Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
Факультет музыкального искусства эстрады
Кафедра эстрадно-джазового исполнительства

Б. А. Саруханян

Теория эстрадной и джазовой музыки

Учебно-методическое пособие

Санкт-Петербург
2023

УДК 78.036.9:781(07)

ББК 85.318.5р30С20

С20

Утверждено учебно-методическим советом СПбГИК № 3 от 17 мая 2023 года в качестве учебного пособия

Рецензенты:

Костюк Е .Б., кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.

Молзинский В. В., доктор исторических наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства СПбГИК, заслуженный работник высшей школы РФ.

С20 **Саруханян Бениамин Ашотович**
Теория эстрадной и джазовой музыки: учебно-методическое пособие / Б. А. Саруханян. – Санкт-Петербург : Лама, 2023. – 52 с.

Данное учебно-методическое пособие адресовано студентам музыкальных отделений эстрадно-джазовой направленности. Предлагаемое пособие ставит своей целью сформировать фундаментальные знания в области теории эстрадной и джазовой музыки для дальнейшего успешного обучения студентов музыкальным дисциплинам эстрадно-джазовой специфики. Учебно-методическое пособие содержит всеобъемлющий теоретический материал и практические примеры, которые подчеркивают ярко выраженную стилевую направленность и предназначены для закрепления теоретических знаний и умение применить их на практике. Представленный материал способствует развитию навыков не только в области предмета теории эстрадной и джазовой музыки, но и для других музыкальных дисциплин, которые требуют наличия фундаментальных знаний и навыков в области теории эстрадной и джазовой музыки. Данное учебно-методическое пособие окажет помощь при изучении и облегчит понимание теоретического материала в курсах профильных дисциплин, а так же поможет студентам, имеющим музыкальное образование, закрепить пройденный материал и подготовиться к экзамену по дисциплинам «Эстрадное сольфеджио», «Джазовая гармония», «Импровизация», «Основы гармонизации», «Специальный инструмент», «Эстрадно-джазовый вокал», «Аранжировка», «Вокальный ансамбль», «Инструментальный ансамбль», «Подготовка концертных номеров», «Джаз-бэнд».

УДК 78.036.9:781(07)
ББК 85.318.5р30С20

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2023

Оглавление

От автора 5

Введение 6

Области применения джазовой теории 7

Аспекты, в которых не используется знание теория джаза 8

Глава 1. Джазовые аккорды 9

1.1 Основные виды септаккордов 9

1.1.1 Мажорный септаккорд 10

1.1.2 Доминантовый септаккорд 11

1.1.3 Минорные септаккорды 12

1.1.4 Полууменьшенный септаккорд (малый уменьшенный) 13

1.1.5 Уменьшенный септаккорд 14

1.2 Надстройки аккордов 15

1.2.1 Надстройка ноны 16

1.2.2 Надстройка ундецимы 17

1.2.3 Надстройка терцдецимы 17

1.3 Альтерации аккордовых структур 18

1.3.1 Альтерированный мажорный септаккорд 18

1.3.2 Альтерированный доминант септаккорд 18

Глава 2. Джазовые лады 19

Области применения 19

Аспекты, в которых не используется знание гамм и ладов 19

Лады как “коллекция” альтерированных звуков 20

Лады, которые необходимо знать 20

2.1 Лады мажорной гаммы 22

2.1.1 Ионийский лад 22

2.1.2 Дорийский лад 23

2.1.3 Фригийская лад 23

2.1.4 Лидийский лад 24

2.1.5 Миксолидийский лад 25

2.1.6 Эолийский лад 25

2.1.7 Локрийский лад 26

2.2 Уменьшенные лады 27

2.2.1 Полууменьшенный лад или доминантовый уменьшенный лад 28

2.2.2 Уменьшенные лад 28

2.3 Иные джазовые лады 29

2.3.1 Альтерированный лад 29

2.3.2 Целотонный лад 31

2.3.3 Пентатоника 31

2.3.4 Блюзовый лад 33

2.3.5 Лидийский доминантовый лад 34

2.3.6 Бибоп гамма 35

Глава 3. Основные ступени аккорда и их роль в голосоведение 37

3.1 Интервальное соотношение основных звуков септаккорда 38

3.2 Голосоведение основных звуков аккордовой прогрессии 39

3.3 Базовые принципы формирования мелодической линии 40

Глава 4. Основы формирования аккордовых прогрессии 40

4.1 Мажорные аккордовые структуры 40

4.1.1 Набор мажорных диатонических септаккордов 41

4.2 Минорные аккордовые структуры 41

4.2.1 Набор минорных диатонических септаккордов 43

Глава 5. Стандартные гармонические обороты 43

5.1 Базовые стандартные гармонические обороты 43

5.1.1 «II-V-I» с разрешением в мажорный тональный центр 43

5.1.2 «II-V-I» с разрешением в минорный тональный центр 44

5.1.3 «I-VI-II-V» в мажоре или мажорный Turnaround 45

5.1.4 «I-VI-II-V» в миноре или минорный Turnaround 46

5.2 Аккордовые замены 47

5.2.1 Замена аккорда первой ступени ($Imaj^7 \rightarrow IIIm^7$) 47

5.2.2 Замена аккорда шестой ступени ($VI^7 \rightarrow I\sharp dim^7$) 48

5.2.3 Замена аккорда пятой ступени ($V^7 \rightarrow II\flat^7$) 49

5.3 Соединительные аккордовые прогрессии 49

5.3.1 Последовательная аккордовая прогрессия «I-IV7-III-VI7» 50

5.3.2 Хроматическая последовательность аккордовых прогрессии 50

Основная литература 52

Дополнительная литература 52

От автора

С первых дней моей преподавательской деятельности в Санкт-Петербургском государственном институте культуры я систематически думал о формировании методики по теории эстрадой и джазовой музыки, поскольку похожего материала, к великому сожалению эстрадных и джазовых исполнителей, до сегодняшнего времени не существует. Данное учебно-методическое пособие, вероятно, никогда бы не было написано, если бы не мои студенты. Я был тронут их желанием глубже понять теорию эстрадной и джазовой музыки. Безусловно, у меня не было возможности и веской причины отказать в просьбе написать для них данное учебно-методическое пособие.

В чем заключается цель написания данной методики? Большинство студентов считают теорию музыки, как традиционную, так и джазовую, скучной и неактуальной. Исключением из этого прагматичного наблюдения могут быть джазовые пианисты, которые, как правило, являются «штатными теоретиками» в музыкальных коллективах, в которых они играют. Не составляют исключение начинающие композиторы и аранжировщики, которые, скорее всего, являются пианистами, имеющими за плечами скромный опыт исполнительской практики. Как бы то ни было, цель этой книги – донести студентам некоторое представление о великой музыкальной традиции, которая на сегодняшний день уходит в историю.

Наряду со стандартами, в которые джаз внес огромный вклад, джазовая традиция завещала нам огромное количество и разнообразие оригинальной музыки. Поскольку джазовая музыка развивалась одновременно с прогрессом технологии звукозаписи, мы имеем возможность слушать выдающиеся выступления всех великих джазовых исполнителей практически на всем пути развития данной культуры, начиная от истоков джаза. Записи сохранили доступность всего джаза, и многие люди мечтают играть в различных стилях, которые они слышали ранее. Например, музыка биг-бэндов никогда не выходила из моды в любительских группах, а молодые музыканты десятилетиями считали предметом гордости умение играть молниеносные мелодии бибопа конца 1940- х – начала 1950-х годов.

В настоящее время существует огромная потребность в учебных материалах, которые помогли бы вышеупомянутым начинающим музыкантам научиться играть джаз. Данное учебно-методическое пособие было написано для специфической аудитории студентов музыкальных вузов, которые изучили стандартный курс академической теории музыки. Эти студенты приобрели словарный запас и освоили понятия, которые позволяют им подойти к теории эстрадной и джазовой музыки на более высоком уровне и достичь лучшего результата за короткое время. У таких студентов есть возможность применить на практике знания, полученные из учебно-методического пособия. Студенты смогут создавать ансамбли и реализовать ранее написанный музыкальный материал.

Для успешного развития в области эстрадного и джазового исполнительства необходимо знать базовые понятия теории эстрадной и джазовой музыки, чтобы

начать заниматься изучением джазовых стандартов, джазовой гармонии, джазовой импровизации и, конечно же, джазовой аранжировки.

На сегодняшний день существует множество дискурсивных методик джазового образования[1], которые кардинально отличаются друг от друга содержанием методики, разночтением профильных терминологий, спецификой восприятия практических навыков и теоретических аспектов, оценкой теории эстрадной и джазовой музыки в целом. Также следует отметить, что большинство курсов, школ, преподавателей средних профессиональных и высших профессиональных учреждений чрезмерно усложняют вводные в теорию джаза курсы и занятия.

Можно утверждать, что это одно из немногих учебно-методических пособий, информация в котором, необходима для усовершенствования основных навыков исполнительской практики, развития технического владения своим инструментом или голосом, практическое применение джазовой теории на инструменте или в вокальной практике, разучивания джазовых стандартов и внедрения в них джазовой импровизации.

Введение

Для развития в области эстрадного и джазового исполнительства, существует необходимость фундаментальных знаний теории эстрадной и джазовой музыки. Многие музыканты приходят в эстрадно-джазовую музыку с мыслью, что им необходимо освоить фундаментальный пласт музыкальной теории для развития в области джазовой импровизации. Они полагают, что джаз – это математическое уравнение, которое требует необходимого решения. Это является очень глубоким заблуждением, ведь джазовая музыка – это, прежде всего, язык. И абсолютно неважно, на каком инструменте вы играете, будь то джазовая гитара, труба, барабаны или голос – все инструменты могут говорить на одном языке джаза. Но несмотря на это, во всех языках есть правила. Так и в эстрадно-джазовой музыке, где теория джазовой музыки является просто элементом грамматики, структуры предложений и простого анализа для понимания языка джаза. Ведь вам не нужно знать все правила, чтобы заказать обед в ресторане или поговорить с кем-то. Вдумайтесь в следующий факт – до того, как вы пошли в школу и начали изучать основную теорию родного языка, вы уже говорили на нем. Изучение грамматики лишь помогает вам интеллектуально лучше понять язык, тем самым, расширив свои возможности в выражении и формулировании собственных идей. Именно это и делает теория музыки по отношению к джазовой музыке. Вы можете потратить все деньги в мире на книги по теории джаза и так и не усвоить этот судьбоносный урок.

[1] Саруханян Б.А. Дискурсивные методики современного джазового образования // Вестник СПбГИК. № 4(49) декабрь. 2021. С. 93-99.

Области применения джазовой теории

Для начала рассмотрим несколько важных областей применения теории джазовой музыки, которые, как мы уже упоминали, являются строительными блоками джазовой музыки.

1) **Анализ гармонических структур и применение их в исполнительской практике.**

Во время разучивания странскибированного (снятого) джазового фрагмента одного из ваших любимых исполнителей, например Сонни Роллинса[2], вдумывались ли вы, почему эта фраза такая потрясающая? Давайте рассмотрим этот фрагмент с точки зрения теории на:
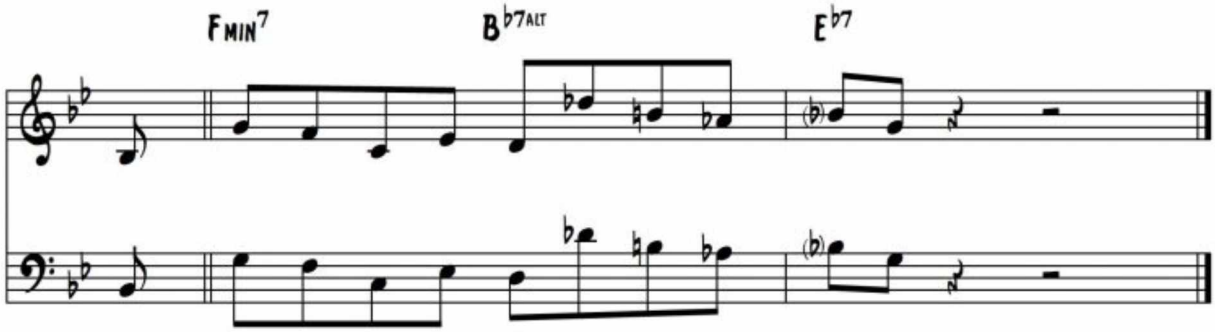


Рисунок 3.11 Фрагмент соло Сонни Роллинса.

Когда вы понимаете, что Сонни Роллинс, по сути, излагает обыгрывание стандартного оборота джазовой гармонии (в данном случае - прогрессию II-V-I), завеса тайны начинает приоткрываться. Давайте разберем что он делает подробнее:

— II: сначала Роллинс обыгрывает звуки (арпеджио) фа-минорного нонаккорда соль-фа-до-ми бемоль (G-F-C-E♭ или 9-я-1-я-5-я-7-я);

— V: затем он переходит в третью ступень доминантового септаккорда в ноту ре (D) → на большую септиму вверх, подчеркивая альтерированную надстройку #9 ноту ре-бемоль (D♭) → на большую секунду вниз, подчеркивая другую альтерированную надстройку ♭9 ноту си-бекар (B♮) → на большую секунду вниз, используя септиму аккорда ноту ля-бемоль (A♭);

— I: затем он разрешается в пятую и в третью ступени E♭7 ноты си-бемоль (B♭) и соль (G).

Не пугайтесь, если все, что мы только что рассмотрели, не укладывается у вас в голове. Именно поэтому мы начнем с основ!

Понимание аккордовой прогрессии особенно важно при изучении джазовых стандартов. Если вы понимаете, с какими стандартными гармоническими оборотами имеете дело, вы сможете упростить гармонический анализ до

[2] Верменич Ю.Т. Джаз : История. Стили. Мастера. СПб : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2022. С.425-426. URL: https://reader.lanbook.com/book/215567?lms=e34f8e9cbb7b935d9500b42ead82d8a7#425 (дата обращения: 01.01.2023).

категорий стандартных гармонических оборотов, не пытаясь запомнить отдельные аккорды.

2) Концепция и формирование авторского мышления.

Теория джаза предлагает различные варианты восприятия для ориентирования в изменениях аккордов. В частности, данный факт обнародует себя в, так называемой, ладовой концепции, где существует возможность сопоставления ладов с аккордами. Я расскажу об этом подробнее в разделе о гаммах. Эти знания также могут помочь в сочинении собственной музыки. Если вы понимаете гармоническую функцию звуков, перед вами откроются бесчисленные возможности.

Аспекты, в которых не используется знание теория джаза

Несмотря на наличие неопровержимых фактов эффективности изучения джазовой теории и необходимости ее применение на практике, одного изучения теоретического материала будет недостаточно. Объяснение этому следует ниже.

1) Джазовый язык

Изучение теории эстрадной и джазовой музыки необходимо для компетентного анализа гармонических структур и формирования авторской трактовки джазового языка, но данный факт не является в она не очень подходит для его изучения. Как я уже упоминал, когда вы впервые начали говорить в детстве, вы понятия не имели, почему и как работает язык - он просто работал. Вы просто слышали, как говорят ваши родители и члены семьи, и копировали их. Именно так мы учимся импровизировать. Мы слушаем, усваиваем, а затем воспроизводим по-своему. Если вы полагаетесь на теорию или ноты, чтобы выучить джазовый язык, поверьте мне, вы будете звучать расчетливо и как будто вы исполняете кучу линейных гамм. Мы не стремимся к такому результату.

2) Развитие слуха

Когда речь идет о том, чтобы стать великим импровизатором, улучшение слуха является - одним из самых важных аспектов, которые вы можете развить. Но руководствуясь лишь одной теорией музыки, приведет нас не к лучшему способу в достижении поставленной цели.

Вам необходимо учить на слух лады, соло и джазовые стандарты. Вам также необходимо изучить некоторые основы тренировки слуха, чтобы уметь ориентироваться в определенных аккордах, гаммах и важных интервалах. Давайте начнем с первого шага нашего практического пособия.

Глава 1. Джазовые аккорды

На мой взгляд, первое, с чего следует начинать изучение джазовой теории — это аккорды. Прежде чем приступить к изучению джазовой гармонии, необходимо разобраться в теории построения аккордов и в их структурах. Забегая вперед, что касается джазовой гармонии, то один из стандартных гармонических оборотов прогрессия II-V-I является неотъемлемым элементом в сочинении эстрадных и джазовых произведений.

Двигаясь поступенно, для начала необходимо выучить и уметь применять все пять основных септаккордов. Обратите внимание, речь пойдет не о гаммах, но все же, мы обратимся к ним позже. В частности, септаккорды — это базовые аккорды, которые используется в эстрадной и джазовой музыке. Безусловно, трезвучия важны, однако именно яркие, красочные, характерные септаккорды придают эстрадно-джазовым произведениям более богатое гармоническое звучание, чем в других направлениях музыки. Приведем в пример художников, они бы предпочли использование четырех красок трем. Аккорды, в которых больше трех нот, называются септаккордами, поскольку в теории после построения трезвучия (основной звук-терция-квинта) следующим звуком является септима.

1.1 Основные виды септаккордов

Что же такое септаккорд? Септаккорд — это четырехголосный аккорд, построенный по терциям и состоящий из трезвучия с добавлением седьмой ступени соответствующего лада. Базовая формула всех видов септаккордов: основной звук-терция-квинта-септима (терция, квинта и септима изменяют высоту тона в зависимости от наличия и типа альтерации). Рассмотрим пять основных вида септаккордов в таблице 1.

ОСНОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЕ	ИНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ	НАИМЕНОВАНИЕ
C^7	$C\Delta^7$, C_{MAJ}, C^{MA}	**мэйдж (мажорный септаккорд);**
C^7	—	**доминантовый септаккорд (септаккорд);**
Cm^7	C_{MIN}^7	**минорный септаккорд;**
$C\varnothing^7$	$Cm^{7(\flat5)}$	**полууменьшенный септаккорд;**
Co^7	C_{DIM}^7	**(малый) уменьшенный септаккорд.**

Таблица 1. Пять основных септаккордов

1.1.1 Мажорный септаккорд

Рассмотрим формулу мажорного септаккорда:

(1) основной звук	(3) терция	(5) квинта	(7) септима

По структуре мажорный септаккорд состоит из мажорного трезвучия (основной звук-терция-квинта) и расположенной сверху септимы, что образует из крайних звуков большую септиму. В академической музыке название этого септаккорда полностью характеризует его структуру, где первое слово указывает нам на тип септимы, второе слово обозначает структуру трезвучия, лежащего в основе аккорда — большой мажорный септаккорд. Поскольку мы основывается на эстрадно-джазовую теорию, называние данного септаккорда будет словосочетанием, состоящим из названия основного тона и приставки мэйдж (что обозначает сокращение английского слова мажор — **maj**or). Обозначение данного аккорда можно найти в таблице 1 в тексте выше.

Довольно просто, не так ли? Если вы знаете принципы строения мажорной гаммы (к этому мы еще вернемся чуть позже), изображенной на рисунке 1, то вам будет легко определить, откуда образованы все звуки данного аккорда.

— **Мажорный лад**
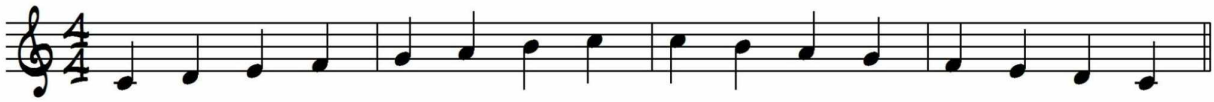


Рисунок 1. Гамма До-мажор

Если сложить все звуки гаммы До-мажор друг на друга по терциям (начиная с основного тона), то получится До мэйдж (Cmaj7: C-E-G-B). В нотации данный аккорд можно увидеть на рисунке 2.

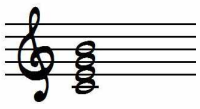


Рисунок 2. До мэйдж (Cmaj7)

Безусловно, существуют также инверсии всех мажорных септаккордов. В академической музыке это называют обращением септаккорда, где каждое обращение имеет свое название: квинтсекстаккорд, терцквартаккорд, секундаккорд. Поскольку в мажорном септаккорде четыре звука, в результате мы получаем еще три инверсии данного септаккорда, именуемые в эстрадно-джазовой теории, на примере До мэйджа (Cmaj7), как: стандартная корневая позиции (root position), 1-я инверсия (first inversion), 2-я инверсия (second inversion), и 3-я инверсия (third inversion). В нотации инверсии До мэйджа можно увидеть на рисунке 3 ниже.

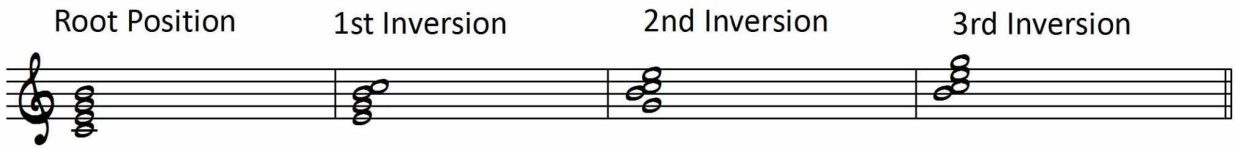


Рисунок 3. Инверсии септаккорда на примере До мэйджа (Cmaj7 inversions).

1.1.2 Доминантовый септаккорд

Рассмотрим формулу доминантового септаккорда:

(1) основной звук	(3) терция	(5) квинта	(♭7) пониженная септима

(по аналогии с мажорным септаккордом, но с пониженной септимой). По структуре доминантовый септаккорд состоит из мажорного трезвучия (основной звук-терция-квинта) и расположенной сверху пониженной септимой, что образует из крайних звуков малую септиму. В академической музыке название этого септаккорда полностью характеризует его структуру, где первое слово указывает нам на тип септимы, второе слово обозначает структуру трезвучия, лежащего в основе аккорда — малый мажорный септаккорд. Поскольку мы отталкиваемся от эстрадно-джазовой теории, называние данного септаккорда будет характеризовать доминантовую роль аккорда и его вид —доминантовый септаккорд (dominant 7 chord). Обозначение данного аккорда можно найти в таблице 1 в тексте выше.

В академической музыке термином отклонение обозначается временный переход от основной тональности к новой. Как правило, любое отклонение в академической музыке подразумевает возврат в родную тональность—что ярко и отражает термин отклонение. В эстрадной и джазовой музыке, напротив, вся суть гармонии заключается в переходах в новую тональность, и произведение в конечном итоге может завершиться в совершенно другой тональности. Вновь образованные тональности в эстрадной и джазовой музыке называют *тональными центрами*. А сам переход в новый тональный центр реализуется посредством использования доминантового септаккорда (dominant 7 chord). Отсюда и название, подчеркивающее доминантовую роль аккорда.

Доминантовые септаккорды играют огромную роль в джазе и блюзе, поэтому это незаменимые в эстрадно-джазовой специфике аккорды, которые необходимо знать и уметь ими пользоваться. Происхождение данного септаккорда напрямую относится к миксолидийской гамме, которая изображена на рисунке 4.

— **Миксолидийский лад**



Рисунок 4. Гамма До-миксолидийский

Если сложить все звуки гаммы До-миксолидийский друг на друга по терциям (начиная с основного тона), то получится доминантовый септаккорд До (C^7: C-E-G-$B^♭$). В нотации доминантовый септаккорд До можно увидеть на рисунке 5.

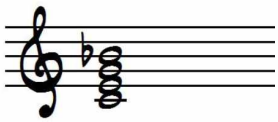


Рисунок 5. Доминантовый септаккорд До (C7)

Безусловно, существуют также инверсии всех доминантовых септаккордов. В академической музыке это называют обращением септаккорда, где каждое обращение имеет свое название: квинтсекстаккорд, терцквартаккорд, секундаккорд. Поскольку в доминантовом септаккорде четыре звука, в результате мы получаем еще три инверсии данного септаккорда, именуемые в эстрадно-джазовой теории, на примере доминантового септаккорда До (C^7), как: стандартная корневая позиции (root position), 1-я инверсия (first inversion), 2-я инверсия (second inversion), и 3-я инверсия (third inversion). В нотации инверсии доминантового септаккорда До можно увидеть на рисунке 6.
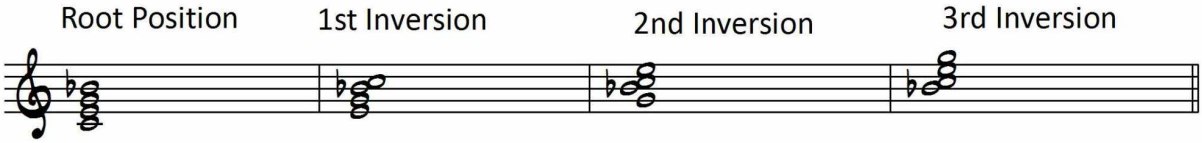


Рисунок 6. Инверсии септаккорда на примере доминантового септаккорда До (C7 inversions)

1.1.3 Минорные септаккорды

Рассмотрим формулу минорного септаккорда:

(1) основной звук	(3) пониженная терция	(5) квинта	(♭7) пониженная септима

По структуре минорный септаккорд состоит из минорного трезвучия (основной звук-пониженная терция-квинта) и расположенной сверху пониженной септимы, что образует из крайних звуков малую септиму. В академической музыке название этого септаккорда полностью характеризует его структуру, где первое слово указывает нам на тип септимы, второе слово обозначает структуру трезвучия, лежащего в основе аккорда – малый минорный септаккорд. Поскольку мы отталкиваемся от эстрадно-джазовой теории, то наименование данного септаккорда будет состоять из словосочетания, где первое слово будет обозначать структуру минорного трезвучия, лежащего в основе аккорда и второе слово будет указывать нам на тип аккорда, равный крайнему верхнему звуку — минорный септаккорд (minor 7 chord). Обозначение данного аккорда можно найти в таблице 1 в тексте выше.

Если вы знаете принципы строения минорной гаммы (к этому мы еще вернемся чуть позже), изображенной на рисунке 7, то вам будет легко

определить, откуда образованы все звуки данного аккорда.
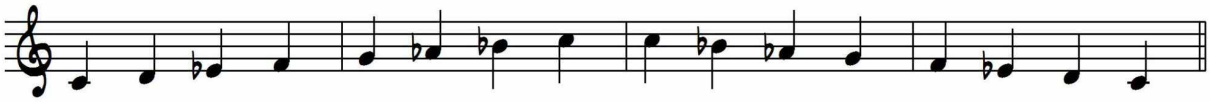


Рисунок 7. Гамма До-минор

Если сложить все звуки гаммы До-минор друг на друга по терциям (начиная с основного тона), то получится минорный септаккорд До (Cm^7: C-E♭-G-B♭). В нотации данный аккорд можно увидеть на рисунке 1.8.

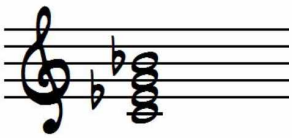


Рисунок 8. Минорный септаккорд До (Cm7)

Безусловно, существуют также инверсии всех минорных септаккордов. В академической музыке это называют обращением септаккорда, где каждое обращение имеет свое название: квинтсекстаккорд, терцквартаккорд, секундаккорд. Поскольку в минорном септаккорде четыре звука, в результате мы получаем еще три инверсии данного септаккорда, именуемые в эстрадно-джазовой теории, на примере минорного септаккорда До (Cm^7), как: стандартная корневая позиции (root position), 1-я инверсия (first inversion), 2-я инверсия (second inversion), и 3-я инверсия (third inversion). В нотации инверсии минорного септаккорда До можно увидеть на рисунке 9 ниже.
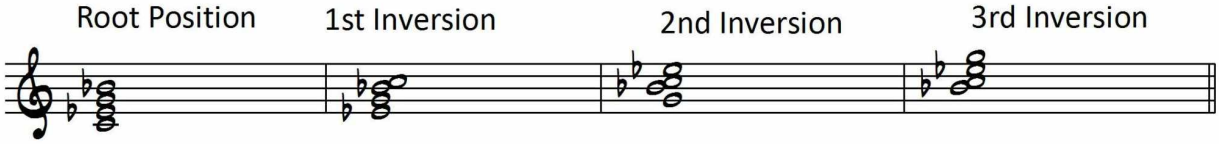


Рисунок 9.Инверсии септаккорда на примере минорного септаккорда До (Cm7 inversions)

1.1.4 Полууменьшенный септаккорд (малый уменьшенный)

Рассмотрим формулу полууменьшенного септаккорда:

(1) основной звук	(3) пониженная терция	(5) пониженная квинта	(♭7) пониженная септима

По структуре минорный септаккорд состоит из уменьшенного трезвучия (основной звук-пониженная терция- пониженная квинта) и расположенной сверху пониженной септимы, что образует из крайних звуков малую септиму. В академической музыке название этого септаккорда полностью характеризует его структуру, где первое слово указывает нам на тип септимы, второе слово обозначает структуру трезвучия, лежащего в основе аккорда — малый уменьшенный септаккорд. Поскольку мы отталкиваемся от эстрадно-джазовой теории, где данный септаккорд имеет два обозначения, то первое название данного септаккорда будет состоять из словосочетания, где первые два слова будут обозначать структуру септаккорда без альтерации, а третье слово будет

указывать альтерацию лежащую в основе лада — минорный септаккорд минус пять ($Cm^{7(\flat5)}$). Второе название данного септаккорда (сокращенное) будет — полууменьшенный (half-diminished chord). Обозначения данного аккорда можно найти в таблице 1 в тексте выше.

Если вы знаете принципы строения локрийского лада (к этому мы еще вернемся чуть позже), изображенной на рисунке 10, то вам будет легко определить, откуда образованы все звуки данного аккорда.

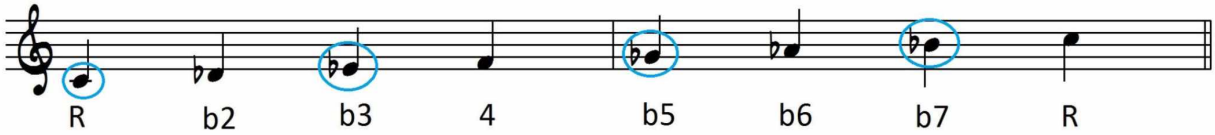


Рисунок 10. Локрийский лад До (Locrian)

Если сложить все звуки локрийского лада До друг на друга по терциям (начиная с основного тона), то получится полууменьшенный септаккорд До ($Cm^{7(\flat5)}$или $C\varnothing^{7}$: C-E$^{\flat}$-G$^{\flat}$-B$^{\flat}$). В нотации данный аккорд можно увидеть на рисунке 11.

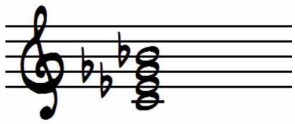


Рисунок 11. Полууменьшенный До (Cm7(b5))

Безусловно, существуют также инверсии полууменьшенного септаккорда. В академической музыке это называют обращением септаккорда, где каждое обращение имеет свое название: квинтсекстаккорд, терцквартаккорд, секундаккорд. Поскольку в полууменьшенном септаккорде четыре звука, в результате мы получаем еще три инверсии данного септаккорда, именуемые в эстрадно-джазовой теории, на примере полууменьшенного септаккорда До ($C\varnothing^{7}$), как: стандартная корневая позиции (root position), 1-я инверсия (first inversion), 2-я инверсия (second inversion), и 3-я инверсия (third inversion). В нотации инверсии полууменьшенного септаккорда До можно увидеть на рисунке 12 ниже.
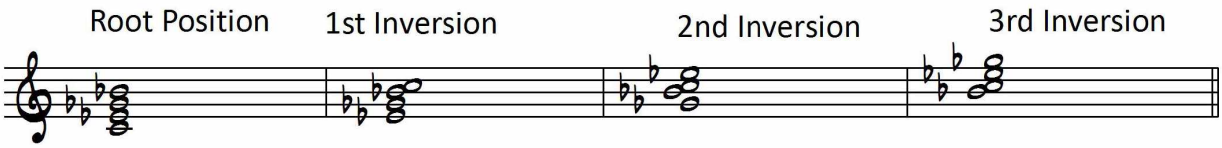


Рисунок 12. Инверсии септаккорда на примере полууменьшенного септаккорда До (C±7 inversions)

1.1.5 Уменьшенный септаккорд

Рассмотрим формулу уменьшенного септаккорда:

(1) основной звук	(3) пониженная терция	(5) пониженная квинта	(♭♭7) **дважды** пониженная септима

По структуре минорный септаккорд состоит из уменьшенного трезвучия (основной звук-пониженная терция-пониженная квинта) и расположенной сверху дважды пониженной септимы, что образует из крайних звуков уменьшенную септиму. В академической музыке название этого септаккорда полностью характеризует его структуру, где первое слово указывает нам на тип септимы, второе слово обозначает структуру трезвучия, лежащего в основе аккорда — уменьшенный уменьшенный септаккорд. Во избежание тавтологии слово «уменьшенный» используют единожды. В эстрадно-джазовой теории для данного септаккорда применяется сокращенное название — уменьшенный септаккорд (diminished 7 chord). Обозначения данного аккорда можно найти в таблице 1 в тексте выше.

Если вы знаете принципы строения лада Римского-Корсакова (к этому мы еще вернемся чуть позже), изображенного на рисунке 13, то вам будет легко определить, откуда образованы все звуки данного аккорда.
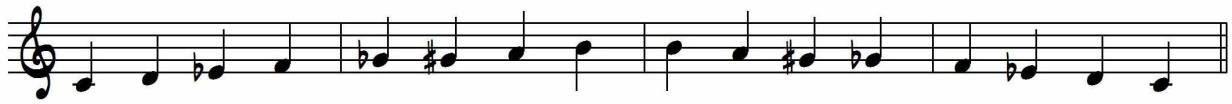


Рисунок 13. Лад Римского-Корсакова от ноты До

Стоит иметь в виду, что звук ля фактически является шестой ступенью натурального лада До мажор, но применимо к уменьшенному септаккорду в тональности До мажор это будет дважды пониженной седьмой ступенью (звуком $B^{\flat\flat}$).

Если сложить все звуки лада Римского-Корсакова от ноты До друг на друга по терциям (начиная с основного тона), то получится уменьшенный септаккорд До (Cdim7 или $C^{\circ 7}$: C-$E^{\flat}$-$G^{\flat}$-$B^{\flat\flat}$). В нотации данный аккорд можно увидеть на рисунке 14.
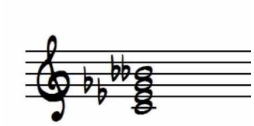


Рисунок 14. Уменьшенный септаккорд До (C°7)

Исходя из вышеизложенного инверсии для уменьшенного септаккорда сменяют лишь основной звук (бас): $C^{\circ 7}$— стандартная корневая позиции (root position), $E^{\flat\circ 7}$ — 1-я инверсия (first inversion), $G^{\flat\circ 7}$ — 2-я инверсия (second inversion), и $B^{\flat\flat\circ 7}$ — 3-я инверсия (third inversion). По структуре данный септаккорд останется неизменным.

В завершении первой темы, хотелось бы привести цитату американских музыкантов: «Если вы знаете принципы построения всех основных септаккордов, то вы сможете исполнить большинство джазовых стандартов».

1.2 Надстройки аккордов

Для базовых задач предыдущая тема исчерпывающая, но все же, стоит немного углубиться в данную тему. Джазовые музыканты часто используют

базовые септаккорды, добавляя к ним большое разнообразие музыкально-гармонических красок посредством надстроек.

Стоит разобраться в понимании термина надстройки. Надстройки аккордов — это, по своей сути, расширения, которые добавляются поверх основной структуры септаккордов (основной звук — терция — квинта — септима). Возможные расширения приводят нас к образованию новых аккордовых структур, таких как: нонаккорд, ундецемаккорд и терцдецемаккорд. Эти расширения не заменяют основной звук — терцию — квинту — септиму, а лишь используются в дополнение к ним, для достижения яркого фактурного звучания. Однако в некоторых случаях расширенный аккорд может исключать основной звук аккорда, во избежание диссонанса.

Удобным способом идентификации вышеизложенных надстроек является представление надстроек звуками, находящимися между основными структурными тонами септаккордов (второй, четвертый и шестой тоны). Например:

— девятая ступень (нона) воспринимается как вторая ступень лада только на октаву выше;

— одиннадцатая ступень воспринимается как четвертая ступень, только на октаву выше;

— тринадцатая ступень воспринимается как шестая ступень, только на октаву выше.

Для наглядности, рассмотрим вышеизложенное на рисунке 15.
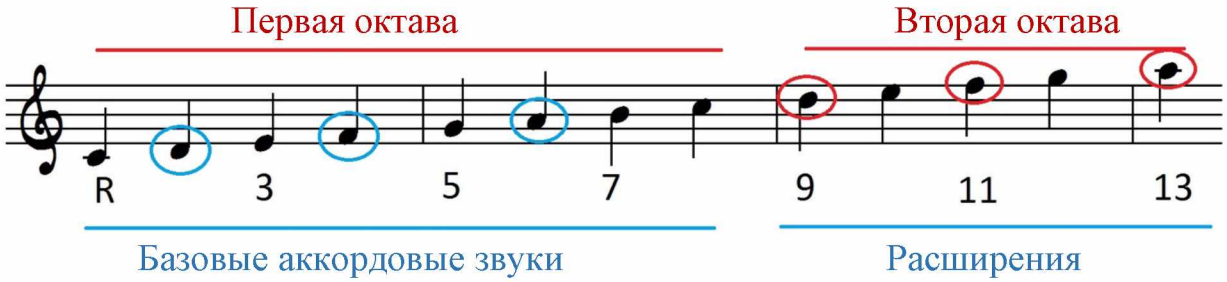


Рисунок 15.Базовые аккордовые звуки и расширения

Рассмотрим все варианты надстроек (расширений), которые применяются к септаккордам:

1.2.1 Надстройка ноны

Формула построения надстройки ноны (девятой ступени): основной *звук — терция — квинта — септима — нона*. Данную надстройку вы можете использовать к следующим аккордам: мажорный септаккорд, доминантовый септаккорд, минорный септаккорд и полууменьшенный септаккорд. Рассмотрим надстройку ноны (девятой ступени) на примере мажорного септаккорда До мэйдж ($Cmaj^7$) на рисунке 15 в тексте ниже. В результате надстройки ноны (девятой ступени) формируется аккорд → До мэйдж девять (Cmaj9).

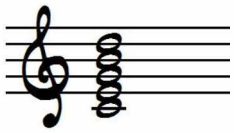


Рисунок 16. Надстройка ноны на примере мажорного септаккорда До мэйдж (Cmaj^{7})

1.2.2 Надстройка ундецимы

Формула построения надстройки ундецимы (одиннадцатой ступени): основной *звук — терция — квинта — септима — нона — ундецима*. Данная надстройка применяется только к минорным аккордам поскольку одиннадцатая ступень, использованная параллельно с мажорной терцией, создаст конфликтное звучание аккорда (диссонанс). Исходя из вышеизложенного, ундецима (одиннадцатая ступень) применяется только к следующим аккордам: минорный нонаккорд и полууменьшенный нонаккорд и уменьшенный нонаккорд. Рассмотрим надстройку ундецимы (одиннадцатой ступени) на примере минорного нонаккорда До минор девять (Cmaj^{9}) на рисунке 16 в тексте ниже. В результате надстройки ундецимы (одиннадцатой ступени) формируется аккорд → До минор одиннадцать (Cm^{11}).

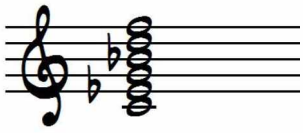


Рисунок 17. Надстройка ундецимы на примере минорного нонаккорда До минор девять (Cm^{9})

1.2.3 Надстройка терцдецимы

При использовании надстройки терцдецимы (тринадцатой ступени), как правило ундецима (одиннадцатая ступень) не используется. В соответствии с вышеизложенным, формула построения надстройки терцдецимы (тринадцатой ступени): основной *звук — терция — квинта — септима — нона — терцдецима*. Данную надстройку вы можете использовать к следующим аккордам: мажорный нонаккорд, доминантовый нонаккорд, минорный нонаккорд. Рассмотрим надстройку терцдецимы (тринадцатой ступени) на примере доминантового нонаккорда До (C^{9}) на рисунке 18 в тексте ниже. В результате надстройки терцдецимы (тринадцатой ступени), формируется аккорд → До тринадцать (C^{13}).



Рисунок 18 Надстройка терцдецимы на примере доминантового нонаккорда До девять (C^{9})

1.3 Альтерации аккордовых структур

В зависимости от структуры аккорда, вышеизложенные надстройки могут альтерироваться.

1.3.1 Альтерированный мажорный септаккорд

Исходя из вышеизложенного в предыдущей главе, в мажорных септаккордах надстройка ундецимы (одиннадцатая ступень) не используется. Данный факт относится только к натуральной (не альтерированной) одиннадцатой ступени. Ундецима (одиннадцатая ступень) в мажорных септаккордах используется только в альтерированном виде, в частности с повышением на пол тона → Cmaj7(♯11). В нотации мажорный септаккорд с альтерированной ундецимой изображен на рисунке 19.
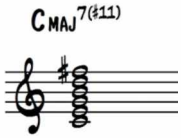


Рисунок 19. До мэйдж с альтерированной ундецимой

1.3.2 Альтерированный доминант септаккорд

Доминант септаккорд предполагает наибольшее количество возможных вариантов альтераций надстроек. По аналогии с мажорным септаккордом, в доминантовых септаккордах также возможно использование надстройки ундецимы (одиннадцатая ступень) с альтерацией в виде повышения на пол тона → C7(♯11). Также доминантовый септаккорд предполагает использование абсолютно любой надстройки со всеми существующими типами альтерациями. Один из наиболее распространенных примеров вышеизложенного, это аккорд с обозначением «alt», что означает→ альтерированный доминантовый септаккорд. Данная обозначение подразумевает включение в структуру аккорда некоторых (или всех) видов надстроек с использованием альтераций. Джазовые музыканты во время импровизации вправе самостоятельно определить вид надстройки и тип ее альтерации либо использовать все надстройки и альтерации. Возможные надстройки и альтерации доминантового септаккорда: пониженная квинта (♭5), повышенная квинта (♯5), пониженная нона (♭9), повышенная нона (♯9), повышенная ундецима (♯11), пониженная терцдецима (♭13). Рассмотрим все надстройки и альтерации для доминантового септаккорда в нотации на примере доминантового септаккорда До (C7alt.) на рисунке 19 в тексте ниже.
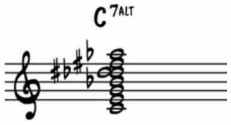


Рисунок 20. Надстройки и альтерации доминантового септаккорда До (C7)

В результате освоения вышеизложенного сегмента теории джазовой музыки стоит выделить основные аспекты:

— В эстрадно-джазовой музыки основополагающими стоить определить пять основных видов септаккордов, о строении которых необходимо знать;

— В эстрадной и джазовой музыке часто используются надстройки (расширения аккордов) и альтерации надстроек и основных ступеней, для формирования ярко выраженного звучания, что соответствует специфике.

Глава 2. Джазовые лады

Большинство музыкантов в развитии навыков импровизации первостепенно прибегают к изучению всевозможных гамм и ладов. С точки зрения методики преподавания, данный принцип развития является неэффективным, поскольку, в частности вышеизложенный подход приводит к некорректному применению гамм и ладов.

Области применения

В практике применения гамм и ладов принято выделять следующие аспекты развития музыканта-исполнителя:

1) Изучение своего инструмента или голоса

Изучение ладов необходимо для развития навыка свободного ориентирования в рамках музыкальной формы на своем инструменте, детального восприятия структур аккордов, развития навыка восприятия нотного материала и проблемных труднодоступных отрезков гармонической структуры.

2) Развитие исполнительской техники

Для достижения максимального уровня развития в области джазовой импровизации, необходимо уверенно ориентироваться в технических аспектах вашего инструмента или голоса. Уверенное ориентирование в ладах приведет к развитию исполнительской техники, а далее свободному владению инструментом или голосом, комфортному исполнению сложных технических фрагментов исполняемого материала или элементов джазовой импровизации.

3) Развитие музыкальных идей и концептуального мышления.

Свободное ориентирование в гаммах и ладах способствует развитию навыка быстрого и точного определения набора гамм и ладов, которые в следствии формируют концептуальность гармонической фактуры и мелодической структуры исполнителя.

Знание и применение на практике вышеизложенных аспектов теории музыки является необходимым в инструментарии музыканта-исполнителя.

Аспекты, в которых не используется знание гамм и ладов

1) Изучение джазового языка

Лады и гаммы – это лишь набор верных, относительно гармонических структур, созвучий в личную библиотеку исполнителя. Их знание и применение на практике не способствует восприятию манеры исполнения и осознанию

деталей коммуникации (общения) джазовых музыкантов друг с другом. Данный факт необходимо понимать для грамотного подхода к процессу исполнительской подготовки. Для того чтобы научиться использовать «джазовый язык», необходимо прибегнуть к систематическому прослушиванию джазовой музыки, и соответственно, транскрибированию фрагментов импровизации и коротких фраз великих музыкантов.

2) Формирование мелодической линии

Гамма – это не мелодия. Гамма – это набор музыкальных нот, упорядоченных по основной частоте или высоте тона (вот вам и определение из учебника). Чтобы играть мелодично, вам нужно выучить мелодии. Гаммы и лады могут лишь поспособствовать выбору верных звуков, но их использование не поспособствует формированию красивой мелодической линии.

3) Развитие аудиального восприятия

Одним из необходимых навыков, который необходим исполнителям джазовой музыки – это аудиальное восприятие (хороший слух). Лады и гаммы очень структурированы и рассчитаны, следовательно, не являются инструментом развития аудиального восприятия или тренировки слух. Для достижения уровня выдающегося импровизатора, необходимо развивать навык аудиального восприятия (слухового анализа). К сожалению, знание и умение применять на практике гаммы и лады, не будут способствовать развитию данного навыка.

Лады как “коллекция” альтерированных звуков

Одним из основных аспектов, которые необходимо знать и применять на практике это умение рассматривать и использовать гаммы и лады как коллекцию альтерированных звуков. Коллекция альтерированных звуков - это упорядоченный набор альтераций, который определяет выбор звуков мелодической линии на заданный аккорд или аккордовую прогрессию. Вышеизложенный навык сильно отличается от поступенного линейного использования гамм и ладов, поскольку знание ладов в исполнительской практике должно выражаться в виде использования альтерированных, согласно ладу или гамме, звуков на необходимую гармоническую структуру. Когда мы используем гаммы и лады подобно вышесказанному, то это выглядит наиболее убедительным, нежели исполнение мелодической минорной гаммы на минорный аккорд.

Лады, которые необходимо знать

На начальном этапе обучения эстрадной и джазовой музыке, вероятно, возникает ощущение страха перед количеством различных типов ладов, которые применяются джазовыми исполнителями в области мастерства импровизации. И действительно, существует значительное количество джазовых ладов, каждый из которых имеет свое характерное звучание и область применения. Существует определенные сходства и взаимосвязи между джазовыми ладами, которые, при

наличие правильного подхода, способствуют грамотному освоению данной темы и гармоничному применению нового материала на практике.

В данном разделе рассматриваются шестнадцать распространенных видов ладов эстрадной и джазовой музыки, с разъяснением необходимых советов и рекомендации по их изучению. При верном выборе методики изучения теории музыки для комфортного освоения нового концептуального материала, необходимо основываться на ранее приобретенные знания и умения. Данная методика предусматривает необходимость накопительного эффекта, для усовершенствования базовых знаний в области ладов эстрадно-джазовой музыки, с расчетом приближения уровня исполнительской подготовки к великим джазовым музыкантом. С целью развития мастерства импровизации, рассмотрим шестнадцать наиболее значимых ладов, а также разберем все возможности интеграции их в практике исполнения:

— Виды мажорных ладов
— Уменьшенные лады
— Основные лады мелодической минорной (джазовой минорной) гаммы
— Пентатоника и блюзовый лад
— Би-боп гаммы

Данные лады являются необходимым средством выразительности эстрадно-джазового музыканта-исполнителя, но без верного восприятия возможности их использования, это лишь неэффективно интегрированный инструментарий. Научитесь воспринимать лады эстрадной и джазовой музыки в качестве необходимого средства выразительности. Ведь исполнителю необходимо применять данные средства выразительности, с целью создания чего-то большего, чем совокупность отдельных компонентов. В действительности, необходимо систематически исследовать джазовый язык и лексику, для достижения наилучшего уровня применения данных ладов в исполнительской практике.

Прежде чем мы перейдем к разбору ладов, необходимо определить ряд необходимых понятий. Во-первых, необходимо уточнить, что все лады семиступенные. Теория эстрадной и джазовой музыки в сравнении с академической теорией музыки имеет полное соответствие в данном аспекте. В представленной методике, все лады будут определены в ступенные формулы, где стандартной нумерацией от первой до седьмой ступени будет определяться мажорная гамма.

Во-вторых, необходимо подчеркнуть тот факт, что имеется значительное разночтение в применении и восприятии ладов в джазовой и академической музыке. В академической теории музыки лады рассматривают в контексте дисциплины сольфеджио. Академические музыканты используют лады для развития навыка интонирования. Основной сферой применения ладов в академической музыке, является создание народного колорита и достижения конкретного стиля выразительности, который отличает диатонические лады от минора и мажора. В качестве примера можно привести оперу «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова, или оперы М. Мусоргского «Хованщина», «Борис

Годунов» и т.п.. Также стоит отметить, что в академической музыке лады строятся только на ступенях диатонического мажора.

В отличии от академической, в эстрадно-джазовой теории и практике лады рассматривают в качестве средства выразительности в области мастерства импровизации. Также кардинальным жанровым отличаем является использование ладов, построенных на ступенях не только диатонического мажора, но и гармонического и мелодического минора, где последним отдается предпочтение.

В диатонической гармонии знание ладов является важным аспектом для восприятия соотношения альтерированных звуков с разного рода структурами аккордов. Обучающийся лучше поймет структуру мажорных тональностей, при условии наличия знаний в области ладов мажорной гаммы.

Знание ладов, относящихся к мажорной гамме, и принципов их использования в фрагментах импровизации, является необходимым навыком для осуществления навигации в джазовой гармонии произведения, которая имеет свойство перемещения через несколько тональностей. Кроме того, запоминание ладов мажорной гаммы способствует верному применению характерных (построенных на основе недиатонических гамм) ладов, часто используемых в джазовой импровизации. К таким относят лады, построенные на основе мелодической минорной гаммы (джазовая минорный лад), гармонической минорной гаммы и другие джазовые гаммы. В этом и заключается хронологический принцип изучения теории джазовой музыки, который необходимо начинать с ладов, построенных на ступенях мажорной гаммы.

Основной принцип формирования ладов джазовой музыки заключается в том, что можно сгенерировать лад, определив в качестве первой ступени абсолютно любую ноту предложенной гаммы. Данный принцип формирования ладов корректно функционирует по той причине, что гаммы представляют собой повторяющуюся последовательность, а лады, построенные на основе предложенных гамм состоят из одних и тех же звуков. По своей сути, все лады, построенные на основе мажорной гаммы равны, с точки зрения последовательности звуков, той же мажорной гамме. Например, ионийский лад До (C ionian), состоит из тех же звуков, что и дорийский лад Ре (D dorian), который имеет ту же последовательность звуков, что и фригийский лад Ми (E frygian) и так далее. К другим видам гамм, например, для гармонического и мелодического минора также относится данный принцип соотношения, основанных на гаммах, ладов.

2.1 Лады мажорной гаммы

2.1.1 Ионийский лад

Формула построения ионийского лада (Ionian scale) **:**

1	2	3	4	5	6	7	8

На основании вышеизложенного, стоит обратить внимание на тот факт, что единственным отличаем ионийского лада от мажорной гаммы, является

отсутствие дублирования тонической ступени на октаву выше. В данном ладу отсутствуют альтерированные ступени. Относительно гармонической структуры, данный лад применяется к аккордам тональных центров или на мажорные септаккорды. Рассмотрим нотацию данного лада относительно гаммы До мажор в примере на рисунке 21 в тексте ниже.
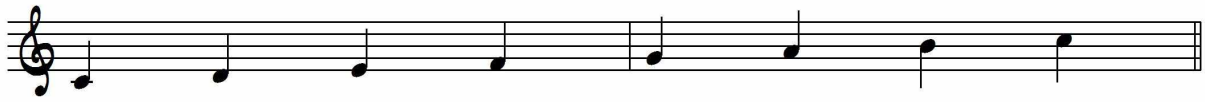


Рисунок 21. Ионийский лад До

2.1.2 Дорийский лад

Формула построения дорийского лада (dorian scale):

1	2	♭3	4	5	6	♭7	8

Относительно звукоряда мажорной гаммы, в дорийском ладу имеются альтерированные ступени. В структуре данного лада есть *пониженная третья ступень* (что характеризует минорное наклонение лада), натуральная шестая ступень и *пониженная седьмая ступень*, что характеризует данный лад как наиболее популярный в специфике эстрадной и джазовой музыки. Областью применения дорийского лада является, как правило, минорный септаккорд второй ступени относительно мажора. В качестве примера на минорный септаккорд Dm^7 в тональности C-dur (До-мажор) используется лад Ре-дорийский (D-Dorian). Также данный лад может употребляться на минорные септаккорды третей и шестой ступеней в мажорных тональных центрах. В качестве наглядного примера, на минорный септаккорд Em^7 в тональности C-dur (До-мажор) используется лад Ми-дорийский (E-Dorian), а на минорный септаккорд Am^7, используется лад Ля-дорийский (A-Dorian). Исходя из вышеизложенного, данный лад применяется на любой минорный аккорд с пониженной септимой и отсутствием альтерации квинты. Рассмотрим нотацию дорийского лада относительно мажорного тонального центра C-dur (До-мажор) с использованием лада Ре-дорийский (D-Dorian) к аккорду Dm^7 на рисунке 22 в тексте ниже.
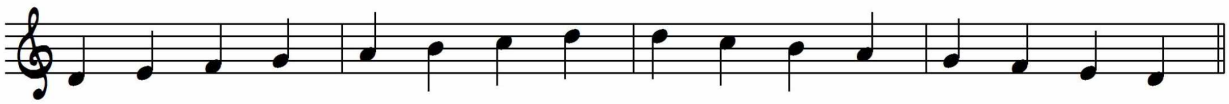


Рисунок 22. Дорийский лад Ре

2.1.3 Фригийская лад

Формула построения фригийского лада (frygian scale):

1	♭2	♭3	4	5	♭6	♭7	8

Относительно мажорной гаммы, во фригийском ладу присутствуют альтерированные ступени. В структуре данного лада есть *пониженная вторая ступень*, *пониженная третья ступень*, что характеризует минорное наклонение

ступень, *пониженная третья ступень*, что характеризует минорное наклонение лада. Также в фригийском ладу *пониженная шестая ступень* и *пониженная седьмая ступень*, что характеризует данный лад как один из двух наименее распространенных минорных ладов в джазовой импровизации, наряду с гармонической минорной гаммой в эстрадной и джазовой музыки. Областью применения фригийского лада является, как правило, минорный септаккорд третьей ступени относительно мажора с использованием фригийского лада третьей ступени. В качестве примера, к минорному септаккорду Em^7 в тональности C-dur (До мажор) используется лад Ми-фригийский (E-Phrygian). Также данный лад может употребляться на доминантовый альтерированный (с пониженной ноной) септаккорд с задержанием (sus) к минорному тональному центру. В качестве примера, в стандартом гармоническом обороте $G^7sus^{(\flat 9)}$ с разрешением в тональный центр C-moll (До-минор) в минорный септаккорд Cm^7 используется лад Соль-фригийский (G-Phrygian), аналогично как и к параллельному тональному центру Ми-бемоль мажор ($E\flat$ major). Исходя из вышеизложенного, из пяти типов минорных ладов (дорийский, фригийский, эолийский или натуральный минор, гармонический минор и мелодичный минор) фригийский лад, возможно, наряду с гармонической минорной гаммой, является одним из двух наименее распространенных ладов минорного наклонения в практике джазовой импровизации. Рассмотрим нотацию данного лада относительно гаммы До мажор на рисунке 23 в тексте ниже. Рассмотрим нотацию фригийского лада относительно мажорного тонального центра C-dur (До-мажор) с использованием лада Ми-дорийский (E-Dorian) к аккорду Em^7 на рисунке 23 в тексте ниже.
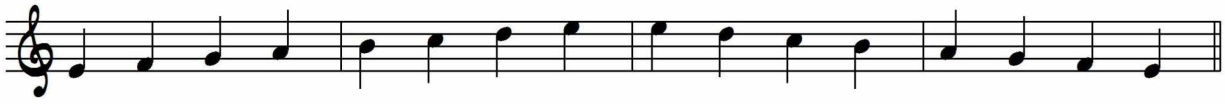


Рисунок 23. Фригийский лад Ми

2.1.4 Лидийский лад

Формула построения лидийского лада (Lydian scale):

1	2	3	♯4	5	6	7	8

Относительно мажорной гаммы, в лидийском ладу присутствуют альтерированные ступени. В структуре данного лада есть *повышенная четвертая*, что характеризует успешное взаимодействие с мажорными септаккордами, такими как $maj^{7(\sharp 4)}$, $maj^{7(\flat 5)}$, $maj^{7(\sharp 11)}$. Областью применения лидийского лада является, как правило, мажорный септаккорд четвертой ступени относительно мажора с использованием лидийского лада четвертой ступени. В качестве примера, к мажорному септаккорду $Fmaj^7$ в тональности C-dur (До мажор) используется лад Фа-лидийский (F-Lydian). Также данный лад может употребляться на мажорный септаккорд первой ступени. В качестве примера, к аккорду тонального центра $Cmaj^7$ в тональности C-dur (До-мажор) используется

Cmaj^7 в тональности C-dur (До-мажор) используется лад До-лидийский, (C-Lydian), что приводит к преобразованию базовой структуры аккорда Cmaj^7 в аккорд Cmaj$^{7(\sharp 11)}$ посредством образования альтерированной надстройки. Лидийский лад является одним из ярких ладов, который обладает отчетливым современным звучанием благодаря образованию хроматической (недиатонической) ступени ♯11 (♯4). Рассмотрим нотацию лидийского лада относительно мажорного тонального центра C-dur (До-мажор) с использованием лада Фа-лидийский (F-Lydian) к аккорду Fmaj^7 на рисунке 24 в тексте ниже.
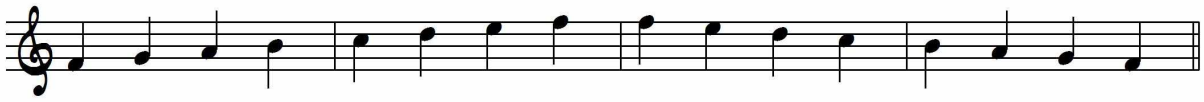


Рисунок 24. Лидийский лад Фа

2.1.5 Миксолидийский лад

Формула построения миксолидийского лада (mixolydian scale):

1	2	3	4	5	6	♭7	8

Относительно звукоряда мажорной гаммы, в миксолидийском ладу имеются альтерированные ступени. В структуре данного лада есть *пониженная седьмая*, что характеризует его как наиболее популярный в специфике эстрадной и джазовой музыки лад для доминантового септаккорда в практике импровизации. Областью применения миксолидийского лада является, как правило, доминантовый септаккорд пятой ступени относительно мажора. В качестве примера на доминантовый септаккорд G^7 в тональности C-dur (До-мажор) используется лад Соль-миксолидийский (G-Mixolydian). Миксолидийский лад (или доминантовый лад в джазе) является базовым для доминантового септаккорда в практике импровизации.

Несмотря на вышесказанное, существует множество других ладов эстрадной и джазовой музыки, которые используются на доминантовый септаккорд. Приведем несколько примеров таких ладов — альтерированный лад (altered scale), лидийский доминантовый лад (the lydian dominant scale), полууменьшенный лад (half-whole diminished scale), целотонный лад (whole-tone scale), фригийский мажорный лад (phrygian major scale).

Рассмотрим нотацию миксолидийского лада относительно мажорного тонального центра C-dur (До-мажор) с использованием лада Соль-миксолидийский (G-Mixolydian) к аккорду G^7 на рисунке 25 в тексте ниже.
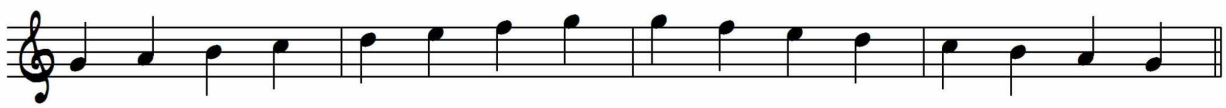


Рисунок 25. Миксолидийский лад Соль

2.1.6 Эолийский лад

Формула построения эолийского лада (aeolian scale):

1	2	♭3	4	5	♭6	♭7	8

Относительно звукоряда мажорной гаммы, в эолийском ладу присутствуют альтерированные ступени. В структуре данного лада присутствуют следующие альтерации: *пониженная третья ступень,* что характеризует минорное наклонение лада. Также в эолийском ладу есть *пониженная шестая ступень* и *пониженная седьмая ступень*. Областью применения эолийского лада является, как правило, минорный септаккорд шестой ступени относительно мажора. В качестве примера на минорный септаккорд Am^7 в тональности C-dur (До-мажор) используется лад Ля-эолийский (A-aeolian). При исполнении в минорной тональности эолийский или, как его именуют, натуральный минорный лад, является тонической гаммой. По причине взаимосвязи эолийского лада с минорной тональностью можно предположить, что эолийский лад является предпочтительным джазовым ладом для минорных аккордов. Однако большинство исполнителей по умолчанию используют в джазовой импровизации дорийский лад поверх минорного аккорда (не исключая тонический аккорд в минорной тональности). Данный факт тесно связан с относительным созвучием натуральной шестой ступени мажорной гаммы из дорийского лада по сравнению с относительным диссонансом пониженной шестой ступени из натурального минорного или эолийского лада.

Исходя из вышеизложенного, на аккорды первой и шестой ступеней мажорной гаммы в джазовой импровизации, предпочтительно применение дорийского лада. Рассмотрим нотацию эолийского лада относительно мажорного тонального центра C-dur (До-мажор) с использованием лада Ля-эолийский (A-aeolian) к аккорду Am^7 на рисунке 26 в тексте ниже.

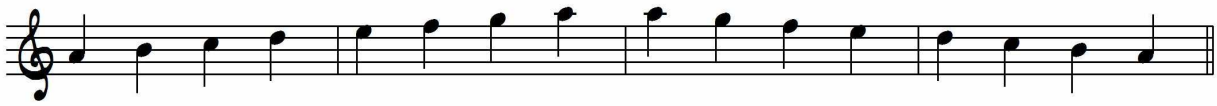


Рисунок 26. Эолийский лад Ля

2.1.7 Локрийский лад

Формула построения локрийского лада (locrian scale):

1	♭2	♭3	4	♭5	♭6	♭7	8

Стоит отметить, что локрийский лад является последним ладом, который строится на ступенях мажорной гаммы. Данный лад имеет экзотическое звучание и является самым темным и диссонирующим ладом мажорной гаммы. Относительно звукоряда мажорной гаммы, в локрийском ладу присутствуют альтерированные ступени. В структуре данного лада присутствуют следующие альтерации: *пониженная третья ступень,* что характеризует минорное наклонение лада. Также в локрийском ладу есть *пониженная вторая ступень, пониженная пятая ступень, пониженная шестая ступень* и *пониженная седьмая ступень*. Областью применения локрийского лада является, как правило, полууменьшенный септаккорд (или минорный

септаккорд с пониженной пятой ступенью), который строится на седьмой ступени относительно мажора. В качестве примера на полууменьшенный септаккорд $Bm^{7(\flat5)}$ в тональности C-dur (До-мажор) используется лад Си-локрийский (B-locrian). Рассмотрим нотацию локрийского лада относительно мажорного тонального центра C-dur (До-мажор) с использованием лада Ля-локрийский (A-locrian scale) к аккорду $Bm^{7(\flat5)}$ на рисунке 27 в тексте ниже.
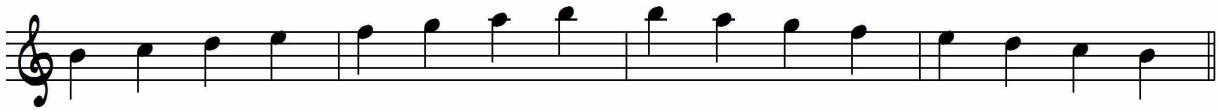


Рисунок 27. Локрийский лад Ля

При использовании данного лада в импровизации, применяя его на полууменьшенный септаккорд, некоторые музыканты предпочитают использовать отмену *понижения второй ступени* из режима стандартного локрийского лада до натуральной второй ступени относительно мажорной гаммы (♮2). При использовании повышения пониженной второй ступени до натуральной (это именно повышение второй ступени, но не на натуральная вторая), новообразованный лад получит название «локрийский лад ♯2» (Locrian ♯2 scale), который является ладом шестой ступени мелодической минорной гаммы. Данный лад мелодической минорной гаммы построен по следующей формуле:

1	2	♭3	4	♭5	♭6	♭7	8

Обратите внимание, что именно натуральное значение второй ступени отличает эту гамму от стандартного локрийского лада.

Рассмотрим нотацию локрийского лада ♯2 относительно мажорного тонального центра C-dur (До-мажор) с использованием лада Ля-локрийский ♯2 (A-locrian ♯2 scale) к аккорду $Bm^{7(\flat5)}$ на рисунке 28 в тексте ниже.
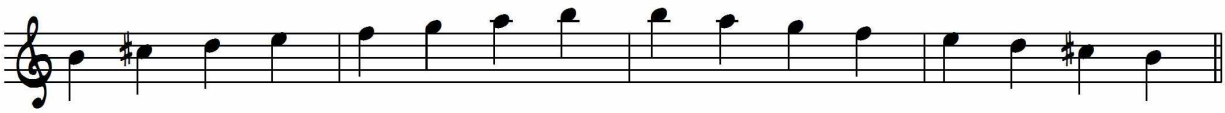


Рисунок 28. Локрийский лад #2 Ля

2.2 Уменьшенные лады

Если абстрагироваться от мажорных диатонических ладов, представляется возможность рассмотреть более красочные джазовые лады. Уменьшенный лад состоит из восьми нот и имеет только два вида прогрессии. Поскольку уменьшенные лады состоят из чередующихся полутонов и целых тонов, данная гамма является симметричный ладом. Для того чтобы запомнить эти прогрессии необходимо выучить только две гаммы — полууменьшенный лад и уменьшенный доминантовый лад, необходимо лишь начать построение лад с полутона либо с целого тона.

В результате построения лада начиная с полутона, образуется полууменьшенный доминантовый лад. Если начать построение лада с целого тона, то в результате сформируется уменьшенный лад. Данные лады необходимо визуализировать и, следовательно, запомнить.

2.2.1 Полууменьшенный лад или доминантовый уменьшенный лад

Формула построения полууменьшенного лада (half-whole diminished scale)

1	♭2	♭3	3	♭5	5	6	♭7	8

Полууменьшенный лад состоит из следующих интервалов П-Т-П-Т-П-Т-П-Т (где П-равно полутону и Т- равно целому тону). В джазовой практике данный лад зачастую именуют как лад Римского-Корсакова. Относительно звукоряда мажорной гаммы, в полууменьшенном ладу присутствуют альтерированные ступени. В структуре данного лада присутствуют следующие альтерации: *пониженная вторая ступень, пониженная третья ступень, пониженная пятая ступень* и *пониженная седьмая ступень*. Стоит отметить, что в эстрадно-джазовой практике полууменьшенный лад также называют доминантовым уменьшенным ладом, поскольку данный лад гармонично сочетается с доминантовыми аккордами такими как доминантовый септаккорд тринадцать бемоль девять. Областью применения полууменьшенного лада является, как правило, доминантовый септаккорд, который строится на пятой ступени относительно мажора. В качестве примера на доминантовый септаккорд G^7 в тональности C-dur (До-мажор) используется лад Соль-полууменьшенный (G-half-whole diminished). При данной конфигурации, полууменьшенный лад трансформирует структуру доминантового септаккорда G^7 в $G13^{(\flat 9)}$. Рассмотрим нотацию полууменьшенного лада относительно мажорного тонального центра C-dur (До-мажор) с использованием лада До-полууменьшенный (C-half-whole diminished), применимый к аккорду $C13^{(\flat 9)}$ на рисунке 29 в тексте ниже.
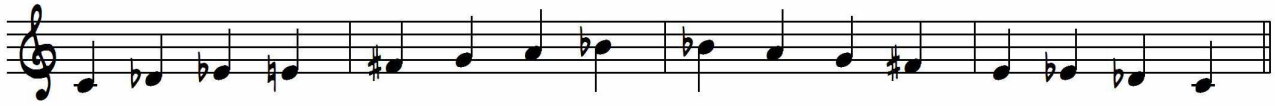


Рисунок 29. Полууменьшенный лад До

2.2.2 Уменьшенные лад

Формула построения полууменьшенного лада (whole-half diminished scale)

1	2	♭3	4	♭5	♯5	6	7	8

Уменьшенный лад состоит из следующих интервалов Т-П-Т-П-Т-П-Т-П (где П-равно полутону и Т- равно целому тону). Относительно звукоряда мажорной гаммы, в уменьшенном ладу присутствуют альтерированные ступени. В структуре данного лада присутствуют следующие альтерации: пониженная *третья ступень, пониженная пятая ступень* и *повышенная пятая ступень*. Областью применения уменьшенного лада является, как правило, уменьшенный септаккорд. В качестве примера на уменьшенный септаккорд C^{o7} используется

лад До-уменьшенный (G-whole-half diminished). Рассмотрим нотацию уменьшенного лада с использованием лада До-уменьшенный (C-whole-half diminished), применимый к аккорду $C\circ^7$ на рисунке 30 в тексте ниже.
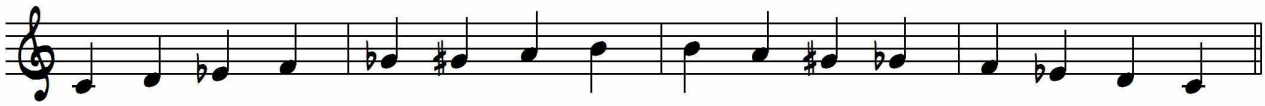


Рисунок 30. Уменьшенный лад До

2.3 Иные джазовые лады

2.3.1 Альтерированный лад

Формула построения альтерированного лада (altered scale)

1	♭2	♭3	3	♯4	♭6	♭7	8

Альтерированный лад — это лад, который строится на седьмой ступени мелодической минорной гаммы. Относительно звукоряда мажорной гаммы, в альтерированном ладу, в соответствии с названием, присутствуют альтерированные ступени. В структуре данного лада присутствуют следующие альтерации: *пониженная вторая ступень, пониженная третья ступень, повышенная четвертая ступень, пониженная шестая ступень и пониженная седьмая ступень*. Стоит отметить, что в эстрадно-джазовой практике альтерированный лад также называют *суперлокрийским ладом* или *уменьшенно-целотонным ладом* поскольку данный лад гармонично сочетается с доминантовыми аккордами такими как альтерированный доминантовый септаккорд диез девять, бемоль тринадцать. Областью применения альтерированного лада является, как правило, доминантовый септаккорд или альтерированный доминантовый септаккорд с альтерациями и надстройками повышенной девятой ступени и пониженной тринадцатой ступени. В качестве примера, на доминантовый септаккорд C^7 используется альтерированный лад До (C- altered). Рассмотрим нотацию альтерированного лада с использованием альтерированный лад До (C- altered), применимый к аккорду C^7,$C^{7(\sharp 9\flat 13)}$ или C^7alt на рисунке 31 в тексте ниже.
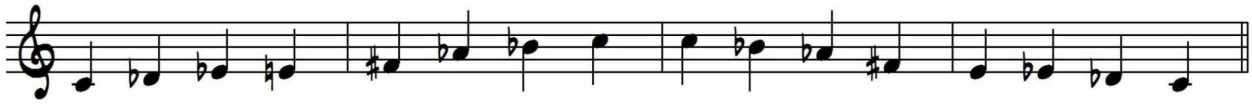


Рисунок 31. Альтерированный лад До

Вибрафонист Гэри Бертон вносит пояснения, что в альтерированном ладу присутствует скрытая ступень, натуральная пятая ступень, которая также созвучна данному ладу. Технически натуральная пятая ступень не относится к ладу седьмой ступени мелодической минорной гаммы, но стоит помнить о том факте, что натуральная пятая ступень функциональна при импровизации с использованием альтерированного лада на альтерированный доминантовый септаккорд.

2.3.2 Целотонный лад

Формула построения целотонного лада (whole-tone scale)

1	2	3	♯4	♭6	♭7	8

Целотонный лад состоит из следующих интервалов Т-Т-Т-Т-Т-Т-Т (где Т- равно целому тону) и является очередным симметричным ладом. В целотонном ладу всего шесть ступеней, соответственно, вместо седьмой ступени лада используется удвоенный основной тон на октаву выше. Относительно звукоряда мажорной гаммы, в целотонном ладу, в соответствии с названием, присутствуют альтерированные ступени. В структуре данного лада присутствуют следующие альтерации: *повышенная четвертая ступень, пониженная шестая ступень и пониженная седьмая ступень*. Стоит отметить, что в эстрадно-джазовой практике целотонный лад имеет очень неопределенное звучание, что делает его одним из наиболее интересных, но сложных в использовании джазовых ладов. Областью применения целотонного лада является, как правило, доминантовый септаккорд или альтерированный доминантовый септаккорд с альтерациями и надстройками натуральной девятой ступени, повышенной одиннадцатой ступени и пониженной тринадцатой ступени. Данный лад будет успешен в применении к септаккорду только с использованием натуральной девятой ступени и альтерированной надстройкой пониженной тринадцатой ступени, но не используется с надстройкой повышенной девятой ступени и пониженной девятой ступени. В качестве примера, на доминантовый септаккорд C^7 используется целотонный лад До (C-whole-tone scale). Рассмотрим нотацию целотонного лада с использованием целотонного лада До (C-whole-tone scale), применимый к аккорду C^7,$C^{7(\flat 13)}$ или $C^{9(\flat 13)}$ на рисунке 32 в тексте ниже.
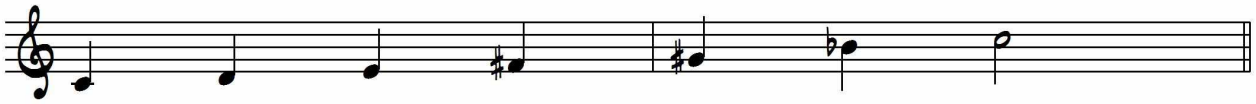


Рисунок 32. Целотонный лад До

2.3.3 Пентатоника

Данный лад впервые применялся в качестве средства выразительности древними цивилизациями, что подтверждается использованием данного лада в бесчисленных композициях и песнях. Слово ‘пент’ заимствовано из древнегреческого языка (pente), что означает цифру пять. Следовательно, пентатоника – это лад, в котором используется всего пять звуков.

Существует два типа пентатоники: мажорная пентатоника и минорная пентатоника. Оба этих лада они очень тесно связаны с мажорной и минорной гаммами, поскольку мажорная пентатоника заимствует пять ступеней мажорной гаммы, а минорная пентатоника заимствует пять ступеней минорной гаммы.

Звуки данного лада легко запомнить и применить в исполнительской практике, используя их в вокальной и инструментальной практике в качестве средства выразительности в импровизации. Пентатоника является ключевым элементом блюзовых, джазовых, рок и азиатских музыкальных традиций, но,

следует отметить, что данный лад актуален и в наше время. В современной музыке существует большая вероятность услышать пентатонику во многих музыкальных жанрах - от инди-поп-баллад, поп-музыки, соула, фанка, блюза, джаза до народных песен. Данный факт подтверждает необходимость знания лада пентатоники.

1) Мажорная пентатоника

Формула построения мажорной пентатоники (major pentatonic)

1	2	3	5	6	8

Мажорная пентатоника — это пятиступенный лад, который строится от первой ступени заданного аккорда, с пропуском четвертой и седьмой ступеней относительно мажорной гаммы и, как правило, дублированием основного тона на октаву выше. Областью применения мажорной пентатоники является, как правило, все виды мажорных аккордов. Также мажорную пентатонику можно применять к доминантовому септаккорду. Рассмотрим нотацию мажорной пентатоники с использованием мажорной пентатоники До (A-mior pentatonic), применимой к мажорным аккордам C, $Cmaj^7$, C^6, C^7 на рисунке 33 в тексте ниже.
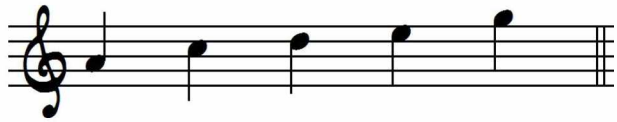


Рисунок 33. Мажорная пентатоника До

2) Минорная пентатоника

Формула построения минорной пентатоники (minor pentatonic)

1	♭3	4	5	♭7	8

Минорная пентатоника — это пятиступенный лад, который строится от первой ступени аккорда, с *пропуском второй ступени, пониженной третьей ступенью* относительно мажорной гаммы (что характеризует минорное наклонение лада), *пониженной седьмой ступенью* и, как правило, дублированием основного тона на октаву выше. Областью применения минорной пентатоники является, как правило, все виды минорных аккордов. Также минорную пентатонику можно применять к доминантовому септаккорду, но данный метод не всегда используется, поскольку представленный лад содержит минорную терцию, которая образует конфликтное звучание с мажорной терцией в доминантовом септаккорде. Рассмотрим нотацию минорной пентатоники с использованием минорной пентатоники Ля (A-minor pentatonic), применимой к минорным аккордам Am, Am7 и с осторожностью к доминантовому септаккорду A^7 на рисунке 34 в тексте ниже.
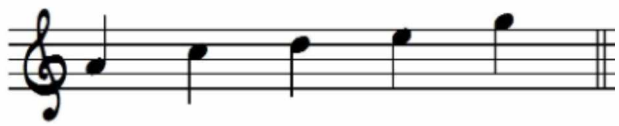


Рисунок 34. Минорная пентатоника Ля

2.3.4 Блюзовый лад

Блюзовая музыка возникла на Юге Америки в 1870-х годах. Данный музыкальный жанр уходит корнями в африканские и афроамериканские музыкальные традиции, для которых характерны рабочие песни и народные песнопения негритянских культур. Ранний период блюзовой музыки пришелся на вокальное исполнительство с инструментальным сопровождением из любых самодельных инструментов, которые можно было смастерить из доступных ресурсов.

Блюз был популяризирован в двадцатом веке. Многое из фундаментального музыкального материала, что признается блюзовой традицией, основано на записях ранних популярных блюзовых вокалистов исполнителей, таких как Ма Рейни и Бесси Смит, и гитаристов-вокалистов, таких как Лидбелли, Роберт Джонсон и Сон Хауз[3]. Вышеперечисленные исполнители завоевали популярность благодаря своим вариациям на тему двеннадцатитактового блюза наряду с другими формами традиционной музыки. Эти музыканты, как правило, сочиняли и исполняли музыкальные лады, которые сегодня принято называть “блюзовыми ладами”.

На сегодняшний день существует множество вариаций блюзовых ладов, но исполнители эстрадно-джазовой музыки предпочитают применение *гексатонического* или шестиступенного блюзового лада, который состоит из минорной пентатоники с добавлением пониженной пятой ступени. Вышеупомянутая добавленная ступень может записываться как пониженная пятая ступень (♭5) или как повышенная четвертая ступень (♯4). В эстрадно-джазовой специфике, блюзовый лад является одним из первостепенных в обучении ладов.

1) Мажорный блюзовый лад

Формула построения блюзового лада (major blues) рассмотрим ниже.

1	3	4	♯4	5	♭7	8

Мажорный блюзовый лад — это шестиступенный лад, который строится от первой ступени заданного аккорда, с пропуском *второй* и *шестой* ступеней, с добавлением альтераций в виде *повышенной четвертой* и *пониженной седьмой* ступеней относительно мажорной гаммы и, как правило, дублированием основного тона на октаву выше. Областью применения мажорного блюзового лада является, как правило, доминантовый септаккорд. Рассмотрим нотацию мажорного блюзового лада с использованием блюзового лада До (C - major blues scale), применимого к доминантовому септаккорду C7 на рисунке 35 в тексте ниже.

[3] Мошков К.В. Блюз. Введение в историю. СПб: Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. 380 с. URL: https://reader.lanbook.com/book/338804?lms=1a10b13472adb4894a7b36d1cee9dc8a#31 (С.31) (дата обращения: 01.01.2023).
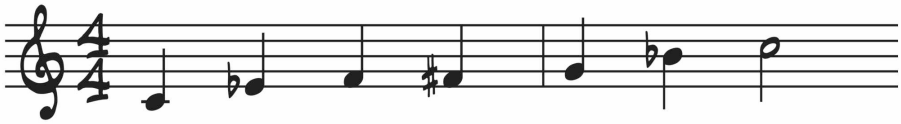


Рисунок 35. Мажорный блюзовый лад До

2) Минорный блюзовый лад

Формула построения минорного блюзового лада (minor blues)**:**

1	♭3	4	♯4	5	♭7	8

Минорный блюзовый лад — это шестиступенный лад, который строится от первой ступени заданного аккорда, с пропуском *второй* и *шестой* ступеней, с добавлением альтераций в виде *пониженной* ступени (что характеризует минорное наклонение ладана), *повышенной четвертой* и *пониженной седьмой* ступеней относительно мажорной гаммы и, как правило, дублированием основного тона на октаву выше. Областью применения минорного блюзового лада является, как правило, минорный септаккорд и альтерированный доминантовый септаккорд диез девять, в котором минорная третья ступень объясняется альтерацией ноны (#9). Рассмотрим нотацию минорного блюзового лада с использованием блюзового лада До (C - minor blues scale), применимого к минорному септаккорду и альтерированному доминантовому септаккорду диез девять $C^{7(\sharp 9)}$ на рисунке 36 в тексте ниже.
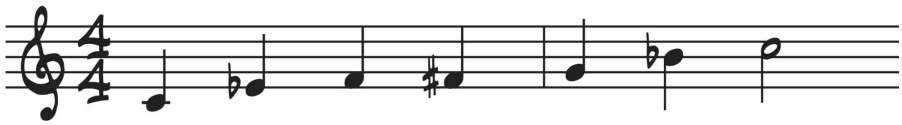


Рисунок 36. Минорный блюзовый лад До

Многие джазовые исполнители предпочитаю представлять минорный блюзовый лад в качестве минорной пентатоники с добавлением повышенной четвертой ступени (#4).

2.3.5 Лидийский доминантовый лад

Формула построения лидийского доминантового лада (Lydian dominant scale)**:**

1	2	3	♯4	5	6	♭7	8

Лидийский доминантовый — это очередной лад, основанный на ступенях мелодической минорной гаммы. Относительно мажорной гаммы, в доминантовом лидийском ладу присутствуют альтерированные ступени. В структуре данного лада есть *повышенная четвертая* и *пониженная седьмая* ступени, что характеризует успешное взаимодействие с альтерированным доминантовым септаккордом ($7^{(\sharp 11)}$). Областью применения доминантового лидийского лада является, как правило, альтерированный доминантовый септаккорд с добавлением альтерации повышенной одиннадцатой ступени. В качестве примера, к доминантовому септаккорду диез одиннадцать $C^{7(\sharp 11)}$ в тональности F-dur (Фа-мажор) используется лидийский доминантовый лад До

(C-Lydian dominant). Лидийский лад является одним из ярких ладов, который обладает отчетливым современным звучанием благодаря образованию хроматической (недиатонической) ступени ♯11 (♯4). Рассмотрим нотацию лидийского лада относительно мажорного тонального центра C-dur (До-мажор) с использованием лада Фа-лидийский (F-Lydian) к аккорду $Fmaj^7$ на рисунке 24 в тексте ниже.
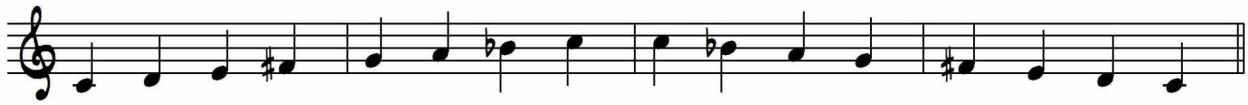


Рисунок 37. Лидийский доминантовый лад До

В практике импровизации данный лад также применяется на аккорды двойной доминанты в джазовых стандартах. В качестве примера, в джазовом стандарте «Donna Lee» на аккорд двойной доминанты Bb7 используется лидийский доминантовый лад Си-бемоль (B♭-Lydian dominant), или в джазовом стандарте «There Will Never Be Another You» на аккорд двойной доминанты F7 используется лидийский доминантовый лад Фа (F-Lydian dominant). Также данный лад хорошо сочетается с доминантовым септаккордом четвертой ступени (IV^7), с доминантовым септаккордом тритоновой замены ($♭II^7$) или любым доминантовым терцдецемаккордом диез одиннадцать.

2.3.6 Бибоп гамма

Бибоп гаммы – необходимый инструмент в арсенале эстрадно-джазового музыканта, поскольку они способствуют правильному пониманию джазовой лексики в области импровизации. Если рассмотреть техническую сторону вопроса данного феномена, то, фактически, это добавление дополнительного хроматического тона к вышеперечисленным базовым ладам. В период становления джазового стиля бибоп[4], многие джазовые музыканты использовали в своих импровизациях хроматические тона, но, несмотря на их прекрасное (нестандартное) звучание, они размещали хроматические тона по хаотическому принципу. Теоретики эстрадно-джазовой музыки систематизировали данный инструмент импровизации в бибоп гаммы, которые несут в себе нечто более конкретное.

Сохраняя в своих импровизациях движение мелодической линии восьмыми, джазовые музыканты используют хроматический тон между шестой и пятой ступенями гаммы (в случае мажорной бибоп гаммы), либо между восьмой и седьмой ступенями гаммы (в случае доминантовой бибоп гаммы или минорной бибоп гаммы), используя базовые аккордовые звуки в первой половине такта.

Бибоп гаммы – это, в большинстве своем, нисходящие гаммы. В связи с этим, перечисление номеров ступеней, в данном учебно-методическом пособии, будут

[4] Киселев С.С. История стилей музыкальной эстрады. Джаз : учебно-методическое пособие. СПб : Лань : Планета музыки, 2022. С. 137. URL: https://reader.lanbook.com/book/265334?lms=e7b7bb2542dd85925e0f6e907da33285#137 (дата обращения: 01.01.2023).

следовать в обратном хронологическом порядке, для отражения нисходящего характера данных гамм.

1) Мажорная бибоп гамма

Формула построения мажорной бибоп гаммы (Minor Bebop Scale):

8	7	6	♭6	5	4	3	2	1

В мажорной бибоп гамме проходящий хроматический тон помещается между *шестой* и *пятой* ступенями гаммы. В каждой из такого рода гамм, необходимо использовать хроматическую ноту в качестве проходящего хроматического тона и не фиксироваться на хроматическом звуке на долгий промежуток времени. Необходимо помнить, что внедрение проходящего хроматического тона в начале такта придаст мелодической линии неблагоприятное звучание. Областью применения данной гаммы является любой мажорный септаккорд, включая мажорный септаккорд с производными от данного аккорда надстройками. Рассмотрим нотацию данной гаммы на примере мажорного септаккорда До ($Cmaj^{7}$) на рисунке 38 ниже в тексте.
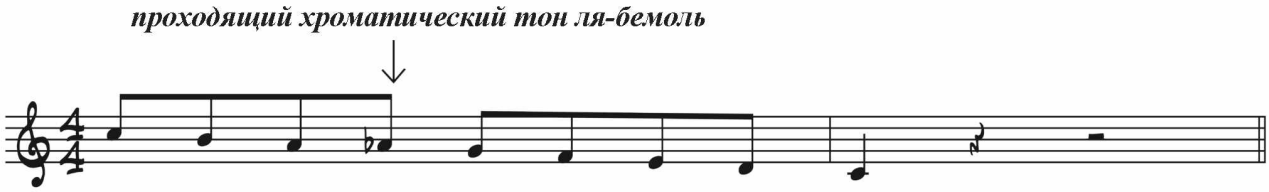


Рисунок 38. Мажорная бибоп гамма До

2) Минорная бибоп гамма

Формула построения минорной бибоп гаммы (Minor Bebop Scale):

8	7	♭7	6	5	4	♭3	2	1

В минорной бибоп гамме проходящий хроматический тон помещается между *седьмой* и *шестой* ступенями гаммы. В каждой из такого рода гамм, необходимо использовать хроматическую ноту в качестве проходящего хроматического тона и не фиксироваться на хроматическом звуке на долгий промежуток времени. Необходимо помнить, что внедрение проходящего хроматического тона в начале такта придаст мелодической линии неблагоприятное звучание. Областью применения данной гаммы является любой минорный септаккорд, включая минорный септаккорд с производными от данного аккорда надстройками. Рассмотрим нотацию данной гаммы на примере минорного септаккорда До ($Cmin^{7}$) на рисунке 39 ниже в тексте.
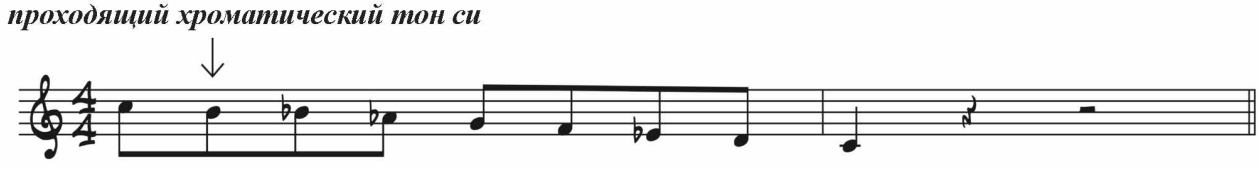


Рисунок 39. Минорная бибоп гамма До

3) Доминантова бибоп гамма

Формула построения доминантовой бибоп гаммы (Dominant Bebop Scale):

8	7	♭7	6	5	4	3	2	1

Доминантовая бибоп является квинтэссенцией бибоп гамм в эстрадной и джазовой музыке. В доминантовой бибоп гамме проходящий хроматический тон помещается между *седьмой* и *шестой* ступенями гаммы. В каждой из такого рода гамм, необходимо использовать хроматическую ноту в качестве проходящего хроматического тона и не фиксироваться на хроматическом звуке на долгий промежуток времени. Необходимо помнить, что внедрение проходящего хроматического тона в начале такта придаст мелодической линии неблагоприятное звучание. Также обязательным правилом для использования данной гаммы является отсутствие альтерации доминантового септаккорда. Областью применения данной гаммы является любой минорный септаккорд, включая минорный септаккорд с производными от данного аккорда надстройками. Рассмотрим нотацию данной гаммы на примере доминантового септаккорда Соль (G^7) на рисунке 40 ниже в тексте.

проходящий хроматический тон соль-бемоль
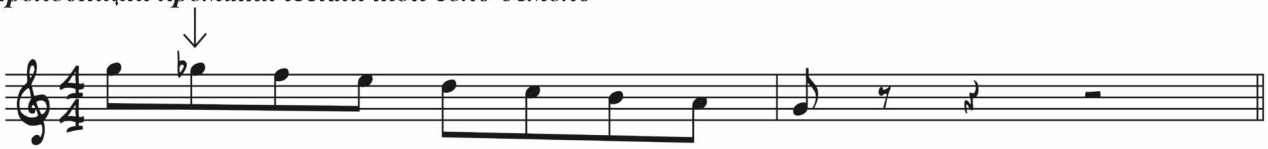


Рисунок 40. Доминантовая бибоп гамма Соль

Глава 3. Основные ступени аккорда и их роль в голосоведение

Когда идет речь об импровизации на джазовые стандарты, начальной целью музыканта является изображения фактуры гармонических последовательностей. В результате импровизации, исполнитель желает добиться прослушивания смены гармонии через призму мелодической линии, которую он выстраивает на заданную гармоническую последовательность. Многие практикующие исполнители, вспоминая период становления, могут выразить следующее: «Я слышал, как играют мои любимые музыканты, и главным отличием между мной и ими было то, что я слышал изменения аккордов даже при отсутствии аккомпанемента».

Когда предоставляется возможность исполнить импровизацию на незнакомую гармонию, возникает проблема, связанная с непониманием дальнейшего развития гармонической структуры. Основные ступени аккорда во многом определяют фактуру джазового аккорда и обозначают переход от одного аккорда к другому. Данный факт определяет необходимость понимания данного вопроса в области импровизации.

Для изучения данной темы стоит ограничиться четырехголосными септаккордами. В структуре септаккорда имеются две основных ступени —

третья ступень (3rd) и *седьмая ступень* (7th) аккорда. Данные ступени являются определяющим фактором структуры септаккорда, поскольку основной тон и пятая ступень определяют лишь основу аккорда, но не структуру аккорда в целом. В качестве примера рассмотрим три аккорда с основной ступенью До: Cmaj7, C7 и Cm7. Единственным различием между данными аккордами является отличие третьих ступеней и седьмых ступеней аккордов, в то время как первая и пятая ступени аккордов остаются неизменными. Следовательно *третья ступень* и *седьмая ступень* определяют структуру каждого из представленных аккордов, относительно друг друга. Рассмотрим изменения ступеней различных по структуре аккордов по формулам аккордов в таблице 2 ниже в тексте.

ОСНОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЕ	НАИМЕНОВАНИЕ	ФОРМУЛА АККОРДА
CΔ^7	мажорный септаккорд	**1 — 3 — 5 — 7**
C^7	доминантовый септаккорд	**1 — 3 — 5 — ♭7**
Cm^7	минорный септаккорд	**1 — ♭3 — 5 — ♭7**
C$\varnothing^7$	полууменьшенный септаккорд	**1 — ♭3 — ♭5 — ♭7**
Co^7	уменьшенный септаккорд	**1 — ♭3 — ♭5 — ♭♭7**

Таблица 2. Формулы структур септаккордов

3.1 Интервальное соотношение основных звуков септаккорда

Другим интересным моментом является тот факт, что в любой аккордовой прогрессии, *третьи ступени* и *седьмые ступени* аккордов будут находиться на расстоянии полутона или целого тона друг от друга. В связи с этим, определяя движение этих ступеней аккорда, представляется возможность определить структуру аккорда и определить последующее движение данного аккорда. На примере нескольких доминантовых септаккордов, рассмотрим расстояние основных звуков аккордов по отношению друг к другу.

СЕПТАККОРД	ОСНОВНЫЕ ЗВУКИ АККОРДА
F^7	септима - **E♭** ; терция - **A**
C^7	терция - **E** ; септима - **B♭**
G^7	септима - **F** ; терция - **B**

Таблица 3. Расстояние основных звуков септаккорда

Единственным исключением может стать пониженная пятая ступень в полууменьшенном или уменьшенном септаккорде. Не стоит отрицать, что данный факт, возможно, определяет пониженную пятую ступень в качестве основного звука септаккорда. Но также необходимо понимать, что пятая ступень

не является звуком, образующим структуру аккорда. Третья и седьмая ступени определяют, является ли предложенный аккорд мажорным, минорным или доминантовым. Такое влияние ступеней лада на предопределение структуры аккорда является важным аспектом джазовой теории и гармонии.

Рассмотрим основные звуки мажорного септаккорда Cmaj7 на рисунке 41 ниже в тексте.

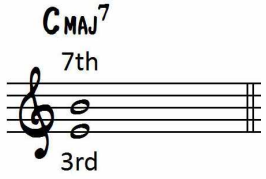


Рисунок 41. Основные звуки мажорного септаккорда До

3.2 Голосоведение основных звуков аккордовой прогрессии

Перейдем на следующий уровень, рассмотрев аккордовую прогрессию II-V-I (данный гармонический оборот рассмотрим позже) в тональности C-dur (До-мажор) на рисунке 42 ниже в тексте. Для данного стандартного гармонического оборота используем в качестве аккорда второй ступени минорный септаккорд Dmn7, а для аккорда пятой ступени домиантовый септаккорд G7.

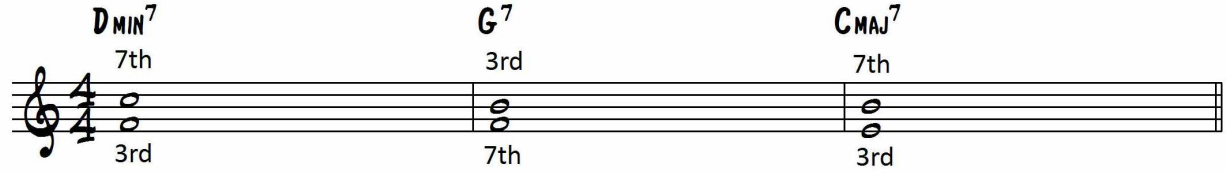


Рисунок 42. Основные звуки для аккордовой прогрессии II-V-I в т-ти До-мажор

— Основные звуки минорного септаккорда **Dmin7: F** *(третья)* и **C** *(седьмая);*

— Основные звуки доминантового септаккорда **G7: F** *(седьмая)* и **B** *(третья);*

— Основные звуки мажорного септаккорда **Cmaj7: E** *(третья)* и **B** *(седьмая).*

Обратите внимание на следующее: в первом аккорде, в качестве нижнего голоса, мы определили терцовый, но в следующем аккорде, в качестве нижнего голоса, мы использовали септиму. Данный выбор позволил нам сохранить плавное голосоведение как в верхнем, так и в нижнем голосах.

Причиной такого выбора стало следующее: на минорный септаккорд Dmin7 в качестве *нижнего голоса* использовался терцовый тон **F**, который перешел с помощью использования техники плавного голосоведения (посредством сохранения высоты тона) в септиму следующего (доминантового) септаккорда звук **F**, который остался на той же высоте тона. Похожий процесс произошел и с верхним голосом: на минорный септаккорд Dmin7 в качестве *верхнего голоса* была использована септима аккорда-звук **C**, который перешел с помощью использования техники плавного голосоведения (посредством нисходящего секундового хода) в терцовый тон следующего (доминантового) септаккорда звук **B**. Рассмотрим данный процесс схематично на рисунке 43 ниже в тексте.

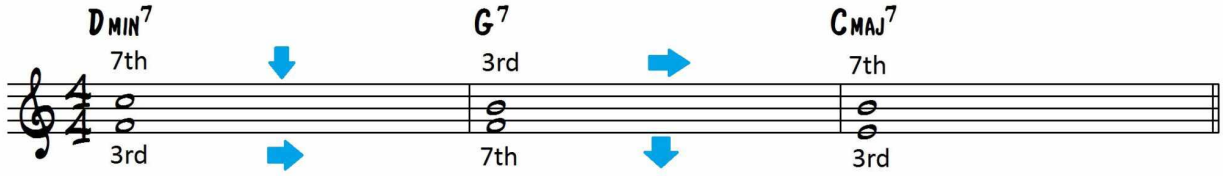


Рисунок 43. Схема голосоведения в аккордовой прогрессии II-V-I в т-ти До-мажор

Ключевым приемом, в вышеизложенной технике, является **плавное голосоведение**.

3.3 Базовые принципы формирования мелодической линии

Перейдем на следующий уровень, трансформировав основные аккордовые звуки данной аккордовой прогрессии в мелодическую линию. Рассмотрим вышеупомянутый процесс на рисунке 42 ниже в тексте.

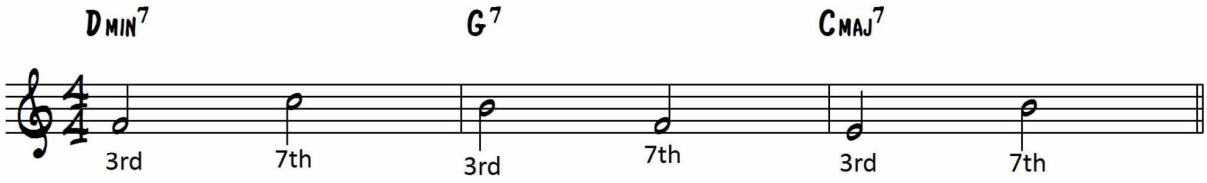


Рисунок 44. Трансформированная в мелодическую линию аккордовая прогрессия II-V-I в т-ти До-мажор

Освоив материал данной главы и применив его на практике, обучающийся приобретет следующие умения и навыки:

— построение мелодической линии на основе базовой аккордовой прогрессии;
— изображение в импровизации фактуры гармонических последовательностей посредством грамотного формирования мелодической линии;
— использование данного инструментария для эффективного восприятия музыкального материала и разучиваете на слух;
— внедрение в исполнительскую практику нового подхода к разучиванию гармонических прогрессий.

Глава 4. Основы формирования аккордовых прогрессии

Изучив основные виды септаккордов, которые используются в эстрадно-джазовой практике, следующим этапом развития будет соединение образованных аккордов в необходимые аккордовые прогрессии. Для формирования аккордовых прогрессий, необходимо начать с процесса гармонизации ступеней гамм септаккордами.

4.1 Мажорные аккордовые структуры

Прежде чем приступить к процессу формирования аккордовых прогрессий, необходимо определиться с возникновением аккордовых структур в целом. Образование аккордовых структур напрямую относится к гаммам и ладам.

Приступим к формированию аккордовых структур отталкиваясь от мажорной тональности До. В мажорной тональности До необходимо гармонизовать

каждую ступень мажорной гаммы. Процесс гармонизации ступеней мажорной гаммы реализуется надстройкой трех звуков к каждой ступени предложенной гаммы в соответствии с ключевыми знаками. В результате данного процесса формируются различные по структуры септаккорды. Рассмотрим вышеизложенный процесс в нотации на рисунке 45 ниже в тексте.

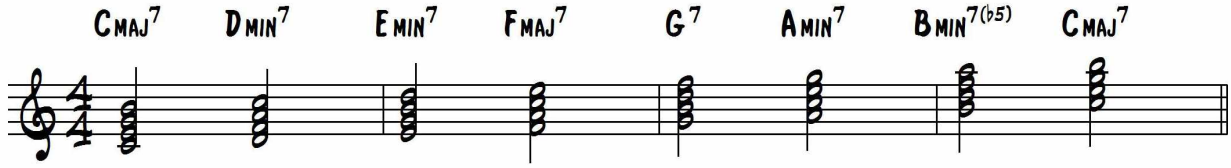


Рисунок 45. Гармонизация мажорной гаммы До

4.1.1 Набор мажорных диатонических септаккордов

Для наглядности, объединим образованные аккордовые структуры в одну систему с указанием римской цифры в соответствии с номером ступени. Условное название полученной схемы именуется *набором мажорных диатонических септаккордов*. Рассмотрим данный процесс в таблице 5 ниже в тексте.

НАБОР МАЖОРНЫХ ДИАТОНИЧЕСКИХ СЕПТАККОРДОВ						
I	ii	iii	IV	V	vi	vii(♭5)
C	D	E	F	G	A	B
мажорный септаккорд	минорный септаккорд	минорный септаккорд	мажорный септаккорд	доминантовый септаккорд	минорный септаккорд	полууменьшенный септаккорд
Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7(♭5)

Таблица 4. Диатонические септаккорды До-мажора

Аккордовые прогрессии в эстрадной и джазовой музыке часто обозначают римскими цифрами. Стоит применять римские цифры к аккордовым прогрессиям, поскольку данный факт упрощает восприятие соединенных аккордовых структур и коммуникацию в музыкальных коллективах. Также стоит обратить внимание на тип регистра цифр: большая римская цифра символизирует мажорное наклонение аккорда, а маленькая римская цифра минорное.

4.2 Минорные аккордовые структуры

В формировании аккордовых структур в минорных тональностях, существует кардинальные отличия от мажорных, поскольку в исполнительской практике используется три варианта минорной гаммы:

— натуральный минор
— гармонический минор
— мелодический минор

Приступим к формированию аккордовых структур, отталкиваясь от минорной тональности До. В минорной тональности До необходимо гармонизовать каждую ступень минорной гаммы. Процесс гармонизации ступеней минорной гаммы, по аналогии с мажорной гаммой, реализуется надстройкой трех звуков к каждой ступени предложенной гаммы в соответствии с ключевыми знаками. В результате данного процесса формируются различные по структуре септаккорды. Исходя из вышеизложенного, рассмотрим вышеизложенный процесс на примете трех минорных гамм в нотации на рисунках 46 ниже в тексте.

1) Гармонизация натурального минора

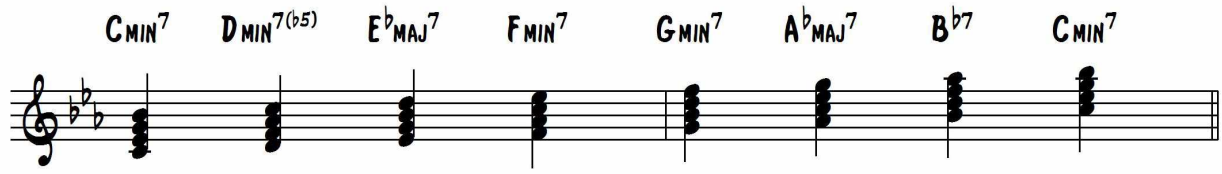


Рисунок 46. Гармонизация натуральной минорной гаммы До

2) Гармонизация гармонического минора

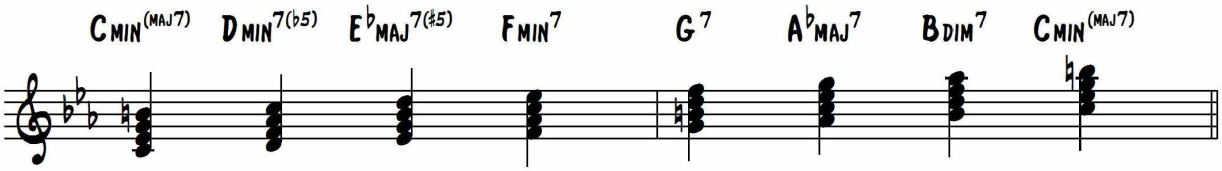


Рисунок 47. Гармонизация гармонической минорной гаммы До

3) Гармонизация мелодического минора

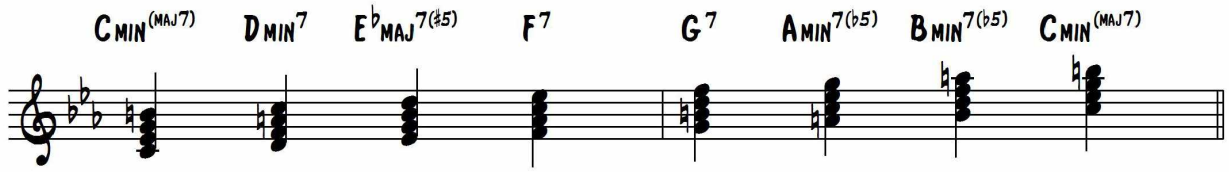


Рисунок 48. Гармонизация мелодической минорной гаммы До

При подробном рассмотрении гармонизаций минорных гамм, можно определить существующую проблему: единый набор минорных септаккордов определить невозможно. Например, в гармонизации натуральной минорной гаммы присутствует аккорд пятой ступени в качестве минорного септаккорда. Данного сопряжения в исполнительской практике не существует, поскольку аккорд пятой ступени является, как правило, по структуре доминантовым септаккордом (или с применимыми надстройками и альтерациями).

В результате структурного анализа аккордовых прогрессий, стоит обратить внимание на представленный спектр возможностей их компилирования. Также стоит обратить внимание на предмет, какие комбинации гармонизаций ступеней лада встречаются чаще в эстрадной и джазовой музыке.

4.2.1 Набор минорных диатонических септаккордов

Рассмотрим наиболее альтернативный набор минорных септаккордов. Для наглядности, объединим образованные аккордовые структуры в одну систему с указанием римской цифры в соответствии с основным звуком аккорда. Условное название полученной схемы именуется *набором минорных диатонических септаккордов*. Исходя из вышеизложенного, рассмотрим данный процесс на примере компиляции трех минорных гамм в таблице 6 ниже в тексте.

НАБОР МИНОРНЫХ ДИАТОНИЧЕСКИХ СЕПТАККОРДОВ						
i	ii(♭5)	III	IV	V	vi(♭5)	VII
C	D	E♭	F	G	A	B♭
минорный септаккорд	полууменьшенный септаккорд	мажорный септаккорд	минорный септаккорд	доминантовый септаккорд	полууменьшенный септаккорд	доминантовый септаккорд
Cm^7	$Dm^{7(♭5)}$	$E♭maj^7$	Fm^7	G^7	$Am^{7(♭5)}$	$B♭^{7(♭5)}$

Таблица 5. Набор минорных диатонических септаккордов

В отличие от набора мажорных диатонических септаккордов, вторая строка не представляет собой лад. Данная строка символизирует основные звуки каждого аккорда.

Исходя из вышеизложенного, в исполнительской практике существуют и другие аккорды, которые используются в зависимости от обстоятельств или композиции. Данная таблица поспособствует развитию базового представления о формировании аккордовых прогрессий в эстрадной и джазовой.

Глава 5. Стандартные гармонические обороты

5.1 Базовые стандартные гармонические обороты

Рассмотрим четыре базовых стандартных гармонических оборота, которые систематически встречаются в эстрадной и джазовой музыке.

5.1.1 «II-V-I» с разрешением в мажорный тональный центр

Гармонический оборот II-V-I с разрешением в мажорный тональный центр, является базовой фундаментальной аккордовой прогрессией в эстрадно-джазовой специфике. Данная аккордовая прогрессия также используется и в других стилях музыки, но не является фундаментальной в них. В качестве примера, рассмотрим вышеизложенный гармонический оборот в тональности C-dur (До-мажор) на рисунке 49 ниже в тексте.

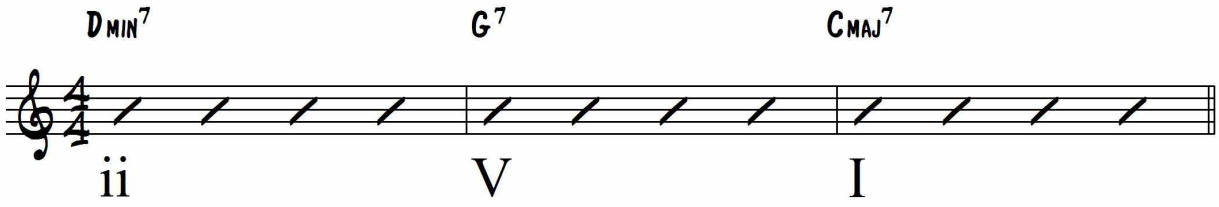


Рисунок 49. II-V-I с разрешением в мажорный тональный центр До

В приведенном примере тональный центр До в тональности C-dur (До-мажор). Dmin7 используется в качестве аккорда второй ступени, G7 используется в качестве аккорда пятой ступени и Cmaj7 используется в качестве тонального центра (аккорда первой ступени). С целью обнародовать причину возникновения данный аккордов, стоит обратиться к таблице 4 из раздела 4.1 где продемонстрирован набор диатонических септаккордов мажора.

Наиболее эффективными практическими упражнениями для развития исполнительского опыта применения данной прогрессии «II-V-I» с разрешением в мажорный тональный центр, являются следующие:

— анализ джазовых стандартов, в которых используется данная прогрессия «II-V-I» с разрешением в мажорный тональный центр;
— последовательное исполнение вышеизложенной аккордовой прогрессии во всех тональностях;
— формирование собственных или разучивание транскрибированных фраз на данную аккордовую прогрессию;
— практическое применение данной гармонической прогрессии в исполнении джазовой импровизации.

5.1.2 «II-V-I» с разрешением в минорный тональный центр

Гармонический оборот II-V-I с разрешением в минорный тональный центр, также является базовой фундаментальной аккордовой прогрессией в эстрадно-джазовой специфике. Данная аккордовая прогрессия используется и в других стилях музыки, но не является фундаментальной в них. В качестве примера, рассмотрим вышеизложенный гармонический оборот в тональности C-moll (До-минор) на рисунке 49 ниже в тексте.

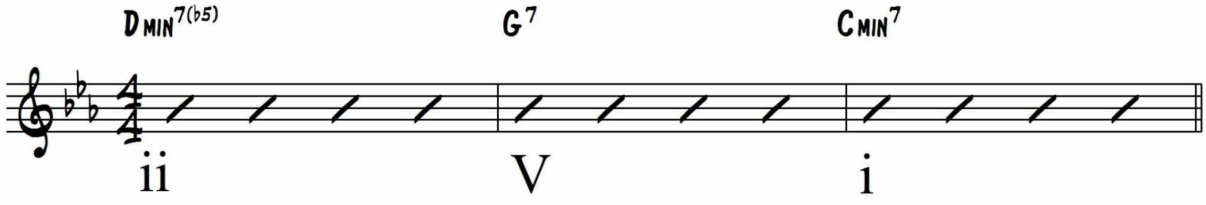


Рисунок 50. II-V-I с разрешением в минорный тональный центр До

Аккорд пятой ступени может быть изменен по структуре посредством использования альтерированных надстроек. В качестве примера в пятый доминантовый септаккорд можно включить пониженную девятую ступень ($G^{7(\flat 9)}$), повышенную девятую ступень($G^{7(\sharp 9)}$), или повышенную пятую ступень ($G^{7(\sharp 5)}$) (иногда повышенную одиннадцатую ступень ($G^{7(\sharp 11)}$). В

вышеизложенном примере на рисунке 50 выше в тексте, была использована стандартная структура доминантового септаккорда в виде аккорда G^7. Стоит отметить, что джазовые музыканты систематически прибегают к использованию альтерированных надстроек доминантового септаккорда с минорными тональными центрами.

Наиболее эффективными практическими упражнениями для развития исполнительского опыта применения данной прогрессии «II-V-I» с разрешением в минорный тональный центр, являются следующие:

— анализ джазовых стандартов, в которых используется данная прогрессия «II-V-I» с разрешением в минорный тональный центр;
— последовательное исполнение вышеизложенной аккордовой прогрессии во всех тональностях;
— формирование собственных или разучивание транскрибированных фраз на данную аккордовую прогрессию;
— практическое применение данной гармонической прогрессии в исполнении джазовой импровизации.

5.1.3 «I-VI-II-V» в мажоре или мажорный Turnaround

Turnaround – это стандартная аккордовая прогрессия, которая является разновидностью каденции в джазовой музыке, осуществляющая роль гармонической пунктуации в композициях. Стандартная аккордовая прогрессия Turnaround применяется в джазовой музыке для решения следующих задач:

— в качестве подготовки к новому тональному центру (или тональности);
— в качестве подготовки к возврату к предыдущему тематическому материалу;
— в качестве подготовки начала нового тематического материала;
— в качестве самостоятельного итеративного (повторяющегося) отрезка тематического материала, зачастую применимого в завершении музыкальной мысли.

Данная аккордовая прогрессия систематически используется в эстрадно-джазовой музыке. В качестве примера можно привести любой Rhythm Change, например, в джазовом стандарте Сонни Роллинса «Oleo».

Гармонический материал многих джазовых стандартов состоит из вариаций стандартной аккордовой прогрессии Turnaround. Данная аккордовая прогрессия применяется в качестве формулы отождествления гармоничного функционирования композиций мейнстрима и популярной музыки. Существует множество эстрадно-джазовых композиторов, которые расширили гармонический язык далеко за пределы гармонической формулы Turnaround, но данный факт не отменяет необходимость знания и умения применять в практике импровизации стандартную аккордовую прогрессию Turnaround.

В качестве примера, рассмотрим вышеизложенный стандартный гармонический оборот в тональности C-dur (До-мажор) на рисунке 51 ниже в тексте.

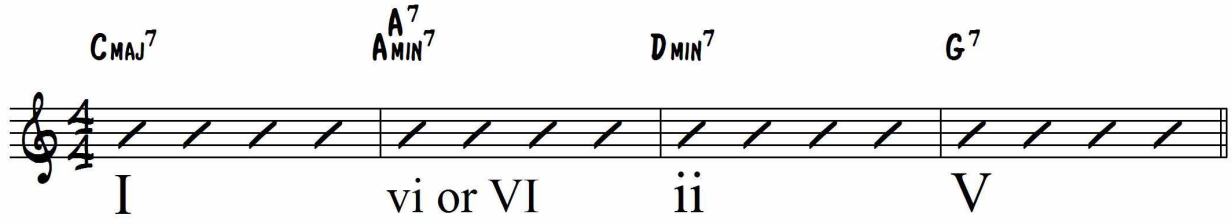


Рисунок 51. Мажорный Turnaround (I-VI-II-V) в т-ти До-мажор

Необходимо отметить, что с точки зрения диатоники аккорд шестой ступени в мажорной тональности является минорным септаккордом. Однако на практике, джазовые музыканты зачастую трансформируют структуру данного аккорда в доминантовый септаккорд.

Наиболее эффективными практическими упражнениями для развития исполнительского опыта применения данной прогрессии «I-VI-II-V» в мажоре или мажорный Turnaround, являются следующие:

— анализ известных rhythm change, в которых используется данная прогрессия «I-VI-II-V»;
— последовательное исполнение вышеизложенной аккордовой прогрессии во всех тональностях;
— формирование собственных или разучивание транскрибированных фраз на данную аккордовую прогрессию;
— практическое применение данной гармонической прогрессии в исполнении джазовой импровизации.

5.1.4 «I-VI-II-V» в миноре или минорный Turnaround

В качестве примера минорного Turnaround, рассмотрим вышеизложенный стандартный гармонический оборот в тональности C-moll (До-минор) на рисунке 52 ниже в тексте.
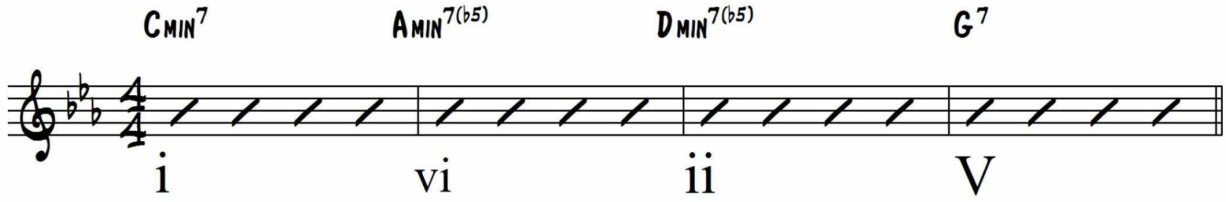


Рисунок 52. Минорный Turnaround (I-VI-II-V) в т-ти До-минор

Необходимо отметить, что структура аккорда шестой ступени в наборе минорных диатонических септаккордов заимствован из гармонизации мелодической минорной гаммы (см. раздел 4.2). В связи с этим данный аккорд по структуре является полууменьшенным септаккордом.

Наиболее эффективными практическими упражнениями для развития исполнительского опыта применения данной прогрессии «I-VI-II-V» в миноре или минорный Turnaround, являются следующие:

— анализ известных минорных блюзов, в которых используется данная прогрессия «I-VI-II-V»;
— последовательное исполнение вышеизложенной аккордовой прогрессии во всех тональностях;
— формирование собственных или разучивание транскрибированных фраз на данную аккордовую прогрессию;
— практическое применение данной гармонической прогрессии в исполнении джазовой импровизации.

5.2 Аккордовые замены

Помимо применения базовых аккордовых прогрессий, существует необходимость эрудиции в области аккордовых замен, аккордовых альтернатив и дополнений к стандартным гармоническим оборотам. Безусловно, базовые аккордовые прогрессии эстрадной и джазовой музыки являются основополагающими, но они также подлежат усовершенствованию.

В тексте ниже, рассмотрим некоторый спектр возможных вариаций вышеизложенного, который необходимо знать и уметь применять в исполнительской практике.

5.2.1 Замена аккорда первой ступени (Imaj^7 → IIIm^7)

В эстрадно-джазовой музыке существует вероятность замены основного тонического септаккорда аккордом третьей ступени. В качестве примера, в тональности C-dur (До-мажор) тонический септаккорд Cmaj^7 с заменяется на минорный септаккорд третьей ступени Em7. При структурном разборе данных аккордов, становится очевидным тот факт, что минорный септаккорд Emin7 это, по своей сути, аккорд Cmaj^9 (септаккорд с добавлением надстройки ноны) с исключением базового звука. На практике септаккорды первой и третьей ступени в мажоре идентичны по звучанию.

Исходя из вышеизложенного, формируем следующую аккордовую прогрессию: III-VI-II-V. В качестве примера, рассмотрим вышеизложенный стандартный гармонический оборот с заменой аккорда первой ступени в тональности C-dur (До-мажор) на рисунке 53 ниже в тексте.

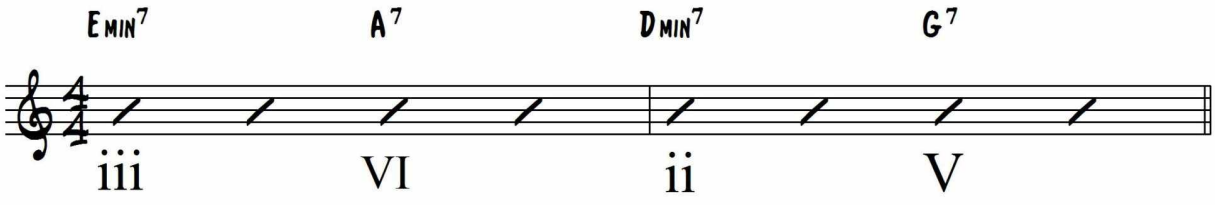


Рисунок 53. Стандартный гармонический оборот iii-VI-ii-V в т-ти C-dur

Наиболее эффективными практическими упражнениями для развития навыка замены аккорда первой ступени (Imaj7 → IIIm7) являются следующие:

— анализ известных джазовых стандартов на предмет замены основного тонического септаккорда аккордом третьей ступени;

— последовательное исполнение вышеизложенной аккордовой прогрессии во всех тональностях;
— формирование собственных или разучивание транскрибированных фраз на данную аккордовую прогрессию;
— практическое исполнение джазовой импровизации на образованную аккордовую прогрессию.

Стоит с осторожностью отнестись к практическому применению вышеизложенной аккордовой замены, поскольку в некоторых гармонических прогрессиях ее применение приведет к неблагозвучному результату.

5.2.2 Замена аккорда шестой ступени ($VI^7 \rightarrow I\sharp dim^7$)

Очередной классической заменой в джазовой практике является замена доминантового септаккорда шестой ступени в мажоре на уменьшенный септаккорд на первой повышенной ступени. Чаще всего данная замена эффективно функционирует в стандартной аккордовой прогрессии I-VI-II-V. Заменив аккорд шестой ступени, данная схема выглядит следующим образом: I-#idim-ii-V. В качестве примера, рассмотрим вышеизложенный стандартный гармонический оборот с заменой аккорда шестой ступени в тональности C-dur (До-мажор) на рисунке 54 ниже в тексте.

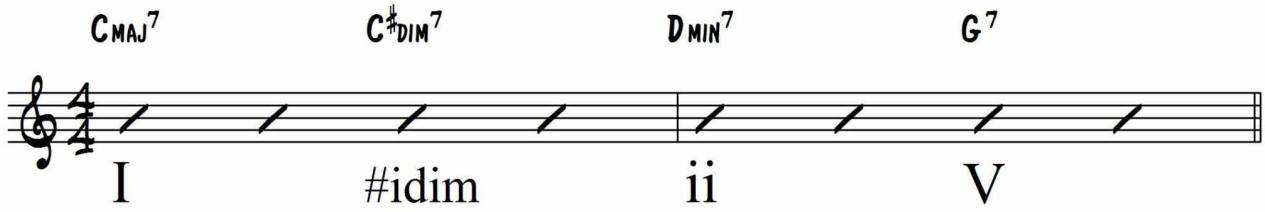


Рисунок 54. Стандартный гармонический оборот I-#idim-ii-V в т-ти C-dur

Данная замена аккорда гармонической последовательности является актуальной, поскольку доминантовый септаккорд шестой ступени с использованием альтерированной надстройки ноны минус девять ($VI^{7(\flat 9)}$), состоит из идентичных аккордовых звуков по отношению к уменьшенному септаккорду первой повышенной ступени ($I\sharp dim^7$), за исключением отсутствия основного звука.

Наиболее эффективными практическими упражнениями для развития навыка замены септаккорда шестой ступени ($VI^{7(\flat 9)} \rightarrow I\sharp dim^7$) являются следующие:

— анализ известных джазовых стандартов на предмет соотношения доминантового септаккорда шестой и минорного септаккорда второй ступеней, с последующей заменой последнего на уменьшенный септаккорд первой повышенной ступени;
— последовательное исполнение вышеизложенной аккордовой прогрессии во всех тональностях;
— формирование собственных или разучивание транскрибированных фраз на данную аккордовую прогрессию;

— практическое исполнение джазовой импровизации на образованную аккордовую прогрессию.

5.2.3 Замена аккорда пятой ступени ($V^7 \rightarrow II\flat^7$)

Одной из популярных аккордовых замен в джазовой практике является тритоновая замена. Данная замена предполагает замену любого доминантового септаккорда на доминантовый септаккорд, построенный на тритон (интервал) вверх или вниз. Применив данную замену к стандартному гармоническому обороту II-V-I, данная схема выглядит следующим образом: ii-II♭-I. В качестве примера, рассмотрим вышеизложенный стандартный гармонический оборот с заменой аккорда пятой ступени в тональности C-dur (До-мажор) на рисунке 55 ниже в тексте.

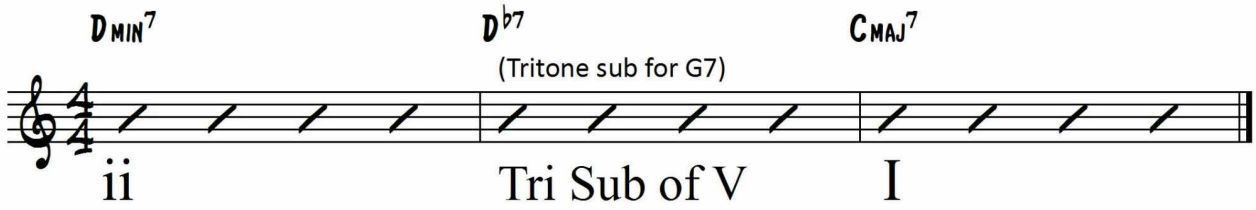


Рисунок 55.Стандартный гармонический оборот ii-II♭-I в т-ти C-dur

Обратите внимание, что при использовании тритоновой замены доминантового септаккорда пятой ступени в контексте аккордовой прогрессии ii-V-I, основные ступени образуют хроматический ход (например в C-dur: D - D♭ - C).

Наиболее эффективными практическими упражнениями для развития навыка замены доминантового септаккорда пятой ступени ($V^7 \rightarrow II\flat^7$) являются следующие:

— анализ известных джазовых стандартов на предмет определения стандартной гармонической последовательности «II-V-I»;
— замена доминантового септаккорда данной прогрессии на тритоновую замену данного септаккорда;
— последовательное исполнение вышеизложенной аккордовой прогрессии во всех тональностях;
— формирование собственных или разучивание транскрибированных фраз на данную аккордовую прогрессию;
— практическое применение образованной аккордовой прогрессии в ансамблевых партиях или импровизации.

5.3 Соединительные аккордовые прогрессии

Джазовые музыканты систематически находятся в поиске инверсий чередования аккордовых последовательностей. В традиционной эстрадной и джазовой музыке джазе гармоническое движение всегда стремится к возврату в аккорд I ступени. Исходя из вышеизложенного в разделе 5.1, аккордовая

прогрессия, определяющая последующий переход в аккорд I ступени называется Turnaround.

5.3.1 Последовательная аккордовая прогрессия «I-IV7-III-VI7»

Одним из популярных типов последовательной аккордовой прогрессии с последующим переходом поворотов является в стандартный гармонический оборот II-V-I, является аккордовая прогрессия I-IV-iii-VI. В качестве примера, рассмотрим вышеизложенный стандартный гармонический оборот в тональности C-dur (До-мажор) на рисунке 56 ниже в тексте.

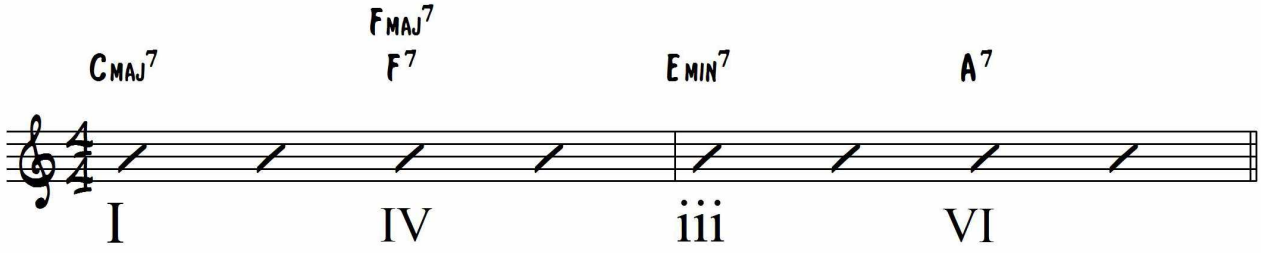


Рисунок 56. Стандартный гармонический оборот I-IV-iii-VI в т-ти C-dur

При сохранении соответствия с набором мажорных диатонических септаккордов (см. раздел 4.1), аккорд четвертой ступени был бы по структуре мажорным септаккордом. Однако в джазовой практике исполнители систематически видоизменяют структуру данного аккорда в доминантовый септаккорд. В исполнительской практике существует вероятность использования мажорного септаккорда на шестой ступени, но данная структура аккорда шестой ступени встречается реже. В идентичных вышеизложенному гармонических прогрессиях аккорд шестой ступени, как правило, является доминантовым септаккордом по структуре.

Наиболее эффективными практическими упражнениями для развития исполнительского опыта применения данной прогрессии I-IV-iii-VI являются следующие:

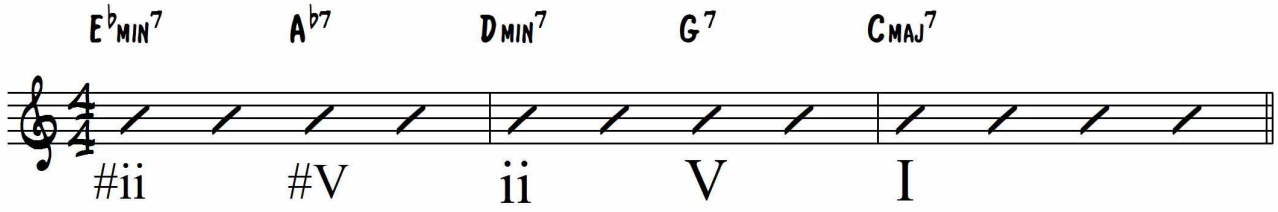
— анализ известных джазовых стандартов на предмет определения последовательной аккордовой прогрессии «I-IV7-III-VI7» (например: I've Never Been In Love Before);
— последовательное исполнение вышеизложенной аккордовой прогрессии во всех тональностях;
— формирование собственных или разучивание транскрибированных фраз на данную аккордовую прогрессию;
— практическое применение последовательной аккордовой прогрессии «I-IV7-III-VI7» в ансамблевых партиях или импровизации.

5.3.2 Хроматическая последовательность аккордовых прогрессии

Очередным популярным типом последовательной аккордовой прогрессии с является хроматическая последовательность аккордовых прогрессии «II-V». Как правило хроматические последовательности аккордовых прогрессии «II-V» включены в гармоническую сетку композиции, но зачастую джазовые

исполнители добавляют данную последовательность в гармонию произведения или используют ее в качестве средства выразительности в своих импровизациях.

В качестве примера, рассмотрим хроматические последовательности аккордовых прогрессии «II-V» на примере стандартного гармонического оборота ii-V-I на рисунке 55 ниже в тексте.



Данная структура (использование хроматических ii-V) имеет честное применение в эстрадной и джазовой практике, но существует возможность применения данного приема применить и к иным циклическим гармоническим прогрессиям.

Наиболее эффективными практическими упражнениями для развития исполнительского опыта применения хроматических последовательностей аккордовых прогрессии «II-V», являются следующие:

— анализ известных джазовых стандартов, включающих в гармоническую сетку хроматические последовательности аккордовых прогрессии «II-V» (например: Bye, bye blackbird);
— последовательное исполнение вышеизложенной аккордовой прогрессии во всех тональностях;
— формирование собственных или разучивание транскрибированных фраз на данную аккордовую прогрессию;
— использование наложения собственных хроматических последовательностей аккордовых прогрессии «II-V» на Turnaround в джазовом блюзе, Rhythm change, или любой известный джазовый стандарт.

Безусловно, в исполнительской практике существует множество других стандартных гармонических оборотов, которые встречаются в эстрадной и джазовой музыке. Основной вывод заключается в том, что для освоения эстрадно-джазовой специфики необходимо знать и уметь применять на практике базовые последовательности джазовых аккордов, учитывая, что конечной целью является достижение экспертного уровня исполнения импровизаций на эстрадные и джазовые композиции.

Основная литература

1. Великие люди джаза. В двух томах. Изд. второе, исправленное и дополненное. / Ред. К.В. Мошков . – СПб., М., Краснодар : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2012 . – 665 с.

2. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада / В.Ю. Григорьев . – Москва : Классика-XXI, 2006 . – 152 с . - /Мастер-класс/.

3. Мархасев Л.С. XX век в легком жанре. Взгляд из Петербурга - Петрограда - Ленинграда. Хронограф музыкальной эстрады 1900-1980 с приложением из хит-парадов конца XX века / Л.С. Мархасев. – СПб : Композитор, 2006 . – 502 с.

4. Оркестровый класс. Вопросы теории и практики. [Ноты] : Учебно-методическое пособие . – Казань : К/П/ФУ, 2013 . – 78 с.

5. Рыбакова, Е.Л. Развитие музыкального искусства эстрады в современной России: традиции, перспективы, исследования / Е.Л. Рыбакова . – СПб : СПбГУКИ, 2006 . – 278 с.

6. Шак Ф.М. Феномен джаза. / Ф.М. Шак . – Краснодар : КГУКиИ, 2009 . – 156 с.

7. Эстрада России. XX век. Энциклопедия . – Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 2004 . – 862 с.

8. Столяр Р.С. Современная импровизация. Практический курс для фортепиано [Электронный ресурс]: учеб. пособие. - Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2010. – 160 с. – URL: http://e.lanbook.com/book/1996 (03.05.2017).

Дополнительная литература

1. Верменич Ю.Т. Джаз. История. Стили. Мастера / Ю.Т. Верменич. - 3-е изд., стер. - Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Лань: Планета музыки, 2011. - 608 с.: ил.

2. Гаранян Г.А. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей / Г.А. Гаранян. - 2-е изд. доп. - Москва: Музыка, 1986. - 222, [2] с.: нот.

3. Джазовое образование в России: история и современность. Сб. статей. – Уфа : УГАИ, 2013 . – 199 с.

4. Кинус Ю.Г. Джаз: истоки и развитие / Ю.Г. Кинус. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2011. - 492 с. + 1 эл. опт.диск (CD-DA). - (Музыкальная библиотека).

5. Мошков К.В. Индустрия джаза в Америке [Электронный ресурс] /

К.В. Мошков. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2013. – 640 с. – URL: https://e.lanbook.com/book/13242(03.05.2017).

6. Ньютон Ф. Джазовая сцена [Электронный ресурс] / Ф. Ньютон; пер. Ю.Т. Верменич. - Новосибирск: Сибир.университ.изд-во, 2007. - 224 с. - URL:http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=57275(03.05.2017).

7. Чулаки М.И. Инструменты симфонического оркестра / М.И. Чулаки. – Санкт-Петербург: Композитор, 2004. – 221 с.

8. Шак Ф.М. Эссе, рецензии, размышления. Сб. трудов / Ф.М. Шак . – Краснодар : КГУКиИ, 2012 . – 133 с.