

Игорь БРИЛЬ

ПРАКТИЧЕСКИЙ
КУРС
ДЖАЗОВОЙ
ИМПРОВИЗАЦИИ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Учебное пособие
Редакция Ю. Н. ХОЛОПОВА

Третье издание

МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
1985

Б 5206010200—354 КБ—25—19—85
083(02)—85

© Издательство «Советский композитор», 1979 г.
© Издательство «Советский композитор», 1982 г.
с исправлениями

ПРЕДИСЛОВИЕ

Трудно переоценить начинание тех советских музыкантов, которые начали работать над созданием учебно-методических пособий по джазовой и эстрадной музыке. Ценность и необходимость этих трудов бесспорна. Только поставив дело образования в этой области на подлинно профессиональные рельсы, можно бороться за хороший вкус, за высокое качество советских эстрадных и джазовых оркестров и ансамблей.

Одной из таких работ является предлагаемое пособие Игоря Бриля «Практический курс джазовой импровизации».

Игорь Михайлович Бриль — один из известных советских джазовых пианистов. Лауреат отечественных и зарубежных джазовых фестивалей, руководитель ряда созданных им джазовых ансамблей, он углубленно занимается искусством джазовой импровизации. Будучи музыкантом, получившим хорошее академическое образование (окончил Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных по классу профессора Т. Гутмана), И. Бриль сочетает серьезную пианистическую подготовку с не менее серьезным отношением к джазовому исполнительству.

Накопленный им собственный большой опыт в этом направлении, а также внимательное изучение опыта лучших мастеров, работающих в области «джазового фортепиано», привело музыканта к педагогике.

Казалось бы, педагогика и такая спонтанная, вроде бы не поддающаяся никакому учету, область музицирования, как искусство импровизации. Какая здесь связь? Разумеется, далеко не каждый музыкант способен стать подлинным импровизатором. Но это не значит, что у этого искусства нет и своих законов. Они есть, и это доказывает работа Игоря Бриля. Другое дело, что только при определенных условиях — здесь и природные исполнительские данные, и композиторское чутье, и умение раскрывать в себе неожиданные резервы — музыкант может в полной мере постичь это трудное искусство.

Тем же, кому не суждено стать большими мастерами импровизации, для более глубокого постижения сути джазовой музыки очень важно изучить ее законы, так как без этого сколько-нибудь серьезная работа в этой области невозможна.

Искусство импровизации было характерно для музыки ряда эпох и стилей, и ему было суждено возродиться в XX веке в джазовой музыке.

В работе И. Бриля почти не встречается термин «генерал-бас», однако весь методический процесс, предлагаемый автором, строится на этом принципе — цифровая основа для импровизации ставится во главу угла.

Работа состоит из трех разделов.

В первом разделе большое внимание уделяется изучению гармонии в практическом ее применении. Автор стремится к тому, чтобы учащиеся не только смогли хорошо знать гармонию, но и почувствовать ее, как бы пропустить через свое творческое «я», то есть свободно оперировать гармоническими комплексами, без чего искусство подлинной джазовой импровизации немислимо.

Значительное внимание автором уделено развитию мелодических и ритмических навыков во втором разделе «Мелодия и ритм». Проникновение в ритмический климат джазовой музыки, обучение свободному оперированию непростым по интонационному складу мелодическим языком джаза является весьма важным для учащихся, постигающих законы импровизации.

«Хрестоматия» (третий раздел) дает представление о различных стилях фортепианной джазовой музыки и некоторых особенностях техники игры в каждом, что, безусловно, расширяет кругозор учащихся, обостряет у них чувство стиля.

«Практический курс джазовой импровизации» — первый отечественный опыт обобщения трудного и редкого искусства джазовой импровизации, и, думается, эта работа будет иметь самый высокий спрос у советских музыкантов, желающих глубоко изучить технологию современной джазовой музыки.

Ю. Саульский

ОТ АВТОРА

Музыкант, склонный к джазовой импровизации, долгое время находился в затруднительном положении, так как знания в этой области не были систематизированы в каком-либо отечественном методическом пособии.

Цель данного издания — в подборе материала и его систематизации для приобретения учащимися необходимых навыков в эстрадно-джазовой музыке.

В качестве нотных примеров автор пособия использовал отрывки из зарубежной джазовой литературы, а также пьесы собственного сочинения (либо фрагменты из них). Нотные примеры без указания автора написаны мною специально для данного пособия.

Одним из источников при составлении «Практического курса» послужили тетради Д. Мехигана, преподавателя Джульядской музыкальной школы, и собственный опыт, накопленный в процессе преподавания и практической деятельности.

Пособие предназначено для музыкальных училищ, но может быть использовано и музыкантами-практиками, работающими в эстрадных жанрах.

Подобное пособие может быть далеко от идеала, поэтому все деловые и объективные критические замечания в его адрес будут охотно приняты.

В заключение я считаю своим долгом выразить благодарность за ряд ценных советов М. А. Андреевой и Д. А. Блюму.

ГАРМОНИЯ

Общие сведения

Каждый музыкант должен знать, как обозначается тот или иной аккорд. Для этих целей используются буквы, цифры и знаки.

Заглавные буквы или римские цифры означают основной тон, на котором строится аккорд.

Большая буква *M* — большой мажорный 7-аккорд*. Можно встретить и другое обозначение этого аккорда, а именно *maj.⁷* (англ. *major* — большой). Это означает, что аккорд содержит большую септиму и мажорное трезвучие.

Маленькая буква *m* — минорный 7-аккорд; *m* рядом с большой буквой — минорное трезвучие, *m⁷* рядом с большой буквой — минорное трезвучие с добавлением малой септимы, то есть минорный 7-аккорд:

1. C dur

C maj⁷ Em⁷ Em
 (IM) III^m III

Знак + перед арабской цифрой означает повышение звука аккорда на $\frac{1}{2}$ тона, знак — понижение на $\frac{1}{2}$ тона:

2. C dur

Dm⁻⁵ Dm⁺⁷
 II^m-5 II^m+7

Знак # перед римской цифрой или после заглавной буквы означает повышение всего аккорда на $\frac{1}{2}$ тона, знак \flat — понижение на $\frac{1}{2}$ тона:

3. C dur

Dm⁷ D^bm⁷ D[#]m⁷
 II^m \flat II^m #II^m

* Здесь и далее цифрой 7 и словом «аккорд» обозначается септаккорд.

Арабские цифры обозначают изменение или прибавление к основному аккорду интервала (пример 4).

Измененные звуки аккорда можно писать сверху справа от заглавной буквы или римской цифры. Прибавленные интервалы пишутся снизу справа (Cm_7^{-5} , $IIIm^{-5}$, Fm_9 , IVm_9).

Цифра 9 означает прибавленную большую ноту к основному тону аккорда, при этом септима всегда присутствует.

Цифры 6 и 9 говорят об аккорде с большой нотой и большой секстой (вместо септима *) (пример 4). (Большая секста прибавляется как к мажорному, так и к минорному трезвучию.)

Маленький кружок \circ — 7-аккорд уменьшенный. Иногда можно встретить сокращенное обозначение *dim.* (англ. *diminished* — уменьшенный).

Знак + рядом с большой буквой или римской цифрой означает увеличенный 7-аккорд (пример 4). Можно встретить сокращенное обозначение *aug.* (англ. *augmented* — увеличенный).

4. **C dur**

C maj₆ C maj₆⁶ E_o C⁺
 I M₆ I M₆⁶ III_o I⁺

Примечание. В английских обозначениях звука *си* вместо *H* употребляется *B*. Поэтому *си* ♭ обозначается *B♭*.

В этом пособии используется метод цифрованного баса. Переход в дальнейшем к буквенным и цифровым обозначениям не представляет практически никакого труда.

УРОК 1 Пять видов 7-аккордов

- Приводим краткие обозначения 7-аккордов, принятые в джазовой музыке:
- M** — большой мажорный 7-аккорд;
 - m** — малый минорный 7-аккорд;
 - x** — малый мажорный 7-аккорд (доминантовый);
 - o** — уменьшенный 7-аккорд;
 - ♯** — малый 7-аккорд.

На ступенях мажорной гаммы можно построить серию 7-аккордов.

5. **C dur**

I II III IV V VI VII
 IM II_m III_m IV_M V_x VI_m VII_♯

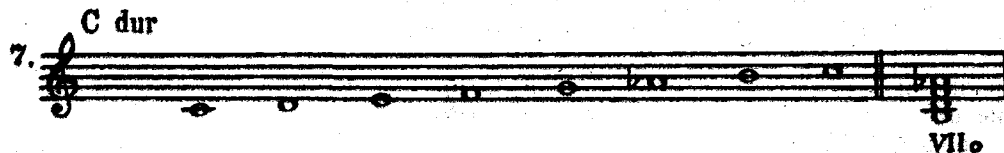
Как видно из примера 6, все аккорды, в зависимости от их характера, интервального состава разделяются на пять видов:

6. **C dur** Cmaj₇ Fmaj₇ Dm₇ Em₇ Am₇ G₇ B_♭ B_o

I_M IV_M II_m III_m VI_m V_x VII_♯ VII_o

* В случае употребления сексты в малом мажорном нонаккорде септима сохраняется.

на I и IV ступенях — большой мажорный 7-аккорд;
 на II, III, VI ступенях — малый минорный 7-аккорд;
 на V ступени — малый мажорный 7-аккорд;
 на VII ступени — малый вводный 7-аккорд и в гармоническом мажоре — уменьшенный вводный 7-аккорд —



Задание

Для того, чтобы добиться быстрого нахождения 7-аккордов на фортепиано при правильном их исполнении в любом темпе, необходимо играть следующие последовательности в 12 мажорных тональностях, четырехдольном и трехдольном метрах (примеры 8, 9).

1. IM - IVM
2. II^m - III^m - VI^m
3. V^x - VII^φ - VII^o - IM
4. II^m - V^x - IM
5. IM - VI^m - II^m - V^x - IM
6. IM - IVM - III^m - II^m - IM - IVM - VII^φ - VII^o - IM

Некоторые образцы:

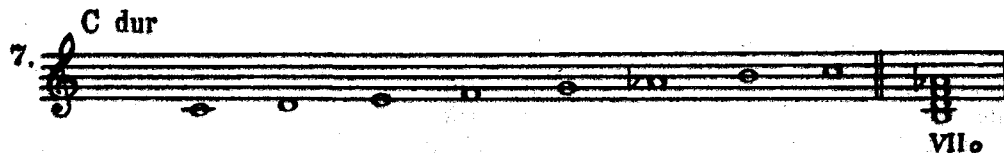
8.

9.

Примечание. Играть поочередно обеими руками.левой рукой в диапазоне:



на I и IV ступенях — большой мажорный 7-аккорд;
 на II, III, VI ступенях — малый минорный 7-аккорд;
 на V ступени — малый мажорный 7-аккорд;
 на VII ступени — малый вводный 7-аккорд и в гармоническом мажоре — уменьшенный вводный 7-аккорд —



Задание

Для того, чтобы добиться быстрого нахождения 7-аккордов на фортепиано при правильном их исполнении в любом темпе, необходимо играть следующие последовательности в 12 мажорных тональностях, четырехдольном и трехдольном метрах (примеры 8, 9).

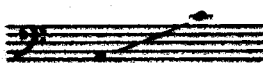
1. I M - IV M
2. II m - III m - VI m
3. V x - VII φ - VII o - I M
4. II m - V x - I M
5. I M - VI m - II m - V x - I M
6. I M - IV M - III m - II m - I M - IV M - VII φ - VII o - I M

Некоторые образцы:

8.

9.

Примечание. Играть поочередно обеими руками.левой рукой в диапазоне:



Токката

И. БРИЛЬ

Allegro

Ф-П.

mf

simile

f

p

rit.

mf

IM IIIIm IVM IIIm IIIm IIIm IM VIm IVM IIIm IIIm VIIø IIIIm IM IM VIm

IIIm IIIm IIIIm IIIm IVM VIm IM IIIm IVM IVM IIIm IIIm IM IIIIm VIm IM

VIIø IVM IIIm IIIm IM IIIIm VIm IM IIIm IIIm IVM IIIm IM IIIm IIIm IVM VIIo

IM IVM VIm IVM IIIIm IIIm VIm Vx Vx bIIIM IM9

УРОК 2

Альтерация звуков 7-аккордов

При альтерации того или иного звука аккорда практически можно построить ряд новых аккордов. Это особенно важно, так как джазовая гармония, в основном, хроматическая:

F dur

10.

IM Ix Im Iø Io

IIIIm IIIx IIIIm IIIø IIIo

Наиболее часто альтерируется квинта аккорда. В малом минорном 7-аккорде (*m*) квинта понижается на $\frac{1}{2}$ тона (пример 11, а). В малом мажорном 7-аккорде (*x*) квинта может быть повышена либо понижена. В *Vx* можно встретить расщепленную квинту (пример 11, б). При этом между крайними звуками возникает целотонная гамма, которая часто используется при обыгрывании альтерированного *x*-аккорда (пример 11, в).

11.

Помимо квинты в малом минорном 7-аккорде ($II m^{-5}$) может альтерироваться септима аккорда (+7), которая часто употребляется в качестве проходящего звука:

12.

При альтерации всего аккорда необходимо поставить перед римской цифрой знак # или b:

13.

Задание

Играть поочередно обеими руками в 12 тональностях гармонические последовательности (см. диапазон для партии левой руки).

- *)
1. $\frac{4}{4}$ | $I^{\prime\prime}M - IV^{\prime\prime}x$ | $VI^{\prime\prime}x - II^{\prime\prime}x$ | $V^{\prime\prime}x - I^{\prime\prime}x$ | $III^{\prime\prime}x - VI^{\prime\prime}m$ ||
 2. $\frac{4}{4}$ | $I^{\prime}x - V^{\prime}m - V^{\prime}o$ | $IV^{\prime}M - IV^{\prime}m^{+7} - IV^{\prime}m$ | $III^{\prime}m - II^{\prime}x - V^{\prime}x$ | $I^{\prime\prime\prime}M$ ||
 3. $\frac{4}{4}$ | $II^{\prime\prime}m^{-5} - VI^{\prime\prime}x$ | $II^{\prime\prime}x - VM^{\prime\prime}$ ||
 4. $\frac{4}{4}$ | $V^{\prime}m - I^{\prime}x$ | $IV^{\prime}m - III^{\prime}x$ | $VI^{\prime\prime\prime}M$ ||
 5. $\frac{3}{4}$ | $II^{\prime}m - V^{\prime}x - bV^{\prime}x$ | $IV^{\prime\prime}M$ ||
 6. $\frac{3}{4}$ | $I^{\prime}M - III^{\prime}m - bIII^{\prime}m$ | $II^{\prime}m - bVI^{\prime}x - V^{\prime}x$ | $I^{\prime\prime\prime}M$ ||
 7. $\frac{4}{4}$ | $II^{\prime\prime}m^{-5} - V^{\prime\prime}x^{+5}$ | $I^{\prime\prime\prime}M$ ||
 8. $\frac{4}{4}$ | $I^{\prime\prime}M - IV^{\prime\prime}m^{-5}$ | $II^{\prime\prime}m^{-5} - V^{\prime\prime}x^{-5/+5}$ | $I^{\prime\prime\prime}M$ ||
 9. $\frac{4}{4}$ | $I^{\prime\prime}M - IV^{\prime\prime}x$ | $III^{\prime\prime}x - VI^{\prime\prime}x$ | $II^{\prime\prime}x - V^{\prime\prime}x_{\rightarrow}$ | $I^{\prime\prime\prime}M$ ||

* Штрихи над аккордами обозначают количество долей на каждый аккорд.

10. $\frac{4}{4}$ | $\overset{\prime\prime}{I}x - \overset{\prime\prime}{IV}m | \overset{\prime\prime}{III}M - \overset{\prime\prime}{VI}M | \overset{\prime\prime}{VII}x - \overset{\prime\prime}{III}M | \overset{\prime\prime\prime}{II}M \parallel$
 11. $\frac{3}{4}$ | $\overset{\prime}{II}\phi - \overset{\prime}{V}x - \overset{\prime}{II}x | \overset{\prime\prime\prime}{VM} \parallel$
 12. $\frac{3}{4}$ | $\overset{\prime\prime}{Vm} - \overset{\prime}{Ix} | \overset{\prime\prime}{IV}m - \overset{\prime}{III}x | \overset{\prime\prime\prime}{VIM} \parallel$
 13. $\frac{4}{4}$ | $\overset{\prime\prime}{IM} - \overset{\prime\prime}{III}m - \flat \overset{\prime\prime}{III}m | \overset{\prime\prime}{II}m - \flat \overset{\prime\prime}{II}m - \overset{\prime\prime}{IM} \parallel$
 14. $\frac{4}{4}$ | $\flat \overset{\prime\prime}{III}x - \flat \overset{\prime\prime}{III}\phi | \sharp \overset{\prime\prime}{II}o - \flat \overset{\prime\prime}{III}M | \sharp \overset{\prime\prime}{II}m - \sharp \overset{\prime\prime}{IV}o | \flat \overset{\prime\prime\prime}{Vm} \parallel$

УРОК 3 Нонаккорд

Наряду с 7-аккордами в эстрадно-джазовой музыке наиболее часто употребляется 7-аккорд с добавленной большой нотой — нонаккорд. Практически большую ноту можно добавлять к любому 7-аккорду.

C dur

14. $IM_9 \quad II m_9 \quad V_9 \quad VII \phi_9 \quad VII o_9$

15. $IM \quad II m_9 \quad V_9 \quad VII \phi_9 \quad VII o_9$

Примечание. При употреблении ноты в малом мажорном 7-аккорде для упрощения записи знак x не обязателен, так как нонаккорд, как уже говорилось выше, включает в себя малую септиму. Например, V_9 , I_9 в сущности: малый мажорный (доминантовый) 7-аккорд с добавленной нотой; малый мажорный аккорд, построенный на I ступени с добавленной нотой.

Задание

Играть в 12 тональностях последовательности:

1. $\frac{4}{4}$ | $IM_9 - IV M_9 \parallel$
2. $\frac{4}{4}$ | $II m_9 - III m_9 | VI m_9 \parallel$
3. $\frac{3}{4}$ | $V_9 - VII \phi_9 | I M_9 \parallel$
4. $\frac{4}{4}$ | $II m_9 - V_9 | I M_9 \parallel$
5. $\frac{4}{4}$ | $IM_9 \quad VI m_9 | II m_9 - V_9 | IM_9 \parallel$
6. $\frac{4}{4}$ | $IM_9 - III m_9 - \flat III m_9 | II m_9 - V_9 - \flat II_9 | IM_9 \parallel$
7. $\frac{4}{4}$ | $I_9 - \flat VII_9 - VI_9 - \flat III_9 | II_9 - \flat VI_9 - V_9 - \flat II_9 | IM_9 \parallel$

Вальс

И. БРИЛЬ

Moderato
C dur

F dur

IIIm₉ V₉ IM₉ IIIm₉ V₉ IM₉ IIIm₉ V₉

IM₉ VII₉ III₉ VI₉ VI₉

C dur

IIIm₉ F dur IIIm₉ III₉ IV₉ V₉

F dur

V₉ C dur IIIm₉ IIIm₉

C dur

VII₉ III₉ II₉ V₉ IM₉ IV₉

IM₉ IV₉ VII₉ II₉ IV₉ bVI₉ IM₉

УРОК 4

Аккорды с 11 и 13

Наряду с нонаккордом часто употребляются аккорды с добавлением ундецимы (11), а для *x*-аккорда — большой терцдецимы (13), при этом 9-й, 11-й, 13-й звуки образуют в качестве надстройки над *x*-аккордом минорное трезвучие.

B^b dur

16.

Bm¹¹₉ B^bm¹¹₉ B^bV^{11/13}₉ B^bV₉ B^bV^{11/13}₉ B^bI¹¹₉

Задание

Играть на фортепиано последовательности: а) из двух аккордов по тональностям кварто-квинтового круга; б) по тональностям, расположенным на ступенях хроматической гаммы.

1. I₉ - IV₉; I¹¹₉ - IV¹¹₉; I^{11/13}₉ - IV^{11/13}₉
2. II¹¹₉ - VI¹¹₉
3. III¹¹₉ - VI_{M9}
4. VII¹¹₉ - I_{M9}; VII¹¹₉ - I_{M9}

УРОК 5

Альтерация 9, 11 и 13

В *x*-аккорде может быть понижена, либо повышена 9 (нона), повышена 11 (ундецима), понижена 13 (терцдецима). Практически $\flat 13$ не что иное, как $\sharp 5$ через октаву.
В *M*-аккорде звук 11 употребляется исключительно со знаком +.

C dur

17.

V₉ V_{x-9} V_{x+9} V₉₊₁₁ V_{9^11/-13} I_{M9+11}

Во всех остальных аккордах звуки 9 и 11 не подлежат альтерации.*
В виде таблицы это может выглядеть так:

Аккорд	Добавленные звуки	Альтерация
M	9, 11	+ 11
x	9	+ 9, - 9
x	11	+ 11
x	13	- 13
m	9, 11	—
φ	9, 11	—
o	9, 11	—

* В учебном процессе.

Задание

Играть на фортепиано последовательности: а) из двух аккордов по тональностям кварто-квинтового круга; б) по тональностям, расположенным на ступенях хроматической гаммы.

1. $VII\phi_9^{11} - IM_9^{+11}$.
2. $Vx^{+11} - IM_9$; $Vx^{-9/+11} - IM_9$; $Vx^{+9/+11} - IM_9$.
3. $V_9^{11/13} - I_9^{+11/13}$; $V_9^{+11/-13} - IM_9$.
4. $Vx^{+9/11,13} - I_9^{+11/13}$; $Vx^{-9/11,13} - Ix^{-9/+11,13}$.

Для повторения

На ступенях мажорной гаммы можно построить пять видов 7-аккордов:

на I и IV ступенях — большой мажорный 7-аккорд — *M*;

на II, III, VI ступенях — малый минорный 7-аккорд — *m*;

на V ступени — малый мажорный 7-аккорд (доминантовый) — *x*;

на VII ступени — малый вводный 7-аккорд — *o*

и в гармоническом мажоре — уменьшенный вводный 7-аккорд — *o*.

В *x*7-аккорде альтерируется звук 5; в *m*7-аккорде — 5 и 7. К числу наиболее употребительных аккордов относятся 7-аккорды с добавлением звуков 9, 11, а к *x*-аккорду — также звука 13. Наиболее типичные сочетания альтерированных звуков 9, 11, 13 в *x*-аккорде: -9, +11, 13; 9, +11, 13; +9, +11, 13. Единственный аккордовый звук, подлежащий повышающей альтерации в *M*-аккорде, — звук 11 (+11).

УРОК 6

Блюз. Гармония и форма

Блюз (англ. *blues* — грусть) является одной из важнейших форм джаза. Он берет свое начало от старинных негритянских трудовых песен. Существовала также старая песенная форма, основанная на постоянном повторении припева, состоящего из нескольких выразительных строк, которые подхватывались хором слушателей. Многие певцы блюза аккомпанировали себе на гитаре, губной гармонике, причем сопровождающий инструмент был для певца не просто аккомпанирующим инструментом, а, скорее, собеседником, который доигрывал строфу, создавая настроение тоски по утраченному счастью, одиночества.

Вот несколько отрывков:

Река Миссисипи так глубока и широка,
А моя девушка живет на том берегу.

Никто не хочет знать тебя,
Когда ты одинок.

Меня так волнует блюз,
Что я с трудом удерживаю слезы.

Блюз, блюз, блюз, как ты печален.
Да, блюз, блюз, блюз, как ты печален.

О, смерть, прошу приди ко мне
И вызволи меня из нищеты.

Нет у меня ни одного друга в этом городе:
Мой товарищ из Нового Орлеана бросил меня.

Кроме вокального блюза существует инструментальный блюз.

Большое влияние на его развитие оказал известный саксофонист Ч. Паркер. Характерной чертой разработанной им гармонической сетки являются многочисленные гармонические секвенции.

В основе блюза лежит 12-тактовый период из трех фраз по 4 такта с чередованием аккордов I, IV, V ступеней.

Существует несколько видов блюза: архаический (сельский), классический (городской) и блюз современный.

Архаический	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	I ⁶ % I ⁶ I ^x IV ^x % I ⁶ % V ^x % I ⁶ V ^x											
Классический	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	I ⁶ IV ^x I ⁶ I ^x IV ^x % I ⁶ % V ^x IV ^x I ⁶ V ^x											
Современный	1	2	3	4	5	6	7	8				
	I ^x VII [♭] III ^x VI ^m V ^m I ^x IV ^x IV ^m ♭ VII ^x III ^m ♭ III ^m ♭ VI ^x											
	9	10	11	12								
	II ^m V ^x IV ^x III ^x VI ^x II ^x V ^x											
	I ⁶ VI ^x II ^m V ^x											
	2-й вариант											

Характерной особенностью классического блюза является употребление субдоминанты (IV^x) после доминанты (см. 9-й и 10-й такты). В современном блюзе следует обратить внимание на два варианта 11-го и 12-го тактов.

Задание

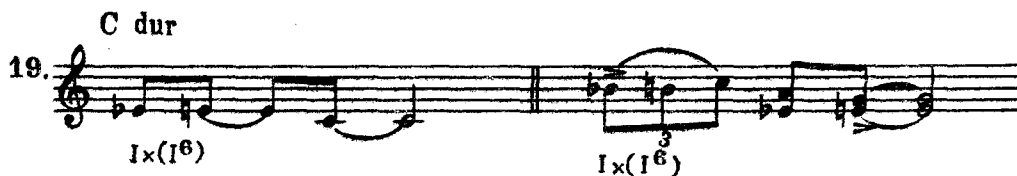
Выучить гармонические сетки блюза. Играть в 12 тональностях.

УРОК 7 Блюз. Лад

Блюзовая мелодия представляет собой больший интерес, чем взятая в отдельности гармоническая сетка. Своеобразие мелодии блюза заключается прежде всего в блюзовых нотах, которые образуют минорную пентатонику.



Блюзовые ноты — это низкие III и VII ступени лада:



Позднее джазовые музыканты добавили к блюзовым нотам низкую V ступень:



Один из способов употребления блюзовых нот заключается в скольжении их к основным ступеням гаммы (пример 21) в двойных нотах (тот же пример), либо в выдерживании одного из звуков в интервале (пример 22). Наибольший эффект скольжения наблюдается на гитаре или на любом духовом инструменте. На фортепиано можно добиться эффекта скольжения при помощи исполнения перечеркнутого форшлага (пример 22) *.

21 C dur Ix

22a C dur 22a

22b

Наиболее удобным является скольжение, при котором форшлаг начинается с черной клавиши. Принцип скольжения может быть применен для двух или нескольких тонов:

23.

Задание

Играть гармонические сетки блюза с употреблением в правой руке блюзовых нот различных сочетаний в тональностях: C, F, B \flat , E \flat , A \flat , D \flat , G, D, A.

УРОК 8 Форма aaba

Типичная форма, которая часто является основой импровизации, — *aaba*, 32-тактовая песня, где в первых восьми тактах показана основная мысль, вторые восемь тактов — повторение, в средней части появляется новая мысль, а в последнем *a* — реприза первых восьми тактов.

Вот несколько вариантов частей *a* и *b*, встречающихся в гармонизации стандартных тем:

Часть a

1. $\frac{4}{4}$ | I | II V | I | II V | I Ix | IV #IV \circ | I | II V ||
2. $\frac{4}{4}$ | I VI | II V | I VI | II V | I Ix | IV IV \flat | I VI | II V ||
3. $\frac{4}{4}$ | I | II #II \circ | III VIx | II V | Vm Ix | IV #IV \circ | I | I ||
4. $\frac{4}{4}$ | I VIx | bVIxVx | I VIx | bVIxV | Vm Ix | IV Ix | IV IV \flat | I ||
5. $\frac{4}{4}$ | I bIIIx | IIx bIIx | I bIIIx | IIx bIIx | Vm Ix | IV IV \flat | I | I ||

* Возможно также скольжение близлежащих ступеней гаммы к блюзовым нотам (см. примеры 22, 22б).

1. $\frac{4}{4}$ | III \times | % | VI \times | % | II \times | % | V \times | % ||
2. $\frac{4}{4}$ | VII m | III \times | III m | VI \times | VI \times | II \times | II m | V \times ||
3. $\frac{4}{4}$ | III \times | IV m \flat VII \times | VI \times | \flat VII m \flat III \times | II \times | \flat III m \flat VI \times | V \times | \flat VI m \flat II \times ||
4. $\frac{4}{4}$ | VII m III \times | IV m \flat VII \times | III VI \times | \flat VII m \flat III \times | VI m II \times | \flat III m \flat VI \times | II V | \flat VI m VII \times ||
5. $\frac{4}{4}$ | V m | I \times | IV | % | VI | II \times | II | V ||
6. $\frac{4}{4}$ | I \times | % | IV | % | II \times | % | V | % ||

Задание

1. Изучить и играть правой и левой рукой в 12 тональностях форму *aaba* в различных вариантах.

2. Переписать пьесу «Олео» на двух строчках (верхняя — мелодия, нижняя — гармония). Предварительно транспонировав мелодию, играть в тональностях C, F, G, A \flat .

Oleo

S. ROLLINS

24. a

I VI II V I VI II V

1. I I \times b ad lib. \flat VII \times III VI II V

2. III \times % VI \times % II \times % V \times %

a II V I

УРОК 9

Гармоническое обогащение сетки

Как правило, гармонизация традиционных тем в печатных изданиях проста, поэтому от джазового музыканта требуется решение целого ряда задач, связанных с обогащением гармонической сетки.

Рассмотрим некоторые средства.

Проходящие 7-аккорды

Между септаккордами, находящимися друг от друга на расстоянии одного тона, в качестве проходящего 7-аккорда может быть при движении вверх уменьшенный вводный 7-аккорд (o):

25. F dur

И. БРИЛЬ

IM⁶ #I_o II_m #II_o⁽¹¹⁾ IM⁶

Типичный пример употребления уменьшенного 7-аккорда в качестве проходящего можно найти в известной нам форме *aaba*:

I I_x | IV #IV_o | I ||

либо в блюзе:

I^{II} IV^{III} #IV_o | I ||

При движении вниз в качестве проходящего 7-аккорда могут быть *x*, *M*, *m*-аккорды.

I II - bII_x - I || III - bIII_M - II ||
I II - bII_M - I || VI_m - bVI_m - V_x ||

26. C dur

III_{m9} bIII_m II_{m9} bII_x^{+1#} IM

Вспомогательный 7-аккорд

Вспомогательным 7-аккордом называется аккорд, который находится на $\frac{1}{2}$ тона выше от последующего. Вспомогательным 7-аккордом может быть только *x*-аккорд; он употребляется на относительно сильной доле либо на слабой:

C dur

27.

I_x bV_x IV_x bII_x I_x

I IV I ||

C dur

28.

I bVII_x VI_x bIII_x II_m bVI_x V bII_x IM

I VI_x II_m V I ||

* Звездочкой отмечен вспомогательный аккорд.

Задание

1. Переписать тему блюза на нотную бумагу. Цифровкой обозначить вспомогательный 7-аккорд там, где помечено звездочкой.

Блюз

F dur D. MACLEAN

29.

2. Играть указанную пьесу на фортепиано:

Again

D. COCHRAN
L. NEWMAN

30.

УРОК 10

Тритоновая замена Vx-аккорда

Септаккорд V ступени может быть заменен на 7-аккорд доминантовой функции, который находится на расстоянии тритона, то есть на $\flat\Pi x$ -аккорд:

а) | I | V | I ||

б) | I | $\flat\Pi x$ | I ||

31a. F dur

IM₉ V_x⁺⁹ V_x⁻⁹ IM₉⁺¹¹

31б. F dur

IM₉ $\flat\Pi x$ ⁺¹¹ $\flat\Pi x$ ⁺¹¹ IM₉⁺¹¹

а) | I | ΠV | I ||б) | I | $\Pi \flat\Pi x$ | I ||

32a. C dur

IM₉ II m⁻⁵ V_x^{-9/+9} I

32б. C dur

IM₉ II m⁻⁵ $\flat\Pi x$ ⁺¹¹ I

Тритоновая замена может быть применена к любому x -аккорду:
 $Vx \rightarrow \flat\Pi x$; $VIx \rightarrow \flat\Pi x$; $IVx \rightarrow VIIx$ и т. д.

Рассмотрим еще некоторые возможности тритоновой замены. Вместо одного Vx -аккорда можно употребить оборот II—V:

33. C dur

IM V_9^{11} Vx^{-9} IM

IIIm Vx^{-9}

Заменяем аккорд V ступени аккордом $bIIx$ (пример 34). Аккорд $bIIx$ можно принять за доминанту к $G\flat-dur$ и воспользоваться оборотом II—V в данном случае для $G\flat-dur$. Для тональности C-dur это будут аккорды $bVIIm$ и $bIIx$. Произойдет отклонение в $G\flat-dur$ с возвращением затем в I ступень C-dur (пример 35).

вариант | I | II V | I |
| I | II $bIIx$ | I |

34. C dur

IM IIIm V IM

IIIm $bIIx$ IM

35. C dur

| I | II $bVIIm$ $bIIx$ | I ||

IM IIIm $bVIIm$ $bIIx$ IM

$Vx^{-9}/-9$

Читать примеры 34, 35 следует так: аккорд V ступени заменили на $\flat IIIx$, $\flat IIIx$ является V ступенью в $G\flat-dur$; заменим V ступень для $G\flat-dur$ оборотом II—V; вернемся в $C-dur$. Резюмируем сказанное: вместо Vx-аккорда можно употребить оборот II—V, в котором V заменяется на $\flat IIIx$ (пример 34) или на $\flat VI m$ — $\flat IIIx$ (пример 35).

Задание

1. Играть на фортепиано в 12 тональностях замену Vx-аккорда, как показано в примерах 34, 35.

2. Переписать темы на нотную бумагу. Применить по возможности проходящие, вспомогательные 7-аккорды, тритоновые замены. Играть на фортепиано:

ТЕМА 1

36. $\text{♩} = 134$ IM^6 VIx^{-9} $II m$ Vx IM^6 VIx^{-9} $II m$ H. SILVER Vx

IM^6 VIx^{-9} $II m$ Vx $III m$ $VI x$ $\flat VI m$ $VII x$

$III m$ $VI x$ $II m$ Vx 1. IM^6 $VII m$ $III x$

$VI m$ $II x$ Vx 2. IM^6

$II x^{-5}$ Vx^{-5} IM^6 $II m$ Vx IM IM

ТЕМА 2

37. IM VIx IIx CH. PARKER IIx

$II m$ Vx IM $V m$ $\flat Vx$ $IV m$

$IV m$ IM $VI x$ $II x$

$II x$ $II m$ Vx IM

$VI x$ $II x$ $II x$ $III x$

IIIx VIIm IIIx VIIm IIIx VIIm IM VIx

УРОК 11

Аранжированные аккорды

Термин «аранжированные аккорды» обычно применяется к аккордам, в которых один или несколько звуков (тонов) — прима, терция, квинта, секста, септима, нона — перенесены в иной регистр. Изучаемые здесь формы составляют основное фактурное звучание современного джазового фортепиано.

Основное расположение тонов в аранжированном аккорде при двухручном изложении следующее:

1) левая рука — прима, септима аккорда, правая рука — недостающие звуки либо импровизационная линия*;

2) левая рука — прима, терция, септима, правая рука — недостающие звуки либо импровизационная линия.

C dur

38.

IM IM9 IIIm IIIm9 Vx⁶ V9 IM9 IIIm9 V9

В примерах 39, 40 импровизационная линия в правой руке, септимы — в левой:

Ballad to the East O. PETERSON

39.

mf *stretto* *stretto*

* Мелодика в джазе обычно понимается как импровизационная линия.

D. COCHRAN
L. NEWMAN

40.

Подобное расположение тонов в аранжированном аккорде, подразумевая расположение тонов в левой руке *, применяют многие пианисты, мастера джаза. Следует заметить, что стиль джазового пианиста при внешней схожести импровизационной линии во многом зависит от архитектуры партии левой руки. (Сравните, к примеру, партию левой руки в импровизациях Х. Силвера и Б. Эванса.)

Наряду с одной только септимой и септимой, заполненной терцовым тоном аккорда, в партии левой руки употребляется децима и децима, заполненная квинтовым тоном аккорда, либо секстой, реже септимой аккорда:

C dur

41.

10 IM₉ 11 IIIm₉ V₉ IV_x V_x⁶ VII_o

Дециму часто можно встретить в левой руке пианистов, исполняющих регтаймы:

J. McSHANN

42.

Задание

Играть аранжированные аккорды в обороте II—V—I в 12 мажорных тональностях.

* Здесь и далее особое внимание следует уделять левой руке.

УРОК 12

Расположение тонов в аранжированных аккордах

При перенесении основного тона в партию контрабаса звуки аккорда располагаются следующим образом*:

В *x* и *x₉* аккордах

- а) левая рука — терция, септима, нона,
правая рука — квинта, прима;
- б) левая рука — септима, терция, секста,
правая рука — квинта, прима;
- в) левая рука — септима, нона, терция, секста,
правая рука — импровизационная линия;
- г) левая рука — терция, секста, септима, нона,
правая рука — импровизационная линия

43.

а) б) в) г)

IV₉ IV_x⁶ I₉⁶ V₉⁶

В аккордах *m*, *m₉*

- а) левая рука — септима, терция, квинта,
правая рука — прима, квинта;
- б) левая рука — терция, септима, нона,
правая рука — квинта, прима;
- в) левая рука — терция, квинта, септима, нона,
правая рука — импровизационная линия;
- г) левая рука — септима, нона, терция, квинта,
правая рука — импровизационная линия.

44.

а) б) в) г)

II_m II_m⁹ III_m⁹ VI_m⁹

Задание

1. Выучить аранжированные *m*- и *x*-аккорды в 12 тональностях.
2. Играть гармоническую сетку блюза (см. урок 6) аранжированными аккордами.

Примечание. Диапазон употребления аранжированных аккордов в левой руке (по нижнему звуку аккорда):



* Звуки располагаются при чтении аккорда снизу вверх.

УРОК 13

Расположение тонов в аранжированных аккордах
(продолжение)В аккорде M_9

- а) левая рука — терция, квинта, секста, нона,
правая рука — импровизационная линия;
- б) левая рука — секста, нона, терция, квинта,
правая рука — импровизационная линия.

45. C dur

а) б)

IM_9^6 IM_9^6

В аккорде ϕ_9

- а) левая рука — терция, квинта, септима, нона,
правая рука — импровизационная линия;
- б) левая рука — септима, нона, терция, квинта,
правая рука — импровизационная линия.

В аккорде \circ_9

- а) левая рука — терция, квинта, септима, нона,
правая рука — импровизационная линия;
- б) левая рука — септима, нона, терция, квинта,
правая рука — импровизационная линия.

46. C dur

а) б)

$VII\phi_9$ $VIIo_9$ $VII\phi_9$ $VIIo_9$

Можно заметить, что некоторые из вышеперечисленных форм аранжированных аккордов являются как бы обращением другой формы, хотя сам термин «обращение» неточен, так как в аккорде отсутствует основной тон, что делает всю структуру неполной. Более подходит слово «перестановка».

Подобные аранжированные аккорды используются в левой руке для поддержания импровизационной линии. Эти же аккорды используются в правой руке в сочетании с основным тоном в левой — как один из способов аккомпанемента. Кроме того, приведенные здесь аранжированные аккорды можно встретить в партитурах для больших оркестров, где эти аккорды исполняются группами саксофонов либо меди.

Задание

1. Выучить аранжированные M -, ϕ -, \circ - аккорды в 12 тональностях.
2. Играть аранжированные аккорды в обороте II—V—I в 12 тональностях, в гармонической сетке блюза.

Примечание. Изучать аранжированные аккорды следует так: основной тон — в левой руке, аранжированный аккорд — в правой. Изучение аккордов подобным способом дает возможность услышать всю структуру аккорда:

47.

C dur B^b dur

IV₉ IV₉⁶ III m₉ I M₉⁶

УРОК 14

Соединение аранжированных аккордов. Форма А

При соединении аккордов кварто-квинтового соотношения (II—V₉; I_x—IV_x и т. д.) следует стремиться к плавному голосоведению. Желательно общие звуки оставлять на месте, прочие — вести на минимальные интервалы.

Рассмотрим несколько форм соединения аранжированных аккордов.

Форма А (в правой руке три звука):

48.

F dur

I_x IV₉

49.

F dur

I₉ IV_x⁶

В примере 48 изображены I_x — в расположении: септима — терция — квинта на басу F; IV₉ — в расположении: терция — септима — нона на басу B^b. Следует обратить внимание на общий звук между двумя аккордами, который остается на месте. Септима I_x переходит в терцию IV₉, терция I_x плавно идет в септиму IV₉.

В примере 49 изображены I₉ — в расположении: терция — септима — нона на басу F; IV_x⁶ — в расположении: септима — терция — секста на басу B^b. Общий звук в данном случае g. Терция I₉ переходит в септиму IV_x⁶, септима I₉ плавно идет в терцию IV_x⁶.

Задание

1. Изучить и играть на фортепиано последовательность аккордов I_x—IV_x в 12 тональностях, как показано в примерах 48, 49.

2. Играть гармоническую сетку блюза (урок 6):

а) основной тон аккорда — в левой руке, аранжированные аккорды — в правой;

б) аранжированные аккорды — в левой руке без основного тона в тональностях: C, F, B^b, E^b, A^b, D, G.

УРОК 15

Соединение аранжированных аккордов. Форма В

В аккорде правой руки может быть четыре звука. Отсюда еще две формы — *B* и *C*, различающиеся расположением аккордов. Форма *B*:

50. 

В примере 50 изображены аккорды: $II m_9$ в расположении терция-квинта-септима-нона на басу *D*; V_9^{13} в расположении септима-нона-терция-секста* на басу *G*; IM_9^6 в расположении терция-квинта-секста-нона на басу *C*.

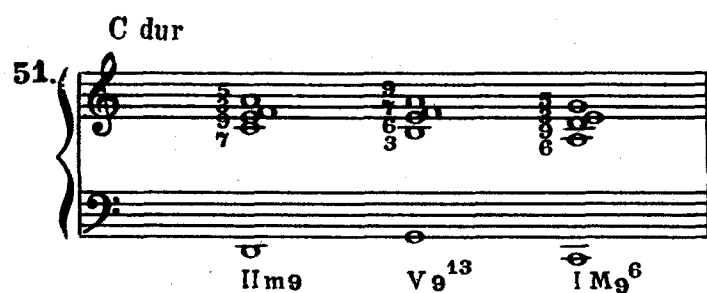
Проследим движение голосов при переходе от $II m_9$ к V_9^{13} и к IM_9^6 аккордам. Аккорды $II m_9$ и V_9^{13} имеют три общих звука — *f*, *a*, *e*. У аккордов V_9^{13} и IM_9^6 общие звуки не остаются на месте. Септима $II m_9$ переходит в терцию V_9^{13} , септима V_9^{13} — в терцию IM_9^6 , то есть септима, соответственно обычным нормам голосоведения, разрешается вниз.

Задание

1. Играть на фортепиано гармонический оборот $II-V-I$ в 12 тональностях, как показано в примере 50.
2. Играть аранжированные аккорды формы *B* левой рукой, без основного тона в басу в 12 тональностях.
3. Играть гармоническую сетку блюза (см. урок 6) аранжированными аккордами форм *A* и *B*:
 - а) с основным тоном в левой руке;
 - б) без основного тона.

УРОК 16

Соединение аранжированных аккордов. Форма С

51. 

В примере 51 изображены: $II m_9$ в расположении септима-нона-терция-квинта на басу *D*; V_9^{13} в расположении терция-секста-септима-нона на басу *G*; IM_9^6 в расположении секста-нона-терция-квинта на басу *C*. Септима перемещается вниз.

Форма *C* — трансформация формы *B*, поэтому и здесь соединение аккордов $II m_9$ и V_9^{13} гармоническое (три общих звука *e*, *f*, *a* остаются на месте).

Играя аккорды формы *B* (пример 50), можно обнаружить, что при движении последовательности $II-V-I$ по тональностям вверх от *F* до *A♭* и в *A*, *B♭*, *B* возникает неприятное для слуха звучание (либо слишком высокая, либо слишком низкая тесситура).

* Звук 13 может быть понят и как секста.

Аналогично в форме *C*: в тональностях от *C* до *E♭* аранжированные аккорды расположены слишком высоко, а в тональностях *E* и *F* — слишком низко. Эту закономерность необходимо учитывать при использовании аккордов в формах *B* и *C*. Аккорды формы *B* (II—V—I) можно употреблять в тональностях от *C* до *F*, аккорды формы *C* (II—V—I) — от *F♯* до *B*.*

Возможны и еще некоторые формы соединения аранжированных аккордов.

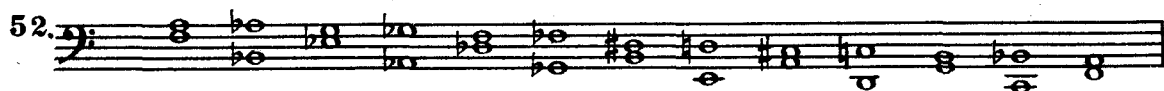
Задание

1. Играть гармонический оборот II—V—I аранжированными аккордами формы *C* в 12 тональностях (см. пример 51).
2. В тех же тональностях играть аранжированные аккорды формы *C* без основного тона в басу.
3. Играть гармоническую сетку блюза аранжированными аккордами формы *A*, *B*, *C*:
 - а) с основным тоном в левой руке;
 - б) без основного тона.

УРОК 17

Чередование интервалов терции и септими

В быстрых темпах в левой руке используется принцип чередования интервалов — терции и септими:



Интервал терции в левой руке соответствует малому мажорному или большому мажорному септаккорду правой, а септима — малому минорному или малому мажорному септаккордам:

53. **F dur** B. POWEL

I × IV × III VI ×

II V I I ×

54. **B^b dur** B. POWEL

III VI × II V

* В учебном процессе используются 12 тональностей в каждом случае.

I m IV x VII m III x VI

Задание

Играть в 12 тональностях последовательности в левой руке, чередуя терцию и септиму:

II - V - I; III - VI - II - V - I; III^{m5} - VI^x - II^{m5} - V - I;
 VII^m - III^x - VI - II^x - V - I;
 I - IV - VII^m - III - VI - II - V - I;
 #IV^φ - VII^x - III^{m5} - VI^x - II^{m5} - V - I.

УРОКИ 18 — 19 Открытая позиция

В практике игры на фортепиано существует такая аранжировка 7-аккордов, которая носит название «открытая позиция». Аккорд открытой позиции дается в широком расположении (с пропусками) и может быть в мелодическом положении септимы или терции:

C dur

55.

I M II m III m IV M V x VI m VII φ

56.

I M II m III m IV M V x VI m VII φ

Аккорды обычно идут в параллельном движении.

В примере 55 изображена серия 7-аккордов в широком расположении в мелодическом положении септимы. В примере 56 те же аккорды — в мелодическом положении терции. Пример 57 иллюстрирует практическое употребление 7-аккордов в открытой позиции в мелодическом положении терции. В примере 58 — аккорды в открытой позиции в мелодическом положении септимы:

57. C dur

58.

Аккорд в открытой позиции имеет три обращения:

59. F dur F moll F dur

I M I m I x

60. E^b dur E^b moll E^b dur

I M I m I x

Задание

Играть 7-аккорды, построенные на ступенях мажорной гаммы, в открытой позиции в 12 тональностях:

- в положении септими, как показано в примере 55,
- в положении терции, как показано в примере 56,
- играть на фортепиано септаккорды и их обращения в 12 тональностях.

УРОК 20

Блок-аккорды

Одним из приемов игры на фортепиано в джазе является ведение мелодии блок-аккордами. Техника игры блок-аккордами основана на использовании как основного вида септаккорда, так и его обращений при ведении мелодии в октаву. Этот прием можно встретить у многих пианистов традиционного джаза.

61.

G. KAHN, C. LOMBARDO, J. GREEN

62.

УРОК 21

Буги-вуги

Термин «буги-вуги», возникший в сороковых годах, характеризует фортепианный стиль в джазе, появление которого датируется началом двадцатых годов. Наиболее характерной чертой этого стиля является употребление басовых остинатных фигураций, которые лежат в основе ритмических и гармонических пассажей. Они иногда кратки, но всегда подчеркнуты ритмичны.

Подобно другим ранним стилям, стиль буги-вуги пришел с юга Соединенных Штатов Америки в Чикаго, где стал популярным благодаря такому исполнителю, как Джимми Янси. В тридцатые годы стиль буги-вуги был заново открыт в Нью-Йорке, где приобрел новую и более прочную известность. Выдающимися исполнителями буги-вуги в это время были Альберт Аммонс, Пит Джонсон и Мид Левис.

Сегодняшний стиль буги-вуги мало чем отличается от буги-вуги тридцатых годов. Были добавлены новые гармонии, различные мелодии, но основа, то есть остинатность ритмических фигураций, осталась неизменной, что в первую очередь отличает этот стиль от других фортепианных стилей.

Партия левой руки

Буги-вуги исполняются в четырехдольном метре и имеют несколько вариантов ритмических фигураций в басу:

63.

а) 

б) 

в) 

г) 

д) 

е) 

ж) 

64.

а) 

б) 

в) 

г) 

д) 

е) 

ж) 

Повторение ритмических фигураций в левой руке создает непривычный фон, пульс всей пьесы, на котором возникают различные мелодические построения в правой руке.

Гармония

В основе большинства пьес в стиле буги-вуги лежит гармоническая структура 12-тактового блюза, чередование аккордов I, IV, V ступеней, которые часто используются в правой руке.

65.

The score for exercise 65 consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a walking bass line. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The progression follows the I-IV-V-IV-V-I-IV-V-IV-V-I-IV-V pattern.

Традиционная гармоническая последовательность легко запоминается при исполнении в тональности до мажор, а затем транспонируется в другие тональности.

Партия правой руки

Каждый стиль в джазовой музыке характеризуется определенной мелодикой. Буги-вуги не являются исключением. Ритмическое движение может быть таким же, как в партии левой руки:

66.

The score for exercise 66 shows a 12-measure blues progression in G major. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, and the left hand plays a walking bass line. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Допускается синкопированная игра аккордами, которую часто можно наблюдать в оркестровой партии фортепиано:

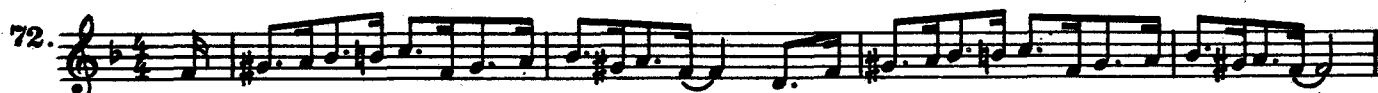
67.

The score for exercise 67 shows a 12-measure blues progression in G major. The right hand plays a syncopated chordal line with dotted rhythms, and the left hand plays a walking bass line. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Мелодическая линия становится интересней при использовании секвенций и полиритмии:



Часто фразы состоят из повторяющихся нот (пример 70), коротких восходящих фигур (пример 71), ритмически острых линий (пример 72):

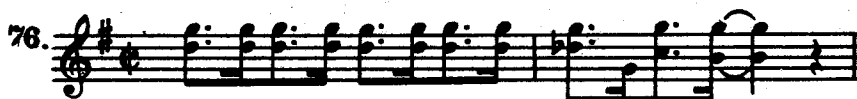
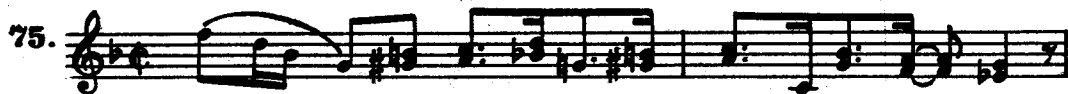


Приемы игры

Многие пьесы написаны в мажорных тональностях *до*, *соль* и *фа*, так как в этих тональностях пианист может использовать скольжение (см. урок 7) с черных клавиш на белые:



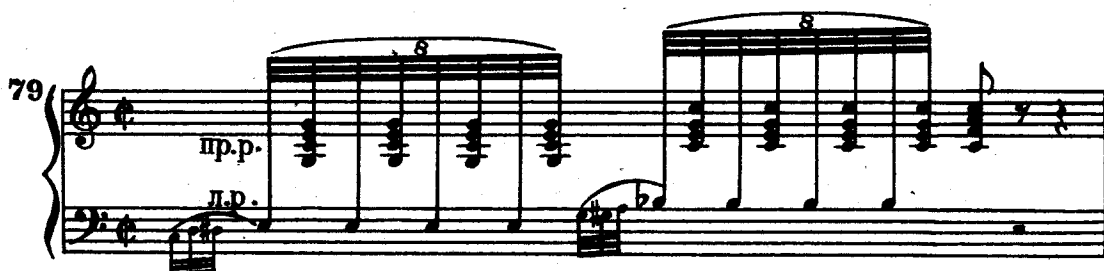
В партии правой руки часто используются интервалы-созвучия: секунда, терция, кварта, октава, блюзовые ноты:



Одним из наиболее популярных приемов, используемых пианистами в буги-вуги, является тремоло, которое исполняется обеими руками:



Этот прием используется часто с форшлагом из одной—трех нот:



Иногда тремоло исполняется правой рукой в сочетании с басовой фигурой в левой:



Пианисты, исполняющие буги-вуги, часто используют в левой руке так называемые «выдержанные аккорды», которые создают контраст с дальнейшими ритмическими фигурами в партии левой руки:



Оstinатное движение, временно переданное правой руке, вновь возвращается в партию левой:



Эти приемы игры буги-вуги приносят звучание, не похожее на другие стили фортепианного джаза.

Буги-вуги являются «двухручным» стилем, поэтому необходимо при исполнении внимательно выигрывать каждую руку. Если при первом ознакомлении встречаются трудности в исполнении пьесы обеими руками, следует упражняться сначала левой рукой, затем добавить правую руку.

Не рекомендуется брать слишком быстрый темп, так как при этом может исчезнуть свинг*. Звучание левой и правой рук должно быть сбалансированным. Подчеркивание полиритмических рисунков придает пьесе ритмическую упругость.

Игра в стиле буги-вуги развивает независимость обеих рук.

* См. словарь.

МЕЛОДИЯ И РИТМ

Общие сведения

Мелодия в джазе является таким же важным элементом, как и в любом другом жанре музыкального искусства. Джазовую мелодику характеризует прежде всего манера атаки звука, артикуляция и акцентирование, а также свинг — та пульсирующая, увлекающая вперед сила, которая присутствует в момент исполнения.

Плавность мелодии появилась в процессе развития джаза и представляет сегодня движение восьмыми, шестнадцатыми и восьмыми триолями, в отличие от пунктирного ритма, свойственного ранним формам джазовой музыки.

В джазе композитор и исполнитель — одно лицо, поэтому записанная на нотную бумагу импровизация подчас теряет смысл, становясь банальной, так как все тонкости интерпретации, свойственные индивидуальности исполнителя, невозможно зафиксировать в нотах.

Существуют два принципа импровизации в джазе: парафразный (орнаментальная вариация на тему) и линейный (сочинение новой мелодической темы).

С развитием джаза принцип парафразности уступает место принципу линейности. Парафразность остается применимой к свободным произведениям, типа джазовых баллад, где «украшательство» мелодии играет до сих пор большую роль.

Импровизационная мелодия помещается в так называемые квадраты (chorus), которые соответствуют форме всей темы. Так, например, блюзовый квадрат составляет 12 тактов, квадрат песенной формы *aaba* — 32 такта.

УРОК 22


Мотивное развитие.


Секвенция


Условимся, что мотив — наименьшая самостоятельная формообразующая единица, обладающая образной выразительностью. Начало и конец мотива большей частью не совпадают с тактовой чертой; мотив оканчивается на аккордовом звуке. Мотивы могут быть разными по величине — от $\frac{2}{4}$ до $\frac{4}{4}$ — и определяются интонационно-смысловым значением:




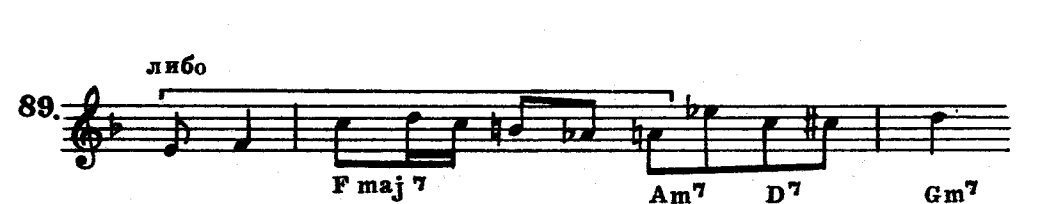
Мотивное развитие может быть мелодическим и ритмическим. Мелодическое развитие подразумевает варьирование мелодической линии мотива, его окончания, изменение рисунка (при сохранении его ритма) и т. д.:

85.  F maj 9

86.  либо F maj 7

87.  либо F 7

88.  либо F maj 7 D 7

89.  либо F maj 7 Am 7 D 7 Gm 7

Ритмическое развитие мотива представляет собой ритмические вариации, образование новых ритмических конструкций (при сохранении рисунка линии):

90.  либо F maj 7 либо

Научиться записывать сочиненные мотивы — важная задача, стоящая перед импровизатором в самостоятельной работе над соло. Даже в том случае, если сочиненный мотив не будет оригинальным, развивая его мелодически и ритмически, вы сможете в конечном результате получить весьма интересный материал для ваших соло. Необходимо стараться в сочинении мотива прийти к простоте выражения мысли, не увлекаясь на первых порах блюзовыми нотами. Рельефный, запоминающийся мотив и его развитие заставляет слушателя более внимательно следить за импровизационной линией.

Одним из важнейших приемов в развитии импровизационной линии является повторение мотива от любой ступени гаммы, в частности, секвенцирование.

Секвенции могут быть диатоническими и хроматическими. Понятие «диатоническая секвенция» включает в себя перемещение звеньев секвенции по ступеням основной гаммы в пределах одной тональности, то есть переход на другие ступени той же тональности (см. пример 91).

91. 

В хроматической секвенции звенья перемещаются обычно по ступеням хроматической гаммы либо по квинтовому кругу (переход на те же ступени в другой тональности). При этом происходит отклонение в новые тональности (см. пример 92).

92. 

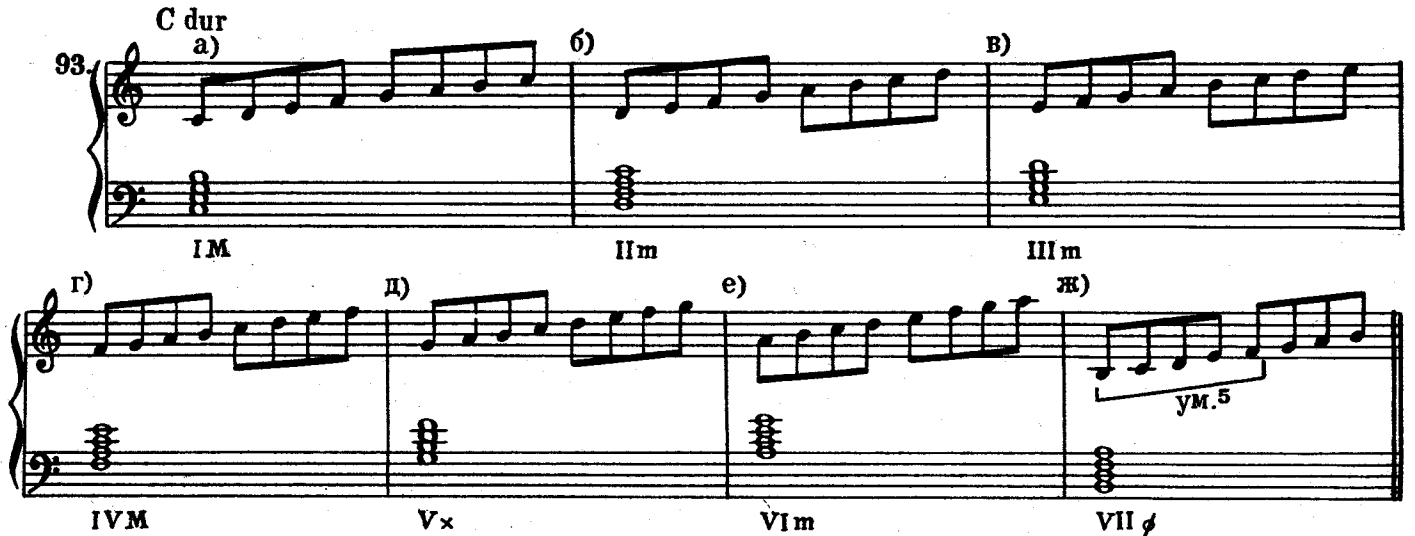
УРОК 23

Лады.

Диатоническая система

Импровизационная линия включает в себя различные гаммообразные построения.

На каждой ступени гаммы, как известно, можно построить 7-аккорд. Если принять за тонику нижний звук 7-аккорда, то между крайними звуками аккорда образуется гамма, состоящая из звуков, входящих в основную мажорную гамму:

93. 

Образованные таким образом гаммы соответствуют различным ладам.

К мажорным ладам относятся ионийский (натуральный мажор), лидийский, миксолидийский; к минорным ладам — эолийский (натуральный минор), дорийский, фригийский.

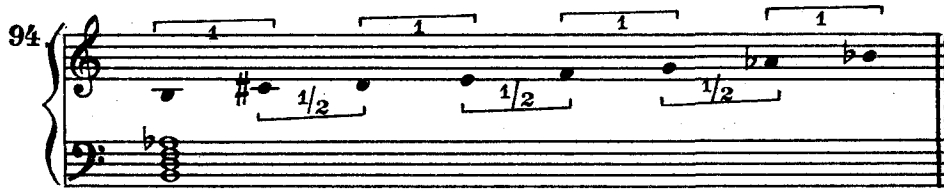
Лидийский лад (пример 93, г) отличается от натурального мажора повышенной IV ступенью и соответствует 7-аккорду IV ступени.

Миксолидийский лад (пример 93, д) отличается от натурального мажора пониженной VII ступенью и соответствует 7-аккорду V ступени.

Дорийский лад (пример 93, б) отличается от натурального минора повышенной VI ступенью и соответствует 7-аккорду II ступени.

Фригийский лад (пример 93, в) отличается от натурального минора пониженной II ступенью и соответствует 7-аккорду III ступени.

Особое место занимает уменьшенный лад, опорные звуки которого соответствуют уменьшенному 7-аккорду:



Уменьшенный лад строится на чередовании тона и полутона. Существуют три различные позиции уменьшенного лада: от звуков *C*, *D♭* и *D* (пример 95).

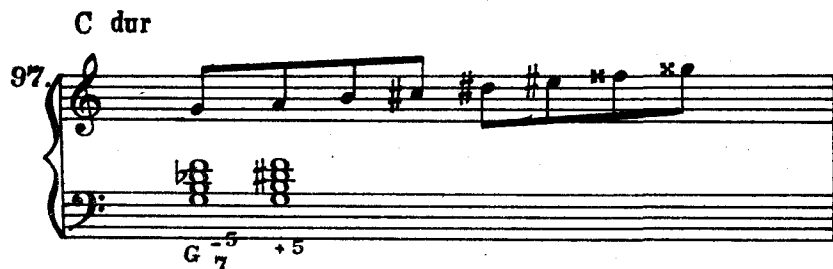


Уменьшенный лад употребляется при обыгрывании как уменьшенного 7-аккорда (o), так и малого мажорного 7-аккорда (x) с альтерированными звуками: *b5*, *b9*, *#9* или *#11* (пример 96).



Представляет интерес также лад, соответствующий малому 7-аккорду VII ступени (o). Этот лад называется локрийским. В основе локрийского лада лежит уменьшенная квинта (пример 93, ж).

При альтерации квинты (*b5*, *#5*) в *x*-аккорде может быть употреблена целотонная гамма:



В виде таблицы соответствие ладов и 7-аккордов будет выглядеть так:
Аккорду *Im* соответствует ионийский лад (натуральный мажор)

—»—	<i>Im</i>	—»—	дорийский	—»—
—»—	<i>III^m</i>	—»—	фригийский	—»—
—»—	<i>IV^M</i>	—»—	лидийский	—»—
—»—	<i>V^x</i>	—»—	миксолидийский	—»—
—»—	<i>VI^m</i>	—»—	эолийский лад (натуральный минор)	
—»—	<i>VII^o</i>	—»—	локрийский	—»—
—»—	<i>VII^o</i>	—»—	уменьшенный	—»—

Изучение ладов — одного из важнейших элементов импровизации — является крайне необходимым для джазового музыканта.

Прелюдия

Moderato

И. БРИЛЬ

I M (Ионийский) IV M (Лид.) III m (Фриг.) II m (Дор.) I M (Ион.)

VI m (Эол.) VII ø (Локр.) V x (Миксолид.) I M (Ион.) II m (Дор.)

III m (Фриг.) IV M (Лид.) III m (Фриг.) VII ø (Ум.)

УРОК 24

Лады.

Хроматическая система

При альтерации ступеней мажорной гаммы аккорды, построенные на этих ступенях, надо трактовать как аккорды новой тональности*. Так, например, аккорд $\flat IIIx$ в до мажоре является доминантой в тональности соль-бемоль мажор. В предыдущей главе говорилось, что Vx -аккорду соответствует миксолидийский лад, значит, и в этом случае аккорду $\flat IIIx$ также будет соответствовать миксолидийский лад. Аккорд $Vø$ в до мажоре является, в свою очередь, $VIIø$ в ля-бемоль мажоре, поэтому аккорду $Vø$ будет соответствовать локрийский лад.

Обозначая римскими цифрами ступени новой (достигнутой) тональности, можно выстроить следующую таблицу:

Любому IM , построенному на любой альтерированной ступени мажорной гаммы прежней тональности, будет соответствовать натуральный мажор новой тональности.

IVM соответствует лидийский лад от IV ступени новой тональности,

$IIIm$ —»— дорийский лад от II —»— —»— —»—

$IIIIm$ —»— фригийский лад от III —»— —»— —»—

$VIIm$ —»— натуральный минор от VI —»— —»— —»—

Vx —»— миксолидийский лад от V —»— —»— —»—

$VIIø$ —»— локрийский лад от VII —»— —»— —»—

Основная задача, стоящая перед учеником, — определение тональности и функционального значения аккорда в новой тональности.

* Аккорды в состав которых входят альтерированные ступени мажорной гаммы, также следует трактовать как аккорды новой тональности.

Задание

Играть лады, соответствующие 7-аккордам, в следующей гармонической сетке:

G dur *

часть **a** | $\flat V_m$ | $VII \times | IM | \%$ | $V m \ominus$ | $I \times$ | IVM | IV_m | IM | $\flat V \phi VII \times$ | III_m | $VI \times$ ||
 D dur G dur
 | IM | $I m V \times$ || II_m | $V \times$ ||

часть **b** | $V \times^{+5}$ | $\%$ | $II m \overset{11}{\ominus}$ | $\%$ | IV_m | $\%$ | $IM \ominus$ | $\%$ ||

часть **a** | $\flat V_m$ | $VII \times$ | $III \phi$ | $VI \times$ | $II \phi$ | $V \ominus$ | IM | $\%$ ||

Экспромт

Moderato **F dur** **B^b dur** И. ВРИЛЬ

IM (Ион.) VII ϕ (Локр.) III_m (Фриг.) VI_m (Эол.) II_m (Дор.) V \times (Миксолид.)

IM (Ион.) II_m (Дор.) V \times (Миксолид.) III_m (Фриг.) VI_m (Эол.)

II_m (Дор.) V \times (Миксолид.) IM (Ион.) IVM (Лид.) IM (Ион.)

* G-dur — основная тональность темы. (Гармоническая сетка мелодии «Стелла в свете звезд».)

УРОК 25 Арпеджио

Наряду с гаммообразными построениями, изученными в предыдущих уроках, в создании импровизационной линии используются звуки, входящие в аккорд, которые употребляются в виде различных арпеджио:

98.

99.

100.

Задание

1. Играть оборот II—V—I с заполнением арпеджио, как показано в примерах 98—100, в 12 тональностях. В этом задании следует обратить внимание на аппликатуру в арпеджио.
2. Играть следующую гармоническую сетку с заполнением арпеджио.

G dur F dur
| II m | b II x | I M | I M⁶ || II m | b II x | I M | I M⁶ ||

E b dur G dur
| II m | b II x | I M | VI m || II m V x⁻⁵ | V x⁻⁵ IV o | III m | b III x | II m | b II x | I M | I M^b ||

F dur C dur
| II m | b II x | I M | I M⁶ || IV m | IV o | III m | VI m | II x⁻⁵ | II m V x | I M | I M⁶ ||

УРОК 26

Вспомогательные и проходящие звуки

Вспомогательные и проходящие звуки употребляются между основными звуками аккорда или лада и помещаются на слабой или относительно сильной доле. Вспомогательные и проходящие звуки могут быть диатоническими и хроматическими:

101. C dur

IM II m

102.

IM II m

103. C dur

IM II m

104.

M. PIEPER

105.

Примечание. Звездочкой помечены проходящие и вспомогательные звуки (mi^2 в третьем такте — скачковый вспомогательный на тяжелой доле).

Пример 105 иллюстрирует употребление проходящих и вспомогательных звуков.

УРОК 27
Система вводных звуков

Вокруг I степени лада — тоники — существуют два вводных звука на VII и II ступенях гаммы. Если взять за основу принцип вводных звуков вокруг каждой из ступеней 7-аккорда, мы получим систему вводных звуков.

106. а) б) 1 т. 1/2 т. 1 т. 1/2 т. 1 т. 1/2 т. 1 т. 1/2 т.

Им II m

в) II m

В примере 106, б показаны вводные звуки вокруг ступеней II m 7-аккорда; в примере 106, в — система вводных звуков, ритмически оформленная. Варьируя различные построения типа арпеджио, гаммы и вводные звуки, мы можем мелодически обыграть аккорд:

С dur

107. II II + 7 II

108. II II + 7 II

109. II

Квадратными скобками отмечены вводные звуки с их разрешениями.

Задание

Играть систему вводных звуков ко всем септаккордам в 12 тональностях.


УРОК 28
Ритм.
Ритмические построения


Среди элементов джаза ритм занимает центральное место. Ощущение джаза достигается присутствием свинга, ритмической импульсивности, рождающей напряжение в момент исполнения джазовых импровизаций.

Свинг характеризуется рядом особенностей:

1. Ритмическая интерпретация восьмых при помощи восьмых триолей:

110.

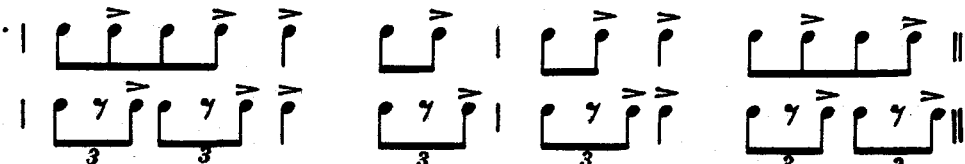
написано |  ||

исполняется |  ||

Но исполнение только триолей не дает полного ощущения свинга.

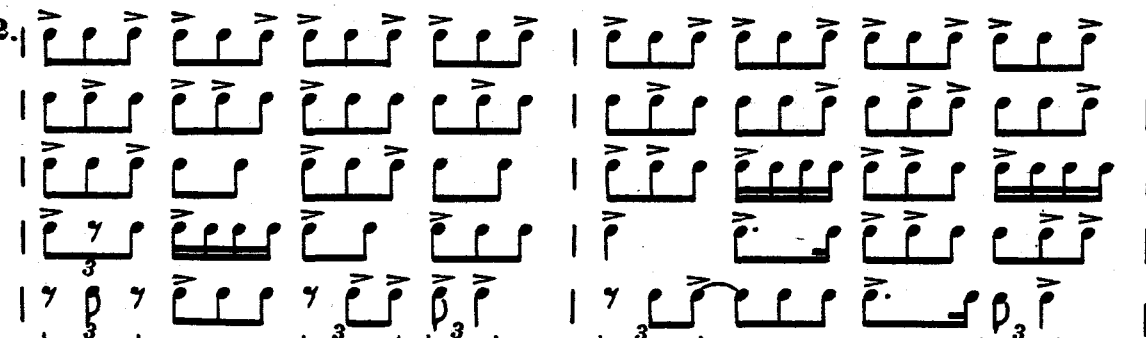
2. Акцентировка, перемещение акцента с сильной на слабую долю:

111.

 ||

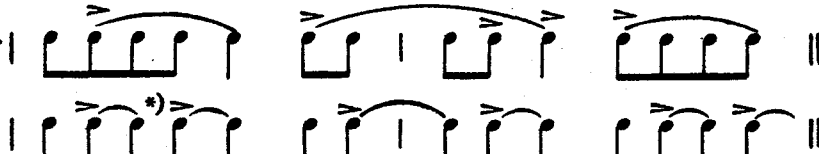
В джазе восьмые триоли занимают важное место. Пример 112 показывает триоли с разными акцентами, скомбинированные с другими длительностями:

112.

 ||

3. Артикуляция:

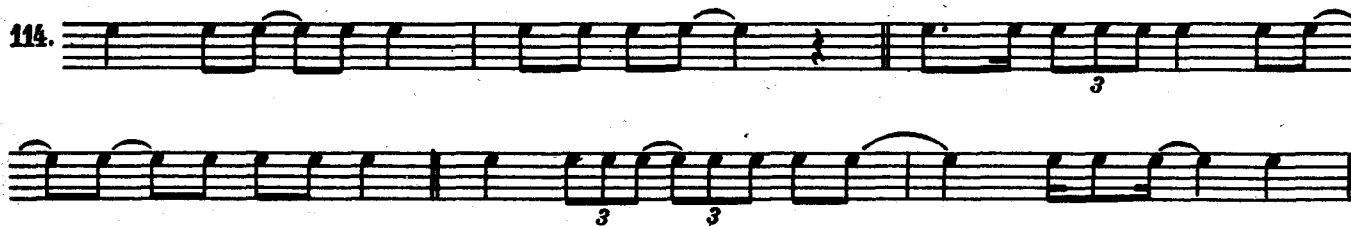
113.

попарно |  ||

* В данном случае подразумеваются фразировочные (а не соединительные) лиги.

4. Синкопирование.

Помимо движения восьмыми, восьмыми триолями, шестнадцатыми и акцентировки одним из важнейших ритмических элементов является синкопа, требующая стилистически правильного ее исполнения (пример 115). Основная модель синкопы в джазе — $\underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}}$, которая может быть выражена иначе $\underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}}$, или $\underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}}$, или $\underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}}$:

114. 

Написано: 115. 

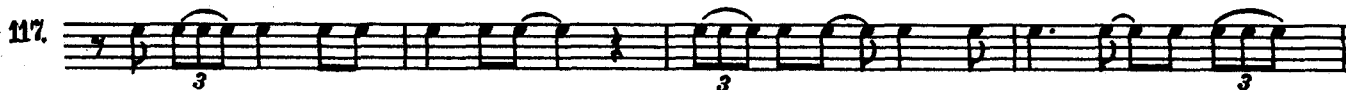
Исполняется: 

5. Конфликт между акцентировкой в импровизационной линии солиста и акцентами ритм-группы.

116. 

Как видно из примера 116, акценты в мелодии частично не совпадают с акцентами ритм-секции, что создает определенное напряжение между одновременно звучащими ритмическими контрапунктирующими построениями.


При анализе импровизационных линий можно заметить частое повторение ритмических рисунков типа:


117. 

Оригинальность исполнения этих рисунков зависит от фантазии музыканта при выборе нот, заполняющих ритмические построения. Приводим образцы мелодического заполнения ритмических построений примера 114:

118. 

C dur
IM II m V x IM

119. 

120. 

Задание

На заданные ритмические 2-тактовые построения сочинить мелодическую линию, употребляя арпеджио, гаммы, систему вводных звуков:

1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 
7. 
8. 
9. 
10. 
11. 
12. 

Приложение

1. Некоторые методические указания к курсу

Важнейшим условием успешного усвоения курса является тщательное выполнение домашних заданий. Все упражнения должны выполняться обязательно в 12 тональностях. Каждому импровизатору для достижения свободы исполнения необходимо знать основной минимум:

- 1) тему и гармоническую сетку темы;
- 2) форму произведения;
- 3) тональность темы, отклонения и модуляции в другие тональности;
- 4) аккорды и секвенции;
- 5) гаммы, соответствующие аккордам.

В самостоятельной работе несомненно принесет большую пользу работа с магнитофоном. Начинающий импровизатор может быстро продвинуться вперед, записывая импровизационные линии того или другого музыканта, сначала простые, потом более сложные. Эта работа развивает слух, чувство ритма, формы. В дальнейшем подобная работа даст возможность записывать собственные импровизационные линии.

Анализируя соло, необходимо стараться найти мотив, проследить его развитие, найти кульминацию произведения, обратить внимание на средства для достижения кульминации, например более плотная ритмическая и мелодическая фактура, более высокий регистр.

При анализе импровизационных линий рекомендуется выписать отдельные гармонические обороты, обыгрывание отдельных аккордов, то есть накапливать и копировать в первый период приемы известных импровизаторов. Однако не следует забывать о разработке собственных идей.

Хотя термин «импровизация» означает сочинение музыки в процессе исполнения, необходимо в домашней работе тщательно отбирать средства, которые могут лечь в основу более совершенной в будущем вашей импровизации.

2. Гармонические схемы для упражнений

F dur

$$1. \begin{array}{l} \parallel: II \times | V \times^{+5} | I M | VI \times | II \times | V \times^{+5} | I \times | \% | IV M | \#IV \circ | \\ | I M | VI \times | II \times | \overbrace{II \times | II m | V \times}^{1.} : \parallel \overbrace{V \times^{+5} | I M | \%}^{2.} \parallel \end{array}$$

A^b dur

$$2. \parallel: II_9^{+11} | I_9^{+11} | II_9^{+11} I_9^{+11} | VI \times | II m_9 | V_9^{+11/13} | I M |$$

Fine

$$| I M : \parallel II m_9 \flat II_9^{+11} | I M VI \times | II m_9 V \times^{-9/5} | I M_9 | \overline{IV M} | \overline{II m V} |$$

D dur

$$| I M VI m | I m | IV_9^{+11} \parallel D.C. al Fine$$

G dur

3. $\text{||: II}_9 \mid \text{II}_m \text{V}_9^{13} \mid \text{IM} \mid \text{III}_m \text{VI}_9 \mid \text{II}_m \mid \text{V}_9^{13} \mid \text{IM} \mid \text{‰} \text{||}$ Fine
 $\text{|| II}_m \text{V}_x \mid$
D dur G dur
 $\text{|| IM VI}_x \mid \text{II}_m \text{V}_x \mid \text{IM} \mid \text{II}_m \text{V}_x \mid \text{IM VI}_x \mid \text{II}_m \text{V}_x \mid \text{II}_m \text{V}_9^{13} \mid \text{II}_m \text{V}_x \text{||}$
D.C. al Fine

B^b dur

4. $\text{||: IM} \mid \text{‰} \mid \text{IV}_x \mid \text{‰} \mid \text{II}_x \mid \text{II}_m \text{V}_x^5 \mid \text{IM} \mid \text{‰} \text{||}$ Fine
 $\text{|| V}_m \mid \text{I}_9 \mid \text{IV}_m \mid \text{‰} \mid \text{II}_x \mid \text{‰} \mid \text{V}_x \mid \text{‰} \text{||}$
D.C. al Fine

F dur

5. $\text{||: IM}_9 \mid \text{‰} \mid \text{IV}_9^{11/13} \mid \text{‰} \mid \text{II}_m \mid \text{V}_x \mid \text{IM} \mid \text{‰} \text{||}$ Fine
 $\text{|| V}_m \mid \text{I}_x \mid \text{IV}_m \mid \text{‰} \mid \text{IV}_m \mid \text{‰} \mid \text{bIII}_x \text{II}_9 \mid$
 $\text{|| II}_m \text{V} \text{|| IM}_9 \mid \text{‰} \mid \text{II}_9 \mid \text{‰} \mid \text{II}_m \mid \text{V} \mid \text{IM} \mid \text{‰} \text{||}$
D.C. al Fine

G dur

6. $\text{||: IV}_m \mid \text{‰} \mid \text{IV}_m \mid \text{bVII}_x \mid \text{IM}_9 \mid \text{‰} \mid \text{bIII}_m \mid \text{bVI}_x \text{||}$
 $\text{|| II}_m \mid \text{V}_x \mid \text{VII}_\phi \text{III}_x \mid \text{VI}_m \mid \text{II}_9 \mid \text{II}_9 \mid$
1.
 $\text{|| II}_m \mid \text{V}_m \text{I}_x \text{||}$ 2. $\text{|| II}_m \text{II}_9 \mid \text{V}_9^{13} \mid \text{IM} \mid \text{‰} \text{||}$

B^b dur

7. $\text{||: IV}_m \mid \text{‰} \mid \text{IV}_m \mid \text{‰} \mid \text{IM} \mid \text{V}_9^5 \mid \text{IM} \mid \text{‰} \mid$
1.
 $\text{|| VI}_x \mid \text{‰} \mid \text{bVII}_x \mid \text{VI}_x \mid \text{II}_9 \mid \text{‰} \mid \text{II}_m \text{II}_9 \mid \text{V I}_x \text{||}$
2.
 $\text{|| III}_\phi \mid \text{VI}_x \mid \text{II}_x \text{III}_x \mid \text{V}_m \mid \text{IV}_m \mid \text{IV}_m \text{V}_9^{13} \mid \text{IM} \mid \text{‰} \text{||}$

E^b dur

8. $\text{||: IM} \mid \text{‰} \mid \text{VII}_\phi \mid \text{III}_x \mid \text{VI}_m \mid \text{II}_x \mid \text{V}_m \text{II}_9 \mid \text{II}_9^{13} \text{||}$
1.
 $\text{|| IV}_m \mid \text{IV}_m \mid \text{IM}_9 \mid \text{‰} \mid \text{II}_9^{13} \mid \text{‰} \mid \text{II}_m \mid \text{V}_x \text{||}$
2.
 $\text{|| II}_9^{13} \mid \text{III}_m \text{VII}_x^9 \mid \text{III}_m \text{VI}_x \mid \text{II}_m \text{V}_9^{13} \mid \text{IM} \text{||}$

D^b dur

9. ||: I #IV ϕ | VII x^{-9} | III ϕ | VI x^{+9} | II ϕ | V x^{+5} | IM ϕ | $\% \text{ Fine} \text{ :||}$
 | Vm ϕ I x | $\% \text{ :||}$ | IVM | VI $m\phi$ II x | $\% \text{ :||}$ | II $m\phi^{11}$ V x ||
 D.C. al Fine

A^b dur

10. ||: bV ϕ IV m | III m bIII m | II m V ϕ^{13} | III m bIII m | bV ϕ IV m |
 D^b dur
 | III m bIII m | II m V ϕ^{13} | IM :|| II m V x | IM VI x |
 E^b dur
 | II m V x | IM | II m V | IM VI x | II m bII x | IM | $\% \text{ :||}$

A^b dur

11. ||: II m | V ϕ | IM | $\% \text{ :||}$ | II m | V ϕ | IM | $\% \text{ :||}$ | II m | V ϕ |
 C dur
 E dur
 | IM | $\% \text{ :||}$ | II m | bII x | IM | $\% \text{ :||}$ | II m | V x | IM |
 | III ϕ VI x^{+5} | II m | V ϕ^{13} | III ϕ | VI x^{+5} | II $m\phi$ | V ϕ | IM | $\% \text{ :||}$

F dur

12. ||: IM VI x^{-9} | II m V ϕ | IM V m I x | IVM IV $m\phi$ | III m VI x |
 D^b dur
 | II m V x^{13} | IM | $\% \text{ :||}$ | IM VI m | II $m\phi$ V x | IM VI x |
 F dur
 | II $m\phi$ V ϕ | IM | VI m | II $m\phi^{11}$ | V ϕ^{+5} | IM ||

A^b dur

13. ||: II ϕ V x^{-9} | IM VI m | II $m\phi$ V x | IM ϕ^{11} | IV m | III m VI x |
 E dur
 | II m V ϕ^{+11} | $\% \text{ :||}$ | IM || II m V x | IM VI x^{-9} | II $m\phi$ V x |
 A^b dur
 | IM ϕ^{11} | III $m\phi$ | VM III m | II $m\phi^{-11}$ | V $\phi^{+11/13}$ ||
 D.C. al Fine

G dur

14. ||: I m bIII m bVI x | II m III ϕ^{+11} | VI m II m^{+7} | III m VI x | II $m\phi$ IV m |
 E^b dur
 | III m VI x | II $m\phi^{11}$ V x | $\% \text{ :||}$ | IM ϕ || IM VI m | II m V x |
 G dur
 | III m VI x^{-9} | II $m\phi^{11}$ V x | IM VI m | III m | II $m\phi^{11}$ | V x^{+5} V $\phi^{-11/13}$ |
 D.C. al Fine

3. Словарь наиболее употребительных слов

Ad libitum	(ад либитум)	стиль исполнения, исключая строгий ритмический пульс
Band	(бэнд)	оркестр, ансамбль
Big Band	(биг бэнд)	большой оркестр
Blue Note	(блю нот)	характерные ноты блюзового лада — малая септима, малая терция, уменьшенная квинта
Blues	(блюз)	12-тактовая форма в джазе
Boogie-Woogie	(буги-вуги)	стиль игры на фортепиано с повторением оstinатной фигуры в левой руке; размер $\frac{4}{4}$; форма, как правило, блюзовая
Beat	(бит)	акцентирование доли такта, ритмический центр тяжести; в переносном смысле — метрический каркас
Bounce	(баунс)	исполнительский стиль, свободный и по возможности плавный, характерен быстрым темпом
Break	(брейк)	короткая сольная мелодическая или ритмическая фигура
Bridge	(бридж)	средняя часть темы (раздел в форме <i>aba</i>)
Change	(чейндж)	гармонический скелет темы
Chorus	(корэс)	формально-структурная единица джаза, «квадрат»
Combo	(комбо)	малый состав, имеющий большей частью от трех до восьми исполнителей
Cool	(кул)	джазовый стиль пятидесятих годов, характеризующийся спокойным легатым звукоизвлечением
Drive	(драйв)	ритмическая интенсивность
Drums	(драмз)	инструменты, входящие в ударную установку
Funky	(фанки)	стиль игры пятидесятих годов, хорошо передающий чувство блюза, преимущественно в свободном темпе
Honky-tonk	(ханки-тонк)	пианисты, исполняющие регтайм или буги-вуги
Horn	(хорн)	духовой инструмент; в переносном смысле относится также к инструментам, которые в современном джазе ведут линию, схожую с линиями на духовом инструменте
Hot	(хот)	интенсивность выражения, которую дает прежде всего звукоизвлечение, фразировка и свинг
Hot jazz	(хот джэз)	часто применяется в смысле «старый джаз» (20—30-х годов)
Jump	(джамп)	свинг с сильно акцентированным битом, особенно популярный в Гарлеме
Lead	(лид)	лидер; в секции саксофонов — альт, в медной группе — первый трубач, в ритм-группе — ударные
Mainstream	(майнстрим)	главное течение в джазовой музыке
Percussion	(перкашн)	ударные инструменты, не входящие в установку
Popular, pop	(попьюлар, поп)	популярная коммерческая музыка
Revival	(ревайвл)	возрождение старой нью-орлеанской музыки сороковых годов
Rhythm and blues	(ритм энд блюз)	блюзовая музыка с сильно подчеркнутым битом; обозначение популярной негритянской музыки
Rhythm section	(ритм сэкшн)	ритм-группа — ударные, контрабас, гитара, рояль; поддерживает бит, на основе которого импровизируют солисты
Riff	(рифф)	простая 2- или 4-тактовая фраза; постоянно повторяется на протяжении всей формы во время импровизации солиста; побуждает солиста к большей экспрессии
Rock-music	(рок-мьюзик)	этим термином обозначается ныне вся эстрадная музыка
Rock'n' roll	(рок-н-ролл)	стиль, близкий негритянскому ритм энд блюзу; сплав блюза, спиричуэл и кантри
Scat	(скэт)	пение, в котором текст заменен произвольными слогами
Sound	(саунд)	звучание; термин, определяющий характерные для солиста звукоизвлечения
Swing	(суинг)	ритмическая интенсивность, главный элемент джазовой музыки; джазовый стиль тридцатых годов

Strings	(стрингс)	смычковые инструменты, прежде всего скрипки
Traditional	(традишнл)	старые джазовые стили: нью-орлеанский, диксиленд, стиль Чикаго
Two beat	(ту бит)	джаз, где в четырехдольном такте всегда акцентируются только два удара
Up tempo	(ап тэмпо)	термин, обычно употребляющийся при метрономическом обозначении от $\text{♩} = 200$ и выше
Worksong	(уорксонг)	рабочая (трудовая) песня; начальная форма джаза

Литература

- Симоненко В. Мелодии джаза. Киев, «Музична Україна», 1970.
- Конен В. Пути американской музыки. М., «Музыка», 1965.
- Браславский Д. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. М., «Музыка», 1975.
- Воскресенский С., Киянов Б. Современные эстрадные ансамбли. М., «Советский композитор», 1975.
- Найсоо У. Джазовая гармония и оркестровка. Таллин, «Ээсти раамат», 1969.
- Radlinski I. Obywatel jazz. PWM, 1967.
- Doruzka L. Twarz moderniho jazzu. Supraphon, 1970.
- Berendt J. Wszystko o jazzie. PWM, 1969.
- Coker J. Improvising jazz. Prentice. Hall. Inc. 1964.
- Mehegan J. Jazz improvisation. W-G Publications. Inc. 1965—1966.
- Mehegan J. The jazz pianist. Sam fox publishing comp. 1965—1966.
- Solc M., Verberger J. Piano u jazzu, Praha, 1966.
- Velebny K. Jazzova practika. Panton, 1967.
- Pieper M. Rhythmisch-stilistische Studien für Piano, Heft 2, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.

Dexter Blues

J. McSHANN

Allegro moderato

The musical score for "Dexter Blues" is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked "Allegro moderato". The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece. The third system features a forte (*f*) dynamic. The fourth system continues the piece. The fifth system concludes the piece with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests, while the bass staff provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests, while the bass staff provides a harmonic accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. A fingering marking of *5* is present.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests, while the bass staff provides a harmonic accompaniment.

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a dynamic marking of *mf*. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with some grace notes. The bass clef staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with several slurs. The bass clef staff has a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass clef staff has a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur. The bass clef staff has a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f*. The bass clef staff has a steady accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex melodic line in the treble with many beamed notes and a more rhythmic bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble clef staff with a triplet of eighth notes and a bass clef staff with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic material in both staves.

Fourth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) above the treble staff. The bass line continues with a consistent rhythmic pattern.

Fifth system of musical notation, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) above the treble staff. The music becomes more delicate in texture.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) and *mf* (mezzo-forte). The music builds in intensity.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and harmonic textures to the first system, with the upper staff playing a more active role and the lower staff providing a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with some grace notes and slurs. The lower staff includes a triplet of eighth notes in the second measure, marked with a '3' above the notes.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a steady accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the lower staff.

Fifth system of musical notation. Both the upper and lower staves feature prominent triplet patterns, marked with a '3' above the notes. The upper staff has a more complex melodic triplet, while the lower staff has a rhythmic triplet accompaniment.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It continues the triplet patterns from the previous system, with the upper staff having a melodic triplet and the lower staff a rhythmic triplet accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a series of chords and melodic lines in both hands. There are three 'v' markings above the treble staff in the second measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings 'p' (piano) in the second measure and 'mp' (mezzo-piano) in the fifth measure. The notation shows complex chordal textures and melodic movement.

Third system of musical notation, featuring a series of chords in the treble staff and a steady bass line in the bass staff. There are 'v' markings above the treble staff in the first and third measures.

Fourth system of musical notation, showing a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking in the first measure. The treble staff contains dense chordal figures, while the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, with a 'v' marking above the treble staff in the second measure. The music continues with intricate harmonic structures in both hands.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It features a 'v' marking above the treble staff in the second measure. The piece concludes with a final chord in the treble staff and a sustained note in the bass staff.

Vine Street Boogie

J. McSHANN

Moderato

The musical score for "Vine Street Boogie" is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Moderato".

- System 1:** Starts with a piano (*f*) dynamic. The right hand features complex chordal textures and melodic lines, while the left hand provides a steady bass line. A piano (*p*) dynamic is indicated in the second measure.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. The right hand has more active eighth-note patterns.
- System 3:** Features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass line remains consistent, while the right hand introduces new chordal colors.
- System 4:** The right hand has a more active, eighth-note melody. The left hand continues with a rhythmic bass line.
- System 5:** Ends with a piano (*p*) dynamic. The piece concludes with a final chordal texture in the right hand and a steady bass line.

f
simile sempre

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and bass line structures.

Third system of musical notation, featuring a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the bass line and accents (^) over some notes in the treble.

Fourth system of musical notation, showing more complex chordal textures in the treble and a steady bass line.

Fifth system of musical notation, characterized by dense, multi-measure chords in the treble and a rhythmic bass line.

Sixth system of musical notation, concluding the page with sustained chords in the treble and a final bass line.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a fermata over the first measure and various accidentals. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a series of chords and some melodic fragments. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a large fermata over a complex chordal structure. The bass clef staff continues with eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes and rests. The bass clef staff continues with eighth notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a series of chords and melodic fragments. The bass clef staff continues with eighth notes.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes and rests. The bass clef staff continues with eighth notes.

sim. sempre

sim. sempre

sim.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The bass clef staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes. The bass clef staff continues the accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with some rests and slurs. The bass clef staff maintains the accompaniment pattern.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff includes a triplet of eighth notes and some slurs. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with triplet markings and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The bass clef staff continues the accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes. The bass clef staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The first system of musical notation for 'Blue and Sentimental' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure and a fermata over a half note in the second measure. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a steady accompaniment of eighth notes.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff begins with a *dim.* (diminuendo) marking and contains a triplet of eighth notes. The lower staff includes a *p* (piano) dynamic marking. The system concludes with a fermata over a half note in the lower staff.

Blue and Sentimental

Allegro moderato

C. BASIE

The third system of musical notation features a melodic line in the upper staff with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The lower staff provides a harmonic accompaniment with block chords and some eighth-note movement.

The fourth system of musical notation shows a melodic line in the upper staff with a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The lower staff continues with a steady accompaniment.

The fifth system of musical notation concludes the piece with a melodic line in the upper staff and a final accompaniment in the lower staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*.

Second system of musical notation, continuing the piece with complex chordal textures and melodic lines in both staves.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes with intricate harmonic structures.

Fourth system of musical notation, featuring a triplet of eighth notes in the treble staff and a corresponding bass line.

Fifth system of musical notation, marked with *mf* in the bass staff, showing a change in dynamics and texture.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a final cadence and a key signature change to one sharp.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including trills and grace notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

The second system continues the piece with similar complexity in the upper staff, featuring more trills and rapid passages. The bass staff continues with a steady accompaniment.

The third system shows a continuation of the intricate melodic patterns in the upper staff and the supporting bass line.

The fourth system concludes the main piece, with the upper staff ending in a final cadence and the bass staff providing a concluding accompaniment.

China Boy

D. WINFREE
Solo by A. Tatum

Fast (Быстро)

The solo section begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The upper staff starts with a *mf* dynamic marking and features a melodic line with a trill marked with an '8' and a dashed line. The lower staff has a bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a flat sign. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes and rests. A small treble clef with a note is positioned below the bass staff.

The second system continues the piece with more complex textures. The upper staff features chords and moving lines, while the lower staff provides harmonic support with chords and single notes.

The third system shows a continuation of the dense harmonic language, with many chords and complex voicings in both the treble and bass staves.

The fourth system contains intricate patterns in both staves, with the upper staff showing a more active melodic line and the lower staff providing a steady harmonic accompaniment.

The fifth system includes dynamic markings. The upper staff has a forte (*f*) marking, and the lower staff has a piano (*p*) marking. The notation shows a mix of chords and moving lines.

The sixth system concludes the page with active melodic lines in the upper staff and a bass line in the lower staff, featuring various rhythmic values and accidentals.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line, featuring a triplet of eighth notes. The lower staff has a more active accompaniment with chords and moving lines.

Third system of musical notation. The upper staff includes a triplet of eighth notes and a sequence of notes with fingerings 1, 3, 2, 1. The lower staff features a complex accompaniment with chords and a melodic line in the right hand.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a triplet of eighth notes and fingerings 1, 4. The lower staff continues the accompaniment with chords and a melodic line.

Fifth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes and fingerings 1, 4. The lower staff includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and continues the accompaniment.

Sixth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a triplet of eighth notes and fingerings 1, 4. The lower staff includes a dynamic marking of *f* (forte) and continues the accompaniment.

Hallucinations

B. POWELL

Moderato

The musical score for "Hallucinations" by B. Powell is presented in five systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It starts with a dynamic marking of *f* and includes a repeat sign. The second system continues the piece with complex chordal textures in both hands. The third system features first and second endings. The fourth system contains triplets. The fifth system continues the melodic and harmonic development.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with various note values and rests. The bass staff features a more active accompaniment with chords and moving lines.

Third system of musical notation. The treble staff includes a triplet of eighth notes in the first measure and a fermata over a note in the fourth measure. The bass staff continues with harmonic support.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a long melodic phrase with a fermata. The bass staff has a more rhythmic accompaniment with eighth notes.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes in the fourth measure. The bass staff provides a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble staff includes a triplet of eighth notes in the first measure and another triplet in the third measure. The bass staff continues with harmonic accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the treble with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The treble staff contains a triplet of eighth notes marked with a '3' above them. The bass staff continues with harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. Both the treble and bass staves feature triplet markings above groups of notes.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a triplet of eighth notes. The bass staff includes a measure with a flat sign (b) above a note.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a triplet of eighth notes. The bass staff has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

Sixth system of musical notation, continuing the piece with complex melodic and harmonic textures in both staves.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, a half note, and a quarter note. The bass staff features a half note, a quarter note, and a half note.

The second system of music consists of two staves. The treble staff contains several triplet markings over eighth notes. The bass staff has a half note, a quarter note, and a half note.

The third system of music consists of two staves. The treble staff has a half note, a quarter note, and a half note. The bass staff has a half note, a quarter note, and a half note.

The fourth system of music consists of two staves. The treble staff has a half note, a quarter note, and a half note. The bass staff has a half note, a quarter note, and a half note.

The fifth system of music consists of two staves. The treble staff has a half note, a quarter note, and a half note. The bass staff has a half note, a quarter note, and a half note.

The sixth system of music consists of two staves. The treble staff has a half note, a quarter note, and a half note. The bass staff has a half note, a quarter note, and a half note.

The first system of music consists of three measures. The treble clef staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the second measure. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system contains three measures. The treble clef staff continues the melodic development with various intervals and rests. The bass clef staff maintains a steady accompaniment with eighth notes and chords.

The third system spans three measures. The treble clef staff shows more complex rhythmic patterns, including triplets of eighth notes. The bass clef staff features a more active accompaniment with eighth notes and chords.

The fourth system consists of three measures. The treble clef staff has a melodic line with several triplets of eighth notes. The bass clef staff continues with a consistent accompaniment.

The fifth system contains three measures. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes and a triplet. The bass clef staff provides a harmonic support with chords and moving lines.

The sixth system is the final system on the page, consisting of three measures. It concludes with a double bar line and a repeat sign. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes, and the bass clef staff has a final accompaniment.

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 4/4 time and features complex chordal textures with many accidentals. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the right hand. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The system concludes with a double bar line and a final chord.

To Be or Not to Bop

G. SHEARING

Molto allegro

The second system of the musical score consists of five systems of two staves each. The music continues with complex chordal textures and rhythmic patterns. The piece concludes with a dynamic marking of *p* (piano) in the right hand. The final system ends with a double bar line and a final chord.

♩ 1st and 4th CHORUS

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) in the first system. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several passages feature triplets, indicated by a '3' above or below the notes. The piece concludes with a final chord in the sixth system.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). The system contains two staves. The treble staff features a melodic line with a quintuplet of eighth notes and a triplet of eighth notes. The bass staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two staves. The treble staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff features a steady accompaniment with chords.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two staves. The treble staff has a triplet of eighth notes. The bass staff includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a triplet of eighth notes.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two staves. The treble staff features a triplet of eighth notes. The bass staff includes a triplet of eighth notes and rests.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two staves. The treble staff has a section marked "To 2nd Chorus" and a section marked "Last time (to Coda)". The bass staff includes rests and a final melodic phrase.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and includes dynamic markings such as *f* and *ff*, along with various articulation marks like accents and slurs.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and dynamics.

Third system of musical notation, showing a change in the bass line and continued melodic development in the treble.

Fourth system of musical notation, including a *rit.* (ritardando) marking and a *ff* dynamic marking.

2nd CHORUS

Fifth system of musical notation, marking the beginning of the second chorus with a *mf* dynamic marking and a triplet of eighth notes.

Sixth system of musical notation, concluding the second chorus with a triplet of eighth notes and a slur over the final measures.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides harmonic support with chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The bass clef staff continues with harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a quintuplet of eighth notes. The bass clef staff provides harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides harmonic accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides harmonic accompaniment.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and slurs. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. The upper staff features more triplet figures and slurs. The lower staff continues with a steady accompaniment, including some chordal textures.

3rd CHORUS

The third system is labeled '3rd CHORUS'. It begins with a melodic phrase in the upper staff and a corresponding accompaniment in the lower staff. The notation includes slurs and triplet markings.

The fourth system shows more complex harmonic textures in both staves. The upper staff has dense chordal passages, while the lower staff continues with a melodic line that includes triplet markings.

The fifth system includes dynamic markings such as accents and slurs. The upper staff features a series of chords, and the lower staff has a melodic line with triplet markings.

The sixth system concludes the page with complex textures in both staves. The upper staff has dense chordal structures, and the lower staff features a melodic line with triplet markings and slurs.

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, some with accents and dynamic markings like *bb* and *^*. The lower staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and dynamic markings.

The second system continues the piece. The upper staff has a fermata over a chord and a triplet of eighth notes. The lower staff features a triplet of eighth notes and a melodic line with various dynamics.

The third system is characterized by multiple triplet markings (indicated by the number '3') over eighth notes in both the upper and lower staves. Accents and dynamic markings are also present.

The fourth system shows complex chordal textures in the upper staff, with some notes beamed together. The lower staff continues with a melodic line and triplet markings.

The fifth system includes a *cresc.* (crescendo) marking above the lower staff. It features triplet markings and dynamic markings like *^* and *bb*.

The sixth system concludes the page with a melodic line in the lower staff featuring triplet markings and chords in the upper staff.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a series of chords, some with triplets and accents, and a dynamic marking of *fff*. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *ff dim.*

The second system continues the piece with two staves. The upper staff has a dynamic marking of *f* and includes a triplet of eighth notes. The lower staff continues the melodic line with a dynamic marking of *mf*.

Strange Meadow Lark

D. BRUBECK

The third system features a *Rubato* marking and a dynamic marking of *mf*. A large slur covers the upper staff, which contains a melodic line with a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note of the slur. A dashed line with the number '8' indicates an eighth-note rest.

The fourth system continues the *Rubato* section with a dynamic marking of *mf*. It features a large slur over the upper staff and a fermata over the final note. A dashed line with the number '8' indicates an eighth-note rest.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with a long slur over the first two measures, followed by eighth-note patterns. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. A dynamic marking of *mf* is present. A circled 'C' and a dashed line with the number '8' are located below the staff.

Second system of musical notation. The right hand has a long, sweeping melodic line that spans across the system. The left hand continues with its accompaniment. A circled 'C' and a dashed line with the number '8' are located below the staff.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur. The left hand has a more active accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. A circled 'C' and a dashed line with the number '8' are located below the staff.

Fourth system of musical notation. The right hand has a long, sweeping melodic line. The left hand provides accompaniment. A circled 'C' and a dashed line with the number '8' are located below the staff.

Fifth system of musical notation. The right hand has a long, sweeping melodic line. The left hand provides accompaniment. A circled 'C' and a dashed line with the number '8' are located below the staff.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff features a melodic line with various intervals and accidentals, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking appears in the second measure of the upper staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. The notation remains consistent with the first system, showing the interaction between the treble and bass staves. The dynamics and articulation continue to evolve through the measures.

Third system of musical notation. This system shows further development of the musical themes. The bass line includes some more complex rhythmic patterns and accidentals. The overall texture is maintained with clear melodic and harmonic lines.

Fourth system of musical notation. A mezzo-piano (*mp*) dynamic marking is present in the second measure of the upper staff. The music continues with intricate chordal structures and melodic passages in both hands.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The piece concludes with a final melodic flourish in the upper staff, marked with a fermata and a final cadence. A circled number '8' is located above the final measure of the upper staff.

8

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A large slur covers the first two measures, and a second slur covers the last two measures. A circled '8' is positioned above the final measure of the second slur.

8

Second system of musical notation, continuing the grand staff. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A large slur covers the first two measures, and a second slur covers the last two measures. A circled '8' is positioned above the final measure of the second slur.

f

Third system of musical notation, featuring a grand staff. It includes a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A large slur covers the first two measures, and a second slur covers the last two measures. The dynamic marking *f* is present in the first measure.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A large slur covers the first two measures, and a second slur covers the last two measures.

mf

3

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A large slur covers the first two measures, and a second slur covers the last two measures. The dynamic marking *mf* is present in the first measure, and a triplet bracket labeled '3' is placed over the first three notes of the second measure.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand continues the accompaniment with chords and moving lines.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The left hand accompaniment includes chords and moving lines.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. The label "R.H." is written above the right hand staff in the second measure.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand accompaniment includes chords and moving lines.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand accompaniment includes chords and moving lines.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a triplet in the treble staff and a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in the bass staff.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic themes. A triplet is present in the treble staff.

Fourth system of musical notation, featuring a triplet in the treble staff and a dynamic marking of *pp* in the bass staff.

Fifth system of musical notation, with a triplet in the treble staff and a dynamic marking of *pp* in the bass staff.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a triplet in the treble staff and a dynamic marking of *pp* in the bass staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a trill and a triplet. The bass clef contains a bass line with chords and a triplet. The key signature has two flats.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef has a melodic line with a trill. The bass clef has a bass line with chords and a triplet. The key signature has two flats.

Third system of musical notation, continuing the piece. The treble clef has a melodic line with a trill and a triplet. The bass clef has a bass line with chords and a triplet. The key signature has two flats.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. The treble clef has a melodic line with a trill and a triplet. The bass clef has a bass line with chords and a triplet. The key signature has two flats. A dynamic marking of *mf* is present.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. The treble clef has a melodic line with a trill and a triplet. The bass clef has a bass line with chords and a triplet. The key signature has two flats.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. The treble clef has a melodic line with a trill and a triplet. The bass clef has a bass line with chords and a triplet. The key signature has two flats. A dynamic marking of *c 4491 k* is present.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the final measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the final measure.

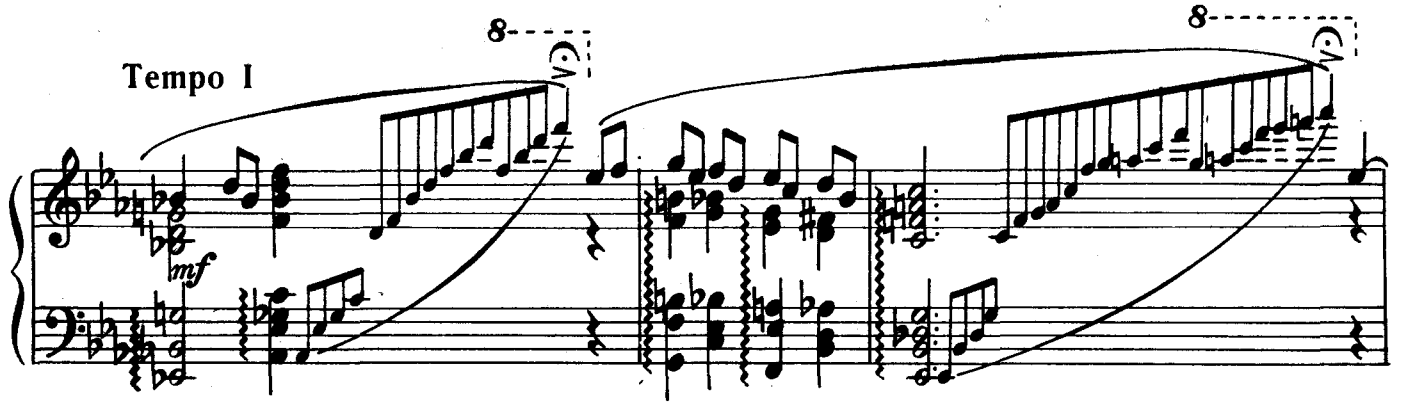
Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the first measure.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

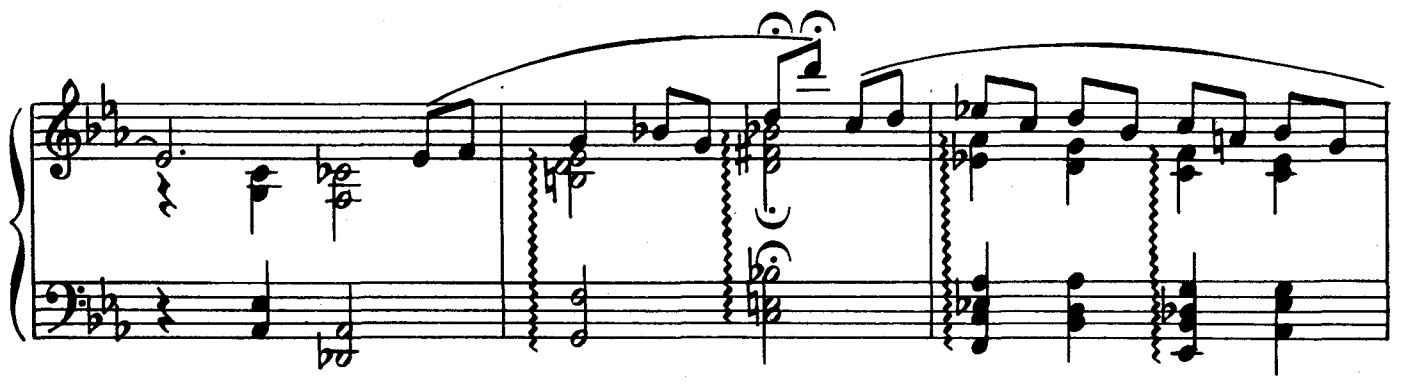
Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

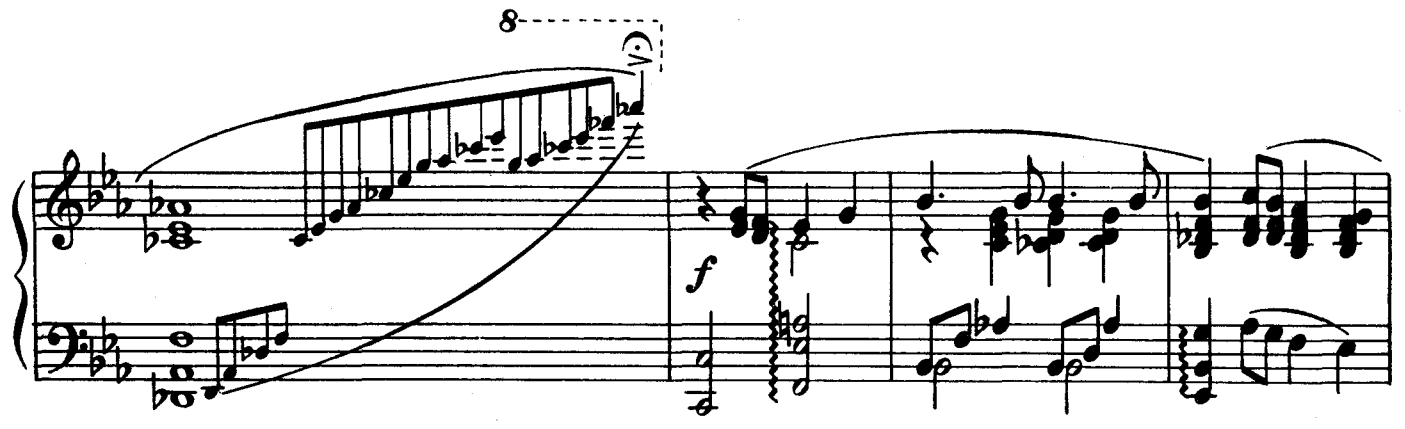
Tempo I




Musical notation system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a dynamic marking of *mf* and a fermata over a measure. A dashed box labeled '8' is positioned above the staff, with a circled 'C' below it. A large slur spans across the system.



Musical notation system 2, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a fermata over a measure and a circled 'C' below the staff.



Musical notation system 3, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a dynamic marking of *f* and a dashed box labeled '8' above the staff with a circled 'C' below it. A large slur spans across the system.



Musical notation system 4, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a fermata over a measure and a circled 'C' below the staff.



Musical notation system 5, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a dynamic marking of *p* and a circled 'C' below the staff.



Ballad to the East

O. PETERSON

Andante affetuoso molto rubato

First system of the musical score. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand with dynamic markings of *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *f*. A *len.* (lento) marking is placed above the first measure. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

Первое проведение ad lib.
 Второе - в темпе ♩ = 60

Second system of the musical score. It features a *rall.* (rallentando) marking. The right hand contains a triplet of eighth notes. A double bar line separates the first and second endings. The second ending is marked *mf* and includes a triplet of eighth notes. The left hand continues with harmonic accompaniment.

Third system of the musical score. The right hand features a triplet of eighth notes. The tempo marking *stretto* is present. The left hand continues with harmonic accompaniment.

Fourth system of the musical score. The right hand features a triplet of eighth notes. The tempo marking *str.* (stringendo) is present. The left hand continues with harmonic accompaniment.

Fifth system of the musical score. The right hand features a triplet of eighth notes. The tempo marking *str.* (stringendo) is present. The left hand continues with harmonic accompaniment.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a sustained bass line in the bass staff.

Poco meno mosso

Second system of musical notation, featuring a grand staff. The treble staff contains a complex melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff has a simple accompaniment.

Tempo primo

rit.

Third system of musical notation, featuring a grand staff. It includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a melodic line in the bass staff. The word "str." is written above the bass staff.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a melodic line in the bass staff. The word "str." is written above the bass staff.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a melodic line in the bass staff. The word "rit." is written above the treble staff, and the word "p" is written below the bass staff.

1.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur and a first ending bracket labeled '1.'. The bass clef contains a supporting line with chords and a wavy line indicating a tremolo effect.

2.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a repeat sign and a first ending bracket labeled '2.'. The treble clef has a melodic line with a slur, and the bass clef has a line with a wavy line.

8-
6
6
loco
p

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur and a first ending bracket labeled '8-'. The bass clef contains a line with a slur and a wavy line. The word 'loco' is written above the treble clef, and 'p' (piano) is written below the bass clef.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur and a first ending bracket. The bass clef contains a line with a slur and a wavy line.

Joy Spring

C. BROWN

Interpretation by O. PETERSON

Moderato

The musical score consists of ten staves of music in treble clef. The key signature is A major (two sharps). The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various musical ornaments such as triplets and slurs. Chord symbols are placed below the notes to indicate the harmonic structure. The chords and their positions are as follows:

- Staff 1: (A dur) 3, IM, VI^m, II^m, V^x
- Staff 2: IM, IV^m, \flat VII^x
- Staff 3: III^m, VI^x, II^m, V^{x9}, IM 3
- Staff 4: (B \flat dur) II^m, V^x, IM, VI^m 5
- Staff 5: II ϕ , V^{x9}
- Staff 6: IM, IV^m, 3, \flat VII^x
- Staff 7: IM⁶ 3, VI^{x9}, II^m 3, V^x, 5
- Staff 8: (B dur) II^m, V^x
- Staff 9: IM, (A dur) II^m, V^{x9} 3
- Staff 10: IM, (G dur) II^m, V^x

IM
 (B \flat dur) IIm Vx IM
 (A dur) IIm Vx IM VIIm IIm Vx⁵
 IM³ IVm \flat VIIx IM⁶ VI \bar{x} ⁹
 IIm Vx IM⁵
 IM³ IM VIIm
 IIm Vx I IVm³ \flat VIIx
 IIIIm VIx IIm Vx^{-9/-13}
 IIm Vx B \flat dur IIm Vx^{-9/-13}
 IM VIIm II \emptyset Vx^{-9/-13}
 IM IVm \flat VIIx
 IIIIm VIx IIm³ Vx³

IM (B dur) IIm Vx IM

(A dur) IIm Vx IM (G dur) IIm Vx

IM (Bb dur) IIm Vx³

IM (A dur) IIm Vx

IM VIm³ II Vx³ IM

IVm bVIIx IIIIm VIx

IIm Vx IM IM

IM VIm IIm Vx

IM IVm bVIIx

IIIIm VIx IIm Vx^{-9/-13}

IM

(B \flat dur) IIm Vx

IM 3 VIIm II \emptyset 3 Vx -9/-13

IM 6 6 8 IVm \flat VIIx

IIIIm VIx 3 IIIm Vx 3

IM 3 (B dur) IIm Vx

I (A dur) IIm Vx

I (G dur) IIm 3 Vx

IM 6 (B \flat dur) IIm 3 Vx

I (A dur) IIm Vx

IIIIm VIx IIIm IIx \flat IIx IM IVm \flat VIIx

IIIIm VIx IIIm Vx \flat IIIM \flat VM IM

One for Helen

B. EVANS

Moderato con moto (♩=160)

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Moderato con moto' with a quarter note equal to 160 beats per minute. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords. There are three triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) in the first, second, and sixth systems. The bass line features a consistent eighth-note accompaniment pattern throughout the piece.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 7/8 time signature. It consists of two measures, with the second measure containing a fermata over the bass line.

Second system of musical notation, featuring a grand staff. The text "solo break" is written above the treble clef staff. The system contains two measures of music.

Third system of musical notation, featuring a grand staff. It contains two measures of music.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. It contains two measures of music.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. The second measure of the treble clef staff includes a triplet of eighth notes, indicated by a '3' above the notes. The system contains two measures of music.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff. It contains two measures of music.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bass staff provides harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a melodic line with various intervals and rests. The bass staff continues with chordal accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff has a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and a triplet. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with eighth notes and a triplet. The bass staff continues with harmonic support.

Sixth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a triplet and various intervals. The bass staff provides accompaniment.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a more active melodic line with sixteenth notes and a triplet. The bass clef staff continues the accompaniment with chords.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with eighth notes and a sharp sign. The bass clef staff has a steady accompaniment of chords.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and a triplet. The bass clef staff has a simple accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes and a triplet. The bass clef staff has a harmonic accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and a slur. The bass clef staff has a harmonic accompaniment.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a dotted quarter note, followed by a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a quarter note, a half note, and a triplet of eighth notes. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and single notes.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a quarter note, a half note, and a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides accompaniment with chords and single notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a quarter note, a half note, and a triplet of eighth notes. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a quarter note, a half note, and a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides accompaniment with chords and single notes.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a quarter note, a half note, and a triplet of eighth notes. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment of chords, some with ties.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment with chords.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a trill. The bass clef staff features chords, some with ties and a fermata.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass clef staff has a complex accompaniment with triplets and ties.

Fifth system of musical notation. Both the treble and bass clef staves feature prominent triplet markings over groups of notes.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a trill. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment of chords.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (sharps and flats). The bass clef staff contains a harmonic accompaniment of chords, some with slurs and ties.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The bass clef staff has chords, with a triplet of eighth notes in the first measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bass clef staff contains chords, some with slurs and ties.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes, slurs, and triplet markings. The bass clef staff contains chords, with triplet markings in the final measures.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes, slurs, and triplet markings. The bass clef staff contains chords, with triplet markings in the final measures.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes, slurs, and triplet markings. The bass clef staff contains chords, with triplet markings in the final measures.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) and slurs. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment with corresponding triplet markings and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with triplet markings and slurs. The bass clef staff provides harmonic support with chords and slurs. The key signature remains two flats.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with triplet markings and slurs. The bass clef staff has a harmonic accompaniment with slurs. The key signature is two flats.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with triplet markings and slurs. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment with slurs. The key signature is two flats.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with triplet markings and slurs. The bass clef staff has a harmonic accompaniment with slurs. The key signature is two flats.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with triplet markings and slurs. The bass clef staff provides harmonic support with chords and slurs. The key signature is two flats.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a bass line with chords and rests.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with various note values and rests. The bass clef staff features complex chordal accompaniment with many beamed notes.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a long slur over the final two measures. The bass clef staff has a bass line with chords and eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff includes a triplet of eighth notes. The bass clef staff has a bass line with chords and rests.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur. The bass clef staff features a bass line with chords and eighth notes, including a triplet of eighth notes.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. The bass clef staff has a bass line with chords and eighth notes, including a triplet of eighth notes.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features sustained chords and melodic fragments in both staves.

Second system of musical notation, continuing the piece. It shows more complex chordal textures and some melodic movement in the upper staff.

Third system of musical notation, featuring a mix of sustained chords and rhythmic patterns in both staves.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the harmonic and melodic themes.

Fifth system of musical notation, with more active melodic lines in the upper staff and sustained bass notes in the lower staff.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a dense melodic passage in the upper staff and a final cadence in the lower staff.



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3	Урок 21. Буги-вуги	31
От автора	4		
 ГАРМОНИЯ			
Общие сведения	5	Общие сведения	37
Урок 1. Пять видов 7-аккордов	6	Урок 22. Мотивное развитие. Секвенция	37
Урок 2. Альтерация звуков 7-аккордов	8	Урок 23. Лады. Диатоническая система	39
Урок 3. Нонаккорд	10	Урок 24. Лады. Хроматическая система	41
Урок 4. Аккорды с 11 и 13	12	Урок 25. Арпеджио	43
Урок 5. Альтерация 9, 11, 13	12	Урок 26. Вспомогательные и проходящие звуки	44
Урок 6. Блюз. Гармония и форма	13	Урок 27. Система вводных звуков	45
Урок 7. Блюз. <i>Лад</i>	14	Урок 28. Ритм. Ритмические построения	46
Урок 8. Форма <i>aaba</i>	15	 П р и л о ж е н и е	
Урок 9. Гармоническое обогащение сетки	16	1. Некоторые методические указания к курсу	49
Урок 10. Тритоновая замена Vx-аккорда	19	2. Гармонические схемы для упражнений	49
Урок 11. Аранжированные аккорды	22	3. Словарь наиболее употребительных слов	52
Урок 12. Расположение тонов в аранжированных аккордах	24	Л и т е р а т у р а	53
Урок 13. Расположение тонов в аранжированных аккордах (продолжение)	25	 ХРЕСТОМАТИЯ	
Урок 14. Соединение аранжированных аккордов. Форма А	26	J. McShann. Dexter Blues	57
Урок 15. Соединение аранжированных аккордов. Форма В	27	J. McShann. Vine Street Boogie	63
Урок 16. Соединение аранжированных аккордов. Форма С	27	C. Basie. Blue and Sentimental	69
Урок 17. Чередование интервалов терции и септимы	28	D. Winfree. China Boy. Solo by A. Tatum	71
Уроки 18—19. Открытая позиция	29	B. Powell. Hallucinations	74
Урок 20. Блок-аккорды	31	G. Shearing. To Be or Not to Bop	79
		D. Brubeck. Strange Meadow Lark	86
		O. Peterson. Ballad to the East	95
		C. Brown. Joy Spring. Interpretation by O. Peterson	98
		B. Evans. One for Helen	102

ИГОРЬ МИХАЙЛОВИЧ БРИЛЬ

ПРАКТИЧЕСКИЙ КУРС ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

для фортепиано

Учебное пособие
Третье издание

Редактор А. Вустин Техн. редактор А. Мамонова

И/К

Подл. к печ. 24.10.85 Форм. бум. 60×90^{1/8} Бумага офсетная № 2 Печать офсетная Печ. л. 11
Усл. печ. л. 14 Усл. кр.-отт. 14,66 Уч.-изд. л. 12,3 Тираж 40000 экз. Изд. № 4491 Зак. 837
Цена 1 р. 20 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор».
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

1 p. 20 κ.

