



**Пловдивски университет  
„Паисий Хилендарски“**



**Педагогически факултет  
Катедра „Музика“**

**Петър Веселинов Койчев**

**ИМПРОВИЗАЦИЯТА ЗА КИТАРА В  
МОДЕРНИЯ ДЖАЗ**

**АВТОРЕФЕРАТ  
ЗА  
ПРИСЪЖДАНЕ НА  
ОБРАЗОВАТЕЛНА И НАУЧНА СТЕПЕН  
„ДОКТОР“**

**НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ ДОЦ. Д-Р ТАНЯ БУРДЕВА**

**ПЛОВДИВ, 2019**

Пловдив

2019

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на 7.01.2019 г. на заседание на катедра „Музика“ на ПУ „Паисий Хилендарски“.

Дисертационният труд съдържа въведение, три глави, заключение, библиография и 3 приложения, общо 210 страници. В използваната литература са посочени 43 заглавия, от които 29 на кирилица (25 на български език и 4 на руски език), 14 – на латиница и 11 интернет източници.

Защитата ще се проведе на 5.04.2019 г. в зала 505 в ПУ „Паисий Хилендарски“, гр. Пловдив, бул. „България“ 236, на открито заседание с научно жури в състав: проф. д.изк. Мария Ганева - рецензент, доц. д-р Стела Митева-Динкова - рецензент, доц. д-р Таня Бурдева - становище, проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак - становище, доц. д-р Борислав Ясенов - становище.

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в библиотеката на ПУ „Паисий Хилендарски“, ул. „Цар Асен“ 24.

## **СЪДЪРЖАНИЕ**

ГЛАВА ПЪРВА. ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕДПОСТАВКИ И ТЕОРЕТИЧНИ ОСНОВИ НА ДЖАЗОВАТА ИМПРОВИЗАЦИЯ.

ГЛАВА ВТОРА. НАЧИНИ НА ЗВУКОИЗВЛИЧАНЕ И ТЕХНИЧЕСКИ ПОХВАТИ ПРИ КИТАРАТА.

ГЛАВА ТРЕТА. АНАЛИЗИ НА ДЖАЗОВИ СОЛА ЗА КИТАРА

## ВЪВЕДЕНИЕ

Джаз музиката в България е изключително многообразна и непрекъснато отбелязва значителни практически постижения. Има много добри български джаз музиканти, които развиват концертна дейност у нас и в чужбина. От друга страна, тясно специализираните публикации, свързани с импровизацията и теорията на джаза са все още твърде оскъдни. В контекста на казаното възникна идеята научната разработка да бъде в тази насока. Изследването не претендира за всеобхватност и изчерпателност, но дава голям обем от информация относно теоретични постановки, свързани с използването на скали, акорди, техники и подходи за импровизация. Дисертационният труд би бил от полза, както за студенти, така и за професионални музиканти.

Темата на научната работа е „Импровизацията за китара в модерния джаз“. Въпросите разглеждани в настоящия дисертационен труд са съобразени с динамиката на музикалната култура в наши дни и със съвременните подходи в китарната методика. В българската музикална литература съществува много малко информация свързана с импровизацията в джазовата музика. Това обуславя актуалността на темата и нейното практическо приложение.

**Обект** на настоящото изследване е импровизацията в съвременната джаз китара. **Предмет** на изследването са основните импровизационни принципи в джаз музиката. Поради обширността на темата, в изследването са разглеждани само импровизационните принципи от модерния джаз, които оказват влияние върху облика на съвременната джаз китара. **Целта на дисертационния труд** е да се изследват основните импровизационни принципи в джаза.

Целта се конкретизира в следните **задачи**:

1. Да се изследват историческите предпоставки и теоретичните основи на джазовата импровизация;
2. Да се анализират джаз импровизации от аудио записи на утвърдени джаз китаристи;
3. Да се разработят специфични методи, техники и упражнения, необходими за обучението по джаз импровизация;
4. Да се дадат препоръки за развитие на обучението по китара, чрез интегриране на основните импровизационни принципи в джаза.

Изпълнението на така формулираните цел и задачи ще постави началото на едно цялостно и детайлно проучване и ще очертае основите на по-нататъшни научни изследвания и разработки, свързани с импровизацията в джаза и музиката за китара. Изследването и систематизирането на импровизационните особености в модерната джаз музика ще допринесе и за обогатяване на методиката на обучение по китара.

**Научната хипотеза** допуска, че: предложената система обединяваща принципни положения от джаз теорията с импровизационни техники за китара, би допринесла за изграждане на импровизационни умения у джазовите музиканти. Нейното използване ще разшири потенциала на творческото музикално мислене и ще повлияе върху цялостното творческо развитие на изпълнителя.

Изследователски инструментариум: Дисертационното изследване е изградено върху проучването на голям брой източници, както авторска музика на различни изпълнители, така и научна критична литература по темата, от български и чужди автори. Използвани са методите на анализ и синтез, обобщение, дедукция и индукция, както и историко-хронологичния метод. Приложен е комплексен подход, който позволява разглеждането на темата за импровизацията за китара в модерния джаз, като съвкупност от взаимосвързани фактори и елементи, действащи като едно цяло. Приложено е описание и систематизиране на предхождащите изследвания в областта модерната джазовата музика и на импровизацията за китара. Това са теоретични изследвания върху характерни за импровизацията в модерния джаз ладове, импровизационни прийоми и принципи, фрази, арпежи, техники и акордови прогресии. В изследването са разгледани, анализирани и систематизирани джаз импровизации от аудио записи на утвърдени джаз китаристи, върху пиеси от стандартния джазов репертоар. Разработени са упражнения за импровизация на базата на изследваните аудио записи.

## **ГЛАВА ПЪРВА. ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕДПОСТАВКИ И ТЕОРЕТИЧНИ ОСНОВИ НА ДЖАЗОВАТА ИМПРОВИЗАЦИЯ**

Първа глава е посветена на историческите предпоставки и теоретичните основи на джазовата импровизация. Въвеждащо в темата е представена история на прогреса на джазовата импровизация, след което са разгледани особено важни характерни особености в теорията на джазовата музика, отличаващи я от класическата теория на музиката.

В подглава **1.1. История на прогреса на джазовата импровизация** е събрана и систематизирана информация относно развитието на импровизацията в различните периоди и стилове, като се започне от негърския фолклор, блуса, класическия джаз, хот стилът и изменението на понятието импровизация в модерния джаз.

В подглава 1.1 се коментира, че всъщност вариационната практика би могла да се счита за най-естественият начин, представляващ начална форма на импровизиране, украсяване на мелодията от песента чрез леки мелодични допълнения или изменения. Вариационната практика в негърския фолклор има съществено значение при ранния джаз. Специалните форми, в които намира израз негърската вариационна интуиция са: ритмичната импровизация, характерната негърска импровизационна речетативна мелодика, импровизираният въпрос, стомпът, рифът, вариационната хетерофония и по-рядко орнаментираната мелодична вариация.

Разгледано историческото развитие на блуса и неговото решаващо значение във веригата, която свързва негърския фолклор с джаза. Влиянието на блуса върху други жанрове като рокендрол, джаз и популярна музика. *“Блусът е най-важното доказателство за народния произход на джаза, за преминаването на характерната надорна песен в по-нова инструментална форма”*.<sup>1</sup> С времето се формират четири основни разновидности: кънтри или делта блус, ърбън блус, класически блус и ритъм енд блус. С джаза е свързан преди всичко класическият блус. Представлява 12-тактова стандартна форма, разделена в три равни фрази, в която по точно определен начин се

---

<sup>1</sup> *Гонда, Я.* Джазът – История, теория, практика. София: Музика, 1975, с.51-52.

редуват основните хармонични функции на музиката – тоника, субдоминанта и доминанта, а мелодиката следва типичните низходящи интонации на блу тоновете.

Импровизационният стил на класическия джаз се базира на това, че периодът и хармоничната схема са рамката на импровизацията, но в неговия център стои пак мелодичната рамка, макамът. Класическият джазов музикант се стреми към съзнателно преформиране, пресъздаване на макама във все нови и нови форми. Този подход може да бъде определен, като съзнателен процес на създаване на варианти. На практика мелодичната линия се осъществява всеки път в нова и нова форма, независимо дали в едно и също време свирят един или повече инструменталисти.

Ранният архаичен джаз е инструментално разклонение от афро-американския фолклор. Еволюцията на колективната импровизация ни показва нагледно как се стилизира новата музика, как става все по-художествена. Произлизащото от фолклора интуитивно многогласие се измества все повече от съзнателна и по-организирана полифония. Значителните различия между нюорлинския, диксиленда и чикагския стил се проявяват именно в импровизационната вариация. Същността на нюорлинския стил е колективната интерпретация и породената от нея специфична джазова полифония. При диксиленда и особено при по-късния чикагски джаз на преден план излизат все повече соловите части.

Характерните особености от суинговата музика имат решаващо значение за импровизационния стил. В импровизацията на биг бендовете господства хармоничния компонент, разлагането на акордите и заедно с това вертикалният начин на мислене.

Променя се следователно вариационният метод, основната вариационна техника: на преден план идват фигуралните, орнаментови елементи. Мястото на вариационната хетерофония окончателно се заема от вариационна техника от западен тип. Така се създава хот-стилът на суинга. Класическите джаз бендове, оформили се на базата на колективната интерпретация се сменят от големи оркестри, които се нуждаят от солисти и звезди. Прогресът на импровизационния джаз е непрекъснат: отделните периоди са тясно свързани помежду си - чикагските и суинговите хот-състави са непосредствени предшественици на стила бибоп и модерния комбо-джаз.

След хармонично-хомофонния стил в интерпретацията на суинга на преден план отново излиза линейното, полифонично гласоводене. Това е продиктувано от бързия прогрес на комбо-джаза. Вместо контраста в духовите секции и противопоставянето на отделни групи от инструменти в модерния джаз ръководната роля принадлежи на един инструмент; високостандартното сътрудничество на солиращите инструменти често води до специфична камерна музика.

Модерния джаз се обръща срещу хот-стила на епохата на суинга. В джаза за пръв път се появяват интелектуални стремежи и необходимостта от задълбоченост вече става девиз. Джазовите музиканти с всички средства се стараят да докажат, че това е изкуство достойно за слушане.

В историята на прогреса на джазовата импровизация можем да обобщим три големи периода:

1. Класическа импровизация. Повторение на темата и подход като към макам. Колективна импровизация: музикантите реализират темата в различни форми не един

след друг, а паралелно (вариационна хетерофония). Доминиращата линейна музикална мисъл е повлияна от вертикални хармонии.

2. Епоха на суинга. Вариационната хетерофония и макам-принципът са на изчезване. Съзнателната вариация става същност на импровизацията. Вариациите имат фигурален характер. Начинът на мислене на импровизиращия музикант се променя основно: на преден план излиза вертикалното разположение на акордите.

3. Модерен джаз. Импровизацията все по-малко означава вариации върху темата: целта е създаване на съвсем нов и самостоятелен материал по свободен начин. Отправната точка на импровизацията не е мелодичната рамка на темата, а определената от темата хармонична база. Направление на най-новите тенденции е стремежът към разлагане на вертикалните многочленни акорди на импровизационни гами или скали; обобщаването им в хармонични или тонални групи; отново възраждащият се хоризонтален начин на мислене.

Подглава **1.2.** е посветена на **теоретичните основи на джазовата импровизация.** В джаза импровизацията представлява серия от индивидуални замисли, поредица от новопостроени мотиви и фрази, върху вече зададена хармонична схема. Следователно, тя всъщност представлява спонтанно композиране или по-точно казано, създаване в момента на изпълнение на музикални мотиви и фрази. За джазовия музикант импровизацията е послание към слушателя. Всеки музикант търси оптималните възможности да направи този процес по-богат и пълноценен. Наред със запазване на известна интуитивност, в импровизацията се налагат и много съзнателни елементи. Теоретичната подготовка е свързана най-вече със следните няколко страни:

- Изучаването на специфичните джазови скали и произлизащите от тях ладове и акорди.
- Изучаването на характерните джаз акордови прогресии, върху които се импровизира.
- Изучаването на специфичната джазова ритмика и фразировка, суингирането и свиренето зад или пред бийта.

### **1.2.1. Връзката между акорди и скали**

Всъщност, акордите представляват вертикалното изражение на музиката, докато скалите – хоризонтално.

Под заглавието „Защо скали?“, американският пианист и джаз възпитател Марк Ливайн пише: „Една скала е много по-лесна за запомняне, отколкото групи от терци, които съставят акорда.”<sup>2</sup> Това е причината джаз музикантите да мислят за скали, когато импровизират, защото е по-лесно, отколкото да мислят за акорди. На практика скалите и акордите са преди всичко форми на едно и също нещо – музикалната картина. Ако разгледаме по-задълбочено акордите и техните взаимовръзки със скалите, избирането на подходяща скала за импровизация върху определен акорд или хармонична прогресия, няма да представлява особена трудност.

---

<sup>2</sup> *Levine, M.* The Jazz Piano Book. Sher Music Co., Petaluma, CA, USA, 1989, с.59.

Теорията на скалите и акордите описва взаимовръзката и функционалното единство между тях. Познаването на скалите и връзката им с хармоничните последователности, спомага за разбирането на законите, които ръководят джазовата импровизация. Основна задача на джаз музиканта е в последствие да трансформира скалите в мелодични линии и фрази, тоест да ги използва като тонов материал за построяване на своите импровизации.

В традиционния джаз акордите, произлизат от скали и ладове и взаимовръзката между тях се разглежда не в модален, а по-скоро във функционален контекст. На практика ладове са хоризонталното изражение на скалите, а акордите вертикалното.

В подточка **1.2.2. Мажорната скала** са разгледани обстойно седемте лада на мажорната скала, произлизащите от тях акорди. От диатониката на мажорната скала се образуват седем лада. Имената на тези ладове произлизат от старите ладове: йонийски, дорийски, фригийски, лидийски, миксолидийски, еолийски и локрийски.

Основните акорди в джазовата хармония произлизат от тоновете на мажорната скала. Чрез построяване на четиризвучие от основната, третата, петата и седмата степен на всеки лад от до мажорната скала произлизат следните септакорди.

Cmaj7    Dm7    Em7    Fmaj7    G7    Am7    B7b5    Cmaj7

I        II        III        IV        V        VI        VII        I

### 1.2.3. II-V-I прогресия в мажор

“Прогресиите II-V-I, V-I и II-V са едни от най-широко използваните хармонични последования и основен градивен елемент на джаз и поп музиката”.<sup>3</sup> Наричани още каденци те са заложили, като основен хармонически похват при създаването на безброй композиции. Прогресиата II-V-I в мажор, представлява последование от акорди, които имат функцията на минорна субдоминанта, доминанта и тоника. При тази прогресия се наблюдава следната зависимост: доминантата е отстояща на интервал чиста квинта надолу от субдоминантата, тониката е отстояща на интервал чиста квинта надолу от доминантата.

S	D	T
IIm7	V7	Imaj7
Gm7	C7	Fmaj7

<sup>3</sup> *Abersold, J.* The II-V7-I Professions vol.3., Jamey Abersold Jazz, U.S.A, 1992, p. 3.

Акордовата прогресия II-V-I в тоналност до мажор е: Dm7, G7 и Cmaj7. При нея акордът построен върху II степен е минорен септакорд; акордът построен върху V степен е доминантов септакорд; акордът построен върху I степен е мажорен септакорд. Тези три акорда – I, II и V – мажорен септакорд, минорен септакорд и доминант-септакорд – са трите най-важни и широко употребявани акорди в съвременния джаз.

#### 1.2.4. Мелодичен минор

В джазовата теория подобно на мажорната скала и от диатониката на мелодичния минор произлизат седем лада и седем акорда.

Първият лад, който се образува от скалата на мелодичния минор е **минор-мажорния лад**. Този лад е минорен, при който между II-III и VII-VIII степен има полутонове, а интервалите между останалите степени са цели тонове. Акордът, който се образува от първа, трета, пета и седма степен на минор-мажорния лад е минорен акорд с голяма септима, който има функция на тоника (най-често се изписва като C-Δ или C-maj7). *минор-мажорния лад се изпълнява при импровизация върху минорни акорди с голяма септима.*

Вторият лад, който се образува от скалата на мелодичния минор е **дорийски b2** (с понижена втора степен), който се изпълнява при алтеровани сус акорди. Няма стандартен символ за тези акорди, въпреки че susb9 е най-често употребяваният. При този лад полутоновете са между I-II и VI-VII степен, а интервалите между останалите степени са цели тонове.

**Лидийският увеличен лад**, третият от мелодичната минорна скала. Този лад се различава от натуралния мажор по повишените си IV и V степени. При него полутоновете са между V-VI и VII-VIII степени, а интервалите между всички останали степени се явяват само цели тонове. Нарича се лидийски увеличен лад: лидийски – заради повишената четвърта степен, а увеличен – заради повишената пета степен. Акордът, който се образува от първа, трета, пета и седма степен на този лад е мажорен септакорд. Характерен акорд за този лад е EbΔ#4#5. Той обикновено има функция на тоника с повишени четвърта и пета степени. Често употребяван съкратен символ за този акорд е EbΔ#5.

**Лидийският доминантов лад** е четвъртият лад от мелодичната минорна скала. Той се различава от натуралния мажор по повишената си IV степен и понижената VII степен. При него полутоновете са между IV-V и VI-VII степен, а интервалите между останалите степени са цели тонове. Акордът, който се образува от първа, трета, пета и седма степен е доминантов септакорд. Нарича се лидийски – защото има повишена четвърта степен, а доминантов – защото има понижена седма степен (малка септима) и се изпълнява върху доминантови септакорди или доминантови септакорди с повишена единадесета степен (IV и XI степени са един и същи тон, прието е като символ на акорда да се изписва +11 или #11).

Петият лад който се образува от мелодичния минор се нарича **миксолидийски b6** (миксолидийски с шеста ниска степен или с малка секста). При този лад полутоновете са между III-IV и V-VI степен, а интервалите между останалите степени



са цели тонове. Акордът, който се образува от първа, трета, пета и седма степен на този лад е доминантов септакорд.

Шестият лад, който се образува от мелодичния минор се нарича **локрийски #2** (локрийски с II повишена степен). Той може да се срещне също, като еолийски b5 (еолийски с V понижена степен). Наименованието му прозлиза от локрийския лад, понеже съдържа същите интервалнови съотношения, с изключение на това, че втората степен на лада отстои на голяма секунда над основния тон. При този лад полутоновете са между II-III и IV-V степени, а интервалите между всички останали степени се явяват само цели тонове. Акордът, който се образува от първа, трета, пета и седма степен на този лад е полуумален септакорд. За разлика от локрийския лад, вторият тон от този лад не звучи дисонантно срещу полуумален акорд. Той е отбягван тон от локрийския лад но се употребява в локрийски с втора повишена степен.

Седмият лад, който се образува от мелодичния минор се нарича **алтерован**. При него полутоновете са между I-II и III-IV степени, а интервалите между всички останали степени се явяват само цели тонове. Акордът, който се образува този лад има доминантова функция и се нарича алтерован доминантов. Алтерованата доминанта съдържа b9 и #9 (в теорията на джаза III степен от този лад се записва като #9 или +9, между основния тон и между I и III степен се образува интервал малка терца). Съдържа #11 и b13, някои музиканти използват символите b5 и #5 вместо #11 и b13. Този акорд е алтерован по всеки възможен начин. Деветата степен е понижена и повишена, единадесетата е повишена (тя не може да бъде понижавана, понеже ще се превърне в голяма терца) и тринадесетата е понижена (тя не може да бъде повишавана, понеже ще се превърне в малка септима). В някои учебници по теория на джаза са изброени други възможни имена на алтерования лад: умалено-увеличен, суперлокрийски лад или померойска скала, по името на Херб Померой, уважаван преподавател от музикалния джаз университет „Бъркли“ в САЩ. Пълният символ на акорда, построен върху степените на този лад е b9+9+11b13, но обикновено е предпочитан съкратения символ „alt“, което означава алтерован акорд и съответства на името на лада.

Мелодичната минорна хармония се различава от тази на мажорната скала по това, че няма „отбягвани“ тонове. Тяхната липса означава, че почти всички тонове и акорди във всяка мелодична минорна тоналност са взаимно заменяеми с всички седем лада и акорди в дадената тоналност.

The image shows six chords written on a grand staff (treble and bass clefs). Above each staff is a chord symbol: Fm(ma7), Gsusb9, AbΔ#5, Bb7#11, Dø, and E7alt. Below each staff is a whole note chord. The chords are: Fm(ma7) (F, Ab, Cb, Eb, Gb, Ab, Bb), Gsusb9 (G, Ab, Bb, Cb, D, Eb, F), AbΔ#5 (Ab, Bb, C, D, Eb, F), Bb7#11 (Bb, C, D, Eb, F, G, Ab), Dø (D, F, Ab), and E7alt (E, G, Bb, C, D, F, Ab).

### 1.2.5. Хармоничен минор

В джазовата теория подобно на мажорната скала и от диатониката на хармоничния минор произлизат седем лада и седем акорда.

При **хармоничния минор** са налице три полутона – между II-III, V-VI и VII-VIII степен, интервалът между VI-VII степен се явява увеличена секунда а между

останалите степени има само цели тонове. Акордът, който се образува от първа, трета, пета и седма степен на минор-мажорния лад е минорен акорд с голяма септима, който има функция на тоника (най-често се изписва като C-Δ или C-ma7). Хармоничният минор се изпълнява при импровизация върху минорни акорди с голяма септима.

Вторият лад, който се образува от скалата на хармоничния минор е **локрийски #6** (локрийски с шеста повишена степен). При този лад полутоновете са между I-II, IV-V и VI-VII степен, интервалът между V-VI степен се явява увеличена секунда, а между останалите степени са цели тонове. Акордът, който се образува от първа, трета, пета и седма степен е полуумален. Локрийският #6 лад се изпълнява при импровизация срещу полуумалени акорди..

**Йонийски увеличен** е третият лад, който се образува от скалата на хармоничния минор. Той се различава от натуралния мажор по повишенитата V степен. При него полутоновете са между III-IV, V-VI и VII-VIII степен, интервалът между IV-V степен се явява увеличена секунда, а между останалите степени има само цели тонове. Нарича се йонийски увеличен – заради повишената пета степен. Акордът, който се образува от първа, трета, пета и седма степен на този лад е мажорен септакорд. Характерен акорд, който се образува от този лад е EbΔ#5. той обикновено има функция на тоника с повишена пета степен.

Четвъртият лад, който се образува от скалата на хармоничния минор е **дорийски #4**. Той се различава от дорийския лад по повишената си IV степен. При него полутоновете са между II-III, IV-V и VI-VII степен, интервалът между III-IV степен се явява увеличена секунда, а между останалите степени има само цели тонове. Акордът, който се образува от първа, трета, пета и седма степен на този лад е минорен септакорд

**Фригийски доминантов** е петият лад, който се образува от скалата на хармоничния минор. При този лад полутоновете са между I-II, III-IV и V-VI степен, между II-III степен се явява увеличена секунда, а между останалите степени има само цели тонове. Акордът, който се образува от първа, трета, пета и седма степен на този лад е доминантов септакорд.

Шестият лад, който се образува от хармоничния минор се нарича **лидийски #2**. Наименованието му прозлиза от лидийския лад, понеже съдържа същите интервални съотношения, с изключение на това, че между основния тон и втората степен се образува увеличена секунда. При този лад полутоновете са между II-III, IV-V и VII-VIII степен, между I-II степен се явява увеличена секунда, а между останалите степени има само цели тонове. Акордът, който се образува от първа, трета, пета и седма степен на този лад е мажорен септакорд.

Седмият лад, който се образува от хармоничния минор се нарича **алтерован b7**. Наименованието му прозлиза от алтерования лад, понеже съдържа същите интервални съотношения, с изключение на това, че седмата степен на лада отстои на интервал умалена септима над основния тон. При него полутоновете са между I-II, III-IV и VI-VII степен, между VII-VIII степен се явява увеличена секунда, а между останалите степени има само цели тонове. Акордът, който се образува от първа, трета, пета и седма степен на този лад е полуумален.

Диатоничното построяване на четиризвучия от всяка степен на до хармоничен минор изглежда по следния начин:

### 1.2.6. II-V-I хармонична прогресия в минор

Хармоничната прогресия II-V-I се среща и се използва често в джаз композициите и в минорни тоналности. В мажор прогресията се базира на тоновете от мажорната скала, докато в минор се построява върху степените на хармоничната минорна скала. При тази прогресия акордът, построен върху II степен е полуумалено четиризвучие; акордът построен върху V степен е доминантов септакорд; акордът построен върху I степен е минорен септакорд.

Както бе казано по-горе всички акорди от II-V-I прогресията в минор произлизат от скалата на хармоничния минор.

Прогресията II-V-I в минор изглежда по следния начин: II7b5 - V79b – Im7. В тоналност до минор: D7b5 - G79b - Cm7.

Много често се срещат съвременни джаз композиции, които са в минорна тоналност, но са съставени от мелодии и акорди, които произлизат от някои от другите разновидности на минора - мелодичен, натурален, дорийски. Това се нарича модална замяна (замяна с акорди от паралелни тоналности).

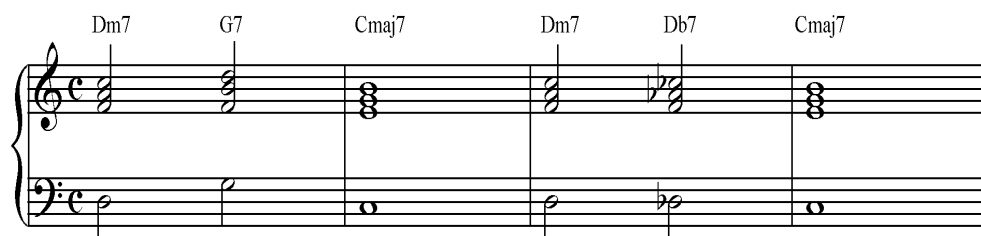
Диатоничното построяване на четиризвучия от всяка степен на мелодичния минор изглежда по следния начин.

Диатоничното построяване на четиризвучия от всяка степен на натуралния минор изглежда така:

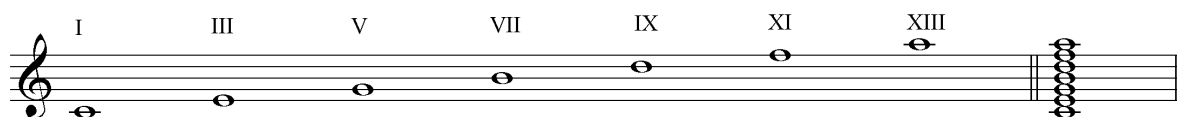
Чрез модална замяна са възможни множество модификации на прогресията II-V-I:

## II-7, IIo, II-7(b5); V7, V-7, V7(b9), V7(9); I-7, I-6, I-(maj7).

Всяка II-V-I прогресия може да бъде модифицирана, чрез замяна на доминантовия акорд V7, с доминантов акорд отстоящ на умалена квинта нагоре от него IIb7. Това е така наречената тритонусова замяна. Например доминантата на Cmaj7 е G7, а тритонусовата замяна на G7 е Db7, отстоящ на половин тон над Cmaj7 или на умалена квинта над G7 (фиг. 32).

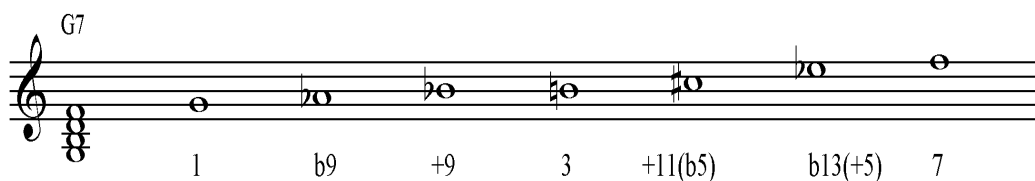


В джазовата музика често се среща заместване, което се базира на довяне на „надстройка“ на акорда. „Това са диатонични тонове от съответната скала, които се строят на терци над последния тон от четиризвучието.” (Nettles, B., Graf, R., 1997, p. 36)



Акорди с надстройка 9, 11 и 13-та степени не засягат основната звучност, а обогатяват хармонията.

Съществува и заместване, което се базира на добавяне на „алтеровани” тонове към доминантовия септакорд. Този тип заместване създава още по-голямо напрежение, преди доминантата да се разреши в тониката. Алтерованите тонове произлизат от диатониката на мелодичния минор. Ладът образуван от седма степен на мелодичния минор се нарича алтерован (фиг. 34).



С добавянето на акордови замени и алтерации, съществуват много вариации на II-V-I прогресия. Изучаването на II-V-I прогресия е особено важно за всеки джазов музикант, тъй като тя е много често срещан хармоничен ход в джазовата музика.

### 1.2.7. Умалена скала

За разлика от седемтоновите мажорни и минорни скали, умалените скали съдържат по осем тона. Умалените скали имат една уникална особеност, която ги прави далеч по-лесни за употреба от гореспоменатите скали: те са симетрични. При тях има редуване на интервалните разстояния половин тон – цял тон по симетричен модел. Съществуват две умалени скали: първата – с редуване на интервалните разстояния

половин тон / цял тон, втората – с редуване цял тон / половин тон . При умалените скали всичко се повтаря на интервал малка терца.

Скалата **полутон / тон** е съставена от осем тона, чрез редуване на интервални разстояния половин тон / цял тон.

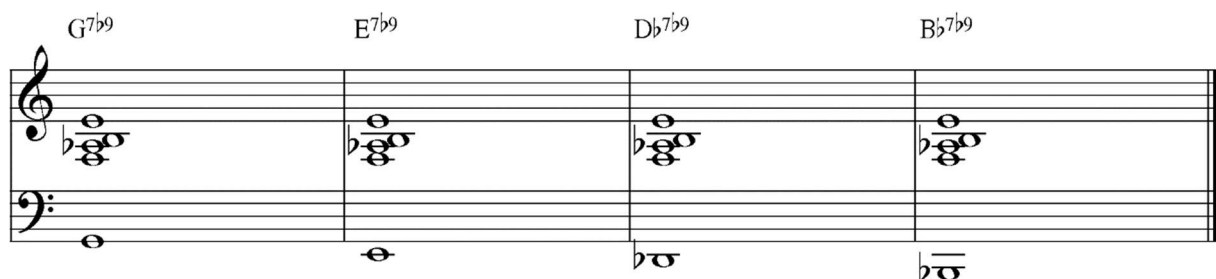
Полутон /тон умалените скали с основен тон сол, ла диез, до диез и ми, съдържат едни и същи тонове. Тези четири тона отстоят на интервал малка терца един от друг. Умалените скали от ла-бемол, си, ре и фа съдържат еднакви тонове и отстоят на малка терца разстояние. Същото важи и за ла, до, ми-бемол и фа-диез умалените скали. С други думи, съществуват само три различни умалени скали:

- една започваща от G, A#, C# или E
- една започваща от Ab, B, D или F
- една започваща от A, C, Eb или F#

В теорията на джаза 3-та степен от този лад се записва като #9 или +9, между основния тон и 3-та степен се образува интервал малка терца. Между основния тон и 4-та степен се образува интервал голяма терца. Акордът, който е характерен за лада е алтерован доминантов, съдържа b9 и #9 и #11. Обикновено се записва чрез съкратен символ, най-често със “7b9”, въпреки че се срещат “alt” или “7+9”.



Както при мелодичния минор, в хармонията на умалените скали няма „избегни” тонове. Като резултат, всичко, което е част от хармоническото съдържание на скалата е взаимно заменимо: акорди, гласоводения, клишета, модели и т.н.



Изпълняването на акорди от хармонията на умалените скали означава свирене в тоналност повече, отколкото свирене на акорд. Може да се каже за тоналността на умалена скала полутон/тон, че обхваща четири различни акорда.

Умалената скала **тон / полутон**, е съставена от осем тона, чрез редуване на интервални разстояния цял тон – половин тон. Акордът, който се образува от първа, трета, пета и седма степен на този лад е умален.



При тази скала аналогично, всичко се повтаря на интервал малка терца, така че F<sup>o</sup> може да замени A<sup>o</sup>, B<sup>o</sup> или D<sup>o</sup>.

### 1.2.8. Целотонна (увеличена) скала

Целотонната скала е съставена от шест тона, отстоящи един от друг на цели тонове в рамките на една октава (фиг. 40). Акордът, който се образува от първа, трета, пета и седма степен степен на тази скала е доминантов септакорд с увеличена пета степен.



По тонов състав са възможни само две целотонни гами, всички останали са енхармоническо повторение. В целотонната хармония няма „избегни” тонове, така че всичко е заменимо в рамките на хармонията на дадена скала. Всичко, което изсвирите за G7#5 ще пасне на A7#5, B7#5, C#7#5, D#7#5 и F7#5. При целотонната хармония липсват половината от интервалите, които се срещат при хармонията на мажорните, минорните и умалените скали. Липсват малки секунди, малки терци, чисти кварта и чисти квинти, големи сексти или големи септими, това може да направи целотонната хармония доста скучна, така че е добре да се използва в малки дози.

### 1.2.9. Пентатоники

Пентатониката е звукова система, която е съставена от пет различни по височина тонове в пределите на октавата. Най-разпространената е т.нар. анхемитонна (безполутонова) пентатоника, в която между съседните степени се образуват интервали от цял тон и тон и половина. В зависимост от последователността на нейните интервали се образуват пет пентатонични лада. Мажорната и минорната пентатоника са често употребявани в джаза.





В подглава 1.3. **Акордови символи (буквено-цифрово означаване на акордите)** се разглеждат тризвучия и четиризвучия, тяхното положение и разположение и символи за буквено-цифрово означаване на акордите в джаза и поп музиката. Обяснени са някои понятия в джаз хармонията. Коментирани са характерни особености в теорията на джазовата музика, отличаващи я от класическата теория на музиката.

**Различия при понятията за акордите в хармонията на класическата музикална теория и в теорията на джаза.** За по-голяма яснота в научния труд са уточнени някои различия при разбирането на определени понятия, касаещи употребата на акорди в хармонията на различните музикални стилови направления. В теорията на джаза и в джазовата музика са възприети определени термини, които не са еднозначни с тези в традиционната класическа теория на музикалните елементи. Те са възприети и въведени от теоретици на джаза, като Марк Ливайн, Дейвид Либман, Бари Нетълс и Ричард Граф.<sup>4</sup> Необходимо е да се отбележи, че понятията в класическата и джазовата музикална теория не се припокриват и не следва да се търси еднозначно обяснение по отношение на основното им приложение.

Така например при употребата на терминът „доминантсепт акорд“ или още „доминантов септакорд“, в джазовата терминология се има предвид така нареченото в класическата музикална теория мажорно малко четиризвучие или мажорно тризвучие с добавена малка септима. За разлика от доминантсепт акорда в класическата музикална теория, който функционира само, като акорд върху пета степен на мажорната тоналност, в джазовата музика този акорд функционира, както върху пета, така и върху всяка друга степен на мажорната тоналност.

В джазовата музика се използват още понятията:

„мажорен септакорд“ -  $maj7$  (наречен в класическата музикална теория мажорно голямо четиризвучие). Общоприетите алтернативни акордови символи за до мажорен септакорд напр. са C, CΔ, Cmaj7 и CM7.

„минорен септакорд“ -  $min7$  (наречен в класическата музикална теория минорно малко четиризвучие). Общоприетите алтернативни акордови символи за до минорен септакорд напр. са Cmin7, C-, Cm7.

„минор-мажорен септакорд“ –  $m(maj7)$  (наречен в класическата музикална теория минорно голямо четиризвучие).

В класическата музика са познати следните четиризвучия: мажорно голямо, мажорно малко, минорно голямо, минорно малко, умалено, полуумалено и полуувеличено четиризвучие. В джазовата музика първите четири от тези четиризвучия се наричат съответно: мажорен септакорд, доминантов септакорд, миноро-мажорен септакорд и минорен септакорд. Определението умален и полуумален септакорд се припокриват с тези в класическата музикална теория.

<sup>4</sup> *Levine, M.* (1995) *The Jazz Theory Book*. . Petaluma, CA, USA, Sher Music Co, *Liebmman, D.* (1991) *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. USA, Advance music, както и *Nettles, B., Graf, R.* (1997) *The chord scale theory and jazz harmony*. USA, Advance music.

#### 1.4. Системата от акорди CAGED при китарата

Един от най-популярните методи за изучаване на акорди при китарата е CAGED системата. Тази система е базирана на акордови форми, които са разположени на първа позиция на грифа и включват свободни струни в строежа си.

Системата дава представа за принципите на акордовия строеж при джаз и поп китарата и за акордово гласоводене.

Идеята на метода е, че чрез пръстовите форми на акорди звучащи с участието на свободни струни, навсякъде по грифа могат бъдат образувани други акорди с баре.

В тази подглава са представени голям брой акордови диаграми на мажорни и минорни трезвучия и четиризвучия и схеми на арпежи и пентатоники.

#### 1.5. Drop 2 акорди при китарата

Drop 2 акордите намират широко приложение в джазовия акомпанимент и импровизация. Те представляват четиризвучия с променено хармонично положение. Използват се от аранжори и композитори за създаване и аранжиране на джазова музика. Намират приложение в изпълнителската практика на джаз китаристи и пианисти. Макар и по-рядко, тези акорди се срещат също в поп, рок и кънтри музиката. Drop 2 акордите намират широко приложение и в аранжирането за биг бенд, особено в стиловете Мейнстрийм и Бибоп. Този тип гласоводене е много удобен и лесен за свирене на китара, тъй като акордите могат да се изсвирят на четири съседни струни. Джо Пас, Уес Монтгомъри, Джим Хол и Джордж Бенсън са между най-популярните китаристи, които използват като хармонична основа на своето изпълнение Drop 2 акорди.

Китарата е шест струнен инструмент и поради това е възможно всяко от четирите обръщения на Drop 2 акордите да бъде построено върху три комбинации от четири съседни струни. Първа от тях е комбинацията от 1-ва, 2-ра, 3-та и 4-та струни; втората е от 2-ра, 3-та, 4-та и 5-та струни и третата е от 3-та, 4-та, 5-та и 6-та струни. От това следва, че съществуват по три различни пръстови форми на всяко обръщение за всяка от трите комбинации от съседни струни. Всеки акорд съдържа точно четири тона и всички те са разположени на съседни струни. Свирят се само различни тонове от акорда, които не се повтарят.

##### Drop 2 септакорди

Хармонически положения на Drop 2 на C maj7 - основно, терцово, квинтово и септимово:

- Обръщение 1: I, V, VII, III степен или C G B E
- Обръщение 2: III, VII, I, V степен или E B C G
- Обръщение 3: V, I, III, VII степен или G C E B
- Обръщение 4: VII, III, V, I степен или B E G C

Хармонически положения на Drop 2 доминантов септакорд C7 - основно, терцово, квинтово и септимово:

- Обръщение 1: I, V, bVII, III степен или C G bB E
- Обръщение 2: III, VII, I, V степен или E bB C G



- Обръщение 3: **V, I, III, VII** степен или **G C E bB**
- Обръщение 4: **bVII, III, V, I** степен или **bB E G C**

Хармонически положения на Drop 2 минорен Drop 2 септакорд **C min7** - основно, терцово, квинтово и септимоно:

- Обръщение 1: **I, V, bVII, bIII** степен или **C G bB bE**
- Обръщение 2: **bIII, bVII, I, V** степен или **bE bB C G**
- Обръщение 3: **V, I, bIII, bVII** степен или **G C bE bB**
- Обръщение 4: **bVII, bIII, V, I** степен или **bB bE G C**

### **Построяване на други видове Drop 2 четиризвучия чрез алтероване или промяна на степените на септакорда**

Терцовото разширяване на акордите: мажорен септакорд, доминантов септакорд, миноро-мажорен септакорд и минорен септакорд, води до тяхното усложняване с добавяне на IX, bIX, #IX, XI, #XI, XIII или bXIII степени към четиризвучието. При това се образуват петзвучия, а също и шест и седем терцови напластявания. Всеки от тези акорди може да бъде изсвирен, като четиризвучие в тясно разположение, с добавени IX, bIX, #IX, XI, #XI, XIII (VI) или bXIII (bVI) и съответно изпуснати степени от основното четиризвучие. Всяко от тези четиризвучия в тясно разположение може да бъде трансформирано съответно в Drop 2 акорд.

В случаите, когато четиризвучията биват променяни от септакорди в четиризвучия с други качествени характеристики, като мажорни, минорни, умалени и увеличени тризвучия с добавени IX, XI (IV), XIII (VI) степени или техните алтерации, може да се изходи от Drop 2 септакордите. Степените на септакорда се променят или се алтерират спрямо характеристиката на четиризвучието, което е необходимо да се построи. Така например за построяване на акорди като:

**Таблица 1:**

За построяване на:	се изхожда от:	като се променя:
C 6	C 7 (C, G, bB, E,)	7-ма степен с полутоно надолу в 6-та степен (C, G, A, E)
C 7#5	C 7 (C, G, bB, E,)	5-та степен. Алтерова се с полутоно нагоре в #5(C, #G, bB, E,)
C 7b5	C 7 (C, G, bB, E,)	5-та степен. Алтерова се с полутоно надолу в b5 (C, bG, bB, E,)
Cm7b5	C7 (C,G,bB,E,)	5-та степен. Алтерова се с полутоно надолу в b5 3-та степен. Алтерова се с полутоно надолу в b3 (C, bG, bB, bE,)
C 7b9	C 7 (C, G, bB, E,)	1-ва степен. Алтерова се с полутоно нагоре в b9 (bD, bG, bB, bE,)

**Подглава 1.6. Хоризонтална импровизация. Скали и Ладове по китарния гриф** разглежда въпроса за хоризонталната импровизация и е практическо ръководство за свирене на всички ладове на мажорната скала от всеки тон и във седем пръстови форми. Усвояването на пръстовите форми на мажорната скала дава свобода на изпълнителя по време на импровизация, да свири всяка мажорна скала и всичките ѝ 7 лада, от всеки тон по целия гриф на китарата. За целта е необходимо да се заучат седемте пръстови форми (наричани още пръстовки), до степен на моторизиране и свободно боравене с тях. Седемте форми на ладове произлизащи от мажорната скала са подходящо упражнение за изграждане на изпълнителската техника на китаристи в начален етап на обучение. При създаването на навици за автоматизация на пръстите на лява ръка е препоръчително да се свири в бавно темпо с метроном. Необходимо е всички пръстови форми на мажорната скала да се заучат по начин, по който всяка от тях да се изпълнява свободно от всички позиции на грифа на китарата. Така ще бъдат овладяни всички седем лада и те биха могли да бъдат изпълнени от всеки тон. Всеки от тези ладове може да се изсвири от всяка позиция на китарата. Например ако първата пръстова форма на мажорната скала – натуралния мажор (йонийски лад) е изсвирена от тон фа (F), то това е първият лад на фа (F) мажорната скала (фа йонийски). Ако първата пръстова форма на мажорната скала е изсвирена от тон сол (G), то това е първият лад на сол (G) мажорната скала (йонийски). И така нататък, по логически път могат да бъдат изсвирени всички ладове от всеки тон.

### 1.7. Водещи тонове (Guide tones)

"Водещи тонове" се наричат терцовия и септимовия тон на акордите. Те се наричат така, защото чрез тях се определя качествената характеристика на акордите. Терцовият тон е този, който определя мажорното и минорното наклонение на акорда. Когато интервалът между основния и терцовия тон е малка терца, тогава акордът е минорен. Когато интервалът между основния и терцовия тон е голяма терца, тогава акордът е мажорен. Съответно септимовият тон определя дали акордът е с голяма септима, т.е. т. нар. септакорд, който се обозначава със  $\text{maj7}$ . В следващия пример е представена прогресията  $\text{Dm7 G7 Cmaj7}$ , която се явява II-V-I прогресия в до мажор. Илюстрирана е следната зависимост:

- седма степен от акорда  $\text{Dm7}$  (тонът до), отстои на интервал полутон от трета степен от акорда  $\text{G7}$  (ре);
- седма степен от акорда  $\text{G7}$  (тонът фа), отстои на интервал полутон от третата степен от акорда  $\text{Cmaj7}$  (ми).

Водещите тонове се употребяват за подчертаване на акордовата функционалност при импровизация върху II-V-I прогресия. При построяването на фразите, при смяна на акордите се наблюдава зависимост, при която седмата степен на единия акорд, слизайки половин тон надолу преминава в трета степен на следващия.

### 1.8. Вертикална полимодалност

В тази подглава е засегнат въпроса за водещите тонове в акордовите структури и за вертикалната полимодалност – принцип, който спомага за осъществяване на връзката между акорди и скали, за осмисляне тоновото съдържание на общата музикална картина в произведението.

Този термин се употребява от Джордж Ръсел и се състои в това, че срещу един акорд в крайна сметка солистът може да си позволи да изсвири не една, а множество скали. Обикновено повечето музиканти редуват някои от тези скали по техен избор, за да подобрят звученето на своите импровизации.

Следват няколко таблици, които включват ладовете произлизащи от мажорната скала, мелодичния и хармонияния минор, целотонната скала и умалената скала. Тези таблици представляват различни варианти, които могат да се изсвирят върху някои от акордите: мажорен септ акорд, минорен септ акорд, доминант септ акорд. Всеки символ на акорд / скала (C7, C-, CΔ +4, и т.н.) представлява поредица от тонове, които джаз музиканта може да използва, в своята импровизация.

**Таблица 2** МАЖОРНИ АКОРДИ – ВЪЗМОЖНИ ЛАДОВЕ

<b>АКОРД</b>	<b>НАИМЕНОВАНИЕ НА ЛАДА</b>	<b>КОНСТРУКЦИЯ ПО СТЕПЕНИ</b>	<b>ЛАДА В ТОНАЛНОСТ ДО МАЖОР</b>
СΔ	<b>Йонийски</b>	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7	C, D, E, F, G, A, B
СΔ	<b>Лидийски</b>	1, 2, 3, 4#, 5, 6, 7	C, D, E, F#, G, A, B
СΔ	<b>Бибоп мажорна скала</b>	1, 2, 3, 4, 5, 5#, 6, 7	C, D, E, F, G, G#, A, B
СΔ	<b>Хармоничен мажор</b>	1, 2, 3, 4, 5, 6b, 7	C, D, E, F, G, Ab, B
СΔ	<b>Лидийски #2</b>	1, 2#, 3, 4#, 5, 6, 7	C, D#, E, F#, G, Ab, B
СΔ	<b>Мажорна пентатоника</b>	1, 2, 3, 5, 7	C, D, E, G, A

Таблица 3 МИНОРНИ АКОРДИ – ВЪЗМОЖНИ ЛАДОВЕ

АКОРД	НАИМЕНОВАНИЕ НА ЛАДА	КОНСТРУКЦИЯ ПО СТЕПЕНИ	ЛАДА В ТОНАЛНОСТ ДО МИНОР
C-7	Дорийски	1, 2, 3b, 4, 5, 6, 7b	C, D, Eb, F, G, A, Bb
C-7	Минорна пентатоника	1, 3b, 4, 5, 7b	C, Eb, F, G, Bb
C-7	Бибоп минорна скала	1, 2, 3b, 3, 4, 5, 6, 7b	C, D, Eb, E, F, G, A, Bb
C-7	Мелодичен минор	1, 2, 3b, 4, 5, 6, 7	C, D, Eb, F, G, A, B
C-7	Хармоничен минор	1, 2, 3b, 4, 5, 6b, 7	C, D, Eb, F, G, Ab, B
C-7	Блус скала	1, 3b, 4, 4#, 5, 7b	C, Eb, F, F#, G, Bb
C-7	Фригийски минор	1, 2b, 3b, 4, 5, 6b, 7b	C, Db, Eb, F, G, Ab, Bb
C-7	Еолийски минор	1, 2, 3b, 4, 5, 6b, 7b	C, D, Eb, F, G, Ab, Bb

Таблица 4 ДОМИНАНТОВИ СЕПТАКОРДИ – ВЪЗМОЖНИ ЛАДОВЕ

АКОРД	НАИМЕНОВАНИЕ НА ЛАДА	КОНСТРУКЦИЯ ПО СТЕПЕНИ	ЛАДА В ТОНАЛНОСТ ДО
C7	Миксолидийски	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7b	C, D, E, F, G, A, Bb
C7	Бибоп доминантова скала	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7b, 7	C, D, E, F, G, A, Bb, B
C7	Лидийски доминантов	1, 2, 3, 4#, 5, 6, 7b	C, D, E, F, G, A, Bb
C7	Полутон-тон	1, 2b, 3b, 3, 5b, 5, 6, 7b	C, Db, Eb, E, F#, G, A, Bb
C7	Алтерован	1, 2b, 3b, 3, 5b, 5#, 7b	C, Db, Eb, E, F#, G#, Bb
C7	Фригийски мажор	1, 2b, 3, 4, 5, 6b, 7b	C, Db, E, F, G, Ab, Bb
C7	Целотонна скала	1, 2, 3, 4#, 5#, 7b	C, D, E, F#, G#, Bb

Таблица 5 ПОЛУУМАЛЕНИ И УМАЛЕНИ АКОРДИ – ВЪЗМОЖНИ ЛАДОВЕ

АКОРД	НАИМЕНОВАНИЕ НА ЛАДА	КОНСТРУКЦИЯ ПО СТЕПЕНИ	ЛАДА В ТОНАЛНОСТ ДО
Cø	Локрийски	1, 2b, 3b, 4, 5b, 6b, 7b	C, Db, Eb, F, Gb, Ab, Bb
Cø	Локрийски #2	1, 2, 3b, 4, 5b, 6b, 7b	C, D, Eb, F, Gb, Ab, Bb
Cø	Локрийска бибоп скала	1, 2, 3b, 4, 5b, 5, 6b, 7b	C, D, Eb, F, Gb, G, Ab, Bb
Co	Умалена скала	1, 2, 3b, 4, 5b, 6b, 6, 7	C, D, Eb, F, Gb, Ab, A, B

### 1.9. Стилoви особенoсти и импровизациoнни похвати в модерната джаз музика.

В тази подглава са коментирани оригиналната схема на „Ритъм чейнджис” (Original Rhythm), начина на изпълнение на прогресията, както и нейните модификации.

В българският език “Rhythm Changes” се превежда от английски език, както се произнася „Ритъм Чейнджис”. *Чейнджис* в джаз музиката означава смяната и редуването на акордите в хармоничния процес. Названието на прогресията произлиза от заглавието на темата „I Got Rhythm”, за улеснение е съкратено само на Rhythm (*Ритъм*). Следователно буквалното значение на израза означава - хармоничната прогресия на темата „I Got Rhythm”.

Прогресията от темата „I Got Rhythm” или “Rhythm Changes” действително е много често използвана в джаз музиката. „I Got Rhythm” е бил безусловен хит през 30-те години на XX век. Джаз музикантите се забавлявали да свирят и мислят свои мелодии върху хармонията на композицията, те са я променяли, замествали и прекроявали творчески. Когато бибоп стилът еволюира през 40-те години на XX век, „Ритъм Чейнджис” се превръща в основа за безброй нови заглавия. Хармоничната последователност „Ритъм Чейнджис” е популярна още през епохата на суинга, например тя се използва в “Shoe Shine Boy” (запис, с който саксофониста Лестър Йънг става известен) и “Cottontail” (композиция от Дюк Елингтън, 1940). Но трайната и популярност се дължи до голяма степен на използването и от бибоп музикантите. През бибоп епохата е модерно да се пишат мелодии, композирани върху хармонията на други известни джаз композиции. Обичайно става вземането назаем на акордовата прогресия на някой стандарт като хармонична рамка и съчиняването на нова мелодия вместо старата.

### 1.10. Блус

В подглавата се коментират характерни особености за стила блус, стандартната блус форма и нейните модификации, чрез замествания и вариации на някои от акордите.

**Блус скалата** е една от най-характерните и най-употребяваните в джаза. Нейният специфичен фонизъм се получава с използването на изразителните, характерни тонове в музиката, наречени блу тонове. Блус скалата съдържа характерните за джаза и нюансиращите европейския мажор „блу ноти”, нестабилни чужди тонове, взаимствани от западноафриканския и африканския негърски фолклор.

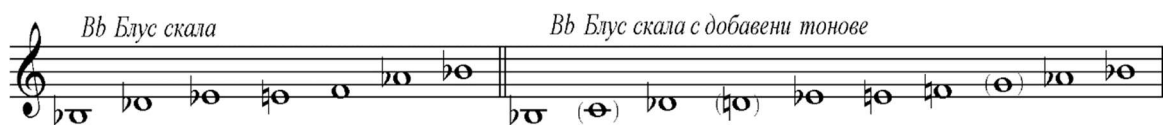
Възникването на характерната за джаза блусова тоналност не е изяснено докрай. Блу нотите произлезли от конфронтацията между вроденото пентатонично ладово усещане у музикантите-негри и европейската седемтонова хармония.

Незаменимите блу тонове (блу ноти), представляват понижени степени в диатоничния Йонийски лад, характерни за негърската музика. Това са характерната III, V и VII понижени степени. Трета понижена степен (отстояща на малка терца от основния тон) често се използва в мажорните тризвучия и им придава един много специфичен отенък. Едновременното използване на минор и мажор е една от най-

типичните особености на джазовата музика. Седмата понижена степен (отстояща на малка септима от основния тон) придава характерния за доминантсептакорда звук. Употребата на пета понижена степен (отстояща на умалена квинта от основния тон) е характерна за мелодиката на стила бибоп.

Най-широко разпространената блус скала е така наречената „6 тонова блус скала“, която представлява минорна пентатоника с един блу тон - понижена пета степен.

В тоналност си бемол, блус скалата изглежда така: Bb Db Eb E F Ab Bb. Съществува и така наречената блус скала с добавени тонове. Тя съдържа още три допълнителни тона, за обогатяване на звука на скалата. Bb (C) Db (D) Eb F (G) Ab Bb.



мажорната блус скала

В блуса може да се изпълняват всички ладове, които произлизат от мажорна скала, от скалите на мелодичния минор, хармоничния минор, умалената и целотонна скала. Все пак най-стария и основен мелодичен материал остава блус скалата.

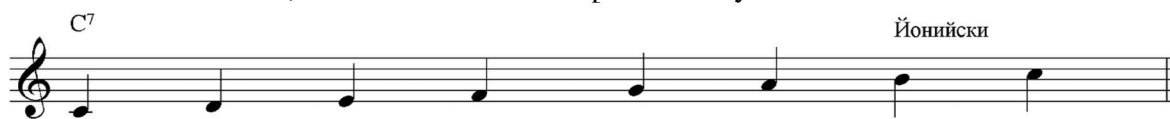
### 1.11. Бибоп

В тази подглава са разгледани характерни особености за стила бибоп. **Бибоп скалите** са получени от традиционните скали (йонийски, дорийски и миксолидийски лад и мелодични минор и т.н.) с добавени хроматични преминаващи тонове към тях. Те са били революционна стъпка напред от традиционните скали, тъй като имат добавени хроматични тонове, които ги превръщат в осемтонови скали. Според на David Baker, с добавянето на допълнителен тон скалата започва да звучи ритмически правилно. На всяко силно време звучи тон от акорда, защото скалата се състои от осем тона и тяхното изсвирване отнема точно четири времена. Бибоп скалите са типични при свиренето в стиловете бибоп и постббоп, но по-късно се превръщат и в основа на модалното свирене.

**Доминантовата бибоп скала** всъщност е миксолидийски лад, към който е придаден един допълнителен хроматичен тон, намиращ се между септимовия и основния тон.



**Мажорната бибоп скала** представлява йонийски лад с добавен допълнителен тон, който се намира между V и VI степени.



**Дорийската бибоп скала** се различава от дорийския лад по това, че съдържа още един допълнителен тон, намиращ се между III и IV степени на лада.



**Бибоп мелодичната минорна скала** е мелодичен минор с прибавен хроматичен тон между V и VI степени.



Една от техниките, която е използвана от бибоп музикантите се нарича „приближаване“ (approaching). Приближаването към тон от акорда, се осъществява чрез тон от скала или чрез хроматизъм. Има няколко начина да се приближиш до акордов тон. Един от тях е възходящо или низходящо хроматично приближаване. Техниката може да се използва върху всякакъв вид акорди мажорни, минорни, доминантови, умалени, увеличени и т.н. Важно е акордовите тонове да се падат на силно време

## 1.12. Ритъм

Разположението на динамичният акцент в различните стилови епохи в общи черти се запазва. В музиката на рагтайма и на места в нюорлинският стил динамичният акцент съвпада със силните времена, т.е. той е на първо и трето време, така че динамичният и метричният акцент съвпадат. *“Основна пулсация в джаза, независеща от времетрайностите и метрума се нарича бийт”*<sup>5</sup> (Гонда, Я., с. 350). С изключение на рагтайма и новоорлеанския стил във всички стилови епохи се

<sup>5</sup> Гонда, Я. Джазът – История, теория, практика. София: Музика, 1975, с. 330.

практикува акцентирането на втората и четвъртата четвъртина, т.е. акцентиране на метрично слабите времена.

### 1.12.1 Офбийт

На практика офбийт означава, че мелодичните акценти много рядко съвпадат с ударите на основната пулсация, а по-скоро са преди или след тях. Разместването обаче е толкова минимално и свободно, поради това и трудно за записване. При опитите да се нотира офбийтовото ритмизиране се създава впечатлението, че то е синкоп. Трябва да се има в предвид, че офбийтът не е синкоп. Това е характерна особеност на офбийта, неговото записване е трудно и неточно.

Взаимодействието между бийт и офбийт, техният синтез води до появата на една от характерните черти на джаза - суингиращият ритъм. Съотношението между бийта и офбийта се мени през различните стилови епохи. Класическият джаз и суингът са немислими без бийта; осъществяването му е първоначалната задача на ритмичната секция. На ритмичната секция, която поддържа основната пулсация, е противопоставена мелодичната секция. Там се осъществява офбийтовата интерпретация. В модерният джаз офбийтът става много по-диференциран и изтънчен. Заедно с това се променя и връзката между двата компонента на джазовия ритъм. Освен мелодичната секция и ритмичната добива все повече офбийтов характер; постепенно не остава инструмент, който да свири на силните времена.

## ГЛАВА ВТОРА. НАЧИНИ НА ЗВУКОИЗВЛИЧАНЕ И ТЕХНИЧЕСКИ ПОХВАТИ ПРИ КИТАРАТА

Във втора глава са представени основни начини на звукоизвличане. Това включва пръстово свирене с дясна ръка, свирене с перо и комбинирано свирене. Разгледани са техниките за свирене алтернейт пикинг, суийп пикинг, икономичен пикинг и хибрид пикинг. Представени са и основни похвати с пръстите на лява ръка, украшения и мелизми. Приложени са нотни примери, характеризиращи специфичните особености на различните технически похвати.

### 2.1. Начини на звукоизвличане при китарата

#### 2.1.1. Основни начини на звукоизвличане с пръстите на дясна ръка.

Звукоизвличането с пръсти според начина на завършване, може да става с апояндо (arroyando - от испански, облягам) или с тирандо (tirando - от испански, дърпам).

- тирандо (tirando или non arroyando) – представлява звукоизвличане, при което няма опора в съседни струни. *„след дърпане свирещият пръст се прегъва леко към дланта, без да докосва другите струни;*

- апояндо – *„след „удар” пръстът, независимо дали това е палец, показалец или друг, остава да лежи на съседната струна, докато започне подготовката за нов удар“<sup>6</sup>.* Тази опора на пръстите в съседна струна е причина за по-трудното усвояване на апояндо.

<sup>6</sup> *Панайотов, П.,* Китарата теория и методи на обучение. София: Пан стил, 2007, с109.



Съществуват два начина на звукоизвличане с пръсти, според използването на нокти: звукоизвличане с нокти или звукоизвличане без нокти.

Безнокътното звукоизвличане се осъществява като възглавничките на пръстите преминават през струната. По този начин се постига по-мек звук. Предимство при звукоизвличането с нокти, е че полученият звук е по-силен и по-богат на обертонове. При този вид тоноизвличане участват както ноктите, така и възглавничките на пръстите. За целта е необходимо ноктите на дясна ръка да се поддържат с определена дължина и форма, която е индивидуална за всеки изпълнител.

### **2.1.2. Основни начини за звукоизвличане с перо**

Техниката с перо дава по-агресивен и фокусиран звук, затова е предпочитана в жанровете като рок, метъл, блус. При съприкосновение със струните, перото прави звука ярък с преобладаващи средни и ниски честоти, необходими при изпълнение на джаз музика. Поради тази причина най-употребяваният похват за свирене на джаз китара се явява свиренето с перо. Във времето са се развили и обособили няколко основни техники на звукоизвличане с перо: алтернейт пикинг, суийп пикинг, икономи пикинг и хибрид пикинг. Наименованията на прийоми произлизат от тяхните имена на английски език. На български език липсват конкретни названия, поради това чуждите наименования са придобили широка употреба у нас.

### **2.1.3. Алтернейт пикинг (Alternate picking)**

В превод от английски, alternate означава - редувам, сменям. Алтернейт пикинг е техника, при която тоноизвличането се осъществява чрез последователно и противоположно движение на перото. Същността на техническия похват се изразява в непрекъснатата смяна на посоката на атака, с цел получаване на плавно махаловидно движение. Дясната ръка подобно на махало, извършва непрекъснати последователни движения, като след удар с перото надолу, винаги следва удар нагоре. Получава се редуване на ударите в двете посоки, обозначаващо в нотната литература за китара със символите (p и v). Обикновено движенията надолу, винаги съвпадат със силните метрични времена, а движенията нагоре със слабите. При силен метричен момент перото удря надолу (p), а при слаб – нагоре (v). По този начин при тактуване (ако се извършва такава), движението на крака и дясната ръка са в синхрон.

Представители, които в практиката си, като музиканти употребяват техниката за противоположно движение на перото са Ал Ди Меола, Стийв Морс, Джон Петручи, Пол Гилбърт, Майк Стърн, Пат Матини, Джон Скофилд.

### **2.1.4. Суийп пикинг (Sweep picking)**

В определени случаи противоположното движение може да бъде пренебрегнато, за сметка на запазване последователността на атаките в една посока през струните. Целта е да бъде изразходено по-малко количество движение. Техниката на свирене с перо в една посока се нарича суийп пикинг. Sweep picking в превод от английски означава мета, измитам. При алтернейт пикинга съществува елемент на разхищаване на движение, тъй като се сменя посоката на атака при преминаване от една струна на друга. Вследствие на това перото изминава по-голям път, отколкото би изминало при запазване на същата посока на движение. Това е причина изпълнителите

да прибъгват до техниката суийп пикинг, при която движението на перото е по-икономично. Основен принцип на суийп пикинга е запазване посоката на движение на ръката или посоката на атака при смяна на струните.

Техниката е разработена и използвана за първи път от джаз китаристите Лес Пол, Барни Кесъл и Тал Фарол, през 50-те години на XX век. Рок китаристите Ричи Блякмор, Стийв Хакет и Ян Акермън, допринасят за нейното развитие през 70-те години на XX век. Популярни китаристи, които свирят чрез суийп пикинг техниката са Ингви Малмстийм, Джейсън Бекер, Франк Гамбали, Марио Парга, Глен Типтън, Тони МакАлпин.

### **2.1.5. Икономичен Пикинг (Economy picking)**

Икономичното свирене с перо представлява комбинация от алтернейт и суийп пикинг похватите. При тази техника свиренето с перо и пръсти се редува или комбинира, едновременно или последователно. Популярни китаристи които използват този начин на свирене с перо са Зак Уайлд, Франк Гамбали, Еди Ван Хален, Пол Гилбърт, Ричи Коцен.

Техниката за икономично свирене е присъща за стила „Мануш джаз“, наричан още цигански суинг. За мануш китаристите обаче е характерно, че при удар надолу, перото винаги остава да лежи на съседната струна, докато започне подготовката за нов удар. Този начин на икономично свирене се нарича още мануш пикинг, като за негов основоположник се счита китариста Джанго Рейнхард. Популярни китаристи, които употребяват мануш пикинг са Бирели Лагрен, Стохело Розенберг, Джими Розенберг, Андреас Оберг, Джошо Стефан, Гонзало Бергара, Адриан Мойгнард.

### **2.1.6. Хибрид Пикинг (Hybrid Picking)**

Комбинираната техника на свирене с пръсти и перо се нарича хибрид пикинг. При тази техника басовите струни се озвучават с удар на перото надолу (п), а по-високите струни с пръстите на дясната ръка (среден, безименен или кутре). Перото се придържа между палеца и показалеца, което позволява на останалите три пръста да са свободни. При този начин на свирене се изпълняват по-лесно по-големи интервали между струните. Чрез тази техника могат да се изпълняват и партии предназначени за пръстово свирене, с цел постигане на по-различно звучене.

## **2.2. Основни технически похвати за лява ръка**

### **2.2.1. Легато**

В китарното изпълнителско изкуство легатото е познато както като щрих, така и като специфичен технически похват, който се изпълнява чрез пръстите на лявата ръка. Полученият звук при изпълнение на легатирани тонове е по-мек и създава усещане за плавна цялостна музикална линия. Свързаното изпълнение на тоновете е един от основните технически проблеми в съвременното музикално изкуство за китара.

При музициране на китара се открояват два начина за изпълнение на легато – възходящо и низходящо, които се намират на една или различни струни в една или различни позиции. Освен възходящо и низходящо легато, се разграничават следните видове легато, според начина на изпълнение: комбинирано; легато в хармонични интервали и акорди; на съседни струни; само от лява ръка. Правилното изпълнение на възходящо и низходящо легато е от първостепенно значение за овладяването на съвременната китарна техника. Легато техниката е много широко застъпена в стиловете

поп, джаз рок и метъл. В джаза се практикува офбийт фразирането, тоест акцентирането на метрично слабите времена. Този акцент много лесно се постига, като всеки тон на слабо време бъде изсвирен легато със следващият го тон, явяващ се на силно време. В поп, рок и метъл музиката се използват съвременните електрически китари, усилватели и електронни ефекти, чрез които се постигат огромни изменения на типичния китарен звук. Дисторшън ефектите изкривяват звука с цел постигане на мощно и тежко звучене, което от своя страна улеснява свиренето на легато пасажи с по-голяма лекота. Това е и причината легатото да бъде една от основните техники употребявани от електрическите китаристи.

### 2.2.2. Глисандо

Музикалният термин глисандо (на италиански: *glissando*) произлиза от френския глагол *glisser* - плъзгам и се разбира в изпълнителското изкуство като: „*забавен преход между два тона, осъществен с изразително плъзгане на пръстите по струната.*“ (Панайотов, П., 2007, с. 127).

Глисандото може да бъде изпълнено във възходяща и низходяща посока, както и комбинация от двете. Терминът, който се употребява на английски език е *slide* (слайд). Поради това глисандото е наричано още слайд техника. Изпълнява се от пръстите на лявата ръка без отслабване на пръстовия натиск върху грифа. Дясната ръка извлича само първия тон, а крайният зазвучава сам, при спиране движението на лявата ръка. Чрез слайд техниката се създава усещането за продължителен, сливащ се и провлачен звук на инструмента. В нотния текст глисандото се изписва с права или вълнообразна черта между тоновете.

При инструмента китара, глисандото е основен похват използван за смяна на позиции. Смяната на позиции е важен момент в китарната изпълнителска техника.

### 2.2.3. Баре

*Баре* (*barre*) – в превод от френски, означава желязна пръчка или лост.

„*Барето е типичен китарен похват, при който един от пръстите на лявата ръка натиска повече от една струна.*“<sup>7</sup>.

Този технически похват се характеризира с това, че при изпълнение тонове определен пръст на лява ръка притиска две или повече струни едновременно върху едно и също прагче. Натискът трябва да бъде успоредно на металните прегради. Натиснатите тонове от барето се извличат поотделно или едновременно с пръстите на дясната ръка. При използване на баре останалите пръсти остават свободни за изпълнение на други тонове. В тази подглава са разгледани различните видове баре: малко и голямо баре, висящо баре, раздвоено баре.

## 2.3. Артикулация и основни штрихи при китарата

Артикулация е начинът по-който се изпълняват различните тонове. Думата произлиза от латински език – *articulation* (разчленяване). „*Тя включва в себе си, както*

---

<sup>7</sup> Панайотов, П., Китарата теория и методи на обучение. София: Пан стил, 2007, с.125.

основните качества на тона (сила т.е. динамика; трайност т.е. ритмика и метрум; тембър т.е. цвят), така и разнообразните щрихи<sup>8</sup>. (Митева-Динкова, С., 2004, с.17).

В съвременната джаз музика се употребяват предимно основните щрихи легато, стакато и тенуто. Те са основни щрихи при суингирането и поради тази причина са коментирани дисертационния труд.

#### **2.4. Украшения и мелизми - орнаменти**

Орнаменти в музиката наричаме единични или група от тонове, които се изпълняват преди или след тоновете от мелодията. Тяхната функция е да допълнят и украсят съдържанието на мелодичната линия. Орнаментирането е непрекъснат творчески процес, които постоянно обновява мелодиката с нови съчетания. Дадена мелодия би могла да бъде изсвирена без мелизми, но тяхното наличие в нея повишава художествената ѝ стойност. Една мелодия може да се подобри чрез орнаментиране и обратно, не трябва да се прекалява с украшенията за да не стане претрупана. Украшенията са необходими, но трябва да бъдат използвани разумно и с вкус.

Джаз музиката включва редица орнаменти изпълнявани в композициите и главно в импровизациите. Този стил е най-вече импровизационен, но включва и много нотирана музика за ансамбли и биг-бендове. В подглавата са разгледани „класически“ орнаменти, като форшлаг, нахшлаг, трилер, мордент и групето. Те са свързани са най-често с техническия похват легато. За правилното изпълнение на мелизмите е нужно много добро изпълнение на легатото (възходящо и низходящо).

#### **2.5. Комбинирани техники с лява и дясна ръка**

*Тапинг* – прилага се в стиловете: рок, метъл, поп, джаз, кънтри. Тапингът е разновидност на легатото, като при него се използват и двете ръце. Свири се като комбинация от легато с лява ръка, допълнено с удар (чукане) и бързо дърпане на същата струна с дясната ръка. За по-голяма стабилност и точност обикновено се използва средния пръст или показалец. Ударът по струната трябва бъде рязък, след което пръста се задържа за момент на грифа и бързо се придърпва за да отзвучи тонът, който държи лявата ръка.

Подобна техника на тапинга при китарата е била използвана от гениалния виртуоз на цигулката Николо Паганини, като „чукането“ той е осъществявал чрез удар с ляка върху струните на цигулката. Един от първите китаристи, които прилагат тази техника е Рой Смик. Той използва тапинг похвата на укулеле във филма „Club House Party“ през 1932 г. Китаристите Бърни Кесъл, Джими Уебстър, Викторио Камардес използват прийома, през 50-те и 60-те години на ХХ век. Известни китаристи, които свирят чрез тапинг техника са Пол Гилбърт и Стийв Вай, Стенли Джордън, Джо Сатриани, Еди Ван Хален.

През август 1969 г. Емет Чапман разработва нов начин на тапинг, при който звукоизвличането се извършва чрез удари (чукане), от пръстите на лява и дясна ръка.

---

<sup>8</sup> *Митева-Динкова, С.*, Характерни похвати в китарната техника на лявата ръка. Пловдив: АМГИИ 2009, с.17.

Двете ръце се държат перпендикулярно на грифа, като по този начин се постигат равни възможности за контрапункт във всяка ръка. Този похват се нарича още дабъл-хенд (double hand) техника. Някои китаристи, като Стенли Джордан, Пол Гилбърт, Джо Сатриани и Стив Вай, са развили тази техника, в атака върху грифа наподобяваща свирене на пиано.

Комбинираните техники за лява и дясна ръка, създават възможности за изпълнение на виртуозни пасажии на инструмента китара. За този начин на свирене се изискват много добре развити технически умения и координация на ръцете.

## ГЛАВА ТРЕТА. АНАЛИЗИ НА ДЖАЗОВИ СОЛА В РАЗЛИЧНИ СТИЛОВЕ

В трета глава са представени анализи на популярни джазови сола, изпълнени от световно признати джаз китаристи. Анализите са направени върху китарни изпълнения от записи на китаристите Андреас Оберг, Стохело Розенберг, Франк Вигнола, Майк Стърн, Пат Матини, Гилдас Ле Папе, които са транскрибирани в нотни примери. На базата на транскрибираните сола са извлечени примери на джаз фрази (ликове) за китара в характерни хармонични последования. Тези ликове могат да послужат, като основа за практическото усвояване на фразирането за китара в джазовата музика. Те са характерни за последования, като акордовата прогресия II-V-I, свързани акорди, блус акордова прогресия, модално свирене. Същевременно с това те подчертават някои технически прийоми за китара, като свиренето по акордите, арпежи, апроуч тонове, блус скали и т.н.

### 3.1. Транскрибирането на джазови сола, като условие за самоусъвършенстване

Транскрибирането е един от съществените начини за опознаване на джазовия репертоар и задълбоченото теоретично разбиране на всички видове музика. Чрез него се развива способността за свирене по слух. За този процес на самообучение Марк Ливайн пише:

*„Най-добрият начин да научиш едно произведение е да го транскрибираш извън записа. Нотния лист обикновено съдържа само мелодията и хармонията. Когато транскрибираш, ти се въвлечаш в музиката доста по-директно. Ще чуеш всичко: интро, мелодия, акорди, сола, бас линии, ударни инструменти, форма, импровизация, акомпанимент, интермецо, край, динамика, взаимодействието на музикантите, както и емоционалното съдържание на изпълнението. Можеш да постигнеш това като слушаш внимателно записите“<sup>9</sup>.*

Почти всички велики джаз музиканти от съвременната епоха са научили по-голямата част от техните „ликове“ (заучени фрази) и са придобили по-голямата част от техните теоретични познания чрез слушане, транскрибиране и анализиране на мелодии и соло изпълнения от записи. Затова трябва да се знае важноста на този процес за усъвършенстването на уменията и теоретичните познания на джазовите музиканти.

---

<sup>9</sup> Levine, M. The Jazz Theory Book. Sher Music Co., Petaluma, USA, 1995, p. 251.

### 3.2. Анализи на джазови сола за китара

В тази подглава е реализиран анализ на транскрибираните сола на джаз стандартите: „All The Things You Are”, „Belleville”, „Swing 42”, „Minor Swing”, „Billie’s Bounce”, „Autumn Leaves”, „Play”, „Solar”, „Them There Eyes”. Изяснява се: формата, особеностите на мелодията и хармонията, използваните като тонов материал за солиране ладове, начини на импровизация, техники за звукоизвличане.

### 3.3. Примери на джаз фрази (ликове) за китара в характерни хармонични последования

Китарните джаз фрази или както още се наричат ликове (от англ. guitar licks), са нотирани „извадки“ от транскрибираните китарни сола от записи на китаристите Андреас Оберг, Стохело Розенберг, Франк Вигнола, Майк Стърн, Пат Матини и Гилдас Ле Папе. Тези ликове могат да послужат, като основа за практическото усвояване на фразирането за китара в джазовата музика. Те са характерни за последования, като акордовата прогресия II-V-I, свързани акорди, блус акордова прогресия, модално свирене. Същевременно с това подчертават някои технически похвати за китара, като свирене по акорди, арпежи, апроуч тонове, блус скали и т.н. Препоръчително е след заучаване, фразите да бъдат транспонирани и осмислени в най-използваните тоналности. По този начин всяка от тях може да обогати музикалния речник на китаристите. Съответно всяка фраза би могла да бъде употребена в процеса на творческа джаз импровизация, в подходяща ситуация и в зависимост от ритъма, темпото, тоналността на пиесата в която ще бъде използвана. При тази дейност творческият процес е строго индивидуален и употребата на най-подходящите и най-добре звучащи фрази се обуславя от индивидуалната естетическа оценка на изпълнителя.

Ликове може да се заучават от китаристите, с цел да бъдат използвани при импровизация в сходни акордови последования и близки ситуации. Фразите да бъдат транспонирани във всички тоналности и да послужат в подходящ момент в различни джаз пиеси. Ликовете са селектирани и групирани по вид на акордовите прогресии и според импровизационните принципи. За по-правилното заучаване на джаз ликовете, китаристите могат да използват нотните примери, таблатурата за китара, както и приложените аудио записи на инструменталните джаз пиеси. Заучаването на китарните джаз ликове е предизвикателство и много приятно занимание, тъй като има директно практическо приложение и носи положителни емоции и удовлетвореност за изпълнителите. Тази дейност създава усещането за ефективност в работата и е свързана практически с доброто техническо и теоретично изграждане на джазовите китаристи.

Следващия пример илюстрира как фраза извадена от транскрибираното соло на Андреас Оберг от „All The Things You Are“ (от 2-ри до 5-ти такт) е транспонирана голяма секунда нагоре. Така транспонираната фраза може да бъде изсвирена върху хармонията от първите четири такта на „Autumn Leaves“.

The image shows two musical staves in B-flat major. The first staff contains the following chords and intervals: Bbm7 (with arpeggio Bbm9), Eb7 (with interval Eb Умален лад (полутон/тон)), Abmaj7 (with arpeggio Abmaj9), and Dbmaj7. The second staff contains: Cm7 (with arpeggio Cm9), F7 (with interval F Умален лад (полутон/тон)), Bbmaj7 (with arpeggio Bbmaj9), and Ebmaj7. Brackets and lines connect the notes to these labels.

След 60-те години на XX век модалната музика става неразделна част от джаза. Характерно за нея е, че модалните теми се базират само на един или няколко лада. Хармоничните схеми са прости, липсват типичните II-V-I или II-V прогресии. В модалната импровизация се солира хоризонтално, по протежение на ладовете. Тъй като в модалния джаз няма изобилие от смени, за да нарушат монотонността от липсата на хармония и използването само на един лад, музикантите прибегват до различни подходи. Комбинация на ладовете с хроматика, арпежи или излизане от тоналност чрез употреба на други ладове, ритмическо разнообразяване. В глава трета са включени и фрази от транскрибираните сола, които са разделени на мажорни, минорни и доминантови и блус ликове. Те могат да се използват в модални пиеси, според тяхната хармония, като бъдат транспонирани и осмислени в съответните тоналности.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В този труд е събрана и систематизирана голям обем информация свързана с основните импровизационни принципи при свирене на китара в областта на модерния джаз. Разгледани са важни характерни особености в теорията на джазовата музика, отличаващи я от класическата теория на музиката. Особено ценно е подробното обяснение на акордовите системи за китара CAGED и DROP 2. Те дават пълна представа за принципите на акордовия строеж и гласоводене при джаз и поп китарата. Подробно са обяснени жанрови и стилистични аспекти, технически и интерпретационни проблеми, свързани с джазовата китарна техника, както и широк обхват от инструментални похвати за китара. Нотните примери на сола от популярни джаз китаристи, съдържащи специфични джазови фрази (ликове) са свързани в характерни ситуации в структурата на пиесите. Така например, това са фрази (ликове) в хармонични прогресии, като най-характерната хармонична прогресия в джаза II-V-I, в модални хоризонтални структури, мажорни, минорни, доминантови акорди и блус фрази. Също са селектирани фрази, в които е използвана техниката „приближаване“ наричана още апроуч техника. Модалните структури, в които хармонията е по-статична, предполагат използването на хоризонтална модална импровизация. Музикалните примери са свързани с използването на повече ладове от диатониката на мажорната скала, както ладове произлизащи от мелодичния и хармоничния минор, бибоп, блус, умалена и увеличена скали.

Основната цел поставена в началото на това цялостно и детайлно проучване, да се обогати методиката на обучение по китара в областта на джаза, е успешно изпълнена. Това става посредством изследването и систематизирането на стиловите особености и

импровизационните похвати в модерната джаз музика. При разглеждането на диатоничните и алтеровани скали и техните ладове са установени взаимоотношенията с прилежащите им акорди. Разгледаните буквено-цифрови означения на акордите показват ясно, каква е тяхната връзка и тяхната зависимост от скалите и принадлежащите им ладове. Това дава възможност да бъдат показани разликите при образуването, обозначаването и четенето на акорди в джаза и това в традиционната класическа музика. Изучаването на принципите на акордообразуване при китарата демонстрира предимствата на основните акордови ситеми за китара CAGED и DROP2, използвани в поп музиката и джаза. Анализирването на джаз импровизации от аудио записи на утвърдени джаз китаристи създава възможност за разработване на специфични технически упражнения, касаещи обучението по джаз импровизация.

Предложената система обединяваща принципни положения от джаз теорията с импровизационни техники за китара е конструирана по начин, по който да допринесе за изграждане на импровизационни умения у джазовите музиканти, с което се потвърждава научната хипотеза на изследването.

В разработката на темата е приложен комплексен подход, който позволява разглеждането на импровизацията за китара в модерния джаз, като съвкупност от взаимосвързани фактори и елементи, действащи като едно цяло. Използвани са методите анализ и синтез, обобщение, дедукция и индукция, както и историко-хронологичния метод. Описани и систематизирани са предхождащи изследвания в областта модерната джазовата музика и на импровизацията за китара. Изследвани и изложени са ладове, импровизационни прийоми и принципи, фрази, арпежи, техники и акордови прогресии.

Разкрити са полезни насоки в обучението на младите изпълнители, които биха допринесли за разширяването на уменията за импровизация. По този начин дисертационният труд е в състояние да послужи в творческата работа на изпълнители и музикални педагози, както и за основа на по-нататъшни методически изследвания.

## **ПРИНОСИ**

1. Задълбочено са систематизирани стилкови особености и импровизационни похвати в модерната джаз музика.
2. Изградена е концепция на теоретичните основи на джазовата импровизация за китара. Систематизирани са основните скали и техните ладове, акорди и принципи за построяването им, хармонични прогресии и структури.
3. Разработена е система от технически прийоми за свирене на китара с дясна и лява ръка, свързани с развитието на импровизационните умения.
4. Направена е транскрипция и анализ на сола от световно известни джаз китаристи в различни стилкове от джаза.
5. На базата на изследваните аудио записи са събрани и класифицирани практически приложими нотни примери на музикални фрази (ликове), използвани в специфични хармонични и мелодични джаз структури.
6. Дисертационният труд разработва подробно методи за обучение на съвременните джаз китаристи.