

Юрий ЧУГУНОВ

ГАРМОНИЯ В ДЖАЗЕ

Учебно-методическое
пособие

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Издание третье,
переработанное

Москва
„СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР“
1988

СОДЕРЖАНИЕ

| | | | |
|---|----|---|-----|
| Предисловие | 3 | Глава IX. АККОРДЫ С ДОБАВЛЕННЫМИ ТОНАМИ. АККОРДЫ С ЗАДЕРЖАНИЕМ | 4 |
| От автора | 4 | § 1. Аккорды с добавленными тонами | 67 |
| Глава I. БУКВЕННО-ЦИФРОВОЕ И СТУПЕНЕВОЕ ОБОЗНАЧЕНИЕ АККОРДОВ, ИХ СОСТАВ | 5 | § 2. Аккорды с задержанием | 67 |
| § 1. Буквенно-цифровое обозначение аккордов | 5 | Глава X. СОЕДИНЕНИЕ МЕЛОДИИ С ГАРМОНИЕЙ | 5 |
| § 2. Упрощенная запись аккордов | 7 | § 1. Способы соединения | 68 |
| § 3. Септаккорды | 8 | § 2. Изложение мелодии в аккордовой фактуре | 70 |
| § 4. Обращения септаккордов | 9 | § 3. Соединение мелодии с гармонией на основе открытой позиции с ведущей септимой и ведущей терцией | 73 |
| Глава II. ОСНОВНЫЕ АККОРДЫ ТЕНИЧЕСКОЙ, ДОМИНАНТОВОЙ И СУБДОМИНАНТОВОЙ ФУНКЦИИ | 10 | § 4. Изложение гармонии в левой руке при солирующей правой | 73 |
| § 1. Основные аккорды тонической функции | 10 | Глава XI. ОТКЛОНЕНИЯ, МОДУЛЯЦИЯ | 75 |
| § 2. Аккорды субдоминантовой функции | 10 | § 1. Отклонение | 75 |
| § 3. Аккорды доминантовой функции | 11 | § 2. Модуляция | 76 |
| § 4. Имитация баса в левой руке | 12 | Глава XII. БАЛЛАДА | 80 |
| Глава III. ПРОСТЕЙШИЕ ФОРМЫ И КАДЕНЦИИ | 14 | Глава XIII. БОССА НОВА | 82 |
| Глава IV. БЛЮЗ | 15 | Глава XIV. ПОДРОБНАЯ ГАРМОНИЗАЦИЯ | 85 |
| § 1. Форма, блюзовые ноты | 15 | Глава XV. СВОБОДНАЯ ГАРМОНИЗАЦИЯ | 86 |
| § 2. Гармония в блюзе | 16 | § 1. Мелодическая связь аккордов | 86 |
| § 3. Ритмическое оформление гармонического аккомпанемента | 22 | § 2. Выбор гармонических средств. Гармонизация простыми аккордами | 88 |
| Глава V. ГАРМОНИЗАЦИЯ | 23 | Глава XVI. АККОРДЫ НЕТЕРЦОВОГО СТРОЕНИЯ | 91 |
| § 1. Квинтовый круг, побочные доминанты | 23 | Глава XVII. ПОЛИАККОРДЫ. ПОЛИТОНАЛЬНОСТЬ | 92 |
| § 2. Секвенции | 26 | § 1. Полиаккорды | 92 |
| § 3. Параллелизм | 27 | § 2. Расположение полиаккордов | 93 |
| § 4. Последовательности аккордов, основанные на диатонической гамме | 29 | § 3. Политональность | 94 |
| § 5. Последовательности аккордов, основанные на хроматической гамме | 30 | Глава XVIII. ГАРМОНИЯ В ДЖАЗЕ (краткий исторический обзор) | 96 |
| § 6. Гармонические обороты | 31 | § 1. Спиритчуэлс | 96 |
| § 7. Гармонические обороты в джазовых темах | 32 | § 2. Рабочие песни | 97 |
| § 8. Замены | 38 | § 3. Менестрели | 97 |
| § 9. Проходящие и вспомогательные септима, секста, квинта и кварта | 42 | § 4. Рэгтайм | 97 |
| § 10. Каденционные обороты с использованием хроматизма, альтерации. Удлиненные каденции | 44 | § 5. Буги-вуги | 98 |
| § 11. Органный пункт | 46 | § 6. Традиционный джаз | 98 |
| Глава VI. ТЕСНОЕ, ШИРОКОЕ И СМЕШАННОЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ | 47 | § 7. Чикагский стиль | 98 |
| § 1. Тесное расположение (закрытая позиция) | 47 | § 8. Коммерческий джаз | 99 |
| § 2. Неаккордовые тона | 49 | § 9. Свинг | 99 |
| § 3. Способы гармонизации неаккордовых тонов при тесном расположении | 50 | § 10. «Современный джаз». Би-боп | 100 |
| § 4. Широкое расположение (открытая позиция) | 51 | § 11. Кул-джаз | 100 |
| § 5. Септаккорды в открытой позиции с ведущей септимой | 53 | § 12. Хард-боп | 101 |
| § 6. Открытая позиция с ведущей терцией | 54 | § 13. Прогрессив | 101 |
| § 7. Смешанное расположение | 55 | § 14. Современные течения | 101 |
| § 8. Квинтовый круг в открытой позиции | 57 | § 15. Джаз-рок | 102 |
| § 9. Треугольные | 59 | Послесловие автора | 103 |
| § 10. Основные правила трехголосия | 59 | Литература | 104 |
| Глава VII. МОДУЛИРУЮЩИЕ СЕКВЕНЦИИ | 60 | Хрестоматия | 105 |
| Гармонические секвенции, основанные на квинтовом круге | 60 | D. Ellington. In a Sentimental Mood | 105 |
| Глава VIII. УСЛОЖНЕННАЯ БЛЮЗОВАЯ ГАРМОНИЯ | 63 | D. Ellington. Prelude to a Kiss | 106 |
| | | D. Ellington. Solitude | 107 |
| | | D. Ellington. I Got It Bad | 108 |
| | | B. Powell. Blues for Bessie | 111 |
| | | B. Powell. A Parisian Thoroughfare | 113 |
| | | S. Cahn and N. Brodsky. Be My Love | 115 |
| | | M. Gordon and H. Revel. Goodnight My Love | 117 |
| | | E. Garner. Play, Piano, Play | 119 |
| | | D. Brubeck. The Duke | 125 |
| | | D. Brubeck. In Your Own Sweet Way | 128 |
| | | O. Peterson. Wheatland | 136 |
| | | J. Mercer and V. Schertzinger. Tangerine | 144 |
| | | S. Allen and R. Brown. Gravy Waltz | 148 |

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебно-методическое пособие Юрия Чугунова «Гармония в джазе» — работа своевременная и нужная. Если изредка в нашей учебной литературе и появлялись труды по отдельным технологическим проблемам эстрадной и джазовой музыки, то это касалось главным образом инструментовки и аранжировки, многие же другие теоретические и практические аспекты разработаны не были, по крайней мере, в печатных изданиях. Таким образом, пособие Чугунова — первый отечественный печатный труд, полностью посвященный гармоническому языку в джазовой музыке.

Прежде всего, данная работа имеет большое практическое значение, так как в ней в систематизированном виде даются необходимые сведения по предмету, без знания которого невозможны сколько-нибудь серьезные занятия в области джазовой импровизации и аранжировки.

Первые пять глав посвящены «условиям игры», т. е. первоначальным сведениям теоретического и практического порядка. Несколько глав освещают гармонические принципы блюза (IV и VIII главы), баллады (XII глава) и босса-новы (XIII глава). Гармонические структуры блюза — наиболее характерной для джаза формы — рассмотрены автором более подробно. Большое место в пособии уделено технологии гармонизации. Очень важна в этом смысле глава V («Гармонизация») — самая обширная по объему, закладывающая фундамент для изучения следующих разделов работы, посвященных более сложным гармоническим комплексам и структурам (см. главу XVI — «Аккорды нетерцового строения», или главу XVII — «Полиаккорды. Политональность»).

Не перечисляя подробно многие интересные аспекты этого труда, остановлюсь лишь на нескольких моментах. Заслуживают, например, пристального внимания главы IV и X, посвященные особенностям исполнения джазовой музыки на фортепиано. Не

только пианист, но и любой музыкант, — духовик, струнник, ударник, — желающий овладеть секретами гармонии в джазе, не сможет этого сделать, если не научится воспроизводить на фортепиано наиболее типичные гармонические последовательности, причем в той фактуре, которая характерна для того или иного стиля джазовой музыки. Хочется также указать на важность предложенных автором упражнений на фортепиано (во всех главах, в частности, в главе VII — «Модулирующие секвенции»). Нескольким особняком стоит глава XVIII, почти не касающаяся вопросов музыкальной технологии (она написана в виде небольшого исторического очерка). Здесь прослеживаются основные стили джазовой музыки, увязанные автором с эволюцией гармонического языка. Значительную ценность представляют многочисленные музыкальные примеры, подобранные из образцов джазовой классики и современной джазовой музыки.

К положительным сторонам работы нужно отнести стремление автора связать специфические приемы джазовой гармонизации с законами академической гармонии, в частности, в области голосоведения. Недаром в авторском предисловии указано, что пособие рассчитано на «учащихся, знакомых с начальным курсом классической гармонии». Кстати, очень важно, чтобы в учебном процессе «стык» гармонии классической и джазовой не вносил взаимоисключающих моментов. Безусловно, требуется серьезная теоретическая разработка данной проблемы.

В заключение хочется отметить, что знания автора, практический опыт его композиторской, исполнительской и педагогической деятельности позволили ему взяться за труд, посвященный предмету, в нашей учебно-методической литературе еще недостаточно разработанному.

Ю. Саульский

ОТ АВТОРА

Это учебное пособие предназначено для учащихся эстрадных отделений музыкальных училищ, знакомых с начальным курсом классической гармонии.

Цель пособия — развить у учащихся хорошую гармоническую технику, умение слышать, анализировать гармонию, научиться самостоятельно гармонизовать заданную мелодию, а также выработать чувство стиля эстрадной и джазовой музыки.

Джаз внес много нового в область музыкального языка — ритма, интонации, использования возможностей инструментов, импровизации, оркестровки. Гармоническая основа джаза на первых порах оказалась наименее самобытным элементом; она близка европейской классической гармонии, но и в эту область, на протяжении своего развития, джаз внес оригинальные черты (применение известных аккордов получило своеобразную трактовку).

Можно уловить своего рода преемственность традиций: в период возникновения джаза неграмотные негритянские музыканты имели возможность воспринимать европейскую классическую гармонию, пользовались инструментарием симфонического оркестра, что повлияло на выразительные средства самого джаза. По мере необычайно динамичного развития джаза гармонический язык его все более усложнялся. Ныне джаз практически использует весь арсенал средств современной музыки. За короткий срок он превратился в многообразное, большое искусство, завладел миром и проник во все виды легкой эстрадной музыки. Фольклорные и традиционные стили джаза оказали влияние на творчество многих выдающихся композиторов, достаточно вспомнить Дебюсси, Равеля, Стравинского, Мийо, Гершвина.

Проникновение элементов джаза в современную симфоническую и камерную музыку и наоборот, элементов симфонической и камерной музыки в джаз происходит и по сей день. В этом отношении большой интерес представляет творчество таких современных композиторов-исполнителей, работающих в области джаз-рока, как Чик Кориа, Мак-Лафлин, Эмерсон, Понти и др. Пионерами, открывшими богатейшие возможности синтеза классики и джаза, были выдающиеся артисты джаза Дюк Эллингтон (осуществивший еще на границе двадцатых и тридцатых годов записи мастерских композиций крупной формы — концертных фантазий, сюит), Стэн Кентон и Гилл Эванс (в конце сороковых годов). Поиски этих музыкантов продолжили в пятидесятые годы Джон Льюис, Дэйв Брубек, Джордж Рассел, Джимми Джуффри и Гюнтер Шуллер, неофициальный вождь этого направления (получившего название «Third stream», т. е. «третье течение»).

Джазовая и эстрадная гармония основана на функциональной системе. Поэтому в пособии достаточно подробно разбираются ладовые функции, система квинтового родства, мелодические функции лада, т. е. отношения между устоем и неустоем.

Рассматриваются следующие отличительные особенности джазовой гармонии: 1) интенсивная диссонантность — употребление в основном септ-, нон-, ундецим- и терцдецимаккордов, альтерированных аккордов и аккордов с добавленными ступеня-

ми, тяга к хроматизмам и т. д., 2) стремление к аккордовому параллелизму, 3) стремление к подробной гармонизации за счет побочных доминант (движение по квинтовому кругу), хроматизмов, замен и т. д., 4) огромная роль блюза, накладывающего отпечаток почти на каждое джазовое произведение или исполнение как в виде прямого использования блюзовой формы, так и в применении «блюзовых нот». Особое внимание в пособие уделено альтерации, т. е. джазовая и эстрадная музыка основывается в значительной степени на альтерированных гармониях.

В процессе освоения гармонических последовательностей в тесном расположении учащиеся должны научиться выделять из четырех, пяти голосов три голоса (учитывая бас), наиболее ярко подчеркивающие гармонию. При этом важно следить за тем, чтобы эти голоса (особенно средний) были самостоятельны и интересны, т. е. здесь выявляется тенденция к полифонии. Эти упражнения особенно полезны для пианистов и тех, кто в дальнейшем захочет специализироваться в инструменталке.

Поскольку джаз является прежде всего искусством ритма, следует уже с первых занятий стремиться соединять гармонические упражнения с ритмическими. Эти упражнения можно сочетать уже с прохождением блюза. Необходимо следить, чтобы аккордовый аккомпанемент блюза игрался с чувством свинга (правильное исполнение синкоп и акцентов). Такое же внимание следует уделять и ритмическому оформлению трехголосия.

Когда учащиеся освоят тесное расположение в достаточно интересном гармоническом и ритмическом оформлении, можно перейти к широкому и смешанному расположению, а затем и к более свободному изложению гармонии, используя более многозвучные (шести-семиголосные) аккорды.

Затем следует научиться соединять гармонию с мелодией, что уже даст возможность исполнять джазовые композиции на фортепиано. На этот раздел курса нужно обратить особое внимание.

На протяжении всего курса следует выбирать материал для гармонического анализа, используя наиболее интересные образцы из джазовой и эстрадной литературы.

Почти весь материал, рекомендованный для практической работы, основан на особенно распространенных гармонических оборотах джазовой музыки. Блюз, естественно, занимает значительное место в пособии. Рассматриваются как простейшие схемы, так и более гармонически обогащенные. Изучаются наиболее типичные способы отклонений и модуляций.

Уделяется внимание также ансамблевым и оркестровым джазовым композициям с точки зрения их гармонического оформления.

В последней главе дается краткий исторический обзор развития гармонических средств в джазе от фольклорных, исторических форм до основных направлений джазовой и эстрадной музыки наших дней.

Автор выражает благодарность Ю. С. Саульскому и М. М. Есакову за ценные замечания.

ГЛАВА I

БУКВЕННО-ЦИФРОВОЕ И СТУПЕНЕВОЕ ОБОЗНАЧЕНИЕ АККОРДОВ, ИХ СОСТАВ

§ 1. Буквенно-цифровое обозначение аккордов

Гармония джаза основывается на европейской функциональной системе. Мажоро-минорный лад остается в джазе той основой, на которой зиждется джазовая гармония.

Каждый джазовый музыкант должен четко знать гармонические обозначения. Для обозначения аккордов употребляются буквы, цифры и знаки. В пособии используются также ступеневые обозначения аккордов, записанные римскими цифрами.

Большие буквы латинского алфавита означают:

1. Мажорное трезвучие, построенное от данного звука, например:



2. Основной тон (приму) аккорда, если буква употребляется с цифрой или значком, например:



Малая буква *m* рядом с большой буквой означает, что аккорд минорный, например:



Добавленное к большой букве сокращенное слово *maj* или *M* (*major* — англ. — мажорный) означает, что к мажорному трезвучию прибавляется большая септима.

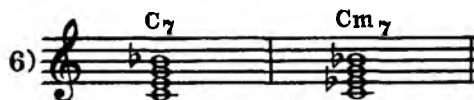


Сокращенное слово *dim* (*diminish* — англ. — уменьшать) означает, что септаккорд уменьшенный:



Цифры означают:

7 — малую септиму, прибавленную к мажорному или минорному трезвучию:



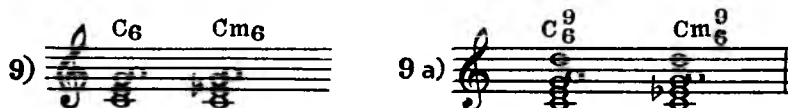
⁹ без *maj* — прибавленную большую нону, причем автоматически участвует и малая септима:



Сочетание *maj* ⁹ означает прибавленную к большому мажорному септаккорду большую нону:



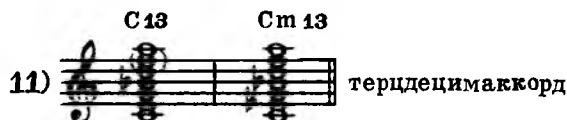
Цифра ₆ означает прибавленную к мажорному или минорному трезвучию большую сексту, ⁹/₆ — прибавленные большую сексту (вместо септимы) и большую нону.



Цифра ₁₁ означает прибавленные к мажорному или минорному трезвучию малую септиму, большую нону и чистую ундециму:



Цифра ₁₃ — прибавленные к трезвучию малую септиму, большую нону, чистую ундециму и большую терцдециму: *



Знаки ♭ и ♯, поставленные справа от буквы, означают понижение или повышение на полтона всего аккорда.

Знаки ♭ или ♯ рядом с цифрой означают соответственно пониженную или повышенную квинту, септиму, нону, ундециму или терцдециму: C₇ (♯₅).

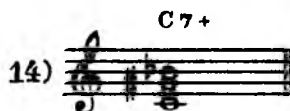
Бемоли и диэзы перед цифрами могут заменяться знаками — или + :



Знак + рядом с буквой (без цифры) означает увеличенное трезвучие: **



Знак + рядом с буквой и цифрой может означать повышенную квинту.



* Терцдецимаккорд (особенно мажорный) чаще употребляется с пропущенной или повышенной ундецимой.

** Увеличенное трезвучие иногда обозначается *aug* [от *augment* (англ.) — увеличивать].

Все цифры, альтерации и знаки, написанные после первого значка и цифры, берутся в скобки, например: $C_{13}^{(+9)}$

В английском языке нет *H* — *си*, а есть *B* — *си*. Поэтому *си-бемоль* будет обозначаться *B♭*, а *си* — *B*.

Итак, в § 1 мы уточнили следующее:

Большую сексту можно прибавлять к мажорному, минорному и уменьшенному трезвучию; малую и большую септиму и большую нону к мажорному, минорному, уменьшенному и увеличенному трезвучиям; малую нону — к малому мажорному септаккорду; чистую ундециму — к малому мажорному и минорному септаккорду или нонаккорду; большую терцдециму — к чистому и увеличенному ундецимаккорду, к септ- и нонаккорду:

15) $C6$ $Cm6$ $Cdim$ *) $C7$ $Cm7$ $Cmaj$ $Cm+7$ $C7(-5)$ $C7(+5)$ $Cmaj(-5)$

$Cmaj(+5)$ $Cadd9$ **) $Cm/add9/Cdim9$ $C+/add9/$ $C-9$ $C9$ $Cmaj9$ $Cm9$ $C+9$

$Cm7/add11/$ $Cm11$ $C9(+11)$ $Cm9(+11)$ $C13$ $Cm13$ $C13(+11)$ $Cm13(+11)$ $C7(add13)$ $C9(add13)$
($C7/6$) ($C13$)

maj — относится всегда только к септима;

m — относится всегда только к терции;

$+$ — относится всегда только к квинте (если нет цифр); ***

$-$ — относится всегда только к квинте (если нет цифр). ****

§ 2. Упрощенная запись аккордов

В музыке, в частности в нотной записи, очень сильны традиции. Всякие попытки произвести какие-либо усовершенствования, упрощение нотной записи, обычно наталкиваются на косность традиций. Вспомним хотя бы прокофьевскую и шенберговскую запись партитур *in C*, во много раз упрощавшую работу композитора и дирижера, не говоря о рядовых музыкантах, которые захотели бы изучать оркестр, читая с листа партитуры. Фактически эти композиторы были единственными, которые смогли пойти наперекор традициям. Примеров косности можно привести немало. Поэтому надо приветствовать опыты по упрощению нотной записи.

Одной из счастливых находок в этой области можно считать систему буквенно-цифровых обозначений аккордов. При этом следует заметить, что цифрованный бас существовал несколько веков назад. В джазе появилась возможность возродить исчезнувшую традицию, но в более развитом, усовершенствованном виде.

Нотная запись служит прежде всего для того, чтобы мысль композитора или аранжировщика была воплощена в музыку исполнителем. Очень важно, чтобы нотная запись не усложняла, а упрощала процесс чтения с листа. В чем же заключается упрощенная запись?

Прежде всего напишем хроматически все основные тона аккордов, которые применяются при буквенно-цифровом обозначении:

Схема 1

$C, C\sharp(D^b), D, E^b, E, F, F\sharp(G^b), G, A^b, A, B^b, B$

* Знаки \sharp и \flat малоупотребительны в джазовой литературе, поэтому отсюда и далее в аналогичных случаях вместо *си-дубль-бемоля*, теоретически более верного, будем писать *ля*.

** *Add* (англ.) — прибавлять.

*** Часто знак $+$ ставится после цифры и также обозначает повышенную квинту.

**** В последнее время в некоторых изданиях знак $-$ употребляется по отношению к терции.

Практически не употребляются: $A\sharp$, $E\sharp$, $B\sharp$, $F\flat$, особенно в партиях гитары, баса или духовых.

Теперь обратимся к цифрам. В некоторых случаях вместо сложного выписывания цифр удобнее записать некоторые аккорды в виде дроби. Так, вместо $D\flat_7$ ($_{-9}^{+11}$) напомним: $\frac{G}{D\flat}$. Такое двухэтажное изображение аккорда удобно применять для сложных составных аккордов, которые можно разложить на два простых*. Но, как правило, нижняя буква употребляется без цифр и значков (в этом случае нижняя буква отделяется наклонной чертой). Это значит, что берется одна эта нота и тот аккорд, который сверху:



Это удобно и возможностью показать обращение аккорда. Здесь хорошо видна также линия басового голоса. Например:



Итак, буквенно-цифровое обозначение аккордов может подробно отобразить состав аккорда, альтерацию, иногда обращение**. Не может быть отображено только расположение аккорда.

§ 3. Септаккорды

Классический джаз базируется в подавляющем большинстве случаев на септ-, нонаккордах и более сложных аккордах. Поэтому прохождение курса джазовой гармонии целесообразно начинать на уровне септаккордов.

Септаккордом называется аккорд, состоящий из четырех звуков, расположенных по терциям. Среди употребительных септаккордов, три имеют малую септиму, три — большую, один — уменьшенную.

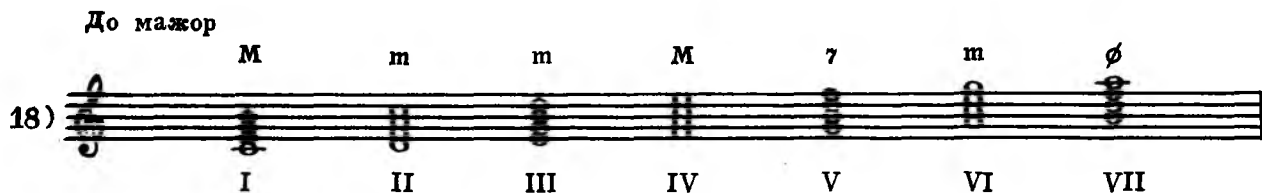
Мажорное трезвучие с малой септимой — малый мажорный или доминантсептаккорд. Обозначается цифрой 7.

Минорное трезвучие с малой септимой — малый минорный септаккорд — m . Уменьшенное трезвучие с малой септимой — малый септаккорд — ϕ .*** Мажорное трезвучие с большой септимой — большой мажорный септаккорд — M **. Минорное трезвучие с большой септимой — большой минорный септаккорд — m_+ .

Увеличенное трезвучие с большой септимой — M_+ .

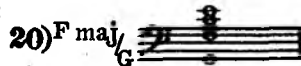
Уменьшенное трезвучие с уменьшенной септимой — уменьшенный септаккорд — ϕ ****.

Эти септаккорды строятся на ступенях натурального мажора и гармонического минора:



* Подобная запись встречается еще редко. Однако следует отметить, что она очень удобна для сложных аккордов.

** Кроме того, такая двухэтажная запись дает возможность обозначить аккорды, в которых бас находится на значительном расстоянии от остальных звуков:



*** В настоящее время появилась тенденция применять эти значки при буквенных обозначениях аккорда, например, вместо Cm_7^{-5} — $C\phi$, вместо $Cdim$ — $C\phi$, вместо $Cmaj_7$ — CM .

**** Гармоническим минором, естественно, не исчерпываются проблемы минора в джазе. Так, например, на VI ступени дорийского минора строится аккорд $VI\phi$ в обороте, идентичном мажорному $I-VI-II-V$, а на I и II ступенях строятся малые минорные септаккорды, употребляемые наряду с Im_+ и $II\phi$.

Упражнения:

1) играть 12 мажорных гамм септаккордами, построенными на ступенях этих гамм, правой рукой, левой рукой и двумя руками:



2) строить все виды септаккордов от 12 звуков.

§ 4. Обращения септаккордов

Обращение — это перенесение нижних тонов аккорда на октаву вверх, или наоборот — верхних на октаву вниз. Обращениями следует пользоваться, чтобы получить более плавное развитие гармонических линий. Обращение нарушает строение септаккорда, расположенного по терциям. Обращения септаккордов кроме терций содержат секунды.



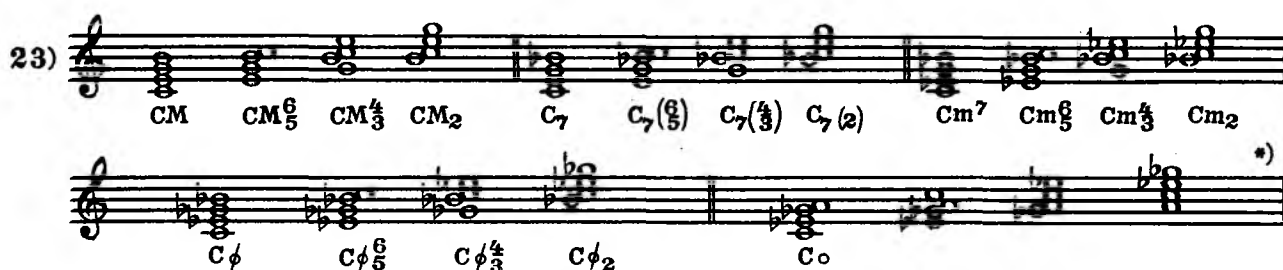
Обращения называются: первое — квинтсектаккорд (содержит квинту и сексту). Обозначается 6_5 ;
второе — терцквартаккорд (содержит терцию и кварту). Обозначается 4_3 ;
третье — секундаккорд (имеет внизу секунду). Обозначается 2 .

Качество интервалов (т. е. мажорные, минорные, увеличенные, уменьшенные), не влияет на условное обозначение обращений.

В джазе аккорды употребляются главным образом в основном виде, но умение пользоваться обращениями имеет огромное значение в обогащении гармонической схемы. Учитывая, что при наличии контрабаса последний почти всегда будет брать на сильные доли основной тон, пианисту предоставляется возможность широко использовать обращения.

Упражнение:

Играть обращения основных септаккордов от 12 звуков.



* В обращениях уменьшенного септаккорда отсутствуют малые и большие секунды, поэтому они звучат, как основной вид.

В примере 26-б *ля-бекар* в до миноре является признаком дорийского лада или мелодического минора (мажорная субдоминанта).

§ 3. Аккорды доминантовой функции

К ним относятся аккорды, которые строятся на V, \flat II и VII ступенях.

27)

целотонный аккорд натуральная доминанта (в миноре), или минорная доминанта (в мажоре) VII \flat II

Все приведенные выше аккорды доминантовой функции могут быть как в мажоре, так и в миноре.*

Упражнения:

1) Играть следующие гармонические обороты с участием S, D и T в мажорных и минорных тональностях до трех знаков:

Схема 2

| Мажор | | | Минор | | |
|---------------------------|---------------------------------|------------------|-------------------|------------------------------|-----|
| T | S | D | T | S | D |
| I | II \flat V \flat | I | I \flat m | II ϕ V \flat | I m |
| I VI \flat m | II \flat m V \flat | I | I m | II \flat m V \flat | I m |
| I VI \flat | II \flat m V \flat | I | I m | II \flat V \flat | I m |
| III m | II \flat m V \flat | I | I m | IV \flat m V \flat | I m |
| III m VI \flat | II \flat m V \flat | I | I m VI ϕ *** | II ϕ V \flat | I m |
| III m \flat III \flat | II \flat m \flat II \flat | I | I IV \flat | II ϕ V \flat | I m |
| | II \flat m V \flat | III m VI \flat | I m | II ϕ \flat II \flat | I m |

Играя эти упражнения, не следует снимать рук с клавиатуры, следя за тем, чтобы голоса двигались плавно, разрешаясь в ближайшие звуки. Для этого надо пользоваться обращениями аккордов в правой руке (в левой — основной тон). Басы в левой руке брать на каждую долю.** Начинать гармонический оборот нужно уметь из любых мелодических положений аккорда. Все упражнения играть в тесном расположении, причем расстояние от баса, взятого левой рукой, до нижнего тона в правой руке не учитывается. Желательно в правой руке не выходить за пределы первой октавы (сверху).

2) Играть гармонические обороты с обращениями каждого аккорда следующим образом:

28)

I m IV \flat II ϕ V \flat

* Некоторые аккорды тонической и доминантовой групп могут совпадать по внешнему виду. Их функция зависит от гармонического контекста.

** Более типично для стилизаций в европейском духе, см. пр. 71.

*** В миноре имеется в виду дорийская секста.

**** Подключение левой руки поможет в дальнейшем быстрее освоиться с широким и смешанным расположением, а также научит создавать мелодизированную линию баса.

§ 4. Имитация баса в левой руке

Контрабасистам, пианистам и будущим аранжировщикам необходимо уметь правильно записывать партию баса в джазе и имитировать ее на фортепиано. Игра гармонических последовательностей на каждую четверть дисциплинирует также ритмическое чувство учащегося.

В джазовой музыке контрабасу обычно поручается подвижный бас. Это значит, что басовый голос движется по всем ступеням лада или хроматически. На сильной доле чаще берется основной тон аккорда, реже — квинта или терция. Промежуток между основными тонами заполняется проходящими диатоническими или хроматическими тонами. Бас может двигаться также по основным тонам аккорда. В современном джазе этот способ употребляется реже, в основном он находит применение в эстрадной музыке. (При более частой смене аккордов, разумеется, чаще приходится пользоваться и основными тонами.) Приводим примеры наиболее употребительных гамм, которые соответствуют основным видам септаккордов, от звука *до*:

29) **Натуральные лады:**

СМ*) ионийский С₇** миксолидийский

С_т дорийский С_р локрийский

Альтерационные лады:

С_о уменьшенный

С_т(+7) мелодический СМ(+5) увеличенный

При использовании альтерированных тонов возникает хроматическая линия баса. Хроматизация обычно используется для получения вводного звука к основному тону последующего аккорда. Приводим несколько примеров движения баса на основе гармонического оборота $I_m - IV_7 - II_7 - V_7$ в тональности ре минор:

30) а) D_m G_7 E_7 A_7 в джазе применяется редко

движение по тонам аккорда

б) диатоническое движение

в) хроматическое движение

* Для большого мажорного септаккорда применяется также лидийский лад.

** Для доминантсептаккорда применяется также целотонная гамма, гамма тон-полутон (удобнее строить от септмы) и лад гармонического минора (от I ступени соответствующей даниому V_7 тональности, в приведенном случае от *фа*).

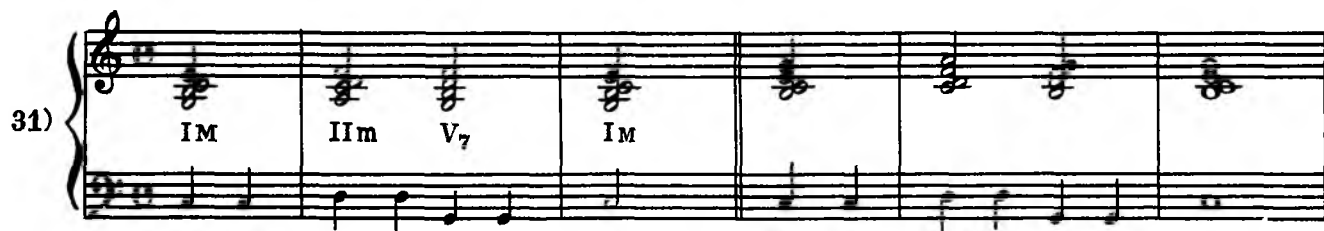
Чаще других используется следующий способ, объединяющий предыдущие три способа:



Упражнения:

1) Играть гармонические обороты из второй главы, имитируя контрабас всеми перечисленными выше способами, в тональностях до четырех знаков.

2) Начинать гармонический оборот из всех мелодических положений:



или так:

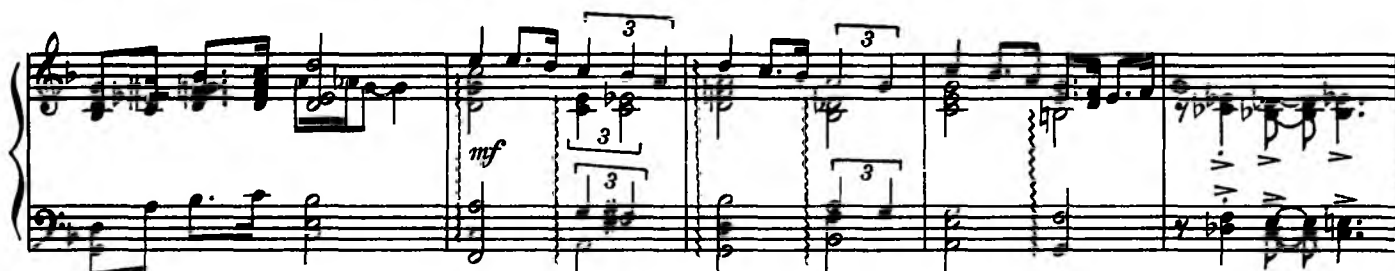


3) Проанализировать данный отрывок:

ДВОЕ СПЯЩИХ

Транскрипция О. Питерсона

Х. КАРМАЙКЛ.



* Малая секунда между двумя верхними голосами нежелательна.

ПРОСТЕЙШИЕ ФОРМЫ И КАДЕНЦИИ

Под термином «каденция» понимается гармонический оборот, завершающий музыкальное произведение, его часть или отдельное построение. Мы будем иметь дело в основном с каденциями, которые завершают отдельное построение. В джазе каденция носит название «брейк» (break*). Брейк в законченном виде сформировался в блюзе. Он представляет собой такты (обычно два), оставшиеся свободными, т. к. тема блюза обычно кончается раньше завершения музыкальной структуры, что связано с поэтическим текстом блюза. Эти такты заполняются импровизацией или просто аккордами. Этот блюзовый прием нашел отражение в других джазовых формах в виде своеобразной оркестровой каденции. В неблюзовых джазовых темах также часто остаются такие свободные такты. Прежде, чем перейти к каденции, необходимо сказать несколько слов о самых распространенных джазовых формах. Они традиционны. Наиболее типичная форма джазовой инструментальной музыки — тема с вариациями. Обычно на гармонию темы, которая занимает 12, 16 или 32 такта, играется поочередно ряд импровизаций различными инструментами. Количество тактов, занимаемых темой, называется «квадратом» или «корусом». Тема излагается всеми инструментами в начале и в конце, после того, как несколько солистов выступают со своими импровизациями. Сололист может импровизировать произвольное количество квадратов. Продолжительность импровизации солистов зависит от общего замысла формы, а также от фантазии, настроения солиста. Тема обычно имеет форму периода трехчастную, или двухчастную репризную. Схематически это может выглядеть, к примеру, так:

Схема 3

| ТЕМА / труба, саксоф., ф-но, к-бас, ударные / | I импровизация ТРУБА, ф-но, к-бас, ударные | II импровизация САКСОФОН, ф-но, к-бас, ударные | III импровизация ФОРТЕПИАНО, к-бас, ударные | ТЕМА труба, саксофоп, ф-но, к-бас, ударные |
|--|--|--|---|---|
| AABA | AABA | AABA | AABA | AABA |
| 8888 | 8888 | 8888 | 8888 | 8888 |

Возможны и отклонения в форме. Например, между темой и первой импровизацией играется вставка в несколько тактов, иногда она может повторяться перед каждой последующей импровизацией и перед репризой. Бывают и другие отклонения. Каденция, о которой идет речь, занимает, обычно два последних такта раздела A:

| | | | | |
|---------|-------|-----|----------------|-----|
| Схема 4 | A | A | B | A |
| | 6+2 | 6+2 | 8 | 6+2 |
| | <hr/> | | | |
| | 32 | | | |
| или | | | | |
| | A | | A ¹ | |
| | a | b | a | b |
| | 8 | 6+2 | 8 | 6+2 |
| | <hr/> | | | |
| | 32 | | | |

* Break (англ.) — перерыв, пауза. В дальнейшем понятие «брейк» стали употреблять в несколько ином смысле, например, по отношению к соло какого-либо инструмента (в основном ударных), местоположение которого не всегда может совпадать с местоположением каденции.

Гармония стандартных каденционных оборотов применяется также в других местах темы, в частности, в начальных тактах построений, или растягивается на более длительные промежутки времени. Об этом пойдет речь в дальнейшем. Приводим гармонические схемы простейших каденций:

| Схема 5 | Мажор | Минор |
|---------|---|---|
| 1. | I VI _m II _m V ₇ | 1. Im II ^o V ₇ Im |
| 2. | I VI ₇ II _m V ₇ | 2. Im II _m V ₇ Im |
| 3. | III _m VI ₇ II _m V ₇ | 3. Im IV ₇ II ^o V ₇ |
| 4. | I VI ₇ II ₇ V ₇ | 4. Im VI ^o II ^o V ₇ |
| 5. | III _m VI ₇ II ₇ V ₇ | 5. III _m II ₇ V ₇ |
| 6. | I IV ₇ I ^o bVI ₇ V ₇ *) | 6. Im III ₇ II ₇ V ₇ |
| | | 7. Im II ₇ V ₇ Im |

Упражнения:

1) Приведенные схемы играть в тональностях до четырех знаков в тесном расположении, удваивая основной тон левой рукой на октаву ниже. В правой руке пользоваться обращениями аккордов.

2) Анализировать предложенные педагогом пьесы.

ГЛАВА IV

БЛЮЗ**

§ 1. Форма, блюзовые ноты

Одной из самых оригинальных форм, имевшей огромное значение на всех этапах развития джаза, является блюз. Истоки блюза следует искать в народной негритянской музыке. Условно блюзы можно разделить на три группы: блюз архаический (или фольклорный), классический и современный. Традиционной, установившейся формой блюза является 12-тактовый блюз, но возможны и отклонения. Приводим простейшую схему блюза в до мажоре:

Схема 6

| | | | |
|----------------|----------------|---|----------------|
| C | C | C | C ₇ |
| F | F | C | C |
| G ₇ | F ₇ | C | C |

Мы видим из схемы, что первые четыре такта основаны на тонике, вторые начинаются с субдоминанты и последний четырехтакт с доминанты. Такое деление по четыре такта не случайно. Оно основано на том, что поэтический текст блюза всегда трехстрочен по схеме: ААВ.

Тоническая, субдоминантовая и доминантовая гармония подчеркивает начало каждой новой строчки. Негритянская манера пения отразилась на детонированной темпации блюзов. Глиссандирующие вокальные эффекты сказались на образовании так называемых «блюзовых» или «голубых» нот (blue notes), что в свою очередь отразилось на мелодике и гармонии джаза и на его необычном оркестровом звучании. Инструменты, подражая человеческому голосу, также пользуются такими нефиксированными, детонирующими звуками, которые вносят особое очарование и характерность в джазовую музыку. Блюзовые ноты — это пониженные III, VII, а также и V ступени в мажорном звукоряде. Причем здесь получается одновременное звучание мажора и минора, т. к. солирующие инструменты и голоса исполняют блюзовые ноты на фоне мажорной гармонии ритмической группы. Такое одно-

* Черточки над обозначениями указывают на доли такта.

** Подробнее о традиционном блюзе см. в книге В. Коен «Блюзы и XX век», М., «Музыка», 1980.

временное сочетание мажора и минора является одним из характернейших свойств джазовой музыки. На форме 12-тактового блюза с блюзовой гармонией и блюзовыми нотами основано огромное количество джазовых тем. Влияние блюза чувствуется во всех направлениях джаза всех периодов. Непосредственно на блюзовой форме основываются такие стили джаза и эстрадной музыки, как «буги-вуги», «рок-н-ролл» «ритм энд блюз». Размер блюза чаще 4/4, темп произвольный, в ранних блюзах — большей частью медленный.

§ 2. Гармония в блюзе

Рассмотрим более подробно характерные черты блюзовой гармонии. Гармоническая блюзовая схема может бесконечно усложняться и варьироваться, но ее характерная особенность — переход в пятом такте в субдоминанту — остается неизменной. Блюзовые ноты, как уже говорилось выше, являются проникновением минора в мажор. Многие блюзовые темы, построенные на блюзовых нотах, образуют минорную пентатонику на мажорной гармонии:

БЛЮЗ

Fast B^b_7 Х. СИЛЬВЕР

34 а)

БЭГС - ГРУВ *

М. ДЖЕКСОН

Moderato F_7 B^b_7 F_7 B^b_7 B^b_7

б)

F_7 Gm_7 C_7 F_7 и т.д.

Но чаще мелодии блюзовых тем содержат хроматизмы:

ГОЛУБОЙ МОНК

Т. МОНК

Moderato C_7 F_7 C G_7 C C_7 F_7 $F^{\#}_o$

35 а)

ФРЭДДИ

М. ДЭВИС

B^b_7 E^b_7

б)

B^b_7 F_7 E_7 E^b_7 B^b_7

Современная гармония блюза была разработана Чарли Паркером и Диззи Гиллеспи в сороковых годах. Этот тип блюза содержит много вариантов гармонических секвенций, которых не было в традиционном блюзе. В приведенной ниже упрощенной гармонической

* «Бэг» — джазовый псевдоним М. Джексона.

схеме такого блюза (стиль «би-боп») между вторым и третьим четырехтактом появляется второй характерный для блюза гармонический оборот*:

Схема 7

| | | | |
|-----------------|-----------------|--------------------------------|---|
| I ₇ | IV ₇ | I ₇ | Vm I ₇ |
| IV ₇ | IV ₇ | I ₇ | III ^b Im ^b II ₇ *) |
| II _m | V ₇ | I ₇ VI ₇ | II _m V ₇ |

Приводим еще несколько схем блюза этого периода:

Схема 8

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
|----|----------------|-----------------------------------|---------------------------------|-------------------|-----------------|----------------------------------|---------------------------------|------------------------------------|--------------------------------|-----------------------------------|---|----------------------------------|
| 1) | I ₇ | IV ₇ #IV _o | I/V | Vm I ₇ | IV ₇ | IV _m | III _m | bIII ₇ | II _m | V ₇ | III ^b Im ^b III _m | II _m bII ₇ |
| 2) | I ₇ | IV ₇ | I ₇ | Vm I ₇ | IV ₇ | bVII ₇ | IM II _m | III _m VI ₇ | II ₇ | V ₇ | I ₇ | bVI ₇ V ₇ |
| 3) | I ₇ | IV ₇ | I ₇ | Vm I ₇ | IV ₇ | bVII ₇ | I ₇ IVM | III _m bIII ₇ | II _m | V ₇ | III _m VI ₇ | II _m V ₇ |
| 4) | I ₇ | IV ₇ | I ₇ | Vm I ₇ | IV ₇ | #IV _o VI ₇ | I ₇ VII ₇ | bVII ₇ VI ₇ | II _m | V ₇ IV ₇ | III _m VI ₇ | II _m V ₇ |
| 5) | IM | VII _m III ₇ | VI _m II ₇ | Vm I ₇ | IV ₇ | #IV _o | III _m | bIII _m bVI ₇ | II _m V ₇ | bVI _m bII ₇ | I ₇ VI ₇ | II _m V ₇ |

Очень распространен и другой, более ранний вариант блюза. Здесь наиболее характерным является плагальный оборот в тактах IX и X. Подобный вариант блюза существует в стилях «буги-вуги», «ритм энд блюз», «рок»:

Схема 9

| | | | |
|-----------------|-----------------|----------------|----------------|
| I ₇ | I ₇ | I ₇ | I ₇ |
| IV ₇ | IV ₇ | I ₇ | I ₇ |
| V ₇ | IV ₇ | I ₇ | I ₇ |

Существуют и минорные блюзы. Но гармонически они обычно более бедны, чем мажорные. Блюзовые ноты совпадают здесь с минорной гармонией и поэтому не звучат так характерно, как в мажорном блюзе (за исключением V пониженной ступени).

Одна из схем минорного блюза:

Схема 10

| | | | |
|------------------|--------------------------------|-------------------|---------------------------------|
| Im | IV _m | Im | I ₇ |
| IV _m | II ^o V ₇ | Im | Im |
| bVI ₇ | V ₇ | ImVI ^o | bVI ₇ V ₇ |

Каденция в блюзе представляет собой два последних такта двенадцатитакта с гармонией: I bIII_o | II_m V₇ (один из вариантов). В коде последние два такта обычно играют так:

Схема 11 I^ˆ I₇ IV^ˆ #IV_o | I^ˆ/V^ˆ bII₇ I₇ |

* В импровизации активнее используется оборот I—VI₇—II_m (седьмой, восьмой и девятый такты).

при этом ритмически это выглядит так:



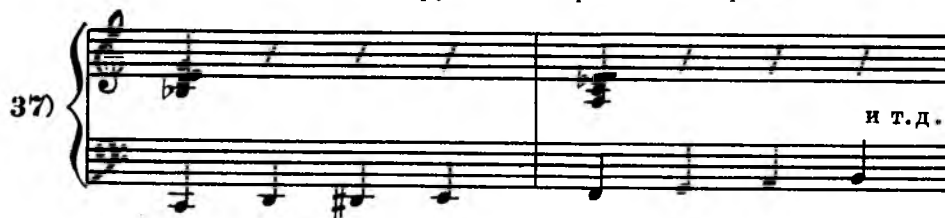
Чтобы перейти к подробному рассмотрению всех изменений, которые вводятся в гармоническую структуру блюза, а также других джазовых форм, необходимо иметь понятие об альтерации аккордов, заменах, побочных доминантах, параллелизме и других усложнениях гармонии, о чем пойдет речь в следующих главах.

Повторение:

1. Блюз состоит из 12 тактов: форма: ААВ
4 4 4
2. «Blue notes» — пониженные III, V, VII ступени мажорной гаммы.
3. Наиболее характерные гармонические переходы — четвертый-пятый, восьмой-девятый, а также девятый-десятый (в раннем блюзе) такты.

Упражнения:

Играть мажорный блюз по вышеприведенным схемам в тональностях до, фа, си-бемоль, ми-бемоль, соль, ре мажор, а минорный блюз в тональностях ля, ре, соль, до, ми минор, с битом на каждую долю. В левой руке имитировать контрабас.



Приводим несколько фрагментов традиционного блюза:

БЛЮЗ in B^b

А. ТЭЙТУМ

38)

* Смена гармонии на каждый бит возможна, конечно, в медленных и средних темпах.

Piano accompaniment for a blues piece, measures 1-8. The music is in B-flat major (two flats). The first system (measures 1-4) features a right-hand melody with eighth and quarter notes, and a left-hand bass line with chords and eighth notes. Chords indicated above the staff are F7, B^bdim, Adim, A^bdim, C7, and F7. The second system (measures 5-8) continues the melody and bass line. Chords indicated above the staff are B^b, E^b7, E^bm7, B^b, Cm7, and F. There are triplets in measures 6 and 8.

БЛЮЗ (Numb Fumblin')

Фэтс УОЛЛЕР

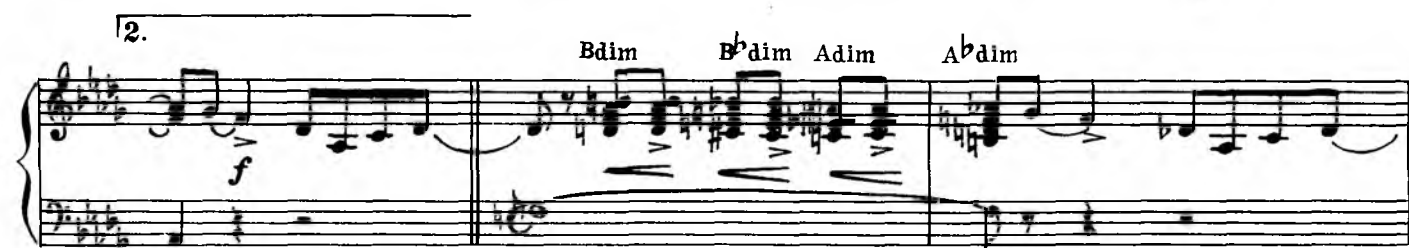
Vocal and piano accompaniment for "Numb Fumblin'" by Fats Waller, measures 39-48. The tempo is marked "Moderato". The key signature is B-flat major. Measure 39 is marked with a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a strong bass line with chords and a right-hand melody. Dynamics include *mf* and *f*. The piece concludes with a final chord in measure 48.

ДУДЛИН

Хорас СИЛВЕР

Moderately (with a solid beat)
 (As originally written) D^b

40)



D^b D^bdim Cdim D^b A^b7(+5)

§ 3. Ритмическое оформление гармонии аккомпанемента

Учитывая огромную роль ритма в джазе, целесообразно уже на данном этапе сочетать гармонические упражнения с ритмическими. Вначале нужно запомнить одно важное правило — в большинстве случаев ровные восьмые играют в джазе почти всегда в быстрых темпах. В темпах умеренных и медленных вместо ровных восьмых играют триоли*:

41 а) $\text{ eighth note } = \text{ triplet eighth notes }$

Запись восьмыми является условной**. Такой же условной является и запись пунктирным ритмом***:

б) $\text{ dotted eighth note } = \text{ triplet eighth notes }$

Пунктирный ритм также играется триолями. Следовательно, следующий рисунок, написанный ровными восьмыми или пунктирным ритмом, следует играть так:

42

Рассмотрим простейшие виды акцентировки при игре ритмико-гармонических упражнений.

Синкопы и слабые триольные восьмые мелодического рисунка следует акцентировать. Следующие ниже ритмические упражнения помогут студентам освоиться в ритмическом климате джазового аккомпанемента. Упражнения играть в медленном темпе, следя за строгим соблюдением триольного ритма. Упражнения основаны на гармонической схеме блюза (см. § 2).

Упражнения:

Чтобы настроить себя на триольный ритм, следует играть в правой руке сплошные триоли на каждую четверть, в левой руке — бас четвертями на каждую долю. Басы играть по основным ступеням аккорда, что позволит в большей степени сосредоточить внимание на ритме.

Обязательно акцентировать последнюю восьмую в каждой триоли.

43

а)

б)

в)

* Это не значит, что ровных восьмых не может быть в медленных и умеренных темпах.

** Обычно для умеренного темпа.

*** Обычно для медленного и умеренного темпов.

ГЛАВА V

ГАРМОНИЗАЦИЯ

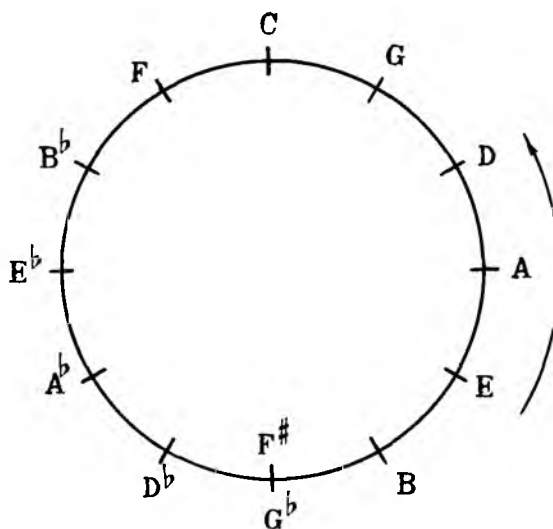
Базой каждого джазового музыканта является запас известных джазовых композиций. Это значит, что нужно знать произведения таких авторов, как Д. Гершвин, Д. Эллингтон, Р. Роджерс, К. Портер, С. Ромберг, Д. Грин, В. Дюк, Д. Керн, Б. Стрейхорн, Х. Тизол, Г. Уоррен, Н. Хэфти, из более поздних здесь могут быть названы Ч. Паркер, Д. Гиллесли, Т. Монк, Б. Голсон, Х. Сильвер, Дж. Колтрейн, М. Дэвис, Д. Маллиген, Б. Эванс, Дж. Эдерли, Дж. Льюис, Д. Брубек и многие другие.

Старые композиции («evergreen»*) интересны в гармоническом отношении, поэтому их полезно использовать в качестве упражнений. Большинство из них имеют красивую мелодию, располагающую к богатой гармонизации. Те гармонические связи, о которых пойдет речь, и послужат для вас основой при гармонизации многих мелодий.

§ 1. Квинтовый круг, побочные доминанты

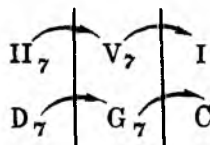
В каждой композиции в том или ином месте используются стандартные последовательности аккордов, основанные на квинтовом круге тональностей. Своеобразие гармонического сопровождения мелодии зависит от количества используемых аккордов (т. е. длины отрезка квинтового круга), их альтераций и замен, а также от степени отклонения от принципа квинтового круга. На рисунке изображен квинтовый круг тональностей. Движение тональностей по кругу в джазе осуществляется против часовой стрелки:

Схема 12



Доминантсептаккорд разрешается в тонику. Каждый доминантсептаккорд можно принять за местную тонику. Это значит, что перед каждым доминантсептаккордом можно поместить вспомогательный септаккорд к нему.

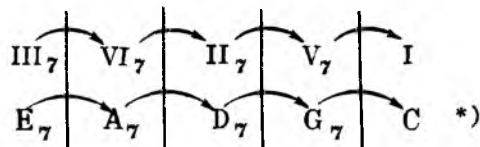
Схема 13



* Evergreen (англ.) — вечнозеленый.

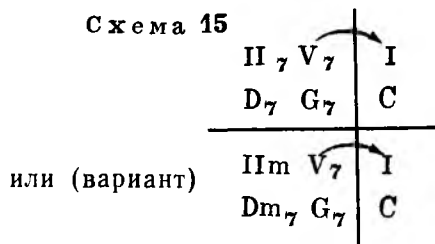
Таким же способом можно расширить гармонический оборот:

Схема 14



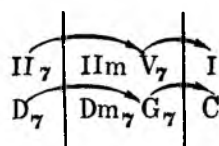
В рамках двух тактов схема № 13 будет выглядеть так:

Схема 15



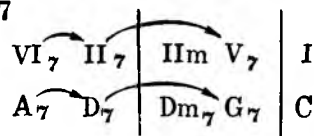
Можно дополнить этот оборот:

Схема 16



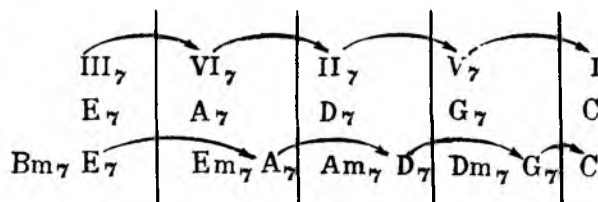
или, используя еще один доминантсептаккорд:

Схема 17



Употребление поочередно сначала мажорного, а потом минорного септаккорда на той же ступени дает более изысканную гармонизацию**, хотя бывают случаи, когда надо использовать и несколько малых мажорных септаккордов подряд. Расширив предыдущую схему, получим аккордовую секвенцию:

Схема 18

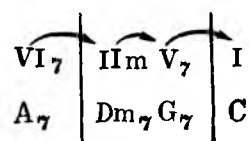


* Цепочка доминантсептаккордов — один из эллиптических оборотов.

** Из схемы видно, что минорные септаккорды приходятся на сильные доли такта.

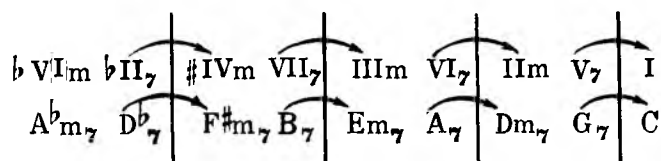
Перед каждым минорным септаккордом можно поставить его вспомогательный доминантсептаккорд:

Схема 19



По этому принципу построим несколько звеньев секвенции:

Схема 20



Соединяя в единый принцип схемы № 18 и № 20, можно получить следующие варианты:

Схема 21

(IIIm - V7) (IIIm - V7) (IIIm - V7)

| | | | | |
|----------------------|----------------------|---------------------|-------------------|--------|
| #IVm VII7 F#m7 B7 | VIIIm III7 Bm7 E7 | IIIIm VI7 Em7 A7 | IIIm V7 Dm7 G7 | I C |
| #IVm VII7 F#m7 B7 | VIIIm III7 Bm7 E7 | VIIm II7 Am7 D7 | IIIm V7 Dm7 G7 | I C |
| #IVm VII7 F#m7 B7 | IIIIm VI7 Em7 A7 | VIIm II7 Am7 D7 | IIIm V7 Dm7 G7 | I C |
| #Im #IV7 C#m7 F#7 | VIIIm III7 Bm7 E7 | VIIm II7 Am7 D7 | IIIm V7 Dm7 G7 | I C |
| #Im #IV7 C#m7 F#7 | VIIIm III7 Bm7 E7 | IIIIm VI7 Em7 A7 | IIIm V7 Dm7 G7 | I C |

Упражнения:

- 1) Следующие последовательности, основанные на квинтовом круге, играть в 12 тональностях:

Схема 22

II7 - V7 - I
 III7 - VI7 - II7 - V7 - I
 IIIø - VI7 - VIIm - II7 - V7 - I
 I - IVm - VIIIm - IIIIm - VIIm - IIIm - V7 - I
 bVø - VII7 - IIIø - VI7 - II7 - IIø - V7 - I

- 2) Анализировать закономерности использования квинтового круга в джазовых темах.

§ 2. Секвенции

Аккордовые и мелодические секвенции занимают значительное место в формообразовании джазовых тем. Аккордовые секвенции очень часто основываются на гармоническом обороте $II_m - V_7$. Секвенции представляют собой несколько оборотов, гармонических или чисто мелодических, следующих друг за другом, каждый раз с новой ступени. Секвенции делятся на:

1. Тональные, когда оборот движется по ступеням тональности, т. е. диатонически. При этом интервальный состав аккордов меняется:

44)

2. Целотонные, когда гармонический оборот движется трехкратно или более по целым тонам вниз. Часто фраза заканчивается дополнительным полутоновым понижением. Интервальный состав аккорда может меняться:

ЧУЖОЙ ЛУГОВОЙ ЖАВОРОНОК

(конец 1-й части темы)

Д. БРУБЕК

45)

3. Гармоническая секвенция по терциям. Интервальный состав аккордов меняется:

УДАЛЯЮЩИЕСЯ ЗВЕЗДЫ

Б. ЭВАНС

46)

4. Хроматические: оборот движется все время по полутонам. При этом интервальный состав аккордов остается неизменным:



Упражнения:

Играть диатонические секвенции (№ 44) в 12 тональностях. Целотонную секвенцию (№ 45) играть от 12 звуков. Хроматическую секвенцию продолжить, закончив в тональности соль мажор.

§ 3. Параллелизм

Параллельное («ступенчатое») движение гармонии — одна из характерных черт джазовой музыки, ведущая свое начало от одного из приемов африканской музыки, так называемого «ленточного» многоголосия (т. е. параллельного движения целыми созвучиями) *.

Параллелизм — это перемещение одинаковых по структуре аккордов вверх или вниз. При этом различается параллелизм:

1. Тональных аккордов, т. е. аккордов, продвигающихся по диатоническим ступеням. При этом у аккордов меняется качественная сторона интервалов, а иногда и сами интервалы.

Диатонические последовательности обычно появляются в виде отдельных частей гаммы.



ЗДЕСЬ ВЕСНА

Транскрипция Дж. Ширинга

Р. РОДЖЕРС



* Желающим более подробно ознакомиться с африканской народной музыкой рекомендуем обратиться к книге В. Конен «Пути американской музыки» («Советский композитор», Москва, 1977) и сборнику статей «Очерки музыкальной культуры народов тропической Африки» (составление и перевод Л. Голден, «Музыка», Москва, 1973).

2. Полутоновый или хроматический параллелизм доминантсептаккордов (или его усложненных вариантов) получается от использования тритоновых замен:

ИСКУШЕННАЯ ДАМА

Д. ЭЛЛИНГТОН

51) Moderato

Chords indicated: $Gm9$, E^b_{13} , D_{13} , D^b_{13} , C_{13} , $Fmaj$

3. Мелодия задерживается на одной ноте, а аккорды в это время передвигаются вниз или вверх:

52) а)

б)

Упражнения:

1. Играть все мажорные гаммы следующими аккордами, а также с перенесением второго голоса на октаву вниз:

53) C^6

2. Играть хроматическую гамму следующими аккордами, а также с перенесением второго голоса на октаву вниз:

54) a) 

b) 

§ 4. Последовательности аккордов, основанные на диатонической гамме

Диатонические последовательности двигаются по ступеням гаммы в восходящем и нисходящем направлении. Обычно они появляются в виде отдельных частей гаммы и нередко объединяются с хроматическими или квинтовыми конструкциями:

Схема 23

I - II_m - III_m - IV
 I - II_m - III_m - \flat III_m - II_m - V₇ - I
 I - VII ϕ - III₇ - VI_m - V_m - I₇ - IV_M
 IV_M - III_m - II_m - \flat II₇ - I
 IV_M - V₇ - VI_m - \flat VI₇ - V₇
 VI_m - V₇ - IV_M - III_m - II_m - V₇ - I
 I_m - \flat VII₇ - \flat VI₇ - V₇

ГЛАВНАЯ УЛИЦА ПАРИЖА

Б. ПАУЭЛ

55) 

ИСТОРИЯ БОЙ-СКАУТА

Д. БРУБЕК

56) 

§ 5. Последовательности аккордов, основанные на хроматической гамме

Хроматические последовательности аккордов появляются также в виде отдельных частей хроматической гаммы. Приводим несколько распространенных хроматических последовательностей:

Схема 24

| |
|---|
| $\text{II m} - \flat \text{II}_7 - \text{I}$ |
| $\text{III m} - \flat \text{III}_7 - \text{II m} - \flat \text{II}_7 - \text{I}$ |
| $\text{III m} - \flat \text{III}_0 - \text{II m} - \flat \text{II} - \text{I}$ |
| $\text{I} - \sharp \text{I}_0 - \text{II m} - \sharp \text{II}_0 - \text{III m}$ |
| $\flat \text{V}_7 - \text{IV}_0 - \text{III m} - \flat \text{III}_0 - \text{II m} - \flat \text{II}_7 - \text{I}$ |
| $\text{I m} - \text{I m} / \flat \text{VII} - \text{VI}_7 - \flat \text{VI}_7 - \text{V}_7$ |
| $\text{I}_7 - \text{VII}_7 - \flat \text{VII}_7 - \text{VI}_7 - \text{II}_7 - \text{V}_7 - \text{I}$ |
| $\sharp \text{IV}_7 - \text{IV m} - \text{III m} - \flat \text{III m} - \text{II m} - \text{V}_7 - \text{I}$ |

СЛАВЯНСКИЙ ВАЛЬС

(средняя часть темы)

Ю. ЧУГУНОВ

Allegro

57) *mf*

ОДИННАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТЕЙ

(конец I-й части темы)

П. ДЕЗМОНД

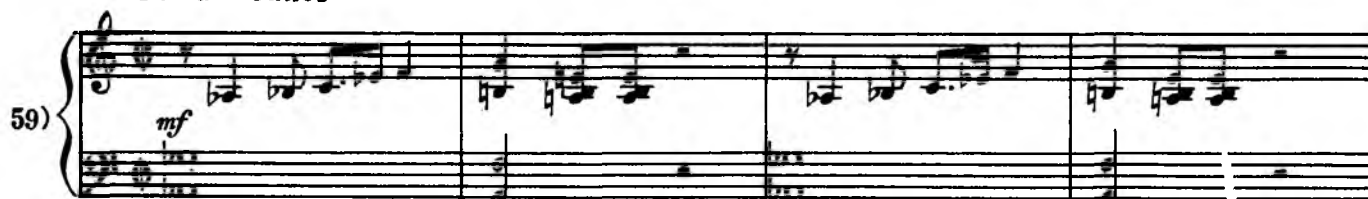
Moderately fast



ПОЗДНИЙ СПЕКТАКЛЬ

Э. БЕРЛИН

Solid bounce



Упражнения:

Играть приведенные схемы в тональностях до четырех знаков.

§ 6. Гармонические обороты

В гармонической эволюции джаза особое место принадлежит стилю «би-боп» (или «боп» — начало сороковых годов), где окончательно сформировались основные гармонические модели классического джаза. Это относится, в частности, к гармоническим оборотам, получившим в бопе законченное выражение как по типу представленных в них аккордов, так и по их связи. Очень многие джазовые темы начинаются со стандартных гармонических оборотов, подобных каденционным оборотам, рассмотренным нами в главе III. Приводим схемы некоторых типичных аккордовых последовательностей:

Схема 25

| | | | | | | | | | |
|----|-----------------|-------------------------|------------------|-----------------|-----|---|-----------------------------------|--------------------------------|--------------------------------|
| 1) | II ^m | V ₇ | I | I | 8) | I | \flat III ₀ | II ^m | V ₇ |
| 2) | II ₇ | V ₇ | I | I | 9) | I | II ₇ | II ^m V ₇ | I |
| 3) | II ^m | V ₇ | III ^m | VI ₇ | 10) | I | II ^m | \sharp II ₀ | III ^m |
| 4) | II ^m | V ₇ | III \emptyset | VI ₇ | 11) | I | I ₇ | IV | \sharp IV ₀ |
| 5) | I | II ₇ | II ^m | V ₇ | 12) | I | I ₇ | IV | IV ^m |
| 6) | I | VI ₇ | II ^m | V ₇ | 13) | I | III ₇ / _{VII} | \flat VII ₇ | VI ₇ |
| 7) | I | \sharp I ₀ | II ^m | V ₇ | 14) | I | III ₇ | VI ^m | VI ^m I ₇ |

Как видим, все они основаны на той или иной модификации отрезка квинтового круга.

Упражнения:

Играть приведенные схемы в тональностях до четырех знаков.

§ 7. Гармонические обороты в джазовых темах

Рассмотрим несколько типичных гармонических оборотов на примерах гармонизаций известных джазовых тем:

1) Гармонический оборот повторяется в неизменном виде несколько раз на протяжении первой части темы (гармонический рифф). Такая гармонизация свойственна темам ранних периодов джаза — нью-орлеанского, чикагского, особенно свинга, и др.:

НЕ ПОСТУПАЙ ТАК

Э. СЕМПСОН

Moderato

60)

Chords: B \flat +, E \flat ₆ Cm7, Fm7, B \flat +, E \flat ₆ Cm7, Fm7, B \flat +, E \flat ₆ Cm7, Fm7, B \flat +

Схема: I VI^m II^m V₇

СПЕШУ ДОМОЙ

Moderately fast

Л. ХЕМПТОН

61)

Схема: I I₇ IV #IV₀ V₇

2) Гармонический оборот растягивается на несколько тактов, причем иногда в последних двух или одном такте этот же или немного измененный оборот проходит в сжатом виде:

ДВИЖЕНИЕ

Fast

Д. БЕСТ

62)

Схема: I VI₇ IIIm V₇

ОДИНОЧЕСТВО

Moderato

Д. ЭЛЛИНГТОН

63)

Схема: I IIIm V₇ I

САДИСЬ В ПОЕЗД „А“

Б. СТРЕЙХОРН

64) **Fast**

Схема: I II₇ II_m V₇ I

3) Гармонический оборот секвенционно повторяется на другой высоте:

ЛАУРА

Д. РЭКСИН

65) **Slowly**

Схема: II_m V₇ I

АТЛАСНАЯ КУКЛА

Б. СТРЕЙХОРН

66) **Moderato**

Схема: II_m V₇

4) Гармония развивается секвентными звеньями*, захватывая все более далекие тоналности, и возвращаясь под конец построения в исходную тональность. Такое гармоническое развитие особенно свойственно 16-тактовым темам:

НА ВЫСОКИХ ТОНАХ

Д. ГИЛЛЕСПИ

Moderately fast

67)

Схема: II m V₇ I

ОРНИТОЛОГИЯ

Ч. ПАРКЕР

Fast

68)

и т. д.

Схема: II m V₇ I

БОССА-НОВА U.S.A.

Д. БРУБЕК

Moderato

69)

* При движении секвенционного звена вниз по целым тонам аккорды перемещаются по квинтовому кругу против часовой стрелки.

$B^b \text{maj}$ B^b_6 $Dm7(-5) G7$ $C \text{maj}$ $Cm7(-5) F7$ $B^b \text{maj}$ $B^b m7(-5) E^b_7$
 $A^b \text{maj}$ $D^b \text{maj}$ $G \emptyset$ $C(+11/9)$ $C-9$ F^9_6

Схема: $II \emptyset V_7 I$

РАННЯЯ ОСЕНЬ

Р. БЕРНС

Slow $B^b \text{maj}$ $A-9$
 $A^b \text{maj}$ $G-9$ $G^b \text{maj}$ 3
 $F-9$ $B^b \text{maj}$ $Gm7$ $Cm7$ $F^\#m GM A^\#m AM$

Схема: $IM VII_7 bVIIMVI_7 bVIMV_7 IM$

5) Гармоническое развитие представляет собой модулирующую секвенцию, состоящую из нескольких звеньев и основанную на квинтовом круге. В каденции закрепляется основная тональность.

ДЖАНГО

Д. ЛЬЮИС

Slow Fm $B^b m$ $C-9$ Fm
 $F-9$ $B^b m$ E^b-9 $A^b \text{maj}$ $D \text{maj}$ $Gm7(-5)$
 G/F C/E Fm $B^b m$
 $C-9$ Fm Fm $B^b m$ $C-9$ Fm

ПРИЯТНАЯ РАБОТА

Д. ГЕРШВИН

Moderately fast

72)

ОЧЕНЬ РАНО

Б. ЭВАНС

Moderato

73)

6) Появление характерного гармонического оборота (II—V₇ или I—VI₇—II—V₇—I) оттянуто на несколько тактов. В начальных тактах использована менее стандартная гармония, часто возникающая на тоническом органном пункте или представляющая собой статичный гармонический оборот в пределах повторяющихся одного-двух тактов:

НА УЛИЦЕ ЗЕЛЕННЫХ ДЕЛЬФИНОВ

Б. КЭЙПЕР
Н. ВАШИНГТОН

Moderately fast

74)

I—VI₇—II—V₇—I

Гармонические обороты играют большую формообразующую роль. Они становятся теми ячейками, из которых складывается музыкальное произведение. Большое значение в процессе формообразования имеет тональный план произведения — порядок чередования различных тональностей.

Почти в любой джазовой теме можно обнаружить тот или иной гармонический оборот (иногда несколько) из рассмотренных нами в этой главе. Конечно, все аккорды, которые приведены в таблице, могут быть обогащены альтерацией и добавочными тонами. Кроме

того, при гармонизации широко используются гармонические принципы блюза, параллелизм, техника замен и т. д. Некоторые приемы гармонизации будут рассматриваться ниже более подробно. Разумеется, перечисленные несколько способов гармонизации джазовых тем далеко не исчерпывают всего гармонического многообразия джазовых композиций. Здесь подмечены лишь наиболее типичные обороты.

Упражнения:

1) Гармонизовать предложенные педагогом мелодии, пользуясь буквенно-цифровыми обозначениями.

2) Анализировать гармонию джазовых тем, отмечая, к какому типу относится тот или иной гармонический оборот, в каком месте темы он находится — в начале, в середине, в конце или растянут на всю тему. Для анализа пользоваться нотным материалом, подобранным педагогом.

§ 8. Замены

а) Замена аккордов тонической функции

Очень распространенным в джазе приемом является замена одного аккорда, который по логике должен был идти за предыдущим, — другим аккордом, т. е. прием, который в классической гармонии называется эллипсисом. В главах II и III мы уже пользовались такими аккордами, но не фиксировали на них внимания*. В большинстве случаев это бывает родственный ожидаемому аккорд, который расположен на терции, либо на тритон выше или ниже его. Из главы II мы знаем, что в группу аккордов тоники входят аккорды на I, III и VI ступенях, а в группу доминанты — аккорды на V, \flat II и VII ступенях. Например, после G_7 в до мажоре может идти вместо C — его замена — Em_7 , Em_{7-5} , или $F\sharp m_{7-5}$. В до миноре ожидаемый Cm может заменить Am_{7-5} **. Обычно хотя бы два звука из основного аккорда (C или Cm) входят в заменяющий аккорд. Если учесть, что основной аккорд тоники часто берется в виде C_6 или $Cmaj$ то в заменяющий аккорд могут войти три или четыре звука основного аккорда.

75)

Проанализировать пьесу:

СЕВЕРНОЕ ЛЕТО

Ю. ЧУГУНОВ

Andante

A musical score for a piece titled 'Andante'. The score is written for a piano, with a grand staff consisting of a treble and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The score begins with a measure number of 76. The melody is primarily in the treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (flats and naturals). The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music.

* Именно на заменах построено большинство гармонических оборотов джазовой музыки.

** Упомянутые здесь альтерированные аккорды следует трактовать как аккорды новой тональности.

Handwritten musical score for piano, consisting of eight systems of staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p.*, *mp*, *f*, and *pp*. The score is written in a single system with multiple staves, likely representing different voices or instruments. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Dynamic markings and other annotations include:

- p.* (piano)
- mp* (mezzo-piano)
- f* (forte)
- pp* (pianissimo)

The score is numbered 5103 at the bottom center.

c 5103 κ

б) Замена аккордов доминантовой функции

Замена аккордов доминантовой функции связана с альтерацией. Доминантсептаккорд обычно заменяется доминантсептаккордом, смещенным на тритон:

$$G7 \rightarrow D^b7 ; D7 \rightarrow A^b7 \text{ и т.д.}$$

Если в заменяющих аккордах понизить квинту, то получится аккорд, тождественный основному с пониженной квинтой:

77)

основной заменяющий заменяющий

т. е. заменяющий аккорд здесь не что иное, как обращение альтерированного основного аккорда — терцквартаккорд.

Заменяющий аккорд может дополняться добавочными тонами и альтерациями:

78)

основной заменяющие

G₇ D^b₉ D^b₉(+11) D^b₉(+11) D^b₁₃(+11) D^b₉(+5)

V II

Иногда заменяющий аккорд идет непосредственно после основного, как в приведенном ниже отрывке:

В ТУРЕЦКОМ СТИЛЕ

Д. БРУБЕК

79)

в) Целотонные аккорды

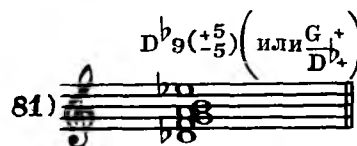
Возьмем, например, увеличенное трезвучие G⁺, дополним его малой септимой фа, тритоном до-диез и большой нотой ля — получим целотоновый аккорд:

80)

G₉(⁺⁵/₋₅)

с 5103 к

который в смещении на тритон выглядит так:



Как видно из примера, доминантовые нонаккорды с альтерированной квинтой удобно смещать на тритон.

После использования подобной тритоновой замены тонический аккорд берется в основном виде (т. е. на первой ступени).

В ЛИРИЧЕСКОМ НАСТРОЕНИИ



Упражнения:

Гармонизовать приведенную выше тему, используя терцовую и тритоновую замену и вспомогательные аккорды. Тема дана с самой общей гармонической схемой.

г) Уменьшенные аккорды

Уменьшенные аккорды большей частью используются как проходящие и вспомогательные. Это может быть проходящий уменьшенный септаккорд между всеми диатоническими ступенями:



или вспомогательный:



Особенно часто уменьшенный септаккорд применяется в хроматических гармонических оборотах типа:

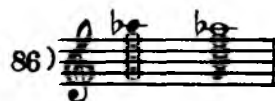
Схема 26

- 1) I - $\sharp I_o$ - II m - V $_7$
- 2) III m - $\flat III_o$ - II m - $\flat II_7$
- 3) I - $\sharp I_o$ - II m - $\sharp II_o$ - III m - I $_7$ - IV - $\sharp IV_o$ -
- I $_{V_7}$ - $\sharp V_o$ - VI m - $\sharp IV_\phi$ - IV m - $\flat VII_7$ - III ϕ - VI $_7$ - II ϕ - V $_7$ - I

Доминантовый уменьшенный вводный септаккорд тоже можно считать аккордом, которым заменяется доминантсептаккорд. Отыскивается он очень просто: строится уменьшенный септаккорд на полтона ниже последующего тонического аккорда. Уменьшенных септаккордов только три, остальные являются их повторениями в обращенном виде, причем обращения звучат так же, как основной вид.



Добавленная к доминантсептаккорду малая нона дает уменьшенный септаккорд на басу V ступени:



Нередко на органном доминантовом или тоническом басу употребляются последовательно все три уменьшенных септаккорда. Это встречается особенно часто во вступлениях или развернутых каденциях, а также в виде последовательности проходящих уменьшенных септаккордов:



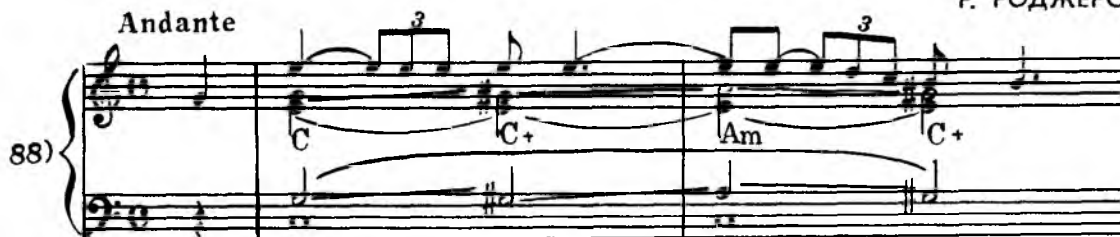
Упражнения:
Приведенные схемы играть в 12 тональностях.

§ 9. Проходящие и вспомогательные септима, секста, квинта и кварта

При более или менее длительной тонической гармонии во избежание гармонического застоя часто применяются проходящие секста и септима (в средних и нижних голосах). Проходящая малая секста (или увеличенная квинта) возникает при хроматическом движении снизу вверх от квинты к большой сексте и обратно:

ЭТО НИКОГДА НЕ ПРИХОДИЛО МНЕ В ГОЛОВУ

Р. РОДЖЕРС



(Иногда движение продолжается дальше до септимы.)
Или диатонически от квинты к септимере:



Проходящая септима возникает при движении сверху вниз, от примы к сексте:

МОЯ МИЛАЯ ВАЛЕНТИНА

Р. РОДЖЕРС

90) **Moderate**

или от септимы к квинте и обратно:

ГОЛУБОЕ РОНДО В ТУРЕЦКОМ СТИЛЕ

Д. БРУБЕК

91) **Fast**

На проходящей малой септима может быть взят другой аккорд, и тогда она становится тоном нового аккорда, в данном случае ундецимой:

92)

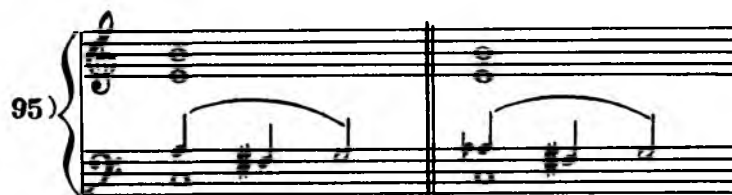
Бывают случаи, когда движение сверху вниз начинается с задержанной ноны, через октаву и большую септиму — к малой септима или сексте. Чаще к концу движения меняется аккорд:

93)

Вспомогательные септима или квинта — это, собственно, задержание к сексте (квинта чаще увеличенная, что усиливает тяготение к сексте). Как правило, септима и квинта используются рядом, окружая сексту:

94)

Вспомогательные секста и кварта являются задержанием к квинте. Употребляются чаще в альтерированном виде:



Упражнения:

Играть секвенции по тонам вниз (см. пр. 92, 93)

§ 10. Каденционные обороты с использованием хроматизма, альтерации. Удлиненные каденции

В главе V, § 2 были рассмотрены несколько простейших аккордовых оборотов, на которых основываются джазовые темы и каденции. Пользуясь альтерацией, параллелизмом, заменами, можно значительно расширить и обогатить круг этих оборотов:

| Схема 27 | Мажор | | | |
|----------|---|--|--|---|
| | 1. I | \flat III _o | II _m V ₇ | 15. II _m V ₇ |
| | 2. I | \sharp I _o | II _m V ₇ | \flat VII ₇ VI ₇ |
| | 3. I | \sharp I _o | II _m \sharp II _o | IM IV ₇ |
| | 4. I | \flat III ₇ | II ₇ V ₇ | III _m VI _m II ₇ V ₇ |
| | 5. I | I ₇ | IV \sharp IV _o | 17. \flat VI ₇ V ₇ |
| | 6. III _m \flat III _m | II _m \flat II ₇ | 18. I' II' V' ₇ | \flat VII VI ₇ |
| | 7. III _m VI ₁₃ | II _m V ₁₃ | 19. I' II' V' ₇ | IM |
| | 8. III ϕ VI ₁₃ | II ϕ V ₁₃ | 20. I I ₇ IV IV _m | \flat VI ₇ V ₇ |
| | 9. III _m VI ₇ (-5) | II _{m9} V-9 | 21. I \flat VII ₉ | I |
| | 10. \flat VII ₇ (\flat VI ₁₃) | \flat VI ₇ (-5) V ₁₃ | 22. III _m VI _m | I' |
| | 11. III ₇ VI ₁₃ | II ϕ V ₇ | Минор | |
| | 12. I III ₇ | VI _m I ₇ | 1. Im VI ϕ | II ₇ V ₇ |
| | 13. II ₇ V ₇ | III _m VI ₇ | 2. Im IV ₇ | II _m V ₇ |
| | 14. II _m V ₇ | III ϕ VI ₇ | 3. Im IV ₇ | II ϕ V ₇ |
| | | | 4. Im Im ₂ | \flat VI ₇ V ₇ |
| | | | 5. Im | II ₇ \flat II ₇ |

Обороты 8, 14, 15 обычно используются для так называемых удлиненных каденций. Они могут повторяться несколько раз, иногда довольно долго, все время обманывая ожидание тоники. Обороты 3, 5, 12 обычно требуют продолжения и встречаются в начальных тактах. Остальные обороты могут быть как в начале, так и в конце или в середине построения. Приводим несколько примеров использования гармонических оборотов:

БЛЕСТЯЩИЕ УГЛЫ

Slow walk

Т. МОНК

96) *Мажор* B^b D^b_7 G^b B B^b A^b_7 G^b_7 F_7 и т.д.

I $bIII_7$ bVI_7 bII I $bVII_7$ bVI_7 V_7

РОЗОВАЯ КОМНАТА

Fast

Д. К. ЭДЕРЛИ

97) *Мажор* C E_7 Am_7 C_7 F A_7 Dm B_7

I Em_7 III_7 Am_7 VI_m D_7 G_7 I_7 IV C VI_7 II_m D_7 G_7 VII_7

III_m VI_m II_7 V_7 I II_7 V_7

ВРЕМЯ ОЖИДАНИЯ

Slowly

Б. ПАУЭЛ

98) Gm_7 $B^b_9(\#11)$ Am_7 Dm_7

Gm_7 $G^b_7(\#11)$ F ma_j $A_7(b_9)$ Dm_7 $A^b_m_9$ D^b_7

G^b ma_j E^b m_7 A^b m_{11} $D^b_7(\#5)$ G^b ma_j

ОДИННАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТЕЙ

П. ДЕСМОНД

Moderately fast

99)

II₇ V₇ IIIIm VIIm II₇ V₇ IIIIm VIIm

§ 11. Органный пункт

Органный пункт — это звук, более или менее продолжительно выдерживаемый в одном из голосов (чаще всего в басу), в то время, как в других голосах происходит чередование гармоний. При этом время от времени образуется противоречие между выдержанным звуком и возникающими в других голосах гармониями. Органный пункт обычно бывает тоническим или доминантовым. Тонический органный пункт утверждает устойчивость, доминантовый создает напряжение. Тонический органный пункт может возникать как в конце, так и в начале или в середине построения. Встречается тонический органный пункт на всю пьесу или на большую ее часть.

ИЗ „КАНАДСКОЙ СЮИТЫ“

О. ПИТЕРСОН

Moderato

100)

и т.д.

Доминантовый органный пункт встречается обычно на грани построений, например, в конце темы перед импровизацией. В теме Д. Гиллеспы «Ночь в Тунисе» на доминантовом

органном пункте построена вставка, нагнетающая напряжение перед выходом на импровизацию. Но доминантовый органнй пункт бывает и в начале:

ТОЛЬКО ДЕТСТВО

Б. ЭВАНС



Часто (особенно в стиле «Big Beat») органнй выдержанный звук заменяется ости-
натной однотоковой или двутаковой формулой в басу. Иногда такая ости-
натная фигура повторяется много раз и даже на протяжении всей пьесы:



ГЛАВА VI

ТЕСНОЕ, ШИРОКОЕ И СМЕШАННОЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ

В процессе исполнения и инструментовки возникает необходимость пользоваться всеми тремя видами расположения. В джазе и эстрадной музыке есть некоторые особенности, касающиеся расположения голосов.

§ 1. Тесное расположение (закрытая позиция) *

Тесное расположение или «закрытая позиция» подразумевает расстояние между соседними голосами не больше кварты, чаще это интервалы терции и секунды. Для тесного расположения типичным является параллельное движение голосов. Здесь сохраняется единство фактуры аккордового склада на всем протяжении звучания мелодии. Главный голос — верхний, который является мелодическим, остальные голоса — подчиненные. Здесь мы имеем дело, как бы с «утолщенной мелодией», с дублировкой мелодии септаккордами, их обращениями или более многозвучными аккордами.

* В зарубежных пособиях пользуются только терминами «закрытая» и «открытая позиция», которые уже включают в себя понятия тесного и широкого расположения.

Рассмотрим обращения некоторых аккордов при закрытой позиции:

103)

С 6 С 7 С маж

С 9 b 9 С 13

В нонаккордах выпускается басовый голос. В терцдецимаккордах терцдецима помещается либо в верхнем голосе (причем выпускаются 1, 5 и 9 звуки), либо во втором голосе, если в верхнем прима (при этом выпускается квинта).

Типичным приемом для тесного расположения является прием блокировки (т. е. октавного усиления верхнего звука аккорда), который чаще применяется в пятиголосии*. При этом часто внизу появляются малые секунды, что не является недостатком. Этот прием применяется при игре на рояле, а также при инструментовке для различных групп, например: фортепиано в блоке с октавным удвоением мелодии в левой руке, которую в унисон с ней поддерживает гитара. Вибрафон играет мелодию в унисон с верхним голосом рояля:

104)

вибрафон

гитара

В блоке могут играть также пять различных или однородных инструментов, например, группа из пяти саксофонов (баритон дублирует партию первого альта на октаву ниже). Часто блок получается при дублировании одной группы инструментов другой группой октавой ниже:

105)

саксофоны 2 альты трубы **)

баритон тромбоны

Прием игры блокаккордами характерен для стиля фортепианной игры таких пианистов, как Джордж Ширинг, Ленни Тристано; этим приемом часто пользуются Оскар Питерсон, Бад Пауэлл и многие другие пианисты.

МАГИЯ

Дж. ШИРИНГ

106)

Moderato

mf legato

* В пятиголосном изложении применяются и неблокированные аккорды, в которых расстояние между крайними голосами может быть нона или децима (аккордовый пласт):

107)

108)

** В данном случае каждый голос аккорда имеет октавное удвоение.



При появлении шести голосов блок не употребляется. В шестиглосии расстояние между крайними голосами может быть: нона, децима, ундецима, дуодецима.



Закрытая позиция находит широкое применение в джазовой и эстрадной музыке. В закрытой позиции пишутся хорусы для различных групп инструментов, туттийные эпизоды, когда мелодия, гармонизованная параллельными аккордами, движется так называемым «пластом». В быстром темпе тесное расположение используется в большинстве случаев. В медленных и средних темпах наряду с тесным используется широкое и смешанное расположение.

§ 2. Неаккордовые тона

Все неаккордовые звуки прилегают к аккордовым на большую или малую секунду. Неаккордовые звуки можно разделить на проходящие, вспомогательные и блюзовые.

Проходящие и вспомогательные звуки легче своего разрешения. Они разрешаются ходом на малую и большую секунду. Проходящие звуки в поступенном движении связывают соседние аккордовые звуки. Вспомогательными называются звуки, окружающие аккордовый звук.



Если неаккордовый звук тяжелее своего разрешения, то он называется задержанием. Виды задержаний:

а) приготовленное

б) неприготовленные

проходящее

вспомогательное

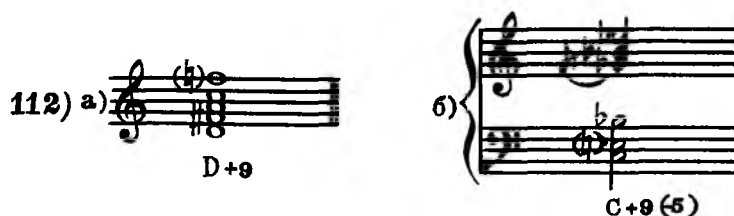
скачковое



Блюзовые ноты — это, как известно, пониженные III, VII и V ступени мажорной гаммы. Но, так как основным будет аккорд, взятый в аккомпанементе, их можно считать неаккордовыми *. Имея большое мелодическое значение, они часто бывают на силь-

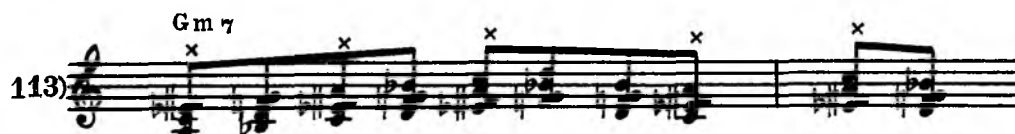
* По отношению к блюзовому ладу это полноправные тона лада.

ных долях, акцентируются, могут быть относительно большой длительности. В большинстве случаев блюзовыми нотами пользуется солист-импровизатор, но иногда они встречаются и в аккордовом аккомпанементе. В этом случае обычно получается аккорд, включающий одновременно мажорную и минорную терции:



§ 3. Способы гармонизации неаккордовых тонов * при тесном расположении

1) Существует несколько способов гармонизации неаккордовых тонов, особенно проходящих. Наиболее часто используются для гармонизации этих тонов уменьшенные септаккорды:



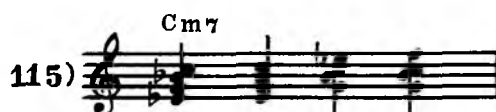
2) Употребляется также гармонизация неаккордовых тонов параллельными мажорными и минорными септаккордами, а также обращениями септаккордов. В зависимости от мелодии, движение параллельными септаккордами (или их обращениями) может быть диатоническим или хроматическим:

РАННЯЯ ОСЕНЬ

Р. БЕРНС



3) Иногда проходящие неаккордовые звуки гармонизируются той же гармонией, что и основные ступени. Это имеет место в тех случаях, когда гармоническая основа мелодии малоподвижна. Такая гармонизация применяется в медленных темпах (гармоническая педаль).



Способ гармонизации зависит, как уже говорилось, от движения мелодической линии, а также от стиля пьесы, темпа и других факторов.

Упражнения:

1) Играть темы из антологии В. Симоненко «Мелодии джаза» (раздел «Свинг»), гармонизуя их блокированными аккордами.

* В джазе под ними понимаются тона, не входящие в основную гармонию такта или полутакта.

2) Эти же темы гармонизовать различными септаккордами и нонаккордами в тесном расположении. Пользоваться альтерациями и обращениями. Отметить все неаккордовые звуки, гармонизуя их перечисленными выше способами.

§ 4. Широкое расположение (открытая позиция)

В джазовой и эстрадной музыке широкое расположение, или «открытая позиция» встречается сравнительно реже. При широком расположении в большей мере используются принципы классической гармонии, хотя некоторые правила не соблюдаются (например, разрешаются параллельные квинты, септимы, ноны).

Основные принципы: все голоса мелодически важны, крайние голоса часто двигаются противоположно, малая септима чаще идет вниз. Движение голосов осуществляется в большинстве случаев плавно, наименьший интервал между голосами квинта или кварта. Наибольшее применение широкое расположение находит в медленных и средних темпах в сопровождении солирующего инструмента или голоса, а также в оркестровой педали. При широком расположении, как правило, участвуют от четырех до шести голосов. При четырех голосах легче соблюдать все правила голосоведения.

При пяти-, шестиголосии возможно удвоение любого тона. Запрещается прямое движение крайних голосов в одном направлении к октаве и квинте, особенно если в верхнем голосе находится скачок:

не очень хорошо лучше

116)

Запрещается переченье, если оно не оправдано художественными целями.

Приводим несколько случаев применения открытой позиции.

Разрешается параллельное движение квинт и септим больших и малых:

117)

При соединении D—T крайние голоса двигаются противоположно:

118)

Общий тон следующего аккорда остается в том же голосе, остальные голоса двигаются плавно, нижний голос может передвигаться скачками:

119)

Мелодия находится в верхнем голосе, у остальных голосов педаль:



Контрапунктический способ:

а) крайние голоса педализируют или двигаются крупными длительностями, средние голоса подвижны:

МОЯ ЖЕНА-АНГЕЛ

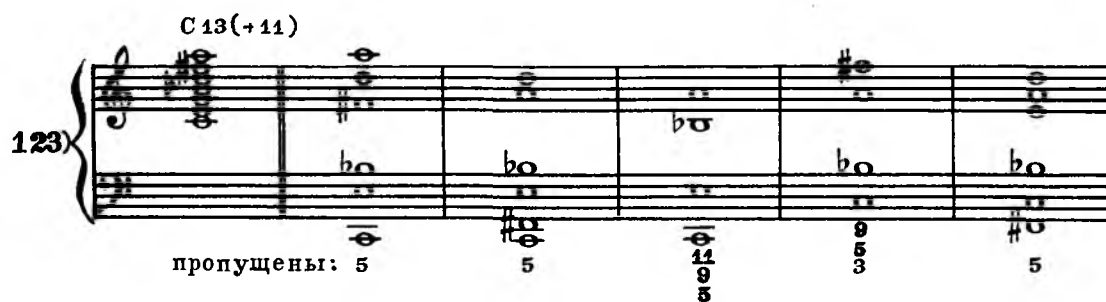
Р. РОДЖЕРС



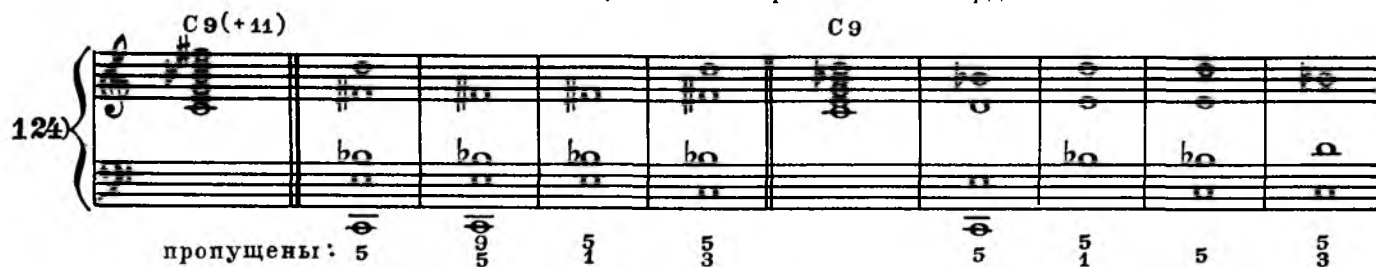
б) возникают имитации в разных голосах:



В многозвучных аккордах можно пропускать некоторые тона. Терцдецимаккорд, содержащий в полном виде семь тонов, в широком расположении можно изложить шести-, пяти- и четырехголосно со следующими пропусками:



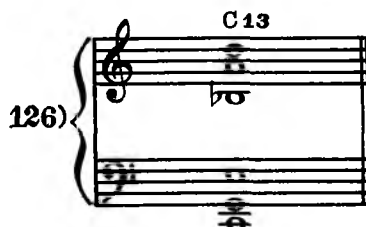
Аналогично пропускаются тона в ундецимаккордах и нонаккордах:



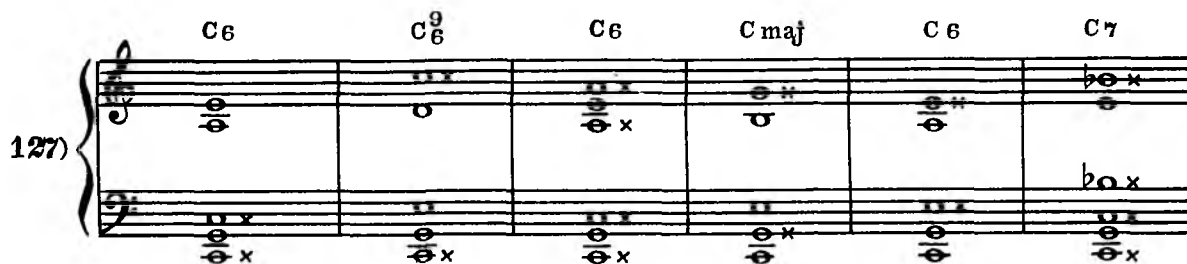
Мы видим, что квинта опускается в первую очередь, септима остается всегда. Терция опускается редко. Квинта пропускается только чистая. Альтерированная квинта не пропускается. Только в уменьшенных аккордах можно обойтись без нее. Нона неальтерированная может быть пропущена в ундецимаккордах:



Ундецима пропускается чаще всего в тридецимаккордах, если она не повышена:



Секста не пропускается. В основном пропускаются неальтерированные нижние тона, кроме терции. Удваиваться могут любые тона:



Широкое расположение требует большого внимания к каждому голосу. При этом расположении, в связи с большей самостоятельностью голосов, широкое применение находит полифония.

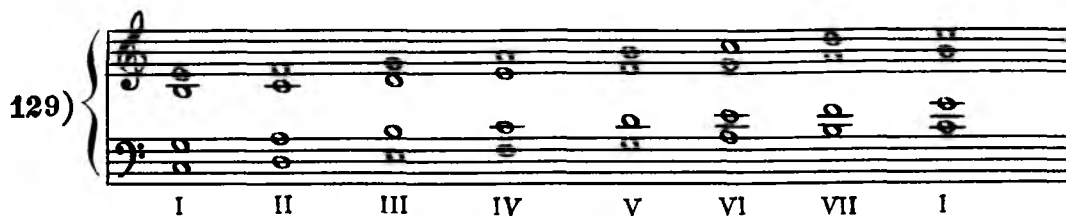
§ 5. Септаккорды в открытой позиции с ведущей септимой

Септаккорды до-мажорной гаммы напомним в широком расположении следующим образом: прима и квинта в левой руке, терция и септима — в правой. Такое расположение называется «открытой позицией с ведущей септимой». Позиция, где септима является верхним голосом в широком расположении, используется наиболее часто:



§ 6. Открытая позиция с ведущей терцией

Эта позиция относится к смешанному расположению. Ниже приводятся септаккорды на ступенях до-мажорной гаммы в открытой позиции с ведущей терцией (терция — верхний голос). Прима и квинта в левой руке, септима и терция — в правой:



Септаккорды в открытой позиции с ведущими 7 и 3 строятся от основного тона (баса). Обращения практически не употребляются. В оркестре гармония, изложенная в таком расположении, чаще всего выполняет функцию педального сопровождения (тромбоны, саксофоны, струнные).

Упражнения к § 5 и 6:

1) Играть септаккорды в открытой позиции с ведущей септимой по гамме в 12 тональностях (см. пр. 128).

2) Играть септаккорды в открытой позиции с ведущей терцией по гамме в 12 тональностях (см. пр. 129).

3) Играть гаммы, гармонизованные септаккордами в открытой позиции с ведущей септимой, используя вспомогательные звуки (опевание тонов аккорда) следующим образом:

130) а) **F dur**

б)

4) Перепишите мелодию «Нежно», затем подберите к ней септаккорды в открытой позиции, чередуя при кварто-квинтовых соотношениях аккордов позиции септимы и терции:

НЕЖНО

В. ГРОСС

131) **Moderato**

с 5103 к



§ 7. Смешанное расположение *

Смешанное расположение также относится к открытой позиции.

Если тесное расположение характеризуется параллельностью движения голосов, а в широком важнейшими факторами являются голосоведение и контрапункт, смешанное расположение представляет собой широкое поле деятельности для применения обоих принципов. Смешанное расположение образуется от вынесения в тесном расположении второго голоса сверху на октаву вниз:



При пятиголосии на октаву вниз выносится третий голос сверху, причем можно удвоить басовый или мелодический голос:



Рассмотрим способы использования смешанного расположения при гармонизации мелодии. Смешанное расположение, как и тесное, применяется очень часто. Аккорд при смешанном расположении звучит более изысканно и прозрачно, чем при тесном расположении.

а) Параллельное движение

При нем сохраняются те же правила, что и при тесном расположении:

ЮЖНАЯ СЦЕНА

Д. БРУБЕК



* Бытует также термин «расширенное расположение» (т. е. смешанное).

Здесь сохраняются те же правила, что и при широком расположении:

ЗДЕСЬ ВЕСНА

Транскрипция Дж. Ширинга
Moderately slow

Р. РОДЖЕРС

135)

При смешанном расположении в каждом удобном случае следует пользоваться обращениями аккордов. Это особенно удобно, когда мелодия строится на аккордовых тонах. Иногда хорошо использовать и другие аккорды той же функции.

ЗВЕЗДНАЯ ПЫЛЬ

Х. КАРМАЙКЛ

136)

Slow

F6 Fmaj Fm+7 Fm6 B^b9 C

Em7 A7 Dm7 A7 Dm7 Dm7(5) 1. G7 Gdim G7 Dm7 G7 G+

C6 D9 G7 Dm7 G7 C7(5) 2. Fm6

Cmaj G7 Am7 Cmaj B7 E7 Dm7 A7 Dm7 G7 C

Упражнения:

1) Продолжить гармонизацию темы «Звездная пыль», оставаясь в смешанном расположении.

2) Играть контрапунктические упражнения в смешанном расположении, в 4-голосном изложении, предварительно наметив гармоническую схему при помощи ступеневых символов, а затем — намечая разным голосам различные виды движения. Вначале основывать эти упражнения на аккордовых последовательностях, приведенных в гл. V, § 6. Затем играть более длинные гармонические обороты с применением контрапунктического способа гармонизации.

Приводится порядок действий для упражнений:

137) 1)

ступеневая схема

2)

IIIm V7 IIIIm VI7

с 5103к

3) смешанное расположение 4)

Б

1) ступеневая схема

Гармоническая основа (трехголосное расположение)

$bV \circ IV \circ III \circ bIII \circ II \circ bII \circ I$

3) смешанное расположение

4)

Как можно заметить, движение в голосах происходит при помощи вспомогательных и проходящих тонов.

Следить за тем, чтобы эти упражнения игрались в триольном ритме, с акцентировкой и не быстро (см. гл. IV, § 3). Впоследствии можно сочинять более развитую мелодию. Три стадии такого упражнения следует сделать письменно, а четвертую играть на фортепиано. Те, кому затруднительно играть четвертый вид упражнения на основе третьего, могут предварительно записать его. В дальнейшем следует играть такие упражнения, руководствуясь только первой ступеневой схемой.

§ 8. Квинтовый круг в открытой позиции

Объединяя рассмотренные выше позиции (с ведущими терцией и септимой), можно достичь более плавного голосоведения.

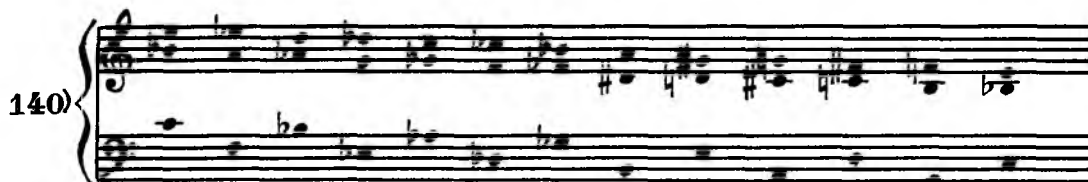
Сыграем нисходящую хроматическую гамму, расположив бас по терциям и септима по отношению к верхнему голосу. Начнем с мажорной терции. Получим секвенцию, основанную на квинтовом круге, где тональности двигаются против часовой стрелки:

138)

Не меняя баса, сыграем этот круг в нисходящей хроматической гамме, начиная с малой септимы:



Объединим обе гаммы:



Мажорная терция и малая септима выбраны потому, что эти тона являются определяющими для септаккордов и дают возможность двигаться по хроматической гамме.

Упражнения:

Играть хроматическую нисходящую секвенцию с «опеванием» в среднем голосе септимы и терции:



§ 9. Трехголосие

В учебной практике бывает целесообразно использовать трехголосное изложение гармонии. В трехголосии присутствуют важнейшие голоса — мелодический голос, гармонический и бас.

Трехголосие позволяет сосредоточить внимание на движении каждого голоса, придать ему большую самостоятельность. Одним словом, внимание ученика направляется на горизонтальное развитие гармонических голосов, т. е. на контрапунктический способ гармонизации.

§ 10. Основные правила трехголосия

Занятия трехголосием должны происходить следующим образом:

1. Сочиняется или берется готовая мелодия.
2. Мелодия гармонизуется с помощью буквенно-цифровых обозначений.
3. Мелодия играется с басом.

4. Мелодия играется трехголосно, причем в среднем голосе на основных аккордах и на сильных долях большей частью должны быть ноты наиболее характерные для данной гармонии.

При сочинении среднего голоса необходимо следить, чтобы он был мелодически интересен; стремиться к тому, чтобы при остановках в верхнем голосе движение возобновлялось в среднем голосе и наоборот. Использовать удобные случаи для образования имитации. Пользоваться задержаниями. Задержания могут возникать как в первом, так и во втором голосе. Широко использовать проходящие ноты, хроматизмы. Упражнения на трехголосие играть в медленном и умеренном темпах.

Приводим пример трехголосного изложения, гармонизуя начало известной темы:

ФЛАМИНГО

Т. ГРОЙЯ

Moderato E^b maj E^b_6 $Fm7$ $B^b_7(+5)$ $E^b m7$

144)

A^b_{13} $A^b m7$ B_{13} $Fm7/B^b$ B^b_9 B^b-9 и т.д.

При выборе тона в среднем голосе на сильную долю надо учитывать: 1. Какой тон аккорда находится в мелодии и в басу; 2. Голосоведение. Септима и терция — наиболее яркие тона, подчеркивающие колорит септаккорда. За ними следуют альтерированные ступени. Естественно, на сильную долю в среднем голосе могут попадать и другие тона.

Упражнения:

Играть в трехголосном изложении джазовые пьесы в медленном и умеренном темпах, руководствуясь приведенными выше правилами. Пользоваться антологией В. Симоненко «Мелодии джаза» (период «свинга»).

МОДУЛИРУЮЩИЕ СЕКВЕНЦИИ

Гармонические секвенции, основанные на квинтовом круге

Игра аккордовых секвенций является эффективным средством развития гармонического мышления и позволяет быстрее освоиться во всех тональностях. Сначала рассмотрим секвенции, построенные на квинтовом соотношении аккордов. Секвенции излагаются четырехгласно. Левая рука движется интервалами септимы и терции, правая берет оставшиеся аккордовые тона.

Аккордовые секвенции, основанные на квинтовом круге:

Тесное расположение

По целым тонам

145) а)

продолжить

V B^b I V A^b I V G^b I V E I V D I V C I

Хроматическая

б)

продолжить

IIIm V-9 II V II V II V II V II V II V II V

B^b A A^b G G^b F E

II_{E^b} V II_D V II_{D^b} V II_C V II_B V II_{B^b} V II_I

Широкое расположение

Хроматическая

в)

продолжить

IIIm V-9 IIIm V-9 II V II V II V II V II V

B^b A A^b G F[#] F E

II^b V II^b V II^b V II^b V II^b V II^b V II^b I

E^b D D^b C B B^b

По целым тонам

г).

II^b V I II^b V I II^b V I II^b V

B^b A^b G^b E

продолжить

I II I I II V I II^b V II^b I

D C B^b

Смешанное расположение

Хроматическая

д).

II^b V I II^b V I II^b V I II^b V

B^b A^b G^b E

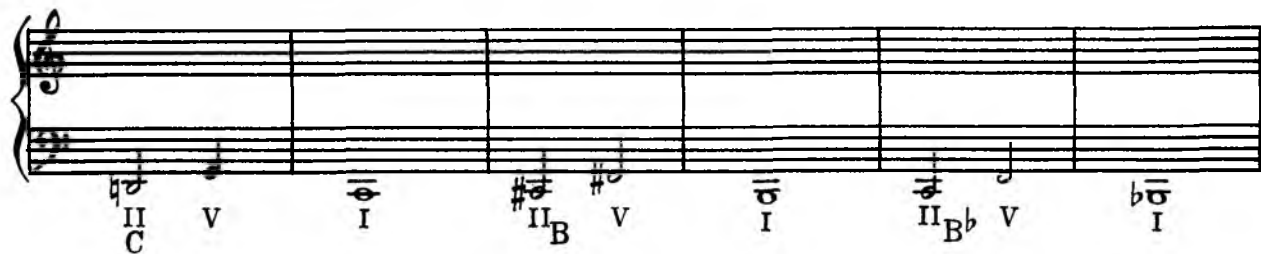
продолжить

II V I II V I II V I II V

G G^b F E

I II^b V I II^b V I II^b V II^b I

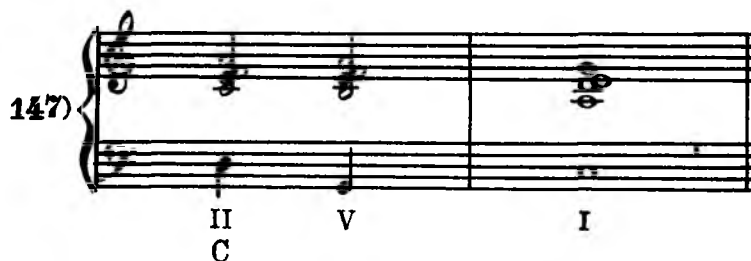
E^b D D^b



Все приведенные выше секвенции играть в тесном, широком и смешанном расположении, используя различные типы аккордов и альтерации.
Следующий оборот играть по полутонам вверх:



Второе обращение в правой руке — также играть по полутонам вверх:



Играть минорные секвенции по полутонам вниз:



ГЛАВА VIII

УСЛОЖНЕННАЯ БЛЮЗОВАЯ ГАРМОНИЯ

Возвращаемся к блюзу. Имея в распоряжении значительное количество гармонических оборотов, зная принципы замен, альтераций, широкого, тесного и смешанного расположений, можно рассмотреть несколько усложненных гармонических схем блюза, где используются эти средства.

Схема 28

| | | | | |
|----|-----------------|-----------------------------------|----------------------------------|------------------------------------|
| | I ₇ | VII _m III ₇ | VI _m | V _m bV ₇ |
| a) | IV ₇ | IV _m bVII ₇ | III _m VI ₇ | bIII _m bVI ₇ |
| | II _m | V ₇ | III ₇ (+5) VI-9 | II ₇ (-5) V+9 |

| | | | | |
|----|-----------------|-----------------------------------|------------------------------------|----------------------------------|
| | I ₇ | VII ₇ III ₇ | VI _m | V _m bV ₇ |
| б) | IV ₇ | IV ₇ #IV _o | III _m | bIII ₇ |
| | II _m | V ₉ | III _m bIII ₇ | II _m bII ₇ |

| | | | | |
|----|--------------------------------|-------------------------------------|------------------------------------|---------------------------------|
| | I ₆ IV ₉ | bVII _m bIII ₇ | VI _{m9} II ₇ | V _m I ₇ |
| в) | IV ₉ | IV _m bVII ₇ | III _m | VI ₇ |
| | II _m | II _m V ₇ | III _m bIII _m | bVI ₉ V ₇ |

| | | | | |
|----|-----------------------------------|------------------------------------|-----------------------------------|---------------------------------|
| | I ₉ | IV ₉ | I ₉ | V _m bV ₉ |
| г) | IV ₉ bVII ₉ | bIII ₉ bVI ₇ | VI ₇ bVII ₇ | VII ₇ I ₇ |
| | II ₉ | V ₇ | I bIII _o | II _m V ₇ |

д)

| | | | |
|------|---------------------------|-------------------------|-------------------------|
| I M | VII m \flat VII \flat | VI m \flat VI \flat | V m \flat V \flat |
| IV M | IV m | III m \flat | \flat III m |
| II m | V \flat | III m \flat III m | II m \flat II \flat |

е)

| | | | |
|------|--------------------|-------------------|--------------------------------|
| I M | IV M | III m II m | \flat II m \flat V \flat |
| IV M | IV m | III m | \flat III m |
| II m | \flat II \flat | I M \flat III m | II m \flat II \flat |

ж)

| | | | |
|--------------|--------------------------|------------------|----------------------------------|
| I M | IV M | III m II m | \flat II m \flat V \flat |
| IV M | IV m \flat VII \flat | \flat III M | \flat III m \flat VI \flat |
| \flat II M | II m V \flat | III m VI \flat | \flat VI m \flat II \flat |

з)

| | | | |
|------|--------------------------|------------------|----------------------------------|
| I M | VII m III \flat | VI m II \flat | V m I \flat |
| IV M | IV m \flat VII \flat | III m | \flat III m \flat VI \flat |
| II m | V \flat | III m VI \flat | II m V \flat |

и)

| | | | |
|------|----------------------|------------------|----------------------------------|
| I M | VII m III \flat | VI m II \flat | \flat II m \flat V \flat |
| IV M | IV m VII \flat | III m | \flat III m \flat VI \flat |
| II m | V \flat IV \flat | III m VI \flat | II m V \flat |

к)

| | | | |
|----------------------------------|--------------------------|------------------|----------------------------------|
| \sharp I m \sharp IV \flat | VII m III \flat | VI m II \flat | V m I \flat |
| IV M | IV m \flat VII \flat | \flat III M | \flat III m \flat VI \flat |
| \flat II M | II m V \flat | III m VI \flat | II \flat V \flat |

Минор.
блюз

л)

| | | | |
|--------------------|------------|-------------|----------------|
| I m \flat | IV \flat | I m \flat | I \flat (+5) |
| IV \flat | IV \flat | VII 13 | III \flat |
| \flat VI \flat | V \flat | I m | \flat II m |

Упражнения:

Все приведенные схемы играть в тональностях до, фа, си \flat , ми \flat , ля \flat , соль, ре мажор, ля, ре, соль, до, фа, ми минор. Пользоваться тесным, широким и смешанным расположением. При тесном расположении играть аккомпанемент блюза в свободном ритме, применяя синкопы, акценты, короткие и выдержанные аккорды (см. гл. IV):

149) **B \flat Moderato**

Тесное
(схема
г)

и т.д.

F Moderato

широкое
(открытая пози-
ция с ведущими
септимой и терци-
ей)
(схема
б)

бит
ногой x x x x simile

G

Смешанное
(схема
в)

x x x x simile

Рассмотрим несколько способов изложения гармонии блюза для левой руки:

стиль Swing:

150) а) **C dur** C13 F13 C13 F13 B^b13

C13 A +9(+5) Dm9 G13(-9) C13 Dm9 G-9(+5)

стиль BeBop:

б) **Cmaj** Bm9 E+9(+5) Am9 Am9 Gm9 C+9(+5) Fmaj9 Fm9 B^b13

Em9 A13 Em9 A^b13 Dm9 G+9(+5) Cmaj9 A+9(+5) Dm9 G+9(+5)

стиль Pop-Rock:

в) **C9(C+9)** F13

C9(C+9) G13 F13 C9(C+9) G13

вариант:

г) **C13** F9

C13 G9 F9 C13 G9

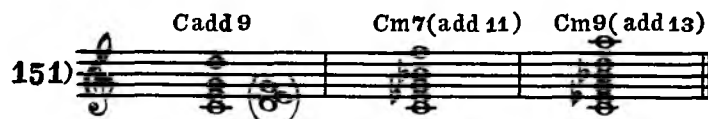
Упражнения:

Импровизировать на гармонию приведенных выше схем блюза в тональностях до четырех знаков. Лево́й рукой играть в свободном ритме.

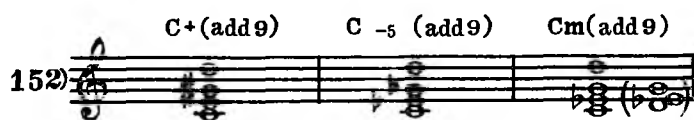
АККОРДЫ С ДОБАВЛЕННЫМИ ТОНАМИ. АККОРДЫ С ЗАДЕРЖАНИЕМ

§ 1. Аккорды с добавленными тонами

Это такие аккорды, в которых при добавленных более высоких тонах один или несколько низлежащих тонов не участвуют. Например, при добавленной ноне не участвует септима. Перед добавленным тоном ставится обозначение *add*, например:



Приводим некоторые аккорды с добавленными тонами от C:

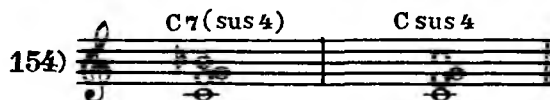


§ 2. Аккорды с задержанием

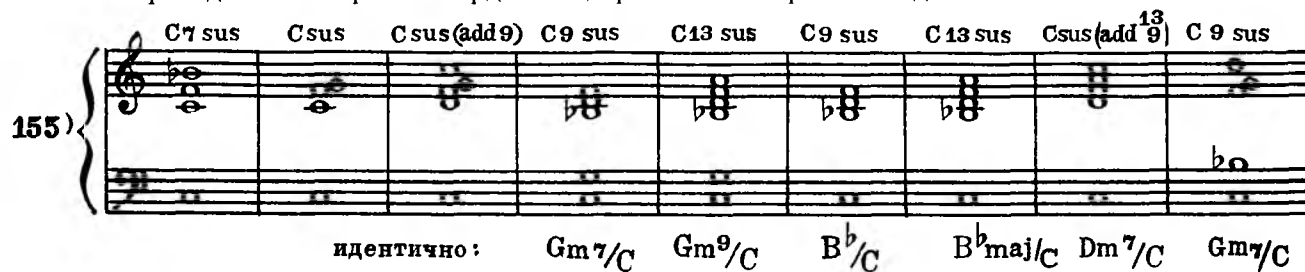
При буквенно-цифровом обозначении аккордов обозначается только задержание к терциям. Обозначать задержание к другим тонам аккорда, а также двойное или тройное задержание нет смысла, т. к. аккорды с двойным или тройным задержанием можно просто обозначить другим аккордом, например:



Аккорд с задержанной квартой обозначается сокращенным словом *sus** или *sus*⁴. Например:



Приводим некоторые аккорды с задержанной квартой и с добавленными тонами:



* Suspension (англ.) — задержание

СОЕДИНЕНИЕ МЕЛОДИИ С ГАРМОНИЕЙ

§ 1. Способы соединения

В этой главе будут рассмотрены некоторые фактурные приемы, относящиеся к гомофонно-гармоническому многоголосию.*

Существует несколько способов соединения мелодии с гармонией. Самым простым, элементарным способом является тот, при котором правая рука исполняет мелодию, а левая аккомпанирует, т. е. функции рук дифференцированы. При таком способе в правой руке мелодия может излагаться: а) одногласно:

ПАРИЖСКИЙ ПРОСТОР

156) **Moderato** **Б. ЭВАНС**

б) в какой-либо интервал или разными интервалами:

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ

157) **Slow Blues** **Т. МОНК**

в) октавами или октавами с секундой посередине:

ПРИВЕТ ГАРНЕРУ (bridge)

О. ПИТЕРСОН

158) **Moderato**

* Гомофония — вид многоголосия, в котором один голос (мелодия) главенствует, а остальные голоса играют подчиненную роль (гармоническое сопровождение, аккомпанемент).

г) аккордами:

ВЛЮБЛЕННЫЙ

Р. РОДЖЕРС

159) *mf*

В случаях «б», «в» и «г» правая рука несет и гармоническую нагрузку. Разумеется, на протяжении определенного музыкального построения фактура в правой руке может меняться — аккорды, например, чередуются с одногласием или интервалами и т. д. Такую фактуру можно назвать свободной:

ВРЕМЯ ОЖИДАНИЙ

Б. ПАУЭЛ

160) *Slowly*

О левой руке при таком способе соединения мелодии с гармонией будет сказано ниже. Другим, более сложным способом соединения мелодии с гармонией является тот, при котором тема излагается в аккордовой фактуре («хоральное» изложение). Если с помощью первого способа можно было исполнять как тему, так и импровизацию, то этим способом обычно излагается тема:

НЕЖНОСТЬ-ЭТО НОЧЬ

Транскрипция Дж. Ширинга

Moderately fast

П. Ф. УЭБСТЕР

161) *p espress.*

Используется также характерный прием игры блокаккордами, рассмотренный нами в главе VI. Этим способом можно исполнять как тему, так и импровизацию (в умеренном темпе).

Реже можно встретить в джазе прием арпеджирования аккордов в левой или в правой руке — обычно в темах стиля «кул», а также в популярной музыке, например, в песнях и в стилях «рок» и «джаз-рок»:

УДАЛЯЮЩИЕСЯ ЗВЕЗДЫ

Rubato Б. ЭВАНС

162)

В джаз-роке такой прием арпеджирования аккордов часто несет тематическую нагрузку (такое фигурированное, виртуозное, токкатное изложение темы, где мелодическая линия как бы заслонена побочными нотами, можно встретить в музыке эпохи барокко, например у Баха, Генделя, Фрескобальди, Вивальди и т. д.):

ДВИЖЕНИЕ ТЯЖЕЛОГО МЕТАЛЛА

Moderately Ч. КОРИА

163)

Таковы те основные приемы соединения мелодии с гармонией, которыми необходимо овладеть учащемуся, чтобы уметь не только исполнять на фортепиано аккомпанемент, но и находить правильные фактурные решения при исполнении джазовых пьес. При этом учащиеся должны уметь выбрать ту фактуру гармонизации, которая явится наиболее подходящей для стиля данной мелодии. Рассмотренные нами в гл. VI принципы открытой и закрытой позиции должны помочь учащимся найти правильные решения в овладении этой важнейшей задачей. Ниже вопросы фактуры будут рассмотрены более подробно.

§ 2. Изложение мелодии в аккордовой фактуре

Этот способ заключается в том, что гармония излагается двумя руками. На таком «хоральном» (в основном 4-голосном) изложении гармонии построен весь учебный процесс в курсе классической гармонии. В джазе такой способ в чистом виде чаще находит применение в оркестровке, особенно туттийных эпизодов (количество голосов произвольное). В фортепианном же изложении этот способ большей частью сочетается с другими, рассмотренными выше приемами (с применением, например, солирующей правой руки, когда мелодия на время отделяется от аккордов левой руки, с применением блокаккордов или арпеджированных аккордов, полифонии и т. д.); нередко мелодия излагается в октавном удвоении (с левой рукой), а аккорды возникают в определенные моменты, обычно совпадая с синкопами и сильными долями:

ИЗ „РУССКОЙ СЮИТЫ“

Allegro Ю. ЧУГУНОВ

164)

В гармонически насыщенной музыке, в медленных и умеренных темпах «хоральное» изложение встречается довольно часто:

ЭТО СТАРОЕ ЧУВСТВО

Транскрипция Дж. Ширинга
Moderately slow

Л. БРАУН

165) *mf*

При изложении мелодии в аккордовой фактуре на основе закрытой позиции следует руководствоваться основным правилом — располагать аккорд по принципу натурального звукоряда, т. е. снизу более широкие интервалы, сверху — более тесные. Такой принцип наиболее акустически оправдан, особенно, когда аккорд находится в нижнем или среднем регистре. Разумеется, могут быть и исключения.

Рассмотрим принципы построения аккорда в тесном и смешанном расположении, которыми пользуются наиболее часто. Правая рука должна в рассматриваемом случае брать не только мелодический голос, но и несколько гармонических. В левой руке может браться любой интервал (чаще квинта или септима). Возможны любые удвоения. Количество голосов в аккорде может быть произвольным.

Предлагаем остановить внимание на некоторых фактурных моментах изложения гармонии.

- 1) В левой руке берется только бас, в правой — мелодия и остальные голоса:

КАК ТЫ НА МЕНЯ СМОТРИШЬ

А. К. ЖОБИМ

166) *mf* Bossa Nova

- 2) Возникают подголоски в нижних и средних голосах:

СТРЕЛЯЮ ВЫСОКО

Транскрипция Дж. Ширинга
Moderately bright

Дж. МАК-ХЬЮ

167) *mf*

- 3) В «хоральном» изложении возникают имитации в средних голосах:

НОЧНОЕ СОЛНЦЕ

(bridge)

Д. МЕРКЕР

168) *mf*

4) Мелодия находится в басу, гармония в правой руке:

САДИСЬ В ПОЕЗД „А“

Б. СТЭЙХОРН
Транскрипция О. Питерсона

169) *Moderate Swing*

The musical score for 'Садись в поезд А' (Sit in Train A) by Б. Стэйхорн (B. Steinhorn) is transcribed by О. Питерсон (O. Petersen). The tempo is marked 'Moderate Swing'. The score is in 4/4 time. The melody is in the bass (LH) and the harmony is in the right hand (RH). The dynamics include 'mf'. The score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a melody in the LH and harmony in the RH. The second system continues the melody and harmony. The third system shows the end of the piece with a final chord in the RH and a sustained note in the LH.

5) Мелодия в среднем голосе:

ОЖИДАНИЕ

Ю. ЧУГУНОВ

170) *Andante*

The musical score for 'Ожидание' (Waiting) by Ю. Чугунов (Yu. Chugunov) is in 4/4 time with an andante feel. The tempo is marked 'Andante'. The melody is in the middle voice (RH) and the harmony is in the bass (LH). The dynamics include 'p'. The score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a melody in the RH and harmony in the LH. The second system continues the melody and harmony.

§ 3. Соединение мелодии с гармонией на основе открытой позиции с ведущей септимой и ведущей терцией

Применение открытой позиции с ведущими септимой и терцией является удобным и хорошо звучащим способом соединения мелодии с гармонией. Существует простое правило для этого способа — играть приму и квинту в левой руке, мелодию в правой, добавляя недостающие терцию и септиму:

171)

IM III m bIII m II m V₇ III m bIII₇ II m bII₇

Если мелодическая нота падает на терцию или септиму — удваивается эта терция или септима. При кварто-квинтовых соединениях аккордов общие тона остаются на месте.

§ 4. Изложение гармонии в левой руке при солирующей правой

Вернемся к первому, простейшему способу соединения мелодии с гармонией, когда мелодия находится в правой руке, а гармония в левой. Остановим внимание на левой руке.

Существует много способов изложения гармонии в левой руке. Каждый способ зависит от того, в каком стиле играет пианист, а также от его индивидуальной манеры. Ранние стили джаза, такие, как «рэгтайм» или «буги-вуги», ставили перед пианистами довольно жесткие рамки в изложении гармонии левой рукой. Более поздние стили — «би-боп», «хард-боп», «кул» — раскрепостили левую руку. Здесь мы столкнемся с более свободной трактовкой левой руки — от полнозвучных четырех-пятиголосных аккордов на каждую долю Эррола Гарнера до скромных, редких, акцентированных аккордов, часто даже интервалов Хораса Сильвера или Телониуса Монка.

Так как в курсе рассматривается в основном гармония среднего и позднего периодов джаза, остановимся более подробно на этих периодах. Приводим наиболее характерные случаи изложения основных аккордов в левой руке*:

1. Трезвучия:

172)

C C⁺

2. Трезвучия с добавленными секстой и ноной:

173)

C⁶ C⁶⁺

3. Септаккорды. Малый мажорный:

174)

C⁷ C⁷⁺

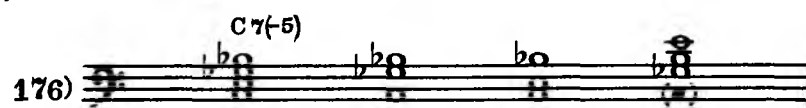
редко

* Крестиками отмечено наиболее часто используемое изложение аккорда.

Малый минорный:

175) 

Малый мажорный с уменьшенной квинтой:

176) 

Большой мажорный:

177) 

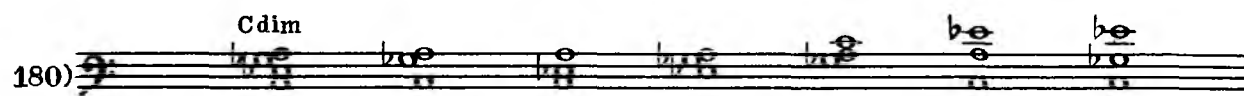
Большой минорный:

178) 

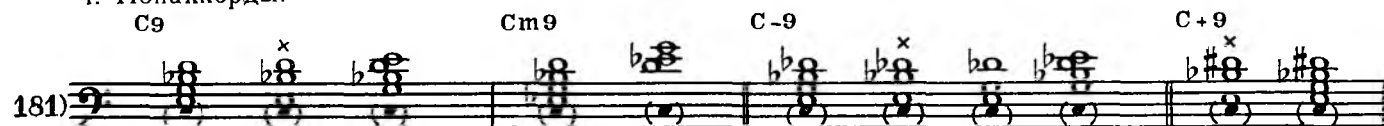
Большой с увеличенной квинтой:

179) 

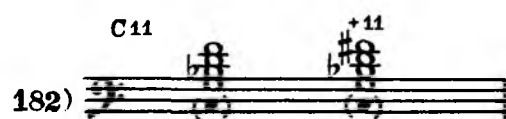
Уменьшенный:

180) 

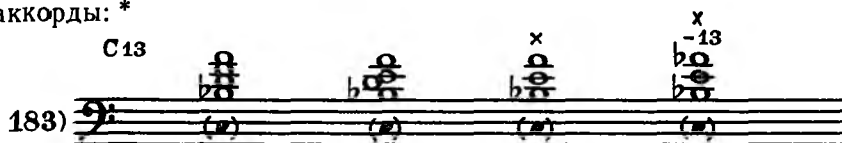
4. Нонаккорды:

181) 

5. Ундецимаккорды:

182) 

6. Терцдецимаккорды: *



Выбор расположения аккорда зависит от регистра, в котором он находится.

Упражнения:

1) Строить все приведенные выше аккорды от 12 звуков;

2) Играть темы, предложенные педагогом. Мелодия в правой руке, гармония — в левой.

Использовать приведенные выше аккорды.

Примечание:

В джазовом фортепиано вплоть до 1940 года доминировала концепция качающегося баса («свинг-бейс») или позже «страйд-пьяно» — «шаговый» рояльный стиль, который возник еще в период раннего рэгтайма. Выдающимися мастерами этого стиля были Эрл Хайнс, Тэдди Уилсон, Арт Тейтум и «Фэтс» Уоллер.

Суть качающегося баса состоит в непрерывном подчеркивании всех долей такта, причем на первую и третью доли берется децима, иногда с квинтой или секстой внутри, или один звук, а на вторую и четвертую доли аккорд в тесном расположении или интервал. При параллельном движении предпочтение отдается дециме:

ПРИГОРШНЯ КЛАВИШ

Фэтс УОЛЛЕР



Дальнейшее развитие фортепианной игры привело к отказу от такого использования левой руки. Первые шаги в этом направлении были сделаны уже Тедди Уилсоном и закрепляются в стиле Бада Пауэлла.

ГЛАВА XI

ОТКЛОНЕНИЕ, МОДУЛЯЦИЯ

§ 1. Отклонение

В связи с тем, что джазовая тема в подавляющем большинстве случаев невелика по объему и имеет форму однотонального периода или двухчастную репризную, чаще приходится говорить об отклонениях. Тональный план музыкальной формы (имеется в виду форма темы) в целом строится по принципу ухода от начального тонического аккорда и возвращения к нему: 1 — экспозиция главной тональности; 2 — уход из главной тональности; 3 — возвращение в главную тональность в связи с возвращением первого раздела темы.

Часто это просто несколько звеньев гармонической секвенции типа II—V—I, приводящей в каденции к основной тональности**:

* В мажорном терцдецимаккорде одиннадцатый звук обычно пропускается или повышается.

** См. также гл. VII («Модулирующие секвенции»).

КАК ВЫСОКА ЛУНА

М. ЛЬЮИС

185) **Fast**

Chords: Gmaj, G6, Gm7, C7, Fmaj, F6, Fm7, B^b7, E^bmaj, Am7-5, D7, Gm7, Em7(-5), Bm7, E7, Am7, D7

В 32-тактовой теме, в форме ААВА, часть В может начинаться сразу в другой, иногда далекой, тональности, как, например, в теме Дж. Грина:

ТЕЛО И ДУША

Дж. ГРИН

186) **Конец I - й части** **II - я часть**

Chords: B^bm7, Ebm, Ab7, D^b, A7, D6, Em7, F#m7, Gm6

§ 2. Модуляция

Модуляция — это переход в другую тональность и завершение в ней музыкального построения. В эстрадной музыке модуляция используется сравнительно чаще, чем в джазе. Вероятно, это вызвано отсутствием в эстрадной музыке полноценной импровизации, что требует привлечения других средств выразительности. В джазе модуляция чаще используется в пьесах для больших оркестров, где она служит одним из средств контраста. Наиболее часто это внезапная модуляция на полтона, тон, полтора, два, два с половиной тона вверх или, реже, вниз. Возможны несколько таких внезапных модуляций, когда тема каждый раз повторяется в другой тональности, например, выше на полтона.

Внезапная модуляция может быть совершена как посредством какого-либо вспомогательного аккорда (чаще доминантового), так и без него. После проведения темы в новой тональности или в нескольких тональностях, возможно возвращение в основную тональность. Часто тема начинается в одной тональности и кончается в другой. Эта последняя тональность и является по существу подлинной тональностью темы. Для темы «Лаура», например, определяющей тональностью является до мажор (каденция), а не соль мажор (начало).

ЛАУРА

Д. РЭКСИН

187) **Andante**

Chords: Am7, Am7/D, D-9, G, C9, G6, Gm7, Gm7/C, C-9, Fmaj, Fm7, Fm+7, Dm7(-5), G-9, Cmaj, Bm7 E9, Am+7, Am6, Am7, D-9, Dm9/C, G9, G-9, C6 9, Cd1m, Fm6/C, C

Модуляция часто применяется в песнях, где оркестровый отыгрыш может звучать в другой тональности. Возможны и другие случаи применения модуляции. Постепенная модуляция совершается обычно при помощи одного или нескольких ходов по тональностям квинтового круга (модулирующая секвенция):

Схема 29 $Dm7 \mid Em7(-5) A7 \mid Dm7 \mid Cm7 F7 \mid B^b$
 модули-
 -рующий
 аккорд
 или $Bm7(-5) E-9 \mid Am \mid Dm7(-5) G7(+9) \mid C$

Используются также замены. В целом принципы модуляции в джазе мало чем отличаются от принципов модуляции в классической гармонии. В современной рок-музыке, наряду с использованием при модуляциях и отклонениях функциональных соотношений, часто имеет место мелодическая связь аккордов (см. главу XV). Такой принцип связи аккордов напоминает гармонический язык доклассического периода европейской музыки (до середины XVIII века). Приводим несколько характерных образцов:

ОДНАЖДЫ

Moderately bright Р. ЛЭММ

188) $E^b m$ D^b $Am7$ G^b G E

Bass

C C G^b

Drum solo Vocal

$A^b sus$ A^b E^b Fm D^b

$G^b maj$ B^b D Gm Gm/F E^b Gm/D

Cm Em GE C G^b $A^b sus$

Vocal

и т.д.

ОСАННА

Moderately slow А. Л. ВЕББЕР

189) G D G B^b

mf f

Chords: E^b , $E^b m$, $E m$, $C m$, A^b , D , G , $C m$, B/F^\sharp , $C m$, B/F^\sharp , B^b , B .
и т. д.

Проанализировать пьесу:

ЛАМЕНТО

Ю. ЧУГУНОВ

190) *Andante*
p
f

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The notation is written on grand staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *ff* (fortissimo), *df* (diminuendo forte), *f* (forte), and *qns* (quasi) are used throughout. Articulations like accents (*acc*) and slurs are present. The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and phrasing slurs. The piece concludes with a final cadence in the last system.



ГЛАВА XII БАЛЛАДА

В современном своем бытовании баллада сильно отличается от того, что это понятие обозначало раньше. Старинная баллада, завезенная эмигрантами-англокельтами в Америку, сыграла значительную роль в образовании южных хоровых гимнов и спирнчуэлов. Современная баллада — это песня в медленном темпе, обычно в двухчастной репризной или трехчастной форме.

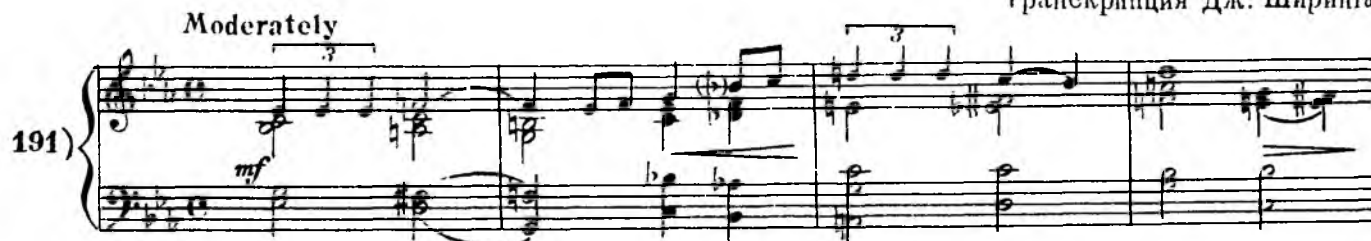
Баллады располагают к сложной, интересной гармонизации, с использованием альтераций, замен, хроматизма, параллелизма, задержаний и т. д. Поэтому вполне естественно, что одну мелодию можно гармонизовать разными способами. Баллады, находящиеся в антологии Симоненко «Мелодии джаза», даны в очень приблизительной гармонизации, что позволяет студентам проявить большую самостоятельность в выборе гармонических средств. Балладу следует гармонизовать в свободном расположении, т. е. чередуя широкое, тесное и смешанное расположения и применяя произвольное количество звуков в аккордах. Следить за плавностью голосоведения. Поначалу полезно играть только гармонию, имея в виду более низкое по отношению к мелодии расположение аккордов. Затем, хорошо освоившись с гармонией, подключить мелодию. Трудность при этом заключается в том, что правая рука зачастую берет не только мелодический голос, но и два-три гармонических. Аккорды располагаются по принципу натурального звукоряда, т. е. в левой руке берутся более широкие интервалы, в правой — более тесные (см. главу X). Ритмическая пульсация — четверти, в средних голосах половинные, иногда восьмые. Желательно применять в средних голосах контрапунктирующие мелодические линии.

Образец гармонизации баллады:

ИЗРЕДКА

Б. ГРИН

Транскрипция Дж. Ширинга



The musical score consists of five systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature change to two flats, and a common time signature. The second system has a treble clef and a key signature change to two flats. The third system has a treble clef and a key signature change to two flats. The fourth system has a treble clef and a key signature change to two flats. The fifth system has a treble clef, a key signature change to two flats, and a common time signature. The score ends with a double bar line and a key signature change to two flats.

Упражнения:

- 1) Анализировать приведенную выше балладу с точки зрения гармонии и фактуры.
- 2) Играть баллады с подробной гармонизацией в свободной фактуре. Темы брать из антологии Симоненко «Мелодии джаза».

БОССА НОВА

Не менее богатые возможности для гармонизации заключены во многих образцах стиля «босса нова» *. Появившийся в 1962 году на основе бразильской самбы стиль «босса нова» сразу привлек многих джазовых музыкантов, особенно музыкантов «кула», своей мелодической и ритмической свежестью **.

Гармония босса новы основывается большей частью на гармонических оборотах, рассмотренных нами в V главе, но благодаря ритму и мелодии гармония воспринимается очень свежо. Многие босса новы имеют протяженные распевные темы, которые в своем мелодическом развитии требуют интересного модуляционного развития гармонии.

Наиболее характерный оборот начальных тактов I—II₇—IIIm—V₇ (в мажоре) или I—II₇—V₇ (в миноре).

ДЕЗАФИНАДО

А. К. ЖОБИМ

192) Moderately

F G7(-5) Gm7 C7 и т.д.

ДЕВУШКА ИЗ ИПАНИМЫ

А. К. ЖОБИМ

193) Moderately

D^b9 E^b7 E^bm7 и т.д.

СО ДАНСО САМБА

А. К. ЖОБИМ

194) Samba

C6 D9 Dm7 G9 C

НЕ НАДО БОЛЬШЕ БЛЮЗА

А. К. ЖОБИМ

195) Bossa Nova

Fm G7 C-9 Fm C7 и т.д.

* Bossa Nova (португ.) — новое чувство.

** Наиболее распространенные ритмические рисунки босса новы:

196)

Ритм ударных Ритм баса Ритм гитары или фортепиано

Исполнение босса нов на фортепиано может вызвать у учащихся определенные трудности, связанные с ритмом. Не следует приведенную ритмическую схему для гитары и фортепиано стараться осуществить в каждом такте. В большинстве случаев лучше ограничиться в правой руке мелодией с подголоском, а ритм отмечать в левой руке, имитируя контрабас. Гитарный ритм в правой руке можно включать на выдержанных нотах в мелодии. Если мелодия босса новы изложена мелкими длительностями, это само по себе создает нужную ритмическую пульсацию.

Приводим образец гармонизации босса новы в ритмическом оформлении.

ДЕЗАФИНАДО

А. К. ЖОБИМ

Moderately

197)



ГЛАВА XIV

ПОДРОБНАЯ ГАРМОНИЗАЦИЯ

Большинство джазовых и эстрадных композиций (если только композиция не ладовая, т. е. основанная на одном-двух аккордах, или сама по себе не требующая подробной гармонизации, где можно ограничиться простыми аккордами) требует подробной гармонизации. Опытный музыкант обычно легко справляется с такой задачей и быстро находит оптимальный вариант. Учащимся, чтобы овладеть навыком подробной гармонизации, следует помнить, что в их распоряжении целый ряд средств, при помощи которых она совершается. Перечислим эти средства: использование побочных доминант, замен, альтерации и хроматизмов, параллелизма, проходящих ступеней, задержаний и предъёмов, сложных аккордов с добавленными ступенями. Принципы такой гармонизации идентичны принципам гармонизации в классической гармонии, которыми руководствуются, в частности, при решении гармонических задач. Разумеется, выбор аккордов при гармонизации джазовой темы будет иным.

На первых порах, приступая к подробной гармонизации, следует разделить этот процесс на несколько этапов. Лучше всего для этой цели подойдет тема в медленном темпе типа баллады, располагающая к подробной гармонизации, где смена аккордов происходит зачастую на каждую четверть, а иногда и на восьмые. Чтобы обрести навык такой гармонизации, учащийся долгое время должен руководствоваться приведенным ниже планом, постепенно сокращая количество этапов:

1. Выписать тему и проставить под ней простейшие функции, пользуясь буквенными символами.
2. Играть мелодию с гармонией по записанной схеме, находя более подробные функциональные связи, т. е. используя побочные доминанты (см. главу V).
3. Найти возможные замены тонических и доминантовых аккордов, причем следует прокорректировать гармонию, стараясь, по возможности, сократить применение квартоквинтовых соотношений, в чем поможет использование параллелизма и замен.
4. Последний этап — «украшающий», где можно подумать об использовании задержаний, предъёмов, усложненных аккордов, проходящих ступеней, органного пункта, коротких имитаций и т. д. Последний этап имеет смысл записать нотами на двух строчках. Приводим пример гармонизации по приведенному выше плану:

НАД РАДУГОЙ

Х. АРЛЕН

198) I *Slow* E^b Gm A^b Gm $C7$

| | | | | |
|-----|--------------|----------------------------|-------------|--------------------|
| II | E^b $D7$ | $Gm7$ E^b7 | A^b $D7$ | $Gm7(-5)$ $C7$ |
| III | $A-9(-5)D-9$ | $Gm7$ $Fm7$ $Em7$ $A9(-5)$ | A^b $D-9$ | D^b13 $C-9susC7$ |

IV

ГЛАВА XV СВОБОДНАЯ ГАРМОНИЗАЦИЯ

§ 1. Мелодическая связь аккордов

В гармоническом движении имеется двухсторонняя связь аккордов — гармонико-функциональная и мелодическая. Та или иная связь может преобладать, приобретать ведущее значение. Действие гармонических функций распространяется и на расстояния, например, соотношение тональностей разных разделов формы. Мелодическое движение каждого голоса в гармонии есть не что иное, как голосоведение.

В джазовой музыке, особенно современной, самостоятельность мелодических связей проявляется довольно часто. Это выражается в последовании аккордов, не соответствующем их функциональной направленности. Назовём это «свободной гармонизацией». Одна из причин появления мелодических связей состоит в тенденции джазовой гармонии к параллелизму.

Известно, что один звук можно гармонизовать большим количеством аккордов. Например, если в мелодии звук *c*, его можно гармонизовать следующими аккордами:

Схема 30 C_{11} , Cm_{11} , $D^b maj$, D_7 , $E^b m_6$, E^b_6 , E^b_7 , $E^b dim$, $E+$, F ,
 Fm , F_7 , Fm_7 , Fm_9 , $F\#_7(-5)$, $F\# dim$, $G sus$, A^b , A^b_6 , A^b_7 ,
 A^b_9 , A^b-9 , Am , Am_7 , $Am_7(-5)$, $A dim$, Am_6 , $A+9$, B^b_9 , и т.д.

Исходя из этого до-мажорную гамму, например, можно гармонизовать такими способами:

или десятками других способов.

Выбор аккордов при таком способе гармонизации почти целиком зависит от фантазии, изобретательности и вкуса учащегося. Ни в коем случае нельзя свободную гармонизацию возводить в самоцель. Далеко не всегда сложное становится синонимом хорошего. Но будущему пианисту, аранжировщику или композитору, безусловно, надо владеть этим способом гармонизации. Приступая к свободной гармонизации, учащийся должен выбрать себе какой-нибудь руководящий принцип, иначе такая гармонизация превратится в бездумное подбирание случайных, не связанных между собой аккордов. Обычно мелодический принцип гармонизации используется наряду с функциональным, что дает возможность не потерять тональную опору. Мелодический способ гармонизации сам по себе приводит к атональности*. Нет смысла перечислять здесь те принципы, которые могли бы лечь в основу той или иной гармонизации. Выбор пути опять-таки будет зависеть от изобретательности автора. Приведем пример гармонизации одной мелодии, надеясь, что он подскажет учащимся возможные пути в поисках гармонизации других мелодий.

В ЛИРИЧЕСКОМ НАСТРОЕНИИ

Транскрипция Андре Превина

Дж. МАК-ХЬЮ

Slowly

Подробное рассмотрение сложных способов гармонизации выходит за рамки данного учебного пособия. (Здесь, по сути дела, вступает в силу композиторская работа.) Как было отмечено выше, решающим фактором в конечном итоге явится художественное чутье исполнителя.

* При всей произвольности гармонизации опорные каденционные обороты обычно остаются функциональными. В целом это можно назвать гармонической импровизацией.

§ 2. Выбор гармонических средств. Гармонизация простыми аккордами

Приступая к гармонизации мелодии, прежде всего следует уяснить себе, к какому жанру и стилю может относиться эта мелодия. Выбор аккордов должен соотноситься со стилем этой мелодии. Не всегда сложные аккорды с добавленными ступенями бывают необходимы. Иногда простое трезвучие оказывается уместнее, чем септаккорд или трезвучие с секстой. Чувство меры, гармоническое чутье, способность угадать жанровые и стилевые корни мелодии должны прийти здесь на помощь. Например, в теме Б. Тиммонса «Стон» второй такт гармонизируется трезвучиями, а не какими-либо более сложными аккордами. На такую гармонизацию наталкивает сходство этой темы с негритянскими «work songs»^{*)}:

СТОН

Б. ТИММОНС



Во многих темах в стиле «рок» также используется гармонизация трезвучиями наряду с более сложными аккордами. Но следует отметить, что трезвучия здесь нередко используются в необычном, нефункциональном, чаще в терцовом и секундовом сопоставлении:

ДОРОГА

Т. КЭЗ

202) Musical score for 'ДОРОГА' (Doroga) by T. Kéz. The score is a multi-staff arrangement. The top staff is labeled 'Vocal' and 'D maj'. The second staff is labeled 'Brass' and 'Em7'. The third staff is labeled 'Bm' and 'F#m7'. The fourth staff is labeled 'Bm6' and 'A'. The fifth staff is labeled 'Bass (Rhythm tacet)' and 'D'. The sixth staff is labeled 'Alto' and 'D/c'. The seventh staff is labeled 'Trb.' and 'G'. The eighth staff is labeled 'Trpt' and 'F#'. The ninth staff is labeled 'Ebm7' and 'B'. The tenth staff is labeled 'A' and 'C'. The eleventh staff is labeled 'D' and 'E'. The twelfth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The thirteenth staff is labeled 'A' and 'C'. The fourteenth staff is labeled 'D' and 'E'. The fifteenth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The sixteenth staff is labeled 'A' and 'C'. The seventeenth staff is labeled 'D' and 'E'. The eighteenth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The nineteenth staff is labeled 'A' and 'C'. The twentieth staff is labeled 'D' and 'E'. The twenty-first staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The twenty-second staff is labeled 'A' and 'C'. The twenty-third staff is labeled 'D' and 'E'. The twenty-fourth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The twenty-fifth staff is labeled 'A' and 'C'. The twenty-sixth staff is labeled 'D' and 'E'. The twenty-seventh staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The twenty-eighth staff is labeled 'A' and 'C'. The twenty-ninth staff is labeled 'D' and 'E'. The thirtieth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The thirty-first staff is labeled 'A' and 'C'. The thirty-second staff is labeled 'D' and 'E'. The thirty-third staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The thirty-fourth staff is labeled 'A' and 'C'. The thirty-fifth staff is labeled 'D' and 'E'. The thirty-sixth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The thirty-seventh staff is labeled 'A' and 'C'. The thirty-eighth staff is labeled 'D' and 'E'. The thirty-ninth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The fortieth staff is labeled 'A' and 'C'. The forty-first staff is labeled 'D' and 'E'. The forty-second staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The forty-third staff is labeled 'A' and 'C'. The forty-fourth staff is labeled 'D' and 'E'. The forty-fifth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The forty-sixth staff is labeled 'A' and 'C'. The forty-seventh staff is labeled 'D' and 'E'. The forty-eighth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The forty-ninth staff is labeled 'A' and 'C'. The fiftieth staff is labeled 'D' and 'E'. The fifty-first staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The fifty-second staff is labeled 'A' and 'C'. The fifty-third staff is labeled 'D' and 'E'. The fifty-fourth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The fifty-fifth staff is labeled 'A' and 'C'. The fifty-sixth staff is labeled 'D' and 'E'. The fifty-seventh staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The fifty-eighth staff is labeled 'A' and 'C'. The fifty-ninth staff is labeled 'D' and 'E'. The sixtieth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The sixty-first staff is labeled 'A' and 'C'. The sixty-second staff is labeled 'D' and 'E'. The sixty-third staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The sixty-fourth staff is labeled 'A' and 'C'. The sixty-fifth staff is labeled 'D' and 'E'. The sixty-sixth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The sixty-seventh staff is labeled 'A' and 'C'. The sixty-eighth staff is labeled 'D' and 'E'. The sixty-ninth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The seventieth staff is labeled 'A' and 'C'. The seventy-first staff is labeled 'D' and 'E'. The seventy-second staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The seventy-third staff is labeled 'A' and 'C'. The seventy-fourth staff is labeled 'D' and 'E'. The seventy-fifth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The seventy-sixth staff is labeled 'A' and 'C'. The seventy-seventh staff is labeled 'D' and 'E'. The seventy-eighth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The seventy-ninth staff is labeled 'A' and 'C'. The eightieth staff is labeled 'D' and 'E'. The eighty-first staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The eighty-second staff is labeled 'A' and 'C'. The eighty-third staff is labeled 'D' and 'E'. The eighty-fourth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The eighty-fifth staff is labeled 'A' and 'C'. The eighty-sixth staff is labeled 'D' and 'E'. The eighty-seventh staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The eighty-eighth staff is labeled 'A' and 'C'. The eighty-ninth staff is labeled 'D' and 'E'. The ninetieth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The ninety-first staff is labeled 'A' and 'C'. The ninety-second staff is labeled 'D' and 'E'. The ninety-third staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The ninety-fourth staff is labeled 'A' and 'C'. The ninety-fifth staff is labeled 'D' and 'E'. The ninety-sixth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The ninety-seventh staff is labeled 'A' and 'C'. The ninety-eighth staff is labeled 'D' and 'E'. The ninety-ninth staff is labeled 'F#m7' and 'B'. The hundredth staff is labeled 'A' and 'C'.

* Гармонизация трезвучиями касается в этих случаях только темы. В импровизации используются обычные септаккордовые схемы.

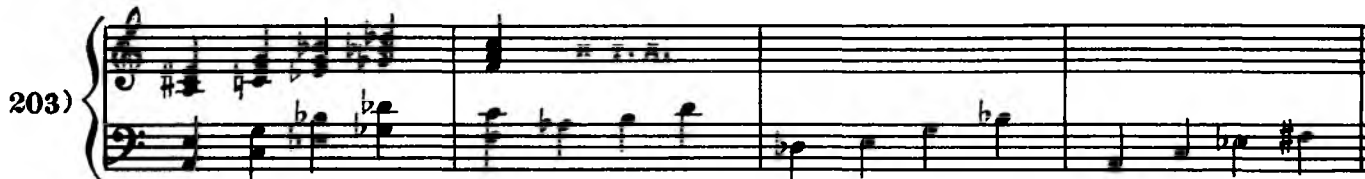


Чтобы легче ориентироваться в стилевых особенностях предлагаемой для гармонизации мелодии, нужно знать много музыки разных стилей и периодов джаза и эстрады, что при наличии в наше время таких массовых средств информации как радио, грамзапись, магнитная запись, печать — доступно каждому.

Упражнения:

Играть следующие гармонические секвенции (трезвучиями):

1)



2)



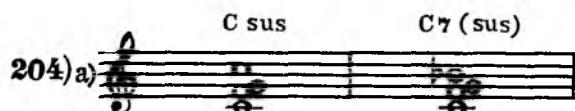
3)



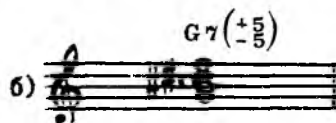
ГЛАВА XVI

АККОРДЫ НЕТЕРЦОВОГО СТРОЕНИЯ

К ним относятся аккорды, расположенные по секундам, квартам, квинтам, септима, а также аккорды, где могут чередоваться перечисленные интервалы и терция. Некоторые из таких аккордов упоминались в предыдущих главах. Это аккорды с задержанием:



и целотонный аккорд:



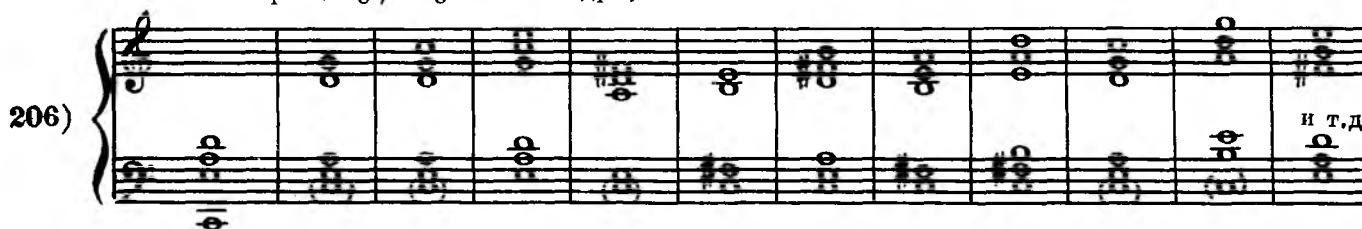
Большое распространение в джазе получил квартовый аккорд, состоящий из нескольких кварт, иногда с терцией. Таким способом можно располагать аккорды и обращения аккордов типа C_9 , Cm_9 , C_9^6 , C_{13} и др., и эти же аккорды с альтерациями. Такие аккорды получают от вынесения некоторых гармонических тонов в аккордах с добавленными тонами (гроздевые аккорды) на октаву вниз или вверх, т. е. от применения смешанного расположения:



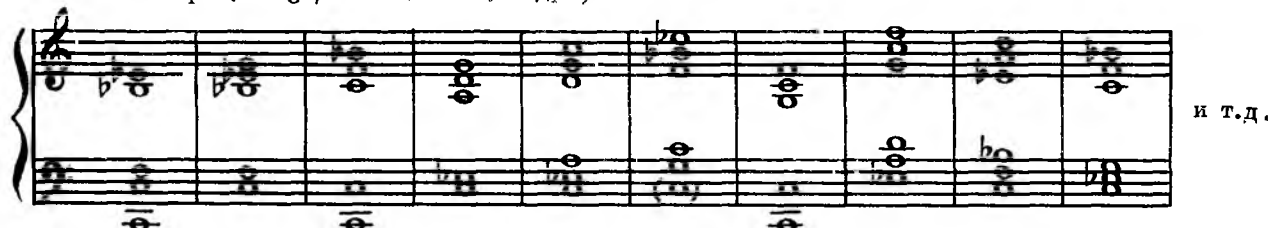
Приводим варианты изложения тонической (мажорной и минорной) и доминантовой гармонии квартовыми аккордами:

Тоническая группа:

Мажор: (C_6^9 ; $C_6^9(+11)$ и др.)



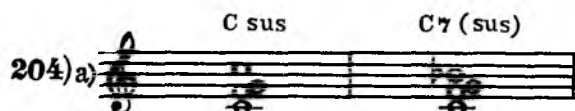
Минор: (Cm_6^9 ; $Cm_7(add11)$ и др.)



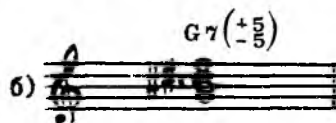
ГЛАВА XVI

АККОРДЫ НЕТЕРЦОВОГО СТРОЕНИЯ

К ним относятся аккорды, расположенные по секундам, квартам, квинтам, септима, а также аккорды, где могут чередоваться перечисленные интервалы и терция. Некоторые из таких аккордов упоминались в предыдущих главах. Это аккорды с задержанием:



и целотонный аккорд:



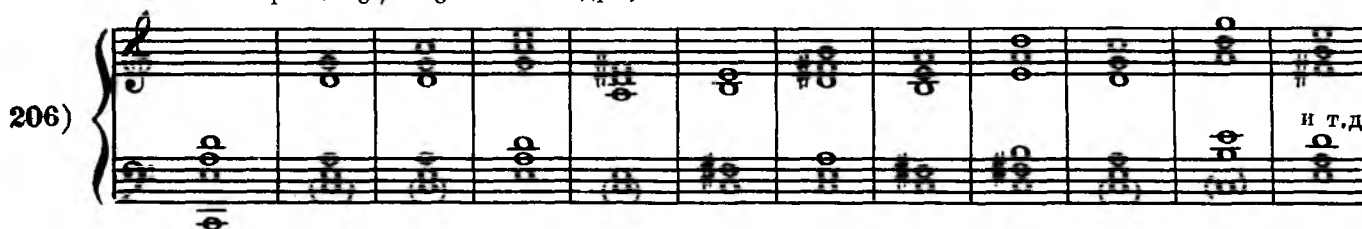
Большое распространение в джазе получил квартовый аккорд, состоящий из нескольких кварт, иногда с терцией. Таким способом можно располагать аккорды и обращения аккордов типа C_9 , Cm_9 , C_9^6 , C_{13} и др., и эти же аккорды с альтерациями. Такие аккорды получают от вынесения некоторых гармонических тонов в аккордах с добавленными тонами (гроздевые аккорды) на октаву вниз или вверх, т. е. от применения смешанного расположения:



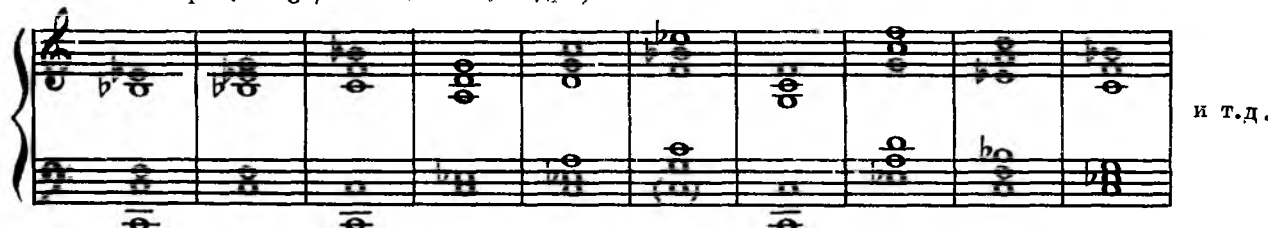
Приводим варианты изложения тонической (мажорной и минорной) и доминантовой гармонии квартовыми аккордами:

Тоническая группа:

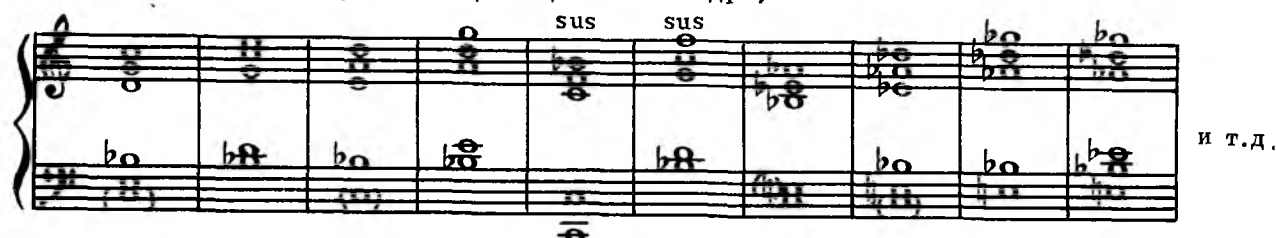
Мажор: (C_6^9 ; $C_6^9(+11)$ и др.)



Минор: (Cm_6^9 ; $Cm_7(add11)$ и др.)



Доминантовая группа: (C9; C13; C +9 и др.)



При употреблении таких аккордов применяются параллелизмы и смещения (воспользуемся для подобной гармонизации известной мелодией С. Фостера):

ДОМИК НАД РЕКОЙ

С. ФОСТЕР



Упражнения:

1. Играть мажорные гаммы от 12 звуков квартовыми аккордами:



2. Играть секвенции квартовыми аккордами от 12 звуков:



ГЛАВА XVII

ПОЛИАККОРДЫ. ПОЛИТОНАЛЬНОСТЬ

§ 1. Полиаккорды

Полиаккорды — это комбинированные аккорды, состоящие из двух (или более) аккордов разных тональностей. Основной тональностью таких аккордов является тональность нижнего аккорда. Нижний аккорд — обычно трезвучие или септаккорд, верхний — почти всегда трезвучие.

Если в основании мажорный аккорд, например большой мажорный септаккорд, получаются аккорды тонической группы (мажорные). Если в основании мажорное трезвучие или доминантсептаккорд, получаются альтерированные аккорды доминантовой группы. Если в основании минорное трезвучие или минорный септаккорд, получаются минорные аккорды тонической группы (в основном альтерированные).

В аккордах доминантовой группы в некоторых случаях квинта в нижнем аккорде опускается (если она не альтерирована).

Тоническая группа:

Мажор:

$C_6^9(+11)$ и т.д.

210)

Доминантовая группа:

$C-9(+5)$ и т.д.

Тоническая группа:

Минор:

Cm_6^9 , Cm_7^9 и т.д.

§ 2. Расположение полиаккордов

В первом параграфе данной главы полнааккорды были представлены в основном виде. Однако, пользуясь обращениями, удвоениями и перемещениями, а также опуская некоторые тона в нижнем и верхнем аккорде, можно достигнуть более интересного, богатого звучания.

Приводим наиболее типичные примеры расположения таких аккордов:

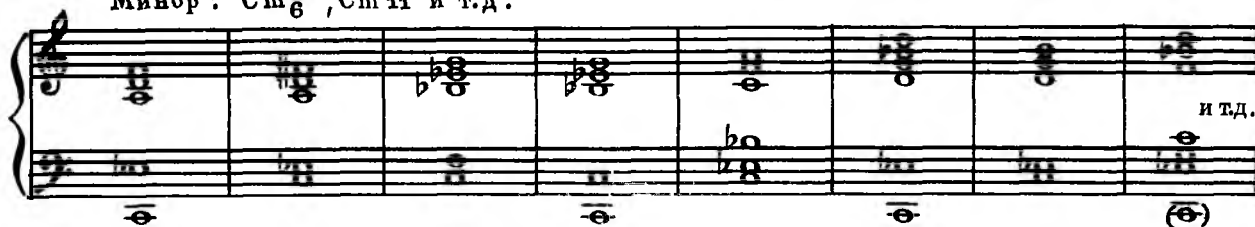
Тоническая группа:

Мажор: $Cmaj$, C_6^9 , $C_6^9(+11)$ и т.д.

211)

Доминантовая группа: C_9 , $C_7(+11)$, $C-9(-5)$ и т.д.

Тоническая группа:
Минор: Ст $\frac{9}{8}$, Ст 11 и т.д.



§ 3. Политональность

Политональность — это одновременное сочетание на определенном отрезке времени разных тональностей. Находит применение как художественный прием, используемый в современном джазе.



Сделать подробный анализ приведенной ниже пьесы по следующим пунктам: 1. Форма. 2. Тональный план. 3. Подробный гармонический анализ. 4. Фактура.

ПРЕЛЮДИЯ

Andante, Rubato

Ю. ЧУГУНОВ



This page of musical notation consists of seven systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features triplets in both hands. The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a triplet of quarter notes. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).
- System 2:** Continues with triplets. A *p sub.* (piano subito) marking is present.
- System 3:** The right hand has a long, sustained chord with a tremolo effect, marked *ff* (fortissimo). The left hand plays a melodic line with triplets. A *rit.* (ritardando) marking is present.
- System 4:** The right hand has a long, sustained chord with a tremolo effect. The left hand plays a melodic line with triplets. A *Tempo primo* marking is present.
- System 5:** The right hand has a long, sustained chord with a tremolo effect. The left hand plays a melodic line with triplets. A *mp* (mezzo-piano) marking is present.
- System 6:** The right hand has a long, sustained chord with a tremolo effect. The left hand plays a melodic line with triplets.
- System 7:** The right hand has a long, sustained chord with a tremolo effect. The left hand plays a melodic line with triplets. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

ГАРМОНИЯ В ДЖАЗЕ (КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР)

Джаз — явление настолько многоликое, что представить развитие его гармонического языка от возникновения до настоящего времени — довольно трудная задача. Однако, если отбросить все второстепенное и сосредоточить внимание на определяющих моментах этого развития, безусловно можно говорить об основном направлении в гармонической эволюции джаза, о движении от элементарного к более сложному. Это направление наиболее последовательно и наглядно осуществлялось в произведениях для больших оркестров. Если проследить развитие малых составов «combo», можно заметить на некоторых этапах отклонение от этого направления, например, в стиле «хард-боп», где музыканты часто ограничивали гармоническую схему несколькими аккордами простой песенки, что раскрепощало их импровизацию. Аналогичная тенденция проявилась и в так называемой ладовой музыке, где вся пьеса может строиться на одном-двух аккордах. Как уже было сказано, джаз свободно, творчески заимствовал некоторые европейские гармонические формы и принципы. Историческое развитие джазовой гармонии можно было бы проследить уже по тому, какие именно европейские гармонические формы он воспринял и ассимилировал на отдельных этапах своей истории.

В рамках данного пособия нет возможности для такой сложной аналитической работы, поэтому мы просто остановимся на узловых моментах развития джаза и рассмотрим связанные с ними музыкальные явления с точки зрения гармонии и других музыкальных средств.

§ 1. Спиричуэлс

Спиричуэлс возникли в результате приобщения негров к религии белых. В протестантской церкви, наиболее распространенной в Америке, негры впервые познакомились с многоголосными хоровыми гимнами. Быстро усвоив несложную мелодику и гармонию этих гимнов, они с самого начала стали вводить в хоровое пение элементы импровизации. Спиричуэлс являются образцами развитого высокохудожественного музыкального фольклора, сформировавшегося в Южных штатах в XIX веке. Поражает высокая культура хорового исполнения, сочетающая экспрессивную мелодику со сложной системой полифонических подголосков, имитаций, острой ритмикой и свежей, необычно звучащей (несмотря на привычные европейские обороты и последования) гармонией. Спиричуэлс — одно из ответвлений афроамериканского фольклорного стиля, которое во многом определило дальнейшие пути развития джаза. Уже здесь налицо глубокое взаимопроникновение элементов европейской и африканской музыки, тот синтез, который является неотъемлемой чертой джаза. В спиричуэлс тесно переплетаются англокельтские и негритянские музыкальные элементы. Это одна из тех первых синтетических афроевропейских культур, которые приобрели в Америке роль национального фольклора, развившегося на социальной и культурной почве страны. Мелодические и гармонические принципы построения европейских церковных гимнов были усвоены неграми и перенесены в русло их собственных музыкальных традиций. Из этого возникли уже иного рода гимны, которые отличаются наряду с отчетливым окружением европейскими формами также и применением впервые самых простых ступеневых гармоний, восходящих к древним традициям африканского хорового пения (гармоническая линейка, ленточное голосоведение и т. д.)^{*}. Значение спиричуэлс в развитии джаза состоит в разработке принципов мелодического оформления закрытой и открытой

^{*} Часто встречаются плагальные обороты, уменьшенные септаккорды или нонаккорды, эллипсис (ожидаемая тоника заменяется пониженной VI ступенью), замена трезвучия квартсекстаккордом и др. В появившихся вскоре печатных сборниках гармония более упорядочена.

ГАРМОНИЯ В ДЖАЗЕ (КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР)

Джаз — явление настолько многоликое, что представить развитие его гармонического языка от возникновения до настоящего времени — довольно трудная задача. Однако, если отбросить все второстепенное и сосредоточить внимание на определяющих моментах этого развития, безусловно можно говорить об основном направлении в гармонической эволюции джаза, о движении от элементарного к более сложному. Это направление наиболее последовательно и наглядно осуществлялось в произведениях для больших оркестров. Если проследить развитие малых составов «combo», можно заметить на некоторых этапах отклонение от этого направления, например, в стиле «хард-боп», где музыканты часто ограничивали гармоническую схему несколькими аккордами простой песенки, что раскрепощало их импровизацию. Аналогичная тенденция проявилась и в так называемой ладовой музыке, где вся пьеса может строиться на одном-двух аккордах. Как уже было сказано, джаз свободно, творчески заимствовал некоторые европейские гармонические формы и принципы. Историческое развитие джазовой гармонии можно было бы проследить уже по тому, какие именно европейские гармонические формы он воспринял и ассимилировал на отдельных этапах своей истории.

В рамках данного пособия нет возможности для такой сложной аналитической работы, поэтому мы просто остановимся на узловых моментах развития джаза и рассмотрим связанные с ними музыкальные явления с точки зрения гармонии и других музыкальных средств.

§ 1. Спиричуэлс

Спиричуэлс возникли в результате приобщения негров к религии белых. В протестантской церкви, наиболее распространенной в Америке, негры впервые познакомились с многоголосными хоровыми гимнами. Быстро усвоив несложную мелодику и гармонию этих гимнов, они с самого начала стали вводить в хоровое пение элементы импровизации. Спиричуэлс являются образцами развитого высокохудожественного музыкального фольклора, сформировавшегося в Южных штатах в XIX веке. Поражает высокая культура хорового исполнения, сочетающая экспрессивную мелодику со сложной системой полифонических подголосков, имитаций, острой ритмикой и свежей, необычно звучащей (несмотря на привычные европейские обороты и последования) гармонией. Спиричуэлс — одно из ответвлений афроамериканского фольклорного стиля, которое во многом определило дальнейшие пути развития джаза. Уже здесь налицо глубокое взаимопроникновение элементов европейской и африканской музыки, тот синтез, который является неотъемлемой чертой джаза. В спиричуэлс тесно переплетаются англокельтские и негритянские музыкальные элементы. Это одна из тех первых синтетических афроамериканских культур, которые приобрели в Америке роль национального фольклора, развившегося на социальной и культурной почве страны. Мелодические и гармонические принципы построения европейских церковных гимнов были усвоены неграми и перенесены в русло их собственных музыкальных традиций. Из этого возникли уже иного рода гимны, которые отличаются наряду с отчетливым окружением европейскими формами также и применением впервые самых простых ступеневых гармоний, восходящих к древним традициям африканского хорового пения (гармоническая линейка, ленточное голосоведение и т. д.)^{*}. Значение спиричуэлс в развитии джаза состоит в разработке принципов мелодического оформления закрытой и открытой

^{*} Часто встречаются плагальные обороты, уменьшенные септаккорды или нонаккорды, эллипсис (ожидаемая тоника заменяется пониженной VI ступенью), замена трезвучия квартсекстаккордом и др. В появившихся вскоре печатных сборниках гармония более упорядочена.

позиции, в привнесении гармонического параллелизма, в создании многоголосных форм. Благодаря сопровождению пения многих спиричуэлс топанием ног и хлопками в ладоши установилось разделение ансамбля на мелодическую и ритмическую группы. Прочное закрепление в практике получили такие понятия как «бит»*, а затем «офф бит»**.

§ 2. Рабочие песни

Рабочие песни негров («work songs») в период рабства являлись важной составной частью негритянского фольклора. Исполнялись сольно и в группах без аккомпанемента. С музыкальной стороны рабочие песни представляют собой песенную форму с малоразвитой мелодикой и характеризуются структурой короткого дыхания. Типичная еще для африканцев переключка между солистом и хором (прием «зова и ответа») пронизывает подобные песнопения. Важнейшей стилистической особенностью являются также нетемперированные мелодические звуки, чередование музыкальных интонаций с выкриками, вздохами. Для джаза наиболее важной стороной в рабочих песнях оказалась интонация. «Шаут»***-эффекты» можно встретить во всех вокальных и инструментальных формах джаза и по сей день.

§ 3. Менестрели

Ведут начало от старинных народных музыкальных спектаклей, в свою очередь происходящих от представлений жонглеров. Возникли в Северной Америке в XVIII веке. С середины XIX века развиваются под влиянием афроамериканского фольклора. Англокельтские бытовые песни обрабатывались, видоизменялись, импровизировались. В тридцатые годы прошлого века в менестрельной музыке появляется банджо, которое придает ей специфический колорит. Постепенно негритянские элементы в менестрельной музыке начинают преобладать. Синкопирование, остиная последовательность кратких, часто пентатонических мотивов, нисходящее движение мелодии, характерное аккордовое сопровождение, связанное с аппlikатурой банджо (последование параллельных септаккордов), использование разнообразных ударных инструментов — все это сообщает музыке менестрелей яркую оригинальность. Противопоставления солистов, хора и инструментов даны в более мелких масштабах, как нарочитый эффект, нарушающий плавность мелодии. В недрах менестрельной комедии зародились первые предвестники эстрадного джаза. Здесь возникла инструментальная музыка в виде быстрого синкопированного марша. Отделившись впоследствии от менестрельного представления, эти марши превратились в танец «кэк-уок» (салонный вариант) или рэгтайм (эстрадный вариант), который становится одним из первых составных элементов зрелого джазового стиля.

§ 4. Рэгтайм****

Возник в конце XIX века. Получил сенсационный успех и распространение в начале XX века. Известен, главным образом, как стиль игры на фортепиано. Характерен своеобразной синкопированной мелодикой, четким ритмом и «качающимся» басом в левой руке. Его непосредственные предшественники — «джиг-пиано» и соединение «кэк-уок» — ритмики и «плантэйшн-банджо». Но общие его мелодические, гармонические и формальные качества европейского происхождения. Развивался, однако, преимущественно неграми. Высвободившись из сферы народной музыки, переживает огромный подъем. Почва для вос-

* Beat (англ. — удар) — биение пульса джаза. Это абсолютно регулярное, одинаково сильное, эластичное течение равномерных метрических акцентов, создающих внутреннее движение. В негритянском музицировании традиционны равномерные акценты всех четырех долей такта («four beat»), или акцентировка второй и четвертой долей. Напротив, белые склоняются больше к акцентированию первой и третьей долей, тогда как второй и четвертый считаются легкими тактовыми долями («two beat»).

**Офф бит является выражением экстатического характера джаза. Это более сложное понятие, чем простое синкопирование. Это своеобразная ритмическая атмосфера джаза. Суть этого понятия в том, что мелодические акценты должны падать между акцентами метрическими (между основными ударами — битом). Происхождение офф бит ведет от африканской музыки. Вся барабанная музыка африканцев состоит из офф бита. В традиционном джазе, в сольной или групповой импровизации техника офф бита применяется каждым исполнителем по-своему. В свинговом стиле (см. § 9) из-за объединения инструментов в группы происходит соединение многообразной офф бит-игры в единый для всей группы вид движения. Офф бит становится главным ритмическим принципом в джазе.


*** Shout (англ. — крик, кричать) — обозначает стиль пения, которое носит «кричащий» характер. Этот стиль был непосредственно перенесен из африканского музицирования в афроамериканскую сферу исполнительства.

**** Rag Time (англ.) — рваный ритм.

приятия его экстаической ритмики была подготовлена с начала XIX века менестрелями. Развитие рэгтайма достигло своего апогея на стыке веков. Рэгтайм оказал огромное влияние на инструментальные формы негритянской народной музыки, которые стали впоследствии джазом. Наряду с формой сольной игры на фортепиано рэгтайм исполнялся также в оркестре. Рэгтайм не просто старая форма джаза, он является независимым музыкальным стилем, который происходит из тех же корней, что и джаз, и после длительного собственного развития полностью вошел в джаз. Выдающимися композиторами и пианистами рэгтайма были негритянские музыканты: Скотт Джоплин, Джеймс Скотт, Том Тюрпин, Тони Джексон, «Джелли Ролл» Мортон, Лаки Робертс, а из белых — Рассел Робертсон, Арти Мэтьюз, Чарли Томпсон, Роберт Хэмптон.

Следующим рояльным стилем, близким рэгтайму, был стиль «страйд-пиано» (шаговый рояльный стиль), который называют также «гарлем-рэгтайм-стилем». Техника «страйд-пиано» просуществовала до конца тридцатых годов. Самыми значительными пианистами этого стиля были: Джеймс Пит Джонсон, Уилли «Лев» Смит, Томас «Фэтс» Уоллер, а также пианисты, наметившие переход к современному фортепианному стилю — Тэдди Уилсон, Эрл Хайнс и Арт Тейтум. С точки зрения гармонии рэгтайм не представляет особенно интереса. Обычно это простая гармоническая основа с упором на главные функции лада, с отклонениями в родственные тональности, иногда с внезапными тональными сдвигами. Чувствуется большая зависимость от классической гармонии, что выражается в применении трезвучий и их обращений, доминантсептаккорда, вводного септаккорда, с типичными для классической гармонии разрешениями (например: $D_2 \rightarrow I_6$; $II_3^4 (-5) \rightarrow K_{6,4}$ и т. д.). Но и характерные средства джазовой гармонии — параллелизм аккордов, добавленные тона, вспомогательные септ- и нонаккорды, — используются очень широко. В стиле «страйд-пиано» гармония в общем мало отличается от рэгтайма. Она как бы обрастает большим количеством вспомогательных аккордов, альтерациями, проходящими тонами.

§ 5. Буги-вуги

Следующий затем фортепианный стиль «буги-вуги» с гармонической стороны не приносит ничего нового. Этот стиль использует гармоническую основу блюза и характерен непрерывно повторяющимися басовыми фигурациями с акцентом на каждую восьмую (точнее, на каждую восьмую и шестнадцатую ) — «катящийся бас». Возник и распространился в середине двадцатых годов. Наиболее известные исполнители буги-вуги: Джимми Янси, Кларенс Пайнтоп Смит, Мид Лакс Льюис, Пит Джонсон, Альберт Эммонс. Буги-вуги как выразительное средство переходит в свинг, а также применяется многими пианистами более поздних стилей.

§ 6. Традиционный джаз

Традиционный джаз принято также называть «нью-орлеанским стилем» так как Новый Орлеан был фокусирующей точкой музыки юга США в начале века. Нью-орлеанский стиль возник на основе музыки духовых оркестров, которые были распространены в то время и принимали участие во всех значительных событиях города. Надо сказать, что негритянские и белые оркестры развивались параллельно, играя в общем одну и ту же музыку. В дальнейшем белый традиционный джаз стали называть «диксилэндом». Оркестры эти играли в основном рэгтаймы, марши, блюзы. В начальной стадии духовые оркестры имели случайные составы. Впоследствии эти составы стабилизировались — кларнет, труба (или корнет), тромбон и ритм-группа (ударные, банджо и геликон). Для этого стиля характерна «стихийная» полифония т. е. одновременная импровизация всех сольных духовых на четкой ритмической и гармонической основе ритм-группы. Гармоническая основа заимствована из рэгтайма и блюза. Бытующее мнение, что джаз возник в Новом Орлеане — ошибочно. Джаз формировался одновременно в разных районах США. Правда, музыкальная жизнь Нового Орлеана проходила очень интенсивно и многие прославленные музыканты джаза (в частности, Луи Армстронг) — выходцы из Нового Орлеана.

§ 7. Чикагский стиль

Стиль игры «белого джаза» зародился в Чикаго в начале двадцатых годов, позже вышел за пределы Чикаго. «Чикаго-стиль» представляет собой промежуточную стадию между традиционным джазом и свингом (см. § 9). В нем начинает постепенно выявляться групповая игра (группы меди, саксофонов). Совместная импровизация начинает уступать место сольной. Происходит замена инструментов — корнетисты все чаще играют на трубе, труба

заменяется контрабасом, банджо — гитарой, постепенно в оркестре прочно обосновываются саксофоны и рояль. Без переходных форм чикагского, нью-йоркского, канзасского и других стилей джаз к началу тридцатых годов не смог бы развиваться дальше. Гармония в основном заимствована из рэгтайма и блюза, но намечаются некоторые новые тенденции — двойная доминанта (II_7) чаще заменяется малым минорным септаккордом второй ступени (II_m), становится меньше обращений, употребляются малый мажорный и малый минорный септаккорды третьей ступени (III_7 , III_m), более широко используются тональности E_b , A_b , D_b и D . Выдающиеся аранжировщики этого периода Дон Ридмэн и Флетчер Хендерсон заложили основы последующих стилей джаза. Наиболее известные исполнители: Джо Кинг Оливер, Луи Армстронг, Бигс Байдербек (корнет, труба), Джордж Брунис, Джек Тигарден (тромбон), Сидней Беше (сопрано-саксофон), Эрл Хайнс, «Фэтс» Уоллер (фортепиано), Джин Крупа (ударные), Эдди Кондон (гитара), Фрэнк Тэшмакер (кларнет, саксофон), Бенни Гудмэн (кларнет), Бад Фримен (тенор-саксофон) и др.

§ 8. Коммерческий джаз

В двадцатые годы в связи с необычайной популярностью джаза появился так называемый «коммерческий джаз». Само название «джаз» стало употребляться по отношению к оркестрам, которые лишь приближенно напоминали подлинный джаз. В коммерческом джазе почти полностью исключалась импровизация, импровизировать могли лишь некоторые специально приглашенные для этого «звезды» и то в минимальном количестве. Широкое распространение получили симфоджазовые оркестры со струнной группой. Программы таких оркестров были насыщены модными шлягерами, обработками популярных симфонических произведений и оперных арий. Наиболее известной фигурой симфоджаза является Поль Уайтмэн. С его оркестром связана судьба выдающегося американского композитора Джорджа Гершвина. В 1924 году оркестр под управлением Поля Уайтмэна исполнил гершвиновскую «Рапсодию в блюзовых тонах». Коммерческий джаз, конечно, тормозил развитие импровизационного джаза, но он сыграл и определенную положительную роль. Благодаря ему широкая публика получила возможность познакомиться с джазом. Джаз получил тот «люск», который позволил ему проникнуть во все слои общества. В коммерческом джазе значительно выросло мастерство оркестрантов — в этих оркестрах могли работать лишь образованные музыканты. Многие музыканты стали овладевать искусством аранжировки. Чрезвычайно усиливается роль гармонии. Чувствуется тенденция к подробной гармонии, чутко следующей за мелодией. Для симфоджаза пишут талантливые американские композиторы, такие как Д. Гершвин, Д. Грин, Р. Роджерс, Э. Берлин, владеющие богатой палитрой современных гармонических средств. Именно в этот период были написаны классические джазовые произведения, которые используются джазовыми музыкантами в последующих стилях, вплоть до наших дней.

§ 9. Свинг*

Период джазового стиля, сформировавшийся к началу тридцатых годов, представляет собой переходную стадию между современным джазовым стилем и традиционным джазом. Внешним толчком к возникновению свинга явился экономический кризис 1929 года, в результате которого многие негритянские ансамбли прекратили свое существование. На смену им пришли преимущественно белые оркестры, руководимые белыми музыкантами. Но начались джазовые «биг-бэнды»** с оркестра негритянского пианиста и аранжировщика Флетчера Хендерсона, который в 1923 году имел состав из десяти человек, а в 1929 году в нем были уже сформировавшиеся группы инструментов — медь, саксофоны и ритм. Впоследствии Хендерсон работал аранжировщиком в оркестре Бенни Гудмэна. Музыкально свинг существенно отличался от предыдущих стилей джаза. Усиливается роль европейских элементов в гармонии и форме, на первый план выступает аранжировка и сольная импровизация на фоне «риффов»***. Процесс развития этого явления можно рассматривать в двух аспектах: с одной стороны — традиционные качества африканского народного искусства теряют свое первоначальное значение и проникаются европейскими влияниями, которые становятся даже преобладающими, и с другой стороны — ассимиляция белыми музыкантами качеств негритянской музыки становится так сильна, что возникает новый однородный музыкальный материал, особая форма евроамериканской музыки. Результатом этих процессов является

* Swing (англ.) — качающийся.

** Big Band (англ.) — большой оркестр.

*** Рифф — повторяющаяся, иногда с незначительными гармоническими и мелодическими изменениями, оркестром или группой инструментов двух- или четырехтактовая фраза, на фоне которой солист играет импровизацию. В некоторых случаях приобретает самостоятельное формообразующее значение.

современный джаз. Тип классического свингового «биг-бэнда» сформировался в начале тридцатых годов. В это же время сложились вполне определенные стандартные традиции аранжировки для «биг-бэнда». Оркестр четко делится на группы: медная — четыре-пять труб, три-четыре тромбона, язычковая — пять саксофонов и ритм-группа — ударные, гитара, контрабас и рояль. Наряду с белыми оркестрами развивались и негритянские большие оркестры (Д. Эллингтона, К. Бэйсн). В конце тридцатых годов Бенни Гудмэн приглашает в свой оркестр несколько негритянских музыкантов. В сплаве «цветных» и «белых» переходных форм свинга образовался в начале тридцатых годов классический свинг. В его многочисленных оркестрах осуществлялась связь «хот»-идеалов * традиционного джаза с европейскими традициями, что позволило к началу сороковых годов появиться современному джазовому стилю. Роль гармонии в стиле свинг по сравнению с традиционным джазом заметно усиливается. Она становится богаче, разнообразнее. Гармоническая база рэгтайма и блюза не теряет своего значения, но, поскольку свинг пользуется также произведениями профессиональных композиторов, таких как Гершвин, Портер, Роджерс, Берлин, Эллингтон и других, гармонические рамки свинга значительно расширяются. В связи с большим количеством духовых инструментов внимание переносится на вертикаль. Центральной фигурой становится аранжировщик. Явно чувствуется тенденция к насыщенности, пряности, роскоши гармонического языка. Но по сравнению с коммерческим джазом гармония тяготеет к большей напряженности и остроте. Усиливается роль солиста-импровизатора. Большое значение приобретает полифония пластов, т. е. полифоническое взаимодействие групп инструментов. Гармония хроматизируется, широко практикуются такие аккорды как $bVII_7$; bV_m ; $bV \phi$; $bIII_7$, еще меньше становится обращений, все чаще используется большой мажорный септаккорд, число употребляемых тональностей достигает двенадцати.

§ 10. «Современный джаз». Би-боп **

Понятие «современный джаз» весьма условно, если учитывать стремительные темпы его развития, но все же до последнего времени им принято обозначать период джаза, начавшийся с середины сороковых годов. «Современный джаз» начался со стиля «би-боп».

Би-боп принес с собой ряд коренных переворотов в области ритмики, техники фразировки, мелодики, формы и отчасти гармонии. Несмотря на свой вначале поражающий облик, би-боп является логическим результатом развития свинга. Исполнители, аранжировщики и композиторы свинга, развивая свою технику, оказались в конце концов перед лицом современной музыки с ее сложными выразительными средствами. Они пользовались этими средствами по-прежнему в привычном лоне свинга, что привело, наконец, к стилю «прогрессив» (о нем будет сказано ниже). В противовес этим естественным успехам, ряд прогрессивных музыкантов свинга продолжили свои искания в области малых составов «комбо», благодаря чему возник стиль «би-боп». Среди пионеров «би-бопа» следует в первую очередь назвать Чарли Паркера (саксофон-альт), Диззи Гиллеспи (труба), Телониуса Монка, Бада Пауэла, (фортепиано), Кенни Кларка, Макса Роуча (ударные), Чарли Крисциана (гитара), Кюрли Рассела, Оскара Петтифорда (контрабасы). В бопе исполнение концентрировалось главным образом на сольной импровизации. Были выработаны даже определенные штампы для обыгрывания характерных гармонических оборотов. Коренным образом изменилась трактовка инструментов ритм-группы, которые полностью раскрепостились и стали полноправными солистами ансамбля наряду с духовыми. Роль бита вместо барабана выполняют тарелки, несколько позже также хай-хэт*** (на вторую и четвертую доли). Большой и малый барабаны используются для акцентировки синкоп. Гармонической основой би-бопа зачастую становились аккордовые схемы популярных мелодий свинга. Как правило, гармония подвергалась при этом некоторому переосмыслению, состоящему в основном в отказе от обращений аккордов и в более частом применении параллелизма аккордов. Часто на усложненную гармоническую схему известной мелодии музыканты бопа писали новую тему. Большое внимание уделяется блюзу, гармоническая схема которого также усложняется за счет секвенций и хроматизмов. Увеличивается роль замен, альтераций, добавленных тонов. Возрастает роль движения по квинтовому кругу, в связи с чем часто используются хроматические секвенции.

§ 11. Кул-джаз ****

Дальнейшее развитие би-бопа привело в конце сороковых годов к новому стилю. Кул возник как противопоставление эмоциональной, горячей манере би-бопа. В

* Hot (англ. — горячий) — темпераментная, энергичная игра в джазе.

** Be-Bop (англ.) — звукоподражательный термин, укоренившийся для обозначения одного из джазовых стилей.

*** Хай-хэт (Hi-Hat — англ.) или чарльстон — две тарелки, укрепленные друг над другом на стойке. Удар производится посредством ножной педали или палочкой.

**** Кул-джаз (cool — англ. — прохладный) — прохладный джаз.

нем нет той напористости, резкости, которые свойственны исполнителям боп. Это музыка более строгая, сдержанная, более лиричная. Кул получил распространение преимущественно среди белых музыкантов, хотя поначалу он проявлялся в игре отдельных негритянских исполнителей, таких, как Лестер Янг, Майлс Дэвис. Их стиль затем был подхвачен и быстро развился в школу. Пианист Ленни Тристиано дал ему теоретическое обоснование. В куле классический и современный гармонический язык, полифония и политональность используются значительно шире, чем в свинге и бопе. Наиболее известные представители кула: Стэн Гетц, Джерри Маллиган, Ли Конитц, Поль Дэзмонд (саксофоны), Билл Эванс, Ленни Тристиано, Джон Льюис, Джордж Ширинг, Дэйв Брубек (фортепиано), Майлс Дэвис, Чет Бэйкер, Арт Фармер, Шорти Роджерс (трубы), Боб Брукмайер (тромбон), Шелли Мэнни, Джо Морелло (ударные), Милт Джексон (вибрафон), Перси Хит (контрабас) и др. Принципы кула использовались также аранжировщиками биг-бэндов.

§ 12. Хард-боп *

Это более развитый боп конца сороковых, начала пятидесятих годов, взявший у кула его достижения в области импровизации и гармонии, но основывающийся на традициях негритянского джаза. Наиболее яркие представители: Джон Колтрейн, Сонни Роллинс, Джонни Гриффин, Кэннонбол Эдерли, Эрик Долфи (саксофоны), Фрэдди Хабборд, Клиффорд Браун, Ли Морган (трубы), Джэй Джонсон (тромбон), Оскар Питерсон, Хорас Сильвер (фортепиано), Арт Блэйки (ударные), Поль Чемберс, Рон Картер (контрабасы) и др.

§ 13. Прогрессив

Начал формироваться в сороковых годах, но законченное выражение получает в начале пятидесятих годов. Является концертной фазой развития свинга. Широко использует гармонические, полифонические и оркестровые новшества современной симфонической музыки. Связан с именами композиторов, аранжировщиков и руководителей оркестров Стэна Кентона, Билла Руссо, Гюнтера Шуллера, Тео Мацера, Джорджа Рассела, Гилла Эванса, которые разработали новые методы аранжировки современного джаза.

В плане гармонии получают дальнейшее распространение уменьшенные, увеличенные, малые вводные и большие мажорные септаккорды, альтерированные аккорды, аккорды нетерцового строения, хроматизм. Распространяются сложные вертикальные гармонические построения, использующие политональную структуру, начинаются эксперименты с атональностью и двенадцатитоновой системой.

§ 14. Современные течения

До конца 50-х годов развитие джаза неуклонно шло по пути усложнения всех элементов — гармонии, мелодики и ритма. Если переворот, совершившийся в джазе в сороковых годах и породивший би-боп, касался в основном ритма и импровизации (мелодики), то в конце пятидесятих годов джаз вплотную подошел к атональности. Такая сложность современного джаза еще больше обострила проблему, существовавшую в джазе и раньше: как импровизировать на все более усложняющейся основе при сохранении четкого бита? Джаз не пошел по пути атональности, а занял промежуточную позицию, которую можно назвать атональной в известном понимании этого слова, но которую чаще называют модальной **. В этом направлении работали такие музыканты, как Сесил Тейлор (фортепиано), Джон Колтрейн, Арчи Шепп, Вэн Шортер (саксофон-тенор, сопрано) и др.

Чтобы найти выход из того тупика, в который завела музыкантов все более усложняющаяся гармония, некоторые из них (Джон Колтрейн, Майлс Дэвис, Джеки Маклин, Чарльз Ллойд и др.) впоследствии радикально упростили гармоническую структуру пьес, которая могла теперь основываться на одном-двух аккордах (так называемый «*ладовый джаз*»), перенесла внимание на ритмические, тембральные, интонационные моменты, особенно на мелодическое развитие импровизации. Другие, более радикальные новшества связаны с именем Орнетта Колмана (саксофон-альт), который сплошь и рядом игнорировал обычные музыкальные построения, даже общепринятые понятия высоты звука и интонации. Некоторые пьесы Колмана дают возможность исполнителям по желанию менять темп, разрабатывать какую-нибудь одну фразу, расширяя, сокращая или изменяя ее ритмически до неузнаваемости. Совершенно необычен и подход Колмана к звукоизвлечению на инструменте, из которого подчас извлекаются непривычные, «дикие» звуки. Направление, в котором начали поиски Орнетт Колман и Джон Колтрейн, получило название «*новой волны*» или аван-

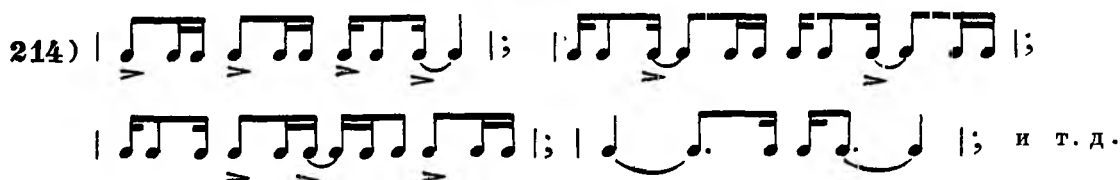
* Хард-боп (hard — *англ.* — твердый) — твердый боп.

** Модальная техника — техника, основанная на модусе — искусственно созданном ряде тонов.

гарда *. К авангардистам примкнули впоследствии многие, игравшие раньше в стилях «би-боп» и «хард-боп» например, Джулиан «Кеннонбол» Эддерли, Сонни Роллинс, Харольд Лэнд, Эрик Долфи, Поль Блэй, Дон Фридман, Джимми Джуффри, Элвин Джонс, Дон Черри, Хэрби Хенкок и др. Наиболее эксцентричными последователями Колмана и Колтрейна являются Альберт Айлер, Джо Хэнди (саксофоны) и др.

§ 15. Джаз-рок

В середине пятидесятих годов в популярной музыке возник рок-н-ролл. Он основывался на негритянском городском блюзе с небольшой примесью духовных песнопений и джаза. Его возникновение связано с именами певцов Элвиса Пресли и Билла Хейли. Некоторое время рок-н-ролл мирно сосуществовал с поп-музыкой старого стиля. Но, в связи с возросшим в начале шестидесятых годов интересом к народным мелодиям, рок-н-ролл начинает перерождаться в иное качество. Негритянскую струю («ритм энд блюз») несли Рей Чарльз, Фэтс Домино и создатель твиста Чекки Чеккерс. Мастерами «белого» направления были наряду с Пресли и Хейли Боб Дилан и Джоан Баэз. Расцвету новой музыки способствовало два фактора — появление в Англии ансамбля «The Beatles» («Битлы»), использующего электронно-усиленное звучание, и популярность нескольких детройтских негритянских групп, которые финансировала негритянская фирма грампластинок «Мотаун». Новаторство этой музыки определялось как внутренними, так и внешними факторами. К внешним факторам относятся употребление электрогитар с мощным усилением, звучание которых прямо гипнотически действовало на юную аудиторию, необычный внешний вид и манера поведения и исполнения певцов. Внутренние факторы гораздо сложнее и глубже, чем это может показаться на первый взгляд. Ко второй половине шестидесятых годов относится возникновение так называемого «белого рока» — стиля, отошедшего от негритянской музыки и больше тяготеющего к музыке восточной (в частности, индийской). Изменения ритма в «белом роке» касаются как основного бита, носителем которого является ритм-группа, так и ритма мелодических линий, — синкопирования, акцентировки, — которым пользуются солисты — певцы или инструменталисты. Триольный (или «условно-пунктирный») ритм, на котором основывается весь предыдущий джаз (♩.♩.♩) уступает место ровному ритму (♩.♩.♩) с акцентом на каждый бит, а немного позже, наряду с ровными длительностями, распространение получает и «обратный пунктир» — ♩. Приводим наиболее типичные ритмические обороты «белого рока»:



Второе, что определяет новаторство рока, связано с областью гармонии. Если первые образцы песен в стиле «рок» не отличались своеобразием гармонического языка и основывались в основном на блюзе, то в скором времени (в частности у битлов) в эту музыку начинают проникать необычные гармонические последовательности, напоминающие иногда гармонию доклассического периода европейской музыки, с внезапными тональными сдвигами, неожиданными разрешениями. В раннем роке сложная альтерированная гармония, основанная на септ-, нон-, ундецим- и терцдецимаккордах, уступает место простым трезвучиям, но с необычными сопоставлениями. В эту музыку (особенно у битлов) проникают народные (шотландские, ирландские) гармонические обороты и интонации. Немного позже битлы начинают использовать интонации, ритмы и даже инструментарий индийской музыки. Индийская музыка впоследствии оказывает влияние и на другие группы. Заметно меняется трактовка баса. (Функцию баса выполняет бас-гитара.) Бас «стремится» к мелодической и ритмической самостоятельности. Почти для всех групп этого направления характерны поиски в области электронного усиления. Широко используются звуковые, включая синтезированные, электронные эффекты. Аппаратура выходит на первый план в поисках новых звучаний.

Но рок-музыка сама по себе не так оригинальна, как, например, хард-боп или авангард. Одним из существенных недостатков рока является его слишком примитивная, однообразная импровизация. В последнее время намечается тенденция слияния джаза и рока. По этому пути пошли многие известные джазовые музыканты. Взяв от рока наиболее ценные достижения в области ритма, электронных эффектов, джазовые музыканты внесли в

* Бытует также название «free jazz» — свободный джаз.

рок джазовую импровизацию, в результате чего эта музыка уже перестает быть только развлекательной и приобретает новое, более высокое качество. Многие рок-группы («Кровь, пот и слезы», «Чикаго»), оставаясь, по существу, в рамках своего стиля, часто пользуются средствами джазовой импровизации, привлекая для этого наряду с электронными и обычные духовые инструменты, чем значительно обогащают звучание своих групп. В свою очередь, некоторые джазовые музыканты, не теряя достижений авангарда, почувствовали потребность вернуть своей музыке функциональный ритм и утраченную популярность, поняв, что переход к джаз-року не потребует от них отречения от прежних джазовых убеждений, эстетического и личного перерождения (Дэвис, Шортер, Хенкок). Гармония джаз-рока усложняется, хотя многие джазовые музыканты предпочитают импровизацию в рамках ладового стиля, основываясь на одном или нескольких аккордах. Но здесь следует оговориться: используя в качестве гармонической основы один тонический аккорд, исполнители, как правило, употребляют политональные приемы, т. е. в их распоряжении может быть любое аккордовое образование, которое подчинено основной гармонии пьесы (функцию основной тональности обычно несет на себе бас-гитара, играющая оstinatный мелодико-ритмический оборот). Наиболее значительными фигурами, работающими в этом направлении, являются: Чик Кория, Кейз Эмерсон, Джо Завенул (фортепиано, орган, электропиано, синтезатор), Габор Сабо, Карлос Сантана, Джон Мак-Лафлин (гитара), Жан Лак Понти (скрипка), Билл Чейз, Рэнди Брэкер (трубы), а также джазовые музыканты, связанные раньше со стилями «хард-боп», «кул», «прогрессив», «авангард». Это — Майлс Дэвис, Дон Эллис, Майнард Фергюссон, Диззи Гиллеспи (трубы), Вэн Шортер (тенор, сопрано-саксофон), Хэрби Хенкок (фортепиано), Бадди Рич, Тони Вильямс (ударные) и др.

ПОСЛЕСЛОВИЕ АВТОРА

В данном пособии мы ограничились в основном теми методическими указаниями, которые помогут учащимся быстрее освоиться в принципах гармонического языка, сложившихся в джазе за время его развития. Разумеется, многие моменты были лишь слегка намечены, а некоторые могли и сознательно не войти в поле зрения автора, например, подробности модальной техники, искусственных и комбинированных ладов, полиладовости, полимодальности, инокультурных (восточных) ладовых систем, к которым обратился джаз в последнее время, принципы пантональности Колмэна и Колтрейна, а затем и атональности авангарда. Возможно, эти проблемы будут подняты в работах других авторов и будут адресованы студентам высшего звена эстрадно-джазовой специализации. Не рассматривались в пособии также последние тенденции в области записи аккордов, по той причине, что установившаяся буквенно-цифровая система записи гармонии и по сей день повсеместно распространена и является пока наиболее простой и доступной. Следует отметить, также, что многое в вопросах терминологии пока находится в стадии становления, в связи с чем могут встретиться разные названия одного и того же явления как в зарубежных пособиях, так и в отечественных (работы Д. А. Браславского, Ю. С. Саульского, И. М. Бриля и др.).

Тот объем знаний и навыков, который получит учащийся, проходя спецкурс гармонии и руководствуясь данным пособием, явится необходимым минимумом, дающим музыканту возможность совершенствоваться в этом трудном и увлекательном жанре.

Л и т е р а т у р а

- В. Конен. Пути американской музыки. «Советский композитор», Москва, 1977.
- В. Симоненко. Мелодии джаза. «Музична Україна», Киев, 1972.
- И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. Учебник гармонии. Музгиз, Москва, 1962.
- В. Вахромеев. Элементарная теория музыки. «Музыка», Москва, 1975.
- Р. Костелянец. Музыка или шум? «Америка», 1968.
- М. Уилльямс. В авангарде джаза. «Америка», 1967.
- М. У. Стерн. Что происходит с джазом? «Америка», 1959.
- Leonard Feather. The Encyclopedia of jazz. Hozizon Press, New York, 1960.
- Leonard Feather. The Book of jazz. Paperback edition Meridian Books, 1959.
- Russell Garcia. The Professional Arranger Composer. Criterion Music corp., New York.
- Dan Haerle. Jazz-rock. Voicings for the Contemporary Keyboard Player. Studio P/R, Lebanon, Indiana, 1974.
- John Mehegan. Jazz Improvisation. Watson-Guptill Publication, inc. New York, 1962.
- Karel Velebny. Jazzova praktika. Panton, 1967.
- Ivan Horvatli, Igor Wasserberger. Zaklady dzezovej interpretacie. Editio opus, Bratislava, 1972.

Л и т е р а т у р а

- В. Конен. Пути американской музыки. «Советский композитор», Москва, 1977.
- В. Симоненко. Мелодии джаза. «Музична Україна», Киев, 1972.
- И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. Учебник гармонии. Музгиз, Москва, 1962.
- В. Вахромеев. Элементарная теория музыки. «Музыка», Москва, 1975.
- Р. Костелянец. Музыка или шум? «Америка», 1968.
- М. Уилльямс. В авангарде джаза. «Америка», 1967.
- М. У. Стерн. Что происходит с джазом? «Америка», 1959.
- Leonard Feather. The Encyclopedia of jazz. Hozizon Press, New York, 1960.
- Leonard Feather. The Book of jazz. Paperback edition Meridian Books, 1959.
- Russell Garcia. The Professional Arranger Composer. Criterion Music corp., New York.
- Dan Haerle. Jazz-rock. Voicings for the Contemporary Keyboard Player. Studio P/R, Lebanon, Indiana, 1974.
- John Mehegan. Jazz Improvisation. Watson-Guptill Publication, inc. New York, 1962.
- Karel Velebny. Jazzova praktika. Panton, 1967.
- Ivan Horvatli, Igor Wasserberger. Zaklady dzezovej interpretacie. Editio opus, Bratislava, 1972.

ХРЕСТОМАТИЯ

In a Sentimental Mood

105

Slowly with expression

D. ELLINGTON

The musical score is written for piano and left hand (L.H.). It consists of six systems of music. The first system begins with a piano (mp) dynamic and a left hand (L.H.) instruction. The second system includes a repeat sign and a left hand (L.H.) instruction. The third system features a first ending bracket labeled '1.'. The fourth system includes a second ending bracket labeled '2.'. The fifth system includes a third ending bracket labeled '3.'. The sixth system includes a repeat sign, a first ending bracket labeled '1.', and a ritardando (rit.) instruction. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The piano part is written in the right hand, and the left hand part is written in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Prelude to a Kiss

D. ELLINGTON

Moderato

The musical score is written for piano in 4/4 time, marked Moderato. It consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The first system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a triplet in the right hand. The second system includes a piano (p) dynamic marking and a section marked with a double bar line and a repeat sign. The third system continues with mezzo-forte (mf) dynamics and includes more triplet figures. The fourth system is divided into two measures, labeled 1. and 2., with a repeat sign between them. The fifth and sixth systems conclude the piece with sustained chords and melodic lines. The score is published by the American Academy of Music, Inc. in 1938.

Two systems of musical notation for piano. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is written in treble and bass staves. The key signature has one sharp (F#). The first system includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in measure 2. A repeat sign with first and second endings is present at the end of measure 8.

Solitude

D. ELLINGTON

Four systems of musical notation for piano, continuing the piece. The first system (measures 9-12) includes dynamic markings of *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The subsequent systems contain measures 13 through 16. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both hands.

This block contains the first five measures of the piano score for 'I Got It Bad'. The music is written for piano in B-flat major, 4/4 time. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both the treble and bass staves. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) in measure 5. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff for each system.

I Got It Bad

D. ELLINGTON

Moderately

This block contains the next four measures of the piano score. The notation continues with complex harmonic structures and melodic development. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present in measure 8. The score concludes with a final chord in measure 9.

The image displays six systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, half notes, and chords. Trills are marked with 'tr' and triplets with '3'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in the final system.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features various musical notations including chords, arpeggios, and melodic lines. A first ending bracket is present at the top, and a second ending bracket is below it. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking appears in the second system.

Blues for Bessie

B. POWELL

Slow blues

The musical score is written for piano and guitar in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Slow blues'. The piano part (left hand) features a steady bass line with chords, while the guitar part (right hand) plays a melodic line with triplets and a 6/8 measure. The score is divided into six systems, each with two staves. The first system starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and specific musical notations like triplets and a 6/8 measure.

Copyright © 1957 by PATRICIA MUSIC PUBLISHING CORP., New York.
This arrangement Copyright © 1958 by PATRICIA MUSIC PUBLISHING CORP.

First system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with several eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a few notes. A brace on the right side of the system indicates that the two staves are part of a single musical unit.

Second system of the musical score. It features two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system, including a triplet of eighth notes. The lower staff continues the bass line. A brace on the right side of the system indicates that the two staves are part of a single musical unit.

Third system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, featuring a triplet of eighth notes and a sixteenth-note triplet. The lower staff continues the bass line, including a triplet of eighth notes. A brace on the right side of the system indicates that the two staves are part of a single musical unit.

c 5103 K

Measures 112-113 of a musical score. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with a forte (*f*) dynamic marking at the beginning. It features a triplet of eighth notes in measure 112, followed by a half note in measure 113. The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and single notes, including a half note in measure 112 and a half note in measure 113. A brace groups the two staves.

Measures 114-115 of a musical score. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking at the beginning. It features a triplet of eighth notes in measure 114, followed by a half note in measure 115. The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and single notes, including a half note in measure 114 and a half note in measure 115. A brace groups the two staves.

Measures 116-117 of a musical score. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking at the beginning. It features a triplet of eighth notes in measure 116, followed by a half note in measure 117. The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and single notes, including a half note in measure 116 and a half note in measure 117. A brace groups the two staves.

A Parisian Thoroughfare

B. POWELL

Moderato

mf

Copyright © 1958 by PATRICIA MUSIC PUBLISHING CORP., New York.
This arrangement Copyright © 1958 by PATRICIA MUSIC PUBLISHING CORP.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical elements such as eighth notes, quarter notes, and triplets, with some measures containing complex chords and arpeggios. The score is written in a standard musical score format with a grand staff (treble and bass clefs) for each system.

Be My Love

Piano interpretation by G. Shearing

S. CAHN
N. BRODSZKY

Moderately



Copyright 1949—1950—1951 Metro—Goldwyn—Mayer Inc., New York, N. Y.
Copyright 1954 Metro—Goldwyn—Mayer Inc., New York, N. Y.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, half notes, and chords. Dynamic markings are present: *f* (forte) and *dim.* (diminuendo) in the fourth system, and *mp* (mezzo-piano) in the third system. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Goodnight My Love

Piano interpretation by G. Shearing

M. GORDON
H. REVEL

Slowly (with expression)

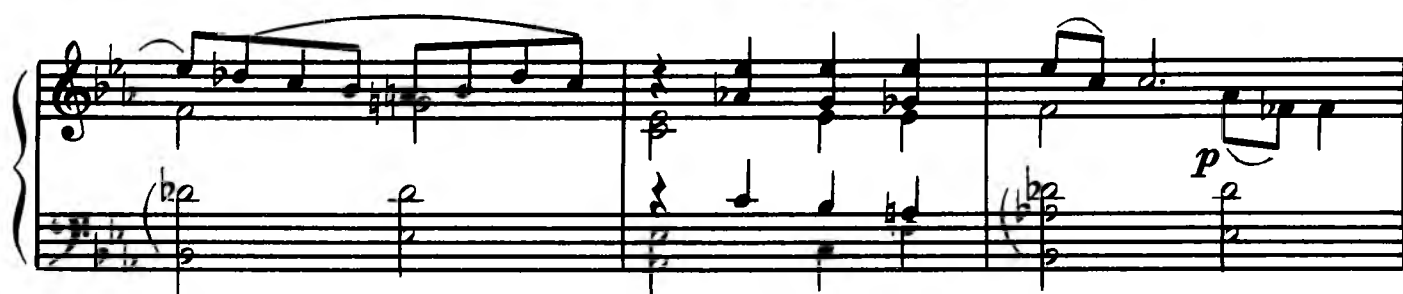
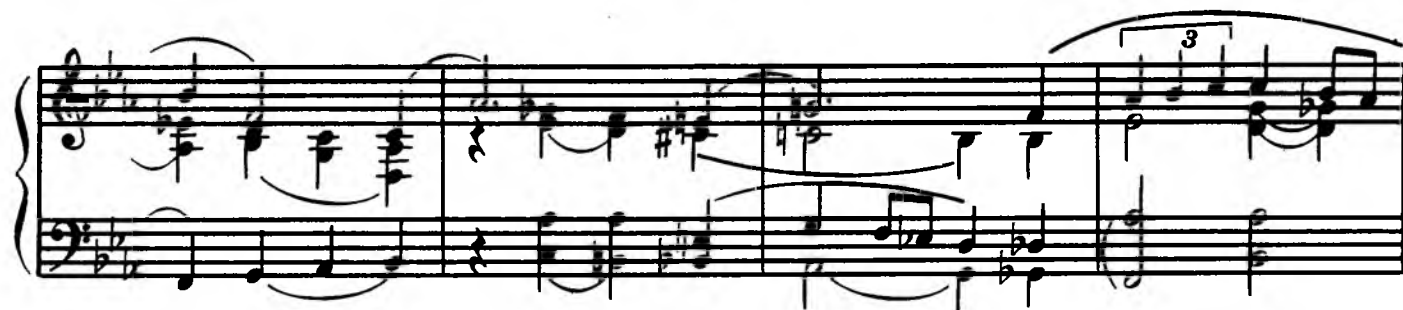
p *rit.*

a tempo *mf*

f

Copyright 1936 Robbins Music Corporation, New York, N. Y.
Copyright 1954 Robbins Music Corporation, New York, N. Y.

с 5103 К



Red. *



poco accel.

rall.



Play, Piano, Play

E. GARNER

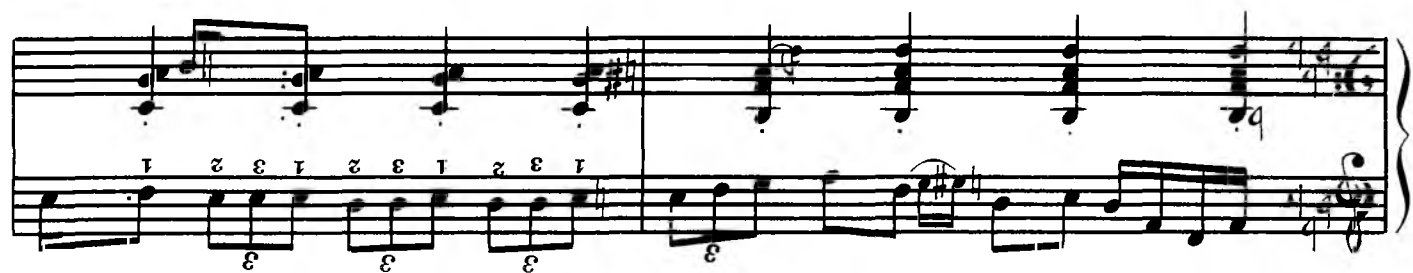
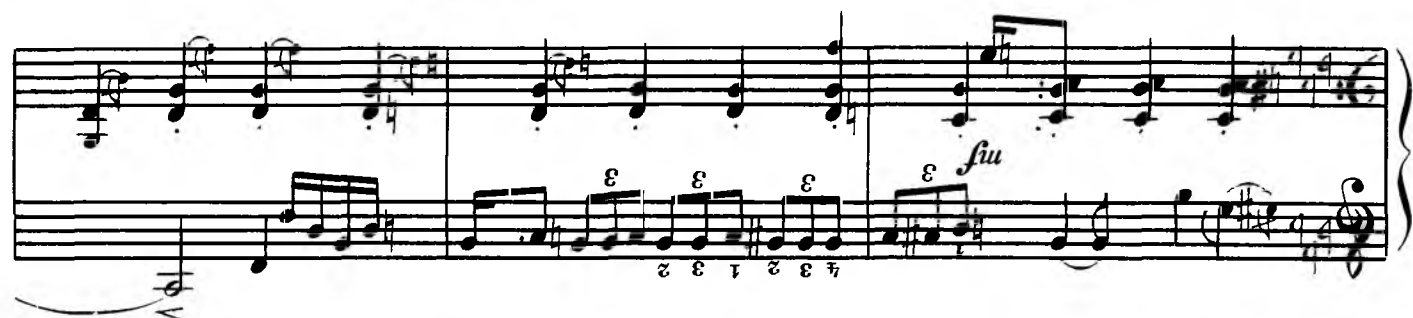
Moderately (with a beat)

f *ff* *dim.* *mf* *(p)*

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, notes, rests, accidentals, and dynamic markings like accents (>) and slurs. Some measures contain triplets, indicated by a '3' over the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical elements:

- System 1:** Treble staff features triplets of eighth notes. Bass staff has chords and single notes.
- System 2:** Treble staff has a melodic line with slurs. Bass staff has chords. A dynamic marking *f* (forte) appears in the bass staff.
- System 3:** Treble staff has triplets and slurs. Bass staff has chords. A dynamic marking *pp* (pianissimo) appears in the bass staff.
- System 4:** Treble staff has triplets and slurs. Bass staff has chords. A dynamic marking *p* (piano) appears in the bass staff.
- System 5:** Treble staff has a melodic line with slurs and a triplet. Bass staff has chords. A dynamic marking *f* (forte) appears in the bass staff.
- System 6:** Treble staff has a complex melodic line with many slurs and triplets. Bass staff has chords.



3

9*



To Duke Ellington

The Duke

D. BRUBECK

With a relaxed beat

The musical score is written for piano and right-hand accompaniment (R.H.). It is in 7/4 time and consists of five systems of music. The tempo is marked "With a relaxed beat". The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (mp, mf), and articulation marks.

System 1: The piano part begins with a triplet of eighth notes in the bass clef. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The dynamic is marked *mp-mf*.

System 2: The piano part continues with a triplet of eighth notes. The right hand has a more melodic line with some rests.

System 3: This system includes a first and second ending. The piano part has a triplet of eighth notes. The right hand has a melodic line with some rests.

System 4: The piano part features several triplets of eighth notes. The right hand has a melodic line with some rests. The dynamic is marked *mf*. The right-hand part is labeled "R.H.".

System 5: The piano part continues with triplets of eighth notes. The right hand has a melodic line with some rests. The dynamic is marked *mf*.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 7/8. The dynamic marking is *mp-mf*. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

System 2: The second system continues the musical theme, featuring a triplet of eighth notes in the bass staff. The key signature changes to one flat (Bb) in the second measure.

System 3: The third system shows a change in dynamics to *mf* and includes a repeat sign. The music is characterized by dense chordal textures and complex rhythmic figures.

System 4: The fourth system includes the instruction "2nd time to" above the staff, indicating a repeat. The dynamic marking is *mp*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

System 5: The fifth system continues the musical development, featuring a key signature change to two flats (Bb, Eb) in the second measure. The music is characterized by dense chordal textures and complex rhythmic figures.

System 6: The sixth system begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a time signature of 7/8. The dynamic marking is *mf-f*. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

First system of musical notation. The treble staff contains chords and single notes, while the bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes. Chord symbols VI^{\flat} and IV^{\flat} are written above the treble staff. The dynamic marking *mf* is present.

Second system of musical notation. The treble staff continues with chords and single notes. The dynamic marking *ff* is present.

Third system of musical notation. The treble staff contains chords and single notes. The dynamic marking *subito mp* is present.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains chords and single notes. The dynamic marking *subito mp* is present. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Fifth system of musical notation, labeled "Coda" on the left. The treble staff contains chords and single notes. The dynamic marking *mf* is present. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

15 ves.:

8 va.:

In Your Own Sweet Way

D. BRUBECK

Moderato (with a tender touch)

mp

8va *loco*

With a relaxed beat

mf



ist improvisation



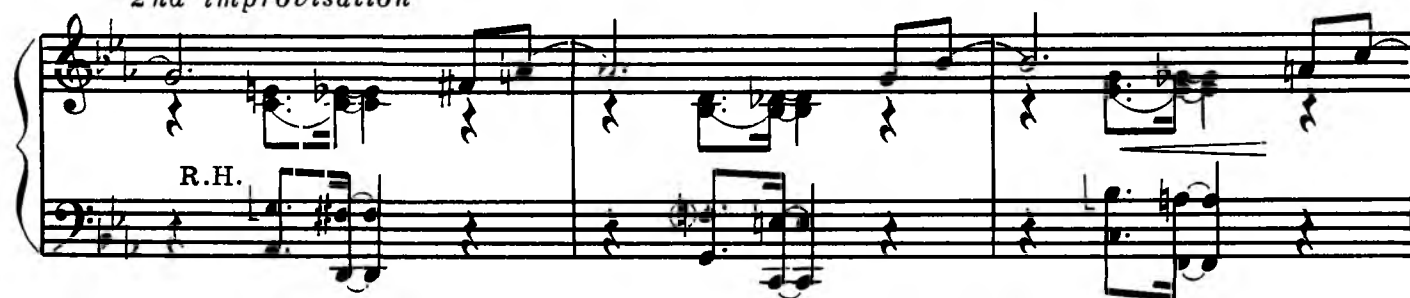


For shorter version, cut to ◆





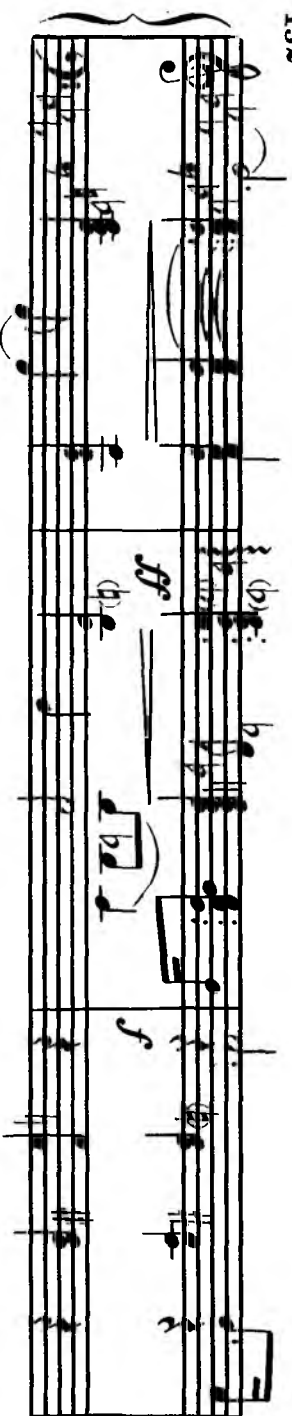
2nd improvisation



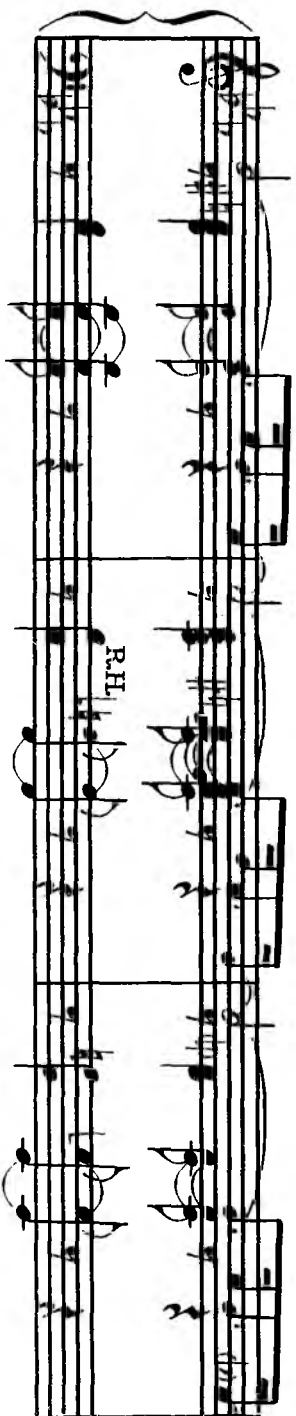
The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic lines, including a triplet of eighth notes marked with a '3' and a 'mf' dynamic marking. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords and melodic lines, including a triplet of eighth notes marked with a '3' and a 'mf' dynamic marking. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic lines, including a triplet of eighth notes marked with a '3'. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords and melodic lines, including a triplet of eighth notes marked with a '3'. The system concludes with a double bar line.

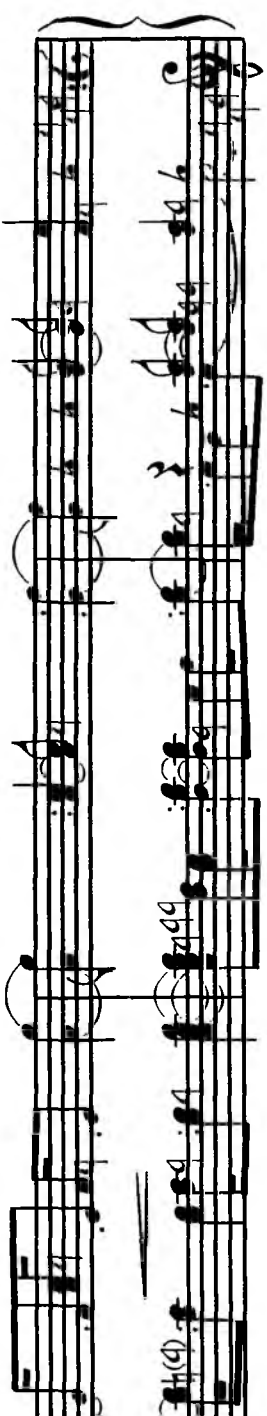
The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic lines, including a triplet of eighth notes marked with a '3'. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords and melodic lines, including a triplet of eighth notes marked with a '3'. The system concludes with a double bar line.



First system of musical notation, featuring a grand staff with two staves. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The notation is complex, with many beamed notes and slurs.



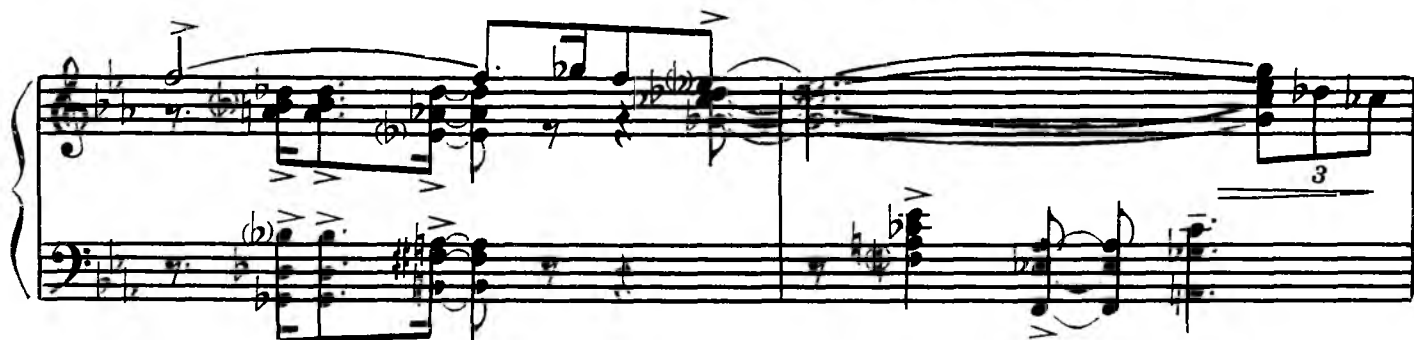
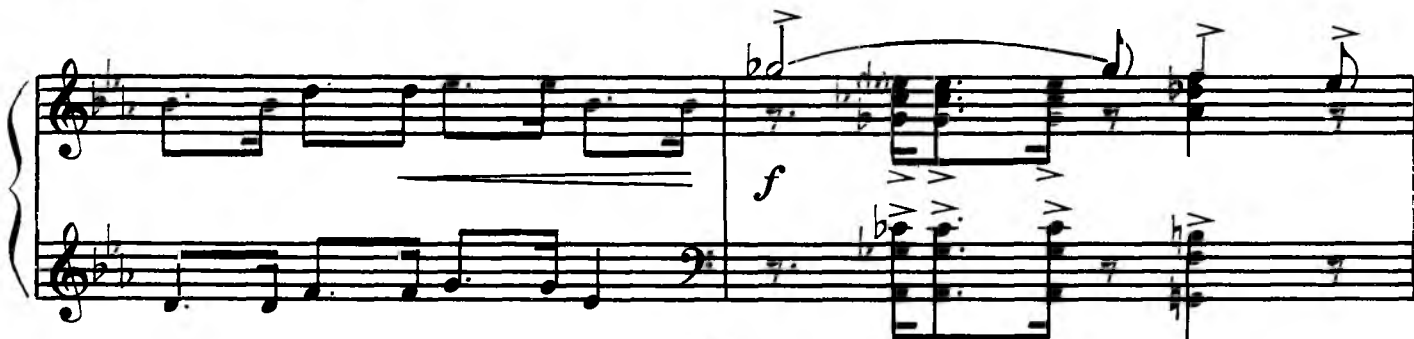
Second system of musical notation, featuring a grand staff with two staves. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The notation is complex, with many beamed notes and slurs. A label "R.H." is visible near the middle of the system.



Third system of musical notation, featuring a grand staff with two staves. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The notation is complex, with many beamed notes and slurs. A label "R.H." is visible near the middle of the system.



3rd improvisation





8 vā *loco*

8 *loco*

8 *ritard.*

Ped.

Wheatland^{*)}

O. PETERSON

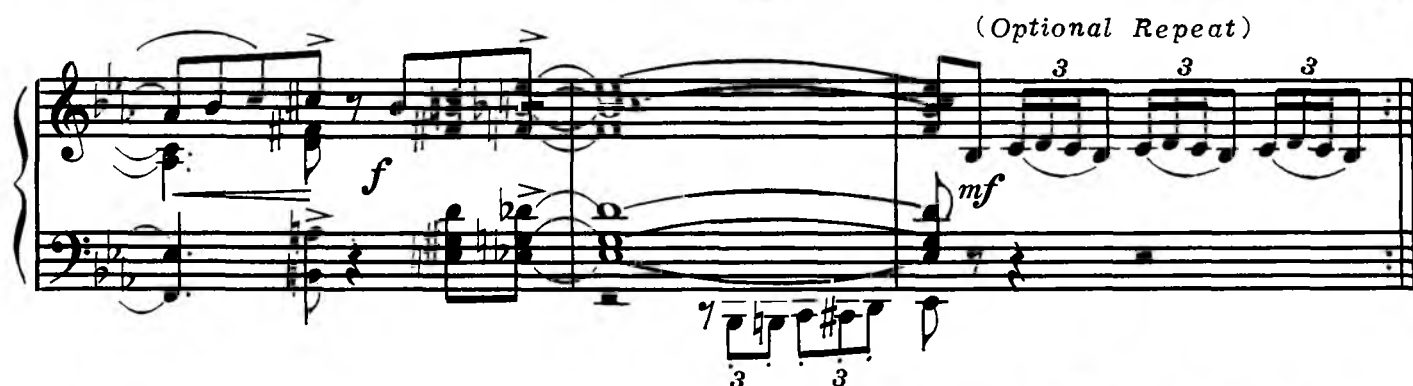
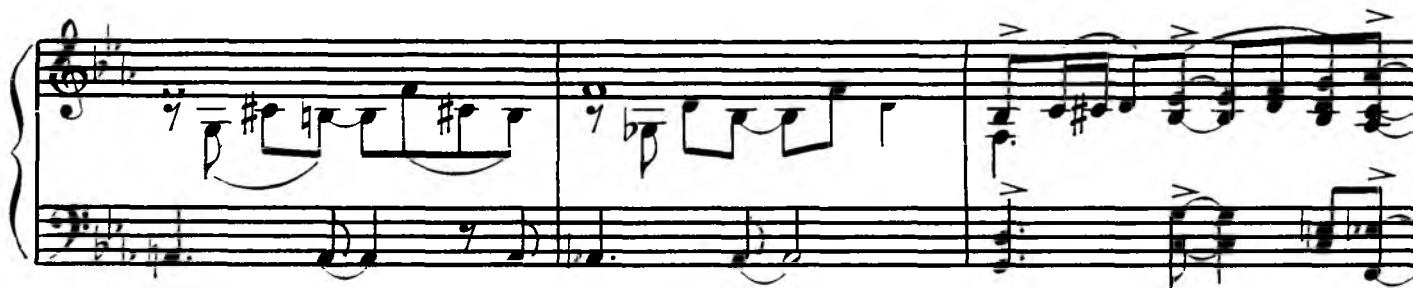
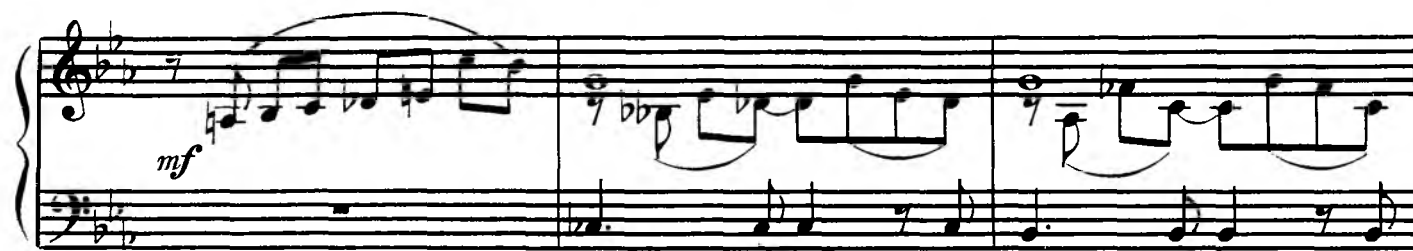
♩ = 100-112

(Optional Repeat)

The musical score for 'Wheatland' is presented in five systems. The first system begins with a tempo indication of 100-112 beats per minute and a dynamic marking of *mf*. The notation includes a variety of rhythmic values and articulations, with a triplet marked '3' in the first measure of the first system. The key signature remains consistent throughout the piece.

Copyright © 1963 by Tomi Music Company, 19 Park Road, Toronto 5, Ontario

*) № 6 из «Канадской сюиты».



Musical score for piano, titled "Melody". The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The score is divided into six systems, each containing two staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Key features of the score include:

- System 1:** Features a melody in the right hand with accents and a triplet in the left hand.
- System 2:** Features a melody in the right hand and a more active left hand.
- System 3:** Features a melody in the right hand and a more active left hand.
- System 4:** Features a melody in the right hand and a more active left hand.
- System 5:** Features a melody in the right hand and a more active left hand.
- System 6:** Features a melody in the right hand and a more active left hand.



mp
L.H. Solo

mf

Melody

Melody

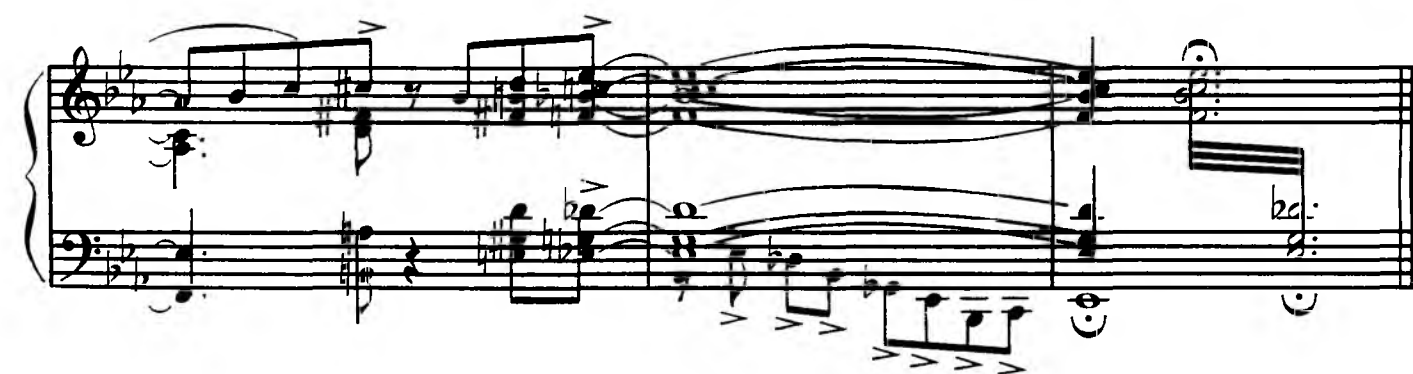
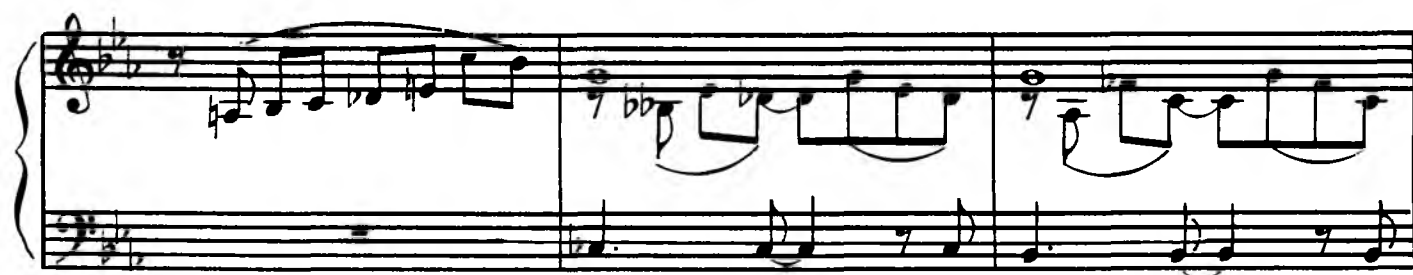
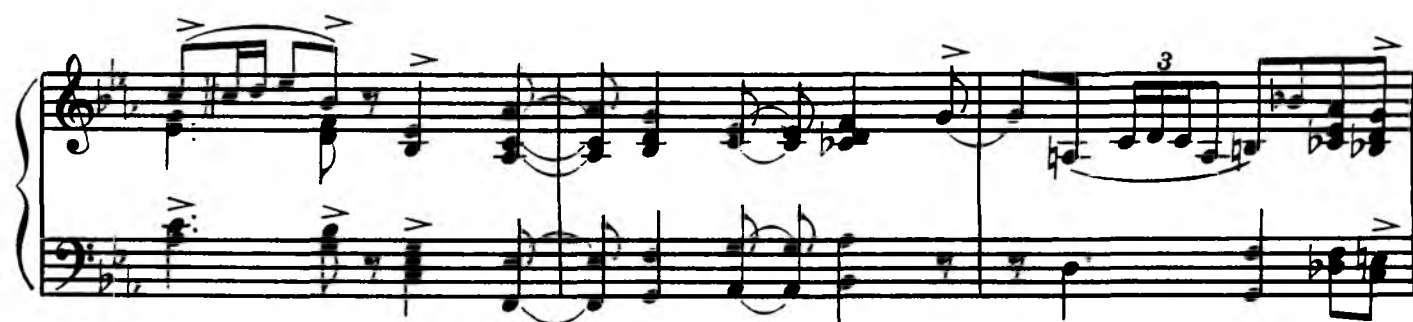
Melody

3

Melody

This musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first five systems each contain three measures. The first system is labeled 'Melody' in the treble staff. The second system has a '7' above the first measure of the treble staff. The third system has a '7' above the first measure of the treble staff. The fourth system has a '7' above the first measure of the treble staff. The fifth system has a '7' above the first measure of the treble staff. The sixth system contains four measures, with the first measure marked with a '3' (triple). The sixth system is labeled 'Melody' in the bass staff. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and ties.





Tangerine

As recorded by O. Peterson

J. MERCER

V. SCHERTZINGER

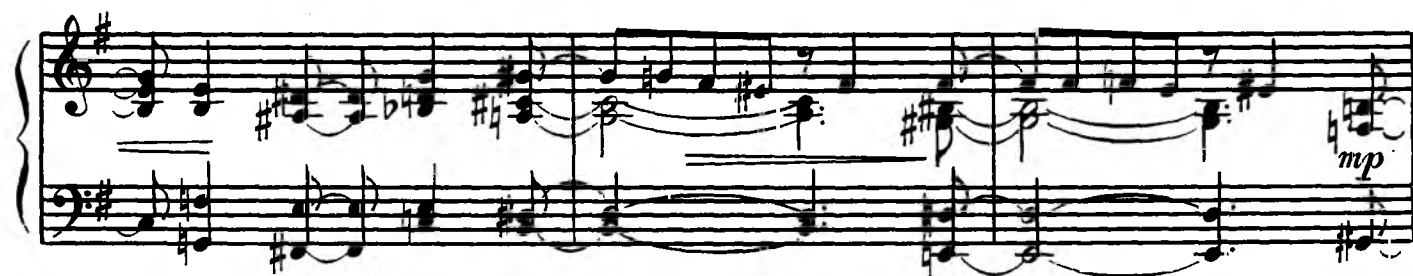
Moderately

The musical score for "Tangerine" is presented in five systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "Moderately". The first system begins with a forte (f) dynamic and a right-hand (r.h.) instruction. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings in the later systems. The score is written in a clear, professional style with various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

Copyright © 1942 by Famous Music Corporation

This arrangement Copyright © 1965 by Famous Music Corporation

c 510C K



This page contains six systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and is heavily characterized by triplet markings (groups of three notes beamed together with a '3' above or below). Dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) are used throughout. The piece features several slurs and accents, indicating phrasing and emphasis. The notation is dense, with many beamed notes and complex rhythmic patterns.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical elements such as triplets, accents, and dynamic markings.

System 1: The first system shows a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

System 2: The second system continues the melodic development in the right hand, featuring a triplet of eighth notes. The left hand has a more active role with eighth-note patterns.

System 3: The third system begins with a forte (*f*) dynamic marking. The right hand has a melodic line with accents, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

System 4: The fourth system starts with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The right hand features a melodic line with accents, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

System 5: The fifth system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The right hand has a melodic line with accents, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking and a long, sustained chord in the left hand.

System 6: The sixth system begins with a crescendo (*cresc.*) marking. The right hand has a melodic line with accents, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a long, sustained chord in the left hand.



Gravy Waltz

As recorded by O. Peterson

S. ALLEN
R. BROWN

Bright, with a beat

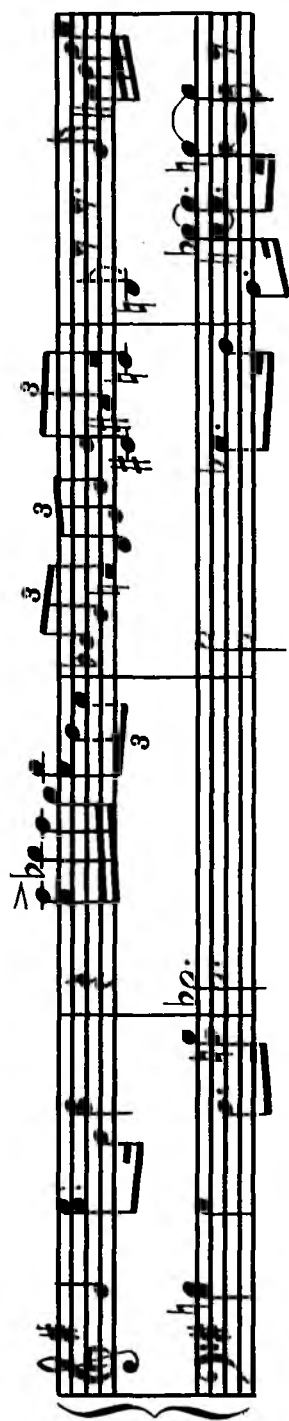
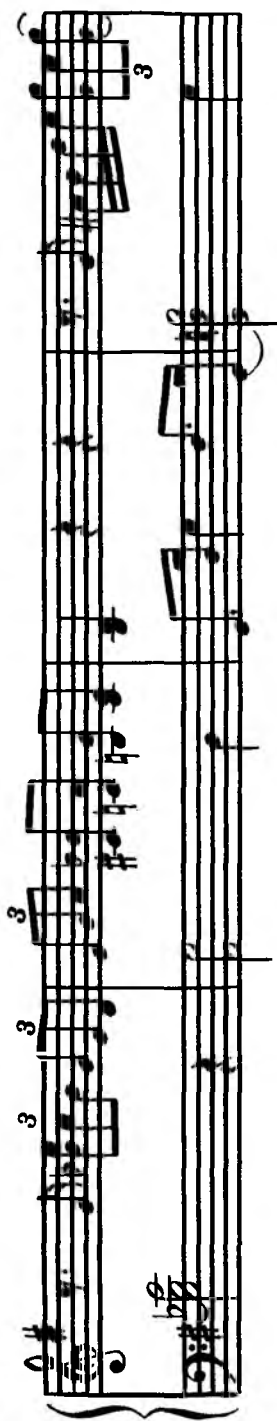


Copyright © 1962 & 1963 by Ray Brown Music, Toronto, Ontario, Canada

This arrangement Copyright © 1965 by Ray Brown Music

c 5103 K

This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical elements: notes, rests, accidentals (sharps, naturals), and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are also triplets indicated by a '3' over a group of notes, and slurs connecting groups of notes. The first system begins with a triplet in the treble staff and a forte dynamic. The second system continues with more complex rhythmic patterns. The third system features a mezzo-forte dynamic. The fourth system includes a triplet in the treble staff. The fifth system shows a continuation of the melodic and harmonic development. The sixth system concludes with a triplet in the treble staff. The overall style is that of a classical piano score.



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. A large brace is positioned below the lower staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. A large brace is positioned below the lower staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur. A large brace is positioned below the lower staff.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as triplets. Dynamic markings like accents (>) and slurs are used throughout. A measure rest of 8 measures is indicated in the third system. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.





Нотное издание

ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ЧУГУНОВ
ГАРМОНИЯ В ДЖАЗЕ
Учебно-методическое пособие
для фортепиано
Издание третье, переработанное

Редактор А. Вустин. Худож. редактор И. Дорохова
Техн. редактор Е. Блюменталь. Корректор Ю. Влинов

Н/К

Сдано в набор 08.12.87. Подп. к печ. 28.06.88. Форм. бум. 60×90¹/₈. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Печ. л. 19,0. Усл. печ. л. 19,0. Усл. кр.-отт. 20,33. Уч.-изд. л. 19,65. Тираж 30 000 экз. Изд. № 5103. Зак. 1284. Цена 2 р.

Издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 12—14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете
СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24