

**В. Власов**

# **ШКОЛА ДЖАЗА НА БАЯНЕ И АККОРДЕОНЕ**



**В. Власов**

**ШКОЛА ДЖАЗА  
НА БАЯНЕ И АККОРДЕОНЕ**



*Учебное пособие*

Файл скачан с сайта [aperock.ucoz.ru](http://aperock.ucoz.ru)

Одесса  
«Астропринт»  
2008

ББК 85.318.5я73

В581

УДК 785.161:786.8(075)

**Власов В. П.**

В581 Школа джаза на баяне и аккордеоне: Учебное пособие. —  
Одесса: Астропринт, 2008. — 160 с.

ISBN 978-966-318-954-3.

ББК 85.318.5я73

УДК 785.161:786.8(075)

ISBN 978-966-318-954-3

© В. Власов, 2008

## ОТ АВТОРА

Случилось так, что на протяжении всей жизни в моем творчестве, наряду с академической и фольклорной, значительное место занимает эстрадно-джазовая музыка. Началось это еще в юношеские годы, когда занимаясь в музыкальной школе, я организовал эстрадный инструментальный ансамбль. Играл в нем и делал аранжировки.

Позже, когда учился в консерватории, – работал в филармоническом эстрадном квартете «тихоновского» образца. Начало педагогической деятельности совпало с началом работы в кино и на телевидении, где часто приходилось писать и джазовую музыку. Так в 1973 году во время записи моей музыки к двухсерийному фильму «Причал», дирижировал оркестром кинематографии не кто иной, как Г. Гаранян.

В 90-е годы мною написано и опубликовано несколько циклов эстрадно-джазовых композиций для баяна и аккордеона. С середины 90-х годов часто выступаю с докладами на различных семинарах и конференциях по исполнению джазовых пьес. Такие выступления прошли во многих городах России, Украины, Белоруссии. Многочисленные слушатели, среди которых и видные музыканты, часто высказывали пожелание, чтобы материалы этих выступлений получили систематизацию и были реализованы в каком-то законченном виде (заметки, пособие, брошюра и т.п.).

Так я пришел к мысли написать что-то вроде методики или Школы. Сразу было ясно, что создание такого пособия без учета и привлечения богатейшего опыта других специальностей, которые много десятилетий бытуют в джазе, невозможно. Поэтому можно считать, что эта Школа – коллективный труд многих музыкантов. И, несмотря на то, что в конце приводится список использованной и рекомендованной литературы, хочу особо отметить работы авторов, чей опыт, наблюдения и выводы я максимально использовал при написании Школы.

Это, прежде всего, «Основы джазовой интерпретации» И. Горвата и И. Вассербергера, «Теория музыкальной артикуляции» А. Сокола, «Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки» О. Королева, «Лексикон джаза» В. Симоненко, «Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона» М. Имханицкого, «Гармоника. Прошлое и настоящее» А. Мирека, «Баянное и аккордеонное искусство» А. Басурманова, «Время зрелости» А. Медведева, «Секреты ритмики в джазе, рок- и поп-музыке» Э. Кунина.

Насколько мне известно, эта Школа – первая работа подобного рода для баяна и аккордеона. Автор надеется, что, несмотря на возможные недочеты, промахи, ошибки, она принесет определенную пользу всем, кто решил посвятить себя искусству джазовой игры.

## ВВЕДЕНИЕ

В развитии современного музыкального искусства наряду с академической и народной музыкой значительная роль принадлежит джазу.

Джаз сегодня – важный фактор музыкальной культуры. Его влияние можно проследить в различных формах академического композиторского творчества, исполнительском искусстве, в массовых жанрах. Его идеи отразились в музыкальной педагогике и в музыкальной эстетике. Это обусловлено тем, что искусство джаза гуманистично, в центре его – человек. Кроме того, в джазе соединяются музыкальные традиции разных народов. Он удовлетворяет извечную потребность музыканта в самовыражении. Его динамичность и экспрессивность как нельзя лучше отражают ритм и темп нашего времени.

На протяжении многих десятилетий джазовая музыка была искусством устной традиции. Джаз был уделом только тех музыкантов, которые благодаря своему исключительному дарованию и способностям, особому ощущению ритма, гармонии, мелодики и слуховому опыту, могли проникнуть в секреты столь необычного и специфического вида музыкального искусства.

Между тем, интерес к джазу и со стороны слушателей, и со стороны музыкантов постоянно возрастал. На него обратили внимание в свое время многие выдающиеся композиторы. Когда в конце 10-х – начале 20-х годов прошлого века первые негритянские джазовые ансамбли выступили в Европе, К. Дебюсси, М. Равель, Э. Сати, И. Стравинский, Д. Мийо, П. Хиндемит предрекли джазу великое будущее – и не ошиблись.

Важность внимания к джазу обусловлена не только довольно большим удельным весом джаза как такового в мировой художественной культуре, но и постоянно дающим о себе знать проникновением элементов его языка в самые различные внеджазовые сферы музыкальной практики – от концертной музыки академической традиции до непритязательных интимно-песенных жанров.

Многие выдающиеся музыканты академического направления с удовольствием исполняют в концертах джазовые сочинения. Видные симфонические оркестры под управлением выдающихся дирижеров включают в свои программы джазовые произведения (или произведения, принадлежащие так называемому «третьему течению» и представляющие собой синтез симфонических способов развития с элементами джаза). Пробу пера в области джазовой музыки осуществляют многие видные композиторы.

Наконец, джаз захватывает самые широкие массы музыкантов всех специальностей. Редко какой исполнитель не попробовал себя в искусстве джазовой игры. Влияние и проникновение джаза можно наблюдать повсеместно.

Отдельные признаки «джазоподобия» в какой-то мере могут проявляться даже при отсутствии собственно джазовых признаков в изначально данном музыкальном тексте, воспроизводимом, казалось бы, вполне достоверно. Например, современный концертный пианист может убедительно исполнить, допустим, Рондо си-минор К. Ф. Э. Баха, пользуясь таким туше, в котором узнаются те или иные признаки джазового пианизма. При этом исполнитель не обязательно отдает себе отчет в том, что он фактически сделал какой-то шаг в сторону «оджазирования классики» (если воспользоваться выражением У. Сарджента). Просто невольно скажется разнообразие его слухового опыта. С другой стороны, в музицировании, связанном с преднамеренно джазовым или близким к нему репертуаром, на самом деле не всегда создается подлинно джазовая атмосфера, за счет обращения исполнителей к приемам и способам, характерным для академической музыки. Да и репертуар современного джаза расширился необычайно. Один и тот же ансамбль или исполнитель может сыграть незатейливый марш в манере диксиленда и филигранную обработку инвенции Баха, джазовые версии пьес Прокофьева, Шостаковича и композицию в духе свободного джаза, основанную на русском, якутском, кубинском или индийском фольклоре. Это отнюдь не всеядность исполнителей, пожелавших привлечь внимание публики. Здесь другая цель: с помощью музыкальной классики и фольклора насытить джаз новым содержанием, новыми для него приемами гармонии и полифонии.

Можно сказать, что джаз не только пришел в тесное соприкосновение с академической музыкой, но и происходит определенное их слияние. Джаз стал частью мирового музыкального процесса.

На этом фоне ощущается большой интерес к джазу и среди исполнителей на баяне и аккордеоне. Этот интерес обусловлен не только тем, что эти инструменты как нельзя лучше адаптированы к исполнению такой музыки. Большинство международных и национальных конкурсов баянистов-аккордеонистов включают теперь номинации эстрадно-джазовых исполнителей (т.н. «варьете»). Во многих училищах и вузах на эстрадных отделениях открыты классы баяна и аккордеона.

Между тем, исполнительский уровень многих музыкантов, пытающихся приобщиться к джазу, не всегда находится на надлежащем уровне, а это в свою очередь, не может не отражаться на воспитании эстетических вкусов наших слушателей.

И исполнители, и педагоги сталкиваются здесь с определенными трудностями, которые связаны с отсутствием необходимых методических и учебных пособий.

Несмотря на то, что мировая джазовая литература довольно обширна и разнообразна, количество методических изданий очень ограничено. Они посвящены в основном аранжировке, гармонии, ритмике, обучению на отдельных инструментах. Между тем, вопросы джазового исполнительства, особенно овладения джазовой манерой игры остаются почти неосвещенными.

Если же говорить о такой литературе для баяна и аккордеона, то ее попросту нет.

Джаз как разновидность музыки, в сущности, феномен – исторический, эстетический, социальный. Он несопоставим ни с одним классическим музыкальным жанром, чье развитие совершалось веками. За какие-нибудь сто лет джаз, это талантливое детище негритянского народа, проделал невиданный путь. Краткой истории возникновения и развития раннего джаза посвящена первая глава книги. В ней же приводятся краткие сведения о баянистах и аккордеонистах, первопроходцах эстрадной и джазовой музыки.

В отличие от музыки академической, джаз характеризуется специфическим звукоизвлечением, артикуляцией, фразировкой, ритмом, применением своеобразных исполнительских приемов, освоение которых связано с большими трудностями, хотя бы потому, что многие из них не соответствуют привычным академическим нормам игры. Кроме того, многие приемы, применяемые в джазе в основном на духовых инструментах, должны быть умело адаптированы к нашим инструментам. Это различные виды глиссандо, вибрато, а также такие джазовые эффекты, как «бенд», «дойт», «рип», «смир», «флип», «гроул» и т.п. Речь в данном случае идет не о простом подражании. Эти приемы привносились в манеру игры великими мастерами джаза и со временем стали в какой-то мере его семантикой. Можно ли такие приемы передать средствами баяна и аккордеона? Рассмотрению всех этих вопросов посвящена вторая глава.

За недолгий срок своего существования джаз породил множество стилей, от новоорлеанского до мейнстрима. Каждый из этих стилей привнес в джаз много нового, своеобразного: форму, ритм, гармонию, манеру игры и т.п. К сожалению, сегодня наши исполнители любую музыку, в которой встречается хотя бы незначительное количество синкоп (от регтайма и кантри до непритязательных песенно-эстрадных пьесок), подводят под общее понятие «джаз». При этом они не имеют ни малейшего представления о том, что собой представляет тот или иной стиль, как и когда он сформировался и каковы особенности его исполнения. Обо всем этом – в третьей главе.

В конце книги приводится нотное приложение, состоящее из ряда произведений. Каждое из них как раз и представляет одно из таких стилевых направлений. Это, как нам кажется, поможет обучающемуся как количественно, так и качественно пополнить свой джазовый репертуар, практически и, скажем так, «под пальцами» почувствовать особенность и своеобразие каждого стиля.

## Глава I

### ИЗ ИСТОРИИ ДЖАЗА И ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА БАЯНЕ И АККОРДЕОНЕ

#### 1. Трудности становления. Происхождение названия

Джаз как музыкальный жанр складывался необычно. Он «прорывался» в жизнь с большими трудностями. Так было на его родине, в Америке, так было и в Европе, где джаз появился позднее.

В начале XX века джаз – изгой в американском обществе. Обосновавшийся в социальных «низах», в замкнутой негритянской среде, джаз казался вызывающе анархистским, вульгарным. Между ним и широкой публикой стояла стена непонимания. Джаз озадачивал и раздражал. Привычные критерии к нему не подходили. Люди, воспитанные на традициях европейской музыкальной классики, не могли постигнуть язык этой странной, ни на что не похожей музыки.

Не был джаз по-настоящему понят и позднее, в 20-е – 30-е годы, когда отношение к нему публики изменилось, и Америка буквально «захлебнулась» джазом. Эта музыка всех увлекала, с нею было легко и весело, но в ее глубины никто не заглядывал, точнее, их не видели, ее эстетическую природу серьезно не изучали.

Другой важный фактор джазовой истории – то, что джаз входил в быт через легкожанровую эстраду, был тесно связан с нею. Нередко он и отождествлялся с эстрадой. Популярная песня и танцы, все разновидности так называемой индустрии развлечений рядились в броскую джазовую униформу. И потому за джаз нередко принимали то, что джазом, в сущности, не было. Это вносило немалую путаницу в представление о его специфике, затрудняя его жанровое «самоопределение».

Долгое время основным «местом обитания» джаза были дансинги, рестораны, ночные клубы и бары, зачастую довольно низкого пошиба. Во многом по этой причине джаз считали музыкой «второго сорта», помещали ее где-то на периферии современной культуры.

Потребовалось время и притом значительное, прежде чем «слуховой кругозор» (выражение В. Конен) американцев и европейцев настолько расширился, что им стала видна художественная масштабность джаза. Лишь теперь публика осознала, что джаз – «законное», исторически правомерное явление мировой музыкальной культуры, – явление, в основе которого лежит

редкостный интонационный сплав европейского фольклора и не изученной прежде африканской, афро-американской и креольской музыки.

Относительно происхождения слова «джаз» бытует несколько версий. Одни считают, что это слово произошло от французского глагола *jaser* (жазе – болтать, трещать), пользуясь которым французское население Нового Орлеана пренебрежительно называло оркестровую негритянскую музыку. Другие связывают его с именем негра-корнетиста Джэзбо Брауна, игравшего в Нью-Йорке в начале XX века. Третьи рассматривают это слово как продукт словоподражания специфическому жужжанию особых медных тарелок, употреблявшихся при исполнении танцев у некоторых африканских племен.

Наиболее правдоподобной версией, очевидно, является увязка слова *jazz* (джаз) с американским жаргонным словечком *jass*, которое было употреблено в названии одного из первых джазовых оркестров, так называемого «Original Dixieland Jass Band».

Так или иначе, слово «джаз» стало обозначать в начале XX века определенный тип новой музыки, а также оркестр, исполнявший эту музыку.

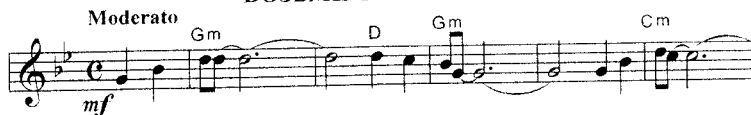
## 2. Исторические корни

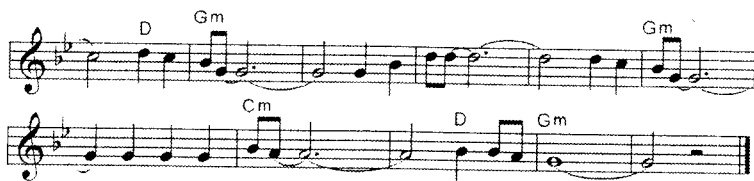
Джаз как музыкальный жанр и вид профессионального музыкального искусства сложился на рубеже XIX – XX веков в результате синтеза европейской и африканской культур. Это произошло в процессе взаимодействия фольклора и художественных традиций североамериканских негров, потомков рабов, завезенных из Африки, с фольклором белого населения США. Это трудовые песни, баллады, спиричуэлс, блюзы.

**Трудовые песни** – песенная форма музыкального фольклора. У североамериканских негров развилась из африканских образцов и богатого ассортимента народных песен американских рабочих, с которыми негры трудились бок о бок на хлопковых плантациях, в шахтах, на рисовых полях, в каменоломнях. Трудовые песни хотя бы частично облегчали монотонный и изнурительный труд. В основе их лежит вопросно-ответная структура. Исполняются обычно запевалой в сопровождении группы певцов. Темп зависит от характера выполняемой работы и может быть самым различным. Появились так называемые «холлэрс» (что в переводе означает крики) – трудовые песни, в которых исполнитель, импровизируя, вставлял в традиционный текст, помогавший процессу труда, свои фразы. Эти холлэрс по содержанию напоминают русское «Раз-два, взяли! Еще раз – взяли!»

Трудовые песни оказали большое влияние на формирование джаза.

### ВОЗЬМИ ЭТОТ МОЛОТ





**Спиричуэлс** – являются одной из самых распространенных форм музыкального фольклора североамериканских негров. Возникли как духовные песни в первой четверти XIX века на Юге США вследствие обращения негров в христианство. Источником явились духовные гимны, завезенные в Новую Англию белыми переселенцами. В протестантской церкви негры познакомились с этими гимнами и быстро освоили их несложную мелодику и гармонию, введя в хоровое пение элемент импровизации. Для спиричуэлс характерны элементы африканских исполнительских традиций: особая ритмика с ярко выраженной полиритмией, глissандовые звучания, нетемперированные аккорды, коллективная импровизация и т.п.

Содержание спиричуэлс было религиозным, но за этой формой скрывалось глубокое чувство безысходной тоски, а иногда и накипевшее горе и гнев бесправного раба. Спиричуэлс значительно повлияли на зарождение и формирование джаза.

### ЛЕБЕДИНАЯ РЕКА

Moderato

С. Фостер



**Баллада** – эпическая песня с драматическим сюжетом. Распространена во многих народных культурах. Английские и шотландские баллады в США подверглись влиянию негритянского фольклора и получили широкое распространение у негров в виде сольной песни. Часто исполнялись в менестрельных представлениях бродячих театров. Типичные черты баллады – сочетание эпической повествовательности и лиризма, строфическая 32-тактовая куплетная форма, медленный и умеренный темп, сквозное развертывание сюжета и музыкального материала. Баллады получили широкое

распространение в виде сольной песни и лирического балладного стиля инструментальной игры.

Они несли в себе уже простейшие синкопированные ритмы, а их текст предполагал возможность импровизации. Баллады также сыграли значительную роль в зарождении и формировании джаза.

### СПУСТИСЬ С НЕБЕС, МОИСЕЙ

**Moderato**

Но самым важным краеугольным камнем всего здания джаза явилась новая песенная форма, так называемый *блюз*, который необходимо поставить на совершенно особое место. Это сольная народная песня с характерным лирическим настроением, которая получила распространение в среде североамериканских негров в 70-х – 80-х годах XIX века. Название блюза происходит от английского слова *blue* – меланхолия, грусть, тоска. В блюзе с необыкновенной выразительностью и силой проявились основные особенности негритянской музыки. Содержание блюза – это проникнутая стоицизмом, мягкой насмешкой и юмором жалоба на различные житейские и личные невзгоды.

Наиболее типичная форма блюза – 12-тактовый период из трех фраз по четыре такта в каждой (AAB). Размер блюза – четыре четверти, темп произвольный, но чаще всего – медленный. Основу блюза составляет лад, который получается при добавлении к мажорному ладу низких III и VII ступеней.



Блюз не только сыграл свою роль в формировании джаза, но в виде инструментальной версии вошел в него как одна из разновидностей.

## БИЛ-СТРИТ



Отмена рабства, последовавшая в результате окончания гражданской войны Севера и Юга (1861-1865 гг.), привела к промышленному подъему в стране и массовому переселению негров в большие города, что способствовало урбанизации афро-американской культуры. В это время наметился переход от вокальных форм к инструментальным. Зарождение инструментальной музыки американских негров основывалось на имитации вокального способа исполнения (вокализация звуков). Это определило и инструментарий первых негритянских оркестров, куда входили, как правило, один-два корнета, кларнет, тромбон, туба и ударные инструменты.

Другой разновидностью инструментальной музыки является *рэгтайм* (в переводе с английского – «разорванное время») – предджазовый стиль фортепианной музыки, сформировавшийся в США в конце XIX века. В своих истоках восходит к архаическим разновидностям афроамериканской инструментальной музыки, менестрельным песням (кун-сонг) и танцам (кей-уок). В рэгтайме особая артикуляция, полечно-кадрильный или маршеобразный тип аккомпанемента «бас-аккорд» в партии левой руки сопоставляется с синкопированной мелодией в партии правой руки. Рэгтайм часто имеет рондообразную форму со вступлением, исполняется в умеренном или быстром темпе, в ударной (без педали) манере. Рэгтайм является одним из жанровых предшественников джаза и оказал большое влияние на его зарождение и развитие.

## КЛЕНОВЫЙ ЛИСТ (отрывок)

С. Джоппин



Здесь нужно сказать и о другом фортепианном стиле доджазового периода. Это «буги-вуги» (англ. boogie-woogie). Первоначально – примитивная негритянская манера интерпретации блюза на фортепиано. Вероятнее всего, она родилась среди пианистов, игравших в «барел-хауз». Так назывались дешевые рестораны, которые посещали бедняки-негры и низшие слои белого населения. Поэтому такая манера игры и получила название «барел-хауз» или «хонки-тонк».

Она развилась из архаического блюза и основывается на синкопированном ведении мелодии, которой противопоставляется острый равномерный ритм в аккомпанементе. Бас – на 1-й и 3-й долях такта, а соответствующий ему аккорд – на 2-й и 4-й долях. В правой руке вместо выдержанных нот применяется тремоло. Для этого стиля типичны также специфические дребезжащие звучания, возникающие в результате того, что на струны рояля кладут бумагу. Позже такая манера и трансформировалась в буги-вуги.

Наивысшего расцвета этот стиль достиг в 20-х – 30-х годах XX века в период свинга. Подробнее об этом – в третьей главе книги.

## БУГИ-ВУГИ (отрывок)

Moderato М. Льюис



В конце XIX – начале XX века духовые и ударные инструменты необычайно широко внедрили в быт черного населения, поскольку одной из немногих профессий, к которой допускались черные граждане, было музыкальное ремесло. Центром деятельности черных музыкантов стал знаменитый «район красных фонарей» – Сторивилль в Новом Орлеане. Теперь доподлинно установлено, что все музыканты раннего новоорлеанского джаза играли в Сторивилле и что именно в его атмосфере он приобрел свой распутный (согласно нравам и понятиям того времени) характер.

Здесь, в Новом Орлеане стали кристаллизоваться все наиболее характерные черты музыки новоорлеанских потомков Африки. Именно в репертуаре ансамблей – «бэндов» обрели новую, яркую и самобытную форму, по существу, все сложившиеся к началу XX века виды афро-американской музыки: и трудовые песни, и рэгтайм, и марши, и блюз. Нельзя игнорировать и влияние жанров испано-американского происхождения, постоянно вливавшихся в Новый Орлеан из Вест-Индских островов. И, разумеется, очень

сильны были и традиции «чистой» европейской музыки креолов – как народной, так и бытовой (польки, кадрили, песни).

В традициях североамериканских менестрелей новоорлеанский джаз-бэнд был подхвачен белыми музыкантами. Например, ансамбль «Original Dixieland Jazz Band», от которого как полагают, и пошло название «джаз», состоял из белых музыкантов. Это обстоятельство воспринимается многими как случайность и историческая несправедливость. Между тем, как бы ни противоречил сам этот факт подлинной истории происхождения джаза, он очень точно отражает более общую, характерную для США закономерность возникновения афро-американской эстрадной музыки. Именно менестрельная традиция с ее тесным переплетением «белых» и «черных» элементов определили то кажущееся несправедливым обстоятельство, что джаз, сложившийся в недрах черного населения на далекой периферии США, предстал впервые перед «большим миром» замаскированный под искусство белых.

Отдельные редкие выступления джаз-бэндов в первом десятилетии прошлого века не произвели в северных городах никакого впечатления. Но в период всеобщего «опьянения», последовавшего за первой мировой войной, джаз-бэнд попал на подготовленную почву. Послевоенное поколение помогло ему вынырнуть на поверхность, на большую эстраду Бродвея. Из провинциального, «подвального», экзотического вида джаз превратился в общеевропейский культурный жанр.

### **3. Зарубежные эстрадно-джазовые исполнители на баяне и аккордеоне**

Баян и аккордеон, в общем-то, ровесники джаза. Их формирование в качестве профессиональных концертных инструментов началось также в начале XX века. И, наверное, и баян и аккордеон с самого начала тяготели к джазу, как они тяготели к классике, фольклору, эстрадной музыке. Тяготели, но не были готовы к восприимчивости джаза. Ведь такие инструменты, как фортепиано, кларнет, труба (и мн.др.), у которых за плечами была многовековая традиция исполнения академической музыки, имели возможность обратиться теперь и к джазу. Баяну и аккордеону же нужно было самоутвердиться, и начали они это делать через авторский фольклор и переложение классики. Правда, отдельные баянисты и аккордеонисты не чурались эстрадной музыки, готова, таким образом, почву для исполнения джаза.

Уже в начале 1900-х годов американские аккордеонисты (выходцы из Италии) Пьетро и Гуидо Дейро начали в США профессиональную концертную деятельность. Основу их репертуара составляли яркие эстрадные пьесы.

**Пьетро Дейро** (1888-1954) много лет в г. Сан-Франциско работал солистом варьете. Основал Американскую ассоциацию аккордеонистов и был избран первым президентом. Коллеги-аккордеонисты любовно называли его «отцом аккордеона». Перу Пьетро Дейро принадлежит большое количество

сочинений, в частности два концерта для аккордеона с оркестром, им записаны на грампластинки обработки популярных песенных и танцевальных мелодий. Он сделал также более тысячи переложений и транскрипций, преимущественно, «легкого» жанра.\*

Не менее популярным среди аккордеонистов был *Гuido Дейро* (1886-1950), старший брат Пьетро Дейро. Он также много лет выступал в варьете с сольными эстрадными номерами. Записал множество произведений на грампластинки.

Большой вклад в развитие эстрадного аккордеона внес другой итальянец – *Пьетро Фросини* (1885-1951), переехавший в США. Надо отметить, что он играл на 3-х рядной кнопочной клавиатуре, т.е. был баянистом. Однако под воздействием моды на клавишные аккордеоны для него был изготовлен инструмент с поделельными черными клавишами и тремя рядами белых клавиш на правой клавиатуре. Черные клавиши создавали иллюзию клавиатуры фортепианного типа. В 1932 году П. Фросини становится солистом одной из крупнейших радиостанций Нью-Йорка и приобретает популярность у многомиллионной аудитории. Основное внимание он уделял созданию собственных эстрадных аранжировок и композиций. Произведения П. Фросини до сих пор широко звучат на эстраде в программах аккордеонистов и баянистов многих стран. Он впервые раскрыл новые выразительные возможности инструмента, введя в практику игры многие меховые приемы.

Среди выдающихся эстрадных аккордеонистов США следует назвать и *Чарльза Маньянте* (1905-1986), которому выпала историческая миссия стать первым аккордеонистом в мире, выступившим с концертом в 2-х отделениях в Карнеги-Холле. В этом концерте во втором отделении Ч. Маньянте исполнил немало эстрадных миниатюр в собственной транскрипции, среди которых Парафраз на тему песни «Очи черные», «Карнавал в Венеции», «Аккордеонное буги». Эти пьесы до сих пор входят в репертуар многих исполнителей.

Во второй половине XX века зарубежные аккордеонисты и баянисты приобщаются к исполнению классики и оригинального академического репертуара. Тем не менее ветвь эстрадного аккордеона продолжает успешно развиваться. Американец *Энтони Галла-Рини*, немцы Рудольф Вюртнер и Альберт Фоссен выступают на сцене с эстрадным репертуаром соло и в ансамблях.

*Рудольф Вюртнер* (1920-1974) – композитор и исполнитель-баянист, прославился как автор многих популярных эстрадно-виртуозных произведений, в которых обнаруживается стремление максимально выявить художественные возможности инструмента – в разнообразной аккордовой фактуре, в различных видах мелодического орнамента, репетиционного движения, в затейливости всего ритмического рисунка музыки.

---

\* Более подробно о Пьетро Дейро и других зарубежных аккордеонистах см. в книге: Имханцикий М.И. «Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона». – М., 2004.

Имя *Альберта Фоссена* (1910-1971) хорошо известно всем благодаря такой популярнейшей виртуозной пьесе, как «Flick-flack» («Карусель»). Для многочисленных эстрадных пьес А. Фоссена характерны яркость мелоса, затейливая и развитая орнаментальная фигурация, многочисленные синкопы и спонтанные смены ритмического рисунка, остро сопоставляемые с равномерностью метрического басы-аккордового пульса, обилие свинговых оборотов.

В XX веке развивается также жанр мюзета, который на всем земном шаре ассоциируется с самим духом Парижа, легкой французской изысканностью и грацией. Ключевая роль в его развитии принадлежит баянистам и аккордеонистам, таким как *Шарль Поль Пегури, Эмиль Ваше, Марсель Азола, А. Музикини, А. Астьер*.

Но особенно важно отметить, что именно на Западе, в США во второй половине XX века появляются два аккордеониста, впервые пришедшие в джаз в качестве солистов, впервые освоившие джазовый репертуар, джазовую манеру игры и овладевшие искусством джазовой импровизации. Это американцы Арт Ван Дамм и Фрэнк Марокко.

*Арт Ван Дамм* родился в 1920 году. Его имя постоянно фигурирует в числе ведущих джазовых музыкантов, им выпущено очень большое количество грамзаписей. Концерты артиста с огромным успехом проходят в различных странах мира.

Освоив аккордеон в девятилетнем возрасте, уже год спустя он работает в качестве аккордеониста в одном из театров штата Мичиган, где прошло его детство. В четырнадцать лет отправляется в Чикаго – его музыкальное образование здесь основывается на классической музыке. Вместе с тем Арт Ван Дамм все более увлекается джазом и, в частности, свинговым направлением, создает свое первое трио, в которое помимо него входят гитарист и контрабасист. Позднее его трио состоит из аккордеона, вибратона и контрабаса. Вскоре образуется квартет – добавляется ударник.

В 1944 году артист заключает контракт с Национальной радиовещательной компанией (NBC) на постоянные концерты на радио, а несколько позднее – и с рядом крупных телевизионных станций США. В 1945 году Арт Ван Дамм образовывает квинтет, присоединяя к своему составу гитару – этот состав остается стабильным на протяжении всех последующих десятилетий активной концертной деятельности артиста.

В конце 40-х – начале 50-х годов квинтет много играет также с выдающимися джазовыми инструменталистами и вокалистами, такими как трубач Диззи Гилеспи, певица Элла Фицджеральд и рядом других. С 1945 года музыкантом записано более сорока альбомов грампластинок, огромное количество отдельных дисков – вплоть до последнего времени он вел активную концертную деятельность.

Для пьес и импровизаций Арта Ван Дамма характерна разнообразная орнаментика мелодической линии – постоянно синкопируемой,

распечиваемой самыми различными фигурациями, а также колоритная септаккордика. Своеобразны и постоянные свинговые ритмические обороты его музыки.

После блестящего выступления на Национальном фестивале в Чикаго в 1948 году на протяжении ряда последующих десятилетий получает феноменальную популярность джазовое искусство **Фрэнка Марокко**. Он родился в 1931 году в Иллинойсе, а детство его прошло в окрестностях Чикаго. С семилетнего возраста начал заниматься аккордеоном у Джорджа Стефани и Энди Риццо. Юноша получил широкое образование как академический музыкант, изучал фортепиано, кларнет, теорию музыки, дирижирование, все более увлекаясь вместе с тем джазовым искусством, совершенствуя собственное импровизаторское мастерство. В 17-летнем возрасте занял первое место на одном из национальных конкурсов. Свой первый джазовый квартет Ф. Марокко организует в начале 50-х годов. Здесь его импровизаторский талант раскрылся с особой силой. Музыкант выступает с видными джазовыми певцами, записывает несколько дисков с Фрэнком Синатрой, а также с другими известными певцами и актерами – Дорис Дей, Лайзой Минелли, Трейси Чепмен.

Вскоре Ф. Марокко становится аккордеонистом в известном Лос-Анджелесском оркестре под управлением кларнетиста Леса Брауна. С этим оркестром выступали выдающиеся джазовые певцы, такие как Тед Неш и Элла Фицджеральд. Вместе с саксофонистом Рэем Пиззи они записали несколько альбомов. У Ф. Марокко имеется большое количество сольных и ансамблевых записей на грампластинки, компакт-диски, звуковые дорожки более чем к восьмидесяти фильмам и ста телесериалам.

Среди заметных джазовых миниатюр у Ф. Марокко можно назвать такие, как «Осень в Нью-Йорке», «Ноктюрн Гарлема», «Память о Париже», разнообразные аранжировки пьес Джорджа Гершвина, Кола Портера, Ирвинга Берлина. Для стиля пьес музыканта характерна не только колоритная и яркая мелодика, прятая септ- и нонаккордовая гармония, но и необычные несимметричные ритмы, нерегулярная метрика, как, например, в известной пьесе «Попробуем на десять».

Значительный вклад в развитие джазового исполнительства на баяне внес французский баянист **Ришар Гальяно** (1950 г.). Поначалу он начинает обучение на аккордеоне, однако уже с детских лет переходит на кнопочный инструмент. Первоначальное музыкальное образование получает под руководством отца, аккордеониста-любителя. Затем поступает в Консерваторию г. Нишцы, где занимается по классам тромбона, гармонии и контрапункта. Параллельно с этим Гальяно много внимания уделяет освоению баяна. Несмотря на то, что он добивается значительных успехов в качестве академического музыканта, Р. Гальяно, играя в самых различных джазовых ансамблях, завоевывает призовые места на престижных международных джазовых конкурсах. Много внимания уделяет сочинению музыки, является именно тем самобытным

французским баянистом, который органично сплавил в своем композиторском и исполнительском творчестве особенности стиля мюзет, танго с одной стороны, с классическим джазом и необычайно развитой джазовой импровизацией, с другой.

Часто выступает с такими известными джазовыми музыкантами, как трубач Энрико Рава, скрипач Дидье Локвуд, видный бельгийский исполнитель на хроматической губной гармонике (хромонике) – Тутс Телеман.

#### **4. Эстрадно-джазовый аккордеон (баян) в России и Советском Союзе**

В дореволюционной России и бывшем Советском Союзе также можно проследить первые ростки обращения баянистов (и даже гармонистов) и аккордеонистов к эстраде и джазу. О том, что уже в начале 10-х – 20-х годов прошлого века они пробовали себя, скажем так, в легкой музыке, свидетельствуют сохранившиеся грамзаписи. Так в 1914 году вышла пластинка Т. А. Арутюнова с записью «Шантеклера» (шансонет-мелодии, как обозначено на этикетке). Дуэт трехрядных гармоник в составе В. П. Малявкина и Д. Т. Ремизова в 1912 году записал пьесу-шансонетку «Милый мой». Дуэт И. М. Соловьева и Г. З. Бруева (черепашка Невского) и трехрядная венка (баян) – «Дирижабль», новый салонный танец (1914 г.). Известный оркестр «Гармония» под управлением В. Варшавского уже в 1940 г. Записывает на грампластинки «Кек-уок», а в 1914 г. «Американский танец» и «Аргентинское танго».

В 20-е – 30-е годы прослойка эстрадной музыки в репертуаре баянистов и аккордеонистов значительно увеличилась за счет модных фокстротов, танго, эстрадных вальсов.

В 30-х годах в стране возникает большое количество биг-бэндов (больших джаз-оркестров). Во многих из них используется аккордеон.

Использование аккордеона и баяна на концертной эстраде значительно активизировалось в период Великой Отечественной Войны. Объясняется это двумя причинами. Во-первых, во фронтовых концертных бригадах было большое количество эстрадных и джазовых оркестров и ансамблей. В связи с постоянными переездами и отсутствием фортепиано, большинство пианистов стали использовать аккордеон. Во-вторых, джазовая музыка союзников (американцев и англичан) начинает широко звучать с грампластинок, по радио, с киноэкрана, что побуждало баянистов и аккордеонистов обращаться к модному репертуару. Все это продвигало их в эстрадно-джазовую музыку.

Также многие композиторы, пребывая на фронте, стали часто использовать баян и аккордеон в качестве основного инструмента и для выступлений, и для занятий композицией: Н. Чайкин, Ю. Шишаков, К. Мясков. Не это ли обстоятельство привело их в дальнейшем к созданию баяно-аккордеонного репертуара?

В послевоенный период многие баянисты и аккордеонисты начинают специализироваться в эстрадно-джазовой музыке. Это Б. Тихонов, Е. Выставкин, **В. Дмитриев**, Ю. Шахнов, И. Лехмус.

**Борис Ермилович Тихонов** (1919-1977). В 1936-39-х годах занимался в Московском областном инструкторско-педагогическом техникуме им. Октябрьской революции в классе баяна В. С. Рожкова. В 1939-47-х годах баянист Ансамбля песни и пляски при Центральном клубе МВД СССР. В 1948-1958 гг. – артист Эстрадного оркестра Всесоюзного радио под управлением В. Н. Кнушевицкого. В 50-е годы создал эстрадный квартет в составе: Б. Тихонов (баян), Н. Назарук (кларнет), В. Рысков (гитара), С. Стихин (контрабас). Главной его заслугой является не только создание новой формы эстрадно-инструментального исполнительства с использованием баяна в ансамбле с другими инструментами, но и создание большого специального репертуара. Исполнительское искусство Б. Тихонова имело поистине всенародную популярность, а его квартет послужил эталоном для многих подобных ансамблей. Им написано множество эстрадных пьес для баяна (аккордеона) и подобных ансамблей. В музыке Б. Тихонова воплотились грациозность, ажурность, и, вместе с тем, огромная выразительность и виртуозный блеск. Его пьесы искрятся темпераментом, упругостью общего движения, разнообразием ритмических рисунков. Это «Бальный вальс», «Пушинка», «Ручеек», «Быстрое движение» и мн.др.

Не менее популярно исполнительство другого представителя эстрадного жанра – аккордеониста **Юрия Владимировича Шахнова** (1918-1991). В 1939 году он окончил как пианист Ленинградский музыкальный техникум имени Н. А. Римского-Корсакова, с 1939 г. служил в Балтийском флоте, руководил эстрадным оркестром, в котором играл на аккордеоне. В 1941-45 годах – в концертных бригадах, в эстрадном оркестре под управлением Н. Г. Минха. С 1961 – в Ленконцерте, гастролировал во многих городах Советского Союза и за рубежом, имеет множество грамзаписей. Является первопроходцем в становлении и развитии эстрадной аккордеонной школы. В композиторской деятельности проявил себя как автор блестящих эстрадных пьес, фантазий, вариаций, аранжировок. Самой же известной его аранжировкой стала «Карусель», представляющая собой обработку популярной миниатюры «Flick-flack» А. Фоссена.

**Лехмус Йоганн Йоганович** (1918-1965) – в 13 лет освоил игру на кнопочном аккордеоне самостоятельно. С 1933 года концертирует. Пользовался популярностью, выступая в трио. В 1940 г. призван в армию, зачислен в ансамбль Прибалтийского особого военного округа. В 1943 г. – в ансамбле Закавказского военного округа. Работая в ансамблях, выступал с сольными номерами, имел небывалый успех. С 1945 г. – солист Одесской, затем Киевской эстрады. С 1948 г. – солист Ленгосэстрады. В репертуаре было много эстрадных пьес. В 1940-1950-х годах не знал себе равных в виртуозном владении пятирядным баяном.

**Выставкин Евгений Алексеевич** (1926 г.), аккордеонист. В 1941 г. окончил музыкальную школу им. А. Глазунова (Москва). В 1939-41 гг. начались его выступления на эстраде в дуэте с Н. Глубоковым. Во время войны выступал в «джаз-бригадах», затем в джаз-оркестре М. Кадомцева. В 1950-е годы являлся одним из лидеров в становлении эстрадной школы. С 1954 г. солист Москонцерта, играет в сопровождении трио (гитара, кларнет, бас-гитара). Гастролирует во многих странах. Имеет грамзаписи.

**Двилянский Михаил Абрамович** (1926 г.). В 1949 г. окончил Московское музыкально-педагогическое училище им. Октябрьской революции по классу аккордеона. С 1953 г. солист и аккомпаниатор Мосэстрады. Гастролировал во многих странах Европы, Азии, Африки. Автор многих эстрадных пьес и обработок для аккордеона.

Из тех исполнителей эстрады, которые начали выступать в 40-х и 50-х гг. можно назвать еще **А. Лочериса, М. Макарова, И. Кауфмана, Х. Ребана, В. Таммана, В. Кузнецова, Б. Векслера, Н. Глубокова, В. Дикусарова.**

В 1960-х годах на концертную эстраду приходит новое поколение аккордеонистов и баянистов.

**Арафаилов Валерий Иванович** (1937 г.). Учился игре на аккордеоне самостоятельно. В 1955-56 гг. аккордеонист в ДК в г. Глазове (Удмуртия). В 1956-60-х гг. участник Ансамбля песни и пляски группы советских войск в Германии. С 1960 г. солист-аккордеонист эстрады в Куйбышеве и Саратове. Одновременно солист и участник эстрадных ансамблей и оркестров. В 1992-95 гг. руководитель инструментального ансамбля при молодежном объединении «Арсенал» в Москве. Имеет фондовые записи на радио.

**Пешков Юрий Алексеевич** – родился в 1940 г. в Ленинграде. С 9 лет начинает занятия на аккордеоне под руководством отца, с которым проживал в Австрии, на Украине, в Крыму. В 1955 г. в Риге поступил на вечерние курсы при ДМШ. В 1958 г. поступил в музучилище г. Елгавы. Служил в армии в образцово-показательном оркестре. С 1966 г. учился в государственной консерватории Литвы. В 1957-1963 гг. солировал на аккордеоне в инструментальном квартете. В репертуаре – эстрадные пьесы А. Фоссена, Б. Тихонова, самого исполнителя. С 1971 г. солист-аккордеонист во Дворцах культуры и клубах г. Риги. С 1984 г. выступает с инструментальным ансамблем на радио и телевидении государств Прибалтики. В исполнительстве сочетает виртуозность с лирикой.

**Ковтун Валерий Андреевич** (1942 г.) – аккордеонист. С 10 лет начал заниматься музыкой. С 1960 г. работал аккомпаниатором в клубе. В 1968 г. окончил Николаевское музучилище. С 1964 г. – аккордеонист в эстрадном молодежном оркестре Николаевской филармонии. С 1976 г. неоднократно выступал от Госконцерта за рубежом. С 1980 г. – солист Москонцерта, выступает в сопровождении инструментального ансамбля: В. Трухачев (гитара), В. Тимашев (бас), В. Хренов (ударные). Имеет большое количество грамзаписей. Один из лидеров мирового аккордеонного эстрадного искусства.

Выступает с сольными концертами в Кремлевском Дворце Съездов. Обладает своей эстрадной манерой исполнения, много сделал для совершенствования музыкально-изобразительных средств аккордеона. Автор многочисленных обработок и аранжировок. Народный артист России.

**Табачник Ян Петрович** (1945 г.). В 10 лет начал заниматься на аккордеоне, а в 13 уже играл по приглашениям на вечерах, праздниках, свадьбах. С 1961 г. – в оркестре Киевского цирка. Артист эстрады Астраханской филармонии (1962 г.), Калмыцкого республиканского концертно-эстрадного бюро (1964 г.), джаз-оркестра Ялтинской филармонии (1967 г.), солист Батумской филармонии (1972 г.). В 1974 г. окончил музучилище в г. Черновцы. В 1988 г. – музыкально-педагогический факультет Мелитопольского педагогического университета. С 1979 г. – в Запорожской филармонии. Организует эстрадный ансамбль «Рифф», затем свою инструментальную группу (1984 г.). Лауреат Всесоюзного конкурса артистов эстрады (1967 г.), дипломант Всеукраинского конкурса артистов эстрады (1975 г.). Гастролировал по всем городам бывшего Советского Союза, во многих странах. Имеет огромное количество грамзаписей, компакт-дисков, видеокассет. Автор большого числа произведений и обработок. В исполнительской манере сочетает яркую эмоциональность, экспрессию, виртуозность с талантом импровизатора. Учредил и проводит Международный конкурс аккордеонистов-баянистов «Ассо Holyday» в Киеве, в котором есть номинация эстрадно-джазовой музыки. Народный артист Украины, обладатель многих наград и титулов, в том числе «Золотой аккордеон Европы».

**Данилин Владимир Николаевич** родился в 1946 г. в поселке Домодедово (Московская область). Окончил Царицынское музучилище по классу фортепиано. В 1965-89 гг. аккордеонист и пианист в Московском объединении музыкальных ансамблей. Одновременно в 1980-83 гг. пианист в эстрадном оркестре под управлением О. Лундстрема. С 1985 г. выступает как солист и в составе ансамбля на концертных площадках Москвы.

Обладает абсолютным слухом, нестандартным гармоническим мышлением, творческой фантазией, теплотой исполнения. Известный теоретик и историк джаза А. Багашев так высказался о его игре: «Данилин – всегда открытие. Он удивительно чуткий партнер, тонкий аккомпаниатор и непревзойденный солист-лирик. Никакими словами не передать наслаждения от его игры, дающей ему, казалось бы, без всякого труда». В. Данилин – один из лучших мастеров джазового аккордеона в мире. Имеет грамзаписи и компакт-диски.

**Брусенцев Юрий Викторович**, аккордеонист. Родился в 1951 г. в г. Серов Свердловской области. В 1975 г. окончил Российскую академию музыки им. Гнесиных, в 1981 г. – ассистентуру-стажировку Горьковской государственной консерватории им. Глинки. С 1974 г. работает в Воронежской государственной академии искусств, профессор, заслуженный работник Высшей школы. Его ученики стали лауреатами престижных конкурсов в номинации «Варьете» и

«Джаз». Выступает в концертах с джазовым репертуаром соло и с ансамблями. На протяжении многих лет занимается изучением джазовой манеры игры. Проводит лекции и мастер-классы по проблемам джазового исполнительства и педагогики. На воронежской фабрике «Акко» по производству баянов и аккордеонов в качестве эксперта-консультанта работает над созданием специальных инструментов для исполнения музыки в стиле джаз и мюзет.

**Мурза Владимир Анатольевич**, родился в 1961 г. в пос. Усть-Игум Пермской области. В 1980 г. окончил Одесское музучилище по классу баяна, в 1987 г. – Одесскую госконсерваторию им. А. Неждановой. С 1988 г. солист Одесской облфилармонии. Лауреат международного конкурса в Клингентале (1988), заслуженный артист Украины (1997 г.). Гастролировал во многих странах (Германия, Югославия, Канада, Финляндия, Австрия, Болгария). Выступает с сольными концертами, исполняя сложнейшие произведения классики и оригинального современного репертуара. В своем исполнительстве часто обращается к джазу, играя джазовые произведения как соло, так и в составе ансамблей (с контрабасом, ударными, гитарой, фортепиано и др.). Обладает редкостным даром трансформации, умея быстро переключаться и переходить от навыков строгой академической школы к откровенно джазовой манере исполнения. Имеет записи на компакт-дисках, в том числе джазовые. Преподает, профессор Одесской музыкальной академии.

Из других баянистов и аккордеонистов, проявивших себя в искусстве джаза и эстрады можно назвать Г. Шендерева, В. Гридина, А. На Юн Кина, В. Черникова, Е. Дербенко, В. Пирого, В. Никулина, Б. Мирончука, А. Шувалова, В. Губанова, М. Черепанина, И. Осипенко, Р. Бажилина, С. Барвика-Карпатского, К. Стрельникова, А. Стаценко, В. Ушакова, О. Мельникова и мн.др.

Нужно отметить, что к эстрадно-джазовым пьесам в своем исполнительстве обращались и представители академического направления: В. Бесфамильнов, А. Беляев, А. Скляр, О. Шаров, А. Дмитриев, Ю. Дранга, Н. Кравцов, И. Ергиев, В. Романько, В. Дукальтетенко, В. Зубицкий, С. Гринченко, Ю. Калашников. Это лишний раз свидетельствует о взаимопроникновении эстрадно-джазовой и академической музыки.

Таковы некоторые предпосылки в истории развития эстрадно-джазового исполнительства. И все же необходимо признать, что сегодня среди наших исполнителей з основной своей массе еще нет музыкантов, которых мы могли бы считать джазменами, и исполнительство которых соответствовало требованиям сегодняшнего уровня джазовых исполнителей. Основными такими требованиями нам представляются: 1) знание в полной мере джазового музыкального языка, репертуара и манеры игры; 2) владение искусством импровизации с использованием этих знаний. Причем, когда мы говорим об искусстве импровизации, то имеем в виду умение исполнителя соло или в составе джаз-ансамбля участвовать (на равных с другими участниками) в

...дании законченной джазовой композиции на новую тему или известного джазового стандарта. В этом случае аккордеонист (баянист) должен достойно дополнить 2-3 квадрата своей импровизацией.

В свете таких требований еще раз хочется отметить высочайшее мастерство аккордеониста Владимира Данилина, который имеет громадный опыт работы с лучшими исполнителями джаза в качестве пианиста и аккордеониста. Отрадно, что в последние годы он весь свой богатый опыт и умение отдает аккордеону. Своим искусством В. Данилин вписал новую яркую страницу в развитие джазовой игры на аккордеоне.

## Глава II

### ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ДЖАЗА И ТРАКТОВКА ИХ НА БАЯНЕ И АККОРДЕОНЕ

#### 1. Особенности джазового исполнительства

Наибольшую проблему для баяниста (аккордеониста), как впрочем, и для академического исполнителя любой другой специальности, представляет овладение джазовой манерой игры, которая состоит в исключительно специфических способах артикуляции, исполнения штрихов, фразировки, подачи ритма и т.п. Джаз – особый самостоятельный вид музыкального искусства, живущий и развивающийся по своим законам, использующий свойственные именно ему выразительные средства и способы психологического воздействия на слушателей. К сожалению, все это графически выразить почти невозможно. На словах можно пояснить лишь отдельные элементы. В целом же их необходимо, прежде всего, ощущать, а для этого нужен богатый слуховой опыт.

Ведь именно джазовая атмосфера создается во многом благодаря таким ритмонотонационным, динамическим, артикуляционным и тембровым тонкостям манеры музицирования, которые хорошо улавливаются музыкально восприимчивым слухом, но с трудом поддаются письменной фиксации. Именно эти тонкости наряду с эмоционально-психологическими, содержательными отличают истинный джаз.

Общеизвестно, что даже в академической музыке нотная запись является в какой-то мере схемой, которая подлечит звуковой расшифровке исполнителем. Например, в испанских и венгерских народных песнях он сталкивается с множеством различных специфических особенностей, которая наша система нотации не способна отразить. Это некоторые отклонения от традиционных норм интонирования, портаменто («скольжение» от одного звука к другому), рубато (изменение темпа и ритма), оттенки акцентуации и тембровой окраски звучания. В самых различных типах европейской академической музыки можно обнаружить стилистические элементы, которые плохо поддаются графической фиксации. Наиболее типичными из них являются каденционные ферматы традиционной итальянской оперной арии, «опережающая» вторая доля в венском вальсе, обычные рубато шопеновских фортепианных произведений, резкие темповые сдвиги, характерные для музыки пьес «в венгерском стиле» у Брамса и Листа.

Таким образом, нотация довольно условна, так как она отражает лишь общие контуры произведения. Не надо отождествлять нотную запись с самой

музыкой. Ведь это всего-навсего схема, по которой затем можно воссоздать музыкальное произведение.

И если все это мы часто наблюдаем в академической музыке, то для джаза это становится нормой. Понять сущность джаза было всегда нелегко. Когда Луи Армстронга спросили, что такое джаз, говорят, он ответил так: «Если вы спрашиваете, то вам этого никогда не понять». Допустим, что это просто выдумка, но в этих словах, несомненно, отражено общее мнение о джазе и любителей, и музыкантов. В основе этой музыки лежит нечто такое, что можно почувствовать, но нельзя объяснить.

Понимание джаза затрудняется еще и тем, что исполнители, которые хотят овладеть этим искусством, подходят к нему с точки зрения традиций европейской музыки, оперируя понятиями аккордов, ключевых знаков и размеров, в то время как эта музыка создается по совсем иным законам.

Поэтому музыкант (в том числе баянист-аккордеонист), желающий овладеть секретами джазовой манеры исполнения, должен иметь богатый слуховой опыт, должен использовать каждую возможность прослушивания и изучения записей (а еще лучше «вживую») игры ведущих профессионалов в этой области.

## 2. Свинговая манера игры

Основы джазовой артикуляции и фразировки сложились в период начала расцвета больших оркестров (биг-бэндов) в 20-х – 30-х годах XX века. Такая манера игры получила название «свинг», а время ее становления – периодом, эрой свинга.

В чем же состоят особенности такой манеры исполнения?

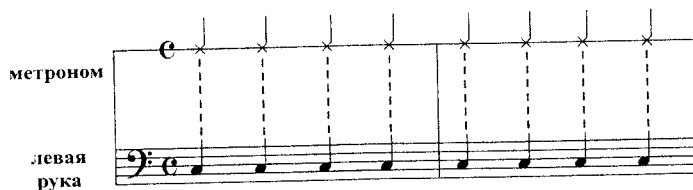
**Свинг** (англ. swing – качание, балансирование) – это специфическая чувственная поливременная ритм-исполнительская манера джаза, включающая в одновременности два взаимодополняющих конфликтующих компонента: строгий метр долей и отклоняющийся от него (зонный) микроритм с тенденцией к опережению или запаздыванию. Создается психоэнергетическое, импульсивное состояние у исполнителя – устремление движения вперед. Подчеркнем, что это лишь эффект ускорения темпа, но этого на самом деле не происходит.

**Особенности метро-ритма. Система «бит».** Для того чтобы углубиться в понимание такого специфического и самобытного музыкального явления, как свинг, необходимо познакомиться и на практике овладеть некоторыми джазовыми приемами, связанными с особенностями метра и ритма в джазе.

Прежде всего, это **«бит»** (англ. beat – удар) – регулярный, строго организованный пульс. Бит – это то, что отличает джаз от другой музыки (народной, академической). Это наличие особого чувства, особого пульса, без которого любая ритмическая музыка остается обычной, в крайнем случае, эстрадной. Музыкант, не обладающий способностью играть с битом, не может считаться джазменом.

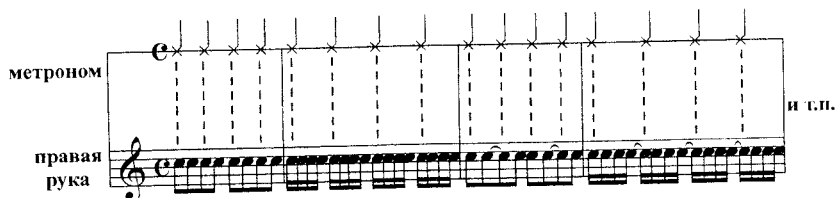
Первое, чем должен обладать исполнитель в джазе, это умением играть «он бит» (англ. on beat – в долю). «Он бит» – джазовый бит, приближающийся к строгой метрической пульсации.

Вначале нужно научиться точно исполнять четверти, дуоли, квартоли и различные ритмические фигуры на их основе. Лучше всего это делать под метрономом или с ритм-боксом. Нужно установить четырехдольный метр. Темп 70-80 ударов в минуту. Играя левой рукой ноту «до» (в басу), нужно добиться того, чтобы начало каждого звука точно совпадало со щелчком метронома. То же самое можно проделать правой рукой, а затем и двумя руками вместе.



Теперь нужно научиться делать то же самое, но без помощи метронома. В том же темпе играйте ноту «до» длительное время (16-20 тактов), стараясь не замедлять и не ускорять темп. Сделайте запись на магнитофоне и, прослушивая, проверьте, удалось ли вам сохранить темп, который был задан метрономом. То же самое проделайте правой рукой, а затем правой и левой (в разных темпах).

Следующий шаг – изучение абсолютно точного исполнения восьмых долей, шестнадцатых и различных ритмических фигур на их основе (с метрономом и без):



Далее можно освоить прием «ту бит» (англ. two beat) – это тип джазового бита с акцентами на 1-ой и 3-ей долях четырехдольного метра. Характерен, в частности, для стиля диксиленд.

Сюда же можно отнести прием «ап бит» (англ. up – вверх, beat – удар) – где акцентируются 2-я и 4-я доли такта.

Все эти приемы преследуют цель постигнуть исполнителем абсолютного метроритма. Без овладения в полной мере такими приемами, как он-бит и ту-бит, т.е. умением совершенно четко и ритмически опорно держать пульс и темп, нельзя приступать к освоению собственно манеры свинга, которая основана на приемах «офф-бит» (англ. off beat – не в долю). Этот

джазовый бит основан на зонных микроотклонениях от строгой метрической пульсации. Отклонения могут быть опережающими или запаздывающими по отношению к тактовым долям. Такое явление агогической артикуляции является одним из самых ярких признаков свинга, так как именно такие микроотклонения и создают эффект «раскачивания», давшего название этому стилю и этой манере исполнения.

Величина таких сдвигов «вперед» или «назад» составляет несколько тысячных долей секунды и добиться такого сдвига сознательно почти невозможно. Здесь нужно, что называется, «поймать» определенное ощущение звукоизвлечения, атаки звука.

Агогическая артикуляция в свинге, при которой звук несколько опережает бит, называется **«фор-бит»** (англ. fore beat – перед битом, перед долей). Артикуляция, при которой звук несколько запаздывает относительно бита, называется **«афте-бит»** (англ. after beat – после бита).

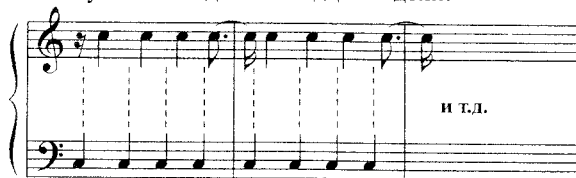
В своей книге «Секреты ритмики в джазе, рок и поп-музыке» Э. Кунин предлагает такие практические упражнения для овладения приемами афте-бит и фор-бит. В четырехдольном метре (темп  $\approx 70$ ) левой рукой (на B. S.) необходимо играть бас «до» и правой рукой «до» второй октавы так, чтобы атака и окончание звука в обеих руках были абсолютно синхронными (он-бит).



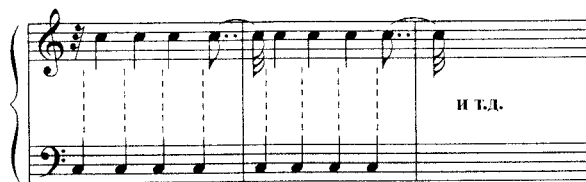
Теперь сместите четверти в правой руке на восьмую долю:



Далее смещение уменьшим до шестнадцатой доли:



И, наконец, на одну тридцатьвторую:



Теперь этот сдвиг уменьшим еще немного и получим результат, который и можно условно считать как аффе-бит, т.е. после бита.

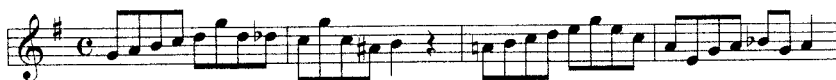
Аналогично можно отрабатывать и прием фор-бит, только правая рука будет все время опережать доли в левой руке. Напоминаем, что в джазовой литературе в нотной записи это никак не отражается (можно себе представить, насколько был бы перегружен нотный текст в таком случае) и овладение этими приемами находится полностью в области слухового опыта.

**Тернарный принцип.** Одним из главных условий достижения манеры свинговой игры следует считать понимание так называемого «тернарного» или троичного принципа ритмических пропорций, принятых в джазе.

Тернарный принцип ритмических пропорций в отличие от бинарного (т.е. двочного), принятого в академической музыке, наиболее приближенно отражает то, что происходит с ритмом в свинге. Отсчетная доля, например, в размере 4/4 подразумевает не две восьмые в четверти, а три. При разучивании джазовых произведений следует придерживаться правила, при котором ровные восьмые играют почти всегда только в быстрых темпах. В темпах умеренных и медленных вместо ровных восьмых играют триоли.

Например, следующий отрывок:

**Moderato**

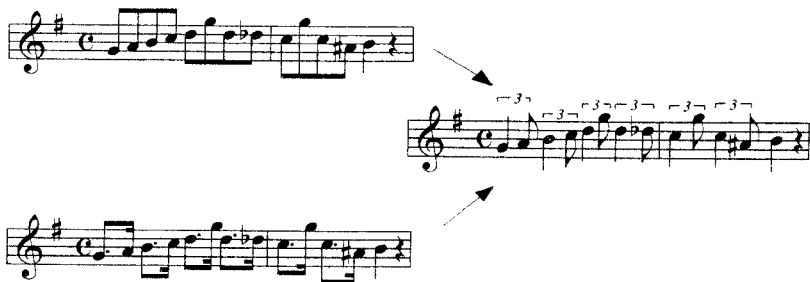


По тернарному принципу будет исполняться так:

**Moderato**



Следовательно, ритмические рисунки, нотируемые восьмыми и пунктиром, в умеренных и медленных темпах нужно играть в общем-то одинаково:



Следует подчеркнуть, что тернарный принцип ритмических пропорций действует на всех уровнях метрического плана. Например, если темпы умеренные, то тернарность, как уже отмечалось выше, сохраняется на уровне восьмых триолей. Если темпы быстрые или медленные, то тернарность переносится на уровень метричности четвертных, половинных и других длительностей:



**Блуждающие акценты.** Большое значение в джазовом исполнительстве имеет динамическая артикуляция, которая находит свое выражение в варьировании разной степени по силе и времени акцентов, вносящих изысканность и оригинальность в музыку джаза и получивших название блуждающих акцентов:



Вообще, для джаза характерно, когда в мелодическом голосе метрически слабые звуки, как правило, маркируются, а сильные – микшируются.

**Визуальное представление свинга.** Теперь попытаемся графически (визуально) воссоздать то, что происходит на самом деле при исполнении музыки в свинговой манере.

Возьмем небольшой музыкальный отрывок, представляющий собой фрагмент импровизации восьмью нотами:

**Moderato**



Применим вначале тернарный принцип. Теперь это будет исполняться так:

**Moderato**



Затем к этому добавим обращенную долготную артикуляцию, т.е. соединим лигами ноты разных метрических долей (ямбическое произношение):

**Moderato**



При этом следует учитывать, что из двух нот, соединенных лигой, вторая чаще всего исполняется короче:

**Moderato**



И, наконец, следует добавить акценты по правилам обращенной динамической артикуляции, т.е. будем метрически слабые звуки маркировать, а сильные – микшировать:

**Moderato**



Такое соединение всевозможных видов артикуляции дает результат, позволяющий исполнителю считать, что он в какой-то мере приблизился к манере свинговой игры. Здесь опять и опять необходимо напомнить, что все тонкости джазовой манеры не поддаются точной расшифровке и находятся в области слухового опыта. Такие объяснения предназначены скорее исполнителю академического плана (или начинающему). Наверняка, любой джазовый музыкант очень и очень удивился бы, познакомившись со всеми

нашими научными выкладками, сказав при этом, что он понятия не имеет о таких мудреных вещах, а играет все интуитивно, т.е. как чувствует и слышит.

**Инструментально-речевая** джазовая артикуляция. Исключительно разнообразными в джазе являются возможности инструментально-речевой (слоговой) артикуляции. В этом отношении джазовое произношение почти приближается к артикуляции и фразировке человеческой речи, но в инструментально-джазовом стиле. Джазовые музыканты всех специальностей часто перед исполнением на инструменте голосом пропевают целые эпизоды произведения при помощи слогов, считая, что так лучше можно постичь свинговую суть написанного. Проштудированная таким образом мелодическая линия, помогает исполнителю во многом правильно артикулировать ее на своем инструменте. Например:



Инструментально-речевая джазовая артикуляция отражена в методике, разработанной в школе джаза американца Джорджа Вискирхена. В его методике с помощью различных согласных, обеспечивающих различную атаку звука (д, т, б, п, в, н, м, ф), гласных (и, а, о, у) – дающих различное по тембру и силе ведение звука, завершающих согласных, «закрывающих» звук (дап, бап), а также «половинного» языка\* – образуются «речевые» комбинации разнообразнейших артикуляций, причем слоги избираются в зависимости от энергетической насыщенности, а в конечном итоге – от ритмической (в широком смысле слова) функции тонов, воплощаемой посредством различных артикуляций.

Правила слоговой джазовой артикуляции можно сформулировать так.

1. Каждый из звуков, расположенных рядом, исполняется различными слогами, если только они не разделены паузами и не являются одинаковыми по ритмическому положению.

\* В некоторых случаях засвингованные восьмые ноты настолько микшируются, т.е. «проглатываются», что почти не слышны или полностью исчезают.

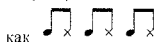
Например:



исполняется:



Слоги «ду-у-дн, ду-у-дн», которыми произносятся звуки, содержат слог «дн», являющийся полузакрытым и потому слабые восьмые иногда исчезают совсем. Подобная артикуляция иногда обозначается



как Часто применяется в стилях би-боп, хард-боп.

2. На коротких акцентированных нотах применяется закрытый слог: дап, бап, дит. Произношение соответствует *marcele*, но чаще обозначается знаком акцента.
3. На продленных акцентированных звуках применяются твердые согласные и открытый слог: «да, ба, па» и т.д. Произношение соответствует *marcato*.
4. На неакцентированных или мягко акцентированных долгих звуках применяются мягкие согласные «ва, йа». Произношение соответствует *legato*.
5. На битовых (т.е. сильных) метрических долях применяется слог «ду, дуу» с низкой согласной. Произношение соответствует , однако это верно только при последовании равных длительностей.
6. На акцентированных слабых долях применяются слоги с более «высокой» гласной: «би, ди, дит».
7. Отдельные акценты, совпадающие с битом (  $\hat{\cdot}$  ), являются закрытыми: «дап, бап».
8. Засвингованные микшированные доли произносятся «половинным языком» на слоге «дн».

Ниже приводим несколько нотных примеров с соответствующей слоговой подтекстовкой. Пропевая таким образом (желательно много раз) этот мелодический материал в качестве упражнений, вы вскоре заметите, как начнет прорастать в вашем голосе настоящая джазовая манера и насколько легче вам станет добиваться свинговой манеры игры на инструменте.

ду-би-ду-би ду-би-ди ду-би ду-би-ду-би ду-би-ди ду-би ду-бап бап ду

бап-би дуби-дап ду-бап ду - бап ду-би-ду-би ду-би-ду-бап

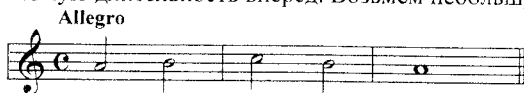
ду-би ду-би-ду би дап дубидап ду-бап би ду-би-ду-би дап ду-би дап ду-бап

би-ду-би ду-би ду бап би-бап би-ду-би ду-би-ду-ба дап - би-дап



### 3. Синкопирование

Одним из самых главных элементов выразительности в джазовой музыке является **синкопирование**. Сущность его сводится к двум тенденциям – опережению и запаздыванию\*. Опережение – это смещение начала звучания ноты на определенную длительность вперед. Возьмем небольшую фразу:



Синкопирование (частичное) с опережением:



Можно исполнить этот отрывок, синкопируя все звуки с опережением:



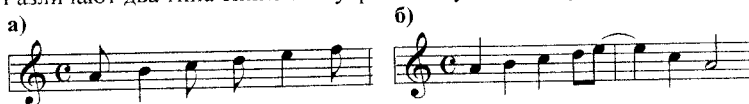
\* Сразу же предупредим, что синкопирование не следует путать с микроотклонениями фор-бит и афте-бит, о которых мы говорили ранее. Там опережение и запаздывание происходят на микроуровнях, которые в нотной записи никак не отражаются. Здесь же речь будет идти о сдвигах, которые достаточно велики и фиксируются графически.

Запаздывание – это смещение начала звучания ноты на определенную длительность назад:



Джазовая практика отдает предпочтение приему на опережение. Это диктуется системой «бит», вытекающей из ритмической пульсации «свинг» и требующей исполнения джазовой музыки с тенденцией к опережению относительно метрических долей такта при строгом сохранении заданного темпа. Происходит своеобразное психологическое стремление вырваться из оков строгого темпа вперед, но этого не происходит. Достигается мнимый эффект ускорения темпа. Стремление к опережению, «захвату» последующего времени, основанное на соотношении тернарности и синкопирования, – одно из основных слагаемых свинговой манеры игры.

Различают два типа синкоп: внутритактовую и междутактовую:



Внутритактовые синкопы подразделяются на внутридольные и междольные:



Исполнение джазовых синкоп всегда представляет проблему для начинающих или музыкантов академического направления. Что здесь надо иметь в виду?

Во-первых, соблюдение принципа тернарности. В примере «б» при более детальной расшифровке нотная запись должна была бы выглядеть так:



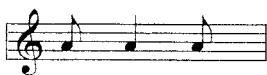
Во-вторых, столкновение двух акцентов. Одного, падающего на сильную долю такта и другого, падающего на слабую долю. Ощущение синкопы возникает только при наличии двух внутренних толчков. Один толчок должен приходиться на начальный звук синкопируемой ноты (слабая доля), другой – на сильную. Если же у исполнителя нет этих двух внутренних толчков-акцентов, слушатель воспримет не синкопу, а сдвиг тактовой черты или нечто

ритмически неоформленное, т.е. он потеряет ощущение метрической опоры. Здесь необходимо уточнить следующее. Если начало синкопируемой ноты (слабая доля) действительно может отмечаться динамическим акцентом (меховым, пальцевым или тем и другим вместе), то сильная доля отмечается каким-то внутренним толчком, который не может быть отмечен знаками. Вот это уж действительно можно отнести к области чувства и интуиции.

Правильное исполнение синкопа в джазе – одна из важнейших проблем стилиевой интерпретации. И хотя в работах некоторых авторов приводятся различные советы по исполнению тех или иных моделей, общего правила здесь нет. Можно лишь дать несколько советов.

В следующей модели четвертную, т.е. синкопированную ноту можно играть короче:

написано:



исполняется:



В некоторых случаях синкопа поэтому обозначается так:



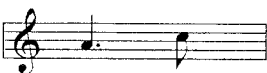
Даже в случаях междутактовых синкоп звучание укорачивается:



В джазовой музыке часто встречаются такие моменты, когда акцент приходится на восьмую синкопированную ноту:



Между тем, в некоторых случаях синкопированная нота не сокращается. Во-первых, когда ее длительность больше четверти. Во-вторых, когда четверть в синкопе стоит со знаком tenuto:



Несколько советов по исполнению так называемой «чарльстоновой фигуры»:



В пьесах, которые исполняются в медленном темпе, этот акцент имеет тенденцию к запаздыванию, иногда почти до третьей доли. В быстрых же темпах, с ярко выраженным драйвом\*, акцент передвигается немного вперед. Расположив его сразу же после половины второй доли, мы получим захватывающее ритмическое напряжение.

Напомним еще раз, что при исполнении синкоп многое зависит от темпа, характера произведения, а также от стиля, в котором написана (или исполняется) пьеса: свинг, бибоп, кул, хард-боп и т.д.

#### 4. Характерные специфические приемы

Большую роль в джазовой музыке играют специфические приемы игры и специальные эффекты. Понятно, что каждый инструмент сообразно своим особенностям и возможностям может привнести в этом плане что-то свое, оригинальное. Баян и аккордеон здесь не исключение. Какие-то специфические приемы, полученные на них, уже успешно применяются в джазовой исполнительской практике, какие-то еще ждут своего открытия. Но все же большинство специальных эффектов пока что связано с возможностями тех инструментов, которые давно бытуют в джазе: саксофон, труба, тромбон, фортепиано и т.д. Естественно, что все такие приемы и эффекты не могут быть адаптированы к нашим инструментам, хотя звучание многих из них полностью или частично на баяне и аккордеоне все же достижимо. Тем не менее, мы приведем все наиболее часто встречающиеся приемы с такими целями.

Во-первых, баянист и аккордеонист, решивший посвятить себя джазу, должен знать о таких приемах и понимать, как они достигаются на том или ином инструменте. Во-вторых, практика показывает, что поиски новых выразительных возможностей на наших инструментах продолжаются и по сей день. Кто знает, может быть, многое из того, что сейчас кажется невыполнимым, через какое-то время станет реальностью. Вспомним хотя бы такой прием, как нетемперированное глиссандо, вошедший в практику исполнительства всего-то 10-15 лет назад. Во всяком случае, сведения о таких приемах побудят многих исполнителей к поискам и экспериментам.

**Вибрато.** Этот характерный прием широко используется в джазе всеми духовыми инструментами, саксофонами, трубами, тромбонами. Вибрирование звука у них достигается различными способами: руками, губами, челюстями. На баяне и аккордеоне вибрато может достигаться также различными способами: пальцами, кистью, предплечьем, мехом (левой рукой). Если требуется получить наиболее частое вибрато, целесообразно использовать пальце-кистевой способ. Вибрато, получаемое движением предплечья, будет

---

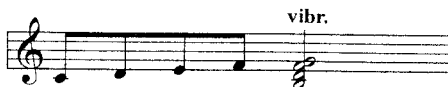
\* Подробно об этом в конце главы.

более широким по частоте колебания. При меховом вибрато амплитуда может быть различной (и широкой и частой).

Каждый из перечисленных способов дает звук различной окраски, характера и колорита. Выбор каждого способа – это дело вкуса исполнителя и может быть продиктован теми художественными задачами, которые ставит перед собой музыкант в каждом отдельном случае. Обозначается этот эффект волнистой линией или словом *vibrato*:



Исполнять приемом вибрато можно не только унисоны, но и аккорды:



Надо также учитывать, что джазовое вибрато отличается от классического некоторыми особенностями.

Во-первых, в джазе частота вибрато почти всегда кратна метру, т.е. на одну четверть приходится определенное количество колебаний. Во-вторых, вибрато здесь является более медленным, причем, чем выше нота, тем оно быстрее, а чем ниже – тем медленнее. В-третьих, вибрация начинается не с начала звука, а спустя некоторое время, причем с неустойчивой доли.

**Глиссандо.** Сокращенно – «gliss.», что обозначает равномерное скольжение вверх или вниз от определенного тона. В джазе на духовых инструментах различают два вида. В одном случае глиссандо образуется звуками диатонического звукоряда от терции, кварты или квинты снизу от основного тона. Такое глиссандо выполняется с помощью работы клапанов, аппликатуры или движения губ, так чтобы все звуки можно было четко услышать поступенно. На баяне и аккордеоне такое глиссандо мы называем темперированным. В джазе оно чаще всего обозначается волнистой линией.

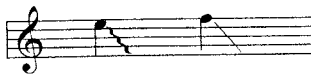
В другом случае получают равномерное глиссандо, которое не отождествляется с отдельными ступенями: между ними наблюдается равномерный и необозначенный переход, т.е. истинное скольжение. Духовики выполняют такой прием ослаблением или напряжением губ (в зависимости от направления глиссандо) или с помощью половинного клапана. На баяне и аккордеоне мы такое глиссандо называем нетемперированным. Обозначается, как правило, прямой линией.

Существуют три разновидности глissандо.

1. Глissандо к ноте:



2. Глissандо от ноты вниз:



3. Глissандо между двумя нотами:



В академическом исполнительстве на баяне и аккордеоне всевозможные виды глissандо используются весьма широко. Особенно часто они встречаются в современной оригинальной литературе. В джазовом исполнительстве этот характерный прием может применяться в еще больших масштабах. Как мы увидим далее, на базе приема нетемперированного глissандо могут основываться еще некоторые специальные эффекты.

Как мы уже говорили, на баяне и аккордеоне возможно исполнение темперированного и нетемперированного глissандо. Остановимся подробнее на исполнении *нетемперированного глissандо*. Здесь придется рассмотреть исполнение этого приема отдельно на баяне и аккордеоне.

Темперированное глissандо на аккордеоне. Такой прием во многом идентичен глissандо, получаемому на духовых инструментах, т.е. оно будет поступенным. Быстрое скольжение одним-двумя собранными пальцами по белым клавишам не представляет никакого труда. Причем, в отличие от духовых инструментов, длина такого глissандо на аккордеоне может быть любой протяженности, даже в пределах двух октав. Глissандо может быть направлено к ноте и от ноты (как снизу, так и сверху). Кроме того, глissандо можно исполнять различными интервалами, аккордами и кластером:



Здесь только надо учитывать, что при выполнении глissандо к ноте, оно не должно начинаться с фиксированного звука, иначе получится глissандо от ноты к ноте. При выполнении глissандо от ноты, оно не должно заканчиваться фиксированным звуком, иначе опять же получится глissандо от ноты к ноте.

На аккордеоне темперированное глissандо может исполняться и по черным клавишам, но в таком случае мы получим пентатонный звукоряд. Применяется крайне редко.

Если же говорить о глissандо от ноты к ноте, то здесь все возможности, о которых мы говорили ранее, сохраняются. Но начинаться или заканчиваться такое глissандо будет обязательно фиксированными звуками:



Теперь рассмотрим, как выполняется темперированное глissандо на баяне. В этом случае поступенное движение даст нам не диатонический (как на аккордеоне) звукоряд, а малотерцовый, т.е. по уменьшенному септаккорду. Поскольку основных рядов три, то и унисонных глissандо будет три (любой протяженности и в любом направлении):

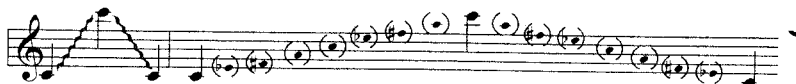
По 1-му ряду:



По 2-му ряду:



По 3-му ряду:



Такие глissандо могут выполняться к ноте и от ноты. В этих случаях глissандо не должно начинаться (если происходит движение к ноте), и не должно заканчиваться (если происходит движение от ноты) фиксированным звуком.

Аналогично (т.е. по тем же рядам) может выполняться глissандо от ноты к ноте, но здесь и начало и окончание глissандо будет фиксированным.

Темперированное глissандо на баяне может быть исполнено различными интервалами, аккордами (в основном уменьшенными). А также кластером, что достигается скольжением по трем рядам.



Интересные возможности в области исполнения темперированного глissандо на баяне открылись с повсеместным распространением инструментов с пятирядной правой клавиатурой. Здесь можно выделить два вида глissандо:

1) по полутонам вверх, начиная с пятого ряда и до первого включительно. Может исполняться унисоном, различными интервалами и аккордами:




2) по тонам вниз, начиная с пятого ряда и до первого включительно. Может также исполняться унисоном, различными интервалами и аккордами:



В академической музыке на баяне и аккордеоне давно широко применяется *нетемперированное глissандо*.


Технология выполнения этого приема хорошо описана в книге Ф. Липса «Искусство игры на баяне».

Нетемперированное глissандо исполняется следующим образом: нажимается нужная клавиша (как правило, в диапазоне большой или малой октавы при включенном одноголосном регистре), затем с одновременным усилением натяжения меха клавиша постепенно отпускается. При этом высота тона будет понижаться. Это понижение прямо зависит от интенсивности ведения меха и постепенности отпускания клавиши. Для возвращения к исходному тону необходимо, напротив, ослабить натяжение меха с одновременным плавным нажатием клавиши до дна.


Понижение звука во время исполнения этого приема объясняется тем, что сильное натяжение меха при почти опущенном (т.е. почти закрытом) клапане резко увеличивает давление воздуха на голос, вследствие чего он начинает детонировать. Наилучшие результаты достигаются при исполнении нетемперированного глissандо в нижнем диапазоне и на регистре  (фагот).

Известны случаи, когда мастерство исполнителя и возможности инструмента позволяли добиться понижения тона на большую терцию (и даже чистую кварту)\*:



Используя данный прием на регистре  (баян), мы получим своеобразный эффект «расщепления» звука: один из голосов всегда будет более сильным и останется на прежней высоте, в то время как более слабый «поплывет» вниз. Этот эффект тоже может найти свое применение в джазе. В джазовом исполнительстве существует немало эффектов, тесно связанных с техникой нетемперированного глissандо и получаемых с его помощью.

**«Бенд» или «бендинги»** (англ. bend – согнуть, сгибаться). Суть этого приема состоит в кратковременном понижении высоты звука при сохранении его длительности. Этот эффект на баяне и аккордеоне можно получить при помощи нетемперированного глissандо. В чем же тогда разница между этими приемами? Дело в том, что духовики (а также и гитаристы) в джазе широко применяют и глissандо и бендинги. Но глissандо вниз как правило выполняется на крупных длительностях и на значительный интервал (терция, кварта). При этом почти всегда без возвращения к исходной точке. «Бенд» же в отличие от глissандо – это незначительное и кратковременное понижение тона (всего на  $\frac{1}{2}$  тона или даже на  $\frac{1}{4}$  тона).

Обозначается такой прием словом bend или знаком :



**Смир** (англ. smear – смазывать) – джазовый инструментальный исполнительский прием, при котором звук берется с коротким восходящим глissандирующим «подъездом».



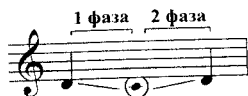
Раньше на баяне и аккордеоне такого эффекта достигали при помощи специфического исполнения восходящих форшлагов по хроматизмам:



\* Блестяще этим приемом владеет В. Мурза, не раз демонстрировавший его при исполнении многих произведений и в особенности Концертной партиты №2 В. Зубицкого.

Это можно объяснить как «сверхвлажное» легато: каждый звук на какое-то мгновение «наползает» на последующий.

Теперь же используя технику нетемперированного глиссандо, смир на наших инструментах может быть получен именно при помощи этой технологии. Давайте внимательно проанализируем, что происходит при выполнении нетемперированного глиссандо. Здесь в наших действиях можно выделить две фазы. Первая – это понижение тона при помощи детонации на определенный интервал, вторая – ослабление и прекращение детонации и, как следствие, возвращение к исходной ноте, т.е. повышение тона:



Теперь зададимся вопросом, можно ли использовать сразу вторую фазу, минуя первую? Ведь в этом случае мы получили бы возможность повышать тон, т.е. осуществлять тот самый «подъезд» к ноте, который и нужен нам при исполнении смира.

Оказывается, это возможно, хотя и требует определенной техники и сноровки. Например, нам нужно исполнить смир к ноте «фа», т.е. сыграть «фа» с небольшим «подъездом». Для этого воспользуемся второй фазой.

Перед тем как нажать клавишу «фа», мех должен быть максимально напряжен (натянут). Далее, едва коснувшись клавиши «фа» (т.е. чуть-чуть образовав зазор между клапаном и декой), мы создадим мощную струю воздуха, которая вызовет детонацию голоса. Таким образом, при нажатии клавиши «фа» у нас сразу зазвучит нота «ми» (а если очень постараться, то и «ми-бемоль»).

Парадокс? Да, на клавише «фа» без подготовки мы получаем ноту «ми».


После этого ослабляем натяжение меха с одновременным нажатием клавиши до упора. Произойдет короткое и резкое повышение звука от ноты «ми» к ноте «фа».

При этом снимать палец с клавиши нужно резко, как на staccato. Таким образом мы и получили необходимый нам «подъезд» к ноте.

Конечно, детальное описание этого эффекта занимает много времени и места. На практике же, когда исполнитель овладевает этим приемом, все происходит быстро и непринужденно: мы слышим, как ноты берутся с незначительным глиссандирующим «подъездом».

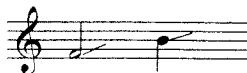


При этом надо учитывать, что «подъезд» должен происходить очень быстро и занимать ничтожно мало времени по сравнению со звучанием


основной ноты. На баяне и аккордеоне этот прием лучше всего получается на регистре «фагот» – .

**Дойт** (англ. *doit*) – короткое и резкое нетемперированное глissандо вверх от ноты (своеобразный срыв вверх). Духовики выполняют диафрагмой и повышением давления. На баяне и аккордеоне такой прием может исполняться по такой же технологии, что и предыдущий, т.е. опять используя вторую фазу нетемперированного глissандо.

Разница состоит только в том, что при исполнении смира начальный детонированный тон служил началом звукового «подъезда» к указанной ноте. Здесь же указанную ноту как раз и необходимо получить за счет детонации, а последующий короткий и резкий «срыв» вверх и будет получен за счет прекращения детонации:



Техника выполнения дойта в этом случае такова. Перед тем, как извлечь ноту «фа», мех должен быть максимально напряжен (натянут). Далее, едва коснувшись клавиши... «фа-диез» (!), т.е. чуть-чуть обеспечив зазор между клапаном и декой, мы создаем мощную струю воздуха, которая вызовет детонацию голоса. Таким образом, при нажатии клавиши «фа-диез» сразу зазвучит нота «фа-бекар». Полученный тон надо удерживать соответственно указанной длительности. После этого ослабляем натяжение меха с одновременным нажатием клавиши до упора. Произойдет короткое и резкое повышение звука от ноты «фа» к ноте «фа-диез». Это и даст короткий срыв вверх, т.е. дойт.

При этом снимать палец с клавиши нужно резко, как на *staccato*. Лучше всего этот прием получается на регистре –  («фагот»).

**Рип** (англ. *rip*) – короткое нетемперированное глissандо вниз от ноты:



В этом случае необходимо выдержать всю длительность ноты, а затем быстро (методом детонации) понизить звук на  $\frac{1}{2}$  тона или на целый тон, отпуская клавишу с одновременным усилением натяжения меха (первая фаза).

**Флип** (англ. *flip*) – специфический джазовый эффект соединения двух нот (одной выше, другой ниже) путем нетемперированного глissандирования сначала вверх, а затем вниз, ко второй ноте. Обозначается словом *flip* или знаком  $\wedge$ :



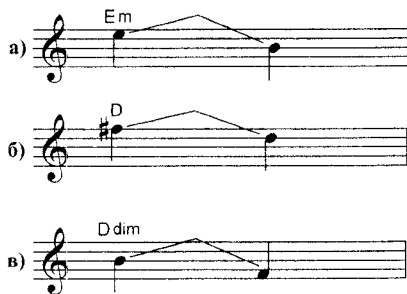
Чаще всего исполняется на духовых инструментах.

Что здесь происходит? Известный американский джазовый педагог и методист Джон Ла Порта исполнение флипа на трубе описывает так: «Дайте первой ноте прозвучать полную ее длительность, затем на легато возьмите интервал, лежащий на три-четыре полутона выше, но сохраняя прежнюю аппликатуру. Не меняя пальцовку, опуститесь до следующей ноты». Поскольку все это происходит без смены аппликатуры, становится понятным, что достигается такой эффект при помощи нетемперированного глиссандирования (сначала вверх, затем вниз).

На баяне и аккордеоне исполнение флипа подобным образом весьма проблематично. Выход в этом случае для инструментов с темперированным строем подсказан самим же Д. Ла Портой. Например, на вибрафоне он предлагает исполнять флип следующим образом: «Возьмите первую ноту левой палочкой при нажатой педали. Затем правой сыграйте ноту на три-четыре полутона выше и опуститесь к следующей написанной ноте. Педаль отпущена».

Джазовые аккордеонисты (например, В. Данилин) с успехом адаптировали этот прием к своему инструменту и обходятся они здесь с помощью форшлага:

**написано:**



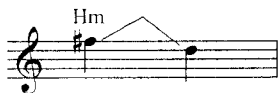
**исполняется:**



Такое исполнение флипа связано с гармонией, которая приходится на эти доли такта. Именно опора на гармоническую функцию определяет звуковысотность верхнего форшлага.

Если бы в примере б) гармония была си-минорная (а не ре-мажорная, как написано), то флип был бы другим:

**написано:**



**исполняется:**



Теперь несколько слов о технике исполнения. Первую ноту надо полностью выдержать. Форшлаг играется максимально быстро (тридцатьвторыми или даже шестьдесятчетвертыми), но не отклоняясь от общего темпа. На верхнюю нотку форшлага приходится динамический и смысловой акцент, который выполняется без нарушения общей лиги. Д. Ла Порта, пользуясь инструментально-речевой (слоговой) артикуляцией, говорит в этом случае о звучании, похожем на «дуудли-от». Конечно, лучше всего послушать, как это делают опытные духовики или аккордеонисты.

Есть еще несколько эффектов в джазе, которые исполнители получают при помощи темперированного глиссандо.

**Короткий лифт** (англ. short lift) – короткое темперированное глиссандо к ноте (или к аккорду).



Начинать исполнение необходимо на три-четыре ступени ниже и резким поступенным глиссандо прийти к написанной ноте.

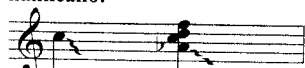
На аккордеоне достигается коротким (три-четыре клавиши) диатоническим восходящим глиссандированием. На баяне – коротким (три-четыре кнопки) восходящим глиссандо по тому же ряду, в котором находится указанная нота (или нижняя нота аккорда), т.е. по малым терциям.

**Длинный лифт** (англ. long lift). Технологически выполняется так же, как и короткий лифт, но глиссандо должно быть более протяженным (5-9 клавиш на аккордеоне, 5-9 кнопок на баяне).

**Короткий спилл** (англ. short spill) – это короткое темперированное глиссандо (3-4 ступени) вниз от написанной ноты (или аккорда). На аккордеоне – по диатонике, на баяне – по малым терциям:

#### Аккордеон

написано:



исполняется:



#### Баян

написано:



исполняется:



**Длинный спилл** (англ. long spill) – длинное темперированное глиссандо вниз от написанной ноты (или аккорда) на 5-9 (и более) ступеней. На аккордеоне – по диатонике, на баяне – по малым терциям.

При исполнении лифта глissандо не должно начинаться с фиксированного звука. При исполнении спилла глissандо не должно заканчиваться фиксированным звуком.

Весьма эффектными в джазовой музыке могут быть применяемые на баяне и аккордеоне всевозможные так называемые *меховые приемы*, т.е. приемы, получаемые различными движениями меха: всевозможными тремоло (простыми, комбинированными, с различной группировкой) и, особенно, рикшетами. Еще на заре развития эстрадного исполнительства на аккордеоне Ю. Шахнов удивил всех новизной и эффектностью меховых приемов в знаменитой пьесе А. Фоссена «Flick-Flack» («Карусель»).

Такие приемы являются важным ударно-моторным средством, придающим экспрессию и динамичность кульминационным моментам. Сюда же можно отнести и всевозможные ударно-шумовые эффекты (удар по клавиатуре, по корпусу, по разведенному меху, удары ногой и т.п.). Сегодня уже можно встретить такие сложные и эффектные меховые комбинации:



**Allegro**

The musical score is divided into three systems. The first system shows a piano introduction with a B7 chord and a triplet of eighth notes. The second system continues with a triplet of eighth notes and a V marking. The third system shows a V marking and a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as chords (B7, A7, E7), triplets, and dynamic markings like 'V' (forte) and 'f' (forte).

- 1) рикшет левой рукой на сжим
- 2) рикшет правой рукой на сжим
- 3) сжим левой рукой
- 4) разжим левой рукой





**Гроул** (англ. growl) – название специфического способа звукоизвлечения, который чаще применяется у медных духовых инструментов, иногда у саксофонов и кларнетов и дает эффект хриплого размазанного звука, напоминающего ворчание. Такое звучание достигается при помощи сурдин, а также посредством использования в нижнем регистре инструмента приемов вибрато и фруллато\*.

На баяне и аккордеоне подобный эффект в какой-то мере может быть достигнут в низком диапазоне при таком регистровом сочетании.

Включите регистр  – кларнет. Затем мягко включите (не до конца, а примерно наполовину) регистр  – фагот. Добейтесь, чтобы фагот включился частично, а кларнет в то же время отключился не полностью. Такое соединение «полувключенных» двух регистров дает весьма оригинальный добродушно-ворчливый тембр. Вот он-то в какой-то мере и может напоминать «гроул», который получают на духовых инструментах. Этот прием употребляется исключительно в традиционном джазе.

**Уа-уа (wah-wah)** – название специфического звукоподражательного приема игры, применяемого у медных духовых инструментов. В новоорлеанском джазе такой эффект достигался при помощи обычной фетровой шляпы либо руки, прикрывающей или открывающей раструб инструмента. Впоследствии для получения такого же эффекта стали употреблять специальную сурдину («wah-wah»). Прием уа-уа типичен для так называемого джангл-стиля (т.е. стиля джунглей), представленного в творчестве Дюка Эллингтона 20-х – 30-х годов XX века. Эффект, подобный уа-уа, в 60-е годы стал применяться при игре на электрогитаре и электрооргане при помощи специальной приставки – «квакера».

На баяне и аккордеоне подобного эффекта можно достигнуть двумя способами.

1. Использовать сопоставление двух таких регистров, как «кларнет» и «концертина». Причем, регистр  – кларнет, благодаря своей матовости и грудной окраске («сломанная дека») соответствует закрытому раструбу (в джазе обозначается ) , а регистр  – концертина – соответствует открытому раструбу (обозначается ).


Таким образом, если написано:



\* Фруллато (итал. frullato) – жужжащий эффект тремоло, который на духовых инструментах достигается при помощи вибрации кончика языка, как при раскатистом «р» или приемом как бы «полоскания» горла (горловое фруллато). Фруллато легче извлекать на флейте, валторне, трубе, труднее на других духовых инструментах. В нотах обозначается так же, как смычковое тремоло струнных.

На баяне и аккордеоне можно исполнить так:






2. Что-то подобное эффекту уа-уа на баяне и аккордеоне можно получить, если необходимый аккорд в положении закрытого раструба брать на  $\frac{1}{2}$  тона ниже, рассматривая его как вспомогательный, а в положении открытого – возвращаясь к написанному. Делать это нужно на максимальном легато и обязательно акцентируя мехом основной аккорд. Лучше всего этот прием выполнять на регистре  – фагот:



**Блю-ноутс** (англ. blue notes) – III и VII пониженные ступени в натуральном мажоре, образующие характерные для блюза интервалы – малую терцию и малую септиму. Блю-ноутс – это не столько стабильное понижение звука, сколько колебание между натуральной и пониженной ступенями, в связи с чем невозможны точное интонирование или какая-либо фиксация. Блю-ноутс способствовали появлению блюзового лада (blue scale), который можно представить как мажорную гамму с пониженной III и VII ступенями. Благодаря блю-ноутс, мелодии блюзов и импровизации на их темы отличаются характерной печальной окраской. Они типичны также для джаза вообще и наложили отпечаток на его мелодику и гармонию.

На баяне и аккордеоне можно достигнуть как обычным (фиксированным) понижением на  $\frac{1}{2}$  тона, так и способом детонации, о которой мы говорили в разделе «нетемперированное глиссандо».

**Грязные тона** (англ. dirty tones) – термин обозначает характерный для джаза специфический негритянский способ звукоизвлечения, выражающийся в намеренно нечистом интонировании. Грязные тона типичны для негритянской народной манеры пения, так называемой *шаут*. Грязные тона применяются преимущественно как средство выразительности в момент сильного эмоционального подъема, а также для создания эффектов гроул и уа-уа. На духовых инструментах грязные тона достигаются употреблением блю-ноутс, исполнение которых порой приближается к фрулато с сильной вибрацией. На клавишных (в том числе на баяне и аккордеоне) – использованием малой секунды и других диссонирующих интервалов (например, увеличенной кварты). Кроме того, грязные тона на наших инструментах в нижнем диапазоне можно получить, используя возможности и комбинации регистров. Например, в разделе о нетемперированном глиссандо мы говорили о возможности

расщепления звука на регистре  – баян в низком диапазоне. Еще более оригинальной «грязью» отличается звук, который можно получить в низком диапазоне при следующем регистровом сочетании. Включите регистр  – концертина. Затем мягко включите (не до конца, а примерно наполовину) регистр  – фагот. Добейтесь, чтобы фагот включился частично, а концертина в то же время отключилась не полностью. Такое соединение «полувключенных» двух регистров дает ни с чем не сравнимый грязно-гнусавый тембр. Этот прием применяется исключительно в традиционном джазе.

**Шафл** (англ. shuffle – развинченная походка) – остиная ритмическая фигура с равномерно акцентированными четырьмя долями, исполняющаяся в быстром темпе. Характерна для фортепианного аккомпанемента буги-вуги, а также для исполнения неровных восьмых в джазе 20-х – 30-х годов, получивших позднее название «свинг». В современной музыке шафл-ритм более острый, чем традиционный свинг.



**Корус** (англ. chorus – хоровой припев, рефрен) по продолжительности равен так называемому **квадрату** темы и основывается на ее гармонической схеме. Джазовая композиция, как правило, состоит из темы и нескольких сочиненных корусов (квадратов), что соответствует форме темы с вариациями в академической музыке. Корус может быть аранжирован заранее, но может быть и это чаще всего в джазе) симпровизирован.

**Брейк** (англ. break – прорыв, перерыв, перемена) – сольная импровизационная (мелодическая или ритмическая) заполняющая вставка в паузах ансамбля или оркестра, не связанная с метрической структурой пьесы. Перерыв оркестра перед сольной вставкой называют **стоп-таймом**. Брейк является важнейшим выразительным средством в джазе, динамизирующим процесс восприятия. Брейковое нарушение регулярности чередования разделов пьесы и равномерность опорной метрической пульсации усиливают ожидание слушателем восстановления ансамблевого аккомпанемента. Брейк органично связан с импровизационной формой и никогда не повторяется точно.

**Рифф** (англ. riff) – остиаточно повторяемая мелодическая модель, которая непрерывно и многократно повторяется группой музыкантов или всем оркестром на протяжении импровизации солиста. Имеет короткое

однообразное, легко запоминающееся строение. Обычно 2 или 4 такта. Рифф, как правило, отличается острой ритмикой и проводится либо в унисон, либо в аккордовом изложении (подробнее об этом – на стр. 59).

**Драйв** (англ. drive – движение, преследование, гонка, спешка). Энергичная манера исполнения в джазе, при которой достигается эффект нарастающего ускорения темпа, активной устремленности движения. Драйв предполагает использование целого комплекса выразительных средств и приемов, например таких, как постоянное опережение долей метрической пульсации (офф-бит), переход от рассредоточенного размещения долевых акцентов (на 1-ю и 3-ю доли или на 2-ю и 4-ю) к акцентировке каждой доли, от более крупных ритмических длительностей к более мелким, динамичная атака звука, свинг, риффы и т.п.

## 5. Импровизация

Одним из самых важных и действенных элементов джаза является **импровизация** (англ. improvisation). Это вид музыкального творчества, при котором произведение создается спонтанно, непосредственно в процессе исполнения. Импровизацию определяют обычно, как искусство мыслить и исполнять музыку одновременно. Импровизация играет огромную роль в народном песенном и инструментальном творчестве и присуща музыкальным культурам многих народов, а также является одним из главных элементов джаза. Так, для архаического новоорлеанского джаза характерна совместная импровизация. В чикагском джазе коллективная импровизация была заменена сольной, а в 30-е годы XX века в связи с развитием свинга вообще отошла на второй план. Если в традиционном джазе импровизация близка к вариационности и основывается на мелодическом материале темы, то в современном джазе она опирается в большей степени на аккордовую структуру темы или на ладо-модальные принципы развития. Для фри-джаза\* типична свободная, атонально-алеаторическая, часто коллективная импровизация.

Некоторые специалисты по степени свободы и подготовленности импровизационные соло разделяют на четыре типа:

1. Квазиимпровизация (как бы импровизация). В этом случае импровизация полностью сочинена рациональным способом (т.е. заранее), выучена наизусть и нет ни одного отклонения от текста во всех последующих исполнениях.

2. Импровизация сочинена рациональным способом, выучена наизусть, но музыкант может в процессе исполнения делать небольшие отклонения от своего текста.

3. Импровизация имеет подготовленные эпизоды-фрагменты (кульминации, брейки, каденции и т.п.), но музыкант в процессе исполнения может на ходу заменить их на новые.

---

\* Фри-джаз (англ. free jazz – свободный джаз). Стиль современного джаза, связанный с радикальными экспериментами и новациями. Характерные черты фри-джаза: свободная индивидуальная и групповая импровизация, полиритмия, полиметрия, атональность, свободная форма и т.д.

#### 4. Импровизация спонтанна и неповторима от начала и до конца.

Теперь сделаем некоторый анализ. Если опираться на первоначальный смысл слова «импровизация», то первые два типа вообще не соответствуют значению этого понятия. Это скорее попытка проделать предварительную сочинительскую работу, которую можно будет в дальнейшем выдавать за импровизацию. Конечно, это не мало – даже заранее сочинить что-то подобное вдохновенному сиюминутному импровизированию – это тоже большой творческий труд. Тем более что так называемые «писанные» (т.е. сочиненные заранее) импровизации повсеместно имеют место, хотя опытный джазмен сразу их «раскусит». И дело здесь вот в чем. Любая работа по созданию импровизации вне слушательской аудитории неизбежно превращается в написание вариации. А импровизация и вариация имеют, как нам кажется, существенные различия. Прежде всего, вариация обязательно вначале пишется, а потом играется. Импровизация играется и не записывается или, в крайнем случае, играется, а потом записывается. При написании вариации сочинитель (композитор или исполнитель, который в этом случае становится композитором), невольно все делает правильно, т.е. в согласии с определенными законами гармонии, метра, ритма. Движение мелодики при самом «смелом» развертывании все равно постоянно привязано к гармоническим функциям. Ритмика тоже, как бы ни старался создатель вариации насытить ее нерегулярностью, все равно в этой своей нерегулярности будет обнаруживать некую регулярность, т.е. вписываться в определенную закономерность.

Другое дело сиюминутная импровизация. Послушайте внимательно такие композиции. Исполнитель летит на волне вдохновения и слышно как вихрь фантазии на какие-то мгновения явно заносит его то ли отдельными звуками, то ли целыми фразами в сторону от гармонии, и у нас на какой-то миг (только на миг!) замирает сердце. Что-то здесь не то! Как двигаться дальше? И вдруг мы обнаруживаем, что импровизатор находит этому оправдание и разрешение и каким-то непостижимо чудодейственным образом уже опять попадает в нужное русло. И так все время. И не нужно думать, что если музыкант будет достаточно опытным и ему удастся избежать таких «заносов»-отклонений, то все встанет на свои места, и все будет хорошо и благополучно. Опять получится сочиненная («правильная») вариация. Ведь именно такие непредвиденные отклонения создают потрясающие по притягательной силе моменты напряженности, моменты сильнеешего тяготения, которые, разрешаясь, придают неповторимость и красоту истинной импровизации.

Точно такое же происходит и в области ритмики. Свободное ритмическое движение вдруг прерывается на какой-то миг в самых неожиданных местах. Импровизатор как бы задумывается на какое-то мгновение, что ему делать, как двигаться дальше?

Или что касается ритмической группировки. Двигаясь в океане почти непредсказуемых звуков, импровизатор старается нанизать их на стержень метрического бита. И тут могут возникать такие неожиданные дробления (не просто по 5, 7, 9, а, наверное, по  $5\frac{1}{2}$ ,  $7\frac{1}{2}$ ,  $9\frac{1}{2}$  на единицу счета), что

математически они совершенно не поддаются нотной расшифровке. Порой кажется, что импровизатор вообще потерял пульс, и все пошло, грубо говоря, «в расколосец». Но нет, мы вдруг обнаруживаем, что нам это только показалось и исполнитель уже легко и комфортно «работает» в строгом метро-ритме.

Именно все такие особенности характерны для настоящей импровизационной игры.

Описать красоту и неповторимость истинной импровизации гораздо легче, чем научиться делать это на практике. Ведь импровизация – это своего рода композиция. Подчеркнем – своего рода. Есть прекрасные импровизаторы, которые не написали в своей жизни ни одной композиционно законченной темы. И есть композиторы, написавшие множество тем и джазовых опусов, но не умеющие импровизировать. Они, как правило, могут написать вот те самые «правильные» вариации. Композитор-импровизатор – это особый дар! Задатки способностей к сиюминутному творчеству могут быть у многих, но их нужно развивать постоянным тренингом.

Здесь очень важно со временем воспитать в себе так называемую «слышащую руку». Что это такое?

Слышащая рука\* – это рука импровизатора, представляющая собой функциональную систему предугадывающих связей его слуха и моторики. Это тот необходимый посредник между текущими слуховыми представлениями и движениями, благодаря которому слуховые представления мгновенно обретают музыкальную «плоть», становятся звучащей реальностью. Синхронность воплощения «текущих» и развивающихся слуховых представлений на инструменте является непременным условием беспрепятственного хода импровизации: всякая задержка, а тем более ошибка, т.е. несоответствие предсказанного звука извлекаемому, необратимым образом сказывается на звуковом результате и, включаясь в джазовую импровизацию, становится тем самым фактом ее формы.

Добавим от себя, что ошибок в импровизации нет. Искусство импровизатора и состоит в том, чтобы любой звук (или поток незапланированных звуков) привести к благополучному разрешению.

Отсюда очень важно, чтобы руки импровизатора-джазмена были способны подсознательно, легко и мгновенно подчиниться любому приказу слуха и извлечь на инструменте те созвучия, которые разворачиваются в данный момент в воображении.

Идя еще дальше и глубже, можно сказать, что у опытного импровизатора есть и слышащие пальцы. Они заключают в себе такие нервные клетки, которые могут в какие-то мгновения сами обеспечивать необходимый звуковой результат. Здесь в каждом пальце, говоря современным языком, заключен микропроцессор.

Если же говорить о начальных практических шагах в освоении искусства джазовой импровизации, то кроме определенных врожденных способностей,

---

\* Определение приводится по книге О. Королева «Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки». – М., 2006.

богатого слухового опыта, необходимы познания в области гармонии, мотивного развития, ритма, ладов и т.п.

Все эти вопросы подробно освещены в работе И. Бриля «Практический курс джазовой импровизации», которую мы и можем рекомендовать в качестве учебного пособия.

## Глава III

### ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДЖАЗОВЫХ СТИЛЕЙ

#### 1. Новоорлеанский джаз и диксиленд. Чикагский джаз

На протяжении всей истории своего развития джаз породил множество различных стилей и направлений, которые условно делятся на 1) традиционный джаз и период свинга и 2) современный джаз.

Традиционный джаз зародился, как уже было сказано, на юге США и окончательно сформировался в Новом Орлеане, получив название *«Новоорлеанский джаз»*. Исторически это первый стиль джаза. Развился на рубеже XIX-XX вв.

Новый Орлеан – крупный город и порт с пестрым населением и богатыми музыкальными традициями. Средой, где протекало формирование джаза, были негритянские духовые оркестры. Необходимо отметить, что между 1900 и 1905 годами в Новом Орлеане происходили события, которые могли способствовать рождению джаза. Во-первых, после окончания американо-испанской войны в 1898 году на рынке появилась масса подержанных оркестровых инструментов, распродаваемых после демобилизации войск. Новый Орлеан был одним из ближайших к Кубе американских портов, и многие армейские подразделения распускались по домам именно там. Начиная с 1900 года, все лавчонки города были завалены кларнетами, тромбонами, корнетам, барабанами, которые за бесценок мог приобрести даже негр. После Гражданской войны негры на Юге жили в крайней бедности, они и мечтать не могли о приобретении музыкального инструмента. Наводнивший город на рубеже веков поток армейских инструментов позволил многим негритянским мальчишкам попробовать поиграть на корнетах, тромбонах, барабанах. Во-вторых, ещё одно обстоятельство способствовало возникновению джаза. В это время в Новом Орлеане был создан большой район увеселительных заведений. Будучи единственным крупным центром в большом регионе, город на протяжении двух веков притягивал к себе охотников, лесорубов, рыбаков, стремящихся продать свой товар и весело провести время. Поскольку Новый Орлеан был большим

портом, туда прибывало также и много моряков. Весь этот пёстрый людской поток жаждал удовольствий. Город предлагал им публичные дома, спиртные напитки, азартные игры, наркотики. Отцы города, дабы упорядочить этот содом, решили сосредоточить все заведения в одном районе, который горожане тут же нарекли Сторивиллем – по имени члена муниципалитета Д. Стори, предложившего соответствующий законопроект. Здесь многие музыканты получали работу, имели возможность совершенствовать своё мастерство, а, следовательно, и свой стиль игры.

И все же лавина музыкальных инструментов, заполнившая город и открытие Сторивилля – это лишь второстепенные факторы в рождении джаза. Решающее значение имело сближение и взаимовлияние культур негров и цветных креолов\*, которые продолжали говорить на местном диалекте французского языка и всеми силами пытались сохранить свою европейскую культуру.

В негритянской среде сохранились традиции афроамериканского музыкального фольклора, и прежде всего блюзов.

Креолы, для которых было характерно европейское музыкальное мышление, часто имели собственные музыкальные инструменты, были сведущи в теории музыки.

Первые оркестры джаза были небольшими по составу и играли на карнавалах, во время паровозных гуляний по Миссисипи, на похоронах. Их репертуар составляли марши, рэгтаймы, менестрельные песенки, танцевальная музыка и блюзы.

Новоорлеанские музыканты не знали нот и играли по слуху, однако это не мешало им создавать своеобразные пьесы, которые и сейчас представляют достаточно большой интерес.

Для новоорлеанского стиля характерна коллективная импровизация, где главную партию исполняет корнет на фоне басовой линии тромбона, а кларнет «обвивает» их орнаментальными переплетениями. Таким образом возникает своеобразная полифония. Сольные инструменты противостоят ритмической группе: банджо, тубе и ударным. Первоначально в аккомпанементе акцентировались 1-я и 3-я доли такта (ту-бит), так как ранний, новоорлеанский джаз ещё тяготел к европейской маршевой музыке. Со временем акценты сместились на 2-ю и 4-ю доли такта (ап-бит). Для этого стиля характерны также

---

\* Креолы – это люди французского и испанского происхождения, но родившиеся, в отличие от иммигрантов, уже в Америке. Позже появились креолы-мулаты с различным цветом кожи.

горячая манера исполнения – *хот*<sup>\*\*</sup>, специфическое звукоизвлечение с частым использованием таких эффектов, как вибрация, глиссандо, грязные тона, блю-ноутс и т.п.

Среди пионеров джаза – корнетисты Луи Армстронг, Бадди Болден, Банк Джонсон, Ник Ла Рокка, Джо Кинг Оливер; кларнегисты Сидней Беше, Джонни Додс, Альфонс Пикю, Лоренцо Тайб, пианист Джелли Ролл Мортон и др.

Исполнение произведений этого стиля на баяне и аккордеоне достигается особыми приёмами акцентуации аккомпанемента:

**Allegro**

Имитацией грязных тонов в таком баянно-аккордеонном прочтении:

**Allegro**

<sup>\*\*</sup> Хот (англ. hot - горячий) – этот термин определяет характерную манеру игры, которая отличалась возбужденностью, живостью импровизации, интенсивностью и экспрессивностью. Всё это выражалось прежде всего в особой фразировке, четком ритме, специфическом интонировании, основывающемся на твердом (маркированном) звукоизвлечении.

Здесь «грязь» достигается малой секундой, получаемой наложением форшлага на основную ноту. Этот форшлаг задерживается примерно до половины длительности основного тона.

Через некоторое время в Новом Орлеане стали возникать джазовые ансамбли подобного типа, состоящие из белых музыкантов. В связи с расовой дискриминацией, которая существовала на тот период в обществе, белые музыканты не хотели, чтобы их коллективы носили названия новоорлеанских, – это ставило бы их на одну ногу с негритянскими, игравшими в этом стиле. Такие ансамбли стали называть *диксилендами*. Название, по-видимому, происходит от распространенного в американском фольклоре обозначения Юга США. По всей вероятности, здесь сыграло роль название границы между свободными северными штатами и рабовладельческим Югом – линия Мейсона-Диксона (по имени сенаторов, предложивших такое деление страны). Согласно другой версии, слово «Диксиленд» вошло в обиход в те времена, когда банк Нового Орлеана выпустил банкноту достоинством в 10 долларов с правом хождения на Юге США, которая печаталась на двух языках – английском и французском. «Французская» десятидолларовая купюра имела название «дикси», что и обусловило название этой местности.

Вначале белые ансамбли не отличались от негритянских как по манере исполнения, так и по инструментальному составу. Позже в диксилендах шире, чем в негритянских ансамблях, стали использовать элементы европейской композиторской техники. Белые, имея музыкальное образование, стремились старательно «подправить» то, что как раз и подчеркивало самобытность негритянских исполнителей, но раздражало слух европейцев.

Изменилась манера звукоизвлечения, мелодическая линия стала более плавной. В композициях белых музыкантов не было многочисленных «варваризмов», которыми была наполнена негритянская музыка. Они сознательно избегали «грязных тонов» и играли в чистом, темперированном строе, стремились к синхронности во всех голосах фактуры, совпадению метроритмических долей мелодической линии и сопровождения. В композициях белых музыкантов отсутствовали природная эмоциональность (драйв) и особое качество – хот, присущие негритянским оркестрам.

Диксиленды раньше негритянских коллективов получили известность за пределами Юга США, поскольку все «цветные» музыканты были долго «невыездными», а белые – имели в этом плане значительные преимущества.

В 1917 г. в Нью-Йорке с большим успехом дебютировал «Original Dixieland Jazz Band». Этому коллективу принадлежит большая заслуга в популяризации джаза. В феврале 1917 г. его игра была записана фирмой «Victor» на граммпластинки, и они являются первыми звуковыми записями джазовой музыки. Отсюда, скорее всего, пошло и название «джаз». Для диксиленда характерны ритм ту-бит с акцентами на 2 и 4 долях и развёрнутая полифоническая фактура. На баяне и аккордеоне этот стиль может с успехом исполняться:



Здесь необходимо сказать о **Чикагском джазе**, Чикагском стиле. Это промежуточный стиль между классическим новоорлеанским джазом (диксилендом) и свингом. Он развивался в начале 20-х годов в Чикаго и впоследствии распространился на Севере США. Его возникновению способствовало массовое переселение негритянских музыкантов из Нового Орлеана, благодаря чему чикагские белые музыканты познакомились с новоорлеанским джазом и со временем подвергли его определенной трансформации.

В Чикагском джазе коллективная импровизация уступила место гомофонному принципу и сольной импровизации. Смелее вводилась аранжировка, более длинными стали сольные партии, что значительно повлияло на дальнейшее развитие джазовой импровизации. Более интенсивно происходит замена инструментов. Корнетисты всё чаще стали играть на трубе, вместо тубы ввели технически более подвижный контрабас, а вместо банджо – гитару. Со временем в оркестрах появились фортепиано и саксофоны. Техника игры чикагских джазовых ансамблей подготовила появление нового джазового стиля – свинга.

## 2. Эра свинга. Буги-вуги

*Свинг* (англ. swing – качание, балансирование) – стиль джаза, сформировавшийся в середине 30-х гг. и ознаменовавшийся появлением больших оркестров – биг-бэндов. И хотя термин «свинг» означает не новую форму джаза, а характерную манеру игры, такое название за новым направлением закрепилось. И привилось оно в связи с появлением сочиненной Дюком Эллингтоном композиции «It Don't Mean A Thing If It Aint's Got That Swing» в 1932 г.

По сути, свинговый большой оркестр явился результатом укрупнения ансамблей чикагского стиля. В оркестре стали появляться «секции», объединяющие однородные инструменты в группы с характерным звуком. Наиболее распространенный состав свингового оркестра: 3-4 трубы, 3-4 тромбона, 4-5 саксофонов и ритмическая группа – фортепиано, гитара, контрабас и ударные.

Увеличение состава заставило перейти к исполнению предварительно написанных, т.н. «устных» аранжировок. Различные группы инструментов стали противопоставляться друг другу. Солировали уже не только отдельные музыканты, соло писалось для целых оркестровых групп.

Именно во времена свинга появилось такое понятие, как «рифф». Этот оркестровый приём основан на непрерывном и многократном повторении группой музыкантов или всем оркестром на протяжении импровизации солиста короткой яркой, легко запоминающейся музыкальной фразы, обычно двух- или четырехтактовой. Иногда может исполняться одновременно два риффа – один у медной группы, другой – у саксофонов. Встречается и три риффа – у труб, тромбонов и саксофонов. Рифф используется как средство нагнетания динамики и фактурной формы сопровождения импровизирующего солиста, как

правило, отличается острой ритмикой и проводится либо в унисон, либо в аккордовом изложении. Техника риффа берет свое начало в африканской народной музыке, откуда она впоследствии перешла в афроамериканскую (блюзы, спиричуэлс, баллады).

Именно в это время в практику вошли так называемые «блок-аккорды», которые стали применяться как при игре на фортепиано, так и в оркестре. Техника игры блок-аккордами основана на использовании как основного вида септаккорда, так и его обращений при ведении мелодической линии, причём верхний голос дублируется октавой вниз.

Такое параллельное (ленточное) движение аккордами создает специфическое звучание. В оркестре этот прием чаще всего используется в группе саксофонов, где саксофон-баритон дублирует верхний голос альт-саксофона. Если к тому же верхний голос исполняется не альт-саксофоном, а кларнетом – общее звучание приобретает «хрустальный» оттенок и такой прием получил название «кристалл-хорус». Впервые в оркестре этот прием применил Гленн Миллер.

Для свинга характерно массивное и гармонически полное звучание, хотя применяется и унисон, а также переключка групп оркестра. Носителем ритма, как и в традиционном джазе, является большой барабан, однако вместо двух акцентируются все четыре доли такта.

Нужно сказать, что каждый из многочисленных джазовых стилей породил немало особых, специфических, присущих только джазу, приемов игры. Но ни один из стилей не дал в этом отношении так много, как свинг. Именно в эпоху свинга сформировались те основные приемы и способы игры, которые в дальнейшем стали определять профессиональную принадлежность того или иного музыканта к джазу. Это все разновидности бита (он-бит, офф-бит, фор-бит и т.д.), тернарность, брейки, уа-уа, риффы, бендинги, блуждающие акценты и т.п. Об этом подробно мы говорили во второй главе.



Среди лучших оркестров, игравших в стиле свинг на начальном этапе (вторая половина 20-х и начало 30-х), коллективы Флетчера Хендерсона, Дюка Эллингтона, Луиса Рассела, Дона Редмана, Бена Поллака, Бенни Моутена. Начиная со второй половины 30-х годов, эстафету подхватывают оркестры Чарли Баннета, Каунта Бейси, Леса Брауна, Вуди Германа, Глена Грея, Стена Кентона, Джимми Лансфорда, братьев Томми и Джимми Дорси, Глена Миллера, Чика Уэба, Лайонела Хемитона, Арти Шоу. Однако самым популярным был оркестр Бенни Гудмена, наиболее полно воплотивший

характерные особенности стиля свинг. В январе 1938 г. этот коллектив первым дал концерт джаза в нью-йоркском зале «Карнеги Холл», что принесло его руководителю титул «короля свинга».

Если говорить о баяне и аккордеоне применительно к джазовой музыке, то нужно признать, что эти инструменты как нельзя лучше приспособлены для исполнения свингового стиля.

На них хорошо звучат *блок-аккорды*:



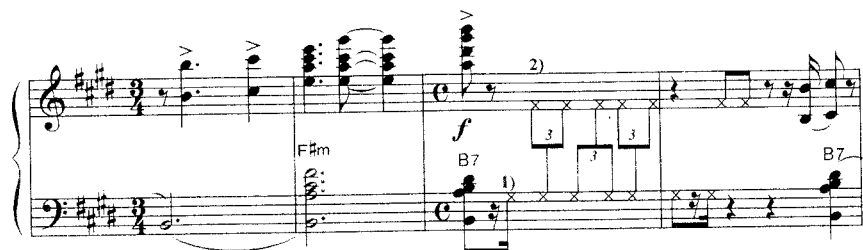
Для передачи тембровой окраски групп оркестра можно широко использовать регистровку. Например, в следующем эпизоде сопоставление двух таких регистров, как  и , напоминает переключку групп саксофонов и труб:



Характерное свинговое «раскачивание» можно хорошо передать при помощи особой мехо-пальцевой артикуляции:

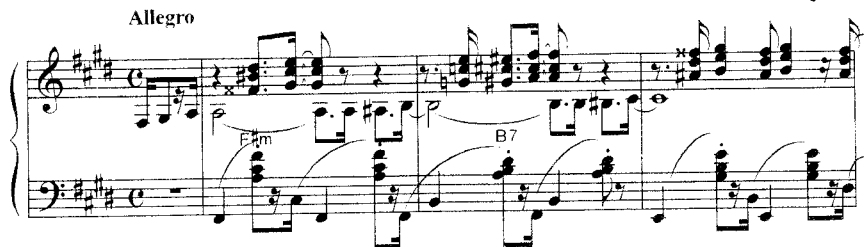


Даже «сбивки» ударных, которые так часто встречаются в игре свинговых оркестров, можно передать при помощи всевозможных ударно-моторных шумовых приемов:



- 1) удары левой рукой по клавиатуре
- 2) удары правой рукой по крышке

На баяне, который в силу особо компактного на нем расположения клавиш в правой клавиатуре предоставляет исполнителю широкие возможности, можно свободно озвучить такую чисто оркестровую фактуру:



Здесь необходимо остановиться на стиле *буги-вуги* (англ. boogie-woogie – звукопод.) – несмотря на то, что этот фортепианный блюзовый стиль возник ещё в доджазовый период, как одна из наиболее ранних разновидностей негритянского инструментального блюза, наибольшего расцвета достиг в середине 30-х годов. Предположительно является результатом перенесения в практику фортепианного музицирования североамериканских негров техники игры на банджо и гитаре. В период свинга буги-вуги вошёл в репертуар биг-бэндов. Характерные черты фортепианного буги-вуги – опора на блюзовую традицию, преобладание метроритмики и фразировки типа офф-бит, насыщенность брейками и риффами. Имеет импровизационную форму, для которой типичны остинантные басовые фигуры в нижнем регистре, так называемые шафл, обычно в ритме восьмых или восьмых с точкой и шестнадцатых в октавном движении («блуждающий бас»). Линия баса меняется в зависимости от гармонических функций, ей противопоставляется контрастная оживленная мелодия в верхнем регистре в виде непрерывных ритмически острых вариаций на определенную тему 12-тактового блюза.

Развитие темы отличают прихотливая узорчатость, насыщенность риффами, стаккатными аккордами, пассажами, арпеджио, трелями, тремоло, октавными удвоениями и т.п.

Своего наивысшего расцвета буги-вуги достиг благодаря пианистам Альберту Аммонсу, Джеймсу Питу Джонсону, Миду Лакусу Льюису, Кларенсу Найнтону Смиту, Джимми Янси. В период свинга пьесы в стиле буги-вуги входили в репертуар многих известных джазовых оркестров – К. Бейси, В. Германа, Б. Гудмена, Т. Дорси, Г. Миллера, чья концертная деятельность в конце 30-х – начале 40-х гг. принесла буги-вуги мировую популярность.

На баяне и аккордеоне этот стиль звучит виртуозно и с блеском. Множество пьес исполняется в переложении, но есть достаточное количество и оригинальных композиций (как для готового, так и выборного инструментов):





### 3. Бибоп

**Бибоп** (англ. bebop) – джазовый стиль, развившийся в начале 40-х гг. и открывший период современного джаза. Возникновение бибоба было закономерным явлением, так как устоявшиеся к тому времени штампы свинга сводили на нет творческое начало и не могли удовлетворить растущего стремления многих музыкантов к самовыражению и свободе импровизации. Основы будущего стиля зарождались в конце 30-х гг. в среде молодых негритянских музыкантов, воспитанных на традициях свинга и обладавших достаточно высоким исполнительским уровнем. Творческой лабораторией бибоба стал гарлемский клуб «Minton's Playhouse» в Нью-Йорке, где музыканты-энтузиасты собирались после работы на джем-сейшн\* и экспериментировали, усложняя в разработке тем и импровизаций гармонический язык и ритмику. Пионеры бибоба – саксофонист Чарли Паркер, трубач Диззи Гилеспи, пианист Телониус Монк, контрабасисты Джимми Блентон, Оскар Петтифорд, гитарист Чарли Кристиан, ударники Кенни Кларк и Макс Роуч.

Бибоп (боп, би-бап, ри-бап и т.п.) пришёл на смену свингу, как новое, экспериментальное направление джаза малых ансамблей – комбо. Характерный

\* Джем-сейшн (англ. jam-session – случайная встреча) – непринужденная творческая встреча джазовых музыкантов в узком кругу коллег и друзей, во время которой они импровизируют на темы известных мелодий для собственного удовольствия, не преследуя каких-либо коммерческих целей. Джем-сейшн очень популярны среди музыкантов и проводятся, как правило, после работы в ночное время. Цель этих встреч – обмен идеями, а также демонстрация роста исполнительского мастерства и изобретательности.




состав ансамбля – саксофон, труба и ритм-группа – стал общепринятым для этого стиля. Бибоп коренным образом отличается от всех предшествующих стилей. Обязательная его черта – унисонное проведение темы в начале и конце пьесы. В качестве тем для импровизаций использовались популярные песни 20-30-х гг., точнее, их гармонические схемы, на которые наслаивались новые мелодии. Позже начали создавать оригинальные композиции со сложной, изобилующей фигурациями и скачками мелодической линией, необычной по ритмическому членению и акцентировке. Сольные импровизации характеризуются бурной, несколько нервной фразировкой, виртуозными пассажами, сухим штриховым рисунком. Они уже не «опевают» тему, а стали самостоятельными конструкциями. Гармония основывается на альтерированных аккордах и политональных структурах. Самым существенным с музыкальной точки зрения нововведением стало широкое использование нетипичного интервала – уменьшенной квинты. В отличие от прежних стилей в бибопе повысилась роль инструментов ритмической группы, – наряду с духовыми они стали полноправными солистами ансамбля. Иначе распределились и функции ударных. Если в традиционном джазе и свинге носителем ритма был большой барабан, то в бибопе основную ритмо-ударную роль выполняют тарелки, а позже чарльстон (то же, что и хай-хэт – англ. high-hat – буквально «высокая шляпа»). Том-том, большой и малый барабаны используются для акцентирования отдельных звуков и фраз импровизации солиста.

Значительно возросла роль контрабаса. Он стал центром ритм-группы. Контрабасисты стали исполнять целостные мелодические линии, а не просто подчёркивали аккорды.

Если говорить об исполнении этого стиля на баяне и аккордеоне, то придется рассматривать две возможности: а) участие одного из этих инструментов в составе джазового ансамбля (например, баян, саксофон, вибафон, ударные и контрабас); б) исполнение соло.

В каждом из этих случаев задачи будут разными. При игре в ансамбле баянист (аккордеонист) вначале проводит в унисон с другими солирующими инструментами тему в правой клавиатуре. В левой – в это время можно исполнять гармонический аккомпанемент (на готовой клавиатуре он будет стандартным, т.е. мажорные, минорные и доминантовые септаккорды, на выборной – более сложным, состоящим из альтерированных аккордов).

Когда начинается блок импровизаций (в бибопе, как правило, каждый участник ансамбля, включая и представителей ритм-группы, получает право на импровизацию), баянист (аккордеонист), исполнив собственную импровизацию, может в правой клавиатуре отдельными синкопированными аккордами поддерживать аккомпанемент во время импровизаций других участников. В конце композиции он опять участвует в унисонном проведении темы.

При игре соло задачи сложнее. В начале пьесы в правой клавиатуре в унисон исполняется тема. В левой руке проходит аккомпанемент. Затем начинается блок импровизаций. Две-три импровизации могут быть исполнены в правой клавиатуре с использованием различных регистров (например, , , ). Это создает определённое тембровое разнообразие. Исполнение импровизации в левой клавиатуре на готовых басах условно заменит импровизацию контрабаса. Соло ударных, которое обычно завершает в ансамбле блок импровизаций, можно имитировать широко распространенными шумовыми ударно-моторными приемами (удары левой и правой руками по корпусу, решетке, разведенному меху, переключателям регистров, удары ногами по полу и т.п.)

Presto



The musical score is for a piece titled "Presto". It is written for piano (p) and consists of two systems. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic line in the treble staff and the rhythmic accompaniment in the bass staff. The tempo is marked "Presto".



- 1) удар пяткой правой ноги по полу
- 2) удар левой рукой по клавиатуре

#### 4. Кул

Не прошло и пяти лет со времени зарождения бибোпа, как в противовес ему возникло новое стилевое направление, получившее название **кул** (англ. cool – холодный). Этот стиль развился и получил распространение преимущественно среди белых музыкантов. Большое влияние на развитие кула оказали эксперименты пианиста Ленни Тристано, активно применявшего в своём творчестве элементы европейской композиторской техники, а также исполнительская деятельность оркестра «Capitol», созданного в 1948 г. трубачом Майлсом Девисом, который объединил под своим началом ведущих музыкантов того времени. Состав его оркестра был по тем временам довольно необычным и включал в себя трубу, тромбон, валторну, тубу, альт-саксофон, баритон-саксофон и стандартную ритм-секцию (фортепиано, контрабас, ударные), что придавало ему специфическое мягкое звучание.

Характерной особенностью кула является спокойная манера игры и «холодный» способ звукоизвлечения на духовых инструментах, внедрённый в практику саксофонистом Лестером Янгом ещё в конце 30-х гг. (он же и назвал этот стиль «кулом»). В этом плане кул отличается от бибоба, для которого типичны резкость и напористость исполнения. Здесь же музыканты избегают резких динамических контрастов, не форсируют звук, у духовых инструментов исключается вибрато. Характерные черты нового стиля – эмоциональная сдержанность, возросшее значение композиции и аранжировки, умеренная звучность, прозрачность и изысканность тембровых красок, уравновешенность, самоуглубленность, интеллектуализм, рациональное начало, широкое применение современной академической композиторской техники (политональность, атональность, додекафония, полифония).

Для этого стиля характерен также отход от хот-джазовой традиции (активной ритмической экспрессии). Ритм-секция зачастую не акцентирует ни сильные, ни слабые доли и «работает» как метроном.

Исторически так сложилось, что холодный джаз исполнялся, главным образом, ансамблями музыкантов, работавших на Западном побережье США, отсюда и название этого направления «West Coast Jazz». Участники ансамблей, а это были преимущественно белые музыканты, с детства были знакомы с классической музыкой и старались ввести в джаз европейскую музыкальную традицию.

Среди ведущих исполнителей кула – пианисты Ленни Тристано, Джон Льюис, трубачи Майлс Дэвис, Чет Бейкер, Шорти Роджерс, саксофонисты Пол Дезмонд, Ли Конитц, Стен Гетц, Зут Симс, кларнетист Джимми Джуффри, тромбонист Боб Брукмайер, ударник Шелли Менн, ансамбль «Modern Jazz Quartet», квинтет Джорджа Ширинга, квартеты Дейва Брубeka и Джерри Маллигена, оркестр Клода Торнхила.

Если же говорить об исполнении стиля кул на баяне или аккордеоне, то все те особенности, о которых мы говорили выше, должны быть воплощены средствами наших инструментов. Особенно это относится к манере исполнения, поскольку создание самих произведений (где будут учтены особенности мелодического, гармонического языка, ритма, формы и т.п.) мы оставим композиторам и аранжировщикам.

Можно опять повторить, что при исполнении произведений этого стиля необходимы умеренная звучность, прозрачность тембровых красок, уравновешенность, избегание резкости и форсирования звука. И тем не менее, сколько бы мы не повторяли такие наставления, без богатого слухового опыта манеру исполнения стиля постичь невозможно. Необходимо много и много слушать игру лучших мастеров этого стиля, имена которых были приведены выше.

В нотном приложении мы приводим целиком небольшую оригинальную пьесу для баяна, которая называется «Ностальгия». Попробуйте исполнить её, придерживаясь всех указанных рекомендаций.

## **5. Хард-бop**

Нужно сказать, что не все молодые негритянские джазовые музыканты с восторгом приняли эксперименты «холодного» джаза в области европеизированных концертных форм. У большинства чёрных музыкантов, да

и у части белой молодёжи сформировалось убеждение, что только негры умеют играть настоящий джаз. Негры чувствовали, что «холодный» джаз является в своей основе «белым» направлением, поскольку в нём было очень много европейского начала. И они обратились к «источкам», к корням джаза – к фольклорной музыке американских негров. Так в середине 50-х годов возникает новое «чёрное» направление в джазе, которое стали называть «*хард-бопом*» или «*фанки*». Хард-боп (англ. hard bop – твердый, жетский боп). Бытуют и другие его названия – ривайл-боп (возрожденный боп), нео-боп (новый боп), модерн-боп (современный боп). Фанки (англ. funky – уклончивый, дерзкий, пряный).

Для этого стиля характерны острая экспрессивная манера игры, отход от темперированного строя, использование ритмо-мелодических особенностей блюза; он отличается сквозным офф-битом, экзатичностью. Ударник здесь уже не подобен метроному, равномерно отбивающему ритм, а ритмическая пульсация стала вновь не строгой. Если «холодный» джаз демонстрирует интеллектуальное начало, то хард-боп исходит как бы «от сердца», а не от разума и излучает возбуждающую энергию подобно старому доброму джазу.

Ведущим ансамблем хард-бопа стал «Jazz Messengers» («Посланцы джаза»), которым руководил чернокожий ударник Арт Блейки. Он родился в Питтсбурге в 1919 году и был современником пионеров бопы. Хорошо был знаком с негритянским фольклором, а на музыкальной сцене стал выступать ещё в период свинга. Таким образом, он лучше знал истоки фанк-музыки, чем многие её исполнители. В детстве он учился игре на фортепиано, будучи подростком, периодически выступал в ночных клубах, позднее увлёкся ударными инструментами. Поработав некоторое время в оркестре Ф. Хендерсона, Блейки в 1944 году поступает в оркестр Билли Экстайна, в который тогда входили Ч. Паркер и Д. Гиллеспи. Выступая в одном коллективе с родоначальниками бопы, Блейки выработал в дальнейшем свою манеру исполнения, что привело к созданию нового стиля в ансамбле «Jazz Messengers».

Другими наиболее яркими представителями этого стиля стали пианисты Хорас Силвер, Б. Тимонс, саксофонисты Джон Колтрейн, Теодор Роллинс, Джулиан Кеннонболл Эддерли, трубач Клиффорд Браун, контрабасист Чарлз Мингус, ударники Макс Роуч, Арт Тейлор, Филли Джо Джонс.

Поскольку этот стиль называется «хард-боп» и в новом качестве продолжает традиции «старого» бопы, то и по манере исполнения он своей

горячностью и экспрессивностью походит на него. Чтобы вполне проникнуться характером и особенностями исполнения этого направления, баянисту и аккордеонисту необходим богатый слуховой опыт. В нотном приложении приводится оригинальная пьеса для баяна в стиле «хард-боп». Композитором при написании учтены основные особенности мелодики, гармонии, ритмики этого стиля. По возможности проставлены артикуляционные, динамические, штриховые обозначения. Баянисту (аккордеонисту) остаётся только наполнить это необходимым духом, манерой и характером исполнения.

## 6. Прогрессив. Третье течение

**Прогрессив** (англ. progressive) – стилевое направление, возникшее в середине 40-х гг. XX века на основе традиций свинга, бибоба и связанного с практикой больших оркестров симфонизированного типа. Родоначальником этого направления является Стен Кентон, который первым стал вводить в руководимый им биг-бэнд новые методы аранжировки, используя современную академическую композиционную технику, а также элементы латиноамериканского фольклора, иногда расширяя для этого состав оркестра (вводя большую ударно-перкуSSIONную группу инструментов и духовые – гобой, флейту, фагот, валторну). Известные композиторы и аранжировщики, внесшие большой вклад в развитие стиля: Шорти Роджерс, Пит Руголо, Билл Руссо, Чик О'Фаррил, Билл Холман, Вуди Герман.

В середине 50-х годов получает развитие экспериментальное направление современного джаза, представляющее собой синтез джаза и европейской симфонической музыки (как классической, так и современной). Оно получило название – **«третье течение»** (где под «первым» и «вторым» подразумеваются академическая музыка и джаз).

Эти эксперименты можно подразделить на три группы: 1) попытки освоения джазовыми музыкантами идей и принципов академической музыки; 2) создание академическими композиторами произведений, специально предназначенных для исполнения джазовыми музыкантами; 3) совместное творчество джазменов и академических музыкантов. В узком смысле понятие «третье течение» следует отнести к периоду 50-х годов, в более широком – его можно распространить на целый ряд джазовых и «околоджазовых» стилей, таких как ранний симфоджаз, прогрессив, вест-коутс, кул, джаз-рок, авангардный рок, фьюжн.

Попытки сближения джаза и академической музыки предпринимались еще в 20-е годы основоположником симфонического джаза Полем Уайтменом, а также Джорджем Гершвином, Эрнестом Кшенеком, Дариусом Мийо, Дюком Эллингтоном. Последний широко использовал в своём творчестве элементы европейской композиторской техники. Одно из его произведений («A Tone Parallel To Harlem») записано на грампластинку биг-бэндом Д.Эллингтона и симфоническим оркестром NBC под управлением Артуро Тосканини. К подобным экспериментам обращались Игорь Стравинский, написавший в 1946 г. для биг-бэнда Вуди Германа «Ebony Concerto»; Роберт Греттингер, создавший для оркестра Стена Кентона композицию «City Of Glass», а также джазовые музыканты Ленни Тристано, Майлс Девис, Гил Эванс. В отличие от подавляющего большинства этих экспериментов, авторы которых стремились к введению отдельных элементов джаза в академическую музыку, для композиций, появившихся во второй половине 50-х гг., характерно органичное слияние европейской композиторской техники с джазовыми традициями.

Основоположником и теоретиком третьего течения признан композитор Гантер Шуллер, дебютировавший в 1957 г. композицией «Transformations». Другим представителем этого направления является композитор, пианист, руководитель ансамбля «Modern Jazz Quartet» Джон Льюис, добившийся в ряде своих произведений наиболее естественного сплава джаза с достижениями старых мастеров полифонии (например, композиции «Scetch» и «England's Arts»).

К третьему течению относятся композиции, записанные на грампластинки квартетом Дейва Брубeka с нью-йоркским филармоническим оркестром под управлением Леонарда Бернштейна («Dialogues For Jazz Combo And Symphony Orchestra» Говарда Брубeka, брата Дейва Брубeka).

Среди представителей третьего течения – автор произведений «Three Side Rippers» и «Pharaoh», джазовый кларнетист Джимми Джуффри, применявший в своих сочинениях додекафонию. Активно работали в этом направлении многие другие композиторы и джазовые музыканты.

Для баяна и аккордеона создан также ряд произведений, которые можно отнести к третьему течению. Наиболее яркими и весьма популярными стали две партиты в стиле джазовых импровизаций для баяна Владимира Зубицкого, где автору удалось органично соединить технику академического композиторского письма с джазовыми приемами импровизации.

## 7. Босса нова

В начале 60-х гг. развился стиль современного джаза, получивший название «**Босса нова**» (англ. bossa nova – новое чувство).

Для него характерно использование элементов бразильской народной музыки, в частности ритма самбы. Исполняется босса нова в манере, типичной для стиля кул, преимущественно небольшими ансамблями, в состав которых входит группа ударных, контрабас, гитара и солирующий духовой инструмент. Истоки босса новы восходят к первой половине 50-х гг., когда квартет музыкантов в составе: Бад Шенк – альт-саксофон, бразилец Лориндо Алмейда – гитара, Гарри Бебисон – контрабас, Рой Харт – ударные инструменты, – экспериментируя, разрабатывали свои импровизации на основе ритма румбы. Музыка, исполняемая квартетом, была сродни тому, что сейчас называется босса новой, однако эти первые опыты не получили известности. Когда Л. Алмейда привез на родину грампластинки с записями квартета, местные музыканты заинтересовались экспериментами и к концу 50-х гг. босса нова становится очень популярной в Бразилии. В 1961 г. возвратилось из гастролей по странам Латинской Америки трио гитариста Чарли Берда, которое и познакомило американских музыкантов с новинкой. Со временем босса нова приобрела широкую популярность далеко за пределами США.

Среди представителей этого стиля – гитаристы Чарли Берд, Жоао Жильберто, саксофонист Стен Гетц, певица Аструд Жильберто, оркестр Квинси Джонса. Особый вклад в развитие этого стиля внесли замечательные оригинальные песни Антонио Карлоса Жобима. Мелодии «Самба одной ноты», «Дезафинадо», «Девушки из Ипанимы» вошли в антологию джаза и часто исполняются различными ансамблями именно как самые яркие представители этого стиля.

Музыкальный размер босса новы – 4/4, двутактовая ритмоформула имеет двуплановую полиметрическую структуру. Основной метр проводится в размере 4/4, который контрастирует с метром, проводимым на уровне 8/8 (3+3+2+2+3+3).



Передать средствами одного инструмента колорит и изысканность латиноамериканского ритма очень и очень непросто. Однако, басса-аккордовая система левой клавиатуры наших инструментов представляет в этом случае определенные преимущества и возможности. Эти возможности особенно возрастают, если при исполнении босса новы на баяне и аккордеоне использовать четырехпластовую фактуру, где в правой и левой руках будут задействованы по два пласта. В этом случае 1-й пласт (верхний голос) будет отдан мелодической линии, а остальные три – сложному полиритмическому аккомпанементу.

Вначале определимся с трехпластовым аккомпанементом, оставив свободным место для мелодии:



Вообще такой метод работы, т.е. исполнение аккомпанеента без мелодической линии, весьма и весьма полезен при разучивании.

Приведенная выше ритмо-формула основана на материале партий бас-гитары, ритм-гитары (и ф-но) и частично ударных.

Теперь можно заполнить оставленное место мелодической линией. Возьмем для примера известную мелодию А. К. Жобима «Девушки из Ипанимы»:



Этот вариант ритма может быть пригоден как для медленных, так и для быстрых темпов. Для более продвинутых исполнителей можно рекомендовать более трудный, но зато более изысканный и красивый аккомпанемент. В этом случае мы отталкиваемся от характерной для босса новой формулы  $3+3+2+2+3+3$  с такой акцентуацией в партии ударных:



Для наглядности и удобства применим новый (и не совсем обычный) способ записи, объединив все три пласта аккомпанемента в одно целое. В этом случае все, что написано в 1-й (верхней) строке – играет правая рука. Все, что написано во 2-й (нижней) строке – играет левая рука, независимо от расположения штилей:



Такой вид аккомпанемента требует особого мастерства в координации работы правой и левой руки. Может быть рекомендован для средних и медленных темпов.

По форме босса нова исполняется обычно так. Вначале проводится сообща тема. Далее следует блок импровизаций части или всех участников. Завершается композиция опять-таки общим проведением темы.

Если баянист (аккордеонист) является участником ансамбля, то его роль при исполнении босса нова аналогична роли любого другого солирующего участника (исполнителя на духовых, струнных инструментах), т.е. он участвует в общем изложении темы (в начале и конце композиции), а в импровизационном блоке, – может провести 2-3 квадрата импровизации.

При игре этого стиля соло, баянист (аккордеонист) вначале должен изложить тему, используя приведенный в предыдущем примере способ

аккомпанемента. Далее могут следовать 2-3 квадрата импровизации (лучше на разных регистрах). Завершается композиция повторением начальной темы.

Естественно, возникает вопрос: каким аккомпанементом в левой руке можно поддержать импровизацию, исполняемую правой рукой? Увы, вариантов здесь мало. Один из них, самый доступный и самый распространенный:



Такой аккомпанемент создаёт (хотя бы в какой-то мере!) иллюзию непрерывной работы ударных и контрабаса. Может быть и другое решение, – поддержка партии правой руки точечным басо-аккордовым аккомпанементом.

## 8. Джаз-рок

Во второй половине 60-х годов развился *джаз-рок*, стиль современного джаза, представляющий собой синтез элементов джаза, рока и современной академической музыки.

Первые эксперименты ещё в 50-х гг. были предприняты по инициативе музыкантов фри-джаза. Для джаз-рока характерны сложная альтерированная гармония (включая кластеры, коллажи), алеаторика, коллективная импровизация, использование латиноамериканской, африканской и восточной ритмики, широкое применение электроинструментов (синтезаторов, модулей, сэмплеров и т.п.), расширивших тембровую палитру звучания за счет электроакустических эффектов. Яркими представителями джаз-рока являются Ф. Кория, Х. Хэнкок, Дж. Завинул, Дж. Маклафлин, а также ансамбли «Blood, Sweat And Tears», «Chicago», «Арсенал» под управлением А. Козлова.

Баянисты и аккордеонисты более молодой генерации, занимающиеся народной и джазовой музыкой, органично достигают естественного слияния элементов джаза и рок-музыки, создавая при этом вполне зрелые композиции, которые можно рассматривать как произведения джаз-рока.

Думается, что таких музыкантов на пост-советском пространстве немало, хотя сведений о них в специальной литературе нет. Нет и потому, что они ещё

довольно молоды и сведения о них просто не попали в соответствующие издания, и потому, что самих этих изданий почти нет.

Среди таких авторов баянисты-композиторы Борис Мирончук, Андрей Сташевский, Александр Шмыков, у которых в багаже ряд интересных сочинений в стиле джаз-рока.

## 9. Мэйнстрим

Итак, мы остановились на основных джазовых стилях, оставивших заметный след в эволюционном развитии джаза. Куда теперь идёт этот музыкальный феномен, какой из стилей одержит верх в развитии джаза? Скорее всего эволюция приведёт к большему разнообразию сложившихся форм и к большей терпимости этих форм друг к другу. И одной из таких универсальных форм сегодня является стиль, который получил название «*мэйнстрим*» (англ. mainstream – букв. главное, центральное течение). Этот термин употребляется в джазовой лексике для обозначения умеренно-прогрессивного направления в джазе. Термин ввёл в 50-х гг. американский музыкальный критик Стэнли Данс. Для мэйнстрима характерно сочетание (смешение, синтез, компромисс) элементов традиционной и современной стилистики. Иными словами, мэйнстрим занимает промежуточное, центральное положение между традиционным и современным джазом. В широком смысле этот термин относится либо к модернизации старых стилевых форм, либо к сохранению преемственных связей с традициями в новых прогрессивных джазовых стилях. В обиход данное понятие вошло в 50-е гг. в связи с возрождением свинга, обогащенного элементами бибопа и кула, но не порывающего также с традициями классического джаза.

Типичными представителями мэйнстрима принято считать Д. Эллингтона, Ф. Хендерсона и К. Бэйси. Ориентация на современный джаз более свойственна таким музыкантам данного направления, как Н. Хефти, К. Хокинс, Б. Уэбстер, О. Питерсон.

Важную историческую роль мэйнстрим сыграл в эволюции европейского джаза. Появившись в Европе к середине 50-х гг., после периода длительного

расподства диксиленда, он получил здесь широкое распространение и послужил мощным стимулом развития современных джазовых стилей.

Черты мейнстрима ярко проявляются в игре блестящего джазового аккордеониста Владимира Данилина. В его композициях ощущаются проявление свинга (и это прежде всего), а также бибоба, кула, других стилей.

Таковы особенности основных джазовых стилей, которые были представлены в этой главе. Как видим, каждый из них имеет свои отличительные черты и признаки. Несмотря на довольно подробное описание, опять приходится повторять, что только богатый слуховой опыт даст возможность исполнителю проникнуться духом и атмосферой того или иного стиливого направления.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Джаз обладает удивительной жизненной энергией, которая всегда отличала искусство, призванное удовлетворять реальные, насущные потребности. Он обнаруживает чудесный дар располагать к себе всё более и более широкую аудиторию. Человечество не может обойтись без музыки — точно так же, как оно не может обойтись без языка и речи. Музыкальный гений, создавший джаз, вряд ли когда-нибудь угаснет. Джаз является могучим стимулом жизни общества. С поразительной быстротой он завоёвывает новые вершины, становясь общепризнанным видом популярного искусства.

Внимание музыкантов к джазу во всём мире как никогда велико. Причём, в сферу джаза вовлекаются всё новые и новые инструменты, которые ещё несколько десятилетий назад ну совершенно никак не могли при самом богатом воображении пересекаться с джазом. Сегодня джаз играют (или пытаются играть) на домре, балалайке и даже... на белорусских цимбалах.

Баянисты и аккордеонисты здесь не составляют исключения, хотя и имеют в этой области гораздо больший опыт. Об этом свидетельствуют программы концертов, фестивалей, конкурсов, учебные программы учащихся музыкальных учебных заведений. Увеличилось количество опубликованных нотных изданий с эстрадно-джазовым репертуаром. Композиторы, пишущие для баяна и аккордеона, создают джазовые или используют элементы джаза при создании крупных «серьёзных» произведений. Появляется гораздо большее количество компакт-дисков с записями. Даже в аудиоальбомах многих видных исполнителей чисто академического толка можно встретить пьесы джазового направления.

И, несмотря на то, что многие музыканты имеют довольно солидную подготовку, исполнение ими джазовой музыки обнаруживает определенный «иммигрантский акцент», как у переселенца, приехавшего в другую страну. Дело в том, что джаз часто входит в быт через легкожанровую эстраду, так как тесно связан с нею. Нередко его и отождествляют с эстрадой. Популярные песни и танцы, все разновидности так называемой индустрии развлечений, часто пытаются одеть в джазовое одеяние и потому за джаз нередко принимают то, что, в сущности, джазом не является. Это часто вносит немалую путаницу в представление о его специфике, а исполнители, которые играют такую музыку, ошибочно полагают, что играют джаз.

И всё это происходит в силу особой и специфической природы джаза, описанию и анализу которой и посвящена эта книга. Музыкант (в том числе и баянист-аккордеонист), который пришел в музыку через джаз, вряд ли нуждается в подобном учебном пособии, хотя сведения об истории и стилях могут быть ему полезными. Его умение и мастерство основываются на богатом слуховом опыте. Музыканту академического направления такое пособие необходимо.

Ведь часто приходится сталкиваться с такими фактами. Когда джазовый музыкант сыграет произведение классики, академические музыканты, отметив какие-то недостатки исполнения, тем не менее, не смогут уличить его в том, что он является представителем «чистого» джаза. Если же музыкант, воспитанный на классике, попытается исполнить джазовую композицию, профессионалы-джазмены уже через несколько секунд определяют его несостоятельность в этом направлении.

Эта Школа и призвана помочь академическим музыкантам уменьшить разрыв в понимании основных особенностей джазового исполнительства. По всем параметрам.

Многие академические баянисты и аккордеонисты имеют все необходимые данные, чтобы успешно интегрироваться в джазовое исполнительство. Им в этом порой не хватает слухового опыта и элементарных знаний о природе и специфике джазовой музыки, её индивидуальной характеристики. Автор надеется, что сведения, приведённые в этой работе, хоть как-то помогут восполнить данный пробел.

И еще об одной важной проблеме. Баянистам и аккордеонистам по большому счету ещё только предстоит завоёвывать джазовые вершины. Поэтому пока что необходимо осваивать опыт других специальностей, которые могут считать себя в джазе старожилками и которые привнесли в него многое из природных возможностей своих инструментов. Пройдет, очевидно, какое-то время, прежде чем баян и аккордеон во весь голос заявят о себе как полноправные джазовые инструменты и привнесут в мировую джазовую копилку что-то своё, новое. Настолько новое и самобытное, что оно будет вызывать восторг и восхищение не только профессионалов, но и всех почитателей джазового искусства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Баранов С. Премьер джазового аккордеона // Акко-курьер, №3. – Воронеж, 1991.
2. Басурманов А. Баянное и аккордеонное искусство. Справочник. – Москва, 2003.
3. Баташев А. Советский джаз. – М., 1972.
4. Беляев А. Джазовый Данилин // Народник, №3. – М., 1999.
5. Беляев А. Я люблю судьбу свою. – М., 2001.
6. Бесфамильнов В., Семешко А. Воспитание баяниста. – Киев, 1993.
7. Браславский Д. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. – М., 1979.
8. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации. – М., 1979.
9. Брусенцев Ю. Открывая железный занавес // Акко-курьер, №7. – Воронеж, 1997.
10. Власов В., Мурза В. Фольклорные истоки джаза // Джаз, №2. – Киев, 2006.
11. Гаранян Г. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей. – М., 1983.
12. Горват И., Вассербергер И. Основы джазовой интерпретации. – К., 1980.
13. Давыдов Н. Основы формирования исполнительского мастерства баяниста. – К., 1983.
14. Дворжак М. Джазовые этюды для фортепиано. – К., 1984.
15. Егоров Б. К вопросу о систематизации баянных штрихов // Баян и баянисты. Вып. 6 – М., 1984.
16. Имханицкий М. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. – М., 2004.
17. Кизлова О. Играть «жемчужно» // Джаз, №3. – Киев, 2007.
18. Кизлова О. Моцион с аккордеоном // Джаз, №1. – Киев, 2007.
19. Киянов Б., Воскресенский С. Практическое руководство по инструментовке для эстрадных оркестров и ансамблей. – Л., 1966.
20. Колиер Д. – Л. Становление джаза. – М., 1984.
21. Конен В. Пути американской музыки. – М., 1965.
22. Конен В. Рождение джаза. – М., 1990.
23. Королев О. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки. – М., 2006.
24. Кравцов Н. Аккордеон XXI века. – СПб., 2004.
25. Кунин Э. Скрипач в джазе. – М., 1988.
26. Кунин Э. Секреты ритмики в джазе, рок- и поп-музыке. – М., 2001.
27. Липс Ф. Искусство игры на баяне. – М., 2004.
28. Лысова Ж. Англо-русский и русско-английский музыкальный словарь / Под редакцией профессора Ю. Ястребова. – С.-Петербург, 1999.
29. Медведев А. Время зрелости // Советский джаз. – М., 1987.

30. Мирек А. Гармоника: Прошлое и настоящее. – М., 1994.
31. Мирек А. Курс эстрадной игры на аккордеоне. – М., 1995.
32. Монсеев В. Вопросы обучения баяниста навыкам импровизации // Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах. – Вып. 95. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987.
33. Мысовский В., Фейертаг В. Джаз. Краткий очерк. – Л., 1960.
34. Панасье Ю. История подлинного джаза. – Л., 1978.
35. Сарджент У. Джаз. Вступительная статья В. Ерохина. – М., 1987.
36. Семешко А. О легкой баянной музыке и джазе... // Джаз, №1. – Киев, 2007.
37. Семенов В. Об аппликатуре на пятирядном баяне // Вопросы профессионального воспитания баяниста. – Вып. 48. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1980.
38. Симоненко В. Мелодии джаза. Антология. – К., 1976.
39. Симоненко В. Лексикон джаза. – К., 1981.
40. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. – Одесса, 1996.
41. Черепанин М., Булда М. Эстрадный олимп аккордеона. – К., 2008.
42. Чугунов Ю. Гармония в джазе. – М., 1980.
43. Coker J. Improvising Jazz. – New Jersey, 1964.
44. Feather L. The Book of Jazz. – New York, 1960.
45. Gonda J. Jazz. – Budapest, 1979.
46. La Porta J. Developing the School Stage Band: A Programmed method. – Berklee School of Music, 1965.
47. Viera J. Elementy Jazz. – Krakow, 1978.

# Старый «Мерседес»

(диксиленд)

В. Власов

**Allegro**

The musical score is written for piano and guitar. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The piano part starts with a forte (*f*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The guitar part features a series of chords and melodic lines. The score is divided into five systems, with measures 5, 9, 13, and 17 marked at the beginning of their respective systems. Chords are indicated by letters: Bb, Dm, Cm, F7, Bdim, and A7. Dynamics include *f*, *cresc.*, and *mf*. The score concludes with a final chord and a *mf* dynamic marking.

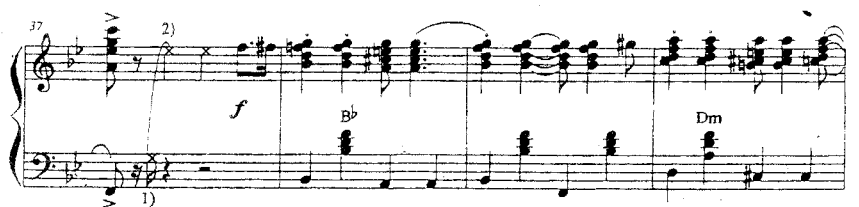
5

9

13

17

Bb Dm Cm F7 Cm F7 Bb Dm A7 Dm Bdim A7 *mf*



1. Удар левой рукой по клавиатуре
2. Удар правой рукой по крышке

41

Dm Cm F7

45

Cm F7 Bb Dm A7

49

Dm Bdim

53

A7 *mf* Cm G7 Cm G7 Cm G7

57

Cm G7 F7 Bb Cm

61

Cm D7 Gm D7 Gm D7 Gm G7

65

Cm Gdim Bb C7 F7

69

Bb cresc. f

73

F7 Bb Dm

77

G7 C7 F7

81 Cm F7 B $\flat$  D7 G7

85 G7 Cm F7

89 B $\flat$  mf Cm F7

93 B $\flat$

97 3) Dm

3. Удар правой рукой по боковой крышке левой клавиатуры

101 6) *G*<sup>7</sup> *G*<sup>m</sup>

105 *f* *B*<sup>b</sup>

109 *C*<sup>7</sup> *C*<sup>m</sup> *F*<sup>7</sup>

113 *B*<sup>b</sup> *D*<sup>b</sup>7 *E*<sup>b</sup> *F*<sup>7</sup> *B*<sup>b</sup>

117 *D*<sup>m</sup> *A*<sup>7</sup> *D*<sup>m</sup> *mp* *cresc.* *B*<sup>dim</sup>

6. Глиссандо ногтями 2–5 пальцев по клавишам 3-го ряда

121

*f* A<sup>7</sup> Dm *mf* Cm G<sup>7</sup> Cm G<sup>7</sup>

4)

125

Cm G<sup>7</sup> Cm C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup> F<sup>7</sup>

129

B<sup>b</sup> Cm D<sup>7</sup> Gm D<sup>7</sup> Gm

133

Gm G<sup>7</sup> Cm C<sup>7</sup> B<sup>b</sup>

136

B<sup>b</sup> Gm B<sup>b</sup>

4. Форшлаг, накладывающийся на основную ноту  
и занимающий почти всю её длительность

139

*f* *cresc.*

*f* *cresc.*

F7

(Meno mosso ad libitum)

143

B $\flat$

C7

147

F7

B $\flat$

D $\flat$ 7

Cm

F7

151

B $\flat$

D7

G7

155

Chords: C7, F7, B $\flat$

158

Chords: B $\flat$ , F7, B $\flat$ , D7, G7

162

Chords: G7, C7, F7, B $\flat$

Dynamics: *mp*, *cresc.*

166

Chords: G $\flat$ 7, B $\flat$

Dynamics: *f*, *dim*, *sf*

# 5. Воздушный клапан

# Звуки джаза (свинг)

В. Власов

**Allegro**  $\text{♩} = 136$

*p*  $B^b$   $F^{\#}m$  *cresc.*  $B^7$   $E^7$   $A^7$   $F^{\#}7$   $F^{\#}m$  *cresc.*

1) 2)

- 1) Удары левой рукой по клавиатуре
- 2) Удары правой рукой по крышке

21

2.

F#m B7 F#m B7

24

*mf* *cresc.* E A E A

27

E A *f* C#m

30

33

*cresc.* F#m B7

36

E G#m

39

C#7 f

42

F#m

45

E E7 A7 D7

49

D7 C#7 F#m A Am

52

B C#7 F#m A

55

Am B7

58

F#m Am E7 A7

61

D7 C#7 F#m B7

65

E E7

68

A<sup>7</sup> E C<sup>#7</sup>

72

F<sup>#7</sup> F<sup>#m</sup> B<sup>7</sup>

76

left hand ricochet

79

A<sup>7</sup> E E<sup>7</sup>

82

right hand ricochet

A<sup>7</sup> E<sup>7</sup>

85

l.h. r.h. ricochets

88

ricochet

ricochet

ricochet

91

ricochet

94

3) 4) 5) 6) E

3) 4) 5) 6) A<sup>7</sup>

97

3) 4) 5) 6) A<sup>7</sup>

- 3) Рикошет левой рукой на сжим  
4) Рикошет правой рукой на сжим

- 5) Сжим левой рукой  
6) Разжим левой рукой

100

3) 4) 5)

6)  $A^7$

$C^7$

103

*ricochet*

$F^{\#m}$

106

$F^{\#m}$

*mf*

109

$F^{\#m}$   $B^7$   $E$   $C^{\#m}$

112

$B^7$   $E$

115

B7

118

E G#m C#m C7

Sua

122

F#m B7

mf

124

F#m Bdim B7 F#m F#m Bdim

127

B7 E

130

8va

B7

E

133

E

F#m

G#7

136

C#m

E

B7

8va

139

B7

E

8va

p

F#m

cresc.

143

F#m

147

*f* B<sup>7</sup>

E

151

E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

155

E C<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

159

F<sup>7</sup> F<sup>7</sup>m B<sup>7</sup> *mp* *cresc.*

162

*rit.* *ff* B<sup>7</sup> B<sup>m</sup>

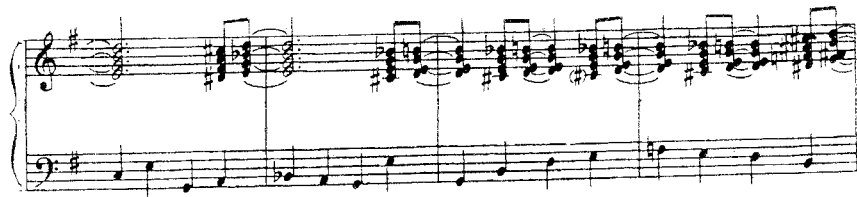
# Буги-вуги Арта

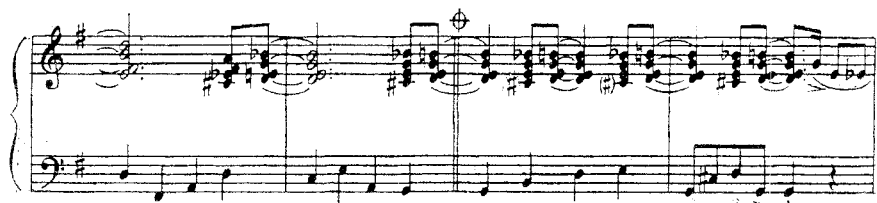
(буги-вуги)

А. Ван Дамм

Moderato

The musical score is written for piano in G major, 4/4 time, at a Moderato tempo. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. A fermata is placed over the first measure of the treble staff, which contains a half note G4. A forte dynamic marking 'f' is placed below the first measure of the bass staff. The second system continues the melody in the treble staff with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The third and fourth systems follow a similar pattern, with the treble staff featuring more complex rhythmic patterns and the bass staff maintaining a steady accompaniment. The score concludes with a final measure in the fourth system.







# Бассо-остинато

(бибоп)

В. Власов

**Presto**

*mf*

3

9

13

17

A<sup>7</sup>

A<sup>7</sup>

A<sup>7</sup>

21

A7 Dm

25

Bm

29

33

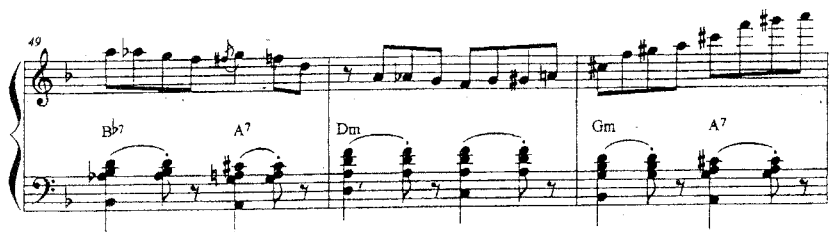
A7 A7

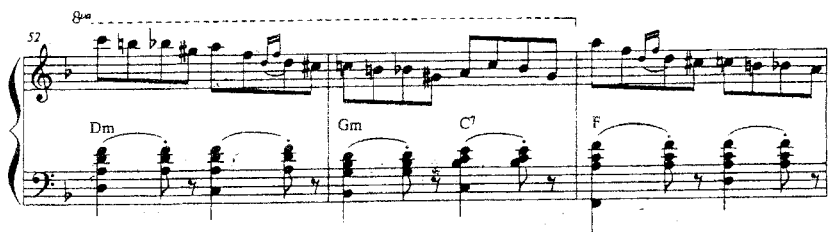
37

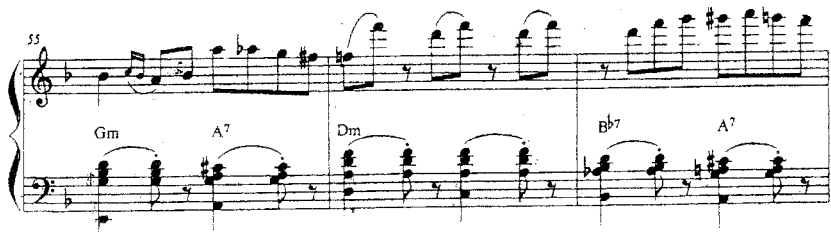
A7

41 1) 

45 

49 

52 

55 

1) Тремоло пальцами

58

Dm B $\flat$ 7 Gm A7

62

Dm A7

66

G7 Gm

70

F Gm A7 Dm

74

B $\flat$ 7 A7 Dm B $\flat$ 7 Gm

78

Bb7 A7

82

Dm

86

A7

90

Dm Bb7 C7

94

Dm Gm A7

2) Нетемперированное глиссандо

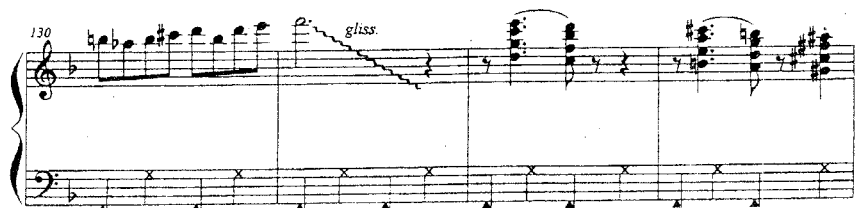
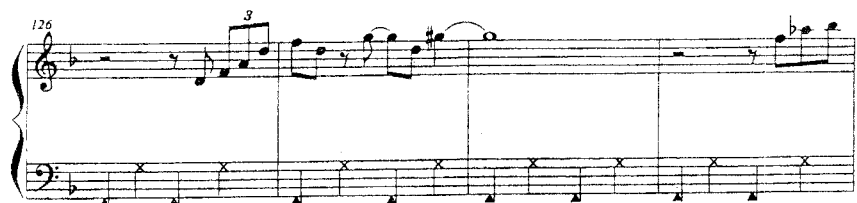
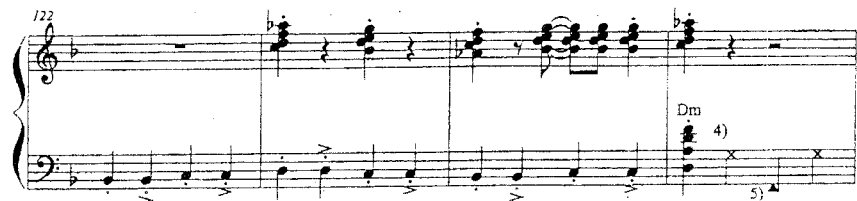
98

102

106

110

114



- 4) Удар левой рукой по клавиатуре  
5) Удар пяткой правой ноги по полу

138

142

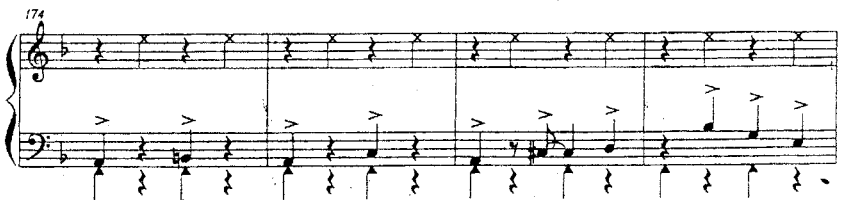
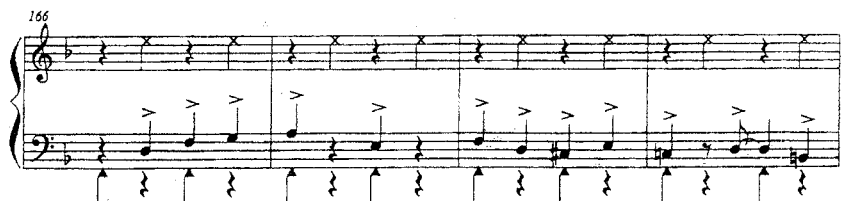
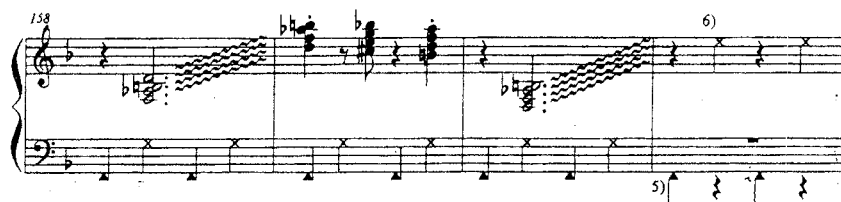
144

147

150

154 *gliss.* 3)

3) Глиссандо по третьему ряду (кнопочная клавиатура) четырьмя звуками



6) Удар правой рукой по решетке

7) Соло баса на готовой клавиатуре

# Ностальгия

(кул)

В. Власов

$\text{♩} = 112$  Allegro moderato

1) Удары левой рукой по клавиатуре  
 2) Удары правой рукой по корпусу  
 3) Громкий щелчок переключателя регистра

Обнаруженные опечатки  
в "Школе джаза" В. Власова

На стр. 116, такт 15

написано:



следует играть:



На стр. 120, такт 57

написано:



следует играть:



На стр. 119, такт 49

написано:



следует играть:



16

Bb7 A7 Dm Fm G A B

20

F Fm G7 Em A7

23

Dm E7 Am D7 G7 C7

26

F7 Bb7 A7 Dm

29

32

35

38

41

Chords: C7, F7, Eb7, Am, F, G, A, B, Fm, G7, C7, F7

Triplets: 3

Page number: 29

44

Chords:  $Bb7$ ,  $Eb7$ ,  $Ab7$ ,  $Db7$ ,  $C7$ ,  $F7$

47

Chords:  $E7$ ,  $Am$ ,  $D7$ ,  $G7$ ,  $C7$

50

Chords:  $F7$ ,  $Bb7$

51

Chords:  $Eb7$ ,  $Ab7$

52

52

53

54

55

55

55

56

57

57

58

59

60

60

61

62

vibr.

В. В. Бесфамильнову  
Сегодня праздник  
(хард-боп)

В. Власов

Vivo  $\text{♩} = 152$

1) 2) 3)

Ossia: (for piano-accordion)

4) 5)

4) 5)

9

12

6 6

6 6

F<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

simile

- 1) удары левой рукой по клавиатуре  
2) удары правой рукой по колену  
3) удары правой рукой по верхней части корпуса  
4) удары правой рукой по левой клавиатуре  
5) удары правой рукой по решетке

15

6 6

F<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

This system contains measures 15, 16, and 17. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including two sixteenth-note runs marked with a '6' and a slur. The left hand provides a bass line with eighth notes and chords. Chord symbols F<sup>7</sup> and D<sup>7</sup> are indicated below the bass line.

18

Dm G<sup>7</sup> C

This system contains measures 18, 19, and 20. The right hand continues the melodic pattern. The left hand has chords Dm, G<sup>7</sup>, and C. A common time signature 'C' is shown in the bass line at measure 20.

21

C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> *sim*

This system contains measures 21, 22, and 23. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has chords C<sup>7</sup> and F<sup>7</sup>. The word *sim* (sforzando) is written above the F<sup>7</sup> chord.

24

*loco* F<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

This system contains measures 24, 25, and 26. The right hand has a melodic line with a circled 'loco' marking above measure 24. The left hand has chords F<sup>7</sup> and C<sup>7</sup>.

27

6 6 F<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

This system contains measures 27, 28, and 29. The right hand has a melodic line with two sixteenth-note runs marked with a '6' and a slur. The left hand has chords F<sup>7</sup> and D<sup>7</sup>.

30

Dm G7 C

33

C7 F7

36

*fingers tremolo*

F7 C7

39

F7 D7

42

G7 C7

45  $\text{♩}^8$

*f legato*

C7

F7

48

F7

C7

51

F7

D7

54

G7

C

*mf*

57

*mp*

C7

3

3

6

6

3

60 *mf* C7 F7

63 *mf* C7 D7

66 *mf* D7 Gm C7

69 *f* *mf* *f* F7 C7

72 *f* *mf* *f* C7 F7

Ossia: (for piano-accordion)

75 *mp* *f* *loco*

78 *C7* *F7*

81 *C7* *F7*

84 *F7* *D7* *Dm* *G7*

The musical score is written for piano-accordion. It consists of four systems of staves. The first system (measures 75-77) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The tempo is marked *mp* (mezzo-piano) and the dynamics are *mp* and *f* (forte). A *loco* marking is present above the treble staff. The second system (measures 78-80) continues the melody and bass line, with a *C7* chord marked in the bass staff. The third system (measures 81-83) shows a more complex melodic line with triplets and a *F7* chord marked in the bass staff. The fourth system (measures 84-86) concludes the passage with a *F7* chord in the bass staff and a *D7* chord in the treble staff, followed by *Dm* and *G7* chords in the bass staff.

87

$\textcircled{\ominus}^{\delta}$

*f* *C* *f(p)* *A* *A*

91

*F7* *C7* *A*

94

$\textcircled{\ominus}^{\delta}$

*A* *C7* *F7* *A*

97

*D7* *Dm* *G7* *Dm* *G7*

*Adagio loco*

100

*mf* *cresc* *C7* *F7* *Bb7* *Eb7* *Ab7* *Dbb7* *Gbb7*

# Концертная партита №2, ч. II

(третье течение)

В. Зубицкий

Andante tranquillo

*sempre vibrato (on long notes)*  
*mp <> p*

*mf mp* *p pp*

*vibr. molto*  
*f mp*

The image displays a musical score for a piano piece, divided into two main sections: 'Andante improvisation' and 'Moderato'.

**Andante improvisation:** This section begins with a tempo marking of 'Andante' and a dynamic of 'p' (piano). It features a series of improvisations labeled (I) through (VIII). The music is characterized by flowing, melodic lines with various ornaments and trills. Dynamics range from 'p' to 'mp' (mezzo-piano). A 'Loco' marking is present, indicating a section where the performer can improvise freely. The section concludes with a 'vibr.' (vibrato) marking.

**Moderato:** This section starts with a tempo marking of 'Moderato' and a dynamic of 'p' (piano). It features a series of improvisations labeled (I) through (IV). The music is characterized by more rhythmic, flowing lines with various ornaments and trills. Dynamics range from 'p' to 'sf' (sforzando). A 'vibr.' (vibrato) marking is present. The section concludes with a 'vibr.' marking.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and fingerings.

- System 1:** Features a bass staff with a melodic line starting on a whole note, marked *m.d.* and *p*. The treble staff has a series of chords and a triplet of eighth notes. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. The bass staff has a triplet of eighth notes. The treble staff features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes, both marked *p*. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5.
- System 3:** The bass staff has a melodic line with a triplet of eighth notes, marked *pp*. The treble staff has a melodic line with a triplet of eighth notes, marked *f*. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5.
- System 4:** The tempo marking *Andante con moto* appears. The bass staff has a melodic line with a triplet of eighth notes, marked *f*. The treble staff has a melodic line with a triplet of eighth notes, marked *f*. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5.
- System 5:** The bass staff has a melodic line with a triplet of eighth notes, marked *f*. The treble staff has a melodic line with a triplet of eighth notes, marked *f*. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5.

First system of a musical score. The bass staff features a series of chords and arpeggios, with a circled '4' above the first measure. The treble staff has a melodic line. Dynamics include *mp*, *poco*, *a poco*, and *dim.*. There are slurs and accents throughout.

Second system of the musical score. The bass staff continues with arpeggiated figures, and the treble staff has a more active melodic line. Dynamics include *pp*, *p*, and *mp*. There are slurs and accents throughout.

Third system of the musical score. The bass staff features a complex arpeggiated figure with fingerings 4, ①, 2, 2, 3, ①, 2, ③, 3, 2. The treble staff has a melodic line. Dynamics include *mf*. There are slurs and accents throughout.

Fourth system of the musical score. The bass staff features a complex arpeggiated figure with fingerings ④, 3, 2, 1, ④, ④, 1, ④. The treble staff has a melodic line. Dynamics include *f* and *mp*. There are slurs and accents throughout.

8  
trb m trb m m.d.

*mf* *f* *f*

*fff*

Andante robusto  
SVA

*fff* *fff* *fff* *fff* *fff*

*f*

Quasi andante

*f* *mp* *mf* *pp*

vibr. nervoso

# Девушки из Ипанимы

(босса нова)

А. К. Жобим

обр. В. Власова

Allegro moderato

First system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first measure is marked with a dynamic of *mf* and a chord of F major. The second measure has a chord of B-flat major. The third measure has a chord of D-flat major. The fourth measure has a chord of F major. The fifth measure has a chord of B-flat major. The sixth measure has a chord of D-flat major. The seventh measure has a chord of F major. The eighth measure has a chord of B-flat major. The ninth measure has a chord of D-flat major. The tenth measure has a chord of F major. The eleventh measure has a chord of B-flat major. The twelfth measure has a chord of D-flat major. The thirteenth measure has a chord of F major. The fourteenth measure has a chord of B-flat major. The fifteenth measure has a chord of D-flat major. The sixteenth measure has a chord of F major. The system ends with a double bar line. Below the bass staff, there is a box containing the letters 'S.B.'.

Second system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The first measure is marked with a dynamic of *mf* and a chord of F major. The second measure has a chord of B-flat major. The third measure has a chord of D-flat major. The fourth measure has a chord of F major. The fifth measure has a chord of B-flat major. The sixth measure has a chord of D-flat major. The seventh measure has a chord of F major. The eighth measure has a chord of B-flat major. The ninth measure has a chord of D-flat major. The tenth measure has a chord of F major. The eleventh measure has a chord of B-flat major. The twelfth measure has a chord of D-flat major. The thirteenth measure has a chord of F major. The fourteenth measure has a chord of B-flat major. The fifteenth measure has a chord of D-flat major. The sixteenth measure has a chord of F major. The system ends with a double bar line. Above the first measure, there is a bracket with the number '3' above it, indicating a triplet. Below the bass staff, there are chords labeled C7, F, and G7.

Third system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The first measure is marked with a dynamic of *mf* and a chord of F major. The second measure has a chord of B-flat major. The third measure has a chord of D-flat major. The fourth measure has a chord of F major. The fifth measure has a chord of B-flat major. The sixth measure has a chord of D-flat major. The seventh measure has a chord of F major. The eighth measure has a chord of B-flat major. The ninth measure has a chord of D-flat major. The tenth measure has a chord of F major. The eleventh measure has a chord of B-flat major. The twelfth measure has a chord of D-flat major. The thirteenth measure has a chord of F major. The fourteenth measure has a chord of B-flat major. The fifteenth measure has a chord of D-flat major. The sixteenth measure has a chord of F major. The system ends with a double bar line. Above the first measure, there is a bracket with the number '3' above it, indicating a triplet. Below the bass staff, there are chords labeled Gm, C7, and F.

Fourth system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The first measure is marked with a dynamic of *mf* and a chord of F major. The second measure has a chord of B-flat major. The third measure has a chord of D-flat major. The fourth measure has a chord of F major. The fifth measure has a chord of B-flat major. The sixth measure has a chord of D-flat major. The seventh measure has a chord of F major. The eighth measure has a chord of B-flat major. The ninth measure has a chord of D-flat major. The tenth measure has a chord of F major. The eleventh measure has a chord of B-flat major. The twelfth measure has a chord of D-flat major. The thirteenth measure has a chord of F major. The fourteenth measure has a chord of B-flat major. The fifteenth measure has a chord of D-flat major. The sixteenth measure has a chord of F major. The system ends with a double bar line. Above the first measure, there is a bracket with the number '3' above it, indicating a triplet. Below the bass staff, there are chords labeled F and G7.

16

Gm C7 F

20

3 3

Gb C7 F

24

3 3

Fm D7

28

3 3

Gm Eb

32

3

F D7

35

3

3

Gm C7 F

39

G7 Gm

43

3

F C7 F

47

B<sup>b</sup> D<sup>b</sup> B<sup>b</sup> C7

51 *8va-*

F B<sup>b</sup> C7 F7 E<sup>b</sup>7

55 *8va-*

E<sup>b</sup>7 B<sup>b</sup>7 B<sup>b</sup>m C D7

59 *8va-*

Gm C7 F G<sup>b</sup>

63 *8va-*

C7 G<sup>b</sup>

65 *8va-*

Gm G<sup>b</sup>

67

D7 Gm

70

E7 Gm

73

F D7 Gm C7

77

F G7

80

Gm C7 F

84

*f*

C7<sup>></sup> F D7 Gm

88

C7 F Gm

92

F7 A<sup>b</sup>m

95

B<sup>b</sup> D<sup>b</sup>7 Gm

98

B<sup>b</sup>m B<sup>b</sup>m Dm Gm

101

3

F B7 D7

104

*mf* *poco* *a* *poco* *dim.*

C7 F Gm C7 F

108

Gm C7 F Gm C7

111

*mp* *cresc.* *ff*

C7 F

# Концертная самба (джаз-рок)

Б. Мирончук

Tempo di allegro samba

Loco

The first system of the musical score is in 4/4 time, featuring a piano accompaniment. The right hand plays a series of chords and arpeggios, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. The tempo is marked 'Tempo di allegro samba' and the mood is 'Loco'. The dynamic is marked 'mp' (mezzo-piano). A box labeled 'S.B.' is located below the first measure of the left hand.

The second system continues the piano accompaniment. The right hand features a 'Loco' mood marking and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The left hand continues with a steady eighth-note bass line. The system includes a 'mp' (mezzo-piano) dynamic marking and a 'Loco' mood marking. The right hand also includes a 'P' (piano) dynamic marking and a 'P' (piano) dynamic marking.

The third system of the musical score begins with a 'bellows shake' effect, indicated by a series of 'F V F V F V F' markings above the right hand. The right hand also includes a 'f' (forte) dynamic marking and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The left hand includes a 'D7' chord marking and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The system ends with a 'bellows shake' effect, indicated by a series of 'F V F V F V F' markings above the right hand.

The fourth system of the musical score begins with a 'bellows shake' effect, indicated by a series of 'F V F V F V F' markings above the right hand. The right hand also includes a 'ff' (fortissimo) dynamic marking and a 'Loco' mood marking. The left hand includes a 'ff' (fortissimo) dynamic marking and a 'Loco' mood marking. The system ends with a 'bellows shake' effect, indicated by a series of 'F V F V F V F' markings above the right hand.

13 *mp* *cresc.*

16 *f* *simile*

19 *Loco* *f* *mp leggiero*

22

25

\*) удар левой ногой: пятка-носок

\*\*) удары 2, 3, 4, 5-м пальцами по правому полукорпусу

\*\*\*) удары 1-м пальцем по решетке правого полукорпуса

28

LOC

mp

mf

Am D7 Cm D7 Gm

31

34

37

mp

Cm D7 Gm

rub f mp

39

C F7 Bb G7

- \*) удары 2, 3, 4, 5-м пальцами по решетке правого полукорпуса
- \*\*) удары 1-м пальцем по решетке правого полукорпуса
- \*\*\*) нижний голос – легато
- \*\*\*\*) удар левой ногой по полу

41

*cresc.*

*f* *sub. mp*

43

*molto cresc.*

45

*Glissando*

47

49

51

D7

*ff marcato*

Gm C7 Gm C7 Gm C7 Gm C7

54

*sub p*

Gm C7 Gm C7 Gm

*cresc.*

C7 Gm C7 Gm C7

56

Gm C7 Gm C7 Gm

C7 Gm C7 Gm C7

58

*Loco*

*ff*

Gm C7 Gm C7 Gm

C7 Gm C7 Gm C7

60

*Loco*

Gm C7 Gm C7 Gm

C7 Gm C7 Gm C7

- \*) удары 2, 3, 4, 5-м пальцами по правому полукорпусу  
 \*\*) удары 1-м пальцем по решетке правого полукорпуса

62 *mp* *E♭ dolce* *F7* *Dm*

65 *Gm* *Cm* *F7*

68 *B♭ cresc.* *B♭7* *mf* *E♭* *loco*

71 *F7* *Dm* *Gm*

74 *Cm* *E♭*

76

B $\flat$  G7

78

*mp* Cm F7 B $\flat$  E $\flat$

80

Cm D7 Gm

82

Cm F7 Dm G7

84

Loco *mp* Cm D7 Gm D7

\*) нетемперированное глиссандо

87 *f* *mp*

3

Gm A<sup>b</sup>m D<sup>b</sup>7 G<sup>b</sup>

90 *cresc.*

3

E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup> D7 G C7 Fm

93 *bellows shake* *ord.* *mf*

V F V F V F C<sup>m</sup>

96

G<sup>m</sup> C<sup>m</sup> D7 Gm G7

99 *Loco* *f*

C<sup>m</sup> F7 B<sup>b</sup> E<sup>b</sup> D7

102

103

108

111

114

\*) удары правой рукой по правому полукорпусу

\*\*) удары по левой клавиатуре

\*\*\*) удары правой рукой по середине меха

\*\*\*\*) удары 2, 3, 4, 5-м пальцами по правому полукорпусу с постепенным движением вниз

\*\*\*\*\*) удары 1-м пальцем по решетке правого полукорпуса с постепенным движением вверх

1) удары 2, 3, 4, 5-м пальцами по решетке правого полукорпуса с постепенным движением вверх

2) удары 1-м пальцем по решетке правого полукорпуса с постепенным движением вниз

3) удары 2, 3, 4, 5-м пальцами по переключателям регистров с постепенным движением вниз

4) удары 1-м пальцем по переключателям регистров с постепенным движением вверх

5) удары 2, 3, 4, 5-м пальцами по правой клавиатуре с постепенным движением вверх

6) удары 1-м пальцем по правой клавиатуре с постепенным движением вверх

7) удары по клавишам без звука

116 *mp*

118 *Loco*  $\frac{3}{4}$  *f* *Gm*

120 *ff marcato* *Cm* *D7* *Gm*

122 *Cm* *F7* *Bb* *G7*

124 *Cm* *F7* *Bb* *Eb7*

126

Ab D7 Gm G7

128

Cm F7 Bb Eb7

130

Cm D7 sub *mp*

132

134

D7 Dm Gm *fff*

# Тростник

(мейнстрим)

В. Власов

Allegro

*mf*

Dm

G<sup>7</sup> C F

Dm E<sup>7</sup>

A<sup>7</sup> Dm G<sup>7</sup>

C F Fm

System 1 (measures 16-19). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. Chords indicated: Bm (measure 16), E7 (measure 17), Bm (measure 18).

System 2 (measures 20-22). The time signature is 2/4. The melody continues in the right hand, and the left hand has a simple bass line.

System 3 (measures 23-25). The time signature is 2/4. Chords indicated: E7 (measure 24). Measure 25 contains two specific performance instructions: 1) and 2).

System 4 (measures 26-29). The time signature is 2/4. Chords indicated: Dm (measure 28), G7 (measure 29). The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of the system.

System 5 (measures 30-33). The time signature is 2/4. Chords indicated: C (measure 30), F (measure 31), E7 (measure 32), A7 (measure 33).

- 1) Удар левой рукой по клавиатуре
- 2) Удар правой рукой по решетке

33

Dm E7 A7 D7

36

Fm Bbm Bm E7

39 3)

42

Fm G

46

G Db

3) Щелчок пальцем по переключателю регистра

49

E7

Dm

52

55

Dm

8-a

58

Dm

E7

61

E7

*mf*

64

Dm G7

67

C F

70

Dm E7 A7

73

Dm G7 C

76

F Fm Bm E7

79

E7 Bm

82

85

E7

88

*f* Dm

91

G7 C

94

Dm

97

G7 C

100

E7 A7 Dm

103

E7 A7 D7 Fm Bbm

106

Bm E7

# СОДЕРЖАНИЕ

От автора .....	3
ВВЕДЕНИЕ .....	4
<b>ГЛАВА I Из истории джаза и эстрадно-джазового исполнительства на баяне и аккордеоне</b>	
1. Трудности становления. Происхождение названия.....	7
2. Исторические корни.....	8
3. Зарубежные эстрадно-джазовые исполнители на баяне и аккордеоне.....	14
4. Эстрадно-джазовый аккордеон (баян) в России и Советском Союзе.....	18
<b>ГЛАВА II Выразительные средства джаза и трактовка их на баяне и аккордеоне</b>	
1. Особенности джазового исполнительства.....	24
2. Свинговая манера игры.....	25
3. Синкопирование.....	33
4. Характерные специфические приемы.....	36
5. Импровизация.....	50
<b>ГЛАВА III Исполнительская интерпретация джазовых стилей</b>	
1. Новоорлеанский джаз и диксиленд. Чикагский джаз.....	54
2. Эра свинга. Буги-вуги.....	59
3. Бибоп.....	64
4. Кул.....	67
5. Хард-боп.....	68
6. Прогрессив. Третье течение.....	70
7. Босса нова.....	72
8. Джаз-рок.....	75
9. Мейнстрим.....	76
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	78
ЛИТЕРАТУРА .....	80
НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ .....	82
1. В. Власов. Старый «Мерседес» (диксиленд).....	82
2. В. Власов. Звуки джаза (свинг).....	91
3. А. Ван Дамм. Буги-вуги Арта (буги-вуги).....	101
4. В. Власов. Бассо-остинато (бибоп).....	105
5. В. Власов. Ностальгия (кул).....	116
6. В. Власов. Сегодня праздник (хард-боп).....	121
7. В. Зубицкий. Концертная партита №2, ч. II (третье течение).....	128
8. А. К. Жобим. Девушки из Ипанимы (босса нова).....	133
9. Б. Мирончук. Концертная самба (джаз-рок).....	140
10. В. Власов. Тростник (мейнстрим).....	151

*Навчальне видання*

**ВЛАСОВ Віктор Петрович**

**ШКОЛА ДЖАЗУ  
НА БАЯНІ ТА АКОРДЕОНІ**

*Навчальний посібник*

Російською мовою

Комп'ютерний набір *Т. Селиванова*

Зав. редакцією Т. М. Забанова  
Голов. редактор Ж. Б. Мельниченко  
Технічний редактор О. М. Петренко

---

Підписано до друку 03.07.2008.  
Формат 60х84/16. Папір офсетний. Гарнітура «Times». Друк офсетний.  
Ум. друк. арк. 9,30. Тираж 200 прим. Вид. № 109. Зам. № 262.

Надруковано з готового оригінал-макета  
Видавництва і друкарня «Астропринт»  
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21  
Тел.: (0482) 37-07-95, 37-14-25, 33-07-17

**[www.astroprint.odessa.ua](http://www.astroprint.odessa.ua)**

Свідоцтво ДК № 1373 від 28.05.2003 р.



**Власов Виктор Петрович**, известный композитор, педагог, методист, исполнитель, музыкально-общественный деятель, профессор Одесской государственной музыкальной академии им. А. В. Неждановой. Автор двух опер, музыкальной комедии, произведений для оркестра и ансамблей народных инструментов, баяна (аккордеона), бандуры, домры, балалайки, джазовых и эстрадных ансамблей, романсов, песен, музыки к театральным спектаклям и художественным кинофильмам.

Автор многочисленных статей, научно-методических пособий. Член Национального союза композиторов Украины, член Национального союза кинематографистов Украины, заслуженный деятель искусств Украины. Удостоен Российской Академией музыки им. Гнесиных Международной награды «Серебряный диск» — «За заслуги в баянном искусстве».

