

Марк Левин
Теория джаза



Перевод – Константин Боечко

Содержание

От автора	4
Введение	5
Терминология и обозначения аккордов	7

Часть I. Теория: аккорды и звукоряды

Глава первая	Базовая теория	10
Глава вторая	Мажорная гамма и прогрессия II-V-I	18
Глава третья	Аккорды и звукоряды	30
	<i>Гармония мажора</i>	31
	<i>Гармония мелодического минора</i>	48
	<i>Гармония уменьшенной гаммы</i>	64
	<i>Гармония целотонной гаммы</i>	72
Глава четвёртая	Как работать со звукорядами	76
Глава пятая	Слэш-аккорды	80

Часть II. Импровизация

Глава шестая	От звукорядов – к музыке	88
Глава седьмая	Звукоряды би-бопа	122
Глава восьмая	Игра “вне”	129
Глава девятая	Пентатоника	135
Глава десятая	Блюз	151
Глава одиннадцатая	Игра «Ритма»	161
Глава двенадцатая	Практика, практика, практика	165

Часть III. Регармонизация

Глава тринадцатая	Основы регармонизации	172
Глава четырнадцатая	Продвинутая регармонизация	204
Глава пятнадцатая	Колтрэйновская прогрессия	236
Глава шестнадцатая	Три регармонизации	247
	<i>Регармонизация Джона Колтрэйна “Spring is Here”</i>	247
	<i>Регармонизация Кенни Баррона “Spring is Here”</i>	249
	<i>Регармонизация Джона Колтрэйна “Body and Soul”</i>	250

Часть IV. Мелодии

Глава семнадцатая	Песенные формы и композиции	256
Глава восемнадцатая	Чтение нот	268

Глава девятнадцатая	Запоминание мелодии	273
Глава двадцатая	Heads	276
Глава двадцать первая	Репертуар	279

Часть V. **Всё остальное**

Глава двадцать вторая	Сальса и латин-джаз	300
Глава двадцать третья	Всё, что осталось	306
Глава двадцать четвёртая	Слушайте!	315

От автора

Мне посчастливилось иметь прекрасных учителей. Нью-Йоркский джазовый пианист Джо Пэйс открыл для меня красоту прогрессии II-V-I. В течение двух лет я учился у великого Яки Байярда, а затем ещё год у Холла Овертона, разбиравшегося в музыке Телониуса Монка лучше, чем кто бы то ни было в то время. Около года я учился у Херба Помроя, прекрасного джазового преподавателя. За один лишь день с Барри Харрисом я узнал больше, чем мне удалось найти во всех изученных до этого книгах по гармонии. Однако больше всего знаний я почерпнул, анализируя транскрипции великих мастеров. Большая часть образования любого великого музыканта – это именно транскрипции. Учитесь делать это упорно и скрупулёзно.

Мне посчастливилось учиться и работать с такими музыкантами и преподавателями, как Вуди Шоу, Джо Хендерсон, Бобби Хатчерсон, Дейв Лейбман, Сонни Ститт, Милт Джексон, Арт Фармер, Блю Митчелл, Харольд Лэнд, Кэл Тядер, Кармен МакРэ, Арт Пеппер, Чарли Роуз, Джонни Гриффин, Чет Бэйкер, Монго Сантамария и Луи Каска.

Введение

По-настоящему великое джазовое соло состоит из 1% магии и 99% различных вещей, которые все без исключения можно:

- объяснить;
- проанализировать;
- классифицировать;
- повторить.

Эта книга, по большому счёту, именно об этих 99%.

Это не единая, всеохватная «теория джаза». Собственно, именно поэтому книга названа «Теория джаза», а не «Вся правда о джазе». Единственная правда – это музыка. «Теория» – это всего лишь маленький танец интеллекта, который мы совершаем вокруг музыки, пытаюсь понять её законы, чтобы выяснить, почему же Чарли Паркер и Джон Колтрэйн звучали так, как звучали. «Теорий джаза» практически столько же, сколько и самих музыкантов.

После этих слов неплохо бы вернуться в реальность и признать существование некоей общепринятой канвы развития теории джаза – линии, начинающейся у истоков развития джаза и последовательно идущей сквозь творчество Луи Армстронга, Джеймса Джонсона, Дюка Эллингтона, Арта Тэтума, Лестера Янга, Чарли Паркера, Телониуса Монка, Джона Колтрэйна, Бобби Хатчерсона, Уэйна Шортера, МакКоя Тайнера, Джо Хендерсона, Малгрю Миллера и дальше. Все эти музыканты могли играть вместе и прекрасно понимать друг друга – даже невзирая на различия в используемой каждым из них терминологии. Луи Армстронг записывался с Дюком Эллингтоном, Эллингтон – с Джоном Колтрэйном, и звучание каждого из них при этом проникнуто наслаждением процессом.

Чарли Паркер как-то сказал: «Учите аккорды, а потом забудьте их». Изучая теорию джаза, убедитесь в том, что вашей окончательной целью является то, что можно выразить фразой «уйти за пределы теории».

Музыкант, играющий великое соло, в процессе игры не мыслит категориями «II-V-I», «блюзовый лик», «ААВА», «альтерированная гамма» и пр. Он уже «надумался» об этом много лет назад. Опытный музыкант впитал эту информацию так глубоко, что ему уже нет необходимости думать об этом. Кроме того, хороший музыкант всегда знает, какое *ощущение* несут исполненные на его инструменте звукоряды и аккорды. Всегда осознавайте то, что ваши глаза видят, а руки чувствуют во время игры. Сосредотачивайтесь на внутренней, душевной составляющей – и, следуя течению музыки, вы попадёте за пределы теории. Сконцентрируйтесь на этом состоянии благодати, когда вам больше не надо будет думать о теории – и вам будет значительно легче коснуться этого волшебного 1%.

Но для того чтобы достичь мастерства, вам придётся очень много думать (и заниматься) о теории. О тех самых 99%

Фортепиано

Многие примеры в этой книге написаны для фортепиано. Однако вам не понадобится ни сам этот инструмент, ни умение на нём играть. Всё, что вам нужно – это умение читать ноты. Поскольку многие читатели этой книги не являются пианистами, фортепианные транскрипции представлены здесь в упрощённом виде. Если фортепианный пример кажется вам слишком сложным, чтобы расшифровать его самостоятельно, попросите какого-нибудь пианиста сыграть его вам.

В отличие от многих инструментов, фортепиано позволяет вам «видеть» то, что вы играете, и, таким образом, легче соединять все компоненты воедино. *Практически все великие джазмены (вне зависимости от их профильного инструмента) в той или иной степени играли на фортепиано.* Вот лишь некоторые из них: Макс Роач, Вуди Шоу, Клиффорд Браун, Кенни Дорэм, Джо Хендерсон, Арт Блэки, Сонни Роллинз, Хэнк Мобли, Бенни Картер, Коулмен Хокинс, Фредди Заббард, Кенни Кларк, Диззи Гиллеспи, Майлз Дэвис, Фили Джо Джонс, Кармен МакРэ, Фэтс Наварро. Некоторые из них владели фортепиано настолько хорошо, что могли даже записываться в качестве пианистов: это басист Чарли Мингус, а также ударники Джек ДеДжоннетт и Джо Чемберс.

Насколько хорошим музыкантом вы хотите быть?

Вот несколько условий, необходимых для того чтобы вы могли стать хорошим джазовым музыкантом:

- Талант (слух, чувство ритма, ощущение формы);
- Чувство направления (умение выделить для себя правильную музыку);
- Образование;
- Амбиции.

Последний пункт (амбиции), является, возможно, самым важным из всего перечисленного. Под амбициями я подразумеваю не желание быть суперзвездой, но *желание, страсть и силу для того чтобы заниматься*. Если у вас этого нет, то никакой талант в мире вам не поможет.

В процессе работы над этой книгой у вас непременно возникнет множество вопросов, и, возможно, вам посчастливится найти преподавателя, который сможет вам на них ответить. Однако нужно не забывать о том, что *ответы на все ваши вопросы находятся на расстоянии вытянутой руки*. Ваша коллекция музыки содержит в себе историю, теорию и практику джаза. Практически все современные джазовые музыканты почерпнули свои лики и теоретические знания, слушая, снимая и анализируя мелодии и соло с записей. Начните учиться этому прямо сейчас. Поначалу это кажется очень сложным, но чем больше вы будете делать это, тем легче оно будет становиться.

Удачи – и не забудьте позаниматься сегодня!

Терминология и обозначение аккордов

Большинство практикующих джазовых музыкантов пользуется сокращённой символикой. Взгляните на эти обозначения:

- G7alt
- (b13)
- (#11)
- (#9)
- G7(b9)

Всё это практически одно и то же. Какая запись кажется вам более удобной?

С точки зрения начинающего, джаз – это ошеломляющее количество каких-то странных аккордов. Вскоре, однако, вы убедитесь в том, что всё это не более чем множество способов записи небольшой горстки одних и тех же аккордов. Стандартного обозначения аккордов не существует. И это, в общем, неплохо. Джаз – живая, движущаяся, дышащая, постоянно развивающаяся форма искусства, и это неизбежно отражается на терминологии.

Большой мажорный септаккорд C может быть записан как Cmaj7, CM7, C6, C₆⁹ или CD. Многие музыканты вообще пишут просто C. В этой книге я буду обозначать большой мажорный септаккорд как CD.

Малый минорный септаккорд D может быть записан в виде D-7, Dm7 или Dmi7. Я предпочитаю первый способ.

Символы «+» (например, C7⁺¹¹) и “#” (например, C7^{#11}) означают одно и то же, а именно повышение определённой ноты (в данном случае ундецимы). В этой книге я использую знак #.

Символы «-» (например, C7⁻⁹) и “b” (например, C7^{b9}) означают одно и то же, а именно понижение определённой ноты (в данном случае ноны). Я использую “b”.

4 и 11 ноты в аккорде – одна и та же нота. При записи мажорных и задержанных аккордов я ставлю 4 (например, CD^{#4} или Csus4), а при записи доминантовых и минорных аккордов – 11 (C7^{#11}, C⁻¹¹).

6 и 13 ноты в аккорде – одна и та же нота. Обычно цифра 6 используется при записи мажорных и минорных аккордов (C6, C-6), а 13 – при записи доминантовых аккордов (C7^{b13}).

При обыгрывании на гитаре или фортепиано больших мажорных септаккордов из них часто выбрасывается большая септима. В этой книге встречаются примеры, когда в обыгрывании аккорда CD отсутствует большая септима.

Для обозначения интервалов и нот аккордов я всегда пользуюсь цифрами (например, «5 ступень аккорда G7»). Всё остальное я обозначаю словами («седьмая нота звукоряда» и т.д.)

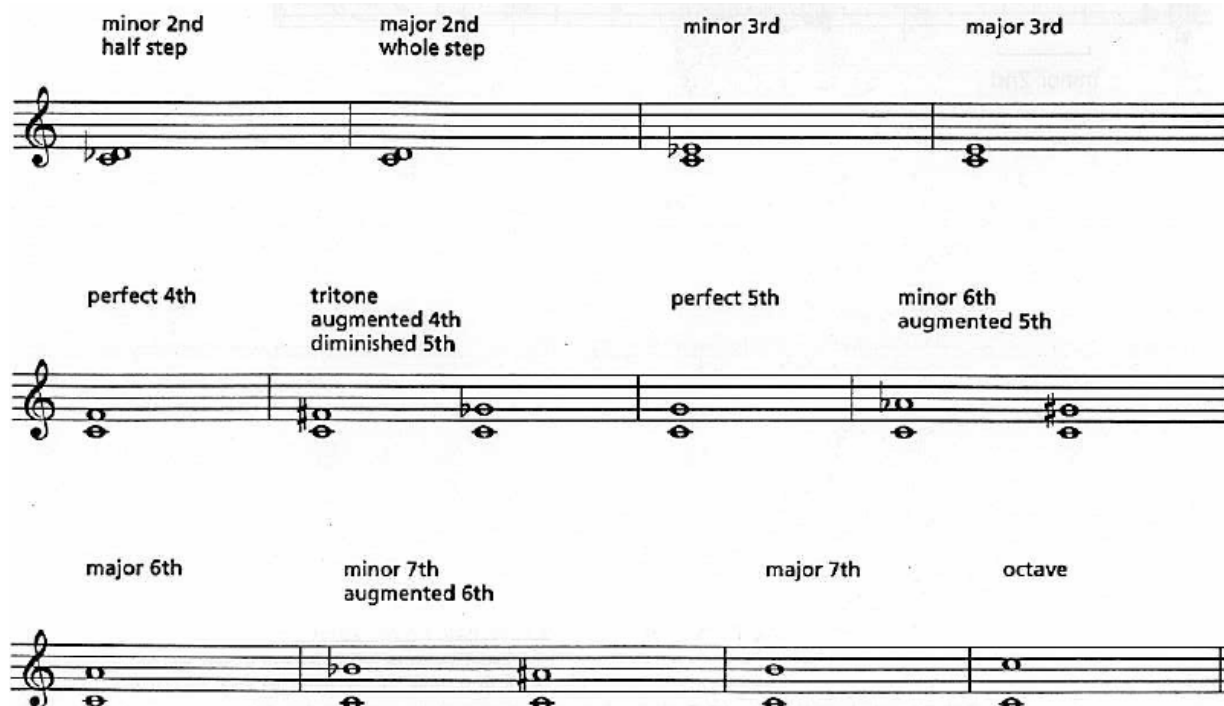
Все примеры этой книги записаны в «концертном» скрипичном ключе. Если вы играете на инструментах в Bb или Eb, не забывайте транспонировать их. Примеры, написанные для басового инструмента (контрабас, тромбон), записаны в басовом ключе. Чтобы не загружать читателя обилием дополнительных линеек на нотном стане, некоторые фортепианные примеры транспонированы на октаву вниз.

Часть I

ТЕОРИЯ: АККОРДЫ И ЗВУКОРЯДЫ

БАЗОВАЯ ТЕОРИЯ**Интерваллы**

Точно так же, как материя состоит из атомов, мелодия и гармония состоит из интервалов. Интервал – это расстояние между двумя нотами. На следующем примере представлены все интерваллы от наименьшего (малая секунда, равная полутону) до наибольшего (октава).



Ниже представлены примеры использования всех интерваллов – как в восходящей, так и в нисходящей форме. Все примеры взяты из джазовых стандартов. Если не указано иначе, то искомый интервал – это первые две ноты примера. Пропойте каждый интервал и сыграйте его на своём инструменте. Если вы сможете хорошо его пропеть, то во время игры вам будет гораздо легче расслышать его.

▲ ascending minor 2ndThelonious Monk's "Blue Monk"¹**▼ descending minor 2nd**Cedar Walton's "Bolivia"²

▲ *ascending major 2nd*

Miles Davis' "Four"³



▼ *descending major 2nd*

Miles Davis' "Tune-Up"⁴



▲ *ascending minor 3rd*

Charlie Parker's "Confirmation"⁵



▼ *descending minor 3rd*

Dizzy Gillespie's "Groovin' High"⁶



▲ *ascending major 3rd*

Thelonious Monk's "Monk's Dream"⁷



▼ *descending major 3rd*

John Coltrane's "Giant Steps"⁸



▲ *ascending perfect 4th*

Duke Jordan's "Jordu"⁹



▼ *descending perfect 4th*

Wayne Shorter's "ESP"¹⁰



▲ *ascending tritone*

Joe Henderson's "Isotope"¹¹



▼ *descending tritone*

Third bar of bridge of Duke Ellington's "Sophisticated Lady"¹²



▲ *ascending perfect 5th*

Milt Jackson's "Bag's Groove"¹³



▼ *descending perfect 5th*

Woody Shaw's "Katrina Ballerina"¹⁴



▼ *descending minor 6th*
Second bar of Joe Henderson's "Serenity"¹⁶

▲ *ascending major 6th*
Thelonious Monk's "Misterioso"¹⁷

▼ *descending major 6th*
Miles Davis' "All Blues" ¹⁸

▲ *ascending minor 7th*
Last bar of bridge of McCoy Tyner's "Aisha"¹⁹

▼ *descending minor 7th*
Fourth bar of bridge of Billy Strayhorn's "Chelsea Bridge" 20

13

▲ *ascending major 7th*

Second and third notes of Joe Henderson's "Serenity"²¹



▼ *descending major 7th*

Wayne Shorter's "Lady Day"²²



▲ *ascending octave*

Sam Jones' "Del Sasser"²³



▼ *descending octave*

Freddie Hubbard's "Philly Mignon"²⁴



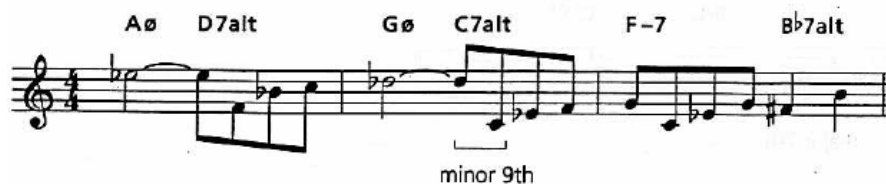
▲ *ascending minor 9th*

Bar 11 of bridge of Wayne Shorter's "Wild Flower"²⁵



▼ *descending minor 9th*

Bar 18 of Benny Golson's "I Remember Clifford"²⁶



▲ ascending major 9th

Bass part, intro of Joe Henderson's "No Me Escueca"²⁷



▲ ascending minor 10th

Bass part, fifth bar, intro of Joe Henderson's "No Me Escueca"²⁸



▼ descending 11th

Bar 15 of Joe Henderson's "Inner Urge"²⁹



▼ descending major 13th

Bar 24 of Billy Strayhorn's "Chelsea Bridge"³⁰



Обращённые интервалы

Умение обращать интервалы – очень важный навык (особенно при транспозиции). Если вам нужно транспонировать мелодию на большую сексту вверх, то, возможно, будет легче транспонировать её на малую терцию вниз, что суть одно и то же. А терция гораздо ближе к исходной ноте, нежели секста. Иными словами, вам нужно знать о том, что большая секста обращается в малую терцию. При обращении интервала нижняя нота становится верхней, а верхняя – нижней. В результате получается новый интервал.

Правила обращения просты:

- Большой интервал обращается в малый;
- Малый интервал обращается в большой;
- Чистый интервал обращается в чистый;
- Тритон обращается в тритон;
- Сумма старого и нового интервалов равна 9.

Посмотрите на рис. 1.2. Если вы обратите большую терцию C-E, то она превратится в малую сексту E-C. Большой интервал стал малым, а $3+6=9$. На рис. 1.3. малая секунда обращается в большую

септиму. Малый интервал становится большим, а $2+7=9$. На рис. 1.4. чистая кварта обращается в чистую квинту. Чистый интервал остаётся чистым, а $4+5=9$. На рис. 1.5. тритон обращается в тритон. Поскольку тритон расположен между квартой и квинтой, то он равен 4,5, а $4,5+4,5=9$.

Чтобы хорошо усвоить эту информацию и помнить звучание всех интервалов, вы должны регулярно петь эти интервалы в рамках ваших ежедневных занятий. Поскольку для этого вам не понадобится инструмент (если, конечно, вы не вокалист), вы можете практиковаться в душе, в машине и вообще где угодно. Кроме того, пойте интервалы под свои любимые записи – мелодии, соло и т.д. из стандартов, бибоба или других направлений джаза. Слушая музыку, пробуйте распознавать в ней интервалы. Это называется «развитие музыкального слуха». Если есть какие-нибудь курсы по развитию музыкального слуха – идите туда! Важно иметь хороший слух, поскольку создание хорошего соло по большей части представляет собой игру того, что в данный момент звучит у вас в голове.



Трезвучия

Интервалы можно играть не только по отдельности, но и группами. Например, если от верхней ноты одной терции построить вторую, получится трезвучие. Существует четыре возможных комбинации терций:

- Большая терция + малая терция = мажорное трезвучие;
- Малая терция + большая терция = минорное трезвучие;
- Малая терция + малая терция = уменьшенное трезвучие;
- Большая терция + большая терция = увеличенное трезвучие.



Сыграйте на фортепиано каждое из этих трезвучий. Почувствуйте эмоциональный эффект, производимый каждым из них. В саундтреках к фильмам и театральным постановкам гармония часто используется для подчёркивания эмоционального наполнения той или иной сцены. Мажорное трезвучие ассоциируется с силой, счастьем, триумфом. Минорное трезвучие – это грусть, задумчивость, трагичность. Уменьшенное трезвучие – это давление, беспокойство. Увеличенное трезвучие – теку-

честь, таинственность, волшебство – словно Бемби, появляющийся из тумана на рассвете (я серьёзно).

Несмотря на то, что эти выразительные средства давно уже стали клише, они работают до сих пор – хотя композиторы (в том числе и джазовые) предпочитают не использовать их. Не случайно такие мелодии, как “I Remember Clifford” Бенни Голсона, “Django” Джона Льюиса и “Nature Boy” Эдвина Абеза написаны в минорных тональностях, а в “In a Mist” Бикса Байдербэка используются увеличенные аккорды. Играя, вы получаете эмоциональный отклик от слушателя, от коллег-музыкантов и от себя самого. Будьте уверены – так и есть.

Часто используются обращения трезвучий. Обращением называется аккорд, нижняя нота которого не является его тоникой. На рис. 1.7. представлены все возможные варианты трезвучий С-мажор и С-минор:

- Основная позиция (основной тон внизу);
- Первое обращение (терция внизу);
- Второе обращение (квинта внизу).



Теперь мы готовы перейти к II-V-I – основной аккордовой последовательности в джазе.

МАЖОРНАЯ ГАММА И ПРОГРЕССИЯ II-V-I

Сыграйте музыку, записанную в представленных ниже нотах, и послушайте, как звучит прогрессия II-V-I. На рис. 2.1 представлена прогрессия в тональности Eb из “Stella By Starlight” Виктора Янга. На рис. 2.2 – прогрессия в тональности D из “Tune Up” Майлза Дэвиса. На рис. 2.3 представлены две прогрессии из “Giant Steps” Джона Колтрэйна: одна в тональности G, вторая – в B.

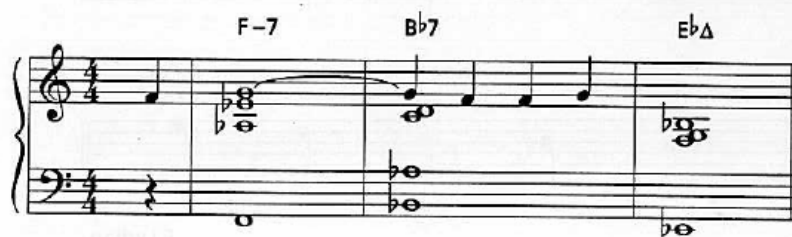
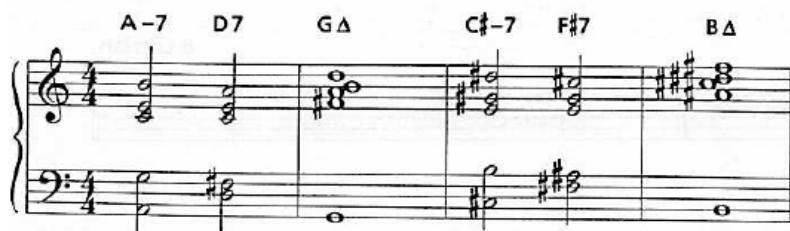


Figure 2-2



Figure 2-3



Существует огромное количество различных аккордовых последовательностей, но в джазе чаще всего используется именно прогрессия II-V-I. Аккорды II, V и I являются производными различных ладов, основанных на мажорном звукоряде (натуральных ладов).

Натуральные лады

На рис. 2.4 представлен звукоряд C-мажор и производные от него натуральные лады. Смысл в следующем: C-мажорный звукоряд состоит из разных нот, и вы можете начать исполнять его с любой из них. Это означает, что, по сути, в вашем распоряжении есть семь различных вариантов данного звукоряда – начинающиеся с C, D, E и т.д. У каждого такого звукоряда есть своё греческое название – оно подписано справа над каждым ладом. Римские цифры слева также обозначают лад, заменяя греческое название: I – ионийский, II – дорийский, III – фригийский и т.д. Эти обозначения верны для любого мажорного звукоряда.

Греческие названия ладов – не экзотика; напротив, это обычные, повседневные джазовые термины. Например, в разговоре двух джазменов вы легко можете услышать нечто в духе:

- Какой аккорд во втором такте?
- F лидийский.

The C Major Scale and Its Modes

I	C Δ	C Ionian
II	D -7	D Dorian
III	E -7	E Phrygian
IV	F Δ ^{#4}	F Lydian
V	G7	G Mixolydian
VI	A -7	A Aeolian
VII	B ø	B Locrian

Ионийский лад и большой мажорный септаккорд

Из вышеперечисленных ладов можно получить септаккорды. Для этого достаточно сыграть каждую нечётную ноту в ладу, как показано на рис. 2.5.

C Ionian mode

root 2nd 3rd 4th 5th 6th 7th octave

C Δ

5th root 7th 3rd

«Нечётными нотами» будут тоникой, терцией, квинтой и септимой результирующего аккорда. Эти ноты называются *аккордовыми*, поскольку они определяют качество (мажорный, минорный, доминантовый) каждого септаккорда.

В изображённом выше ионийском ладу С нечётные ноты заключены в прямоугольники и образуют септаккорд, обозначение которого указано справа над нотным станом.

На рис. 2.6. изображён большой мажорный септаккорд С. Обычно он обозначается треугольником – СΔ¹. Этот аккорд называется «большим мажорным» благодаря интервальной взаимосвязи между тоникой, терцией и септимой. Большой мажорный септаккорд состоит из большой терции, чистой квинты и большой септимы. Поскольку этот аккорд строится на основе первого лада, его обозначают цифрой I.



Дорийский лад и малый мажорный септаккорд

Второй, или дорийский лад лежит в диапазоне от D до d и представлен на рис. 2.7. Ноты, заключённые в прямоугольник, также образуют аккорд – на этот раз малый минорный септаккорд.

На рис. 2.7 изображён малый минорный септаккорд. Чаще всего этот аккорд обозначается с помощью знака «минус», т.е. D-7². Малый минорный септаккорд состоит из малой терции, чистой квинты и малой септимы. Поскольку он строится на основе второго лада, его обозначают цифрой II.



Миксолидийский лад и доминантсептаккорд

Теперь перейдём к пятому ладу, расположенному в диапазоне G-g. На рис. 2.8 видно, что его первая, третья, пятая и седьмая ноты образуют доминантсептаккорд. Обычно его записывают в виде G7. Доминантсептаккорд состоит из большой терции, чистой квинты и малой септимы. Поскольку он строится на основе пятого лада, его обозначают цифрой V.



На рис. 2.9 представлен пример использования миксолидийского лада. Первые восемь нот композиции "Philly Mignon" (названной в честь барабанщика Филли Джо Джонса) Фредди Хаббарда представляют собой последовательность нот в миксолидийском ладу от G.

¹ Существуют различные обозначения большого мажорного септаккорда: C, CΔ7, Cmaj7, CM7. Кроме того, CΔ иногда заменяется несколькими отличающимися аккордами C6 и C₆⁹.

² Другие способы записи: Dm7, Dmin7, Dmi7.



Первые восемь нот композиции “Pent-Up House” Сонни Роллинза – миксолидийский лад от D (рис. 2.10).



Аккорды I, II и V – самые употребительные аккорды в джазе. В состав каждого из них входит чистая квинта (есть также аккорды b5 и #5, которых мы коснёмся позже), а квинта и септима могут варьироваться, определяя качество того или иного аккорда.

Прогрессия II-V-I

Вышеперечисленные аккорды образуют II-V-I – самую часто используемую аккордовую последовательность джаза. Аккорды предыдущего раздела (D-7, G7 CΔ) – прогрессия II-V-I тональности C. Сможете определить аккорды этой прогрессии в тональности F? Вот как можно это сделать: вторая, пятая и первая ноты фа-мажора – G, C и F. Аккорд II всегда является малым минорным септаккордом, V – доминантсептаккордом, I – большим мажорным септаккордом. Таким образом, в тональности F имеем последовательность G-7, C7, FΔ. Вычислите последовательность II-V-I для всех тональностей. Инструмент вам при этом не понадобится.

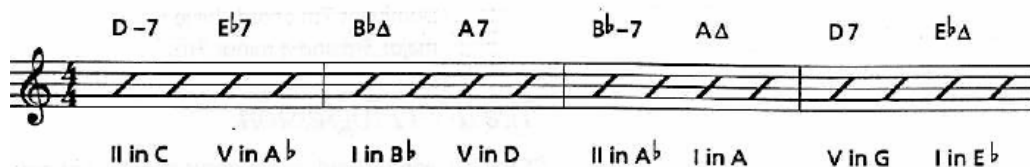
Последовательность II-V не обязательно должна завершаться аккордом I. В качестве примера можно привести первые четыре такта композиции “I Didn’t Know What Time It Was” Ричарда Роджерса.



Последовательность V-I не обязательно может предваряться аккордом II: см. начало композиции Боба Хаггарта “What’s New?”



Кроме того, аккорды II, V и I могут появляться в случайном порядке, без всякой связи с окружающими их аккордами, как в прогрессии, представленной на рис. 2.11.



Возьмите легкие мелодии вроде “Just Friends”, “Satin Doll” или “Tune Up”, и проанализируйте каждый аккорд. Определите в них аккорды II, V и I. Выделите последовательности II-V, V-I, II-V-I. Помните следующие правила:

- Малый минорный септаккорд – аккорд II;
- Доминантсептаккорд – аккорд V;
- Большой мажорный септаккорд – аккорд I.

В процессе анализа вам встретятся незнакомые символы: sus, b9, #11, #5, alt, ø и т.д. Не волнуйтесь, позже мы их разберём.

На рис. 2.12 представлена последовательность аккордов композиции “Just Friends”. К каждому аккорду подписана его ступень – II, V или I. Также указано, к какой тональности относится тот или иной аккорд. Обратите внимание на то, как часто происходит модуляция из одной тональности в другую. Первые два аккорда – V-I в тональности C, за ними следует последовательность II-V в тональности B♭. Два аккорда в скобках в последнем такте исполняются только при возвращении к началу и исполнению ещё одного хоруса. Эти аккорды составляют т.н. *тернэраунд*. Вместе с первым аккордом композиции он составляет прогрессию II-V-I.

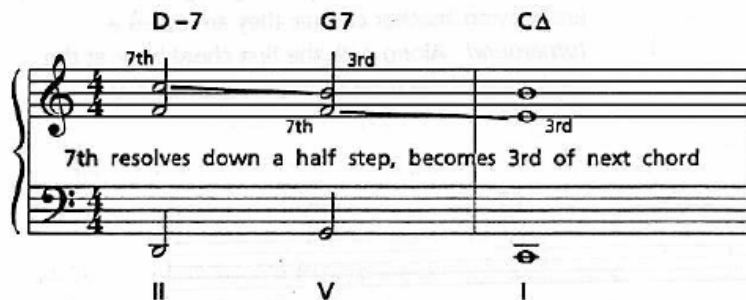
Ещё неплохо проанализировать такие мелодии, как “All The Things You Are”, “Tune Up”, “Soul Eyes”, “I Thought About You”, “Satin Doll”, “Perdido”. В них вы также увидите незнакомые символы. Их мы рассмотрим позднее.

1.

2.

Голосоведение

На рис. 2.13 обратите внимание на то, что при переходе от II к V септимы каждого аккорда понижаются на полтона и становятся терциями следующего аккорда. Это пример *голосоведение*. Голосоведение – это направление движения конкретной ноты. Можно сказать, что в данном случае голосоведение – это некая гравитационная или магнетическая сила, действующая на септиму и заставляющая её понизиться на полтона. Если вы трубач и импровизируете вместе с другим трубачом, играющим мелодию, то, исполняя септиму и понижая её на полтона, вы создадите хорошее сопровождение солирующей партии.



Сыграйте ноты, представленные на рис. 2.14 (третий и четвёртый такты композиции “Round Midnight” Телониуса Монка). Обратите внимание на то, как септима каждого аккорда II опускается на полтона, становясь терцией аккорда V.



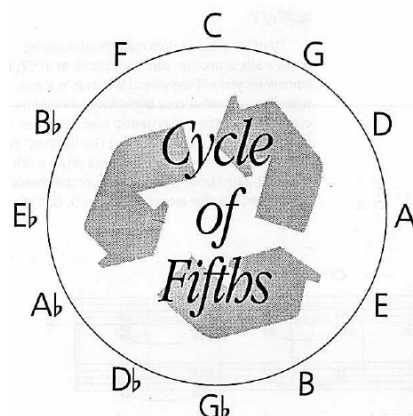
Сыграйте то, что записано на рис. 2.15. Верхний нотный стан – партия два такта партии Дональда Бёрда из его композиции “Low Life”, где он играет прогрессию II-V. На нижнем нотном стане – партия Джеки МакЛина: он опускает септиму каждого аккорда II, прекращая её в терцию следующего аккорда V.



Квинтовый круг

Запомните прогрессию II-V-I в каждой тональности. Большинство джазовых музыкантов используют для этого квинтовый круг.

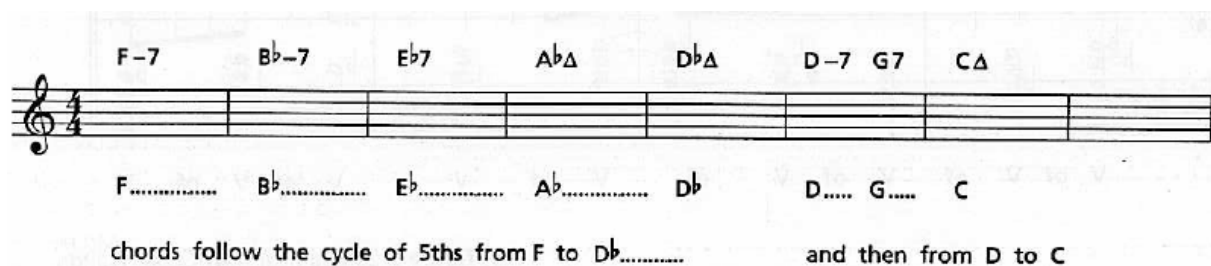
Квинтовый круг – последовательность из 12 хроматических нот, каждая из которых на квинту ниже предыдущей. Работая с квинтовым кругом, воспринимайте каждую ноту как название тональности, в которую вы перейдёте на следующем шаге. Начните с ноты C и двигайтесь по тональностям против часовой стрелки: C, F, Bb и т.д.³



³ Классических музыкантов обычно учат двигаться по часовой стрелке. Джазовые же музыканты предпочитают противоположное движение, поскольку оно соответствует тоникам прогрессии II-V-I (C-7, F7, BbΔ и т.д.)

Используйте квинтовый круг, поскольку он отражает реальное положение дел. Большинство аккордовых последовательностей в мелодиях являются отдельными частями квинтового круга. Тоники прогрессии II-V-I расположены именно по квинтовому кругу.

На рис. 2.16 представлена аккордовая последовательность из нескольких первых тактов композиции Джерома Керна “All The Things You Are”. Обратите внимание на то, как тоники аккордов составляют отдельные фрагменты квинтового круга.

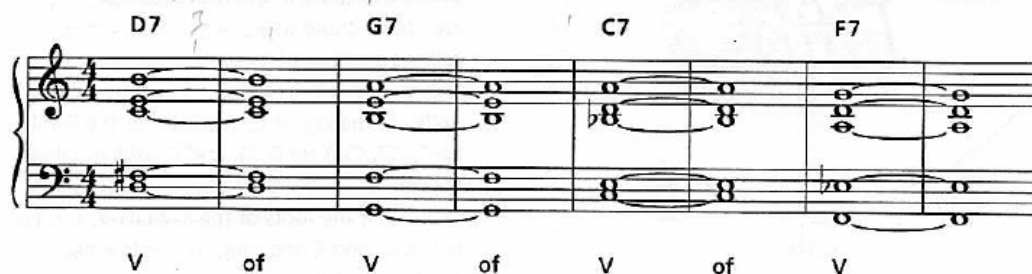


Другие распространённые прогрессии

Несмотря на то, что II-V-I является самой популярной прогрессией в джазе, существует и ряд других, которые мы сейчас и рассмотрим.

1) V-V

Прогрессия V-V – это доминантный аккорд, разрешающийся на квинту вниз в другой доминантный аккорд (C7, F7). Иногда встречаются последовательности из нескольких аккордов V, подчиняющихся движению против часовой стрелки по квинтовому кругу. Типичным примером прогрессии V-V является бридж из композиции Гершвина “I Got Rhythm”, представляющий собой последовательность из четырёх аккордов V, отстоящих друг от друга на квинту. Обратите внимание на то, что тоники аккордов (D, G, C, F) подчиняются противодвижению по квинтовому кругу.



Сыграйте следующий пример и послушайте, как Сэдар Уолтон играет свою версию “Young and Foolish” Альберта Хага, исполняя в самом конце девять аккордов квинтового круга, образующих последовательность V-V. Тоники всех 9 аккордов (A, D, G, C, F, Bb, Eb, Ab, Db) подчиняются противодвижению по квинтовому кругу. Не удивляйтесь тому, что в нижней части аккордов Уолтона отсутствует тоника: это прекрасный пример часто используемого джазовыми пианистами голосоведения без тоники.



2) I-VI-II-V

Одной из часто употребляемых в джазе прогрессий является I-VI-II-V. В качестве примера можно привести первые четыре аккорда пьесы Джорджа Гершвина “I Got Rhythm” (C, A-7, D-7, G7)⁴. Поскольку мы ещё не касались аккорда VI, давайте сделаем это сейчас. В C-мажоре шестой нотой является нота A. Сыграв гамму до-мажор от A до A, получим эолийский лад от A (см. рис. 2.17). Нечётные ноты этого лада образуют малый минорный септаккорд от A, аккорд VI в тональности C.



Аккорд VI, полученный из эолийского лада, состоит из малой терции, чистой квинты и малой септимы. Структурно он идентичен аккорду II, получаемому из дорийского лада – оба являются малыми минорными септаккордами. Однако когда в Главе 3 мы изучим все семь нот каждого лада, мы обнаружим, что между аккордами дорийского и эолийского ладов лежит огромная разница.

Современные музыканты, играя прогрессию I-VI-II-V, часто используют в качестве аккорда VI доминантсептаккорд вместо малого минорного септаккорда. Иными словами, в тональности C они играют CΔ, A7, D-7, G7:



Использование A7 вместо A-7 даёт прогрессии более сильное тяготение в D-7. Кроме того замен для доминантсептаккорда гораздо больше, чем для малого минорного септаккорда.

3) III-VI-II-V

В тернэраундах часто используется прогрессия III-VI-II-V – распространённая вариация прогрессии I-VI-II-V. В тональности C это будут аккорды E-7, A-7, D-7, G7. Мы ещё не рассматривали третий лад, поэтому сделаем этой сейчас.

⁴ Обычно “I Got Rhythm” исполняется в тональности Bb.



Нечётные ноты составляют малый минорный септаккорд E-7 – аккорд III в тональности C.

Аккорд III, полученный на основе фригийского лада, структурно идентичен II и VI аккордам, полученным из дорийского и эолийского ладов. Все три являются малыми мажорными септаккордами. Однако когда вы изучите Главу 3, вам станет ясно, что чаще всего фригийским ладом обыгрывается совершенно другой аккорд, который даже не является малым минорным септаккордом.

Как и в прогрессии I-VI-II-V, в III-VI-II-V в качестве аккорда VI часто используется доминантсептаккорд вместо малого минорного септаккорда. В качестве примера можно привести 7 и 8 такты композиции Джимми Ван Хьюсена “Polka Dots and Moonbeams”.



Кроме того, все четыре аккорда прогрессии III-VI-II-V можно регармонизовать в доминантсептаккорды. Именно это делает Кенни Баррон в конце первых 8 тактов композиции “On the Sunny Side of the Street” Джимми МакХью. Вот оригинальные седьмой и восьмой такты этой композиции:



А вот регармонизация Кенни, в которой используется последовательность доминантсептаккордов:



4) I-II-II-IV и лидийский лад

Часто используется и последовательность первых четырёх аккордов диатонического звукоряда. Сыграйте то, что представлено на рис. 2.18, и послушайте, как звучат два такта композиции Джерома Керна “I’m Old Fashioned” в исполнении Джона Колтрэйна.



Рассмотрим аккорд IV, поскольку до этого мы его не касались. В тональности С четвёртая ступень – это F. С-мажор, сыгранный в диапазоне F-f, представляет собой лидийский лад F.



В лидийском F присутствует альтерированная нота – повышенная четвёртая ступень, В. Сейчас просто запомните это, а в Главе 3 мы коснёмся этого момента подробнее.

Прогрессия I-II-III-IV часто исполняется пианистами и гитаристами в тех случаях, когда большой мажорный септаккорд длится два такта. В 7 и 8 тактах композиции Джерома Керна “All The Things You Are” исполняется только аккорд CΔ. Чтобы добавить движения и контраста, вы можете исполнить в этом месте восходящую последовательность I-II-III-IV, после чего «развернуться» и исполнить нисходящую последовательность III-II-I:



В следующем примере видно, как Колтрэйн в композиции “Moment’s Notice” обманчиво использует прогрессию I-II-III-IV для модуляции из тональности Eb в другую. В качестве аккорда IV мы ожидаем услышать AbΔ, однако вместо этого Колтрэйн играет Ab-7, который затем разрешается в Db7, образуя последовательность II-V тональности Gb.



5) I-IV

За мажорными аккордами часто могут следовать аккорды четвёртой ступени. Иногда аккорд IV может быть мажорным. В качестве примера такого подхода можно привести первый такт композиции Виктора Янга “My Foolish Heart” в исполнении Бобби Хатчерсона, где он после BbΔ играет EbΔ.



Иногда аккорд IV может быть доминантсептаккордом – как в 7-8 тактах композиции “Stella By Starlight”, где после аккорда EbΔ следует Ab7.



Ещё один пример взят из композиции “Old Folks” Уилларда Робинсона, где после аккорда BbΔ следует Eb7.



Локрийский лад и полууменьшенный аккорд

Остался один лад, который мы до сих пор не рассмотрели – локрийский, или седьмой. Ниже выписаны ноты локрийского лада В, полученного из С-мажора.

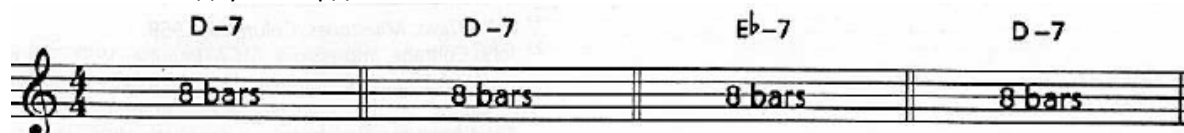


Нечётные ноты локрийского лада сильно отличаются от предыдущих ладов: тоника, малая терция, уменьшенная квинта и малая септима. Из них получается аккорд B-7^{b5} – аккорд VII тональности С. Аккорды, полученные из предыдущих шести ладов, содержат чистую квинту, однако чистой квинтой от ноты В будет F# - нота, не входящая в звукоряд С. Локрийский лад – единственный из всех, содержащий уменьшенную квинту. Запись вида B-7^{b5} довольно длинна, и поэтому большинство джазовых музыкантов используют символ Bø – *полууменьшенный аккорд*. «Полууменьшенный» означает малый минорный септаккорд с уменьшенной квинтой. Более подробно мы коснёмся полууменьшенных аккордов в Главе 3.

Модальный джаз

Вот хорошее определение модального джаза: «мало аккордов, много времени». Термин «модальный джаз» появился после выхода альбома Майлза Дэвиса “Kind of Blue” (1959 год). Показа-

тельным примером модальной мелодии на этом альбоме является композиция “So What?”, состоящая всего лишь из двух аккордов:



Модальные мелодии предполагают гораздо больше пространства для импровизации на каждом аккорде, нежели более ранние джазовые мелодии и стандарты. Это позволяет музыкантам естественным образом сфокусироваться на звукоряде (ладу) каждого аккорда, нежели на самом аккорде. Поэтому, в процессе импровизации “So What?” музыканты думают не об аккордах D-7 Eb-7, а о «дорийском D» и «дорийском Eb». Исторически сложилось так, что модальный джаз произвёл серьёзный сдвиг в мышлении джазовых музыкантов – от вертикального (аккордового) мышления к горизонтальному (ладовому).

Ещё более ранняя мелодия Майлза Дэвиса “Milestone” (1958) основывается всего лишь на трёх аккордах. В числе других мелодий, заставляющих музыканта думать не об аккордах, а о ладах, можно назвать “Impressions” Джона Колтрэйна, колтрэйновскую же версию композиции Ричарда Роджерса “My Favorite Things” и “Little Sunflower” Фредди Хаббарда.

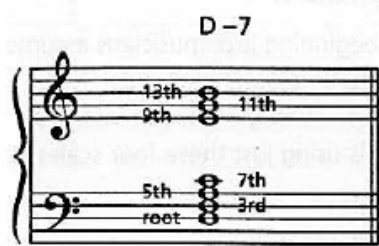
К настоящему моменту мы изучили все лады мажорного звукоряда – но лишь как источники различных аккордов. Мы рассмотрели лишь входящие в них аккордовые ноты – тонику, терцию, квинту и септиму. В следующей главе мы изучим все семь нот каждого лада и научимся импровизировать всеми нотами лада поверх аккордов.

АККОРДЫ И ЗВУКОРЯДЫ

Звукоряды

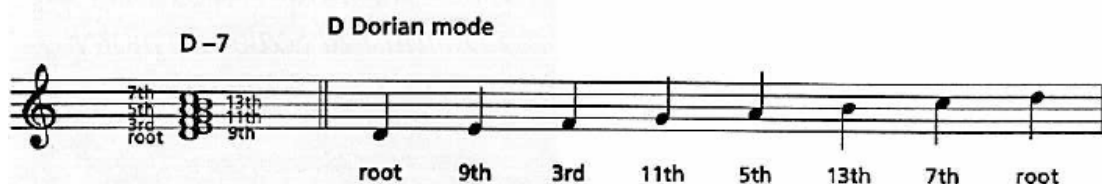
В 1950-1960-х годах в джазе произошла революция, по серьёзности сравнимая с изобретением бибоба в начале 1940 годов, но практически не замеченная музыкальными историками. Джазовые музыканты начали мыслить горизонтально (звукорядами), тогда как ранее преобладало вертикальное мышление (аккордами).

Вот как это произошло. Во времена становления джаза ещё не было никаких курсов по импровизации, джазовой теории, никаких джазовых школ. Музыканты выстраивали своим импровизации исключительно на основе мелодии и аккордовых нот. Мышление было примерно следующим: «Так, тут у нас аккорд D-7, соответственно, играть нужно D-F-A-C – первую, третью, пятую и седьмую ступени аккорда». В 1930-х годах более продвинутые музыканты (например, Дюк Эллингтон, Коулмен Хокинс, Арт Тэтум или Лестер Янг) могли сказать так: «Здесь можно сыграть ещё E-G-B – девятую, одиннадцатую и тринадцатую ступени аккорда D-7». Всё эти ноты изображены на рис. 3.1.



С тех пор джазовое образование продвинулось далеко вперёд, но музыканты до сих пор обыгрывают аккорд D-7 именно этими нотами. Изменилось лишь мышление, восприятие этих нот. Мы уже не думаем о них как о последовательности терций. Поскольку мы с детства знаем алфавит в виде A-B-C-D-E-F-G, то довольно сложно думать о каждой второй его букве: D-F-A-C-E-G-B. А, привыкнув думать о цифрах последовательно (1-2-3-4 и т.д.), сложно перестроиться на мышление типа 1-3-5-7-9-11-13. К счастью, легко переставить ноты так, чтобы они шли последовательно друг за другом.

Вновь обратимся к рис. 3.1. Возьмём все семь нот и расположим их последовательно в рамках одной октавы:



В результате получим семь нот дорийского лада D. Запомнить звукоряд гораздо проще, чем последовательность терций. Мышление звукорядами во время импровизации значительно легче мышления аккордами.

Для многих людей понятие «звукоряд» несёт в себе негативный подтекст – как нечто рутинное, бездумное, бесконечное, требующее многочасовых занятий («Учи звукоряды!»). В любом случае, вам придётся много заниматься звукорядами, чтобы использовать их в своих импровизациях, однако лучшие джазовые музыканты достигают состояния, когда звукоряд воспринимается не как «до-ре-ми-фа-оль-ля-си», но как *совокупность нот, пригодная для обыгрывания того или иного аккорда*.

Кроме того, начинающие джазмены полагают, что раз в джазе используется триллион аккордов, то им необходимо знать триллион звукорядов. Это ошибочное мнение. Практически все аккорды можно интерпретировать с помощью четырёх звукорядов⁵:

⁵ Есть ещё блюзовая гамма, которую мы рассмотрим в Главе 10.

- Мажор;
- Мелодический минор;
- Уменьшенная гамма;
- Целотонная гамма.

Как очевидно из предыдущего примера, ноты расширенного аккорда D-7 эквивалентны дорийскому ладу. Запомните это, поскольку, невзирая на то, что все обычно говорят: «Обыграй такой-то аккорд таким-то звукорядом» (словно аккорд и звукоряд – это совершенно разные вещи), *звукоряд и аккорд – две формы одной и той же сущности*. Начните привыкать думать об аккордовых символах как об обозначениях звукорядов, или – ещё лучше – как об *аккордово-звукорядных символах*.

Поскольку отныне мы начинаем думать об аккордах и звукорядах как о двух формах одного и того же, давайте вновь вспомним структуры трёх базовых аккордов: большого мажорного, малого минорного и доминантсептаккорда. Они верны и для большинства звукорядов:

- В состав большого мажорного септаккорда входит большая терция и большая септима;
- В состав малого минорного септаккорда входит малая терция и малая септима;
- В состав доминантсептаккорда входит большая терция и малая септима.

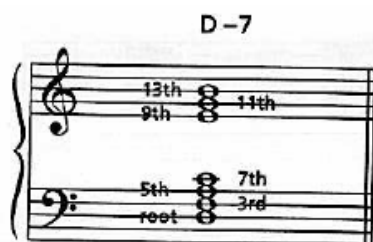
Все три аккорда содержат чистую квинту.

Гармония мажора

Поскольку данный аккорд можно обыграть более чем одним звукорядом, то нижеприведённые звукоряды можно отнести к «очевидным вариантам выбора». Разные музыканты могут обыграть один и тот же аккорд разными звукорядами. Чарли Паркер и Джон Колтрэйн – два гиганта джаза – по-разному обыгрывали полууменьшенные аккорды. Слушайте внимательно и с открытой душой.

Взгляните на таблицу гармонизации мажорного звукоряда. В Главе 2 вы уже узнали кое-что об этом звукоряде, однако там мы рассматривали лишь ноты, входящие в состав аккордов – тонику, терцию, квинту и септиму. В этой главе мы рассмотрим все семь нот звукоряда – на этот раз не только с точки зрения аккордовой структуры, но и с точки зрения импровизации. В процессе вы узнаете ещё некоторые аккорды, используемые в джазе. Кроме того, вы узнаете, как джазовые музыканты используют аккордовые символы не только для обозначения аккорда, но и для обозначения звукоряда, которым обыгрывается данный аккорд. И, наконец, вы узнаете о надстройках (нона, ундецима, терцдецима) и альтерациях (b9, #9, #11, b5, b13).

Поначалу надстроки всегда обескураживают. Взгляните на рис. 3.2, где представлен аккорд D-7.



Нона E – это секунда выше D, не так ли? Ундецима G – кварта выше D. А терцдецима B – это секста от D. Почему тогда ноты E, G и B не обозначаются как 2, 4 и 6 степени? Потому что аккорды строятся по терциям, и, дабы продолжить последовательность, необходимы номера ступеней больше 7. Вот простые правила:

- 9 ступень аккорда – то же самое, что 2;
- 11 ступень аккорда – то же самое, что 4;
- 13 ступень аккорда – то же самое, что 6.

Гармонизация мажорного звукоряда

Ionian

CΔ

"avoid" note

4th

Dorian

D-7

Phrygian

Esus^{♭9}

Lydian

FΔ^{♯4}

♯4

Mixolydian

G7

"avoid" note

11th

Aeolian

A-^{♭6}

Locrian

Bø

"avoid" note

♭9

♭5

Mixolydian

Gsus

no "avoid" note

11th

1. Ионийский лад и большой мажорный септаккорд

В предыдущем примере представлены все лады C-мажорного звукоряда – ионийский, дорийский, фригийский, лидийский и т.д. Давайте для начала рассмотрим первый (ионийский) лад, которому поставлен в соответствие аккорд C. Поскольку в нём содержится большая терция и большая септима, то это лад для обыгрывания аккорда CΔ.

Мажорный звукоряд может звучать величаво, подобно тому, как Джо Хендерсон играет лик в F-мажоре в композиции Ли Моргана "Nocuous Pocus".

FΔ

D-

G-7

C7

FΔ

The first system of musical notation for 'The Rose Tree' is written on a single staff in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The third measure contains a half note G4, with an 'E♭Δ' symbol above it. The fourth measure contains a half note F4. The fifth measure contains a half note E4. The sixth measure contains a half note D4. The seventh measure contains a half note C4. The eighth measure contains a half note B3. The ninth measure contains a half note A3. The tenth measure contains a half note G3. The system ends with a double bar line.

the 4th or "avoid" note

33



На этот раз диссонанс практически незаметен, поскольку нота F теперь является проходящей нотой. Термин «исключенная нота» неудачен, поскольку он автоматически предполагает, что эту ноту вообще нельзя использовать. Лучше называть такие ноты «нотами, которые следует использовать с осторожностью». Но, к сожалению, это слишком длинно, поэтому остановимся на «исключённых» нотах.

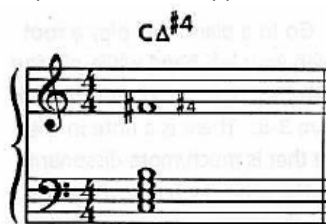
Кстати, не стоит считать, что консонанс – это «хорошо», а диссонанс – «плохо». Диссонансы делают музыку более интересной, внося в неё напряжение, энергию и стремление к консонансу. В целом, всё развитие западной музыки можно охарактеризовать как «креативное использование диссонансов». Четвёртая ступень большого мажорного септаккорда часто используется в качестве умышленного диссонанса и разрешается в терцию. Первая нота девятого такта композиции Виктора Янга “Stella By Starlight” – Eb, четвёртая ступень аккорда BbΔ, «исключённая нота»:



Сыграйте этот фрагмент – и услышите, как сильно диссонирующая нота Eb разрешается в D, большую терцию аккорда BbΔ.

Если вы играете “вне гармонии”, или свободную форму, или любую пьесу, в которой есть продолжительная секции, строящаяся на одном аккорде, четвёртая ступень может оказаться самой интересной нотой из всех, что вы можете там сыграть.

До прихода эры бибопа большинство джазовых музыкантов использовало четвёртую ступень исключительно в качестве проходящей ноты. Чарли Паркер, Бад Пауэлл, Телониус Монк и другие пионеры бибопа в процессе импровизаций и голосоведения часто повышали четвёртую ступень.



Сегодня в это сложно поверить, но в 1940-е годы повышенная четвёртая ступень считалась очень спорной нотой. Люди даже писали в журнал Down Beat гневные письма о том, что «бибопперы разрушили нашу музыку» и «джаз умер».

В этой книге повышенная четвёртая ступень будет обозначаться как #4, однако многие музыканты называют её #11 (не забывайте, что четвёртая и одиннадцатая ступени – это одна и та же нота). Вплоть до 1960-х годов большинство джазменов обозначали её как b5, но постепенно такое обозначение вышло из употребления. На следующем примере вы можете увидеть именно повышенную 4-ю ступень, а не пониженную пятую.



1. Лидийский лад и большой мажорный септаккорд с повышенной 4 ступенью

Звукоряд, представленный в предыдущем примере, является, по сути, обычным G-мажором, построенным от ноты С (четвёртой ступени звукоряда G). Лад, начинающийся с четвёртой ноты любого мажорного звукоряда, называется *лидийским* – соответственно, перед нами сейчас лидийский С. Несмотря на аккордовые символы $C\Delta^{\#4}$, вы, по сути, играете в тональности G. Приучайте себя мыслить тональностями, а не аккордами.

Для того чтобы сыграть повышенную четвёртую ступень на большом мажорном септаккорде, вам вовсе не нужно дожидаться появления в нотах символов “#4”. Вы можете обыграть таким образом любой большой мажорный септаккорд. Ну, почти любой. Лидийский аккорд, скорее всего, не подойдёт к характеру звучания поп-мелодии. Я чуть было не написал «мелодии Beatles», однако Оливер Нельсон успешно использовал лидийский аккорд в своей аранжировке “Yesterday”. Один из случаев, когда большой мажорный септаккорд можно обыгрывать повышенной четвёртой ступенью (создавая тем самым лидийский аккорд) – это когда большой мажорный септаккорд выполняет функцию аккорда IV. Если за прогрессией II-V-I в C (D-7, G7, CΔ) сразу следует аккорд FΔ (аккорд IV в C), то, возможно, его замена на $F\Delta^{\#4}$ будет звучать хорошо:



В нотных сборниках вы часто можете не встретить #4, поскольку эта нота является опциональной.

Сыграйте следующий пример, взятый из композиции Вуди Шоу “Katrina Ballerina”, и послушайте, как там использован лидийский аккорд.



Теперь обратите внимание на следующий пример – последние восемь тактов композиции Джо Хендерсона “Black Narcissus”. Здесь все аккорды – большие мажорные с повышенной четвёртой ступенью, т.е. лидийские. Чтобы сыграть этот отрывок, вам потребуется три руки, так что попросите знакомого трубача исполнить для вас мелодическую линию, а сами сыграйте на фортепиано.

Обычно джазовые музыканты воспринимают лидийские аккорды как нечто очень современное, однако ещё в 1926 году Джордж Гершвин использовал такой аккорд в начале бриджа композиции "Someone To Watch Over Me". А аккорд в шестом такте "Happy Birthday" (написанной в 1893 году) – также лидийский.

Посмотрите снова на лидийский лад:

Какие в нём третья и седьмая ступени? Поскольку это большая терция и большая септима, то данный звукоряд должен подходить к аккорду FΔ. Однако если вы увидите обозначение FΔ, то первым звукорядом, о котором вы подумаете, наверняка будет F-мажор. Чем же F-лидийский отличается от F-мажора? Вместо Bb лидийский лад содержит B, т.е. повышенную четвёртую ступень, поэтому к обозначению аккорда добавляется #4.

Теперь вновь обратимся к миксолидийскому ладу:

Миксолидийский лад называют также *доминантовым звукорядом*.левой рукой сыграйте аккорд G7, а правой – миксолидийский лад:



Снова слышим «исключённую ноту» - С, четвёртую ступень лада. Также её обозначают как 11 (помните, 4 и 11 – одна и та же нота).

Левой рукой сыграйте аккорд G7, правой – ноту С (как показано во втором такте предыдущего примера). Вы услышите диссонанс. Если же вы сделаете С проходящей нотой, то диссонанс будет практически незаметным. Не забывайте о том, что использование или неиспользование ноты С с аккордом G7 определяется контекстом исполняемого произведения. Вы можете специально захотеть сыграть диссонанс, или же, исполнив 11, разрешить её в третью ступень. Помните о том, что диссонанс – это не «плохо». Диссонанс – это не уничижительный термин, а инструмент, который можно использовать там, где это необходимо.

Как и в случае с «исключенной» нотой аккорда I, добипоповые джазовые музыканты использовали 4 ступень на доминантсептаккорде исключительно в качестве проходящей ноты. Птица, Бад, Монк и другие инноваторы эры бибопа часто повышали 4 ступень доминантсептаккорда:



Аккорд обозначен как G7^{#11}. Некоторые музыканты пользуются записью вида G7#4. До 1960-х годов использовалась запись b5. В следующем примере повышена 4-я ступень, а не понижена пятая:



Мастера раннего бибопа во время импровизаций и голосоведения повышали 4 ступень доминантсептаккордов. Ниже представлен отрывок из композиции “Bouncin’ with Bud”, где Бад Пауэлл использует #11 при обыгрывании аккорда F7.



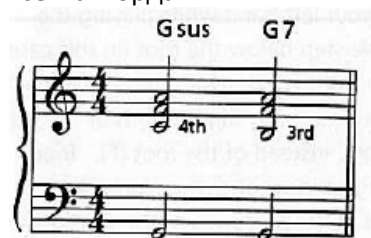
Обратите внимание на то, что этот звукоряд не может быть получен из мажорного звукоряда. Здесь всего один диэз (С#), однако мажорной гаммы, в которой был бы один до-диэз при ключе, не существует. С этого момента мы оставляем позади мажорную гармонию и переходим к гармонии на основе совершенно другого звукоряда – *мелодического минора*.

2. Миксолидийский лад и задержанные аккорды



Мы снова вернулись к миксолидийскому ладу, но на этот раз ему поставлен в соответствие другой аккорд – Gsus. Миксолидийский G часто используется для обыгрывания аккорда Gsus. Отличие между «миксолидийскими» аккордами G7 и Gsus состоит в следующем: пианисты и гитаристы обыгрывают задержанные аккорды так, что 4-я ступень не воспринимается как «исключённая» нота. Вот хорошее определение задержанного аккорда: «аккорд V, в котором 4 ступень не звучит как исключённая нота».

Символ sus обозначает задержанную четвёртую ступень аккорда – в данном случае ноту С. В традиционной гармонии четвёртая ступень задержанного аккорда обычно разрешается на полтона ниже, т.е. в третью ступень доминантсептаккорда:

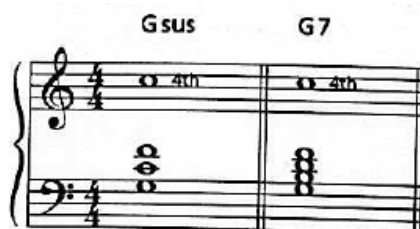


В современной же музыке 4 ступень часто ни во что не разрешается, придавая звучанию аккорда текучести.

Сначала сыграйте на фортепиано миксолидийский G на фоне аккорда Gsus, а затем его же, но на аккорд G7, и вы почувствуете разницу.



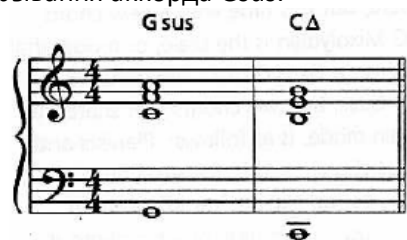
Затем сыграйте на каждый из этих аккордов одиночную ноту С. Разница будет ещё более заметной.



Задержанные аккорды стали неотъемлемой частью джаза только после 1960-х годов, хотя Дюк Эллингтон и Арт Тэтум использовали их еще в 1930-1940-х годах. Вот пример того, как Арт Тэтум играет аккорд Asus в интро к композиции Джерома Керна "Why Was I Born":

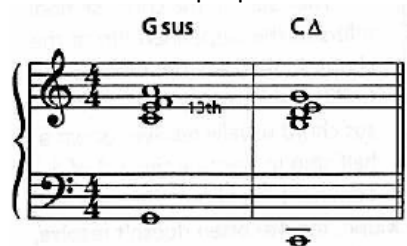


Это не учебник игры на фортепиано, но, поскольку студенты, обучающиеся играть на самых разных инструментах, часто задают вопрос «Как вы обыгрываете задержанные аккорды?», я покажу, как. Вот стандартный способ обыгрывания аккорда Gsus:

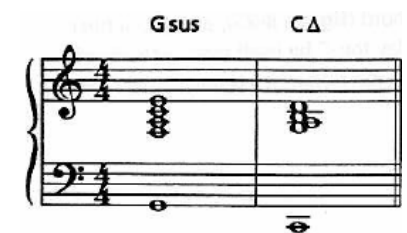


Он весьма прост: левой рукой возьмите тонику (G), а правой играйте мажорное трезвучие на целый тон ниже тоники (т.е. F-мажор). Обратите внимание, что это второе обращение трезвучия, т.е. самая нижняя его нота не тоника, а квинта. Во втором обращении трезвучия часто звучат гораздо мощнее. Обратите внимание на то, как мягко задержанный аккорд разрешается в CΔ.

Вот ещё один способ обыгрывания Gsus и разрешения его в CΔ:



Ноты в задержанном аккорде те же самые, что и в предыдущем примере, за исключением добавленной E – терцдецимы аккорда Gsus. Ниже представлены те же самые четыре нота аккорда Gsus, но в другом обращении.



Аккорд Gsus разрешается в CΔ так же мягко, как G7. Задержанные аккорды выполняют функцию аккордов V.

Одним из первых сонграйтеров, начавших использовать задержанные аккорды, был Леонард Бернстайн. В его “Some Other Time”, написанной в 1944 году, большие мажорные септаккорды чередуются с задержанными.



Двадцать пять лет спустя Билл Эванс практически дословно повторил эту прогрессию на своей с Тони Беннеттом версии “Some Other Time”:



А также в своей собственной композиции “Peace Piece”:



И в “Flamenco Sketches” Майлза Дэвиса.

Встречаются различные варианты обозначения задержанного аккорда Gsus: G7sus4, Gsus4, FΔ/G, F/G, D-7/G. Последние три варианта являются так называемыми *слэш-аккордами*, левая часть которых обозначает аккорд, который пианист должен сыграть на фоне баса, обозначаемого в правой части. Запись F/G обозначает трезвучие F с басом G. Более подробно слэш-аккорды будут рассмотрены в Главе 5.

Запись D-7/G отражает *функцию* задержанного аккорда, поскольку задержанный аккорд можно рассматривать как «упакованную» в один аккорд прогрессию II-V. В тональности C это D-7, G7.

Задержанные аккорды приобрели популярность среди джазовых музыкантов благодаря двум песням: “Naima” Джона Колтрэйна и “Maiden Voyage” Херби Хэнкока. В следующем примере представлен первый такт композиции “Naima”, где звучит аккорд Ebsus.



Кроме того, Джон Колтрэйн использовал задержанные аккорды в записи Джерри Брэнина “The Night Has A Thousand Eyes”.

Записанная в 1965 году “Maiden Voyage” была поистине революционной вещью, поскольку состояла практически целиком из задержанных аккордов. В следующем примере представлены первые два такта из этой композиции:



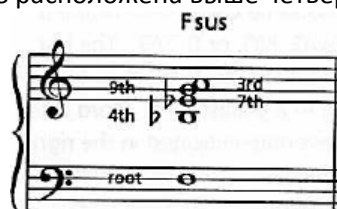
Аккорд Dsus обыгрывается C-мажорным трезвучием (правая рука), тоника которого расположена на тон ниже тоники D. Для усиления эффекта одна нота трезвучия дублируется.

Ещё более ранний пример использования задержанных аккордов – версия Майлза Дэвиса композиции Дэйва Брубека “In Your Own Sweet Way”. Майлз добавил восьмитактовую интерлюдия,

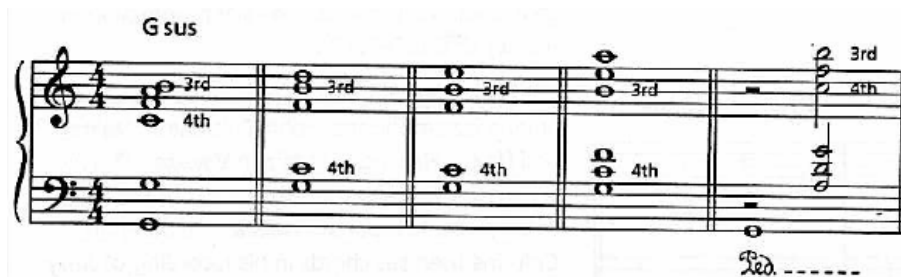
строящуюся на чередовании аккордов Absus и Ab7^{#11}. В его же “Flamenco Sketches” (1959) используются аккорды sus и sus^{b9}. Последний тип аккордов мы рассмотрим позднее.

Среди других, не менее важных мелодий, в которых используются задержанные аккорды, можно назвать блюз “Mr. Day” Джона Колтрэйна и “This I Dig Of You” Хэнка Мобли.

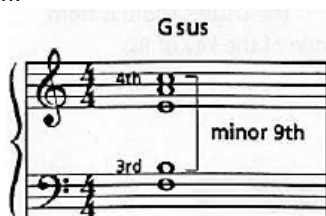
Существует миф, что «в задержанном аккорде третья ступень заменяется четвёртой». Когда-то так оно и было, однако, начиная с 1960-х годов, в музыке всё чаще и чаще применялись диссонансы, что привело к тому, что пианисты и гитаристы начали использовать в задержанных аккордах одновременно третью и четвёртую ступени. В следующем примере представлен отрывок из композиции Майлза Дэвиса “Someday My Prince Will Come”, где Уинтон Келли играет аккорд Fsus. Обратите внимание, что при этом он использует одновременно третью (A) и четвёртую (Bb) ступени. Кроме того, в варианте Уинтона третья ступень расположена выше четвёртой.



Джазовые пианисты часто включают третью ступень в задержанные аккорды, в чём вы можете убедиться, сыграв следующий пример. Обратите внимание, что третья ступень всегда выше четвёртой.



Разумеется, можно расположить четвёртую ступень выше третьей, но в таком случае звучание аккорда станет более диссонирующим:

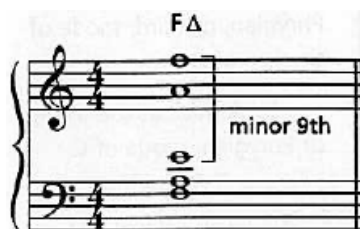


Диссонанс усиливается благодаря наличию в аккорде малой ноты (B-C) – «последнего диссонансного интервала».

История западной музыки характеризуется постепенным принятием диссонансных интервалов. В Средние века за наличие в церковной музыке тритона композитора могли отлучить от церкви – и даже хуже. До конца XIX века в классической музыке очень редко встречались аккорды, содержащие малые секунды и большие септимы. В джазе эти же интервалы считались чересчур диссонирующими вплоть до 1930-х годов. В записях того времени вы услышите очень много больших мажорных сектаккордов и очень мало больших мажорных септаккордов. Большой мажорный септаккорд появился в джазе ещё в 1920-е годы в музыке Дюка Эллингтона, однако его повсеместное использование началось лишь в 1940-е годы⁶. До недавнего времени нона в полууменьшенном септаккорде считалась табу. Для большинства малая нона до сих пор звучит диссонирующе, однако постепенно и она переходит в разряд консонансных интервалов.

⁶ В додобибовую эру большинство тонических (I) аккордов исполнялось в виде больших мажорных сектаккордов (например, C6).

Ещё в 1940-е годы Телониус Монк, исполняя большие мажорные септаккорды, использовал малую нону:



Однако в то время Монк считался «не от мира сего», и поэтому подражать ему осмеливались немногие.

Вот ещё один аккорд, содержащий малую нону. Это весьма необычное обыгрывание аккорды D-7: малая нона разделяет ноту E в басовом ключе и ноту F в скрипичном.



В композициях, подобных “Maiden Voyage”, где гармония состоит целиком из задержанных аккордов, всегда есть опасность того, что гармония будет слишком статичной, и музыка утратит свой импульс. В таких случаях можно использовать диссонансы, и четвёртая ступень, исполненная выше третьей (то есть малая нона), не будет звучать резко, если вы сделаете это в третьем или четвёртом повторении хоруса. В общем, всё зависит от вашего вкуса.

3. Фригийский лад и аккорды $\text{sus}^{\text{b}9}$

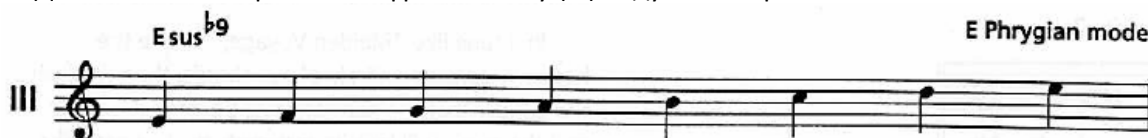
Сыграйте следующий пример и послушайте, как звучит фригийская гармония. Это первые несколько тактов композиции Кенни Баррона “Golden Lotus”. Аккорд $\text{D}\text{sus}^{\text{b}9}$ получен из фригийского лада в тональности Bb.



Ниже представлен ещё один пример фригийской гармонии. На этот раз это отрывок из красивой баллады Кенни Дорэма “La Mesha”. Аккорд $\text{F}\#\text{sus}^{\text{b}9}$ получен из фригийского лада в тональности D.



Давайте вновь обратимся к фригийскому (III) ладу C-мажора.

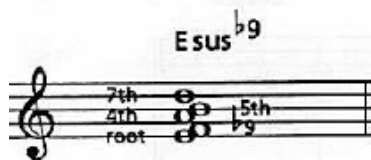


Этот лад (как и его аккорд) чрезвычайно коварен и обманчив. Поскольку он содержит малую терцию и малую септиму, то кажется, что им лучше всего обыгрывать аккорд E-7. Однако если вы сыграете следующий пример, то убедитесь, что нота C (b6 аккорда E-7) сильно диссонирует с этим аккордом.



Аккорд E-7 обыгрывается нотой C только во время исполнения диатонических прогрессий вроде III-VI-II-V (в C-мажоре это E-7, A-7, D-7, G7), причём нота C при этом будет лишь проходящей нотой. Фригийским же ладом обыгрываются не малые минорные септаккорды, а аккорды sus^{b9} .

Как вы уже знаете, самими важными ступенями, отличающими один аккорд от другого, являются терция и септима. Однако аккорды sus^{b9} чаще всего обыгрываются следующими нотами: тоникой, b9, четвёртая, пятая и седьмая ступени (см. аккорд Esus^{b9})⁷:



Аккорды sus^{b9} появились в джазе сравнительно недавно. В 1960-х годах их начали использовать в своих композициях Кенни Дорэм, Джон Колтрэйн, МакКой Тайнер и Уэйн Шортер. Но, как обычно, всех опередил Дюк Эллингтон. Ниже представлен отрывок из его композиции "Melancholia" (1953). Аккорд Absus^{b9} строится на основе фригийского лада в E⁸.



Сыграйте следующий пример и послушайте мелодичность звучания гармонии. Это отрывок из соло Фредди Хаббарда в композиции "Dolphin Dance". Аккорд Dsus^{b9} получен из фригийского лада в Bb.



Прекрасным примером фригийской гармонии является аккорд Ebsus^{b9} , на который МакКой Тайнер импровизирует в интро к композиции Джона Колтрэйна "After the Rain". Кроме того, Кол-

⁷ Кроме того, это пять нот японского звукоряда *ин-сен*, который мы рассмотрим подробнее в Главе 9 «Пентатоника».

⁸ Вообще-то в оригинале тональность Fb – но никому не хочется иметь дело с шестью бемолями и одним дубль-бемолем при ключе.

трэйн и МакКой обыгрывают аккорды sus^{b9} фригийским ладом в колтрэиновской же композиции “Crescent”.



Есть множество других примеров. Ниже представлен отрывок из медленного вальса Уэйна Шортера “Penelope”, где используется аккорд Ebsus^{b9} .



Вот отрывок из композиции “Gichi”, где Кенни Баррон использует аккорд Esus^{b9} :



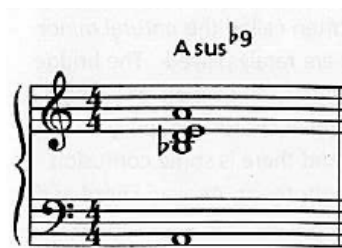
Прекрасная баллада Уэйна Шортера “Enfant Eyes” (аккорд Ebsus^{b9}):



“Search for Peace” МакКоя Тайнера (аккорд Gsus^{b9} в бридже):



Некоторые басисты предпочитают настраивать свои инструменты не по традиционной ноте А, а по аккорду Asus^{b9} (фригийский аккорд в тональности F). Многие концерты начинаются с того, что басист просит пианиста: «Дай аккорд Asus^{b9} ». Ниже представлено типичное «настроечное соотношение»:



Как и прочие задержанные аккорды, аккорды $\text{sus}^{\text{b}9}$ обычно используются в качестве аккордов V и, как правило, разрешаются ниже на квинту. Послушайте, как мягко разрешается аккорд $\text{Asus}^{\text{b}9}$ в DΔ:



В композиции Майлза Дэвиса “Flamenco Scetches” имеется восьмитактовая секция, исполненная на фоне педали D. В первом проведении Майлз играет в ней фригийский D:



Аккорды $\text{sus}^{\text{b}9}$ часто играют вместо аккордов sus , доминантсептаккордов и прогрессий II-V. Мы рассмотрим это подробнее в Главе 14 «Углубленная регармонизация». Кроме того, в разделе данной главы, посвящённом гармонии мелодического минора, вы узнаете, что аккорды $\text{sus}^{\text{b}9}$ обыгрываются не только фригийским ладом.

4. Эолийский лад

Эолийский лад – шестой лад мажорной гаммы. Его часто называют *натуральным минором*. Эолийские аккорды используются очень редко. В композиции Майлза Дэвиса “Milestones” бридж состоит из одного-единственного аккорда A эолийского. Эолийские аккорды редко имеют какие-то особые названия, и поэтому часто возникает путаница в вопросе о том, что такое эолийский аккорд и когда нужно играть эолийский лад. Поскольку эолийский лад – шестой лад мажорного звукоряда, то им иногда обыгрывается IV аккорд прогрессии I-VI-II-V (CΔ, A-7, D-7, G7) или III-VI-II-V (E-7, A-7, D-7,

G7). На практике большинство джазовых музыкантов используют в качестве аккорда VI доминантсептаккорд (CΔ, A7, D-7, G7).

Одна из причин, по которой эолийским ладом часто обыгрывают VI аккорд, заключается в том, что это позволяет музыканту оставаться в одной тональности на протяжении всей прогрессии I-VI-II-V. Это метод ленивых музыкантов, а недостаток мелодических возможностей компенсируется заменой малого минорного септаккорда на доминантсептаккорд со всеми вытекающими последствиями (возможность исполнения b9, alt, #9, #11 и т.д.).

Если повысить пятую ступень минорного аккорда до b6, то получившийся минорный аккорд будет прекрасно подходить для игры в эолийском ладу. Кенни Баррон использовал этот приём во 2 и 4 тактах своей композиции "Sunshower":



Мелодия Кенни звучит как прогрессия I-IV в миноре, и поэтому её можно обозначить альтернативными символами: A-, D-/A.

В качестве примера ещё одной пьесы с эолийской гармонией можно привести второй такт бриджа композиции Фэтса Уоллера "Ain't Misbehaving", где присутствует аккорд C-b6:



5. Локрийский лад и полууменьшенный аккорд

Рассмотрим седьмой, локрийский лад:



Этот лад включает в себя малую терцию и малую септиму, так что он подходит для обыгрывания аккорда B-7 – с небольшим уточнением. Этот лад содержит уменьшенную квинту (F). Все остальные мажорные лады сдержат чистую квинту. Аккорд этого лада обозначается символом Bø – сокращённое обозначение для B-7^{b5}. Полууменьшенный аккорд – это малый минорный септаккорд с уменьшенной квинтой.

Сыграйте следующий пример:



Обратите внимание на то, как вторая нота лада (С) диссонирует с аккордом Bø. С – малая нона (b9) этого аккорда – ещё одна «исключённая нота». Когда первые мастера бибопа обдумывали звукоряд для полууменьшенного аккорда, локрийский лад оказался наиболее очевидным решением, хотя Бад Пауэлл иногда обыгрывал полууменьшенный аккорд мелодическим минором. Этот звукоряд хорошо звучит на фоне полууменьшенного аккорда и не содержит «исключённых нот». Одни музыканты пользуются локрийским ладом, другие мелодическим минором, третьи – обоими звукорядами сразу – в общем, у вас есть выбор. Однако не делайте окончательного выбора до тех пор, пока мы не рассмотрим другие полууменьшенные звукоряды.

Резюме: Все аккорды тональности С-мажор (CΔ, D-7, Esus^{b9}, FΔ^{#4}, G7, Gsus, A-^{b6}, Bø) обыгрываются одним и тем же мажорным звукорядом.

6. Работа с прогрессией II-V-I

Поскольку прогрессия II-V-I чрезвычайно важна, то нужно хорошо проработать лады этих аккордов (дорийский, миксолидийский, ионийский) во всех тональностях. Затем найдите какие-нибудь несложные композиции с простыми аккордами (чтобы не было никаких b9, #11, b5 или alt) и проиграйте лады, соответствующие каждому аккорду – как в примере, основанном на двух первых тактах композиции Сэмми Кана “I Should Care”:



На D-7 исполняется восходящая и нисходящая прогрессия дорийского лада; на G7 - восходящая и нисходящая прогрессия миксолидийского лада; на CΔ – восходящая и нисходящая прогрессия ионийского лада.

Теперь самое время перейти к изучению чего-то более экзотичного, нежели мажорный звукоряд. Речь идёт о звукоряде, определяющем звучание современного джаза – о мелодическом миноре.

Гармония мелодического минора

Чтобы услышать, как звучит гармония мелодического минора, сыграйте следующий отрывок:



Это всё та же знакомая нам прогрессия II-V-I, однако аккорды для неё получены не из мажорного звукоряда, а из мелодического минора.

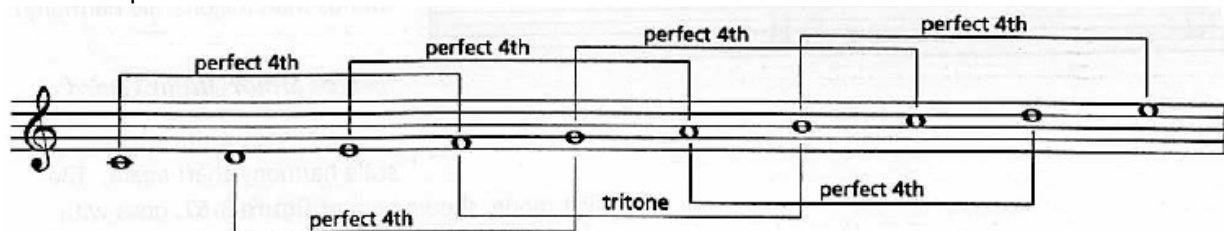
Melodic Minor Scale Harmony

I	CΔ	minor-major
II	Dsus ^{b9} b ⁹	
III	E ^b Δ ^{#5} #4 #5	Lydian augmented
IV	F7 ^{#11} #11	Lydian dominant
V	CΔ/G	
VI	Aø b ⁵ b ⁶	half-diminished (or) Locrian #2
VII	B7alt b ⁹ # ⁹ # ¹¹ b ¹³ b ⁵ # ⁵	altered (or) diminished whole-tone

Давайте внимательно посмотрим на вышеприведённую схему. Подобно мажору, мелодический минор представляет собой семиотный звукоряд, из которого получается семь ладов (см. рим-

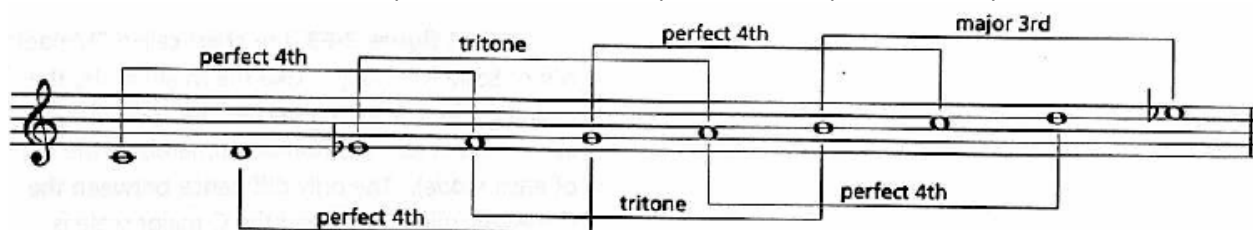
ские цифры слева). Единственное отличие мелодического минора от мажора заключается в том, что первый содержит малую терцию (Eb)⁹.

Каждые четыре ноты звукоряда охватывают диапазон *диатонической кварты*. Как видно в нижеследующем примере, в С-мажоре интервалы C-F, D-G, E-A, F-B, G-C, A-D, B-E являются диатоническими квартами:



Обратите внимание на то, что я не говорю «чистые кварты». Мажорный звукоряд содержит два вида диатонических кварт: *чистые кварты* и *увеличенные кварты* (тритоны). Интервал F-B – тритон, однако в рамках тональности это кварта. Помните, «диатонический» означает «находящийся в рамках тональности».

Мелодический минор содержит три вида кварт: чистые кварты, два тритона и большую терцию. Что-что вы сказали? Как терция может быть квартой? Посмотрите на схему:



Последняя диатоническая кварта (B-Eb) звучит как большая терция, но диатонически (с точки зрения ступеней) это именно кварта.

Сыграйте следующий пример, чтобы услышать разницу между практически идентичными рисунками, первый из которых основывается на аккорде CΔ, а второй – на аккорде мелодического минора CΔ.



Слышите, насколько гармония мелодического минора отличается от гармонии мажора?

⁹ В классической музыкальной теории существует два варианта мелодического минора – восходящий и нисходящий. Поскольку нисходящий мелодический минор идентичен эолийскому ладу мажорного звукоряда, джазовые музыканты называют мелодическим минором только его *восходящий* вариант.

1. Минорно-мажорный аккорд

Давайте вновь вернёмся к звукоряду мелодического минора. Первый его лад соответствует какому-то аккорду С, поскольку лежит в диапазоне С-с. Лад содержит малую терцию и большую септиму – отсюда название «минор-мажор». Существует два способа символической записи минорно-мажорного аккорда: C-Δ и C-#7¹⁰.



В отличие от малого минорного септаккорда, выполняющего функцию II аккорда, минорно-мажорный аккорд выполняет функцию *минорного аккорда I*, и поэтому иногда называется *тоническим минорным аккордом*.

Сыграйте отрывок из композиции Джиджи Грайса “Minority”. Первый аккорд – минорно-мажорный F (F-Δ), полученный из мелодического минора F.



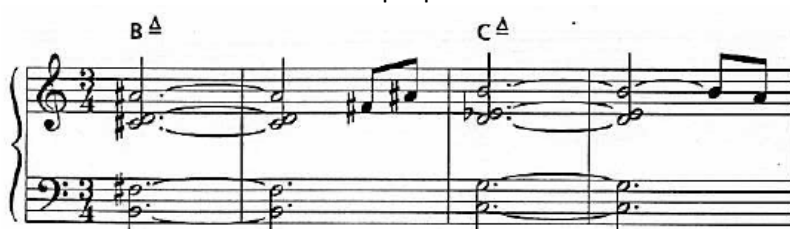
Ниже представлен отрывок из композиции Орэса Силвера “Nica’s Dream”. Первый аккорд – B-Δ, полученный из мелодического минора B. Второй аккорд – Ab-Δ (из мелодического минора Ab).



Отрывок из “Chelsea Bridge” Билли Стрэйхорна:



Отрывок из “Dance Cadaverous” Уэйна Шортера:



¹⁰ Также существует запись типа C-maj7.

Минорно-мажорные аккорды часто используются в качестве замены малым минорным септаккордам. Вот первые несколько тактов композиции “Summertime” Джорджа Гершвина:



Теперь сыграйте то же самое, но заменив аккорд F-7 на F-Δ – и вы услышите, как этот аккорд обогащает звучание композиции, делая его более мрачным и сочным:



Секрет здесь прост: если аккорд II не является частью прогрессии II-V, то минорно-мажорный аккорд обычно заменяется малым минорным септаккордом. Например, если за F-7 не следует Bb7, то F-7 можно заменить на F-Δ. Единственное исключение – это *когда малая септима является нотой мелодии*. Помните о том, что делать подобную замену вовсе не обязательно. Она просто добавляет в ткань произведения новый оттенок. И не переусердствуйте с заменами – руководствуйтесь ощущением вкуса.

Импровизировать на минорно-мажорные аккорды можно минорно-мажорным ладом – первым ладом мелодического минора.

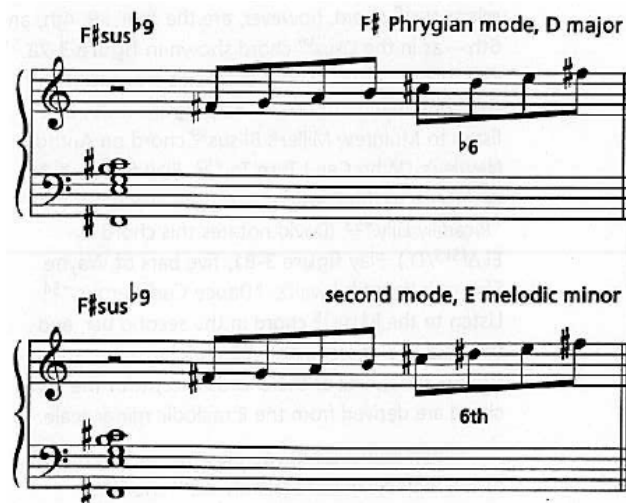
2. Аккорд $\text{sus}^{\text{b}9}$

Сыграйте следующий пример (отрывок из красивой баллады Кенни Дорэма “La Mesha”) и послушайте звучание аккорда $\text{F}\#\text{sus}^{\text{b}9}$.

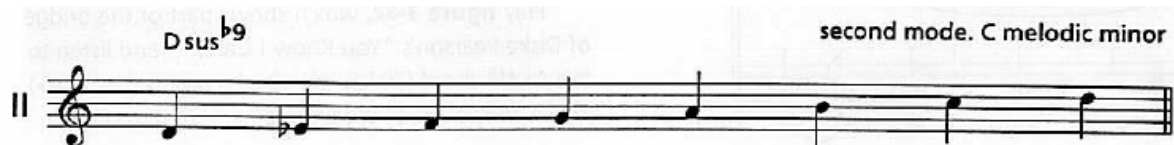


Для импровизации на аккорде $\text{sus}^{\text{b}9}$ у вас есть два лада выбор: третий (фригийский) лад мажорного звукоряда или же второй лад мелодического минора.

В следующем примере представлены эти два звукоряда, исполненные на фоне аккорда $\text{F}\#\text{sus}^{\text{b}9}$. Возьмите аккорд с нажатой педалью, после чего исполните фригийский F# (третий лад D-мажора). Затем сделайте то же самое со вторым звукорядом. Единственная разница между этими звукорядами заключается в том, что фригийский F# содержит ноту D (пониженная секста), а второй лад мелодического минора – ноту D#. Почувствуйте разницу, порождаемую этой одной-единственной нотой. D звучит гораздо более диссонирующее.



Давайте теперь рассмотрим второй лад мелодического минора:



Этот звукоряд, лежащий в диапазоне D-d, содержит малую терцию и малую септиму, что говорит о том, что этим ладом можно обыгрывать аккорд D-7. Однако нота Eb является малой ноной аккорда D-7, и её звучание на фоне этого аккорда будет очень диссонирующим.



Вторым ладом мелодического минора обычно обыгрывают не только малые минорные септаккорды, но и аккорды sus^{b9} .

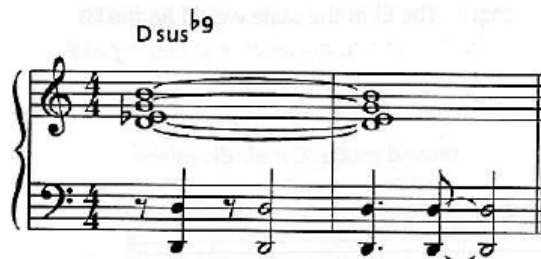
Самыми важными нотами аккорда, отличающими данный аккорд от остальных, часто являются терция и септима. Однако важнейшими нотами аккорда sus^{b9} мелодического минора являются тоника, пониженная девятая ступень, четвёртая ступень и шестая ступень (см. аккорд Dsus^{b9}):



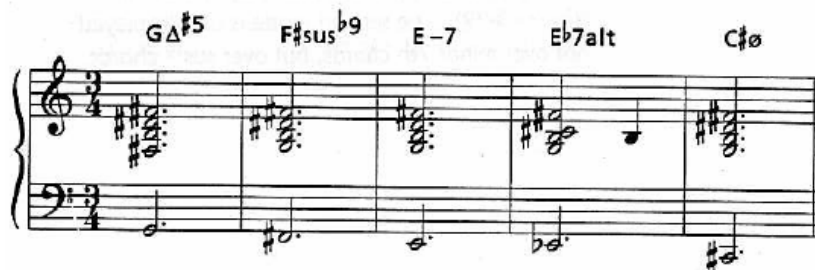
Ниже представлены примеры обыгрывания аккордов sus^{b9} комбинациями нот. Сыграйте аккорд Bbsus^{b9} Малгрю Миллера из композиции Энтони Ньюли "Who Can I Turn To".



А здесь – аккорд $Dsus^{b9}$ из композиции Дэвида Лейбмана “Picadilly Lilly”. Сам Лейбман обозначил этот аккорд как $Eb\Delta^{#5b5}/D$



Ниже приведены пять тактов из красивого вальса Уэйна Шортера “Dance Cadaverous”. Послушайте аккорд $F\#sus^{b9}$ во втором такте, а также обратите внимание на нисходящую линию баса в мелодическом миноре E (от G до C#). Все аккорды, кроме E-7, получены на основе мелодического минора от E.



Во время импровизаций обыгрывайте аккорды sus^{b9} вторым ладом мелодического минора.

3. Лидийский увеличенный аккорд

Сыграйте приведённый ниже отрывок из пьесы Дюка Пирсона “You Know I Care” и послушайте, как звучит аккорд $Ab\Delta^{#5}$ (который также можно записать в виде C/Ab) – лидийский увеличенный аккорд.



Теперь давайте обратимся к третьему ладу мелодического минора:



Этот лад расположен в диапазоне Eb-eb и, следовательно, должен соответствовать какому-то аккорду Eb. Поскольку данный лад содержит большую терцию и большую септиму, то, следовательно, ему соответствует аккорд $Eb\Delta$. Как правило, при виде аккорда $Eb\Delta$ мы думаем о мажорном звуко-ряде Eb. Чем же данный лад отличается от ми-бемоль-мажора? Тем, что он содержит повышенную четвёртую (A) и повышенную пятую (B) ступени. Полная запись этого аккорда выглядит следующим образом: $Eb\Delta^{#4\#5}$. Однако джазовые музыканты не любят сложных символов и, как правило, используют сокращённую форму записи: $Eb\Delta^{#5}$.

Третья, повышенная пятая и седьмая ступени аккорда EbΔ#5 образуют мажорное трезвучие G, что и объясняет тот факт, что иногда этот аккорд записывают в виде *слэш-аккорда*, в данном случае G/Eb. Слэш-аккорды мы рассмотрим более детально в Главе 5.



Сыграйте предыдущий пример и почувствуйте разницу между двумя вариантами аккорда G/Eb. Во втором такте трезвучие G представлено во втором обращении. Трезвучия во втором обращении всегда звучат сильнее, жестче.

Аккорд Δ^{#5} и третий лад мелодического минора носят название *лидийский увеличенный*. Составляющая «лидийский» указывает на наличие повышенной 4 ступени, а «увеличенный» – на наличие увеличенной пятой ступени, входящей в состав увеличенного трезвучия.

Джазовые музыканты вообще не использовали лидийские увеличенные аккорды вплоть до 1960-х годов, однако Бад Пауэлл использовал аккорд AbΔ^{#5} в своей замечательной композиции “Glass Enclosure”, написанной ещё в 1951 году:



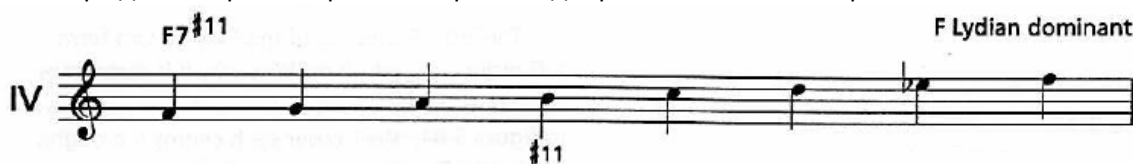
Импровизируя, используйте лидийский увеличенный лад (третий лад мелодического минора) для обыгрывания больших мажорных септаккордов с повышенной пятой ступенью (#5).

4. Лидийский доминантсептаккорд

Сыграйте следующий пример и послушайте, как звучит лидийская доминантная гармония. Эти три такта, содержащие аккорд Ab7^{#11}, взяты из композиции Виктора Янга “Stella By Starlight”.



Теперь давайте рассмотрим четвёртый лад гармонического минора:



Поскольку он лежит в диапазоне F-f, то, следовательно, ему должен соответствовать какой-то аккорд F. Лад содержит большую терцию и малую септиму, следовательно, он соответствует доминантсептаккорду – в данном случае F7. Однако, увидев подобную запись в нотах, вы наверняка подумаете о F-миксодидийском ладу, пятом ладу Bb-мажора. Чем же данный лад отличается от миксо-

лидийского? Тем, что он содержит ноту В, повышенную унодециму – следовательно, к обозначению аккорда добавляется #11.

Лад и аккорд носят название *лидийский доминантный*. «Лидийский» подразумевает повышенную унодециму, а «доминантный» указывает на функциональность.

Сыграйте следующий пример – первые четыре такта композиции Тэдда Дэмерона “Our Delight”. Послушайте, как звучит аккорд Db7^{#11} в третьем такте.



Затем сыграйте отрывок из композиции Орэса Силвера “Nica’s Dream” и послушайте звучание аккорда Eb7^{#11}. Гармонически эта композиция весьма сложна. За аккордом Eb7^{#11} следует Absus^{b9}, затем идёт C/Db, после чего – Asus.



Как правило, лидийские доминантсептаккорды считаются «современными», однако именно с аккорда C7^{#11} начинается куплет в композиции Ричарда Роджерса “Little Girl Blue”, написанной ещё в 1935 году.



Импровизируя, используйте лидийский доминантный лад для обыгрывания доминантсептаккордов с повышенной одиннадцатой ступенью.

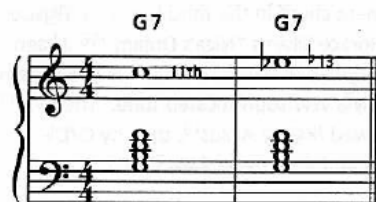
5. Пятый лад мелодического минора

Пятый лад мелодического минора используется довольно редко. Традиционный анализ этого лада выявляет ограниченность общепринятой теории. Данный лад представлен ниже:



Его аккордовыми нотами являются G-B-D-F (тоника, большая терция, чистая квинта и малая септима), что предполагает связанность с ним аккорда G7. Содержащаяся в этом ладу нота Eb является пониженной 13 ступенью (b13) аккорда, что подразумевает запись в виде G7^{b13}. Однако это создаёт

ряд проблем. Ноты C и Eb (11 и b13), исполненные на фоне аккорда G7, создают чёткое ощущение исключённых нот:



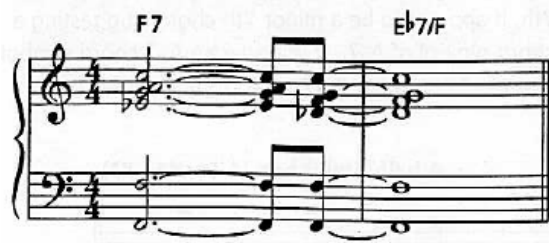
В общем, этот лад употребляется очень редко. Большинство джазовых музыкантов, увидев обозначение $G7^{b13}$, импровизируют либо альтерированной, либо целотонной гаммой (оба этих звукоряда мы рассмотрим позже).

Аккордом пятого лада мелодического минора практически всегда является минорно-мажорный аккорд с пятой ступенью в басу (например, C-Δ/G). Хороший пример можно встретить в композиции Уэйна Шортера “Penelope”. В ней Херби Хэнкок, исполняя соло, регармонизирует аккорд D-мажор в виде минорно-мажорного аккорда G на фоне педальной ноты D (т.е. G-Δ/D):

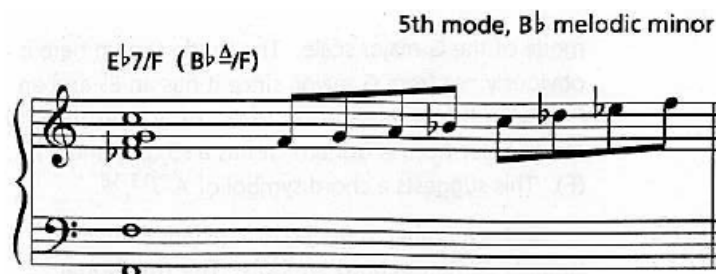


Поскольку нота D является пятой ступенью мелодического минора G, то это сочетание порождает аккорд пятого лада мелодического минора. Аккорды, построенные от пятого лада мелодического минора, выполняют функцию *тонических минорных аккордов*.

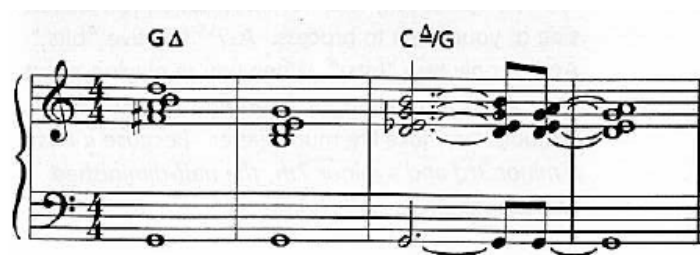
На протяжении всей аранжировки Бёртона Лэйна композиции “Old Devil Moon” МакКой Тайнер и Херби Льюис играют вамп, представленный на следующем примере:



Бобби по большей части импровизирует мелодическим минором Bb на фоне аккорда Eb7/F, порождая тем самым аккорд Bb-Δ/F – т.е. аккорд, полученный на основе пятого лада мелодического минора Bb:



Прекрасная регармонизация Кенни Баррона композиции Ричарда Роджерса “Spring is Here” содержит аккорд пятого лада мелодического минора. Полная версия регармонизации Кенни будет рассмотрена в Главе 16.



Вследствие редкости использования аккорд пятого лада мелодического минора не имеет общепринятого обозначения. Чаще всего используются обозначения слэш-аккордов (например, C-Δ/G).

6. Полууменьшенный аккорд

Сыграйте следующий пример и послушайте звучание полууменьшенного аккорда. Aø, аккорд шестого лада мелодического минора, является первым аккордом композиции МакКоя Тайнера "Search For Peace":



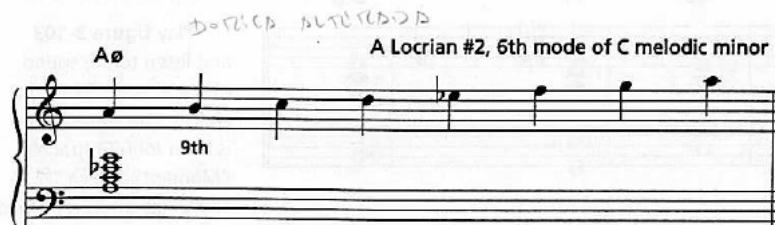
Теперь давайте рассмотрим шестой лад мелодического минора:



Он находится в диапазоне A-а, и, следовательно, соответствует какому-то аккорду A. Поскольку в состав лада входят малая терция и малая септима, то это малый минорный септаккорд A-7. Однако при виде такого обозначения чаще всего в голову приходит дорийский лад – второй лад G-мажорного звукоряда. Однако рассматриваемый лад никак не связан с G-мажором, поскольку содержит ноты E♭ и F, не входящие в состав соль-мажора. Таким образом, шестой лад мелодического минора отличается от A-дорийского тем, что содержит пониженную пятую и пониженную шестую ступени. Соответственно, аккорд этого лада должен иметь обозначение A-7^{b5b6}. Однако не нужно забывать о том, что джазмены предпочитают пользоваться более простыми обозначениями. Поэтому большинство музыкантов обычно пишут Aø, что означает «для полууменьшенный»¹¹. Во время игры быстрых мелодий с множеством замен простая запись значительно облегчает музыканту жизнь. Благодаря наличию пониженных третьей и седьмой ступеней полууменьшенный аккорд функционирует как аккорд II.

Полууменьшенный лад часто называют вторым локрийским, поскольку от обычного локрийского лада он отличается лишь второй нотой. Полууменьшенный лад имеет в составе чистую вторую ступень, в то время как в локрийском ладу вторая ступень понижена (b9). Ниже представлены оба этих лада:

¹¹ Происхождение термина «полууменьшенный» таково: уменьшенный септаккорд A состоит из малых терций: A-C-E♭-G♭. Поскольку аккорд Aø содержит ноту G вместо G♭, то он является уменьшенным лишь наполовину.



Как видите, единственная разница между ними – вторая нота.

Сыграйте следующий пример и убедитесь в том, насколько по-разному звучит вторая ступень каждого из ладов на фоне аккорда Aø.



Чувствуете? Какой вариант вам больше нравится? Нота Bb звучит хорошо в том случае, когда выполняет функцию проходящей ноты, но на фоне полууменьшенного аккорда звучит диссонирующее. Нота B, напротив, является, возможно, наилучшим вариантом для игры на фоне аккорда Aø.

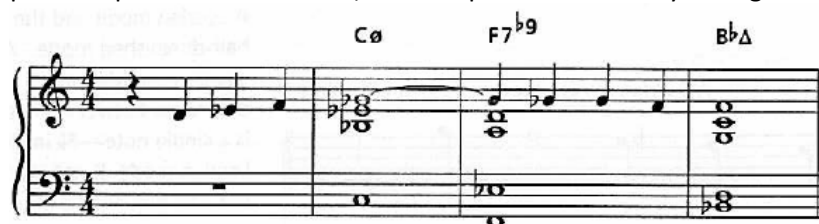
Практически все ранние би-боперы обыгрывали полууменьшенные аккорды локрийским ладом. Многие музыканты и по сей день выбирают это лад для малых минорных септаккордов с пониженной пятой ступенью. Однако, начиная с 1960-х годов, полууменьшенные аккорды всё чаще обыгрываются шестым ладом мелодического минора. Многие музыканты используют оба этих лада. Например, в минорной прогрессии III-VI-II-V (Eø, A7^{b9}, Dø, G7alt) Фредди Хаббард аккорд III обыгрывает локрийским ладом, а аккорд II – полууменьшенным.

Сыграйте первые два такта композиции Диззи Гиллеспи “Woody’n You”:



Аккорд Gø получен на основе шестого лада мелодического минора Bb.

Теперь сыграйте отрывок из композиции Виктора Янга “Stella By Starlight”:



Здесь аккорд Cø получен на основе шестого лада мелодического минора Eb.

Во время импровизации обыгрывайте полууменьшенным ладом (шестым ладом мелодического минора) малые минорные септаккорды с пониженной пятой ступенью.

7. Альтерированный доминантный аккорд

Сыграйте следующий пример и послушайте, как звучит альтерированный доминантный аккорд.



Это три такта из композиции Джона Колтрэйна “Moment’s Notice”. Аккорд C7alt получен на основе седьмого лада мелодического минора Db.

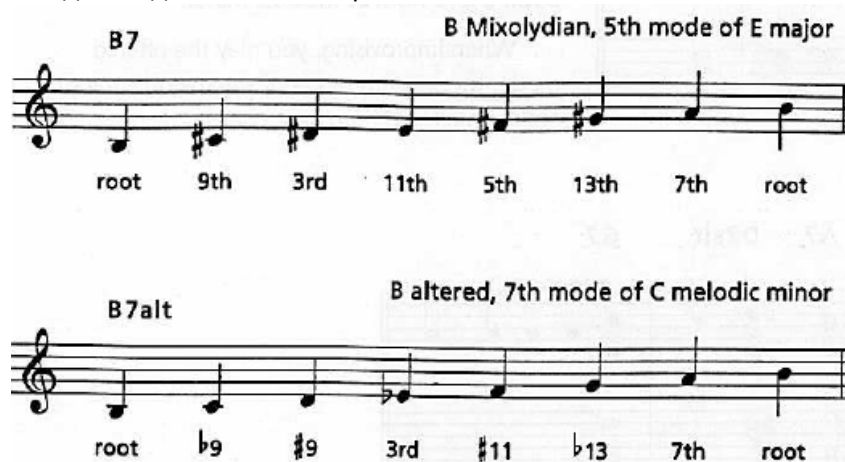
Теперь давайте обратимся к седьмому ладу мелодического минора¹²:



Поскольку он лежит в диапазоне B-b, то ему должен соответствовать какой-то аккорд B. В структуре лада присутствует малая терция (D), однако обратите внимание на то, что сразу после неё идёт Eb – *большая терция* от B. Обычно аккорды не содержат одновременно большую и малую терцию. Настоящая терция здесь Eb – *большая терция*. У ноты D совсем иной смысл, и немного позже мы узнаем, какой именно.

Кроме большой терции, в структуру лада входит малая септима (A), так что этому ладу должна соответствовать какая-то разновидность аккорда B7. Но, увидев символ B7, вы наверняка подумаете о B-миксолидийском ладу – пятом ладу ми-мажора. Поскольку в ми-мажоре при ключе стоят 4 диеза, то совершенно очевидно, что данный лад не имеет никакого отношения к ми-мажору.

Теперь посмотрите на следующий пример, где сравниваются B-миксолидийский лад ми-мажора и седьмой лад мелодического минора C.



¹² Иногда альтерированный лад называют *суперлокрийским*.

Обратите внимание на позиции, соответствующие нотам аккорда B7. Там, где в миксолидийском ладу девятая ступень, в альтерированном ладу присутствуют одновременно и повышенная, и пониженная девятая ступени. Если в миксолидийском ладу присутствует натуральная одиннадцатая ступень, то в альтерированном ладу она повышена. В миксолидийском ладу натуральная тринадцатая ступень – а в альтерированном она понижена. В миксолидийском ладу есть квинта – в альтерированном она отсутствует. Поэтому альтерированный аккорд должен быть написан следующим образом: B7^{b9#9#11b13}. А теперь представьте, что вы играете быструю мелодию – и тут ваш взгляд падает на ТАКОЕ. Короче говоря, для обозначения альтерированных аккордов чаще всего употребляют запись типа B7alt.

Аккорд называется альтерированным, поскольку его структура изменена (альтерирована) всеми возможными способами. Девятая ступень повышена и понижена, одиннадцатая ступень повышена (понижить одиннадцатую ступень нельзя, ибо в таком случае она станет большой терцией), а тринадцатая ступень понижена (повысить её нельзя, ибо в этом случае она станет малой септимой). Если каким-то образом изменить тонику, третью или седьмую ступень, то этот аккорд уже не будет B7. Таким образом, становится очевидно, что аккорд B7 был альтерирован всеми возможными способами.

Некоторые музыканты вместо символов #11 и b13 используют символы b5 и #5. Другие музыканты называют данный звукоряд *уменьшенной целотонной гаммой*, поскольку он начинается как уменьшенная гамма, а заканчивается как целотонная. Оба этих звукоряда мы рассмотрим позднее.

Сыграйте следующий отрывок из композиции Бенни Голсона “Stablemates”:



Аккорд Ab7alt получен на основе седьмого лада мелодического минора A, а C7alt – из седьмого лада мелодического минора Db.

Теперь сыграйте отрывок из композиции Джимми Ван Хьюсена “I Thought About You”:



Аккорд E7alt получен на основе мелодического минора F, а D7alt – на основе мелодического минора Eb.

Во время импровизации альтерированные доминантные аккорды обыгрывайте альтерированным ладом – седьмым ладом мелодического минора.

8. Взаимозаменяемость аккордов мелодического минора

Все семь рассмотренных нами аккордов получены из одного и того же мелодического минора. Это аналогично семи аккордам мажорного звукоряда (в C): CΔ, D-7, Esus^{b9}, FΔ^{#4}, G7, Bø.

Однако между гармониями мажора и мелодического минора лежит огромная разница. В аккордах мелодического минора, по большей части, нет исключённых нот. Это означает, что в мелодическом миноре в рамках одной тональности практически все аккорды взаимозаменяемы. Сыграйте лик, фразу, мотив и т.д. на аккорд C-Δ – и то, что вы сыграете, прекрасно «ляжет» на аккорды Dsus^{b9}, EbΔ^{#5}, F7^{#11}, Aø и B7alt.

В первом такте следующего примера показан общепринятый способ взятия аккорда F-Δ левой рукой. Возьмите тонику левой, а всё остальное – правой рукой. Сыграв следующие такты, вы услышите, что всё звучит хорошо. Единственная разница между всеми этими аккордами – их тоника, и если вы не басист или не пианист, то для вас *не должно быть никакой разницы между ними*. Тоники всех аккордов примера образуют мелодический минор F.



Для мелодических фраз и ликов всё будет ровно то же самое. Всё, что вы сыграете для аккорда F-Δ, будет прекрасно работать и для всех остальных аккордов мелодического минора.

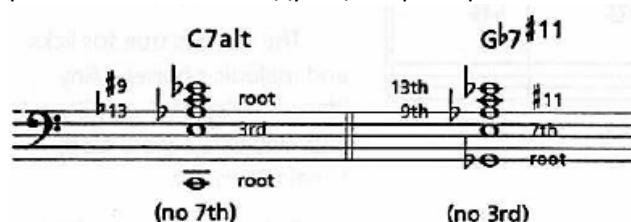
Обратили ли вы внимание на то, что F7^{#11} и B7alt – единственные доминантсептаккорды мелодического минора C? Обратите также внимание на то, что интервал между тониками этих аккордов – тритон. Иными словами, *два доминантсептаккорда мелодического минора разделены тритоном*. Благодаря отсутствию исключённых нот, F7^{#11} и B7alt – это практически один и тот же аккорд, и, как вы можете убедиться на следующем примере, оба эти аккорда разрешаются в одни и те же аккорды, а именно – в EΔ:



В мажорном звукоряде такой взаимозаменяемости аккордов нет. В качестве примера можно привести аккорды D-7 и CΔ: несмотря на то, что оба они построены на основе мажорного звукоряда C, обыгрывание аккорды D-7 неприменимо для CΔ, поскольку в D-7 содержится нота F – исключённая нота для аккорда CΔ. По этой же причине обыгрывание аккорда G7 также неприменимо к аккорду CΔ.

Если вы уже знакомы с традиционной музыкальной теорией, то идея о взаимозаменяемости аккордов может подтолкнуть вас к переосмыслению традиционной гармонии. Согласно традиционной теории, третья и седьмая ступени считаются неотъемлемыми элементами доминантсептаккордов. Если же вы посмотрите на доминантсептаккорды мелодического минора, то легко убедитесь в том, что третья и седьмая ступени в них вообще могут не иметь никакой значимости. Посмотрите ещё раз на предпоследний пример. В аккорде Bb7^{#11} вообще нет терции (D), а в E7alt отсутствует седьмая ступень (D). Пианисты и гитаристы регулярно играют аккорды в таком виде, и я не припомню, чтобы кто-нибудь на это жаловался. Почему же это работает? Да всё потому, что в гармонии мелодического минора отсутствуют исключённые ноты, что обеспечивает взаимозаменяемость аккордов этого звукоряда.

Возможно, это самая пленительная особенность гармонии мелодического минора, поэтому давайте коснёмся её ещё раз. Взгляните на следующий пример:



Верхние четыре ноты аккордов сыграйте правой рукой, а тонику – левой. В аккорде C7alt отсутствует седьмая ступень, а в аккорде Gb7^{#11} – третья. Благодаря отсутствию исключённых нот, вы, играя аккорды мелодического минора, по сути дела, играете *тональность*, а не просто аккорды. *Старайтесь мыслить тональностями, а не аккордами.*

Всё это означает, что вам нужно выучить аккорды мелодического минора все вместе, одним семейством. Если вы не сделаете этого, то вы не сможете быстро понять, что нужно делать с последовательностью вроде D#alt, C#ø, GΔ^{#5}, A7^{#11}, F#sus^{b9}, E-Δ. Ничего себе прогрессия, да? Но так ли она сложна? Нет. Это всё аккорды мелодического минора E, а значит, это практически один и тот же аккорд. Помните: *нужно думать тональностями, а не аккордами.*

9. Фортепиано – инструмент с цветовым кодом

В отличие от всех остальных инструментов, фортепиано имеет цветовой код. Ноты могут быть либо чёрными, либо белыми. Это может облегчить изучение гармонии мелодического минора. Например, пианисты часто мысленно определяют тональность и соответствующие знаки при ключе следующим образом: «Нужно сыграть все белые ноты, кроме...»¹³. В F-мажоре знак при ключе всего один – Bb. Иными словами, чтобы сыграть F-мажор, нужно взять все белые ноты, кроме одной.

Аккорды F#7alt, BbΔ^{#5} и Eø могут показаться несвязанными друг с другом, однако это не так. Всё они принадлежат мелодическому минору G, знаки при ключе в котором – один бемоль (Bb) и один диез (F#):



Весьма странное сочетание знаков, не правда ли? Возможно, однако имена эта странность и поможет вам легче запомнить все аккорды мелодического минора G: нужно играть все ноты, кроме Bb и F#. А вот ещё один яркий пример: мелодический минор D – это все белые ноты, кроме C#:



Джазовые музыканты никогда не выписывают при ключе знаки мелодического минора, однако они всегда ориентируются с их помощью при импровизации. А вообще хоть кто-нибудь когда-нибудь писал при ключе знаки мелодического минора? Да, это делал Бела Барток в своём опусе №41 из "Mikrokosmos".

10. Минорные прогрессии II-V-I и II-V

Сыграйте следующий пример:



Перед вами прогрессия, называемая «*минорной II-V-I*». В отличие от II-V-I в мажоре (D-7, G7, CΔ), минорная II-V-I обычно состоит из полууменьшенного аккорда, альтерированного аккорда и ми-

¹³ Исключениями являются тональности Gb, где среди чёрных нот играется одна белая (Cb), и F#, где также исполняется лишь одна белая нота (E#).

норно-мажорного аккорда (Dø, G7alt, C-Δ). И, кроме того, если в мажорной II-V-I все три аккорда получены из одной тональности (D-7, G7, CΔ – аккорды C-мажора), то *все три аккорда минорной II-V-I построены на основе трёх разных мелодических миноров*.

Ноты, которыми обыгрывается аккорд Dø, взяты из мелодического минора F, ноты для G7alt – из мелодического минора Ab, а ноты для C-Δ – из мелодического минора C. В этом и состоит радикальное отличие минорной II-V-I от мажорной.

Согласитесь, было бы прекрасно, если бы был такой звукоряд, который подходил бы ко всем аккордам минорной II-V-I? Да, было бы отлично – но такого звукоряда не существует. В книгах по теории мелодический минор часто называют «звукорядом для исполнения на фоне II-V-I». Если бы это было так, то вы бы наверняка знали множество примеров в исполнении великих музыкантов – но таких примеров нет. В Главе 23 мы разберёмся, почему это так, и, кроме того, изучим гармонический минор.

Сыграйте следующий пример:



Перед вами пример минорной прогрессии II-V, и если вы внимательно прислушаетесь к ней, то убедитесь, что фраза Dø в скрипичном ключе и аккорд в басовом ключе повторяются во втором такте на малую терцию выше. Мелодическая фигура, повторённая от другой ноты, называется *секвенцией*. Повторение аккорда от другой ноты, называется *параллелизмом*. Секвенции и параллелизмы формируют структуру музыки, а структура, в свою очередь, предполагает, что в процессе игры вы точно знаете, что делаете. В минорной II-V всё, что вы играете на полууменьшенном аккорде, может быть транспонировано на малую терцию вверх и исполнено на альтерированном аккорде, поскольку эти два аккорда получены на основе тональностей, разделённых малой терцией.

Аккорд Dø взят из мелодического минора F, а аккорд G7alt – из мелодического минора Ab. Интервал между F и Ab – малая терция. На каком-то уровне вы можете просто обыграть эти два аккорда. На более сложном гармоническом уровне (ведь, как мы помним, в мелодическом миноре все аккорды обладают свойством взаимозаменяемости) вы можете сыграть «тональностями» – мелодический минор F и мелодический минор Ab. Повторяю ещё раз – *нужно мыслить тональностями, а не аккордами*.

Минорная II-V совсем не обязательно должна разрешаться в минорный аккорд. Она прекрасно разрешается, например, в большой мажорный септаккорд. В композиции Боба Хаггарта “What’s New” есть прогрессия Cø, C7alt, FΔ:



А последняя прогрессия II-V-I в композиции Виктора Янга “Stella By Starlight” часто исполняется в виде Cø, F7alt, BbΔ:



11. «Характерные» ноты мелодического минора

Третья, пятая, седьмая и девятая ступени любого мелодического минора в совокупности не встречаются ни в каком другом мелодическом миноре, ни в каком другом мажоре, уменьшенном или целотонном звукоряде. Эти ноты присущи только мелодическому минору. Это же верно и для совокупности, состоящей из тоники, третьей, пятой и седьмой ступеней мелодического минора. Ниже представлены эти две комбинации нот:

C^Δ, Dsus^{b9}, E^{bΔ}^{#5}, F7^{#11}, A^ø, B7alt

3rd, 5th, 7th & 9th
of the "key" of
C melodic minor,
not the chord

root, 3rd, 5th & 7th
of the "key" of
C melodic minor,
not the chord

Любая из этих комбинаций создаёт «ощущение» данного конкретного мелодического минора.

На этом мы заканчиваем изучение второго из четырёх звукорядов. Теперь мы перейдём к ещё более странному и причудливому звукоряду – полностью искусственному, имеющему в своём составе одну дополнительную ноту, но характеризующему звучание джаза с самого рассвета эры бибики. Я говорю сейчас об уменьшённой гамме¹⁴.

Гармония уменьшённого звукоряда

Сыграйте отрывок из соло Джо Хендерсона в композиции Дюка Пирсона "Idle Moments":

Именно так звучит уменьшённый звукоряд.

Теперь сыграйте 5-7 такты из композиции Джимми Ван Хьюсена "Here's That Rainy Day". Во втором такте аккорды, приходящиеся на 2, 3 и 4 четверти, получены на основе уменьшённой гаммы.

¹⁴ «Искусственность» уменьшённого звукоряда состоит в том, что он получен не на основе обертонового ряда и не имеет определённого этнического происхождения (в отличие от мелодического минора, имеющего древние восточноевропейские корни).

1. Что такое уменьшённая гамма?

Существует два варианта уменьшённой гаммы: первый строится на основе чередования «полутон-тон», второй – на основе чередования «тон-полутон». На следующем примере представлены эти два варианта:

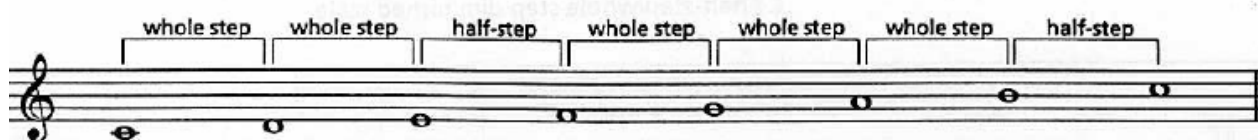


Первый звукоряд построен по принципу «полутон-тон», второй – по принципу «тон-полутон». Обратите внимание на то, что оба звукоряда состоят из одних и тех же нот. *Любой звукоряд «тон-полутон» - это звукоряд «полутон-тон», построенный от другой ноты.*

Уменьшённый звукоряд обладает двумя характерными особенностями:

- В отличие от семинотных мажора и мелодического минора, уменьшённый звукоряд состоит из восьми нот;
- В отличие от мажора и мелодического минора, уменьшённый звукоряд *симметричен*. Это означает, что его интервальная структура обладает свойством регулярности.

Мажор и мелодический минор *асимметричны*. Например, мажор обладает следующей интервальной структурой: тон, тон, полутон, тон, тон, тон, полутон; как видите, она асимметрична:



Если звукоряд асимметричен (как мажор или мелодический минор), то он существует в 12 различных вариантах. Если же звукоряд имеет симметричную структуру, количество его возможных вариантов меньше, чем 12. Для примера возьмём хроматическую гамму – полностью симметричную структуру, все интервалы которой являются полутонами. Сколько существует различных хроматических гамм? Только одна. Хроматическая гамма, построенная от одной ноты будет представлять собой ровно то же самое, что и хроматическая гамма, построенная от любой другой ноты. Поскольку уменьшённый звукоряд также симметричен, то, по идее, его вариантов также должно быть менее 12. Сколько же их? Давайте выясним это.

Возьмите свой инструмент и сыграйте уменьшённую гамму из примера в начале параграфа. Начните с ноты G и далее чередуйте полутона и тона. Сыграйте октаву и возвращайтесь назад. Затем сыграйте две октавы – вверх и вниз. Играйте звукоряд до тех пор, пока не запомните его. Теперь начните играть от A#, также чередуя полутона и тона. Полученный звукоряд будет состоять из тех же нот, что и уменьшённая гамма G. Теперь начните звукоряд с C# - и снова те же самые ноты. От E – то же самое. Таким образом, уменьшённые гаммы «полутон-тон» от G, A#, C# и E суть один и тот же звукоряд, начинающийся с разных нот:



Обратите внимание на то, что ноты G, A#, C# и E разделяются малой терцией. Это самое важное, что нужно знать об уменьшённой гармонии: *в ней всё повторяется через малую терцию*.

Поскольку уменьшённые гаммы G, A#, C# и E – один и тот же звукоряд, то уменьшённые гаммы от Ab, B, D и F также будут одним и тем же звукорядом, поскольку их базовые ноты также разделяются малой терцией. Иными словами, существует всего лишь три варианта уменьшённого звукоряда:

- От нот G, A#, C# и E;
- От нот Ab, B, D и F;
- От нот A, C, Eb и F#.

Здесь у вас наверняка закружилась голова, поскольку вы, скорее всего, подумали о необходимости мыслить несколькими тональностями сразу. Однако, ухватив основной принцип, вы поймёте, что фактически уменьшённая гамма даже проще того же мажора – ведь она существует лишь в трёх «ключах».

2. Уменьшённая гамма «полутон-тон» и аккорд V7b9

Рассмотрим уменьшённую гамму «полутон-тон» от G:



Звукоряд лежит в диапазоне G-g, из чего следует, что ему должен соответствовать какой-то аккорд G. Какие у нас здесь третья и седьмая ступени? Несмотря на то, что Bb – малая терция от G, сразу после неё идёт нота B – большая терция от G. Как вы уже знаете по альтерированному ладу мелодического минора, если в звукоряде присутствуют обе терции, «малая терция» на самом деле является большой нотой (#9). Отсюда следует, что реальной терцией здесь является B (большая терция от G), а поскольку нота F является малой септимой, то данному звукоряду должна соответствовать какая-то разновидность аккорда G7. Какие здесь знаки альтерации? Ab (b9), Bb (#9), C# (#11). Таким образом, полностью аккорд запишется как G7^{b9#9#11}. Однако, как обычно, существует сокращённая запись: большинство джазменов используют запись вида G7^{b9}, хотя некоторые пишут и G7^{#9}.

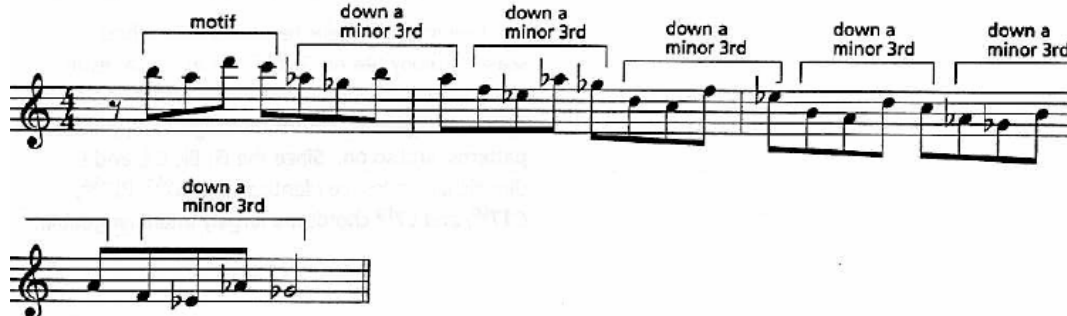
Как и в случае с мелодическим минором, гармония уменьшённой гаммы не имеет исключённых нот. В результате всё, что гармонически связано с этим звукорядом, обладает свойством взаимо-

заменяемости: аккорды, обращения, лики, фразы, паттерны и т.д. Поскольку уменьшённые звукоряды G, A#, C# и E идентичны, аккорды G7^{b9}, Bb7^{b9}, C#7^{b9} и E7^{b9} в большой степени взаимозаменяемы.

Сыграйте следующий пример:



Послушайте, как звучат четырёхнотные мотивы, исполняемые вниз через малую терцию¹⁵. Вот схема, на которой проанализировано мелодическое движение:



Помните: в гармонии уменьшённого звукоряда любой элемент можно повторить через малую терцию.

На следующем примере представлено ещё несколько ликов на основе уменьшённой гаммы. Каждый лик содержит четырёхнотную фразу, повторяющуюся через малую терцию (в обоих направлениях).



¹⁵ В партии левой руки отсутствует тоника.



Лики уменьшённого звукоряда можно перечислять бесконечно. Симметрия делает их такими «совершенными», что порой они звучат механически. Музыка, как и жизнь, должна иметь шероховатости, иначе она не будет интересной. Сыграйте следующий пример и послушайте, как Херби Хэнкок использует уменьшённую гамму в композиции “Oliloqui Valley”. Обратите внимание на лёгкое интервальное различие между первым вторым тактами.

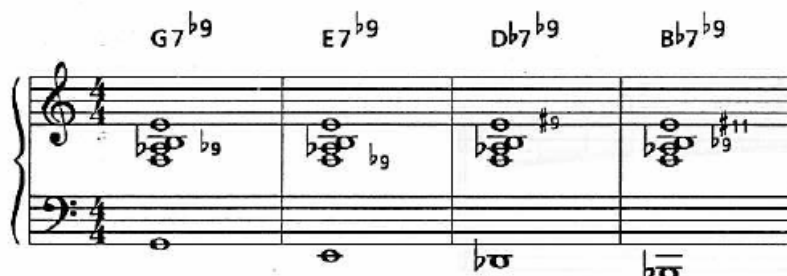


Подобно ликам, аккорды также можно повторять, сдвигая их на малую терцию. Несколько разделов назад мы рассматривали отрывок из композиции Джимми Ван Хьюсена “Here’s That Rainy Day”. Сейчас мы вновь обратимся к этому отрывку:



Обратите внимание на то, что аккорд, приходящийся на вторую четверть второго такта, сдвигается вверх на малую терцию, а затем ещё раз вверх на этот же интервал. Как видите, аккорды просто следуют за мелодией (F#, A, C), которая также движется по малым терциям.

Сыграв следующий пример, вы услышите, что по мере движения по малым терциям тоники в басу один и тот же аккорд (в скрипичном ключе) каждый раз звучит как четыре разных аккорда V7^{b9}.



Обратите внимание на то, что в аккорде Db7^{b9} отсутствует нота b9, а в аккорде Bb7^{b9} присутствует #11. Но ведь ясно же написано – “b9”! Не забывайте, “b9” – это всего лишь сокращённое, подразумевающее все три альтерации звукоряда – b9, #9 и #11. Почему же для четырёх разных аккордов работает одна-единственная обыгрочка? Потому что в уменьшённом звукоряде нет исключённых нот.

3. Уменьшённая гамма «тон-полутон» и уменьшённый аккорд

На следующем примере представлена уменьшённая гамма «тон-полутон»:



Этим звукорядом можно обыгрывать уменьшённые септаккорды. Обычно такие аккорды обозначают следующим образом: F^{°16}.

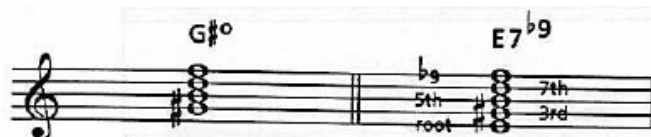
Благодаря отсутствию в уменьшённом звукоряде исключённых нот любой его элемент может повторяться через малую терцию. Таким образом, аккорд F[°] взаимозаменяем с аккордами Ab[°], B[°] и D[°]. В следующем примере это показано несколько под другим углом: уменьшённый звукоряд с обозначениями каждого из восьми аккордов, построенных от каждой ноты звукоряда – четыре аккорда V7^{b9}, расположенных через малую терцию, и четыре уменьшённых септаккорда (также через малую терцию). Тоники аккордов выписаны в басовом ключе, а общая для всех аккордов совокупность оставшихся нот – в скрипичном.



Для создания хроматической басовой линии вместо аккордов V7^{b9} играют уменьшённые аккорды. Сыграйте следующий пример – три аккорда из бриджа композиции Дюка Эллингтона “Sophisticated Lady”. Обратите внимание на хроматическую басовую линию, составляемую тониками аккордов GΔ, G#[°], A-7.



В следующем примере видно, что нотами аккорда G#[°] из композиции “Sophisticated Lady” являются третья, пятая, седьмая и девятая ступени аккорда E7^{b9}. Обычно доминантсептаккордом, предшествующим любому аккорду A, является E7. Получается, что G#[°] - это E7^{b9} без тоники. Аккорд G#[°] часто используется в качестве замены аккорда E7^{b9} для создания хроматической басовой линии G-G#-A.



Похожее явление видим и в композиции Чика Кория “Mirror, Mirror”:

¹⁶ Иногда встречается обозначение вида F^{°7}.



Здесь аккорд $G\sharp^\circ$ фактически является аккордом $E7^{b9}$ без тоники. И в “Sophisticated Lady”, и в “Mirror, Mirror” использование уменьшённого аккорда порождает хроматическую басовую линию. Всякий раз, когда будете сталкиваться с уменьшённым аккордом в композиции, проверяйте – не является ли его тоник частью хроматической линии в басу. Затем проверьте, не эквивалентен ли этот уменьшенный аккорд доминантсептаккорду с пониженной девятой ступенью, построенному от ноты на квинту выше. Затем посмотрите, какой аккорд идёт следующим после уменьшённого. Чаще всего это именно тот самый аккорд $V7^{b9}$.

Аналогичная ситуация имеет место быть в композиции Ральфа Рейнджера “Easy Living”. В следующем примере приведены первые четыре такта из неё:



Здесь аккорд $F\sharp^\circ$ - это замаскированный аккорд $D7^{b9}$, а $G\sharp^\circ$ - замаскированный $E7^{b9}$. Исключение тоники из аккордов $V7^{b9}$ приводит к возникновению хроматической басовой линии.

Ранние джазовые музыканты обыгрывали уменьшённым звукорядом исключительно уменьшённые аккорды. Сыграйте следующий пример и послушайте то, что Арт Тэтум играет в композиции Морта Диксона и Гарри Вудса “Just Like A Butterfly Caught In The Rain”. Сыграв аккорд $C\sharp^\circ$, Тэтум играет первые три ноты Bb -мажора, после чего продолжает почти трёхоктавное движение по уменьшенной гамме «полутон-тон» от $D\sharp$.



С началом эры бибопа джазовые музыканты начали заменять уменьшённые аккорды аккордами $V7^{b9}$. Например, вместо последовательности $G\Delta$, $G\sharp^\circ$, $A-7$ теперь играли $G\Delta$, $E7^{b9}$, $A-7$. Лишь немногие современные джазовые музыканты продолжают писать в своих композициях уменьшённые аккорды. Читая с листа основные темы композиций 1940-х годов или более ранних, современные джазмены автоматически заменяют уменьшённые аккорды аккордами $V7^{b9}$.

Именно это делает Кенни Баррон в своей версии композиции Хоаги Кармайка "Skylark". Вот первые два такта бриджа оригинальной композиции, где аккорд A° обеспечивает хроматическое движение от AbΔ к Bb-7.



А вот версия Кенни Баррона, где он вместо A° играет F7^{b9}:



Не все уменьшённые аккорды являются замаскированными аккордами V7^{b9} по отношению к следующему аккорду. Часто бывает так, что уменьшённый аккорд может функционировать как V7^{b9} по отношению к аккорду, расположенному *после* следующего. Вторым аккордом в композиции Антонио Карлоса Жобима "Wave" является Bb°. Однако этот аккорд не может быть V7^{b9} по отношению к A-7. Однако после A-7 звучит аккорд D7, и, соответственно, имеем прогрессию II-V. Аккорд Bb° является замаскированным аккордом V (A7^{b9}) по отношению к аккорду D7, при этом аккорд A-7 добавлен для того чтобы получить прогрессию II-V:



Каждый раз, когда вы играете что-то в гармонии уменьшённого звукоряда, вы играете одновременно в четырёх тональностях, тоники которых отстоят друг от дружки на малую терцию. Вы не всегда можете быть точно уверены в том, что в определённый момент времени басист возьмёт именно тонику аккорда, так что нота, взятая басистом, сильно влияет на ощущение тональности композиции. Поскольку басисты часто используют тритоновые замены, а также играют проходящие ноты наравне с тониками, то аккорд G7^{b9}, который, как вам кажется, вы играете, может в равной мере звучать как Bb7^{b9}, Db7^{b9}, E7^{b9}, F°, Ab°, B° или D° - в зависимости от того, что в это время сыграл басист. Не волнуйтесь. Музыка от этого не становится хуже – просто она начинает звучать не совсем так, как вы, возможно, ожидали.

Поскольку уменьшённый звукоряд не содержит исключённых нот, вы можете использовать аккорды, содержащие все ноты сразу. Вот пример того, как Херби Хэнкок играет все восемь нот уменьшённой гаммы «полутон-тон» от E, обыгрывая аккорд E7^{b9} в композиции "Dolphin Dance".



Поскольку каждая рука исполняет уменьшённый септаккорд (G° в правой руке, G#° в левой), то такой аккорд называется *дважды уменьшенным*.

4. Практические советы

Играйте обе разновидности уменьшённого звукоряда («тон-полутон» и «полутон-тон») по квинтовому кругу. Исполняя каждый звукоряд, держите в голове все аккорды этого звукоряда. Придумайте несколько фраз, используя метод «всё повторяется через малую терцию». Наигравшись с этим принципом, придумайте другие фразы, не основанные на терцовой повторяемости. Попробуйте придумать фразы, повторяющиеся через две малых терции (тритон), как на следующем примере:



Мы изучили три из четырёх звукорядов, на основе которых строится подавляющее большинство используемых в джазе аккордов. Остался один, самый простой и реже всех используемый – целотонная гамма.

Гармония целотонной гаммы

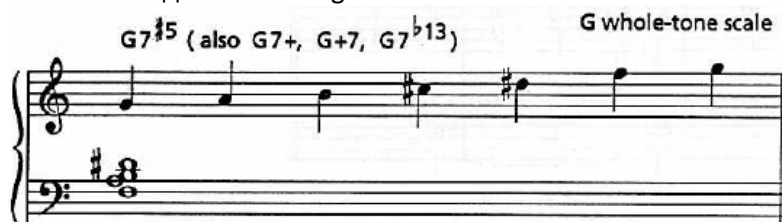
Сыграйте интро МакКоя Тайнера к композиции Уэйна Шортера “JuJu” и послушайте, как звучит целотонная гамма.



Также сыграйте фрагмент соло Фредди Хаббарда в композиции Дюка Пирсона “Gaslight” – пример импровизации в целотонной гамме.



Вот целотонная гамма в диапазоне G-g¹⁷:



¹⁷ Обратите внимание на отсутствие тоники в басовом ключе.

Обратите внимание на 3 и 7 ступени звукоряда. Поскольку целотонная гамма содержит большую терцию и малую септиму, то ей соответствует аккорд G7. Альтерациями в данном случае являются C# (#11) и D# (#5). Таким образом, полное обозначение аккорда будет G7^{#11#5}. Однако гораздо чаще встречается сокращённая форма – G7^{#5}. Иногда ещё можно встретить записи вида G7+ или G+7. Последняя форма может ввести в заблуждение, поскольку знак «+» обычно относится к пятой ступени (которая в данном случае вообще не указывается), а не к седьмой. Поскольку #5 и b13 энгармонически равны, то аккорд G7^{#5} иногда записывают в виде G7^{b13}, что тоже может привести к серьёзной ошибке: для большинства музыкантов запись b13 автоматически указывает на наличие b9 или #9 – другими словами, на аккорд G7alt. Для надёжности пользуйтесь записью G7^{#5}.

Поскольку целотонная гамма симметрична, то вы уже знаете, что количество возможных её вариантов менее двенадцати. Фактически таких вариантов всего два. Представленная выше целотонная гамма G содержит те же ноты, что и целотонные гаммы A, B, C#, D# и F. А целотонная гамма Ab – то же самое, что Bb, C, D, E и F#. Все эти ноты отстоят друг от дружки на целый тон. Самое важное, что нужно знать о целотонной гармонии – *в ней всё можно повторить с интервалом в целый тон*.

В целотонной гармонии нет исключённых нот, так что в рамках одного конкретного звукоряда все аккорды взаимозаменяемы. Всё, что вы сыграете на аккорд G7^{#5}, будет хорошо звучать на A7^{#5}, B7^{#5}, C#7^{#5}, D#7^{#5} и F7^{#5}.

Разумеется, если вы можете повторить что-либо через целый тон, то вы также можете сделать это и через любое другое количество целых тонов. Два целых тона – это большая терция, три – тритон, четыре – увеличенная квинта, пять – малая септима. Сыграйте отрывок из соло Джеки Мак-Лина в композиции Ли Моргана “Our Man Higgins” в качестве примера фразы, повторяющейся через большую терцию, т.е. через два целых тона:



Мелодия из композиции Джона Колтрэйна “One Down, One Up” основана на нисходящем движении по большим терциям целотонной гаммы Bb:



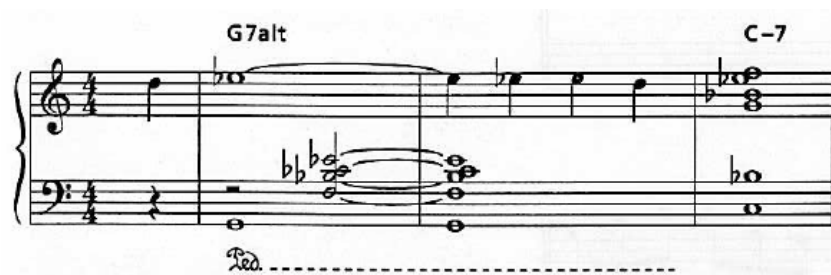
Целотонная гармония может быть весьма занудной, поэтому не особенно увлекайтесь ею. Вне зависимости от того, как вы расположите ноты, там не будет малых секунд, малых терций, чистых кварт и квинт, больших секст и больших септим. В целотонной гармонии отсутствует половина всех используемых в западной музыке интервалов, и по этой причине целотонная гамма обычно используется в очень малых дозах.

Благодаря огромному разнообразию аккордом мажорного, минорного и уменьшенного звукорядов вы можете управлять широким спектром эмоций. Вы можете с лёгкостью выразить в своей музыке счастье и спокойствие (большие мажорные септаккорды); триумф (мажорные трезвучия); мрачность, грусть, таинственность (практически все аккорды мелодического минора); напряжение (доминантсептаккорды); сильное напряжение (уменьшённые аккорды) и т.д. С помощью целотонной гаммы с её ограниченными возможностями можно «описать» лишь счастливое волшебство или, как выразился один мой знакомый музыкант, «появление Бэмби из лесу на рассвете». Исключением является лишь использование целотонной гаммы Телониусом Монком. В остальном же вы можете просмотреть 100 мелодий и лишь в паре из них обнаружить целотонные аккорды.

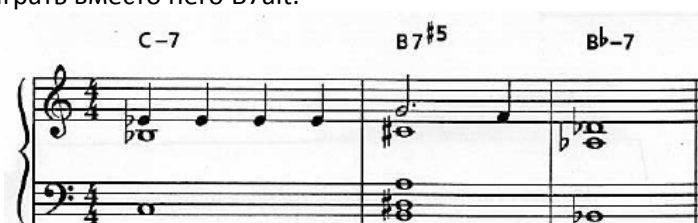
Благодаря схожести звучания существует чрезвычайно мало мелодий, написанных исключительно в целотонной гамме. Хорошими примерами являются уже упоминавшиеся здесь композиции “JuJu”, “One Down, One Up”, “One Man Higgins”, а также композиция Бикса Байдербека “In A Mist”.



Многие джазовые музыканты заменяют целотонные аккорды альтерированными. В 17 такте композиции "Stella By Starlight" часто играется $G7^{#5}$, однако некоторые музыканты предпочитают использовать вместо него $G7^{alt}$.



В 32 такте композиции "All The Things You Are" стоит аккорд $B7^{#5}$, однако большинство музыкантов предпочитает играть вместо него $B7^{alt}$.



Ниже представлены три лика на аккорд $G7^{#5}$. Симметрия и интервальная ограниченность делает их малооригинальными.



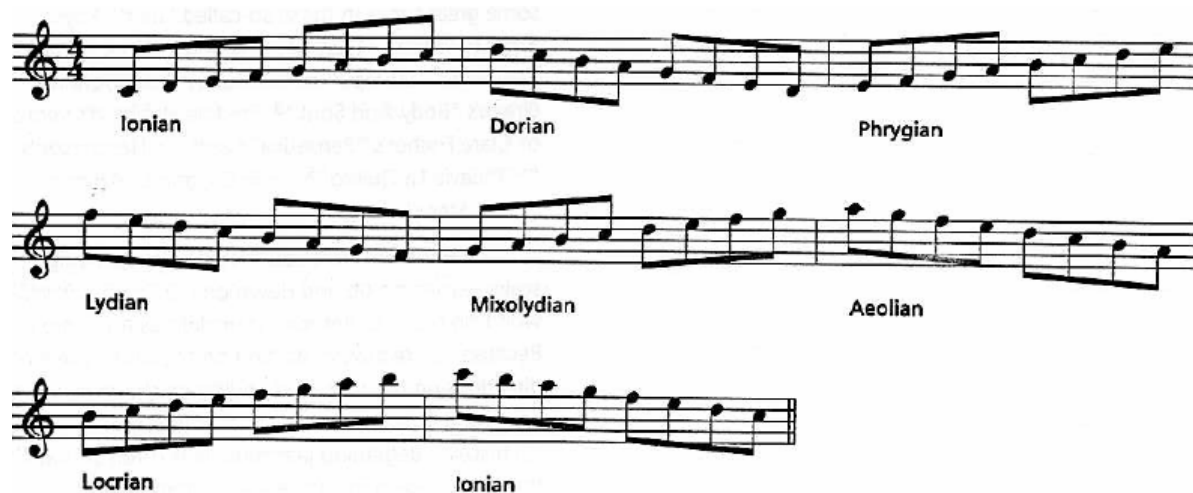
КАК РАБОТАТЬ СО ЗВУКОРЯДАМИ

Теперь вы знаете все звукоряды – но что с ними делать? Как заниматься? Бездумное повторение звукорядов, возможно, улучшит вашу технику, но хорошим джазовым музыкантом совершенно точно не сделает. Во-первых, вы должны сделать своим кредо следующее правило: *что бы вы ни играли, играйте это во всех тональностях*. Вряд ли вы найдёте много мелодий в таких тональностях, как Db, Gb или B, однако прогрессии II-V-I в этих тональностях можно встретить сплошь и рядом. Кроме того, всё же есть несколько поистине великих мелодий, написанных в этих «трудных» тональностях. “Lush Life” Билли Стрэйхорна написана в Db – так же, как “Stompin’ At The Savoy” Эдгара Сэмпсона и “Body And Soul” Джонни Грина. Фредди Хаббард сыграл свою версию композиции Клэр Фишер “Pensativa” в Gb, а колтрэйновская “Giant Steps” написана в B.

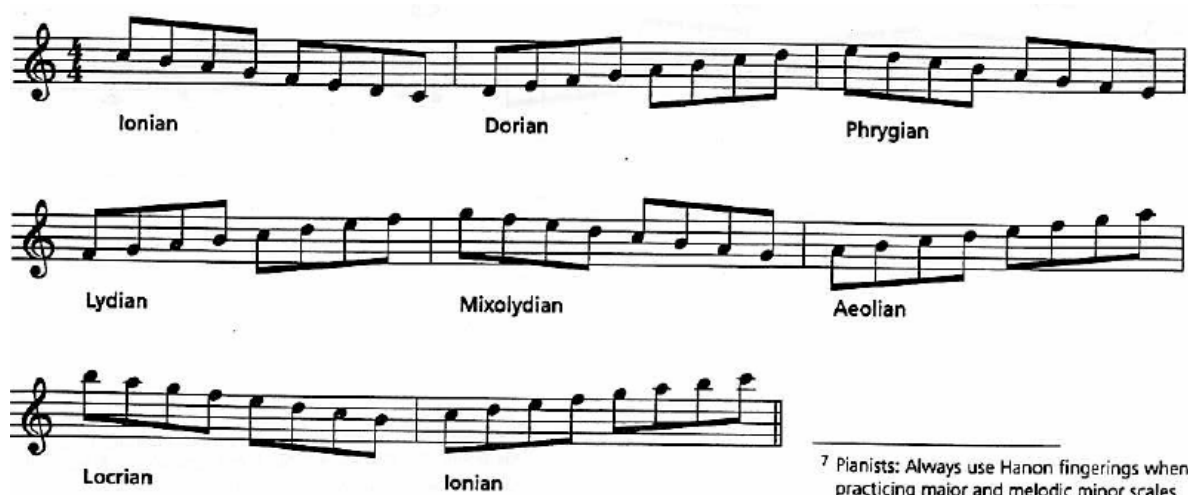
Традиционный метод освоения звукорядов (многократное повторение их в обоих направлениях в одной или нескольких октавах) вряд ли улучшит ваши навыки импровизации. Поскольку вы всегда начинаете с тоники, меняете направление на тонике и заканчиваете на тонике, вам доступна лишь небольшая часть возможностей конкретного звукоряда. Игра начинающих джазовых музыкантов часто напоминает следующий пример: в первых попытках обыгрывания прогрессии II-V-I они каждый раз начинают звукоряд с тоники.



Для начала это неплохо – но музыка отнюдь не всегда начинается с тоники. Ниже представлен более продуктивный метод изучения звукорядов. Играя восходящий ионийский лад, затем нисходящий дорийский, затем восходящий фригийский и т.д., вы начинаете звукоряд с каждой ноты, меняете направление движения на каждой ноте и заканчиваете на каждой ноте звукоряда C-мажор. Такой подход делает все ноты звукоряда равнозначными. Таким образом, во время игры соло подсказывать, что именно играть в определённый момент, вам будет ваш слух, а не пальцы, прикованные к тонике.



Однако и теперь вы охватили лишь половину возможностей. Разверните всё в предыдущем примере, играя нисходящий ионийский лад, восходящий дорийский и т.д.



То же самое применить и для мелодического минора.



Выполняя это упражнение ежедневно, вы будете продолжать начинать до-мажорный звукоряд с ноты С. Поэтому сделайте так: в первый день начните с С, во второй – с D, в третий – с E и т.д. Если это покажется вам крайностью – вспомните о том, что целью является вывод вас из состояния тоникозависимости, в котором вы пребывали многие годы.

Отрабатывайте то же самое для уменьшённого звукоряда «полутон-тон»:



А также для целотонной гаммы:



Помните о своей цели: видеть, думать, играть, воспринимая звукоряды просто как совокупности нот, в которых «до-ре-ми-фа-соль-ля-си» - всего лишь одна из возможных комбинаций. Важная составляющая этой цели – разбиение звукорядов на группы нот. Все следующие примеры записаны в С-мажоре, однако играйте их во всех тональностях, в мелодическом миноре, уменьшённой и целотонной гаммах.

The first staff of music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody begins on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A1

Следующие несколько примеров представлены только в восходящем виде, однако вы должны играть их всеми способами.

79

СЛЭШ-АККОРДЫ

Что такое слэш-аккорды?

Сыграйте следующий пример – отрывок из композиции Берта Бакарраха “What The World Needs Now Is Love” в аранжировке Малгрю Миллера.

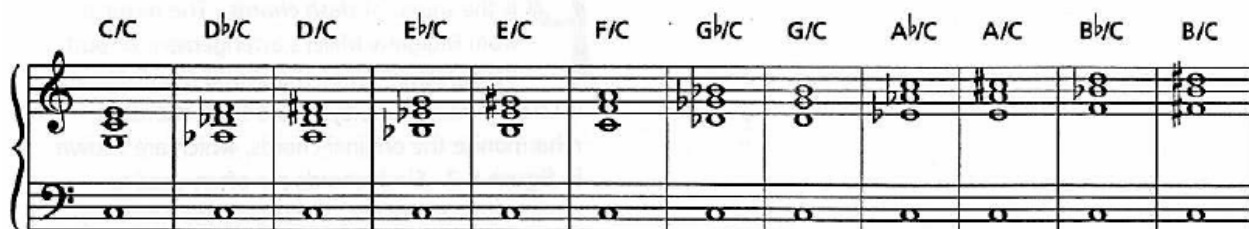


Так звучат слэш-аккорды. Малгрю использует их для регармонизации оригинальных аккордов, представленных ниже:



Слэш-аккорды часто используются именно для регармонизации стандартов. Меняя гармонию, мы можем добавить в них свежести и новизны.

Проще всего определить слэш-аккорд как «трезвучие с басовой нотой». Взгляните на следующий пример:



Здесь представлено 12 мажорных трезвучий, сыгранных на фоне педали C. Обратите внимание, что все трезвучия представлены во втором обращении. Несмотря на то, что трезвучия неплохо звучат в любом обращении, мощнее всего они звучат именно во втором.

Послушайте, как звучат все 12 слэш-аккордов.

C/C	Трезвучие от тоники
D♭/C	Трезвучие на полтона выше тоники
D/C	Трезвучие на тон выше тоники
E♭/C	Трезвучие на малую терцию выше тоники
E/C	Трезвучие на большую терцию выше тоники
F/C	Трезвучие на чистую кварту выше тоники
G♭/C	Трезвучие на тритон выше тоники
G/C	Трезвучие на чистую квинту выше тоники
A♭/C	Трезвучие на малую сексту выше тоники

A/C	Трезвучие на большую сексту выше тоники
Bb/C	Трезвучие на целый тон ниже тоники
B/C	Трезвучие на полтона ниже тоники

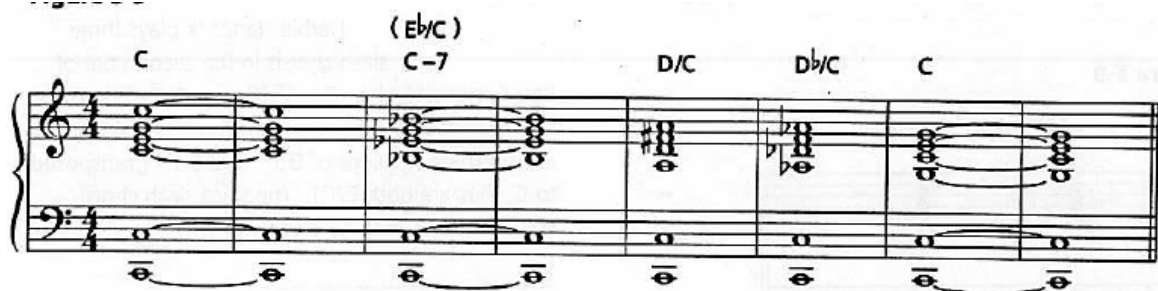
Рассмотрим каждый аккорд по отдельности.

C/C – на редкость глупое обозначение, поскольку вполне достаточно написать просто C. Вы никогда не встретите запись вида C/C.

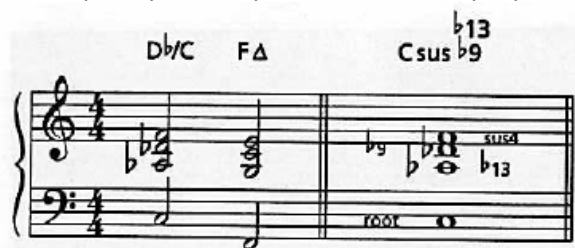
Db/C – трезвучие на полтона выше басовой ноты. Это аккорд DbΔ с большой септимой внизу. Сыграйте следующий пример и послушайте, как Бад Пауэлл использует аккорд Db/C в своей композиции “Glass Enclosure”. Джазовые музыканты начали активно использовать слэш-аккорды лишь начиная с 1960-х годов, однако “Glass Enclosure” была написана в 1953 году.



Db/C часто используется в нисходящих последовательностях слэш-аккордов. Ниже представлена аккордовая последовательность первых восьми тактов композиции Бронислава Капера “Green Dolphin Street”. В ней содержится нисходящая последовательность из трёх слэш-аккордов – Eb/C, D/C, Db/C. Несмотря на то, что Eb/C обычно записывают в виде C-7 (как и в данном случае), он является слэш-аккордом.



Кроме того, аккорд Db/C может функционировать как доминантсептаккорд, разрешающийся в F-мажор. Сыграйте следующий пример и послушайте, как Db/C разрешается в FΔ:



Этот аккорд можно также записать в виде Csus^{b13b9} (см. последний такт), однако такая запись практически не распространена.

D/C (трезвучие на тон выше тоники) звучит как лидийский аккорд (CΔ^{#4}). Сыграйте отрывок из версии Арта Блэки композиции Хоаги Кармайка “Skylark” и послушайте звучание аккорда D/C. Вторым аккордом последовательности, Bb/C, также является слэш-аккордом, но его мы рассмотрим позже.



Eb/C – это не что иное как аккорд C-7, и вы можете увидеть его в виде слэш-аккорда лишь в том случае, когда трезвучие Eb является частью последовательности слэш-аккордов, как в вышеприведённом отрывке из “Green Dolphin Street”.

E/C (трезвучие на большую терцию выше тоники) – просто другой способ записи лидийского увеличенного аккорда CΔ^{#5}. Сыграйте отрывок из композиции Дюка Пирсона “You Know I Care”:



Во втором такте композиции Рона Картера “Eighty-One” Херби Хэнкок исполняет три слэш-аккорда. Первые два (Gb/D и Ab/E) – это альтернативные варианты обозначения аккордов DΔ^{#5} и EΔ^{#5} (транспонированные в C, они оба являются E/C). Третий слэш-аккорд (Gb/F) при транспозиции в C становится Db/C.



F/C – мажорное трезвучие во втором обращении, когда басовой нотой является квинта (C). Послушайте, как звучит аккорд F/C в отрывке из композиции Чика Кория “Mirror, Mirror”:

Chick Corea's piano voicings simplified



Присмотревшись внимательно, вы поймёте, почему Чик предпочёл использовать здесь именно слэш-аккорд. F/C продолжает хроматическую басовую линию, которая начинается с аккорда Bb7 и через B° достигает F/C.

Аккорды Gb/C и Ab/C встречаются в партии Уинтона Келли в композиции Майлза Дэвиса “Put Your Little Foot Right Out”.



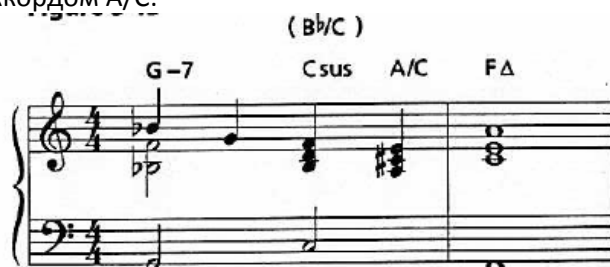
Аккорд Gb/C часто используется вместо C7 и звучит как C7b9 без третьей ступени. Ab/C – трезвучие, расположенное на малую сексту выше басовой ноты. Использование вместе аккордов Gb/C и Ab/C создаёт атмосферу звучания аккорда C7alt: ноты Db и Gb трезвучия Gb и ноты Eb и Ab трезвучия Ab – не что иное как четыре альтерации (b9 (Db), #11 (Gb), #9 (Eb), b13 (Ab)), присутствующие в аккорде C7alt. Ещё один пример использования аккорда Ab/C – композиция Бада Пауэлла “Glass Enclosure”, которую мы рассмотрим немного позже.

G/C (трезвучие, расположенное на чистую квинту выше басовой ноты) очень редко записывается именно таким способом, поскольку это не что иное, как тоника, пятая, седьмая и девятая ступени аккорда CΔ, и практически всегда в данном случае используется запись CΔ.

Аккорд A/C (трезвучие, расположенное на большую сексту от басовой ноты) часто используется в качестве замены аккорда C7b9. Вот два такта из композиции Джимми Ван Хьюсена “But Beautiful”:



А вот он же, но с аккордом A/C:



Bb/C – другой способ записи аккорда Csus. В таком виде этот аккорд встречается в предыдущем примере.

Аккорд B/C – хороший пример того, почему запись в виде слэш-аккордов часто бывает гораздо более ясной и прозрачной, нежели общепринятая. Традиционный способ записи аккорда B/C – CΔ^{#4#9}, но разбираться с таким нагромождением не хочется никому, поэтому большинство музыкантов используют форму B/C. Кроме того, этим аккордом часто заменяют аккорд I.



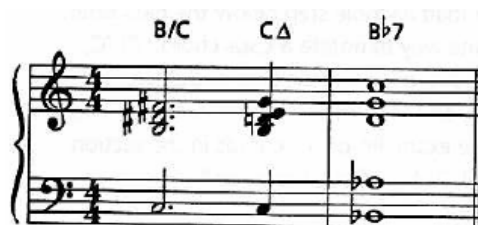
В композиции Винсента Юманса “More Than You Know” Милгрю Миллер использует аккорд B/C:



Кенни Баррон также использует этот аккорд в последней секции А композиции Джорджа Бассмана “I’m Getting’ Sentimental Over You”:



Джон Колтрэйн и МакКой Тайнер играют аккорд B/C в композиции Гарри Уоррена “I Wish I Knew”:



Обратите внимание на то, что во всех трёх примерах аккорд B/C предшествует аккорду C-мажор.

Дональд Браун в своей композиции “New York” использует аккорд B/C, которому затем эхом вторит аккорд E/F:



И, наконец, Майлз Дэвис и Рэд Гарланд часто использовали аккорд B/C для регармонизации финального аккорда композиции. В качестве примера можно привести последний аккорд композиции Майлза Дэвиса “Four”:



Сыграв следующий пример, вы услышите то, как Рэд использует аккорд B/C в качестве последнего аккорда как в своей собственной версии композиции Фрэнка Лёссера “If I Were A Bell”, так в версии Майлза Дэвиса.



Слэш-аккорды часто используются в нисходящих басовых линиях. МакКой Тайнер исполняет последовательность из трёх слэш-аккордов в композиции Дюка Пирсона “You Know I’m Care”:



Bb/D – это первое обращение трезвучия Bb. Eb/Db звучит как DbΔ^{#4}. F/C – второе обращение трезвучия F.

Первым джазменом, начавшим использовать слэш-аккорды, был Бад Пауэлл. Послушайте три примера из его композиции “Glass Enclosure”:



Поскольку эти слэш-аккорды строятся от более двух разных тонок, общая транспозиция в С здесь невозможна. Eb/G, транспонированный в С, является аккордом Ab/C. F/Ab, транспонированный в С, является аккордом A/C. Gb/C, транспонированный в С – это В/С. Аккорд В/С также встречается в этой композиции несколько позже:



Слэш-аккорды и звукоряды

Какие звукоряды соотносятся с каждым слэш-аккордом? Давайте разберёмся. Ни один слэш-аккорд не соответствует целотонной гармонии, поскольку в состав трезвучий входят большие терции, которых в целотонной гармонии просто нет.

Большая часть из представленных ниже звукорядов строится от С. Но поскольку F/C – это фа-мажорное трезвучие во втором обращении, для него нужно использовать фа-мажорный звукоряд. Аналогично, поскольку Ab/C – это первое обращение мажорного трезвучия Ab, то и играть нужно звукоряд Ab-мажор.

C/C	C-мажор, C-лидийский
Db/C	C-фригийский, C-локрийский
D/C	C-лидийский
Eb/C	C-дорийский
E/C	C-лидийский увеличенный
F/C	F-мажор
Gb/C	C-альтерированный, C-уменьшённый (полутон-тон)
G/C	C-мажор
Ab/C	Ab-мажор
A/C	C-уменьшённый (полутон-тон)
Bb/C	C-миксолидийский
B/C	C-уменьшённый (полутон-тон)

Часть II

ИМПРОВИЗАЦИЯ

ОТ ЗВУКОРЯДОВ – К МУЗЫКЕ

От звукорядов – к музыке

Звукоряды – это алфавит музыки, но никак не её поэзия. Перед тем, как вы сможете писать слова, предложения и, в конце концов, стихи, вам нужно освоить алфавит, грамматику, словарный состав, произношение, написание и т.д. Вашей целью является такой уровень освоения звукорядов, при котором они становятся просто *наборами нот*, который вы можете начать с любой из них. В этой главе вы найдёте ряд упражнений, которые помогут вам перейти от звукорядов к музыке.

Секвенции

Сыграйте три примера, взятых из соло Малгрю Миллера в композиции Майлза Дэвиса “Four”:

sequence #1



sequence #2



sequence #3



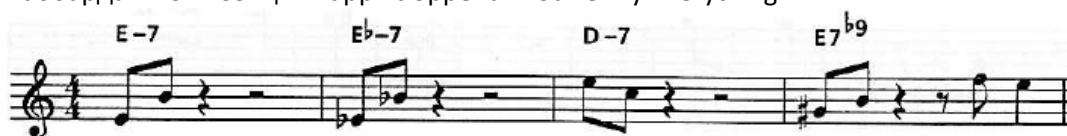
В классической терминологии эти примеры являются *секвенциями*. Существует два типа секвенций:

1. *Мелодическая секвенция* – повторение фразы на другой высоте с сохранением общего ритма. Фразы не обязательно должны иметь в точности одинаковую интервальную структуру. Как правило, сохраняется лишь *общее очертание*;
2. *Ритмическая секвенция* – повторение ритмической фигуры, при котором ноты не обязательно повторяются на другой высоте.

Секвенции Малгрю плавно перетекают от одного аккорда к другому, порождая неожиданное напряжение и разрешение. Кроме того, секвенции упорядочивают и структурируют соло.

Секвенции также являются отличным способом регармонизации, игры вне заданной последовательности, исполнения нот, которые обычно не играют с данным аккордом¹⁸. Обратите внимание, что в третьей секвенции Малгрю много неаккордовых нот (например, нота А на фоне аккорда F-7 или нота Е на фоне аккорда EbΔ). Малгрю составляет трёхнотную фразу и тут же на её основе играет секвенцию вне написанной гармонии. Чем больше вы будете практиковать «обыгрывание последовательностей», тем сильнее будет расти у вас склонность использовать их всего лишь в качестве общей схемы, нежели в качестве жёсткого свода правил, которому вы должны неукоснительно следовать. Для того чтобы достичь уровня Малгрю (который способен играть то, что слышит, создавая правильное звучание вне зависимости от того, какие именно аккорды выписаны в последовательность), вы, в первую очередь, должны овладеть мастерством обыгрывания аккордов так, как они написаны. Но при этом не забывайте: *аккордовые обозначения – всего лишь указатели направления движения, а не смиренная рубашка*.

Секвенции могут быть очень простыми, подобно двухнотным ритмическим секвенциям Фредди Хаббарда в композиции Гарри Уоррена “You’re My Everything”:



Или его же мелодические секвенции в “Dolphin Dance” Херби Хэнкока:



Вот ещё два простых примера секвенций: четырёхнотная мелодическая секвенция Малгрю Миллера в композиции “Wingspan”:



И четырёхнотная мелодическая секвенция МакКоя Тайнера в балладе Уэйна Шортера “Lady Day”:



Ниже представлена первая из ряда удивительно прекрасных в своей простоте секвенций Херби Хэнкока, которые он исполняет в процессе игры соло в композиции “Dolphin Dance”. Обратите внимание на постепенно увеличивающийся размер интервалов восходящих скачков: E-A (кварта) в первом такте, Eb-A (тритон) во втором, Eb-Bb (квинта) в третьем, Eb-B (малая секста) в четвёртом, Eb-C (большая секста) в пятом, и E-C# (ещё одна большая секста) в шестом такте. Прислушайтесь к нарас-

¹⁸ Более подробно об этом рассказывается в Главе 8.

тающему напряжению в этой шеститактовой фразе. Секвенции – отличный способ добавить напряжения в ваше соло.

A/G C-/G F#sus
 F#11 F7b9 F#sus A#sus A7

Всё в той же “Dolphin Dance” Херби наращивает напряжение, строя секвенцию на основе четырёхнотной восходящей фразы на фоне чередования аккордов B-7/E и A-7/E:

B-7/E A-7/E B-7/E A-7/E

Обратите внимание на то, что в аккордах, исполняемых левой рукой, отсутствует тоника. Нота Е в обоих аккордах является педальной и исполняется не Херби, а басистом Роном Картером.

В основе второй мелодической секвенции лежит каскадная четырёхнотная фраза, исполненная в форме последовательностей затриолненных восьмых. Как и в предыдущем примере, нота Е здесь является педальной и исполняется басистом Роном Картером.

Bb-7/Eb G7b9/Eb F#4/Eb G7alt

Благодаря таким музыкантам, как Херби Хэнкок, Джо Хендерсон, Вуди Шоу и Фредди Хаббард, секвенции, начиная с 1960-х годов, стали важнейшей частью багажа любого джазового музыканта. Ранние музыканты использовали этот инструмент лишь эпизодически. Однако, сыграв следующий пример, вы услышите весьма современно звучащую девятитактовую ритмическую секвенцию Луи Армстронга, которую он спел на записи 1927 года “Hotter Than That” (с пианисткой Лил Хардин).



Ниже представлена игривая и подвижная мелодическая секвенция МакКоя Тайнера из композиции Уэйна Шортера “The Big Push”. Весьма интересно, что МакКой начинает её с последнего такта восьмитактовой фразы и играет в течение первых трёх тактов следующей фразы. Это говорит о том, что восьмитактовая фраза вовсе не должна быть для вас «клеткой».



Бесконечный звукоряд

Что нужно делать, чтобы научиться превращать ноты звукорядов в мелодические секвенции? Для этого существует метод, называемый «бесконечный звукоряд». Работая по этому методу, вы соединяете звукоряд текущего аккорда со звукорядом следующего. В качестве тренировочной площадки возьмём первые восемь тактов композиции Виктора Янга “Stella By Starlight”. Ниже представлена аккордовая последовательность этой вещи с соответствующими каждому аккорду звукорядами.

E \emptyset
 6th mode of G melodic minor

A7alt
 7th mode of B \flat melodic minor

C-7
 2nd mode of B \flat major

F7
 5th mode of B \flat major

F-7
 2nd mode of E \flat major

B \flat 7 \flat 9
 B \flat half-step/whole step diminished scale

E \flat Δ
 1st mode of E \flat major

A \flat 7 \sharp 11
 4th mode of E \flat melodic minor

Работая с мелодиями, подобными “Stella”, всегда задавайте себе вопрос: из какой гармонии взят данный аккорд? Из мажора? Из мелодического минора? Из уменьшённой гармонии? Или из целотонной? Под каждым тактом выписан «родительский» звукоряд. Если вы ещё не до конца запомнили аккорды мелодического минора, давайте освежим их в памяти:

- I – минор-мажорный аккорд;
- II – sus b9 ;
- III – лидийский увеличенный аккорд;
- IV – лидийский доминантный;
- VI – полууменьшенный;
- VII – alt.

Выучите эти аккорды в каждой тональности, воспринимая их как семейство.

Определив нужные звукоряды, выделите ноты, хорошо звучащие с каждым аккордом. У вас есть гораздо больше свободы, чем это может показаться. Вы можете с ходу регармонизовать последовательность, заменив, например, G-7, C7, F Δ на G \emptyset , C7 b9 , F Δ $^{\sharp 4}$. Однако на начальном этапе освоения звукорядов наилучшим вариантом является восприятие обозначения аккордов как непосредственно звукорядов – иными словами, воспринимать каждое обозначение буквально, думая, что каждому аккорду соответствует лишь один звукоряд (пока так).

Взгляните на следующий пример:

E \emptyset **A7alt** **C-7** **F7**
F-7 **B \flat 7 \flat 9** **E \flat Δ** **A \flat 7 \sharp 11**

E \emptyset , первый аккорд первого такта “Stella”, получен из шестого лада мелодического минора G. Но мы не будем начинать с тоники E – это слишком просто. Произвольно начнём с G, третьей ступени

аккорда E♭, и получим четыре ноты мелодического минора G, которые запишем четвертями: G, A, B♭, C.

Аккорд второго такта, A7alt – седьмой лад мелодического минора B♭. Какая у нас ближайшая нота после C (последней ноты предыдущего такта) принадлежит этому звукоряду? Это D♭ (энгармонически равная ноте C♯), терция аккорда A7alt. Именно она становится первой нотой второго такта. Остальные три ноты берутся из мелодического минора B♭. В итоге получаем последовательность D♭, E♭, F, G.

Аккорд третьего такта, C-7 – второй (дорийский) лад B♭-мажора. Какая ближайшая нота после G принадлежит C-дорийскому? Это нота A, от которой мы вновь продолжаем восходящее движение. А чтобы не перегружать запись кучей дополнительных линеек, мы, дойдя до ноты C, сменим направление движения на нисходящее.

Последней нотой такта C-7 теперь является B♭. Продолжим нисходящее движение в такте F7, начиная с A (принадлежащей F-миксолидийскому) – и так далее по всей оставшейся последовательности. Дойдя до нижней G, вновь сменим направление, дабы не перегружать нотный стан добавочными линиями.

Определяя ноты для седьмого такта (аккорд E♭Δ), вы, скорее всего, решите использовать ноту A♭ из E♭-мажора, однако в нотах указана нота A. Я поставил A, поскольку A♭ является исключённой нотой аккорда E♭Δ. Занимаясь по этому методу, повышайте все исключённые ноты. Если более конкретно, то повышать нужно 4 ступени всех мажорных аккордов и 11 ступни всех неальтерированных доминантных аккордов. В реальности же не обязательно делать это всегда, поскольку исключённые ноты – не «плохие». Однако сейчас, в процессе обучения, делайте это, изыскивая возможности регармонизации аккордов.

Работая самостоятельно, вы будете сами выбирать, с какой ноты начинать, на каких нотах менять направление движения. Руководствуйтесь диапазоном своего инструмента. Не тратьте слишком много сил, пытайтесь играть слишком высоко или слишком низко.

В тактах с двумя аккордами играйте по две ноты на аккорд вместо четырёх.

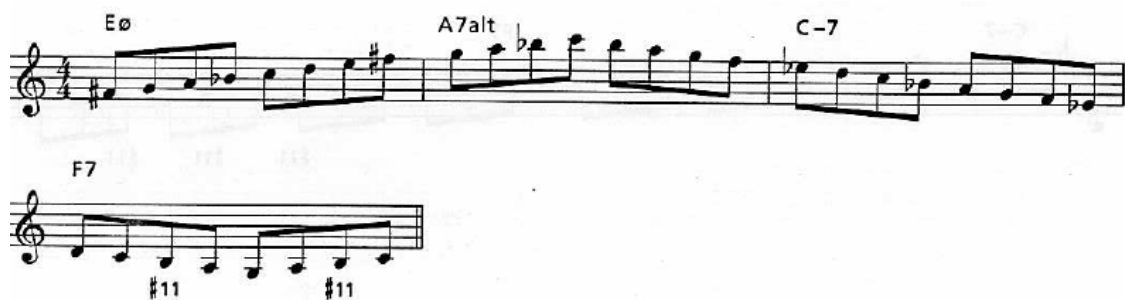
Польза этого метода заключается в следующем:

1. Вы научитесь начинать каждый новый звукоряд с того места, куда вас завёл предыдущий, а не с тоники (что, конечно, гораздо проще);
2. Что самое важное, вы научитесь *объединять различные звукоряды*. Вы получите опыт создания длинных текучих последовательностей. Этот метод развивает понимание важности каждой ноты звукоряда, помогая вам «оторваться» от тоники, перестав воспринимать её как неизменное начало звукоряда.

Помните, вам нужно стремиться к *восприятию звукорядов как наборов нот, которые можно исполнять в любом порядке*.

Выберите любую мелодию из любого нотного сборника и пройдите по ней так же, как вы сделали это со “Stella”. Выбирайте мелодии, содержащие как можно больше аккордов с символами вроде #11, b9, #9, alt, ♭, #4, #5. По мере занятий вы научитесь соотносить между собой аккорды и звукоряды. Вы заметите, как ускорится ваша реакция. Поначалу вам потребуется секунд десять для того, чтобы определить: «B♭ – это шестой лад мелодического минора D». Затем время реакции снизится до трёх секунд, затем до одной секунды, до полсекунды, до десятой части секунды – и так до тех пор, пока равенство «B♭ = мелодический минор D» не станет для вас автоматическим. Для того чтобы заниматься по этому упражнению, вам даже не нужен музыкальный инструмент. Например, перебирая аккорды по квинтовому кругу, связывайте каждый из них с соответствующим звукорядом мелодического минора: C7alt – из мелодического минора D♭, F7alt – из мелодического минора F♯, B♭7alt – из мелодического минора B, и т.д. Вы можете делать это, моясь в душе или несясь по автостраде (главное, не пропустите при этом нужный поворот).

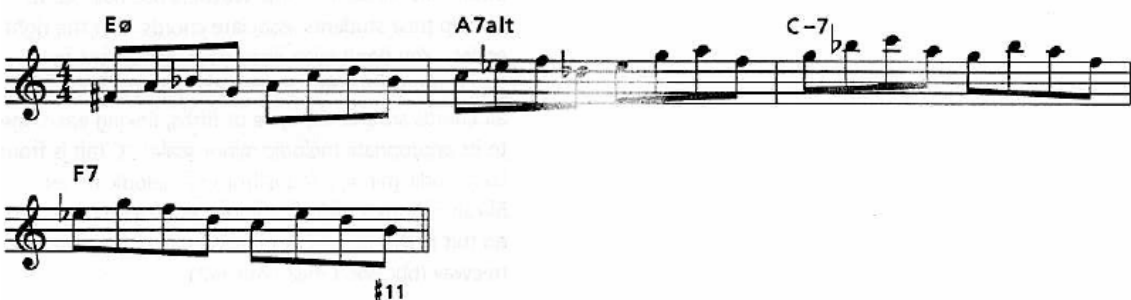
Измените задание, играя восьмые ноты вместо четвертей (см. пример ниже). Не забывайте повышать ноты аккорда F7. Обратите внимание на то, что мы сменили направления движения прямо посреди такта аккорда A7alt. Необходимо уметь менять направление вне зависимости от того, где именно вы сейчас находитесь.



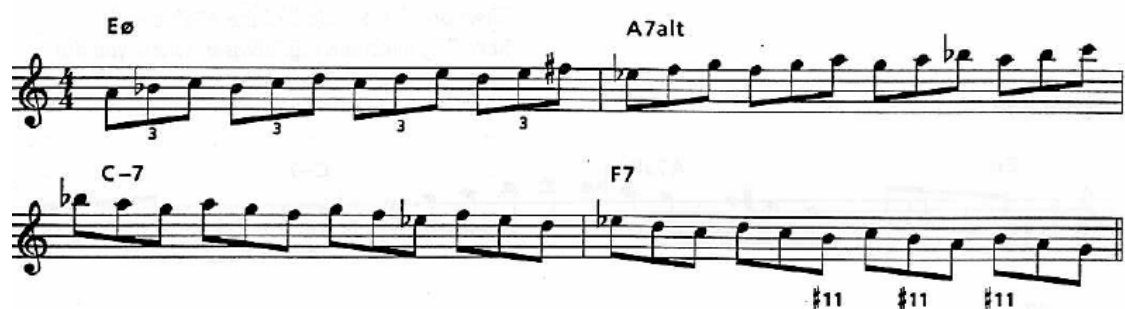
Затем поиграйте восьмые ноты по терциям в обоих направлениях:



Потом попробуйте чередовать направление самих терций:



Поиграйте триолями:



Затем попрактикуйте триоли, сочетающие поступенное движение и скачки внутри звукоряда:

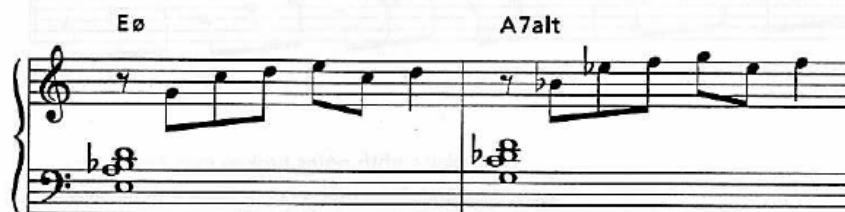


Шестой такт “Stella By Starlight” содержит аккорд Bb7^{b9}. Аккорды V7^{b9} получаются из уменьшенной гаммы «полутон-тон». Первые два такта следующего примера содержат последовательность восходящий терций на аккорд Bb7^{b9}. Обратите внимание на то, что все терции – малые. На фоне уменьшённой гармонии малые терции звучат очень естественно. Почему? Да потому, что, как мы уже знаем из Главы 3, интервал между каждой нечётной нотой уменьшённого звукоряда – малая терция.

Третий и четвёртый такты следующего примера содержат последовательность арпеджирующих «троек», построенных на основе всё того же аккорда Bb7^{b9}. Обратите внимание на то, что все они являются уменьшёнными трезвучиями. Как вам уже известно из Главы 3, все уменьшённые трезвучия отлично ложатся на гармонию уменьшённого звукоряда.



Всё, что вы сыграете на аккорд Eø в первом такте “Stella”, может быть транспонировано на малую терцию вверх и сыграно на фоне аккорда A7alt в следующем такте. Это сработает вне зависимости от того, какую фразу, лик или паттерн вы сыграете на Eø. Ниже представлено три примера реализации этой идеи – правая рука исполняет лики, левая – аккомпанемент¹⁹.



Почему это работает? Потому что и полууменьшенные, и альтерированные аккорды строятся на основе гармонии мелодического минора, и, поскольку исключенные ноты в ней отсутствуют, всё, что лежит в рамках этой гармонии, обладает свойством взаимозаменяемости. Аккорд Eø получен из мелодического минора G, аккорд A7alt – из мелодического минора Bb. Мелодический минор Bb расположен на малую терцию выше мелодического минора G, поэтому вы можете играть там, транспонировав всё на малую терцию вверх. Вы можете думать, что играете Eø и A7alt, однако более глубо-

¹⁹ Снова обратите внимание на отсутствие тоники в некоторых аккордах левой руки.

ким уровнем восприятия является понимание того, что сначала вы играете мелодический минор G, после чего переходите в мелодический минор Bb. При обыгрывании любой прогрессии II-V7alt всё, что вы сыграете на аккорд *ø*, можно повторить для аккорда *alt*, транспонировав на малую терцию вверх. Не забывайте: думать нужно звукорядами, не аккордами.

Повторение фигуры после транспозиции на малую терцию (или на любой другой интервал) образует секвенцию с параллельным движением. Такое движение называется *параллелизмом*. Благодаря параллелизму соло воспринимается структурированным и связным.

Некоторые из рассмотренных нами секвенций очень музыкальны и могут отлично звучать в рамках соло. Однако если вы будете всё время играть одни секвенции, ваша музыка будет казаться механической. Однако в противопоставлении лиризму секвенции бывают весьма уместными. Проявите изобретательность и придумайте несколько своих собственных секвенций.

Мастера секвенций

Практически все джазовые музыканты временами используют секвенции во время своих импровизаций, однако истинным мастерством работы с секвенциями обладают лишь немногие. В качестве примеров можно назвать таких музыкантов, как Джо Хендерсон, Херби Хэнкок, Фредди Хаббард, Джон Колтрэйн, Джордж Коулмен, Ли Морган и Уэйн Шортер.

1. Джо Хендерсон

Джо Хендерсон – признанный мастер секвенций. Ниже приведён пример того, как он исполняет простую трёхнотную мелодическую секвенцию в композиции Орэса Силвера “Bonita”:



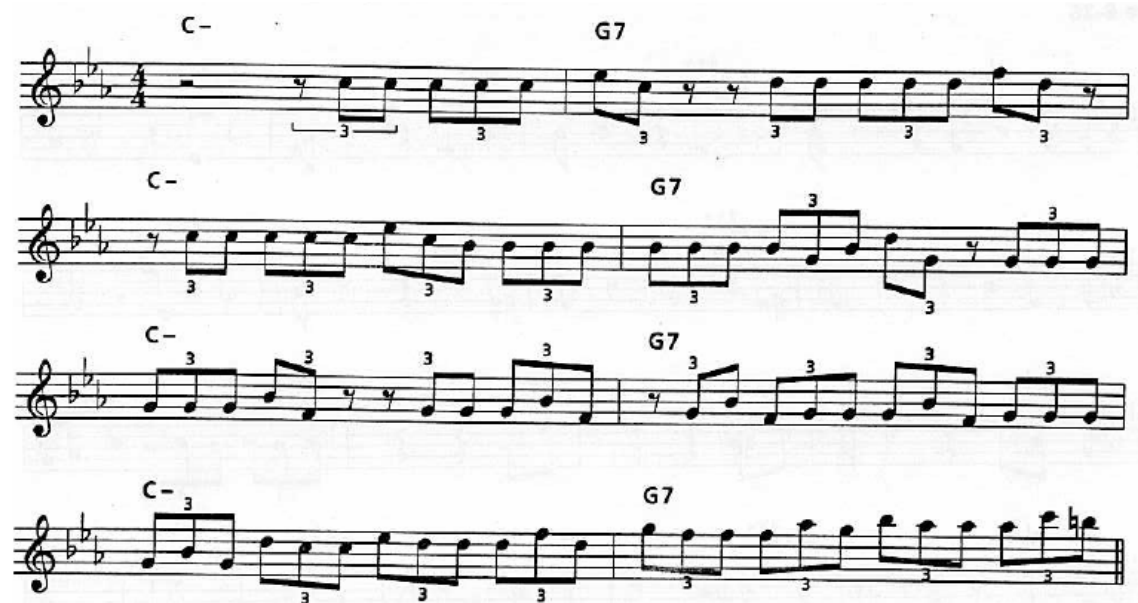
В соло в той же композиции Джо обыгрывает первые два аккорда восьминотной мелодической секвенцией, на последних двух аккордах меняя лишь одну ноту (Bb на B).



Далее представлена трёхнотная мелодическая секвенция, которую Джо исполнил в соло в композиции Орэса Силвера “Nutville”. Обратите внимание на то, сколько разнообразных ритмических вариаций делает Джо, играя этот простой мотив.



А на этом примере представлена ритмическая секвенция, исполненная Джо в первых восьми тактах своего соло в композиции Дюка Пирсона "Empathy":



Мелодическая секвенция из соло Джо в композиции Ли Моргана "Totem Pole":



Следующий пример представляет собой анализ этой секвенции (проходящие хроматические ноты удалены). Сначала Джо «набрасывает» последовательность нисходящих терций, после чего завершает фразу нисходящими квартами.



Вот трёхнотная ритмическая секвенция, основанная на квартах и исполненная Джо в первых 16 тактах соло в композиции Ли Моргана "Gary's Notebook". Обратите внимание на ощущение фор-

мы, которое Джо создаёт нисходящими квартами в 1-4 тактах, восходящими квартами в 5-7, после чего вновь возвращается к нисходящим квартам.



В соло в композиции Дюка Пирсона "Idle Moments" Джо исполняет двухнотную ритмическую секвенцию:



Позже в том же соло Джо играет ритмическую секвенцию, начиная каждый такт с двух шестнадцатых нот, затем на 2 и 3 удары исполняя по шестнадцатой ноте, и предваряя каждый новый такт ещё двумя шестнадцатыми:



Трёхнотная ритмическая секвенция из этого же соло:



А вот отрывок из того же соло, в котором Джо показывает, что все аккордовые ноты играть вовсе не обязательно. Используя одну только ноту С, он демонстрирует всю мощь ритмических вариаций.



Ниже выписан первый хорус одного из величайших соло Джо Хендерсона, сыгранного в композиции Ли Моргана "Ca-Lee-So". На протяжении первых 16 тактов Джо разворачивает подвижную трёхнотную секвенцию, а потом возвращается к ней в последних восьми тактах.

Если хотите поработать с ликами Джо, вот вам один из них. Он выписан в С-мажоре, однако не забывайте играть его во всех мажорных и мелодических минорных тональностях.

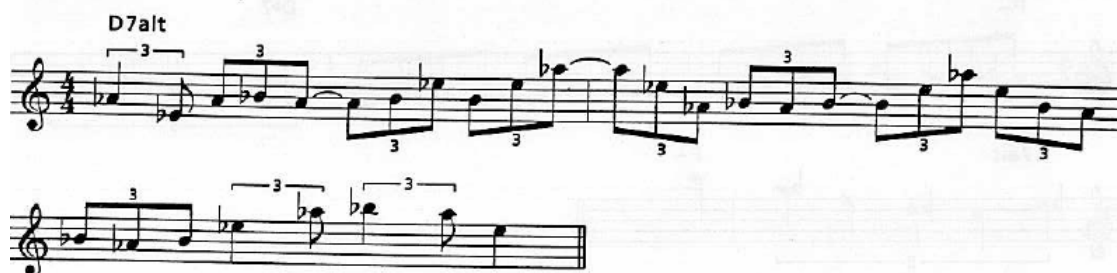
(any chord in C major)

2. Херби Хэнкок

Херби Хэнкок – ещё один именитый мастер секвенций. В приведённом ниже отрывке из соло в композиции Гарри Уоррена “You’re My Everything” он играет секвенцию, основанную на принципе «терция вверх, квинта вниз».



В следующем примере (из одиннадцатитактовой композиции Фредди Хаббарда “Prophet Jennings”) Херби делает поразительные вещи, используя всего лишь три ноты – Eb, Ab и Bb. Ими одними он с ритмической изобретательностью обыгрывает аккорд D7alt.



Секвенция Херби из соло к композиции Фредди Хаббарда “Lament for Booker” – прекрасному посвящению Букеру Литтлу.



Ритмическая секвенция Херби из композиции “Maiden Voyage”:



На следующем примере Херби секвенцирует сначала четырёхнотный, а затем пятинотный мелодический паттерн в композиции “The Eye Of The Hurricane”. Не волнуйтесь насчёт А-бекаров, неаккордовых нот по отношению к F-. В этих двух тактах Херби выходит за рамки заданной аккордовой последовательности.



Одно из своих величайших соло Херби Хэнкок исполняет в композиции Коула Портера “All Of You”. В версии Майлза Дэвиса Херби играет два хоруса, после которых солирует поверх долгой секции, состоящей из прогрессий III-VI-II-V в Eb (G-7, C7, F-7, Bb7). Херби в значительной степени перга-

ло не соответствуют заданной последовательности. Херби порождает длинные текущие волны, в которых напряжение то нарастает, то спадает.

Ниже представлена первая секвенция, исполняемая Херби в соло “All Of You”.



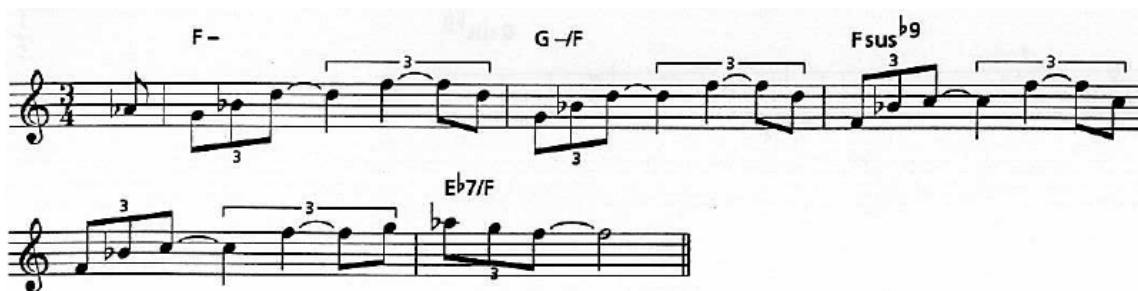
В основе секвенции лежит двухнотный паттерн (терция вниз, кварта вверх), организованный в триоли. Сначала линия движется вверх, затем вниз, после чего внезапно переходит в нисходящую секвенцию трезвучиями. В другой части этого же соло Херби вновь играет триольные фигуры, после чего переключается на повторение пятинотного паттерна:



В соло к своей композиции “Little One” Херби играет секвенцию на основе фигуры “кварта вниз – терция вверх”.



Позднее в том же соло Херби переходит на ритмически более сложную секвенцию:



Всё эти примеры круто выглядят на бумаге, однако при прослушивании их вы словно переноситесь в другое измерение. Ощутить все спады и нарастания напряжения в соло, взаимодействие Херби с басистом Роном Картером и барабанщиком Тони Уильямсом, эмоциональное содержание композиция можно лишь в процессе их *прослушивания*. Короче, покупайте записи!

3. Фредди Хаббард

Фредди Хаббард также играет изумительные секвенции. Вот пример триольной секвенции, которую он исполнил в прекрасной композиции Дюка Пирсона "Gaslight":



А вот ещё одна триольная секвенция – на этот раз из композиции Херби Хэнкока "Little One":



4. Джон Колтрэйн

Джон Колтрэйн часто использовал секвенции. Вот отрывок из его соло в композиции "Locomotion":



Первая нота каждой четырёхнотной последовательность является хроматической вводной нотой к пятой ступни нисходящего трезвучия. Позже в этой же главе мы рассмотрим ещё одну колтрейновскую секвенцию.

5. Джордж Коулмен

Джордж Коулмен мастерски использовал секвенции для придания своим соло структурированности. Ниже представлена ритмическая секвенция, исполненная им в композиции Херби Хэнкока "Little One":



6. Ли Морган

Ли Морган обладал особым талантом использования секвенций. Вот отрывок из одного из величайших моргановских соло в композиции Колтрейна "Locomotion". Ли регармонизирует аккорд Bb7 в виде трезвучия Bb-мажор, исполняя перед каждым трезвучием хроматическую ступень на полтона ниже.



7. Уэйн Шортер

Уэйн Шортер – ещё один мастер импровизаций, использующий секвенции в своих соло. Ниже представлены несколько тактов из соло Уэйна в его композиции "Angola". Обратите внимание на то, как Шортер альтерирует аккорды. Нота Ab (энгармонически равная G#) в первом такте представлена как #11 аккорда D7. В третьем такте Уэйн играет F поверх D7 (#9), а Gb – поверх Eb7 (тоже #9).



Импровизация трезвучиями

Трезвучия являются базовыми аккордами западной гармонии. По сути дела, они стабилизируют гармонию и придают соло структурированность. Следующий пример демонстрирует то, как Уинтон Келли использует арпеджированные трезвучия в своём соло к композиции Фрэнка Черчилля “Someday My Prince Will Come” (в аранжировке Майлза Дэвиса).



На следующем примере вы можете увидеть секвенцию на основе трезвучий, исполненную Малгрю Миллером в своей композиции “Wingspan”.



Мажорные трезвучия следуют одно за другим по часовой стрелке по квинтовому кругу – F-мажор, C-мажор, G-мажор. Каждое трезвучие принадлежит звукоряду соответствующего обозначения аккорда. Трезвучие F-мажор, очевидно, принадлежит звукоряду аккорда FΔ; трезвучие C-мажор – одно из трезвучий тональности F, где G-7 является аккордом II; и, наконец, трезвучие G-мажор принадлежит тональности G, в которой A-7 является аккордом II.

Взгляните на следующий пример, где представлен другой отрывок из соло Малгрю в “Wingspan”. Малгрю исполняет восходящую секвенцию на основе мажорных, минорных и увеличенных трезвучий. Каждое трезвучие Малгрю обыгрывает последовательностью «терция-тоника-терция-квинта». Обратите внимание на то, что тоники трезвучий постепенно движутся по восходящему мелодическому минору F: F, G, Ab, Bb, C, D, E, F.



Взгляните на следующий пример, где Херби Хэнкок исполняет мелодическую секвенцию, основанную на трезвучиях, в своём соло в композиции Коула Портера “All Of You”. Под каждым тактом проставлены названия соответствующих трезвучий. Некоторые ноты, исполняемые Херби, не принадлежат соответствующим аккордам (как, например, трезвучие E-мажор не принадлежит аккорду C7), так что это соло является также примером игры секвенций вне последовательности.

F-7 B♭7
 F minor ----- G minor ----- A♭ major ----- B♭ major -----
 G-7 C7
 C major ----- D major ----- E♭ major ----- E major -----
 F-7 B♭7
 F minor ----- G minor ----- A♭ diminished ----- B♭ diminished -----
 G-7 C7
 B diminished ----- C major -----

Вот ещё один пример секвенции трезвучиями: Фредди Хаббард накладывает арпеджированное трезвучие F на два аккорда в композиции Уэйна Шортера "Angola":

E♭7#11 D7#9 E♭7#11 D7#9
 E♭7#11 D7

1. Игра паттернов на основе трезвучий

Как отточить мастерство использования трезвучий в своих соло? Для начала взгляните на следующий пример, где изображены трезвучия, построенные на основе звукоряда C-мажор:

major minor minor major major minor diminished
 I II III IV V VI VII

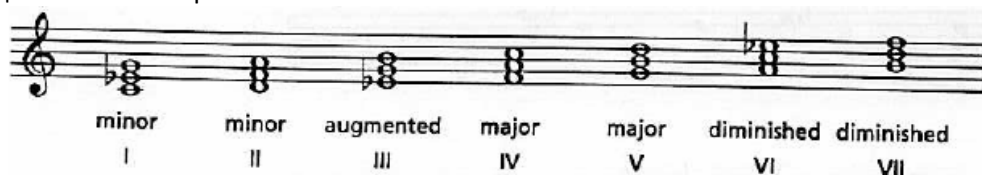
Начиная с тоники, трезвучия расположены в следующем порядке: мажорное, минорное, минорное, мажорное, мажорное, минорное, уменьшённое. Запомните этот порядок и играйте арпеджио на каждое трезвучие во всех тональностях, как показано на следующем примере:



Ниже представлен арпеджированный паттерн на основе трезвучий, аналогичный тому, что исполнял Малгю Миллер (по схеме «терция-тони́ка-терция-квинта»):



А как насчёт трезвучий гармонии мелодического минора? Вот трезвучия, построенные на основе мелодического минора C:



Порядок следования трезвучий необычен: минорное, минорное, увеличенное, мажорное, мажорное, уменьшённое, уменьшённое. Запомнить эту последовательность гораздо легче, чем может показаться на первый взгляд: *два минорный, увеличенное, два мажорных, два уменьшённых*.

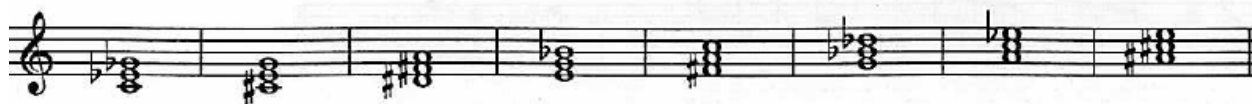
Вот упражнение для освоения трезвучий мелодического минора:



А вот опять арпеджированный паттерн (на этот раз на основе трезвучий мелодического минора), аналогичный тому, что исполнял Малгю Миллер (по схеме «терция-тони́ка-терция-квинта»):



А что с уменьшённым звукорядом? Вот трезвучия, построенные на основе уменьшённого звукоряда С (полутон-тон):



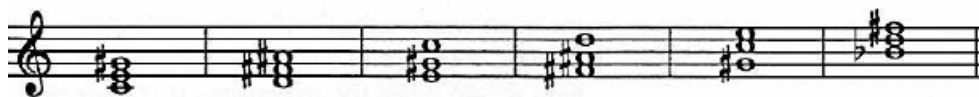
Как обычно – упражнение на арпеджированные трезвучия:



И трезвучия, сыгранные по схеме Малгрю:



И, наконец, целотонная гамма. Вот её трезвучия:



Всё трезвучия целотонной гаммы – увеличенные.

Упражнение на арпеджированные трезвучия:



Трезвучия по схеме Малгрю Миллера:



На следующем примере представлена четырёхнотная секвенция на основе трезвучия из первых нескольких тактов композиции "Stella By Starlight". Тренируйтесь!

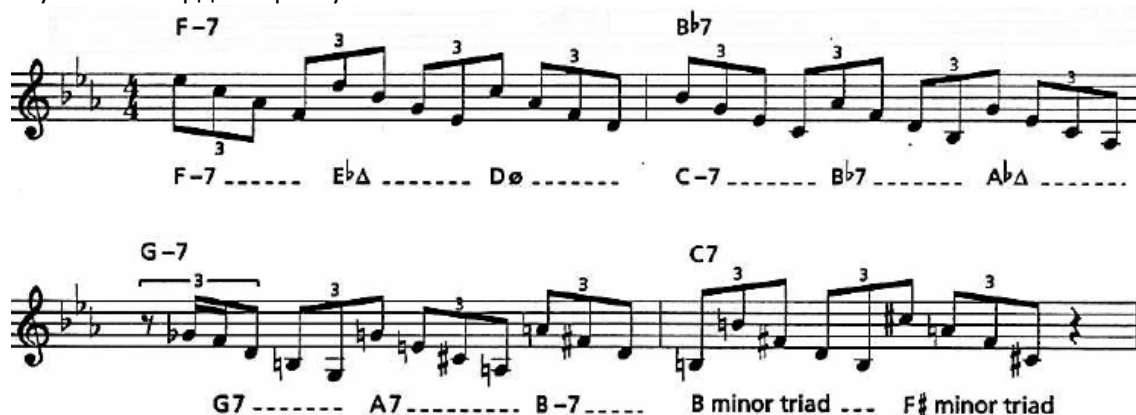


Секвенции на основе септаккордов

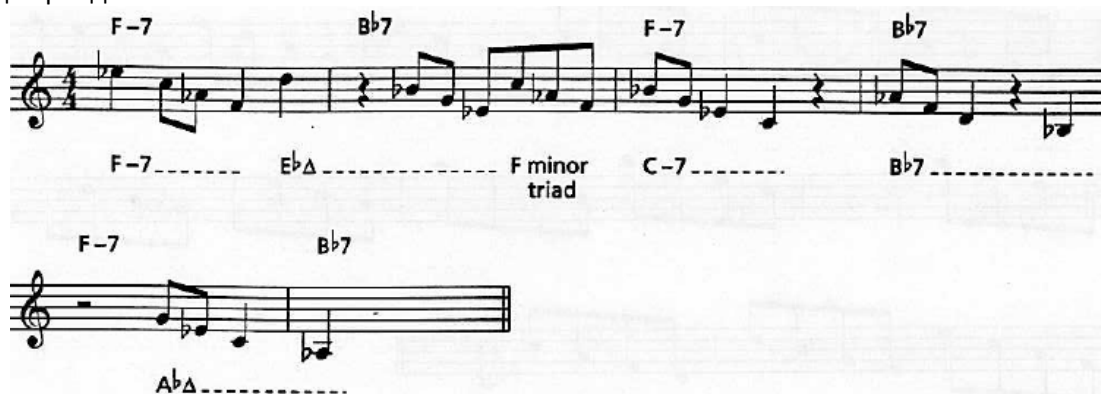
Септаккорды – базовые аккорды джаза. Подобно трезвучиям, их присутствие в соло стабилизирует гармонию и добавляет ощущение структурированности. Взгляните на следующий пример, где представлен отрывок из соло Джона Колтрэйна в композиции Майлза Дэвиса “Milestones”. Колтрэйн обыгрывает аккорд G-7 с помощью арпеджио всех аккордов тональности F в нисходящей последовательности:



Сыграйте следующий пример и послушайте, как Херби Хэнкок обыгрывает аккорды нисходящими септаккордовыми арпеджио в своём соло в композиции “All Of You”. Херби аранжировал септаккорды триолями, «перекрывая» четырёхнотную структуру (септаккорд) трёхнотной ритмической фигурой (триоль). Все септаккорды, которые он играет на аккорды F-7 и Bb7, принадлежат тональности Eb. В последних двух тактах Херби использует регармонизацию и играет вне последовательности, используя септаккорды и трезвучия из тональности D.



Сыграйте следующий пример, взятый из композиции Уэйна Шортера “The Big Push”. Уэйн арпеджирует аккорды F-7, EbΔ, F-минорное трезвучие, C-7, Bb7 и AbΔ (все аккорды из тональности Eb) на фоне аккордов F-7 и Bb7. Обратите внимание на четвертную паузу, используемую Уэйном прямо посреди арпеджио.



На следующем примере представлен восходящий септаккордовый паттерн в тональности C. Играйте его для освоения принципа использования септаккордов.



Нисходящий септаккордовый паттерн:



Чередование восходящих и нисходящих септаккордов:

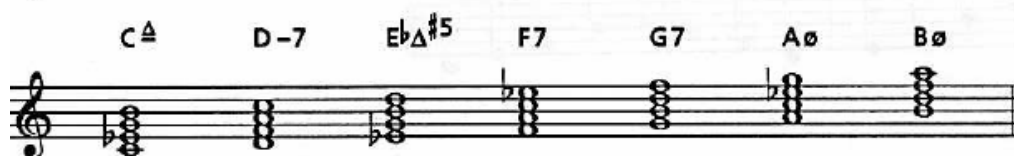


Чередование нисходящих и восходящих септаккордов:

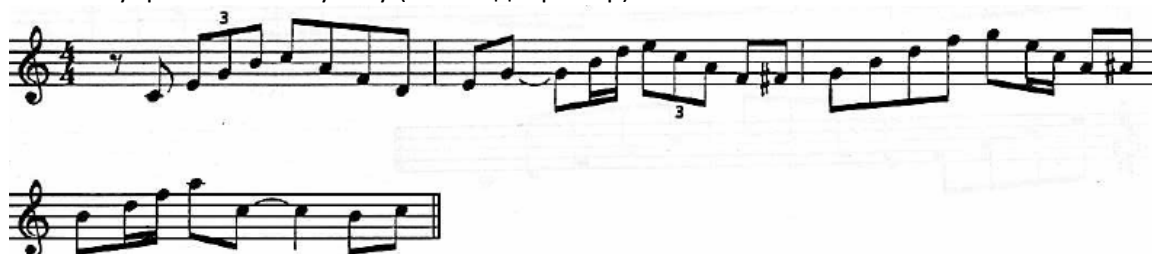


Тренируйтесь играть всё это во всех тональностях, во всех формах (восходящая, нисходящая, комбинации), в мажоре, мелодическом миноре, уменьшённом и целотонном звукорядах. Запомните септаккордовые структуры, получаемые из мажора и мелодического минора:

- Мажор: *большой мажорный, малый минорный, малый минорный, большой мажорный, доминантсептаккорд, малый минорный, полууменьшенный*;
- Мелодический минор: *минор-мажорный, малый минорный, большой мажорный #5, доминантсептаккорд, доминантсептаккорд, полууменьшенный, полууменьшенный* (см. след. пример).



Теперь в вашем распоряжении есть отличные упражнения, которые помогут вам усвоить каждый звукоряд в различных комбинациях. Если использовать их в соло слишком часто, они быстро приедаются. Поэтому проявляйте ритмическую изобретательность и ищите возможность превращать ритмические упражнения в музыку (см. след. пример).



Общие ноты

Вовсе нет необходимости играть *все* ноты каждого звукоряда. Существует метод импровизации, позволяющий использовать больше пауз и меньше хроматизмов, который заключается в нахождении *общих нот* – нот, принадлежащих двум или более последовательным аккордам.

Посмотрите на аккорды композиции Сэма Риверса "Beatrice". Можете назвать ноты, входящие в каждый звукоряд мелодии? Такая нота здесь одна – С. Поскольку в композиции "Beatrice" нота С является общей, вы можете использовать её в качестве связующего звена, придающего вашему соло структурированность и красоту.





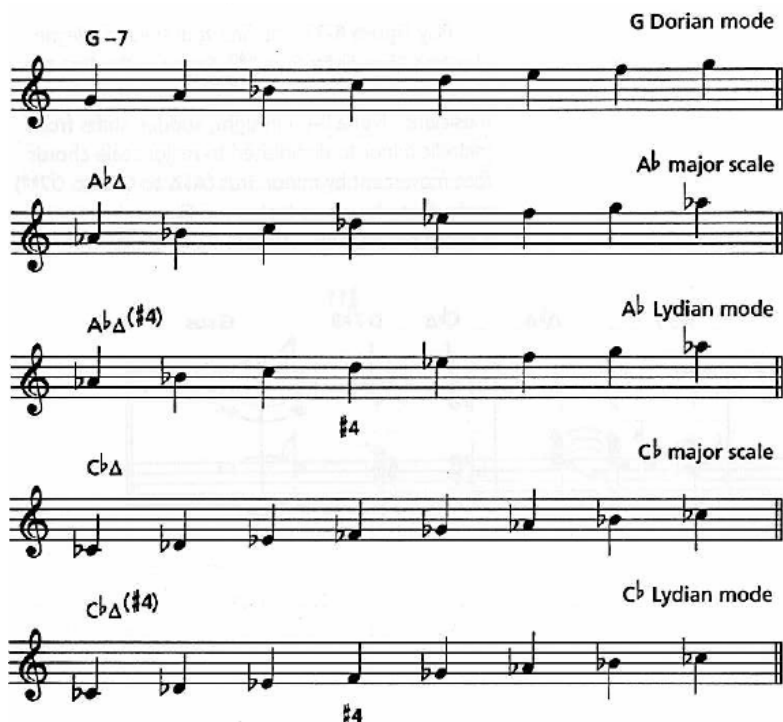
Ниже представлено соло в “Beatrice”. Нота С используется в каждом аккорде, в каждом такте. Также обратите внимание на повсеместное использование F-мажорного трезвучия и F-минорной пентатоники. В Главе 9 мы рассмотрим пентатонику более подробно.

Four systems of piano music, each with a grand staff (treble and bass clef).
 System 1: Chords F Δ , G \flat Δ \sharp 4, F Δ , E \flat Δ \sharp 4. The bass line has whole notes and a triplet of eighth notes.
 System 2: Chords D-7, E \flat Δ \sharp 4, D-7, B \flat -7. The bass line has whole notes and a triplet of eighth notes.
 System 3: Chords A-7, B \flat Δ , E \emptyset , A7alt, D-7. The bass line has whole notes and a half note.
 System 4: Chords G-7, G \flat Δ \sharp 4, F-7, G \flat Δ \sharp 4. The bass line has whole notes and a half note.

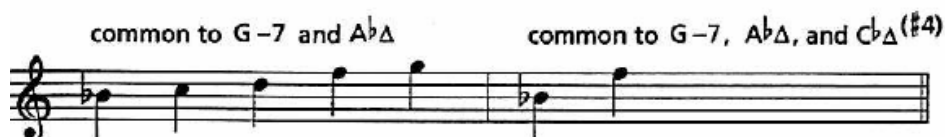
Сыграйте следующий пример – первые четыре такта композиции Уэйна Шортера “Fee-Fi-Fo-Fum”. На первый взгляд эта последовательность кажется очень сложной даже для опытных музыкантов. Никакого намёка на II-V-I, зато есть внезапные скачки с мелодического минора в уменьшённый звукоряд, а оттуда в мажор, а также смещения тоники на малую терцию (A \flat Δ – C \flat Δ – D7 \flat 9) – всё это делает четыре такта больше похожими на минное поле, нежели на аккордовую последовательность. Однако через это поле есть проход.



Давайте сосредоточимся на трёх центральных аккордах: G-7, AbΔ, CbΔ. Есть пять звукорядов, которыми можно обыграть эти три аккорда. Откуда лишние два? Не забывайте о том, что большой мажорный септаккорд можно обыграть как мажорным, так и лидийским ладом. Ниже представлены все пять звукорядов:



Звукоряды для G-7 и AbΔ содержат пять общих нот, которые мы выпишем отдельно:



Эти пять нот – не что иное как пентатоника от Bb. Поищем структуру. Две ноты (Bb и F) также входят в Cb-лидийский лад – один из двух звукорядов, которыми можно обыграть аккорд CbΔ.

Теперь сыграйте следующий лик, в котором используются обозначенные общие ноты:



Сможете сделать всё это в процессе игры? Поначалу у вас запросто может и не получиться, однако по мере освоения звукорядов вы постепенно начнёте выделять общие ноты, которые можно использовать для обыгрывания сложных аккордовых последовательностей.

Ниже представлен фрагмент соло Фредди Хаббарда из композиции Гарри Уоррена “You’re My Everything”. Все три используемые в нём ноты (E, F, G) являются общими нотами для звукорядов D-7, B \emptyset и E7alt. Фредди играет лишь одну ноту помимо этих трёх – C# из аккорда B \emptyset .



Фредди Хаббард также использует общие ноты своём соло в блюзе “Hub Tones”:



Все пять нот являются общими – за исключением D из аккорда Eb7 (большая септима доминантсептаккорда). К тому моменту, когда Фредди играет эту ноту, ваш слух уже «настроен» на восприятие этой «чуждой» ноты.

Фредди также использует общие ноты в своём соло в “Dolphin Dance”:



Одно из своих самых красивых соло Херби Хэнкок сыграл в своей композиции “Little One”. Он играет секвенцию из общих нот, которая, по сути, является двумя секвенциями в одной. На примере видно, что все три ноты (G#, A#, B) принадлежат обоим звукорядам (D#sus^{b9}, F#sus).





Где же вторая, скрытая секвенция? А посмотрите внимательно на порядок, в котором следуют первые ноты каждой триоли: A#, G#, A#, B, A#, G#, A#, B, A#, G#, A#, B.



Эти первые ноты и составляют вторую секвенцию, скрытую в первой.

Растягивание последовательностей

Слушая игру мастеров и повышая свой навык «обыгрывания последовательностей», вам будет становиться всё более и более очевидной «эластичность» длительность каждого аккорда композиции. Вы сможете сжимать или растягивать скорость изменения аккордов относительно того, что написано в нотах, менять места их начала или перехода к следующему аккорду.

В следующем примере представлено то, как Джо хендерсон строит секвенцию на основе трёхнотной фразы и обыгрывает её четыре аккорда композиции Орэса Силвера "Pretty Eyes". Обратите внимание на то, как Джо «растягивает» аккорды, предвосхищая такт аккорда F-7 двумя долями в такте с аккордом GΔ и продляя его на одну долю в такте аккорда Bb7alt.



Мастером растягивания аккордов является Малгрю Миллер. Вот основная тема композиции Малгрю "Wingspan":

Wingspan

Mulgrew Miller

C pedal

1.

2. E^o F

4 bar drum solo

A FΔ

3 G-7 C7

A^o D7^{b9} A^b-7 D^b7

1. G^o C7alt

FΔ^{#4} G^o 3 C7alt

2. G^o C7alt FΔ

B B-7 E7 AΔ^{#4}

G-7 F-7 E^b-7 F[#]^o B7alt G-7 C7alt

3

FΔ 3 G-7 C7 A^o D7^{b9}

A^b-7 D^b7 G^o C7alt FΔ

©1987, Mulgrew Publishing Co. Used By Permission.

А вот транскрипция соло Малгрю в этой композиции. Это пример растягивания последовательностей в исполнении мастера. Проанализировав транскрипции, можно увидеть места, где Малгрю предвосхищает и растягивает аккорды. Также обратите внимание на то, как его регармонизации, секвенции, неаккордовые ноты и др.

Figure 6-28

Mulgrew Miller's Solo on "Wingspan"

original chord changes:

FΔ G-7 Aø D7^{b9}

Mulgrew's stretching and altering of the chord changes:

5 A^b-7 D^b7 Gø C7alt FΔ^{#4}
 8 G-7 C7alt FΔ G-7 C7
 11 Aø D7^{b9} A^b-7 D^b7
 14 Gø C7alt FΔ
 17 B-7 E7 AΔ^{#4}

21 G-7 F-7 Eb-7 F#ø B7alt

sequence F#-7 D7alt G-7

24 G-7 C7alt FΔ G-7 C7

27 Aø D7b9 Ab-7 Db7

D7alt Ab pentatonic scale Ab-7 Gø

30 Gø C7alt FΔ#4 G-7 C7alt

33 FΔ G-7 C7 Aø D7b9

F major triad C major triad E-7

37 Ab-7 Db7 Gø C7alt FΔ#4

Ab-7 Db7 FΔ

40 G-7 C7alt FΔ G-7 C7

C major A♭ major
sequence takes Mulgrew outside D♭ major G♭ major

43 A♭ G major D7♭9 D7alt G♭ G♭7 D♭7

46 G♭ C7alt FΔ

49 B-7 E7 AΔ♯4

A pentatonic scale

52 AΔ♯4 G-7 F-7 E♭-7

D7♭9

55 F♯♭ B7alt G-7 C7alt FΔ

F♯-7 B7

58 G-7 C7 A♭ D7♭9 A♭-7 D♭7

62 G \emptyset C7alt F Δ \sharp 4

65 F Δ G-7 C7 A \emptyset

G triad ----- B-7 -----
sequence takes Mulgrew outside ---

68 D7 \flat 9 A \flat -7 D \flat 7 G \emptyset C7alt

F \sharp -7 ----- E triad -----
C \sharp triad and back inside G \flat triad

71 F Δ G \emptyset C7alt F Δ

C7alt ----- F Δ -----

74 G-7 C7 A \emptyset

D7alt ----- G-7 ----- D7 \flat 9

76 D7 \flat 9 A \flat -7 D \flat 7 G \emptyset C7alt

79 FΔ B-7
A pentatonic scale

82 E7 AΔ#4 BΔ

85 G-7 F-7 Eb-7 F#ø B7alt G-7 C7alt
G-7 F-7 Eb-7 F#-7 B7

89 FΔ G-7 C7 Aø D7b9 Ab-7 Db7

94 Gø C7alt FΔ G-7 C7alt FΔ
FΔ#4

Играйте все представленные в этой главе паттерны со всеми аккордами и прогрессиями. Для этой цели отлично подходят сборники и записи Эберсолда, особенно Том 3 "II-V-I" и Том 21 "Getting' It Together".

Теперь, когда вы познакомились с некоторыми техниками превращения звукорядов в музыку, можно приступить к изучению метода, который ранние би-боперы использовали для игры звукорядов, которые, на первый взгляд, «звучат неправильно»: бибоповых звукорядов.

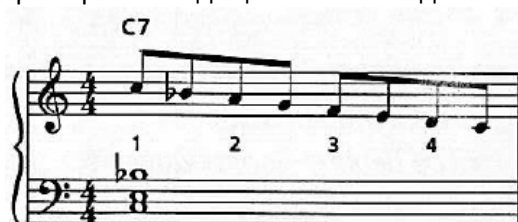
ЗВУКОРЯДЫ БИ-БОПА

Бибоповые звукоряды – традиционные звукоряды (ионийский, дорийский и миксолидийский лады мажорного звукоряда, а также мелодический минор) с добавленной хроматической проходящей нотой. Сыграйте следующий пример и послушайте, как звучит бибоповый лик поверх прогрессии II-V-I в тональности F.



Сможете определить ноты, не входящие в F-мажор? Это B и Db – хроматические проходящие ноты, добавленные в звукоряды, которыми обычно обыгрывают прогрессию II-V-I в F-мажоре.

Сыграйте следующий пример – нисходящий C-миксолидийский поверх аккорда C7.



Ритмически пример звучит весьма неуклюже, поскольку аккордовые ноты (тоника, терция, квинта и септима) проявляются в неудобных частях такта. Тоника звучит на первую долю, но Bb (септима) попадает на «и» первой доли, G (квинта) приходится на «и» второй доли, а E (терция) – на «и» третьей доли.

Теперь сыграйте следующий пример – бобоповый доминантный звукоряд поверх аккорда C7:



Почувствовали разницу? Доминантный бибоповый звукоряд звучит ритмически гораздо более сглажено, нежели миксолидийский лад. Причина проста: все аккордовые ноты бибопового звукоряда (C, E, G, Bb) играют в долю. Неаккордовые ноты (D, F, A) играют офф-бит.

Бибоповые звукоряды были новой эволюционной ступенью от традиционных семи нотных звукорядов – ионийского, дорийского, миксолидийского ладов и мелодического минора. Луи Армстронг использовал доминантный бибоповый звукоряд ещё в 1927 году, о чём свидетельствует фраза, сыгранная в соло к композиции Лил Хардин “Hotter Than That”.



Нота А в конце первого такта является добавочной хроматической ступенью по отношению к Вb-миксолидийскому ладу²⁰. Время от времени бибоповые звукоряды использовались различными музыкантами в 1930-е годы, однако неотъемлемой частью джазового языка они стали только в 1940-е годы. Все бибоповые звукоряды содержат хроматические проходные ноты, превращающие их из семиотных в восьмиотных.

Нельзя говорить о бибоповых звукорядах, не упомянув при этом Дэвида Бэйкера. Будучи одним из величайших преподавателей джаза, он написал о бибоповых звукорядах несколько книг, каждая из которых содержит огромное количество разнообразных ликов и паттернов²¹. По словам Дэвида Бэйкера, добавление в традиционные звукоряды хроматических проходящих нот делает эти звукоряды «чуть более правильными».

Хроматические проходящие ноты можно вставить в любой звукоряд, однако наиболее часто используемыми бибоповыми звукорядами являются бибоповый доминантный, бибоповый дорийский, бибоповый мажор и бибоповый мелодический минор.

Бибоповый доминантный звукоряд

Бибоповый доминантный звукоряд – это миксолидийский лад с добавленной между 7 ступенью и тоникой хроматической нотой. Для сравнения эти два звукоряда вынесены в отдельный пример:



В бибоповом доминантном звукоряде С хроматической проходящей нотой является Вb. Бибоповый доминантный звукоряд обычно используется для обыгрывания аккорда пятой ступени в прогрессии II-V.

Бибоповый дорийский лад

Бибоповый дорийский лад – это дорийский лад с хроматической нотой, добавленной между 3 и 4 ступенями. На следующем примере для сравнения представлены оба этих лада:



В бибоповом дорийском ладу G хроматической проходящей нотой является нота В.

²⁰ Конечно, Луи никогда не называл это доминантным бибоповым звукорядом. Термин «бибоп» был изобретён лишь в середине 1940-х годов.

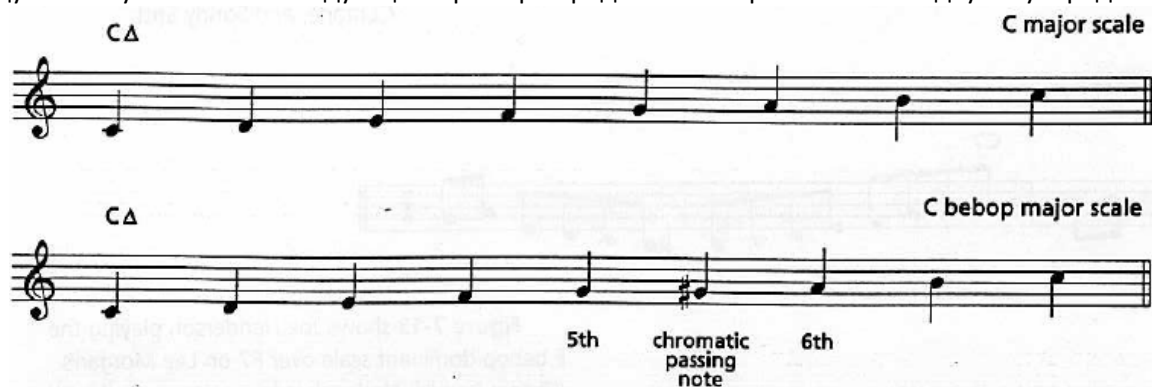
²¹ David Baker "How To Play Bebop", Vols. 1-3. Alfred Publishing Co.

Из следующего примера видно, что ноты бибопового дорийского лада, сыгранные поверх аккорда G-7 – это те же самые ноты бибопового доминантного звукоряда C, что играютя поверх аккорда C7. И в этом нет ничего удивительного – ведь аккорды G-7 и C7 являются аккордами II и V ступеней тональности F.



Бибоповый мажор

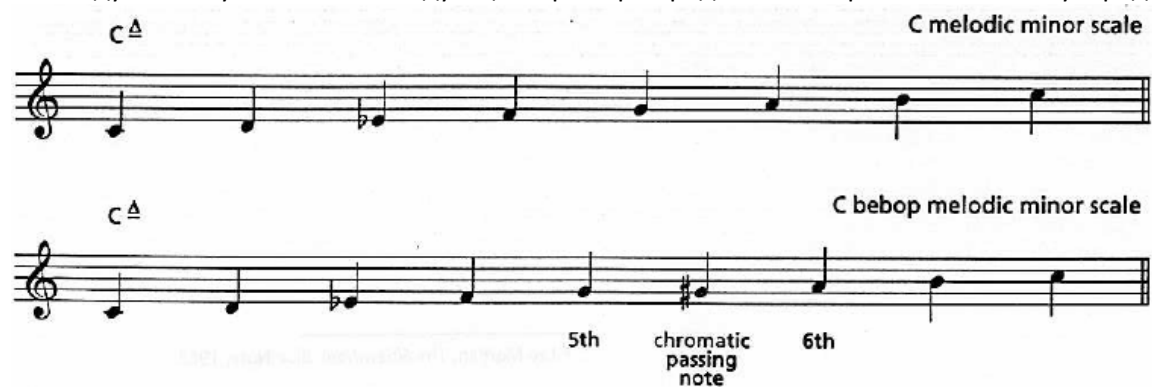
Бибоповый мажор – это обычный мажорный звукоряд с хроматической нотой, добавленной между 5 и 6 ступенями. На следующем примере представлено сравнение этих двух звукорядов.



В бибоповом C-мажоре хроматической проходной нотой является G#.

Бибоповый мелодический минор

Бибоповый мелодический минор – это мелодический минор с хроматической нотой, добавленной между 5 и 6 ступенями. На следующем примере представлено сравнение этих звукорядов:



В бибоповом мелодическом миноре C хроматической нотой является G#.

Ли́ки в бибоповых звуко́рядах

На следующем примере представлен бибоповый мажорный лик поверх аккорда C.



А здесь представлен практически тот же самый лик, но сыгранный в биоповом доминантном звукоядре поверх аккорда C7.



Ещё один бибоповый доминантный лик:



На различных записях можно услышать буквально бессчётное количество ликов в самых разных бибоповых звукорядах. Покажу вам лишь некоторые из них – а именно лики Джо Хендерсона, Фредди Хаббарда, Джона Колтрэйна и Сонни Ститта.

На следующем примере представлен лик, который Джо Хендерсон играет в доминантном би-боповом звукоряде F поверх аккорда F7 в композиции Ли Моргана “Totem Pole”. Обратите внимание, что Джо начинает с ноты С – пятой ступени звукоряда F. Помните о том, что, начиная играть, вы не ограничены тоникой.



Далее представлен доминантный биоповый лик в Ab Фредди Хаббарда, сыгранный поверх аккорда Ab7 в композиции Гарри Уоррена "You're My Everything".



А вот нисходящий доминантный бибоповый лик F, которым Фредди Хаббард обыгрывает прогрессию II-V (C-7, F7) в своей композиции “Hub Tones”.



А на следующем примере представлен нисходящий бибоповый доминантный лик, который Фредди использовал в своём весьма сложном блюзе в Gb “For Spee’s Sake”.



Нисходящий бибоповый мажорный лик из соло Джона Колтрэйна в композиции “Moment’s Notice”:



Нисходящий бибоповый доминантный лик из того же соло:



Ниже представлено три примера того, как Колтрэйн использовал доминантный бибоповый звукоряд в композиции “Lazy Bird”. Обратите внимание на то, что в третьем примере Трэйн играет бибоповый доминантный звукоряд поверх прогрессии II-V (A-7, D7).

example #1



example #2



example #3



Бибоповый доминантный звукоряд в F, которым Сонни Ститт обыгрывает прогрессию II-V в композиции “The Eternal Triangle”.

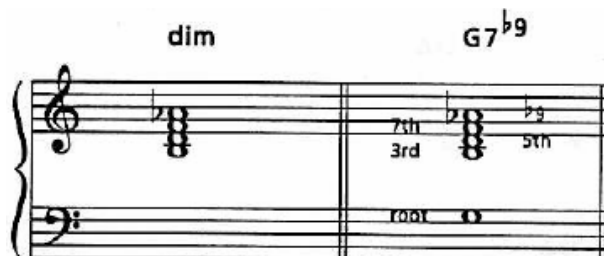


Пиано и аранжировки

Бибоповые звукоряды активно используются в импровизациях, а пианисты и аранжировщики, помимо всего прочего, используют их в стиле, называемом “four-way close”. Сыграв следующий пример, вы услышите, как звучит доминантный бибоповый звукоряд, аранжированный с помощью чередования больших сектаккордов и уменьшённых аккордов. Эти аккорды называются *four-way close*, поскольку четыре ноты каждого аккорда гармонизованы так, что они расположены максимально близко друг к другу. Обратите внимание, что ноты мелодии, являющиеся аккордовыми (C, E, G, A), аранжированы в виде аккорда Cб, в то время как мелодические ноты, не являющиеся аккордовыми (D, F, Ab, B) аранжированы уменьшёнными аккордами. Аранжировщики используют такой стиль, когда пишут для четырёх саксофонов, четырёх труб, четырёх тромбонов и т.д.



Звучание four-way close очень ровно и сглажено. Чтобы понять, почему, давайте снова обратимся к предыдущему примеру. Видите уменьшённые аккорды? Заметили? Все они – замаскированные аккорды G7b9 без тоники:



Ноты этих уменьшённых аккордов (B, D, F, Ab) – это 3, 5, 7 и b9 аккорда G7^{b9}. Сыграв изначальный пример, вы явственно услышите чередование двух аккордов – C6 и G7^{b9} – I-V-I-V-I-V-I. А прогрессия V-I – это самая спокойная, самая гладкая прогрессия западной гармонии:



Drop 2

Сыграйте следующий пример и послушайте, как джазовые пианисты и аранжировщики добиваются более полного звучания four-way close, опуская вторую сверху ноту на октаву вниз. Этот приём называется *drop 2*.



А вот то же самое, но для C-минора. Этот метод позволяет делать на фортепиано очень красивые вещи.



Например, вот *drop 2* в первых двух тактах композиции Гарри Уоррена "There Will Never Be Another You":



И в первых четырёх тактах композиции Кенни Дорэма "Blue Bossa":



Сейчас вы умеете играть «правильные» звукоябды поверх данного аккорда – иными словами, играть в рамках прогрессий. Однако такие разные музыканты, как Вуди Шоу, Дейв Лейбман, Бобби Хатчерсон и МакКой Тайнер являются признанными мастерами игры вне прогрессий, умеющими брать ноты, которые с теоретической точки зрения являются «неправильными» – но звучат при этом «правильно». В следующей главе мы рассмотрим основные аспекты игры вне прогрессий.

Глава восьмая

ИГРА «ВНЕ»

Одна из причин восторга, выражаемого публикой таким музыкантам, как Джо Хендерсон, Вуди Шоу, МакКой Тайнер, Бобби Хатчерсон, Дэвид Лейбман и Малгрю Миллер – это не только их умение обыгрывать прогрессии, но и мастерство игры вне этих прогрессий.

Игра вне прогрессий может включать в себя несколько вещей:

- Игра нот, не входящих в данный аккорд;
- Растягивание длительности одного аккорда в длительность другого;
- Игра вполне узнаваемой партии, но в другой тональности.

Также это может подразумевать «свободную», т.е. атональную игру без какой бы то ни было аккордовой структуры. В эту категорию попадают такие музыканты, как Сесил Тейлор и Энтони Брэкстон, и их музыка находится «вне» сферы интересов данной книги.

Всегда помните о том, что «вне» – понятие субъективное и изменчивое. То, что вам кажется звучащим «вне», кому-то может и не показаться таковым – равно как и наоборот. С точки зрения многих музыкантов 1940-х годов Бёрд был «вне», равно как и Колтрэйн – с точки зрения музыкантов 1960-х годов. Однако сейчас найдётся очень мало музыкантов, которые считали бы, что Колтрэйн звучит «вне». Зато Сесил Тейлор записывается уже около 40 лет, и до сих пор воспринимается многими именно как «вне».

Многие наилучшие примеры игры «вне» на самом деле являются *битональными*, т.е. объединяющими одновременно две тональности. Пианист или гитарист могут аккомпанировать в одной тональности, а солист играть совсем в другой. Чтобы это звучало хорошо, а не как куча неправильных нот, вы должны очень чётко обозначить вторую тональность и играть её *уверенно*. Если вы хотя бы чуть-чуть усомнитесь в своих действиях, звучание тут же станет неправильным. Кто-то однажды описал игру «вне» как умение сделать звучание «неправильных» нот «правильным». Что же касается отличия «правильных» нот от «неправильных», запомните следующее: *вы можете сыграть любую ноту поверх любого аккорда. Если вам кажется, что она звучит «правильно» – так и есть. Если же вам кажется, что звучание стало «неправильным» – вы снова правы.*

Сыграйте следующий пример:



Звучит как обычный А-мажор, не так ли? А теперь сыграйте то же самое, но поверх аккорда G-7. Фраза в ля-мажоре, сыгранная на аккорде G-7 – пример битональности. Кстати, это отрывок из со-ло Вуди Шоу в его композиции “Rosewood”:



Этот пример совсем не характеризует произведение в целом. Диссонанс слишком силён. Чтобы понять, как на самом деле звучит это место, вам нужно послушать композицию в исполнении автора.

Рассмотрим несколько способов игры «вне».

Секвенции

Как я уже упоминал в Главе 6, секвенции – хороший приём для игры вне прогрессии, поскольку слух, воспринимая внутреннюю структуру секвенции, воспринимает всё «в порядке вещей»,

FA G-7 A-7

inside outside inside

Позже в том же самом соло Малгрю играет нисходящий фрагмент, в котором достигает того же эффекта:



Отклонения на полтона

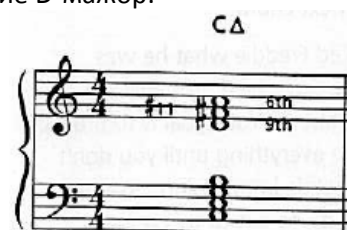
130

ты отклоняются всего на полтона, слух легко соотносит результирующую линию с гармонией и «диагностирует» диссонанс. Играя полутоновые отклонения, не будьте неуверенными! Играйте с непоколебимой уверенностью – иначе ваша музыка прозвучит криво. Многие музыканты используют отклонения на полтона или на целый тон, и результат получается весьма изящным.

На следующем примере представлено трезвучие Db, сыгранное поверх аккорда CΔ.



Все три ноты трезвучия Db звучат крайне диссонирующее. Попробуйте по очереди сыграть каждую из этих нот поверх аккорда CΔ – и каждый раз вы услышите серьезный диссонанс. Теперь сыграйте поверх аккорда CΔ трезвучие D-мажор:



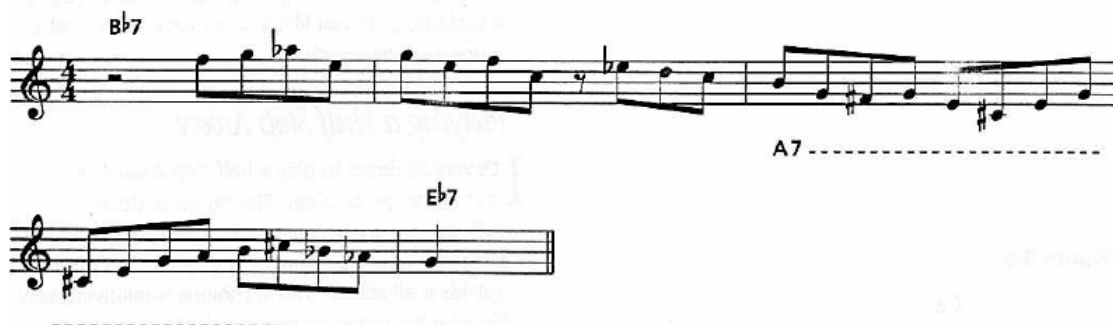
D расположено ещё дальше от C, нежели Db, однако их сочетание звучит весьма «в тему». Все три ноты трезвучия D хорошо сочетаются с аккордом CΔ – ведь D – это 9 ступень C, F# – #11, а A – 6.

Ниже представлен фрагмент соло Джо Хендерсона в композиции Орэса Силвера “Nutville”:



Джо играет четыре ноты поверх аккорда G7b9, а затем, вместо того, чтобы играть C-, сдвигает тональность на полтона вверх и играет C#7.

Вот фрагмент соло Фредди Хаббарда из композиции “Hub Tones”:



Вместо того чтобы в течение четырёх тактов обыгрывать записанный аккорд Bb7, Фредди обыгрывает его только в первых двух тактах, а затем опускается на полтона вниз и большую часть оставшихся двух тактов играет аккорд A7, и возвращается на Bb7 лишь непосредственно перед переходом на Eb7.

Тритонные отклонения

Ещё один способ уйти за пределы заданной гармонии – игра тритоновых замен²². Следующий пример, как и предыдущий, представляет собой фрагмент соло Фредди Хаббарда из композиции “Hub Tones”:



Фредди играет фразу, которая выглядит и звучит как A7²³. А A7 – это тритоновая замена аккорда Eb7, который и записан в наших нотах. Помимо этого, Фредди растягивает A7 на две доли следующего аккорда Bb7.

Если бы вы спросили Фредди, о чём он думал в тот момент, то он, скорее всего, ответил бы: «Я не помню». Ваша задача – заниматься и усвоить всё до такой степени, чтобы в процессе импровизации у вас не было необходимости думать. Только слушать – и играть. А для этого нужно пройти через сотни, даже тысячи часов занятий. Всегда помните слова Бёрда: «Выучите все прогрессии, а потом забудьте их».

Игра звукорядов для выхода «вне»

Тональность, отличная от записанной, может быть легко обозначена с помощью игры обычных звукорядов. Мастером исполнения звукорядов, «не связанных» с исходными аккордами, был Вуди Шоу. Посмотрите на следующий отрывок из соло Вуди в композиции “In Case You Haven’t Heard”:



Первые пять нот отрывка предполагают тональность F. Затем Вуди играет пентатонику В (т.е. тональность В), отстоящую от F на тритон. Далее он вновь очень ясно обрисовывает тональность F-мажор. Вуди создаёт очень явственно выраженную гармоническую структуру (F, B, F) на фоне записанного аккорда AbΔ^{#4}.

Похожего эффекта Вуди достигает в том же соло несколько тактов спустя. На фоне записанного аккорда FΔ^{#4} он играет в тональности F, затем исполняет пентатонику от E (отход на полтона), после чего вновь возвращается в F: *внутри – снаружи – внутри*.



В следующем примере (отрывке из композиции “Rahsaan’s Run”) Вуди играет ноты бибопового доминантного звукоряда F, за которыми следуют две четырёхнотные фигуры в тональностях Ab и A – и всё это на фоне аккорда C-7.

²² Тритоновые замены будут подробно рассмотрены в Главе 13. Говоря вкратце, тритоновая замена – это замена аккорда V другим аккордом V, отстоящим от первоначального аккорда на тритон.

²³ Ab – проходящая нота бибопового доминантового звукоряда A.



Кое-что для фортепиано

Пианисты! При игре за пределами гармонии у вас с самого начала есть преимущество, которого нет больше ни у кого. У вас две руки: одна играет в записанной тональности, вторая – вне её. Ниже представлен один из способов того, как это может быть сделано:



Фраза правой руки соответствует написанному аккорду C-6. Левая же рука начинает с диатонических кварт в C-миноре, после чего продолжает хроматическое движение квартами, выходя тем самым из C-минора. На слух это воспринимается как битональность:

- Одна рука играет в до-миноре;
- Вторая рука играет в тональности кварт.

Фраза «тональность кварт» звучит странно, но подумайте вот о чём: игра в тональности подразумевает конкретную динамику и конкретное развитие событий. После того, как вы сыграете ноты C, D, E, F, слух будет ожидать нот G, A, B, C (окончания гаммы до-мажор). Движение кварт настраивает слух на подобное предугадывание. После того, как вы сыграете последовательность из 2-3 квартовых аккордов, слух будет ожидать других квартовых аккордов вне зависимости от того, соответствуют они записанной гармонии или нет.

Хроматическая гамма

Если говорить об аккордах, то можно сказать, что хроматическая гамма «соответствует любому аккорду и не соответствует ни одному». Хроматическая гамма, сыгранная поверх любого аккорда, не звучит «неправильно». Однако если вы будете делать это слишком часто, то ваша музыка станет скучной, а о вас будут говорить, что вы не умеете обыгрывать последовательности. Но, несмотря ни на что, хроматические пассажи, вследствие своей гармонической двусмысленности, являются хорошим способом игры вне записанной гармонии. На следующем примере представлен отрывок из соло Фредди Хаббарда в композиции "Hub Tones". В первых двух тактах Фредди играет восемь нот хроматической гаммы, завершая движение нотой A, «неправильной» по отношению к аккорду Bb7. Сломав тональность, он затем вводит секвенцию на основе трёхнотного паттерна, поочерёдно очерчивая то тональность A, то F, то Bb. И всё это – на фоне пяти тактов одного-единственного аккорда Bb.



Смело играйте вне гармонии!

Пробовать играть вне тональности лучше начинать с модальных мелодий. В таких композициях всегда есть достаточно места для того, чтобы обыграть аккорд, закрепляя данную тональность, затем выйти из этой тональности, после чего вернуться обратно. Кроме того, поскольку модальные мелодии часто строятся всего на одном-двух аккордах, то присущая таким мелодиям занудность непременно требует введения новых диссонансов. Для тренировки игры за пределами гармонии идеальны такие композиции, как "Passion Dance", "So What?", "Little Sunflower" и "Impressions".

В предыдущих разделах мы уже несколько раз упоминали пентатонику, и теперь самое время рассмотреть её подробнее.

ПЕНТАТОНИКА

Пентатоника

Сыграйте следующий пример (отрывок из соло Вуди Шоу в композиции “In Case You Haven’t Heard”) и послушайте, как звучит импровизация Вуди Шоу в пентатонике Db.



Существует много пяти нотных звукорядов, однако пентатоникой обычно называется звукоряд, представленный на следующем примере:



Вот ещё несколько способов понять, что такое пентатоника:

- Это 1, 2, 3, 5 и 6 ступени мажора;
- Это мажор без четвёртой и седьмой ступени;
- Это звукоряд с интервальной структурой «тон-тон-малая терция-тон».

Пентатоника привносит в музыку ощущение пространства. Она не содержит присущих другим звукорядам хроматизмов. Этот широкоинтервальный звукоряд привносит в музыку света, воздуха и пространства.

В эпоху свинга пентатоникой часто пользовались Арт Тэтум, Лестер Янг и Тедди Уилсон. На следующем примере представлен пентатонический проход Арта Тэтума в композиции Гарри Руби “Three Little Words”:



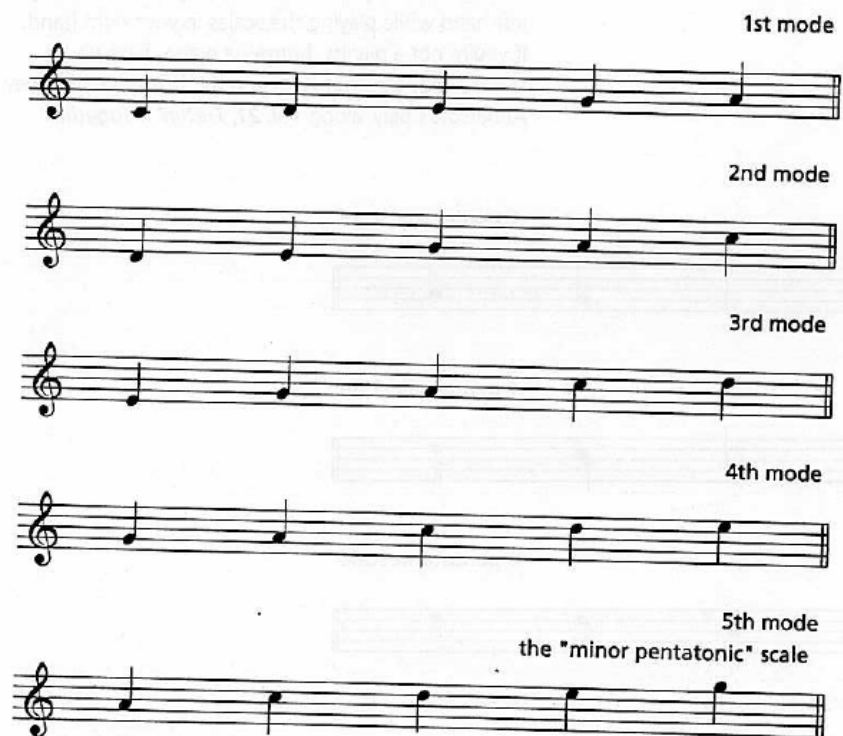
С наступлением эры бибоба пентатоника практически перестала использоваться, хотя композиция Бада Пауэлла “So Sorry, Please” строится именно на пентатонике Eb.



В начале 1960-х годов пентатоника вернулась в джаз – во многом благодаря Джону Колтрэйну и МакКою Тайнеру.

Лады минорной пентатоники

Как и другие звукоряды, пентатоника имеет различные лады. Эти лады получаются, если начинать играть с различных нот пентатоники, как показано на следующем примере:



Пятый лад используется настолько часто, что даже обрёл собственное название – *минорная пентатоника*. Пятый лад пентатоники тесно связан с блюзовой гаммой.

Лик в минорной пентатонике, представленный на следующем примере, часто является первым, что осваивают начинающие джазовые музыканты.



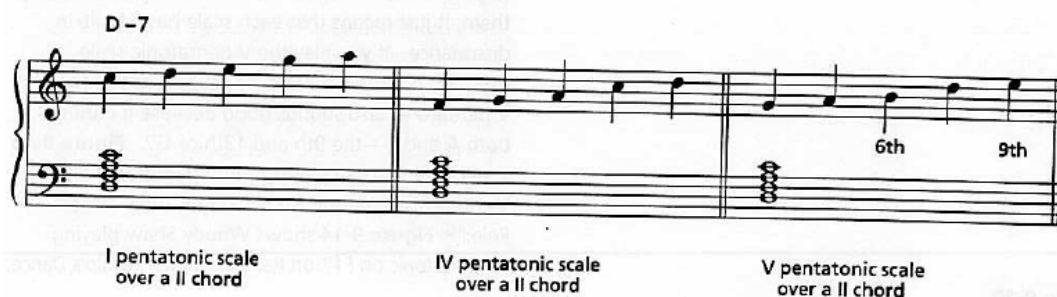
Пентатоники I, IV, V и прогрессия II-V-I

В любом мажорном звукоряде естественным образом содержатся три пентатоники. В до-мажоре это пентатоники C, F и G. Я буду обозначать их как I, IV и V. Эти римские цифры обозначают позицию соответствующей пентатоники внутри мажорного звукоряда, но не имеет никакого отношения, например, к прогрессии II-V-I или к слэш-аккордам. Если вы скажете другому музыканту что-нибудь вроде «Я играю в IV пентатонике», он, скорее всего, сочтёт вас либо гением, либо психом – причём, вероятнее всего, вторым.

Сыграйте каждую пентатонику (I, IV, V) сначала поверх аккорда II, затем поверх аккорда V, и, наконец, поверх аккорда I в тональности С. Если вы пианист – играйте аккорды левой рукой, а звуко-ряды правой. Если же вы не пианист, то попросите кого-нибудь сыграть вам эти аккорды.



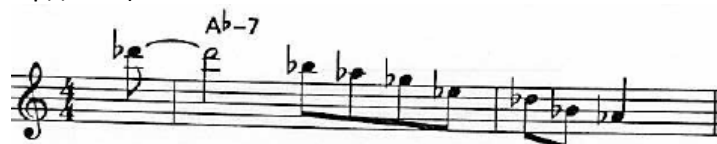
Если сыграть все три пентатоники поверх аккорда D-7 (см. след. пример), то они прозвучат хорошо. Пентатоника V (G) звучит немного интереснее оставшихся двух, поскольку содержит ноты B и E – 6 и 9 ступени аккорда D-7.



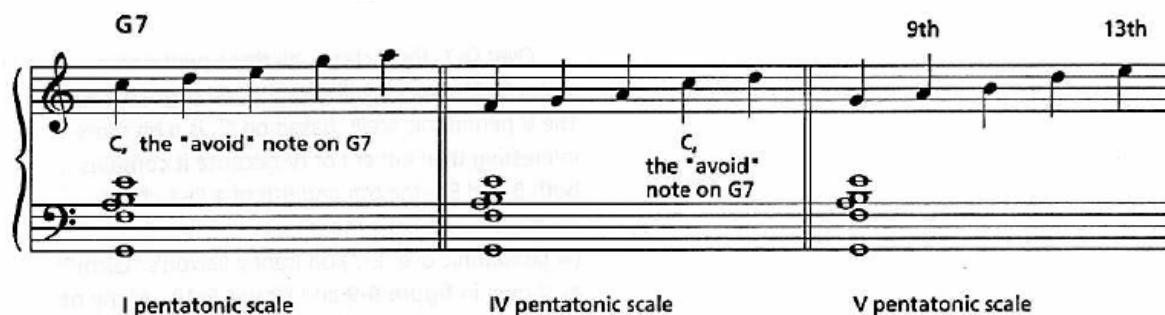
В композиции Кенни Баррона “Gichi” Вуди Шоу играет пентатонику V поверх аккорда II (пентатонику A на аккорд E-7):



Многие примеры, приведённые в этой главе, показывают Вуди Шоу мастером пентатоники. В следующем примере (из композиции “Rahsaan’s Run”) Вуди играет пентатонику I поверх аккорда II (пентатонику Gb на аккорд Ab-7).



Пентатоники I и IV по отношению к аккорду V (G7) содержат исключенную ноту C. Но это не значит, что их не нужно играть. Это значит лишь то, что каждый из этих звукорядов содержит «врождённый» диссонанс. Однако если вы сыграете поверх аккорда G7 пентатонику V, никакой исключённой ноты там не будет.



Пентатоника V хорошо звучит, поскольку содержит ноты A и E – 9 и 13 ступени аккорда G7.

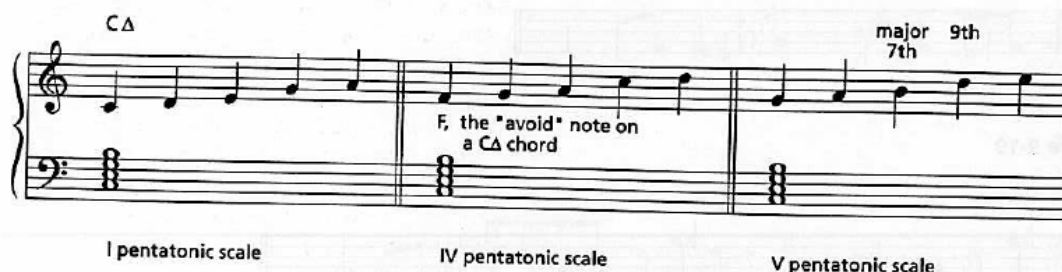
На следующем примере представлен отрывок из композиции "Totem Pole", где Ли Морган играет пентатонику V (F) поверх аккорда V (F7).



В композиции Рамона Морриса "Child's Dance" Вуди Шоу обыгрывает аккорд F#7 пентатоникой F#:



Пентатоника IV, сыгранная на аккорд CΔ (I), содержит исключённую ноту F. I и V пентатоники на фоне аккорда CΔ звучат консонантно, поскольку не содержат исключённой ноты F. Пентатоника V звучит богаче, чем I, поскольку содержит 7 и 9 ступени мажорного септаккорда (B и D в аккорде CΔ).



На следующем примере представлен отрывок из композиции "Wingspan", где Малгрю Миллер обыгрывает аккорд AΔ пентатоникой A.



На следующем примере Малгрю сначала обыгрывает прогрессию II-V пентатоникой V (пентатоника E поверх аккордов B-7 и E7), после чего играет пентатонику I на фоне аккорда I (пентатоника A на фоне аккорда AΔ).



Сыграйте следующий пример и послушайте, как Ли Морган исполняет пентатонику Eb поверх аккорда AbΔ (пентатонику V на аккорд I) в своей композиции "Totem Pole".



Далее представлены два примера использования Вуди Шоу пентатоники V поверх аккорда I (пентатоника Eb поверх аккорда AbΔ) в композиции Букера Эрвина “Lynn’s Tune”:



А здесь Вуди играет пентатонику Db поверх аккорда GbΔ (пентатоника V поверх аккорда I) в композиции “Rosewood” (нота A в данном случае – хроматическая проходящая нота):



На следующем примере представлено исполнение Вуди пентатоники F поверх аккорда BbΔ (“Rosewood”):



А здесь – лик на основе пентатоники Bb поверх аккорда EbΔ (композиция Вуди Шоу “Organ Grinder”):



Если вы ещё не поняли этого, то уточню, что пентатоника V консонантно звучит на всех трёх аккордах – II, V и I. Поэтому её легко обыграть всю эту последовательность. Попробуйте в импровизации на прогрессии II-V-I в C, используя только пентатонику V (в данном случае G). Ниже представлен пример такой импровизации:



Вот несколько простых правил использования пентатонике при обыгрывании прогрессии II-V-I:

- Аккорд II обыгрывается I, IV или V пентатоникой;
- Аккорд V обыгрывается пентатоникой V;
- Аккорд I обыгрывается пентатоникой I или V;
- Прогрессия II-V-I обыгрывается пентатоникой V.

Использование пентатоники в композиции "Giant Steps"

Посмотрите на следующий пример, где представлена последовательность аккордов композиции Джона Колтрэйна "Giant Steps" – мелодии, считающейся чрезвычайно сложной.

The image displays a piano accompaniment for the jazz standard "Giant Steps" by John Coltrane. The score is written in 4/4 time and consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). Above each staff, a sequence of 16 chords is listed, corresponding to the harmonic progression of the piece. The chords are: BΔ, D7, GΔ, Bb7, EbΔ, A-7, D7, GΔ, Bb7, EbΔ, F#7, BΔ, F-7, Bb7, EbΔ, and C#-7, F#7. The notation shows the chord voicings for each measure, with some measures containing multiple chords. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

"Giant Steps" – мелодия и в самом деле весьма непростая, однако, возможно, следующие примеры несколько облегчат вам её восприятие. На протяжении 16 тактов аккорды меняются 26 раз. Для быстрого темпа это очень много. Сколько же тональностей здесь задействовано? Первый аккорд композиции – BΔ. Следующие два – D7 и GΔ – составляют прогрессию V-I в тональности G. Далее идёт BbΔ – аккорд V в тональности Eb. Только первые четыре аккорда задействуют три тональности! Но не волнуйтесь: *каждый аккорд композиции принадлежит этим трём тональностям*. Иными словами, поскольку "Giant Steps" задействует три тональности, её можно сыграть, используя три пентатоники.

На следующем примере указаны не только смены аккордов, но и смены тональностей. Обратите внимание на то, насколько реже меняются тональности по сравнению с аккордами. В "Giant Steps" 26 смен аккордов, но лишь 10 смен тональностей – и их лишь три (B, G, Eb). Думайте тональностями, а не аккордами.

key changes: B G E^b G
 chord changes: B Δ D7 G Δ B \flat 7 E \flat Δ A-7 D7

G Δ E \flat B \flat 7 E \flat Δ B F \sharp 7 B Δ E \flat F-7 B \flat 7

E \flat Δ G A-7 D7 G Δ B C \sharp -7 F \sharp 7

B Δ E \flat F-7 B \flat 7 E \flat Δ B C \sharp -7 F \sharp 7

На следующем примере представлены смены аккордов, тональностей и соответствующие им пентатоники V.

V pentatonic scale: F \sharp D B \flat D
 key changes: B G E \flat G
 chord changes: B Δ D7 G Δ B \flat 7 E \flat Δ A-7 D7

G Δ B \flat E \flat B \flat 7 F \sharp B F \sharp 7 B Δ B \flat E \flat F-7 B \flat 7

E \flat Δ D G A-7 D7 G Δ F \sharp B C \sharp -7 F \sharp 7

B Δ B \flat E \flat F-7 B \flat 7 E \flat Δ F \sharp B C \sharp -7 F \sharp 7

А здесь представлено соло "Giant Steps" на основе исключительно пентатоник V.

BΔ D7 GΔ Bb7 EbΔ
 A-7 D7 GΔ Bb7 EbΔ F#7
 BΔ F-7 Bb7 EbΔ
 A-7 D7 GΔ C#-7 F#7
 BΔ F-7 Bb7 EbΔ
 C#-7 F#7

То же самое соло, но с партией левой руки.

BΔ D7 GΔ Bb7 EbΔ
 A-7 D7 GΔ Bb7 EbΔ F#7
 BΔ F-7 Bb7 EbΔ
 A-7 D7 GΔ C#-7 F#7



Соло, сыгранное исключительно в пентатонике, получится на редкость занудным. Однако в сочетании с традиционными способами обыгрывания прогрессий пентатоника звучит интересно и привносит в музыку много пространства.

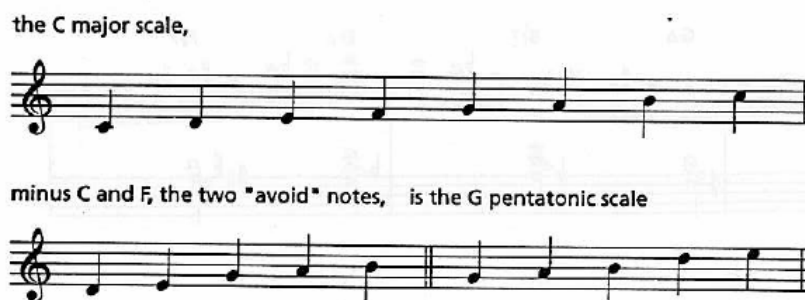
“Giant Steps” – не самая лёгкая мелодия для освоения пентатоники. Я выбрал её для того чтобы показать, как сделать сложную мелодию более удобоваримой. Для обучения солирования пентатоникой лучше используйте более простые композиции вроде “Just Friends” или “Tune Up”.

Пентатоника и исключённые ноты

Существует ещё одна причина, по которой пентатоника V удобна для обыгрывания прогрессии II-V-I. Какие у нас есть исключённые ноты в аккордах D-7, G7 и CΔ (II-V-I в тональности C)?

- D-7: нет исключённых нот;
- G7: исключённая нота C;
- CΔ: исключённая нота F.

Таким образом, в тональности C в прогрессии II-V-I исключёнными нотами являются C и F. Выбросив из C-мажора эти ноты, получим пять нот. Переставив их в нужном порядке, получим пентатонику G:



Таким образом, *пентатоника G – это мажор минус исключённые ноты.*

Поскольку пентатоника G не имеет исключённых нот, её можно играть поверх любого аккорда тональности C – CΔ, D-7, Esus^{b9}, FΔsus4, G7, Gsus, Bø. В качестве примера можно привести отрывок из соло Вуди Шоу в композиции Кенни Баррона “Gichi”, где он исполняет фразу в пентатонике поверх аккорда Esus^{b9}.



Использование одной и той же пентатоники для обыгрывания последовательности аккордов разных тональностей

Поскольку каждая пентатоника содержится в трёх разных мажорных ладах (пентатоника от С – это пентатоника I до-мажора, пентатоника IV соль-мажора или пентатоника V фа-мажора), то одной и той же пентатоникой можно обыгрывать последовательности аккордов из разных тональностей, как показано в следующих трёх примерах. Обратите внимание, что во всех примерах обыгрываются аккорды II, следующие друг за другом с интервалом в целый тон – очень распространённая прогрессия.

В следующем примере представлено то, как Джо Хендерсон обыгрывает аккорды Eb-7 и Db-7 пентатоникой Gb в композиции Орэса Силвера “Pretty Eyes”. Eb-7 и Db-7 – аккорды II тональностей Db и Cb соответственно. Пентатоника Gb – пентатоника IV тональности Db и пентатоника V тональности Cb. Иными словами, Джо применяет одну и ту же мелодическую идею (пентатонику Gb) к двум тональностям сразу.



В своём соло в композиции “Rosewood” Вуди Шоу играет пентатонику Bb поверх аккордов G-7 и F-7. Пентатоника Bb – это пентатоника IV тональности F (G-7) и пентатоника V тональности Eb (F-7).



Чуть позже в том же самом соло Вуди играет пентатонику Eb поверх аккордов Bb-7 и C-7. Eb – это пентатоника V на фоне аккорда II (Bb-7) и пентатоника IV на фоне аккорда II (C-7).



Пентатоника II поверх больших мажорных септаккордов

Ещё одна разновидность пентатоники часто используется для обыгрывания больших мажорных септаккордов. Сыграйте пентатонику E поверх аккорда DΔ, как в следующем примере.



Нота G# делает аккорд DΔ звучащим как DΔ^{#4}, или D-лидийский. Пентатоника E строится от второй ноты аккорда DΔ, поэтому такую пентатонику обозначим цифрой II. Джо Хендерсон использует этот приём (пентатоника E поверх DΔ) в композиции Дюка Пирсона "Gaslight":



На следующем примере показано, как Вуди Шоу обыгрывает пентатоникой лидийский аккорд (пентатоника Db на фоне аккорда CbΔ^{#4}) в композиции "In Case You Haven't Heard". Обратите внимание на то, что Вуди на мгновение выходит за пределы гармонии, сыграв в 7 такте ноту D.



Позже в том же самом соло Вуди играет ту же самую пентатонику II на лидийский аккорд (пентатоника Db на фоне аккорда CbΔ^{#4}):



Для того чтобы сыграть пентатонику II поверх большого мажорного септаккорда, вам не нужно дожидаться, когда появится аккорд с символом #4 – просто возьмите любой мажорный септаккорд, повысьте его 4 ступень и играйте.

Хорошим примером для тренировки использования одной и той же пентатоники для обыгрывания нескольких аккордов является композиция Уэйна Шортера "Speak No Evil", в которой на протяжении восьми тактов чередуются аккорды C-7 и DbΔ:





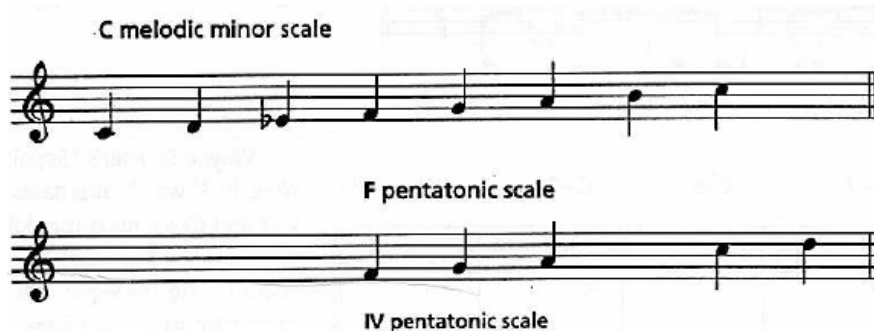
Пентатоника Eb – это пентатоника IV в тональности Bb (аккорд C-7), и пентатоника II для DbΔ.

Распространённым способом регармонизации аккордов V является тритоновая замена. Тритоновые замены мы рассмотрим более подробно в Главе 13. Если вкратце, то тритоновой заменой называется исполнение аккорда V, отстоящего от данного аккорда V на тритон. Допустим, вы решили сделать тритоновую замену аккорду D7 и играете вместо него аккорд Ab7 (между D и Ab тритон). Это означает, что вы можете обыграть аккорд D7 пентатоникой Ab. На следующем примере показано, как Малгрю Миллер использует данный приём в своей композиции “Wingspan”:



Пентатоника IV поверх аккордов мелодического минора

В звукоряде мелодического минора можно естественным образом выделить лишь одну пентатонику. Она строится от 4 ноты звукоряда. В мелодическом миноре C пентатоника IV будет строиться от ноты F:



Для непривычного уха звучание такой пентатоники может показаться весьма странным:



Это происходит из-за того, что пентатоники звучат ярко выражено «мажорно», и сочетание такого звучания с экзотичными «немажорными» аккордами мелодического минора даёт очень странный (и красивый!) результат. Если вам не понравилось – не волнуйтесь, это дело вкуса, а ваши вкусы со временем могут и измениться. Аккорды мелодического минора можно обыграть пентатоникой, построенной от 4 ступени мелодического минора.

Из всех аккордов гармонии мелодического минора больше всего простора для пентатоники дают аккорды alt. В качестве примера возьмём G7alt, аккорд седьмой ступени мелодического минора. От 4 ступени мелодического минора Ab строится пентатоника Db (см. пример). Дабы не прибегать

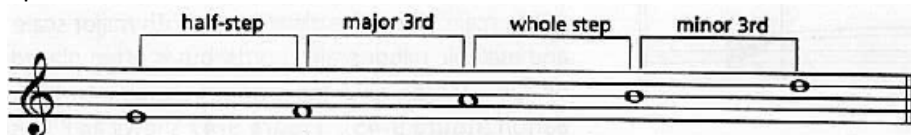
к математике, просто запомните вот что: аккорды alt обыгрываются пентатоникой, отстоящей на три-тон (как в данном случае аккорд G7alt обыгрывается пентатоникой Db).



В уменьшённой и целотонной гармониях пентатоника не встречается.

In-sen и другие пяти нотные звукоряды

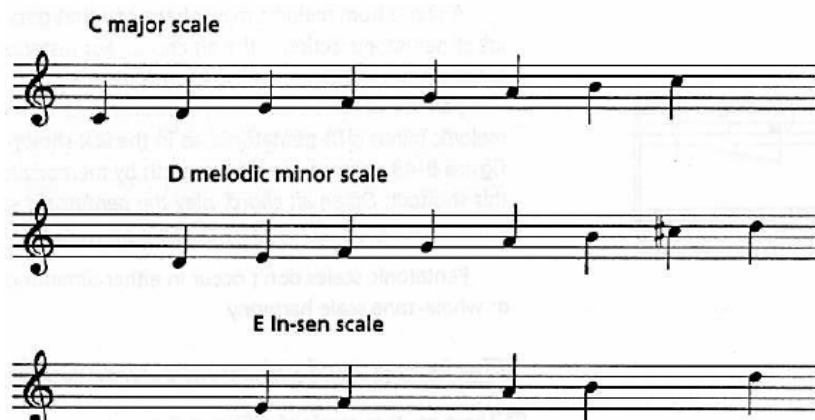
Существуют тысячи различных пяти нотных звукорядов, которые можно назвать «пентатониками». Очень часто используется звукоряд *in-sen*, впервые введённый в джаз Джоном Колтрэйном и МакКоем Тайнером:



Интервальная структура *in-sen* весьма необычна: полутон, большая терция, целый тон, малая терция. Сыграйте следующий пример и послушайте, как Кенни Баррон использует звукоряд *in-sen* в первых нескольких тактах своей композиции "Golden Lotus".



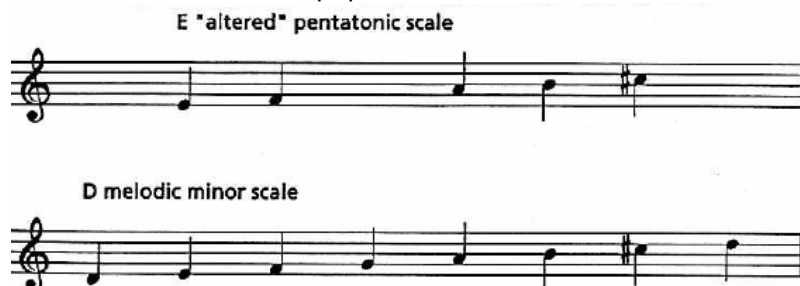
Звукоряд *in-sen* естественным образом получается как из мажора, так и из мелодического минора. В следующем примере легко увидеть, что ноты звукоряда *in-sen* в E содержатся как в C-мажоре, так и в мелодическом миноре D.



In-sen строится от третьей ноты мажора и от второй ноты мелодического минора. Поэтому им можно обыгрывать аккорды как мажора, так и мелодического минора. Но, помимо этого, он чаще всего используется для обыгрывания аккордов susb9 (как в предыдущем примере Кенни Баррона). На следующем примере представлен паттерн на основе звукоряда *in-sen* E, сыгранный поверх аккорда Esusb9.



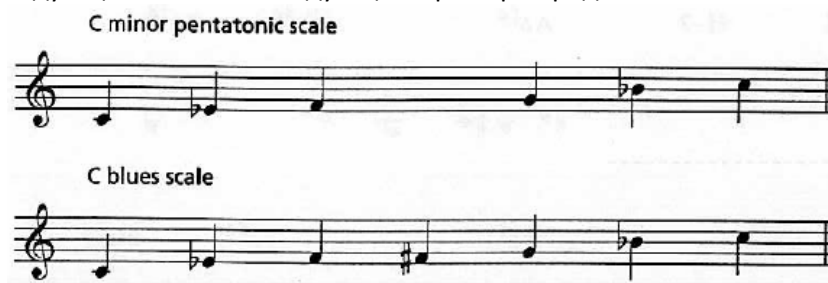
На следующем примере представлен ещё один пяти нотный звукоряд. У него нет общепринятого названия, но я сам называю его «альтерированной пентатоникой»:



Как и in-sen, альтерированной пентатоникой обычно обыгрывают аккорды susb9. Однако, в отличие от in-sen, альтерированная пентатоника содержит тринадцатую ступень, и потому естественным образом может быть выделена лишь из мелодического минора.

Минорная пентатоника и блюзовая гамма

Минорная пентатоника легко может быть заменена блюзовой гаммой, о чём более подробно мы расскажем в следующей главе. На следующем примере представлены оба этих звукоряда:



Они практически идентичны. Единственное различие заключается в содержащейся в блюзовой гамме ноте F# - хроматической проходящей ноте между F и G.

На следующем примере представлены две похожие фразы, сыгранные поверх аккорда C7^{#9}. Ноты первой фразы принадлежат минорной пентатонике C, ноты второй – блюзовой гамме C:



Пентатонические мелодии

Пентатоника в качестве мелодического материала используется во многих великих композициях: “Pennuwhistle Call” Гарри Бартца, “You Are There” Джонни Мандела, “Dizzy Atmosphere” Диззи Гиллеспи. Первые 15 тактов композиции Джо Хендерсона “Black Narcissus” строятся на пентатониках Gb и E:

Black Narcissus Joe Henderson

Ab-7 Bb-7/Ab Ab-7 Bb-7/Ab Ab-7 Bb-7/Ab

Melody built off of G^b pentatonic scale

Ab-7 CbΔ#4 F#-7 G#-7/F# F#-7 G#-7/F#

melody built off of E pentatonic scale

F#-7 G#-7/F# F#-7 AΔ#4 EbΔ#4 FΔ#4

BbΔ#4 CΔ#4 EbΔ#4 FΔ#4 BbΔ#4

GΔ#4 AbΔ#4 BbΔ#4 CΔ#4

©1980 John Music. Used By Permission

Первые шесть нот композиции Сонни Роллинза “Sonny Moon For Two” есть не что иное как минорная пентатоника Bb:

Bb7

Работа с пентатоникой

Большая часть исполняемой нами музыки имеет размер 4/4, поэтому пентатоника чаще всего обыгрывается четырёхнотными группами – как представленный на следующем примере паттерн, основанный на пентатонике F.



Вам нужно усвоить паттерны, подобные этому, однако на практике они звучат весьма занудно и однообразно. Когда освоите это упражнение, начните вместо него играть что-нибудь более свинговое и ритмически разнообразное – что-нибудь вроде этого:



Вы также можете практиковать паттерны, основанные на звукорядах с некоторыми выброшенными нотами:



В общем, экспериментируйте и придумывайте свои собственные мелодии и паттерны.

Пентатоника тесно связана с блюзовой гаммой. Поэтому самое время обратиться к блюзу – важнейшему предшественнику джаза, и по сей день являющемуся сердцем и душой этой музыки.

Традиционная музыкальная теория не очень хорошо «объясняет» сущность блюза. Возьмём за основу следующее: в блюзе аккорд I – *доминантсептаккорд*. Кроме того, блюзовая гамма не похожа ни на один звукоряд, использующийся в западной музыке.

На следующем примере представлена блюзовая гамма C:



Она содержит две малые терции (C-Eb, G-Bb), хроматическую проходящую ноту F# и полутонную последовательность F, F#, G. Такую интервальную структуру нельзя получить естественным образом ни из мажора, ни из мелодического минора. Интервальная структура блюзовой гаммы такова: малая терция, тон, полутон, полутон, малая терция, тон.

Появившись в XIX веке, джаз вобрал в себя множество различных элементов афроамериканской, западной и латиноамериканской музыки, среди которых – африканские песни «вопрос-ответ», филд-холлеры²⁴, госпелы, марши, популярные песни тех лет, рингшауты²⁵, а также значительное кубинское влияние, обычно называемое “the Spanish tinge”. Однако ни один из этих источников джаза не сравнится по важности с блюзом. Блюз имеет свои собственные традиции, но при этом является отдельной большой частью традиции джаза.

Наличие слова «blues» в названии композиции вовсе не означает, что это именно блюз. “Limehouse Blues” и “Bye Bye Blyes” – прекрасные мелодии, однако ни одна из них блюзом не является. То же самое касается и композиции Чика Кория “Blues for Liberstaum” и “Bremond’s Blues” Сэдара Уолтона. Длина большинства блюзов составляет 12 тактов, однако существуют и более длинные блюзы, и более короткие, а некоторые двенадцатитактные мелодии вообще не имеют к блюзу никакого отношения. Почему? Да потому, что блюз – это гораздо больше, чем просто музыкальная форма. Блюз – это *звук, ощущение, жизненная позиция*. Блюз невозможно передать нотами. Если вы совершенно незнакомы с блюзом, то послушайте какие-нибудь записи Би Би Кинга – и лишь потом продолжайте читать дальше.

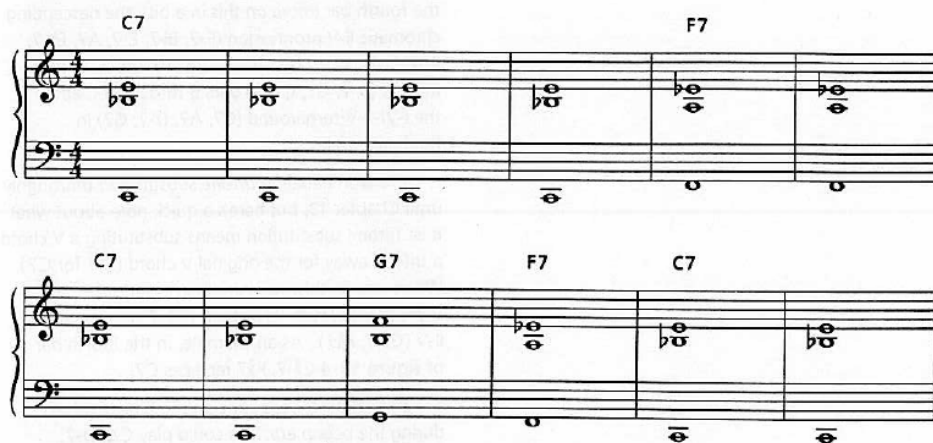
Блюз характеризуется двумя главными элементами: блюзовым звукорядом и аккордовыми последовательностями. Начнём с последовательностей.

Блюзовые прогрессии

Существуют буквально миллиарды различных «блюзовых прогрессий». Однако реальность состоит в том, что есть всего одна общепринятая трёхаккордовая блюзовая последовательность, практически не претерпевшая изменений с ранних лет джаза и активно используемая до сих пор. На следующем примере представлена последовательность для стандартного блюза в C.

²⁴ Филд-холлеры (field-holler) – выкрики фальцетом с частым использованием портаменто и внезапных звуковысотных скачков, используемые в афроамериканских народных песнях. Позже филд-холеры стали частью техники исполнения блюзов.

²⁵ Рингшауты (ring shout) – экстатические религиозные ритуалы, практиковавшиеся чернокожими рабами в Вест-Индии и США. Исполняя этот ритуал, люди становились в круг и начинали двигаться, притопывая ногами, хлопая в ладоши. Движения сопровождалась спонтанным пением и произносимыми вслух молитвами. Вопреки названию, громкие выкрики не были обязательной частью этого ритуала.



Все три аккорда этой последовательности – доминантсептаккорды. Назовём их I, IV и V. В качестве современных примеров трёхаккордового блюза можно назвать “Blues By Five” Майлза Дэвиса, а также два блюза Телониуса Монка – “Blue Monk” и “Misterioso”.

К 1930-м годам блюзовая прогрессия слегка эволюционировало. Это видно в следующем примере:



Обратите внимание на аккорд F7 (IV) во втором такте и на G7 (V) в последнем.

А вот пример более сложной блюзовой последовательности аккордов, появившейся в эру бибопа. Особенно обратите внимание на тритоновую замену в 4 такте (о ней – чуть позже), на нисходящую хроматическую прогрессию II-V в 6-10 тактах (F-7, Bb7, E-7, A7, Eb-7, Ab7, D-7, G7), на прогрессию II-V-I в 9-11 тактах (D-7, G7, C7), а также на тернэраунд I-VI-II-V (C7, A7, D-7, G7) в двух последних тактах.



До Главы 13 мы не будем подробно рассматривать тритоновые замены, однако здесь сделаем небольшое замечание. Как мы уже знаем, тритоновая замена – это замена аккорда V другим аккордом V, отстоящего от исходного аккорда на тритон (F#7 на C7). При этом новый аккорд V (F#7) можно предварить аккордом II (C#-7), получив прогрессию II-V.

В эру бибоба появился и ряд других вариаций блюзовой прогрессии: например, в тактах 7 и 8 можно сыграть CΔ, D-7, E-7, Eb-7, либо в последних двух тактах сыграть «тернэраунд Тэдда Дэмерона» (CΔ, Eb7, AbΔ, Db7)²⁶.

Так какую же версию нужно использовать, солируя или аккомпанируя в блюзе? Изначальный трёхаккордовый блюз? Вариацию 1930-х годов? Или вообще прогрессии эры бибоба? Нужно ли делать в 4 такте тритоновую замену? Нужно ли в 9-11 тактах играть II-V-I? А хроматическое движение II-V в 7-9 тактах? Ответ – делайте всё что угодно. Современные джазовые музыканты свободно комбинируют все версии блюза, начиная новые элементы практически в любой части композиции (даже в середине хоруса). Вы можете просто взять и сыграть C7, A7, C7 в первых четырёх тактах (по версии 1930-х годов), затем в следующих четырёх тактах сыграть F7 и C7 («стандартный блюз»), после чего в оставшихся четырёх тактах сыграть II-V-I («бибобовый блюз»). Солируя, вы можете играть всё, что слышите, думаете, и что подсказывает вам душа. Если же вы аккомпаниатор (пианист, гитарист или басист), то ваша задача – слушать и следовать услышанному.

Как освоить всё это? Начинайте с простого трёхаккордового блюза, и по мере его освоения вводите новые аккорды и делайте замены там, где считаете, что это нужно сделать.

Особые разновидности блюза

Кроме рассмотренных выше последовательностей, существуют и специфические разновидности блюза: минорный блюз, блюз-вальс, блюз с бриджем, блюзы со «своими собственными» прогрессиями – он все они происходят от стандартного трёхаккордового блюза. Рассмотрим некоторые из них.

На следующем примере представлена аккордовая последовательность *минорного блюза*:

The image shows a 12-measure blues progression in C minor. The first system contains measures 1 through 6. Measures 1-3 are C- (C minor), measure 4 is C7alt (C7 with a flat 9), and measures 5-6 are F- (F minor). The second system contains measures 7 through 12. Measures 7-8 are C- (C minor), measure 9 is Ab7 (A-flat 7), measure 10 is G7 (G 7), measure 11 is C- (C minor), and measure 12 is G7alt (G7 with a flat 9). The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs) with chord symbols and measure numbers 1 through 12.

Хорошими примерами минорного блюза являются композиции Джона Колтрэйна “Equinox”²⁷ и “Mr P.C.”. Обратите внимание, что минорные аккорды обозначены как C- и F-, а не C-7 и F-7. Так сделано потому, что в данном случае они выполняют роль *минорной тоники*, или *тониического аккорда I*, а не малого минорного септаккорда (II). Запись вида C- говорит о том, что в данном случае можно использовать не один, а несколько звукорядов: например, вы можете сыграть не только C-дорийский (который предполагает аккорд C-7), но и C-минор-мажор. Самая интересная особенность минорного блюза заключается в последовательности 9-11 тактов. Вместо обычной прогрессии V-IV-I

²⁶ Развёрнутое объяснение этого тернэраунда содержится в Главе 15.

²⁷ “Equinox” часто исполняется в тональности C-минор, хотя изначально она игралась в C#-миноре.

(G7, F7, C7 стандартного блюза) в минорном блюзе используется bVI, V, I (Ab7, G7, C- в минорном блюзе C)²⁸.

Обычно длина блюза составляет 12 тактов, однако бывают и более длинные, и более короткие блюзы. Одной из таких «длинных» форм является *блюз-вальс*. Аккордовая последовательность блюз-вальса (в данном случае это композиция Майлза Дэвиса “All Blues”) представлена ниже:

The musical notation shows the chord progression for Miles Davis's "All Blues" in 9/8 time. The progression is as follows:

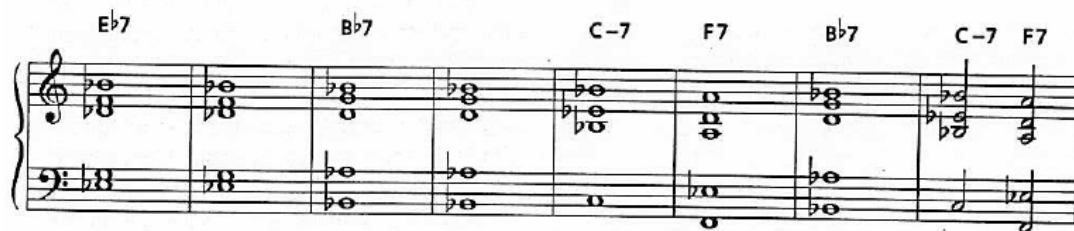
- Measures 1-8: G7
- Measures 9-16: Csus, G7
- Measures 17-24: D7#9, Eb7#9, D7#9, G7

Обычно длина блюз-вальса составляет 24 такта. Как правило, блюз-вальсы строятся на необычных аккордовых последовательностях, поскольку «крупная» форма даёт много места для гармонических вариаций. Хорошими примерами 24-тактных блюз вальсов являются такие композиции, как “Footprints” Уэйна Шортера, “Blusette” Титса Тильмана и “Tyrone” Ларри Янга. “Nutville” Орэса Силвера также является 24-тактным минорным блюзом, но в размере 4/4.

В своей композиции “Gary’s Notebook” Ли Морган объединил минорный блюз и блюз-вальс. Её последовательность аккордов представлена на следующем примере. Несмотря на большое количество аккордов, это обычный минорный блюз в Bb, построенные по простой повторяющейся схеме: после каждого минорного аккорда исполняется V7^{#11} на полтона выше.

²⁸ В 10 такте аккорд G7 часто заменяется аккордом G7alt.

В следующем примере представлена последовательность блюза с бриджем (в данном случае – “Locomotion” Джона Колтрэйна). Блюз с бриджем – это обычный блюз, расширенный по форме АА-ВА, «стандартной американской поп-песни». Каждая часть А – это 12-тактный блюз. С 8-тактным бриджем (часть В) длина такого блюза составляет 44 такта. Бридж в “Locomotion” – это вариация бриджа композиции “I Got Rhythm”. Другие примеры блюза с бриджем – “Unit Seven” Сэма Джонаса и “Shaky Jake” Сэдара Уолтона.

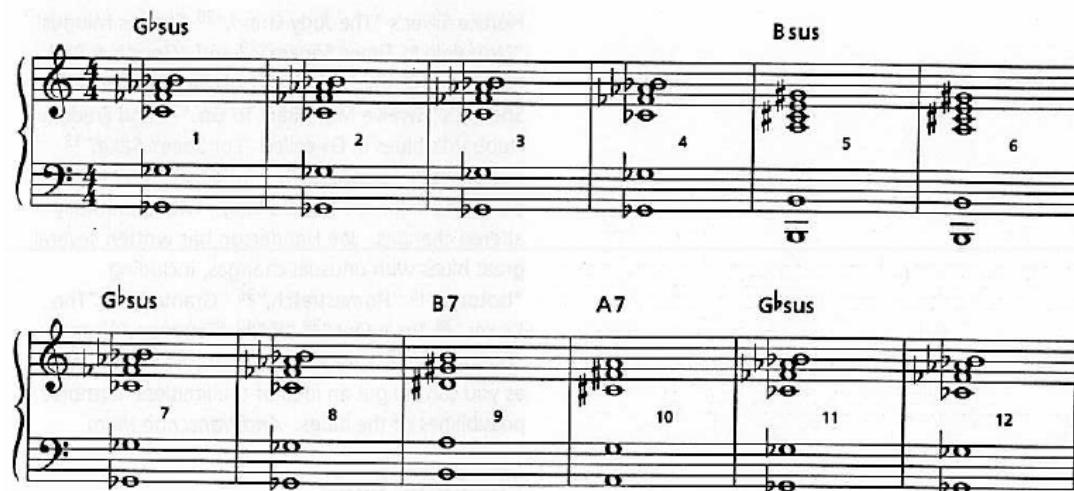


Ниже представлен пример т.н. *нисходящего блюза* (из композиции Чарли Паркера “Bluse for Alice”).



Обратите внимание на необычный первый аккорд (FΔ вместо F7), нисходящее движение тоники в большинстве аккордов 1-9 тактов (F, E, D, D^b, C, B^b, A, A^b, G) и обилие прогрессий II-V. Другие примеры нисходящего блюза – “Laird Baird” всё того же Бёрда, а также “Jack Sprat” Сонни Ститтса.

В своей композиции “Mr. Day” Джон Колтрэйн ввел в блюз аккорды sus (см. след. пример).



Тональность весьма необычна – G^b. Также обратите внимание на необычные аккорды B7 и A7 в 9-10 тактах – аккорды IV и bIII тональности G^b вместо ожидаемых V (D^b7) и IV (B7). В блюзе “Eighty-One” Рона Картера также используются аккорды sus.

Вот ещё ряд блюзов с необычными последовательностями аккордов: “Freddie Freeloader” и “Solar” Майлза Дэвиса, “Some Other Blues” Джона Колтрэйна, “The Jody Grind” Орэса Силвера, “Nostalgia in Times Square” и “Goodbye Pork Pie Hat” Чарли Мингуса, “Holy Land” Сэдара Уолтона, “Twelve More Bars To Go” Уэйна Шортера, а также “For Spee’s Sake” – блюз в G^b Фредии Хаббарда. Также можно вспомнить “Dance Of The Infidels” – красивый 14-тактный блюз Бада Пауэрла (с 12-тактовыми соло), построенный на основе последовательности альтерированных аккордов. Джо Хендерсон является автором таких необычных блюзов, как “Isotope”, “Homestretch”, “Granted”, “The Kicker”, “In ‘n

Out", "If", "Tetragon", "Mamacita". Найдите и послушайте столько мелодий, сколько сможете, чтобы убедиться в безграничности гармонических возможностей блюза. *И обязательно снимайте их.*

Блюзовая гамма

Блюз можно сыграть любым из изученных вами звукорядов (мажор, мелодический минор, уменьшенная и целотонная гаммы), однако основным мелодическим материалом для блюза является блюзовый звукоряд:



Запомните интервальную структуру блюзового звукоряда: малая терция, целый тон, полутон, полутон, малая терция, целый тон. Вы можете использовать блюзовый звукоряд не только в блюзе, но и вообще в любой мелодии. Блюзовый звукоряд можно играть на любой аккорд – однако чаще всего им обыгрывают *доминантсептаккорды и малые минорные септаккорды*.

Сыграйте следующий пример и послушайте, как тромбонист Кёртис Фüller использует блюзовую гамму Bb в первых четырёх тактах блюза Джона Колтрэйна "Locomotion":



А вот пример того, как пианист Кенни Дрю играет блюзовую гамму Eb в минорном блюзе Джона Колтрэйна "Blue Train".



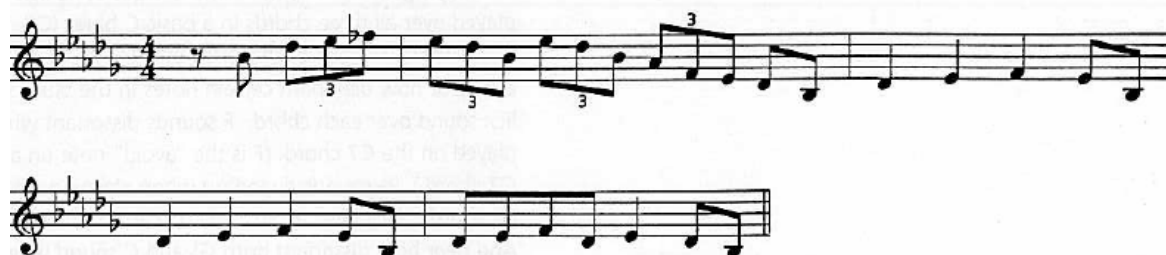
Блюзовые лики, исполненные Джо Хендерсоном в композиции Орэса Силвера "African Queen":



А вот два блюзовых лика Орэса Силвера из его композиции "The Cape Verdean Blues":



Блюзовый лик Фредди Хаббарда из композиции Дюка Пирсона "Big Berta":



На следующем примере показано, как Фредди использует блюзовый звукоряд Bb в своей композиции "Hub Tones":



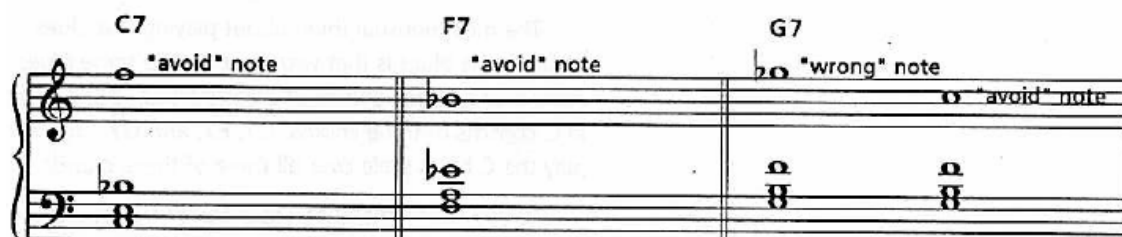
Самое необычное свойство блюзовой гаммы состоит в том, что *одной и той же блюзовой гаммой можно обыгрывать все три аккорда стандартного блюза*. Стандартный блюз в С состоит из трёх аккордов – C7, F7 и G7. Поверх всех этих аккордов можно играть одну и ту же блюзовую гамму С.

Как вы, возможно, помните, в самом начале я говорил о том, что классическая музыкальная теория практически не способна «объяснить» сущность блюза. Например, обыгрывание блюзовой гаммой последовательности I-IV-V порождает диссонансы, не приветствуемые традиционной теорией. Однако в джазе эти диссонансы приняты с самого начала.

Сыграйте следующий пример – блюзовый лик поверх трёх аккордов стандартного блюза в С (C7, F7, G7).



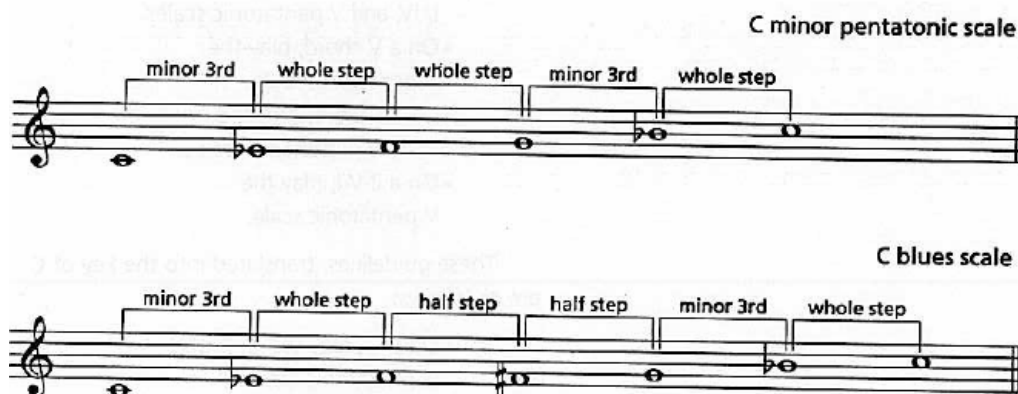
А теперь сыграйте каждый такт следующего примера и послушайте, как диссонирующие ноты блюзового лика звучат на фоне каждого аккорда.



Нота F двучит диссонирующее на фоне аккорда C7, нота Bb – на аккорде F7 (обе ноты - исключённые по отношению к соответствующим аккордам). Обратите внимание на то, с каким диссонансом звучат на фоне аккорда G7 ноты Gb и C (Gb – большая септима аккорда G7 (неправильная нота), а C – исключённая). Так почему же, в таком случае, одна и та же блюзовая гамма, содержащая такое количество «неправильных» нот, хорошо звучит, когда джазовые и блюзовые музыканты играют её на три блюзовых аккорда? Да, вы правильно поняли, а ваши мысли на этот счёт не менее ценны, чем мои. Но в контексте западной музыкальной теории это необъяснимо.

Минорная пентатоника

Вторым по частоте использования в блюзе звукорядом является минорная пентатоника, рассмотренная нами в Главе 9. На следующем примере сравниваются блюзовая гамма и минорная пентатоника (оба звукоряда в C):



Минорная пентатоника – это блюзовый звукоряд без хроматической проходящей ноты. Как и блюзовая гамма, пентатоника может быть использована для обыгрывания всех трёх аккордов стандартного блюза.

Ниже представлен пентатонический лик, использованный Джо Хендерсоном в композиции Орэса Силвера "African Queen":



А вот пример, показывающий, как Вуди Шоу использует минорную пентатонику для построения блюзовой фразы в композиции Кенни Баррона "Gichi":



Пентатоника, минорная пентатоника и блюзовая гамма – эквивалентны

Как вы уже знаете из Главы 9, пентатоникой можно обыгрывать любые аккорды мажорной и мелодической минорной гармонии. На любой аккорд, который может быть обыгран пентатоникой, вы можете сыграть блюзовую гамму, построенную на малую терцию ниже первой ноты пентатоники.

Из всего этого следует, что блюзовую гамму можно использовать для обыгрывания любых аккордов мажора и минора. Вот краткая информация по этому поводу.

Краткие указания по использованию пентатоники:

- Аккорд II обыгрывается пентатоникой I, IV, V ступеней;
- Аккорд V обыгрывается пентатоникой V ступени;

- Аккорд I обыгрывается пентатоникой I или V ступеней;
- Прогрессия II-V-I обыгрывается пентатоникой V ступени.

Эти же правила применительно к тональности C:

- Аккорд D-7 обыгрывается пентатоникой C, F, G;
- Аккорд G7 обыгрывается пентатоникой G;
- Аккорд CD обыгрывается пентатоникой C или G;
- Прогрессия D-7, G7, CD обыгрывается пентатоникой G.

А вот эти же правила для блюзовых и минорных эквивалентов:

- Аккорд D-7 обыгрывается минорной пентатоникой или блюзовой гаммой A, D, E;
- Аккорд G7 обыгрывается минорной пентатоникой или блюзовой гаммой E;
- Аккорд CD обыгрывается минорной пентатоникой или блюзовой гаммой A или E;
- Прогрессия D-7, G7, CD обыгрывается минорной пентатоникой или блюзовой гаммой E.

Общее же правило таково: блюзовая гамма для обыгрывания данного аккорда строится на малую терцию ниже пентатоники для обыгрывания этого же аккорда.

Следующая по популярности аккордовая последовательность после блюза – это последовательность из композиции Джорджа Гершвина “I’ve Got Rhythm”. Именно ей будет посвящена вся следующая глава.

ИГРА «РИТМА»

Аккордовая последовательность из композиции Джорджа Гершвина “I’ve Got Rhythm” (со структурой AABA), написанной для бродвейского шоу “Girl Crazy” (1930), является второй по популярности в джазе аккордовой последовательностью (первая – блюз). Гершвин и предположить не мог, что именно “I’ve Got Rhythm” (а вовсе не “Summertime” или “A Foggy Day”) станет самой популярной мелодией всех времён – по крайней мере, по частоте исполнения её аккордов.

Среди джазменов 1930-х годов “I’ve Got Rhythm” немедленно стала хитом. Её аккордовая последовательность была чрезвычайно удобной; с ней можно было делать всё что угодно: альтерации, замены, продолжения туда или сюда. С приходом в начале 1940-х годов эры бибопа аккорды “Ритма” стали основой для бесчисленных *heads*. Head – это новая мелодия, в основе которой лежит гармония какой-нибудь другой мелодии. Вот лишь несколько heads, созданных на основе гармонии «Ритма»:

- “Oleo” (Сонни Роллинз);
- “The Theme”, “The Serpent’s Tooth” (Майлз Дэвис);
- “Crazeology” (Бенни Харрис);
- “Rhythm-A-Ning” (Телониус Монк);
- “The Eternal Triangle” (Сонни Ститтс);
- “Anthropology”, “Moose The Mooch”, “Steeplechase” (Чарли Паркер).

Гармония «Ритма» может испугать новичка: аккордов много, и они меняются очень быстро. Один из способов оценить уровень джазового музыканта – это послушать то, как он обыгрывает гармонию «Ритма». Имейте это в виду. И занимайтесь!

Вот приблизительно оригинальная гершвиновская гармония “I’ve Got Rhythm”:

The image displays the original piano accompaniment for "I've Got Rhythm" by George Gershwin. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. Chords are written above the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4.

System 1: Chords: Bb, G-7, C-7, F7, Bb, G-7, C-7, F7, Bb, Bb7, Eb, Eb-.

System 2: Chords: Bb, G-7, C-7, F7 (first ending); Bb, F7, Bb, D7 (second ending).

System 3: Chords: G7, C7, F7, Bb, G-7, C-7, F7.

System 4: Chords: Bb, G-7, C-7, F7, Bb, Bb7, Eb, Eb-, Bb, F7, Bb.

А вот её вариация, появившаяся в 1930-е годы. Обратите внимание на следующие изменения:

- Появились уменьшённые септаккорды;
- Аккорд G-7 заменён на G7;
- Некоторые аккорды V имеют альтерацию #5.

А на следующем примере представлены более масштабные изменения, коснувшиеся гармонии “I’ve Got Rhythm” в эру бибопа. Обратите внимание на то, насколько сильно отличается новая версия от предыдущих двух:

- Новые возможности аккордов V. Они могут исполняться в неизменной форме, а могут принять форму b9 или alt. У аккорда Ab7 появилась альтерация #11 (причины её использования мы рассмотрим в Главе 13);
- Аккорды V в бридже стали прогрессиями II-V.

$B\flat$ $G7^{\flat 9}$ $F7^{\flat 9}$ $G7^{\flat 9}$ $F7^{\flat 9}$ $B\flat 7^{\flat 9}$
 $G7alt$ $C-7$ $F7alt$ $D-7$ $G7alt$ $C-7$ $F7alt$ $F-7$ $B\flat 7alt$ $E\flat\Delta$ $A\flat 7^{\sharp 11}$

1. $D-7$ $G7^{\flat 9}$ $F7^{\flat 9}$ $C-7$ $F7alt$ 2. $F7^{\flat 9}$ $C-7$ $F7alt$ $B\flat$ $A-7$ $D7^{\flat 9}$ $D7alt$

$D-7$ $G7^{\flat 9}$ $G-7$ $C7^{\flat 9}$ $C7alt$ $C-7$ $F7^{\flat 9}$ $F7alt$ $B\flat$ $G7^{\flat 9}$ $C-7$ $F7alt$

$D-7$ $G7^{\flat 9}$ $C-7$ $F7alt$ $F-7$ $B\flat 7alt$ $E\flat\Delta$ $A\flat 7^{\sharp 11}$ $C-7$ $F7alt$ $B\flat$

А теперь сыграйте по очереди все три варианта – и вы услышите всю историю джаза.

Когда джазовые музыканты обращаются к композициям вроде «Oleo», никогда не возникает вопросов о том, какую именно версию «Ритма» нужно использовать. Как и при игре блюза, джазмены свободно комбинируют все варианты в процессе импровизации. Игра «Ритма» сродни тому, как если бы вы знали несколько мелодий и играли бы их все сразу. Вот почему мелодии на основе «Ритма» играть поначалу гораздо тяжелее, чем любые другие.

Предыдущая последовательность является на сегодняшний день более-менее стандартной. При этом она является буквально рогом изобилия различных изменений и вариаций. После изучения Глав 13-15, посвящённых регармонизации, вам, возможно, захочется вновь вернуться к этой версии и применить на ней некоторые новые техники.

Расскажу вам одну историю о «Ритме». Однажды я играл в бостонском клубе с саксофонистом Сонни Ститтом. Вдруг он начал играть вариации первых четырёх тактов «Ритма»:

$F\sharp 7$ $B7$ $E7$ $A7$ $D7$ $G7$ $C7$ $F7$ $B\flat 7$

И мне пришлось с этим как-то справляться. После пары хорусов и нескольких сердитых взглядов Сонни я чувствовал себя все хуже и хуже и, в конце концов, сдулся – прекратил играть. После сейшена я спросил у Сонни, что именно он играл – на что он лишь угрюмо бросил мне в ответ: «Слушать надо, чувак». Прогрессия, которую играл Сонни, начиналась с F#7 и шла по квинтовому кругу, завершаясь аккордом Bb7 в пятом такте²⁹.

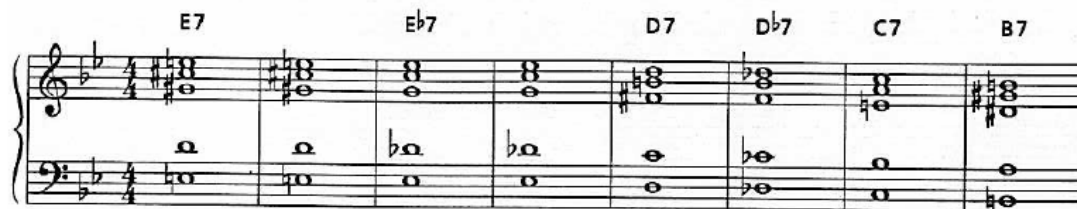
На следующем примере представлена ещё одна вариация первых четырёх тактов «Ритма», взятая из композиции Джимми Хита “СТА”. В её основе лежит нисходящее движение аккордов V ступени (3-4 такты – повторение первых двух).



Как видно по первым двум вариантам гармонии «Ритма», изначально бридж представлял собой четыре аккорда V, каждый из которых длился по два такта. Последовательность начинается с D7 и движется по квинтовому кругу (D7, G7, C7, F7). Распространённой вариацией этого бриджа является хроматическое движение от аккорда D7, завершающееся аккордом B7 – аккорде V ступени, отстоящем от F7 на тритон:



Кенни Дорэм в своей композиции “Straight Ahead” развивает эту идею:



Он начинает с аккорда V ступени на тон выше, а, начиная с третьего такта ускоряет гармоническое движение, исполняя лишь по аккорду на такт. Обычно “Straight Ahead” играется в Ab, однако здесь пример представлен в Bb, чтобы вам было легче сравнивать его с другими примерами этой главы. Фактически, подавляющее большинство мелодий на основе «Ритма» играется в Bb.

К настоящему моменту вы изучили основы гармонии, мажорные лады и прогрессию II-V-I; мелодический минор, уменьшённую и целотонную гаммы; секвенции; слэш-аккорды; бибоповые гаммы и пентатоники; блюз; «Ритм». Самое время теперь отдохнуть от теории и поговорить об общих принципах практики.

²⁹ Артур Тэйлор в своей книге “Notes And Tones” приводит цитату Дона Байаса, где он говорит, что эту прогрессию придумал Арт Тэтум.

ПРАКТИКА, ПРАКТИКА, ПРАКТИКА

Джаз – спонтанная, импровизированная музыка, требующая чудовищной подготовки. Решения должны приниматься буквально в доли секунды – вне зависимости от того, играете вы незнакомую тему в компании незнакомых музыкантов в очень быстром темпе, или же в тысячный раз повторяете “Autumn Leaves”. Креативность в любой ситуации чрезвычайно воодушевляет. Однако без должной подготовки вы никогда не испытаете этого воодушевления. Как же подготовиться? Заниматься.

Каждый хороший джазовый музыкант разрабатывает для себя программу занятий. Ежедневные многочасовые занятия на инструменте не сделают вас хорошим джазменом, если вы не знаете, как и чем именно нужно заниматься. Многие техники, описанные в этой главе, не являются прямым руководством к действию.

Занимаясь, играйте музыку

Играйте музыку даже тогда, когда работаете над звукорядами и упражнениями. Играйте с чувством и энергией. Играйте heads и мелодии настолько красиво и индивидуально, насколько можете. Многие прекрасные джазовые произведения (особенно баллады) состоят из head, короткого соло и повторения мелодии. Это означает, что большей частью вашей партии может быть не импровизация, а исполнение мелодии. Послушайте, как МакКой Тайнер играет мелодию в своей композиции “Search For Peace”. Послушайте игру Колтрэйна в композициях “I Wish I Knew”, “Nancy With The Laughing Face” и “Say It Over And Over Again”. И, наконец, послушайте версию “Alone Together” в исполнении Кенни Дорэма – просто прекрасный хорус мелодии, никаких соло.

Играйте всё во всех тональностях

Играйте всё во всех тональностях. Всё: аккомпанемент, лики, паттерны, мелодии. Особенно мелодии. Выучив мелодию в оригинальной тональности, начинайте играть в других. Настоящий «квантовый скачок» в жизни джазмена происходит не тогда, когда он умеет играть все лики, а когда он становится в состоянии играть их в любой мелодии в любой тональности.

Насколько хорошо вы умеете играть в «трудных» тональностях – B, E, A, Gb, D? Композиция “All The Things You Are” содержит II-V-I в тональности E. “I Didn’t Know What Time It Was” начинается с прогрессий II-V в E и D. “Have You Met Miss Jones” содержит прогрессии II-V-I в Gb и D. “Crisis” Фредди Хаббарда написан в тональности B. То же самое касается колтрэйновских “Giant Steps” и “Central Park West”, а также “Children Of The Night” Уэйна Шортера. “Gaslight” Дюка Пирсона написан в E. Фредди Хаббард аранжировал композицию Клэр Фишер “Pensativa” в Gb. “Tune Up” Майлза Дэвиса и “Reflections in D” Дюка Эллингтона написаны в тональности D. Пока вы не освоите все эти тональности, вы никогда не сможете с лёгкостью играть эти мелодии.

Есть хороший способ научиться играть в любой тональности. Возьмите мелодию, которую вы хорошо знаете, сыграйте её в оригинальной тональности (со всеми ликами, фразами и т.д.), после чего повторите её на полтона выше (также со всеми ликами и прочим). Вы немедленно поймёте, над чем вам нужно поработать.

Работайте над тем, что получается хуже всего

Занимаясь, концентрируйтесь на том, что получается у вас не так хорошо, как хотелось бы. Например, вы отрабатываете какой-то лик во всех тональностях. Какие тональности вызывают у вас больше всего затруднений? Отработайте их. Сумеете ли вы сыграть лик на F#7alt так же хорошо и быстро, как и на C7alt? Уделите этому аккорду дополнительное время.

После концерта или сейшена проанализируйте свою игру и найдите моменты, когда вы играли недостаточно уверенно. В следующий раз, когда будете заниматься, поработайте над ними. Осознавая свои слабые места, вы всегда будете точно знать, над чем нужно поработать. Если у вас нет возможности много времени заниматься со своим инструментом, то позанимайтесь 15 минут – но при этом вы будете точно знать, над чем конкретно вы работаете.

Скорость проистекает из чистоты

Если вы отрабатываете быстрый пассаж, а улучшений не видно – замедлитесь. *Скорость – это следствие чистоты и расслабленности.* Если вы в состоянии сыграть что-либо чисто, то, значит, в состоянии и немного ускориться.

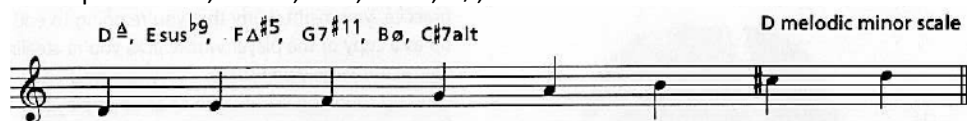
Тактильный и визуальный аспекты

Среди способов усвоения музыки особой важностью обладают не только слуховой («Аккорд C7alt звучит вот так») и теоретический («Аккорд C7alt – это аккорд 7 ступени мелодического минора Db») аспекты, но также тактильный («Аккорд C7alt ощущается руками так») и визуальный («Аккорд C7alt выглядит так») аспекты. Играя, МакКой Тайнер и Гарри Бартц не думают: «II-V, седьмая ступень опускается на полтона». Они уже делали это много лет назад. Сейчас же они просто знают, как та или иная фигура ощущается и выглядит на их инструменте. Будьте уверены в этом так же, как в звучании и в теоретических сведениях. Теория – это всего лишь числа, а вам нужно выйти за пределы чисел.

В процессе занятий музыку запоминает всё – глаза, уши, руки, пальцы и (если вы пианист или барабанщик) ноги. Запоминание происходит в процессе постоянных повторений и состоит из следующих этапов:

- Слуховой (как это звучит?);
- Теоретический (что это, в сущности, такое?);
- Тактильный (как это ощущается?);
- Визуальный (как это выглядит?).

У пианистов в плане запоминания есть преимущество – наличие цветового кода у их инструмента. Ноты на пианино либо чёрные, либо белые, и каждая тональность имеет свой «цвет». Тональность G – это шесть белых нот и одна чёрная (F#). Bb – это пять белых нот и две чёрные (Bb, Eb). Однако для других инструментов всё не так. На трубе и саксофоне все ноты одного цвета. На гитаре и басу – тоже. Лишь на фортепиано ноты разноцветные. Попробуйте сделать вот что: вот аккорды мелодического минора D – D-Δ, Esus^{b9}, FΔ^{#5}, G7^{#11}, Bø, C#7alt:



Визуально представьте их как шесть белых нот плюс C#.

А аккорды мелодического минора G попробуйте представить как пять белых нот плюс Bb и F#.



Лики и паттерны

В процессе работы над ликами и паттернами вам нужно добиваться синхронности работы пальцев, мозга и слуха, чтобы впоследствии вы могли чувствовать себя комфортно в как можно большем количестве различных музыкальных ситуаций. Лики и паттерны должны стать неотъемле-

мой частью вашего музыкального подсознания, этакой внутренней библиотекой. Но, вместе с тем, они не должны быть для вас вашим музыкальным «всем и вся». Ваша задача – развивать собственные музыкальные идеи, придумывать новые лики.

Лики и паттерны, как правило, всегда используются в быстрых композициях, поскольку в таких случаях времени на то, чтобы подумать, у вас очень мало, и пальцы сами выбирают известные и проверенные ходы. Используйте лики – но не стройте на них всё соло целиком.

Я уже говорил о том, что все великие солисты занимаются с ликами и паттернами. В процессе занятий вам могут прийти в голову мысли, что и вы, в конце концов, станете лишь копией того, чьи лики вы отрабатываете. Этот страх не имеет оснований. Очень немногие музыканты звучат, словно чьи-то клоны. Во-первых, если у вас есть хоть немного художественного чутья, то ваш внутренний детектор воспрепятствует чрезмерному слепому копированию. Если вы играете на тенор-саксофоне, вы можете хоть всё время тренироваться на колтрэйновских паттернах – но вряд ли вы от этого станете копией Колтрэйна без малейшей собственной оригинальности. Амбушюр, объём лёгких, ловкость пальцев – у Колтрэйна всё это было иным. И, что гораздо более важно, *у вас разный жизненный опыт.*

Транскрипции

Один мудрый музыкант однажды сказал: «Ответы на все твои вопросы – в твоей комнате». Хороший учитель бесценен, в чём-то могут помочь книги, но *ваша коллекция звукозаписей содержит абсолютно всё, что вам нужно знать.* С самого начала учитесь снимать композиции на слух. Самый лучший способ выучить мелодию – это снять её по записи. В нотах, как правило, записывается только мелодия и последовательности аккордов. Снимая, вы погружаетесь в музыку более глубоко. Вы слышите всё: интро, мелодию, аккорды, соло, линию баса, барабаны, вэмп, интерлюдии, концовки, динамику, взаимодействие музыкантов друг с другом – *и, конечно, эмоциональную составляющую выступления.* Всё это вы получите, лишь тщательно вслушиваясь в композицию.

Для быстрого и эффективного съёма музыки вам необходимо следующее:

- Портативный плейер;
- Наушники.

Многие музыканты (даже не-пианисты) используют для съёма музыки клавишные. Поставьте плейер на пианино, наденьте наушники. Определите тональность первых нескольких тактов. Послушайте мелодию. Какова её форма? Если вы сможете сразу определить, что снимаемая вами композиция структурирована по форме ААВА, то вы сэкономите уйму времени. Если вы сразу не смогли определить аккорды секции А, у вас будет возможность прослушать её еще, по крайней мере, дважды.

Начинайте подбирать мелодию. Послушайте первую фразу. Поставьте запись на паузу и запишите все ноты, которые вам удалось разобрать. Для определения ритма протопывайте его ногой, пропевая при этом музыкальную фразу. Если не получилось ухватить все ноты сразу – не волнуйтесь. Отмотайте назад, ещё раз послушайте, поставьте плейер на паузу – и так постепенно заполняйте нотный стан. В конце концов, вы запишете всю фразу. Чем больше вы будете снимать, тем легче вам будет это делать.

Затем подберите линию баса – или хотя бы ноты, которые басист играет при каждом изменении аккордов. Затем на основе басовой линии подберите аккорды. Если вы не можете сразу определить, мажорный это аккорд или минорный, прослушайте снова проблемный отрывок, одновременно играя на фортепиано большую терцию. Если она плохо сочетается с записью, попробуйте малую терцию. Прояснилось? Если вы всё ещё не уверены, то повторите всё вышеописанное там, где проблемный аккорд переходит в хорус. Не нужно заикливаться на одном аккорде. Если есть проблема – оставьте его, позже вы к нему вернётесь.

Записывание мелодии нотами – неотъемлемая часть составления транскрипции, однако на этот счёт существуют и другие мнения:

- Записывается только соло;

- Соло нельзя записывать нотами, а разучивать его нужно лишь в процессе игры под запись.

Второй метод безоговорочно признаётся наилучшим. Игра под запись способствует гораздо более глубокому погружению в музыку, нежели метод «записать и сыграть потом». Вы разучиваете не просто ноты – но также дыхание, фразировку, *эмоциональную составляющую соло*. Если вы всё же хотите записывать соло нотами, делайте это после того, как разучите его на своём инструменте.

Есть ещё третий метод – покупать сборники готовых транскрипций. В каком-то смысле этот метод тоже полезен, однако он не подразумевает жизненно важных составляющих процесса усвоения музыки – *слушания и открытия музыки в себе самом*.

Фонограммы

Под фонограммой подразумевается запись ритм-секции и аккомпанирующей аккордовой последовательности. Если в вашем распоряжении нет группы, которая могла бы аккомпанировать вам на ваших занятиях, то такие фонограммы окажут вам неоценимую помощь. Джейми Эберсолд предлагает три типа таких фонограмм:

- Сборники мелодий конкретных музыкантов (Уэйна Шортера, Орэса Силвера, Майлза Дэвиса, Джона Колтрэйна, Сонни Роллинза, Дюка Эллингтона, Чарли Паркера и т.д.);
- Сборники стандартов (“Body and Soul”, “Stella By Starlight” и т.д.).
- Записи для определённых этапов обучения (например, сборник, посвящённый прогрессии II-V-I, и т.д.).

Каждый диск серии Эберсолда сопровождается книгой, где написаны ноты для инструментов в концертном строе, в Bb, Eb и в басовом ключе. В записи ритм-секции на сборниках Эберсолда принимают участие лучшие музыканты мира: басисты Рон Картер, Лонни Плаксико, Руфус Рейд и Сэм Джонс; барабанщики Билли Хиггинс, Бен Райли, Билл Харт, Эл Фостер, Луи Хейс; пианисты Кенни Баррон, Ронни Мэттьюс, Сэдар Уолтон, Малгрю Миллер, Джеймс Уильямс, Ричи Бейрах и Хэл Гэлпер. Если вы пианист, то вы можете выключить канал фортепиано и играть самим с басом и ударными. Если вы басист – выключите канал баса и играйте с клавишными и ударными.

Игра под реальную запись

Не ограничивайтесь одними фонограммами. Играйте и под реальные записи. Поставьте какой-нибудь альбом Майлза Дэвиса конца 1950-х – и играйте вместе с Майлзом, Колтрэйном, Уинтоном Келли, Полом Чемберсом и Филли Джо Джонсом. Попробуйте своей игрой попасть в грув и энергию, создаваемые музыкантами на записи.

Заведите записную книжку

Заведите записную книжку, в которую вы будете записывать все идеи, приходящие к вам в процессе занятий и слушания музыки. Записывайте туда названия мелодий, которые хотите послушать, или вещи, которые собираетесь отработать. Это поможет вам сосредоточиться на том, что вам нужно, и упорядочить ваши намерения и планы.

Расслабьтесь

Отслеживайте все ненужные напряжения и зажимы, возникающие в вашем теле во время игры. Дышите спокойно и глубоко. Если вы не духовик, то расслабиться во время игры вам поможет

улыбка. Барабанщик Билли Хиггинс всегда улыбается во время игры. Может быть, он знает что-то, что нужно знать и нам?

Топайте

Вы топаете ногой во время игры? Теорий о том, как правильно нужно делать это, существует гораздо больше, чем вы можете предположить. Некоторые музыканты топают передней частью стопы. Пианист Джеки Байяр учил меня топать пяткой: это укрепляет ощущение времени и даёт ощущение движения вперёд. Некоторые музыканты протопывают все четыре доли такта, некоторые - первую и третью доли, а некоторые, наоборот, вторую и четвёртую. Многие музыканты, играющие латину, топают в ритм *клаве*. А кто-то вообще не топает. Посмотрите на Телониуса Монка на видео "Straight No Chaser". В зависимости от того, что он играет в конкретный момент времени, Монк топает пальцами, пяткой, всей стопой, шаркает ногой вперёд и назад. Иными словами, любой вариант подходит, если он удобен вам, не мешает играть и не заглушает игру других музыкантов.

Окружение

Где бы вы ни жили – в большом мегаполисе или в маленьком городке – где-то там наверняка играют джаз. Слушайте как можно больше джаза. Одних записей для этого недостаточно. Вам нужно видеть, слышать, ощущать эмоции, накал страстей джаза. Найдите самого лучшего в вашей местности музыканта, играющего на том же инструменте, что и вы, и узнайте о занятиях с ним. Если он откажется (многие прекрасные музыканты обучают с большой неохотой), просите его хотя бы об одном-единственном уроке. Всего лишь одно занятие с Барри Харрисом изменило мою игру до неузнаваемости.

На концертах всегда обращайтесь внимание на то, как музыканты взаимодействуют между собой. Как они общаются? Знаками? Словами? Невербально? Следите за контактом глаз и языком тела. Как музыкант даёт остальным понять, что он заканчивает соло и т.д. Наблюдение может дать вам не меньше, чем слушание.

Если пианист и гитарист играют вместе в ритм-секции – хорошо ли они играют вместе? Соотносятся ли их стили? Не сталкиваются ли они аккордами? Один из них аккомпанирует, а другой играет мелодию? А если они оба аккомпанируют – не играет ли один более скупое, чем второй? Обычно доминирующая роль принадлежит пианистам – но не всегда³⁰.

Форма

И, наконец, когда придёт время подниматься на сцену и делать то, что нужно делать, всегда осознавайте свою роль в контексте ансамбля. Внесёт ли ваше соло вклад в общее звучание группы? Будете ли вы играть соло сразу после head, на пике энергии? Или, наоборот, вы будете солировать позже, перед тихим басовым соло? Подумайте об этих обстоятельствах. Если вы играете мелодию, продумайте то, как начать её и закончить, чтобы другие музыканты могли (и хотели) следовать за вами.

А теперь вернёмся к теории. Одной из уникальных особенностей джаза является то, что джазовые музыканты не любят долго делать одно и то же. Не удовлетворяясь тем, что написали Джордж Гершвин и Коул Портер, мы переполняемся желанием изменить то, что они сделали. Иными словами – регармонизовать их произведения.

³⁰ Самая сочетаемая комбинация гитары и пиано из всех, что я видел – это Уэс Монтгомери и Уинтон Келли.

Часть III

РЕГАРМОНИЗАЦИЯ

ОСНОВЫ РЕГАРМОНИЗАЦИИ

Сыграйте следующие два примера и послушайте, как звучит регармонизованная мелодия:

Kenny Barron's piano voicings simplified

Первый пример – это последние два такта композиции “On The Sunny Side Of The Street” Джимми МакХью. Второй пример – регармонизация Кенни Баррона этих двух тактов: изначальный CΔ заменён на DbΔ^{#4}.

Регармонизация делает мелодию интересной и индивидуальной. «Индивидуальность» в данном случае очень важна. Главная цель регармонизации – сделать так, чтобы мелодия казалась в равной степени и вашей, и авторской. Поэтому регармонизация в чём-то сродни композиции. Нет необходимости регармонизовать всю мелодию целиком: иногда для полного изменения звучания композиции достаточно изменить всего один аккорд. Вы можете регармонизовать как заблаговременно, так и в любой момент во время исполнения соло.

Существует несколько форм регармонизации:

- Альтерирование аккордов;
- Увеличение числа аккордов;
- Уменьшение числа аккордов;
- Замены аккордов.

Регармонизация V в II-V

Многие мелодии, считающиеся сегодня стандартами, были написаны в 1920-1930-е годы. По большей части эти мелодии строились на прогрессии V-I. Прогрессии II-V и II-V-I использовались в то время лишь особо продвинутыми музыкантами. Одной из первых техник регармонизации, использовавшихся в 1930-е годы, было предварение аккорда V аккордом II, чтобы получить прогрессию II-V. Такая регармонизация делала мелодию более современной и расширяла возможности импровизации.

Сыграйте следующий пример – первые два такта композиции Виктора Шертцингера “I Remember You”:

А теперь сыграйте следующий пример и послушайте, к каким изменениям привело добавление всего лишь одного аккорда B-7:



Аккорду V (E7) предшествует аккорд II (B-7), создавая тем самым прогрессию II-V.

Тритоновая замена

Регармонизация может производиться путём замены одних аккордов на другие. Сыграйте следующий пример – первые 4 такта композиции Джерома Керна “All The Things You Are”. В частности, прислушайтесь к звучанию аккордов Eb7, AbΔ (V-I) в 3-4 тактах:



А теперь сыграйте следующий пример и послушайте, как звучит аккорд A7 вместо Eb7 в третьем такте.



Звучание стало более однородным? Более современным? Вам нравится то, что получилось? Это и есть тритоновая замена.

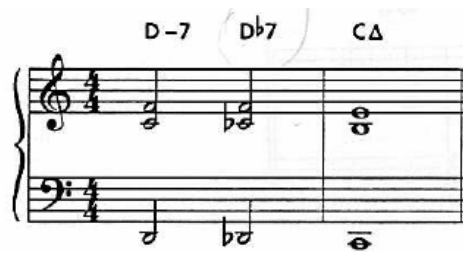
Теперь сыграйте следующий пример, где применена расширенная форма тритоновой замены: изначальный аккорд V (Eb7) заменён прогрессией II-V (E-7, A7):



Сыграйте следующий пример – прогрессию II-V-I в C.



А в следующем примере аккорд G7 заменён на Db7:



Такая замена порождает хроматическую линию баса D, Db, C.

Как же работает тритоновая замена? Из Главы 2 вы уже знаете о том, что самыми важными нотами мажорного, минорного и доминантсептаккорда являются 3 и 7 ступени. Именно эти ноты определяют качество этих аккордов, отличая их друг от друга. Вспомним правила:

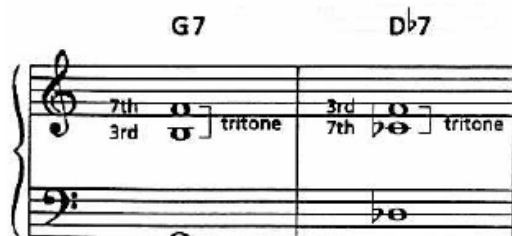
- Большой мажорный септаккорд содержит большую терцию и большую септиму;
- Малый минорный септаккорд содержит малую терцию и малую септиму;
- Доминантсептаккорд содержит большую терцию и малую септиму.

В Главе 2 также указывались дополнительные различия между этими аккордами, характеризующиеся величиной интервала между 3 и 7 степенями:

- В большом мажорном септаккорде – чистая квинта;
- В малом минорном септаккорде – чистая квинта;
- В доминантсептаккорде – *тритон*.

Поскольку тритон присутствует только в структуре доминантсептаккорда, именно тритон и определяет звучание этого аккорда. Тритон – очень нестабильный интервал. Он звучит так, словно желает куда-то сдвинуться; именно поэтому аккорд V всегда стремится разрешиться – как правило, в I. Если вы играете хотя бы две ноты тритона, то они уже звучат как аккорд V (хоть и неполный). Но самое необычное в тритоне – это то, что *его третья и седьмая ступени могут быть частью не одного, а двух доминантсептаккордов*.

Сыграйте следующий пример:



В F, 3 и 7 ступени аккорда G7 – это те же самые ноты F и Cb, 3 и 7 ступени аккорда Db7. Поскольку тритоны аккордов G7 и Db7 одни и те же, то эти аккорды обладают свойством взаимозаменяемости.

Довольно часто тритоновой замене предшествует аккорд II, формируя прогрессию II-V.

Сравните звучание следующих примеров.

II-V-I в C:



Та же самая II-V-I, но с тритоновой заменой (Db7 вместо G7).



Аккорду Db7 предшествует Ab-7



Тритоновая замена – Ab-7, Db7 вместо D-7, G7.



Вне зависимости от верхней ноты аккорда 3 и 7 ступень аккорда V всегда составляют тритон. Почему? Потому что тритон – это ровно половина октавы, и обращённый тритон всё равно остаётся тритоном. Тоники аккордов G7 и Db7 также образуют тритон.

Смысл использовать тритоновые замены ещё и в том, что с ними мелодическая нота приобретает более интересное звучание. Сыграйте следующий пример – 31-33 такты композиции Джерома Керна “All The Things You Are”:



На аккорд F7 приходится нота G (9 ступень) – неплохой вариант. Теперь сыграйте вот что:



F7 заменен на B7 – тритоновая замена. Такая регармонизация не только создаёт хроматическое движение в басу, но и усиливает мелодический эффект: 9 ступень F7 заменяется на #5 B7. Так гораздо интереснее!

Используя тритоновые замены, проявляйте осмотрительность. В противном случае после замены мелодическая нота может прозвучать *гораздо менее интересно*, нежели в оригинале. Сыграйте первые три такта бриджа композиции Виктора Янга “Stella By Starlight”:



А теперь сыграйте то же самое, но с тритоновой заменой (Db7 заменен на G7^{#5}). Появилось хроматическое басовое движение, однако мелодическая нота Eb, которая до замены была #5 аккорда G7, теперь стала 9 ступенью аккорда Db7, что звучит гораздо менее интересно:

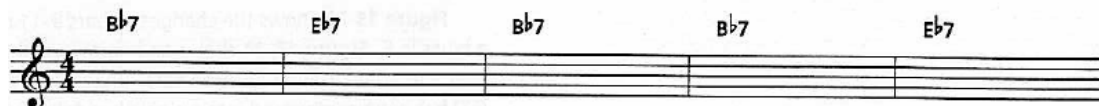


Подведём итоги. Есть две причины, по которым обычно используют тритоновые замены:

- Чтобы получить хроматическую линию баса;
- Чтобы сделать более интересным звучание ноты мелодии.

Все предыдущие примеры тритоновых замен относятся к заранее продуманным заготовкам. Сейчас я покажу несколько примеров спонтанных тритоновых замен, сделанных посреди соло.

Одним из наиболее подходящих мест, где можно учиться применять тритоновые замены – это четвёртый такт блюза. Ниже представлена гармония первых пяти тактов блюза в Bb:



А далее показано то, как Херби Хэнкок заменяет аккорд Bb7 прогрессией B-7, E7 (II-V) в четвёртом такте блюза Фредди Хаббарда “Hub Tones”. E7 является тритоновой заменой аккорда Bb7, а B-7 дополняет его до прогрессии II-V.



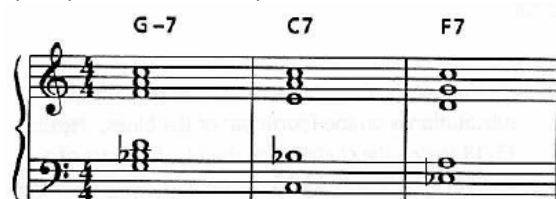
На следующем примере показано, как Фредди Хаббард в блюзе Дюка Пирсона “Ready Rudy” заменяет аккорд F7 на F#-7, B7:



На следующем примере представлены 9-10 такты композиции Бада Пауэлла “Dance of the Infidels”. После аккорда G-7 следует не C7, а Db-7, Gb7 – тритоновая замена II-V для C7:



На следующем примере представлена гармония 9-10 тактов блюза в F.



А вот импровизированная фраза, сыгранная на эти такты после регармонизации. В первый такт была «втиснута» прогрессия II-V (G-7, C7), после чего следует её тритоновая замена (C#-7, F#7):



Теперь давайте возьмём какую-нибудь мелодию и, проанализировав её, определим, где в ней могли бы быть уместными тритоновые замены. Сыграйте следующий пример – аранжировку стандарта “I Hear A Rhapsody”:

I Hear A Rhapsody

Words & Music by: George Fragos,
Jack Baker & Richard Gasparre

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of 18 numbered measures across five systems. Chord changes are indicated above the staff.

- System 1 (Measures 1-4):** Starts with a C-section symbol. Chords: C-7 (measures 1-2), F-7 (measure 2), Bb7 (measure 3), EbΔ (measure 3, 3rd finger), Db7 (measure 4), C7 (measure 4), C7alt (measure 4).
- System 2 (Measures 5-9):** Chords: Fø (measure 5), Bb7 (measure 6), Eb (measure 7), D-7 (measure 8, 1st ending), G7 (measure 8, 1st ending), Aø (measure 9, 2nd ending), D7 (measure 9, 2nd ending).
- System 3 (Measures 10-14):** Chords: G- (measure 10), Aø (measure 11), D7b9 (measure 11), G- (measure 12), C-7 (measure 13), F7 (measure 13), Bb (measure 14).
- System 4 (Measures 15-17):** Chords: F-7 (measure 15), Dø (measure 16), G7 (measure 17).
- System 5 (Measure 18):** Labeled "D.S. al CODA" with a CODA symbol.

©1940 Broadcast Music Inc., USA, Campbell Connelly & Co. Ltd., 8/9 Frith St., London W1.
Used by Permission of Music Sales Ltd. All Rights Reserved. International Copyright Secured.

Теперь сыграйте следующий пример и послушайте, как звучат в нём тритоновые замены:

I Hear A Rhapsody

Words & Music by: George Fragos,
Jack Baker & Richard Gasparre

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of 18 measures, numbered 1 through 18. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score includes various chords and musical notations:

- Measure 1: C-7
- Measure 2: F-7
- Measure 3: E7#9
- Measure 4: EbΔ
- Measure 5: Db7
- Measure 6: C7
- Measure 7: Gb7
- Measure 8: Fø
- Measure 9: E7
- Measure 10: Eb
- Measure 11: D-7
- Measure 12: Db7alt
- Measure 13: Eb-7
- Measure 14: Ab7
- Measure 15: G-
- Measure 16: Aø
- Measure 17: D7b9
- Measure 18: G-
- Measure 19: C-7
- Measure 20: B7#9
- Measure 21: Bb
- Measure 22: F-7
- Measure 23: Dø
- Measure 24: Db7alt
- Measure 25: D.S. al CODA
- Measure 26: CODA

©1940 Broadcast Music Inc., USA, Campbell Connelly & Co. Ltd., 8/9 Frith St., London W1.
Used by Permission of Music Sales Ltd. All Rights Reserved. International Copyright Secured.

В оригинальной мелодии много аккордов V и прогрессий II-V. Какие из них подходят для три-тоновых замен? Вспомните два критерия, которые мы выделяли выше, и проверьте, получится ли у вас реализовать хотя бы один из них, выполнив замету:

- Получается ли после замены хроматическая басовая линия?
- Звучит ли нота мелодии после замены более интересно?

Должно получиться, по крайней мере, что-то одно из вышеперечисленного. Давайте проверим, так ли это.

Во втором такте исходной мелодии видим прогрессию II-V (F-7, Bb7). Замена Bb7 на E7 работает хорошо, в чём мы можем убедиться, сыграв первые такты второго варианта. В результате получаем также хроматическое движение в басу (E7#9, EbΔ). Нота мелодии D в результате замены превращается из третьей ступени аккорда Bb7 в седьмую ступень аккорда E7. Оба варианта равноценны, однако теперь у вас появляется возможность сделать звучание аккорда более насыщенным, добавив #9 к аккорду E7. Аккорды V с 7 степенью в мелодии часто звучат лучше с добавленной #9. Чистая квинта (или, в обращённом варианте, чистая кварта) между #9 и 7 придаёт аккорду стабильности.

С другой стороны, если оставить изначальный аккорд Bb7, то у нас будет возможность добавить к нему b9. Часто b9 уместно использовать в аккордах V, разрешающихся на квинту вниз. Нота b9 (B) аккорда Bb7 разрешается в пятую ступень аккорда EbΔ:



Это не правило; это просто нечто, что иногда работает.

Будет ли во втором такте работать аккорд Bb7alt? С 3 ступенью в мелодии – нет. С этим ничего нельзя поделать, поскольку 3 и #9 аккорда разделяет малая нона. Аккорд V7alt звучит диссонирующе, если в мелодии его 3 ступень:



Можно ли сделать тритоновую замену всей прогрессии II-V целиком (т.е. заменить F-7, Bb7 на B-7, E7)? Нет, если мы не вносим изменений в саму мелодию: нота мелодии, исполняемая на аккорд F-7 (Eb), станет большой терцией аккорда B-7, а в малом минорном септаккорде, как известно, не может быть большой терции.

Следующий аккорд V – Db7 в 3 такте. В данном случае тритоновая замена – не очень хорошая идея, поскольку здесь уже и так имеется хроматическое басовое движение (Db7, C7). Если же мы сделаем тритоновую замену, сыграв G7 вместо Db7, то мы разрушим это движение в басу.

Аккорд C7alt в 4 такте – ну, в общем, возможно. Замена C7alt на Gb7 даёт в результате хроматическое басовое движение (Gb7, Fø), однако при этом меняется функция мелодической ноты Ab: из b13 аккорда C7alt (прекрасно!) она становится девятой ступенью аккорда Gb7 (гораздо менее интересно). При этом оба аккорда (Gb7 и C7alt) звучат в равной степени неплохо. Поскольку “I Hear A Rhapsody” имеет структуру AABA, можно в первых 8 тактах использовать C7alt, а в следующих восьми – Gb7.

Замена аккорда Bb7 в 6 такте на E7 порождает хроматическое басовое движение (E7, Eb), меняя при этом функцию мелодической ноты: из третьей ступени аккорда Bb7 она превращается в седьмую ступень аккорда E7, что не добавляет и не убавляет красок в звучании. В 5-6 тактах мы не можем сделать тритоновую замену прогрессии II-V, поскольку одна из мелодических нот аккорда Fø (Bb) в этом случае станет большой септимой аккорда B-7, а в малом минорном септаккорде не может быть большой септимы.

G7, последний аккорд первой репризы – прекрасный кандидат для тритоновой замены. Такая замена даст нам хроматическое басовое движение (Db7, C-7), а мелодическая нота A из 9 степени аккорда G7 прекратится в b13 аккорда Db7alt, что гораздо более интересно.

Прекрасная возможность сделать тритоновую замену имеется во второй репризе, поскольку мелодии там нет – одни аккорды. Исполнение Eb-7, Ab7 вместо Aø, D7 даёт нам хроматическое басовое движение, переходящее в бридж (Ab7, G-), а отсутствие заранее заданных мелодических нот даёт нам возможность импровизации своей собственной нисходящей линии к D, первой мелодической ноте бриджа.

Тритоновая замена аккорда D7 на Ab7 в 11 такте – не очень хорошая идея. Хроматическое движение баса мы, конечно, получим (Ab7, G-), но две ноты мелодии (Eb и C) из b9 и 7 аккорда D7b9 превратятся в 5 и 3 аккорда Ab7 – а потеря b9 того не стоит.

Замена F7 на B7 в 13 такте – прекрасно. В результате имеем хроматическое движение в басу (B7, Bb), а мелодическая нота D вместо 13 аккорда F7 становится #9 аккорда B7, что звучит более красочно. Однако при этом тритоновая замена прогрессии II-V не будет столь же удачной. D, мелодическая нота аккорда C-7, станет b6 аккорда F#-7, а этой ноты, как известно, нет в дорийском F#.

В 17 такте, последнем такте бриджа, имеем ту же ситуацию, что и в 8 такте, последнем такте первой репризы: аккорд G7 прекрасно заменяется на Db7alt.

Должен сразу предупредить вас: с тритоновыми заменами очень легко переборщить. Проявляйте осмотрительность!

Регармонизация минорных аккордов

Всего лишь тот факт, что в нотах указан минорный септаккорд (например, D-7), вовсе не означает, что минорный аккорд является наилучшим выбором для данного конкретного случая. Если следующий после D-7 аккорд – какой угодно, кроме G7 (в этом случае была бы прогрессия D-7, G7) или Db7 (тритоновая замена G7), то функционально аккорд D-7 будет *тоническим минором*, а не аккордом II ступени мажора. В этом случае гораздо лучше подошёл бы аккорд D-6 или D-Δ, а не D-7.

Сыграйте первые два такта композиции Артура Шварца “Alone Together”, где первым аккордом является D-7.



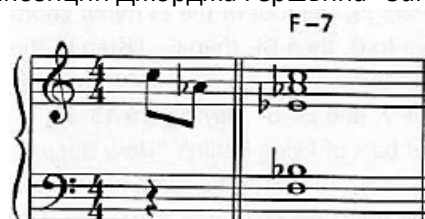
Второй аккорд последовательности – не G7, поэтому D-7 не является частью прогрессии II-V. Использование вместо него аккорда D-6 сделает звучание отрывка более мрачным и похожим на тонический минор:



Однако есть серьёзное исключение: если нота мелодии, приходящаяся на малый минорный септаккорд, является малой септимой, то этот аккорд *де-факто* является малым минорным септаккордом и изменить его нельзя.

Нужно помнить следующее: если малый минорный септаккорд не является частью прогрессии II-V, то вместо него всегда можно сыграть минорный сектаккорд или минор-мажорный аккорд (если, конечно, нота мелодии не является малой септимой исходного аккорда). Это вовсе не означает, что вы обязаны делать эту замену – или даже вообще захотите что-то менять. Такая замена всего лишь придаст мелодии немного разнообразия.

Сыграйте первый такт композиции Джорджа Гершвина “Summertime”:



В большинстве партитур этой композиции первым аккордом обычно указывается F-7. Следующий аккорд – не Bb7, так что изначально F-7 не является частью прогрессии II-V. А это означает, что вы можете регармонизовать аккорд F-7 как тонический минорный аккорд: F-6:



Или F-Δ:



Какой из трёх примеров нравится вам больше?

1. Восходящие и нисходящие прогрессии на фоне минорных аккордов

Когда тонический минорный аккорд длится два или более тактов, прекрасным выбором является нисходящая мелодическая линия от тоники к сексте аккорда. Сонграйтеры используют этот приём с самого начала эры Тин-Пэн-Элли.

Сыграйте следующий пример – первые четыре такта композиции Ирвинга Берлина “Blue Skies” – и вы сразу услышите этот эффект:



Происходит хроматическое движение от F (тоника аккорда F-) к E (большая септима аккорда F-), затем к Eb (малая септима) и к D (секста). Возникает эффект четырёх проходящих минорных аккордов: F-, F-Δ, F-7, F-6³¹.

Многие джазовые музыканты используют эту идею, исполняя первый такт композиции Телониуса Монка “Round Midnight”:



³¹ Телониус Монк полностью скопировал это нисходящее движение Берлина в своей композиции “In Walked Bud”, в основе которой лежит гармония “Blue Skies”.

Происходит движение от Eb (тоники аккорда Eb-) к D, затем к Db, после чего – к C. Получается эффект звучания четырёх минорных аккордов: Eb-, Eb-Δ, Eb-7, Eb-6.

Та же самая идея используется в первых четырёх тактах композиции Ирвинга Берлина “How Deep Is The Ocean”:



Чтобы самостоятельно повторить этот эффект, возьмите композицию, в которой минорный аккорд звучит в течение двух или более тактов – например, всё тот же “Summertime” (первые четыре такта):



Во всех предыдущих примерах нисходящая линия завершалась секстой аккорда, но эта последняя нота может быть и третьей ступенью аккорда V в прогрессии II-V. Вследствие этого вы можете построить нисходящую линию для мелодического соединения аккорда II с аккордом V. Импровизаторы часто делают это – как видно по двум распространённым ликам в следующем примере:



Движение происходит от ноты D (тоники аккорда D-7) к Db, C и, наконец, к B (третьей ступени аккорда G7). Это создаёт ощущение последовательности четырёх аккордов: D-, D-Δ, D-7, G7. Обратите также внимание на отложенное разрешение D-7 в G7 в первом примере. Сонни Роллинз использовал эту идею в 9-10 тактах своего блюза “Tenor Madness”:



Сыграйте следующий пример (это вновь отрывок из “How Deep Is The Ocean”), чтобы услышать ещё один тип движения на фоне тонического минорного аккорда:



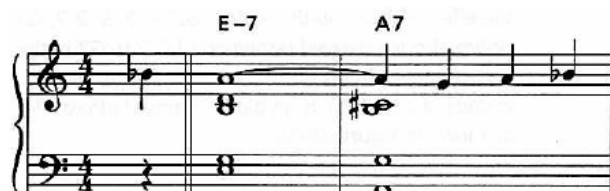
Здесь мелодия хроматически восходит от G (пятой ступени минорной тоники C) к Ab, A и Bb, создавая тем самым эффект звучания четырёх разных минорных аккордов C: C-, C-^{b6}, C-6, C-7. Чтобы попробовать использовать эту идею самостоятельно, возьмите композицию, в которой минорный аккорд звучит в течение двух или более тактов – например, всё тот же “Summertime” (первые четыре такта):



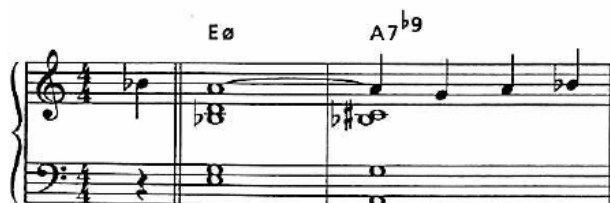
2. Полууменьшенные аккорды

Если малый минорный септаккорд является частью прогрессии II-V, вы можете регармонизовать аккорд II полууменьшенным аккордом: например, последовательность D-7, G7 станет Dø, G7. Этот метод не подходит в том случае, если мелодическая нота аккорда II является его 5 или 6 ступенью: как вы знаете, в полууменьшенном аккорде эти ступени понижены.

На следующем примере представлены первые два такта композиции Виктора Янга “Stella By Starlight”:



Теперь сыграйте следующий пример и послушайте, что произойдёт, если аккорд E-7 заменить на Eø



Обратите внимание на то, что аккорд A7 также подвергся альтерации, став A7b9. Также обратите внимание, что нота Bb, b5 аккорда Eø, стала b9 аккорда A7b9. При замене малого минорного септаккорда на полууменьшенный аккорд следующий аккорд V обычно регармонизуется в b9 или alt.

В некоторых учебниках подчёркивается, что полууменьшенные аккорды используются как часть прогрессии II-V-I (например, Dø, G7alt, CΔ). Хотя это и в самом деле так, но часто создаётся впечатление, что полууменьшенные аккорды используются *исключительно* в рамках II-V-I. Но это неверно. Минорная прогрессия II-V разрешается столь же мягко, сколь и мажорный I. Композиция “What’s New” Боба Хаггарта содержит последовательность Dø, G7alt, CΔ:



3. Регармонизация аккордов II слэш-аккордами

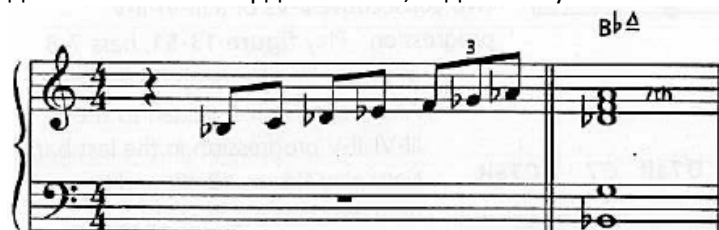
Сейчас рассмотрим более продвинутый приём. Если мелодическая нота тонического минорного аккорда является его терцией или септимой, то этот аккорд можно регармонизовать слэш-аккордом, используя трезвучие, отстоящее от тоники на полтона вниз (как в В/С). Сыграйте 7-8 такты композиции “Blue Bossa” Кенни Дорэма:



На аккорд C-6 приходится нота Eb – малая терция аккорда C-. А теперь сыграйте следующий пример и послушайте, как звучит в этом отрывке слэш-аккорд В/С:



На следующем примере представлены затакт и первый такт композиции Билли Стрейхорна “Chelsea Bridge”. Мелодическая нота аккорда Bb-Δ – А, седьмая ступень.



А теперь сыграйте следующий пример и послушайте, как звучит аккорд A/Bb.



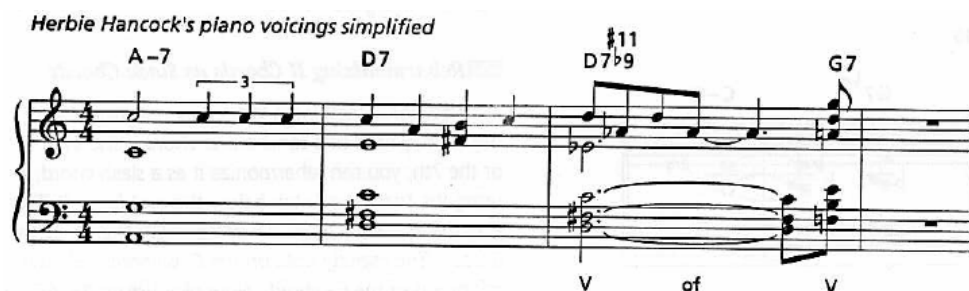
Когда мелодическая нота тонического минорного аккорда является его третьей или седьмой ступенью, его можно регармонизовать слэш-аккордом, используя трезвучие, отстоящее на полтона ниже тоники.

4. Замена прогрессии II-V прогрессией V-V

В прогрессии II-V аккорд II можно заменить на аккорд V, получая в результате прогрессию V-V (D-7, G7 в этом случае становится D7, G7). Ниже представлен отрывок, содержащий 13-16 такты композиции Гарри Уоррена “You’re My Everything”:



А теперь сыграйте следующий пример и послушайте, как Фредди Хаббард (с Херби Хэнкоком на пиано) заменил аккорд D-7 на D7^{b9#11}, после которого следует G7. D7, G7 – это прогрессия V-V.



Использование V-V особенно эффективно при двух последовательно идущих прогрессиях II-V в составе III-VI-II-V. Сыграйте следующий пример – 7-8 такты композиции Джимми Ван Хьюсена “Polka Dots And Moonbeams”. Прислушайтесь к звучанию прогрессии III-VI-II-V в последнем такте:



Теперь сыграйте следующий пример и послушайте, насколько по-другому звучит прогрессия V-V.



Одна из причин, по которым этот приём так хорошо работает, заключается в том, что аккорды V можно регармонизовать гораздо разнообразнее, нежели аккорды II. Мы рассмотрим это в следующем разделе данной главы.

Регармонизация аккордов V ступени

Сыграйте следующий пример и послушайте пять различных способов регармонизации аккордов одного и того же тернэраунда из предыдущего примера – 7 и 8 тактов “Polka Dots And Moonbeams”.



Что лучше выбрать, играя тернэраунды, подобные этому? Оставить аккорды V неальтерированными, как в первом случае? Играть $b9$? Alt? $\#11$? $\#9$? $\#5$? Sus? Sus^{b9} ? Ниже мы приведём некоторые указания на эту тему.

1. Аккорды $V7^{b9}$, $V7alt$, $V7^{\#11}$

Существует немало способов альтерации аккордов V ($b9$, $\#9$, alt, $\#11$, $\#5$, sus, sus^{b9}). Однако чаще всего используются три – $b9$, alt и $\#11$. Каждая из этих альтераций стремится разрешиться вполне определённым способом. Сейчас вы получите информацию, которая поможет вам сделать разумный выбор в отношении альтерации аккордов V. Эта информация верна в любых ситуациях, но при этом не забывайте: *это всего лишь информация, а не правила*.

Аккорды $V7^{b9}$, полученные из уменьшённого звукоряда «полутон-тон», могут разрешаться практически во всё, что угодно, но чаще всего их разрешают на квинту вниз. Будьте внимательны: если мелодическая нота аккорда V является 9 или $b13$, то сыграть аккорд $V7^{b9}$ вы не сможете, поскольку ни 9, ни $b13$ не входят в уменьшённый звукоряд «полутон-тон».

Часто композиторы разрешают аккорд $V7^{b9}$ на квинту вниз, используя для этого мелодическую ноту $b9$. Сыграйте первые два такта композиции Дюка Эллингтона “Sophisticated Lady” и послушайте, как аккорд $F7^{b9}$ разрешается на квинту вниз в аккорд $Bb-$. Gb , мелодическая нота аккорда $F7^{b9}$, понижается на полтона и становится нотой F, пятой ступенью аккорда $Bb-$:



Сыграйте первые два такта композиции Фреда Лэйси "Theme For Ernie" и послушайте, как аккорд $Bb7^{b9}$ (с мелодической нотой Cb ($b9$)) разрешается на квинту вниз в аккорд $Eb-7$.



Аккорды $V7alt$ и $V7^{#11}$ нужно рассматривать вместе, поскольку каждый из них является тритоновой заменой другого в рамках одного и того же мелодического минора. Аккорды $E7alt$ и $Bb7^{#11}$, разделяемые тритоном, получены на основе мелодического минора F . Поскольку в гармонии мелодического минора отсутствуют «исключённые» ноты, а все аккорды обладают свойством взаимозаменяемости, то можно сказать, что $E7alt$ и $Bb7^{#11}$ – это, по сути, один и тот же аккорд. А раз так, то и разрешаются они в одни и те же аккорды. Это очень важно. Перед тем, как читать дальше, прочтите этот параграф заново.

Давайте теперь сравним аккорды $V7alt$ и $V7^{#11}$.

$V7alt$ может разрешаться во что угодно, но сильнее всего он тяготеет:

- На квинту вниз;
- На полтона вверх;
- На большую терцию вниз.

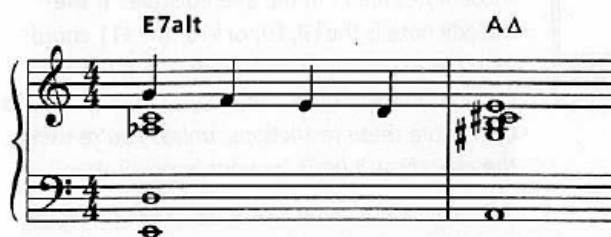
$V7^{#11}$ также может разрешаться во что угодно, однако сильнее всего он тяготеет:

- На полтона вниз;
- На кварту вниз;
- На целый тон вверх.

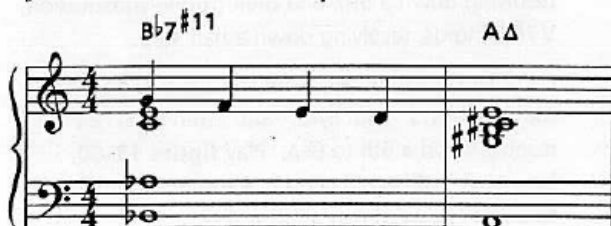
Таким образом, эти две разновидности аккордов ($V7alt$ и $V7^{#11}$) разрешаются абсолютно одинаково (с разницей лишь в тритон). Чтобы всё стало ясно, давайте сыграем каждый из них. Будем использовать аккорды $E7alt$ и $Bb7^{#11}$ – оба из мелодического минора F .

Следующий пример показывает, что оба аккорда разрешаются в $A\Delta$.

alt resolves down a 5th -



#11 resolves down a half step -



Из следующего примера видно, что оба аккорда разрешаются в $F\Delta$.

alt resolves up a half step -



#11 resolves down a 4th -



Из следующего примера видно, что оба аккорда разрешаются в СΔ.

alt resolves down a major 3rd -



#11 resolves up a whole step -



E7alt и Bb7^{#11} разрешаются в одни и те же аккорды, поскольку являются, по сути, одним и тем же аккордом.

В предыдущих примерах мы разрешали аккорды E7alt и Bb7^{#11} в большие мажорные септаккорды. Однако они разрешаются и в аккорды, не содержащие большой септимы. E7alt и Bb7^{#11} разрешаются в АΔ, однако не менее мягко они разрешаются и в А-7, и в А7. Решающим фактором является тоническое движение, а не качество аккордов, в которые происходит разрешение.

Не забывайте о том, что альтерировать аккорд можно только с учётом мелодической ноты. Нота мелодии, приходящаяся на тот или иной аккорд, может и не позволить вам сделать это. Если мелодическая нота, приходящаяся на аккорд V, является его натуральной 9 или 13 ступенью, то построить аккорд alt не получится, поскольку эти ноты не являются частью альтерированного звукоряда. Если мелодическая нота является b9, #9 или #13, то аккорд #11 не подойдёт, поскольку перечисленные ноты не входят в лидийский доминантный звукоряд. Играя соло, вы вполне можете игнорировать эти ограничения – но не тогда, когда в качестве основы для соло вы используете базовую мелодию композиции.

Теперь рассмотрим всё вышеперечисленное на примере джазовых стандартов. Для начала возьмём аккорды V7alt, разрешающиеся на квинту вниз, и их тритоновые замены – аккорды V7^{#11}, разрешающиеся на полтона вниз.

Сыграйте следующий пример – последние несколько тактов композиции Мэла Уолдрона “Soul Eyes” – и послушайте, как аккорд Bb7alt разрешается на квинту вниз в EbΔ.



Сыграйте 12-13 такты композиции Харольда Лэнда “Raprure” и послушайте, как C7alt разрешается на квинту вниз в F-7.



Сыграйте 28-29 такты композиции Ричарда Роджерса “Have You Met Miss Jones” и послушайте, как аккорд Bb7^{#11} разрешается на полтона вниз в A-7.



Сыграйте затакт и первый такт композиции Тэдда Дэмерона “Our Delight” и послушайте, как аккорд B7^{#11} разрешается на полтона вниз в Bb7.



Теперь давайте рассмотрим случаи разрешения аккордов V7alt на полтона вверх, а также их тритоновые замены (аккорды V7^{#11}), разрешающиеся на кварту вниз.

Сыграйте следующий пример – первые три такта композиции Уэйна Шортера “E.S.P.” – и послушайте, как аккорд E7alt разрешается на полтона вверх в FΔ.



Сыграйте 18-19 такты композиции Чика Кория “Mirror, Mirror” и послушайте, как аккорд Eb7alt разрешается на полтона вверх в EΔ.



Сыграйте первые два такта композиции Ричарда Роджерса “Spring Is Here” в аранжировке Джона Колтрэйна и послушайте, как аккорд Db7^{#11} разрешается на кварту вниз в AbΔ.



Теперь послушаем, как аккорды V7alt разрешаются на большую терцию вниз, а из тритоновые замены (аккорды V7^{#11}) – на целый тон вверх. Сыграйте 13-14 такты композиции Джона Колтрэйна “Moment’s Notice” и послушайте, как C7alt разрешается на большую терцию вниз в Ab-7.



Сыграйте 4-5 такты композиции Бенни Голсона “Stablemates” и послушайте, как C7alt разрешается на большую терцию вниз в Ab-7.



Сыграйте 20-23 такты композиции Виктора Янга “Stella By Starlight” и послушайте, как аккорд Ab7^{#11} разрешается на целый тон вверх в BbΔ.



Сыграйте 7-9 такт композиции Харольда Адамсона и Элиота Дэниэла “Disco Lucy” (больше известной под названием “I Love Lucy Theme”) и послушайте, как аккорд G7^{#11} разрешается на целый тон вверх в A-7.



Сыграйте 2-4 такты куплета песни Билли Стрэйхорна “Lush Life” и послушайте, как $B7^{#11}$ разрешается на целый тон вверх в $Db\Delta$.



2. Другие способы разрешения аккордов V

Аккорды $V7^{#11}$ очень мягко разрешаются в аккорд II от той же тоники, особенно в тех случаях, когда аккорд V строится от второй ноты звукоряда, соответствующего тональности мелодии. Этот аккорд часто обозначают II7 ($D7$ в тональности C). Иными словами, если вы играете мелодию в тональности C, то разрешение аккорда D-7 в $D7$ будет звучать не хуже, чем $D7^{#11}$.

Сыграйте первые четыре такта композиции Билли Стрэйхорна “Take The A Train” и послушайте, как $D7^{#11}$ разрешается в D-7.



Сыграйте 28-32 такты композиции Джула Стайна “You Say You Care” и послушайте, как аккорд $G7^{#11}$ разрешается в G-7.



Сыграйте 5-6 такты бриджа композиции Орэса Силвера “Nica’s Dream” и послушайте, как аккорд $Eb7^{#11}$ разрешается в $Eb-7$.



Аккорд V часто разрешают в другой аккорд V – либо на квинту вниз (V-V), либо на полтона вниз. Посмотрите на следующий пример – первые три такта композиции Джимми Ван Хьюсена “I Thought About You”.

1)	B \flat 7 \sharp 11	E \flat 7 \sharp 11	A \flat 7 \sharp 11
2)	B \flat 7 \sharp 11	E \flat 7 \sharp 11	D7alt
3)	B \flat 7 \sharp 11	A7alt	D7alt
4)	B \flat 7 \sharp 11	A7alt	A \flat 7 \sharp 11
5)	E7alt	A7alt	D7alt
6)	E7alt	A7alt	A \flat 7 \sharp 11
7)	E7alt	E \flat 7 \sharp 11	A \flat 7 \sharp 11
8)	E7alt	E \flat 7 \sharp 11	D7alt

B \emptyset G7

Взгляните на аккорды в самой нижней строке: B \emptyset , E7alt, E \flat 7 \sharp 11, D7alt, G7. Особое внимание обратите на три аккорда в середине: E7alt, E \flat 7 \sharp 11, D7alt. Поскольку все они либо alt, либо #11, то каждому из них можно сделать тритоновую замену. В этом случае все аккорды alt станут #11 и наоборот. Эта аккордовая последовательность может быть записана восемью различными способами. И вот почему:

- Аккорд B \flat 7 \sharp 11 взаимозаменяем с E7alt (оба принадлежат мелодическому минору F);
- Аккорд E \flat 7 \sharp 11 взаимозаменяем с A7alt (оба принадлежат мелодическому минору B \flat);
- Аккорд A \flat 7 \sharp 11 взаимозаменяем с D7alt (оба принадлежат мелодическому минору E \flat).

Есть восемь различных способов записи этой последовательности аккордов, и, за исключением басовой ноты, все они являются одним и тем же аккордом. Во время импровизации невозможно предугадать, какую тонику возьмёт басист на каждый из этих аккордов V, поскольку басисты очень часто играют на них тритоновые замены.

3. Аккорды V7 \sharp 5

Аккорды V7 \sharp 5, получаемые на основе целотонной гаммы, обычно функционируют как V7 \flat 9 и V7alt: они разрешаются на квинту вниз. Сыграйте 17-19 такты композиции Виктора Янга “Stella By Starlight” и послушайте, как аккорд G7 \sharp 5 разрешается на квинту вниз в C-7³².

4. Аккорды V7 \sharp 9

Аккорды V7 \sharp 9 часто выполняют функцию аккордов I – подобно тому, как функционирует аккорд V в первом такте блюза. Фактически первый аккорд блюза очень часто исполняется в виде V7 \sharp 9.

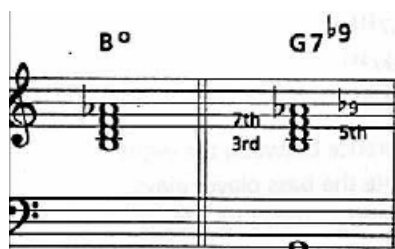
³² Некоторые музыканты в этих двух тактах “Stella” предпочитают использовать G7alt вместо G7 \sharp 5.

Этот аккорд часто звучит подобно тоническому аккорду, и вообще не стремится во что бы то ни было разрешиться. Сыграйте вампинг, представленный в следующем примере, и вы услышите эффект, о котором я говорю:



5. Регармонизация аккордов VI аккордами V

Аккорды VI часто регармонизируют аккордами V. В прогрессии I-VI-II-V в Bb (BbΔ, G-7, C-7, F7)³³ аккорд VI часто регармонизируется в виде G7. Получается более мягкое голосоведение: G7 более мягко разрешается в C-7, нежели G-7. Кроме того, аккорд G7 подразумевает большие гармонические возможности, нежели G-7: например, G7^{b9}, G7alt, G7^{#5}. Та же самая возможность имеется и в прогрессии III-VI-II-V (D-7, G-7, C-7, F7 в тональности Bb), где аккорд G-7 также часто заменяется аккордом G7. В обеих прогрессиях многие музыканты часто играют вместо аккорда VI уменьшённый аккорд (B° вместо G-7 в I-VI-II-V в Bb). Это порождает хроматическую басовую линию (Bb, B°, C-7, F7). B° является замаскированным аккордом G7^{b9}, поскольку ноты аккорда B° (B-D-F-Ab) являются 3, 5, 7 и b9 степенями аккорда G7^{b9}.



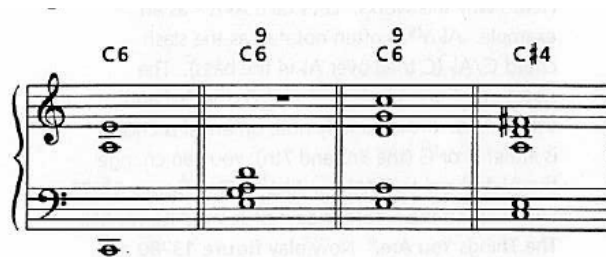
Помните: все вышеописанные способы регармонизации – не более чем просто указания. Существует слишком много исключений для того, чтобы они считались правилами³⁴. Если музыкант применяет регармонизацию в процессе своего соло, причём так, что это идёт вразрез с вышеописанным, стоит внимательно прислушаться к тому, что он сделал: если все музыканты в этот момент находятся на одной волне, то может произойти чудо. Если же нет, то политональность может вмиг обернуться катастрофой.

Регармонизация аккордов I степени

Аккорды, указанные в нотах как большие мажорные септаккорды, совсем не обязательно должны быть именно таковыми. Пианисты и гитаристы очень часто преобразуют аккорды вроде CΔ так, что они начинают звучать как C6, C₆⁹ или C^{#4}. Сыграйте следующий пример – и сразу поймёте, что я имею в виду:

³³ Первые четыре аккорда композиции Джорджа Гершвина "I've Got Rhythm".

³⁴ Вот лишь некоторые из них: в композициях Сэдора Уолтона "Bolivia" и "Clockwise" аккорд V7^{b9} разрешается на полтона вниз. В композиции Эрла Хайнса "Rosetta" (1935) аккорд V7alt разрешается вниз на полтона – как и в композиции "Mirror, Mirror" Чика Кория. В композиции Орэса Силвера "Gregory Is Here" аккорд V7^{#11} разрешается на полтона вверх.



Все варианты прекрасно работают в качестве С-мажора, и в большой септима нет необходимости. Многие джазовые музыканты вообще пишут большой мажорный септаккорд просто символом С.

1. Лидийский аккорд ($\Delta^{\#4}$)

Практически в любой момент вы можете заменять большой мажорный септаккорд (СД) лидийским аккордом ($\Delta^{\#4}$)³⁵. С единственным исключением: если вы пианист или гитарист, аккомпанирующий солисту, и солист умышленно берёт четвёртую ступень («исключённую» ноту) для создания диссонанса на фоне аккорда Δ , то $\#4$ поверх всего этого будет звучать очень плохо. Намеренное исполнение «исключённой» ноты поверх мажорного септаккорда – это как немного острой приправы в блюдо. А $\#4$ на фоне мажорного аккорда – это как мороженное: веет прохладой. Но если вы не любите мороженное с перцем – никогда не сочетайте 4 и $\#4$ ступени на фоне мажорного септаккорда.

2. Увеличенный лидийский аккорд ($\Delta^{\#5}$)

Если вы играете head, и мелодической нотой мажорного аккорда является его 3 или 7 ступень, вы можете заменить мажорный септаккорд увеличенным лидийским аккордом ($\Delta^{\#5}$). Давайте разберёмся, как и почему это работает. Для примера возьмём аккорд $A\flat\Delta^{\#5}$. Этот аккорд часто записывается в виде слэш-аккорда $C/A\flat$ (трезвучие С на фоне баса $A\flat$). В трезвучие С входят ноты С и G, которые являются 3 и 7 ступенями аккорда $A\flat\Delta$. Если мелодической нотой аккорда $A\flat\Delta$ является С или G (3 или 7 ступень), то вы можете заменить аккорд $A\flat\Delta$ на $C/A\flat$, или $A\flat\Delta^{\#5}$. Сыграйте первые четыре такта композиции Джерома Керна “All The Things You Are”:



А теперь сыграйте следующий пример и прислушайтесь к различию в четвёртом такте.



³⁵ И даже в песнях The Beatles! Оливер Нельсон в песне Леннона и МакКартни “Yesterday” регармонизовал мажорный аккорд лидийским (на альбоме Ли Моргана “Delightfulee” (1966)).

Мелодическими нотами в том такте являются ноты G и C – 7 и 3 ступени аккорда $A\flat\Delta$ – две из трёх нот трезвучия C. Оставшаяся нота трезвучия – E, повышенная пятая ступень аккорда $A\flat\Delta^{\#5}$.

Несколькими тактами спустя предоставляется аналогичная возможность регармонизации. Сыграйте следующий пример:



Обратите внимание, что мелодическая нота в 3 и 4 такте – E, третья ступень аккорда C. Теперь сыграйте следующий пример и почувствуйте разницу, которую создаёт в третьем такте аккорд $C\Delta^{\#5}$.



Джазовые музыканты часто разрешают увеличенные лидийские аккорды в неальтерированные мажорные септаккорды, понижая $\#5$ ступень до натуральной, что и происходит в 4 такте. Кроме того, $\#5$ часто повышают до сексты, как показано в следующем примере:



Если вы, играя соло, замените мажорный аккорд увеличенным лидийским, то аккомпанирующие вам музыканты наверняка услышат вас и тоже сыграют $\Delta^{\#5}$. А если аккомпанируете вы сами, то вам необходимо выработать такой уровень игры, чтобы иметь возможность услышать, что делает солист, и немедленно подстраиваться под него. *Учитесь слушать!*

3. Сдвиг аккорда I на полтона вверх

Если мелодическая нота аккорда I является тоникой или квинтой, вы можете сдвинуть этот аккорд на полтона вверх. Эту процедуру можно использовать где угодно, но, как правило, это обычно делается с последним аккордом I композиции.

Если мелодия аккорда I является тоникой, то сдвиг аккорда на полтона вверх (например, с F Δ на G $\flat\Delta$) делает эту ноту большой септимой нового аккорда. Ниже представлена финальная каденция композиции Ричарда Роджерса "The Surrey With The Fringe On Top":



Теперь сыграйте следующий пример и послушайте, как Кенни Баррон «прокачал» мелодическую ноту F аккорда FΔ, регармонизовав этот аккорд в GbΔ.



То же самое Кенни делает и в композиции Джимми МакХью “On The Sunny Side Of The Street”, сдвигая аккорд CΔ на полтона вверх, в результате чего мелодическая нота из тоники становится септимой нового аккорда DbΔ. Вот последние два такта этой мелодии:



А вот то, как регармонизовал её Кенни. Обратите внимание на добавленную #4:



На следующем примере представлен последний каданс композиции Виктора Янга “My Foolish Heart”:



А теперь сыграйте следующий пример и послушайте, как Бобби Хатчерсон (с МакКоем Тайне-рам на пиано) заменил аккорд BbΔ на BΔ. Кроме того, обратите внимание на хроматическое движение Gb7^{#11} – Fsus (эту технику мы подробно рассмотрим в следующей главе).



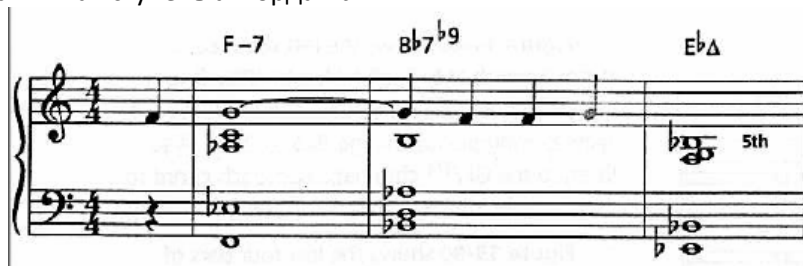
В следующем примере представлены последние четыре такта композиции Ричарда Роджерса "Have You Met Miss Jones".



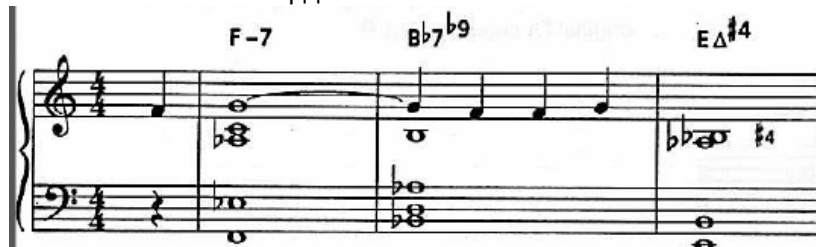
Теперь сыграйте следующий пример и послушайте, как Кенни Джаррет (с Малгрю Миллером на пиано) меняет оригинальный аккорд FΔ на GbΔ.



Если мелодическая нота аккорда I является квинтой, то сдвиг аккорда на полтона вверх делает её #4 нового аккорда. Ниже представлены 5-7 такты композиции Виктора Янга "Stella By Starlight". Последняя нота Bb – пятая ступень аккорда EbΔ:



Теперь сыграйте следующий пример и послушайте, как после замены аккорда EbΔ на EΔ^{#4} мелодическая нота Bb стала #4 нового аккорда:



4. Слэш-аккорды как аккорды I ступени

Если мелодическая нота мажоронго септаккорда является либо #4, либо большой септимой, то этот аккорд можно заменить слэш-аккордом, в основе которого лежит трезвучие, расположенное

на полтона ниже тоники (как В/С). В следующем примере представлены два такта композиции Винсента Юманса "More Than You Know". Мелодическая нота аккорда СД – В, большая септима.



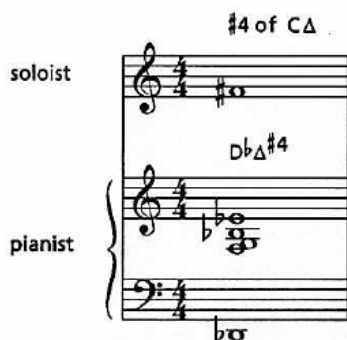
Сыграйте следующий пример и послушайте, как Малгрю Миллер, пользуясь ситуацией, играет вместо СД аккорд В/С, разрешая его затем обратно в СД.



Если вы пианист или гитарист, то экспериментируйте с этой весьма рискованной альтерацией крайне осторожно. Внимательно слушайте, чтобы не «разойтись» с солистом. Несмотря на то, что главное правило аккомпаниатора – это следовать за солистом, многие духовики часто побдрасывают гармонические идеи ритм-секции.

5. Духовики и вокалисты – внимание!

Иногда самая лучшая нота, которую можно сыграть или спеть поверх последнего аккорда композиции – это именно та нота, которая там написана. Часто бывает так, что ритм-секция задерживается на предпоследнем аккорде, пока духовик играет каденцию перед последней нотой. И здесь искушение духовика или вокалиста изменить последнюю ноту на что-то «более клёвое» может быть порой просто непреодолимым. Гитаристы и пианисты, ожидая, что последняя нота будет исполнена так, как написано, также готовы при этом изменить последний аккорд на что-то «более клёвое». Если духовик или вокалист всё-таки решит исполнить ноту, отличную от оригинала, то ритм-секции нужно немедленно сориентироваться и сыграть нечто, отличающееся от того «клёвого», что они задумали сыграть. В случае бэнда из четырёх человек (духовик или певец, басист, гитарист, пианист) вероятность, что что-то пойдёт не так, весьма высока. Если вы, будучи солистом, уважаете труд ритм-секции, то иногда лучше сыграть или спеть именно то, что написано. Если вы решите взять другую ноту, то есть вероятность катастрофы. Вот пример такой катастрофы: поверх финального аккорда СД солист вместо написанной ноты исполняет F# (#4), а пианист берёт DbΔ^{#4}:



Если вы всё же решили сыграть что-то иное по сравнению с написанным, дайте ритм-секции время сориентироваться и подстроиться под вас. Подождите пару секунд, чтобы музыканты услышали вашу новую ноту, а потом кивком головы подайте им сигнал для перехода к последнему аккорду.

Регармонизация во время соло

Во время соло регармонизация практически всегда делается молча, без предупреждения. Чтобы подстроиться под регармонизацию, вы должны постоянно и внимательно слушать. Если вы достаточно часто играете с каким-то конкретным музыкантом, вы можете научиться достаточно точно предугадывать альтерации, которые этот музыкант применит к тому или иному аккорду. Но, несмотря на это, джаз по своей сути непредсказуем. Когда каждый музыкант импровизирует на фоне общей «скелетной» темы, произойти может всякое.

Именно этот уровень непредсказуемости послужил причиной сказанных кем-то слов о том, что джаз – это «музыка-сюрприз». Как правило, МакКой Тайнер играл именно те аккорды, на которых Джон Колтрэйн строил свои соло, но, несмотря на это, случались моменты, когда МакКой играл $C7^{b9}$, а Трэйн в это время играл $C7^{alt}$. И хотя играть всем примерно одни и те же аккорды – это, в общем, неплохо, но слишком специфические вещи могут увести музыку очень далеко от спонтанности. Почему же Колтрэйн и МакКой звучали столь хорошо, когда один играл $C7^{b9}$, а другой – $C7^{alt}$? И МакКой, и Трэйн были очень чисты гармонически и чрезвычайно сильны ритмически. И когда они расходились в гармонии, это звучало как *битональность* – две гармонии одновременно. Лучшие музыканты всегда балансируют, играя «правильные аккорды», но в то же время не впадая в зависимость от них. Именно в этом и наша цель. Однако для того чтобы достигнуть её, нужно потратить очень много времени, играя именно «правильные аккорды».

Пианисты и гитаристы: как вы выбираете аккорды в процессе аккомпанемента? Как и бьющий в бейсболе, внимательно наблюдающий за тем, как питчер делает первую подачу, чтобы понять то, как он играет – точно так же и даже самый лучший музыкант, имеющий за плечами многолетний опыт, первые пару хорусов играет как можно проще, дабы успеть понять стиль игры солиста.

Регармонизация “I Hear A Rhapsody”

Давайте возьмём гармонию композиции “I hear A Rhapsody” и посмотрим, что можно сделать с аккордами II, V и I *во время соло*. Мелодия в данном примере не выписана, поскольку сейчас для нас важны только аккорды (если, конечно, вы не хотите использовать мелодию в качестве основы для импровизации). Аккорды представлены в неальтерированном виде – за исключением тех случаев, когда альтерации были сделаны изначально (например, $F\flat$ в 5 такте, где одной из мелодических нот является Cb , $b5$ аккорда $F-7$). Во время игры соло вы обладаете гораздо большей свободой, чем во время игры самой темы, однако вам всё равно нужно чётко осознавать присущие этой композиции гармонические тенденции (т.е. понимать, что будет звучать мягче, а что нет). Если вы пианист, басист или гитарист, вам нужно постоянно внимательно слушать и подстраиваться к тому, что играет солист. А это означает, что вы должны уметь не только слушать, но и делать точные прогнозы.

Аккорд $C-7$ в первом такте выполняет функцию тонического минора (он не является частью прогрессии II-V), поэтому вы можете обыграть его так, как написано, либо регармонизовать его как $C-6$ либо как $C-\Delta$. Если вы аккомпаниатор и не знаете, что именно сыграет в этом месте солист ($C-7$ или $C-\Delta$), то самым безопасным вариантом является $C-6$, поскольку ноты этого аккорда в равной мере входят как в C -дорийский лад ($C-7$), так и в мелодический минор C ($C-\Delta$).

Аккорды $F-7$, $Bb7$ во втором такте (II-V) можно регармонизовать как минорную прогрессию II-V, однако исполнение аккорда $F\flat$ вместо $F-7$ «предсказывает» аккорд $F\flat$ в 5 такте, лишая музыку сюрприза. Это не означает, что играть $F\flat$ в этом месте нельзя (это всего лишь общие указания, не забывайте) – но всегда будьте бдительны и держите в голове не только тот аккорд, который вы исполняете в данный момент.

I Hear A Rhapsody

Chord progression for measures 1-18:

- 1: C-7
- 2: F-7
- 3: Bb7
- 4: EbΔ
- 5: Db7
- 6: C7
- 7: Fø
- 8: Bb7
- 9: EbΔ
- 10: G-
- 11: Aø
- 12: D7b9
- 13: G-
- 14: BbΔ
- 15: F-
- 16: D-7
- 17: D-7 G7
- 18: (D-7 G7)

Measure 8 includes first and second endings: 1. D-7 G7, 2. A-7 D7.

Measure 17 ends with "D.C. al CODA".

Аккорд Bb7, часть прогрессии II-Vvo 2 такте, можно разрешить на квинту вниз. Хорошим выбором в этом случае будут аккорды b9 или alt, но вы также можете просто оставить этот аккорд неальтерированным. Если вы аккомпанируете – акакой вариант аккорда Bb7 вы предпочтёте? Неальтерированный Bb7? Bb7^{b9}? Bb7alt? Внимательно слушайте солиста и пытайтесь следовать за его мыслью. Существует ряд стратегий, позволяющих увеличить ваши шансы выбрать правильный аккорд. Сначала можно сыграть аккорд Bb7 настолько нейтрально, насколько это вообще возможно – например, как здесь:

Bb7

Тоника, 3 и 7 ступени аккорда Bb7 позволяют солисту сыграть Bb7, Bb7^{b9} или Bb7alt, поскольку эти три ноты входят во все три звукоряда.

Если солист сыграет во втором такте Bb7^{b9}, то логично будет предположить, что при повторе он сыграет его же:

Bb7^{b9}

Многие музыканты склонны использовать одни и те же альтерации на протяжении всей композиции. Однако не забывайте: чем лучше музыкант, тем менее он предсказуем.

Если во 2 такте вы сыграли Bb7^{b9}, а солист сыграл Bb7alt, то во втором повторении вы можете захотеть сыграть Bb7alt:



Но если солист совершенно неожиданно сыграл Bb7^{b9}, не отчаивайтесь! В следующий раз сыграйте вот это:



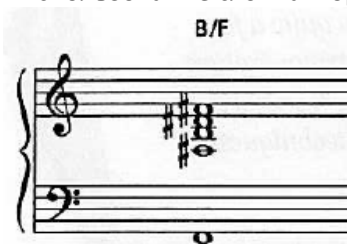
Этот вариант аккорда содержит ноты, входящие как в уменьшённый, так и в альтерированный звукояды, и одинаково хорошо соответствует и Bb7alt, Bb7^{b9}.

Если всё это кажется вам чересчур спланированным, не беспокойтесь. Чем больше вы будете играть, тем более естественным вам будет всё это казаться и тем менее вам придётся думать во время игры. И если солист сыграет Bb7alt, в то время как пианист или гитарист возьмёт Bb7^{b9}, это всё равно будет звучать хорошо. Если игра каждого музыканта будет гармонически чистой и ритмически сильной, то временами возникающие различия в гармонии будут звучать как битональность, а не как неправильные ноты.

То, что можно сделать с аккордом EbΔ, первым аккордом 3 такта, можно сделать и со всеми мажорными аккордами композиции "I Hear A Rhapsody". В процессе игры соло мажорный аккорд практически в любой момент можно регармонизовать как лидийский (EbΔ^{#4}). Вариант EbΔ^{#5} также возможен, однако этот аккорд длится всего две доли такта, а Δ^{#5} звучат кограздо боее эффективно при более долгих длительностях. Но это вовсе не означает, что вы не можете сыграть EbΔ^{#5} на эти две доли. Опытный музыкант может сыграть EbΔ^{#5} и на одну долю – и это прозвучит круто.

Аккорд Db7 в 3 такте не является частью прогрессии II-V, и по этой причине не может быть разрешён на квинту вниз, так что хорошим вариантом альтерации является Db7^{#11}. C7 в 4 такте разрешается на квинту вниз, и возможен как b9, так и alt.

Аккорд Fø в 5 такте уже альтерирован, поскольку Cb, одна из мелодических нот этого такта, является b5 аккорда F-7. Солируя, вы можете сыграть F-7, однако многие музыканты предпочитают более интересный вариант Fø. И вас никто не заставляет играть каждый раз одно и то же. Не забывайте, что эта мелодия имеет структуру AABA: если в композиции 10 хорусов, то вы сыграете этот аккорд 30 раз! Хороший эффект создаст использование слэш-аккорда B/F:



Аккорды Bb7 и EbΔ (V-I) в 6-7 тактах предполагают те же самые варианты регармонизации, что и аккорды 2-3 тактов.

Первое, что нужно помнить об аккордах D-7, G7 (II-V) в первой репризе (8 такт) – это то, что они разрешаются в C-минор 1 такта. А это позволяет использовать возможности минорной II-V (Dø,

G7alt или G7^{b9}). Но играть минорную прогрессию II-V вам совсем не обязательно. Неальтерированные D-7, G7 и сами по себе неплохо разрешаются в C-, однако многие музыканты предпочитают звучание минорной II-V.

То же самое касается и 9 такта (второй репризы). Аккорды A-7, D7 (II-V) разрешаются в G- посредством использования минорной прогрессии II-V-I (A \emptyset , D7alt или D7^{b9}, G-).

Аккорд G- в 10 и 12 тактах – тонический минор, поэтому G-6 или G-Δ прозвучит более интересно, нежели G-7.

Прогрессия II-V в 11 такте (A \emptyset , D7^{b9}) уже альтерирована заранее, поскольку мелодическая нота этого такта Eb является b5 аккорда A \emptyset и b9 аккорда D7^{b9}. Играть эту минорную прогрессию II-V во время соло совсем не обязательно, однако большинство музыкантов всё равно делают это, поскольку следующим аккордом стоит G-.

В тактах 13-14 видим прогрессию II-V-I. Аккорд F7 звучит одинаково хорошо в вариантах b9 и alt.

Аккорд F- в 15 такте – тонический минор, так что F-6 или F-Δ будет звучать лучше, чем F-7, хотя и этот вариант довольно неплох.

Прогрессия II-V в 17 такте (D-7, G7) разрешается в аккорд C- первого такта, так что минорная II-V (D \emptyset , G7alt или G7^{b9}) в данном случае прозвучит неплохо.

Это же касается и 18 такта – финального тернэраунда.

Мы рассмотрели базовые приёмы регармонизации. В следующей главе мы коснёмся более продвинутых техник.

ПРОДВИНУТАЯ РЕГАРМОНИЗАЦИЯ

В этой главе мы рассмотрим продвинутые техники регармонизации – приёмы, позволяющие практически пересочинять, перерабатывать стандарты.

Противодвижение

Противодвижение возникает, когда ноты или аккорды движутся в противоположных направлениях – либо друг к другу, либо друг от друга. Послушайте 5-8 такты композиции Джерома Керна “Yesterdays”:



На следующем примере представлена мелодия из 5-6 тактов и поставленная ему в соответствие хроматическая нисходящая линия баса:



Это пример противодвижения: мелодия движется в одном направлении (вверх), а линия баса – в другом (вниз).

Противодвижение открывает обширные гармонические возможности, в чем вы можете легко убедиться, сыграв следующий пример:



Прислушайтесь к каждой ноте мелодии Керна: теперь каждая из них регармонизована отдельным аккордом.

Структура – залог популярности любой музыкальной композиции. Люди охотнее откликаются на структурированную музыку – а противодвижение увеличивает эффект структурированности. Противодвижение не только хорошо звучит (обогащая гармонию), но и подключает интеллект к восприятию музыки (благодаря структуре).

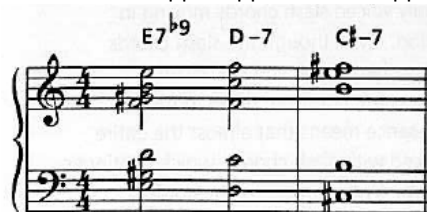
В композиции Чика Кория “Mirror, Mirror” Чик и Джо Хендерсон исполняют две разновидности противодвижения. На следующем примере представлено движение внутрь: мелодия идёт по нисходящей, а линия баса – по восходящей:



А вот противодвижение наружу: мелодия идёт по восходящей, а бас – по нисходящей:



Сыграйте следующий пример и послушайте, как Херби Хэнкок использует противодвижение в своей композиции “Dolphin Dance”. В ней мелодия идёт по восходящей, а аккорды – по нисходящей.



Параллелизм

Сыграйте следующий пример и послушайте, как звучит *параллелизм* – однотипные аккорды, движущиеся в одном направлении. Это вступление МакКоя Тайнера к песне “Peresina”. Как и противодвижение, параллелизм усиливает эффект структурированности композиции.



Наже представлены 5-8 такты композиции Берта Бакараха “What The World Needs Now Is Love”:



Теперь сыграйте следующий пример и послушайте, как Джо Хендерсон и Малгрю Миллер ре-гармонизовали первый такт с помощью параллелизма четырёх слэш-аккордов идентичной структуры.



Даже несмотря на то, что слэш-аккорды в следующих двух тактах имеют иную структуру по сравнению с аккордами первого такта, их наличие подчёркивает тот факт, что вся фраза аранжирована слэш-аккордами, и потому продолжает параллелизм. Регармонизация слэш-аккордами будет подробно рассмотрена в следующем разделе.

Наже представлены последние два такта композиции Чика Кория "Mirror, Mirror". Обратите внимание на хроматическое нисходящее движение четырёх нот мелодии. Мелодии с хроматическим движением прекрасно подходят для использования параллелизма.



Сыграйте следующий пример и послушайте, как звучит регармонизация параллельными минорными септаккордами. Я продолжил параллельное движение в последний такт, поскольку аккорд D-7 в сочетании с G7 образует прогрессию II-V. Последние две ноты мелодии хроматические, так что на них можно с лёгкостью продолжить параллелизм (A♭7, G7).



Ниже представлены пять тактов из композиции Херби Хэнкока "Dolphin Dance".



В следующих трёх примерах первый аккорд регармонизуется, и от него организуется параллельное движение на протяжении всех пяти тактов.

На следующем примере первый аккорд регармонизован как F#7^{b9} без тоники:

(F#7#9)

А здесь первый аккорд регармонизован как Gsus:

(Gsus)

Здесь первый аккорд регармонизован как F/F#:

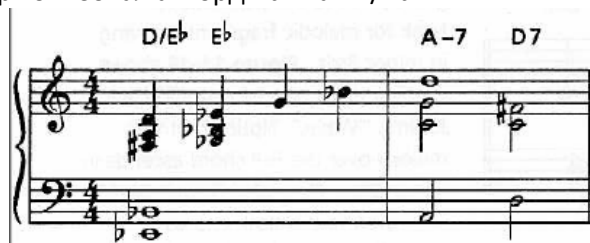
(F/F#)

Понравилось ли вам звучание какого-нибудь из представленных выше примеров параллелизма? Какого именно? Как вы думаете, почему я выбрал именно аккорды F#7b9, Gsus и F/F#? Да просто потому, что мне нравится их звучание. Их функция (II, V или I) в данном случае не так важна, поскольку при параллельном движении не происходит разрешения из одного аккорда в другой.

Ниже представлены последние два такта кривой баллады Билли Стрэйхорна "Lush Life".



Кенни Баррон регармонизовал аккорд EbΔ как D/Eb:



Сыграйте следующий пример и послушайте, как Джон Колтрэйн (с МакКоем Тайнером на пиано) переходит к аккорду G через аккорд F#/G в 11-12 тактах композиции Гарри Уоррена "I Wish I Knew":



5-8 такты композиции Кенни Дорэма "Blue Bossa":



А теперь сыграйте следующий пример и послушайте регармонизацию классики Кенни с помощью слэш-аккордов:



Слэш-аккорды не всегда представляют собой трезвучие поверх басовой ноты: они могут быть также представлены в виде септаккордов поверх баса. Вот 3-4 такты композиции Энтони Ньюли "Who Can I Turn To":



А вот то, как Малгрю Миллер регармонизовал аккорд Bb7 в виде CbΔ^{#5}/Bb.



Нисходящие и восходящие линии баса

Аккорды на основе восходящих и нисходящих линий на фоне мелодии порождают контрапунктовую мелодию, контрастирующую с главной темой композиции. Каждую ноту восходящего или нисходящего движения можно регармонизовать новым аккордом. Этой техники мы уже касались в разделе «Противодвижение», но в каждом из тех примеров мелодия всегда двигалась в противоположном относительно линии баса направлении. В следующих примерах представлены восходящие и нисходящие басовые линии, соответствующие мелодии, которые не всегда движутся в противоположном басу направлении.

Ниже представлены 9-12 такты композиции Джимми Ван Хьюсена “All The Way”:



Сыграйте следующий пример и послушайте то, как Сэдар Уолтон играет аккорды поверх каждой ноты нисходящей линии баса Gb, F, Eb, Db, C:



Сыграйте следующий пример и послушайте, как Джон Колтрэйн (с пианистом Кенни Дрю) исполнил композицию Джерома Керна “I’m Old Fashioned” поверх восходящей линии баса, беря по аккорду на каждую басовую ноту.



Сыграйте следующий пример. Сан-францисский джазовый пианист Дик Уиттингтон регармонизует те же самые такты "I'm Old Fashioned", исполняя на каждую басовую ноту аккорд V7^{#11}. Каждый следующий аккорд на тритон ниже предыдущего.



Вот отрывок из композиции Джорджа Бассмана "I'm Getting' Sentimental Of You":



Кенни Баррон регармонизовал этот такт восходящей хроматической аккордовой последовательностью:



Бобби Хатчерсон и МакКой Тайнер регармонизовали просто тернэраунд II-V (C-7, F7) в 15-16 тактах композиции Виктора Янга "My Foolish Heart", сыграв восходящую последовательность из четырёх септаккордов:



Обратите внимание на то, что тоники аккордов (C, D, Eb, F) составляют первые четыре ноты С-дорийского лада.

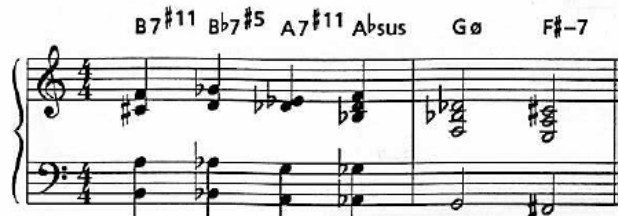
В следующем примере представлено то, как большинство джазовых музыкантов играют 29-30 такты композиции Джорджа Гершвина “Embraceable You”:



А вот то, как Дональд Браун регармонизовал эти такты с помощью нисходящей линии басовых аккордов. Обратите внимание на противодвижении мелодии и линии баса.



Вот два примера того, как Дюк Пирсон и МакКой Тайнер использовали нисходящую линию баса в регармонизации композиции Дюка “You Know I Care”:



Вот первые четыре такта композиции Гарри Уоррена “You’re My Everything”:



А вот то, как Фредди Хаббард и Херби Хэнкок заменили первый аккорд CΔ на параллельный минорный аккорд A-7, после чего спустились к аккорду F#-7 с помощью прогрессии II-V (G-7, C7):



На следующем примере представлены ещё четыре такта из “You’re My Everything”:



Сыграйте следующий пример и послушайте, как Фредди и Херби вставили аккорд F-Δ между G7 и E-7, создав тем самым нисходящую линию баса:



Вот 4-8 такты композиции Ричарда Роджерса “Bewitched, Bothered and Bewildered”:



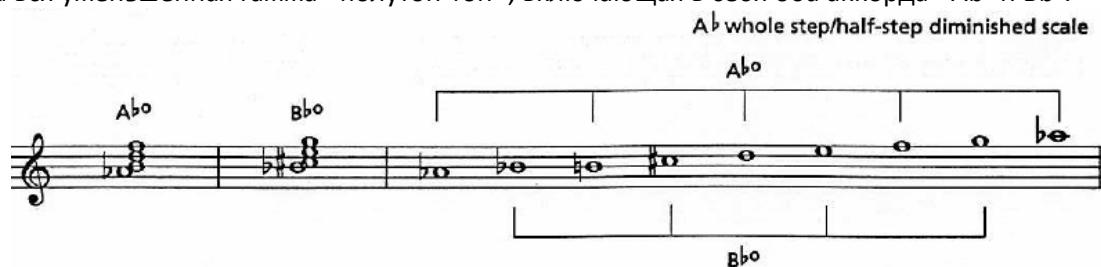
Сыграйте следующий пример и послушайте, как Ральф Морс (и пианист Бенни Грин) регармонизовали этот отрывок с помощью двух нисходящих линий баса: Bb-D в первых трёх тактах и нисходящая басовая линия Bb-G в следующих двух тактах. Кроме того, послушайте, как Бенни создаёт движение последнего аккорда, заменяя G7alt на G7b9.



Нота Е, сыгранная в первом такте на аккорд Ab° - не ошибка. Уменьшённые аккорды в чистом виде звучат чересчур правильно, покорно, и потому джазовые пианисты и гитаристы часто повышают одну ноту такого аккорда на целый тон, делая его звучание более «колким»³⁶. Любая нота уменьшённого аккорда, будучи повышенной на целый тон, всё равно будет частью уменьшённой гаммы.

³⁶ Это же касается и ноты В поверх аккорда Eb° во втором такте.

В первом такте следующего примера показан «чистый» аккорд $A\flat^\circ$. Во втором такте все ноты этого аккорда повышены на целый тон, в результате чего получился аккорд $B\flat^\circ$. В третьем такте выписана вся уменьшённая гамма «полутон-тон», включающая в себя оба аккорда - $A\flat^\circ$ и $B\flat^\circ$.



Построение аккордов от любой тоники

Ноту мелодии можно регармонизовать аккордом, построенным от *любой* ноты баса – от любой из 12 нот хроматической гаммы. Это даёт громадное количество возможных вариантов. Например, мелодическая нота С будет хорошо звучать с аккордами, построенными от С, $D\flat$, D, $E\flat$, E, F, $G\flat$, G, $A\flat$, A, $B\flat$, B. Этот метод регармонизации особенно хорошо работает тогда, когда линия баса совершает хроматические восходящие или нисходящие движения либо движется по квинтовому кругу. Давайте попробуем применить его к первым 8 тактам композиции “I Hear A Rhapsody”:



Теперь сыграйте следующий пример. Я произвольно начал с аккорда от басовой ноты E, после чего организовал нисходящее хроматическое движение. Поскольку нота мелодии стоит D (малая септима любого аккорда E), то я могу использовать в этом месте любые варианты аккордов E-7, E7 или Esus, поскольку в каждом из них содержится малая септима. Я выбрал $E7^{\#9}$. Почему? А просто мне нравится, как звучит этот аккорд. Поскольку мы начинаем нисходящее хроматическое движение, то следующий аккорд будет строиться от $E\flat$. Поскольку мелодическая нота там $E\flat$, то выбор аккордов огромен: $E\flat\Delta$, $E\flat\Delta^{\#4}$, $E\flat\Delta^{\#5}$, $E\flat-7$, $E\flat\emptyset$, $E\flat-\Delta$, $E\flat7$, $E\flat7^{\flat9}$, $E\flat7^{\#11}$, $E\flat7^{\#9}$, $E\flat7alt$, $E\flat7^{\#5}$, $E\flat sus$, $E\flat sus^{\flat9}$, $E\flat^\circ$. Я выбрал $E\flat sus$, поскольку мне очень нравится «текучесть» звучания задержанных аккордов, а также потому, что задержанные аккорды мягко разрешаются во что угодно. Продолжаем нисходящее хроматическое движение: $D7alt$, $D\flat7alt$ и т.д. Качество и альтерации аккордов я выбирал исключительно исходя из того, что я люблю, а не из правил разрешения одного аккорда в другой.

Слишком много всего (в том числе и хроматического нисходящего движения) может быстро надоесть, поэтому я сдвинул последние три аккорда на целый тон вниз. Сравните две версии – старую и новую. Вам нравится новая версия? Вся? Или некоторые фрагменты? Помните: я начал с ноты E совершенно произвольно; есть ещё 11 возможных вариантов.



Теперь послушайте следующий пример:



На этот раз построим восходящую хроматическую линию, а начнём произвольным образом с ноты А в басу. Мелодическая нота у нас D – 11 ступень любого аккорда А. Аккорды I и V ступеней исключаются как не содержащие натуральной 11 ступени, но мы можем использовать любой из следующих аккордов: A-7, Aø, Asus, Asus^{b9}. Начнём, пожалуй, с A-7.

Теперь сыграйте следующий пример. Начиная с аккорда E7^{#9}, басовая линия идёт не хроматически, а по квинтовому кругу.

Описанный метод не ограничивается созданием длинных аккордовых последовательностей. Его можно применять и для выбора отдельных аккордов. Сыграйте следующий пример – 30-31 такты композиции Гарри Уоррена “You’re My Everything” – прогрессия V-I в C:

А теперь сыграйте следующий пример и послушайте, как Фредди Хаббард и Херби Хэнкок заменили аккорд CΔ на совершенно неожиданный Ab7:

Аккорды sus и sus^{b9}

Аккорды sus и sus^{b9} часто используются для регармонизации аккордов II и V, а также прогрессий II-V. Сыграйте следующий пример – первые 4 такта композиции Виктора Янга “Stella By Starlight”. Здесь видим две прогрессии II-V: E-7, A7 и C-7, F7:



Теперь сыграйте следующий пример. Прогрессия E-7, A7 была регармонизована в виде аккорда Asus^{b9}, а C-7, F7 стала аккордом Fsus. Обратите внимание, что результирующие аккорды sus^{b9} и sus имеют те же тоники, что и соответствующие аккорды V.

В следующем примере представлены 5-6 такты композиции Ричарда Роджерса "Bewitched, Bothered and Bewildered".



Сыграйте следующий пример и послушайте, как Ральф Мур и пианист Бенни Грин дважды заменили прогрессию II-V (D-7, G7) аккордом Gsus.



Вот первые 4 такта композиции Майлза Дэвиса "Tune Up":



А в следующем примере показано, как изначальный аккорд E-7 был заменён на Asusb9.



Ниже представлены три такта композиции Сая Коулмена "Witchcraft".



А теперь сыграйте следующий пример и послушайте, как Кенни Баррон заменил аккорд Bb-7 на Ebsus, разрешая его в AbΔ (параллельный мажор изначального F-).



Несколько тактов спустя Кенни регармонизует 16-18 такты:



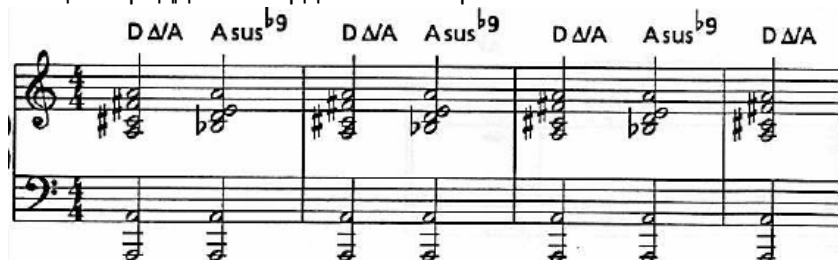
Он играет педальную ноту С на фоне аккорда FΔ, в результате чего изначальный Csus приобретает более мрачное звучание Csus^{b9}.



Ниже представлены первые 4 такта бриджа композиции Джонни Грина "Body and Soul":



Сыграйте следующий пример и послушайте, как Сэдар Уолтон исполняет аккорды DΔ/A и Asus^{b9} в регармонизации Фредди Хаббарда этих четырёх тактов.



Вот 2 такта композиции Виктора Янга “My Foolish Heart”:



Сыграйте следующий пример и послушайте, как Бобби Хатчерсон и МакКой Тайнер заменили аккорды Dø, G7 одним аккордом Gsus. Обратите также внимание на хроматическое движение Ab7^{#11}, Gsus. Подобное хроматическое движение мы рассмотрим немного позже.



Прерванные каденции

Джазовые композиции и стандарты полны прерванных каденций. Прерванная каденция – это когда аккорд V не разрешается на квинту вниз в другой аккорд V, как это ожидается.

Сыграйте 2-5 такты композиции Джона Кленнера “Just Friends”.



Здесь F7-GΔ – прерванная каденция, поскольку ожидается, что F7 разрешится в Bb (F7-Bb – прогрессия V-I в Bb).

Теперь сыграйте 3-5 такты композиции Бенни Голсона “Stablemates”. Здесь C7alt-Ab-7 – прерванная каденция, т.к. в общем случае ожидается, что аккорд C7 разрешится на квинту вниз в F.



А вот 7-9 такты композиции Билли Стрэйхорна “Chelsea Bridge”. B7-Db – прерванная каденция, поскольку ожидается разрешение B7 на квинту вниз в аккорд E.



Джо Хендерсон в своей версии “Chelsea Bridge” пошёл ещё дальше: пианист Кенни Баррон разрешает B7 в AΔ. Прерванная каденция остаётся – но звучит она уже по-другому:



Ниже представлены 25-27 такты композиции Виктора Янга “My Foolish Heart”. Gb7-BbΔ – прерванная каденция:



Теперь сыграйте следующий пример и послушайте, как Бобби Хатчерсон и МакКой Тайнер переходят к BbΔ через прогрессию Eb-7, Ab7. Прерванная каденция сохраняется – но выглядит и звучит иначе.

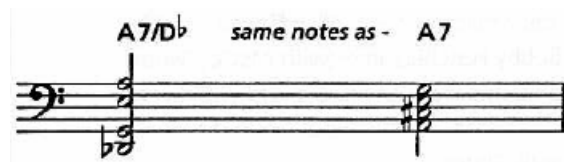


Сыграйте последние 4 такта композиции Билли Стрэйхорна “Upper Manhattan Medical Group” (известной также под названием “U.M.M.G.”). Этот фрагмент содержит необычную прерванную каденцию: аккорду I предшествует аккорд V, расположенные на большую терцию ниже³⁷.



Первый аккорд этого фрагмента вынесен отдельным примером:

³⁷ Примечание для не-пианистов: исполнение верхней ноты в басовом ключе правой рукой – это нормально!



По сути, этот аккорд – всего лишь необычная форма стандартного A7 с Db в басу (Db энгармонически равен C#, третьей ступени аккорда A7). А (тоники аккорда V) расположена на большую терцию ниже Db, тоники аккорда I. Db – общая нота, смягчающая звучание прогрессии в целом. Общие ноты мы рассмотрим в этой же главе несколько позже.

Переход к аккорду I с аккорда V, расположенного на большую терцию ниже, очень эффективен, если мелодическая нота – 9 ступень аккорда I. Сыграйте следующий пример и послушайте, как звучит первый такт композиции Дона Рэя и Джина ДеПола "Star Eyes":



В следующем примере этот такт регармонизован: аккорду E \flat Δ предшествует B7, аккорд V, отстоящий от E \flat на большую терцию вниз.



На следующем рисунке видно, что нижние ноты нового аккорда – это всего лишь переставленные ноты аккорда B7 (D# энгармонически равна E \flat). Мелодическая нота F становится #11 аккорда B7.

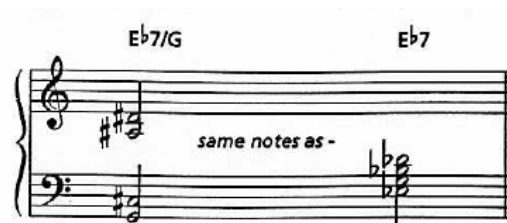
Сыграйте первый такт композиции Джимми Ван Хьюсена "But Beautiful":



А вот этот же пример, но регармонизованный: аккорду G предшествует E \flat 7, аккорд V, отстоящий от G на большую терцию вниз.



Видно, что нижние 4 ноты нового аккорда – это переаранжированный аккорд E \flat 7 (с учётом энгармонического арвенства нот).



1. Из прерванной каденции – полную

Есть очень интересный и удивительный способ регармонизации: взять привычную и знакомую прерванную каденцию и неожиданно разрешить её на квинту вниз. В результате получится полная каденция.

Сыграйте 5-8 такты композиции Виктора Шертцингера "I Remember You". Прогрессия Ab-7, Db7 не разрешается на квинту вниз в аккорд Gb по правилам полной каденции, но вместо этого хроматически разрешается вниз на G-7, C7:



Малгрю Миллер неожиданно разрешает прогрессию Ab-7, Db7 в GbΔ, получая тем самым прогрессию II-V-I:



Превращение прерванной каденции в полную хорошо работает только в известных, хорошо знакомых мелодиях. В противном случае пропадает эффект неожиданности.

Вводтоновый хроматизм

Вводтоновый хроматизм – это аккорд, предшествующий данному и отстоящий от него на полтона вверх или вниз. Вводтоновый аккорд может иметь то же качество, что и результирующий аккорд (например, B-7, C-7), а может и отличаться по качеству (например, B7alt, C-7).

На следующем рисунке представлены первые три такта композиции Виктора Янга "My Foolish Heart":



А вот регармонизация Боббо Хатчерсона (и МакКоя Тайнера), в которой аккорду C-7 хроматически предшествует Db7#11:



6-7 такты той же композиции:



В этом отрывке Бобби и МакКой делают ровно то же самое, что и в предыдущем:



15-16 такты:



Здесь Бобби и МакКой предваряют аккорд F7 аккордом Gb7#11:



В качестве вводного хроматизма можно использовать более одного аккорда. Вот 13-16 такты композиции Джимми Ван Хьюсена "All The Way":



А теперь сыграйте следующий пример и послушайте, как Вуди Шоу и Сэдар Уолтон соединили аккорды Ab7 и Bb-7 цепочкой аккордов AΔ и A° (оба на полтона ниже Bb-7). Кроме того, внимательно послушайте красивую фразу, которую Вуди играет поверх хроматических вводных аккордов в последнем такте:

В следующем примере представлены 17-20 такты композиции Гарри Уоррена “You’re My Everything”:

Сыграйте следующий пример и послушайте, как Фредди Хаббард и Херби Хэнкок предваряют аккорд E-7 хроматической цепочкой Gb7^{#11} и F7^{#11}.

Вот 25-28 такты той же песни:

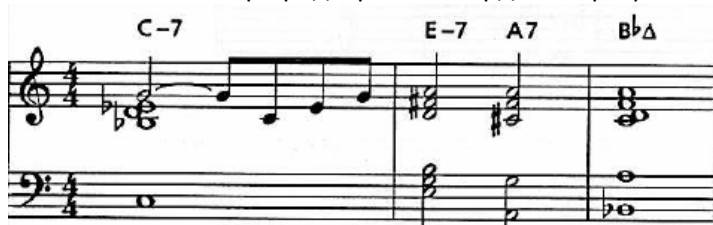
А вот регармонизация Фредди и Херби, где они предваряют аккорд G-7 аккордом Ab7. Обратите также внимание на тритоновую замену F- на Bb7^{#11}. Поскольку оба этих аккорда принадлежат мелодическому минору F, то они являются практически одним и тем же аккордом.



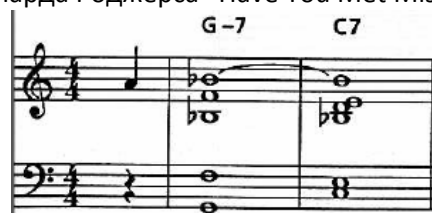
В качестве вводного хроматизма можно также использовать прогрессию II-V. Вот 3-5 такты композиции Виктора Янга "My Foolish Heart":



Бобби Хатчерсон и МакКой Тайнер предварили аккорд B♭Δ прогрессией E-7, A7 (II-V):



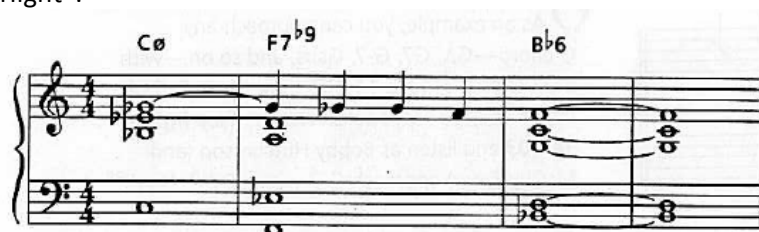
5-7 такты композиции Ричарда Роджерса "Have You Met Miss Jones":



Сыграйте следующий пример и послушайте, как Кенни Джарретт и Малгрю Миллер перед G-7, C7 исполняют цепочку A♭-7, D♭7.



В следующем примере представлена гармония последних четырёх тактов композиции Виктора Янга "Stella By Starlight":



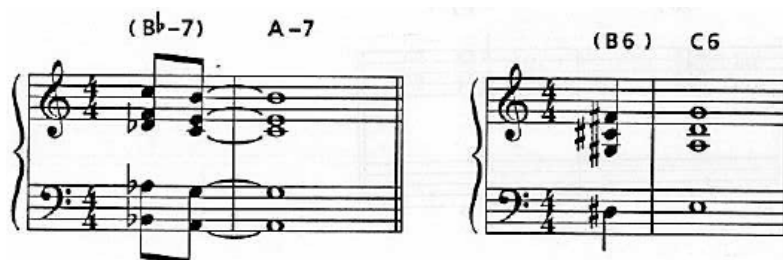
Многие музыканты предпочитают использовать прогрессию C♯-7, F♯7 (II-V) в качестве вводной к прогрессии C♭, F7♭9.



Можно сделать вводтоновую хроматическую фигуру, предварив данный аккорд двумя – один на полтона выше, другой – на полтона ниже. Сыграйте следующий пример и послушайте, как Ральф Мур и Бенни Грин в своей версии композиции Ричарда Роджерса “Bewitched, Bothered And Bewildered” перед аккордом Gsus исполняют Ab7^{#11} (на полтона выше) и Gb7^{#11} (на полтона ниже).



Пианисты и гитаристы могут сделать слайд на аккорд сверху или снизу, как в следующих двух примерах:



Если вы решите делать такой слайд в процессе аккомпанемента – будьте внимательны: вы можете разойтись с солистом.

Предвосхищение аккорда соответствующим аккордом V ступени

Один из способов перехода к аккорду – это переход через его аккорд V ступени. Например, любой аккорд G (GD, G7, G-7m Gsus и т.д.) можно взять через аккорд D7. Вот 5-6 такты композиции Виктора Янга “My Foolish Heart”:

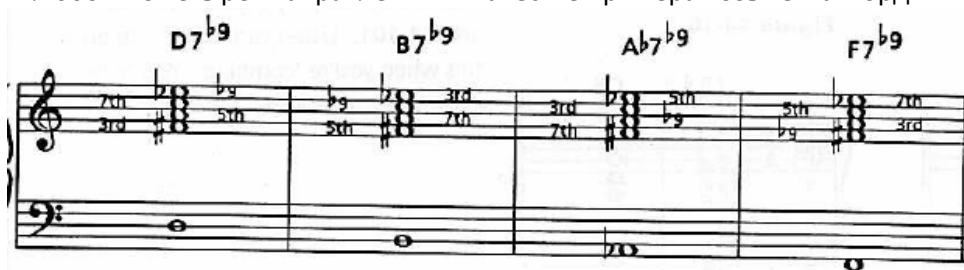


Сыграйте следующий пример и послушайте, как Бобби Хатчерсон и МакКой Тайнер берут G-7 через D7^{#9}:



Использование уменьшённых аккордов

В Главе 3 говорилось о том, что уменьшённые аккорды часто выполняют функцию аккордов $V7^{b9}$, поскольку 4 ноты уменьшённого септаккорда – это 3, 5, 7 и $b9$ ступени аккорда $V7^{b9}$. Поскольку все, что написано в уменьшённой гармонии, можно повторить с интервалом в малую терцию, то уменьшённый аккорд может выполнять функцию любого из четырёх других аккордов $V7^{b9}$, а также разрешаться в любом из четырёх направлений. В качестве примера возьмём аккорд $F\sharp^\circ$:



- $F\sharp^\circ$ - это 3, 5, 7 и $b9$ ступени аккорда $D7^{b9}$, который естественным образом разрешается на квинту вниз в аккорд G;
- $F\sharp^\circ$ - это 5, 7, $b9$ и 3 ступени аккорда $B7^{b9}$, который естественным образом разрешается на квинту вниз в аккорд E;
- $F\sharp^\circ$ - это 7, $b9$, 3 и 5 ступени аккорда $A\flat7^{b9}$ (энгармонически равного аккорду $G\sharp7^{b9}$), который естественным образом разрешается на квинту вниз в аккорд $D\flat$;
- $F\sharp^\circ$ - это $b9$, 3, 5, 7 ступени аккорда $F7^{b9}$, который естественным образом разрешается на квинту вниз в аккорд $B\flat$.

В своей версии гершвиновской “Embraceable You” Дональд Браун использует этот приём для неожиданной модуляции в другую тональность. Ниже представлены первые три такта изначального варианта Гершвина (в тональности $E\flat$):



Обычно “Embraceable You” исполняется как в $E\flat$, так и в G, и Дональд во втором такте искусно использует аккорд $F\sharp^\circ$, что позволяет ему модулировать из $E\flat$ в G. Как мы видим, во втором такте ноты аккорда $F\sharp^\circ$ - это 3, 5, 7 и $b9$ ступени аккорда $D7^{b9}$, который, как мы уже знаем, спокойно разрешается в $G\Delta$ – что Дональд и делает в следующем примере:

Donald Brown's piano voicings simplified



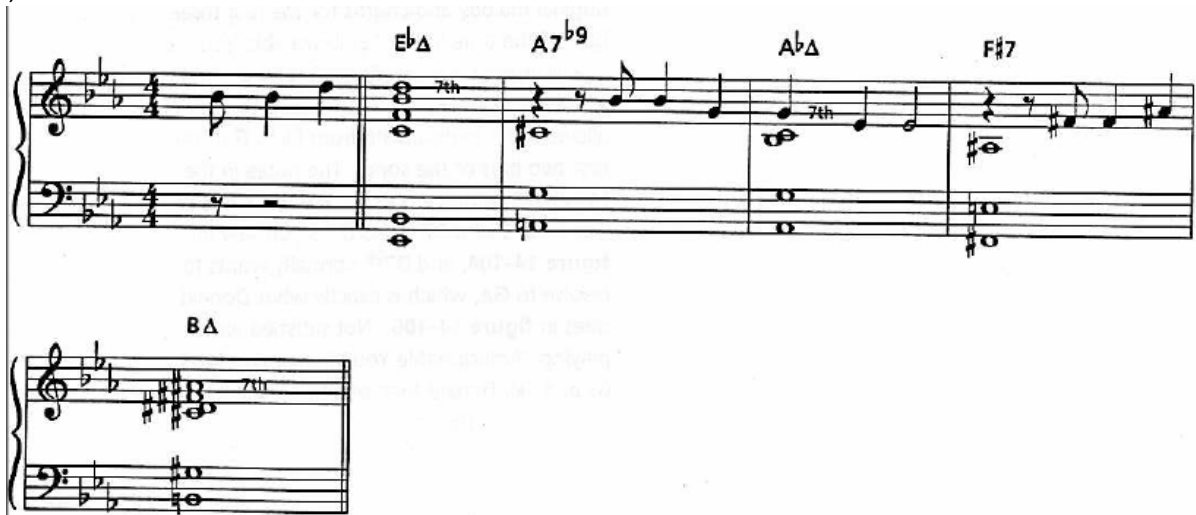
Не удовлетворившись всего лишь двумя тональностями (Eb и G), в третьем такте Дональд использует аккорд E-7 – аккорд II тональности D-мажор.

Изменение мелодии

Если вы нашли классный аккорд или прогрессию, но мелодия плохо ложится на неё – *измените мелодию*. Ниже представлены первые пять тактов композиции Винсента Юманса “Without A Song”:



Джо Хендерсон и Кенни Баррон регармонизовали эти пять тактов, применив движение EbΔ, AbΔ, BΔ:



Поскольку мелодическая нота G не ложится на новый аккорд F#7, Джо изменил её на F#. Также обратите внимание на то, что в каждом мажорном септаккорде мелодическая нота является его большой септимой – пример использования общих нот (их мы подробно рассмотрим позже).

На следующем примере представлены 25-28 такты композиции Дюка Эллингтона “Satin Doll”:



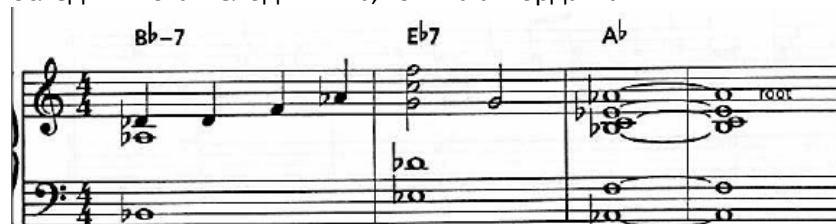
МакКой Тайнер регармонизовал эти четыре такта с помощью хроматической восходящей последовательности прогрессий II-V. Оригинальная мелодия Дюка не лодится на новую последовательность, поэтому МакКой хроматически сместил мелодию и аккорды вверх, подогнав, таким образом, мелодию к новым аккордам:



Изменение аккордов

Бывает так, что мелодическая нота аккорда звучит чересчур обыденно – например, если это тоника или квинта аккорда. Изменение оригинального аккорда может вернуть скучную ноту к жизни.

Сыграйте следующий пример – последние четыре такта композиции Джерома Керна “All The Things You Are”. Последняя нота мелодии – Ab, тоника аккорда Ab:



А теперь сыграйте следующий пример и послушайте, как звучит аккорд Gbsus вместо Ab. Дело не только в том, что новый аккорд сам по себе звучит интереснее прежнего, но и в том, что мелодическая нота Ab является теперь 9 ступенью аккорда Gbsus, что является гораздо более интересным вариантом, чем тоника аккорда Ab:



В следующем примере представлены 5-8 такты композиции Джорджа Гершвина “Summertime”. Мелодическая нота C является тоникой аккорда C-7:



А теперь сыграйте следующий пример – прекрасную вальсовую версию “Summertime” Фредди Хаббарда (на пиано – Томми Фланаган). Фредди начинает с прогрессии II-V (Bb-7, Eb7), в результате чего мелодическая нота С становится 9 ступенью аккорда Bb-7 и 13 ступенью аккорда Eb7. Для мелодической ноты А Фредди использует аккорд E-7, в результате чего эта нота из тоники аккорда Aø превращается в 11 ступень аккорда E-7 – гораздо более интересный вариант.

Tommy Flanagan's piano voicings simplified

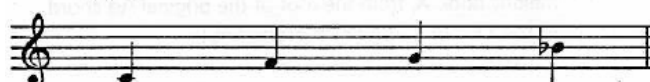


Общие ноты

Ноты, входящие во все аккорды последовательности или во все используемые звукоряды, называют *общими*. Например, звукоряды аккордов C7 и AbΔ содержат четыре общие ноты – C, F, G, Bb:

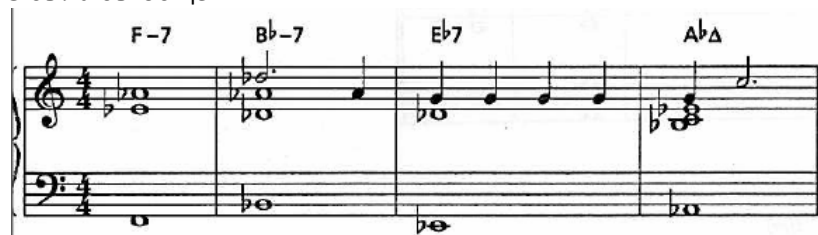


C, F, G, and Bb - the common tones of C7 and AbΔ

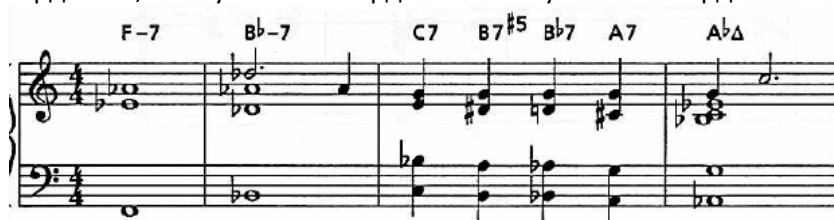


В случае, когда мелодическая нота повторяется несколько раз, прекрасный эффект даёт гармонизация каждого появления этой ноты разными аккордами (главное, чтобы эта нота была общей для всех аккордов).

Сыграйте следующий пример – первые четыре такта композиции Джерома Керна “All The Things You Are”. Четыре ноты G поверх аккорда Eb7 – отличная возможность сыграть четыре аккорда, для которых нота G была бы общей.



Теперь сыграйте следующий пример и послушайте звучание хроматической нисходящей последовательности аккордов V вместо одного аккорда E7. Мелодическая нота G является 5 ступенью аккорда C7, #5 аккорда B7#5, 13 ступенью аккорда Bb7 и 7 ступенью аккорда A7.



Использование последовательности аккордов V открывает ряд новых гармонических возможностей, поскольку аккорды V могут быть альтерированы множеством различных способов. Чтобы услышать некоторые из этих возможностей, сыграйте следующий пример:

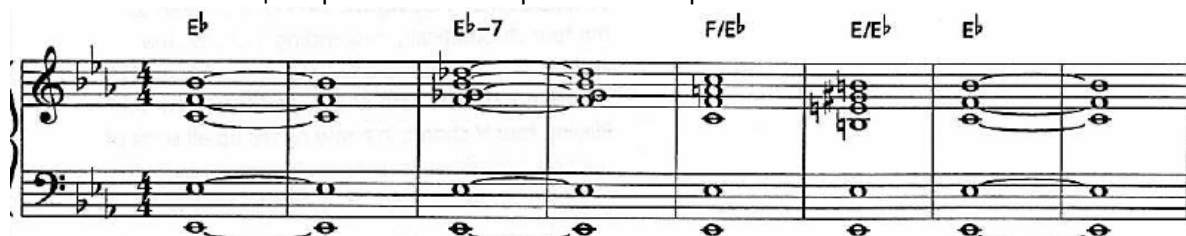


Сыграйте следующий пример и послушайте, как МакКой Тайнер играет коду в колтрэйнском варианте композиции Ричарда Роджерса "It's Easy To Remember"³⁸. Мелодическая нота Eb является общей для всех аккордов³⁹.



Педаль

Педалью называется исполнение последовательности аккордов поверх одной и той же басовой ноты. Сыграйте следующий пример и послушайте звучание аккордов на фоне педали Eb в первых восьми тактах композиции Бронислава Капера "Green Dolphin St.":



Сыграйте 13-16 такты композиции Ричарда Роджерса "Spring Is Here":



А теперь сыграйте следующий пример и послушайте регармонизацию Кенни Баррона, где он сыграл в этих четырёх тактах аккорды поверх педали G. В Главе 16 мы подробно проанализируем версию Кенни Баррона, полностью сыгранную на фони педали G:

³⁸ Этот способ завершения композиции (повторение последней ноты мелодии поверх последовательности аккордов, сыгранных рубато) был весьма распространён на заре эры бибоба. Ещё один прекрасный пример такого завершения – первый вариант Бада Пауэлла композиции Хоаги Кармайкла "Heart And Soul".

³⁹ Обратите внимание на то, что движение тоник первых трёх аккордов происходит по малым терциям: Eb, Gb, A. Последние два аккорда (E, Db) МакКой также разделил малой терцией в басу.



Комбинирование различных техник

Регармонизируя аккорд, фразу или всю мелодию, вы можете использовать несколько техник сразу. В соединяющем примере представлены 5-8 такты композиции Гарри Уоррена "There Will Never Be Another You".



Сыграйте следующий пример и послушайте регармонизованный вариант с использованием параллельных слэш-аккордов, вводного аккорда ($E7^{#11}$, Ebsus) и регармонизации аккордами sus ($Bb-7$ заменён аккордом Ebsus):



Ниже представлены последние четыре такта композиции Джерома Керна "Yesterdays".



А вот те же четыре такта, регармонизованные с использованием различных техник:

- В первом такте аккорд C-7 заменён на Fsus;
- Во втором такте переход на аккорд BbΔ осуществлён через F#7/Bb;
- Параллелизм во втором такте (Ebsus, Fsus);
- Вводтоновые аккорды (E-7, F7) в третьем такте;
- Противодвижение мелодии и тоник в Fsus, E-7.
- Последние два такта регармонизованы *колтрэйновской последовательностью*, которую мы подробно рассмотрим в следующей главе.



Вот первые несколько тактов композиции Хоаги Кармайкла “Skylark” – мелодии, любимой многими джазменами с самого момента её создания в 1942 году:



Теперь сыграйте следующий пример и послушайте версию Арта Блэки и “The Jazz Messengers” (на пиано – Сэдар Уолтон), регармонизованную с использованием различных техник:

- В первых двух тактах используется педаль Bb;
- Первый и третий аккорды – слэш-аккорды (C/Bb, EbΔ/Bb);
- В первом такте используется регармонизация аккордом sus (замена F-7 аккордом Bbsus);
- В третьем такте используется прогрессия II-V (E-7, A7) в качестве вводтоновой прогрессии к аккорду AbΔ;
- Последние пять аккордов (с общей мелодической нотой Eb) строятся на основе хроматической нисходящей басовой линии.



⁴⁵ Art Blakey And The Jazz Messengers, Caravan, Fantasy, 1962.

Многие джазовые музыканты любят регармонизовать композицию Джонни Грина “Body And Soul”. Ниже представлены оригинальные 4-8 такты этой композиции:

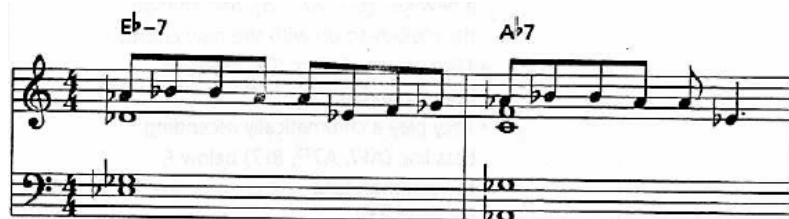


А вот прекрасная регармонизация Фредди Хаббарда. Оставив первый аккорд F-7 без изменения, Фредди (и Сэдар Уолтон на пиано) использует следующие техники регармонизации:

- Исполнение прогрессии II-V-I в новой тональности (E-7, A7, DΔ) и изменение мелодии так, чтобы она подходила к новым аккордам;
- Параллелизм (DΔ, BΔ) во втором такте;
- В третьем такте используется хроматическая восходящая басовая линия (Ab7, A7^{#5}, Bb7) на фоне ноты F - общей ноты;
- За аккордом Bb7 следует его тритоновая замена E7, после чего происходит хроматический переход в Eb-7.



5-6 такты композиции Джимми Ван Хьюсена "All The Way":



А вот что сделали Вуди Шоу и Сэдар Уолтон:

- Прогрессию Eb-7, Ab7 они заменили аккордом Absus;
- Перед возвращением в изначальную прогрессию II-V (Eb-7, Ab7) происходит внезапная модуляция в E-мажор.



В двух предыдущих главах было описано немало приёмов регармонизации. Теперь самое время изучить технику, изобретённую Джоном Колтрэйном и названную в честь него колтрэйновской прогрессией.

КОЛТРЕЙНОВСКАЯ ПРОГРЕССИЯ

Аккорды “Giant Steps”

Своей композицией “Giant Steps” Джон Колтрэйн совершил революцию в гармонии. Аккордовая последовательность “Giant Steps” (без мелодии) представлена на следующем примере:

The musical score displays 16 chords in a sequence across four systems of two staves each. The chords are numbered 1 through 16. Above each chord, its symbol is written (e.g., BΔ, D7, GΔ, Bb7, EbΔ, A-7, D7, GΔ, Bb7, EbΔ, F#-7, BΔ, F-7, Bb7, EbΔ, A-7, D7, GΔ, C#-7, F#7, BΔ, F-7, Bb7, EbΔ, C#-7, F#7). Below the staves, the harmonic progressions are indicated: 'I in B', 'V-I in G', 'V-I in Eb', 'II-V-I in G', 'V-I in Eb', 'V-I in B', 'II-V-I in Eb', 'II-V-I in G', 'II-V-I in B', and 'II-V-I in Eb'.

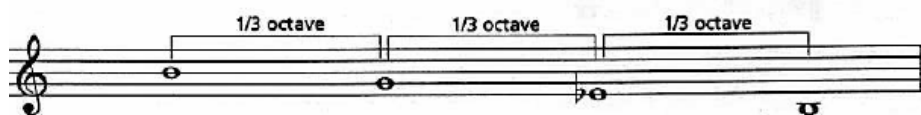
Несмотря на немалую сложность этой композиции, её 26 аккордов – это всего лишь ряд прогрессий V-I и II-V-I в трёх тональностях – B, G и Eb.

Внимательно посмотрите на предыдущий пример. Каждая группа аккордов одной тональности называется *тональным центром*. Прогрессия V-I (D7, GΔ) в 1-2 тактах – тональный центр тональности G. II-V-I в тактах 8-9 (F-7, Bb7, EbΔ) – тональный центр тональности Eb. Обратите внимание на то, что каждый следующий тональный центр отстоит от предыдущего на большую терцию. Это показано на следующем примере, где целые ноты обозначают тональные центры композиции “Giant Steps”:

Tonal centers in “Giant Steps”



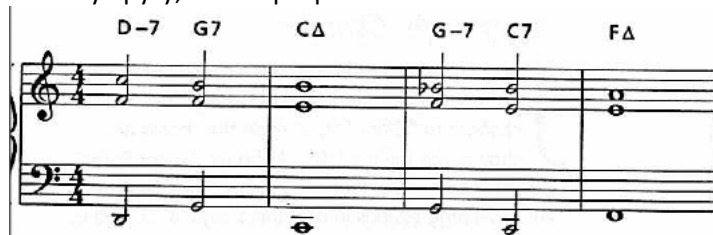
Эти тональные центры делят октаву на три равные части:



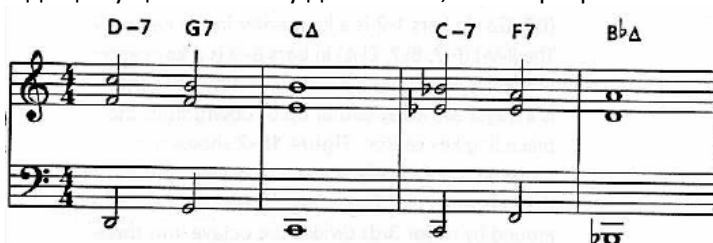
Немного истории

Идея сдвига тонального центра с интервалом в большую терцию на протяжении всей композиции была революционным скачком вперед. В джазовых стандартах, написанных до "Giant Steps", движение тонального центра чаще всего происходило одним из следующих способов:

1. По квинтовому кругу, как в прогрессии II-V-I в С и F:



2. По нисходящему целотонному движению, как в прогрессии II-V-I в С и Bb:



3. По нисходящему полутоновому движению, как в прогрессии II-V-I в С и В:



Колтрэйн был первым джазовым музыкантом, писавшим мелодии на основе движения тонального центра по большим терциям. Некоторые продвинутые композиторы 1920-1940-х годов создавали композиции, в которых тональный центр иногда сдвигался на большую терцию. На следующем примере представлены первые три такта композиции Коула Портера "Night And Day" (1932), где аккорд ВΔ смещается на большую терцию вверх, становясь EbΔ:



Вот список других ранних примеров композиций, содержащих фрагментарное терцовое движение тонального центра:

- Ирвинг Берлин "Always" (1925);
- Джером Керн "Smoke Gets In Your Eyes" (1933);
- Дюк Эллингтон "In A Sentimental Mood" (1935);

- Ричард Роджерс “Have You Met Miss Jones” (1937);
- Дюк Эллингтон “I Let A Song Go Out Of My Heart” (1938);
- Джимми Ван Хьюсен “Darn That Dream” (1939);
- Боб Хаггарт “What’s New?” (1939);
- Виктор Шертцингер “I Remember You” (1942);
- Гарри Уоррен “The More I See You” (1945);
- Тэдд Дэмерон “If You Could See Me Now” (1946);
- Ирвинг Берлин “The Best Thing For You” (1949).

То, что использовали в своих композициях эти авторы, было очень продвинутой по тем временам техникой⁴⁰. Но поскольку терцовое движение в их мелодиях было кратковременным (не более пары тактов), то, за единственным исключением, импровизатору было практически негде развернуться.

Упомянутое выше исключение – это композиция Ричарда Роджерса “Have You Met Miss Jones”, где движение тонального центра по большим терциям продолжается в течение всего восьми-тактового бриджа:

The image shows the musical notation for the bridge of "Have You Met Miss Jones". It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. Above the first system are the chords: B^bΔ, A^b-7, D^b7, G^bΔ, E-7, and A7. Below the first system are the functional relationships: I in B^b, II - V - I in G^b, and II - V - I in D. The second system has chords: DΔ, A^b-7, D^b7, G^bΔ, G-7, and C7. Below it are the functional relationships: II - V - I in G^b and II - V in F.

“Miss Jones” считалась весьма непростой вешью для исполнения – по крайней мере, так было до появления “Giant Steps”, полностью изменившей смысл понятия «непростой». Когда “Giant Steps” появилась в 1960 году, обыграть её аккордовую последовательность не мог никто, кроме самого Трэйна. На оригинальной записи пианист Томми Фланаган из всех сил старается сделать это во время трэйновского соло – но, к чести Томми, следует сказать, что в то время никто не мог сыграть хотя бы немного лучше, чем это сделал он⁴¹.

Тэдд Дэмерон использовал движение по большим терциям в тернэраундах своих композиций, как видно на следующем примере, где представлены два последних и первый такты его композиции “Lady Bird”:

The image shows the first two measures of the composition "Lady Bird". It consists of a single system of music with a treble and bass staff. Above the first measure are the chords: CΔ, E^b7, A^bΔ, D^b7^{#11}, and CΔ. The second measure is empty.

Вместо обычного тернэраунда I-VI-II-V-I в тональности C (CΔ, A7, D-7, G7, CΔ) Тэдд играет CΔ, E^b7, A^bΔ, D^b7^{#11}, CΔ. Тональный центр смещается вниз на большую терцию от C к A^b, после чего вновь

⁴⁰ Да, кстати, это весьма неплохая идея – анализировать авторов, чьи мелодии вам очень нравятся.

⁴¹ Позже Томми записал отличную версию “Giant Steps”, аранжированную для трио (одноимённый альбом 1982 года), доказав тем самым, что да, он в состоянии осилить гармонию “Giant Steps”.

возвращается на С. Существует популярная вариация этого тернэраунда, в которой аккорд СΔ заменяется аккордом E-7:



Похожий тернэраунд использует Кенни Баррон в своей версии композиции Бронислава Капера "All God's Chillun Got Rhythm". Вот первые пять тактов этой мелодии:



А вот результат регармонизации Кенни, где он применил тот же приём, что и Тэдд в "Lady Bird":



В предыдущих примерах были показаны тернэраунды, основанные на движении на большую терцию вниз. Однако, как видно на следующем примере, возможно и движение вверх. Тональный центр смещается из С-мажора в Е-мажор, а затем обратно в С.

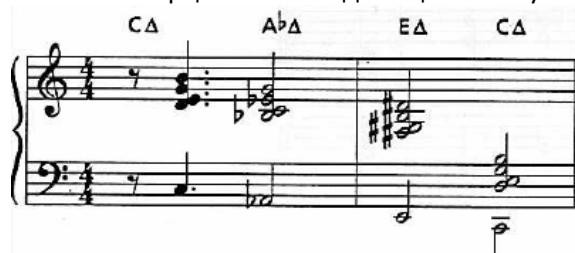


Ниже представлен ранний пример смещения тональности на большую терцию вверх – первые три такта бриджа композиции Лаки Томпсона "Dancing Sunbeam" (1956). Лаки модулирует из Eb в G.



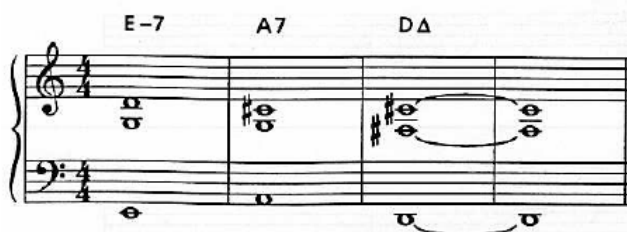
За пару лет до записи "Giant Steps" Колтрэйн вместе с пианистом Рэдом Гарландом экспериментировали со смещением тонального центра на большую терцию в концовке композиции Артура

Шварца “If There Is Someone Lovelier Than You”, где они сыграли четыре мажорных септаккорда (CΔ, A^bΔ, EΔ, CΔ), движущихся по большим терциям вниз и делящих октаву на три равные части:



“Countdown” и “Tune Up”

Используя движение тонального центра по большим терциям и аккордовую последовательность композиции Майлза Дэвиса “Tune Up”, Джон Колтрэйн создал свою композицию “Countdown”. Сыграйте последовательность аккордов (II-V-I в тональности D) из первых четырёх тактов “Tune Up”:



Теперь сыграйте следующий пример:



Колтрэйн оставляет без изменения первый аккорд E-7 – аккорд II тональности D. Далее во втором такте он сдвигает тональный центр на большую терцию вниз (от D к B^b), в третьем такте – ещё на терцию вниз (от B^b к G^b), в четвёртом такте – ещё на терцию вниз (от G^b к D). Каждому новому аккорду I (B^bΔ, G^bΔ, DΔ) предшествует аккорд V – и в результате получается гармония первых четырёх тактов “Countdown”.

На следующем примере приведены аккорды обеих композиций: над нотным станом выписаны “Tune Up”, под нотным станом – аккорды “Countdown”. Колтрэйн регармонизовал 5-8 и 9-12 такты “Tune Up” точно так же, как 1-4 такты. В последних четырёх тактах Колтрэйн даёт солисту передышку, оставив аккорды Майлза без изменения.

"Tune Up" E-7 A7 DΔ

"Countdown" E-7 F7 B^bΔ D^b7 G^bΔ A7 DΔ

D-7 G7 CΔ

D-7 E^b7 A^bΔ B7 EΔ G7 CΔ

C-7 F7 B^bΔ

C-7 D^b7 G^bΔ A7 DΔ F7 B^bΔ

E-7 F7 B^bΔ E^b7

E-7 F7 B^bΔ E^b7

Колтрэйновские прогрессии в стандартах

Свою идею Колтрэйн часто использовал для регармонизации стандартов. На следующем примере представлены первые четыре такта бриджа из композиции Джимми Брэйнина "The Night Has A Thousand Eyes":

C-7 F^{sus} F7alt B^bΔ

Теперь сыграйте следующий пример и послушайте, как Колтрэйн меняет оригинальную прогрессию V-I (F7alt, B^bΔ) на прерванную каденцию (F7alt, DΔ), после чего разрешает её на большую терцию вниз (F7, B^bΔ).

C-7 F^{sus} F7alt DΔ F7 B^bΔ

Вот вторая половина этого бриджа:

B^b-7 E^b^{sus} E^b7alt A^bΔ

Здесь Колтрэйн делает то же самое: сначала играет прерванную каденцию (Eb7alt, CΔ), после чего разрешает её на большую терцию вниз (Eb7, AbΔ):



Сыграйте следующий пример – первые четыре такта бриджа композиции “Body And Soul”:



А теперь сыграйте эти же четыре такта, регармонизованные Колтрэйном. Он делит октаву на три равные части, тональный центр в 3 и 4 тактах сдвигается по большим терциям DΔ-BbΔ-GbΔ-DΔ.

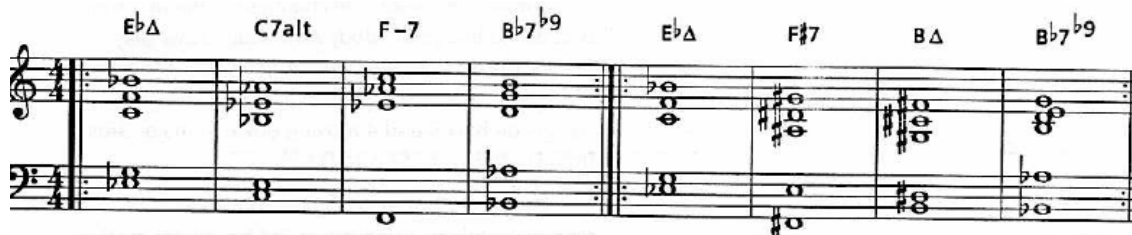


Некоторые композиции Колтрэйна – регармонизации стандартов на основе терцового движения тонального центра. “Satellite” – это регармонизация композиции Моргана Льюиса “How High The Moon”. “26-2” написана на основе композиции Чарли Паркера “Confirmation”.

Для регармонизации колтрэйновским методом поищите композиции, содержащие:

- Прогрессию II-V-I, длящуюся не менее 4 тактов;
- Тернэраунды I-VI-II-V или III-VI-II-V.

Регармонизуя мелодии с помощью колтрэйновской прогрессии, большинство музыкантов выписывают аккордовые последовательности заранее и дают их остальным музыкантам. Однако самые лучшие музыканты способны использовать колтрэйновские прогрессии на лету – например, посреди соло. Сыграйте первые четыре такта следующего примера – отрывок из собо Джорджа Коулмена в композиции Коула Портера “All Of You”. Джордж играет долгий рефрен в Eb (EbΔ, C7alt, F-7, Bb7^{b9}), после чего неожиданно переходит к колтрэйновской прогрессии (EbΔ, F#7, BbΔ, Bb7^{b9}), представленной во второй четвёрке тактов примера. Пианист Херби Хэнкок и басист Рон Картер немедленно подхватывают идею Джорджа, не пропуская ни доли⁴².



Как работать над колтрэйновскими прогрессиями

⁴² Поскольку бэнд Майлза очень часто исполнял эту вещь, у музыкантов наверняка был выработан какой-то сигнал, жест, с помощью которого они понимали, что сейчас начнётся колтрэйновские замены.

Вы можете сыграть “Giant Steps” хоть тысячу раз – но, делая это, вы всё равно будете играть колтрэйновские прогрессии лишь в трёх тональностях – В, G и Eb. А если вы тысячу раз сыграете “Countdown”, вы также будете ограничены лишь тремя тональностями – D, C, Bb. Хороший способ освоения колтрэйновских прогрессий – это импровизация в медленном темпе на первые четыре такта композиции “Countdown” во всех 12 тональностях, как показано в следующем примере. Начинайте ускоряться только после того, как почувствуете себя достаточно комфортно в текущем темпе. Играйте медленно. Помните: *скорость – результат точности*.

The image displays a musical score for the "Countdown" exercise, consisting of 12 rows of chords. Each row represents a different key signature, and each row contains seven chords corresponding to the first four measures of the piece. The chords are as follows:

- Row 1: D-7, E \flat 7, A \flat Δ , B7, E Δ , G7, C Δ
- Row 2: C-7, D \flat 7, G \flat Δ , A7, D Δ , F7, B \flat Δ
- Row 3: B \flat -7, B7, E Δ , G7, C Δ , E \flat 7, A \flat Δ
- Row 4: A \flat -7, A7, D Δ , F7, B \flat Δ , D \flat 7, G \flat Δ
- Row 5: F \sharp -7, G7, C Δ , E \flat 7, A \flat Δ , B7, E Δ
- Row 6: E-7, F7, B \flat Δ , D \flat 7, G \flat Δ , A7, D Δ
- Row 7: E \flat -7, E7, A Δ , C7, F Δ , A \flat 7, D \flat Δ
- Row 8: C \sharp -7, D7, G Δ , B \flat 7, E \flat Δ , F \sharp 7, B Δ
- Row 9: B-7, C7, F Δ , A \flat 7, D \flat Δ , E7, A Δ
- Row 10: A-7, B \flat 7, E \flat Δ , F \sharp 7, B Δ , D7, G Δ
- Row 11: G-7, A \flat 7, D \flat Δ , E7, A Δ , C7, F Δ
- Row 12: F-7, F \sharp 7, B Δ , D7, G Δ , B \flat 7, E \flat Δ

Движение тонального центра по малым терциям

В начале 1960-х годов многие музыканты экспериментировали с колтрэйнскими прогрессиями, организовывая движение тонального центра композиции по *малым терциям*. Сам Колтрэйн сделал это в композиции “Central Park West”, аккорды которой представлены на следующем примере. Движение тонального центра происходит либо по малым терциям (BΔ-DΔ и AbΔ-FΔ), либо по тритонам (DΔ-AbΔ и FΔ-BΔ) (тритон – это две малые терции).

Схема движения тонального центра в “Central Park West”:

Дональд Бёрд в своей композиции “Fly Little Bird Fly” также применяет движение тонального центра по малым терциям. Сыграйте аккордовую последовательность этой композиции, представленную в следующем примере:

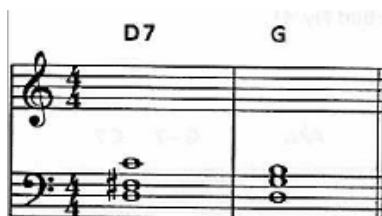
Обратите внимание на нисходящее движение аккордов I ступени по малым терциям– FΔ, DΔ, BΔ, AbΔ, FΔ. В последних 8 тактах Дональд использует колтрэйнскую прогрессию, двигаясь вверх по большим терциям (FΔ, AΔ, DΔ) и завершая движение прогрессией II-V (G-7, C7), которая разрешается в FΔ в первом такте. Обратите внимание, что большую часть аккордов I ступени Дональд предваряет не соответствующими аккордами V ступени, а их тритоновыми заменами. Например, в 3 такте аккорду DΔ предшествует не A7, а Eb7 – тритоновая замена A7. На следующем примере представлена схема движения тонального центра композиции “Fly Little Bird Fly”:



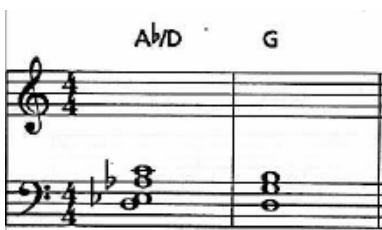
Локрийский аккорд V МакКоя Тайнера

Что ещё за локрийский аккорд V? Как правило, джазовые музыканты ассоциируют локрийский лад с полууменьшенным аккордом, однако МакКой Тайнер часто использовал локрийский аккорд в качестве доминантсептакорда (аккорда V ступени). Разумеется, сам МакКой вряд ли называл его «локрийским аккордом V ступени». Я использую это название исключительно потому, что этот аккорд строится на основе локрийского лада и функционирует как аккорд V ступени. МакКой часто использовал локрийский аккорд V в качестве замены исходного аккорда V. При этом заменяющий аккорд строится на большую терцию ниже исходного аккорда V. Я не знаю, когда именно МакКой это придумал – во время работы с Колтрэйном или нет – но его идея соответствует сути колтрэйновской прогрессии, так что замену МакКоя можно считать одной из её разновидностей.

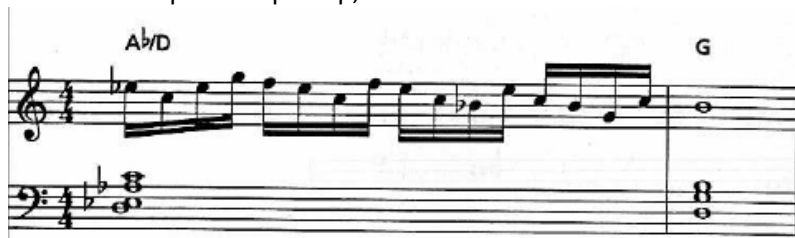
На следующем примере представлена простая прогрессия V-I (D7, G) в G-мажоре – так, как она игралась бы на фортепиано левой рукой. Для большей мягкости разрешения трезвучие G представлено во втором обращении.



А вот то, что вместо этого сыграл МакКой: вместо D7 он использовал слэш-аккорд Ab/D, разрешая его в G-мажор⁴³:



Все ноты аккорда Ab/D принадлежат тональности Eb-мажор, расположенной на большую терцию ниже G-мажора, изначальной тональности прогрессии. Поскольку в басу этого аккорда из Eb стоит нота D, то получается, что это локрийский аккорд D, поскольку D – седьмая (локрийская) ступень Eb-мажора. Поверх этого аккорда левой руки МакКой часто импровизировал звукорядами, построенными на основе Eb-мажора – например, пентатоникой Eb:



⁴³ МакКой очень часто представлял этот аккорд всего лишь тремя нотами: D, Ab, C (снизу вверх).

Или пентатоникой Ab:



А также пентатоникой Bb:



Гексахордом F-минор⁴⁴:



Или звукорядом In-sen:



В своём соло в композиции Бобби Хатчерсона "La Alhambra" МакКой несколько раз использует локрийский аккорд V. Вот один такой отрывок:



Все использованные МакКоем ноты (как в импровизации правой руки, так и в аккорде Cb/F левой) принадлежат локрийскому ладу F тональности Gb.

В следующей главе мы разберём три полные регармонизации джазовых стандартов. Две из них принадлежат Джону Колтрэйну, одна – Кенни Баррону.

⁴⁴ Минорные звукоряды диапазоном в сексту будут подробно рассмотрены в Главе 23.

ТРИ РЕГАРМОНИЗАЦИИ

Регармонизация Джона Колтрэйна "Spring Is Here"

На следующем примере представлена простейшая арандировка композиции Ричарда Роджерса "Spring Is Here":

Spring Is Here

Words by Lorenz Hart,
Music by Richard Rodgers

The musical score is written for piano in 4/4 time, key of G major. It consists of 25 measures. The chords and measure numbers are as follows:

- Measure 1: G^o
- Measure 2: G6
- Measure 3: G^o (triplets)
- Measure 4: G6
- Measure 5: B-7 E7
- Measure 6: A-7 D7
- Measure 7: B-7 E7 (triplets)
- Measure 8: A-7 D7
- Measure 9: GΔ
- Measure 10: D-7 G7^{b9}
- Measure 11: CΔ
- Measure 12: B7alt
- Measure 13: EΔ
- Measure 14: A7
- Measure 15: A-7 D7^{b9} #11
- Measure 16: A-7 D7^{b9} #11
- Measure 17: A-7 F7
- Measure 18: GΔ
- Measure 19: A7
- Measure 20: A-7 D7^{b9} #11
- Measure 21: A-7 D7^{b9} #11
- Measure 22: B-7 E-7
- Measure 23: A-7 D7^{b9}
- Measure 24: G6
- Measure 25: G6

А вот регармонизация “Spring Is Here”, сделанная Джоном Колтрэйном:

Reharmonization by John Coltrane
Red Garland's piano voicings simplified

Spring Is Here

Words by Lorenz Hart,
Music by Richard Rodgers

The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 16, and the second system contains measures 17 through 29. The chords are indicated above the staff, and the piano voicings are shown in the bass staff. The voicings are simplified versions of Red Garland's original piano voicings.

©1938 (renewed) EMI Robbins Catalogue, Inc. All Rights Reserved. Used By Permission. WARNER BROS. PUBLICATIONS, Miami, FL 33014

Колтрэйн записал эту композицию в тональности Ab, однако здесь для простоты сравнения с оригиналом она представлена в тональности G. Аккордовые схемы Рэда Гарланда, игравшего с Трэйном на этой записи, несколько упрощены.

Давайте сравним обе версии. Вот что сделал Колтрэйн:

- В первых четырёх тактах вместо того, чтобы держать педаль G (как в оригинале), Колтрэйн предваряет оба аккорда GΔ аккордом C7^{#11} – аккордом V ступени, расположенным на кварту выше G. В результате этого нота F в 1 и 3 тактах перестала быть большой септимой аккорда GΔ, превратившись в #11 аккорда C7;

- В 8-9 тактах Колтрэйн вносит изменение в прогрессию II-V-I в G, меняя D7 на F7 и порождая тем самым целотоновый переход F7, GΔ;
- В 11-12 тактах Колтрэйн меняет аккорды CΔ, B7alt на минорную прогрессию II-V (F#ø, B7^{b9});
- В 15-16 тактах он использует хроматическую вводотоновую прогрессию II-V (Bb-7, Eb7) к прогрессии A-7, D7;
- Во второй репризе Колтрэйн играет четырёхтактный рефрен, в котором дважды повторяет прогрессию III-VI-II-V (B-7, E7, A-7, D7).

Колтрэйн записал эту версию “Spring Is Here” в 1958 году, в самом начале своей звукозаписывающей карьеры. Его регармонизация прозрачна и креативна, однако она ни в коей мере не предвещает революцию, которую Колтрэйн совершит буквально пару лет спустя. Но перед тем, как мы перейдём к анализу более поздней работы Колтрэйна, давайте посмотрим, что сделал со “Spring Is Here” другой великий музыкант – Кенни Баррон.

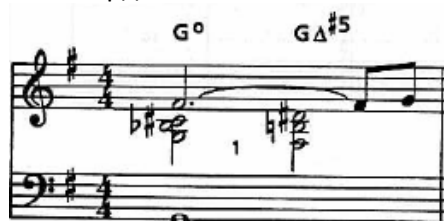
Регармонизация Кенни Баррона “Spring Is Here”

Версия Кенни Баррона гораздо более радикальна, нежели регармонизация Колтрэйна. Регармонизация Кенни – это буквально руководство по использованию педали. На протяжении всей композиции Кенни держит педаль G. Свою версию он исполняет с лёгким свингом, который практически невозможно отобразить в нотной записи. Благодаря регармонизации эта версия воспринимается не как стандарт, а как собственное творение Кенни.

Вот что сделал Кенни:

- Везде, где встречается аккорд GΔ^{#5}, в качестве мелодической ноты используется либо D# (увеличенная квинта), либо F# (большая септима). Не забывайте: большой мажорный септаккорд с септимой в мелодии – отличный повод использовать лидийский увеличенный аккорд (#5);
- Послушайте кадансы в первых восьми тактах. И GΔ^{#5}, и Gsus^{b9} разрешаются в C/G – временную тонику, заменяющую GΔ. Хотя композиция написана в тональности G, Кенни не использует неальтерированный аккорд GΔ вплоть до 9 такта;
- Послушайте четырехаккордовое движение в 9-10 тактах. Аккорд F#°/G в 10 такте – это, по сути, завуалированный D7^{b9}, разрешающийся в GΔ;
- Обратите внимание, как краски гармонии внезапно сгущаются, когда Кенни переходит от яркого аккорда A/G в 15 такте к C-Δ/G в 16 такте. То же самое Кенни делает в последних восьми тактах, переходя с яркого GΔ к мрачному C-Δ/G;
- В 19-20 тактах Кенни исполняет два дополнительных повторения каденции GΔ, C-Δ/G, создавая тем самым четырёхтактный рефрен подобно тому, как это сделал и Колтрэйн.

Если вы, разбирая эту регармонизацию, послушаете её запись, то заметите, что в 1 и 3 тактах хору Кенни временами исполняет аккорды G° и GΔ^{#5}:



Reharmonization by Kenny Barron
piano voicings and rhythm simplified

Spring Is Here

Words by Lorenz Hart,
Music by Richard Rodgers

The musical score for "Spring Is Here" is presented in piano voicing notation. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes 26 numbered measures. Above the staves, various chords are indicated, such as GΔ#5, C/G, GΔ#5, C/G, Gsus^{b9}, C/G, Gsus^{b9}, C/G, C-/G, GΔ, C/G, GΔ, C/G, GΔ#5, G6, F#°/G, GΔ, C/G, G, GΔ, GΔ#4, GΔ#5, G6, GΔ#5, G6, G°/G, GΔ, A/G, CΔ/G, A/G, CΔ/G, GΔ, CΔ/G, GΔ, CΔ/G, G, and (C-6/G). The score also includes first and second endings, marked with "1." and "2." above the measures.

©1938 (renewed) EMI Robbins Catalogue, Inc. All Rights Reserved. Used By Permission. WARNER BROS. PUBLICATIONS, Miami, FL 33014

Регармонизация Джона Колтрэйна "Body And Soul"

В следующем примере представлена аранжированная для фортепиано композиция Джонни Грина "Body And Soul" в тональности Db. В плане гармонии эта песня считалась весьма продвинутой для своего времени (в бридже совершалась необычная модуляция на полтона вверх от Db в D). "Body And Soul" была написана в 1930 году и надолго полюбилась джазовыми музыкантами⁴⁵.

⁴⁵ До появления версии Колтрэйна самым известным вариантом "Body And Soul" считалась версия Коулмена Хокинса (1939).

Body and Soul

Words by Edward Heyman, Robert Sour,
Frank Eyton, Music by John Green

The musical score for "Body and Soul" is presented in two systems, each with four staves. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes the following chords and measures:

- System 1 (Measures 1-8):**
 - Measure 1: Eb-7
 - Measure 2: Bb7
 - Measure 3: Eb-7, Ab7
 - Measure 4: DbΔ
 - Measure 5: Gb7
 - Measure 6: F-7
 - Measure 7: E°
 - Measure 8: 1. DbΔ, Bb7b9
- System 2 (Measures 9-17):**
 - Measure 9: 2. DbΔ, E-7, A7
 - Measure 10: DA, E-7
 - Measure 11: D/F#, G-7, C7
 - Measure 12: F#-7, B7, E-7, A7
 - Measure 13: DA, D-7
 - Measure 14: G7, E-7
 - Measure 15: Eb°
 - Measure 16: D-7, G7
 - Measure 17: C7, B7, Bb7, Bb7#5

The score concludes with the instruction "D.C. al Fine".

©1930 (renewed) WB Music Corp., Range Road Music, Inc., Quartet Music, Inc., and Drupetpetal Music. All Rights Reserved.
Used By Permission. WARNER BROS. PUBLICATIONS, Miami, FL 33014

Теперь сыграйте следующий пример – упрощённую версию партий МакКой Тайнера (пиано) и Стива Дэвиса (бас) из записанной в 1960 году версии "Body And Soul" Джона Колтрэйна. Эта версия наглядно демонстрирует то, какой громадный шаг в своём развитии сделал Колтрэйн с момента записи "Spring Is Here".

Reharmonization by John Coltrane
McCoy Tyner's piano voicings simplified

Intro Eb- Eb-+7 Eb-7 Ab7 Eb- Eb-+7 Eb-7 Ab7

piano

bass

A Eb- Eb-+7 Eb-7 Ab7 Eb- Eb-+7 Eb-7 Ab7b9

1 2 3 4

Ab pedal in bass

Db/Ab F+/Ab G+/Ab F-7/Ab E-7 A7 Absus

5 6 7 8 9 10

Ab7 B7#11 F+/Ab G+/Ab F+/Ab G+/Ab F+/Ab Ab7b9

1. Db b13 F7b9 Bb7#5

11 12 13 14 15 16

Fine

2. Db E-7 A7 B DΔ E-7 D/F# G-7 C7

17 18 19 20 21

DΔ F7 B^bΔ D^b7 G^bΔ A7 DΔ Dø
 22 23 24 25 26
 G7^b9 CΔ E^b7 A^bΔ B7 EΔ G7
 27 28 29 30 31
 CΔ B7 B^bsus B^b7
 32 33

D.S. al Fine

Вот что сделал Джон Колтрэйн:

- Он сыграл композицию в два раза быстрее и увеличил её длину с 32 до 64 тактов;
- В интро и первых четырёх тактах мелодии МакКой играет нисходящую хроматическую линию. Благодаря этой линии (E^b, D, D^b, C) возникает следующая аккордовая последовательность: E^b-Δ, E^b-Δ, E^b-7, A^b7;
- В интро, а также в 1-7, 9-11 и 13-15 тактах части A МакКой и Стив играют педаль A^b;
- Аккорды E-7, A7 в 8 такте являются хроматической вводтоновой прогрессией II-V к аккорду Absus в 9 такте;
- Обратите внимание на то, что аккорд B7 в 12 такте имеет #11. Помните, что #11 обычно используется в аккордах V ступени в тех случаях, когда они не являются частью прогрессии II-V и не разрешаются на квинту вниз, т.е. как раз в таких вот случаях;
- Приступайте необыкновенно мрачному звучанию аккордов F⁺/A^b и G⁺/A^b в 6 и 13-15 тактах;
- Бридж – это, пожалуй, самое замечательное, что сделал Джон Колтрэйн в своей версии “Body And Soul”. Начиная с 5 такта бриджа (22 такт примера), Колтрэйн перестаёт играть заданную мелодию и начинает импровизировать поверх аккордовой последовательности, аналогичной “Giant Steps” и “Countdown”, смещая тональный центр вниз с интервалом в большую терцию (D-мажор – B^b-мажор – G^b-мажор – D-мажор). Вторую половину бриджа он начинает с аккорда Dø вместо оригинального D-7, и вновь смещает тональный центр по терциям (C-A^b-E-C), после чего в конце бриджа хроматически возвращается к оригинальному аккорду B^b7.

Как и версия Кенни Баррона “Spring Is Here”, данная регармонизация “Body And Soul” воспринимается как собственное произведение Джона Колтрэйна.

Мы изучили теорию, гармонию, звуоряды, импровизацию, коснулись практических аспектов, научились играть блюз, разобрались с гармонией “I Got Rhythm” и с основами регармонизации. Теперь самое время перейти к тому, с чего, собственно, начинаю свою работу джазмены – к мелодиям.

Часть IV

МЕЛОДИИ

ПЕСЕННЫЕ ФОРМЫ И КОМПОЗИЦИИ

Как только вы начнёте играть стандарты, вы тут же столкнётесь с терминами AABA, ABAC и ABCD. Эти наборы букв обозначают различные *песенные формы*. Если не брать блюз, который, как правило, состоит из 12 тактов, джазовые композиции и стандарты по большей части состоят из восьмитактовых фраз, каждая из которых обозначается заглавной буквой – A, B, C или D. В этой главе описаны различные песенные формы и приведены примеры каждой из них. Список рекомендуемых записей этих примеров приведён в Главе 21 «Репертуар».

Вам нужно научиться распознавать стиль того или иного автора стандартов. Например, Коул Портер специализировался на долгих мелодиях вроде “Begin The Beguine” (108 тактов), “Love For Sale” (64 такта), “Night And Day” (48 тактов). Телониус Монк был мастером коротких мелодий – таких, как “Bemsha Swing” (16 тактов) “Light Blue” (8 тактов). Уэйн Шортер написал немало мелодий, состоящих из необычного количества тактов – “Infant Eyes” (27 тактов), “Miyako” (28 тактов), “Speak No Evil” (50 тактов), “Yes Or No” (58 тактов). Бенни Голсон отличается мелодиями с куплетами (“I Remember Clifford”) и с короткими хорусами (“Whisper Not”, “Along Came Betty”).

Определение песенной формы

Перед тем, как играть мелодию в первый раз, просмотрите её и попытайтесь определить её структуру. Взгляните на следующий пример – мелодическую основу “I Hear Rhapsody”.

I Hear A Rhapsody Words & Music by: George Fragos, Jack Baker & Richard Gasparre

The musical score for "I Hear A Rhapsody" is presented in a single system with 11 measures. The melody is written in a treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The chords are indicated above the notes: C-7, F-7, Bb7, EbΔ3, Db7#11, C7, C7alt, Fø, Bb7, Eb, D-7, G7, Aø, D7, G-, Aø, D7b9, G-, C-7, F7, Bb, F-, Dø, G7, C-7, F-7, Bb7, EbΔ3, Db7#11, C7, C7alt, Fø, Bb7, and EbΔ. The score includes a first ending bracket over measures 10 and 11, and a second ending bracket over measures 12 and 13.

Репризы, в которые заключены первые 8 тактов, говорят о том, что часть А композиции повторяется дважды. Соответственно, её первые 16 тактов можно обозначить как АА. Несмотря на то, что оба повторения имеют разные концовки, части достаточно похожи для того, чтобы обозначаться одной и той же буквой. Следующая восьмитактовая секция мелодически и гармонически полностью отличается от первых 16 тактов, поэтому обозначим её буквой В⁴⁶. Последняя восьмитактовая секция мелодически аналогична первой, поэтому её также обозначим буквой А.

Итого получается следующее:

- Первая восьмитактовая секция – А;
- Вторая восьмитактовая секция с аналогичной мелодией – А;
- Третья восьмитактовая секция с другой мелодией – В;
- Четвёртая восьмитактовая секция, аналогичная первой и второй – А.

Другими словами, композиция “I Hear A Rhapsody” построена по форме ААВА.

Чрезвычайно важно понимать форму композиции, поскольку:

Это поможет вам не «потеряться» во время игры;

Это облегчает запоминание. В случае с “I Hear A Rhapsody” вместо запоминания всех 32 тактов мелодии вам нужно выучить лишь две восьмитактовые фразы А и В.

1. ААВА

Существуют сотни 32-тактовых мелодий и стандартов со структурой ААВА, из которых можно выделить следующие:

- Клиффорд Браун “Daahoud”;
- Бенни Картер “When Lights Are Low”;
- Джон Колтрэйн “Impressions”;
- Майлз Дэвис “Nardis”;
- Дюк Эллингтон “Satin Doll”;
- Диззи Гиллеспи “Woody’n You”;
- Бенни Голсон “Killer Joe”;
- Джонни Грин “Body And Soul”;
- Херби Хэнкок “Maiden Voyage”;
- Ишэм Джонс “There Is No Greater Love”;
- Дюк Джордан “Jordu”;
- Билли Стрейхорн “Take The ‘A’ Train”;
- Хуан Тизол “Perdido”.

Гершвиновская “I Got Rhythm” изначально была 32-тактной мелодией ААВА, состоящей из четырёх восьмитактовых секций и двухтактного рефрена в конце (8+8+8+10). Однако рефрен через какое-то время отбросили, и с тех пор все heads, сочинённые на основе “I Got Rhythm” (например, “Oleo” Сонни Роллинза или “Anthropology” Чарли Паркера) имеют длину 32 такта.

Абсолютным мастером 32-тактной формы ААВА был Телониус Монк. Вот некоторые его произведения с подобной структурой:

- “Ask Me Now”;
- “Bye Ya”;
- “Evidence”;
- “In Walked Bud”;
- “Little Rootie Tootie”;
- “Monk’s Dream”;
- “Monk’s Mood”;

⁴⁶ Такая секция называется бриджем. Однако не все композиции содержат бридж, и бридж не всегда обозначается буквой В.

- “Off Minor”;
- “Reflections”;
- “Rhythm-A-Ning”
- “Ruby My Dear”;
- “Well, You Needn’t”.

Мелодии AABA не всегда состоят из 32 тактов. Их длина часто может состоять и 64 такта (16+16+16+16). Вот некоторые примеры:

- Сэм Джонс “Del Sasser”;
- Рэй Нобл “Cherokee”;
- Коул Портер “Love For Sale”;
- Уэйн Шортер “Lester Left Town”;
- Орэс Силвер “Nica’s Dream”.

Существует расширенная форма AABA с четырёхтактным рефреном в конце последней секции A (8+8+8+12). Вот несколько примеров:

- Хоаги Кармайл “The Nearness Of You”;
- Телониус Монк “Introspection”;
- Виктор Шертцингер “I Remember You”.

Есть также 56-тактная версия AABA, в которой бридж в два раза короче секции A. Примеры:

- Фредди Хаббард “Up Jumped Spring” и “Crisis”;
- Дюк Пирсон “Jeannine”;
- Вуди Шоу “In A Capricornian Way”;
- Орэс Силвер “Gregory Is Here”.

Хотя 12-12-8-12 – обычная структура *блюза с бриджем*, есть несколько мелодий подобной структуры, в которых секция A блюзом не является. Вот они:

- Ирвинг Берлин “The Best Thing For You”;
- Виктор Фельдман “Joshua” (причём первые 4 такта бриджа написаны в размере 3/4);
- Джиджи Грайс “Nica’s Tempo”;
- Антонио Карлос Жобим “Wave”;
- Джордж Ширинг “Conception”.

Некоторые композиции AABA необычной длины:

- Джон Колтрэйн “Straight Street” (12+12+12+12);
- Версия Майлза Дэвиса шведской фолк-песни “Dear Old Stocholm” (12+12+4+15);
- Телониус Монк “Pannonica”;
- Телониус Монк “Trinkle Tinkle” (7,5+7,5+8+7,5, при этом соло играет по структуре 8+8+8+8);
- Ричард Роджерс “Little Girl Blue” (12+12+8+4);
- Вуди Шоу “Katrina Ballerina” (8+8+16+8);
- Маннинг Шервин “A Nightingale Sang In The Berkeley Square” (10-10-8-10);
- Уэйн Шортер “Speak No Evil” (14+14+8+14) и “Yes Or No” (14+14+16+14);
- Сэдар Уолтон “A Shade Of Jade” (12+12+16+12).

Мелодии AABA могут длиться и менее 32 тактов. Вот два хороших примера:

- Уэйн Шортер “Mahjong” (8+8+4+8);
- Карл Сүүэсдорф “Moonlight In Vermont” (6+6+8+8).

А некоторые мелодии AABA *очень* коротки:

- Джон Колтрэйн “Naima” (4+4+8+4);

- Телониус Монк “Bemsha Swing” (4+4+4+4).

2. ABAC

Несмотря на популярность формы AABA, существует ряд других, не менее популярных песенных форм. Среди них – ABAC. Три символа говорят нам о том, что такие композиции состоят из трёх мелодически различных секций. Буква В в данном случае не обозначает бридж, поскольку бриджа в таких композициях нет вообще.

Вот некоторые 32-тактные композиции ABAC:

- Эден Абез “Nature Boy”;
- Насио Херб Браун “You Stepped Out Of A Dream”;
- Фрэнк Черчилль “Someday My Prince Will Come”;
- Майлз Дэвис “Dig” и “Four”;
- Джером Керн “Dearly Beloved”;
- Фрэнк Лёссер “If I Were A Bell”;
- Уэйн Шортер “E.S.P.”;
- Орэс Силвер “Strollin”;
- Джул Стайн “It’s You Or No One”;
- Джимми Ван Хьюсен “I Thought About You”;
- Мэл Уолдрон “Soul Eyes”.

Не все композиции ABAC состоят из 32 тактов. Вот примеры таких удлинённых мелодий:

- Джон Колтрэйн “Moment’s Notice” (8+8+8+14)⁴⁷;
- Антонио Карлос Жобим “Desafinado” (16+16+16+20);
- Сонни Роллинз “Airegin” (8+12+8+8);
- Уэйн Шортер “Dance Cadaverous” (16+16+16+16).

3. ABCD

Не менее популярна форма ABCD, состоящая из четырёх мелодически различающихся между собой секций. Вот некоторые 32-тактные (8+8+8+8) примеры:

- Харольд Арлен “Come Rain Or Come Shine” и “My Shining Hour”;
- Луи Бонфа “Manha De Carnaval”;
- Рэй Хендерсон “Bye, Bye, Blackbird”.

Не все мелодии ABCD состоят из 32 тактов. Композиция Бенни Голсона “Along Came Pretty” состоит из 34 тактов (8+8+8+10). “Played Twice” Телониуса Монка состоит из 16 тактов (4+4+4+4). Как следует из названия, она всегда исполняется дважды. Ещё одна 16-тактовая (4+4+4+4) мелодия ABCD – композиция Сэма Риверса “Beatrice”. Поначалу кажется, что структура этой мелодии – АВ (8+8), однако каждая четырёхтактная секция представляет собой реализацию независимой мелодической идеи. Позже мы подробно рассмотрим композицию “Beatrice”. Композиция “Punjab” Джо Хендерсона имеет необычную 18-тактовую структуру (6+4+4+4).

⁴⁷ Интересна история о том, как эта композиция получила своё название. Когда Колтрэйн раздал музыкантам ноты тогда ещё безымянной композиции, которую они должны были записать для альбома “Blue Train”, Кёртис Фуллер взглянул на аккорды и сказал Трэйну: «You expect me to play these changes at a moment’s notice?» («И ты думаешь, что я смогу сыграть это вот прямо так сразу, без подготовки?»)

4. AABC

AABC – необычная музыкальная форма, в которой секция, следующая после бриджа, отличается от секции А. Мелодии AABC редко имеют длину 32 такта. Вот некоторые примеры:

- Джон Колтрэйн “Lonnie’s Lament” (4+4+4+4);
- Билл Эванс “Very Early” (16+16+8+8);
- Джером Керн “The Song Is You” (16+16+16+16);
- Коул Портер “I Concentrate On You” (16+16+16+16);
- Ричард Роджерс “Where Or When” (10+10+8+12);
- Артур Шварц “Alone Together” (14+14+8+8);
- Вуди Шоу “Organ Grinder” (8+8+12+8).

В качестве примера необыкновенно длинной мелодии AABC можно привести композицию Томми Волфа “Spring Can Really Hang You Up The Most”. Обычно она повторяется дважды, поэтому её структуру правильнее записывать в виде AABCAABC. При втором повторении длина секции С увеличивается, в результате чего структура всей композиции становится просто немыслимой – 74 такта (8+8+8+10+8+8+8+16)! А если и этого мало, то композицию предваряет 12-тактное интро. Не выбирайте эту композицию в качестве самой первой для разучивания!

5. AB

AB – короткая форма, обычно состоящая из 16 тактов. Как правило, мелодии менее 32 тактов повторяются дважды, в результате чего структура становится, фактически, ABAB. Вот несколько примеров:

- Джон Колтрэйн “Giant Steps” и “Crescent”;
- Тэдд Дэмерон “Lady Bird”;
- Майлз Дэвис “Tune Up”;
- Кенни Дорэм “Blue Bossa”;
- Эдди Харрис “Freedom Jazz Dance”;
- Джо Хендерсон “No Me Escueca”;
- Сонни Роллинз “Pent-Up House” и “St. Thomas”;
- Уэйн Шортер “Nefertiti” и “Night Dreamer”;
- Орэс Силвер “Silver’s Serenade”;
- МакКой Тайнер “Peresina”.

Пример более длинной мелодии AB – композиция Джорджа Кэблза “Think Of Me” (8+10). Красивая баллада Кенни Дорэма “La Mesha” (8+12) – пример мелодии AB, обычно исполняемой без повторений. “Light Blue” Телониуса Монка – чрезвычайно короткая мелодия AB (4+4), обычно исполняемая четыре раза.

6. ABC

ABC – ещё одна распространённая форма, состоящая из трёх различных частей. Примеры:

- Джон Колтрэйн “Resolution” (8+8+8);
- Джо Хендерсон “Afro-Centric” (10+10+6) и “Black Narcissus” (8+8+8);
- Дюк Пирсон “Gaslight” (8+6+8);
- Уэйн Шортер “Miyako” (8+8+12);
- Орэс Силвер “Nutville” (8+8+8);
- Джо Завинул “Mercy, Mercy, Mercy” (8+8+4).

7. АВА

Ещё одна распространённая форма. Примеры:

- Джон Колтрэйн “Like Sonny” (8+8+8);
- Бенни Голсон “Stablemates” (14+8+14);
- Уэйн Шортер “Infant Eyes” (9+9+9).

“Brilliant Corner” Телониуса Монка – весьма необычная мелодия АВА (8+7+7). Она исполняется дважды: первый раз медленно, второй – в два раза быстрее. Все соло в ней исполняются в этой же форме. Заинтригованы? Слушайте запись.

Вы уже заметили, насколько часто здесь упоминаются Телониус Монк и Уэйн Шортер? Оба они – мастера всех песенных форм.

8. ААВ

ААВ – очень необычная форма, в которой бридж исполняется в самом конце мелодии. Примеры:

- Антонио Карлос Жобим “Once I Loved” (16+20+8);
- Коул Портер “Night And Day” (16+16+16);
- Орэс Силвер “Song For My Father” (8+8+8).

9. Уникальные песенные формы

Встречаются формы, присущие лишь одной-единственной композиции. Вот несколько примеров:

- Чик Кория “Windows” (ABCDE, 8+8+8+8+16);
- Телониус Монк “Epistrophy” (ABCB, 8+8+8+8);
- Вуди Шоу “Rosewood” (ABCDEABCDF, 8+8+8+8+5+8+8+8+8);
- Орэс Силвер, вальс “Barbara” (ABACDE, 16+16+16+8+12+8);
- Уэйн Шортер “Children Of The Night” (ABCAB, 8+12+8+8+12);
- Коул Портер “Begin The Beguine” (AABCDE, 16+16+16+16+16+28). Приведённая здесь структура несколько условна. Две части А мелодически несколько отличаются друг от дружки, а часть Е – это, по сути, часть D с добавленным 12-тактным рефреном;
- Курт Вайль “My Ship” (AABAC, 8+8+8+8+6).

Композиция Херби Хэнкока “Dolphin Dance” (ABCDE, 8+8+8+10+4) необычна тем, что во всех хорусах после head первые 4 такта части А заменяются четырёхтактной частью Е.

“Little Sunflower” Фредди Хаббарда (AABBA, 8+8+8+8+8) – композиция, в которой начинающему джазмену очень легко потеряться. Некоторые музыканты исполняют её в виде 8+8+8+8+8, отбрасывая послеюную часть А. При упоминании этой мелодии кто-нибудь неизбежно задаёт вопрос: «Как будем её играть?» Ещё одна мелодия, с которой у начинающих обязательно будут проблемы – “Milestone” Майлза Дэвиса (AABBA, 8+8+8+8+8).

Бывают очень короткие мелодии, в которых мелодические фрагменты перетекают друг в друг настолько мягко, что деление на секции не представляется возможным. Структуру таких мелодий обозначают просто А. Примеры:

- Майлз Дэвис “Blue in Green” (10 тактов);
- Джо Хендерсон “Serenity” (14 тактов);
- Фредди Хаббард “Prophet Jennings” (11 тактов);
- Бад Пауэлл “Borderick” (8 тактов);
- Орэс Силвер “Peace” (10 тактов).

«Форма» означает больше, чем просто буквы, соответствующие различным частям мелодии. В джазовых композициях духовые часто импровизируют, в то время как ритм-секция многократно повторяет аккордовые последовательности. Майлз Дэвис применил прямо противоположный подход: в его версии композиции Уэйна Шортера “Nefertiti” ритм-секция исполняет коллективную импровизацию, в то время как духовые снова и снова повторяют мелодию.

Интро, интерлюдии, концовки, хорусы, куплеты

Джазовые музыканты умело и изобретательно используют различные интро, интерлюдии, особые концовки, хорусы и куплеты. Эти элементы являются неотъемлемой частью многих песен и практически всегда входят в аранжировку композиций. Вы должны знать их так же хорошо, как и основную тему. Когда кто-то упоминает “I Remember Clifford”, вы не должны быть единственным, кто не знает куплета. Все эти элементы не входят в основную структуру композиции.

Интро – короткий фрагмент, с которого начинается композиция. Примеры композиций с интро:

- Джон Колтрэйн “Equinox” (14-тактное интро);
- Джон Колтрэйн “Moment’s Notice” (22-тактное интро, которое также является и последними 22 тактами композиции);
- Дюк Эллингтон “Satin Doll” (4-тактное интро, которое часто повторяется);
- Виктор Фельдман “Joshua” (8-тактовое интро);
- Диззи Гиллеспи “A Night In Tunisia” (4-тактное интро, исполняемой ритм-секцией);
- Херби Хэнкок “Maiden Voyage” (16-тактное интро, исполняемой ритм-секцией);
- Джо Хендерсон “No Me Esquesa” (20-тактное интро);
- Джо Хендерсон “Punjab” (8-тактное интро);
- Версия Фредди Хаббарда композиции Клэр Фишер “Pensativa” (8-тактное интро);
- Сэм Джонс “Del Sasser” (8-тактное интро);
- Фрэнк Лёссер “If I Were A Bell” (8-тактовое интро, добавленное Майлзом Дэвисом);
- Сонни Роллинз “Airegin” (8-тактное интро);
- Сонни Роллинз “Valse Hot” (8-тактное интро);
- Вуди Шоу “The Moontrane” (12-тактное интро);
- Уэйн Шортер “Witch Hunt” (13-тактное интро);
- Билли Стрейхорн “Take The ‘A’ Train” (4-тактное интро, которое часто повторяется).

Интерлюдия – особая секция, обычно исполняемая в перерывах между соло. Вот некоторые примеры композиций с интерлюдиями:

- Диззи Гиллеспи “A Night In Tunisia” (6-тактная интерлюдия);
- Орэс Силвер “Nica’s Dream” (8-тактная интерлюдия).

Термин «*особая концовка*» прозрачен и означает именно то, что написано. Примеры композиций с такими концовками:

- Клиффорд Браун “Daahoud” (4-тактная концовка после head);
- Джордж Кэблз “Think On Me” (6-тактная концовка);
- После хоруса композиции Виктора Шертцингера “I Remember You” большинство джазменов повторяют 25-26 такты либо на целый тон, либо на малую терцию выше, после чего возвращаются к написанному. Научитесь играть это место обоими способами и будьте готовы быстро переключаться, поскольку никто никогда не объявляет, какой именно вариант будет сыгран в данном случае;
- Орэс Силвер “Strollin’” (4-тактная концовка, исполняемая вместо последних двух тактов композиции);
- Орэс Силвер “Nutville” (четырёхтактная концовка после хоруса).

Многие композиции содержат комбинации интро, интерлюдий и концовок. Примеры:

- Диззи Гиллеспи “Groovin’ High” (6-тактное интро и 8-тактная концовка, исполняемые in half-time);
- Телониус Монк “Round Midnight” (6-тактное интро и 8-тактная концовка);
- Бад Пауэлл “Bouncin’ With Bud” (8-тактное интро и 8-тактная интерлюдия).

В некоторых композициях интро, интерлюдия и концовка одинаковы. Примеры:

- Виктор Фельдман “Seven Steps To Heaven” (8-тактовая интерлюдия и концовка);
- Диззи Гиллеспи “Bebop” (10-тактовое интро и концовка);
- Джером Керн “All The Things You Are” (часто исполняется с 8-тактовым интро и концовкой, автор которой не Керн, а Чарли Паркер);
- Телониус Монк “I Mean You” (4-тактное интро, исполняемое затем в качестве интерлюдии (начиная с середины последнего такта мелодии) и в качестве концовки);
- Коул Портер “What Is This Thing Called Love” (иногда исполняется с одинаковыми интро и концовкой);
- Орэс Силвер “Nica’s Dream” (8-тактовое интро, интерлюдия и концовка);
- МакКой Тайнер “Peresina” (8-тактовое интро, исполняемое ритм-секцией и используемое в качестве интерлюдии перед первым соло);
- Фэтс Уоллер “Jitterbug Waltz” (16-тактовая интерлюдия, иногда используемая в качестве концовки).

Shout chorus – специальный хорус, исполняемый между последним соло и завершающим head.

Примеры:

- Кенни Дорэм “Blue Bossa”;
- Диззи Гиллеспи “Woody’n You”;;
- Бенни Голсон “Whisper Not” и “Along Came Betty”;
- Джо Хендерсон “No Me Esqueca”;
- Дюк Пирсон “Gaslight”.

Куплет (verse) – особое интро, исполняемое безразмерно, рубато. Куплеты присущи вокальной музыке, а в инструментальном джазе встречаются редко. Примеры:

- Билли Стрейхорн “Lush Life” (28-тактный куплет);
- Бенни Голсон “I Remember You” (6-тактный куплет);
- Хоаги Кармайл “Stardust” (16-тактный куплет).

Композиции с импровизированными секциями

В некоторых композициях предусмотрены секции для импровизации, где выписаны только аккорды, без мелодии. Примеры:

- Версия Майлза Дэвиса шведской народной песни “Dear Old Stockholm” (импровизированный 4-тактный бридж);
- Джо Хендерсон “Afro-Centric” (последние 6 тактов);
- Джеки МакЛин “Little Melonae” (бридж);
- Чарли Паркер “Ah-Leu-Cha” (в бридже исполняется барабанное соло);
- Чарли Паркер “Dewey Square” (бридж);
- Сонни Роллинз “Oleo” (бридж);
- Вуди Шоу “The Green Street Caper” (две импровизированные секции в 8 и 4 тактов);
- Вуди Шоу, блюз “To Kill A Brick” (заданная мелодия занимает лишь первые 4 такта, остальные 8 тактов импровизируются).

Ничего неприкосновенного

Порой джазовые музыканты вносят существенные изменения в чужие композиции. Майлз Дэвис заменил бриджи в двух композициях на свои собственные: “Well, You Needn’t” Телониуса Монка и “When Lights Are Low” Бенни Картера. Стэнли Таррентин вообще выбросил бридж из колтрэйндовской “Impression”, и просто повторил часть А на полтона выше (как часть В). Колтрэйндовский бридж очень красив, и большинство музыкантов играют “Impression” так, как это делал Трэйн.

Композиция Тэда Джонса “A Child Is Born” длится 32 такта. Солируя её, джазмены обычно выкидывают последние два такта, в результате чего соло приобретает 30-тактовую форму. То же самое верно и для композиции Антонио Карлоса Жобима “Corcovado”, которая длится 36 тактов, но другие музыканты обычно исполняют её на два такта короче, выбрасывая два такта из хоруса.

Композиции с мелодиями, исполняемыми на басу

В некоторых композициях мелодическую линию ведёт басист – иногда сам, иногда в унисон с другим инструментом. Вот несколько примеров:

- Пол Чемберс “Visitation”;
- Майлз Дэвис “So What”
- Интро к композиции Джо Хендерсона “No Me Escueca”;
- Сэм Джонс “Bittersweet”;
- Чарли Паркер “Dexterity”;
- Оскар Петтифорд “Tricotism”.

Джазовая композиция и песенные формы

Большинство великих джазменов были прекрасными композиторами. Композиции Дюка, Берда, Монка, Диззи, Майлза, Бада Пауэлла, Орэса Силвера, Херби Хэнкока, Джона Колтрэйна, Мак-Коя Тайнера, Джо Хендерсона, Уйэна Шортера, Бобби Хатчерсона, Чарлза Мингуса, Малгрю Миллера известны не менее, чем их соло. Лишь очень немногие мастера джаза не являлись композиторами: из таких на ум приходит лишь Арт Тэтум.

Джазовая композиция – тема, стоящая отдельной книги. В данном разделе предлагается лишь несколько идей, по большей части связанных с песенными формами.

Как и любая форма искусства, джаз – это сочетание предсказуемости и сюрприза. Благодаря красивой мелодии и аккордам мы до сих пор любим исполнявшуюся уже миллион раз “Stella By Starlight”. В энный раз слушая “Stella”, мы ожидаем услышать более-менее знакомые аккорды и мелодию. Это *предсказуемость*. Однако мелодия “Stella” может быть перефразирована, а аккорды регармонизованы бесконечным числом способов. А это уже *сюрприз*⁴⁸. Такой сочетание предсказуемости и сюрприза – признак великой композиции, вне зависимости от того, джаз это, стандарт или любая другая музыка. Анализируя музыку, учитесь определять элементы, которые автор сделал предсказуемыми, и моменты сюрприза.

1. Билли Стрэйхорн “My Little Brown Book”

“My Little Brown Book” – одна из самых известных мелодий Билли Стрэйхорна, получившая бессмертие благодаря Джону Колтрэйну и Дюку Эллингтону.

В следующем примере представлена упрощённая аранжировка этой композиции для фортепиано. Определите структуру мелодии. Репризы, в которые заключены первые 8 тактов, говорят о

⁴⁸ По поводу предсказуемости и сюрприза Дюк Эллингтон как-то сказал (перефразирую): «Чтобы играть джаз, нужно выучить максимально возможное количество ликов». Эта фраза не столь цинична, как это кажется на первый взгляд. Играя лики в произвольном порядке, с ритмическими вариациями, вы непременно добьётесь оригинальности вашего звучания.

том, что начало мелодии выглядит как AA. Секция В длится 8 тактов, и, кроме того, имеется раздел *D.S. al coda*. Обратите внимание, что кода длится 4 такта – в два раза больше секции, которую она заменяет. Таким образом, “My Little Brown Book” имеет структуру AABA (8+8+8+10).

Figure 17-4

My Little Brown Book

Billy Strayhorn

The musical score for "My Little Brown Book" by Billy Strayhorn is presented in four systems. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score includes measure numbers 1 through 22. Chord symbols are indicated above the staff, and measure numbers are indicated below the staff. The structure is AABA, with the A section lasting 8 measures, the B section lasting 8 measures, and the Coda lasting 4 measures. The score concludes with the instruction "D.S. al CODA".

Chord symbols and measure numbers shown in the score:

- Measure 1: F7
- Measure 2: BbΔ
- Measure 3: F7#5
- Measure 4: Bb7
- Measure 5: EbΔ
- Measure 6: Cø
- Measure 7: Bb
- Measure 8: Bb#5
- Measure 9: C-7
- Measure 10: F7
- Measure 11: BbΔ
- Measure 12: B°
- Measure 13: C-7
- Measure 14: F7
- Measure 15: BbΔ
- Measure 16: D°
- Measure 17: Eb-9
- Measure 18: Ab7
- Measure 19: DbΔ
- Measure 20: Bb-7
- Measure 21: Eb-7
- Measure 22: Ab7
- Measure 23: F-7
- Measure 24: E°
- Measure 25: Eb-7
- Measure 26: Ab7
- Measure 27: DbΔ
- Measure 28: Bb-7
- Measure 29: Eb-7
- Measure 30: Ab7
- Measure 31: DbΔ
- Measure 32: Db°
- Measure 33: C7
- Measure 34: F7
- Measure 35: D-7
- Measure 36: C#-7
- Measure 37: F#7
- Measure 38: BΔ
- Measure 39: Cø
- Measure 40: F7
- Measure 41: BbΔ

Мелодии AABA имеют большую степень предсказуемости. Однако, как и большинство композиций Билли Стрэйхорна, “My Little Brown Book” содержит ряд сюрпризов. В большей части композиций AABA гармоническое разнообразие осуществляется за счёт секции В. Билли следует этой формуле, однако самый большой сюрприз возникает в самом неожиданном месте.

Композиция написана в Bb-мажоре и модулирует в пару других тональностей. Тоскливый аккорд Cø в 4 такте каждой секции А намекает на последующий переход в минорную тональность, которого, однако, не происходит. Бридж модулирует в Db, создавая тем самым тональный контраст,

столь необходимый мосту мелодии ААВА. Но самый неожиданный сюрприз наступает в коде: мелодия совершенно неожиданно смещается на полтона вверх, к прогрессии II-V-I в В-мажоре. Новая тональность звучит лишь 6 долей до возвращения печального аккорда С \emptyset , который вновь намекает на минорную тональность – однако песня, тем не менее, заканчивается прогрессией II-V-I в В \flat -мажоре.

2. Сэм Риверс “Beatrice”

В плане сочетания предсказуемости и сюрприза 16-тактовая композиция Сэма Риверса “Beatrice” – поистине маленький шедевр.

Вот её упрощённая аранжировка:

Beatrice Sam Rivers

Sam Rivers' "Beatrice"

Сэм записал эту песню в 1960-е годы. Затем её дважды записал Джо Хендерсон, и “Beatrice” стала любимой мелодией многих джазовых музыкантов.

“Beatrice” состоит всего лишь из 16 тактов, но при этом характеризуется высокой организацией и структурированностью. Большинство 16-тактных мелодий имеют форму АВ, однако каждые 4 такта “Beatrice” являются реализацией отдельной мелодической идеи – следовательно, композиция имеет структуру ABCD. Наибольшим разнообразием характеризуется часть С, однако самый яркий сюрприз ждёт нас в секции D.

Тоники всех аккордов, кроме одного, связаны полутоновым или целотонным движением вверх и вниз, производящим эффект качелей. В 7-8 тактах тоника смещается от D к Bb (в данной аранжировке это соответствует малой сексте вверх, однако басист, скорее всего, сыграет в этом месте большую терцию вниз). В части C (9-12 такты) в тоническом движении происходит несколько внезапных скачков – на тритон (BbΔ, E-7) и на квинту (A7, D-7). В 11-12 тактах появляется единственная во всей композиции тоническая прогрессия II-V-I (E-7, A7, D-7). В части D движение тоники вновь становится поступенным. Части A и B характеризуются предсказуемостью поступенного движения тоники, часть C контрастирует с ними, а в части D предсказуемое поступенное движение появляется вновь (такты 13-16).

Аккорды и звукоядры в “Beatrice” содержат много общих нот. Ноты F и C являются общими для всех аккордов, за исключением A-7, E-7, A7 (все три аккорда используются в части C). Также разберитесь, какие звукоядры содержат ноту A, а какие Ab:



Нота A присутствует в тактах с аккордом EbΔ, поскольку Ab – исключённая нота аккорда EbΔ. Но это не значит, что нота Ab не может исполняться на аккорд EbΔ. Обратите также внимание, что секция C – единственная, где нота A исполняется поверх всех аккордов.

В гармоническом плане всё вращается вокруг F-мажора, его параллельного минора (D-7) и его субдоминанты (BbΔ). Однако в предпоследнем такте⁴⁹ звучит аккорд F-7, и тональность “Beatrice” внезапно из F-мажора становится F-минором. *Сюрприз!* Как и в “My Little Brown Book”, бридж содержит много разнообразных элементов, но сюрприз происходит лишь в самом конце.

Вот ещё некоторые элементы, характеризующие “Beatrice”:

- Третий такт секции C – единственный, в котором играется два аккорда;
- Самая высокая нота композиции приходится на третий такт секции C;
- Нота Ab является общей для цепочки аккордов лишь в последних трёх аккордах композиции. Это способствует более мыгкой транспозиции из F-мажора в F-минор.

Сознательно ли Сэм сделал всё это? Можете поинтересоваться у него, однако, полагаю, он ответит «нет». Принято считать, что все великие музыканты делают такие вещи на «инстинктивном» уровне. Конечно, в некотором смысле это так, но инстинкты, с которыми мы рождаемся, оттачиваются опытом и зрелостью.

В этой главе мы проанализировали ноты “I Hear A Rhapsody”, “My Little Brown Book” и “Beatrice”. Ноты – это лист бумаги, на котором записано много зашифрованной информации. В следующей главе мы научимся работать с нотами.

⁴⁹ Не забывайте о том, что аккорд в последнем такте мелодии часто бывает не тоническим, а тернэраундом (для возвращения к началу композиции, к её первому аккорду).

ЧТЕНИЕ НОТ

Ноты – это лист бумаги, на котором выписаны мелодическая линия, аккордовые символы, а также (иногда) текст песни. Иногда в ноты добавляют интро, акценты, концовки и т.д. Однако обычно в них всё же содержится минимум информации, большая часть которой (например, аккордовые символы) зашифрована. Однако джазмены творят с этими символами волшебство. Данная глава посвящена интерпретации информации с нотного листа.

Тональность

Изучая ноты незнакомой композиции, первое, что вы должны сделать – это определить её тональность. *Знаки при ключе относятся исключительно к мелодии, а не к аккордам.* Начиная часто думают, что, допустим, нельзя играть ноту F# поверх аккорда GΔ, если при ключе выставлена тональность F (т.е. один бемоль). Но, фактически, это можно делать, поскольку один бемоль при ключе относится не к аккордам, а к мелодии. В отличие от стандартной нотной записи, когда знаки при ключе выставляются на каждом нотном стане, в джазе знаки ставятся лишь в самом начале нот. Нужно определить тональность по знакам до того, как вы сделаете что-либо ещё, поскольку аккордовый символ первого такта может дать вам неверную информацию о тональности композиции. Например, тональность композиции Коула Портера “Night And Day” – Eb, но первый аккорд обозначен BΔ.

Мелодия

Мелодия обычно записывается в среднем регистре скрипичного ключа – *исключительно для лёгкости восприятия.* Такой способ записи минимизирует количество загромождающих ноты добавочных линеек. Однако вы вольны сыграть мелодию в любом регистре, в каком захотите – в зависимости от вашего инструмента. Октавные переходы посреди мелодии бывают очень эффективны, делая её более разнообразной.

Ниже представлены первые 4 такта нотной основы композиции Виктора Янга “Stella By Starlight”:



А вот то, как пианист может, начиная со второго такта, поднять эту мелодию на октаву выше:



Однако если вы не хотите, чтобы ваша мелодия была похожа на йо-йо, не перегружайте её октавными скачками.

Очень эффективным бывает применения рефразировки. Посмотрите, как в предыдущем примере наш воображаемый пианист перефразировал заданный отрывок.

Аккорды

Выписанные в нотах аккордовые символы – вещь не настолько непоколебимая, как, например, скрижали, принесённые Моисеем с горы Синай. Последовательности, которые джазмены играют в стандартах, являются результатом долгого эволюционного процесса. Возьмём какую-нибудь гипотетическую мелодию, написанную в 1920-1930-х годах, которая исполняется и в наши дни (вроде “Bye Bye Blackbird”, “Body And Soul” или “Love For Sale”) и проследим эволюцию её аккордов:

1. Автор написал композицию;
2. Затем отдал её издателю;
3. Издатель принял композицию и тут же передал её «хаку» - пианисту, производящему легко читаемые популярные ноты, пригодные для продажи;
4. Музыканты записывают композицию;
5. Запись становится популярной, публика покупает ноты;
6. Джазмены, которым понравилась песня, модифицируют её аккорды;
7. Какой-нибудь известный джазмен записывает композицию, изменив или проальтерировав аккорды, добавив интро интерлюдия и/или концовку;
8. Запись приобретает популярность в джазовых кругах, становясь «новой» стандартной версией исходной композиции.

Всё вышеперечисленное наглядно демонстрирует то, почему практически невозможно определить «изначальные аккорды» стандарта – если, конечно, у вас в руках нет рукописи, написанной лично автором. Что же касается джазовых «оригиналов», написанный такими композиторами, как Джон Колтрэйн, Уэйн Шортер, Стив Нельсон или Кенни Гарретт, то их версии будут значительно ближе к «оригиналам» по двум причинам:

- Эти композиции были написаны джазменами, а аккорды сразу были альтерированы для использования в джазе;
- Джазовые музыканты снимают мелодии с оригинальных записей (Колтрэйна, Шортера и т.д.), поэтому к тому моменту, когда вы будете играть мелодию, она пройдёт значительно более короткие эволюционные шаги, чем проходили стандарты Tin Pan Alley.

Что же делать с неопределённостью, которой окутаны аккордовые последовательности стандартов? *Снимайте мелодии по записям.* Нотные сборники – прекрасная вещь, содержащая точные данные. Но сятие на слух – единственный способ сыграть так, как надо. В Главе 12 я давал некоторые указания по съёму с записей.

Но тот факт, что вы сняли мелодию с записи, ещё не гарантирует того, что вы играете именно оригинальные аккорды. Майлз Дэвис существенно изменил бриджи композиций “Well, You Needn’t” (Телониус Монк) и “When Lights Are Low” (Бенни Картер). Как парвило, когда кто-нибудь упоминает любую из этих композиций, на сцене возникает следующий диалог:

- Давайте сыграем “Well, You Needn’t”.
- С каким бриджем?

Иногда вам будут нужны «оригинальные» аккорды той или иной композиции, а порой могут потребоваться сразу несколько вариантов.

Ритм и фразировка

Ритм и фразировка – самая неподъёмная часть информации, которую вам нужно извлечь из нот. Если вы уже слышали раньше запись мелодии, ноты которой сейчас перед вами, то уже имеете некоторое представление о том, на что похоже её звучание. Если же вы не слышали, а объяснить некому – ищите подсказки. Какой темп композиции? В отличие от нот классической музыки, джазовые ноты не всегда содержат указания насчёт темпа. Если темп указан, эти указания располагаются над первым тактом мелодии – но чаще всего в виде расплывчатых фраз вроде “ballad”, “fast” “medium

walk". Эти указания хотя бы примерно подскажут вам, насколько быстро или медленно должна быть исполнена композиция.

Нужно ли свинговать мелодию – или же играть ровные восьмые? Указания "bossa", "samba", "Latin Jazz" и "jazz rock" дадут вам понять, что играть нужно ровные восьмые ноты. Во всех же остальных случаях вы можете считать, что нужен свинг.

Аккордовые символы: правильно, неправильно, опционально

Изучая джазовые ноты, не забывайте делать это с изрядной долей скептицизма – особенно в отношении надстроек (9, 11, 13) и альтераций (b9, #9, #11, b5, #5, b13) аккордов. Этот же скептицизм должен проявляться и в отношении 7 ступени минорных аккордов, поскольку минорные аккорды можно сыграть как с большой септимой (C-Δ), так и с малой (C-7). Разбирая выписанные над нотами аккордовые символы, неплохо было бы воспринимать все эти надстройки, альтерации и септимы минорных аккордов следующим образом:

- Правильные;
- Неправильные;
- Опциональные.

Взгляните на представленные ниже ноты "I Hear A Rhapsody". Подчёркиваю – именно *взгляните*, а не *сыграйте*: ТАМ ВСЁ НЕПРАВИЛЬНО!

I Hear A Rhapsody

Words & Music by: George Frangos,
Jack Baker & Richard Gasparre

Наша задача здесь – определить, где в данном случае надстройки и альтерации подходят к *мелодии*. Во время игры соло у вас есть гораздо больше гармонической свободы. Будем исходить из того, что тоники и качество (мажор, минор, доминантный) всех аккордов выбраны верно. Всё остальное считаем подозрительным.

В первом такте видим аккорд C-7. Является ли он частью прогрессии II-V (т.е. следует ли за ним аккорд F7)? Нет, не является – и, кроме того, среди нот мелодии этого такта нет Bb, малой сеп-

тимы аккорда C-7. Таким образом, это тонический минор, или минорный аккорд I ступени. На его месте запросто может быть C-6 или C-Δ. Таким образом, этот аккорд *опционален*.

Является ли мелодическая нота во 2 такте, исполняемая поверх аккорда Fø, пониженной квинтой (b5)? Нет, не является – это септима. Поэтому аккорд Fø – *опциональный*. Вместо него может неплохо звучать и неальтерированный F-7.

А как насчёт аккорда Bb7^{b9} во втором такте? Является ли мелодическая нота D b9 данного аккорда? Нет, не является – это терция. Поэтому альтерация b9 *опциональна*. Однако в этом месте она звучит хорошо, поскольку, как мы уже знаем из Главы 13, b9 хорошо звучит в аккордах V ступени, разрешающихся на квинту вниз – а здесь аккорд Bb7 как раз разрешается на квинту вниз в EbΔ.

В третьем такте альтерация #4 в аккорде EbΔ – неудачный выбор, поскольку одна из мелодических нот в этом такте – Ab, натуральная 4 ступень. Поэтому альтерация #4 – *неправильная*. Это, однако, вовсе не означает, что #4 ни при каких обстоятельствах не может хорошо звучать в этом месте. Сэдар Уолтон способен сделать так, что EbΔ^{#4} будет хорошо звучать на фоне ноты Ab в исполнении духовых. Но, тем не менее, сейчас #4 – неудачный вариант.

В третьем такте мелодическая нота Bb – 13 ступень аккорда Db7alt, поверх которого она исполняется. Аккорд alt содержит b13, поэтому «альтерированность» аккорда Db7 – *неправильный выбор*. А поскольку аккорд Db7 не является частью прогрессии II-V и не разрешается на квинту вниз, то в данном случае гораздо более удачным выбором будет аккорд Db7^{#11}.

В четвёртом такте первой мелодической нотой, исполняемой поверх аккорда C7alt, является G – натуральная пятая ступень. Аккорды alt не содержат натуральной пятой ступени, следовательно, аккорд C7alt *неправильный*. Однако следующие две мелодические ноты (Ab и Bb) – b13 и 7 ступени аккорда C7alt – то есть они являются *правильными*. Что же делать? Решением является исполнение аккорда C7 на первую долю, и C7alt – на оставшиеся две доли.

В пятом такте мелодическая нота Cb, исполняемая поверх аккорда Fø, является его b5 - соответственно, аккорд Fø *правильный*.

Аккорд Bb7^{#11} в 6 такте не является неправильным, но назвать его выбор хорошим тоже нельзя. Как вам известно из Главы 13, аккорды V7^{#11} обычно не являются частью прогрессии II-V и не слишком часто разрешаются на квинту вниз. В нашем же случае Bb7 и является частью прогрессии II-V (Fø, Bb7), и разрешается на квинту вниз (в EbΔ). В данной ситуации гораздо лучше подойдёт аккорд Bb7^{b9}. #11 – *опциональный*, но всё же не очень хороший выбор.

В чедьмом такте мелодические ноты, исполняемые поверх аккорда EbΔ – это его 7, 9 ступени и тоника. Соответственно, аккорд EbΔ *правильный*.

D-7, первый аккорд в первой репризе (8 такт) – *правильный*. Можно сыграть Dø, однако за полууменьшенным аккордом, входящим в состав прогрессии II-V, как правило, должен следовать аккорд V, имеющий либо b9, либо alt. Следующий аккорд – G7^{b9}, однако альтерация b9 *неправильна*, поскольку одна из мелодических нот, исполняемых поверх этого аккорда – A, чистая нона.

Во второй репризе (9 такт) мелодии нет, поэтому все альтерации в нём *опциональны*. Они являются неплохим выбором, поскольку минорная прогрессия II-V мягко разрешается на квинту вниз в минорный аккорд, а в данном случае прогрессия Aø, D7b9 хорошо разрешается на квинту вниз в аккорд G-7.

Является ли аккорд G-7 в 10 такте частью прогрессии II-V? Нет, это тонический минор (минорный аккорд I ступени). Аккорд G-7 – *опциональный*. На его месте не менее хорошо звучили бы G-6 или G-Δ.

Нота Eb, исполняющаяся поверх аккорда Aø в 11 такте, является b5 аккорда Aø и b9 аккорда D7^{b9}. Соответственно, оба аккорда являются *правильными*.

В 12 такте аккорд G-6 не является частью прогрессии II-V, поэтому он может быть тоническим минорным аккордом. Однако мелодическая нота Eb является b6 аккорда G-минор, не соотносящейся с чистой секстой аккорда G-6. Этот диссонанс длится всего одну долю, и, возможно, вы даже не заметите его. Однако лучшим способом является увеличение длительности аккорда D7^{b9} из предыдущего такта ещё на две доли.

В 13 такте мелодическая нота D, исполняемая поверх аккорда C-9, является его 9 ступенью – следовательно, это *правильный* аккорд. Однако эта нота продолжает звучать поверх следующего аккорда F7alt, что вообще не является правильным: D – 13 ступень аккорда F7, а в аккордах alt 13 ступень понижена (b13). Соответственно, альтерированность этого аккорда *неправильна*. Гораздо лучше

будет использовать в этом месте аккорд F7^{b9}: соответствующий ему уменьшенный звукоряд «полутон-тон» содержит ноту D – 13 ступень аккорда F7.

В 14 такте аккорд BbΔ, поверх которого играется его квинта, является *правильным*.

Использование в 15 такте аккордового символа F-7 вполне нормально, но этот аккорд является *тоническим минором* (не является частью прогрессии II-V), так что лучше использовать вместо него аккорды F-6 или F-Δ. Малая септима аккорда F-7 – *опциональна*.

В 16 такте одна из мелодических нот, исполняемых поверх аккорда Dø – B, чистая секста аккорда D-минор. Эта нота не содержится ни в одном из звукорядов, обычно исполняемых поверх аккорда Dø (т.е. D-локийский Eb-мажора или 6 лад мелодического минора F), однако она присутствует в звукоряде аккорда D-7 (D-дорийском). Аккорд D-7 *может оказаться* лучшим вариантом, но поскольку пианисты и гитаристы обычно не исполняют 6 или b6 поверх малых минорных септаккордов, то одинаково хорошо будут звучать оба этих аккорда – D-7 и Dø.

В 17 такте одной из мелодических нот, исполняемых поверх аккорда G7alt, является нота A – чистая 9 ступень, которая не встречается в аккордах alt. Поэтому альтерированность аккорда G7 в данном случае *неправильна*.

Ниже представлена упрощённая аранжировка “I Hear A Rhapsody” с правильными аккордами. Вот её уже можно играть!

Figure 18-4

I Hear A Rhapsody

Words & Music by: George Fragos,
Jack Baker & Richard Gasparre

The musical score is written for piano in 4/4 time, key of B-flat major (three flats). It consists of 18 measures. The notation includes treble and bass staves with chords and melodic lines. Chord symbols are placed above the measures: CΔ, F-7, Bb7b9, EbΔ, Db7#11, C7, C7alt, Fø, Bb7b9, EbΔ, D-7, G7, Aø, D7b9, G-6, Aø, D7b9, D7b9, G-6, C-7, F7b9, BbΔ, F-6, D-7, G7. Measure numbers 1 through 18 are indicated below the notes. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Читать и интерпретировать джазовые ноты вы научились. Самое время освоить несколько навыков запоминания мелодий.

ЗАПОМИНАНИЕ МЕЛОДИИ

При запоминании мелодии необходимо уделить внимание следующим её аспектам:

- Форма;
- Мелодия;
- Аккорды.

Форма

Посмотрите на следующий пример – ноты композиции Боба Хаггарта “What’s New?”:

What's New? Bob Haggart & Johnny Burke

The musical score for "What's New?" is presented in eight staves. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The melody is written in treble clef. Above the staves, various chords are indicated, including G7b9, CΔ, Bb-7, Eb7, AbΔ, Dø, G7, C-, Dø, G7alt, CΔ, D-7, G7b9, CΔ, Bb-7, Eb7, AbΔ, Dø, G7, C-, Dø, G7alt, CΔ, G-7, C7b9, FΔ, Eb-7, Ab7, DbΔ, Gø, C7, F-, Gø, C7alt, FΔ, Dø, G7b9, CΔ, Bb-7, Eb7, AbΔ, Dø, G7, C-, Dø, G7alt, CΔ. The melody is written in treble clef with various note values and rests.

Вам предстоит выучить её – все 32 такта (плюс затакт) и 47 аккордов. Задача на первый взгляд кажется неподъёмной, не так ли? Чтобы облегчить себе жизнь, нужно быть внимательнее и искать подсказки. Для начала определите форму мелодии, проверив каждые её 8 тактов. Есть ли среди них одинаковые? Вы обнаружите, что первая, вторая и последняя 8-тактовые секции практически идентичны и различаются лишь последними тактами. Третья 8-тактовая секция существенно отличается от остальных. Таким образом, перед вами композиция AABA. Проще всего её записать с помощью реприз и секции D.S. al coda. Теперь вместо 32 тактов имеем 18, а вместо 47 аккордов – 27:

What's New? Bob Haggart & Johnny Burke

Мелодия

Сыграйте мелодию несколько раз на своём инструменте, а затем *пропойте её*. Разбейте мелодию на фразы. Выучите первую фразу, затем вторую – и т.д. до тех пор, пока не запомните всю мелодию целиком. Поскольку в “What’s New?” имеются повторяющиеся секции, ваша задача упрощается. Изучите то, как мелодические фразы обыгрывают те или иные аккорды.

Выучить текст песни – тоже неплохая идея. Текст поможет вам выучить мелодию и, выучив его, вы будете понимать, о чём эта песня⁵⁰. Я не привожу здесь текст Джонни Бёрка, но его несложно найти. Если у вас есть запись – проигрывайте её снова и снова, пропевая мелодию поверх записи (включая соло).

Аккорды

Теперь перейдём к нашим 27 аккордам. “What’s New?” – вовсе не куча случайных аккордов. Эта вещь имеет чёткую и ясную структуру:

⁵⁰ Декстер Гордон иногда просто начитывал текст того или иного стандарта поверх аккомпанемента ритм-секции.

- Часть А полностью состоит из прогрессий II-V-I в С-мажоре, Аb-мажоре, С-миноре и снова в С-мажоре. Тональный центр смещается на большую терцию – сначала вниз, затем вверх (С, Аb, С);
- Бридж полностью состоит из прогрессий II-V-I в F-мажоре, Db-мажоре, F-миноре и F-мажоре. Как и в секции А, тональный центр смещается на большую терцию – сначала вниз, затем вверх (F, Db, F);
- В каждом нечётном такте исполняется тонический аккорд;
- В каждом чётном такте исполняется прогрессия II-V;
- В бридже осуществляется переход из тональности С в тональность F – одно из старейших поп-музыкальных клише.

Одним из интересных аспектов “What’s New?” является то, как Хаггарт меняет *качество* аккордов I ступени в частях А и В. В секции А он переключается с С-мажора на Аb-мажор, затем на С-минор, после чего опять на С-мажор: *мажор-мажор-минор-мажор*. Это своеобразное отражение структуры всей композиции ААВА. В бридже, который мелодически и гармонически отзеркаливает часть А, происходит то же самое. Преход из мажора в минор и обратно придаёт композиции терпкости и является излюбленным приёмом джазменов вот уже почти 50 лет.

Теперь “What’s New?” стало легче запомнить?

- Тактов для разучивания стало меньше;
- Все аккорды сгруппированы по прогрессиям II-V, V-I и II-V-I;
- Логика мелодии стала очевидной.

К сожалению, далеко не все мелодии столь же просты, как “What’s New?”. Однако такой метод анализа работает для всех мелодий независимо от их сложности.

Как я уже говорил, джазмены не любят повторять всё как есть, без изменений. Часто они выбрасывают мелодию, оставляя одни аккорды, и на их основе придумывают совершенно новую мелодию, которая называется head. О таких мелодиях мы и поговорим в следующей главе.

HEADS

В классической музыке мелодия, написанная на гармонию уже существующей мелодии, называется *контрафакт*. В джазе новые мелодии, написанные на аккордовые последовательности существующих стандартов, называют *heads*⁵¹. Некоторые heads очень тесно связаны с оригинальной мелодией. В качестве примера можно привести “Dig” Майлза Дэвиса, в основе которой лежит “Sweet Georgia Brown”. Другие heads связаны с оригиналом лишь весьма отдалённо – например, «Exotica» Джона Колтрэйна, написанная на основе композиции “I Can’t Get Started”. Очень часто в основе heads лежат аккордовые последовательности двух различных композиций. Например, “Ah-Leu-Cha” имеет структуру AABA, где секция А взята из “Honeysuckle Rose”, а секция В – из “I Got Rhythm”. Существуют даже heads, написанные на основе других heads: колтрэйновская “Fifth House” написана на основе “Hot House” Тэдда Дэмерона, которая, в свою очередь, основана на композиции Коула Портера “What Is This Thing Called Love”.

Ниже представлен список heads с указанием названия оригинальной композиции и имени композитора. Обратите внимание на то, как много heads написано на основе гершвиновской “I Got Rhythm”.

Head	Оригинальная мелодия	Автор head
Ablution	All The Things You Are	Lennie Tristano
Ah-Leu-Cha	Honeysuckle Rose	Charlie Parker
All The Things You Could Be If Sigmund Freud’s Wife Was Your Mother	All The Things You Are	Charles Mingus
Anthropology	I Got Rhythm	Charlie Parker
Background Music	All Of Me	Warne Marsh
Barry’s Bop	What Is This Thing Called Love	Fats Navarro
Bean And The Boys ⁵²	Love Come Back To Me	Coleman Hawkins
Bebop Romp	Fine And Dandy	Fats Navarro
Bird Gets The Worm	Love Come Back To Me	Charlie Parker
Birds Of Paradise	All The Things You Are	Charlie Parker
Blue Serge	Cherokee	Serge Chaloff
Blue Silver	Peace	Blue Mitchell
Blue’s Theme	I Got Rhythm	Blue Mitchell
Bright Missisipi	Sweet Georgia Brown	Thelonious Monk
Bud’s Bubble	I Got Rhythm	Bud Powell
Casbah	Out Of Nowhere	Tadd Dameron
Celerity	I Got Rhythm	Charlie Parker
Celia	I Got Rhythm	Bud Powell
Chasing The Bird	I Got Rhythm	Charlie Parker
Chick’s Tune	You Stepped Out Of A Dream	Chick Corea
Coffee Pot	All God’s Chillun	J.J. Johnson
Constellation	I Got Rhythm	Charlie Parker
Cottontail	I Got Rhythm	Duke Ellington
Countdown	Tune Up	John Coltrane
Crazeology	I Got Rhythm	Benny Harris
C.T.A. ⁵³	I Got Rhythm	Jimmy Heath
Dear John	Giant Steps	Freddie Hubbard

⁵¹ Иногда словом head обозначают мелодию любой композиции.

⁵² Она же – “Burt Covers Bud”.

⁵³ На основе “I Got Rhythm” написана только секция А.

Dig	Sweet Georgia Brown	Miles Davis
Dizzy Atmosphere	I Got Rhythm	Dizzy Gillespie
Donna Lee	(Back Home In) Indiana	Charlie Parker
E.T.A.	Lazy Bird	Bobby Watson
The Eternal Triangle	I Got Rhythm	Sonny Stitt
Evidence	Just You, Just Me	Thelonious Monk
Exotica	I Can't Get Started	John Coltrane
Fifth House	Hot House	John Coltrane
52 nd St. Theme ⁵⁴	I Got Rhythm	Thelonious Monk
Freight Train	Blues For Alice	Tommy Flanagan
Funji Mama	I Got Rhythm	Blue Mitchell
Good Bait ⁵⁵	I Got Rhythm	Dizzy Gillespie
Green St. Caper	Green Dolphin Street	Woody Shaw
Groovin' High	Whispering	Dizzy Gillespie
Hackensack	Lady Be Good	Thelonious Monk
Hot House	What Is This Thing Called Love	Tadd Dameron
I Hate You	I Love You	Tete Montoliu
Impressions	So What	John Coltrane
The Injuns	Cherokee	Donald Byrd
In Walked Bud	Blue Skies	Thelonious Monk
Jack Sprat	Blues For Alice	Sonny Stitt
Juicy Lucy	Confirmation	Horace Silver
Kary's Trance	Play, Fiddle, Play	Lee Konitz
Kim	I Got Rhythm	Charlie Parker
Ko-Ko	Cherokee	Charlie Parker
Lennie's Pennies	Pennies From Heaven	Lennie Tristano
Lester Leaps In	I Got Rhythm	Count Basie
Let's Call This	Sweet Sue	Thelonious Monk
Little Willie Leaps	All God's Chillun Got Rhythm	Miles Davis
Lullaby of Birdland	Love Me Or Leave Me	George Shearing
Marmaduke	Honeysuckle Rose	Charlie Parker
Marshmallow	Cherokee	Warne Marsh
Mayreh	All God's Chillun	Horace Silver
Meet The Flintstones	I Got Rhythm	Hannah-Barbera
Minor March	Love Me Or Leave Me	Jackie McLean
Minor's Holiday	Love Me Or Leave Me	Kenny Dorham
Moose The Mooch	I Got Rhythm	Charlie Parker
Move	I Got Rhythm ⁵⁶	Denzil Best
Never Felt That Way Before	All God's Chillun	Sonny Stitt
New Wheels	I Got Rhythm	Mulgrew Miller
Nostalgia	Out Of Nowhere	Fats Navarro
Oleo	I Got Rhythm	Sonny Rollins
Ornithology	How High The Moon	Charlie Parker
An Oscar For Treadwell	I Got Rhythm	Charlie Parker
Ow!	I Got Rhythm	Dizzy Gillespie
Passport	I Got Rhythm	Charlie Parker
Perdido	Candy	Juan Tizol
Plain Jane	Honeysuckle Rose	Sonny Rollins

⁵⁴ В основе бриджа лежит гармония " Honeysuckle Rose ".

⁵⁵ В данном head бридж – секция А "I Got Rhythm", транспонированная на кварту выше.

⁵⁶ На основе "I Got Rhythm" написана только секция А.

Prince Albert	All The Things You Are	Kenny Dorham
Quasimodo	Embraceable You	Charlie Parker
Quicksilver	Love Comes Back To Me	Horace Silver
Red Cross	I Got Rhythm	Charlie Parker
Rhythm-A-Ning	I Got Rhythm	Thelonious Monk
Room 608 ⁵⁷	I Got Rhythm	Horace Silver
Salt Peanuts ⁵⁸	I Got Rhythm	Dizzy Gillespie
Salute To The Bandbpx	A'll Remember April	Gigi Gryce
Sans Souci	Out Of Nowhere	Gigi Gryce
Satellite	How High The Moon	John Coltrane
Scrapple From The Apple ⁵⁹	Honeysuckle Rose	Charlie Parker
Second Balcony Jump	I Got Rhythm	Jerry Valentine
The Serpent's Tooth	I Got Rhythm	Miles Davis
Shaw Nuff	I Got Rhythm	Parker and Gillespie
Split Kick	There Never Be Another You	Horace Silver
Steeplechase	I Got Rhythm	Charlie Parker
Straight Ahead	I Got Rhythm	Kenny Dorham
Striver's Row	Confirmation	Sonny Rollins
Subconscious-Lee	What Is This Thing Called Love	Lee Konitz
Suburban Eyes	All God's Chillun	Ike Quebec
Sweet Clifford	Sweet Georgia Brown	Clifford Brown
Sweet Smiley Winters	Sweet Georgia Brown	Blue Mitchell
Tadd's Delight	But Not For Me	Tadd Damerom
Take The 'A' Train ⁶⁰	Exactly Like You	Billy Straihorn
The Theme	I Got Rhythm	Miles Davis
317 East 32 nd St.	Out Of Nowhere	Lennie Tristano
Thriving From A Riff	I Got Rhythm	Charlie Parker
Tour De Force	Jeepers Creepers	Dizzy Gillespie
Turnpike	I Got Rhythm	J.J. Johnson
26-2	Confirmation	John Coltrane
Two Not One	I Don't Believe Than You're In Love With Me	Lennie Tristano
Wail	I Got Rhythm	Bud Powell
Warming Up A Riff	Cherokee	Charlie Parker
Yardbird Suite	Rosetta	Charlie Parker
Yellow Dolphin St.	Green Dolphin St.	Tete Montoliu

⁵⁷ На основе "I Got Rhythm" написана только секция А.

⁵⁸ На основе "I Got Rhythm" написана только секция А.

⁵⁹ Бридж написан на основе "I Got Rhythm".

⁶⁰ На основе "Exactly Like You" написана только секция А.

Нет-нет, вам не придётся заучивать все 965 мелодий, перечисленных в этой главе⁶¹. Однако вам нужно выучить столько, сколько сможете. Джаз – музыка слуха, а не зрения. Музыканты импровизируют лучше, когда им не нужно глядеть в ноты. Сможете разучивать по мелодии неделю? Или по мелодии в две недели? Если да, то вы наберёте неплохой репертуар буквально за несколько месяцев.

В этой главе упоминаются только самые лучшие и самые популярные стандарты. Мелодии, обозначенные знаком “*”, обязательны для разучивания. Не зная большинства из них, не стоит даже думать о поездке в Нью-Йорк.

Пору слов о том, как я выбирал мелодии. Я люблю эти композиции и периодически играю их. Мой список периодически меняется – как, собственно, и у всех. Каждый раз, когда я заглядываю в этот список, меня охватывает желание добавить в него ещё композиций, которые кажутся мне красивыми и важными. Список любимых песен любого джазового музыканта постоянно меняется. Если в моём списке нет вашей любимой композиции – смело добавляйте её туда.

Разучивание колтрэйновских “Crescent”, “Wise One” и “Lonnie’s Lament” обязательно, если вы хотите научиться создавать красивые мелодии. “Tell Me A Badtime Story” Херби Хэнкока и “Overtaken By A Moment” Дональда Брауна много расскажут вам о создании композиций с расширенной структурой. “La Alhambra” Бобби Хатчерсона научит вас создавать и разрешать напряжение. “Goodbye Pork Pie Hat” Чарльза Мингуса – отличный пример того, как огромное количество музыки может быть упаковано в какие-то 12 тактов. “Stardust” Хоаги Кармайка – это такая мелодия, которую когда-нибудь где-нибудь при каких-либо обстоятельствах вам обязательно придётся сыграть – так что выучите и её. Она регулярно входила в чарты “America’s All-Time Favourite Songs” вплоть до 1960-х годов. Она прекрасна, а её версия Колтрэйна – просто бомба.

Я долго считал композиции “Nancy With The Laughing Face” и “Too Young To Go Steady” довольно-таки тупыми – ровно до тех пор, пока не услышал их в исполнении Колтрэйна. Помню, “Someday My Prince Will Come” считалась чересчур сентиментальной и слезливой – пока её не записал Майлз. Думаете, вы не будете играть “Tea For Two”? А послушайте монковскую версию! Даже если вам никогда не придётся играть все эти композиции, они в любом случае достойны упоминания. Слушайте записи и изучайте их.

Мелодии перечислены в алфавитном порядке под теми названиями, под которыми они известны больше всего. Например, композицию “On Green Dolphin Street” на сцене всегда называют “Green Dolphin Street”. Поэтому ищите её в разделе G, а не O.

Подавляющее большинство мелодий существует в гораздо большем количестве разных версий, чем вам необходимо знать. Например, найдите различия между версиями “Round Midnight” Майлза Дэвиса и Телониуса Монка. Сравните оригинальную гармонию “Tea For Two” Винсента Юмана с последовательностями Монка. Версия Майлза монковской “Well, You Needn’t” сильно отличается от оригинала – равно как отличается от оригинала и майлзовская версия “When Lights Are Low” Бенни Картера. Список можно продолжать бесконечно.

Некоторые мелодии исполняются в двух тональностях, и вам нужно знать оба варианта. “Green Dolphin Street” играют как в Eb, так и в C. “Just Friends” – в Bb и в G. “Night And Day” – в Eb и в C. “Easy Living” – в F и в Eb. “Take The ‘A’ Train” – в Ab и в C. “Spring Is Here” – в Ab и в G. Вы должны научиться исполнять “You’re A Weaver of Dreams” в нескольких тональностях. Я знаю версии в G, F, C и Eb. То же самое касается и “My Shining Hour”. “Equinox” Джона Колтрэйна обычно исполняется как C-минорный блюз, однако хорошие музыканты играют его в оригинальной тональности C#-минор.

Многие композиции известны под несколькими названиями. В своём списке я привёл самые распространённые варианты названий. Альтернативные названия перечислены в скобках после основного.

Не нужно забывать о том, что очень многие композиции в списке имеют структуру 12-тактного блюза, а многие имеют одинаковые или очень похожие аккордовые последовательности (как, например, все песни, написанные на основе “I Got Rhythm”).

⁶¹ Признаться, я и сам не все из них знаю.

Разыскивая записи, имейте в виду, что звукозаписывающие компании часто переименовывают перевыпускаемые диски. Например, "Inner Fires" Бада Пауэлла был перевыпущен под названием "Birdland '53". Меняются и названия звукозаписывающих форм. Компании закрываются, объединяются, покупают и продают друг дружку. Пластинки, вышедшие на Riverside Records, через несколько лет могли быть перевыпущены на Fantasy, Milestone, OJC или Prestige. Годы спустя United Artists вновь появились уже под названием Mobile Fidelity.

- Adam's Apple
Wayne Shorter, *Adam's Apple*, Blue Note, 1967.
 - Afro Blue
John Coltrane, *Live At Birdland*, MCA/Impulse, 1962.
 - Afro-Centric
Joe Henderson, *Power To The People*, Milestone, 1969.
 - After Hours
Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Sonny Rollins, *Sonny Side Up*, Verve, 1957.
 - Afternoon In Paris
The Piano Artistry Of Phineas Newborn, Jr., Atlantic, 1956.
 - After The Rain
John Coltrane, *Impressions*, MCA/Impulse, 1962.
 - After You've Gone
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1954.
 - Ah-Leu-Cha
Miles Davis, *'Round About Midnight*, Columbia, 1955.
 - Ain't Misbehavin'
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.
 - Airegin
Miles Davis, *Cookin'*, Prestige, 1956.
 - Aisha
John Coltrane, *Olé Coltrane*, Atlantic, 1961.
 - Alice In Wonderland
Bill Evans, *Sunday At The Village Vanguard*, Riverside, 1961.
 - All Blues
Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.
 - All God's Chillun
Barry Harris, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.
 - All Of Me
Errol Garner, *Closeup In Swing*, ABC Paramount, 1961.
 - All Of You
Miles Davis, *The Complete Concert, 1964*, Columbia.
 - All Or Nothing At All
John Coltrane, *Ballads*, MCA/Impulse, 1961.
 - All The Things You Are
Sonny Rollins, *A Night At The Village Vanguard, Volume II*, Blue Note, 1957.
 - All The Way
Woody Shaw, *Setting Standards*, Muse, 1983.
 - All Too Soon
Duke Ellington, *Piano Reflections*, Capitol, 1953.
 - Almost Like Being In Love
Red Garland's Piano, Fantasy, 1957.
 - Alone Together
Steve Lacy, *Soprano Sax*, Fantasy, 1957.
 - Along Came Betty
Art Blakey And The Jazz Messengers, *Moanin'*, Blue Note, 1958.
 - Ambrosia
Kenny Barron, *Other Places*, Verve, 1993.
 - Amor Em Paz
Joe Henderson, *The Kicker*, Blue Note, 1967.
 - Ana Maria
Wayne Shorter, *Native Dancer*, Columbia, 1974.
 - Angel Eyes
John Coltrane, *Like Sonny*, Blue Note, 1959.
 - Angola
Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note, 1965.
 - Anthropology
Charlie Parker, *Bird At The Roost*, Savoy, 1949.
 - Apex
Woody Shaw, *Night Music*, Elektra/Musician, 1982.
 - April In Paris
The Genius Of Bud Powell, Verve, 1949.
 - Are You Real?
The Other Side Of Benny Golson, Fantasy, 1958.
 - Arietis
Freddie Hubbard, *Ready For Freddie*, Blue Note, 1961.
 - Ask Me Now
Thelonious Monk, *Solo Monk*, Columbia, 1965.
 - Au Privave
Clifford Jordan, *Spellbound*, Riverside, 1960.
 - Autumn In New York
Dexter Gordon, *Daddy Plays The Horn*, Bethlehem, 1955.
 - Autumn Leaves
McCoy Tyner, *Today And Tomorrow*, Impulse, 1963.
 - Autumn Nocturne
Cassandra Wilson, *Blue Skies*, JMT, 1988.
 - Autumn Serenade
John Coltrane And Johnny Hartman, MCA/Impulse, 1963.
 - Avalon
Red Garland, *Rediscovered Masters*, Prestige, 1960.
 - Azure
Hal Galper, *Portrait*, Concord, 1989.
-
- Backstage Sally
Art Blakey, *Buhaina's Delight*, Blue Note, 1961.
 - Bag's Groove
Miles Davis And The Modern Jazz Giants, Prestige, 1954.
 - Ba-lue Bolivar Ba-lues-are (AKA Bolivar Blues)
Thelonious Monk, *Monk's Dream*, Columbia, 1962.
 - Barbados
The Piano Artistry Of Phineas Newborn, Jr., Atlantic, 1956.
 - Barbara
Horace Silver, *Silver And Brass*, Blue Note, 1975.
 - Barracudas
Wayne Shorter, *Etcetera*, Blue Note, 1965.
 - Basin Street Blues
Miles Davis, *Seven Steps To Heaven*, Columbia, 1963.
 - Bass Blues
John Coltrane With The Red Garland Trio, *Traneing In*, Fantasy, 1957.
 - Bean And The Boys (AKA Burt Covers Bud)
Barry Harris, *Magnificent!*, Prestige, 1969.
 - Beatrice
Sam Rivers, *Fuscia Swing Song*, Blue Note, 1965.

- A Beautiful Friendship
Sphere On Tour, Red Records, 1985.
- Beautiful Love
Bill Evans, *Explorations*, Riverside, 1961.
 - Bebop
Sonny Clark Trio, Blue Note, 1957.
 - Begin The Beguine
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.
 - Bemsha Swing
Thelonious Monk, *Brilliant Corners*, Fantasy, 1956.
 - Be My Love
Kenny Drew Trio, Fantasy, 1956.
 - Besame Mucho
Jaki Byard, *There'll Be Some Changes Made*, Muse, 1972.
 - Bessie's Blues
John Coltrane, *Crescent*, MCA/Impulse, 1964.
 - Bess, You Is My Woman
Miles Davis, *Porgy And Bess*, Columbia, 1958.
 - The Best Thing For You
Bud Powell, *Bouncing With Bud*, Delmark, 1962.
 - The Best Things In Life Are Free
Hank Mobley, *Workout*, Blue Note, 1960.
 - Between The Devil And The Deep Blue Sea
Willie "The Lion" Smith, *Harlem Piano*, Good Time Jazz, 1958.
 - Bewitched, Bothered, And Bewildered
Ralph Moore, *Round Trip*, Reservoir, 1985.
 - Beyond All Limits
Larry Young, *Unity*, Blue Note, 1965.
 - Big Foot
Roy Haynes, *True Or False*, Free Lance, 1986.
 - Big Nick
Duke Ellington And John Coltrane, MCA/Impulse, 1962.
 - The Big Push
Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note, 1965.
 - Bill
Kenny Dorham, *Showboat*, Bainbridge, 1960.
 - Billie's Bounce
The Red Garland Quintet With John Coltrane, *Dig It!*, Prestige, 1957.
 - Billy Boy
Miles Davis, *Milestones*, Columbia, 1958.
 - Birdlike
Freddie Hubbard, *Ready For Freddie*, Blue Note, 1961.
 - Birk's Works
Red Garland, *Soul Junction*, Prestige, 1957.
 - Bittersweet
Cedar Walton, *Eastern Rebellion*, Impulse, 1975.
 - Black And Tan Fantasy
Thelonious Monk *Plays Ellington*, Riverside, 1955.
 - Black Narcissus
Joe Henderson, *Power To The People*, Milestone, 1969.
 - Black Nile
Wayne Shorter, *Night Dreamer*, Blue Note, 1964.
 - The Blessing
Ornette Coleman, *Something Else!*, Fantasy, 1959.
 - Blood Count
Duke Ellington, *And His Mother Called Him Bill*, Bluebird, 1967.
 - Bloomdido
Charlie Parker And Dizzy Gillespie, *Bird And Diz*, Verve, 1950.
 - Blue And Sentimental
Ike Quebec, *Blue And Sentimental*, Blue Note, 1961.
 - Bluebird
Bobby Hutcherson, *Mirage*, Landmark, 1991.
 - Blue Bossa
Joe Henderson, *Page One*, Blue Note, 1963.
 - Blue Daniel
Phineas Newborn, Jr., *The Newborn Touch*, Contemporary, 1964.
 - Blue In Green
Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.
 - Blue Monk
McCoy Tyner, *Nights Of Ballads And Blues*, Impulse, 1963.
 - Blue Moon
Art Blakey And The Jazz Messengers, *Three Blind Mice, Volume I*, Blue Note, 1962.
 - Blue 'N Boogie
Wes Montgomery, *Full House*, Fantasy, 1962.
 - Blue Room
Ella Fitzgerald, *The Rodgers And Hart Songbook, Volume I*, Verve, 1956.
 - Blues By Five
Miles Davis, *Cookin'*, Prestige, 1956.
 - Bluesette
Hank Jones, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1992.
 - Blue Seven
Sonny Rollins, *Saxophone Colossus*, Prestige, 1956.
 - Blues For Alice
Charlie Parker, *Swedish Schnapps*, Verve, 1951.
 - Blues For Wood
Woody Shaw, *United*, Columbia, 1981.
 - Blue Silver
Harold Land And Blue Mitchell, *Mapenzi*, Concord, 1977.
 - Blues In The Closet (AKA Collard Greens and Black Eyed Peas)
The Amazing Bud Powell, Blue Note, 1953.
 - Blue Skies
Cassandra Wilson, *Blue Skies*, JMT, 1988.
 - Blues March³
Meet The Jazztet, Argo, 1960.
 - Blues Minor
John Coltrane, *Africa Brass*, MCA/Impulse, 1961.
 - Blues On The Corner
McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note, 1967.

Blue Spirits
Freddie Hubbard, *Blue Spirits*, Blue Note, 1965.

- The Blues Walk
Clifford Brown And Max Roach, *Compact Jazz*, Verve, 1955.

Blue Train
John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957.

- Body And Soul
John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960.

Bohemia After Dark
Cannonball Adderley In San Francisco, Fantasy, 1959.

- Bolivia
Cedar Walton, *Eastern Rebellion*, Impulse, 1975.

Book's Bossa
Donald Byrd, *Slow Drag*, Blue Note, 1967.

Boplicity
Miles Davis, *Birth Of The Cool*, Columbia, 1949.

Born To Be Blue
Grant Green, *Born To Be Blue*, Blue Note, 1962.

Bouncin' With Bud
The Amazing Bud Powell, Volume I, Blue Note, 1949.

The Boy Next Door
Ahmad Jamal, *Heat Wave*, Cadet, 1966.

Bright Mississippi
Thelonious Monk, *Monk's Dream*, Columbia, 1962.

Brilliant Corners
Thelonious Monk, *Brilliant Corners*, Fantasy, 1956.

Brite Piece
Elvin Jones, *Merry Go Round*, Blue Note, 1971.

Brownskin Girl
Sonny Rollins, *What's New?*, Bluebird, 1962.

- But Beautiful
Kenny Dorham, *Jazz Contrasts*, Fantasy, 1957.

- But Not For Me
John Coltrane, *My Favorite Things*, Atlantic, 1960.

Buzzy
The Immortal Charlie Parker, *Savoy Jazz*, 1947.

- Bye Bye Blackbird
Miles Davis, *'Round About Midnight*, Columbia, 1955.

Bye Bye Blues
Charlie Mariano, *Boston All Stars*, Prestige, 1951.

Bye-Ya
Thelonious Monk, *Monk's Dream*, Columbia, 1962.

Cantaloupe Island
Herbie Hancock, *Empyrean Isles*, Blue Note, 1964.

Can't Help Lovin' That Man
Kenny Dorham, *Showboat*, Bainbridge, 1960.

Can't We Be Friends
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.

Capetown Ambush
Donald Brown, *Sources Of Inspiration*, Muse, 1989.

- Caravan
Freddie Hubbard, *The Artistry Of Freddie Hubbard*, MCA/Impulse, 1963.

Celia
The Great Jazz Piano Of Phineas Newborn, Contemporary, 1962.

Central Park West
John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960.

- Ceora
Lee Morgan, *Cornbread*, Blue Note, 1965.

Cheese Cake
Dexter Gordon, *Gol*, Blue Note, 1962.

- Chelsea Bridge
Joe Henderson, *The Kicker*, Blue Note, 1967.

- Cherokee
Barry Harris, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.

- Cheryl
Phineas Newborn, Jr., *A World Of Piano*, Contemporary, 1961.

Chicago
Oscar Peterson, *The Trio*, Verve, 1961.

Chi Chi
Charlie Parker, *Now's The Time*, Verve, 1953.

Chick's Tune
Blue Mitchell, *The Thing To Do*, Blue Note, 1964.

A Child Is Born
Bill Evans And Tony Bennett, *Together Again*, DRG, 1978.

- Children Of The Night
Art Blakey And The Jazz Messengers, *Three Blind Mice*, Volume I, Blue Note, 1962.

Choose Now
Clifford Brown Memorial, Prestige, 1953.

Chronic Blues
John Coltrane, *Coltrane*, Prestige, 1957.

- C Jam Blues
Duke Ellington And Billy Strayhorn, *Piano Duets: Great Times!*, Riverside, 1958.

Close Your Eyes
Gene Ammons, *Boss Tenor*, Prestige, 1960.

- Come Rain Or Come Shine
Bobby Timmons, *This Here Is*, Riverside, 1960.

Come Sunday
Stanley Cowell, *Back To The Beautiful*, Concord, 1989.

- Con Alma
Wallace Roney, *The Standard Bearer*, Muse, 1989.

Conception
Miles Davis *All Stars*, Prestige, 1951.

- Confirmation
Charlie Parker, *Bird At The Roost*, Savoy, 1949.

Constellation
Sonny Stitt, *Constellation*, Muse, 1972.

Contemplation
McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note, 1967.

Cool Blues
Grant Green, *Born To Be Blue*, Blue Note, 1962.

Corcovado (AKA Quiet Nights Of Quiet Stars)
Miles Davis With The Gil Evans Orchestra, *Quiet Nights*, Columbia, 1962.

- Cottontail
Duke Ellington And Billy Strayhorn, *Piano Duets: Great Times!*,
Riverside, 1958.
- Countdown
John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.
 - Count Every Star
Ike Quebec, *Blue And Sentimental*, Blue Note, 1961.
 - Count Your Blessings
Sonny Rollins *Plus Four*, Prestige, 1956.
 - Cousin Mary
John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.
 - Crazeology
Hank Mobley, *Messages*, Blue Note, 1956.
 - Crazy He Calls Me
Abbey Lincoln, *Abbey Sings Billie*, Enja, 1987.
 - Crazy Rhythm
The Red Garland Quintet With John Coltrane, *Dig It!*, Prestige, 1957.
 - Crepuscle With Nellie
Thelonious Monk, *Criss Cross*, Columbia, 1963.
 - Crescent
John Coltrane, *Crescent*, MCA/Impulse, 1964.
 - Crisis
Art Blakey And The Jazz Messengers, *Caravan*, Fantasy, 1962.
 - Criss Cross
Thelonious Monk, *Criss Cross*, Columbia, 1963.
 - C. R. M.
Ralph Moore, *Rejuvenate!*, Criss Cross, 1988.
 - C.T.A.
The Red Garland Quintet With John Coltrane, *Dig It!*, Prestige, 1957.
 - Cyclic Episode
Sam Rivers, *Fuscia Swing Song*, Blue Note, 1965.
-
- Daahoud
Clifford Brown, *Pure Genius*, Elektra/Musician, 1956.
 - Dance Cadaverous
Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.
 - Dance Of The Infidels
Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Volume I*, Blue Note, 1949.
 - Dancing In The Dark
Cannonball Adderley, *Somethin' Else*, Blue Note, 1958.
 - Darn That Dream
Cedar Walton, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1992.
 - Dat Dere
Bobby Timmons, *This Here Is*, Riverside, 1960.
 - Day By Day
Ella Fitzgerald, *Montreaux '77*, Pablo, 1977.
 - Daydream
Duke Ellington, *And His Mother Called Him Bill*, Bluebird, 1967.
 - Days Of Wine And Roses
McCoy Tyner, *Nights Of Ballads And Blues*, Impulse, 1963.
 - Dearly Beloved
Sonny Rollins, *The Sound Of Sonny*, Riverside, 1957.
-
- Dear Old Stockholm
Miles Davis, *'Round About Midnight*, Columbia, 1955.
 - Dedicated To You
John Coltrane And Johnny Hartman, MCA/Impulse, 1963.
 - Deep Purple
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1954.
 - Delilah
Clifford Brown And Max Roach, Emarcy, 1954.
 - Del Sasser
Cannonball Adderley, *Them Dirty Blues*, Riverside, 1960.
 - Deluge
Wayne Shorter, *Juju*, Blue Note, 1964.
 - Desafinado
Stan Getz And Joao Gilberto, *Getz/Gilberto*, Verve, 1963.
 - Detour Ahead
Bill Evans, *Waltz For Debby*, Fantasy, 1961.
 - Dewey Square
Charlie Parker Quintet, Dial, 1947.
 - Dexterity
Paul Chambers, *Chambers' Music*, Blue Note, 1956.
 - Diane
Miles Davis, *Steamin'*, Prestige, 1956.
 - Dig
Miles Davis *All-Stars*, Prestige, 1954.
 - Dinah
Thelonious Monk, *Solo Monk*, Columbia, 1965.
 - Dindi
Charlie Byrd, *The Bossa Nova Years*, Concord, 1991.
 - Dizzy Atmosphere
Charlie Parker, *Bird On 52nd St.*, Fantasy, 1948.
 - Django
Grant Green, *Idle Moments*, Blue Note, 1963.
 - Dr. Jekyll (AKA Dr. Jackle)
Miles Davis, *Milestones*, Columbia, 1958.
 - Dolphin Dance
Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.
 - Donna Lee
Wallace Roney, *Obsession*, Muse, 1990.
 - Do Nothing 'Til You Hear From Me
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1955.
 - Don't Blame Me
McCoy Tyner, *Revelations*, Blue Note, 1988.
 - Don't Explain
Dexter Gordon, *A Swingin' Affair*, Blue Note, 1962.
 - Don't Get Around Much Anymore
Abdullah Ibrahim (Dollar Brand), *Reflections*, Black Lion, 1965.
 - Don't Take Your Love From Me
Ike Quebec, *Blue And Sentimental*, Blue Note, 1961.
 - Don't Worry About Me
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1955.
 - Don't You Know I Care
Clifford Jordan, *Starting Time*, Jazzland, 1961.

- Doxy
Miles Davis, *Bag's Groove*, Prestige, 1954.
 - Driftin'
Herbie Hancock, *Takin' Off*, Blue Note, 1962.
-
- Eastern Joy Dance
Woody Shaw, *Lotus Flower*, Enja, 1982.
- East Of The Sun
Red Garland, *Rediscovered Masters*, Prestige, 1960.
- Easy Living
Ike Quebec, *Easy Living*, Blue Note, 1962.
 - Easy To Love
Steve Lacy, *Soprano Sax*, Fantasy, 1957.
 - Ecaroh
The Horace Silver Trio, Blue Note, 1952.
 - Effendi
McCoy Tyner, *Inception*, Impulse, 1962.
 - Eighty One
Miles Davis, *E.S.P.*, Columbia, 1965.
 - El Gaucho
Wayne Shorter, *Adam's Apple*, Blue Note, 1967.
 - Elm
Richie Beirach, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1992.
 - Embraceable You
Donald Brown, *Sources Of Inspiration*, Muse, 1989.
 - Emily
Bill Evans, *Re: Person I Knew*, Fantasy, 1974.
 - The End Of A Love Affair
Kenny Dorham, *Quartet: Two Horns, Two Rhythm*, Fantasy, 1957.
 - Episode From A Village Dance
Ralph Moore, *Images*, Landmark, 1988.
 - Epistrophe
Thelonious Monk And John Coltrane, Fantasy, 1957.
 - Equinox
John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960.
 - Eronel
Thelonious Monk, *Criss Cross*, Columbia, 1963.
 - Escapade
Joe Henderson, *Our Thing*, Blue Note, 1963.
 - E.S.P.
Miles Davis, *E.S.P.*, Columbia, 1965.
 - The Eternal Triangle
Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Sonny Rollins, *Sonny Side Up*, Verve, 1957.
 - Everything Happens To Me
Thelonious Monk, *Solo Monk*, Columbia, 1965.
 - Everything I Have Is Yours
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1955.
 - Everything I Love
Enrico Pieranunzi, *Deep Down*, Soul Note, 1986.
 - Every Time We Say Goodbye
Mulgrew Miller, *Keys To The City*, Landmark, 1985.
 - Evidence (AKA Justice)
Thelonious Monk, *Thelonious In Action*, Fantasy, 1958.
-
- Exact Change
Ralph Moore, *Rejuvenated*, Criss Cross, 1988.
- Exactly Like You
Errol Garner, *The Original Misty*, Mercury, 1954.
- The Eye Of The Hurricane
Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.
-
- Fall
Miles Davis, *Nefertiti*, Columbia, 1967.
- Falling In Love With Love
Kenny Dorham, *Jazz Contrasts*, Fantasy, 1957.
 - Fee-Fi-Fo-Fum
Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.
 - Felicidade
Joe Henderson, *Double Rainbow*, Verve, 1994.
 - Fifth House
John Coltrane, *Coltrane Jazz*, Atlantic, 1959.
 - 52nd St. Theme
The Amazing Bud Powell, *Volume I*, Blue Note, 1949.
 - Fine And Dandy
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.
 - Fine And Mellow
The Essential Billie Holiday, Verve, 1956.
 - Firewater
Herbie Hancock, *The Prisoner*, Blue Note, 1969.
 - Firm Roots
Cedar Walton, *Firm Roots*, Muse, 1974.
 - First Trip
Herbie Hancock, *Speak Like A Child*, Blue Note, 1968.
 - 502 Blues (AKA Drinkin' And Drivin')
Wayne Shorter, *Adam's Apple*, Blue Note, 1967.
 - Five Spot After Dark
McCoy Tyner, *Today And Tomorrow*, Impulse, 1963.
 - Flamingo
Duke Ellington And Billy Strayhorn, *Piano Duets: Great Times!*, Riverside, 1958.
 - (Meet) The Flintstones
Barry Harris, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.
 - A Flower Is A Lovesome Thing
Joe Henderson, *Lush Life*, Verve, 1992.
 - Fly Little Bird Fly
Donald Byrd, *Mustang*, Blue Note, 1966.
 - Fly Me To The Moon
Hampton Hawes, *Here And Now*, Contemporary, 1965.
 - A Foggy Day
Red Garland, *A Garland Of Red*, Prestige, 1956.
 - Folks Who Live On The Hill
Blue Mitchell, *Heads Up*, Blue Note, 1967.
 - Fools Rush In
Zoot Sims, *Zoot At Eason*, Prestige, 1957.
 - Footprints
Wayne Shorter, *Adam's Apple*, Blue Note, 1967.

For All We Know

Cedar Walton, *Among Friends*, Evidence, 1982.

Forest Flower

Charles Lloyd, *Forest Flower*, Atlantic, 1966.

For Heaven's Sake

McCoy Tyner, *Nights Of Ballads And Blues*, Impulse, 1963.

• Four

Miles Davis, *Workin'*, Prestige, 1956.

Four By Five

McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note, 1967.

Four In One

Thelonious Monk, *The Genius Of Modern Music, Volume II*, Blue Note, 1951.

Four On Six

Wynton Kelly And Wes Montgomery, *Smokin' At The Half Note*, Verve, 1965.

• Freddie Freeloader

Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.

• Freedom Jazz Dance

Miles Davis, *Miles Smiles*, Columbia, 1966.

Freeway

Ralph Moore, *Images*, Landmark, 1988.

Friday The Thirteenth

Joe Henderson, *State Of The Tenor, Volume I*, Blue Note, 1985.

The Fruit

Bud Powell, *The Genius Of Bud Powell*, Verve, 1949.

Fuchsia Swing Song

Sam Rivers, *Fuchsia Swing Song*, Blue Note, 1965.

Funji Mama

Blue Mitchell, *The Thing To Do*, Blue Note, 1964.

Gaslight

Duke Pearson, *Sweet Honey Bee*, Blue Note, 1966.

Gee Baby, Ain't I Good To You

Cassandra Wilson, *Blue Skies*, JMT, 1988.

The Gentle Rain

Charlie Byrd, *Sugarloaf Suite*, Concord, 1979.

• Georgia On My Mind

Elmo Hope, *Hope Meets Foster*, Prestige, 1955.

Gertrude's Bounce

Clifford Brown And Max Roach, *At Basin Street*, Emarcy, 1956.

Get Happy

Sonny Rollins, *A Night At The Village Vanguard, Volume II*, Blue Note, 1957.

Getting To Know You

Wayne Shorter, *Second Genesis*, Vee Jay, 1959.

Ghost Of A Chance

Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.

• Giant Steps

John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.

Gingerbread Boy

Miles Davis, *Miles Smiles*, Columbia, 1966.

The Girl From Ipanema

Stan Getz And Joao Gilberto, *Getz/Gilberto*, Verve, 1963.

Girl Talk

Ralph Moore, *Furthermore*, Landmark, 1990.

Glass Enclosure

Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Volume II*, Blue Note, 1953.

Gloria's Step

Bill Evans, *Sunday At The Village Vanguard*, Prestige, 1961.

Gnid

Tadd Dameron, *Mating Call*, Fantasy, 1956.

God Bless The Child

Sonny Rollins, *The Bridge*, Bluebird, 1962.

Gone Again

Barry Harris, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.

Gone With The Wind

Jackie McLean, *McLean's Scene*, Prestige, 1957.

• Good Bait

John Coltrane, *Soultrane*, Prestige, 1958.

Goodbye

McCoy Tyner, *Reaching Fourth*, MCA/Impulse, 1963.

Goodbye Porkpie Hat

Charles Mingus, *Mingus Ah Um*, Columbia, 1959.

The Good Life

Hank Mobley, *Straight No Filter*, Blue Note, 1966.

Good Morning Heartache

McCoy Tyner, *Remembering John*, Enja, 1991.

Grand Central

Cannonball Adderley And John Coltrane, *Cannonball And Coltrane*, Emarcy, 1959.

Granted

Joe Henderson, *Mode For Joe*, Blue Note, 1966.

• Green Dolphin Street

Miles Davis, *Live At The Plugged Nickel, Volume I*, Columbia, 1965.

Greensleeves

The John Coltrane Quintet, Impulse, 1965.

Green St. Caper

Woody Shaw, *United*, Columbia, 1981.

Gregory Is Here

Horace Silver, *In Pursuit Of The 27th Man*, Blue Note, 1972.

• Groovin' High

Tommy Flanagan, *Something Borrowed, Something Blue*, Fantasy, 1978.

The Gypsy In My Soul

Oscar Peterson, *At The Stratford Shakespearean Festival*, Verve, 1956.

Gypsy Without A Song

McCoy Tyner Plays Duke Ellington, MCA/Impulse, 1964.

• Hackensack (AKA Riff tide)

Thelonious Monk, *Criss Cross*, Columbia, 1963.

• Half Nelson

Miles Davis, *Workin'*, Prestige, 1956.

Hallelujah

Red Garland, *Soul Junction*, Prestige, 1957.

Hallucinations (AKA Budo)

The Genius Of Bud Powell, Verve, 1949.

Happy Times

Freddie Hubbard, *The Artistry Of Freddie Hubbard*, MCA/Impulse, 1963.

• Have You Met Miss Jones

Introducing Kenny Garrett, Criss Cross, 1984.

Heat Wave

Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1954.

Hello, Young Lovers

Hank Mobley, *Another Workout*, Blue Note, 1961.

• Here's That Rainy Day

McCoy Tyner, *Things Ain't What They Used To Be*, Blue Note, 1990.

Hey There

Grant Green, *Born To Be Blue*, Blue Note, 1962.

• Hi-Fly

Cannonball Adderley, *In San Francisco*, Fantasy, 1959.

The Holy Land

Cedar Walton, *A Night At Boomers, Volume I*, Muse, 1973.

Homestretch (AKA Joe's Blues)

Joe Henderson, *Page One*, Blue Note, 1963.

Honeysuckle Rose

Thelonious Monk, *The Unique Thelonious Monk*, Riverside, 1956.

• Hot House

Charlie Parker, *Jazz At Massey Hall*, Fantasy, 1953.

Household Of Saud

Charles Tolliver, *Music, Inc.*, Strata-East, 1970.

House Of Jade

Wayne Shorter, *Juju*, Blue Note, 1964.

How About You

The Horace Silver Trio, *Volume II*, Blue Note, 1953.

How Am I To Know?

The New Miles Davis Quintet, Fantasy, 1955.

How Are Things In Glocca Morra?

Sonny Rollins, *Volume I*, Blue Note, 1956.

How Could You Do A Thing Like That To Me

Errol Garner, *Concert By The Sea*, Columbia, 1955.

• How Deep Is The Ocean

McCoy Tyner, *Revelations*, Blue Note, 1988.

• How High The Moon

Art Tatum, *The Tatum Group Masterpieces*, Pablo, 1955.

How Insensitive (AKA Insensatez)

Luis Bonfá, *Jazz Samba*, Verve, 1963.

How Long Has This Been Going On?

Bruce Forman, *Forman On The Job*, Kamei, 1992.

Hub-Tones

Freddie Hubbard, *Hub-Tones*, Blue Note, 1962.

• I Can't Get Started

Sonny Rollins, *A Night At The Village Vanguard, Volume II*, Blue Note, 1957.

I Can't Give You Anything But Love

Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1955.

I Concentrate On You

Grant Green, *Nigeria*, Blue Note, 1962.

• I Could Write A Book

Miles Davis, *Relaxin'*, Prestige, 1956.

I Cover The Waterfront

Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.

• I Didn't Know What Time It Was

McCoy Tyner, *Time For Tyner*, Blue Note, 1968.

I Don't Wanna Be Kissed

Miles Davis, *Miles Ahead*, Columbia, 1957.

If

Joe Henderson, *The Kicker*, Milestone, 1967.

I Fall In Love Too Easily

Miles Davis, *Seven Steps To Heaven*, Columbia, 1963.

If Ever I Would Leave You

Benny Green, *Lineage*, Blue Note, 1990.

If I Could Be With You

Art Tatum, *Gene Norman Presents*, GNP, early 1950s.

If I Had You

Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1955.

• If I Should Lose You

Hank Mobley, *Soul Station*, Blue Note, 1960.

• If I Were A Bell

Miles Davis, *Cookin' At The Plugged Nickel*, Columbia, 1965.

If There Is Someone Lovelier Than You

John Coltrane, *Settin' The Pace*, Prestige, 1958.

If This Isn't Love

Gary Bartz, *Harlem's Children*, Candid, 1990.

• If You Could See Me Now

Wynton Kelly And Wes Montgomery, *Smokin' At The Half Note*, Verve, 1965.

I Get A Kick Out Of You

Ernie Henry, *Seven Standards And A Blues*, Fantasy, 1957.

• I Got It Bad And That Ain't Good

Red Garland, *Soul Junction*, Prestige, 1957.

I Gotta Right To Sing The Blues

Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1955.

I Guess I'll Hang My Tears Out To Dry

Dexter Gordon, *Got*, Blue Note, 1962.

I Guess I'll Have To Change My Plans

Art Tatum, *Gene Norman Presents*, GNP, early 1950s.

I Hadn't Anyone Till You

Thelonious Monk, *Solo Monk*, Columbia, 1965.

I Had The Craziest Dream

Kenny Dorham, *Quiet Kenny*, Prestige, 1959.

• I Hear A Rhapsody

John Coltrane, *Lush Life*, Prestige, 1957.

I Know That You Know

Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Sonny Rollins, *Sonny Side Up*, Verve, 1957.

I Let A Song Go Out Of My Heart

Thelonious Monk *Plays Ellington*, Riverside, 1955.

I'll Be Around

Art Farmer, *Blame It On My Youth*, Contemporary, 1988.

- I'll Be Seeing You
Hal Galper, *Portrait*, Concord, 1989.
- I'll Close My Eyes
Blue Mitchell, *Blue's Moods*, Fantasy, 1960.
- I'll Get By
John Coltrane, *The Stardust Session*, Prestige, 1958.
- I'll Keep Loving You
The Genius Of Bud Powell, Verve, 1949.
- I'll Never Be The Same
Art Tatum, Lionel Hampton, And Buddy Rich, *Tatum • Hampton • R. Pablo*, 1955.
- I'll Remember April
Clifford Brown And Max Roach, *At Basin Street*, Emarcy, 1956.
- I'll Take Romance
Max Roach, *Jazz In 3/4 Time*, Emarcy, 1958.
- I'll Wait And Pray
John Coltrane, *Coltrane Jazz*, Prestige, 1959.
- Ill Wind
Lee Morgan, *Cornbread*, Blue Note, 1965.
- I Love Lucy
Jerry Gonzalez, *Ya Yo Me Curé*, Pangea, 1979.
- I Love You
John Coltrane, *Lush Life*, Prestige, 1957.
- Imagination
Woody Shaw, *Imagination*, Muse, 1987.
- I'm An Old Cowhand
Grant Green, *Talkin' About*, Blue Note, 1964.
- I'm Beginning To See The Light
The Artistry Of Phineas Newborn, Jr., Atlantic, 1956.
- I'm Confessin'
Thelonious Monk, *Solo Monk*, Columbia, 1965.
- I Mean You
McCoy Tyner, *Things Ain't What They Used To Be*, Blue Note, 1990.
- I'm Getting Sentimental Over You
Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.
- I'm Glad There Is You
Chet Baker, *My Funny Valentine*, Pacific Jazz, 1981.
- I'm Gonna Sit Right Down And Write Myself A Letter
Art Tatum, *Gene Norman Presents*, GNP, early 1950s.
- I'm In The Mood For Love
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.
- I'm Old Fashioned
John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957.
- Impressions
John Coltrane, *Impressions*, MCA/Impulse, 1962.
- I'm So Excited By You
Donald Byrd, *Mustang*, Blue Note, 1966.
- In A Capricornian Way
Woody Shaw, *Stepping Stones*, Columbia, 1978.
- In A Mellow Tone
McCoy Tyner, *Revelations*, Blue Note, 1988.
- In A Mist
Freddie Hubbard, *Sky Dive*, CTI/CBS, 1972.
- In A Sentimental Mood
Duke Ellington And John Coltrane, MCA/Impulse, 1962.
- In Case You Haven't Heard
Woody Shaw, *Little Red's Fantasy*, Muse, 1976.
- Indiana
Bud Powell, *The Complete Blue Note And Roost Recordings*, Blue Note, 1947.
- Indian Summer
Dave McKenna, *My Friend The Piano*, Concord, 1986.
- Infant Eyes
Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.
- In My Solitude (AKA Solitude)
Thelonious Monk Plays Ellington, Riverside, 1955.
- Inner Urge
Joe Henderson, *Inner Urge*, Blue Note, 1964.
- In The Wee Small Hours Of The Morning
Oscar Peterson, *The Trio*, Verve, 1961.
- Intrepid Fox
Freddie Hubbard, *Red Clay*, CTI/CBS, 1970.
- Introspection
Thelonious Monk, *Solo Monk*, Columbia, 1965.
- Invitation
Joe Henderson, *Tetragon*, Milestone, 1967.
- In Walked Bud
Thelonious Monk, *Genius Of Modern Music, Volume I*, Blue Note, 1947.
- In Your Own Sweet Way
Miles Davis, *Workin'*, Prestige, 1956.
- I Only Have Eyes For You
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1956.
- I Remember Clifford
Donald Byrd And Gigi Gryce, *Jazz Lab*, Fantasy, 1957.
- I Remember You
Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark, 1987.
- I See Your Face Before Me
John Coltrane, *Settin' The Pace*, Prestige, 1958.
- Isfahan (AKA Elf)
Joe Henderson, *Lush Life*, Verve, 1992.
- I Should Care
Hank Mobley, *Messages*, Blue Note, 1956.
- Isn't It Romantic
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1954.
- Isotope
Joe Henderson, *Inner Urge*, Blue Note, 1964.
- Israel
Bobby Hutcherson, *Good Bait*, Landmark, 1984.
- Is That So
Lee Morgan, *The Rajah*, Blue Note, 1966.
- I Surrender Dear
Thelonious Monk, *Solo Monk*, Columbia, 1965.
- It Ain't Necessarily So
Miles Davis, *Porgy And Bess*, Columbia, 1958.
- It Could Happen To You
Miles Davis, *Relaxin'*, Prestige, 1956.

It Don't Mean A Thing

Thelonious Monk *Plays Ellington*, Riverside, 1955.

It Had To Be You

Art Tatum, *Standards*, Black Lion, 1938.

I Think You're Wonderful

Charlie Parker, *The Happy Bird*, Parker Records, 1951.

• **I Thought About You**

Miles Davis, *Someday My Prince Will Come*, Columbia, 1961.

I Thought I'd Let You Know

McCoy Tyner, *Expansions*, Blue Note, 1968.

It Might As Well Be Spring

Woody Shaw, *Solid*, Muse, 1987.

It Never Entered My Mind

Miles Davis, *Workin'*, Prestige, 1956.

It's A Lazy Afternoon

Grant Green, *Street Of Dreams*, Blue Note, 1964.

It's All Right With Me

Errol Garner, *Concert By The Sea*, Columbia, 1955.

It's Easy To Remember

John Coltrane, *Ballads*, MCA/Impulse, 1961.

It's Only A Paper Moon

Art Blakey And The Jazz Messengers, *The Big Beat*, Blue Note, 1960.

It's The Talk Of The Town

Barry Harris, *Premierando*, Riverside, 1960.

It's Too Late Now

Wynton Marsalis, *Standard Time, Volume III*, Columbia, 1986.

• **It's You Or No One**

McCoy Tyner, *Quartets 4x4*, Milestone, 1980.

I've Got A Crush On You

Ike Quebec, *Easy Living*, Blue Note, 1962.

• **I've Got Rhythm**

Teddy Wilson, *Mr. Wilson And Mr. Gershwin*, Sony, 1959.

I've Got The World On A String

Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.

I've Got You Under My Skin

Sonny Rollins, *A Night At The Village Vanguard, Volume I*, Blue Note, 1957.

I've Grown Accustomed To Your Face

McCoy Tyner, *Time For Tyner*, Blue Note, 1968.

I've Never Been In Love Before

Oscar Peterson, *The Trio*, Verve, 1961.

I've Told Ev'ry Little Star

Sonny Rollins And The Contemporary Leaders, CTP, 1959.

I Waited For You

Art Blakey And The Jazz Messengers, *At The Café Bohemia*, Blue Note, 1955.

I Want To Be Happy

Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Volume II*, Blue Note, 1953.

• **I Want To Talk About You**

John Coltrane, *Live At Birdland*, MCA/Impulse, 1962.

I Wish I Knew

John Coltrane, *Ballads*, MCA/Impulse, 1961.

I Wish You Love

Grant Green, *Street Of Dreams*, Blue Note, 1964.

Jackie-ing

Thelonious Monk, *The London Collection, Volume I*, Black Lion, 1970.

Jayne

Ornette Coleman, *Something Else!*, Fantasy, 1959.

Jeannine

Cannonball Adderley, *Them Dirty Blues*, Riverside, 1960.

The Jeep Is Jumpin'

Duke Ellington Meets Coleman Hawkins, MCA/Impulse, 1962.

• **The Jitterbug Waltz**

Stanley Cowell, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.

The Jody Grind

Horace Silver, *The Jody Grind*, Blue Note, 1966.

Johnny Come Lately (AKA Stomp)

Duke Ellington And Billy Strayhorn, *Piano Duets: Great Times!*, Riverside, 1958.

• **Jordu**

Clifford Brown, *Remember Clifford*, Mercury, 1954.

• **Joshua**

Miles Davis, *Seven Steps To Heaven*, Columbia, 1963.

• **Joy Spring**

McCoy Tyner, *Things Ain't What They Used To Be*, Blue Note, 1990.

• **Juju**

Wayne Shorter, *Juju*, Blue Note, 1964.

Jumpin' With Symphony Sid

Charlie Parker, *Bird At The Roost*, Savoy, 1949.

Just A Gigolo

Thelonious Monk, *Monk's Dream*, Columbia, 1962.

• **Just Friends**

Sonny Rollins, *Sonny Meets Hawk*, RCA, 1963.

Just In Time

McCoy Tyner, *Dimensions*, Elektra, 1983.

Just One More Chance

Ernestine Anderson, *Just One More Chance*, Concord, 1980.

• **Just One Of Those Things**

The Genius Of Bud Powell, Verve, 1950.

Just Squeeze Me

The New Miles Davis Quintet, Prestige, 1955.

Just You, Just Me

Thelonious Monk, *The Unique Thelonious Monk*, Fantasy, 1956.

• **Katrina Ballerina**

Woody Shaw, *United*, Columbia, 1981.

K. C. Blues

Charlie Parker, *Swedish Schnapps*, Verve, 1951.

The Kicker

Joe Henderson, *The Kicker*, Blue Note, 1967.

• **Killer Joe**

The Jazztet, *Meet The Jazztet*, Argo, 1960.

Kim

Charlie Parker, *Now's The Time*, Verve, 1952.

Knucklebean

Bobby Hutcherson, *Knucklebean*, Blue Note, 1977.

- La Alhambra**
Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981.
- Lady Be Good**
Teddy Wilson, *Mr. Wilson And Mr. Gershwin*, Sony, 1959.
- **Lady Bird**
Miles Davis *With Jimmy Forrest*, Jazz Showcase, 1952.
- The Lady Is A Tramp**
Kenny Drew, *The Riverside Collection*, Riverside, 1957.
- La Fiesta**
Chick Corea, *Return To Forever*, ECM, 1972.
- Laird Baird**
Charlie Parker, *Now's The Time*, Verve, 1952.
- Lament**
Miles Davis, *At Carnegie Hall*, Columbia, 1961.
- Lament For Booker**
Freddie Hubbard, *Hub-Tones*, Blue Note, 1962.
- La Mesha**
Joe Henderson, *Page One*, Blue Note, 1963.
- Last Night When We Were Young**
Clifford Jordan, *Spellbound*, Riverside, 1960.
- **Laura**
Charlie Parker, *Night And Day*, Verve, 1950.
 - **Lazy Bird**
John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957.
- Lester Leaps In**
Count Basie *At Newport With Lester Young And Jo Jones*, Verve, 1957.
- Lester Left Town**
Art Blakey, *The Big Beat*, Blue Note, 1960.
- Let Me Try**
Lewis Nash, *Rhythm Is My Business*, Evidence, 1989.
- Let's Call This**
Tommy Flanagan, *The Super Jazz Trio*, RCA, 1978.
- Let's Cool One**
Gary Bartz, *Reflections On Monk*, Steeplechase, 1988.
- Let's Fall In Love**
Oscar Peterson, *Compact Jazz*, Mercury, 1966.
- Light Blue**
Thelonious Monk, *Thelonious In Action*, Fantasy, 1958.
- **Like Someone In Love**
John Coltrane, *Lush Life*, Prestige, 1957.
- Like Sonny (AKA Simple Like)**
John Coltrane, *Like Sonny*, Blue Note, 1959.
- Li'l Darlin'**
Benny Green, *Lineage*, Blue Note, 1990.
- Lil's Paradise**
Charles Tolliver *And His All-Stars*, Black Lion, 1968.
- Limehouse Blues**
Cannonball Adderley *And John Coltrane*, *Cannonball And Coltrane*, Emarcy, 1959.
- Litha**
Stan Getz, *Sweet Rain*, Verve, 1967.
- Little B's Poem**
Bobby Hutcherson, *Knucklebean*, Blue Note, 1977.
- Little Dancer**
John McNeil and Tom Harrell, *Look To The Sky*, Steeplechase, 1979.
- Little Girl Blue**
Phineas Newborn, Jr., *Harlem Blues*, Contemporary, 1969.
- Little Melonae**
John Coltrane, *Settin' The Pace*, Prestige, 1958.
- Little Niles**
Bobby Hutcherson, *In The Vanguard*, Landmark, 1986.
- Little Old Lady**
John Coltrane, *Coltrane Jazz*, Atlantic, 1959.
- Little One**
Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.
- Little Red's Fantasy**
Woody Shaw, *Little Red's Fantasy*, Muse, 1976.
- Little Rootie Tootie**
Thelonious Monk, *The London Collection, Volume I*, Black Lion, 1970.
- **Little Sunflower**
Freddie Hubbard, *Backlash*, Atlantic, 1966.
- Little Willie Leaps**
Bud Powell, *Birdland '53*, Fresh Sound, 1953.
- Liza**
Thelonious Monk, *The Unique Thelonious Monk*, Riverside, 1956.
- Locomotion**
John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957.
- Lonely Woman**
Horace Silver, *Song For My Father*, Blue Note, 1963.
- Long Ago And Far Away**
Paul Bley *With Gary Peacock*, ECM.
- Lonnie's Lament**
John Coltrane, *Crescent*, MCA/Impulse, 1964.
- Lookout Farm**
Dave Liebman, *Lookout Farm*, ECM, 1973.
- Lost**
Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note, 1965.
- Lotus Blossom (AKA Asiatic Raes)**
Kenny Dorham, *Quiet Kenny*, Prestige, 1959.
- **Love For Sale**
Kenny Barron, *The Only One*, Reservoir, 1990.
- Love Is A Many Splendored Thing**
Clifford Brown *And Max Roach*, *At Basin Street*, Emarcy, 1956.
- Love Letters**
Bobby Hutcherson, *Mirage*, Landmark, 1991.
- Love Me Or Leave Me**
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1954.
- Lover**
Sonny Clark, *Cool Struttin'*, Blue Note, 1958.
- **Lover Come Back To Me**
John Coltrane, *Black Pearls*, Prestige, 1958.
 - **Lover Man**
Thelonious Monk, *The London Collection, Volume I*, Black Lion, 1970.
- Lucky Day**
Barry Harris, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.
- Lullaby In Rhythm**
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1955.

- Lullaby Of Birdland
Bud Powell, *Birdland '53*, Fresh Sound, 1953.
- Luny Tune
Grant Green, *Talkin' About*, Blue Note, 1964.
- Lush Life
John Coltrane And Johnny Hartman, MCA/Impulse, 1963.
-
- Mack The Knife
Kenny Dorham, *Quiet Kenny*, Prestige, 1959.
- The Maestro
Cedar Walton, *Eastern Rebellion*, Impulse, 1975.
- Mahjong
Wayne Shorter, *Juju*, Blue Note, 1964.
- Maiden Voyage
Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.
- Make Believe
Kenny Dorham, *Showboat*, Bainbridge, 1960.
- Makin' Whoopee
Red Garland, *A Garland Of Red*, Prestige, 1956.
- Mamacita
Joe Henderson, *The Kicker*, Blue Note, 1967.
- Manha De Carnaval (AKA Morning Of The Carnival, The Theme From Black Orpheus, and A Day In The Life Of A Fool)
McCoy Tyner, *Quartets 4x4*, Milestone, 1980.
- The Man I Love
Teddy Wilson, *Mr. Wilson And Mr. Gershwin*, Sony, 1959.
- Manteca
Phineas Newborn, Jr., *A World Of Piano*, Contemporary, 1961.
- The Masquerade Is Over
Keith Jarrett, *Standards, Volume I*, ECM, 1983.
- Mating Call
Tadd Dameron, *Mating Call*, Fantasy, 1956.
- Matrix
Chick Corea, *Now He Sings, Now He Sobs*, Blue Note, 1968.
- Mayreh
Art Blakey, *A Night At Birdland*, Blue Note, 1954.
- The Meaning Of The Blues
Cedar Walton, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1992.
- Mean To Me
Jackie McLean, *McLean's Scene*, Prestige, 1957.
- Meditation
George Coleman And Tete Montoliu, *Timeless*, 1977.
- Melancholia
Duke Ellington, *Piano Reflections*, Capitol, 1953.
- Memories Of You
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.
- Mercy, Mercy, Mercy
Cannonball Adderley, *Live At "The Club"*, Capitol, 1966.
- Miles' Mode
The John Coltrane Quartet Plays, MCA/Impulse, 1965.
- Milestones (new) (AKA Miles)
Miles Davis, *Milestones*, Columbia, 1958.
- Milestones (old)
Mulgrew Miller, *Keys To The City*, Landmark, 1985.
- Minority
Gigi Gryce/Clifford Brown Sextet, Blue Note, 1953.
- Mirror, Mirror
Joe Henderson, *Mirror, Mirror*, Verve, 1980.
- Mr. Clean
Jack McDuff And Gene Ammons, *Brother Jack Meets The Boss*, Prestige, 1962.
- Mr. Day (AKA One And Four)
John Coltrane, *Coltrane Plays The Blues*, Atlantic, 1960.
- Misterioso
Sonny Rollins, *Volume II*, Blue Note, 1957.
- Mr. P. C.
John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.
- Mr. Syms
John Coltrane, *Coltrane Plays The Blues*, Atlantic, 1960.
- Misty
Errol Garner, *The Original Misty*, Mercury, 1954.
- Miyako
Wayne Shorter, *Schizophrenia*, Blue Note, 1967.
- Moanin'
Bobby Timmons, *This Here Is*, Riverside, 1960.
- Mode For Joe
Joe Henderson, *Mode For Joe*, Blue Note, 1966.
- Mohawk
Charlie Parker And Dizzy Gillespie, *Bird And Diz*, Verve, 1950.
- Mo' Joe
Joe Henderson, *The Kicker*, Blue Note, 1967.
- Moment's Notice
John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957.
- Monk's Dream
Larry Young, *Unity*, Blue Note, 1965.
- Monk's Mood
Thelonious Monk, *Genius Of Modern Music, Volume I*, Blue Note, 1947.
- Mood Indigo
Duke Ellington Meets Coleman Hawkins, MCA/Impulse, 1962.
- Moon Alley
Tom Harrell, *Moon Alley*, Criss Cross, 1985.
- Moonglow
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1955.
- Moonlight In Vermont
Sonny Stitt, *Moonlight In Vermont*, Denon, 1977.
- Moon Rays
Further Explorations Of The Horace Silver Quintet, Blue Note, 1958.
- Moon River
Art Blakey And The Jazz Messengers, *Buhaina's Delight*, Blue Note, 1961.
- Moon Song
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1955.
- The Moontrane
Larry Young, *Unity*, Blue Note, 1965.

- Moose The Mooche
Barry Harris, *At The Jazz Workshop*, Riverside, 1960.
- The More I See You
Hank Mobley, *Roll Call*, Blue Note, 1960.
- More Than You Know
Mulgrew Miller, *From Day To Day*, Landmark, 1990.
- Morning
Cal Tjader, *Soul Burst*, Verve, 1966.
- Morning Star
Ralph Moore, *Images*, Landmark, 1988.
- Mosaic
Art Blakey And The Jazz Messengers, *Mosaic*, Blue Note, 1961.
- The Most Beautiful Girl In The World
Max Roach, *Jazz In 3/4 Time*, Emarcy, 1958.
- My Blue Heaven
Red Garland, *Groovy*, Prestige, 1956.
- My Favorite Things
John Coltrane, *My Favorite Things*, Atlantic, 1960.
- My Foolish Heart
Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981.
 - My Funny Valentine
Miles Davis, *The Complete Concert*, 1964, Columbia.
- My Heart Belongs To Daddy
Ella Fitzgerald, *Dream Dancing*, Pablo, 1978.
- My Heart Stood Still
Barry Harris, *Premiendo*, Riverside, 1960.
- My Ideal
Kenny Dorham, *Quiet Kenny*, Prestige, 1959.
- My Little Brown Book
Duke Ellington And John Coltrane, MCA/Impulse, 1962.
- My Little Suede Shoes
Charlie Parker, *Fiesta*, Verve, 1951.
- My Man's Gone Now
Miles Davis, *Porgy And Bess*, Columbia, 1958.
- (Come To Me) My Melancholy Baby
Thelonious Monk, *The London Collection, Volume I*, Black Lion, 1970.
- My Old Flame
Cedar Walton, *Mosaic*, MusicMasters, 1990.
- My One And Only Love
John Coltrane And Johnny Hartman, MCA/Impulse, 1963.
- My Reverie
Sonny Rollins, *Tenor Madness*, Prestige, 1956.
- My Romance
Red Garland, *A Garland Of Red*, Fantasy, 1956.
 - My Shining Hour
Lewis Nash, *Rhythm Is My Business*, Evidence, 1989.
- My Ship
Miles Davis, *Miles Ahead*, Columbia, 1957.
-
- Naima
John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.
- Namely You
Sonny Rollins, *Newk's Time*, Blue Note, 1958.
- Nancy With The Laughing Face
John Coltrane, *Ballads*, MCA/Impulse, 1961.
- Nardis
Joe Henderson, *The Kicker*, Blue Note, 1967.
- Nature Boy
The John Coltrane Quartet Plays, MCA/Impulse, 1965.
- The Nearness Of You,
Joe Albany And Warne Marsh, *The Right Connection*, Prestige, 1957.
- Nefertiti
Miles Davis, *Nefertiti*, Columbia, 1967.
- Never Let Me Go
Bobby Hutcherson, *Color Schemes*, Landmark, 1985.
- New York
Donald Brown, *Sources Of Inspiration*, Muse, 1989.
- Nica's Dream
Horace Silver, *Horace-Scope*, Blue Note, 1960.
- Nica's Tempo
Donald Byrd And Gigi Gryce, *Jazz Lab*, Fantasy, 1957.
- Nice Work If You Can Get It
Thelonious Monk, *The London Collection, Volume I*, Black Lion, 1970.
- Night And Day
Joe Henderson, *Inner Urge*, Blue Note, 1964.
 - Night Dreamer
Wayne Shorter, *Night Dreamer*, Blue Note, 1964.
 - The Night Has A Thousand Eyes
John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960.
- A Nightingale Sang In Berkeley Square
Stanley Cowell, *Back To The Beautiful*, Concord, 1989.
- A Night In Tunisia
Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Volume II*, Blue Note, 1951.
- The Night We Called It A Day
James Williams, *Magical Trio 1*, Emarcy, 1987.
- No Blues (AKA Pfrancing)
Miles Davis, *Someday My Prince Will Come*, Columbia, 1961.
- Nobody Else But Me
Kenny Dorham, *Showboat*, Bainbridge, 1960.
- No Moon At All
Phineas Newborn, Jr., *While My Lady Sleeps*, Bluebird, 1958.
- Nostalgia In Times Square
Charles Mingus, *Mingus In Wonderland*, Blue Note, 1959.
- Now's The Time
Charlie Parker, *Now's The Time*, Verve, 1953.
- Nutty
Jerry Gonzalez, *Rumba Para Monk*, Sunnyside, 1988.
- Nutville
Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, Blue Note, 1965.
-
- Oblivion
The Amazing Bud Powell, Verve, 1951.
- Off Minor
Thelonious Monk, *Genius Of Modern Music, Volume I*, Blue Note, 1947.
- O Grande Amor
Stan Getz, *Sweet Rain*, Verve, 1967.

- Ojos De Rojo
Cedar Walton, *Eastern Rebellion*, Muse, 1975.
- Old Folks
Miles Davis, *Someday My Prince Will Come*, Columbia, 1961.
 - Oleo
Miles Davis, *Relaxin'*, Prestige, 1956.
 - Ololoqui Valley
Herbie Hancock, *Emyrean Isles*, Blue Note, 1964.
 - Ol' Man River
Kenny Dorham, *Showboat*, Bainbridge, 1960.
 - On A Clear Day
Eddie Palmieri And Cal Tjader, *El Sonido Nuevo*, Verve, 1966.
 - On A Misty Night
Tadd Dameron, *Mating Call*, Fantasy, 1956.
 - On A Slow Boat To China
Charlie Parker, *Bird At The Roost*, Savoy, 1949.
 - Once I Loved (AKA O Amor Em Paz)
Joe Henderson, *The Kicker*, Fantasy, 1967.
 - One By One
Art Blakey And The Jazz Messengers, *Ugetsu*, Blue Note, 1963.
 - One Down, One Up
John Coltrane, *New Thing At Newport*, GRP/Impulse, 1965.
 - One Finger Snap
Herbie Hancock, *Emyrean Isles*, Blue Note, 1964.
 - One Note Samba
Stan Getz, *Getz Au Go-Go*, Verve, 1964.
 - One's Own Room
Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark, 1987.
 - On The Nile
Charles Tolliver, *Music, Inc.*, Strata-East, 1970.
 - On The Sunny Side Of The Street
Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Sonny Rollins, *Sonny Side Up*, Verve, 1957.
 - On The Trail
Donald Byrd, *Mustang*, Blue Note, 1966.
 - Opus De Funk
The Horace Silver Trio, *Volume II*, Blue Note, 1953.
 - Organ Grinder
Woody Shaw, *Woody Three*, Columbia, 1979.
 - Oriental Folk Song
Wayne Shorter, *Night Dreamer*, Blue Note, 1964.
 - Ornithology
Charlie Parker, *Bird At The Roost Volume I*, Savoy, 1949.
 - An Oscar For Treadwell
Charlie Parker And Dizzy Gillespie, *Bird And Diz*, Verve, 1950.
 - Our Delight
Phineas Newborn, Jr., Paul Chambers, And Roy Haynes, *We Three*, Prestige, 1958.
 - Our Love Is Here To Stay
Jackie McLean, *McLean's Scene*, Prestige, 1957.
 - Our Man Higgins
Lee Morgan, *Cornbread*, Blue Note, 1965.
 - Our Waltz
Rahsaan Roland Kirk, *Introducing Roland Kirk*, Chess, 1960.
 - Out Of Nowhere
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1955.
 - Out Of This World
The John Coltrane Quartet Plays, MCA/Impulse, 1965.
 - Overtaken By A Moment
Donald Brown, *Sources Of Inspiration*, Muse, 1989.
 - Over The Rainbow
The Amazing Bud Powell, Volume I, Blue Note, 1951.
 - Owl!
Dizzy Gillespie, *The Complete RCA Victor Recordings*, Bluebird, 1991.
-
- Pannonica
Thelonious Monk, *Criss Cross*, Columbia, 1963.
 - Paris Eyes
Larry Young, *Into Somethin'*, Blue Note, 1964.
 - Parisian Thoroughfare
The Amazing Bud Powell, Volume II, Blue Note, 1951.
 - Parker's Mood
Barry Harris, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.
 - The Party's Over
Bobby Timmons, *This Here Is*, Riverside, 1960.
 - Passion Dance
McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note, 1967.
 - Passion Flower
Duke Ellington, *Piano Reflections*, Capitol, 1953.
 - Paul's Pal
Sonny Rollins, *Tenor Madness*, Prestige, 1956.
 - Peace
Horace Silver, *Blowin' The Blues Away*, Blue Note, 1959.
 - Peace Piece
Everybody Digs Bill Evans, Fantasy, 1958.
 - Penelope
Wayne Shorter, *Etcetera*, Blue Note, 1965.
 - Pennies From Heaven
Stan Getz And The Oscar Peterson Trio, Verve, 1957.
 - Pensativa
Art Blakey And The Jazz Messengers, *Free For All*, Blue Note, 1964.
 - Pent-Up House
Sonny Rollins Plus Four, Prestige, 1956.
 - People
Wallace Roney, *A Breath Of Seth Air*, Muse, 1991.
 - Perdido
Duke Ellington And Billy Strayhorn, *Piano Duets: Great Times!*, Riverside, 1958.
 - Peresina
McCoy Tyner, *Expansions*, Blue Note, 1968.
 - Picadilly Lilly
Dave Liebman, *Pendulum*, Artists House, 1978.
 - Pinocchio
Miles Davis, *Nefertiti*, Columbia, 1967.
 - Played Twice
Roy Haynes, *True Or False*, Free Lance, 1986.

- Poinciana
Ahmad Jamal, *Poinciana*, MCA, 1958.
- Polka Dots And Moonbeams
Blue Mitchell, *Blue Soul*, Riverside, 1959.
- Poor Butterfly
Art Tatum, *The Genius*, Black Lion, 1945.
- Poor People's March
Bobby Hutcherson, *Spiral*, Blue Note, 1965.
- A Portrait Of Jenny
Red Garland, *Manteca*, Prestige, 1958.
- Power To The People
Joe Henderson, *Power To The People*, Milestone, 1969.
- The Preacher
Horace Silver Quintet, *Volume II*, Blue Note, 1955.
- Prelude To A Kiss
Duke Ellington, *Piano Reflections*, Capitol, 1953.
- Pretty Eyes
Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, Blue Note, 1965.
- Prince Albert
Art Blakey And The Jazz Messengers, *At The Café Bohemia*, Blue Note.
- Prisoner Of Love
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1955.
- Punjab
Joe Henderson, *In 'n Out*, Blue Note, 1964.
- Pursuance
John Coltrane, *A Love Supreme*, MCA/Impulse, 1964.
- Put Your Little Foot Right Out
Miles Davis, *Live At The Blackhawk*, Columbia, 1961.

Quasimodo

Clifford Jordan, *The Adventurer*, Muse, 1978.

Quicksilver

The Horace Silver Trio, *Volume II*, Blue Note, 1953.

Rahsaan's Run

Woody Shaw, *Lotus Flower*, Enja, 1982.

Rain Check

Duke Ellington, *And His Mother Called Him Bill*, Bluebird, 1967.

Ramblin'

Ornette Coleman, *Change Of The Century*, Atlantic, 1960.

Rapture

Harold Land And Blue Mitchell, *Mapenzi*, Concord, 1977.

Ray's Idea

Phineas Newborn, Jr., *Harlem Blues*, Contemporary, 1969.

• Recordame (AKA No Me Esqueca)

Joe Henderson, *Page One*, Blue Note, 1963.

Red Clay

Freddie Hubbard, *Red Clay*, CTI, 1970.

Red Cross

Charlie Parker, *The Bird On Savoy, Part I*, BYG, 1944.

Red Top

Errol Garner, *Concert By The Sea*, Columbia, 1955.

Reflections

Sonny Rollins, *Volume II*, Blue Note, 1957.

Reflections In D

Duke Ellington, *Piano Reflections*, Capitol, 1953.

Relaxin' At Camarillo

Joe Henderson, *Relaxin' At Camarillo*, Contemporary, 1979.

Remember

Hank Mobley, *Soul Station*, Blue Note, 1960.

Resolution

John Coltrane, *A Love Supreme*, MCA/Impulse, 1964.

• Rhythm-A-Ning

Thelonious Monk, *Criss Cross*, Columbia, 1963.

Right Now

Jackie McLean, *Right Now*, Blue Note, 1965.

Riot

Herbie Hancock, *Speak Like A Child*, Blue Note, 1968.

Rise 'n Shine

John Coltrane, *Settin' The Pace*, Prestige, 1958.

Robbin's Nest

John Coltrane, *Wheelin' And Dealin'*, Prestige, 1957.

Rockin' In Rhythm

Steve Lacy, *Soprano Sax*, Fantasy, 1957.

Room 608

Horace Silver, *Silver's Serenade*, Blue Note, 1963.

Rose Room

Charlie Christian, *The Genius Of The Electric Guitar*, Columbia, 1940.

Rosewood

Woody Shaw, *Rosewood*, Columbia, 1977.

• 'Round Midnight

Thelonious Monk, *Genius Of Modern Music, Volume I*, Blue Note, 1947.

• Ruby My Dear

Thelonious Monk, *Solo Monk*, Columbia, 1965.

Russian Lullaby

John Coltrane, *Soultrane*, Prestige, 1958.

Sail Away

Tom Harrell, *Sail Away*, Contemporary, 1989.

St. Louis Blues

Red Garland, *Red In Bluesville*, Fantasy, 1959.

• St. Thomas

Sonny Rollins, *Saxophone Colossus*, Prestige, 1956.

• Salt Peanuts

Miles Davis, *Steamin'*, Prestige, 1956.

Samba De Orpheus

Sonny Stitt, *Made For Each Other*, Delmark, 1972.

Same Shame

Bobby Hutcherson, *Total Eclipse*, Blue Note, 1968.

• Sandu

Freddie Hubbard And Woody Shaw, *Double Take*, Blue Note, 1985.

Sans Souci

Donald Byrd And Gigi Gryce, *Jazz Lab*, Fantasy, 1957.

Satellite

John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960.

- **Satin Doll**
McCoy Tyner, *Bon Voyage*, Timeless, 1987.
- Say It (Over And Over Again)**
John Coltrane, *Ballads*, MCA/Impulse, 1961.
- The Scene Is Clean**
Clifford Brown And Max Roach, *At Basin Street*, Emarcy, 1956.
- **Scrapple From The Apple**
Charlie Parker, *Bird At The Roost*, Savoy, 1949.
- **Search For Peace**
McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note, 1967.
- Second Balcony Jump**
Dexter Gordon, *Go!*, Blue Note, 1962.
- **Secret Love**
Donald Byrd, *Slow Drag*, Blue Note, 1967.
- Señor Blues**
Horace Silver, *Six Pieces Of Silver*, Blue Note, 1956.
- September In The Rain**
Red Garland, *A Garland Of Red*, Prestige, 1956.
- September Song**
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.
- Serenata**
Meet The Jazztet, Argo, 1960.
- **Serenity**
Joe Henderson, *In 'n Out*, Blue Note, 1964.
- The Serpent's Tooth**
Miles Davis, *Collector's Items*, Fantasy, 1953.
- **Seven Steps To Heaven**
Miles Davis, *Seven Steps To Heaven*, Columbia, 1963.
- A Shade Of Jade**
Joe Henderson, *Made For Joe*, Blue Note, 1966.
- **The Shadow Of Your Smile**
Errol Garner, *That's My Kick*, Verve, 1967.
- Shall We Dance**
Cassandra Wilson, *Blue Skies*, JMT, 1988.
- Shaw**
Kenny Garrett, *African Exchange Student*, Atlantic, 1990.
- She**
Barry Harris, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.
- She's Funny That Way**
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1954.
- Shiny Stockings**
Jaki Byard, *Parisian Solos*, Futura, 1971.
- Short Story**
Joe Henderson, *In 'n Out*, Blue Note, 1964.
- The Sidewinder**
Lee Morgan, *The Sidewinder*, Blue Note, 1963.
- Silver's Serenade**
Horace Silver, *Silver's Serenade*, Blue Note, 1963.
- Sippin' At Bells**
Sonny Clark, *Cool Struttin'*, Blue Note, 1958.
- Sister Sadie**
Horace Silver, *Blowin' The Blues Away*, Blue Note, 1959.
- Sky Dive**
Freddie Hubbard, *Sky Dive*, CTI/CBS, 1972.

- **Skylark**
Art Blakey And The Jazz Messengers, *Caravan*, Fantasy, 1962.
- A Sleepin' Bee**
Bill Evans, *At The Montreaux Jazz Festival*, Verve, 1968.
- Smile**
Dexter Gordon, *Dexter Calling*, Blue Note, 1961.
- **Smoke Gets In Your Eyes**
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.
- So Beats My Heart For You**
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1955.
- Social Call**
Art Farmer And Gigi Gryce, *When Farmer Met Gryce*, Prestige, 1955.
- **Softly As In A Morning Sunrise**
John Coltrane, *Live At The Village Vanguard*, MCA/Impulse, 1961.
- So In Love**
Cedar Walton Plays, Delos, 1986.
- **Solar**
Miles Davis *All-Stars*, Prestige, 1954.
- Solid**
Woody Shaw, *Solid*, Muse, 1987.
- Somebody Loves Me**
Bud Powell, *The Complete Blue Note And Roost Recordings*, Blue Note, 1947.
- **Someday My Prince Will Come**
Miles Davis, *Someday My Prince Will Come*, Columbia, 1961.
- **Someone To Watch Over Me**
McCoy Tyner, *Revelations*, Blue Note, 1988.
- **Some Other Blues**
John Coltrane, *Coltrane Jazz*, Atlantic, 1959.
- Some Other Spring**
Jaki Byard, *There'll Be Some Changes Made*, Muse, 1972.
- Some Other Time**
Bill Evans And Tony Bennett, Fantasy, 1975.
- Sometime Ago**
Bill Evans, *You Must Believe In Spring*, Warner Bros, 1977.
- Sometimes I'm Happy**
Oscar Peterson, *The Trio*, Verve, 1961.
- So Near So Far**
Miles Davis, *Seven Steps To Heaven*, Columbia, 1963.
- **Song For My Father**
Horace Silver, *Song For My Father*, Blue Note, 1963.
- **The Song Is You**
Grant Green, *Nigeria*, Blue Note, 1962.
- **Sonnymoon For Two**
Sonny Rollins, *A Night At The Village Vanguard, Volume II*, Blue Note, 1957.
- **Sophisticated Lady**
Thelonious Monk Plays Ellington, Riverside, 1955.
- **Soul Eyes**
John Coltrane, *Coltrane*, MCA/Impulse, 1965.
- Soul-Leo**
Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark, 1987.
- Soultrane**
Tadd Dameron, *Mating Call*, Fantasy, 1956.

- **So What**
Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.
- **Speak Low**
McCoy Tyner, *Inception*, Impulse, 1962.
- **Speak No Evil**
Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.
- Spiral**
John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.
- S'posin'**
The New Miles Davis Quintet, Fantasy, 1955.
- Spring Can Really Hang You Up The Most**
Kenny Burrell, *Groovin' High*, Muse, 1981.
- **Spring Is Here**
Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.
- **Stablemates**
The New Miles Davis Quintet, Fantasy, 1955.
- Stairway To The Stars**
John Coltrane, *The Coltrane Legacy*, Atlantic, 1959.
- **Stardust**
John Coltrane, *The Stardust Session*, Prestige, 1958.
- **Star Eyes**
McCoy Tyner, *Nights Of Ballads And Blues*, Impulse, 1963.
- Stars Fell On Alabama**
Cannonball Adderley And John Coltrane, *Cannonball And Coltrane*, Emarcy, 1959.
- Stay As Sweet As You Are**
McCoy Tyner, *Quartets 4x4*, Milestone, 1980.
- Steeplechase**
Charlie Parker *All Stars*, Savoy Jazz, 1948.
- **Stella By Starlight**
Miles Davis, *Cookin' At The Plugged Nickel*, Columbia, 1965.
- Step Lightly**
Blue Mitchell, *The Thing To Do*, Blue Note, 1964.
- Stolen Moments**
Oliver Nelson, *Blues And The Abstract Truth*, MCA/Impulse, 1961.
- **Stompin' At The Savoy**
Stanley Cowell, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.
- Stop Start**
Lee Morgan, *The Procrastinator*, Blue Note, 1967.
- Stormy Weather**
Woody Shaw, *Imagination*, Muse, 1987.
- Straight Ahead**
Kenny Dorham, *Una Mas*, Blue Note, 1963.
- **Straight No Chaser**
Miles Davis, *Milestones*, Columbia, 1958.
- Straight Street**
John Coltrane, *Coltrane*, Prestige, 1957.
- Straight Up And Down**
Chick Corea, *Inner Space*, Atlantic, 1966.
- Street Of Dreams**
Grant Green, *Street Of Dreams*, Blue Note, 1964.
- Strictly Confidential**
The Genius Of Bud Powell, Verve, 1949.
- **Strollin'**
Horace Silver, *Horace-Scope*, Blue Note, 1960.
- **Sugar**
Stanley Turrentine, *Sugar*, CTI/CBS, 1970.
- Summer In Central Park**
Horace Silver, *In Pursuit Of The 27th Man*, Blue Note, 1972.
- Summer Night**
Miles Davis With The Gil Evans Orchestra, *Quiet Nights*, Columbia, 1962.
- **Summertime**
Freddie Hubbard, *The Artistry Of Freddie Hubbard*, MCA/Impulse, 1963.
- Sunday**
Art Blakey Quartet, *A Jazz Message*, MCA/Impulse, 1963.
- Sunrise, Sunset**
Lee Morgan, *Delightfulee*, Blue Note, 1966.
- Sunshower**
Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.
- Super Jet**
Tadd Dameron, *Mating Call*, Fantasy, 1956.
- The Surrey With The Fringe On Top**
McCoy Tyner, *Time For Tyner*, Blue Note, 1968.
- Sweet And Lovely**
Thelonious Monk, *Solo Monk*, Columbia, 1965.
- Sweet Georgia Brown**
The Genius Of Bud Powell, Verve, 1949.
- Sweet Lorraine**
Cedar Walton, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1992.
- 'S Wonderful**
Art Pepper With The Sonny Clark Trio, *Volume I*, TIS, 1953.
- Syeeda's Song Flute**
John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.
-
- Tadd's Delight**
Sonny Clark Trio, *Sonny Clark Trio*, Blue Note, 1957.
- **Take The "A" Train**
Duke Ellington And Billy Strayhorn, *Piano Duets: Great Times!*, Riverside, 1958.
- Take The Coltrane**
Duke Ellington And John Coltrane, MCA/Impulse, 1962.
- Taking A Chance On Love**
Sonny Stitt, *Bud Powell, J.J. Johnson*, Prestige, 1949.
- **Tangerine**
Coleman Hawkins *Encounters Ben Webster*, Verve, 1959.
- Teach Me Tonight**
Errol Garner, *Concert By The Sea*, Columbia, 1955.
- Tea For Two**
Thelonious Monk, *Criss Cross*, Columbia, 1963.
- Tell Me A Bedtime Story**
Herbie Hancock, *Fat Albert Rotunda*, Warner Bros, 1970.
- Tempus Fugit**
The Genius Of Bud Powell, Verve, 1949.
- Tenderly**
Phineas Newborn, Jr., *Harlem Blues*, Contemporary, 1969.

- **Tenor Madness**
Sonny Rollins, *Tenor Madness*, Prestige, 1956.
- Tetragon**
Joe Henderson, *Tetragon*, Milestone, 1968.
- That Old Black Magic**
Ike Quebec, *Blue And Sentimental*, Blue Note, 1961.
- That Old Devil Moon**
Sonny Rollins, *A Night At The Village Vanguard, Volume II*, Blue Note, 1957.
- That Old Feeling**
Art Blakey And The Jazz Messengers, *Three Blind Mice, Volume I*, Blue Note, 1962.
- That's All**
Donald Byrd, *Chant*, Blue Note, 1961.
- Thelonious**
Thelonious Monk, *Underground*, Columbia, 1967.
- **The Theme**
Miles Davis, *Workin'*, Prestige, 1956.
- Theme For Ernie**
John Coltrane, *Soultrane*, Prestige, 1958.
- Theme For Maxine**
Woody Shaw, *Rosewood*, Columbia, 1977.
- **There Is No Greater Love**
Miles Davis, *The Complete Concert, 1964*, Columbia.
- There's A Small Hotel**
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1954.
- **There Will Never Be Another You**
Woody Shaw, *Solid*, Muse, 1987.
- These Foolish Things**
Thelonious Monk, *Solo Monk*, Columbia, 1965.
- They Can't Take That Away From Me**
Red Garland, *All Mornin' Long*, Fantasy, 1957.
- They Say That Falling In Love Is Wonderful**
John Coltrane And Johnny Hartman, MCA/Impulse, 1963.
- **Things Ain't What They Used To Be**
Duke Ellington, *Piano Reflections*, Capitol, 1953.
- The Things We Did Last Summer**
Grant Green, *Nigeria*, Blue Note, 1962.
- Think Of One**
Thelonious Monk, *Criss Cross*, Columbia, 1963.
- **Think On Me**
Woody Shaw, *The Blackstone Legacy*, Contemporary, 1970.
- This Can't Be Love**
Ahmad Jamal, *Poinciana*, MCA, 1958.
- This Here**
Bobby Timmons, *This Here Is*, Riverside, 1960.
- This I Dig Of You**
Hank Mobley, *Soul Station*, Blue Note, 1960.
- This Is Always**
Dave McKenna, *My Friend The Piano*, Concord, 1986.
- This Is For Albert**
Art Blakey And The Jazz Messengers, *Caravan*, Fantasy, 1962.
- This Is New**
Kenny Drew, *The Riverside Collection*, Fantasy, 1957.
- This Love Of Mine**
Kenny Dorham, Bainbridge.
- This Time The Dream's On Me**
Steve Grossman, *Way Out East, Volume I*, Red Record, 1984.
- Thou Swell**
The Horace Silver Trio, Blue Note, 1952.
- Three Flowers**
McCoy Tyner, *Today And Tomorrow*, Impulse, 1963.
- Three Little Words**
Sonny Rollins, *Reevaluation: The Impulse Years*, Impulse, 1965.
- Time After Time**
Curtis Counce, *Landslide*, Contemporary, 1957.
- A Time For Love**
Bill Evans, *Alone*, Verve, 1969.
- Time On My Hands**
Art Tatum, *The Complete Capitol Masterpieces, Volume I*, Capitol, 1949.
- Time Was**
John Coltrane, *Coltrane*, Prestige, 1957.
- Tiny Capers**
Clifford Brown, EMI, 1954.
- To Kill A Brick**
Woody Shaw, *Woody Three*, Columbia, 1979.
- Tomorrow's Destiny**
Woody Shaw, *Little Red's Fantasy*, Muse, 1976.
- Tom Thumb**
Wayne Shorter, *Schizophrenia*, Blue Note, 1967.
- Tones For Joan's Bones**
Chick Corea, *Inner Space*, Atlantic, 1966.
- Too Marvelous For Words**
Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.
- Too Young To Go Steady**
John Coltrane, *Ballads*, MCA/Impulse, 1961.
- The Touch Of Your Lips**
Woody Shaw, *Setting Standards*, Muse, 1983.
- Tour De Force**
Dizzy Gillespie, *Tour De Force*, Verve, 1955.
- Toy Tune**
Wayne Shorter, *Etcetera*, Blue Note, 1965.
- Tricotism**
Lucky Thompson, *Tricotism*, Impulse, 1956.
- Trinkle Tinkle**
Thelonious Monk, *The London Collection, Volume I*, Black Lion, 1970.
- Triste**
Joe Henderson, *Double Rainbow*, Verve, 1994.
- **Tune Up**
Miles Davis, *Cookin'*, Prestige, 1956.
- 26-2**
John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960.
- Two Bass Hit**
Sonny Clark Trio, *Sonny Clark Trio*, Blue Note, 1957.
- Tyrone**
Larry Young, *Into Somethin'*, Blue Note, 1964.

Ugetsu (AKA Fantasy In D)

Art Blakey And The Jazz Messengers, *Ugetsu*, Blue Note, 1963.

Una Mas

Kenny Dorham, *Una Mas*, Blue Note, 1963.

Una Muy Bonita

Ornette Coleman, *Change Of The Century*, Atlantic, 1960.

Undecided

Red Garland, *High Pressure*, Fantasy, 1957.

Unforgettable

Pepper Adams Quintet, *VSOP*, 1957.

United

Woody Shaw, *United*, Columbia, 1981.

• Unit Seven

Wynton Kelly And Wes Montgomery, *Smokin' At The Half Note*, Verve, 1965.

Un Poco-Lo-co

The Amazing Bud Powell, *Volume I*, Blue Note, 1951.

Until The Real Thing Comes Along

Dexter Gordon, *A Swingin' Affair*, Blue Note, 1962.

Up 'gainst The Wall

John Coltrane, *Impressions*, MCA/Impulse, 1962.

• Up Jumped Spring

Art Blakey And The Jazz Messengers, *Three Blind Mice, Volume I*, Blue Note, 1962.

• Upper Manhattan Medical Group (AKA UMMG)

Duke Ellington, *And His Mother Called Him Bill*, Bluebird, 1967.

• Valse Hot

Max Roach, *Jazz In 3/4 Time*, Emarcy, 1958.

Valse Triste

Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note, 1965.

Very Early

Bill Evans, *Re: Person I Knew*, Fantasy, 1974.

The Very Thought Of You

Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.

Vierd Blues

Miles Davis, *Collector's Items*, Prestige, 1953.

Violets For Your Furs

John Coltrane, *Coltrane*, Prestige, 1957.

Virgo

Wayne Shorter, *Night Dreamer*, Blue Note, 1964.

Voyage

Benny Golson Quartet, *LRC*, 1990.

Wabash

Cannonball Adderley And John Coltrane, *Cannonball And Coltrane*, Emarcy, 1959.

Wail

The Amazing Bud Powell, *Volume I*, Blue Note, 1949.

• Walkin'

Miles Davis, *Cookin' At The Plugged Nickel*, Columbia, 1965.

Waltz For Debby

Bill Evans, *Waltz For Debby*, Fantasy, 1961.

Warm Valley

Kenny Barron, *The Only One*, Reservoir, 1990.

Watch What Happens

Phineas Newborn, Jr., *Back Home*, Contemporary, 1976.

Watermelon Man

Herbie Hancock, *Takin' Off*, Blue Note, 1962.

The Water's Edge

Tom Harrell, *Visions*, Contemporary, 1987.

• Wave

McCoy Tyner, *Supertrios*, Milestone, 1977.

• The Way You Look Tonight

Wallace Roney, *The Standard Bearer*, Muse, 1989.

• (You're A) Weaver Of Dreams

Cannonball Adderley And John Coltrane, *Cannonball And Coltrane*, Emarcy, 1959.

We'll Be Together Again

McCoy Tyner, *Nights Of Ballads And Blues*, Impulse, 1963.

• Well, You Needn't

Thelonious Monk, *Genius Of Modern Music, Volume I*, Blue Note, 1947.

West Coast Blues

Tommy Flanagan, *Something Borrowed, Something Blue*, Fantasy, 1978.

What A Difference A Day Made

Mulgrew Miller, *From Day To Day*, Landmark, 1990.

What Am I Here For?

Clifford Brown And Max Roach, Emarcy, 1954.

What Is There To Say?

Benny Green, *In This Direction*, Criss Cross, 1988.

• What Is This Thing Called Love

Clifford Brown And Max Roach, *At Basin Street*, Emarcy, 1956.

• What's New?

John Coltrane, *Ballads*, MCA/Impulse, 1961.

What The World Needs Now Is Love

Mulgrew Miller, *The Countdown*, Landmark, 1988.

When I Fall In Love

Miles Davis, *Steamin'*, Prestige, 1956.

• When Lights Are Low

Miles Davis, *Cookin'*, Prestige, 1956.

• When Sunny Gets Blue

McCoy Tyner, *Today And Tomorrow*, Impulse, 1963.

When The Saints Go Marchin' In

Blue Mitchell, *Out Of The Blue*, Fantasy, 1958.

When Will The Blues Leave?

Ornette Coleman, *Something Else!*, Fantasy, 1959.

When You're Smiling

Yusef Lateef, *Into Something*, Prestige/New Jazz, 1961.

When Your Lover Has Gone

Sonny Rollins, *Tenor Madness*, Prestige, 1956.

When You Wish Upon A Star

Sonny Rollins, *Alternatives*, Bluebird, 1964.

Where Are You?

Dexter Gordon, *Go!*, Blue Note, 1962.

Where Or When

Errol Garner, *Concert By The Sea*, Columbia, 1955.

While My Lady Sleeps

John Coltrane, *Coltrane*, Prestige, 1957.

Whispering

Miles Davis *And Horns*, Prestige, 1953.

•Whisper Not

Benny Golson's *New York Scene*, Contemporary, 1957.

Who Can I Turn To?

Mulgrew Miller, *Time And Again*, Landmark, 1991.

Who Cares?

Geoff Keezer, *Waiting In The Wings*, Sunnyside, 1988.

Why Do I Love You?

Kenny Dorham, *Showboat*, Bainbridge, 1960.

Why Was I Born?

Red Garland, *The PC Blues*, Prestige, 1957.

•Wild Flower

Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.

Willow Weep For Me

Red Garland, *Groovy*, Prestige, 1956.

Will You Still Be Mine?

Red Garland, *Groovy*, Prestige, 1956.

•Windows

Stan Getz, *Sweet Rain*, Verve, 1967.

Wingspan

Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark, 1987.

Wise One

John Coltrane, *Crescent*, MCA/Impulse, 1964.

•Witchcraft

Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.

•Witch Hunt

Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.

With A Song In My Heart

Sonny Clark, *Sonny's Crib*, Blue Note, 1957.

•Without A Song

Joe Henderson, *The Kicker*, Blue Note, 1967.

Wives And Lovers

Grant Green, *Matador*, Blue Note, 1965.

Wonderful, Wonderful

Sonny Rollins, *Newk's Time*, Blue Note, 1958.

•Woody'n You (AKA Algo Bueno)

Miles Davis, *Relaxin'*, Prestige, 1956.

Work

Steve Lacy, *Soprano Sax*, Fantasy, 1957.

Work Song

Cannonball Adderley, *Them Dirty Blues*, Riverside, 1960.

Worry Later (AKA San Francisco Holiday)

Thelonious Monk, *Evidence*, Milestone, 1959.

Wrap Your Troubles In Dreams

Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.

•Yardbird Suite

Max Roach *Plays Charlie Parker*, Emarcy, 1958.

•Yes Or No

Wayne Shorter, *Juju*, Blue Note, 1964.

•Yesterdays

Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.

You And The Night And The Music

Mulgrew Miller, *Time And Again*, Landmark, 1991.

You Are Too Beautiful

John Coltrane *And Johnny Hartman*, MCA/Impulse, 1963.

You'd Be So Nice To Come Home To

McCoy Tyner, *Today And Tomorrow*, Impulse, 1963.

•You Don't Know What Love Is

John Coltrane, *Ballads*, MCA/Impulse, 1961.

You Go To My Head

The Amazing Bud Powell, Volume I, Blue Note, 1949.

•You Know I Care

Joe Henderson, *Inner Urge*, Blue Note, 1964.

You Leave Me Breathless

John Coltrane With The Red Garland Trio, *Traneing In*, Prestige, 1957.

Young And Foolish

Bill Evans *And Tony Bennett*, Fantasy, 1975.

You're Blasé

Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1954.

You're Driving Me Crazy

Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.

You're Mine You

Benny Golson, *New York Scene*, Fantasy, 1957.

•You're My Everything

Freddie Hubbard, *Hub-Tones*, Blue Note, 1962.

•You Say You Care

John Coltrane, *Soultrane*, Prestige, 1958.

•You Stepped Out Of A Dream

Dexter Gordon, *A Swingin' Affair*, Blue Note, 1962.

You Taught My Heart To Sing

McCoy Tyner, *Revelations*, Blue Note, 1988.

You Took Advantage Of Me

Art Tatum, *The Complete Capitol Recordings, Volume II*, Capitol, 1949.

•You've Changed

Yusef Lateef, *Into Something*, Fantasy, 1961.

Y Todavía La Quiero

Joe Henderson, *Relaxin' At Camarillo*, Fantasy, 1979.

Часть V

ВСЁ ОСТАЛЬНОЕ

САЛЬСА И ЛАТИН-ДЖАЗ

Латиноамериканская музыка – обширная тема, и для того, чтобы охватить её, потребуется несколько увесистых томов. В этой главе будут описаны несколько приёмов, необходимых джазовым музыкантам для того, чтобы адаптировать свою музыку к афро-кубинским ритмам. Но для начала скажем несколько слов о латиноамериканской музыке в целом.

Что такое «латиноамериканская музыка»?

Североамериканцы используют термин «латиноамериканская музыка» свободно и небрежно, как если бы эта музыка являлась некоей однородной сущностью, а не чрезвычайно сложной мозаикой, каковой она, собственно, и является. Музыка от Рио-Гранде до Тьерра-дель-Фуэго претерпела влияние таких стран и континентов, как Африка, Испания, Португалия, Британия, Франция, Нидерланды, Италия, Германия, Индия, Дальний Восток, а также огромного количества аборигенных американских культур. Музыка Альтиплано с Андских плоскогорий имеет столько же общего с мексиканской музыкой марьячи, сколько Моцарт – с БиБи Кингом: связь, конечно, есть, но она ничтожно мала.

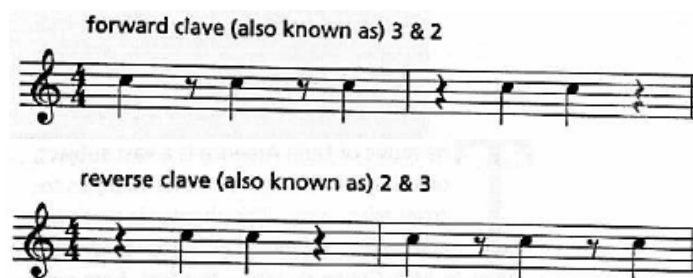
Больше всего «латинского» влияния на джаз оказала бразильская и афро-кубинская музыка. Бразильская музыка находится вне сферы изучения данной книги. Для того чтобы использовать афро-кубинские ритмы в джазе, вам нужно немного узнать о ритмической фигуре под названием *clave*. Именно этому и посвящена данная глава.

Клаве

Уникальным аспектом афро-кубинской музыки (сальса) является жёсткая привязка к ритмической фигуре, называемой *clave*. В сальса-бэнде каждый ритмический инструмент (биано, бас, тимбалес, конги, бонги, гуиро, ковбелл) играет свой, отличный от остальных ритм, и все ритмы прекрасно сочетаются друг с другом, словно кусочки паззла. Это происходит благодаря тому, что все эти ритмы сочетаются с *clave*.

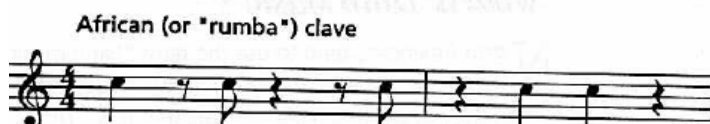
Клаве – двухтактный ритмический паттерн, существующий в двух вариантах:

- Прямое клаве (3&2);
- Обратное клаве (2&3).



В прямом клаве акценты приходятся на первую долю, «и» второй доли и четвертую долю первого такта, а также на вторую и третью доли второго такта. В обратном клаве акценты перевернуты относительно прямого.

Существует ещё одна разновидность клаве, называемая *румба-клаве* или *африканское клаве*:



Последняя нота первого такта этого clave задерживается на полтона и играется на «и» четвёртой доли.

Каждый компонент афро-кубинского ритма (рисунок ударных, монтуно, линия баса, фразировка мелодии и партии духовых) находятся в жесткой связке с clave.

Практически вся афро-кубинская музыка строится либо на прямом, либо на обратном clave⁶². На следующем примере представлены несколько тактов из “Ave Maria Morena”, традиционной кубинской песни, написанной в clave 3&2.



Как видите, ритм мелодии соответствует рисунку clave, полностью совпадая с ним в первых трёх тактах (помеченных *).

Самое важное правило, касающееся clave, гласит: *с момента начала мелодии clave не меняется*. Это правило может породить множество проблем, когда вы попытаетесь адаптировать джазовую мелодию к афро-кубинским ритмам. Вам придётся выбрать, какое именно clave больше подходит к данной мелодии – прямое или обратное. Часто такой выбор бывает очевидным – как в первых четырёх тактах вступления к композиции Фредди Хаббарда “Birdlike”, где прямо-таки напрашивается clave 2&3:



Композиция Сэдра Уолтона “Ojos De Roja” – ещё один пример интуитивного выбора clave. На примере видно, что мелодия прекрасно соотносится с рисунком clave 3&2:



Поскольку джазовые композиторы в основном не придают значения clave, большинство джазовых композиций написано частично в clave 2&3, частично в clave 3&2, а по большому счёту вообще не в каком-либо clave. Такие мелодии очень сложно адаптировать для афро-кубинской музыки – если только не менять ритм, добавляя или выбрасывая такты, что обычно и делается. Вот почему многие попытки исполнения джазовых вещей в афро-кубинском стиле («Эй, давайте-ка сделаем из “Inner Urge” мамбо!») звучат не особенно хорошо. Чтобы результат получился хорошим, мелодия должна соответствовать какому-либо типу clave.

На следующем примере представлены первые несколько тактов композиции Майлза Дэвиса “Tune Up”. На нотных станах под мелодией выписан ритм clave 2&3 и 3&2, чтобы можно было увидеть, как соотносится с каждым из них ритм мелодии. Как видите, мелодия лишь единожды совпадает с ритмом обратного clave, но зато с прямым clave – четыре раза:

⁶² Исключением является *бомба* – пуэрториканская музыка, в основе которой лежит одното́ктный ритмический рисунок.



Это, однако, вовсе не обязывает вас играть "Tune Up" исключительно в прямом clave. Если вы слегка измените ритм мелодии во втором такте, то возникнет три совпадения новой мелодии с акцентами обратного clave:



Очень важно то, что в изменённой мелодии две из трёх нот второго такта приходятся на самые сильные акценты обратного clave. Благодаря этому ощущение clave в мелодии значительно усиливается.

На следующем примере представлены первые два такта композиции Телониуса Монка "Вуе-Уа", предполагающие обратное clave:



Однако на следующем примере видно, что мелодия в 8 такте этой композиции (три четверти) не ложится на рисунок clave:



Если переписать мелодию этого такта в виде двух четвертей с точкой и одной четверти без точки, тогда совпадение с clave будет хорошим:



Очень часто для совпадения с clave достаточно изменить одну-две ноты. А некоторые мелодии соотносятся с clave вообще без каких-либо изменений. Однажды я играл в группе, которая исполняла "Straight, No Chaser" Телониуса Монка в ритме мамбо с обратным clave. Иногда мы, ничего не меняя, играли её в прямом clave – эффект был ровно тем же.

Наилучшим примером того, как джазовые музыканты адаптируют рисунок clave к известной мелодии, является партия ковбелла, которую Макс Роач применил в трёх вариантах композиции Бада Пауэлла “Un Poco Loco”. К счастью, компания “Blue Note” выпустила все дубли этой композиции, записанной Бадом, Максом и басистом Кёрли Расселлом в 1951 году в один день – и эволюция партии Макаса в них является буквально практическим руководством того, как нужно адаптировать джазовую композицию к clave. На следующем примере представлены первые четыре такта мелодии Бада, которые, очевидно, соответствуют рисунку прямого clave:



А вот первые два такта первого дубля, где ковбелл Макса совпадает с акцентами clave лишь дважды:



Неудовлетворённый результатом, Макс, играя 2 и 3 дубли, сменил рисунок ковбелла:



Как видите, на протяжении двухтактовой фразы акценты ковбелла трижды совпадают с акцентами clave, что весьма училивает ритм мелодии Бада в первом такте⁶³.

Проблемы, неизбежно возникающие при выборе правильного clave для джазовой композиции, можно проиллюстрировать на примере прекрасной композиции Малгрю Миллера “One’s Own Room”. На рисунке видно, что ритм мелодии в 4 такте предполагает обратное clave:

⁶³ В джазовом сообществе существуют разногласия на предмет того, можно ли звукозаписывающим фирмам выпускать дубли и альтернативные варианты композиций. Очень многие музыканты, считают, что этого делать нельзя. Художники и писатели обычно уничтожают свои неудачные работы, но в случае с музыкантами звукозаписывающая компания может выпустить всё, включая неудачные дубли – если, конечно, в контракте с музыкантами этот вопрос не оговорен отдельным пунктом. Однако неожиданный выпуск “Blue Note” всех трёх дублей “Un Poco Loco” является хорошим аргументом противоположной позиции: историческая ценность даже неудачных записей, сделанных такими мастерами, как Колтрэйн, Бёрд и Бад перевешивает всё.

Барабащик Тони Ридус пошёл дальше, сыграв щётками ритм *каскара*⁶⁴, подходящий к clave 2&3. Однако в следующем примере видно, что мелодия в секции С чётко соответствует clave 3&2:

Настоящий латин-джаз-бэнд вышел бы из положения, добавив или выбросив один такт мелодии либо сменив её ритм, как это было сделано в предыдущих примерах с композициями “Tune Up” и “Bye-Ya”. Однако Contemporaruy Piano Ensemble, записавший эту версию “One’s Own Room”, не принял строгие ритмические установки афро-кубинской музыкой, поскольку этот ансамбль не является латин-джаз-бэндом. Однако если бы мелодию Малгрю сыграл бы Тито Пуэнте или Orchestra Libre, некоторые доработки были бы необходимы.

Невидимая тактовая черта

Благодаря обилию пересекающихся ритмов записать латиноамериканскую музыку нотами весьма непросто. В западной музыке существует правило, согласно которому нельзя пересекать «невидимую тактовую черту», делящую такт в 4/4 пополам. Хотя для большей части западной музыки это правило имеет смысл, оно делает трудночитаемым такты нотной записи латиноамериканской музыки. Наследующем примере представлена нотная запись типичного фортепианного монтуну:

В этом отрывке содержится 15 единиц информации – 12 нот и 3 лиги.

А вот как записало бы этот же отрывок большинство латинских музыкантов, игнорируя «правило невидимой тактовой черты»:

Данная версия содержит всего лишь 11 единиц информации (10 нот и 1 лига). В результате игнорирования невидимой тактовой черты ноты содержат гораздо меньше лиг и восьмых длительностей. А это заметно улучшает читаемость нот. Когда вы привыкнете к такой форме записи, вы будете предпочитать использовать только этот способ записи латиноамериканской музыки.

⁶⁴ Этот ритмический рисунок обычно исполняется палочкой по корпусу тимбалес.

Урок истории

Термины «афро-кубинская музыка» и «сальса» в некоторой степени вводят нас в заблуждение. Музыка Тито Пуэнте, Джерри Гонзалеза, Монго Сантамария, Эмилиано Сальвадора, Эдди Палмьери и Кэла Тьядера – смесь африканских ритмов, музыки Кубы, Пуэрто-Рико и Доминиканской Республики, а также американского джаза. Сальса (в переводе с испанского – «соус») – термин, придуманный нью-йоркскими промоутерами латиноамериканской музыки, однако сами музыканты очень часто негодуют, услышав это слово – подобно тому, как многие афро-американские музыканты не любят слово «джаз».

В Пуэрто-Рико афро-кубинскую музыку адаптировали к своей собственной традиции, получив тем самым совершенно новую музыку. Начиная с 1950-х годов, в США эмигрировало более миллиона пуэрториканцев, тысячи из которых поселились в Нью-Йорке. Сегодня афро-кубинская музыка сосредоточена по большей части на оси Нью-Йорк-Майами-Гавана-Сан-Хуан, хотя Гавана сейчас сильно страдает от торгово-экономической политики США и туристического эмбарго на Кубу (данные приводятся на момент выхода в свет в 1995 году). Сальса популярна в других испаноговорящих странах с преобладанием чернокожего населения – Доминиканская Республика, Панама, Никарагуа, Колумбия и Венесуэла.

Барабаны, ритмические рисунки и пение по принципу «вопрос-ответ» были привезены на Кубу африканскими рабами. Смешение всего этого с испанской гармонией, мелодией и песенно-танцевальными формами породило то, что называется афро-кубинской музыкой. Начиная с конца XIX века, на афро-кубинскую музыку оказывает сильное влияние джаз. Этому способствовала территориальная близость Кубы и США. Возникло взаимопроникновение культур. Множество ансамблей непрерывно курсировало между двумя странами вплоть до Кубинской революции. Благодаря устойчивым путям сообщения и торговли между Майами, Нью-Орлеаном, Гаваной и другими карибскими портами джаз всегда имел «испанский привкус».

Популярность в США таких латин-бэндов, как Xavier Cugat and His Orchestra, проложила в 1940-1950-х годах дорогу биг-бэндам Мачито и Тито Пуэнте. В числе других музыкантов, сочетавших в своём творчестве афро-кубинскую музыку и джаз, можно назвать таких, как Марио Бауза, Хуан Тизол (автор композиции “Caravan”, член бэнда Дюка Эллингтона) и Чано Позо, который в 1940-х годах сотрудничал с Диззи Гиллеспи. Не менее важными фигурами в развитии латин-джаза являются Перучин (Педро Хустиз), Кэл Тьядер, Монго Сантамария, Вилли Бобо и, самое главное, Эдди Палмьери. Тито Пуэнте переключился с биг-бэнда на латин-джаз-секстет в 1980-х годах, и его бэнд (вместе с “Libre” Мэнни Окуэндо) стал лучшим латин-джаз-бэндом 1990-х.

Многие американские джазмены играют в латин-джаз-бэндах, изучают эту музыку и интегрируют клаве в своё творчество. Среди них – Бад Пауэлл, Чик Кория и Херби Хэнкок. На клаве строятся многие композиции Телониуса Монка, хотя мне неизвестно, играл ли Монк в молодости с латин-бэндами и изучал ли он вообще эту музыку. Джерри Гонзалез записал целый альбом, состоящий исключительно из монковских мелодий.

Большинство групп, играющих латин-джаз, допускают в своём творчестве компромиссы. Джазовые музыканты развиваются, играя и слушая джаз, и их знания латиноамериканской музыки часто весьма ограничены. То же самое верно и для латинских музыкантов в отношении джаза. Лишь небольшая группа музыкантов (большая часть из которых – жители Нью-Йорка) чувствует себя комфортно в обоих стилях. Эти люди оказали громадное влияние на развитие латин-джаза. Список включает в себя таких музыкантов, как покойный тромбонист Барри Роджерс (участник различных бэндов Эдди Палмьери 1960-1970-х годов), саксофонист Марио Ривера (участник бэнда Тито Пуэнте), пианист Хилтон Руиз (записывавшийся с Джорджем Коулменом) и трубач/перкуссионист Джерри Гонзалез (в течение ряда лет работавший с МакКоем Тайнером). Игру Марио, Хилтона и Джерри можно услышать на пластинке Джерри “Ya Yo Me Cure” – одного из величайших латин-джазовых альбомов из всех, что когда-либо были записаны. Ещё один прекрасный латин-джазовый альбом – “El Sonido Nuevo” Эдди Палмьери и Кэла Тьядера. Игра Эдди на этом альбоме во многом переопределила понятие «латин-джаз».

Теперь, наконец, настало время собрать воедино все разрозненные части, по разным причинам не вошедшие ни в одну из предыдущих глав этой книги.

ВСЁ, ЧТО ОСТАЛОСЬ

Эта глава посвящена разнородным элементам, не вошедшим ни в одну из предыдущих глав – включая то, что пришло мне в голову уже после завершения основной части книги.

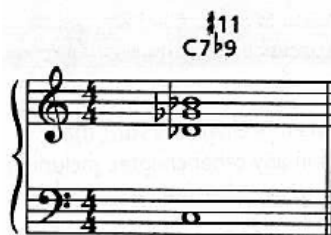
Четыре мифа

Вот четыре мифа, которые вы наверняка слышали от преподавателей, желавших вам исключительно блага. Все эти мифы *ошибочны*.

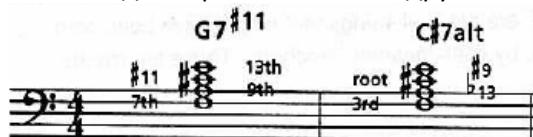
- Пианисты, играя вместе с басистом, не должны играть аккорды в основной позиции;
- Играя доминантсептаккорд, вы обязательно должны одновременно брать и третью, и седьмую ступени;
- Аккорды sus получаются путём замены 3 ступени на 4;
- Некоторые ноты аккорда более предпочтительны для исполнения, нежели остальные.

Для начала развенчаем миф №1. Бад Пауэлл и Телониус Монк в 99% случаев играли именно основные позиции аккордов. МакКой Тайнер, Кенни Баррон, Сэдар Уолтон и Малгрю Миллер также играют очень много аккордов именно в основной позиции. Происхождение этого мифа, скорее всего, было таким: в конце 1950-х годов Рэд Гарланд, Уинтон Келли и Билл Эванс сделали популярным игру аккордов левой рукой без тоники. Преподаватели джазового пиано, выучив эти аккорды, начинают говорить своим студентам: «Игра аккордов без тоники даёт больше пространства басисту». Позднее эта точка зрения выродилась в другую: «Не играйте аккорды в основной позиции, поскольку так вы не дадите развернуться басисту». Большую часть времени я играю именно аккорды в основной позиции, но ни один басист ни разу не сказал мне, что я ущемляю его своей игрой. Однако для юного пианиста из джазового колледжа это действительно может стать проблемой: аккорд CΔ, взятый в основной позиции, грозит замечанием: «Не смей играть аккорды в основной позиции!», сделанным добрым, но в корне неправым бэнд-лидером.

Перейдём к мифу №2. Ещё в 1940-е годы Бад Пауэлл играл аккорды без третьей ступени, а многие прекрасные современные джазовые пианисты делают это до сих пор:



Сыграв следующий пример, вы услышите один из многих способов игры аккордов V ступени левой рукой, изобретённых в 1960-х годах Херби Хэнкоком и другие пианисты того времени:

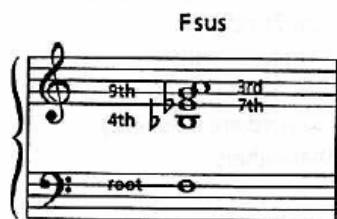


В обоих случаях отсутствует нота, являющаяся 3 ступенью для аккорда G7^{#11} и 7 ступенью для аккорда C^{#7alt}⁶⁵. Одновременного наличия 3 и 7 ступеней требует *неальтерированный* доминантсептаккорд, чтобы выполнять функцию аккорда V ступени, однако как только в аккорде V делается хотя бы одна альтерация (b9, #9, b13, #11), 3 и 7 ступени тут же теряют большую часть своей значи-

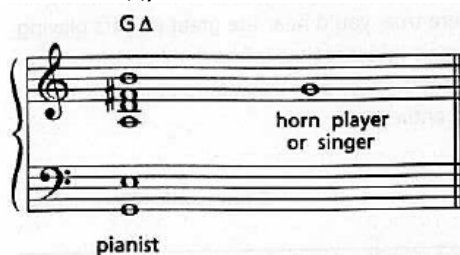
⁶⁵ Освоив гармонию мелодического минора, вы сразу определите, что ноты, входящие в эти аккорды, являются «характерными нотами» мелодического минора D (3, 5, 7 и 9 ступени). Это означает, что вы можете сыграть их в виде D-Δ, Esus^{b9}, FΔ^{#5} и Bø.

мости. Иными словами, в одновременном исполнении 3 и 7 ступени в доминантсептаккорде нет ничего священного.

Миф №3. На следующем примере представлен аккорд Fsus (с третьей ступенью A наверху), сыгранный Уинтоном Келли в начале композиции Майлза Дэвиса “Someday My Prince Will Come”. Третья ступень – пожалуй, самая красивая нота, которую вы можете использовать в аккорде sus.



Миф №4. В идее о том, что некоторые ноты аккордов звучат лучше остальных, содержится лишь крохотная крупинка истины, но не более. Миф, как правило, заявляет следующее: «9, 11 и 13 ступени – более интересные ноты», «Альтерированные ноты интереснее неальтерированных», «Тоника и пятая ступень – скучные ноты». Исходя из этого, вы можете решить, что 9 ступень звучит лучше тоники или 5 ступени, а b13 – лучше, чем натуральная 13 ступень. Однако во время игры вместе с другими музыкантами ваши ноты становятся частью мозаики, состоящей и из их нот тоже. В зависимости от того, что играют ваши коллеги, тоника может стать самой интересной нотой из всех, что вы можете сыграть. Тоника мажорного аккорда может стать самой мрачной, самой красивой нотой, которую может взять трубач или пропеть вокалист. Сыграв следующий пример вместе с другим музыкантом, вы сразу поймёте, что я имею в виду.



Тонику в качестве примера я выбрал совершенно произвольно. Помните вот что: *звучание каждой исполненной вами ноты хотя бы частично зависит от того, что играют другие музыканты*. Не волнуйтесь: этот элемент случайности – неотъемлемая часть магии импровизации. Если вы бэндлидлет – не пытайтесь диктовать коллегам, что и как им нужно играть. *Джаз – это коллективная импровизация*. Участники самых лучших бэндов обладают буквально радарной чувствительностью, позволяющей улавливать каждую сыгранную коллегами ноту. Да будет чудо!

Гармонический минор

В гармонии мажорного звукоряда один звукоряд является источником ладов, которыми можно обыгрывать прогрессию II-V-I. D-дорийский, G-миксолидийский, C-ионийский (лады, исполняемые поверх D-7, G7, CΔ) – все они получены из C-мажора. Согласитесь – было бы неплохо, если бы был один лад, который хорошо звучал бы поверх всех трёх аккордов минорной прогрессии II-V-I⁶⁶. Да, было бы неплохо – но такого лада нет. В учебниках в качестве звукоряда для игры поверх минорной прогрессии II-V-I часто упоминается гармонический минор – звукоряд, активно использующийся в классической и фолк-музыке. Если бы это действительно было так, то мы наверняка слышали бы этот звукоряд в исполнении многих прекрасных музыкантов – но ничего такого нет. Некоторые музыканты используют гармонический минор фрагментарно, но целиком – нет.

На следующем примере представлен звукоряд гармонического минора C:

⁶⁶ II-V-I в C-миноре может быть либо Dø, G7alt, C-Δ, либо Dø, G7^{b9}, C-Δ.



Обратите внимание на малую терцию между 6 и 7 ступенями звукоряда. В других распространённых звукорядах не встречаются соседние ноты, разделённые малой терцией. Некоторые музыканты (например, Букер Эрвин и Бад Пауэлл) часто использовали паттерны на основе гармонического минора, а некоторые не использовали его вообще. Ниже представлены 2-3 такта композиции Бада Пауэлла “Tempus Fugit”, где он исполняет шесть нот из гармонического минора D. Обратите внимание, что этот лик он играет поверх аккордов A7^{b9}, D-6:

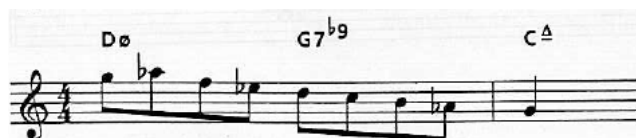


Гармонический минор обычно исполняется поверх аккордов V7^{b9}, разрешающихся в минорный аккорд на квинту вниз.

На следующем примере представлен отрывок из композиции Дюка Пирсона “Idle Moment”, в котором Джо Хендерсон играет гармонический минор C поверх аккорда G7^{b9}, разрешающегося в C-Δ.



Одна из причин, по которым гармонический минор редко используется в джазе, заключается в том, что *этот звукоряд не подходит ни к одному аккорду*. Вне зависимости от того, какой аккорд вы обыграете гармоническим минором, даже одна единственная нота звукоряда будет неважно звучать на фоне этого аккорда, создавая впечатление «исключённой» ноты. На следующем примере представлен лик на основе гармонического минора, исполненный поверх минорной прогрессии II-V-I (Dø, G7^{b9}, C-Δ).



Этот лик звучит хорошо, его используют многие музыканты. Нота E-flat поверх аккорда Dø, равно как и нота C поверх G7^{b9}, является исключённой. Однако поскольку эти восьмые ноты исполняются достаточно быстро, их звучание не кажется столь диссонирующим, и наш слух воспринимает их хорошо. Однако попробуйте взять E-flat на фоне долгого аккорда Dø (и C поверх долгого G7^{b9}) – и вы сразу поймёте, почему джазмены считают эти ноты исключёнными⁶⁷.

Давайте проверим вышеупомянутые исключённые ноты. Взгляните на следующий пример, в котором гармонический минор C играется поверх трёх аккордов прогрессии II-V-I в C-миноре:



⁶⁷ Помните о том, что «исключённая нота» – неофициальный термин, однако уже целое поколение музыкантов использует его в значении «нота, являющаяся частью звукоряда, но звучащая диссонансно».

Целые ноты звучат крайне диссонансно. Сыграйте сначала звуко-ряд из одинаковых длительностей, затем задержитесь на целых нотах. На аккорде Dø очень диссонансно звучат ноты E \flat и B; на аккорде G7 b9 – E \flat и C; на аккорде C-Δ – A \flat . Несмотря на то, что большая часть нот гармонического минора консонансны по отношению к трём аккордам минорной прогрессии II-V-I, весь звуко-ряд не подходит ни к одному из этих аккордов.

Однако не следует думать, что играть гармонический минор не нужно! Это очень красивая последовательность нот, напоминающая слушателю о музыке Восточной Европы и Ближнего Востока. Скептически воспринимайте всё, что написано в книгах по теории (в том числе и в этой). На следующем примере представлен аккорд, который так и просит, чтобы поверх него был сыгран гармонический минор:



Два трезвучия, записанные одно над другим, обозначены как слэш-аккорд и предполагают исполнение гармонического минора F. Аккорд C/D \flat содержит шесть из семи нот этого звуко-ряда. Единственная нота звуко-ряда, которой нет в аккорде – B \flat . На фоне этого аккорда гармонический минор F прозвучит просто замечательно.

Гармонический мажор

На следующем примере представлен гармонический мажор E \flat :



Этот звуко-ряд включает в себя ту же самую характерную малую терцию между 6 и 7 степенями, что и гармонический минор, однако интервал между тоникой и третьей ступенью составляет большую терцию.

Сыграйте следующий пример:



Херби Хэнкок использует этот таинственно звучащий аккорд, основанный на гармоническом мажоре E \flat , в 36 такте своей композиции "Dolphin Dance". Обозначение E \flat Δ b6 – единственный способ записи аккорда Херби, не являющийся стандартным обозначением. Если вы решите использовать его в дальнейшем – будьте готовы отвечать на вопросы, ибо они неизбежно возникнут.

Аккорды гармонического мажора часто используют в качестве замены большим мажорным септаккордам. На следующем примере представлены 9-10 такты композиции Гарри Уоррена "There Will Never Be Another You", где изначальный аккорд A \flat Δ заменён на аккорд гармонического мажора A \flat Δ b6 .



Первые два такта композиции Артура Джонстона “Just One More Chance”:



А вот те же самые два такта, но аккорд $Ab\Delta$ заменён на аккорд гармонического мажора $Ab\Delta^{b6}$:



Кенни Уэрнер в 10 такте своей композиции “Compensation” исполняет аккорд $Eb\Delta^{b6}$.



Ключевым элементов всех предыдущих примеров является то, что мелодическая нота, исполняемая поверх большого мажорного септаккорда, является его пятой ступенью. Играя мелодии, ищите места, где поверх мажорного септаккорда исполняется его пятая ступень, и пробуйте регармонизовать их с помощью аккорда гармонического мажора. Большие возможности для этого имеются в следующих композициях: “They Say That Falling In Love Is Wonderful”, “Naima”, “Moment’s Notice”, “You Are There”, “Body And Soul”.

Четырёхнотные звукоряды

Сыграйте следующий пример – мелодическую линию поверх череды прогрессий $I\emptyset-V7alt$.



Все линии построены на основе минорных звукорядов диапазоном в сексту – четырёхнотных звукорядов, состоящих из нот минорного секстааккорда. Ниже приведены такие звукоряды для каждого аккорда из предыдущего примера:



Каждый звукоряд содержит тонику, 3, 5 и 6 ступени мелодического минора, из которого получены все эти аккорды, однако, несмотря на это минорные секстовые звукоряды можно играть поверх аккордов мажорного и уменьшенного звукорядов.

Минорные секстовые звукоряды обладают удивительной особенностью. Их использовали и используют все – от Лестера Янга до МакКоя Тайнера и Малгрю Миллера. На следующем примере показано, как Герман Читтисон, пианист эры свинга, использовал их в своей записи композиции "Flamingo":



Секстовый звукоряд С-минора состоит из следующих нот: С, Eb, G, A. Единственным мажорным звукорядом, включающим в себя эти ноты, является Bb-мажор. Секстовый звукоряд С-минора будет консонансно звучать поверх многих аккордов Bb-мажора: C-7, Dsus^{b9}, EbΔ^{#4}, F7 и Fsus. Однако он не будет звучать консонансно поверх аккорда BbΔ, поскольку содержит ноту Eb – исключенную ноту аккорда BbΔ.

Ноты секстового звукоряда С-минор также входят и в мелодический минор Bb. Поэтому их можно сыграть поверх всех аккордов мелодического минора Bb: Bb-Δ, Csus^{b9}, DbΔ^{#5}, Eb7^{#11}, Gø и A7alt.

Также ноты секстового звукоряда С-минор входят в уменьшенный звукоряд С («полутон-тон»), поэтому ими можно обыграть аккорды C7^{b9}, Eb7^{b9}, F#7^{b9}, A7^{b9}. Также эти ноты входят в уменьшенный звукоряд Bb («тон-полутон»), поэтому ими можно обыграть аккорды Bb°, Db°, E° и G°.

Как видно на следующем примере, секстовый звукоряд С-минор похож на ещё два звукоряда: С-минорную пентатонику и блюзовую гамму С. Все три звукоряда обладают характерным «блюзовым звучанием». Сегодня они часто используются как взаимозаменяемые.



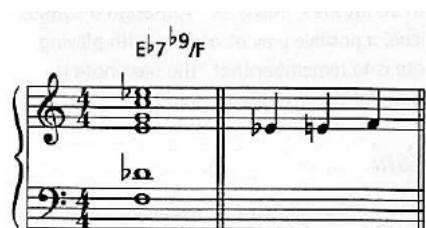
Минорные секстовые звукоряды обычно не используются для обыгрывания целотонных аккордов, поскольку они содержат малую терцию – интервал, не встречающийся в целотонной гармонии.

Помимо минорных секстовых звукорядов существует ещё очень много четырёхнотных последовательностей. Безграничные возможности даёт симметричная природа уменьшённого звукоряда. На следующем примере представлена мелодическая линия, построенная на основе такого звукоряда и сыгранная поверх аккорда C7^{b9}.



Ограничения традиционной теории

В самом начале книги я говорил о том, что «существуют причины, по которым всё, что здесь описывается, называется *музыкальной теорией*, а не *правдой о музыке*». Теория пытается дать рациональное объяснение тому, что, по сути, является целиком иррациональным опытом. В таком случае, терминология и, особенно, аккордовые символы могут дать лишь примерное представление о том, что же мы слышим, слушая музыку. В качестве примера сыграть аккорд, представленный на следующем примере:

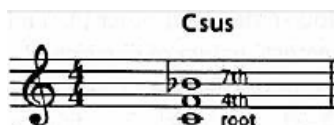


Херби Хэнкок исполняет этот мрачный, богатый красками аккорд в первом такте интро композиции Уэйна Шортера "Fee-Fi-Fo-Fum". Обозначение этого аккорда является гибридом, основанным на том, что верхние пять нот выглядят и звучат подобно аккорду Eb7^{b9}, сыгранному поверх педали F. Однако нота F не является частью звукоряда аккорда Eb7^{b9} (уменьшённый звукоряд Eb «полутон-тон»). Вдобавок ко всему, аккорд содержит ноты Eb, E и F – три хроматические ноты, которые могут появиться вместе лишь в хроматической гамме. Иными словами, аккордовые символы могут дать нам лишь примерную идею о том, как импровизировать поверх этого аккорда.

Приведённый выше пример – напоминание о том, что теория, какой бы полезной она ни был, имеет ограничения. Теория – всего лишь танец интеллекта вокруг музыки, попытка дать рациональное и объективное объяснение тому, что, на самом деле, является иррациональным и субъективным. Пусть теория будет вашим проводником – но не смиренной рубашкой. *Слушайте музыку.*

Тоника, 3, 5 и 7 ступени традиционно считаются *аккордовыми нотами*, т.е. нотами, необходимыми для определения качества аккорда (мажор, минор, доминантный). Такое определение аккордовых нот прекрасно работало в течение нескольких столетий классической музыки – а также для джаза вплоть до 1940-х годов. Однако это традиционное определение совершенно не подходит ко

многим аккордам, используемым в джазе сегодня. Например, нотами, определяющими качество аккорда sus, являются 4 и 7 ступени:



Пианисты и гитаристы для обозначения аккорда Csus часто играют только эти три ноты. Нотами, определяющими качество аккорда sus^{b9}, являются тоника, b9 и 4 ступени:



Пианисты и гитаристы для обозначения аккорда Csus^{b9} часто играют только эти три ноты.

Иными словами, современные аккорды вроде sus и sus^{b9} имеют «аккордовые ноты», но эти ноты могут и не быть тоникой, 3, 5 и 7 ступенями этих аккордов.

Неправильные ноты

Хотя вы, как и все люди искусства, всегда должны стремиться к совершенству, не расстраивайтесь, беря порой «неправильные ноты». Импровизационная музыка по своей сути полна ошибок. Арт Блэки сказал однажды: «Кто-то сыграл не ту ноту – и родился джаз». Послушайте, как Джо Хендерсон лагает на переходе к хорусу в композиции МакКоя Тайнера “Four By Five”. Каждый музыкант в этой композиции играет настолько хорошо, да и сам альбом так прекрасен, что никто не обращает особого внимания на оплошность Джо. Пусть это прозвучит как клише, но самый лучший способ восприятия своих неправильных нот – это помнить о том, что «следующая нота – это первая нота оставшейся части вашего соло».

Критика

Обучаясь, будьте открыты критике и советам ваших учителей. Однако не нужно принимать критику слепо и безоговорочно. Ни один учитель не застрахован от ошибок – вне зависимости от того, насколько хорошо он играет или преподаёт. Один преподаватель может сказать вам, что выбранный вами темп хорош, а другой – что вы загнали или замедлили мелодию. Тот, кто советует или критикует, не обязательно прав. Самый лучший ваш критик – это вы сами. Почаще записывайте свою игру и внимательно слушайте то, что получилось.

Некоторые формы критики (в особенности рецензии) не помешает игнорировать целиком и полностью. Получить хорошую рецензию – это, безусловно, замечательно, но стандарты джазовой критики весьма расплывчаты. Альбом Чика Кория “Now He Sings, Now He Sobs” – один из лучших альбомов, когда-либо записанных трио – получил в одном известном джазовом журнале самую низкую из всех возможных оценок. А вот что сказал один известный джазовый критик о Джоне Колтрэйне: «Порой он дует в свой тенор-саксофон так, будто хочет, чтобы он взорвался, однако эти отчаянные усилия практически всегда ни к чему хорошему не приводят». Ещё один известный критик, давая оценку великому альбому Майлза Дэвиса “Round About Midnight”, назвал Колтрэйна и Рэда Гарланда «играющим мимо нот тенор-саксофонистом и коктейль-пианистом». А другой не менее известный критик назвал Майлза «второсортным трубачом». А если уж эти люди так написали о них – *то что они напишут о вас?* Обзаведитесь толстой шкурой.

Книги о джазе

О джазе и джазовых музыкантах написаны сотни книг. Я приведу здесь описания четырёх из них – причём три книги замечательны хотя бы потому, что они написаны джазовыми музыкантами и, следовательно, показывают музыку изнутри.

1. Книга барабанщика Артура Тейлора “Notes And Tones” включает в себя интервью с 30 джазовыми музыкантами, среди которых Майлз Дэвис, Декстер Гордон, Орнетт Коулмен, Макс Роач, Диззи Гиллеспи, Сонни Роллинз, Фредди Хаббард, Элвин Джонс, Арт Блэки, Телониус Монк и Кенни Кларк. Книга во многом является портретом межрасовых отношений того времени (1960-е) с точки зрения чёрного музыканта. Эта книга любима джазменами за свою исключительную честность.
2. Книга саксофониста Дэйва Либмана “Self Portrait Of A Jazz Artist” является глубокой автобиографией джазового музыканта.
3. Прекрасная книга, описывающая огромное количество всего, что так или иначе связано с внутренним миром и воображением джазовых музыкантов – “Thinking In Jazz: The Infinite Art Of Improvisation” этномузыковеда Пола Берлинера.
4. Хотя и написанная не джазовым музыкантом, книга Ф.Б. Спеллмана “Four Lives In Bebop Business” содержит много правдоподобной информации – особенно раздел, посвящённый Орнетту Коулмену.

А теперь – слушайте, занимайтесь и наслаждайтесь музыкой!

СЛУШАЙТЕ!

В этой главе я перечислил все джазовые записи, которые считаю наиболее важными. Как и список моих любимых мелодий (см. Главу 21), список альбомов ежедневно изменяется по мере прослушивания всё новых и новых записей. Если в моём списке нет вашего любимого альбома – просто добавьте его туда.

Важность того или иного музыканта никак не связана с количеством его упоминаний в этом списке в качестве лидера. Уинтон Келли упомянут в качестве лидера всего два раза, но зато в качестве сайдмена – более 25 раз. Артур Тэйлор очень мало записал в качестве лидера, но зато участвовал в более 20 сайд-проектах.

Альбомы каждого музыканта приводятся в хронологическом порядке. Большая их часть доступна на CD, однако некоторые альбомы больше не издавались, и найти их нелегко.

Cannonball Adderley

- *Presenting Cannonball*, Savoy, 1955, with Nat Adderley, Hank Jones, Paul Chambers, and Kenny Clarke.
- *Things Are Getting Better*, Riverside, 1958, with Milt Jackson, Wynton Kelly, Percy Heath, and Art Blakey.
- *Somethin' Else*, Blue Note, 1958, with Miles Davis, Hank Jones, Sam Jones, and Art Blakey.
- *The Cannonball Adderley Quintet In San Francisco*, Riverside, 1959, with Nat Adderley, Bobby Timmons, Sam Jones, and Louis Hayes.

Cannonball Adderley and John Coltrane

- *Cannonball And Coltrane*, Emarcy, 1959, with Wynton Kelly, Paul Chambers, and Jimmy Cobb.

Geri Allen

- *Shades Of Change*, Enja, 1986, with David Friedman, Anthony Cox, and Ronnie Burrage.
- *In The Year Of The Dragon*, JMT, 1989, with Charlie Haden and Paul Motian.
- *The Nurturer*, Blue Note, 1990, with Marcus Belgrave, Kenny Garrett, Robert Hurst, Jeff Watts, and Eli Fountain. Nobody can play a melody as soulfully as Kenny Garrett, as he does on his "Lullaby Of Isfahan."
- *Maroons*, Blue Note, 1992, with Marcus Belgrave, Wallace Roney, Anthony Cox, Dwayne Dolphin, Pheeroan Aklaiff, and Tani Taball. Listen to Geri and Wallace on Geri's tune "Laila's House."

Kenny Barron

- *Green Chimneys*, Criss Cross, 1983, with Buster Williams and Ben Riley.
- *Autumn In New York*, Uptown, 1984, with Rufus Reid and Freddie Waits. Listen to Kenny's "New York Attitude."
- *Landscape*, Limetree, 1984, with Cecil McBee and Al Foster. Listen to Kenny's version of Rodgers and Hart's "Spring Is Here."
- *1 + 1 + 1*, Blackhawk, 1984, with Ron Carter and Michael Moore.
- *Scratch*, Enja, 1985, solo. Listen to Kenny's "Song For Abdullah."
- *What If?*, Enja, 1986, with Wallace Roney, John Stubblefield, Cecil McBee, and Victor Lewis. Listen to Kenny's tune "Phantoms."
- *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990, solo. Listen to Kenny's tune "Sunshower," and his arrangement of "Spring Is Here."
- *Invitation*, Criss Cross, 1990, with Ralph Moore, David Williams, and Lewis Nash.
- *The Only One*, Reservoir, 1990, with Ray Drummond and Ben Riley. Listen to Kenny's beautiful version of Benny Carter's "The Courtship" on one of his best trio recordings.
- *Other Places*, Verve, 1993, with Bobby Hutcherson, Ralph Moore, Rufus Reid, Victor Lewis, and Mino Cinelu. One of the best recordings of the 1990s. Listen to Kenny's great tune "Ambrosia."

Gary Bartz

- *Reflections On Monk*, SteepleChase, 1988, with Eddie Henderson, Bob Butta, Geoff Harper, and Billy Hart.
- *There Goes The Neighborhood*, Candid, 1990, with Kenny Barron, Ray Drummond, and Ben Riley.

Richie Beirach

- *Convergence*, Triloka, 1990, with George Coleman.
- *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1992.

Art Blakey

- *A Jazz Message*, Impulse, 1963, with Sonny Stitt, McCoy Tyner, and Art Davis.

Art Blakey And The Jazz Messengers

- *A Night At Birdland, Volumes I & II*, Blue Note, 1954, with Clifford Brown, Lou Donaldson, Horace Silver, and Curly Russell.
- *A Night At The Cafe Bohemia, Volumes I & II*, Blue Note, 1955, with Kenny Dorham, Hank Mobley, Horace Silver, and Doug Watkins.
- *Like Someone In Love*, Blue Note, 1960, with Lee Morgan, Wayne Shorter, Bobby Timmons, and Jymie Merritt.
- *The Big Beat*, Blue Note, 1960, with Lee Morgan, Wayne Shorter, Bobby Timmons, and Jymie Merritt.
- *A Night In Tunisia*, Blue Note, 1960, with Lee Morgan, Wayne Shorter, Bobby Timmons, and Jymie Merritt.
- *Meet You At The Jazz Corner Of The World, Volumes I & II*, Blue Note, 1960, with Lee Morgan, Wayne Shorter, Bobby Timmons, and Jymie Merritt.
- *The Freedom Rider*, Blue Note, 1960, with Lee Morgan, Wayne Shorter, Bobby Timmons, and Jymie Merritt.

Art Blakey And The Jazz Messengers (continued)

- *Roots And Herbs*, Blue Note, 1960, with Lee Morgan, Wayne Shorter, Bobby Timmons, and Jymie Merritt.
- *Pisces*, Blue Note, 1960, with Lee Morgan, Wayne Shorter, Bobby Timmons, and Jymie Merritt.
- *Buhaina's Delight*, Blue Note, 1961, with Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton, and Jymie Merritt.
- *Mosaic*, Blue Note, 1961, with Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton, and Jymie Merritt. One of Bu's best, this recording includes classic tunes such as Wayne's "Children Of The Night," Curtis' "Arabia," and Freddie's "Crisis."
- *Art Blakey And The Jazz Messengers*, MCA/Impulse, 1961, with Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton, and Reggie Workman.
- *Caravan*, Fantasy, 1962, with Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton, and Jymie Merritt.
- *Three Blind Mice, Volumes I & II*, Blue Note, 1962, with Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton, and Jymie Merritt.
- *Ugetsu*, Riverside, 1963, with Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton, and Jymie Merritt.
- *Free For All*, Blue Note, 1964, with Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton, and Jymie Merritt.
- *Kyoto*, Riverside Fantasy OJC, 1964, with Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton, and Jymie Merritt.
- *Indestructible!*, Blue Note, 1964, with Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton, and Jymie Merritt.

Joe Bonner

- *Parade*, SteepleChase, 1979, with John Danyi and Billy Higgins.

Cecil Brooks III

- *The Collective*, Muse, with Greg Osby, Gary Thomas, Geri Allen, and Lonnie Plaxico.

Tina Brooks

- *True Blue*, Blue Note, 1959, with Freddie Hubbard, Duke Jordan, Sam Jones, and Arthur Taylor.
- *Back To The Tracks*, Blue Note, 1960, with Blue Mitchell, Jackie McLean, Kenny Drew, Paul Chambers, and Arthur Taylor.

Clifford Brown

- *Clifford Brown Memorial Album*, Blue Note, 1953, with Lou Donaldson, Gigi Gryce, Charlie Rouse, Elmo Hope, John Lewis, Percy Heath, Art Blakey, and Philly Joe Jones.

Clifford Brown & Max Roach (see also Max Roach)

- *Clifford Brown And Max Roach*, Emarcy, 1954, with Harold Land, Richie Powell, and George Morrow.
- *Daahoud*, MFCB, 1954, with Harold Land, Richie Powell, and George Morrow.
- *At Basin Street*, Emarcy, 1956, with Sonny Rollins, Richie Powell, and George Morrow.
- *Brownie Lives!*, Fresh Sound, 1956, with Sonny Rollins, Richie Powell, and George Morrow.

Donald Brown

- *Sources Of Inspiration*, Muse, 1989, with Eddie Henderson, Gary Bartz, Buster Williams, and Carl Allen. Listen to Donald's tunes "Capetown Ambush," "New York," "Overtaken By A Moment," and his reharmonization of "Embraceable You." One of the best recordings of the 1980s.
- *People Music*, Muse, 1990, with Tom Harrell, Steve Nelson, Vincent Herring, Bob Hurst, Eric Walker, Daniel Sadownick, and Lenora Helm.

Ray Bryant

- *Through The Years, Volumes I & II*, Emarcy, 1992, with Rufus Reid and Grady Tate.

Jaki Byard

The most eclectic pianist in the history of jazz, the span of Jaki's influences run from James P. Johnson through Cecil Taylor.

- *Blues For Smoke*, Candid, 1960, solo.
- *Here's Jaki*, Prestige, 1961, with Ron Carter and Roy Haynes. Listen to Jaki's tune "Cinco Y Cuatro" and his version of "Giant Steps."
- *Hi-Fly*, New Jazz, 1962, with Ron Carter and Pete La Roca. Listen to Jaki's version of James P. Johnson's "Excerpts from Yamecrow" and Jaki's tune "Here to Hear."
- *Solo Piano*, Prestige, 1969.
- *Parisian Solos*, Futura, 1971, solo. Listen to Jaki's version of Gershwin's "Our Love Is Here To Stay" and "Bugle Call Rag."

Donald Byrd

- *Byrd In Hand*, Blue Note, 1959, with Charlie Rouse, Pepper Adams, Walter Davis, Jr., Sam Jones, and Arthur Taylor.
- *Free Form*, Blue Note, 1961, with Wayne Shorter, Herbie Hancock, Butch Warren, and Billy Higgins.
- *Mustang*, Blue Note, 1966, with Sonny Red, Hank Mobley, McCoy Tyner, Walter Booker, and Freddie Waits. Dig the energy the rhythm section puts out on this, one of Donald's best albums. McCoy's solo on Donald's "Fly Little Bird Fly" is one of his best.
- *Blackjack*, Blue Note, 1967, with Sonny Red, Hank Mobley, Cedar Walton, Walter Booker, and Billy Higgins.
- *Slow Drag*, Blue Note, 1967, with Sonny Red, Cedar Walton, Walter Booker, and Billy Higgins.
- *The Creeper*, Blue Note, 1967, with Sonny Red, Pepper Adams, Chick Corea, Miroslav Vitous, and Mickey Roker.

Paul Chambers

- *Chambers' Music*, Blue Note, 1956, with John Coltrane, Kenny Dorham, Donald Byrd, Kenny Burrell, Horace Silver, Kenny Drew, and Philly Joe Jones. This recording has been issued and reissued in various configurations under both Chambers and Coltrane's name. It was released on both the Blue Note and Jazz:West label under various titles including *A Jazz Delegation From The East and High Step*, and with some tracks omitted.
- *Paul Chambers Quintet*, Blue Note, 1957, with Donald Byrd, Clifford Jordan, Tommy Flanagan, and Elvin Jones.
- *Go Vee-Jay*, 1959, with Cannonball Adderley, Freddie Hubbard, Wynton Kelly, Philly Joe Jones, and Jimmy Cobb.

Sonny Clark (see also Grant Green and Sonny Clark)

- *The Sonny Clark Memorial Album*, Xanadu, 1954, with Simon Brehm and Bobby White.
- *Sonny Clark Trio*, Blue Note, 1957, with Paul Chambers and Philly Joe Jones. One of the best trio recordings of the 1950s.
- *Cool Struttin'*, Blue Note, 1958, with Art Farmer, Jackie Mclean, Paul Chambers, and Philly Joe Jones.
- *Leapin' And Lopin'*, Blue Note, 1961, with Tommy Turrentine, Charlie Rouse, Ike Quebec, Butch Warren, and Billy Higgins.

Nat King Cole

- *The Best Of The Nat King Cole Trio*, Capitol, 1943-1949, with Oscar Moore, Irving Ashby, Johnny Miller, and Joe Comfort. Although they are historically outside the scope of this book, Nat's trio recordings show one source from which Bud Powell, Wynton Kelly, Oscar Peterson, Tommy Flanagan, and Hank Jones all came.

George Coleman and Tete Montoliu

- *Duo*, Muse, 1977.

Ornette Coleman

- *Something Else!*, OJC, 1958, with Don Cherry, Walter Norris, Charlie Haden, and Billy Higgins.
- *The Shape Of Jazz To Come*, Atlantic, 1959-1960, with Don Cherry, Charlie Haden, and Billy Higgins.
- *Change Of The Century*, Atlantic, 1960, with Don Cherry, Charlie Haden, and Billy Higgins.

Johnny Coles and Frank Wess

- *Two At The Top*, Uptown, 1982, with Kenny Barron, Reggie Johnson, and Kenny Washington.

John Coltrane (see also Cannonball Adderley and John Coltrane;

Duke Ellington and John Coltrane; Thelonious Monk and John Coltrane)

- *Dakar*, Prestige, 1957, with Cecil Payne, Pepper Adams, Mal Waldron, Doug Watkins, and Arthur Taylor.
- *Blue Trane*, Blue Note, 1957, with Lee Morgan, Curtis Fuller, Kenny Drew, Paul Chambers, and Philly Joe Jones. This is one of the greatest recordings of the 1950s.
- *Coltrane*, Fantasy, 1957, with Johnny Splawn, Sahib Shihab, Red Garland, Mal Waldron, Paul Chambers, and Albert Heath.
- *Traneing In*, Prestige, 1957, with Red Garland, Paul Chambers, and Arthur Taylor.
- *Lush Life*, Fantasy, 1957, with Donald Byrd, Earl May, Red Garland, Paul Chambers, Albert Heath, Arthur Taylor, and Louis Hayes.
- *Soultrane*, Prestige, 1958, with Red Garland, Paul Chambers and Arthur Taylor. One of 'Trane's best recordings.
- *Settin' The Pace*, Prestige, 1958, with Red Garland, Paul Chambers, and Arthur Taylor.
- *The Stardust Session*, Prestige, 1958, with Wilbur Hardin, Red Garland, Paul Chambers, and Jimmy Cobb.
- *Black Pearls*, Prestige, 1958, with Donald Byrd, Red Garland, Paul Chambers, and Arthur Taylor.
- *The Believer*, Prestige, 1958, with Freddie Hubbard, Red Garland, Paul Chambers, and Louis Hayes.

John Coltrane (continued)

- *Giant Steps*, Atlantic, 1959, with Tommy Flanagan, Paul Chambers, and Arthur Taylor. One of the best and most influential records in jazz history.
- *Coltrane Jazz*, Atlantic, 1959, with McCoy Tyner, Wynton Kelly, Steve Davis, Paul Chambers, Jimmy Cobb, and Elvin Jones.
- *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960, with McCoy Tyner, Steve Davis, and Elvin Jones.
- *Coltrane Plays The Blues*, Atlantic, 1960, with McCoy Tyner, Steve Davis, and Elvin Jones.
- *My Favorite Things*, Atlantic, 1960, with McCoy Tyner, Steve Davis, and Elvin Jones.
- *Ballads*, MCA/Impulse, 1961, with McCoy Tyner, Jimmy Garrison, and Elvin Jones.
- *The John Coltrane Group With Eric Dolphy*, Beppo, 1961, with McCoy Tyner, Reggie Workman, Jimmy Garrison, and Elvin Jones.
- *Coltrane Live At Birdland*, Impulse, 1962, with McCoy Tyner, Jimmy Garrison, and Elvin Jones.
- *Impressions*, MCA/Impulse, 1962, with Eric Dolphy, McCoy Tyner, Reggie Workman, Jimmy Garrison, and Elvin Jones.
- *Afro Blue Impressions*, Pablo, 1963, with McCoy Tyner, Jimmy Garrison, and Elvin Jones.
- *Crescent*, MCA/Impulse, 1964, with McCoy Tyner, Jimmy Garrison, and Elvin Jones. One of Coltrane's greatest and most lyrical recordings.
- *Live At The Village Vanguard*, MCA/Impulse, 1964, with Eric Dolphy, McCoy Tyner, Reggie Workman, and Elvin Jones.
- *A Love Supreme*, MCA/Impulse, 1964, with McCoy Tyner, Jimmy Garrison, and Elvin Jones.
- *Coltrane*, MCA/Impulse, 1965, with McCoy Tyner, Jimmy Garrison, and Elvin Jones.
- *The John Coltrane Quartet Plays*, MCA/Impulse, 1965, with McCoy Tyner, Jimmy Garrison, Art Davis, and Elvin Jones.

John Coltrane and Johnny Hartman

- *John Coltrane and Johnny Hartman*, MCA/Impulse, 1963, with McCoy Tyner, Jimmy Garrison, and Elvin Jones. One of the greatest vocal recordings of all time.

Chick Corea

- *Now He Sings, Now He Sobs*, Blue Note, 1968, with Miroslav Vitous and Roy Haynes. One of the best trio recordings of the 1960s.
- *Piano Improvisations, Volumes I & II*, ECM, 1971, solo.

Stanley Cowell

- *Brilliant Circles*, Arista-Freedom, 1969, with Woody Shaw, Tyrone Washington, Bobby Hutcherson, Reggie Workman, and Joe Chambers.
- *Musa Ancestral Streams*, Strata East, 1973. Solo.
- *Equipoise*, Galaxy, 1979, with Cecil McBee and Roy Haynes.
- *Sienna*, SteepleChase, 1989, with Ron McClure and Keith Copeland. Listen to Stanley's version of Monk's "Evidence."
- *Back To The Beautiful*, Concord, 1989, with Steve Coleman, Santi Debriano, and Joe Chambers.
- *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990, solo. Listen to Stanley's tune "Cal Massey," dedicated to the great Philadelphia composer.

Tadd Dameron

- *Mating Call*, OJC, 1956, with John Coltrane, John Simmons, and Philly Joe Jones.
- *Fontainebleau*, Fantasy, 1956, with Kenny Dorham, Sahib Shihab, Joe Alexander, Cecil Payne, John Simmons, and Shadow Wilson. One of the best recordings by one of the greatest jazz composers.

Miles Davis

- *Miles Davis Sextet*, Prestige, 1951, with Jackie McLean, Sonny Rollins, Walter Bishop, Tommy Potter, and Art Blakey.
- *Collector's Items*, Prestige, 1953 and 1956, with Charlie Parker, Sonny Rollins, Tommy Flanagan, Paul Chambers, and Arthur Taylor.
- *Miles Davis And The Modern Jazz Giants*, Prestige, 1954, with Thelonious Monk, Milt Jackson, Percy Heath, and Kenny Clarke.

- *The Musings Of Miles*, Prestige, 1955, with Red Garland, Oscar Pettiford, and Philly Joe Jones.
- *Miles*, Prestige, 1955, with John Coltrane, Red Garland, and Philly Joe Jones.
- *'Round About Midnight*, Columbia, 1955, with John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers, and Philly Joe Jones.
- *The New Miles Davis Quintet*, Fantasy/OJC, 1955, with John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers, and Philly Joe Jones.
- *Cookin'*, Prestige, 1956, with John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers, and Philly Joe Jones.
- *Workin'*, Prestige, 1956, with John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers, and Philly Joe Jones. This recording includes one great trio track, Red Garland's version of Ahmad Jamal's "Ahmad's Blues."
- *Relaxin'*, Prestige, 1956, with John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers, and Philly Joe Jones.
- *Steamin'*, Prestige, 1956, with John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers, and Philly Joe Jones.
- *Milestones*, Columbia, 1958, with Cannonball Adderley, John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers, and Philly Joe Jones. Listen to Red's great trio rendition of "Billy Boy."
- *Miles At Newport*, Columbia, 1958, with John Coltrane, Cannonball Adderley, Bill Evans, Paul Chambers, and Jimmy Cobb.
- *Jazz At The Plaza*, Columbia, 1958, with John Coltrane, Cannonball Adderley, Bill Evans, Paul Chambers, and Jimmy Cobb.
- *Kind Of Blue*, Columbia, 1959, with John Coltrane, Cannonball Adderley, Bill Evans, Wynton Kelly, Paul Chambers, and Jimmy Cobb. One of the most influential records of the 1960s. First recordings of "So What," "Freddie Freeloader," "Blue In Green," and "All Blues."
- *Miles Davis & Sonny Stitt*, Dragon, 1960, with Wynton Kelly, Paul Chambers, and Jimmy Cobb. One of Sonny's best recordings.
- *The Miles Davis Quintet in Stockholm*, Dragon, 1960, with John Coltrane, Wynton Kelly, Paul Chambers, and Jimmy Cobb.
- *Green Dolphin Street*, Natasha Imports, 1960, with John Coltrane, Wynton Kelly, Paul Chambers, and Jimmy Cobb.
- *Fran-Dance*, Village, 1960, with John Coltrane, Wynton Kelly, Paul Chambers, and Jimmy Cobb.

- *Someday My Prince Will Come*, Columbia, 1961, with John Coltrane, Hank Mobley, Wynton Kelly, Paul Chambers, and Jimmy Cobb.
- *In Person, Friday and Saturday Night, Volumes I & II*, Columbia, 1961, with Hank Mobley, Wynton Kelly, Paul Chambers, and Jimmy Cobb. One of Miles' best live recordings.
- *Seven Steps To Heaven*, Columbia, 1963, with George Coleman, Herbie Hancock, Victor Feldman, Ron Carter, Tony Williams, and Frank Butler.
- *Miles In St. Louis*, VGM, 1963, with Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, and Tony Williams.
- *The Complete Concert, 1964*, Columbia, originally released as two albums—*My Funny Valentine* and *Four And More*—with George Coleman, Herbie Hancock, Ron Carter, and Tony Williams. *My Funny Valentine* is one of the most beautiful recordings of the 1960s.
- *Davisiana*, Moon, 1964, with Wayne Shorter, Ron Carter, and Tony Williams. Poorly recorded, but includes some of Herbie and Wayne's best recorded solos.
- *Miles in Berlin*, Columbia, 1964, with Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, and Tony Williams.
- *E. S. P.*, Columbia, 1965, with Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, and Tony Williams.
- *At The Plugged Nickel, Volumes I & II*, Columbia, 1965, with Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, and Tony Williams. (*Miles' Plugged Nickel recordings were perhaps the greatest "live" recordings ever made.*)

- *Miles Smiles*, Columbia, 1966, with Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, and Tony Williams.
- *Nefertiti*, Columbia, 1967, with Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, and Tony Williams.
- *Sorcerer*, Columbia, 1967, with Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, and Tony Williams.
- *No Blues*, JMY, 1967, with Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, and Tony Williams.
- *Filles De Kilimanjaro*, Columbia, 1968, with Wayne Shorter, Herbie Hancock, Chick Corea, Dave Holland, Ron Carter, and Tony Williams.

Miles Davis and The Gil Evans Orchestra

- *Miles Ahead*, Columbia, 1957.
- *Porgy And Bess*, Columbia, 1958.
- *Sketches Of Spain*, Columbia, 1959-1960.

Eric Dolphy

- *Out To Lunch*, Blue Note, 1964, with Freddie Hubbard, Bobby Hutcherson, Richard Davis, and Tony Williams.

Kenny Dorham

- *Jazz Contrasts*, Fantasy, 1957, with Sonny Rollins, Hank Jones, Oscar Pettiford, and Max Roach.
- *Quiet Kenny*, New Jazz, 1959, with Tommy Flanagan, Paul Chambers, and Arthur Taylor.
- *Showboat*, Bainbridge, 1960, with Jimmy Heath, Kenny Drew, Jimmy Garrison, and Arthur Taylor.
- *Whistle Stop*, Blue Note, 1961, with Hank Mobley, Kenny Drew, Paul Chambers, and Philly Joe Jones.
- *Una Mas*, Blue Note, 1963, with Joe Henderson, Herbie Hancock, Butch Warren, and Tony Williams.

Kenny Drew

- *Introducing The Kenny Drew Trio*, Blue Note, 1953, with Curly Russell and Art Blakey. Listen to Kenny's up-tempo versions of "Be My Love" and "It Might As Well Be Spring."
- *Kenny Drew Trio*, Fantasy, 1956, with Paul Chambers and Philly Joe Jones. Listen to Kenny's version of Juan Tizol's "Caravan."
- *The Riverside Collection*, Riverside, 1957, with Paul Chambers, Wilbur Ware, and Philly Joe Jones. This recording includes four trio tracks from long out-of-print 1950s recordings. Side two features previously unissued quartet and quintet tracks with Donald Byrd, Hank Mobley, Wilbur Ware, and G. T. Hogan.
- *Home Is Where The Soul Is*, Xanadu, 1978, with Leroy Vinnegar and Frank Butler. Listen to Kenny play the blues on his "Three And Four Blues" and his blazingly fast version of "It Could Happen To You."
- *Recollections*, Timeless, 1989, with Niels-Henning Ørsted-Pederson and Alvin Queen.

Duke Ellington (small band recordings only)

- *Great Times!*, Riverside, 1950, with Billy Strayhorn, Oscar Pettiford, Joe Shulman, Lloyd Trotman, and Jo Jones. Listen to Oscar's great 'cello solos on "Perdido" and "Oscalypso."
- *Piano Reflections*, Capitol, 1953, with Wendell Marshall, Butch Ballard, Dave Black, and Ralph Collier.
- *Money Jungle*, Blue Note, 1962, with Charles Mingus and Max Roach.

Duke Ellington and Ray Brown

- *This One's For Blanton*, Pablo, 1973.

Duke Ellington and John Coltrane

- *Duke Ellington and John Coltrane*, MCA/Impulse, 1962, with Jimmy Garrison, Aaron Bell, Sam Woodyard, and Elvin Jones. One of the sweetest recordings ever recorded.

Booker Ervin

- *Back From The Gig*, Blue Note, 1968, with Woody Shaw, Kenny Barron, Jan Arnett, and Billy Higgins.

Bill Evans

- *Everybody Digs Bill Evans*, Fantasy, 1958, with Sam Jones and Philly Joe Jones. Listen to Bill's "Peace Piece."
- *Spring Leaves*, Milestone, 1959, with Scott La Faro and Paul Motian.
- *Sunday At The Village Vanguard*, Riverside, 1961, with Scott La Faro and Paul Motian.
- *Waltz For Debby*, Fantasy, 1961, with Scott La Faro and Paul Motian.
- *Conversations With Myself*, Verve, 1963, solo.
- *Intuition*, Fantasy, 1974, with Eddie Gomez.

Bill Evans and Tony Bennett

- *Bill Evans and Tony Bennett*, Fantasy, 1975. One of the best vocal recordings of the 1970s.

Tommy Flanagan

- *Eclypso*, Enja, 1977, with George Mraz and Elvin Jones. Listen to Tommy's version of the title track.
- *The Super Jazz Trio*, RCA, 1978, with Reggie Workman and Joe Chambers.
- *Ballads & Blues*, Enja, 1978, with George Mraz and Connie Kay.
- *Tommy Flanagan Plays The Music Of Harold Arlen*, Inner City, 1980, with George Mraz and Connie Kay.

Hal Galper

- *Portrait*, Concord, 1989, with Ray Drummond and Billy Hart. Hal is almost as eclectic a pianist as Jaki Byard or Chick Corea. Listen for the influences of Bud Powell, Bill Evans, Red Garland (check out his left hand on "After You've Gone"), and Ahmad Jamal's sense of form and space.

Red Garland

- *A Garland Of Red*, Prestige, 1956, with Sam Jones and Arthur Taylor.
- *Groovy*, Prestige, 1956, with Sam Jones and Arthur Taylor.
- *Red Garland's Piano*, Fantasy, 1957, with Paul Chambers and Arthur Taylor. Listen to Red's version of "Almost Like Being In Love."
- *Soul Junction*, Prestige, 1957, with John Coltrane, Paul Chambers, and Arthur Taylor.
- *High Pressure*, Prestige, 1957, with John Coltrane, Donald Byrd, George Joyner, and Arthur Taylor.
- *The P. C. Blues*, Prestige, 1957, with Paul Chambers, Arthur Taylor, and Philly Joe Jones. Listen to Red's classic version of Ahmad Jamal's "Ahmad's Blues" and the rhythm section groove—especially Philly Joe's brushwork—on "Tweedle Dee Dee."
- *Dig It*, Prestige, 1957, with John Coltrane, Donald Byrd, George Joyner, Paul Chambers, and Arthur Taylor.
- *All Morning Long*, Fantasy, 1957, with John Coltrane, Donald Byrd, Paul Chambers, and Arthur Taylor.
- *All Kinds Of Weather*, 1958, with Sam Jones and Arthur Taylor.
- *Red In Bluesville*, Prestige, 1959, with Sam Jones and Arthur Taylor.
- *Red Alone*, Moodsville, 1960, solo.

Errol Garner

- *Errol Garner*, Columbia, with Wyatt Ruther and J. C. Heard. The Elf's best record, with great versions of "Caravan," "Avalon," and "Will You Still Be Mine?"
- *Soliloquy*, Columbia, 1952 and 1957, solo.
- *Concert By The Sea*, Columbia, 1955, with Eddie Calhoun and Denzil Best. Listen to Errol's version of Cole Porter's "It's All Right With Me."
- *That's My Kick*, Verve, 1967, with Wally Richardson, Art Ryerson, Herbert Lovelle, George Jenkins, Johnny Pacheco, and Milt Hinton. Errol has always been considered apart from the mainstream of jazz piano, with no obvious relationship to earlier or later pianists, except for Jaki Byard. Not so. Listen to "Ain't Necessarily So," and you'll hear a place where Horace Silver came from. And the last few bars of Errol's intro to "More" are pure Bud Powell.

Kenny Garrett

- *Introducing Kenny Garrett*, Criss Cross, 1984, with Woody Shaw, Mulgrew Miller, Nat Reeves, and Tony Reedus.
- *Garrett 5*, Bellaphon, 1988, with Wallace Roney, Mulgrew Miller, Charnett Moffett, Tony Reedus, and Rudy Bird.
- *African Exchange Student*, Atlantic, 1990, with Charnett Moffett, Ron Carter, Elvin Jones, Tony Reedus, Steve Thornton, Rudy Bird, and Tito Ocasio. Listen to Kenny's soulfulness on his "Lullaby Of Isfahan." One of the best recordings of the 1990s.

Stan Getz

- *Sweet Rain*, Verve, 1967, with Chick Corea, Ron Carter, and Grady Tate.

Dizzy Gillespie

- *Groovin High*, Savoy, 1945-1946, Dizzy's first big band recordings, with personnel too numerous to list, but including Kenny Dorham, Bird, Sonny Stitt, Dexter Gordon, James Moody, Al Haig, John Lewis, Milt Jackson, Ray Brown, Kenny Clarke, and Shelly Manne.
- *In The Beginning*, Prestige, 1945-1950, personnel too numerous to list, but includes Charlie Parker, Al Haig, Clyde Hart, Sonny Stitt, Milt Jackson, Ray Brown, and Kenny Clarke.
- *School Days*, Savoy, 1951-1952, with J. J. Johnson, John Coltrane, Bill Graham, Budd Johnson, Milt Jackson, Wynton Kelly, Kenny Burrell, Percy Heath, Bernie Griggs, Al Jones, Kansas Fields, Art Blakey, Joe Carroll, Freddy Strong, and Melvin Moore.
- *Diz And Getz*, Verve, 1953, with Stan Getz, Oscar Peterson, Herb Ellis, Ray Brown, and Max Roach.

Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, and Sonny Rollins

- *Sonny Side Up*, Verve, 1957, with Ray Bryant, Tommy Bryant, and Charlie Persip. One of the best recordings of the 1950s, or any decade. Listen to Sonny Rollins' stop-time solo on Vincent Youmans' "I Know That You Know," and Ray's definitive 12/8 blues solo on Avery Parrish's "After Hours."

Benny Golson

- *The Modern Touch*, Riverside, 1957, with Kenny Dorham, J. J. Johnson, Wynton Kelly, Paul Chambers, and Max Roach.
- *The Other Side Of Benny Golson*, Riverside, 1958, with Curtis Fuller, Barry Harris, Jymie Merritt, and Philly Joe Jones.
- *Benny Golson Quartet*, LRC, 1990, with Mulgrew Miller, Rufus Reid, and Tony Reedus.

Dexter Gordon

- *Daddy Plays The Horn*, Bethlehem, 1955, with Kenny Drew, Leroy Vinnegar, and Lawrence Marable.
- *Dexter Calling*, Blue Note, 1961, with Kenny Drew, Paul Chambers, and Philly Joe Jones.
- *Doin' Alright*, Blue Note, 1961, with Freddie Hubbard, Horace Parlan, George Tucker, and Al Harewood.
- *A Swinging Affair*, Blue Note, 1962, with Sonny Clark, Butch Warren, and Billy Higgins.
- *Go*, Blue Note, 1962, with Sonny Clark, Butch Warren, and Billy Higgins.
- *Clubhouse*, Blue Note, 1965, with Freddie Hubbard, Barry Harris, Bob Cranshaw, and Billy Higgins.
- *The Jumpin' Blues*, Prestige, 1970, with Wynton Kelly, Sam Jones, and Roy Brooks.
- *Generation*, Prestige, 1972, with Freddie Hubbard, Cedar Walton, Buster Williams, and Billy Higgins.

Benny Green

- *In This Direction*, Criss Cross, 1988, with Buster Williams and Lewis Nash. Listen to Benny's versions of Monk's "Trinkle Tinkle" and Bud Powell's "The Fruit." One of the best trio recordings of the 1980s.
- *Lineage*, Blue Note, 1990, with Ray Drummond and Victor Lewis.

Grant Green

- *Gooden's Corner*, Blue Note, 1961, with Sonny Clark, Sam Jones, and Louis Hayes.
- *Nigeria*, Blue Note, 1962, with Sonny Clark, Sam Jones, and Art Blakey.
- *Oleo*, Blue Note, 1962, with Sonny Clark, Sam Jones, and Louis Hayes.

- *Born To Be Blue*, Blue Note, 1962, with Ike Quebec, Sonny Clark, Sam Jones, and Louis Hayes.
- *Idle Moments*, Blue Note, 1963, with Joe Henderson, Bobby Hutcherson, Duke Pearson, Bob Cranshaw, and Al Harewood.
- *Talkin' About*, Blue Note, 1964, with Larry Young and Elvin Jones.
- *Street Of Dreams*, Blue Note, 1964, with Bobby Hutcherson, Larry Young, and Elvin Jones.
- *Matador*, Blue Note, 1965, with McCoy Tyner, Bob Cranshaw and Elvin Jones.
- *I Want To Hold Your Hand*, Blue Note, 1965, with Hank Mobley, Larry Young, and Elvin Jones.

Johnny Griffin

- *Johnny Griffin Sextet*, OJC, 1958, with Donald Byrd, Pepper Adams, Kenny Drew, Wilbur Ware, and Philly Joe Jones.

Steve Grossman

- *Way Out East*, Red Record, 1984, with Junie Booth and Joe Chambers.
- *Love Is The Thing*, Red Record, 1985, with Cedar Walton, David Williams, and Billy Higgins.
- *Do It*, Dreyfus, 1991, with Barry Harris, Reggie Johnson, and Arthur Taylor.

Herbie Hancock

- *Takin' Off*, Blue Note, 1962, with Freddie Hubbard, Dexter Gordon, Butch Warren, and Billy Higgins.
- *Inventions And Dimensions*, Blue Note, 1963, with Paul Chambers, Willie Bobo, and Osvaldo Martinez. Herbie's superb Latin jazz recording, one of the best piano recordings of the 1960s. It was reissued at one time under the title *Succotash*.
- *My Point Of View*, Blue Note, 1963, with Donald Byrd, Grachan Moncur, Hank Mobley, Grant Green, Chuck Israels, and Tony Williams.
- *Emptyrean Isles*, Blue Note, 1964, with Freddie Hubbard, Ron Carter, and Tony Williams.
- *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965, with Freddie Hubbard, George Coleman, Ron Carter, and Tony Williams. One of the best recordings of the 1960s.
- *Speak Like A Child*, Blue Note, 1968, with Thad Jones, Jerry Dodgian, Peter Phillips, Ron Carter, and Mickey Roker. Listen to Herbie's great trio version of Ron's "First Trip." One of Herbie's best recordings.
- *The Prisoner*, Blue Note, 1969, with Joe Henderson, Johnny Coles, Garnett Brown, Buster Williams, and Albert Heath. This album contains some of Herbie's best writing, including "I Have A Dream."
- *The Piano*, CBS Sony, 1978, solo. Listen to Herbie's dark version of Bronislau Kaper's "Green Dolphin Street."

Roy Hargrove

- *Diamond In The Rough*, Novus, 1989, with Antonio Hart, Ralph Moore, Geoff Keezer, Charles Fambrough, Ralph Peterson, John Hicks, Scott Colley, and Al Foster.

Tom Harrell

- *Moon Alley*, Criss Cross, 1985, with Kenny Garrett, Kenny Barron, Ray Drummond, and Ralph Peterson.

Barry Harris

- *Breakin' It Up*, Argo, 1958, with William Austin and Frank Gant. Listen to Barry play the blues on his tune "Bluesy," and check out Frank Gant's brushwork.
- *Barry Harris At The Jazz Workshop*, Riverside, 1960, with Sam Jones and Louis Hayes. Listen to Barry's time feeling on Louis Jordan's "Is You Is Or Is You Ain't My Baby." Also listen to Barry's "Curtain Call."
- *Preminado*, Riverside, 1960, with Joe Benjamin and Elvin Jones.
- *Bull's Eye!*, Prestige, 1968, with Kenny Dorham, Charles McPherson, Pepper Adams, Barry Harris, Paul Chambers, and Billy Higgins.
- *Magnificent!*, Prestige, 1969, with Ron Carter and Leroy Williams. Listen to Barry's version of Charlie Parker's "Ah-Leu-Cha."
- *Barry Harris Plays Tadd Dameron*, Xanadu, 1975, with Gene Taylor and Leroy Williams.
- *Live In Concert*, Xanadu, 1976, with Sam Jones and Leroy Williams (Frank Butler on one track).

- *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990, solo. One of Barry's best. Listen to his version of "All God's Chillun Got Rhythm."

Hampton Hawes

- *The Trio*, OJC, 1955, with Red Mitchell and Chuck Thompson.
- *For Real!*, OJC, 1958, with Harold Land, Scott La Faro, and Frank Butler.

Roy Haynes

- *True Or False*, Free Lance, 1986, with Ralph Moore, Dave Kikoski, and Ed Howard.

Eddie Henderson

- *Phantoms*, SteepleChase, 1989, with Joe Locke, Kenny Barron, Wayne Dockery, and Victor Lewis. Listen to Kenny Barron's tune "Phantoms."

Joe Henderson

- *Page One*, Blue Note, 1963, with Kenny Dorham, McCoy Tyner Butch Warren, and Pete La Roca. One of the best recordings of the 1960s, with the original versions of "Blue Bossa" and "Recordame."
- *In 'n Out*, Blue Note, 1964, with Kenny Dorham, McCoy Tyner, Richard Davis, and Elvin Jones.
- *Inner Urge*, Blue Note, 1964, with McCoy Tyner, Ron Carter, and Elvin Jones. One of the best recordings of the 1960s.
- *Mode For Joe*, Blue Note, 1966, with Lee Morgan, Curtis Fuller, Bobby Hutcherson, Cedar Walton, Ron Carter, and Joe Chambers.
- *The Kicker*, Milestone, 1967, with Mike Lawrence, Grachan Moncur, Kenny Barron, Ron Carter, and Louis Hayes.
- *Four!*, Verve, with Wynton Kelly, Paul Chambers, and Jimmy Cobb. The vamp that Wynton plays at the beginning of Ferde Grofé's "On The Trail" is from "Pavanne," the Second Movement of Morton Gould's "2nd American Symphonette," the same piece that Coltrane's "Impressions" is derived from.
- *Power To The People*, Milestone, 1969, with Mike Lawrence, Herbie Hancock, Ron Carter, and Jack DeJohnette.
- *Mirror, Mirror*, Verve, 1980, with Chick Corea, Ron Carter, and Billy Higgins.
- *Lush Life*, Verve, 1992, with Wynton Marsalis, Stephen Scott, Christian McBride, and Gregory Hutchinson.

Ernie Henry

- *Seven Standards And A Blues*, OJC, 1957, with Wynton Kelly, Wilbur Ware, and Philly Joe Jones.

Vincent Herring

- *American Experience*, Musicmasters, 1986 and 1989, with Dave Douglas, Tex Allen, James Genus, Bruce Barth, John Hicks, Marc Johnson, Clifford Adams, Marcus McLauren, Rodney Jones, and Monty Croft.

John Hicks

- *John Hicks*, Theresa, 1982, with Bobby Hutcherson and Walter Booker. Listen to John's "Steadfast."
- *Power Trio*, Novus, 1990, with Cecil McBee and Elvin Jones.

Andrew Hill

- *Black Fire*, Blue Note, 1963, with Joe Henderson, Richard Davis, and Roy Haynes.
- *Point Of Departure*, Blue Note, 1964, with Kenny Dorham, Eric Dolphy, Joe Henderson, Richard Davis, and Tony Williams.

Freddie Hubbard

- *Open Sesame*, Blue Note, 1960, with Tina Brooks, McCoy Tyner, Sam Jones, and Clifford Jarvis.
- *Hub Cap*, Blue Note, 1961, with Jimmy Heath, Julian Priester, Cedar Walton, Larry Ridley, and Philly Joe Jones. This one includes lots of great tunes, including Randy Weston's "Cry Me Not," Freddie's "Luana," and Cedar's "Plexus."
- *Ready For Freddie*, Blue Note, 1961, with Bernard McKinney, Wayne Shorter, McCoy Tyner, Art Davis, and Elvin Jones.

- *Goin' Up*, Blue Note, 1961, with Hank Mobley, McCoy Tyner, Paul Chambers, and Philly Joe Jones.
- *Here To Stay*, Blue Note, 1962, with Wayne Shorter, Jimmy Heath, Julian Priester, Cedar Walton, Reggie Workman, Larry Ridley, and Philly Joe Jones.
- *Hub-Tones*, Blue Note, 1962, with James Spaulding, Herbie Hancock, Reggie Workman, and Clifford Jarvis.
- *The Artistry Of Freddie Hubbard*, Impulse, 1963, with Curtis Fuller, John Gilmore, Tommy Flanagan, Art Davis, and Louis Hayes. One of Freddie's best recordings, with great tunes like "Bob's Place," "Happy Times," and Freddie's arrangement of George Gershwin's "Summertime."
- *Blue Spirits*, Blue Note, 1965, with James Spaulding, Joe Henderson, McCoy Tyner, Kiane Ziwadi, Harold Mabern, Jr., Larry Ridley, Clifford Jarvis, and Big Black.
- *Red Clay*, CTI, 1970, with Joe Henderson, Herbie Hancock, Ron Carter, and Lenny White.

Freddie Hubbard and Woody Shaw

- *The Eternal Triangle*, Blue Note, 1987, with Kenny Garrett, Mulgrew Miller, Ray Drummond, and Carl Allen.

Bobby Hutcherson

- *Spiral*, Blue Note, 1965, with Harold Land, Stanley Cowell, Reggie Johnson, and Joe Chambers. One of the best recordings of the 1960s.
- *Stick-Up!*, Blue Note, 1966, with Joe Henderson, McCoy Tyner, Herbie Lewis, and Billy Higgins. Listen to Joe's solo on Bobby's "Verse." It's one of his best, on one of the best recordings of the 1960s.
- *Happenings*, Blue Note, 1966, with Herbie Hancock, Bob Cranshaw, and Joe Chambers.
- *Oblique*, Blue Note, 1967, with Herbie Hancock, Albert Stinson, and Joe Chambers. One of Bobby's best recordings.
- *Total Eclipse*, Blue Note, 1968, with Harold Land, Chick Corea, Reggie Johnson, and Joe Chambers.
- *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981, with McCoy Tyner, Herbie Lewis, and Billy Higgins. One of the best records of the 1980s.
- *Four Seasons*, Timeless, 1983, with George Cables, Herbie Lewis, and Philly Joe Jones.
- *Color Schemes*, Landmark, 1985, with Mulgrew Miller, John Heard, Billy Higgins, and Airto Moreira.
- *In The Vanguard*, Landmark, 1986, with Kenny Barron, Buster Williams, and Al Foster. One of the best recordings of the 1980s.

Abdullah Ibrahim

- *African Dawn*, Enja, 1982, solo. Listen to Abdullah's version of Billy Strayhorn's "A Flower Is A Lovesome Thing."

Milt Jackson

- *The Jazz Skyline*, Savoy, 1956, with Lucky Thompson, Hank Jones, Wendell Marshall, and Kenny Clarke.
- *Bags Meets Wes*, OJC, 1961, with Wes Montgomery, Wynton Kelly, Sam Jones, and Philly Joe Jones.

Ahmad Jamal

- *Ahmad Jamal At The Pershing, Volumes I & II*, MCA-Chess, 1958, with Israel Crosby and Vernell Fournier. Listen to Ahmad's sense of forward motion in his left hand 'comping throughout this recording.
- *Heat Wave*, Cadet, 1966, with Jamil Nasser and Frank Gant. Listen to Ahmad's great version of Ralph Blane's "The Boy Next Door."

Keith Jarrett

- *Standards, Volumes I & II*, ECM, 1983 and 1985, with Gary Peacock and Jack DeJohnette. Listen to Keith's lyrical version of "All The Things You Are."

J. J. Johnson

- *The Eminent Jay Jay Johnson, Volumes I & II*, Blue Note, 1953 and 1955, with Clifford Brown, Hank Mobley, Jimmy Heath, Wynton Kelly, John Lewis, Horace Silver, Paul Chambers, Percy Heath, Charles Mingus, Kenny Clarke, and Sabu Martinez.

Elvin Jones

- *Earth Jones*, Palo Alto Jazz, 1982, with Terumasa Hino, Dave Liebman, Kenny Kirkland, and George Mraz.

Hank Jones

- *Love For Sale*, Inner City, 1976, with Buster Williams and Tony Williams.
- *Tiptoe Tapdance*, Galaxy, 1978, solo. Listen to Hank's version of Johnny Mandel's "Emily."
- *The Oracle*, Emarcy, 1989, with Dave Holland and Billy Higgins.

Sam Jones

- *The Bassist!*, Discovery, 1979, with Kenny Barron and Keith Copeland.

Clifford Jordan

- *Spellbound*, Riverside, 1960, with Cedar Walton, Spanky DeBrest, and Albert Heath. Listen to Clifford's version of Bird's "Au Privave."
- *Highest Mountain*, Muse, 1975, with Cedar Walton, Sam Jones, and Billy Higgins.
- *Firm Roots*, Muse, 1975, with Cedar Walton, Sam Jones, and Billy Higgins.

Wynton Kelly

- *Someday My Prince Will Come*, Vee-Jay, with Lee Morgan, Wayne Shorter, Paul Chambers, and Philly Joe Jones. Listen to Wynton's arrangement of "Come Rain Or Come Shine," his comping behind Wayne on "Wrinkles," and the way he plays the blues on "Sassy."
- *Wynton Kelly*, Riverside, 1958, with Kenny Burrell, Paul Chambers, and Philly Joe Jones.
- *Kelly At Midnight*, Vee-Jay, 1960, with Paul Chambers and Philly Joe Jones.
- *Blues On Purpose*, Xanadu, 1965, with Paul Chambers and Jimmy Cobb. Wynton's best trio recording.
- *Wynton Kelly*, Epitaph, 1968, with Lee Morgan, Wayne Shorter, Paul Chambers, and Philly Joe Jones.

Wynton Kelly and George Coleman (see also *George Coleman and Tete Montoliu*)

- *Wynton Kelly And George Coleman In Concert*, Affinity, 1968, with Ron McClure and Jimmy Cobb. One of the best live recordings of the 1960s.

Wynton Kelly and Wes Montgomery (see also *Wes Montgomery*)

- *Smokin' At The Half Note*, Verve, 1965, with Paul Chambers and Jimmy Cobb.

Rahsaan Roland Kirk

- *Rip, Rig And Panic*, Emarcy, 1965, 1967, with Lonnie Liston Smith, Jaki Byard, Ronnie Boykins, Richard Davis, Elvin Jones, and Grady Tate.
- *The Inflated Tear*, Atlantic, 1968, with Ron Burton, Steve Novosel, and Jimmy Hopps.

Steve Lacy

- *Soprano Sax*, Fantasy, 1957, with Wynton Kelly, Buell Neidlinger, and Dennis Charles.
- *Evidence*, New Jazz, 1961, with Don Cherry, Carl Brown, and Billy Higgins.

Yusef Lateef

- *Into Something*, Prestige, 1961, with Barry Harris, Herman Wright, and Elvin Jones.
- *Eastern Sounds*, OJC, 1961, with Barry Harris, Ernie Farrow, and Lex Humphries.

Dave Liebman (see also *Quest*)

- *First Visit*, West Wind, 1973, with Richie Beirach, Dave Holland, and Jack DeJohnette.
- *Doin' It Again*, Timeless, 1980, with Terumasa Hino, John Scofield, Ron McClure, and Adam Nussbaum.
- *Double Edge*, Storyville, 1985, with Richie Beirach.
- *Setting The Standard*, Red Records, 1992, with Mulgrew Miller, Rufus Reid, and Victor Lewis.

Kirk Lightsey

- *Lightsey I*, Sunnyside, 1982, solo. Listen to Kirk's version of Monk's "Trinkle, Tinkle."

Booker Little

- *Booker Little*, Time, 1960, with Tommy Flanagan, Wynton Kelly, Scott La Faro, and Roy Haynes.

Joe Lovano

- *Tones, Shapes, And Colors*, Soul Note, 1985, with Kenny Werner, Dennis Irwin, and Mel Lewis.
- *Sounds Of Joy*, Enja, 1991, with Anthony Cox and Ed Blackwell.

Junior Mance

- *The Soulful Piano Of Junior Mance*, Jazzland, 1960, with Ben Tucker and Bobby Thomas.

Branford Marsalis

- *Renaissance*, Columbia, 1986, with Kenny Kirkland, Herbie Hancock, Bob Hurst, Buster Williams, and Tony Williams.

Eddie Marshall

- *Dance Of The Sun*, Timeless, 1977, with Bobby Hutcherson, Manry Boyd, George Cables, and James Leary.

Jackie McLean

- *McLean's Scene*, Prestige, 1957, with Bill Hardman, Red Garland, Mal Waldron, Paul Chambers, Arthur Phipps, and Arthur Taylor. One of Bill Hardman's best recordings. Listen to Jackie and Bill play the blues on the title track.
- *Bluesnik*, Blue Note, 1961, with Freddie Hubbard, Kenny Drew, Doug Watkins, and Pete La Roca. One of the the best recordings of the 1960s.
- *A Fickle Sonance*, Blue Note, 1961, with Tommy Turrentine, Sonny Clark, Butch Warren, and Billy Higgins.
- *Hipnosis*, Blue Note, 1962 and 1967, with Kenny Dorham, Grachan Moncur, Lamont Johnson, Sonny Clark, Butch Warren, Scotty Holt, and Billy Higgins.
- *Let Freedom Ring*, Blue Note, 1963, with Walter Davis Jr., Herbie Lewis, and Billy Higgins.
- *Right Now*, Blue Note, 1965, with Larry Willis, Bob Cranshaw, and Clifford Jarvis. One of Larry Willis' and Clifford Jarvis' best recordings.
- *Consequences*, Blue Note, 1965, with Lee Morgan, Harold Mabern, Herbie Lewis, and Billy Higgins.
- *Jacknife*, Blue Note, 1965-1966, with Lee Morgan, Charles Tolliver, Larry Willis, Larry Ridley, Don Moore, and Jack DeJohnette.

Mulgrew Miller

- *Keys To The City*, Landmark, 1985, with Ira Coleman and Marvin "Smitty" Smith. One of the best trio recordings of the 1980s.
- *Work!*, Landmark, 1986, with Charnett Moffett and Terri Lyne Carrington.
- *Wingspan*, Landmark, 1987, with Kenny Garrett, Steve Nelson, Charnett Moffett, Tony Reedus, and Rudy Bird. Listen to Mulgrew's great solo on the title track. One of the best recordings of the 1980s.
- *The Countdown*, Landmark, 1988, with Joe Henderson, Ron Carter, and Tony Williams.
- *From Day To Day*, Landmark, 1990, with Robert Hurst and Kenny Washington. Listen to Mulgrew's lovely intro to "What A Difference A Day Made." One of the best trio recordings of the 1990s.
- *Hand In Hand*, Landmark, 1992, with Eddie Henderson, Kenny Garrett, Joe Henderson, Steve Nelson, Christian McBride, and Lewis Nash.

Charles Mingus

- *Pithecanthropus Erectus*, Atlantic, 1956, with Jackie Mclean, J. R. Montrose, Mal Waldron, and Willie Jones.
- *The Clown*, Atlantic, 1957, with Jimmy Knepper, Shafi Hadi, Wade Legge, Dannie Richmond, and Jean Shepherd.

- *Tijuana Moods*, Bluebird, 1957, with Clarence Shaw, Jimmy Knepper, Shafi Hadi, Bill Triglia, Dannie Richmond, Frankie Dunlop, and Ysabel Morel.
- *New York Sketchbook*, Charly, 1957, with Clarence Shaw, Jimmy Knepper, Shafi Hadi, Bill Evans, and Dannie Richmond.
- *Mingus Ah Um*, Columbia, 1959, with John Handy, Booker Ervin, Shafi Hadi, Willie Dennis, Jimmy Knepper, Horace Parlan, and Dannie Richmond. One of the best recordings of the 1950s.
- *Mingus In Wonderland*, Blue Note, 1959, with John Handy, Booker Ervin, Richard Wyands, and Dannie Richmond.
- *The Black Saint And The Sinner Lady*, MCA, 1963, with Rolf Ericson, Richard Williams, Quentin Jackson, Don Butterfield, Jerome Richardson, Booker Ervin, Dick Hafer, Charlie Mariano, Jaki Byard, and Dannie Richmond.

Blue Mitchell

Blue was the most lyrical trumpet player of them all, and his sweet sound reflected who he was—one of the nicest people in the world.

- *Out Of The Blue*, Riverside, 1958, with Wynton Kelly, Sam Jones, Paul Chambers, and Art Blakey.
- *Blue's Moods*, Fantasy, 1960, with Wynton Kelly, Sam Jones, and Roy Brooks.
- *The Thing To Do*, Blue Note, 1964, with Junior Cook, Chick Corea, Gene Taylor, and Al Foster. One of Chick's earliest and best recordings. Listen to the eclectic range of influences (McCoy, Horace, Bud, and so on) apparent in his solo on Joe Henderson's "Step Lightly." First recordings of three great tunes: "Step Lightly," Blue's "Funji Mama," and Chick's "Chick's Tune" (based on the changes of "You Stepped Out of A Dream.")

Hank Mobley

- *Messages*, Prestige, 1956, with Donald Byrd, Kenny Dorham, Jackie McLean, Barry Harris, Walter Bishop, Doug Watkins, and Arthur Taylor.
- *Peckin' Time*, Blue Note, 1958, with Lee Morgan, Wynton Kelly, Paul Chambers, and Charlie Persip.
- *Roll Call*, Blue Note, 1960, with Freddie Hubbard, Wynton Kelly, Paul Chambers, and Art Blakey.
- *Soul Station*, Blue Note, 1960, with Wynton Kelly, Paul Chambers, and Art Blakey. Listen to Hank's "This I Dig Of You." One of the best records of the 1960s.
- *Workout*, Blue Note, 1960, with Wynton Kelly, Paul Chambers, and Philly Joe Jones. One of the best records of the 1960s.
- *Another Workout*, Blue Note, 1961, with Wynton Kelly, Paul Chambers, and Philly Joe Jones.
- *No Room For Squares*, Blue Note, 1963, with Lee Morgan, Andrew Hill, John Ore, and Philly Joe Jones.
- *The Turnaround*, Blue Note, 1965, with Freddie Hubbard, Barry Harris, Paul Chambers, and Billy Higgins.
- *Straight No Filter*, Blue Note, 1966, with Donald Byrd, Herbie Hancock, McCoy Tyner, Butch Warren, and Philly Joe Jones. Listen to McCoy's solo on Hank's "Chain Reaction," one of his best.

The Modern Jazz Quartet (see also Sonny Rollins and The Modern Jazz Quartet)

- *Django*, Prestige, 1955, with Milt Jackson, John Lewis, Percy Heath, and Kenny Clarke.
- *European Concert*, Atlantic, 1960, with Milt Jackson, John Lewis, Percy Heath, and Connie Kay.

Thelonious Monk

- *Genius Of Modern Music, Volume I*, Blue Note, 1947-1952, with personnel too numerous to list.
- *Thelonious Monk Plays Duke Ellington*, Riverside, 1955, with Oscar Pettiford and Kenny Clarke.
- *The Unique Thelonious Monk*, Riverside, 1956, with Oscar Pettiford and Art Blakey.
- *Brilliant Corners*, Riverside, 1956, with Sonny Rollins, Clark Terry, Ernie Henry, Oscar Pettiford, Paul Chambers, and Max Roach.
- *Thelonious In Action*, Fantasy, 1958, with Johnny Griffin, Ahmed Abdul-Malik, and Roy Haynes.

- *Monk's Dream*, Columbia, 1962, with Charlie Rouse, John Ore, and Frankie Dunlop.
- *Criss Cross*, Columbia, 1963, with Charlie Rouse, John Ore, and Frankie Dunlop.
- *Tokyo Concerts*, Columbia, 1963, with Charlie Rouse, Butch Warren, and Frankie Dunlop. Monk and Charlie at their quirkiest. Listen to Monk's solo on "I'm Gettin' Sentimental Over You."
- *It's Monk's Time*, Columbia, 1964, with Charlie Rouse, Butch Warren, and Ben Riley.
- *Solo Monk*, Columbia, 1965. Listen to Monk's stride versions of "Dinah" and "I'm Confessin'." One of the best solo piano recordings of the 1960s.
- *The London Collection, Volumes I & II*, Black Lion, 1971, solo. Monk playing great stride piano on one of his last recordings.

Thelonious Monk and John Coltrane (see also John Coltrane)

- *Thelonious Monk And John Coltrane*, Fantasy, 1957, with Wilbur Ware, Shadow Wilson, and Art Blakey. One of the best recordings of the 1950s.
- *Thelonious Monk And John Coltrane, Live At The Five Spot*, Blue Note, 1957, with Ahmed Abdul-Malik and Roy Haynes. Recorded on a home tape recorder by 'Trane's wife, this is the better of the two Monk-Coltrane recordings.

Wes Montgomery (see also Wynton Kelly and Wes Montgomery)

- *The Incredible Jazz Guitar Of Wes Montgomery*, Riverside, 1960, with Tommy Flanagan, Percy Heath, Ron Carter, Albert Heath, Lex Humphries, and Ray Barretto.
- *So Much Guitar!*, Riverside, 1961, with Hank Jones, Percy Heath, and Albert Heath.
- *Full House*, Riverside, 1962, with Johnny Griffin, Wynton Kelly, Paul Chambers, and Jimmy Cobb.

Tete Montoliu (see also George Coleman and Tete Montoliu)

- *Yellow Dolphin Street*, Timeless, 1977, solo. Listen to Tete's "Napoleon" and his walking bass lines on the title track.

Ralph Moore

- *Images*, Landmark, 1988, with Terence Blanchard, Benny Green, Peter Washington, and Kenny Washington. One of the best recordings of the 1980s.
- *Rejuvenate!*, Criss Cross, 1988, with Steve Turre, Mulgrew Miller, Peter Washington, and Marvin "Smitty" Smith. Listen to Mulgrew's "Exact Change" and his solo on "It Might As Well Be Spring." One of the best recordings of the 1980s.
- *Furthermore*, Landmark, 1990, with Roy Hargrove, Benny Green, Peter Washington, Kenny Washington, and Victor Lewis.

Lee Morgan

- *The Sidewinder*, Blue Note, 1963, with Joe Henderson, Barry Harris, Bob Cranshaw, and Billy Higgins. This recording contains some of Lee's best tunes and Joe's best solos.
- *Search For The New Land*, Blue Note, 1964, with Wayne Shorter, Grant Green, Herbie Hancock, Reggie Workman, and Billy Higgins.
- *Tom Cat*, Blue Note, 1964, with Jackie McLean, Curtis Fuller, McCoy Tyner, Bob Cranshaw, and Art Blakey.
- *Cornbread*, Blue Note, 1965, with Jackie McLean, Hank Mobley, Larry Ridley, and Billy Higgins. Listen to Herbie's beautiful playing on Lee's "Ceora."
- *Delightfulee*, Blue Note, 1966, with Joe Henderson, McCoy Tyner, Bob Cranshaw, Billy Higgins, and Philly Joe Jones. Listen to Joe's solo on Lee's "Ca-lee-so," and Wayne's solo on Paul McCartney's "Yesterday." One of Lee's best recordings.

Lewis Nash

- *Rhythm Is My Business*, Evidence, 1989, with Steve Nelson, Mulgrew Miller, Peter Washington, Ron Carter, Steve Kroon, and Teresa Nash.

Fats Navarro

- *Memorial*, Savoy, 1946-1947, with Kenny Dorham, Ernie Henry, Sonny Stitt, Morris Lane, Eddie De Verteuil, Bud Powell, Al Hall, Curley Russell, Kenny Clarke, and Gil Fuller's arrangements.

Steve Nelson

- *Communications*, Criss Cross, 1987, with Mulgrew Miller, Ray Drummond, and Tony Reedus. Listen to Mulgrew's polyrhythmic solo on Steve's tune "Aten Hymn."

Phineas Newborn, Jr.

- *The Piano Artistry of Phineas Newborn, Jr.*, Atlantic, 1956, with Oscar Pettiford and Kenny Clarke. Listen to Phineas' version of Bud Powell's "Celia."
- *We Three*, New Jazz, 1958, with Paul Chambers and Roy Haynes. Listen to Phineas' classic version of Avery Parrish's "After Hours."
- *A World Of Piano*, Fantasy, 1961, with Paul Chambers and Philly Joe Jones.
- *The Great Jazz Piano Of Phineas Newborn, Jr.*, Contemporary, 1962, with Leroy Vinnegar, Milt Turner, Sam Jones, and Louis Hayes. Listen to Phineas' renditions of Bud Powell's "Celia" and Benny Golson's "Domingo."
- *The Newborn Touch*, Contemporary, 1964, with Leroy Vinnegar and Frank Butler.
- *Harlem Blues*, Contemporary, 1969, with Ray Brown and Elvin Jones. My own favorite Phineas Newborn recording. Listen to Elvin's brushwork throughout this great record.
- *Back Home*, Contemporary, 1976, with Ray Brown and Elvin Jones. Listen to Phineas' Errol Garner roots on "No Moon At All."

Eddie Palmieri and Cal Tjader

- *El Sonido Nuevo*, Verve, 1966. The first eight tracks of this CD are from the 1966 recording that changed the direction of Latin jazz. Listen to Eddie's montunos and solos on "Picadillo," "Unidos," "Ritmo Uni," and the title track.

Charlie Parker

You can listen to almost anything by Bird. Since I can't list all his recordings, here's a select list, with emphasis on multi-CD collections:

- *The Immortal Charlie Parker*, Savoy, 1944-1948, with Miles Davis, Dizzy Gillespie, Clyde Hart, John Lewis, Bud Powell, Tiny Grimes, Nelson Boyd, Jimmy Butts, Tommy Potter, Curley Russell, Max Roach, and Harold West.
- *The Charlie Parker Story*, Savoy, 1945, with Miles Davis, Dizzy Gillespie, Bud Powell, and Max Roach.
- *The Complete Dial Sessions*, Spotlite, 1946-1947. Personnel too numerous to list, but includes Miles Davis, Dizzy Gillespie, Lucky Thompson, Wardell Gray, Dodo Marmarosa, Duke Jordan, Teddy Wilson, Errol Garner, Barney Kessel, Ray Brown, and Max Roach.
- *The Complete Charlie Parker On Verve*, Verve, 1946-1954. Personnel too numerous to list, but includes Kenny Dorham, Dizzy Gillespie, Coleman Hawkins, Ben Webster, Lester Young, Walter Bishop, Jr., Al Haig, Hank Jones, John Lewis, Thelonious Monk, Oscar Peterson, Ray Brown, Percy Heath, Charles Mingus, Tommy Potter, Curly Russell, Kenny Clarke, Max Roach, Roy Haynes, Buddy Rich, Arthur Taylor, and Chano Pozo.
- *The Complete Dean Benedetti Recordings*, Mosaic, 1947-1948, with Howard McGhee, Miles Davis, Thelonious Monk, Hampton Hawes, Max Roach, and others. Recorded on a primitive wire recorder and lost for more than 40 years; "the Dead Sea Scrolls of jazz."
- *Bird And Fats*, Cool & Blue, 1950, with Fats Navarro, Walter Bishop, Jr., Bud Powell, Curley Russell, Tommy Potter, Roy Haynes, and Art Blakey.
- *Jazz At Massey Hall*, Prestige, 1953, with Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charles Mingus, and Max Roach.

Horace Parlan

- *No Blues*, Inner City, 1975, with Niels-Henning Ørsted-Pedersen and Tony Inzalaco. Listen to Horace's version of Randy Weston's "Hi-Fly."
- *Blue Parlan*, Steeplechase, 1978, with Wilbur Little and Dannie Richmond.

Duke Pearson

- *Sweet Honey Bee*, Blue Note, 1966, with Freddie Hubbard, Joe Henderson, James Spaulding, Ron Carter, and Mickey Roker. Great tunes by Duke, and one of Joe's best recordings.

Oscar Peterson

- *The Trio*, Verve, 1961, with Ray Brown and Ed Thigpen.
- *Night Train*, Verve, 1962, with Ray Brown and Ed Thigpen.

Enrico Pieranunzi

- *No Man's Land*, Soul Note, 1989, with Marc Johnson and Steve Houghton. Listen to Enrico play "My Funny Valentine."

Bud Powell

- *The Complete Blue Note And Roost Recordings Of Bud Powell*, Blue Note, 1947-1963. If you can't afford the whole four-CD set, get *The Amazing Bud Powell*, Blue Note, one of the greatest jazz piano recordings ever made..
- *The Genius of Bud Powell*, Verve, 1949-1956. If you can't afford the whole five-CD set, buy *The Genius of Bud Powell, Volumes I & II*, Verve, one of the greatest jazz piano recordings ever made.
- *Birdland '53*, Fresh Sound, 1953, with Charles Mingus and Roy Haynes. Originally released as *Inner Fires*.

Ike Quebec

- *Blue And Sentimental*, Blue Note, with Grant Green, Paul Chambers, and Philly Joe Jones.

Quest (see also Dave Liebman)

- *Quest II*, Storyville, 1986, with Richie Beirach, Ron McClure, and Billy Hart.
- *New York Nights*, Pan, 1988, with Dave Liebman, Richie Beirach, Ron McClure, and Billy Hart.

Sonny Red

- *Out Of The Blue*, Blue Note, 1959-1960, with Wynton Kelly, Paul Chambers, Roy Brooks, and Jimmy Cobb.

Sam Rivers

- *Fuchsia Swing Song*, Blue Note, 1965, with Jaki Byard, Ron Carter, and Tony Williams.

Max Roach (see also Clifford Brown and Max Roach)

- *Jazz in 3/4 Time*, Emarcy, 1956-1957, with Sonny Rollins, Kenny Dorham, Billy Wallace, and George Morrow.
- *Max Roach + 4*, Emarcy, 1956-1957, with Sonny Rollins, Kenny Dorham, Billy Wallace, Ray Bryant, and George Morrow.

Sonny Rollins (see also Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, and Sonny Rollins)

- *Sonny Rollins Quartet*, Prestige, 1951, with Kenny Drew, Percy Heath, and Art Blakey.
- *Sonny Rollins Quintet*, Prestige, 1954, with Kenny Dorham, Elmo Hope, Percy Heath, and Art Blakey.
- *Work Time*, Prestige, 1955, with Ray Bryant, George Morrow, and Max Roach.
- *Tour De Force*, Prestige, 1956, with Kenny Drew, George Morrow, Earl Coleman, and Max Roach. Sonny at his greatest. This album includes two of the fastest tunes ever recorded: "B. Quick" (based on the changes to "Cherokee") and "B. Swift" (based on the changes to "Lover").
- *Sonny Rollins Plus Four*, Prestige, 1956, with Clifford Brown, Richie Powell, George Morrow, and Max Roach.
- *Tenor Madness*, Prestige, 1956, with John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers, and Philly Joe Jones. Coltrane plays only on the title track.
- *Volume One*, Blue Note, 1956, with Donald Byrd, Wynton Kelly, Gene Ramey, and Max Roach. One of Sonny's best recordings. Listen to the exchanges between Sonny and Max on "Sonny'sphere."
- *Saxophone Colossus*, Prestige, 1956, with Tommy Flanagan, Doug Watkins, and Max Roach.
- *Way Out West*, Fantasy, 1957, with Ray Brown and Shelly Manne.
- *A Night At The Village Vanguard, Vol. I & II*, Blue Note, 1957, with Wilbur Ware and Elvin Jones. One of the best recordings of the 1950s.
- *Newk's Time*, Blue Note, 1958, with Wynton Kelly, Doug Watkins, and Philly Joe Jones.
- *In Sweden*, Bird Notes, 1959, with Henry Grimes and Pete La Roca.
- *The Bridge*, Bluebird, 1962, with Jim Hall, Bob Cranshaw, and Ben Riley.

Sonny Rollins and Coleman Hawkins

- *Sonny Meets Hawk*, RCA, 1963, with Paul Bley, Bob Cranshaw, Henry Grimes, and Roy McCurdy.

Sonny Rollins and The Modern Jazz Quartet (see also The Modern Jazz Quartet)

- *Sonny Rollins With The Modern Jazz Quartet*, Prestige, 1953, with John Lewis, Milt Jackson, Percy Heath, and Kenny Clarke.

Wallace Roney

- *Verses*, Muse, 1987, with Gary Thomas, Mulgrew Miller, Charnett Moffett, and Tony Williams. One of the best recordings of the 1980s.
- *Intuition*, Muse, 1988, with Kenny Garrett, Gary Thomas, Mulgrew Miller, Ron Carter, and Cindy Blackman.
- *The Standard Bearer*, Muse, 1989, with Gary Thomas, Mulgrew Miller, Charnett Moffett, and Cindy Blackman.
- *Obsession*, Muse, 1990, with Gary Thomas, Donald Brown, Christian McBride, and Cindy Blackman.
- *A Breath Of Seth Air*, Muse, 1991, with Antoine Roney, Jacky Terasson, Peter Washington, and Eric Allen. Wallace plays a note near the end of Jule Styne's "People" that can make you believe that Miles is still alive.

John Scofield

- *Time On My Hands*, Blue Note, 1989, with Joe Lovano, Charlie Haden, and Jack DeJohnette.

Woody Shaw

- *Cassandrite*, Muse, 1965, 1971, with Joe Henderson, Larry Young (on piano), Herbie Hancock, Ron Carter, Joe Chambers, Paul Chambers, Garnett Brown, Harold Vick, George Cables, and Cecil McBee.
- *Little Red's Fantasy*, Muse, 1976, with Frank Strozier, Ronnie Matthews, Stafford James, and Eddie Moore. One of the best recordings of the 1970s.
- *Stepping Stones*, Columbia, 1978, with Carter Jefferson, Onaje Allan Gumbs, Clint Houston, and Victor Lewis. One of the best recordings of the 1970s.
- *United*, Columbia, 1981, with Gary Bartz, Steve Turre, Mulgrew Miller, Stafford James, and Tony Reedus. Listen to Gary Bartz' solo on "Blues For Wood." One of the best recordings of the 1980s.
- *Master Of The Art*, Elektra Musician, 1982, with Bobby Hutcherson, Steve Turre, Mulgrew Miller, Stafford James, and Tony Reedus.
- *Lotus Flower*, Enja, 1982, with Steve Turre, Mulgrew Miller, Stafford James, and Tony Reedus.
- *Night Music*, Elektra Musician, 1982, with Steve Turre, Mulgrew Miller, Stafford James, and Tony Reedus.
- *Setting Standards*, Muse, 1983, with Cedar Walton, Buster Williams, and Victor Jones.
- *Imagination*, Muse, 1987, with Steve Turre, Kirk Lightsey, Ray Drummond, and Carl Allen. One of Woody's last and best recordings.
- *Solid*, Muse, 1987, with Kenny Garrett, Kenny Barron, Peter Leitch, Neil Swainson, and Victor Lewis.

Wayne Shorter

In just four years, 1964-1967, Wayne Shorter made seven of the greatest recordings in jazz history:

- *Speak No Evil*, Blue Note, 1964, with Freddie Hubbard, Herbie Hancock, Ron Carter, and Elvin Jones.
- *Night Dreamer*, Blue Note, 1964, with Lee Morgan, McCoy Tyner, Reggie Workman, and Elvin Jones.
- *Ju Ju*, Blue Note, 1964, with McCoy Tyner, Reggie Workman, and Elvin Jones.
- *Etcetera*, Blue Note, 1965, with Herbie Hancock, Cecil McBee, and Joe Chambers.
- *The Soothsayer*, Blue Note, 1965, with James Spaulding, Freddie Hubbard, McCoy Tyner, Ron Carter, and Tony Williams. Some of Freddie's best solos, including several burning double-time passages.
- *Adam's Apple*, Blue Note, 1967, with Herbie Hancock, Reggie Workman, and Joe Chambers.
- *Schizophrenia*, Blue Note, 1967, with Curtis Fuller, James Spaulding, Herbie Hancock, Ron Carter, and Joe Chambers.

Horace Silver

- *Horace Silver Trio*, Blue Note, 1952, with Gene Ramey, Curly Russell, Percy Heath, and Art Blakey.
- *Six Pieces Of Silver*, Blue Note, 1956, with Doug Watkins and Ed Thigpen.
- *Blowin' The Blues Away*, Blue Note, 1959, with Blue Mitchell, Junior Cook, Gene Taylor, and Louis Hayes.

- *Doin' The Thing At The Village Gate*, Blue Note, 1961, with Blue Mitchell, Junior Cook, Gene Taylor, and Roy Brooks.
- *Song For My Father*, Blue Note, 1963, with Carmell Jones, Blue Mitchell, Joe Henderson, Junior Cook, Teddy Smith, Gene Taylor, Roy Brooks, and Roger Humphries.
- *The Cape Verdean Blues*, Blue Note, 1965, with Woody Shaw, Joe Henderson, J. J. Johnson, Bob Cranshaw, and Roger Humphries. Horace's greatest band, on one of the best recordings of the 1960s.
- *The Jody Grind*, Blue Note, 1966, with Woody Shaw, James Spaulding, Tyrone Washington, Larry Ridley, and Roger Humphries.

Louis Smith

- *Smithville*, Blue Note, 1958, with Charlie Rouse, Sonny Clark, Paul Chambers, and Arthur Taylor.

Marvin "Smitty" Smith

- *Keeper Of The Drums*, Concord, 1987, with Steve Coleman, Robin Eubanks, Ralph Moore, Wallace Roney, Mulgrew Miller, and Lonnie Plaxico.

Sphere

- *Sphere On Tour*, Red Record, 1985, with Charlie Rouse, Kenny Barron, Buster Williams, and Ben Riley.

Sonny Stitt (see also Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, and Sonny Rollins)

- *Sonny Stitt, Bud Powell, And J. J. Johnson*, Prestige, 1949, with Curly Russell and Max Roach.
- *Sonny Stitt Quartet*, Prestige, 1950, with Kenny Drew, Tommy Potter, and Art Blakey.
- *Constellation*, Muse, 1972, with Barry Harris, Sam Jones, and Roy Brooks.
- *121*, Muse, 1972, with Barry Harris, Sam Jones and Louis Hayes.

Billy Strayhorn

- *The Peaceful Side Of Billy Strayhorn*, Solid State, 1963, with Michel Gaudry; other personnel unidentified.

John Stubblefield

- *Countin' The Blues*, Enja, 1987, with Hamiet Bluiett, Mulgrew Miller, Charnett Moffett, and Victor Lewis.

Art Tatum

Keeping track of Tatum's recordings can be a chore because the terms "Genius" and "Masterpiece" occur so regularly in the titles of his recordings, which have been released, re-released, and re-titled many times over. I am tempted just say "everything by Tatum." I won't, so here's a select list:

- *The Standard Transcriptions*, Music & Arts, 1935-1943, solo.
- *Art Tatum Solos 1937*, Almanac, solo.
- *Solos*, MCA, 1940, solo.
- *Art Tatum Masterpieces, 1941 and 1944*, Onyx, solo. Listen to Art's startling version of Cole Porter's "Begin The Beguine."
- *Piano Solos*, Jazz Archive, 1944-1948, solo.
- *The Genius*, Black Lion, 1945, solo.
- *Piano Starts Here*, Columbia, 1949, solo. One of Art's best recordings, with a blazing "I Know That You Know" that at times sounds as though the tape is on fast forward.
- *Gene Norman Presents Art Tatum, Volume I*, GNP, early 1950s, solo.
- *The Complete Capitol Recordings, Volumes I & II*, Capitol, 1949 and 1952, solo.
- *20th Century Piano Genius*, Emarcy, 1950 and 1955, solo.
- *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953-1955, solo. A seven-CD set.
- *Tatum/Hampton/Rich*, Pablo, 1955, with Lionel Hampton and Buddy Rich. Tatum was at his best on his solo recordings, but this meeting of three giants is an exception.

Arthur Taylor

- *Taylor's Wailers*, Prestige, 1957, with John Coltrane, Donald Byrd, Jackie McLean, Charlie Rouse, Frank Foster, Walter Davis, Jr., Ray Bryant, Red Garland, Paul Chambers, Sam Jones, and Wendell Marshall. One of Charlie Rouse's best recordings.

Lucky Thompson

- *Tricotism*, Impulse, 1956, with Oscar Pettiford, Skeeter Best, Jimmy Cleveland, Hank Jones, Don Abney and Osie Johnson. The trio tracks, with Oscar and Skeeter, are among the best recordings of the 1950s.

Bobby Timmons

- *This Here*, Riverside, 1960, with Sam Jones and Jimmy Cobb. Listen to Bobby's tunes "This Here," "Moanin'," and "Dat Dere."

Charles Tolliver

- *Charles Tolliver And The All-Stars*, Black Lion, 1968, with Gary Bartz, Herbie Hancock, Ron Carter, and Joe Chambers. Reissued as *Paper Man*. Listen to Charles' two great tunes "Lil's Paradise" and "Household Of Saud."
- *Music, Inc.*, Strata East, 1970, with a 17-piece big band including Stanley Cowell, Cecil McBee, and Jimmy Hopps. Great tunes, including Charles' "On The Nile" and Stanley's "Abscretions" and "Departure." One of the best recordings of the 1970s.

Lennie Tristano

- *Lennie Tristano*, Atlantic, 1955-1961, with Lee Konitz, Gene Ramey, Peter Ind, Jeff Morton, and Arthur Taylor. Listen to Lennie's tune "Turkish Mambo."

McCoy Tyner

- *Inception*, MCA/Impulse, 1962, with Art Davis and Elvin Jones.
- *Nights Of Ballads & Blues*, MCA/Impulse, 1963, with Steve Davis and Lex Humphries.
- *Reaching Fourth*, Impulse, 1963, with Henry Grimes and Roy Haynes.
- *Plays Duke Ellington*, MCA/Impulse, 1964, with Jimmy Garrison, Elvin Jones, Willie Rodriguez, and Johnny Pacheco.
- *The Real McCoy*, Blue Note, 1967, with Joe Henderson, Ron Carter, and Elvin Jones. One of the greatest recordings of the 1960s.
- *Tender Moments*, Blue Note, 1967, with Lee Morgan, Julian Priester, Bennie Maupin, James Spaulding, Howard Johnson, Herbie Lewis, and Joe Chambers. One of the best recordings of the 1960s.
- *Expansions*, Blue Note, 1968, with Woody Shaw, Gary Bartz, Wayne Shorter, Ron Carter, Herbie Lewis, and Freddie Waits. This recording has some of McCoy's and Wayne's best solos, plus two beautiful tunes, McCoy's "Peresina" and Cal Massey's "I Thought I'd Let You Know." One of the best recordings of the 1960s.
- *Time For Tyner*, Blue Note, 1968, with Bobby Hutcherson, Herbie Lewis, and Freddie Waits. One of McCoy's best recordings.
- *Cosmos*, Blue Note, 1969, with Gary Bartz, Harold Vick, Andrew White, Al Gibbons, Hubert Laws, Herbie Lewis, Freddie Waits, and a string section on some tracks.
- *Echoes Of A Friend*, Milestone, 1972. This is McCoy's solo tribute to John Coltrane and Cal Massey, and one of the best recordings of the 1970s. Listen to McCoy's rhapsodic tribute to Cal Massey, "Just Folks."
- *Horizon*, Milestone, 1979, with John Blake, Joe Ford, George Adams, Charles Fambrough, Al Foster, and Guillermo Franco. This album contains some of McCoy's best playing in the 1970s.
- *Revelations*, Blue Note, 1988. One of the best solo recordings of the 1980s.
- *Things Ain't What They Used To Be*, Blue Note, 1990. This recording contains duets with John Scofield and George Adams, plus eight solo tracks. Listen to McCoy's version of Billy Strayhorn's "Lush Life," his touches of stride on "Sweet And Lovely," and "What's New?," and his revisiting of two of his best songs from the 1970s, "The Greeting" and "Song For My Lady." One of the best piano recordings of the 1990s.
- *Warsaw Concert*, Fresh Sound, 1991, solo.
- *Soliloquy*, Blue Note, 1991. One of the best solo recordings of the 1990s.
- *New York Reunion*, Chesky, 1991, with Joe Henderson, Ron Carter, and Al Foster. One of the best recordings of the 1990s.

Cedar Walton

Cedar is harmonically very clear, his touch very precise. As such, his music is relatively easy to transcribe.

- *Cedar!*, Prestige, 1967, with Kenny Dorham, Junior Cook, Leroy Vinnegar, and Billy Higgins.

- *Firm Roots*, Muse, 1974, with Sam Jones and Louis Hayes.
- *Eastern Rebellion*, Timeless, 1975, with George Coleman, Sam Jones, and Billy Higgins. One of Cedar's best, with his "Bolivia," and Sam Jones' "Bittersweet."
- *Eastern Rebellion 2*, Timeless, 1977, with Bob Berg, Sam Jones, and Billy Higgins.
- *The Maestro*, Muse, 1980, with Abbey Lincoln, Bob Berg, David Williams, and Billy Higgins.
- *Piano Solos*, Clean Cuts, 1981. Good luck finding this one. It's long out-of-print, and is on an obscure label to start with. Nevertheless, Cedar's rare solo piano recording is a gem worth haunting the used record stores for. Listen to his tunes "The Sunday Suite" and "Clockwise."
- *Among Friends*, Theresa, 1982, with Bobby Hutcherson, Buster Williams, and Billy Higgins.
- *Ironclad: The Cedar Walton Trio Live At Yoshi's*, Monarch, 1989, with David Williams and Billy Higgins.

Tyrone Washington

- *Natural Essence*, Blue Note, 1967, with Woody Shaw, James Spaulding, Kenny Barron, Reggie Workman, and Joe Chambers.

Randy Weston

- *Blues To Africa*, Arista Freedom, 1974, solo. Listen to Randy's "Kasbah Kids."

James Williams

- *Magical Trio 1*, Emarcy, 1987, with Ray Brown and Art Blakey.
- *Magical Trio 2*, Emarcy, 1987, with Ray Brown and Elvin Jones.

Mary Lou Williams

- *Free Spirits*, SteepleChase, 1975, with Buster Williams and Mickey Roker.

Tony Williams

- *Native Heart*, Blue Note, 1989, with Wallace Roney, Billy Pierce, Mulgrew Miller, Ira Coleman, and Bob Hurst.

Larry Willis

- *Just In Time*, SteepleChase, 1989, with Bob Cranshaw and Kenny Washington.

Cassandra Wilson,

- *Blues Skies*, JMT, 1988, with Mulgrew Miller, Lonnie Plaxico and Terri Lyne Carrington. Listen to Mulgrew's solo on "I Didn't Know What Time It Was" and Terri Lyne's brushwork throughout this recording, one of the best vocal recordings of the 1980s.

Teddy Wilson

- *Mr. Wilson And Mr. Gershwin*, Columbia, 1959, with Arvell Shaw and Bert Dahlander. More than a hint of where Bud Powell, Wynton Kelly, Oscar Peterson, Tommy Flanagan, and Hank Jones all came from.

Larry Young (Khalid Yasín)

- *Into Somethin'*, Blue Note, 1964, with Sam Rivers, Grant Green, and Elvin Jones.
- *Unity*, Blue Note, 1965, with Woody Shaw, Joe Henderson and Elvin Jones. One of the greatest recordings in the history of jazz. It includes a duo track with Larry and Elvin, "Monk's Dream," that's one of the greatest single tracks in the history of the music.