns mit Jazz-Phrasierung. München, 1983.
22. *Mehegan J.* Jazzimprovisation. N. Y., 1962. V. I, II, III, IV.
23. *Mock Don.* Hot Licks — Mock. N. Y. S. a.
24. *Pass Joe.* Chords Solo. N. Y., 1970.
25. *Pass Joe.* Guitar Chords. N. Y., 1971. R. I.
26. *Pass Joe.* Guitar Method. N. Y., 1977.
27. *Pass Joe.* Guitar Style. N. Y., 1970.
28. *Ricker Ramon.* Pentatonic Seales For Jazz Improvisations. Lebanon, 1975.
29. *Roberts Howard.* The Guitar Book. Hollywood, North California, 1971.
30. *Russell George.* The Lydian Chromatic Concept Of Tonal Organization. N. Y., 1959.

Содержание

	От автора	3
Глава первая	Основные принципы джазовой гитарной техники	5
	1. Роль сольфеджирования в освоении техники джазовой импровизации	5
	2. Графический анализ грифа	5
	3. Мажорные и минорные аппликатурные модели	7
	4. Предварительное слышание	11
	5. Упражнения в интервалах	12
	6. Некоторые особенности аппликатуры	13
	7. Координация рук	16
	8. Хроматические последовательности интервалов	18
Глава вторая	Основные закономерности музыкального языка джазовой импровизации	19
	1. Особенности мелодического обыгрывания целевых звуков	22
	2. Неполные пентахорды	26
	3. Мелодическое обыгрывание аккордов доминантовой группы	29
	4. Обыгрывание моделей квинтового круга («гармонические качели»)	32
	5. Обыгрывание четырехтактовых гармонических последовательностей. Кадансы	37
	6. Секвенционное развитие мелодии	39
	7. Варьирование отдельных мотивов тем	41
	8. Импровизация по гармонической схеме	43
	9. Характерные ритмические модели, используемые в импровизации	47
Глава третья	Импровизационные формы традиционного джаза	48
	1. Разновидности блюзов и построение импровизационного соло	48
	2. Архаичный блюз	49
	3. Современный блюз	50
	4. Песенная форма	53
	5. Подготовка импровизации	57
Глава четвертая	Особенности импровизации в современном джазе	61
	1. Современная джазовая гармония	61
	2. Полиаккорды	65
	3. Полиmodalность	76
	4. Игровые зоны и их аппликатурные варианты	82
	5. Пентатоника в джазовой импровизации	100
	6. Несколько практических советов	123
Хрестоматия		125
	Дж. Пасс. Блюз	125
	В. Молотков. Оттенки моря	129
	В. Янг, В. Молотков. Стелла в свете звезд	132
	В. Молотков. Небо в апреле	137
	Дж. Колтрейн, В. Молотков. Гигантские шаги	142
	Ч. Кория, В. Молотков. Ты — все для меня	146
	Список рекомендуемой литературы	150