

*Ўзбекистон давлат консерваторияси*

**Текст лекций по предмету  
ДЖАЗОВАЯ ГАРМОНИЯ**

**Составитель**

**старший преподаватель кафедры  
“Эстрадное исполнительство”**

**Хушнуд Назаров**

## 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 обо- значение этого аккорда, а именно *major* (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, *m<sup>1</sup>* рядом с большой буквой — минорное трезвучие с добавлением малой септимы, то есть минорный 7-аккорд:

1. C dur

C maj<sup>7</sup>      E m<sup>7</sup>      E m  
I M              III m              III

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

2. C dur

D m<sup>-5</sup>              D m<sup>+7</sup>  
II m - 5              II m + 7

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

3. C dur

D m<sup>7</sup>              D<sup>b</sup> m<sup>7</sup>              D<sup>#</sup> m<sup>7</sup>  
II m              bII m              #II m

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

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

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

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

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

Маленький кружок о — 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* — увели- ченный).

C dur

C maj<sub>7</sub>    C maj<sub>6</sub>    E<sub>o</sub>    C<sub>+</sub>  
I M<sub>7</sub>    I M<sub>6</sub>    III<sub>o</sub>    I<sub>+</sub>

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

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

## УРОК 1

### Пять видов 7-аккордов

Приводим краткие обозначения 7-аккордов, принятые в джазовой музыке: М — большой мажорный 7-аккорд; m — малый минорный 7-аккорд; х — малый мажорный 7-аккорд (доминантовый); о — уменьшенный 7-аккорд; лг — малый 7-аккорд.

На ступенях мажорной гаммы можно построить серию 7 аккордов.



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



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 —

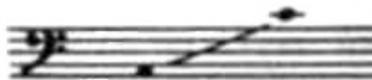
## Задание

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

8.

9.

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).



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 V m IV M II m II m VII ♯ III m IM IM V m

II m II m III m III m IV M V m IM III m IV M IV M II m II m IM III m V m IM

VII ♯ IV M II m II m IM III m V m IM II m III m IV M II m IM II m III m IV M VII ♭

IM IV M V m IV M III m II m V m V x V x b II M

IM<sub>9</sub>

## УРОК 2 Альтерация звуков 7-аккордов

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

F dur

10.

IM I x Im I ♯ Io

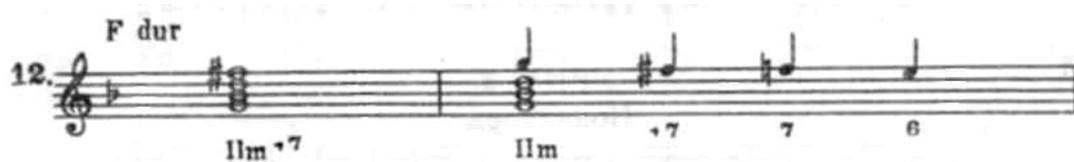
III m III x III M III ♯ III o

Наиболее часто альтерируется квинта аккорда. В малом минорном 7-аккорде (т) квинта понижается на  $\frac{1}{2}$  тона (пример 11, а). В малом мажорном 7-аккорде (д:) 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 х-аккорда (пример И, в).



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



При альтерации всего аккорда необходимо поставить перед римской цифрой знак # или 1»:



### Задание

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

- \*)
1.  $\frac{4}{4}$  |  $\overset{\prime\prime}{I}M - \overset{\prime\prime}{IV}x$  |  $\overset{\prime\prime}{VI}x - \overset{\prime\prime}{II}x$  |  $\overset{\prime\prime}{V}x - \overset{\prime\prime}{Ix}$  |  $\overset{\prime\prime}{III}x - \overset{\prime\prime}{VI}m$  ||
  2.  $\frac{4}{4}$  |  $\overset{\prime\prime}{Ix} - \overset{\prime}{Vm} - \overset{\prime}{Vo}$  |  $\overset{\prime\prime}{IV}M - \overset{\prime}{Vm}^{*7} - \overset{\prime}{IV}m$  |  $\overset{\prime\prime\prime}{III}m - \overset{\prime}{Ix} - \overset{\prime}{V}x$  |  $\overset{\prime\prime\prime\prime}{IM}$  ||
  3.  $\frac{4}{4}$  |  $\overset{\prime\prime}{II}m^{-5} - \overset{\prime\prime}{VI}x$  |  $\overset{\prime\prime}{II}x - \overset{\prime\prime}{VM}$  ||
  4.  $\frac{4}{4}$  |  $\overset{\prime\prime}{Vm} - \overset{\prime\prime}{Ix}$  |  $\overset{\prime\prime}{IV}m - \overset{\prime\prime}{III}x$  |  $\overset{\prime\prime\prime\prime}{VI}M$  ||
  5.  $\frac{3}{4}$  |  $\overset{\prime}{II}m - \overset{\prime}{V}x - \flat \overset{\prime}{V}x$  |  $\overset{\prime\prime\prime}{IV}M$  ||
  6.  $\frac{3}{4}$  |  $\overset{\prime}{IM} - \overset{\prime}{III}m - \flat \overset{\prime}{III}m$  |  $\overset{\prime}{II}m - \flat \overset{\prime}{VI}x - \overset{\prime}{V}x$  |  $\overset{\prime\prime\prime}{IM}$  ||
  7.  $\frac{4}{4}$  |  $\overset{\prime\prime}{II}m^{-5} - \overset{\prime\prime}{V}x^{*5}$  |  $\overset{\prime\prime\prime\prime}{IM}$  ||
  8.  $\frac{4}{4}$  |  $\overset{\prime\prime}{IM} - \overset{\prime\prime}{IV}m^{-5}$  |  $\overset{\prime\prime}{II}m^{-5} - \overset{\prime\prime}{V}x^{-5/+5}$  |  $\overset{\prime\prime\prime\prime}{IM}$  ||
  9.  $\frac{4}{4}$  |  $\overset{\prime\prime}{IM} - \overset{\prime\prime}{IV}x$  |  $\overset{\prime\prime}{III}x - \overset{\prime\prime}{VI}x$  |  $\overset{\prime\prime}{II}x - \overset{\prime\prime}{V}x$  |  $\overset{\prime\prime\prime\prime}{IM}$  ||

Штрихи над аккордами обозначают количество долей на каждый аккорд.

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

### 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 IM<sub>9</sub> II m<sub>9</sub> V<sub>9</sub> VII<sup>#</sup><sub>9</sub> VII<sup>b</sup><sub>9</sub>

15 I M II m<sub>9</sub> V<sub>9</sub> VII<sup>#</sup><sub>9</sub> VII<sup>b</sup><sub>9</sub>

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<sub>9</sub>, I<sub>9</sub> в сущности: малый мажорный (доминантовый) 7-аккорд с добавленной ноной; малый мажорный аккорд, построенный на I ступени с добавленной ноной.

### Задание

1.  $\frac{4}{4}$  | I M<sub>9</sub> - IV M<sub>9</sub> ||
2.  $\frac{2}{4}$  | II m<sub>9</sub> - III m<sub>9</sub> | VI m<sub>9</sub> ||
3.  $\frac{3}{4}$  | V<sub>9</sub> - VII<sup>#</sup><sub>9</sub> | I M<sub>9</sub> ||
4.  $\frac{4}{4}$  | II m<sub>9</sub> - V<sub>9</sub> | I M<sub>9</sub> ||
5.  $\frac{4}{4}$  | I M<sub>9</sub> - VI m<sub>9</sub> | II m<sub>9</sub> - V<sub>9</sub> | I M<sub>9</sub> ||
6.  $\frac{4}{4}$  | I M<sub>9</sub> - III m<sub>9</sub> - <sup>b</sup>III m<sub>9</sub> | II m<sub>9</sub> - V<sub>9</sub> - <sup>b</sup>II<sub>9</sub> | I M<sub>9</sub> ||

Играть в I тональностях последовательности:

# Вальс

И. ВРИЛЬ

Moderato  
C dur

F dur

The musical score consists of seven systems of piano accompaniment. Each system includes a treble and bass clef staff. Chord symbols are placed below the bass staff. The key signature changes from C major to F major. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various chord types, including triads, dyads, and extended chords with 9th, 11th, and 13th notes.

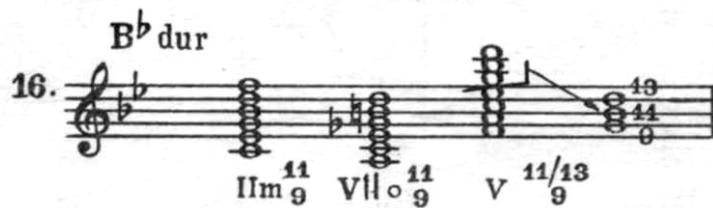
Chord symbols in the score:

- System 1: IIIm<sub>9</sub>, V<sub>9</sub>, IM<sub>9</sub>, IIIm<sub>9</sub>, V<sub>9</sub>, IM<sub>9</sub>, IIIm<sub>9</sub>, V<sub>9</sub>
- System 2: IM<sub>9</sub>, VII<sup>♭</sup><sub>9</sub>, III<sub>9</sub>, VIIm<sub>9</sub>, VIIm<sub>9</sub>
- System 3: IIIm<sub>9</sub>, F dur, IIIm<sub>9</sub>, IIIIm<sub>9</sub>, IVIm<sub>9</sub>, Vm<sub>9</sub>
- System 4: Vm<sub>9</sub>, C dur, IIIm<sub>9</sub>, IIIm<sub>9</sub>
- System 5: VII<sup>♭</sup><sub>9</sub>, IIIIm<sub>9</sub>, II<sup>♭</sup><sub>9</sub>, V<sub>9</sub>, IM<sub>9</sub>, IVIm<sub>9</sub>
- System 6: IM<sub>9</sub>, IVIm<sub>9</sub>, VII<sub>9</sub>, II<sub>9</sub>, IV<sub>9</sub>, VI<sub>9</sub>, IM<sub>9</sub>

## УРОК 4 Аккорды с 11 и 13

Наряду с нонаккордом часто употребляются аккорды с добавлением ундецимы (11), а для х-аккорда — большой терцдецимы (13), при этом 9-й,

11-й, 13-й звуки образуют в качестве надстройки над х-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 х-аккорде может быть понижена, либо повышена 9 (нона), повышена 11 (ундецима), понижена 13 (терцдецима). Практически  $\setminus > 13$  не что иное, как  $\#5$  через октаву. В М-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	Альтерация
--------	-------------	------------

	звучи	
<b>M</b>	<b>9, 11</b>	<b>4 11</b>
<b>X</b>	<b>9</b>	<b>♦ 9, - 9</b>
<b>X</b>	<b>11</b>	<b>♦ 11</b>
<b>X</b>	<b>13</b>	<b>- 13</b>
<b>m</b>	<b>9, 11</b>	—
<b>4</b>	<b>9, 11</b>	—
<b>o</b>	<b>9, 11</b>	—

### Задание

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

В учебном процессе

Для повторения

1.  $VII \phi_9^{11} - I M_9^{+11}$ .
2.  $V_x^{+11} - I M_9$ ;  $V_x^{-9/+11} - I M_9$ ;  $V_x^{+9/+11} - I M_9$ .
3.  $V_9^{11/13} - I_9^{+11/13}$ ;  $V_9^{+11/-13} - I M_9$ .
4.  $V_x^{+9/11,13} - I_9^{+11/13}$ ;  $V_x^{-9/11,13} - I_x^{-9/+11,13}$ .

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) — *L*;

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

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

В \*7-аккорде альтерируется звук 5; в т7-аккорде — 5 и 7. К числу наиболее употребительных аккордов относятся 7-аккорды с добавлением

звуков 9, 11, а к х-аккорду — также звука 13. Наиболее типичные сочетания альтерированных звуков 9, 11, 13 в лт-аккорде: -9, +11, 13; 9, +11, 13; +9, +11, 13. Единственный аккордовый звук, подлежащий повышающей альтерации в /M-аккорде, — звук 11 (+ 11).

## УРОК 6 Блюз. Гармония и форма

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

Вот несколько отрывков:

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

Никто не хочет знать тебя, Когда ты одинок.

Меня так волнует блюз,

Что я с трудом удерживаю слезы.

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

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

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

Кроме вокального блюза существует инструментальный блюз.

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

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

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

<b>Архаический</b>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	I <sup>6</sup>   Z   I <sup>6</sup>   I <sub>x</sub>   IV <sub>x</sub>   Z   I <sup>6</sup>   Z   V <sub>x</sub>   Z   I <sup>6</sup>   V <sub>x</sub>											
<b>Классический</b>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	I <sup>6</sup>   IV <sub>x</sub>   I <sup>6</sup>   I <sub>x</sub>   IV <sub>x</sub>   Z   I <sup>6</sup>   Z   V <sub>x</sub>   IV <sub>x</sub>   I <sup>6</sup>   V <sub>x</sub>											
<b>Современный</b>	1	2	3	4	5	6	7	8				
	I <sub>x</sub>   VII <sup>♭</sup> III <sub>x</sub>   VI <sup>m</sup>   V <sup>m</sup> I <sub>x</sub>   IV <sub>x</sub>   IV <sup>m</sup> VII <sub>x</sub>   III <sup>m</sup>   III <sup>m</sup> VI <sub>x</sub>											
	9	10	11	12								
	III <sup>m</sup>   V <sub>x</sub> IV <sub>x</sub>   III <sub>x</sub> VI <sub>x</sub>   II <sub>x</sub> V <sub>x</sub>											
	I <sup>6</sup> VI <sub>x</sub>   II <sup>m</sup> V <sub>x</sub>											
	2-й вариант											

Характерной особенностью классического блюза является употребление субдоминанты (IV<sub>ju</sub>) 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 большой 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)\*.



Наиболее удобным является скольжение, при котором форшлаг начинается с л\_Щшой /\_\_клавиши. Принцип скольжения может быть применен для двух или нескольких тонов:



## Задание

Играть гармонические сетки блюза с употреблением в правой руке блюзовых нот раз- личных 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:

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

\* Возможно также скольжение близлежащих ступеней гаммы к блюзовым нотам (см. примеры 22, 226).

Часть *b*

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

### Задание

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

2. Переписать пьесу «Олео» на двух строчках (верхняя — мелодия, нижняя — гармония). Предварительно транспонировав мелодию, играть в тональностях С, F, G, Л[>.

**Oleo** S. ROLLINS

## 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 I<sub>x</sub> | IV<sup>#</sup> IV<sub>o</sub> | I ||

ИЛИ

| II - bII<sub>x</sub> - I || III - bIII<sub>m</sub> - II ||  
| II - b II<sub>m</sub> - I || VI<sub>m</sub> - bVI<sub>m</sub> - V<sub>x</sub> ||

ИЛИ

| I' IV' #IV' | I ||

26. C dur

III m<sub>9</sub>    bIII m    II m<sub>9</sub>    bII<sub>x</sub><sup>+11</sup>    I M

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

### Вспомогательный 7-аккорд

27. C dur

I<sub>x</sub>    bV<sub>x</sub>    IV<sub>x</sub>    bII<sub>x</sub>    I<sub>x</sub>    I ||

I    IV    I

28. C dur

I    bVII<sub>x</sub>    VI<sub>x</sub>    bIII<sub>x</sub>    II m    bVI<sub>x</sub>    V    bII<sub>x</sub>    I M    I ||

I    VI<sub>x</sub>    II m    V    I

\* Звездочкой отмечен вспомогательный аккорд. 2 — II. M.

Бриль

Вспомогательным 7-аккордом называется аккорд, который находится на 7-м тона выше от последующего. Вспомогательным 7-аккордом может быть

только я-аккорд; он употребляется на относительно сильной доле либо на слабой:

### Задание

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

**Блюз**

D. MACLEAN

29. F dur

2. Играть указанную пьесу на фортепиано:

**Again**

D. COCHRAN  
L. NEWMAN

30.

## УРОК 10 Тритоновая замена V-аккорда

а) | I | V | I ||  
 б) | I |  $\flat$ II $\times$  | I ||

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

а) | I | II V | I ||  
 б) | I | II  $\flat$ II $\times$  | I ||

31a. *F dur*

IM<sub>9</sub>                      V<sub>x</sub><sup>+9</sup>      V<sub>x</sub><sup>-9</sup>                      IM<sub>9</sub><sup>+11</sup>

31б. *F dur*

IM<sub>9</sub>                       $\flat$ II<sub>x</sub><sup>+11</sup>                       $\flat$ II<sub>x</sub><sup>+11</sup>                      IM<sub>9</sub><sup>+11</sup>

32a. *C dur*

IM<sub>9</sub>                      II m<sup>-5</sup>                      V<sub>x</sub><sup>-9/+9</sup>                      IM

32б. *C dur*

IM<sub>9</sub>                      II m<sup>-5</sup>                       $\flat$ II<sub>x</sub><sup>+11</sup>                      IM

Тритоновая замена может быть применена к любому х-аккорду: V»—  
 Ц1х; Vlx-^Wlx; IVх—VIIc и т. д.

Рассмотрим еще некоторые возможности тритоновой замены. Вместо  
 одного Vх-аккор- да можно употребить оборот II—V:

33. C dur

(9 11)

I M    V<sup>9/9</sup>    V<sup>x-9</sup>    I M

II m    V<sup>x-9</sup>

Заменим аккорд V ступени аккордом БПл: (пример 34). Аккорд  $\setminus > \text{IIx}$   
 можно принять за доминанту к  $G\setminus ?-dur$  и воспользоваться оборотом II—V  
 в данном случае для  $Gb-dur$ . Для тональности  $C-dur$  это будут аккорды  $bVI m$  и  
 $\setminus > Ux$ . Произойдет отклонение в  $G\setminus >-dur$  с воз-  
 вращением затем в I ступень  
 $C-dur$  (пример 35).

вариант    | I | II V | I |  
               | I | II<sup>b</sup> IIx | I |

34. C dur

I M    II m    V    I M

II m    b IIx    I M

| I | Iİ bVI<sup>m</sup> bII<sup>x</sup> | I ||

C dur

35.

Читать примеры 34, 35 следует так: аккорд V ступени заменили на II\*, Wx является

V ступенью в Gb-dur\ заменим V ступень для G\>-dur оборотом II—V; вернемся в C-dur.

Резюмируем сказанное: вместо V x-аккорда можно употребить оборот II—V, в котором

V заменяется на BПx (пример 34) или на bVIw — \>Пx (пример 35).

### Задание

1. Играть на фортепиано в 12 тональностях замену Уя-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

$\text{♩} = 134$

36.

IIx<sup>-5</sup> Vx<sup>-5</sup> IM<sup>6</sup> IIIm Vx IM IM

TEMA 2 CH. PARKER

37. IM VIx IIx<sub>3</sub> IIx

IIIm Vx IM Vm <sup>b</sup>Vx IVM

IVm IM VIx IIx

IIx IIIm Vx IM

VIx IIx<sub>3</sub> IIx IIIx

IIIx VIIm IIIx VIIm

IIIx VIIm Io IM VIx

IIIm Vx IM IM

## 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 Vx<sup>6</sup> 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 и джазе обычно шикмаш как шипровгазадагоиния линия

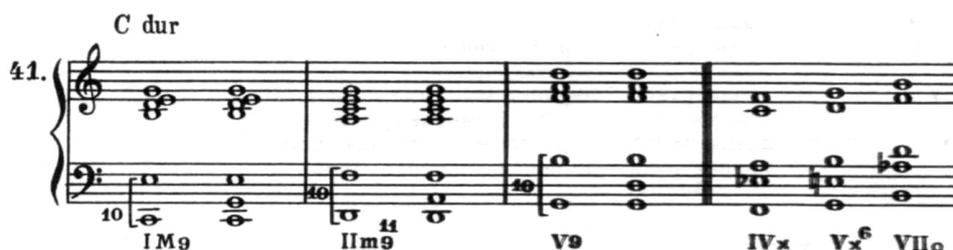
40. D. COCHRAN  
L. NEWMAN

mf

Подобное расположение тонов в аранжированном аккорде, подразумевая расположе- ние тонов в левой руке \*, **применяют** многие

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

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



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



### 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  $x_0$  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<sub>9</sub> IV<sub>x6</sub> I<sub>96</sub> V<sub>96</sub>

В аккордах *m*, *т<sub>9</sub>*

- 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<sup>b</sup> dur

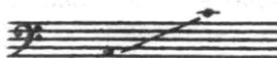
а) б) в) г)

II *m* II *m*<sub>9</sub> III *m*<sub>9</sub> VI *m*<sub>9</sub>

### 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 ниж- нему 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)

$I M_9^6$   $I M_9^6$

**В аккорде  $^{\wedge}9$**

- 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<sup>7b9</sup> VII<sup>9</sup> VII<sup>7b9</sup> VII<sup>9</sup>

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-я* -,о- аккорды в 12 тональностях.
2. Играть аранжированные аккорды в обороте II—у—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:



В примере 49 изображены  $1_3$  — в расположении: терция — септима — нона на басу<sup>7</sup>;  $IVJc^6$  — в расположении септима — терция—секста на басу  $Bb$ . Общий звук в данном случае  $g$ . Терция  $1_3$  переходит в септиму  $IVJc^6$ , септима  $1_3$  плавно идет в терцию  $IVJc^6$ .

### Задание

1. Изучить и играть на фортепиано последовательность аккордов  $Jc$ — $IVJc$  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:  $C, F, B\flat, E\flat, A\flat, D\flat, G$ .

## УРОК 15

### Соединение аранжированных аккордов. Форма В

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

50.

The musical notation shows three chords in bass clef, separated by a bar line. The first chord is labeled 'C dur' and has fingerings 9, 7, 8, 5, 8. The second chord is labeled 'II m9' and has fingerings 3, 6, 7, 9. The third chord is labeled 'IM9^6' and has fingerings 9, 8, 5, 3, 6. Above the first two chords is the label 'пр.р.' (right hand).

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

Проследим движение голосов при переходе от  $II m_9$  к  $V_9^{13}$  и к  $IM_9^6$  аккордам. Аккорды  $II m_9$  и  $V_9^{13}$  имеют три общих звука —  $f, a, e$ . У аккордов  $V_9^{13}$  и  $IM_9^6$  общие звуки не остаются на месте. Септима  $II m_9$  переходит в

терцию  $V_9$ , септима  $V_9^{13}$ —в терцию  $IMg^6$ , то есть септима, соответственно обычным нормам голосоведения, разрешается вниз.

### Задание

1. Играть на фортепиано гармонический оборот  $II—V—I$  в 12 тональностях, как показано в примере 50.

2. Играть аранжированные аккорды формы  $V$  левой рукой, без основного тона в басу в 12 тональностях.

3. Играть гармоническую сетку блюза (см. урок 6) аранжированными аккордами

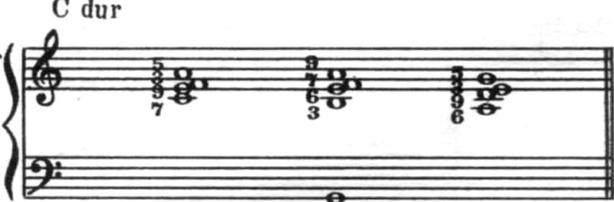
форм  $A$  и  $B$ :

- а) с основным тоном в левой руке;
- б) без основного тона.

## УРОК 16

### Соединение аранжированных аккордов. Форма $C$

В примере 51 изображены:  $II_{m9}$  в расположении септима-нона-терция-квинта на басу  $D$ ;  $V_9^{13}$  в расположении терция-секста-септима-нона на басу  $G$ ;  $IM^{*6}$  в расположении секста-нона-терция-квинта на басу  $C$ . Септима перемещается вниз.

51. 

$II_{m9}$        $V_9^{13}$        $I M^6$

Форма  $C$  — трансформация формы  $B$ , поэтому и здесь соединение аккордов  $II_{m9}$  и  $V_9^{13}$  гармоническое (три общих звука  $e, f$ , а остаются на месте).

Играя аккорды формы *B* (пример 50), можно обнаружить, что при движении последовательности II—V—I по тональностям вверх от *F* до *Ль* и в *Л*, *Вь*, *В* 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 *Еь* 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 *В\**

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*:

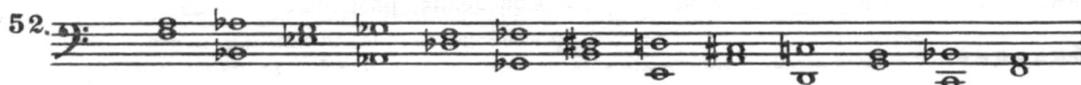
а) с основным тоном в левой руке;

б) без основного тона.

## УРОК 17

### Чередование интервалов терции и септимы

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



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

53. F dur B. POWEL

I x IV x III VI<sup>2</sup>x

II V I I x

54. B<sup>b</sup> dur B. POWEL

III VI x II V

\* В учебном процессе используются 12 тональностей в каждом случае.

I m IV x VII m III x VI

### Задание

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

II - V - I; III - VI - II - V - I; II $\bar{m}^5$  - VI $\times$  - II $\bar{m}^5$  - V - I;  
 VII $m$  - III $\times$  - VI - II $\times$  - V - I;  
 I - IV - VII $m$  - III - VI - II - V - I;  
 #IV $\phi$  - VII $\times$  - III $\bar{m}^5$  - VI $\times$  - II $\bar{m}^5$  - 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:

55. C dur

I M    II m    III m    IV M    V x    VI m    VII  $\phi$

56.

I M    II m    III m    IV M    V x    VI m    VII  $\phi$

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 IVm<sup>7</sup> III I II bIIIM I

Аккорд в открытой позиции имеет три обращения

59. F dur F moll F dur

I M I m I x

60. E<sup>b</sup> dur E<sup>b</sup> moll E<sup>b</sup> dur

I M I m I x

### Задание

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

- в положении септимы, как показано в примере 55,
- 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.

Exercise 61 is a short piece in 4/4 time, key of B-flat major. The right hand features a melody of eighth notes, while the left hand provides a simple bass line. The exercise demonstrates the use of block chords to accompany the melody.

G. KAHN, C. LOMBARDO, J. GREEN

62.

Exercise 62 is in 4/4 time, key of B-flat major. The right hand melody consists of quarter notes, and the left hand has a bass line with some chords. The exercise illustrates block chord accompaniment.

Exercise 63 is in 4/4 time, key of B-flat major. The right hand melody is composed of quarter notes, and the left hand has a bass line with chords. This exercise continues the theme of block chord accompaniment.

Exercise 64 is in 4/4 time, key of B-flat major. The right hand melody uses quarter notes, and the left hand has a bass line with chords. The exercise demonstrates block chord accompaniment.

Exercise 65 is in 4/4 time, key of B-flat major. The right hand melody is in quarter notes, and the left hand has a bass line with chords. The exercise illustrates block chord accompaniment.

## 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 остигатных фигурации, которые лежат в основе ритмических и гармонических пассажей. Они иногда кратки, но всегда подчеркнуты - ритмичны.

Подобно другим ранним стилям, стиль буги-вуги пришел с юга Соединенных Штатов Америки в Чикаго, где стал популярным благодаря такому исполнителю, как Джимми Ян-си. 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 остигатность ритмических фигурации, 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 фигурации в басу:

63.

а) б) в) г) д) е) ж)

64. а)

б)

в)

г)

д)

е)

ж)

Повторение ритмических фигурации 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.

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:



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



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:



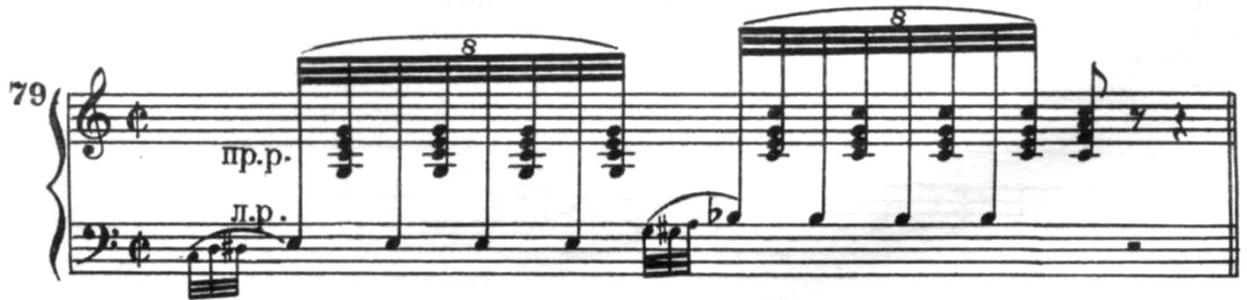
В партии правой руки часто используются интервалы-созвучия: секунда, терция, кварта, октава, блюзовые ноты:



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:





G dur Fine

3. ||: II<sub>9</sub> | II<sub>m</sub> V<sub>9</sub><sup>13</sup> | IM | III<sub>m</sub> VI<sub>9</sub> | II<sub>m</sub> | V<sub>9</sub><sup>13</sup> | IM | % :|| II<sub>m</sub> V<sub>x</sub> |  
 | IM VI<sub>x</sub> | II<sub>m</sub><sup>11</sup> V<sub>x</sub> | IM | II<sub>m</sub><sup>11</sup> V<sub>x</sub> | IM VI<sub>x</sub> | II<sub>m</sub><sup>11</sup> V<sub>9</sub><sup>13</sup> | II<sub>m</sub> V<sub>x</sub> ||  
D dur G dur  
D.C. al Fine

B<sup>b</sup> dur Fine

4. ||: IM | % | IV<sub>x</sub> | % | II<sub>x</sub> | II<sub>m</sub> V<sub>x</sub><sup>5</sup> | IM | % :||  
 | V<sub>m</sub> | I<sub>9</sub> | IV<sub>M</sub> | % | II<sub>x</sub> | % | V<sub>x</sub> | % ||  
D.C. al Fine

F dur Fine

5. ||: IM<sub>9</sub> | % | IV<sub>9</sub><sup>14/13</sup> | % | II<sub>m</sub> | V<sub>x</sub> | IM | % :||  
 | V<sub>m</sub> | I<sub>x</sub> | IV<sub>M</sub> | % | IV<sub>m</sub> | % | <sup>b</sup>III<sub>x</sub> II<sub>9</sub> |  
 | II<sub>m</sub> V || IM<sub>9</sub> | % | II<sub>9</sub> | % | II<sub>m</sub> | V | IM | % ||  
D.C. al Fine

G dur

6. ||: IV<sub>M</sub> | % | IV<sub>m</sub> | <sup>b</sup>VII<sub>x</sub> | IM<sub>9</sub> | % | <sup>b</sup>III<sub>m</sub> | <sup>b</sup>VI<sub>x</sub> ||  
 | II<sub>m</sub> | V<sub>x</sub> | VII<sub>9</sub> | III<sub>x</sub> | VI<sub>m</sub> | II<sub>9</sub> | II<sub>9</sub> |  
 | II<sub>m</sub> | V<sub>m</sub> I<sub>x</sub> :|| II<sub>m</sub><sub>9</sub> | V<sub>9</sub><sup>13</sup> | IM | % ||  
1.  
2.

B<sup>b</sup> dur

7. ||: IV<sub>M</sub> | % | IV<sub>m</sub> | % | IM | V<sub>9</sub><sup>5</sup> | IM | % |  
 | VI<sub>x</sub> | % | <sup>b</sup>VII<sub>x</sub> | VI<sub>x</sub> | II<sub>9</sub> | % | II<sub>m</sub><sub>9</sub> | V I<sub>x</sub> :||  
 | III<sub>9</sub> | VI<sub>x</sub> | II<sub>x</sub>III<sub>x</sub> | V<sub>m</sub> | IV<sub>M</sub> | IV<sub>m</sub> V<sub>9</sub><sup>13</sup> | IM | % ||  
1.  
2.

E<sup>b</sup> dur

8. ||: IM | % | VII<sub>9</sub> | III<sub>x</sub> | VI<sub>m</sub> | II<sub>x</sub> | V<sub>m</sub><sub>9</sub> | I<sub>9</sub><sup>13</sup> ||  
 | IV<sub>M</sub> | IV<sub>m</sub> | IM<sub>9</sub> | % | II<sub>9</sub><sup>13</sup> | % | II<sub>m</sub> | V<sub>x</sub> :||  
 | II<sub>9</sub><sup>13</sup> | III<sub>m</sub> VII<sub>x</sub><sup>9</sup> | III<sub>m</sub> VI<sub>x</sub> | II<sub>m</sub> V<sub>9</sub><sup>13</sup> | IM ||  
1.  
2.

D<sup>b</sup> dur  
 9. ||: I # IV<sup>♭</sup> | VII x<sup>9</sup> | III<sup>♭</sup> | VI x<sup>9</sup> | II<sup>♭</sup> | V x<sup>5</sup> | IM<sup>9</sup> |  $\% \text{ Fine} \text{ :||}$   
 | Vm<sup>9</sup> I x |  $\% \text{ :||}$  | IVM | VIm<sup>9</sup> II x |  $\% \text{ :||}$  | II m<sup>9</sup> V x ||  
 D.C. al Fine

A<sup>b</sup> dur  
 10. ||: b V<sup>♭</sup> IVm | III m b III m | II m V<sup>9</sup><sup>13</sup> | III m b III m | b V<sup>♭</sup> IVm |  
 | III m b III m | II m V<sup>9</sup><sup>13</sup> | IM :|| II m V x | IM VI x |  
 | II m V x | IM | II m V | IM VI x | II m b II x | IM |  $\% \text{ :||}$   
 E<sup>b</sup> dur

A<sup>b</sup> dur C dur  
 11. ||: II m | V<sup>9</sup> | IM |  $\% \text{ :||}$  | II m | V<sup>9</sup> | IM |  $\% \text{ :||}$  | II m | V<sup>9</sup> |  
 | IM |  $\% \text{ :||}$  | II m | b II x | IM |  $\% \text{ :||}$  | II m | V x | IM |  
 | III<sup>♭</sup> VI x<sup>5</sup> | II m | V<sup>9</sup><sup>13</sup> | III<sup>♭</sup> | VI x<sup>5</sup> | II m<sup>9</sup> | V<sup>9</sup> | IM |  $\% \text{ :||}$   
 E dur

F dur  
 12. ||: IM VI x<sup>-9</sup> | II m V<sup>9</sup> | I<sup>''</sup> M V<sup>''</sup> I x | IVM IVm<sup>9</sup> | III m VI x |  
 | II m V x<sup>13</sup> | IM |  $\% \text{ :||}$  | IM VI m | II m<sup>9</sup> V x | IM VI x |  
 | II m<sup>9</sup> V<sup>9</sup> | IM | VI m | II m<sup>9</sup><sup>11</sup> | V<sup>9</sup><sup>5</sup> | IM ||  
 F dur

A<sup>b</sup> dur  
 13. ||: II<sup>♭</sup> V x<sup>-9</sup> | IM VI m | II m<sup>9</sup> V x | IM<sup>9</sup><sup>11</sup> | IVm | III m VI x |  
 | II m V<sup>9</sup><sup>11</sup> |  $\% \text{ :||}$  | IM || II m V x | IM VI x<sup>-9</sup> | II m<sup>9</sup> V x |  
 | IM<sup>9</sup><sup>11</sup> | III m<sup>9</sup> | VM III m | II m<sup>9</sup><sup>-11</sup> | V<sup>9</sup><sup>11/13</sup> ||  
 D.C. al Fine

G dur  
 14. ||: I<sup>''</sup> M b III m b VI x | II m III<sup>9</sup><sup>11</sup> | VI m II m<sup>7</sup> | III m VI x | II m<sup>9</sup> IVm |  
 | III m VI x | II m<sup>9</sup><sup>11</sup> V x |  $\% \text{ :||}$  | IM<sup>9</sup> || IM VI m | II m V x |  
 | III m VI x<sup>-9</sup> | II m<sup>9</sup><sup>11</sup> V x | IM VI m | III m | II m<sup>9</sup><sup>11</sup> | V x<sup>5</sup> V<sup>9</sup><sup>11/13</sup> ||  
 D.C. al Fine

### 3. Словарь наиболее употребительных слов

Ad libitum	(ад либитум)	стиль исполнения, исключая строгий ритмический пульс оркестр, ансамбль большой оркестр
Band Big Band	(бэнд) (биг бэнд)	характерные ноты блюзового лада — малая септима, ма- лая терция, уменьшенная квинта 12-тактовая форма в джазе
Blue Note	(блю нот)	стиль игры на фортепиано с повторением остинатной фи- гуры в левой руке; размер <sup>4</sup> Д; форма, как правило, блюзовая
Blues	(блюз)	акцентирование доли такта, ритмический центр тяжести; в переносном смысле—метрический каркас
Boogie-Woogie	(буги-вуги)	исполнительский стиль, свободный и по возможности плавный, характерен быстрым темпом
Beat	(бит)	короткая сольная мелодическая или ритмическая фи- гура
Bounce	(баунс)	средняя часть темы (раздел в форме <i>aaba</i> ) гармонический скелет темы
Break	(брейк)	формально-структурная единица джаза, «квадрат» малый состав, имеющий большей частью от трех до .восьми исполнителей джазовый стиль пятидесятых годов, характеризующийся
Bridge Change	(бридж) (чейндж)	спокойным легатным звукоизвлечением ритмическая интенсивность инструменты, входящие в ударную установку стиль игры пятидесятых годов, хорошо передающий чув- ство блюза, преимущественно в свободном темпе пианисты, исполняющие регтайм или буги-вуги духовой инструмент; в переносном смысле относится также к инструментам, которые в современном джазе ведут линию, схожую с линиями на духовом инст- рументе
Chorus Combo	(корэс) (комбо)	интенсивность инструменты, входящие в ударную установку стиль игры пятидесятых годов, хорошо передающий чув- ство блюза, преимущественно в свободном темпе пианисты, исполняющие регтайм или буги-вуги духовой инструмент; в переносном смысле относится также к инструментам, которые в современном джазе ведут линию, схожую с линиями на духовом инст- рументе
Cool	(кул)	интенсивность выражения, которую дает прежде всего
Drive	(драйв) (драмз)	звукоизвлечение, фразировка и свинг часто

Drums	(фанки)	применяется в смысле «старый джаз» (20—30-х годов)
Funky	(ханки-тонк)	
Honky-tonk	(хорн)	свинг с сильно акцентированным битом, особенно популярный в Гарлеме
Horn	(хот)	
Hot	(хот джэз)	лидер; в секции саксофонов — альт, в медной группе — первый трубач, в ритм-группе — ударные
Hot jazz	(джамп)	
Jump	(лид)	главное течение в джазовой музыке
Lead	(майнстрим)	ударные инструменты, не входящие в установку
Mainstream	(перкашн)	популярная коммерческая музыка
Percussion	(попьюлар,	возрождение старой нью-орлеанской музыки
Popular, pop	поп) (ревайвл)	сороковых годов
Revival	(ритм энд блюз)	блюзовая музыка с сильно подчеркнутым битом; обозначение популярной негритянской музыки
Rhythm and blues	(ритм сэкшн)	ритм-группа — ударные, контрабас, гитара, рояль; поддерживает бит, на основе которого импровизируют солисты
Rhythm section	(рифф)	
Riff	(рок-имьюзик)	
Rock-music	(рок-н-ролл)	простая 2- или 4-тактовая фраза; постоянно повторяется на протяжении всей формы во время импровизации солиста; побуждает солиста к большей экспрессии этим термином обозначается ныне вся эстрадная музыка стиль, близкий негритянскому ритм энд блюзу; сплав блюза, спиричуэл и кантри пение, в котором текст заменен произвольными слогами звучание; термин, определяющий характерные для солиста звукоизвлечения ритмическая интенсивность, главный элемент джазовой музыки; джазовый стиль тридцатых годов
Rock'n' roll	(скэт) (саунд)	
Scat Sound	(суинг)	
Swing		
Strings	(стрингс)	смычковые инструменты, прежде всего скрипки старые джазовые стили: нью-орлеанский, диксиленд, стиль Чикаго
Traditional	(традишнл)	
Two beat	(ту бит)	
Up tempo	(ап тэмпо)	джаз, где в четырехдольном такте всегда акцентируются только два удара термин, обычно употребляющийся при метрономическом
Worksong	(уорксонг)	

обозначении от J=200 и выше рабочая (трудовая) песня;  
начальная форма джаза

### Литература

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