

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Факультет искусств
Кафедра художественного творчества и продюсерства

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Ахвердова Е. И.

12.02.2018 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Полосмак А. О.

12.02.2018 г.

ДЖАЗОВАЯ ГАРМОНИЯ

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады
(по направлениям)*

Составитель

Круглый М. В., старший преподаватель кафедры художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета Института
протокол № 7 от 27.02.2018 г.

УДК 78.03(075.8)
ББК 85.318я73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра композиции Учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки» (протокол № 9 от 20.11.2017 г.);

Дорохин В. В., профессор кафедры композиции учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки».

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению
кафедрой художественного творчества и продюсерства
(протокол № 9 от 26.12.2017 г.)

Д40 **Круглый, М. В.** Джазовая гармония : учеб.-метод. комплекс для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям) [Электронный ресурс] / Авт.-сост. Круглый М. В. – Электрон. дан. (4,7 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2018. – 67 с. – 1 электрон. опт. диск (CD).

Систем. требования (миним.) : Intel Pentium (или аналогичный процессор других производителей) 1 ГГц ; 512 Мб оперативной памяти ; 500 Мб свободного дискового пространства ; привод DVD ; операционная система Microsoft Windows 2000 SP 4 / XP SP 2 / Vista (32 бит) или более поздние версии ; Adobe Reader 7.0 (или аналогичный продукт для чтения файлов формата pdf).

Номер гос. регистрации в НИРУП «Институт прикладных программных систем» 1181814854 от 16.03.2018 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «Джазовая гармония».

Для студентов вузов.

ISBN 978-985-547-259-0

© Институт современных знаний
имени А. М. Широкова, 2018

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

УМК «Джазовая гармония» предназначен для студентов, обучающихся в учреждении образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова» по специальности 1-17 03 01 «Искусство эстрады (по направлениям)», направление специальности 1-17 03 01-01 «Искусство эстрады (инструментальная музыка)», 1-17 03 01-02 «Искусство эстрады (компьютерная музыка)», 1-17 03 01 03 «Искусство эстрады (пение)».

«Джазовая гармония» коррелирует с комплексом общетеоретических и специальных дисциплин, изучаемых студентами на кафедре художественного творчества и продюсерства: «Теория музыки», «Аранжировка и переложение музыкальных произведений», «Обработка белорусского музыкального фольклора», «История искусства эстрады». К началу изучения дисциплины «Джазовая гармония» студенты должны владеть базовыми знаниями по теории музыки (гармонии, полифонии, музыкальной формы) и истории музыки, базовыми навыками по анализу музыкальных произведений.

Курс «Джазовая гармония» принадлежит к числу основных музыкально-теоретических дисциплин, формирующих профессиональные навыки будущего аранжировщика и исполнителя. Изучение джазовой гармонии базируется на общих логических закономерностях, выработанных в творчестве выдающихся джазовых исполнителей и композиторов, и опирается на лучшие образцы джазовой музыки.

Основной **целью** курса является развитие гармонического мышления студента. Для достижения данной цели решаются следующие **задачи**:

- формирование теоретических знаний в области джазовой гармонии;
- изучение специфических особенностей джазовой гармонии, образующих ее неповторимый стилистический облик;
- изучение выразительных и формообразующих средств джазовой гармонии;
- изучение гармонических особенностей наиболее типичных жанров джазовой музыки;

– формирование аналитического аппарата студента, позволяющего самостоятельно разбираться в различных явлениях джазовой музыки.

Прохождение курса осуществляется на лекционных и практических занятиях. Основными формами работы на практических занятиях являются упражнения на усвоение наиболее распространенных гармонических оборотов джазовой музыки, игра на фортепиано секвенций различных видов, «расшифровка» (письменно и в игре на фортепиано) гармонических последований джазовых стандартов, гармонизация мелодии. В качестве аналитического материала привлекаются наиболее яркие произведения джазового искусства различных исполнителей и композиторов.

В результате прохождения дисциплины студент должен:

знать:

- специфические черты джазовой гармонии, обуславливающие самобытное звучание джазовой музыки;
- систему буквенно-цифрового обозначения аккордов;
- способы изложения гармонической вертикали;
- выразительные и формообразующие средства джазовой гармонии;
- особенности функциональных групп аккордов;
- основные типы гармонического движения в джазовой музыке;
- особенности голосоведения в джазовой гармонии;
- особенности гармонического строения блюза и его разновидностей;
- основные принципы гармонизации мелодии;
- основные приемы фактурного изложения и особенности ритмической организации гармонических последований;

уметь:

- «расшифровывать» буквенно-цифровое обозначение аккордов, используя различные приемы изложения гармонической вертикали;
- играть гармонические последовательности, логически выстраивая голосоведение;

- использовать выразительные и формообразующие средства джазовой гармонии в создании гармонических последований;
- играть различные варианты гармонического строения блюза;
- играть секвенции различных типов;
- применять специфические средства гармонизации при «расшифровке» или создании собственных гармонических последований;
- гармонизовать мелодию, используя различные принципы гармонизации, характерные для джазовой музыки;
- грамотно выстраивать тонально-гармонический план музыкального целого;
- использовать различные приемы фактурной и ритмической организации гармонических последований;
- анализировать различные музыкальные примеры джазовой музыки.

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины «Джазовая гармония» отведено:

Дневная форма обучения:

– 34 аудиторных часа, включающих в себя 10 часов лекционных занятий и 24 часа практических занятий. В конце прохождения курса (3 семестр) предусмотрен зачет.

Заочная форма обучения:

– 8 аудиторных часов, включающих в себя 2 часа лекционных занятий и 6 часов практических занятий (5 семестр – 6 часов, 6 семестр – 2 часа + зачет).

Освоение дисциплины «Джазовая гармония» должно обеспечить формирование следующих компетенций:

– *академических компетенций:*

АК-1. Уметь использовать базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач;

АК-2. Владеть системным и сравнительным анализом;

АК-4. Уметь работать самостоятельно;

АК-5. Быть способным генерировать новые идеи (владеть креативностью);

АК-9. Уметь учиться, самостоятельно повышать свою квалификацию на протяжении всей жизни;

– *социально-личностных компетенций:*

СЛК-6. Уметь работать в коллективе;

– *профессиональных компетенций:*

ПК-4. Создавать партии инструментов в разных формах, жанрах и стилях академической, джазовой, рок- и поп-музыки для музыкальных коллективов разных творческих направлений;

ПК-8. Преподавать специальные дисциплины, изучать передовой педагогический и исполнительский опыт, творчески использовать его в своей педагогической деятельности.

Структура данного УМК (ЭУМК) сформирована на основе Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования по дисциплине, утвержденного приказом ректора Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова» от 31.08.2017 № 11. Структурные особенности определены содержанием дисциплины «Основы джазовой импровизации» и спецификой методологии преподавания данной дисциплины на кафедре художественного творчества и продюсерства

Организация работы с УМК включает предварительное знакомство с целями и задачами дисциплины, сформулированными в учебной программе. При использовании УМК для подготовки и проведения занятий надо иметь в виду, что его содержание охватывает разнообразные теоретические и практические аспекты изучения музыкальных стилей, жанров, стилистики музыкального произведения. Каждый из этих аспектов может быть либо максимально углублен, расширен, либо представлен обобщенно, без детализации. Необходимо помнить, что УМК дает возможные направления изучения дисциплины, которые должны каждый раз корректироваться исходя из индивидуальных особенностей каждого студента и его ранее приобретенных компетенций.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. Содержание лекционных и практических занятий

Тема 1. Джазовая гармония как самобытное явление музыкального искусства XX в.

Джаз – явление уникальное. Действительно, в начале XX в., в эпоху технического прогресса, в развитой цивилизованной стране возникает новый вид музыки, для которого даже трудно определить какие-либо рамки. С одной стороны, в нем много от народной музыки американских негров, уходящей в стихию африканских ритмов; с другой – от народной, а также духовной и светской музыки Европы. Развитие североамериканского фольклора происходило при постоянном взаимовлиянии двух музыкальных культур – африканской и европейской, что привело в начале XX в. к появлению совершенно нового, специфического вида музыки – джаза. Естественно, что за такой длительный срок в североамериканском фольклоре успели сложиться вполне определенные и своеобразные гармонические, ритмические и мелодические идиомы, на которых впоследствии стал базироваться и джаз. В дальнейшем, благодаря многонациональным истокам джаза, появилась возможность ассимиляции тех или иных форм: например, в традиционном (классическом) джазе проявились негритянские и креольские истоки; в стилях свинг, кул и прогрессив заметны европейские влияния; в стилях хард-боп и отчасти фри-джаз – негритянские, европейские и восточные, в бопе – европейские и афро-кубинские, в джаз-роке – европейские и восточные и т. д. Тот факт, что генезис джаза связан со многими культурными истоками, несомненно, повлиял на скорость его распространения по всему миру. Джаз давно уже стал интернациональной музыкой, способной отражать в разных странах сходные чувства и настроения. Джаз проник фактически во все виды популярной музыки. Элементы ранних форм джаза использовались многими выдающимися композиторами (Дебюсси, Равель, Стравинский, Мийо, Гершвин, Хиндемит и др.). Элементы джаза можно заметить в творчестве современных академических композиторов. В то же время в таком современном стиле джаза, как фьюжн, по существу, представлен весь богатей-

ший арсенал средств современной музыки, включая политональность, модальность, атональность, алеаторику, электронную музыку и т. д. Ранние типы джаза (архаический, классический) обнаруживали тесную связь с традиционными жанрами народной музыки американских негров (уорк-сонг, холлер, баллада и спиричуэл) и существовали главным образом в традициях народного музицирования. Как правило, музыканты не знали нот и играли по слуху. Музыка эта имела прикладной характер (марширующие оркестры XIX в., игра на танцах в увеселительных заведениях и т. д.). Весьма важным обстоятельством был и тот факт, что джазовые музыканты с самого начала получили доступ к духовым инструментам военного (а, следовательно, и симфонического) оркестра, а вскоре, что очень важно, к фортепиано. В связи с этим джаз непременно должен был использовать и западноевропейский звукоряд, а позднее неминуемо войти в русло профессиональной музыки. Заимствование инструментов также на первых порах означало и заимствование музыкального материала для них, что сыграло, как сейчас ясно видно, гораздо большую роль, чем предполагали. Так, значительную часть репертуара первых негритянских марширующих бэндов в Нью-Орлеане составляли не блюзы, а военные марши, кадрили, польки, правда, с некоторыми ритмическими изменениями. Негритянский элемент не превалировал – ассимиляция только началась. Джаз уже на начальной стадии своего развития предстает перед нами как полупрофессиональное искусство, искусство многонациональное, с признаками народной и профессиональной музыки, разных национальных традиций. Этому предшествовал длительный период развития составных, фольклорных форм джаза (блюзы, уорк-сонги, спиричуэлы, музыка менестрельных представлений, рэгтаймы), которые впоследствии будут в большей или меньшей степени выявлять свою роль в различных джазовых стилях.

Основная особенность развития североамериканского фольклора состояла во взаимовлиянии «белых» (европейских) и «черных» (африканских) элементов. С одной стороны, африканская музыка в Америке подверглась постепенным преобразованиям, вызванным постоянным столкновением с европейской

музыкой белых американцев. С другой – европейская музыка, воспринятая неграми, основательно подверглась африканским влияниям. В этом двустороннем процессе особенно важен тот факт, что африканская музыка смогла базироваться на тональной европейской гармонической системе, так как самые отважные негры все-таки выучили главные трезвучия лада. Американский музыковед Рудольф Рети в книге «Тональность в современной музыке», сопоставляя принципы мелодического строения древнееврейского ритуального напева с принципами архитектоники образца классической музыки, приходит к следующему выводу: «... следовательно, в музыке существуют по меньшей мере два типа тональности (тоникальности). Построения одного из них основаны на гармонической и ритмической схеме: такова гармоническая тональность, известная нам из классической музыки. Другой, только что описанный тип, вытекает целиком из мелодии. Мы будем называть его мелодической тональностью». Далее Рети, пользуясь этим выводом, делает следующее интересное наблюдение: «Около ста лет назад европейские музыканты, обратившие внимание на восточные «экзотические мелодии», столкнулись с ошеломляюще несомненным обстоятельством: указанные мелодии не только не нуждались в гармоническом сопровождении, но прямо-таки сопротивлялись гармонизации. Попытки сделать их более приемлемыми для европейского слуха, снабдив «красивой» гармонизацией, непременно кончались неудачей. Часто оказывалось технически невозможным, не меняя звуков и фразировки, втиснуть эти мелодии в корсет употребительных гармоний, и всякое вмешательство искажало природу напевов, лишая их красоты и свойственного им аромата».

Пользуясь определением Рети, можно сказать, что европейская музыка, естественно, функционирует в сфере «гармонической тональности». Мелодическая тональность, по Рети, существовала в профессиональной музыке Европы в доклассический период и возродилась в конце XIX столетия, с возникновением современной музыки. Это весьма ценное наблюдение Рети дает определенный ход нашим мыслям, так как мы должны прийти к выводу, что негритянский

фольклор на североамериканской почве стал развиваться на базе именно гармонической тональности.

Некоторые особенности тональной организации африканской музыки говорят о том, что у нее есть много общих признаков с тональной организацией европейской музыки. Так, Альфонс М. Дауэр пишет: «... благодаря использованию гексатонических или гектатонических систем образуются тональные центры тяжести, которые вступают в секундовые или квартовые переменные соотношения, так что, возможно, африканская тональность находится на такой стадии развития, которая однажды сможет, наконец, сравниться с западной тональностью». На определенную тоникальность африканской мелодии указывают многие исследователи африканской музыки. Например, Артур Джонс (английский исследователь) говорит следующее: «По ходу мелодии лад ее не меняется. При этом складывается впечатление, что мелодия как бы вращается вокруг одного или нескольких опорных звуков, на которых основывается или в направлении которых развивается».

Очевидно, что сама по себе африканская музыка не могла бы «развиться», оставаясь в русле африканского народного музицирования. Но, оказавшись на американском континенте в окружении европейской музыки, она, благодаря этому сходству, смогла быстро освоиться в западноевропейской тональной системе.

Одним из характернейших признаков джазовой гармонии, уходящим своими корнями в африканское народное пение, является параллелизм, т. е. движение аккордов по ступеням гаммы. Гармоническое мышление африканских негров находится на уровне ленточного многоголосия или средневекового органума. Второй голос обычно лишь воспроизводит мелодическую линию первого на другой высоте. В настоящее время исследователи отмечают довольно широкий диапазон уровней развития гармонии среди разных африканских племен. И все же в целом африканская полифония знает только параллельное движение голосов. Интересно обратиться к высказыванию непосредственно африканского (ганского) исследователя Квабена Нкетия, который делает сле-

дующее наблюдение: «Секвенционное движение параллельными совершенными интервалами иногда составляет целые разделы песен, а иногда возникает спорадически. К. Нкетия приводит также примеры движения параллельными терциями, квартами и квинтами в хоровых ответах песен и даже параллельными септимами. Некоторые племена, пользующиеся семиступенными звукорядами, обнаруживают тенденцию к трехступенному параллелизму (цепочки трезвучий), а в голосоведении – к противоположному движению голосов.

Некоторые музыковеды склонны усматривать в происхождении джазового аккордового параллелизма (в частности, хроматического) влияние инструментов – банджо и гитары – распространенных в негритянской среде Юга США. Действительно, особенности аппликатуры этих инструментов позволяют путем простого перемещения левой руки по грифу извлекать идентичные аккорды на разной высоте, не меняя положения пальцев. Так возникли различные замены, звучащие более необычно и привлекательно. Например, гармонический оборот $IV - V_7 - I$ с успехом заменялся на $bVI_7 - V_7 - I$ именно благодаря легкости этого приема – продвижения руки в одной аппликатуре. Таких замен, естественно, могло быть довольно много. Так, известный американский музыковед Уинтроп Сарджент утверждает: «... Barbershop-Harmony¹ – это крупный вклад в технику джазовой гармонизации. Именно благодаря ей в практике джазового аккомпаниатора стали популярны септ- и нонаккорды, параллелизмы, плавное хроматическое ведение голосов. По-видимому, это так. Но не будет ошибкой предположить, что наследие хорового народного пения африканских негров сыграло здесь не последнюю роль. Такое своеобразное использование гитары и банджо, продемонстрированное народными негритянскими музыкантами, имело под собой почву. Ведь гитара – очень распространенный во многих странах Европы и Латинской Америки инструмент. Однако прием скольжения по грифу септ- и нонаккордами в таком виде, как у североамериканских негров,

¹ Barbershop-Harmony (англ.) – «парикмахерская гармония» – термин, связанный с существованием старого обычая в южных штатах США использовать парикмахерские в качестве клубов, где играли небольшие полусамодетельные ансамбли или пели певцы, аккомпанируя себе на гитаре или банджо.

не является ведущим в народной и бытовой музыке других стран и в целом не соответствует принципам африканского соцреализма. Скорее всего, мы имеем в данном случае дело со счастливым совпадением.».

Аккордовый параллелизм бывает восходящим, нисходящим, диатоническим, хроматическим и смешанным. Поступенное движение гармонии может осуществляться с помощью аккордов одной структуры (простое смещение по тонам и полутонам) и с использованием различных по структуре аккордов. Движение аккордов по ступеням гаммы часто чередуется с кварто-квинтовыми соотношениями. Параллелизм нередко служит средством для модуляций и отклонений, которые осуществляются простым ступеневым движением в требуемую тональность.

К концу XIX в. в США сложились основные музыкальные явления, имеющие как самостоятельную художественную ценность (некоторые сохранились до сих пор), так и являющиеся истоками родившегося вскоре джаза. Это уорк-сонги (трудовые песни), спиричуэлы (духовные песнопения), театр американских менестрелей, рэгтаймы и блюзы. Оставляя в стороне исторические подробности каждого из этих жанров, остановимся на тех, которые явились основой для развития гармонических закономерностей классического джаза. К таковым относятся спиричуэл, рэгтайм и блюз. Уорк-сонги обнаружили в основном характерные черты, связанные с мелодикой (фразировка, офф-бит, наличие элементов блюзового лада, вопросоответная структура), так как чаще всего они исполнялись без сопровождения.

В результате многостороннего процесса восприятия неграми-рабами баптистских и методистских гимнов светского и духовного англо-кельтского фольклора (балладные гимны, духовные песни) возникли спиричуэлы – замечательные образцы музыкально-поэтического творчества американских негров. Благодаря простоте англо-кельтских песнопений, а также определенному сходству интонационного строя, склада многоголосия последних с африканскими хоровыми традициями, процесс ассимиляции проходил органично и быстро. В книге В. Конен «Пути американской музыки» сравниваются некоторые спиричу-

элы с англо-кельтскими балладами и духовными гимнами и отмечаются общие черты в ладовой структуре шотландских и ирландских баллад, а, следовательно, и англо-кельтских народных песен с африканским фольклором (гексатонические и пентатонические попевки). В афроамериканских народных песнях и спиричуэлах слились черты африканской и англо-кельтской пентатоники. Но англо-кельтские элементы, присутствующие в спиричуэлах, не более чем канва, каркас, который обрастает плотью, расцветивается узорами. Негритянские исполнители до неузнаваемости преобразили эти элементы в своих песнопениях. Такое преобразование стало возможным благодаря импровизационности, присущей негритянскому музицированию, с его необыкновенной ритмической свободой и изощренностью. Сказалась и негритянская эмоциональность, носившая порой экстатический характер. «Кровь предков» заявляет о себе ритмическими телодвижениями, хлопаньем в ладони и по коленям, в танце, выкриках (shout-эффекты). Ритмическая виртуозность, неизвестная в европейской музыке, глиссандирующие и нетемперированные звуки, переход омузыкаленных интонаций в разговорные и, наконец, подголосочная полифония должны были радикально преобразить знакомые европейские напевы.

Особый интерес представляет для нас гармоническая сторона спиричуэлов. Предполагается, что даже в ранних спиричуэлах хоровое пение а'capella никогда не было унисонным (влияние африканской традиции). Известно, что появление печатных сборников спиричуэлов в академической обработке сразу отразилось на исполнительской манере фольклорных хоровых песен. Негры удивительно быстро схватывали характерные черты европейской академической гармонии, в результате чего появился сложный сплав африканской подголосочной полифонии и европейской функциональной гармонии. Естественно, что в записанных (изданных) обработках спиричуэлов гармония тяготеет больше к европейской традиции. Но, тем не менее, авторы этих обработок старались сохранить и характерные черты афроамериканских песнопений. Наиболее ценным вкладом спиричуэлов в плане гармонии, по-видимому, можно считать упомянутую выше «парикмахерскую гармонию» (последовательность двух или

нескольких септаккордов (чаще в каденции); плагальные обороты, эллипсис (прерванный оборот с VI ступенью вместо тоники).

На традиционном фоне функциональной европейской гармонии (T – S – D – T) очень заметны постоянные отклонения от нормы (параллелизмы, блюзовые интонации, синкопированная ритмика и т. д.). Сходная ситуация была в русском церковном пении, где на основе византийской культуры под воздействием отечественных традиций (русская народная песня) сформировалась своеобразная русская музыкальная культура партесного многоголосия.

Негритянские спиричуэлы, являясь сами по себе выдающимися образцами музыкальной культуры Северной Америки, оказали большое влияние на некоторые чисто светские жанры негритянского фольклора и явились одним из истоков джаза.

В искусстве театра менестрелей сложились жанры, оказавшие воздействие на стилистику и репертуар ранних джазовых форм и сохранившие при этом статус самостоятельных жанров. Речь идет о танце «кейк-уок» и непосредственно связанным с ним жанром рэгтайма. Рэгтайм оказал существенное влияние на гармонический язык джаза и на долгие годы вперед определил его развитие. Сам рэгтайм, развиваясь по пути совершенствования стиля, структуры и пианистической техники, утратил свою импровизационность, превратившись в вид композиторского творчества (наиболее известный автор рэгтаймов – Скотт Джоплин), а затем коммерциализировался и стал одним из жанров эстрадно-развлекательного искусства.

Появившийся впоследствии стиль фортепианного джаза «гарлем-страйд-пиано» самым тесным образом связан с рэгтаймом. Отголоски стиля «страйд-пиано» мы слышим даже у музыкантов, связанных с бопом (Эрролл Гарнер, Оскар Питерсон, Телониус Монк, Бад Пауэлл).

С точки зрения гармонии рэгтайм целиком основывается на европейских традициях. Но своеобразные черты в трактовке элементарных аккордовых связей заметны уже в самых ранних образцах рэгтайма.

Именно эти черты будут потом развиваться в различных стилях классического джаза. Достаточно сравнить несколько образцов раннего рэгтайма с более поздними композициями классического джаза, чтобы убедиться в несомненном сходстве их гармонических, мелодических и ритмических принципов.

Истоки рэгтайма можно найти в танцевальной музыке европейского происхождения, прежде всего в марше, а также в польках, кадрилих, лансье. Но самобытность рэгтайма зависела прежде всего от непрерывного синкопирования мелодии в правой руке пианиста, создающего эффект как бы постоянного опережения или запаздывания мелодии от основного бита, независимого развертывания ее от тактовой схемы и метра.

Интересно проследить, как постепенно складывались характерные гармонические принципы рэгтайма и как «перекочевывали» многие гармонические обороты рэгов в инструментальные пьесы традиционного джаза. Следует отметить, что обороты эти надолго остались в джазовых композициях последующих стилей. Гармонические схемы многих современных тем мэйнстрима, если освободить их от сложных альтераций и добавленных тонов, представляют собой не что иное, как типичные гармонические схемы старых рэгтаймов и пьес из репертуара традиционного джаза. В этом плане особенно показателен стиль хард-боп. Такое «сквозное» развитие джазовой гармонии на протяжении многих лет, несомненно, отражает зависимость ее от наличия в джазе импровизации, которая в известной степени тормозит это развитие.

Не будет преувеличением сказать, что блюз является одним из высших достижений негритянской музыкальной культуры, повлиявшим на весь ход развития джаза и популярной музыки. Влияние его было постоянным (хотя, практически, не затрагивает такие жанры, как джазовая баллада и босса-нова) и сохранилось до сегодняшнего дня.

Многие музыковеды прослеживают появление блюза из негритянских фольклорных вокальных жанров (спиричуэлов и уорк-сонгов), для которых характерна вопросно-ответная структура. Блюз как музыкальный жанр сложился примерно к 80-м годам прошлого века. Процесс формирования блюза завер-

шился приблизительно к 1910 г. Именно в таком виде основная блюзовая форма (12-тактовый период) с характерной гармонической схемой функционирует и в современном джазе.

Гармония раннего джаза во многом соответствует традициям европейской профессиональной музыки. Когда хотят подчеркнуть своеобразие джаза, в частности, в области гармонии, вспоминают блюз, хотя на первый взгляд гармоническая схема блюза выражается через функции европейской гармонии (тоника, доминанта, субдоминанта) и не несет в себе ничего нового. Тем не менее, не будем делать поспешных выводов и попытаемся более глубоко вникнуть в эту проблему.

Конечно, блюз, как специфическая негритянская форма, имеет больше своеобразных экзотических черт благодаря блюзовому ладу – «блюзовой гамме».

Впечатление от своеобразия этого лада усиливается благодаря его сочетанию с вышеупомянутыми функциями мажорного лада. Не входящие в мажорную гамму пониженные 3, 5 и 7 ступени («блюзовые тоны»), наложенные на мажорное трезвучие в аккомпанементе, придают блюзу и соответственно, джазу, эту характерность. «Тот факт, – пишет В. Конен, – что гармонический остов блюзовой мелодии обозначается через функции европейской гармонии (тоника, доминанта, субдоминанта), как бы выдает их связь с западным строем мысли. Но эта первичная элементарная основа растворяется в обилии иных, совершенно чуждых европейской гармонии аккордовых комплексах, в которых чувство одного тонального центра отнюдь не господствует. Мы упоминали выше «кластеры», развившиеся в песнях «баррел-хауза» и ставшие очень распространенной формой блюзовой гармонии. Можно сказать, что политональность уже заложена в самой первичной мелодико-гармонической структуре блюза. Если, согласно канонам блюзовой формы, гармония движется от одной функции к другой, а напластованный на нее мелодический мотив повторяется на одной и той же звуковысотности, то столкновение тональностей становится неизбежным. Для блюза важно не столько движение к тональному центру, сколько напря-

женность конфликта между мелодическим голосом и аккордами или между самими аккордами».

Сама по себе гармоническая схема блюза крайне проста, но благодаря постоянному появлению блюзовых нот звучание гармонии приобретает совсем другой смысл. Так, на первой ступени появляется вместо тонического трезвучия доминантсептаккорд, такой же аккорд звучит и на IV ступени. Нет сомнения, что путь от трезвучий к септ- и более сложным аккордам осуществляется благодаря блюзовой мелодике, в первую очередь – блюзовым нотам. С блюзом связано и появление в джазе на определенном этапе усложненных альтерированных аккордов, свободное использование диссонансов (в основном доминантовой группы) на любой ступени лада, в том числе и на первой, в качестве тонического аккорда, как было отмечено выше.

Обращает на себя внимание типичная блюзовая каденция D – S – T (последние 4 такта 12-тактового периода), не имеющая аналогов в европейской музыке, – один из характерных примеров того, как в джазе используются по-новому известные аккорды.

Мелодия раннего блюза строится по характерному вопросу-ответному принципу. Каждая строка блюзовой песни (блюзовая строка трехстрочна) занимает два такта. За каждой из этих строк следует ответ инструмента двухтактовой вставкой – fill. Сам певец мог играть эту вставку на гитаре или банджо, аккомпанирующие музыканты – на фортепиано или духовых инструментах. Таким образом, три поэтические строчки блюза (первые две из которых, как правило, одинаковые) укладывались в 12 тактов, причем, начало каждой новой строки (каждый четырехтакт) подчеркивалось сменой гармонии.

Уже в период свинга блюзовая гармоническая схема начинает усложняться, обогащаясь проходящими аккордами (септаккорды различной структуры) на диатонических и хроматических ступенях. Еще больше вспомогательных и проходящих аккордов использовали боперы. Темы их блюзов становятся мелодически и ритмически развитыми. Их часто бывает невозможно расчленить на четырехтакты (мелодию) как традиционные блюзы – они как бы проводят одну

мысль, которая не прерывается до последнего, 12-го, такта. Позднее, примерно в 50-е гг., стали появляться и минорные блюзы. Гармония в них также опирается на главные устои I, IV и V ступеней.

Существуют и другие разновидности блюзов – 8-ми-, 16-тактовые (8 + 8, 16 + 16), а также 24-тактовые – «растянутые» (24+24). Некоторые блюзы имеют среднюю часть – «bridge», то есть тема экспонируется в двухчастной репризной форме. Встречаются блюзовые темы, представляющие собой сложный период 16 + 16, где гармония первых 8-ми тактов совпадает с блюзовой, а последующее гармоническое развитие построено на кварто-квинтовых последовательностях аккордов (таковы, например, темы Лестера Янга «Tickle Toe» и Сонни Роллинса «Airegin», обе темы начинаются в миноре).

Таким образом, взаимопроникновение европейских и негритянских элементов привело к возникновению совершенно нового явления, гибрида, который получает черты художественного феномена, законченного вида искусства. Блюз сложился задолго до рождения джаза и до сих пор продолжает оставаться одним из самых жизненных видов как джаза, так и новой современной массовой культуры.

Блюз действительно можно считать самым своеобразным явлением джаза с точки зрения гармонической концепции. Громадную роль в этом играет блюзовое интонирование. В. Конен пишет: «Ни мелодия, ни гармония, ни ритм не укладываются в систему европейского музыкального языка. Элементы его в них, безусловно, есть. Но в целом строй музыкальной мысли не исчерпывается стилистическими признаками классической музыки тональной эпохи Музыка здесь не только не благозвучная, прозрачная и красивая в европейском понимании, но наоборот – жесткая, крикливая, грубая и, прежде всего, “фальшивая”. Так называемая “грязь” (в американском обиходе и научной литературе слово “dirt” глубоко укоренилось по отношению к блюзу) – неотъемлемая черта этого афроамериканского жанра. Степень “грязи” варьируется в зависимости от того, на-

сколько данный опус поддался воздействию европейского стиля. (...) Но само слово “грязь” могло возникнуть только на фоне прозрачной классической гармонии как ее антипод и с этой точки зрения выявляет сущность музыкально-выразительной системы блюза. В ней действительно напластованы разные гармонические, мелодические и ритмические системы».

Это высказывание В. Конен в большей степени можно отнести к блюзу традиционному. В более поздних блюзовых образцах, особенно в стилях боп, кул, хард-боп, подробная гармонизация с проходящими и вспомогательными аккордами, с развитой мелодикой, в значительной степени нивелируют это впечатление «грязи», порой вообще сводят ее на нет. В данном случае можно, наверное, говорить о развитой диссонантности, остающейся, однако, в джазе всегда в определенных рамках.

Благодаря перечисленным выше факторам – времени, месту возникновения, многонациональным истокам, использованию современных инструментов, опоре на европейские формы и гармонию, – джаз стал развиваться в русле профессионального искусства. В своем дальнейшем развитии на разных этапах он испытывал различные культурные влияния, что привело к появлению многочисленных джазовых стилей, которые возникали примерно каждые десять лет. Репертуар архаического джаза, в частности, «марширующих бэндов» или «стрит-бэндов» в значительной мере был связан с традициями духовых оркестров. Такие оркестры с большим или меньшим приближением к стилистике раннего негритянского джаза исполняли марши, польки, кадрили, популярные песни, рэгтаймы, баллады. Блюз появился в джазовом репертуаре несколько позже и его характерные черты (гармония, блюзовое интонирование) не играли в архаическом джазе заметной роли. Лишь после 1900 г. они станут проявляться в негритянском джазе. В основном, все образцы репертуара раннего джаза имели многочастную форму. Со временем количество частей в джазовых темах сокращается до одной-двух (период повторного строения, блюз, двухчастная репризная форма). Простые гармонические последовательности с длительным звучанием одной гармонии постепенно усложнялись. Сокращалось «гармони-

ческое время» (количество аккордов на единицу времени). Характерный гармонический оборот, занимавший в гармонической схеме темы старого джаза большое количество тактов (например, отклонение в тональность II ступени: I – VI₇ – II), в более поздних формах джаза «спрессовывается» в 4 – 2 такта. Наиболее динамичное тональное движение по квартам-квинтам становится определяющим в развитии джазовой гармонии. В этом джаз как бы «идет по следам» развития классической европейской гармонии. В традиционных стилях особенно сильно заметно, насколько импровизация «прикована» к аккорду – она строится, в основном, на аккордовых звуках. Конечно, гармоническая сторона раннего джаза не могла поразить искушенного европейца так, как поразили его ритмика, интонационный строй, эмоциональность исполнения, новое звучание европейских инструментов. Но здесь особенно важно не забывать о том, что все вышеперечисленные качества не смогли бы появиться на другой гармонической основе. Именно простота гармонических связей, аккордику структуры, основанной на «квадратности», позволили джазовому музыканту достичь той степени раскованности, свободы, без которой немислим процесс коллективной импровизации. Гармония в джазе сразу проявила себя как организующий фактор: гармония и мелодия, гармония и ритм, гармония и форма.

Итак, с одной стороны мы видим усложнение гармонического языка джаза, связанное с накоплением новых гармонических средств в аккордике, в ладовых связях, с другой – тенденцию к упрощению структуры (формы), отказу от излишеств в использовании обращений аккордов, схематизации. Можно с полным основанием сказать, что понятие «гармония» для джазового импровизатора сводится прежде всего к гармонической схеме темы, т. е. гармоническому «квадрату» или «хорусу», той основной структурной и гармонической единице, на которую джазовый музыкант должен ориентироваться, приступая к любой импровизации под аккомпанемент ритм-группы. Чем больше опыт у джазмена, тем выше его профессионализм, тем, соответственно, большее число тем и их гармонических схем он знает. Нас, наверное, никогда не перестанет удивлять та легкость и мастерство, с которыми незнакомые друг с другом джа-

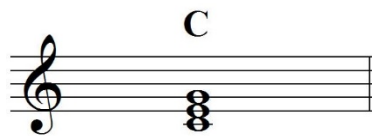
зовые музыканты (даже из разных стран) исполняют одну за другой многочисленные джазовые темы-«стандарты», лишь договорившись о тональности. При этом исполнение носит характер заранее отрепетированного и продуманного во всех деталях концерта. Такая ситуация была бы невозможна, не будь в джазовых темах мэйнстрима отточенной десятилетиями логики гармонических связей, общих, схожих принципов гармонического развития разных тем, позволяющих джазменам из разных точек земного шара «разговаривать» на одном языке.

Тема 2. Аккордика. Система обозначений аккордов

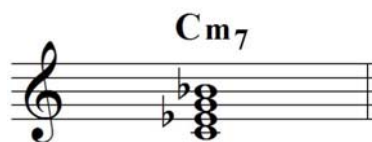
Для обозначения аккордов в джазе употребляются буквы, цифры и графические знаки. В учебной практике используются также ступеневые обозначения аккордов, записанные римскими цифрами.

Большие буквы латинского алфавита означают:

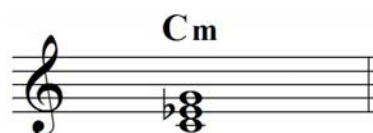
1. Мажорное трезвучие, построенное от данного звука, например:



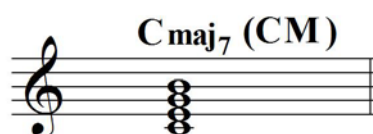
2. Основной тон (приму) аккорда, если буква употребляется с цифрой или значком, например:



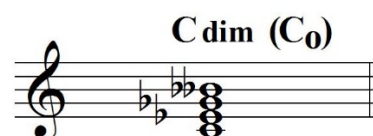
Малая буква *m* рядом с большой буквой означает, что аккорд минорный, например:



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



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



Цифры означают:

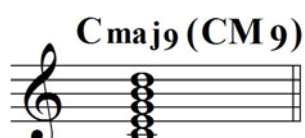
7 – малую септиму, прибавленную к мажорному или минорному трезвучию:



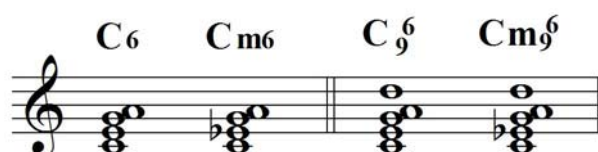
9 без *maj* – прибавленную большую нону, причем автоматически участвует и малая септима:



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



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



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



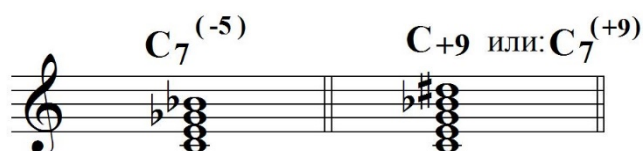
Цифра 13 – прибавленные к трезвучию малую септиму, большую нону, чистую ундециму и большую терцдециму (терцдецимаккорд, особенно мажорный, чаще употребляется с пропущенной или повышенной ундецимой):



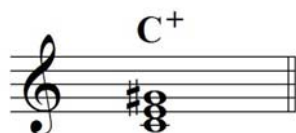
Знаки **b** и **#**, проставленные справа от буквы, означают понижение или повышение на полтона всего аккорда.

Знаки **b** или **#** рядом с цифрой означают соответственно пониженную или повышенную квинту, септиму, нону, ундециму или терцдециму: $C_7(\#_5)$.

Бемоли и диезы перед цифрами могут заменяться знаками «-» или «+» :



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



Все цифры, альтерации и знаки, написанные после первого значка и цифры, берутся в скобки, например: $C_{7(+5)}$

Звук *си* в большинстве изданий обозначается буквой *B*, таким образом, си бемоль будет обозначаться *Bb*.

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.

Обозначение септаккордов в джазовой музыке

септаккорд	название септаккорда	обозначение септаккорда
	Большой мажорный	Cmaj ₇ ; C _Δ ; CM
	Большой минорный	Cm ₊₇ ; CmM; C- _Δ
	Увеличенный	Caug; Cmaj ₇ ⁺⁵ ; C _Δ ⁺⁵
	Малый мажорный	C ₇
	Малый минорный	Cm ₇ ; C- ₇ ; CM _{I7}
	Малый уменьшенный	Cm ₇ ⁻⁵ ; C ^ø
	Уменьшенный	Cdim; C ^o

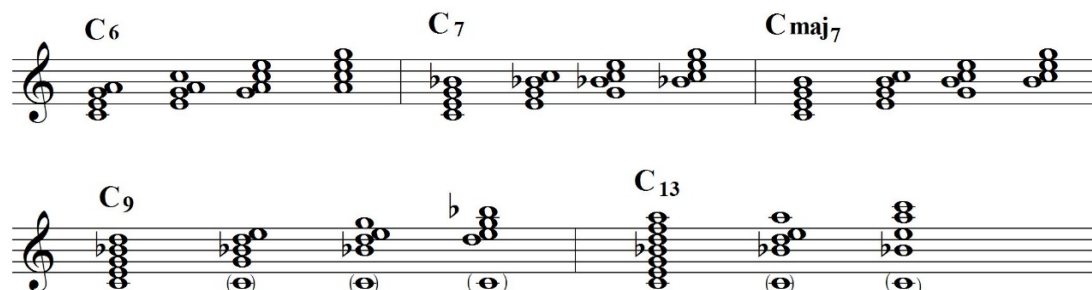
Тема 3. Способы изложения гармонической вертикали

При изложении аккордовой вертикали используется тесное, широкое и смешанное расположение. В джазе и эстрадной музыке есть некоторые особенности, касающиеся расположения голосов.

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.

Рассмотрим обращения некоторых аккордов при закрытой позиции:



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

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

Moderato

Дж. Ширинг. Магия

The image shows a musical score for piano, marked 'Moderato'. The score is in 2/4 time and consists of four measures. The key signature has two sharps (F# and C#). The first measure starts with a piano dynamic (*mf*) and a legato marking. The melody in the right hand is characterized by wide intervals, with notes often spanning an octave or more. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. The overall texture is dense and characteristic of jazz or modern classical piano style.

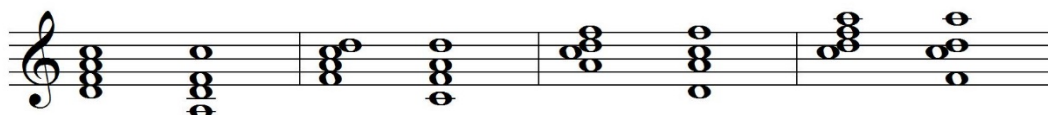
Закрытая позиция находит широкое применение в джазовой и эстрадной музыке. В закрытой позиции пишутся хорусы для различных групп инструментов, тугийные эпизоды, когда мелодия, гармонизованная параллельными аккордами, движется так называемым «пластом». В быстром темпе тесное расположение используется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

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.

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

Если тесное расположение характерно 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 может образоваться от вынесения в тесном расположении второго голоса сверху на октаву вниз:

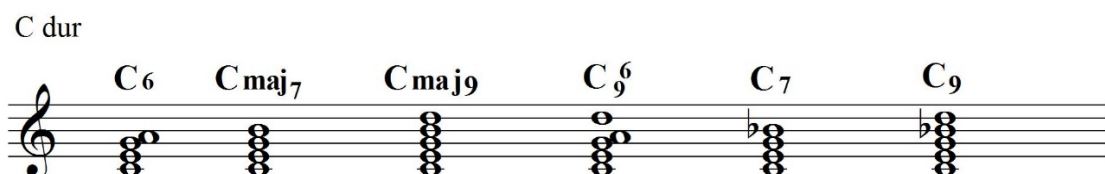


Смешанное расположение, как и тесное, применяется очень часто. Аккорд при смешанном расположении звучит более изысканно и прозрачно, чем при тесном расположении. При смешанном расположении в каждом удобном случае следует пользоваться обращениями аккордов. Это особенно удобно, когда мелодия строится на аккордовых тонах. Иногда хорошо использовать и другие аккорды той же функции.

Тема 4. Функциональная система. Функциональные замены

Все употребительные в джазе аккорды можно разделить на три функциональные группы – тоническую, доминантовую и субдоминантовую.

Основные аккорды тонической функции:



c moll

Chord symbols: Cm6, Cm7, Cm9, Cm9^b, Cm+7, Cm9(+7)

The image shows a single staff of music in C minor. It contains six chords: Cm6, Cm7, Cm9, Cm9^b, Cm+7, and Cm9(+7). Each chord is represented by a vertical stack of notes on a five-line staff.

Основные аккорды субдоминантовой функции:

C dur

Chord symbols: Dm7, Dm9, Dm7(-5), F6, Fm6, Fmaj7, F7, F9, Fm7, Fm9

The image shows two staves of music in C major. The first staff contains Dm7, Dm9, Dm7(-5), F6, and Fm6. The second staff contains Fmaj7, F7, F9, Fm7, and Fm9. Each chord is represented by a vertical stack of notes on a five-line staff.

c moll

Chord symbols: Dm7, Dm7(-5), Fm6, Fm7, Fm9, F7, F9, A^bmaj7

The image shows two staves of music in C minor. The first staff contains Dm7, Dm7(-5), Fm6, and Fm7. The second staff contains Fm9, F7, F9, and A^bmaj7. Each chord is represented by a vertical stack of notes on a five-line staff.

Аккорды доминантовой группы:

тритоновая замена

Тема 5. Гармонический оборот. Голосоведение

Под гармоническим оборотом подразумевается последование двух и более аккордов, связанных определенной логикой. Обороты различаются по типу функциональных соотношений составляющих их аккордов (автентические, плагальные, полные). Не менее важно в гармоническом обороте и «красочное» сопоставление аккордов, при котором функциональные связи в той или иной степени либо ослабевают, либо нивелируются. Исторически в джазе сложились определенные типы гармонических последовательностей, в которых, в зависимости от исторического периода и стиля, в большей степени проявляется либо функциональная, либо «красочная» сторона соотношений, а также их взаимодействие во всем своем многообразии. Классифицировать гармонические обороты можно по различным критериям. Например, А. Рогачев в своем труде «Системный курс гармонии джаза» предлагает следующую классификацию гармонических оборотов по типу интервального движения: 1) кварто-квинтовое движение; 2) нисходящее полутоновое движение; 3) восходящее и нисходящее малотерцовое движение; 4) восходящее целотоновое движение; 5) нисходящее большетерцовое; 6) тритоновое; 7) движение гармонической смены одноименного мажора и минора.

В гармонической эволюции джаза особое место принадлежит стилю «би-боп» (или «боп» – в начале 40-х гг.), 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.

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.:

Moderato Э. Семпсон. Не поступай так

B^b+ **E^b6** **Cm7** **Fm7** **B^b+** **E^b6** **Cm7**

The first staff of music is in 4/4 time, key of B-flat major (two flats). It begins with a whole note chord B^b+. After a double bar line, there is a quarter rest followed by a melodic line: quarter notes G^b, A^b, B^b, C^b, D^b, E^b, F^b, G^b, with a sharp sign under the F^b note. The staff ends with a whole note chord E^b6.

Fm7 **B^b+** **E^b6 Cm7** **Fm7** **B^b+** **E^b6 Cm7** **Fm7** **B^b+**

The second staff of music continues the melody. It starts with a quarter note G^b, followed by a triplet of quarter notes A^b, B^b, C^b. After a double bar line, there is a quarter rest followed by a melodic line: quarter notes G^b, A^b, B^b, C^b, D^b, E^b, F^b, G^b, with a sharp sign under the F^b note. The staff ends with a whole note chord B^b+, followed by a double bar line.

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:

Moderato Д. Эллингтон. Одиночество

B^b+ **E^bmaj₇** **Fm₇**

B^b7 **E^bmaj₇** **Fm₇** **B^b+**

3. Гармонический оборот секвенционно повторяется на другой высоте:

Slowly Д. Рэксин. Laura

Gm₉ **C13(-9)** **Fmaj₇** **B^b₉**

Fmaj₉ **F₆** **Fm₉** **B^b13(-9)** **E^bmaj₉**

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

Д. Брубек. Босса-нова USA

Moderato

Chords for the first staff: $Gm_7(-5)$, $C-9$, $Fmaj_7$, F_9^6

Chords for the second staff: $Cm_7(-5)$, $F-9$, $Bbmaj_7$, Bb_6

Chords for the third staff: $Dm_7(-5)$, G_7 , $Cmaj_7$, $Cm_7(-5)$, F_7 , $Bbmaj_7$, $Bbm_7(-5)$, E_b_7

Chords for the fourth staff: $Abmaj_7$, $Dbmaj_7$, $G\emptyset$, $^1 C-9(+11)$, $^2 C-9$, F_9^6

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

Б. Эванс. Очень рано

The musical score consists of four staves of music in 3/4 time. Above each staff are the corresponding chords for that measure. The sequence of chords is: C₉, B_b13, E_b9, A_b13, D_bmaj₇, G₁₃, C₉, B_b13, D_bmaj₉, A_m7, F_#m₇, B₉, E_m9, A_b13, D_bmaj₇, G₁₃. The final measure shows a cadence with a whole rest followed by a block of chords.

Гармонические обороты играют большую формообразующую роль. Они становятся теми ячейками, из которых складывается музыкальное произведение (см. следующую тему). Большое значение в процессе формообразования имеет тональный план произведения – порядок чередования различных тоналностей.

Почти в любой джазовой теме можно обнаружить тот или иной гармонический оборот (иногда несколько) из рассмотренных выше. 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. Разумеется, перечисленные несколько способов гармонизации джазовых тем далеко не ис-

черпывают всего гармонического многообразия джазовых композиций. Здесь подмечены лишь наиболее типичные обороты.

Тема 6. Формообразующие гармонические средства.

Тонально-гармонический план

К наиболее типичным формообразующим средствам джазовой гармонии следует отнести выработанные в творческой практике характерные каденционные обороты и секвенционные построения.

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, так как 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 (инструментальной) каденции. В неблюзовых джазовых темах также часто остаются такие свободные такты.

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:

Таблица 2

Мажор	Минор
I VI _m II _m V ₇	Im II \ddot{Y} V ₇ Im
I VI ₇ II _m V ₇	Im II _m V ₇ Im
III _m VI ₇ II _m V ₇	Im IV ₇ II \ddot{Y} V ₇
I VI ₇ II ₇ V ₇	Im VI \ddot{Y} ₇ II \ddot{Y} V ₇
III _m VI ₇ II ₇ V ₇	III _M II ₇ V ₇
I VI ₇ bVI ₇ V ₇	Im III ₇ II ₇ V ₇
	Im II ₇ V ₇ Im

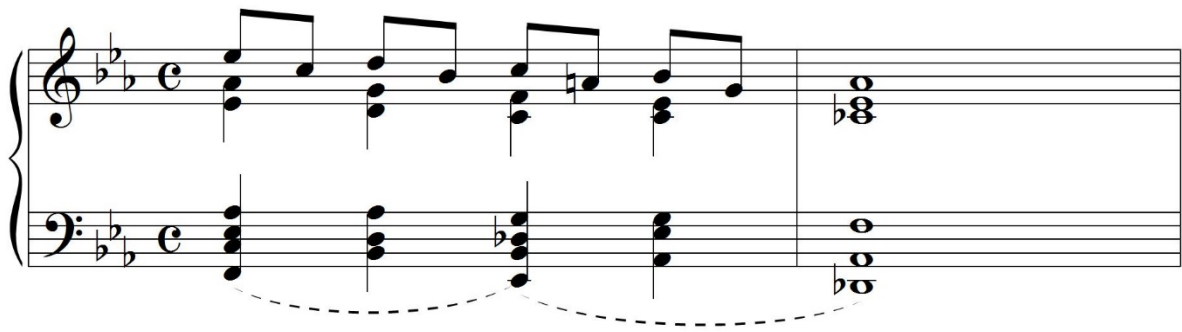
Пользуясь альтерацией, параллелизмом, заменами, можно значительно расширить и обогатить круг этих оборотов.

Аккордовые и мелодические секвенции занимают значительное место в формообразовании джазовых тем. Аккордовые секвенции очень часто основываются на гармоническом обороте II_m – V₇. Секвенции представляют собой несколько оборотов, гармонических или чисто мелодических, следующих друг за другом, каждый раз с новой ступени. Секвенции делятся на:

– тональные, когда оборот двигается по ступеням тональности, т. е. диатонически. При этом интервальный состав аккордов меняется:

II_m V₇ III_m VI_m IV_M VII^o V₇ IM

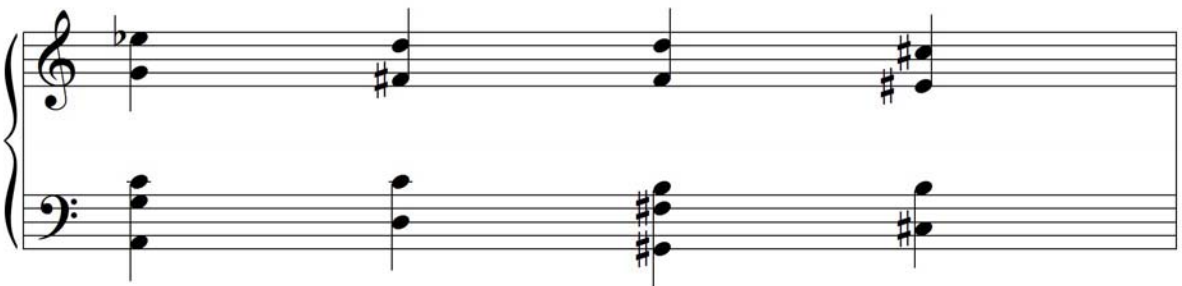
– целотонные, когда гармонический оборот двигается трехкратно или более по целым тонам вниз. Часто фраза заканчивается дополнительным полутоновым понижением. Интервальный состав аккорда может меняться:



– гармоническая секвенция по терциям. Интервальный состав аккордов меняется:



– хроматические: оборот двигается все время по полутонам. При этом интервальный состав аккордов остается неизменным:



Тема 7. Блюз: разновидности и гармонические особенности формы

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.

Гармонические схемы блюза:

Архаический:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I⁶	∕	I⁶	I_x	IV_x	∕	I⁶	∕	V_x	∕	I⁶	V_x

Классический:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I⁶	IV_x	I⁶	I_x	IV_x	∕	I⁶	∕	V_x	IV_x	I⁶	V_x

Современный:

1	2	3	4	5	6
I_x	VII^o III_x	VI_m	V_m I_x	IV_x	IV_m bVII_x
7	8	9	10	11	12
III_m	bIII_m bVI_x	II_m	V_x IV_x	III_x VI_x	II_x V_x

I⁶	VI_x	II_m	V_x
2-й вариант			

Из схем видно, что первые четыре такта основаны на тонике, вторые начинаются с субдоминанты и последний четырехтакт – с доминанты (за исключением современного блюза, где намечается тенденция к объединению второй и третьей строфы). Такое деление по четыре такта неслучайно. 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 темперации 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, так как солирующие инструменты и голоса исполняют блюзовые ноты на фоне мажорной гармонии ритмической группы. Такое одновременное 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.

Встречается иногда и минорная разновидность блюза. Ее гармоническая схема также опирается на главные функции:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I_m	I_m	I_m	I_x	IV_m	IV_m	I_m	I_m	♭VI_x	V_x	I_m	I_m

вариант:

1	2	3	4	5	6
I_m	IV_m	I_m	I_x	IV_m	II^o V_x
7	8	9	10	11	12
I_m	I_m	♭VI_x	V_x	I_m VI^o	♭VI_x V_x

16-тактовые и 32-тактовые разновидности блюза (а также с иным количеством тактов) чаще всего представляют собой расширение 12-тактовой блюзовой схемы и чисто внешне напоминают форму расширенного или сложного периода, при этом расширение часто происходит за счет включения в схему блюза импровизационных каденций. Возможные схемы:

$$A^+ \quad A^+ \quad B \quad ; \quad A^+ \quad B^+ \quad C \quad ; \quad A^+ \quad B^+ \quad A_1^+ \quad B_1 \quad ; \quad A^+ \quad A^+ \quad B^+ \quad A$$

$$4 \quad 4 \quad 8 \quad ; \quad 4 \quad 4 \quad 8 \quad ; \quad 8 \quad 8 \quad 8 \quad 8 \quad ; \quad 12 \quad 12 \quad 8 \quad 12$$

Гармоническая блюзовая схема может бесконечно усложняться и варьироваться, но ее характерная особенность – переход в пятом такте в субдоминанту – остается практически всегда 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.

Тема 8. Полиаккорды. Аккорды нетерцового строения

Использование полиаккордов и аккордов нетерцового строения составляет весьма существенную характерную черту джазовой гармонии. В большинстве случаев эти структуры используются в чередовании с традиционными аккордами (терцового строения) и привносят в гармоническую ткань произведения новые своеобразные краски.

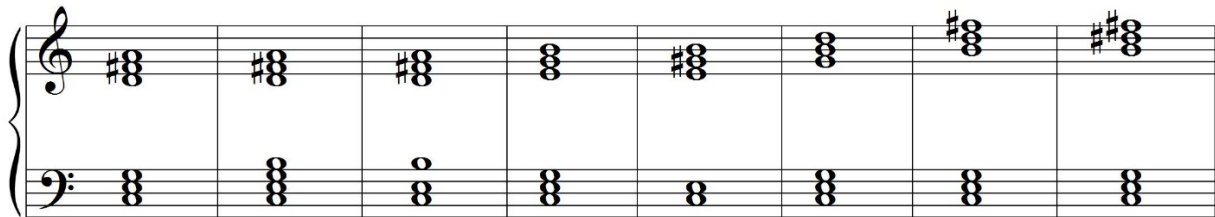
Полиаккорды – это комбинированные аккорды, состоящие из двух (или более) аккордов разных тональностей (или иногда разных функций одной тональности). Основной тональностью таких аккордов является тональность нижнего аккорда. Нижний аккорд – обычно трезвучие или септаккорд, верхний – почти всегда трезвучие.

Если в основании мажорный аккорд, например, большой мажорный септаккорд, получаются аккорды тонической группы (мажорные). Если в основании – мажорное трезвучие или доминантсептаккорд, получаются альтериро-

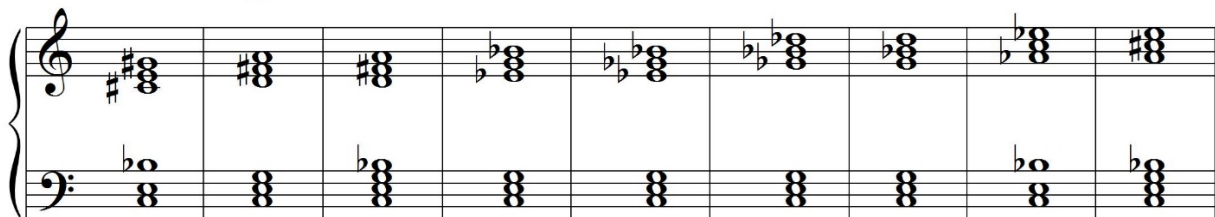
ванные аккорды доминантовой группы. Если в основании – минорное трезвучие или минорный септаккорд, получают минорные аккорды тонической группы (в основном альтерированные).

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

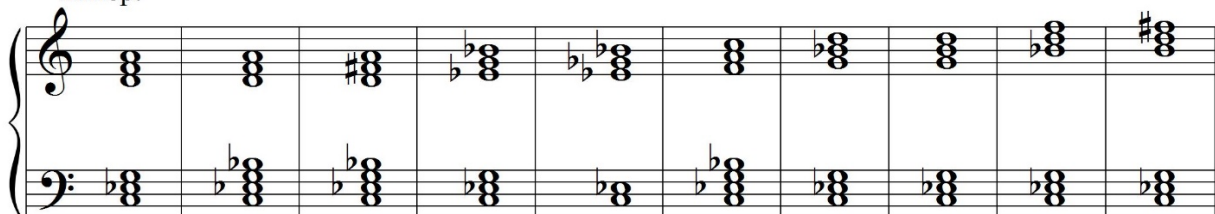
тоническая группа



доминантовая группа



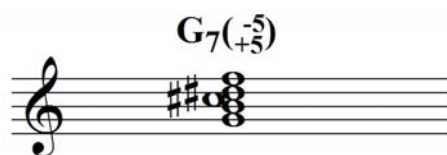
тоническая группа
минор:



Аккорды нетерцового строения. К ним относятся аккорды, расположенные по секундам, квартам, квинтам, септима, а также аккорды, где могут чередоваться перечисленные интервалы и терция, например аккорды с задержанием:

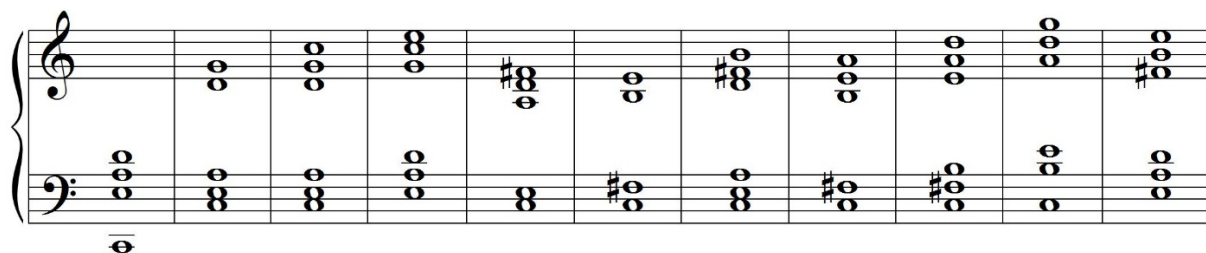


и целотонный аккорд:



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 получаются от вынесения некоторых гармонических тонов в аккордах с добавленными тонами (гроздевые аккорды) на октаву вниз или вверх, т. е. от применения смешанного расположения.

Варианты изложения:



Тема 9. Гармонизация мелодии. Фактура

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; б) в какой-либо интервал или разными интервалами; в) октавами или октавами с секундой посередине; г) аккордами. 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.

Другим, более сложным способом соединения мелодии с гармонией является тот, при котором тема излагается в аккордовой фактуре («хоральное» из-

ложение). Если с помощью первого способа можно было исполнять как тему, так и импровизацию, то этим способом обычно излагается тема. Используется также характерный прием игры блокаккордами. 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 стилях «рок» и «джаз-рок». 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.).

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

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. 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.

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

Изложение гармонии в левой руке при солирующей правой. 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. Выбор расположения аккорда зависит от регистра, в котором он находится.

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. В этом случае используются следующие 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 гармо-

нии, 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, первое время необходимо 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;

3. Найти возможные замены тонических и доминантовых аккордов, причем следует прокорректировать гармонию, стараясь, по возможности, сократить применение кварто-квинтовых 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.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Примеры практических заданий

Практические задания в курсе гармонии можно поделить на две группы:
1) игра на фортепиано; 2) гармонический анализ.

Игра на фортепиано является важнейшим и неперенным условием успешного усвоения всех изучаемых в курсе джазовой гармонии средств. Подбирая материал для заданий необходимо учитывать не только общий уровень подготовки всей группы, но и индивидуальные особенности отдельных студентов – как более продвинутых, так и менее подготовленных, предлагая им соответственно более или менее сложные задания. Практическое освоение материала, как и весь курс, должен строиться по принципу от простого к сложному с постепенным включением (по возможности) в игровые задания творческого и импровизационного начал. Примерное последование заданий: игра отдельных аккордов различными способами; игра простейших гармонических оборотов, каденционных формул; игра различных видов секвенций; расшифровка гармонических последований джазовых стандартов в простейшей хоральной фактуре с плавным голосоведением первоначально в четырехголосном изложении, а затем с применением дублировок, пропусков тонов, терцовых надстроек, альтераций и других способов преобразования аккордовой вертикали; расшифровка гармонических построений с применением специфических средств джазовой гармонии преобразования гармонической горизонтали: проходящие и вспомогательные аккорды, функциональные замены (терцовые, тритоновые); игра гармонических схем в различных фактурных формах (наиболее типичных для джазовой музыки); подробная свободная гармонизация мелодий и сочинение собственных гармонических построений.

Примеры практических заданий:

– сыграть аккорд Cm_7 в тесном и широком расположениях в различных мелодических положениях;

– играть гармонический оборот $III_{m_7} VI_7 II_{m_7} V_7 I$ в различных тональностях, используя дублировки и пропуски тонов;

– играть гармоническую схему блюза (так называемый «классический» или «современный» тип), используя вспомогательные аккорды и тритоновые замены аккордов доминантовой функции;

– «расширить» гармоническую схему предложенной мелодии, применяя подробную гармонизацию с использованием тритоновых замен, вспомогательных и проходящих аккордов:

Duke Ellington. Prelude to a kiss

Примеры заданий на секвенции:

б)

II
B \flat

V

I

A

продолжить

A \flat

G

G \flat

F

E

и т. д.

Гармонический анализ может включать в себя следующие задачи: определение аккордов и запись гармонической последовательности в виде буквенно-цифровых обозначений; определение характерных гармонических оборотов (каденционных формул, секвенций, проходящих и вспомогательных оборотов и т.п.); характеристика тонально-гармонического плана, раскрытие ладогармонических особенностей. В более крупном плане гармонический анализ должен быть направлен на раскрытие роли всех гармонических средств в создании художественного музыкального образа.

Примерные образцы фрагментов музыкальных произведений для заданий по гармоническому анализу:

A. Previn. "Like Blues"

[Jazz Waltz (not to slow) ♩. = 76]

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *f*. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a series of chords and melodic lines in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment with chords and a bass line.

The second system continues the piece. The upper staff features a triplet of eighth notes in the second measure. The lower staff continues with its accompaniment. The notation includes various chord symbols and melodic fragments.

The third system concludes the fragment. It features another triplet of eighth notes in the upper staff. The lower staff maintains the accompaniment. The system ends with a final chord in the right hand.

Art Tatum, Benny Carter, Lovis Bellson. Blues in B^b

[Moderato]

The musical score is written for piano and consists of six systems. The key signature is B^b major (two flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked [Moderato]. The first system is marked 'A' and begins with a treble clef. The melody in the treble clef features several triplet figures. The bass clef part consists of chords. The second system continues the melody with triplets and a bass line with chords. The third system features a more complex melody with triplets and a bass line with chords. The fourth system includes a 21-measure melodic run in the treble and a bass line with chords. The fifth system features a melody with triplets and a bass line with chords. The sixth system concludes the piece with a melody and a bass line.

Cole Porter. "What Is This Thing Called Love?"
(improvis. by Lennie Tristano)

[♩ = 216]

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked as quarter note = 216. The key signature has one flat (B-flat). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The first system shows a melodic line in the treble with a triplet of eighth notes and a bass line with chords and eighth notes. The second system continues the melodic development with more triplets. The third system features a more active treble line with sixteenth-note runs. The fourth system concludes with a final melodic phrase and a bass line with sustained chords.

[Not to fast]

Impr.

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece begins with a circled number '1' above the first measure. The melody in the treble clef starts with a quarter note B-flat, followed by eighth notes G and F, and a quarter note E. A triplet of eighth notes (D, C, B) follows. The bass line starts with a whole rest, then a quarter note B-flat, and a quarter note G. The system concludes with a triplet of eighth notes (F, E, D) in the treble and a quarter note C in the bass.

The second system continues the piece. The treble clef melody features a quarter note D, followed by eighth notes C and B, and a quarter note A. A triplet of eighth notes (G, F, E) is present. The bass line consists of a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. The system ends with a quarter note D in the treble and a quarter note C in the bass.

The third system continues the piece. The treble clef melody features a quarter note C, followed by eighth notes B and A, and a quarter note G. A triplet of eighth notes (F, E, D) is present. The bass line consists of a quarter note F, a quarter note E, and a quarter note D. The system ends with a quarter note C in the treble and a quarter note B in the bass.

The fourth system continues the piece. The treble clef melody features a quarter note B, followed by eighth notes A and G, and a quarter note F. A triplet of eighth notes (E, D, C) is present. The bass line consists of a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F. The system ends with a quarter note B in the treble and a quarter note A in the bass.

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. Зачетные требования

Итоговой формой проверки знаний по окончании прохождения курса «Джазовой гармонии» является зачет. Проведение зачета предусматривает выполнение студентом следующих заданий:

1. Сыграть на фортепиано:
 - а) аккорд в различных вариантах изложения («расшифровка» буквенно-цифрового обозначения);
 - б) гармоническую последовательность;
 - в) секвенцию.
2. Выполнить гармонический анализ фрагмента музыкального произведения в объеме 8 – 16 тактов (требования к гармоническому анализу см. в практическом разделе).

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. Учебная программа

ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ ИМЕНИ А.М.ШИРОКОВА»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор Института современных
знаний имени А.М.Широкова

_____ А.Л.Капилов

01.07.2016

Регистрационный № УД-02-265/уч.

ДЖАЗОВАЯ ГАРМОНИЯ

Учебная программа учреждения высшего образования
по учебной дисциплине для специальности

1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям),
направления специальности

1-17 03 01-01 Искусство эстрады (инструментальная музыка),

1-17 03 01-02 Искусство эстрады (компьютерная музыка),

1 17 03 01 03 Искусство эстрады (пение)

2016 г.

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта ОСВО 1-17 03 01-2013 Искусство эстрады (по направлениям) и учебного плана по направлениям специальностей 1-17 03 01-01 Искусство эстрады (инструментальная музыка), 1-17 03 01-02 «Искусство эстрады (компьютерная музыка)».

СОСТАВИТЕЛЬ:

М.В. Круглый, старший преподаватель кафедры художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова».

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Г. К. Горелова, профессор, заведующий кафедрой композиции учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»;

В. В. Дорохин, профессор кафедры композиции учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки».

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова» (протокол № 11 от 27.06.2016);

Научно-методическим советом Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова» (протокол № 4 от 29.06.2016)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Курс «Джазовая гармония» принадлежит к числу основных музыкально-теоретических дисциплин, формирующих профессиональные навыки будущего аранжировщика и исполнителя. Изучение джазовой гармонии базируется на общих логических закономерностях, выработанных в творчестве выдающихся джазовых исполнителей и композиторов, и опирается на лучшие образцы джазовой музыки.

Основной **целью** курса является развитие гармонического мышления студента. Для достижения данной цели решаются следующие **задачи**:

- формирование теоретических знаний в области джазовой гармонии;
- изучение специфических особенностей джазовой гармонии, образующих ее неповторимый стилистический облик;
- изучение выразительных и формообразующих средств джазовой гармонии;
- изучение гармонических особенностей наиболее типичных жанров джазовой музыки;
- формирование аналитического аппарата студента, позволяющего самостоятельно разбираться в различных явлениях джазовой музыки.

Прохождение курса осуществляется на лекционных и практических занятиях. Основными формами работы на практических занятиях являются упражнения на усвоение наиболее распространенных гармонических оборотов джазовой музыки, игра на фортепиано секвенций различных видов, «расшифровка» (письменно и в игре на фортепиано) гармонических последований джазовых стандартов, гармонизация мелодии. В качестве аналитического материала привлекаются наиболее яркие произведения джазового искусства различных исполнителей и композиторов.

В результате прохождения дисциплины студент должен:

знать:

- специфические черты джазовой гармонии, обуславливающие самобытное звучание джазовой музыки;

- систему буквенно-цифрового обозначения аккордов;
- способы изложения гармонической вертикали;
- выразительные и формообразующие средства джазовой гармонии;
- особенности функциональных групп аккордов;
- основные типы гармонического движения в джазовой музыке;
- особенности голосоведения в джазовой гармонии;
- особенности гармонического строения блюза и его разновидностей;
- основные принципы гармонизации мелодии;
- основные приемы фактурного изложения и особенности ритмической организации гармонических последований;

уметь:

- «расшифровывать» буквенно-цифровое обозначение аккордов, используя различные приемы изложения гармонической вертикали;
- играть гармонические последовательности, логически выстраивая голосоведение;
- использовать выразительные и формообразующие средства джазовой гармонии в создании гармонических последований;
- играть различные варианты гармонического строения блюза;
- играть секвенции различных типов;
- применять специфические средства гармонизации при «расшифровке» или создании собственных гармонических последований;
- гармонизовать мелодию, используя различные принципы гармонизации, характерные для джазовой музыки;
- грамотно выстраивать тонально-гармонический план музыкального целого;
- использовать различные приемы фактурной и ритмической организации гармонических последований;
- анализировать различные музыкальные примеры джазовой музыки.

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины «Джазовая гармония» отведено:

Дневная форма обучения:

– 34 аудиторных часа, включающих в себя 10 часов лекционных занятий и 24 часа практических занятий. В конце прохождения курса (3 семестр) предусмотрен зачет.

Заочная форма обучения:

– 8 аудиторных часов, включающих в себя 2 часа лекционных занятий и 6 часов практических занятий. (5 семестр – 6 часов, 6 семестр – 2 часа + зачет).

Освоение дисциплины «Джазовая гармония» должно обеспечить формирование следующих компетенций:

– *академических компетенций:*

АК-1. Уметь использовать базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач;

АК-2. Владеть системным и сравнительным анализом;

АК-4. Уметь работать самостоятельно;

АК-5. Быть способным генерировать новые идеи (владеть креативностью);

АК-9. Уметь учиться, самостоятельно повышать свою квалификацию на протяжении всей жизни;

– *социально-личностных компетенций:*

СЛК-6. Уметь работать в коллективе;

– *профессиональных компетенций:*

ПК-4. Создавать партии инструментов в разных формах, жанрах и стилях академической, джазовой, рок- и поп-музыки для музыкальных коллективов разных творческих направлений;

ПК-8. Преподавать специальные дисциплины, изучать передовой педагогический и исполнительский опыт, творчески использовать его в своей педагогической деятельности.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Джазовая гармония как самобытное явление музыкального искусства XX в.

Краткие исторические сведения о становлении и развитии гармонического языка джаза. Факторы, обуславливающие специфику джазовой гармонии. Важность музыкального контекста в восприятии джазовой гармонии.

Тема 2. Аккордика. Система обозначений аккордов

Септаккорд как основа гармонической вертикали. Система буквенно-цифрового обозначения аккордов. Обозначения альтерированных тонов. Запись обращений аккордов. Способы упрощения записи аккордов. Вариативность в «расшифровке» буквенно-цифровых обозначений.

Тема 3. Способы изложения гармонической вертикали

Принципы изложения аккордов в джазовой музыке. Тесное, широкое и смешанное расположение, изложение аккордов с пропусками и с дублировкой тонов, блок-аккорды.

Тема 4. Функциональная система. Функциональные замены

Функциональные группы аккордов и их особенности. Понятие функциональных замен и специфика их употребления. Варианты тритоновой замены доминантовой гармонии.

Тема 5. Гармонический оборот. Голосоведение

Основные типы гармонического движения в джазовой музыке. Проходящие и вспомогательные обороты: особенности и условия применения. Преобладающие типы голосоведения. Линия мелодического и басового голосов.

Тема 6. Формообразующие гармонические средства. Тонально-гармонический план

Наиболее типичные формообразующие средства джазовой гармонии: начальные гармонические последования, срединные и заключительные каденционные формулы, секвенции. Особенности построения тонально-гармонического плана музыкального целого, отклонения и модуляции.

Тема 7. Блюз: разновидности и гармонические особенности формы

Блюз как одна из основных форм джазовой музыки. Исторически сложившиеся виды блюза и особенности их гармонического строения. Усложнение гармонической схемы блюза.

Тема 8. Полиаккорды. Аккорды нетерцового строения.

Особенности образования и использования в джазе полиаккордов и аккордов нетерцового строения. Наиболее характерные приемы изложения полиаккордов и аккордов нетерцового строения.

Тема 9. Гармонизация мелодии. Фактура

Основные принципы гармонизации мелодии, сочетание приемов гармонико-функциональной и мелодической связи аккордов. Понятие подробной и свободной гармонизации. Основные приемы фактурного изложения, особенности ритмической организации. Полифонизация гармонической ткани, усиление мелодических функций голосов.

Учебно-методическая карта учебной дисциплины

Для дневной формы получения высшего образования

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		Количество часов СРС	Форма контроля знаний
		Лекции	Практические занятия		
1	2	3	4	5	6
3 семестр					Зачет
1.	Джазовая гармония как самобытное явление музыкального искусства XX в.	2		2	
2.	Аккордика. Система обозначений аккордов	2		2	
3.	Способы изложения гармонической вертикали	2	2	2	
4.	Функциональная система. Функциональные замены	2	2	2	
5.	Гармонический оборот. Голосоведение	2	4	4	
6.	Формообразующие гармонические средства. Тонально-гармонический план		4	4	
7.	Блюз: разновидности и гармонические особенности формы		4	4	
8.	Полиаккорды. Аккорды нетерцового строения		2	2	
9.	Гармонизация мелодии. Фактура		6	6	
Итого: 62 ч.		10	24	28	

Учебно-методическая карта учебной дисциплины

Для студентов заочной формы обучения

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		Количество часов СРС	Форма контроля знаний
		Лекции	Практические занятия		
1	2	3	4	8	9
	5 семестр	2	4	18	
1.	Джазовая гармония как само-бытное явление музыкального искусства XX в.	2	-	2	
2.	Аккордика. Система обозначений аккордов				
3.	Способы изложения гармонической вертикали				
4.	Функциональная система. Функциональные замены		2	4	
5.	Гармонический оборот. Голосоведение				
6.	Формообразующие гармонические средства. Тонально-гармонический план		2	6	
7.	Блюз: разновидности и гармонические особенности формы			6	
	6 семестр		2	36	зачет
8.	Полиаккорды. Аккорды нетерцового строения		2	18	
9.	Гармонизация мелодии. Фактура			18	
Итого по дисциплине: 62 ч		2	6	54	

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ
дневной (заочной) формы обучения

№ п/п	Название раздела, темы	Кол-во часов на СРС	Задание	Форма выполнения	Цель или задача СРС
1	Джазовая гармония как самобытное явление музыкального искусства XX в.	2 (1)	Изучить стилистические особенности джазовой гармонии	Проработка литературы, прослушивание аудиозаписей	Усвоение основных теоретических понятий
2	Аккордика. Система обозначений аккордов	2 (1)	Изучить различные способы обозначения аккордов	Проработка нотного материала (сборники джазовых стандартов различных издательств)	Ознакомление с различными способами обозначений аккордов
3	Способы изложения гармонической вертикали	2 (1)	Проработать различные варианты изложения гармонической вертикали	Игра на фортепиано аккордов в различных вариантах изложения, построение аккордов в различных вариантах	Практическое усвоение различных приемов изложения аккордов
4	Функциональная система. Функциональные замены	2 (1)	Изучить особенности функциональной системы в джазовой гармонии	Изучение учебной литературы	Усвоение теоретических знаний
5	Гармонический оборот. Голосоведение	4 (2)	Построить и играть на фортепиано различные гармонические обороты, используя различные типы голосоведения	Построение и игра на фортепиано различных гармонических оборотов	Практическое усвоение принципов соединения аккордов в различных гармонических оборотах
6	Формообразующие гармонические средства. Тонально-гармонический план	4 (6)	Проанализировать примеры из джазовой музыки	Прослушивание аудиозаписей, анализ нотного материала	Изучение специфических особенностей тонально-гармонического плана в джазовых стандартах
7	Блюз: разновидности и гармонические особенности формы	6 (6)	Проанализировать нотные примеры.	Игра различных схем блюзовых квадратов	Изучение разновидностей и особенностей гармонических схем блюза
8	Полиаккорды. Ак-	2 (18)	Построить и иг-	Построение и	Изучение и

	корды нетерцового строения		рать на фортепиано гармонические обороты с участием полиаккордов и аккордов нетерцового строения	игра на фортепиано гармонических последовательностей с применением полиаккордов и аккордов нетерцового строения	практическое усвоение специфики применения полиаккордов и аккордов нетерцового строения
9	Гармонизация мелодии. Фактура	6 (18)	Гармонизовать предложенные мелодии в различных фактурных вариантах	Письменное выполнение гармонизации предложенных мелодий в различном фактурном оформлении	Практическое усвоение принципов гармонизации мелодии и фактурных приемов
		28 (54)			

4.2. Литература

1. Бриль, И. М. Практический курс джазовой импровизации / И. М. Бриль. – М. : Кифара, 2009. – 258 с.
2. Горват, І. Основи джазової інтерпретації (на українском языке) / І. Горват, І. Вассербергер. – Київ : Музична Україна, 1980. – 120 с.
3. Ивэнс, Л. Ритмы джаза в игре на фортепиано. Основы синкопирования и полиритмии / Л. Ивэнс. – Киев : Музична Україна, 1986. – 39 с.
4. Козырев, Ю. Функциональная гармония / Ю Козырев. – Ч. 1. – М.: Моск. колледж импровизационной музыки, 1997. – 45 с.
5. Конен, В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1990. – 320 с.
6. Маркин, Ю. И. Школа джазовой импровизации. Теоретический курс / Ю. И. Маркин. – Часть 1. – М. : Издатель Михаил Диков, 2008. – 140 с.
7. Рогачев, А. Г. Системный курс гармонии джаза : Теория и практика / А. Г. Рогачев. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – 128 с.
8. Сарджент, У. Джаз : Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / У. Сарджент; общ. ред. и коммент. В. Ю. Озерова. – М. : Музыка, 1987. – 296 с.
9. Симоненко, В. Мелодии джаза / В. Симоненко. – Киев : Музична Україна, 1984. – 311 с.
10. Чугунов, Ю. Гармония в джазе : учеб.-метод. пособие для фортепиано / Ю. Чугунов. – М. : Сов. композитор, 1988. – 152 с.
11. Чугунов, Ю. Джазовые мелодии для гармонизации / Ю. Чугунов. – М. : Музыка, 2009. – 93 с.
12. Чугунов, Ю. Эволюция гармонического языка джаза / Ю. Чугунов. – М. : Издательский дом «Муравей», 1997. – 168 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	7
1.1. Содержание лекционных и практических занятий.....	7
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	46
2.1. Примеры практических заданий.....	46
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	53
3.1. Зачетные требования	53
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	54
4.1. Учебная программа.....	54
4.2. Литература.....	65

Учебное электронное издание

Автор-составитель
Круглый Максим Викторович

ДЖАЗОВАЯ ГАРМОНИЯ

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады
(по направлениям)*

[Электронный ресурс]

Редактор *Е. И. Ивашина*
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 30.11.2018.
Гарнитура Times Roman. Объем 4,7 Мб

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»
Свидетельство о регистрации издателя №1/29 от 19.08.2013
220114, г. Минск, ул. Филимонова, 69.

ISBN 978-985-547-259-0



9 789855 472590