

Игорь БРИЛЬ

**ПРАКТИЧЕСКИЙ
КУРС
ДЖАЗОВОЙ
ИМПРОВИЗАЦИИ**

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Учебное пособие
Редакция Ю. Н. ХОЛОПОВА

Третье издание

МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР

1986

Б 5206010200—354 КБ—25—19—85
082(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 постигнуть 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 автор 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 Джульярдской 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 E m⁷ E m

(IM) IIIm III

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The staff is labeled '1. C dur'. It contains three chords: Cmaj7 (C4, E4, G4, Bb4), Em7 (E4, G4, Bb4, D5), and Em (E4, G4, Bb4). Below the staff, the chords are labeled with their letter and figure bass notation: C maj⁷ (IM), E m⁷ IIIm, and E 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

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The staff is labeled '2. C dur'. It contains two chords: Dm-5 (D4, F4, Ab4, C5) and Dm+7 (D4, F4, Ab4, G#4). Below the staff, the chords are labeled with their letter and figure bass notation: Dm⁻⁵ II m - 5 and Dm⁺⁷ II m + 7.

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

3. C dur

Dm⁷ D^bm⁷ D[#]m⁷

II m bII m #II m

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The staff is labeled '3. C dur'. It contains three chords: Dm7 (D4, F4, Ab4, C5), Dbm7 (Db4, F4, Ab4, C5), and D#m7 (D#4, F4, Ab4, C5). Below the staff, the chords are labeled with their letter and figure bass notation: Dm⁷ II m, D^bm⁷ bII m, and D[#]m⁷ #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^{-3} , $IIIm^{-3}$, 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 септимы *) (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).

C dur

4. C маж⁹ C маж⁹_b E_m C⁺
I M₉ I M₉^b III_m I⁺

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

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

УРОК I 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.

C dur

5. I II III IV V VI VII
I M II m III m IV M V_x VI m VII_♯

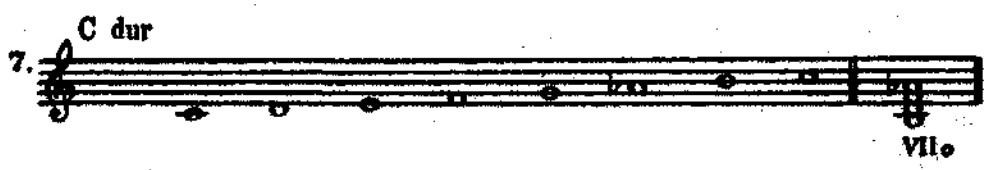
Как видно из примера 6, все аккорды, в зависимости от их характера, интервального состава разделяются на пять видов:

C dur

6. C маж₇ F маж₇ D м₇ E м₇ A м₇ G₇ B \flat E_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 —

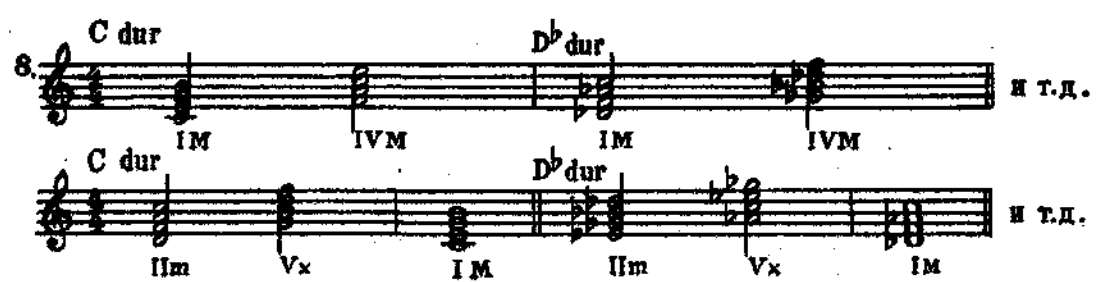


Задание

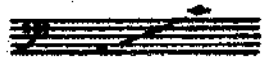
Для того, чтобы добиться быстрого нахождения 7-аккордов на фортепиано при правильном их исполнении в любом темпе, необходимо играть следующие последовательности в 12 мажорных тональностях, четырехдольном и трехдольном метрах (примеры 8, 9).

1. IM - IVM
2. IIIm - IIIIm - VIIm
3. Vx - VIIφ - VIIo - IM
4. IIIm - Vx - IM
5. IM - VI m - IIIm - Vx - IM
6. IM - IVM - IIIIm - IIIm - IM - IVM - VIIφ - VIIo - IM

Некоторые образцы:



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 —

7. C dur
VII^o

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).

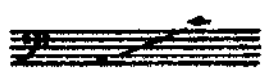
1. IM - IVM
2. II^m - III^m - VI^m
3. V^x - VII^φ - VII^o - IM
4. II^m - V^x - IM
5. IM - VI^m - II^m - V^x - IM
6. IM - IVM - III^m - II^m - IM - IVM - VII^φ - VII^o - IM

Некоторые образцы:

8. C dur D^b dur И т.д.
IM IVM IM IVM

9. C dur D^b dur И т.д.
II^m V^x IM II^m V^x IM

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



Токката

Allegro

И. БРИЛЬ

Ф-п.

IM II_m IV_M II_m III_m II_m IM VI_m IV_M II_m II_m VII_♯ III_m IM IM VI_m

II_m II_m III_m III_m IV_M VI_m IM III_m IV_M IV_M II_m II_m IM III_m VI_m IM

VII_♯ IV_M II_m II_m IM III_m VI_m IM II_m III_m IV_M II_m IM II_m III_m IV_M VII_♯

IM IV_M VI_m IV_M III_m II_m VI_m V_x V_x bII_M I M₉ I C

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

IM I_x I_m I_♯ I_o

III_m III_x III_M III_♯ III_o

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 *V x* 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. F dur

а) б) в)

II m⁻⁵ III m⁻⁵ V x⁺⁵ V x⁻⁵ V x^{-5/+5}

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

12. F dur

II m⁺⁷ II m +7 7 6

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

13. C dur As dur E dur

II m bII m #II m #II m bII m

Задание

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

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

* Штрихи над аккордами обозначают количество долей на каждый аккорд.

10. $\frac{2}{4}$ | $\overset{''}{I}x - \overset{''}{IV}m$ | $\overset{''}{III}M - \overset{''}{VI}M$ | $\overset{''}{VII}x - \overset{''}{III}M$ | $\overset{''''}{II}M$ ||
11. $\frac{2}{4}$ | $\overset{'}{II}f - \overset{'}{V}x - \overset{'}{II}x$ | $\overset{''''}{VM}$ ||
12. $\frac{3}{4}$ | $\overset{''}{Vm} - \overset{'}{Ix}$ | $\overset{''}{IV}m - \overset{'}{III}x$ | $\overset{''''}{VIM}$ ||
13. $\frac{2}{4}$ | $\overset{''}{IM} - \overset{'}{III}m - \flat \overset{'}{III}m$ | $\overset{'}{II}m - \flat \overset{'}{II}m - \overset{''}{IM}$ ||
14. $\frac{2}{4}$ | $\flat \overset{''}{III}x - \flat \overset{''}{III}f$ | $\sharp \overset{''}{II}o - \flat \overset{''}{III}M$ | $\sharp \overset{''}{II}m - \sharp \overset{''}{IV}o$ | $\flat \overset{''''}{Vm}$ ||

УРОК 3 Нонаккорд

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

C dur

14 $\overset{''}{I}M_9$ $\overset{''}{II}m_9$ V_9 $\overset{''}{VII}f_9$ $\overset{''}{VII}o_9$

15 $\overset{''}{I}M$ $\overset{''}{II}m_9$ V_9 $\overset{''}{VII}f_9$ $\overset{''}{VII}o_9$

Примечание. При употреблении ноны 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 ноной; малый мажорный аккорд, построенный на I ступени с добавленной ноной.

Задание

Играть в 12 тональностях последовательности:

1. $\frac{2}{4}$ | $\overset{''}{I}M_9 - \overset{''}{IV}M_9$ ||
2. $\frac{2}{4}$ | $\overset{''}{II}m_9 - \overset{''}{III}m_9$ | $\overset{''}{VI}m_9$ ||
3. $\frac{3}{4}$ | $V_9 - \overset{''}{VII}f_9$ | $\overset{''}{I}M_9$ ||
4. $\frac{2}{4}$ | $\overset{''}{II}m_9 - V_9$ | $\overset{''}{I}M_9$ ||
5. $\frac{2}{4}$ | $\overset{''}{I}M_9 \overset{''}{VI}m_9$ | $\overset{''}{II}m_9 - V_9$ | $\overset{''}{I}M_9$ ||
6. $\frac{2}{4}$ | $\overset{''}{I}M_9 - \overset{''}{III}m_9 - \flat \overset{''}{III}m_9$ | $\overset{''}{II}m_9 - V_9 - \flat \overset{''}{II}m_9$ | $\overset{''}{I}M_9$ ||
7. $\frac{2}{4}$ | $\overset{''}{I}m_9 - \flat \overset{''}{VII}m_9 - \overset{''}{VI}m_9 - \flat \overset{''}{III}m_9$ | $\overset{''}{II}m_9 - \flat \overset{''}{VI}m_9 - V_9 - \flat \overset{''}{II}m_9$ | $\overset{''}{I}M_9$ ||

Вальс

Н. СРНЛЪ

Moderato
C dur

F dur

IIIm₉ V₉ IM₉ IIIm₉ V₉ IM₉ IIIm₉ V₉

IM₉ C dur VII₉ III₉ VIIm₉ VIIm₉

IIIm₉ F dur IIIm₉ IIIIm₉ IVIm₉ Vm₉

Vm₉ C dur IIIm₉ IIIm₉

VII₉ IIIIm₉ II₉ V₉ IM₉ IVIm₉

IM₉ IVIm₉ 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.



Задание

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

1. $I_9 - IV_9$; $I_9^{11} - IV_9^{11}$; $I_9^{11/13} - IV_9^{11/13}$
2. $II m_9^{11} - VI m_9^{11}$
3. $III m_9^{11} - VI M_9$
4. $VII o_9^{11} - I M_9$; $VII \phi_9^{11} - I M_9$

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 +.



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 квартно-квинтового круга; б) по тональностям, расположенным на ступенях хроматической гаммы.

1. $VII_{\text{9}}^{11} - I M_{\text{9}}^{+11}$.
2. $Vx^{+11} - I M_{\text{9}}$; $Vx^{-9/+11} - I M_{\text{9}}$; $Vx^{9/+11} - I M_{\text{9}}$.
3. $V_{\text{9}}^{11/13} - I_{\text{9}}^{+11/13}$; $V_{\text{9}}^{+11/-13} - I M_{\text{9}}$.
4. $Vx^{9/11,13} - I_{\text{9}}^{+11/13}$; $Vx^{-9/11,13} - Ix^{-9/+11,13}$.

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 II (+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 донгрявал 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.

Архангелский	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	9	10	11	12
	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								
	III ^m V ^x IV ^x III ^x VI ^x II ^x V ^x											
	I ⁶ VI ^x II ^m V ^x											
	2-й вариант											

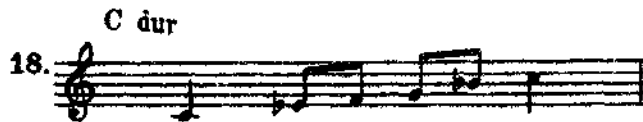
Характерной особенностью классического блюза является употребление субдоминанты (IV^x) после доминанты (см. 9-й и 10-й такты). В современном блюзе следует обратить внимание на два варианта 11-го и 12-го тактов.

Задание

Выучить гармонические сетки блюза. Играть в 12 тональностях.

**УРОК 7
Блюз. Лад**

Блюзовая мелодия представляет собой бóльший 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
1x

22. C dur 22a

22a

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. $\frac{2}{4}$ | I | II V | I | II V | I I x | IV # IV \circ | I | II V #
2. $\frac{2}{4}$ | I VII | II V | I VII | II V | I I x | IV IV \flat | I VII | II V #
3. $\frac{2}{4}$ | I | II # II \circ | III VI x | II V | V \flat I x | IV # IV \circ | I | I #
4. $\frac{2}{4}$ | I VI x | \flat VI x V x | I VI x | \flat VI x V | V \flat I x | IV I x | IV IV \flat | I #
5. $\frac{2}{4}$ | I \flat III x | II x \flat II x | I \flat III x | II x \flat II x | V \flat I x | IV IV \flat | I | I #

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

1. $\frac{4}{4}$ | III \times | Z | VI \times | Z | II \times | Z | V \times | Z ||
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 | Z | VI | II \times | II | V ||
6. $\frac{4}{4}$ | I \times | Z | IV | Z | II \times | Z | V | Z ||

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

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

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

I Ix | IV #IVo | II ||

либо в блюзе:

I I' IV #IVo | I ||

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

I II -bIIx-I || III -bIII_M -II ||
 I II -bII_M-I || VI_m -bVI_m-Vx ||

26. C dur

Вспомогательный 7-аккорд

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

27. C dur

28. C dur

* 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

2. Играть указанную пьесу на фортепиано:

Again

D. COCHRAN
L. NEWMAN

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 Vx⁺⁹ Vx⁻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 Πm ⁻⁵ Vx^{-9/+9} IM

32б. C dur

IM₉ Πm ⁵ $\flat\Pi x$ ⁺¹¹ IM

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

(9 11)

IM V_9^9 Vx^{-9} IM

IIIm Vx^{-9}

Заменяем аккорд V ступени аккордом $bIIx$ (пример 34). Аккорд $bIIx$ можно принять за доминанту к Gb -dur и воспользоваться оборотом II—V в данном случае для Gb -dur. Для тональности C-dur это будут аккорды $bVIIm$ и $bIIx$. Произойдет отклонение в Gb -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

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

35. C dur

IM IIIm⁹ $bVIIm$ $bIIx$ IM

IIIm⁹ $bVIIm$ Vx_9^{-9}

Читать примеры 34, 35 следует так: аккорд V ступени заменили на $bIIx$, $bIIx$ является V ступенью в $Gb-dur$; заменим V ступень для $Gb-dur$ оборотом II—V; вернемся в $C-dur$. Резюмируем сказанное: вместо V x-аккорда можно употребить оборот II—V, в котором V заменяется на $bIIx$ (пример 34) или на $bVI m$ — $bIIx$ (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. $\text{♩} = 124$ IM^6 VIx^{-9} $II m$ Vx IM^6 VIx^{-9} $II m$ H. SILVER Vx

IM^6 VIx^{-9} $II m$ Vx $III m$ VIx $bVI m$ $VIIx$

$III m$ VIx $II m$ Vx 1. IM^6 $VII m$ $IIIx$

$VI m$ IIx Vx 2. IM^6

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

ТЕМА 2

37. IM VIx IIx_3 IIx CH. PARKER

$II m$ Vx IM $V m$ bVx $IV m$

$IV m$ IM VIx IIx

IIx $II m$ Vx IM

VIx IIx_3 IIx $IIIx$

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.

38. C dur

IM IM⁹ IIIm IIIm⁹ V_x⁶ V₉ IM⁹ IIIm⁹ V₉

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

39. Ballad to the East O. PETERSON

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 архитектоники 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 IM_9 11 $IIIm_9$ V_9 IV_x V_x^6 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)

IV_9 IV_{x6} I_9^6 V_9^6

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. $B^b \text{ dur}$

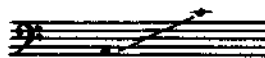
а) б) в) г)

$II m$ $II m_9$ $III m_9$ $VI m_9$

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_6 IM_9

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 o_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 -, o - 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 — В и С, различающиеся расположением аккордов. Форма В:

50. C dur прр.

л.р.
II m9 V9¹³ IM9⁶

В примере 50 изображены аккорды: II m9 в расположении терция-квинта-септима-нона на басу D; V9¹³ в расположении септима-нона-терция-секста* на басу G; IM9⁶ в расположении терция-квинта-секста-нона на басу C.

Проследим движение голосов при переходе от II m9 к V9¹³ и к IM9⁶ аккордам. Аккорды II m9 и Vx имеют три общих звука — f, a, e. У аккордов Vx и IM9⁶ общие звуки не остаются на месте. Септима II m9 переходит в терцию V9, септима V9¹³ — в терцию IM9⁶, 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 В левой рукой, без основного тона в басу в 12 тональностях.
3. Играть гармоническую сетку блюза (см. урок 6) аранжированными аккордами форм А и В:
 - а) с основным тоном в левой руке;
 - б) без основного тона.

УРОК 16

Соединение аранжированных аккордов. Форма С

51. C dur

II m9 V9¹³ IM9⁶

В примере 51 изображены: II m9 в расположении септима-нона-терция-квинта на басу D; V9¹³ в расположении терция-секста-септима-нона на басу G; IM9⁶ в расположении секста-нона-терция-квинта на басу C. Септима перемещается вниз.

Форма С — трансформация формы В, поэтому и здесь соединение аккордов II m9 и V9¹³ гармоническое (три общих звука e, f, a остаются на месте).

Играя аккорды формы В (пример 50), можно обнаружить, что при движении последовательности II—V—I по тональностям вверх от F до Ab и в A, Bb, 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.

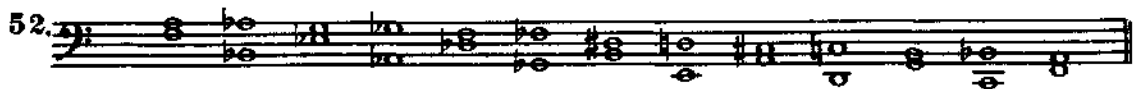
Задание

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:

F dur **B. POWEL**

53. Musical notation for exercise 53, showing a sequence of chords in the bass line with alternating intervals of thirds and septims.

I x IV x III VI x

Musical notation for exercise 53, showing a sequence of chords in the bass line with alternating intervals of thirds and septims.

II V I I x

B^b dur **B. POWEL**

54. Musical notation for exercise 54, showing a sequence of chords in the bass line with alternating intervals of thirds and septims.

III VI x II V

* В учебном процессе используются 12 тональностей в каждом случае.

Im IVx VIIm IIIx 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.

IM IIIm IIIIm IVM Vx VIIm VIIφ

56.

IM IIIm IIIIm IVM Vx VIIm VIIφ

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

I IV III I VI

II V VI VII I IV III

58.

IV IVm⁷ III I II bIII I

Аккорд в открытой позиции имеет три обращения:

59. F dur F moll F dur

IM Im Ix

60. Eb dur Eb moll Eb dur

IM Im Ix

Задание

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

- а) в положении септими, как показано в примере 55.
- б) в положении терции, как показано в примере 56.
- в) 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 оstinатных фигураций, которые лежат в основе ритмических и гармонических пассажей. Они иногда кратки, но всегда подчеркивают 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 оstinatность 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 for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays a sequence of chords (I, IV, V) in a 12-measure blues structure. The left hand provides a steady rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

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 rhythmic pattern in the right hand, consisting of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a similar rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

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

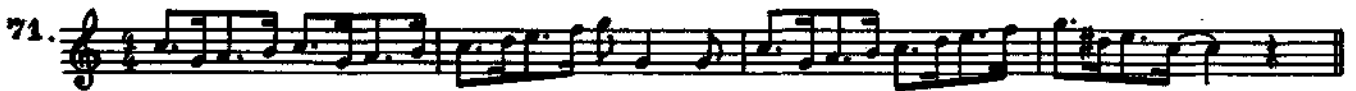
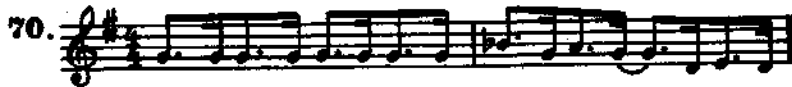
67.

The score for exercise 67 shows a syncopated chord progression in the right hand, with chords starting on the second and fourth beats of a measure.

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):

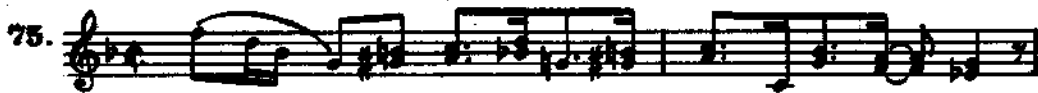


Приемы игры

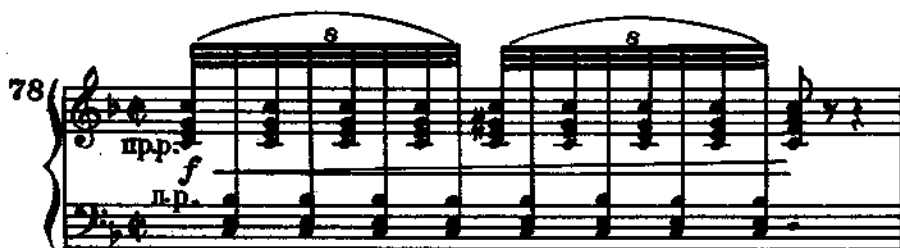
Многие пьесы написаны в мажорных тональностях *до*, *соль* и *фа*, так как в этих тональностях пианист может использовать скольжение (см. урок 7) с черных клавиш на белые:



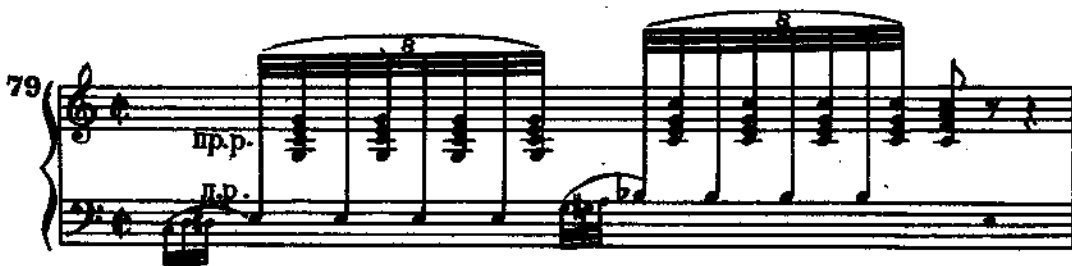
В партии правой руки часто используются интервалы-созвучия: секунда, терция, кварта, октава, блюзовые ноты:



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: парафраза́ный (орнаментальная вариация на тему) и ли́нейный (сочинение новой мелодической темы).

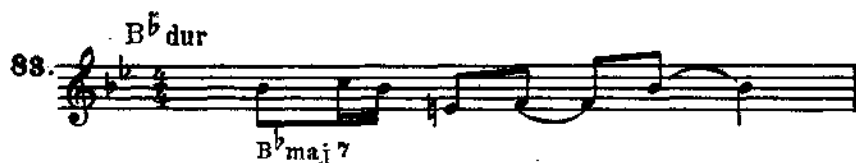
С развитием джаза принцип парафраза́ности уступает место принципу линейности. Парафраза́ность остается применимой к свободным произведениям, типа джазовых баллад, где «украшательство» мелодии играет до сих пор большую роль.

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. $F \text{ маж } \textcircled{9}$

86. $F \text{ маж } 7$

87. $F 7$

88. $F \text{ маж } 7$ $D 7$

89. $F \text{ маж } 7$ $A \text{ м } 7$ $D 7$ $G \text{ м } 7$

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

90. $F \text{ маж } 7$

91. $F \text{ маж } 7$

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. F dur

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. F dur, E^b dur, D dur

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. C dur

Образованные таким образом гаммы соответствуют различным ладам.

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

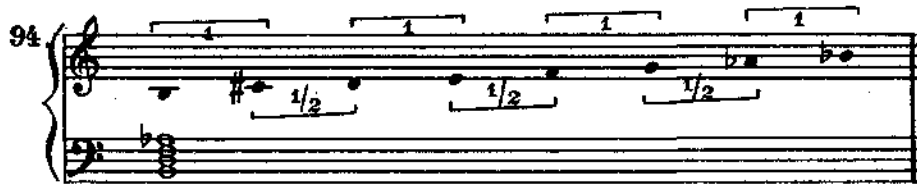
Лидийский лад (пример 93, г) отличается от натурального мажора повышенной IV ступенью и соответствует 7-аккорду IV ступени.

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

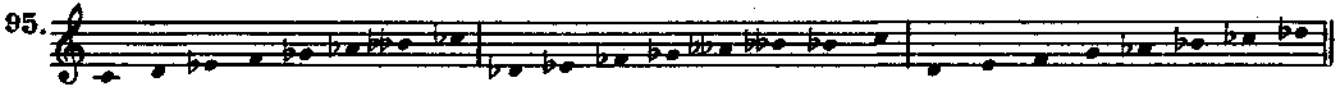
Дорийский лад (пример 93, б) отличается от натурального минора повышенной VI ступенью и соответствует 7-аккорду II ступени.

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 ♭ (Локр.) V x (Миксолид.) I M (Ион.) II m (Дор.)

III m (Фриг.) IV M (Лид.) III m (Фриг.) VII ♭ (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 $V\sharp$ в до мажоре является, в свою очередь, $VII\sharp$ в ля-бемоль мажоре, поэтому аккорду $V\sharp$ 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,

II m —»— дорийский лад от II —»— —»— —»—

III m —»— фригийский лад от III —»— —»— —»—

VI m —»— натуральный минор от VI —»— —»— —»—

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

VII ♭ —»— 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** | $\flat Vm$ | $VII \times | IM | \%$ | $Vm \ominus$ | $I \times$ | IVM | IVm | IM | $\flat V \flat VII \times$ | $III m$ | $VI \times$ ||
 D dur G dur
 | IM | $IImV \times$ || $II m$ | $V \times$ ||

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

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

Экспромт

Moderato
F dur

И. ВРИЛЬ

$B \flat$ dur

$I M$ (Ион.) $VII \phi$ (Локр.) $III m$ (Фриг.) $VI m$ (Эол.) $III m$ (Дор.) $V \times$ (Миксолид.)

$A \flat$ dur F dur

$I M$ (Ион.) $III m$ (Дор.) $V \times$ (Миксолид.) $III m$ (Фриг.) $VI m$ (Эол.)

rit. a tempo

$D \flat$ dur F dur

$III m$ (Дор.) $V \times$ (Миксолид.) $I M$ (Ион.) IVM (Лид.) $I M$ (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.

I II V I

99.

I II V I

100.

IM⁹ II V IM⁹

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 | bII^x | IM | IM⁶ || II^m | bII^x | IM | IM⁶ ||

Ebdur G dur
 | II^m | bII^x | IM | VI^m || II^mV^{x-5} | V^{x-5} IV^o | III^m | bIII^x | II^m | bII^x | IM | IM^b ||

F dur C dur
 | II^m | bII^x | IM | IM⁶ || IV^m | IV^o | III^m | VI^m | II^{x-5} | II^m V^x | IM | IM⁶ ||

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 \flat m

102.

IM II \flat m

103. C dur

IM II \flat m

104.

M. PIEPER

105.

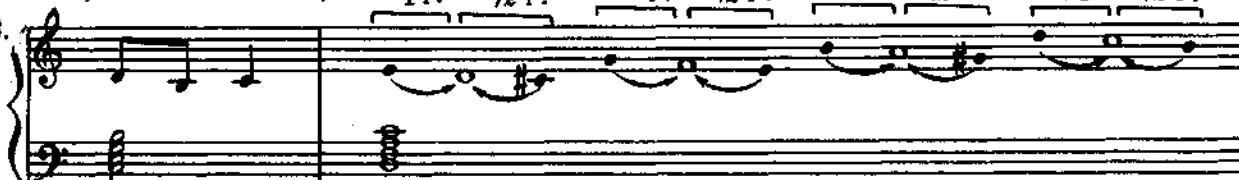
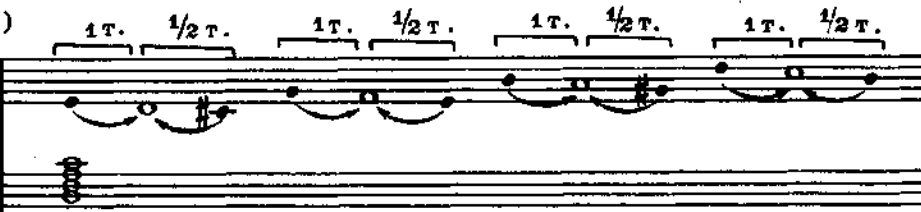

Примечание. Звездочкой помечены проходящие и вспомогательные звуки (*ми*² в третьем такте — скачковый вспомогательный на тяжелой доле).

Пример 105 иллюстрирует употребление проходящих и вспомогательных звуков.

УРОК 27

Система вводных звуков

Вокруг I ступени 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)  в) 

IM IIм

IIм

В примере 106, б показаны вводные звуки вокруг ступеней IIм 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:

107. C dur 

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:

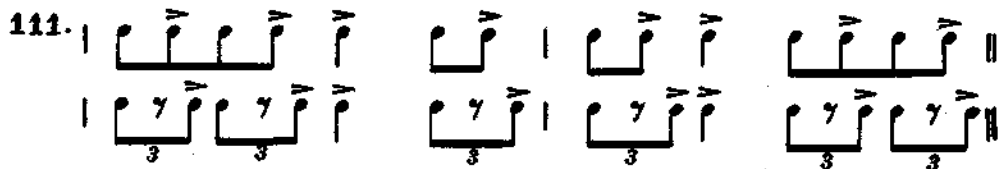
1. Ритмическая интерпретация восьмых при помощи восьмых триолей:

110. **написано** |  ||

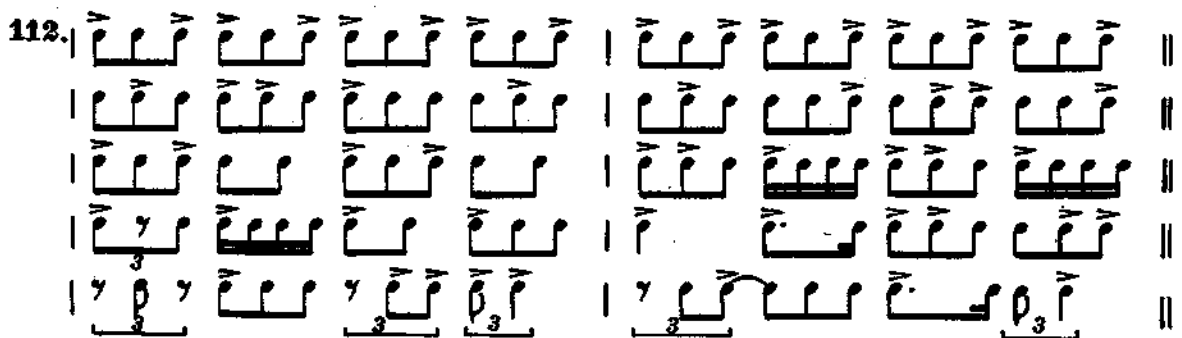
исполняется |  ||

Но исполнение только триолей не дает полного ощущения свинга.

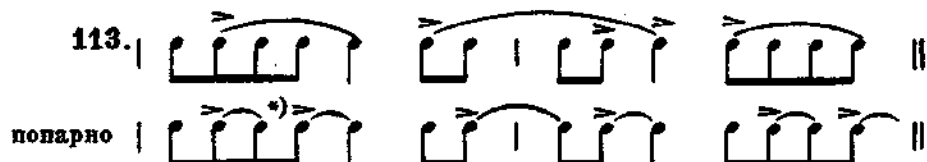
2. Акцентировка, перемещение акцента с сильной на слабую долю:


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 — $\underline{r} \underline{r} \underline{r} \underline{r}$, которая может быть выражена иначе $\underline{r} \underline{2 \underline{r}} \underline{2 \underline{r}}$, или $\underline{r} \underline{r} \underline{r}$:



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

116. 

Солист

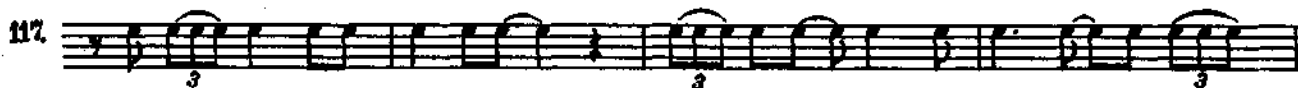
Ф-но

Ударные

К. Бас

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:




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

Им Vx IM

119. 

120. 

Задание

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

1. 

2. 

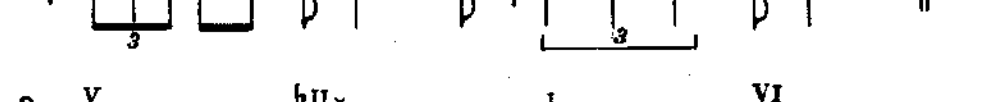
3. 

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 продвигаться 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

$$1. \begin{array}{l} \parallel: \text{II}_x \mid \text{V}_x^{+5} \mid \text{I}_M \mid \text{VI}_x \mid \text{II}_x \mid \text{V}_x^{+5} \mid \text{I}_x \mid \text{Z} \mid \text{IV}_M \mid \sharp \text{IV}_0 \mid \\ \mid \text{I}_M \mid \text{VI}_x \mid \text{II}_x \mid \text{II}_x \mid \text{II}_m \mid \text{V}_x \parallel \text{V}_x^{+5} \mid \text{I}_M \mid \text{Z} \parallel \end{array}$$

A \flat dur

$$2. \begin{array}{l} \parallel: \text{II}_9^{+11} \mid \text{I}_9^{+11} \mid \text{II}_9^{+11} \text{I}_9^{+11} \mid \text{VI}_x \mid \text{II}_{m9} \mid \text{V}_9^{+11/13} \mid \text{I}_M \mid \end{array}$$

Fine

$$\mid \text{I}_M \parallel \text{II}_{m9} \flat \text{II}_9^{+11} \mid \text{I}_M \text{VI}_x \mid \text{II}_{m9} \text{V}_x^{-9/5} \mid \text{I}_M \mid \text{IV}'_M \mid \text{II}'_m \text{V}' \mid$$

D dur

$$\mid \text{I}_M \text{VI}_m \mid \text{I}_m \mid \text{IV}_9^{+11} \parallel \text{D.C. al Fine}$$

G dur Fine

3. ||: II₉ | II_m V₉¹³ | IM | III_m VI₉ | II_m | V₉¹³ | IM | % :|| II_m V_x |
 | IM VI_x | II_m⁴¹ V_x | IM | II_m⁴¹ V_x | IM VI_x | II_m⁴¹ V₉¹³ | II_m V_x ||
D.C. al Fine

B^b dur Fine

4. ||: IM | % | IV_x | % | II_x | II_m V_x⁵ | IM | % :||
 | V_m | I₉ | IV_m | % | II_x | % | V_x | % ||
D.C. al Fine

F dur Fine

5. ||: IM₉ | % | IV₉^{14/13} | % | II_m | V_x | IM | % :||
 | V_m | I_x | IV_m | % | IV_m | % | ^bIII_x | II₉ |
 | II_m V || IM₉ | % | II₉ | % | II_m | V | IM | % ||
D.C. al Fine

G dur

6. ||: IV_m | % | IV_m | ^bVII_x | IM₉ | % | ^bIII_m | ^bVI_x ||
 | II_m | V_x | VII_φ | III_x | VI_m | II₉ | II₉ |
 | II_m | V_m I_x :|| II_m₉ | V₉¹³ | IM | % ||

B^b dur

7. ||: IV_m | % | IV_m | % | IM | V₉⁵ | IM | % |
 | VI_x | % | ^bVII_x | VI_x | II₉ | % | II_m₉ | V I_x :||
 | III_φ | VI_x | II_xIII_x | V_m | IV_m | IV_m V₉¹³ | IM | % ||

E^b dur

8. ||: IM | % | VII_φ | III_x | VI_m | II_x | V_m₉ | I₉¹³ ||
 | IV_m | IV_m | IM₉ | % | II₉¹³ | % | II_m | V_x :||
 | II₉¹³ | III_m VII_x⁹ | III_m VI_x | II_m V₉¹³ | IM ||

D^b dur

9. ||: I #IV[♯] | VII x⁹ | III[♯] | VI x⁹ | II[♯] | V x⁵ | IM⁹ | $\text{Z} \text{Fine} \text{||}$
 | Vm⁹ I x | Z | Z | IVM | VIm⁹ II x | Z | Z | II m¹¹ V x ||
 D.C. al Fine

A^b dur

10. ||: bV[♯] IVm | III m bIII m | II m V⁹¹³ | III m bIII m | bV[♯] IVm |
 D^b dur
 | III m bIII m | II m V⁹¹³ | 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 | Z ||

A^b dur

11. ||: II m | V⁹ | IM | Z | II m | V⁹ | IM | Z | II m | V⁹ |
 C dur
 E dur
 | IM | Z | II m | bII x | IM | Z :|| II m | V x | IM |
 | III[♯] VI x⁵ | II m | V⁹¹³ | III[♯] | VI x⁵ | II m⁹ | V⁹ | IM | Z ||

F dur

12. ||: IM VI x⁹ | II m V⁹ | IM Vm I x | IVM IVm⁹ | III m VI x |
 D^b dur
 | II m V x¹³ | IM | Z :|| IM VI m | II m⁹ V x | IM VI x |
 F dur
 | II m⁹ V⁹ | IM | VI m | II m¹¹ | V⁹⁵ | IM ||

A^b dur

13. ||: II[♯] V x⁹ | IM VI m | II m⁹ V x | IM¹¹ | IVm | III m VI x |
 E dur
 | II m V⁹¹¹ | Z :|| IM || II m V x | IM VI x⁹ | II m⁹ V x |
 A^b dur
 | IM¹¹ | III m⁹ | VM III m | II m¹¹ | V⁹^{11/13} ||
 D.C. al Fine

G dur

14. ||: IM bIII m bVI x | II m III⁹¹¹ | VI m II m⁷ | III m VI x | II m⁹ IVm |
 E^b dur
 | III m VI x | II m¹¹ V x | Z :|| IM⁹ || IM VI m | II m V x |
 G dur
 | III m VI x⁹ | II m¹¹ V x | IM VI m | III m | II m¹¹ | V x⁵ V⁹^{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>aaba</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 пятидесятых годов, характеризующийся спокойным легатым звукоизвлечением
Drive	(драйв)	ритмическая интенсивность
Drums	(драмз)	инструменты, входящие в ударную установку
Funky	(фанки)	стиль игры пятидесятых 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	(популяр, 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)	ление, 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., Княнов Б. Современные эстрадные ансамбли. М., «Советский композитор», 1975.
- Найсоо У. Джазовая гармония и оркестровка. Таллин, «Ээсти раамат», 1969.
- Radlinski I. Obywatel jazz. PWM, 1967.
- Doguzka L. Tvaz 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 first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure features a complex chord with a sharp sign, followed by a B-flat sign. The melody in the upper staff is characterized by eighth and sixteenth notes, while the bass line provides a steady accompaniment.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff features a melodic line with various accidentals, including a sharp sign and a B-flat sign. The bass line continues with a consistent rhythmic pattern, using chords and single notes.

The third system of musical notation shows further development of the melody and accompaniment. The upper staff has a more active melodic line with many accidentals. The bass line remains steady, supporting the overall harmonic structure.

The fourth system continues the musical progression. The upper staff has a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes. The bass line provides a solid foundation with chords and moving lines.

The fifth and final system of musical notation on the page. The upper staff features a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking. The bass line concludes the piece with a final chord and a few notes. The system ends with a double bar line.

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 sharp (F#) and a 3/4 time signature. The upper staff features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The upper staff has a more rhythmic and chordal texture, while the lower staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the upper staff. The melodic line in the upper staff is more active, with many slurs and ties.

Fourth system of musical notation. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present in the lower staff. The music becomes more intense, with a prominent octaves passage in the upper staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff features a complex octaves passage with many slurs and ties. The lower staff continues with a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. The music concludes with a final cadence in both staves.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a dynamic marking of *mf* and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef part shows more melodic development with slurs and ornaments. The bass clef part continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef part features a series of slurs and ornaments, indicating a complex melodic passage. The bass clef part has a more rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef part continues with intricate melodic lines and ornaments. The bass clef part provides a consistent harmonic support.

Fifth system of musical notation. The treble clef part shows a melodic line with various ornaments and slurs. The bass clef part continues with a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. The treble clef part features a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef part concludes the accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the treble part.

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 steady bass accompaniment.

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

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) above the treble staff.

Fifth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *pp* (pianissimo) above the treble staff.

Sixth system of musical notation, featuring dynamic markings of *cresc.* (crescendo) and *mf* (mezzo-forte) within the system.

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, flowing melody in the treble clef with many beamed notes and rests, and a more rhythmic accompaniment in the bass clef.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef staff shows a melodic line with various accidentals and dynamics. The bass clef staff provides harmonic support with chords and moving lines.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic phrase with a trill-like figure. The bass clef staff has a steady accompaniment with some syncopation.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. This system is characterized by the use of triplets in both the treble and bass clef staves, creating a rhythmic pattern of three notes beamed together.

Sixth system of musical notation, also featuring triplets in both staves. The treble clef staff has a melodic line with some grace notes, and the bass clef staff has a rhythmic 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 accidentals and a steady eighth-note accompaniment in the bass. Dynamic markings 'v' (accents) are present above several notes in the treble.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano). The treble staff has a more active melodic line, while the bass staff continues with a consistent accompaniment. A fermata is placed over a note in the treble at the end of the system.

Third system of musical notation, showing a change in texture. The treble staff features block chords and some melodic fragments, while the bass staff continues with a steady accompaniment. Dynamic markings 'v' are used in the treble.

Fourth system of musical notation, featuring a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The treble staff has a more active melodic line with many accidentals, and the bass staff provides a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, continuing the melodic development in the treble and the accompaniment in the bass. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a final cadence in the treble and a steady accompaniment in the bass. Dynamic markings 'v' are present.

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 piece is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "Moderato".

- System 1:** Starts with a piano (*f*) dynamic. The right hand features complex chords and melodic lines, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics include *f* and *p*.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. Dynamics include *f* and *p*.
- System 3:** Features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass line remains active with eighth-note patterns.
- System 4:** Shows further melodic elaboration in the right hand. Dynamics include *p*.
- System 5:** The final system on the page, maintaining the *p* dynamic.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and some accidentals. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is present. The instruction *simile sempre* is written below the left hand.

Second system of musical notation. The right hand continues with complex chords and melodic fragments, including some grace notes. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The right hand features more complex chords and melodic lines. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with some grace notes and a triplet of eighth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with complex chords and melodic fragments. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation. The right hand features a melodic line with some grace notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

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 treble clef with a forte (*f*) dynamic marking and accents (*^*) over some notes.

Fourth system of musical notation, showing a change in the treble clef's key signature to two flats (Bb, Eb) and the use of vibrato (*v*) markings.

Fifth system of musical notation, featuring a treble clef with a key signature of one sharp and one flat, and a strong emphasis on vibrato (*v*) markings.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with a treble clef and a key signature of one sharp and one flat.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes in both hands, with some chords and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It shows more complex chordal textures in the right hand and a steady eighth-note bass line.

Third system of musical notation. The right hand has a prominent melodic line with some grace notes, while the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, with a triplet of eighth notes in the final measure.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a final chord in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

sim. sempre

sim. sempre

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The key signature has one sharp (F#). The first measure of the upper staff has a '3' above it, and the first measure of the lower staff has a '3' below it. The instruction 'sim. sempre' appears above the first measure of the upper staff and below the first measure of the lower staff.

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#). The first measure of the upper staff has a '3' above it, and the first measure of the lower staff has a '3' below it. The instruction 'sim. sempre' is not present in this system.

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#). The first measure of the upper staff has a '3' above it, and the first measure of the lower staff has a '3' below it. The instruction 'sim. sempre' is not present in this system.

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#). The first measure of the upper staff has a '3' above it, and the first measure of the lower staff has a '3' below it. The instruction 'sim. sempre' is not present in this system.

sim.

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#). The first measure of the upper staff has a '3' above it, and the first measure of the lower staff has a '3' below it. The instruction 'sim.' is located below the first measure of the lower staff.

c 4491 x

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#). The first measure of the upper staff has a '3' above it, and the first measure of the lower staff has a '3' below it. The instruction 'c 4491 x' is located below the first measure of the lower staff.

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece ends with a double bar line and a fermata.

c 4491 k

dim. p

Blue and Sentimental

Allegro moderato

C. BASIE

mf mp

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one flat and a 7/8 time signature. It contains complex rhythmic patterns and chordal textures.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex rhythmic and harmonic structures.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring a triplet of eighth notes in the treble clef and a slur over the bass clef.

Fifth system of musical notation, including a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the bass clef.

Sixth system of musical notation, concluding the page with complex rhythmic patterns.

The first system of music 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 complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth 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 melodic and harmonic complexity. The upper staff shows more intricate phrasing with slurs and accents. The lower staff maintains a steady accompaniment with various chordal textures.

The third system features a continuation of the melodic development in the upper staff, with some rests and dynamic markings. The bass line continues to support the melody with harmonic richness.

The fourth system concludes the main piece with a final melodic flourish in the upper staff and a resolving bass line. The piece ends with a final chord in the right hand.

China Boy

D. WINFREE
Solo by A. Tatum

Fast (Бурно)

This section is a solo for the right hand, indicated by a dashed line above the staff. It begins with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand provides a simple accompaniment with chords and a few moving notes. The key signature remains one sharp.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a flat sign, and the bass staff contains a bass line with a sharp sign. A small treble clef with a sharp sign is positioned below the bass staff.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a flat sign, and the bass staff contains a bass line with a sharp sign.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a flat sign, and the bass staff contains a bass line with a sharp sign.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a flat sign, and the bass staff contains a bass line with a sharp sign.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a flat sign, and the bass staff contains a bass line with a sharp sign. Dynamics markings *f* and *f* are present.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a flat sign, and the bass staff contains a bass line with a sharp sign.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. The treble staff features a more active melodic line with some triplet markings. The bass staff continues with block chords and simple rhythmic patterns.

Third system of musical notation. The treble staff includes several triplet markings and some slurs. The bass staff has a more complex accompaniment with some sixteenth-note patterns.

Fourth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with slurs and some accidentals. The bass staff features a steady accompaniment with some chordal textures.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and some dynamic markings. The bass staff includes some chordal textures and a few sixteenth-note passages.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It features a melodic line in the treble staff with slurs and dynamic markings, and a bass staff with a complex accompaniment including some sixteenth-note patterns.

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, and a 3/4 time signature. It includes a repeat sign and a fermata. The second system features a series of chords with 'v' markings. The third system has first and second endings. The fourth and fifth systems contain triplet markings.

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 melodic line in the treble with a triplet of eighth notes and various chords in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. The key signature has two flats.

Third system of musical notation, showing more complex harmonic textures with multiple chords in the bass and a melodic line in the treble. A triplet of eighth notes is present in the treble.

Fourth system of musical notation, featuring a melodic line in the treble with a triplet of eighth notes and a bass line with a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, continuing the melodic and harmonic development. The treble staff has a melodic line with a triplet of eighth notes, and the bass staff has a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. A triplet of eighth notes is present in the treble.

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in a minor key with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, while the bass line consists of quarter and eighth notes. A dynamic marking of *v.* (piano) is present in measure 3.

Second system of musical notation, measures 5-8. The melody continues with eighth notes and includes a triplet of eighth notes in measure 7. The bass line features quarter notes and eighth notes.

Third system of musical notation, measures 9-12. The melody includes a triplet of eighth notes in measure 9 and another triplet in measure 12. The bass line has quarter notes and eighth notes, with a dynamic marking of *f* (forte) in measure 10.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The melody features a triplet of eighth notes in measure 14. The bass line includes quarter notes and eighth notes, with a dynamic marking of *f* in measure 15.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The melody consists of eighth notes and quarter notes. The bass line features quarter notes and eighth notes.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line features quarter and eighth notes.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a triplet of eighth notes. The bass staff features a series of chords and single notes.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains several triplet markings over eighth notes. The bass staff continues with chords and single notes.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a dynamic marking 'v' and a slur over a group of notes. The bass staff has dynamic markings 'v' and 'v' under some notes.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a dynamic marking 'v' and a slur. The bass staff has dynamic markings 'v' and 'v'.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a dynamic marking 'v' and a slur. The bass staff has dynamic markings 'v' and 'v'.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features five triplet markings over eighth notes. The bass staff has dynamic markings 'v' and 'v'.

First system of musical notation, measures 1-2. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand provides a bass accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, measures 3-4. The right hand continues the melodic development with various intervals and slurs. The left hand maintains a steady accompaniment.

Third system of musical notation, measures 5-6. The right hand includes a triplet of eighth notes in the fifth measure. The left hand accompaniment consists of chords and eighth-note patterns.

Fourth system of musical notation, measures 7-8. The right hand features a triplet of eighth notes in the seventh measure. The left hand accompaniment includes chords and eighth-note figures.

Fifth system of musical notation, measures 9-10. The right hand continues the melodic line with slurs and ties. The left hand accompaniment features chords and eighth-note patterns.

Sixth system of musical notation, measures 11-12. The right hand concludes the piece with a final melodic phrase. The left hand accompaniment ends with a final chord. A double bar line and repeat sign are at the end of the system.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The piece begins with a series of chords in the right hand, with some notes marked with fingerings (V, VI, VII, VIII). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line and a final chord in the right hand.

To Be or Not to Bop

G. SHEARING

Molto allegro

The second system continues the piece with two staves. The right hand features a series of chords, some with complex voicings and accidentals. The left hand maintains a rhythmic eighth-note pattern. The system ends with a double bar line and a final chord in the right hand.

The third system continues the piece with two staves. The right hand has a series of chords, some with complex voicings and accidentals. The left hand maintains a rhythmic eighth-note pattern. The system ends with a double bar line and a final chord in the right hand.

The fourth system continues the piece with two staves. The right hand has a series of chords, some with complex voicings and accidentals. The left hand maintains a rhythmic eighth-note pattern. The system ends with a double bar line and a final chord in the right hand.

The fifth system continues the piece with two staves. The right hand has a series of chords, some with complex voicings and accidentals. The left hand maintains a rhythmic eighth-note pattern. The system ends with a double bar line and a final chord in the right hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the right hand.

♩ 1st and 4th CHORUS

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is common time (C). The score includes various musical notations: slurs, accents, dynamic markings (mf), and triplets. The first system begins with a treble staff rest and a bass staff starting with a triplet. The second system features a prominent triplet in the treble staff. The third system shows a steady eighth-note accompaniment in the bass staff. The fourth system includes a triplet in the bass staff. The fifth system has a triplet in the treble staff. The sixth system concludes with a triplet in the treble staff and a final chord in the bass staff.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). Time signature: 3/4. 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. Time signature: 3/4. The system contains two staves. The treble staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Time signature: 3/4. 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). The system concludes with a triplet of eighth notes in the treble staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Time signature: 3/4. The system contains two staves. The treble staff features a triplet of eighth notes. The bass staff continues the accompaniment with a triplet of eighth notes.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Time signature: 3/4. The system contains two staves. Above the treble staff, there are two boxed instructions: "To 2nd Chorus" and "Last time (to Coda)". The system concludes with a triplet of eighth notes in the treble staff.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features complex chordal textures in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. There are several accents and slurs throughout the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the complex harmonic structure and rhythmic patterns established in the first system.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes. The bass line continues with eighth notes, while the right hand has more intricate chordal figures.

Fourth system of musical notation, featuring a *rit.* (ritardando) marking above the staff. The music concludes this section with a final chord and a fermata.

2nd CHORUS

Fifth system of musical notation, the beginning of the second chorus. It starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking and includes a triplet of eighth notes in the right hand.

Sixth system of musical notation, continuing the second chorus. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with chords. The system ends with a fermata.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The treble staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter note and a half note. The bass staff provides harmonic support with chords and a few moving lines.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with several triplet markings. The bass staff features a more active line with eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with triplet markings. The bass staff has a simpler accompaniment with chords and a few moving notes.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a quintuplet (5) in the second measure. The bass staff has a steady accompaniment with chords.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with triplet markings. The bass staff has a simple accompaniment with chords.

Sixth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a quintuplet (5) in the first measure and a triplet (3) in the third measure. The bass staff has a simple accompaniment with chords.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a slur. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and harmonic structures to the first system, with triplet markings and slurs in the treble staff.

3rd CHORUS

Third system of musical notation, marking the beginning of the 3rd Chorus. The treble staff shows a melodic line with triplet markings and slurs. The bass staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic themes. The treble staff has a more active melodic line with slurs, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring complex chordal textures in the treble staff and melodic lines in the bass staff. The piece continues with various rhythmic and melodic patterns.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a melodic flourish in the treble staff and a triplet in the bass staff.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features complex chordal textures with various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as *v* and *bb*. The lower staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and dynamic markings.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff includes a triplet of eighth notes and a fermata. The lower staff continues the melodic line with triplet markings and dynamic accents.

Third system of musical notation, consisting of two staves. Both staves feature prominent triplet markings over eighth notes. The upper staff includes dynamic accents and complex chordal structures.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a fermata and complex chordal textures. The lower staff continues the melodic line with triplet markings and dynamic accents.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a fermata and complex chordal textures. The lower staff includes a *cresc.* marking and triplet markings. A dynamic marking *v* is present above the first measure of the upper staff.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a fermata and complex chordal textures. The lower staff continues the melodic line with triplet markings and dynamic markings.

The first system of the piano score consists of two staves. The upper staff features a series of chords, some with accents, and dynamic markings of *fff* and *ff dim.*. The lower staff contains a continuous melodic line with eighth and sixteenth notes.

Strange Meadow Lark

D. BRUBECK

The second system of the piano score features a *Rubato* marking and a *mf* dynamic. It includes a long, sweeping melodic line in the upper staff that spans across the system, and a more active bass line. An 8-measure rest is indicated above the final part of the upper staff.

The third system of the piano score continues the *Rubato* section with a *mf* dynamic. It features a long, sweeping melodic line in the upper staff and a bass line with some vertical lines indicating specific fingerings or techniques. An 8-measure rest is indicated above the final part of the upper staff.

First system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A large slur covers the first two measures of the treble staff. A fermata is placed over a note in the third measure of the treble staff. A dashed line with the number '8' below it indicates a measure rest.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it has two staves. The treble staff has a melodic line with a large slur over the first two measures. A fermata is present over a note in the third measure. The bass staff continues the accompaniment. A dashed line with the number '8' below it indicates a measure rest.

Third system of musical notation. It features two staves. The treble staff has a melodic line with a large slur over the first two measures. A fermata is present over a note in the third measure. The bass staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is visible. A dashed line with the number '8' below it indicates a measure rest.

Fourth system of musical notation. It features two staves. The treble staff has a melodic line with a large slur over the first two measures. A fermata is present over a note in the third measure. The bass staff continues the accompaniment. A dashed line with the number '8' below it indicates a measure rest.

Fifth system of musical notation. It features two staves. The treble staff has a melodic line with a large slur over the first two measures. A fermata is present over a note in the third measure. The bass staff continues the accompaniment. A dashed line with the number '8' below it indicates a measure rest.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and dynamic markings *f* and *mf*. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and a few moving lines.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic development with slurs. The left hand accompaniment consists of chords and eighth-note patterns.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment includes chords and eighth-note patterns, with some dynamic markings like *pp* and *mf*.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand accompaniment includes chords and eighth-note patterns, with a dynamic marking of *mp*.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The left hand accompaniment includes chords and eighth-note patterns. A circled number '8' is placed above the right hand staff.

8- - - - -

System 1: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). The system features a complex melodic line in the treble with many accidentals and a dense accompaniment in the bass. A fermata is placed over the final measure of the treble staff, with a dashed line and the number '8' above it. A circled 'C' is written above the fermata.

8- - - - -

System 2: Treble and bass staves. Similar to system 1, it contains complex melodic and harmonic material. A fermata with a dashed line and the number '8' above it is positioned over the final measure of the treble staff, with a circled 'C' above it.

f

System 3: Treble and bass staves. The treble staff begins with a dynamic marking of *f* (forte). The system continues with intricate melodic and harmonic patterns.

System 4: Treble and bass staves. This system is characterized by dense, complex chordal textures and rapid melodic movement in both hands.

mf

3

System 5: Treble and bass staves. The treble staff begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and includes a triplet of eighth notes. The system concludes with complex harmonic structures.

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 moving lines.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand features a more active bass line with eighth-note patterns.

Third system of musical notation. The right hand has a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand has a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand includes a measure with the instruction "R.H." above it, indicating a right-hand entry or accompaniment.

Fifth system of musical notation. The right hand has a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand continues with a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation. The right hand has a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand continues with a steady accompaniment.

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 fermata over a chord in the bass staff.

Third system of musical notation, showing further development of the melody and accompaniment with various rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, featuring a long melodic phrase in the treble staff and a triplet in the bass staff.

Fifth system of musical notation, with a fermata over a chord in the treble staff and a triplet in the bass staff.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a final melodic line in the treble staff and a triplet in the bass staff.

This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace on the left. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplets. Dynamic markings such as *mf* are present. The piece concludes with the number 'c 4491 K' at the bottom center.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex melodic line in the treble clef with many accidentals and a more rhythmic bass line. The system concludes with two measures of triplets in both hands.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and harmonic textures to the first system, with a focus on intricate fingerings and complex chordal structures.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes. The treble clef part has a prominent melodic line, while the bass clef part provides a steady harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation, characterized by dense chordal textures and complex rhythmic patterns in both staves.

Fifth system of musical notation, featuring a more active melodic line in the treble clef and a complex, multi-layered bass line.

Sixth system of musical notation, the final system on the page, showing a continuation of the complex musical language established in the previous systems.

Tempo I

First system of musical notation. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music begins with a *mf* dynamic. A large slur covers the first two measures, which contain a complex, multi-measure chordal texture. Above the first measure of this slur, there is a circled 'C' and a dashed line with the number '8' above it. The second system continues with a similar texture, also marked with a circled 'C' and a dashed line with '8' above it.

Second system of musical notation. It continues the piece with a grand staff. The texture is more fluid, with a mix of chords and moving lines in both hands. The dynamics are not explicitly marked in this system.

Third system of musical notation. It features a grand staff. A large slur covers the first two measures, which contain a complex, multi-measure chordal texture. Above the first measure of this slur, there is a circled 'C' and a dashed line with the number '8' above it. The music then continues with a more active texture. The dynamic *f* is marked in the third measure.

Fourth system of musical notation. It features a grand staff. The music is characterized by wide intervals and a complex, multi-measure chordal texture. The dynamics are not explicitly marked in this system.

Fifth system of musical notation. It features a grand staff. The music is characterized by wide intervals and a complex, multi-measure chordal texture. The dynamic *p* is marked in the first measure. The system concludes with the initials 'R. H.' and a signature.

R. H.
1909

Ballad to the East

O. PETERSON

Andante affetuoso molto rubato

First system of musical notation. The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked "Andante affetuoso molto rubato". The first measure is marked *f* (forte). The second measure is marked *mf* (mezzo-forte) and includes the instruction *ten.* (ritardando). The third measure is marked *f*. The fourth measure is marked *mf*. The fifth measure is marked *f*. The system concludes with a fermata over the final chord.

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

Second system of musical notation. It begins with a *rall.* (ritardando) marking. The first measure is marked *mf*. The second measure contains a triplet of eighth notes. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *stretto* and contains a triplet of eighth notes. The system ends with a fermata over the final chord.

Third system of musical notation. It begins with a triplet of eighth notes. The first measure is marked *stretto*. The second measure contains a triplet of eighth notes. The third measure contains a triplet of eighth notes. The system ends with a fermata over the final chord.

Fourth system of musical notation. It begins with a triplet of eighth notes. The first measure contains a triplet of eighth notes. The second measure contains a triplet of eighth notes. The third measure is marked *str.* (staccato). The system ends with a fermata over the final chord.

Fifth system of musical notation. It begins with a triplet of eighth notes. The first measure contains a triplet of eighth notes. The second measure contains a triplet of eighth notes. The third measure is marked *str.* (staccato). The system ends with a fermata over the final chord.

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 harmonic support with chords and single notes.

Poco meno mosso

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a box around a specific chord in the treble staff, with lines pointing to it from both staves.

Tempo primo

Third system of musical notation, marked with a *rit.* (ritardando) above the first measure and a *str.* (string) marking below the second measure. It features a triplet in the treble staff.

Fourth system of musical notation, featuring a *str.* (string) marking below the first measure and a triplet in the treble staff.

Fifth system of musical notation, marked with a *rit.* (ritardando) above the final measure and a *p* (piano) dynamic marking below the final measure. It includes a triplet in the treble staff.

1.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur over the first two measures and a first ending bracket labeled '1.' over the final two measures. The bass clef contains a supporting bass line with chords and single notes.

2.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with a slur over the first two measures and a first ending bracket labeled '2.' over the final two measures. The bass clef has a supporting bass line.

8-

loco

p

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur over the first two measures, a dashed line with the number '8' above it, and a section marked 'loco' with a slur. The bass clef contains a supporting bass line. A dynamic marking '*p*' is present in the bass clef.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur over the first two measures and a first ending bracket over the final two measures. The bass clef contains a supporting bass 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 one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various chords and ornaments, with some measures containing triplets or quintuplets. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: (A dur) IM, VIm, IIm, Vx
- Staff 2: IM, IVm, bVIIx
- Staff 3: IIIIm, VIx, IIm, Vx⁹, IM³
- Staff 4: (Bb dur) IIm, Vx, IM, VIIm
- Staff 5: II₆, Vx⁹
- Staff 6: IM, IVm, bVIIx
- Staff 7: IM⁶, VIx⁹, IIm³, Vx
- Staff 8: (B dur) IIm, Vx
- Staff 9: IM, (A dur) IIm, Vx⁹
- Staff 10: IM, (G dur) IIm, Vx

At the bottom of the page, the number 'c 4491 x' is printed.

IM
 (B \flat dur) II \bar{m} Vx IM 3
 (A dur) II \bar{m} Vx IM VI \bar{m} II \bar{m} Vx 5
 IM 3 IV \bar{m} bVIIx IM⁶ VI \bar{x} ⁹
 II \bar{m} Vx IM 5
 IM 3 IM VI \bar{m}
 II \bar{m} Vx I IV \bar{m} 3 bVIIx
 III \bar{m} VIx II \bar{m} Vx-9-13
 II \bar{m} Vx B \flat dur II \bar{m} Vx-9-13
 IM VI \bar{m} II \emptyset Vx-9-13
 IM IV \bar{m} bVIIx
 III \bar{m} VIx II \bar{m} 3 Vx⁸

IM (B dur) IIm Vx IM

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

IM (Bb dur) IIm Vx

IM (A dur) IIm Vx

IM VIIm II Vx IM

IVm bVIIx IIIIm VIx

IIm Vx IM IM

IM VIIm IIm Vx

IM IVm bVIIx

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

IM

Vx

(Bb dur) IIm

IM VIIm IIØ Vx -9/-13

IM IVm bVIIx

IIIIm VIx IIm Vx

IM (B dur) IIm Vx

I (A dur) IIm Vx

I (G dur) IIm Vx

IM (Bbdur) IIm Vx

I (A dur) IIm Vx

IIIIm VIx IIm IIx bIIx IM IVm bVIIx

IIIIm VIx IIm Vx bIIIm bVM IM

One for Helen

B. EVANS

Moderato con moto. ($\text{♩} = 160$)

The musical score consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass 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 first system includes a triplet of eighth notes in the treble staff. The second system features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. The third system has a triplet of eighth notes in the treble staff. The fourth system has a triplet of eighth notes in the treble staff. The fifth system has a triplet of eighth notes in the treble staff. The sixth system has a triplet of eighth notes in the treble staff. The score is written in a style typical of mid-20th-century piano music, with clear articulation and dynamic markings.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The melody in the treble clef begins with a half note, followed by eighth and quarter notes, and concludes with a triplet of eighth notes. The bass clef accompaniment consists of quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, including the text "solo break" above the treble staff. The treble clef melody continues with eighth and quarter notes, ending with a triplet of eighth notes. The bass clef accompaniment features chords and rests.

Third system of musical notation. The treble clef melody continues with eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment consists of quarter notes and rests.

Fourth system of musical notation. The treble clef melody continues with eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment consists of quarter notes and rests.

Fifth system of musical notation. The treble clef melody continues with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The bass clef accompaniment consists of quarter notes and rests.

Sixth system of musical notation. The treble clef melody continues with eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment consists of quarter notes and rests.

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

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with various intervals and rests. The bass clef staff provides harmonic support with chords and moving lines.

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

Fifth system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides a consistent accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff concludes the melodic line with a triplet of eighth notes. The bass clef staff finishes the 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 two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern. A triplet of eighth notes is marked in the final measure of the system.

Second system of musical notation. The treble clef melody continues with eighth-note patterns and includes a triplet of eighth notes. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes, with a triplet of eighth notes in the second measure.

Third system of musical notation. The treble clef melody features a sequence of eighth notes with various accidentals. The bass clef accompaniment continues with a rhythmic pattern of chords and notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef melody includes a triplet of eighth notes and a sequence of eighth notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

Fifth system of musical notation. The treble clef melody is characterized by a series of eighth notes with many accidentals. The bass clef accompaniment includes a triplet of eighth notes in the second measure.

Sixth system of musical notation. The treble clef melody concludes with a sequence of eighth notes and a half note. The bass clef accompaniment continues with a rhythmic pattern of chords and notes.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with some triplet markings. The bass staff continues the harmonic accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features more complex melodic patterns with triplets. The bass staff provides a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a more active melodic line with triplets. The bass staff continues with chords and single notes.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with triplets. The bass staff continues the accompaniment.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with triplets. The bass staff continues the accompaniment with chords.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two notes and a fermata over the final note. The bass clef staff contains a series of chords, with a fermata over the final chord.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff contains chords, with a fermata over the final chord.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff contains chords, with a fermata over the final chord.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff contains chords, with a fermata over the final chord.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with slurs and triplets (marked with '3'). The bass clef staff contains chords, with slurs and triplets (marked with '3').

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff contains chords, with a fermata over the final chord.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a key signature of two flats. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment with chords and some slurs.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with a triplet of eighth notes. The bass clef staff features chords and rests.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur. The bass clef staff has chords and a slur.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes. The bass clef staff has chords and a triplet of eighth notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a triplet of eighth notes. The bass clef staff has chords and rests.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a triplet of eighth notes. The bass clef staff has chords and triplets of eighth notes.

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 various accidentals (sharps, flats, naturals). The bass clef staff contains a harmonic accompaniment with chords and some triplet markings.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with more triplet markings. The bass clef staff features a series of chords, some with triplet markings.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with a few triplet markings. The bass clef staff has a series of chords, some with triplet markings.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff features a series of chords, some with triplet markings.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with a few triplet markings. The bass clef staff has a series of chords, some with triplet markings.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a few triplet markings. The bass clef staff features a series of chords, some with triplet markings.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests, including a triplet in the treble staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests, including a triplet in the bass staff.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with various notes and rests, including triplets in both staves.

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 fragments, with some notes tied across measures.

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

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring more complex harmonic structures and melodic movement.

Fifth system of musical notation, with a more active melodic line in the treble staff.

Sixth system of musical notation, concluding with a dense, fast-moving melodic passage in the treble 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. Лад	14	Урок 28. Ритм. Ритмические построения	46
Урок 8. Форма <i>aaba</i>	15		
Урок 9. Гармоническое обогащение сетки	16	Приложение	
Урок 10. Тритоновая замена Vx-аккорда	19	1. Некоторые методические указания к курсу	49
Урок 11. Аранжированные аккорды	22	2. Гармонические схемы для упражнений	49
Урок 12. Расположение тонов в аранжированных аккордах	24	3. Словарь наиболее употребительных слов	52
Урок 13. Расположение тонов в аранжированных аккордах (продолжение)	25	Литература	53
Урок 14. Соединение аранжированных аккордов. Форма А	26	ХРЕСТОМАТИЯ	
Урок 15. Соединение аранжированных аккордов. Форма В	27	J. McShann. Dexter Blues	57
Урок 16. Соединение аранжированных аккордов. Форма С	27	J. McShann. Vine Street Boogie	63
Урок 17. Чередование интервалов терции и септимы	28	C. Basie. Blue and Sentimental	69
Уроки 18—19. Открытая позиция	29	D. Winfree. China Boy. Solo by A. Tatum	71
Урок 20. Блок-аккорды	31	B. Powell. Hallucinations	74
		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. 60x90¹/₄ 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 к.

