

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

Факультет искусств
Кафедра художественного творчества и продюсерства

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Бычкова Н. В.

22.12.2023 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Кузьминич Т. В.

22.12.2023 г.

ДЖАЗОВАЯ ГАРМОНИЯ

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальностей 6-05-0215-10 Компьютерная музыка,
6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады*

Составитель

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

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета Института
протокол № 4 от 26.12.2023 г.

УДК 785:781.4(075.8)
ББК 85.318я73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра композиции учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки» (протокол № 8 от 28.09.2023 г.);

Сытько Л. В., старший преподаватель кафедры композиции учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки».

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению
кафедрой художественного творчества и продюсерства
(протокол № 3 от 27.10.2023 г.)

Д40 **Круглый, М. В.** Джазовая гармония : учеб.-метод. комплекс для студентов всех специальностей [Электронный ресурс] / Сост. М. В. Круглый. – Электрон. дан. (5,9 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2024. – 122 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 «Центр цифрового развития»
1182437804 от 09.04.2024 г.

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

Для студентов вузов.

ISBN 978-985-547-449-5

Ó Институт современных знаний
имени А. М. Широкова, 2024

Введение

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

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

В результате ознакомления с содержанием учебной дисциплины студенты осваивают специфические особенности джазовой гармонии, образующие ее неповторимый стилистический облик, выразительные и формообразующие средства, гармонические особенности наиболее типичных жанров джазовой музыки, получают навыки самостоятельно разбираться в различных явлениях джазовой музыки.

Цель учебно-методического комплекса – обеспечить теоретическую и методическую помощь студентам в успешном освоении содержания учебной дисциплины «Джазовая гармония».

Основными *задачами* учебно-методического комплекса являются:

- 1) комплексно представить теоретическую информацию по основным разделам учебной дисциплины;
- 2) снабдить студентов необходимой учебной и учебно-методической документацией для изучения разделов учебной дисциплины;

3) представить материалы для подготовки студентов к зачету по темам учебной дисциплины;

4) упростить поиск основной и дополнительной литературы по разделам учебной дисциплины;

5) способствовать развитию аналитических навыков, необходимых студентам в будущей профессиональной 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 учебной дисциплины «Основы джазовой импровизации» и спецификой методологии преподавания данной дисциплины на кафедре художественного творчества и продюсерства.

Учебно-методический комплекс включает следующие разделы:

– введение – раздел, в котором представлены цель и задачи учебно-методического комплекса, даются рекомендации для организации работы с учебно-методическим комплексом;

– теоретический раздел – включает изложение теоретического содержания практических занятий по основным темам учебной дисциплины, необходимого для качественного освоения и последующего использования в процессе подготовки к практическим занятиям;

– практический раздел – включает перечень примеров для практических занятий;

– раздел контроля знаний – содержит задания для организации самостоятельной работы студентов, примерный перечень вопросов к зачету;

– вспомогательный раздел – содержит учебную программу учебной дисциплины «Джазовая гармония», списки рекомендуемой к изучению основной и дополнительной литературы.

Организация работы с УМК включает предварительное знакомство с целями и задачами учебной 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 освоения учебной дисциплины, которые должны каждый раз корректироваться, исходя из индивидуальных особенностей каждого студента и его ранее приобретенных компетенций.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. Содержание практических занятий

Тема 1. Введение в джазовую гармонию. Система буквенно-цифровых обозначений

Джаз – явление уникальное. В начале XX века, в эпоху технического прогресса в развитой, цивилизованной стране возникает новый вид музыки, для которого трудно определить какие-либо рамки. С одной стороны, в нем много от народной музыки афроамериканцев, 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 богатейший 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 афроамериканцев (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 на первых порах означало также 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, рэг-таймы), 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 постепен-

ным преобразованиям, вызванным постоянным столкновением с европейской музыкой белых американцев. С другой, – европейская музыка, воспринятая африканцами, основательно подверглась африканским влияниям. В этом двустороннем процессе особенно важен тот факт, что африканская музыка смогла базироваться на тональной европейской гармонической системе. 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 задает определенную логику данной работы, так как необходимо прийти к выводу, что негри-

тянский 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 следующее

наблюдение: «Секвенционное движение параллельными совершенными интервалами иногда составляет целые разделы песен, а иногда возникает спорадически. 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-Harmony – 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 темнокожих, не является ведущим в народной и бытовой музыке других стран. 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 африканцами-рабами баптистских и методистских гимнов светского и духовного англо-кельтского фольклора (балладные гимны, духовные песни) возникли спиричуэлы – замечательные образцы музыкально-поэтического творчества афроамериканцев. 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 спиричуэлы 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 преображение 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 для нас представляет 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. Афроамериканцы 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 (Т – S – D – Т) 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 связанном с ним жанре 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 Джоуплин), 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 XIX в. Процесс формирования блюза завершился 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 напряженность 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 вместо тонического трезвучия появляется 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 по-новому используются известные аккорды.

Мелодия раннего блюза строится по характерному вопросу-ответному принципу. Каждая строка блюзовой песни (блюзовая строфа 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, при-

мерно в 50-е годы XX в., 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 афроамериканских элементов привело к возникновению совершенно нового явления, гибрида, который получает черты художественного феномена, законченного вида искусства. Блюз сложился задолго до рождения джаза и остается 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. Важную 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, насколько 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 сводят ее на нет. В данном случае можно, с долей вероятности, 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 года они станут проявляться в негритянском джазе. В основном 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 «гармоническое 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 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, аккордика 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), к отказу от излишеств в использовании обращений аккордов, к 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 которым незнакомые друг с другом джазовые 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 про-

думанного во всех деталях концерта. Такая ситуация была бы невозможна, не будь в джазовых темах мейнстрима отточенной десятилетиями логики гармонических связей, общих, схожих принципов гармонического развития разных тем, позволяющих джазменам из разных точек земного шара «разговаривать» на одном языке.

Важной отличительной чертой джазовой гармонии является система буквенно-цифровых обозначений аккордов. На данный момент не существует какой-либо одной унифицированной системы обозначений, хотя следует отметить, что такие попытки предпринимались. Однако, несмотря на некоторые разночтения и на ряд существующих альтернативных обозначений отдельных аккордов, в общем и целом принципы буквенно-цифровых обозначений сводятся к следующим моментам:

- **Прописная латинская буква** (со знаком альтерации или без него) обозначает:

- а) основной тон аккорда;

- б) басовый звук (когда записывается как нижний символ в составе дроби при записи обращений, полифункциональных созвучий);

- в) мажорное трезвучие от данного звука (без каких-либо дополнительных обозначений)

- Для обозначения **альтерированных тонов** аккорда используются:

- ♯ или + – повышение указанного тона аккорда;

- ♭ или – (минус) – понижение указанного тона аккорда;

- + без цифры обозначает увеличенную квинту.

- Сокращения **строчными буквами** обозначают:

- m** – минорное трезвучие (в некоторых изданиях вместо буквы m используется знак – (минус));

- mi** – то же, что и **m**;

- maj** (или **maj7**) – обозначение большого мажорного септаккорда (maj относится только к септимере), в некоторых изданиях вместо maj используется обозначение M;

ma – то же, что и **maj**;

add – добавление указанного тона;

omit – исключение указанного тона;

aug – увеличенный (септаккорд, иногда трезвучие);

dim – уменьшенный (септаккорд или трезвучие);

sus – без указанного тона обозначает заменную кварту (вместо терции),

может использоваться и с указанием тона, например sus4 или sus2.

• **Цифры**, обозначающие тоны в терцовой структуре аккорда:

7 – малая септима;

9 – большая нона;

11 – чистая ундецима;

13 – большая терцдецима.

Примечание: цифры 9, 11, 13 подразумевают автоматическое включение в состав аккорда всех предшествующих интервалов в этом ряду, за исключением малого мажорного терцдецимаккорда, где ундецима исключается по умолчанию.

• **Цифры**, обозначающие **добавленные и заменные тоны**:

6 – добавленная большая секста (в основном к мажорному или минорному трезвучию, но может использоваться и в септаккордах);

6/9 – добавленные большая секста и большая нона к мажорному или минорному трезвучию;

2 – большая секунда;

4 – чистая кварта.

Примечание: добавленные секунда, кварта и секста часто записываются как нона, ундецима и терцдецима соответственно (add9, add11, add13), т. е. как октавное повторение интервала, при этом в некоторых случаях обозначение add может не использоваться.

Для обозначения некоторых видов септаккордов используются также **графические символы**:

Δ – большой мажорный септаккорд;

– – малый уменьшенный септаккорд;

` – уменьшенный септаккорд.

Для удобства чтения аккордовых обозначений все дополнительные цифры, знаки альтерации и графические символы, записанные после основного обозначения, следует брать в скобки.

Тема 2. Аккордика. Функциональная система

Гармонический спектр аккордовых средств, применяемых в джазе, поражает своей широтой и многообразием. Все богатство аккордики джаза – от трезвучий и септаккордов до полиаккордовых и полифункциональных созвучий – обусловлено многими факторами, среди которых следует выделить преобладание многотерцовой диссонирующей вертикали, ладовое своеобразие с определяющим значением блюзового лада, свободное применение альтерации.

В самом общем смысле можно выделить следующие основные группы аккордов, наиболее часто применяемых в джазе.

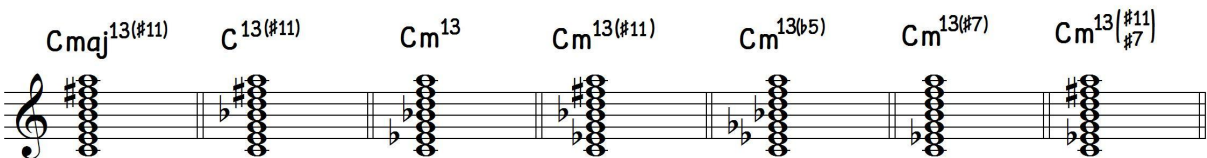
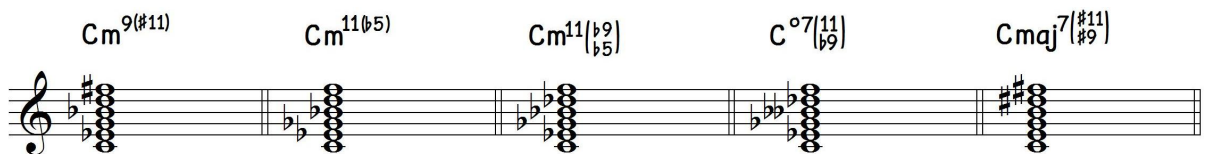
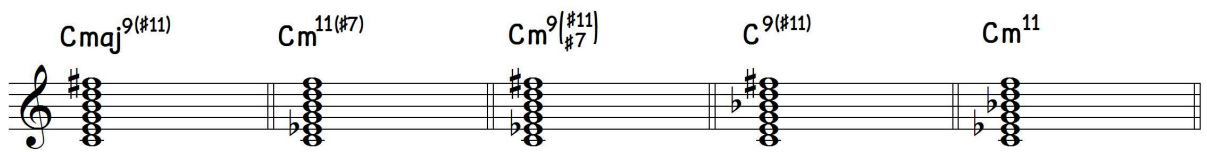
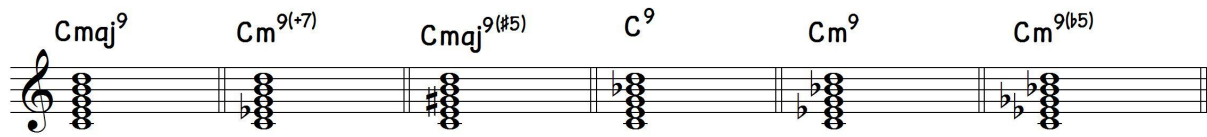
Трезвучия и септаккорды – основа гармонической вертикали:

The image displays two rows of musical notation on a treble clef staff, illustrating various chord types. Each chord is represented by a vertical stack of notes and a corresponding chord symbol above it.

Row 1: Four chords are shown, separated by double bar lines. The symbols are C, Cm, C⁺, and Cdim. The C chord is a triad (C-E-G). Cm is a minor triad (C-Eb-G). C⁺ is a major triad with a sharp fifth (C-E-G#). Cdim is a diminished triad (C-Eb-Gb).

Row 2: Seven chords are shown, separated by double bar lines. The symbols are Cmaj⁷, Cm^(maj7), Cmaj^{7(#5)}, C⁷, Cm⁷, Cm^{7(b5)}, and C^{o7}. The Cmaj⁷ chord is a major triad with a major seventh (C-E-G-B). Cm^(maj7) is a minor triad with a major seventh (C-Eb-G-B). Cmaj^{7(#5)} is a major triad with a major seventh and a sharp fifth (C-E-G#-B). C⁷ is a major triad with a minor seventh (C-E-G-F). Cm⁷ is a minor triad with a minor seventh (C-Eb-G-F). Cm^{7(b5)} is a minor triad with a minor seventh and a flat fifth (C-Eb-Gb-F). C^{o7} is a diminished triad with a minor seventh (C-Eb-Gb-F).

Нонаккорды, ундецимаккорды и терцдецимаккорды – группа аккордов, расширяющих терцовую вертикаль:



Общим моментом для приведенных выше групп является построение аккордов исключительно по большим и малым терциям. В следующих группах будут представлены аккорды, так или иначе нарушающие этот принцип (за счет пропущенных, добавленных, замененных тонов, а также с помощью альтерации), либо вовсе отступающие от него.

Трезвучия с добавленными секстой, ноной и ундецимой (квартрой):

C^6 Cm^6 C^{b6} Cm^{b6} C^{add9}
 $Cm^{(add9)}$ $C^{+(add9)}$ $Cdim^{(add9)}$ $C^{6/9}$ $Cm^{6/9}$
 $C^{add\#11}$ $Cm^{(add11)}$ $Cm^{(add\#11)}$ $C^{+(add\#11)}$ $Cdim^{(add11)}$

Септаккорды с добавленными ундецимой и терцдецимой (секстой):

$Cmaj^7(add13)$ $Cm^{+7(add13)}$ $C^{7/6} (C^{7(13)})$ $Cm^7(add13)$ $C^{\circ 7(add13)}$
 $Cmaj^7(add\#11)$ $Cm^{+7(add\#11)}$ $Cmaj^7(\#11)$ $C^{7(\#11)}$
 $Cm^7(add11)$ $Cm^7(add\#11)$ $C^{\circ 7(add11)}$ $C^{\circ 7(add11)}$
 $Cmaj^7(\#11)$ $Cm^{+7(\#11)}$ $C^{7(\#11)}$ $Cm^7(\#11)$

Нонаккорды с добавленной терцдецимой (секстой):

$Cmaj^{9(13)}$ $C^{9(13)}$ $Cm^{9(add13)}$ $C7^{(13)}_{(b9)}$ $C7^{(b13)}_{(b9)}$ $C^{\#}7^{(b13)}_{(b9)}$

Аккорды с заменными тонами:

$Csus$ $Csus2$ $C7sus$ C^9sus $C7^{(b9)}sus$

$C7^{(13)}sus$ $C^{13}sus$ $C^{13(b9)}sus$ $C7^{(b13)}sus$

Альтерированные аккорды (имеются в виду аккорды, в которых за счет альтераций акустически нарушается терцовая структура):

$C7^{(\#9)}$ $C7^{(\#5)}$ $C7^{(b5)}$ $Cmaj7^{(b5)}$ $Cdim^{(addmaj7)}$ $C^9^{(b5)}$

$C^9^{(\#5)}$ $C7^{(b9)}_{(b5)}$ $C7^{(b9)}_{(\#5)}$ $C^+(add\#9)_{(addb9)}$ $C7^{(\#9)}_{(\#5)}$ $C7^{(\#9)}_{(b9)}$

$C7^{(\#5)}_{(b5)}$ $C^9^{(\#5)}_{(b5)}$ $C7^{(\#11)}_{(\#9)}$ $C7^{(\#11)}_{(b9)}$ $C^{13}^{(\#11)}_{(b9)}$ $C^{13}^{(\#11)}_{(\#9)}$

Аккорды с пропусками тонов и нетерцового строения:

Cm⁷(omit 3) C⁷(omit 3) C⁷(^b5/omit 3) Cm⁷(omit 5) C⁷(omit 5)
 Cm⁷(omit 5) Cm⁷(^{add}11/omit 5) C⁹(omit 5) Cm⁹(omit 5) C⁷([#]9/omit 5)
 C(^{add}9/omit 3) C⁷(omit 5)_{sus} Cm⁷(omit 5)_{sus} Cm⁷(^b5/omit 3) Cm⁷(^b5)_{sus}

Функциональная система джазовой гармонии в своей глубинной основе опирается на функциональность классической тональности. Однако, будучи неотъемлемой частью многих стилистических процессов развития гармонического языка в музыке XX в., джазовая гармония по-своему обогащает функциональные взаимоотношения аккордов, параллельно вбирая в себя уже «апробированные» средства расширенной и хроматической тональности. Не углубляясь в подробности своеобразия функциональных отношений в джазе (о наиболее специфических явлениях будет идти речь в соответствующих темах), укажем лишь на некоторые важнейшие факторы, оказавшие влияние на формирование этого своеобразия.

Усиление линейности – фактор, являющийся общим для эволюции гармонического языка в музыке XX в., но в джазе обнаруживший опору в особенностях хорового исполнения во многих фольклорных образцах (речь об этом шла в теме 1). Существенное влияние этот фактор оказал на специфику проходящих и вспомогательных оборотов в джазовой музыке, на применение тритоновых замен доминантовых гармоний, а также на так называемый принцип подробной гармонизации.

Уже упоминавшаяся опора на блюзовый лад также способствует обогащению функциональной системы не только благодаря возникновению целого ряда специфических блюзовых аккордов (например, септ- и нонаккорды I и V ступеней с вариантными терцовыми тонами и с альтерационным расщеплением квинты и ноны), но и в целом благодаря расширению аккордового состава, в результате чего некоторые аккорды в своем функциональном значении успешно «конкурируют» с более традиционными созвучиями (ярчайшим примером являются аккорды на VII блюзовой ступени в мажоре, заменяющие аккорды V ступени).

И, наконец, еще одним существенным фактором является расширение терцовой структуры аккордов, в результате чего в джазовой музыке различные многотерцовые созвучия уравниваются в своих правах представителя одной из функциональных групп. К расширению терцовой структуры, разумеется, необходимо добавить также ее усложнение добавленными и альтерированными тонами.

Основные аккорды тонической функции:

C dur

C⁶ Cmaj⁷ Cmaj⁹ C^{6/9} C⁷ C⁹ C^{7(#9)}

c moll

Cm⁶ Cm⁷ Cm⁹ Cm^{6/9} Cm⁺⁷ Cm^{9(maj7)}

Основные аккорды субдоминантовой функции:

C dur

Dm⁷ Dm⁹ Dm^{7(b5)} Dm^{9(b5)} F⁶ Fm⁶ Fmaj⁷ Fm⁺⁷

F⁷ Fm⁷ Fmaj⁹ Fm^{9(maj7)} F⁹ Fm⁹

c moll

Dm^{7(b5)} Dm⁷ Fm⁶ Fm⁷ Fm⁹ F⁷ F⁹ Abmaj⁷

Основные аккорды доминантовой функции:

G⁷ G^{7(b5)} G⁹ G^{b9} G^{7(#9)} G^{7/6} G⁺

G^{7(#5)} G^{9(b5)} Gm⁷ B^{o7} Db⁷ Db^{7(b5)} Db⁷⁽⁹⁾

тритоновая замена

Тема 3. Септаккорды. Способы изложения гармонической вертикали

Септаккорд – основа гармонической вертикали в джазе. Семь видов септаккордов условно можно разделить на три группы по виду септимы, образуемой крайними звуками аккорда в элементарном изложении.

Септаккорды с большой септимой:

Cmaj⁷ Cm^(maj7) Cmaj^{7(#5)}

Большой мажорный септаккорд Большой минорный септаккорд Увеличенный септаккорд

Септаккорды с большой септимой:

C^7
 Cm^7
 $Cm^{7(b5)}$

Малый мажорный септаккорд
Малый минорный септаккорд
Малый уменьшенный септаккорд

И один септаккорд с уменьшенной септимой:

$C^{\circ 7}$

Уменьшенный септаккорд

В различных изданиях встречаются и другие способы обозначения септаккордов:

Большой мажорный септаккорд – $C\Delta$, $C\Delta 7$, $Cmaj$, CM , CMA , $CMA7$

Большой минорный септаккорд – CmM $CMI(MA7)$, $C-\Delta$, $Cm(+7)$

Увеличенный септаккорд – $CMAug$, $Caug$, $CMA7(\#5)$, $Cmaj+5$

Малый минорный септаккорд – $C-$, $C-7$, CMI , $CMI7$, $Cmin7$

Малый уменьшенный септаккорд – $CMI7(b5)$, $C-$, $C-7$

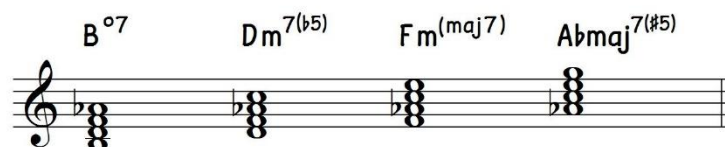
Уменьшенный септаккорд – C° , $Cdim$, $Cdim7$

Все семь видов септаккордов встречаются в различных видах мажора и минора, а также в блюзовом ладу. Аккордовая «палитра» мажора ($C\ dur$) выглядит следующим образом.

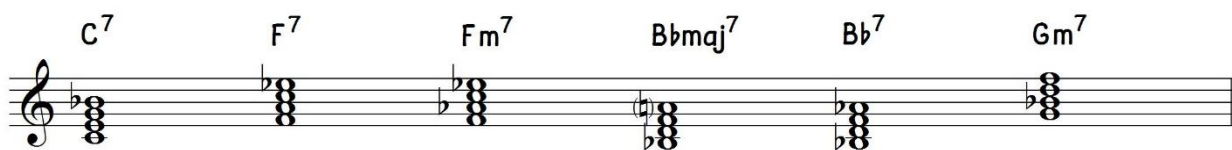
В натуральном мажоре представлены четыре вида септаккордов – большой мажорный на I и IV ступенях, малый мажорный на V ступени, малый минорный на II, III и VI ступенях и малый уменьшенный на VII ступени:

$Cmaj^7$
 Dm^7
 Em^7
 $Fmaj^7$
 G^7
 Am^7
 $Bm^{7(b5)}$

В гармоническом мажоре добавляются три новых вида – уменьшенный септаккорд на VII ступени, большой минорный на IV, увеличенный септаккорд на VI пониженной и еще один малый уменьшенный на II ступени:

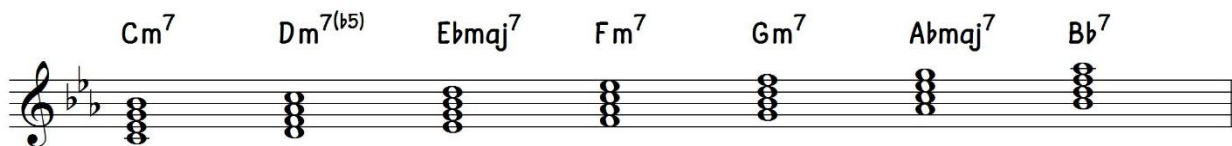


Наиболее характерными септаккордами блюзового лада и мелодического мажора являются блюзовая тоника и субдоминанта – малый мажорный на I и IV ступенях, малый минорный септаккорд на IV ступени (его также можно рассматривать как субдоминанту одноименного минора), два септаккорда на VII пониженной ступени – большой мажорный (блюзовый) и малый мажорный (гармонический мажор), и малый минорный септаккорд на V ступени («минорная доминанта»):



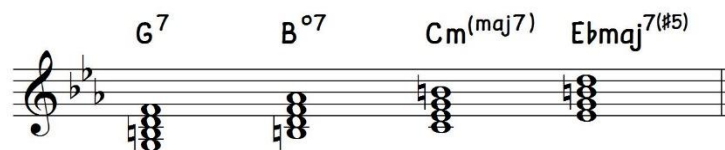
Состав септаккордов в миноре (с moll) представляет собой следующую картину.

Натуральный минор, как и мажор, представлен четырьмя видами септаккордов – малый минорный встречается на I, IV и V ступенях, большой мажорный на III и VI ступенях, малый уменьшенный на II ступени и малый мажорный на VII ступени:

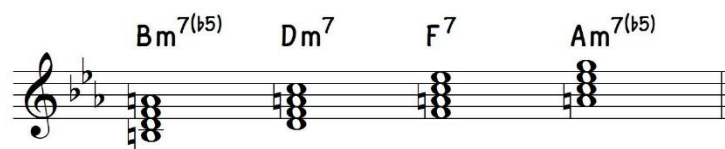


Гармонический минор характеризуется двумя главными септаккордами доминантовой группы – малый мажорный на V ступени и уменьшенный на VII

ступени, а также менее характерными в качестве самостоятельных аккордов септаккордами первой (большой минорный) и третьей (увеличенный) ступеней:



Мелодический минор пополняет состав септаккордов минорного лада двумя аккордами, совпадающими по своей окраске с мажором – септаккорды VII и II ступеней, а также малым мажорным и малым уменьшенным септаккордами на IV и VI повышенной ступенях соответственно:

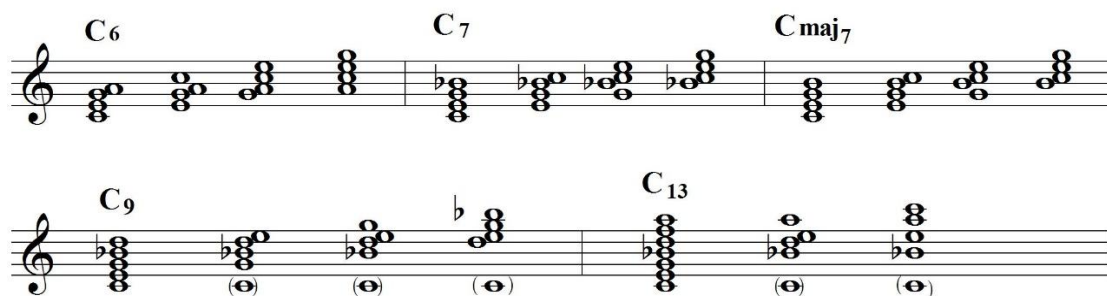


Общие принципы изложения гармонической вертикали.

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 квинты, 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



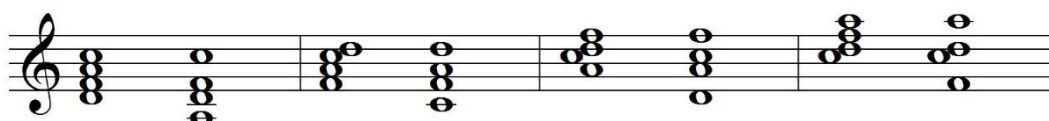
Закрытая позиция находит широкое применение в джазовой и эстрадной музыке. В закрытой позиции пишутся хорусы для различных групп инструментов, тугийные эпизоды, когда мелодия, гармонизованная параллельными аккордами, движется так называемым «пластом». В быстром темпе тесное расположение используется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

Способы изложения септаккордов.

Любые способы изложения гармонической вертикали характеризуются двумя важнейшими параметрами. Первый, уже упоминавшийся выше, зависит от интервального соотношения верхних голосов аккорда (соотношение баса с другими голосами не учитывается), здесь возможны три варианта расположения звуков – тесное, широкое и смешанное. Вторым параметром – мелодическое положение – определяется верхним звуком аккорда. Для септаккордов, разумеется, возможны четыре варианта изложения – в мелодическом положении примы, терции, квинты и септимы.

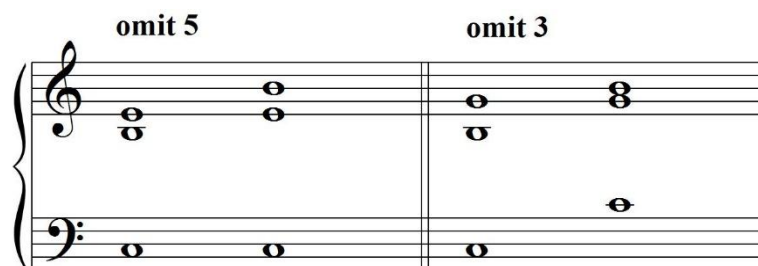
По сути, существует два принципа изложения гармонической вертикали. Первый – количество голосов соответствует количеству звуков аккорда. Вторым принцип отстает от первого за счет дублирования одного или нескольких тонов аккорда.

Соответственно этим принципам возможны следующие способы изложения септаккордов.

1. Условно назовем этот способ основным, так как четырехголосное изложение дает полное исчерпывающее представление об «окраске» септаккорда. При таких условиях возможны всего шесть вариантов изложения (по три мелодических положения для тесного и широкого расположения).

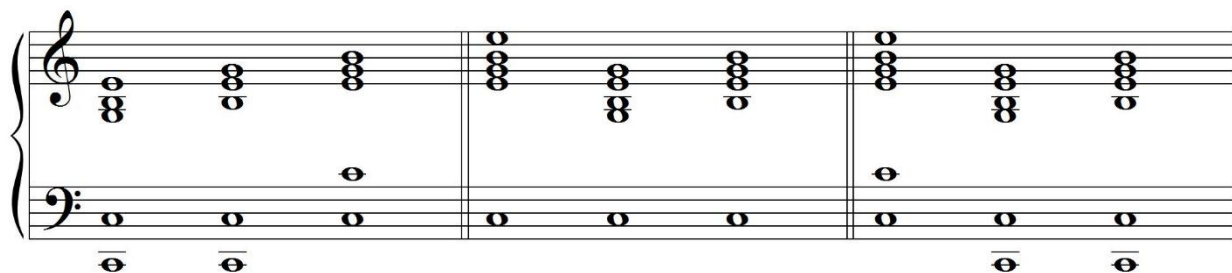


2. «Облегченное» изложение, т. е. с пропусками тонов и без дублировок. Чаще всего в септаккордах пропускается квинтовый тон. В этом случае возможны только два мелодических положения – терции и септимы. В случае же пропуска терцового тона (что встречается реже) возможны, соответственно, мелодические положения квинты и септимы:



3. Изложение с дублировкой тонов. Дублирование тонов значительно увеличивает количество вариантов изложения аккордов. В аккорде может быть продублирован один или несколько тонов. Кроме того, любой из тонов может быть продублирован более одного раза.

Наиболее простой и распространенной является октавная дублировка басового голоса и мелодии:

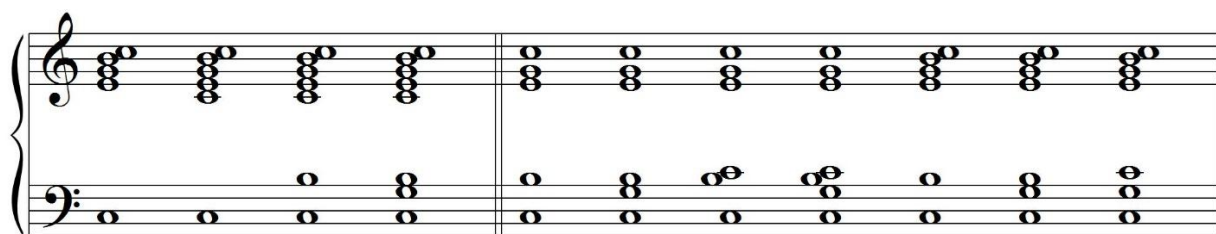


Дублирование басового или мелодического голоса в октаву в гармонических оборотах ярче «прочерчивает» их звучание в фактуре, делает более выпуклыми и весомыми.

Другие возможные варианты изложения гармонической вертикали с дублировкой рассмотрим в связи с тесным, широким и смешанным расположением звуков аккорда.

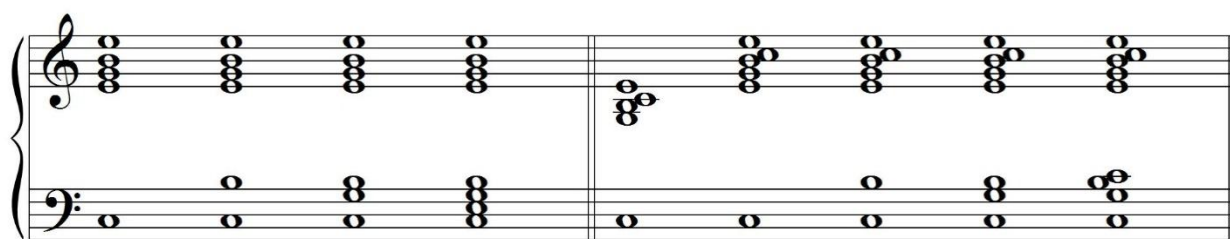
Дублировка тонов в тесном расположении.

При использовании дублировки любого тона в тесном расположении звучание аккорда становится более «плотным», а при увеличении количества голосов и более массивным. В первую очередь это касается дублировки основного тона септаккорда в верхних голосах. И прежде всего здесь, в дополнение к первым двум способам изложения, рассмотренным выше, появляется возможность взять аккорд в мелодическом положении примы:

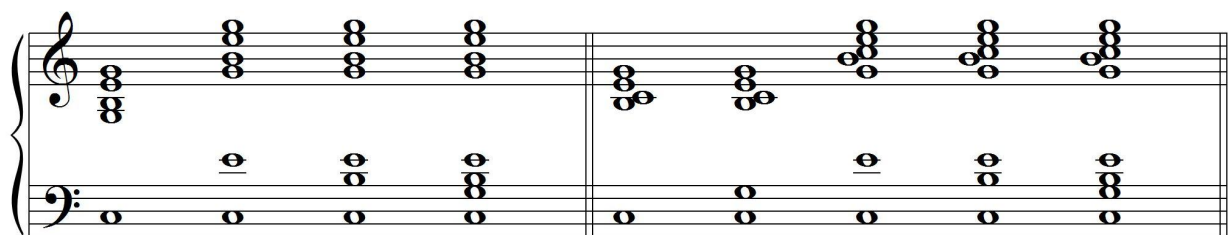


Во всех остальных мелодических положениях септаккорды можно изложить как с дублированным основным тоном, так и без него (для наглядности в примерах они будут приведены в разных тактах).

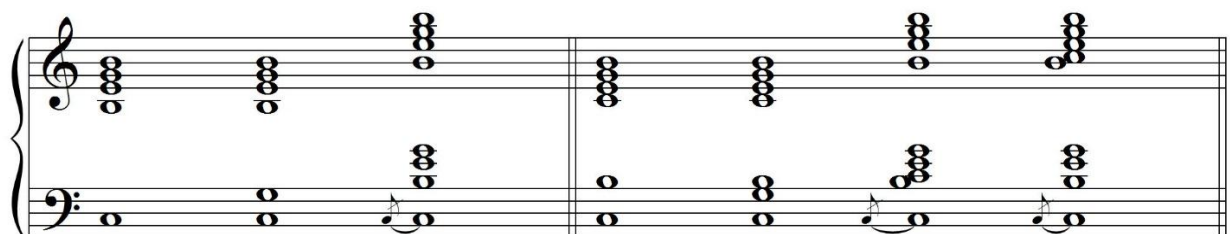
Мелодическое положение терции:



Мелодическое положение квинты:



Мелодическое положение септимы:

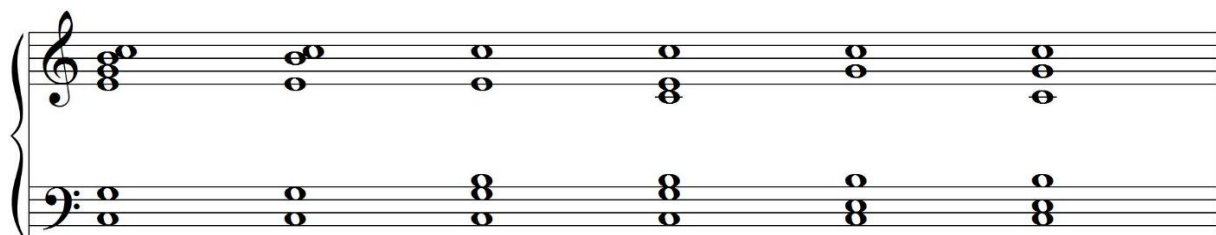


Дублировка тонов в смешанном расположении.

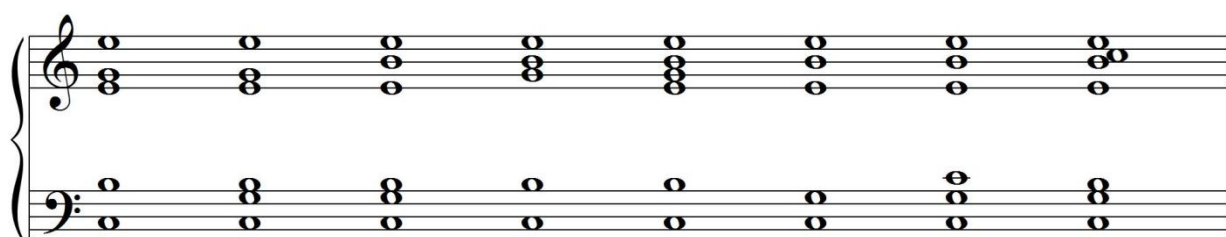
Смешанное расположение звуков в гармонической вертикали, очень часто встречающееся в джазе, обладает, пожалуй, наибольшими возможностями в передаче различных оттенков звучания того или иного аккорда. Широкие интервалы между тонами аккорда в сочетании с тесными могут придавать звучанию гармонической вертикали ощущение особой глубины, пространственности, «воздушности». Все многочисленные оттенки звучания зависят, с одной стороны, от того, тесные либо широкие интервалы преобладают в аккорде или же они уравнивают друг друга, с другой стороны, большое значение имеет и то, в какой части аккорда расположены широкие интервалы.

Примеры аккордов в смешанном расположении.

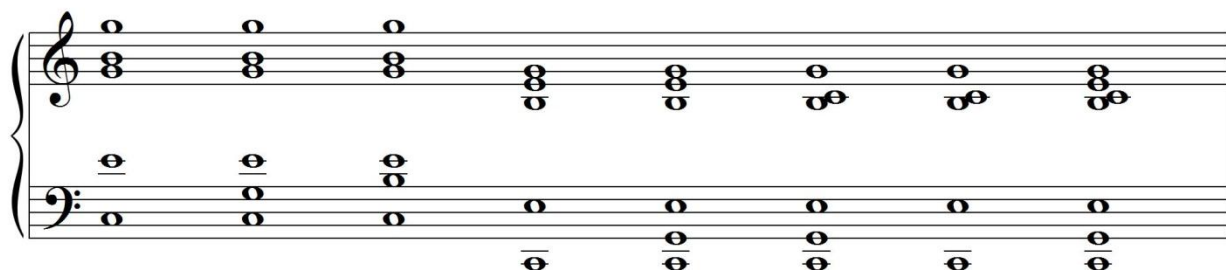
Мелодическое положение примы:



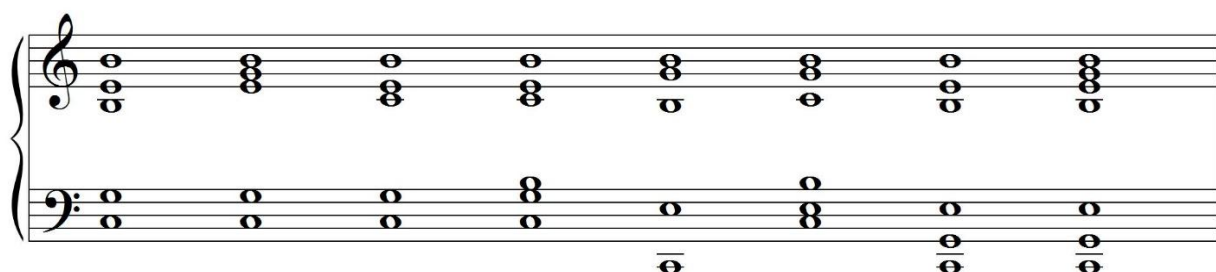
Мелодическое положение терции:



Мелодическое положение квинты:

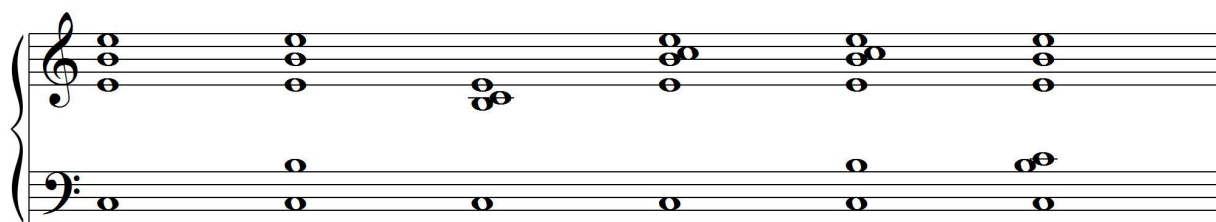


Мелодическое положение септимы:

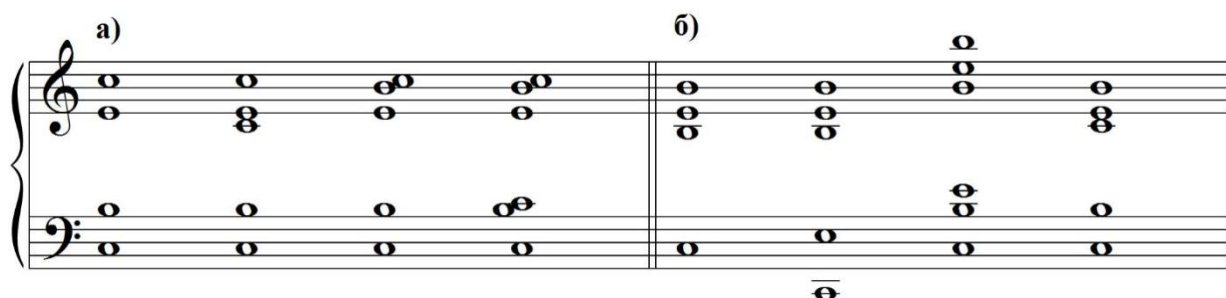


Смешанное расположение возможно также и в септаккордах с пропущенной квинтой.

Мелодическое положение терции:

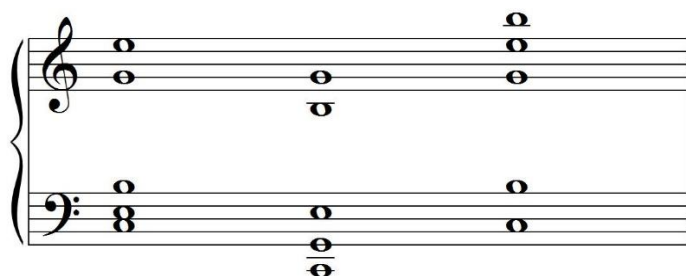


Мелодическое положение примы (а) и септимы (б):



Дублировка тонов в смешанном расположении.

Широкое расположение, само по себе встречающееся реже, еще в меньшей степени предполагает дублирование тонов. Однако вполне возможны следующие варианты изложения:



Тема 4. Гармонический оборот. Плавное 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» начала сороковых годов XX в.), 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:

- 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

$B\flat^+$ $E\flat_6$ Cm_7 Fm_7 $B\flat^+$ $E\flat_6$ Cm_7

Fm_7 $B\flat^+$ $E\flat_6$ Cm_7 Fm_7 $B\flat^+$ $E\flat_6$ Cm_7 Fm_7 $B\flat^+$

- 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

$B\flat^+$ $E\flat maj_7$ Fm_7

$B\flat_7$ $E\flat maj_7$ Fm_7 $B\flat^+$

- Гармонический оборот секвенционно повторяется на другой высоте:

Slowly Д. Рэксин. Laura

Gm_9 $C13(-9)$ $Fmaj_7$ $B\flat_9$

$Fmaj_9$ F_6 Fm_9 $B\flat_{13}(-9)$ $E\flat maj_9$

- 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: Gm₇(-5) C-₉ Fmaj₇ F₉⁶
 Cm₇(-5) F-₉ B_bmaj₇ B_b6
 Dm₇(-5) G₇ Cmaj₇ Cm₇(-5) F₇ B_bmaj₇ B_bm₇(-5) E_b7
 A_bmaj₇ D_bmaj₇ G_ø ^{1.}C-₉(+11) ^{2.}C-₉ F₉⁶

- 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 image shows a musical score for the piece 'Very Early' by Bill Evans. It consists of four staves of music in 3/4 time. Above each staff are chord symbols: Staff 1: C₉⁶, B_b₁₃, E_b₉⁶, A_b₁₃; Staff 2: D_bma₇, G₁₃, C₉⁶, B_b₁₃; Staff 3: D_bma₉, A m₇, F_♯m₇, B₉; Staff 4: E m₉, A_b₁₃, D_bma₇, G₁₃. The notes are written in treble clef with various accidentals and stems.

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

Почти в любой джазовой теме можно обнаружить тот или иной гармонический оборот (иногда несколько) из рассмотренных нами выше. Разумеется, все аккорды, приведенные в примерах, могут быть обогащены альтерацией и добавочными тонами. Кроме того, при гармонизации широко используются гармонические принципы блюза, параллелизм, техника замен и т. д. Перечисленные несколько способов гармонизации джазовых тем далеко не исчерпывают всего гармонического многообразия джазовых композиций. Здесь подмечены лишь наиболее типичные обороты.

Техника соединения аккордов в гармонических оборотах.

Для понимания сути техники соединения аккордов в гармонических последовательностях необходимо иметь представление о следующих важных моментах. Во-первых, соединение аккордов осуществляется на основе мелодиче-

ских связей между голосами аккорда. Каждый голос может двигаться плавно или скачкообразно. Плавное голосоведение подразумевает: а) поступенное восходящее или нисходящее движение по тонам и/или полутонам; б) движение по звукам аккорда (такое движение образуется прежде всего при перемещениях аккорда). Скачкообразное движение возникает при любом нарушении поступенного, однако, в учебной практике скачком при соединении аккордов принято считать движение голоса на кварту и более широкие интервалы. Во-вторых, в мелодическом соотношении двух и более голосов выделяют три типа голосоведения: 1) прямое – голоса двигаются в одну сторону вверх или вниз различными интервалами или одинаковыми по ступеневой величине интервалами (в этом случае голосоведение называют параллельным); 2) противоположное – голоса расходятся или двигаются навстречу друг другу; 3) косвенное – один или несколько голосов двигаются на фоне одного или нескольких неподвижных голосов (это могут быть выдержанные или повторяющиеся тоны). И, наконец, в третьих, существует два способа соединения аккордов: гармонический и мелодический. В гармоническом соединении общие звуки аккордов остаются на одном и том же месте в одном и том же голосе. В мелодическом соединении ни один из голосов не остается на месте.

В самом общем плане все возможные варианты гармонических последовательностей сводятся к трем типам интервальных соотношений (они определяются интервальным соотношением основных тонов аккорда): 1) кварто-квинтовое, 2) терцовое и 3) секундовое. Наиболее простым и в определенном смысле основополагающим для всех остальных вариантов соединения аккордов является соединение септаккордов в четырехголосном изложении гармоническим и мелодическим способом с плавным голосоведением. На примере тональности C-dur приведем возможные варианты соединения септаккорда I ступени с остальными функциями.

Кварто-квинтовое соотношение:

I - IV

гармоническое соединение

Musical notation for the I-IV harmonic connection. The treble clef shows chords: C major (C-E-G), F major (F-A-C), G major (G-B-D), and C major (C-E-G). The bass clef shows a single note: C, F, G, C.

мелодическое соединение

Musical notation for the I-IV melodic connection. The treble clef shows chords: C major (C-E-G), F major (F-A-C), G major (G-B-D), and C major (C-E-G). The bass clef shows a single note: C, F, G, C.

I - V

гармоническое соединение

Musical notation for the I-V harmonic connection. The treble clef shows chords: C major (C-E-G), F major (F-A-C), G major (G-B-D), and C major (C-E-G). The bass clef shows a single note: C, F, G, C.

мелодическое соединение

Musical notation for the I-V melodic connection. The treble clef shows chords: C major (C-E-G), F major (F-A-C), G major (G-B-D), and C major (C-E-G). The bass clef shows a single note: C, F, G, C.

Терцовое соотношение:

I - VI

гармоническое соединение

A musical score for piano, showing a harmonic connection between chords I and VI. The score is written in two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains three chords: a triad of C4, E4, G4 (I), a triad of E4, G4, B4 (VI), and a triad of C5, E5, G5 (VI). The bass staff contains three notes: C3, E3, G3 (I), C3, E3, G3 (VI), and C3, E3, G3 (VI). Vertical bar lines separate the measures.

мелодическое соединение

A musical score for piano, showing a melodic connection between chords I and VI. The score is written in two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains three chords: a triad of C4, E4, G4 (I), a triad of E4, G4, B4 (VI), and a triad of C5, E5, G5 (VI). The bass staff contains three notes: C3, E3, G3 (I), C3, E3, G3 (VI), and C3, E3, G3 (VI). Vertical bar lines separate the measures.

I - III

гармоническое соединение

A musical score for piano, showing a harmonic connection between chords I and III. The score is written in two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains three chords: a triad of C4, E4, G4 (I), a triad of E4, G4, B4 (III), and a triad of C5, E5, G5 (III). The bass staff contains three notes: C3, E3, G3 (I), C3, E3, G3 (III), and C3, E3, G3 (III). Vertical bar lines separate the measures.

мелодическое соединение

A musical score for piano, showing a melodic connection between chords I and III. The score is written in two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains three chords: a triad of C4, E4, G4 (I), a triad of E4, G4, B4 (III), and a triad of C5, E5, G5 (III). The bass staff contains three notes: C3, E3, G3 (I), C3, E3, G3 (III), and C3, E3, G3 (III). Vertical bar lines separate the measures.

Секундовое соотношение. В строгом четырехголосии в трех верхних голосах у аккордов секундового соотношения нет общих звуков, поэтому здесь возможен только мелодический способ соединения, но допускающий два вари-

анта – с параллельным голосоведением (а) и с противоположным голосоведением между басом и верхними голосами (б):

I - II

а)

Example a) shows a musical score with two staves. The upper staff (treble clef) contains three chords: a triad of G4, B4, D5; a triad of A4, C5, E5; and a triad of B4, D5, F#5. The lower staff (bass clef) contains three notes: G3, B2, and D3. The bass line is parallel to the upper voice line, moving from G4 to A4 to B4, B4 to C5 to D5, and D5 to E5 to F#5.

б)

Example б) shows a musical score with two staves. The upper staff (treble clef) contains three chords: a triad of G4, B4, D5; a triad of A4, C5, E5; and a triad of B4, D5, F#5. The lower staff (bass clef) contains three notes: G3, B2, and D3. The bass line is opposite to the upper voice line, moving from G4 to A4 to B4, B4 to C5 to D5, and D5 to E5 to F#5.

Тема 5. Септаккорды с пропущенными тонами, дублировки и удвоения в гармонических оборотах

Использование аккордов с пропущенными тонами и всевозможными удвоениями невероятно расширяет и обогащает возможности изложения различных гармонических последовательностей. В первую очередь это касается «фактурной плотности» аккордов в гармонических оборотах. В случае использования септаккордов с пропусками тонов (прежде всего квинтового тона) звучание становится «прозрачным», «невесомым»:

I - IV **I - V**

This musical example shows a two-measure progression labeled 'I - IV' and another two-measure progression labeled 'I - V'. The first measure of each pair starts with a treble clef and a G-clef. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays notes in the bass clef. The notes in the bass clef are G, C, F, and C for the first two measures, and G, C, F, and C for the last two measures.

I - VI

This musical example shows a two-measure progression labeled 'I - VI'. The first measure starts with a treble clef and a G-clef. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays notes in the bass clef. The notes in the bass clef are G, C, F, and C for the first two measures, and G, C, F, and C for the last two measures.

I - III **I - II**

This musical example shows two two-measure progressions: 'I - III' and 'I - II'. The first measure of each pair starts with a treble clef and a G-clef. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays notes in the bass clef. The notes in the bass clef are G, C, F, and C for the first two measures, and G, C, F, and C for the last two measures.

Более «массивного» звучания в гармонических последовательностях можно добиться, используя различные дублировки в аккордах. Пожалуй, самым распространенным приемом является октавная дублировка мелодического голоса, а также баса, то есть важнейших голосов в фактуре (в приведенных примерах бас можно удвоить в октаву):

I - IV I - V

II - V - I I - II - III

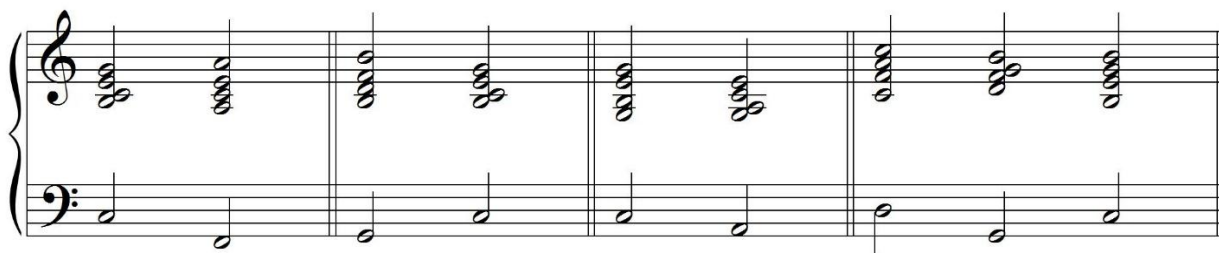
Особого «уплотненного» звучания гармонического оборота можно добиться в случае использования дублирования основного тона в верхних голосах септаккордов в тесном расположении:

I - IV V - I

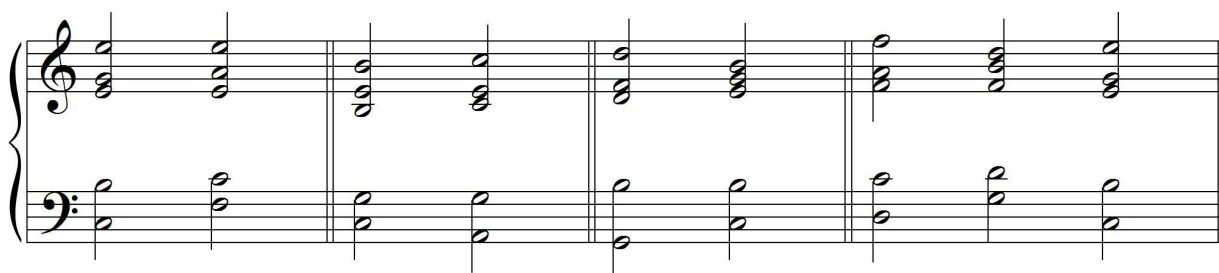
I - VI I - III

Более разнообразно могут звучать гармонические последовательности с чередованием дублировки различных тонов в аккордах:

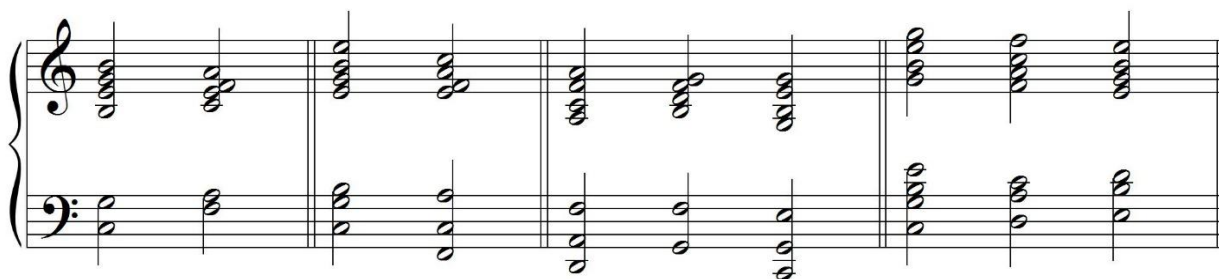
тесное расположение



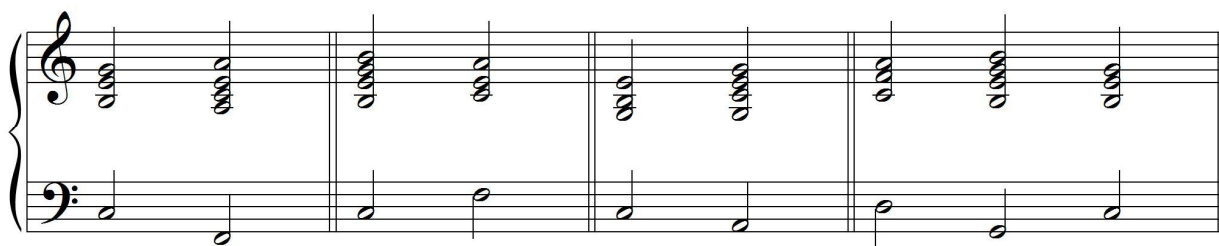
смешанное расположение и чередование смешанного и тесного расположений



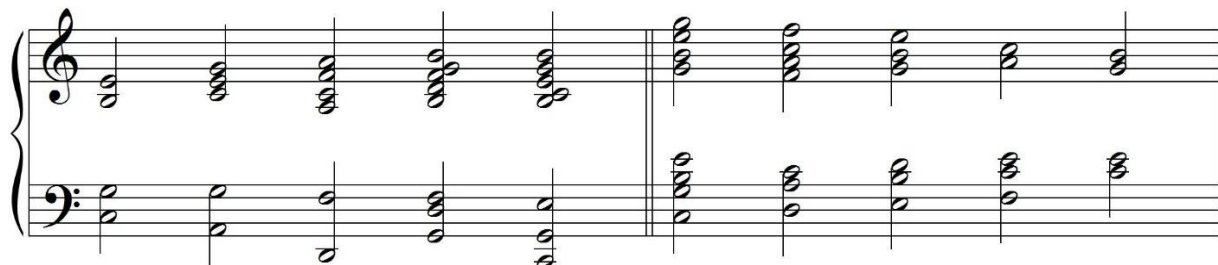
В предыдущих примерах мы использовали дублирование какого-либо одного из тонов септаккорда. Еще более массивного, насыщенного звучания можно добиться, используя дублирование двух и более тонов:



Аккорды с дублированными тонами могут чередоваться с аккордами без дублировок:



За счет постепенного увеличения или уменьшения количества голосов в аккордах можно создать ощущение расширения или, наоборот, сужения пространства (в приведенных примерах этот эффект усиливается движением крайних голосов):



Тема 6. Скачки при соединении септаккордов

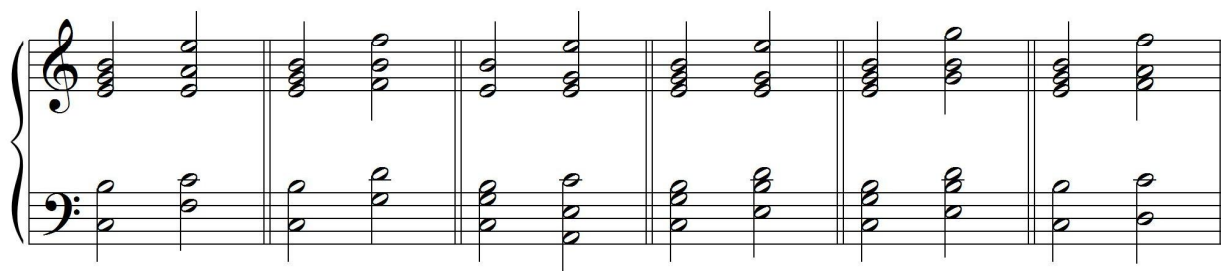
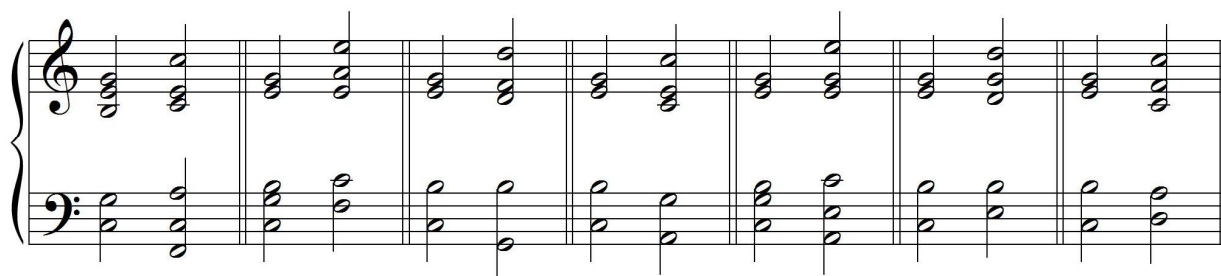
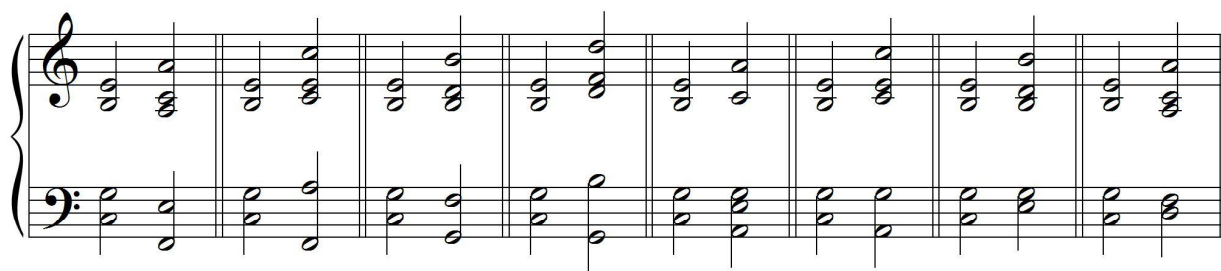
Как уже отмечалось в теме 4, в учебной практике под скачком подразумевается ход голоса на кварту и более широкие интервалы. Скачки придают мелодической линии гибкость, особую выразительность, которая зависит от того, на какой интервал идет скачок, от направления движения скачка, а также от музыкального контекста, в котором используется гармонический оборот со скачком в мелодии.

Вариантов соединения септаккордов со скачком может быть достаточно много. Однако основным моментом, на который необходимо обратить внимание во всех случаях, является сохранение плавного голосоведения в средних голосах, что позволяет более рельефно обозначить мелодический скачок в верхнем голосе. Добиться такой плавности голосоведения можно при помощи дублировок. При этом, как правило, при восходящем скачке дублировки необходимы во втором аккорде, при нисходящем – в первом аккорде.

Примеры восходящих скачков при соединении септаккордов в тесном расположении:

При использовании смешанного расположения в одном из аккордов гармонического оборота количество голосов может как изменяться, так и оставаться неизменным.

Варианты соединения с применением смешанного расположения:



Пропуски тонов (чаще всего это квинтовый тон) в одном из аккордов или в обоих сообщают звучанию более прозрачный, «воздушный» характер. В этом случае также необходимы дублировки тонов и предпочтительней использование смешанного расположения.

Примеры оборотов с применением септаккордов с пропущенной квинтой:

Example 1: A piano accompaniment featuring a sequence of seven chords in the right hand, each a seventh chord with a missing fifth. The left hand provides a simple bass line with quarter notes.

Example 2: A piano accompaniment featuring a sequence of seven chords in the right hand, each a seventh chord with a missing fifth. The left hand provides a simple bass line with quarter notes.

При нисходящих скачках все изложенные выше принципы сохраняют свое значение.

Example 3: A piano accompaniment featuring a sequence of seven chords in the right hand, each a seventh chord with a missing fifth. The left hand provides a simple bass line with quarter notes.

Example 4: A piano accompaniment featuring a sequence of seven chords in the right hand, each a seventh chord with a missing fifth. The left hand provides a simple bass line with quarter notes.

Example 5: A piano accompaniment featuring a sequence of seven chords in the right hand, each a seventh chord with a missing fifth. The left hand provides a simple bass line with quarter notes.

Тема 7. Обращения септаккордов

Обращения септаккордов в целом в джазе используются не очень часто. В первую очередь применение обращений связано с мелодизацией басовой линии гармонической последовательности, что наглядно отражено в способе буквенно-цифрового обозначения обращений, в котором указывается основной аккорд и после косой черты, как правило, чуть ниже справа басовый звук (иногда еще можно встретить обозначение в виде дроби либо в одну строку). Довольно часто обращения септаккордов используются в качестве проходящих аккордов в самых различных по функциональному значению оборотах и возникают нередко как результат плавного голосоведения.

Способы изложения обращений септаккордов ничем принципиально не отличаются от изложения их основных. Здесь также возможны варианты «основного» (четыrehголосного) изложения в трех мелодических положениях:

The image shows three measures of music, each representing a different inversion of the C7 chord. Above each measure is its chord symbol: C7/E, C7/G, and C7/Bb. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). In the first measure (C7/E), the bass line has a half note E, and the treble clef contains a triad of G, Bb, and Eb. In the second measure (C7/G), the bass line has a half note G, and the treble clef contains a triad of Eb, Bb, and Eb. In the third measure (C7/Bb), the bass line has a half note Bb, and the treble clef contains a triad of Eb, Bb, and Eb.

Возможно и использование различных дублировок:

The image shows three measures of music illustrating different doubling patterns for the C7 chord. The notation is on a grand staff. In the first measure, the bass line has a half note E, and the treble clef has a triad of G, Bb, and Eb with a double G. In the second measure, the bass line has a half note G, and the treble clef has a triad of Eb, Bb, and Eb with a double Eb. In the third measure, the bass line has a half note Bb, and the treble clef has a triad of Eb, Bb, and Eb with a double Bb.

Общей рекомендацией для обращений септаккордов является избегание удвоения в верхних голосах басового звука, однако в некоторых случаях этого правила можно не придерживаться (например, если это обусловлено голосове-

дением или если необходимо придать звучанию более «плотный» массивный характер).

При разрешении обращений септаккордов следует учитывать степень диссонантности аккорда, его функциональное значение и другие факторы, возникающие в том или ином контексте. Однако особое внимание в большинстве случаев следует уделять квинтсектаккордам и секундаккордам малого мажорного, большого мажорного, малого минорного и большого минорного септаккордов из-за наиболее яркого тяготения звуков басового голоса. Но в целом следует помнить, что в джазе использование обращений является более свободным и нередко при расшифровке гармонической последовательности аранжировщик или аккомпаниатор может применять обращения даже если они не указаны в цифровке, например, для придания большей гибкости и подвижности баса или для создания впечатления некоторого учащения ритмо-гармонического движения.

Примеры использования обращений септаккордов в джазовых стандартах.

J. Kern. A Fine Romance

Chords: C^6 , $C^\#^\circ$, G^7/D , E_b° , Cm^{maj7}/E
 Bass line: $(Em^7 \quad A^7 \quad Dm^7/6 \quad F^\#\circ \quad B^7 \quad Em^7)$

D. Raksin. Laura

Chords: F^M^7 , $A_b^m^7$, D_b^7 , $E_b^M^A^J^7$, $A_b^9(\#11)$, $E_b^M^A^J^7/D$, C^m^7 , C^m^7/B_b
 Chords: A° , $D^7(b^9)$, D^9 , $G^M^A^J^7$, B° , $E^7(b^9)$

Тема 8. Нонаккорды. Соединение нонаккордов и септаккордов

Все виды нонаккордов, подобно септаккордам, можно условно поделить на три группы по виду ноны, образуемой крайними звуками нонаккорда в элементарном изложении:

нонаккорды с большой ноной

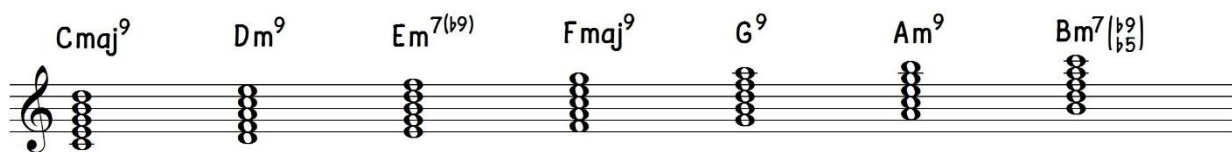
нонаккорды с малой ноной

нонаккорды с увеличенной ноной

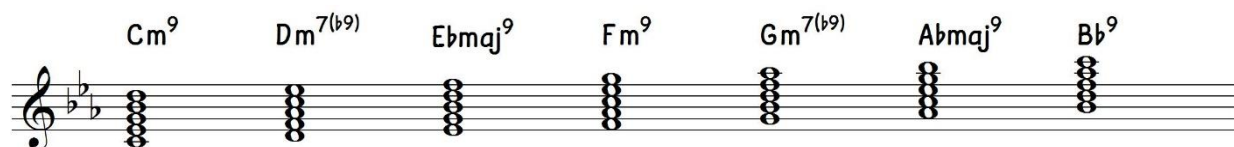
Наиболее употребительными в джазе являются нонаккорды с большой ноной, из нонаккордов с малой ноной чаще всего встречается малый мажорный, нонаккорды с увеличенной ноной практически не встречаются.

В тональности в натуральных видах мажора и минора нонаккорды могут встретиться на любой ступени.

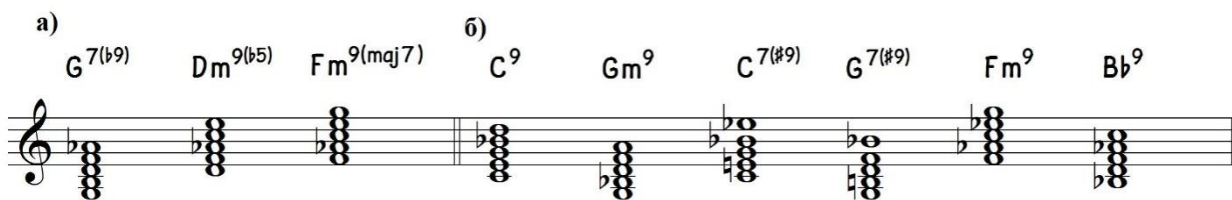
C dur натуральный



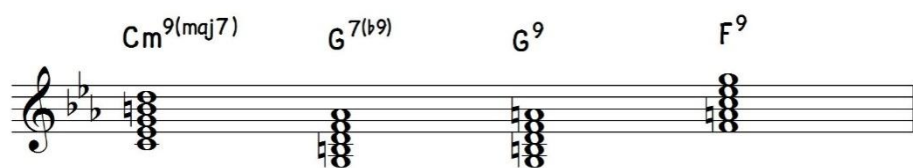
C moll натуральный



Наиболее употребительные нонаккорды гармонического мажора (а), а также мелодического мажора и блюзового лада (б):



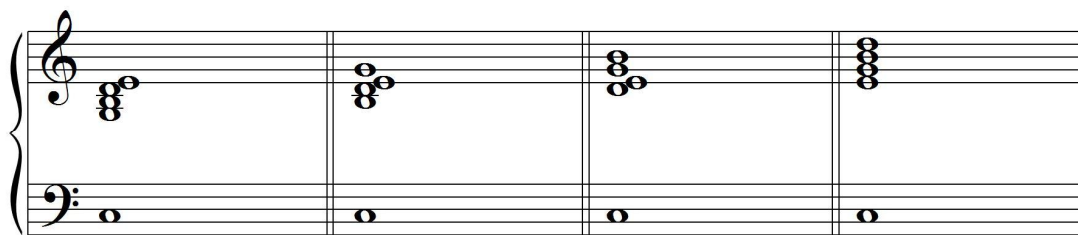
Для гармонического и мелодического минора наиболее характерными будут следующие нонаккорды:



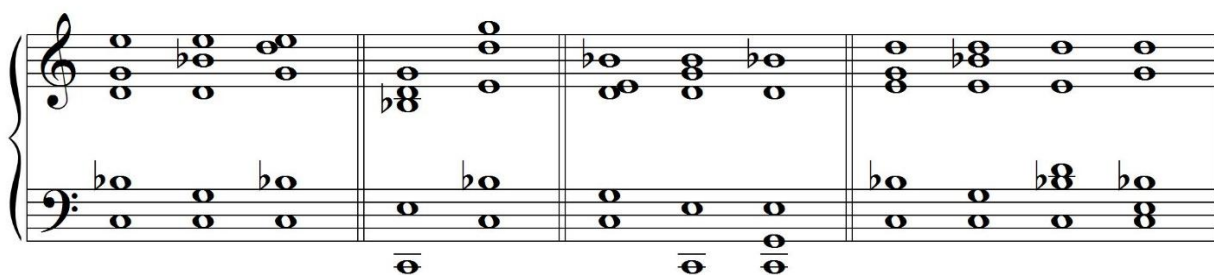
Следует помнить, что в качестве доминантовой гармонии в миноре основными считаются аккорды гармонического вида, поэтому в миноре также используется нонаккорд пятой ступени с блюзовой терцией (повышенной ноной).

Изложение нонаккордов может быть тесным, смешанным и реже широким:

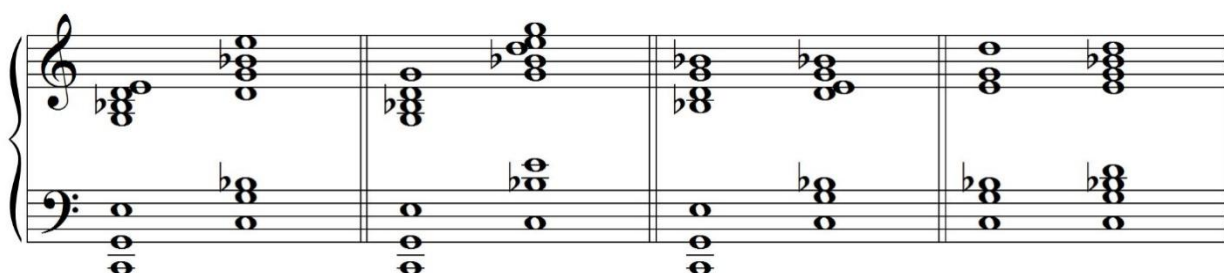
тесное



варианты смешанного и широкого расположения



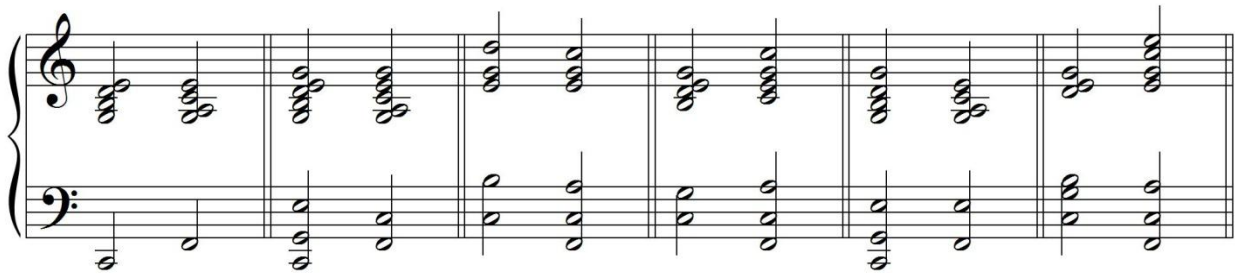
Возможны также варианты изложения с дублировками тонов:



Тема 9. Соединение нонаккордов

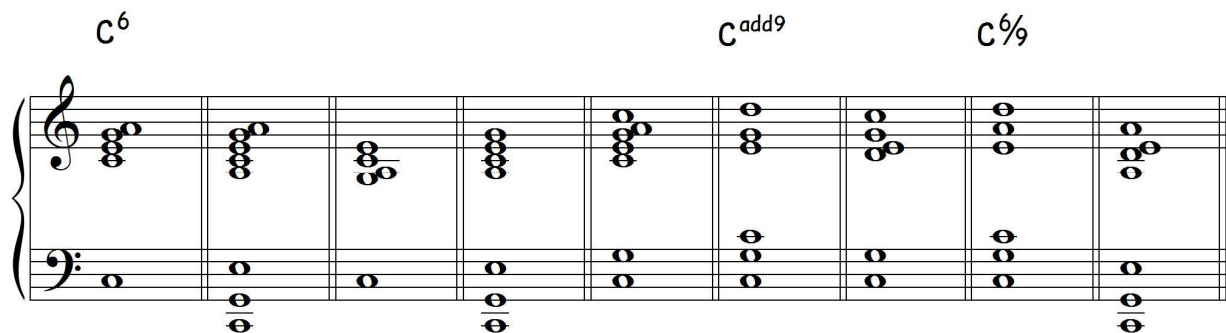
Техника соединения нонаккордов ничем принципиально не отличается от техники соединения септаккордов. Здесь также возможны варианты соединения с плавным голосоведением, со скачками, в «основном» (пятиголосном) изложении и с переменным количеством голосов, с использованием удвоений и дублировок, с применением различных способов расположения.

Некоторые возможные варианты соединения нонаккордов на примере оборота I – IV в тональности C dur:

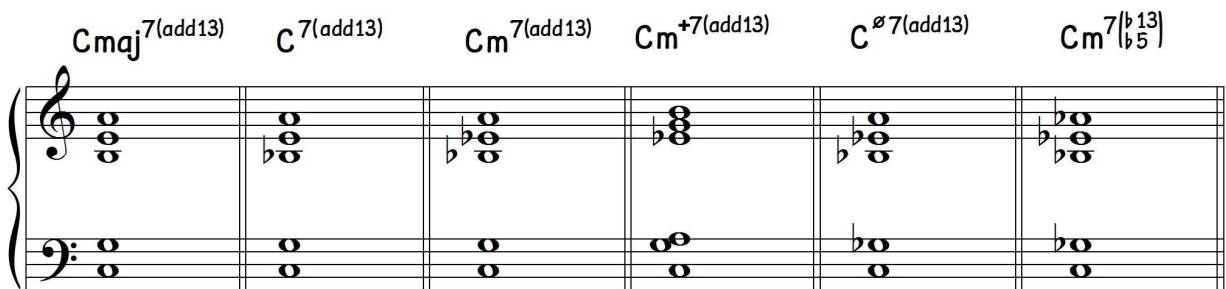


Тема 10. Аккорды с побочными и заменными тонами. Ундецим- и тердеццимаккорды

Наиболее употребительными аккордами с побочными тонами в джазе являются трезвучия с добавленной секстой, ноной, а также с добавленными секстой и ноной одновременно. При этом наиболее выигрышным вариантом изложения этих созвучий являются варианты, в которых добавленные тоны располагаются в верхнем голосе, хотя возможны и другие способы:



Секста также очень часто добавляется к малому мажорному, большому мажорному, малому минорному септаккордам. Возможны варианты добавления сексты в большом минорном и малом уменьшенном септаккордах (в последнем случае может быть добавлена малая секста):



Добавленная секста также хорошо звучит в некоторых нонаккордах, при этом секста может располагаться не только в верхнем голосе:

The image shows four chords in a piano arrangement. Above the staff are the chord symbols: Cm7^(add13), C7^(add13), Cm7^(add13), and C7⁽¹³⁾. The notation consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Each chord is represented by a block of notes in both staves, with stems pointing upwards in the treble and downwards in the bass. The first chord (Cm7^(add13)) has notes C, E♭, G, B♭, C, E, G, B♭. The second chord (C7^(add13)) has notes C, E♭, G, B♭, C, E, G, B♭. The third chord (Cm7^(add13)) has notes C, E♭, G, B♭, C, E, G, B♭. The fourth chord (C7⁽¹³⁾) has notes C, E♭, G, B♭, C, E, G, B♭.

Во многих приведенных выше аккордах квинтовый тон может быть пропущен, в этом случае секста трактуется как заменный тон, который может использоваться как самостоятельный звук аккорда либо может выполнять функцию задержания и переходить в квинту аккорда:

The image shows a sequence of four chords in a piano arrangement. The notation consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Each chord is represented by a block of notes in both staves, with stems pointing upwards in the treble and downwards in the bass. The first chord (Cm7^(add13)) has notes C, E♭, G, B♭, C, E, G, B♭. The second chord (C7^(add13)) has notes C, E♭, G, B♭, C, E, G, B♭. The third chord (Cm7^(add13)) has notes C, E♭, G, B♭, C, E, G, B♭. The fourth chord (C7⁽¹³⁾) has notes C, E♭, G, B♭, C, E, G, B♭.

Тема 11. Альтерированные аккорды

Альтерация – понятие, характеризующее отношение хроматической (производной) ступени к соответствующей диатонической (коренной). Это понятие охватывает собою всякое введение хроматической ступени – независимо от способа, которым оно совершается, и от следствий, которые оно за собою влечет. Любая хроматически измененная ступень является альтерированной, любое созвучие – аккорд, неаккордовое или промежуточное сочетание, – содержащее в своем составе хроматические ступени различного качества и в различном количестве, считается хроматически измененным, то есть альтерированным.

В связи с направленностью альтерации к укреплению или преодолению границ ладовой структуры сфера хроматики разделяется на два рода явлений. Один из них – внутритональная хроматика, укрепляющая границы и общую замкнутость ладовой структуры хроматически обостренным тяготением неустоев к тонам тонического аккорда. Внутритональные альтерации затрагивают ступени и созвучия лишь неустойчивых ладовых функций – S и D – и не касаются T: тоническая ступень или аккорд не могут быть альтерированы без выхода из данной ладовой структуры и без превращения их в ступень или аккорд нетонического значения в рамках иной ладовой структуры. Другой род – модуляционная хроматика, выражающая стремление к иной, новой ладовой структуре, преодолевающая границы и общую замкнутость исходной структуры модуляционным движением в последующую. Модуляционные альтерации направлены на хроматическое изменение (и тем самым – на отрицание) исходной тонической ступени или аккорда, а также на изменение других ступеней и аккордов, отчетливо обозначающих в силу этого новую тональность.

Оба рода хроматики (альтерации в широком смысле слова) находят широкое применение в джазе. Здесь применение различных явлений альтерации (и в первую очередь обострение ладовых тяготений) опирается на уже сложившуюся практику академической музыки. Однако можно отметить и еще один важный для джаза аспект в применении альтерации. Он заключается в использовании альтерации как фактора изменения фонического свойства того или иного аккорда, который впоследствии приобретает самостоятельное значение вне зависимости от конкретного контекста ладовых тяготений. Прежде всего такое изменение фонического свойства связано с нарушением явственно слышимой терцовой структуры гармонической вертикали основных, неальтерированных вариантов аккордов. В условиях расширенной и хроматической тональности альтерированные аккорды в джазе получают возможность свободного разрешения альтерированных звуков путем дезальтерации либо скачком, а иногда и вовсе могут быть использованы без разрешения (в этом случае многое зависит от функционального значения альтерированного аккорда).

Тема 12. Вспомогательный септаккорд

Под вспомогательным септаккордом подразумевается аккорд, который может быть расположен на полтона выше от последующего в гармоническом обороте аккорда. Например, в обороте II - V - I вспомогательный септаккорд может быть использован перед пятой и/или перед первой ступенью, при этом буквами и цифрами он никак не обозначается.

По своему фоническому значению вспомогательный септаккорд практически всегда является малым мажорным септаккордом. (В принципе, вполне допустимы и другие виды септаккордов в качестве вспомогательных, например, совпадающие по окраске с последующим аккордом, но в целом это не типично).

Структура вспомогательного септаккорда может быть усложнена терцовыми надстройками (т. е. расширена до нонаккорда, ундецимаккорда и реже терцдецимаккорда), а также заменными и добавленными тонами. Допустимо использование альтераций во вспомогательных аккордах (в первую очередь это относится к квинтовому тону, который может быть повышен либо понижен).

В ритмическом отношении вспомогательный аккорд часто участвует в образовании синкопированного гармонического движения, при котором последующий аккорд в обороте берется либо с запаздыванием (пример 1б), либо с опережением (пример 2б). Например, оборот II - V - I может быть расширен следующими способами (варианты а) – основной оборот, варианты б) – со вспомогательными аккордами):

пример 1

пример 2

* звездочками отмечены вспомогательные аккорды

Выбор того или иного варианта применения вспомогательного аккорда всегда зависит от определенного контекста. Исполнитель (аранжировщик) должен учитывать мелодические условия, ритмогармоническую пульсацию (частоту смены гармоний), а также темп произведения. В примерах 1 и 2 приведены наиболее типичные случаи, в которых вспомогательные аккорды как бы копируют (полностью или с минимальными отступлениями) структуру и способ изложения последующего аккорда. Но, как известно, импровизационная природа джаза позволяет проявлять творческую инициативу и более свободно использовать те или иные приемы. В примере 3 основной гармонический оборот (а)

расширен вспомогательными аккордами (б) более свободной структуры в равномерном ритмическом движении. Более того, вспомогательные аккорды создают новую мелодическую линию верхнего голоса.

пример 3

а)

Сmaj⁷ A⁷(^b9)([#]5) D⁹ G⁹([#]5) Cmaj⁹

б)

B^b7(^b5) E^b9(13) A^b9([#]5) D^b7([#]9)

Тема 13. Проходящий септаккорд

Практически любой гармонический оборот, содержащий в басу поступенное целотоновое движение, может быть расширен посредством так называемого проходящего септаккорда (или аккорда более сложной структуры). Проходящий септаккорд берется на хроматическом проходящем звуке в басу и может соединять два аккорда самой различной структуры и самого различного функционального значения (как основного вида, так и обращения). Однако наиболее типичным является использование проходящего септаккорда между основными ступенями лада.

Фоническое и функциональное значение

В восходящем движении в качестве проходящего чаще всего используется уменьшенный септаккорд. Обладая яркой диссонирующей окраской, он всегда привносит в оборот дополнительное напряжение, создаваемое полутоновыми тяготениями.

Функциональное значение проходящего септаккорда зависит от того, к какому аккорду осуществляется переход, но в основном все сводится к двум вариантам:

1) уменьшенный септаккорд выполняет роль побочной доминанты (умVII7), создавая ощущение отклонения (при переходе к малому минорному септаккорду)

C dur

Cmaj⁷ C#^{°7} Dm⁷ Dm⁷ D#^{°7} Em⁷ G⁷ G#^{°7} Am⁷

2) уменьшенный септаккорд выполняет роль альтерированного аккорда, как правило, субдоминантовой функции основной или побочной тональности (при переходе к тоническому секстаккорду и квартсекстаккорду и к доминантовому септаккорду и его обращениям)

Dm⁷ D#^{°7} C/E Fmaj⁷ F#^{°7} C/G Fmaj⁷ F#^{°7} G⁷ Cmaj⁷ C#^{°7} G⁷/D

В нисходящем движении в качестве проходящего чаще всего используются: малый мажорный септаккорд, малый минорный септаккорд, реже – большой мажорный септаккорд. В отличие от восходящего движения, где проходящий аккорд создает определенное функциональное напряжение, в нисходящем в большей степени проявляются мелодические функции проходящего септаккорда. Здесь возможны следующие варианты:

1) проходящий септаккорд совпадает по окраске с окружающими аккордами, создавая параллельное («ленточное») движение

Em⁷ Eb⁷ Dm⁷ G⁷ F^{#7} F⁷

2) проходящий септаккорд совпадает по окраске только с одним из аккордов

G⁷ F^{#7} Fmaj⁷ Dm⁷ Dbmaj⁷ Cmaj⁷

3) проходящий септаккорд не совпадает по окраске с окружающими аккордами (здесь чаще всего используется малый мажорный септаккорд)

Em⁷ Eb⁷ Dm⁷ Dm⁷ Db⁷ Cmaj⁷

В оборотах с восходящим движением баса вполне допустимо использование и других видов септаккордов, если это необходимо для подчеркивания чисто мелодического движения (по аналогии с первым и вторым вариантами проходящих в нисходящем движении)

Dm⁷ Ebm⁷ Em⁷ F⁷ F^{#7} G⁷ Fmaj⁷ F^{#7} G⁷

Уменьшенный септаккорд в качестве проходящего может быть использован в гармонических оборотах с нисходящим басом от третьей ко второй ступени мажора

C/E Eb^{°7} Dm⁷ C/E Eb^{°7} G⁷/D Em⁷ Eb^{°7} Dm⁷

Тема 14. Тритоновая замена доминантсептаккорда

Тритоновая замена аккордов доминантовой функции осуществляется в гармоническом обороте V7 - I, где вместо септаккорда V ступени применяется малый мажорный септаккорд (или аккорд более сложной структуры) на II пониженной ступени.

C dur G⁷ C⁶ Db⁷* C^{6/9}

* Как известно, буквенно-цифровое обозначение в джазе в случае с альтерированными аккордами опирается в большей степени на акустическое звучание, «по умолчанию» подразумевая энгармонические замены, упрощающие обозначение аккорда. Функционально аккорд тритоновой замены в данном примере является уменьшенным вводным квинтсектаккордом с пониженной терцией.

Аккорд тритоновой замены может быть усложнен:

а) терцовыми надстройками

Db^9 $Db^9(\#11)$ $Db^{13}(\#11)$

б) добавленными и заменными тонами

$Db^{7/6}$ $Db^{7(13)}$ $Db^9(13)$

в) альтерацией

$Db^{7(b5)}$ $Db^9(b5)$ Db^{+9} $Db^{7(b5)13}$ $Db^7(b5)5$ $Db^7(\#9)5$ $Db^7(\#9)5$

Возможно использование тритоновой замены не вместо доминантового аккорда, а в дополнение к нему. Однако в этом случае аккорд тритоновой замены можно трактовать как вспомогательный.

$G^9(13)$ $Db^{7(9)}$ $Cmaj^9$

Тема 15. Формообразующие гармонические средства

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, т. к. тема блюза обычно кончается раньше завершения музыкальной структуры, что связано с поэтическим текстом блюза. Эти такты заполняются импровизацией или просто аккордами. Данный 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 и 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:

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 $\text{II m} - \text{V}_7$. 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:

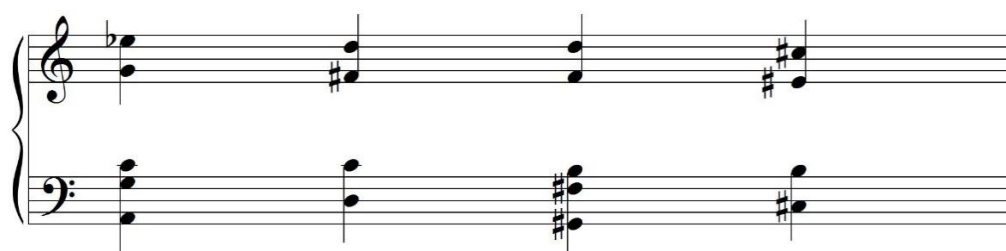
II m V_7 III m VI m IV M VII^\emptyset V_7 I M

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



Тема 16. Гармонические схемы формы блюза

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 является 12-тактовый блюз, но возможны и отклонения.

Гармонические схемы блюза:

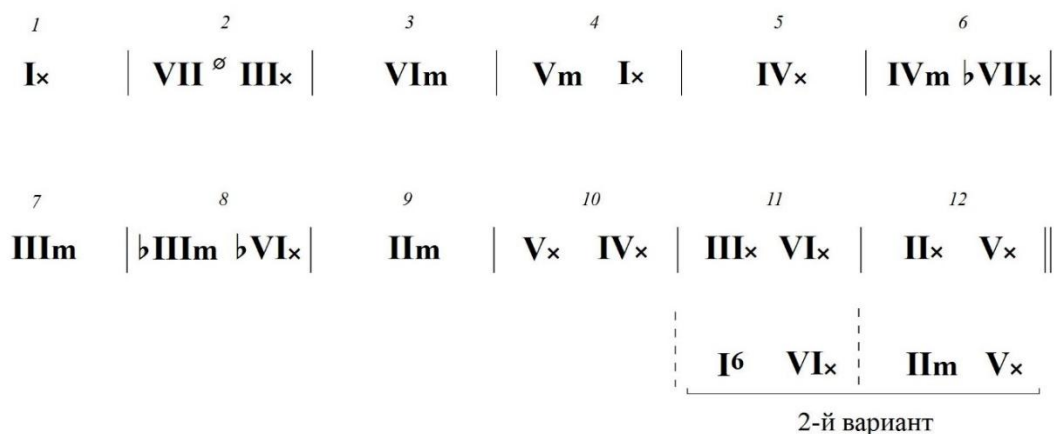
архаический

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I ⁶	∕	I ⁶	I _x	IV _x	∕	I ⁶	∕	V _x	∕	I ⁶	V _x

классический

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I ⁶	IV _x	I ⁶	I _x	IV _x	∕	I ⁶	∕	V _x	IV _x	I ⁶	V _x

современный



Мы видим из схем, 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 не случайно. Оно основано на том, что поэтический текст блюза всегда трехстрочен по схеме: ААВ.

Тоническая, субдоминантовая и доминантовая гармония подчеркивает начало каждой новой строчки. Негритянская манера пения отразилась на детонированной 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 звуко-ряде. Причем здесь получается одновременное звучание мажора и минора, т. к. 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	bVI_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	bVI_x	V_x	I_m VI^o	bVI_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+	A+	B	;	A+	B+	C	;	A+	B+	A ₁ +	B ₁	;	A+	A+	B+	A
4	4	8		4	4	8		8	8	8	8		12	12	8	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 17. Модуляция. Тонально-гармонический план

Собственно модуляция есть частное проявление общей тенденции модуляционности, представляющее собою преодоление тональной замкнутости и выход за пределы целостной ладовой структуры, всегда ощущаемый как смена одной тональности другою. Благодаря своему сильному и яркому эффекту такая модуляция была охарактеризована в теории музыки гораздо ранее всех других явлений модуляционности.

Модуляция имеет многообразные виды и формы, отличающиеся друг от друга глубиной преодоления тональной замкнутости, способом введения новой тональности, протяженностью, структурным воплощением, местоположением в музыкальной форме.

По способу введения новой тональности модуляции в наиболее крупном плане делятся на постепенные и внезапные.

Постепенные модуляции характеризуются движением по родственным (или достаточно родственным) тональностям, что в целом сообщает их звучанию плавность и мягкость. Многие постепенные модуляции явились, по видимому, исторически наиболее ранней формой модуляций вообще.

Внезапные модуляции осуществляются как неожиданный, лаконичный и подчас резкий поворот в новую тональность. В этой сфере выделяются две разновидности: внезапные модуляции без энгармонизма (например, через аккорды bII , $bIII$, bVI и $bVII$ ступеней мажора, фигурирующие в качестве общих аккордов) и модуляции энгармонические, всегда заключающие в себе яркий эффект особой неожиданности и изысканности, связанный с энгармоническими переключениями общих аккордов.

В фактурном отношении модуляции могут быть оформлены как модуляции гармонические, осуществляемые в четких последованиях созвучий-аккордов, модуляции мелодические, где модуляционное движение сосредоточивается в мелодически активных связующих ходах голосов (нередко – в одноголосной модулирующей связке между тональностями), или, наконец, модуляции мелодико-гармонические, сочетающие в различных вариантах и пропорци-

ях признаки двух предшествующих фактурных разновидностей. К мелодико-гармоническим относится, в частности, модуляция-сопоставление с общим для соприкасающихся тональностей тоном.

По местоположению в музыкальной форме модуляции подразделяются на следующие три вида.

1. Модуляция, завершающая какой-либо раздел формы (например, первую часть трехчастной формы) или относительно законченное построение (период, иногда – предложение), называется переходом. Для модуляций-переходов характерна обстоятельность, фундаментальность подготовки и прочность кадансового закрепления вновь достигнутой тональности.

2. Модуляция, включающаяся в середине построения и обычно представляющая кратковременный выход из главной тональности, называется отклонением. Своим положением в контексте и общим характером модуляции-отклонения более всего напоминают неаккордовые тоны на слабых долях такта в виде проходящих или вспомогательных нот. Подобно нескольким взятым подряд проходящим, отклонения в некоторых случаях образуют достаточно длительную цепь (иногда завершаемую переходом), особенно часто – в зонах усиленного модулирования внутри развивающих разделов формы. Такая цепь отклонений нередко оказывается модулирующей секвенцией того или иного вида.

3. Модуляция, возникающая на гранях разделов формы и подчеркнута лишенная непосредственной связи между тональностями этих разделов, называется сопоставлением. Модуляция-сопоставление является достаточно резким скачком из одной тональности в другую, параллельно которому обычно происходят внезапные смены тематизма, фактуры, темпа и т. п. Особенно привлекают внимание сопоставления далеких тональностей, соприкасающихся своими тоническими аккордами. Практически не менее распространены, хотя внешне и не столь эффектны, сопоставления близких тональностей (в том числе максимально близких), а также тональностей, соприкасающихся нетоническими аккордами. Но в обобщенном представлении об этом виде модуляции, как правило, господствуют впечатления от далеких тональных скачков.

В наиболее общем определении тональная структура музыкального целого есть система взаимодействия тональностей, организующая и скрепляющая форму музыкального произведения.

Поясняя данное определение, следует указать, что в состав названной системы наряду с тонально-опорными ее частями (ладовыми структурами, собственно тональностями) различных видов, различной развитости и протяженности, замкнутыми и разомкнутыми входят тонально-неопорные части – разного рода вступительные, модуляционно-связующие, интермедийно-вспомогательные построения, в том числе внетонального или межтонального характера. Сложное и многогранное взаимодействие тонально-опорных частей осуществляется как в непосредственном их сцеплении, так и на расстоянии. Музыкальное же целое, организуемое системой взаимодействия всех названных частей, представляет собою произведение любого масштаба и формы, вполне или относительно законченное – от инструментальной миниатюры до части крупной циклической формы или всего цикла, от песни и романса до оперных картин и действий или всей оперы.

Порядок, в котором взаимодействующие тональные части размещаются внутри данного музыкального целого, образует тональный план последнего.

Поскольку главной, опорной ячейкой тональной структуры является наиболее крупная ладогармоническая единица – тональность, – то в области именно этой структуры с особенной полнотой раскрывается действие гармонии в широкоохватном, собственно формообразующем плане, а тональная структура в целом выступает как один из самых крупномасштабных и сложных факторов музыкальной организации.

Тема 18. Мажоро-минорные системы

Мажоро-минором или мажоро-минорной системой называется объединение одноименных мажора и минора, совмещающее аккорды двух ладов при одной тонике. Мажоро-минор – расширенная ладовая система.

Возможны два варианта системы – мажор, обогащенный элементами одноименного минора (мажоро-минор), и минор, обогащенный элементами одноименного мажора (миноро-мажор). Различие между тем и другим вариантом системы зависит от преобладания мажорной или минорной терции. Если преобладает мажорная терция, говорят о мажоро-миноре, а если преобладает минорная, – то о миноро-мажоре. Минорная тоника может быть подчинена мажорной как вспомогательная и наоборот.

В мажоро-минорной и миноро-мажорной системах сосуществуют ладово разнородные элементы. Их можно разделить на две группы:

1. Элементы одноименного лада, оставляющие в неприкосновенности тоническую терцию (например, в до мажоре аккорды из до минора, не содержащие звука *ми-бемоль*).
2. Элементы одноименного лада, заменяющие терцию данного лада терцией противоположного одноименного.

В джазе мажоро-минорные системы получили весьма широкое распространение. Проявление мажоро-минора встречается здесь на самых различных уровнях музыкальной формы: от небольших синтаксических построений (в виде отдельных характерных гармонических оборотов) до крупного тонально-гармонического построения целых разделов или даже целых произведений.

Ярким примером может послужить известный джазовый стандарт «Here's that rainy day» Дж. ван Хьюзена:

Тема 19. Лад. Модальность

Развитие гармонического языка джаза шло весьма интенсивными шагами. За сравнительно небольшой промежуток времени эксперименты в области гармонии у различных авторов вплотную приближают джаз к атональности. В немалой степени этому способствовало усложнение аккордовой вертикали, выразившееся в применении полиаккордов. В первую очередь это отразилось в ис-

кусстве джазовой импровизации, где авторы стали искать способы организации сложного гармонического материала, что привело в конечном итоге к необходимости записывать и заранее заучивать в мельчайших деталях свои импровизации, гармонические схемы которых зачастую подчинялись новой конструктивной логике, отличной от привычных ранее шаблонных гармонических схем. Огромное значение в этом процессе сыграл модальный способ организации музыкального материала. Джазовые композиторы и импровизаторы открыли для себя гармонию натуральных диатонических ладов, а также активно стали исследовать возможности искусственных симметричных ладов.

Модальность – принцип гармонии, основанный на определенных ладовых звукорядах. В большей степени модальные лады изначально являлись источником всевозможных мелодических построений. Но в то же время огромное значение придавалось взаимодействию этих мелодических построений с гармоническим материалом, что привело к своеобразной системе быстрого нахождения нужного лада для того или иного аккорда.

Тема 20. Неаккордовые звуки. Мелодическая фигурация

Мелодическая фигурация – усложнение гармонического голосоведения более или менее самостоятельным мелодическим движением. Это движение всегда так или иначе, непосредственно или косвенно, опирается на аккордовые тоны, а самостоятельность характеризуется выделяющимся ритмомелодическим рисунком и особенно подчеркивается временным отходом от опорных аккордовых тонов.

Звуки, отступающие от опорных аккордовых тонов, называются фигурационными звуками.

Мелодическая фигурация может проводиться в одном из голосов или в нескольких голосах, одновременно или поочередно. Результат – фактурное усложнение и полифонизация гармонической ткани.

Фигурационные звуки могут образовывать не только диссонансы, но и консонансы (дискордансы – неаккордовые звуки, конкордансы – звуки,

образующие промежуточные консонантные или диссонантные терцовые сочетания).

Приемы мелодической фигурации: 1) задержание, 2) проходящие ноты, 3) вспомогательные ноты, 4) камбиата, 5) предъём, 6) педемы (гармонические ноты) (*греч.* педема – шаг, скачок).

Основные виды и типы мелодической фигурации

По роли и местоположению фигурированного голоса в фактуре следует различать три вида фигурации: *солирующая, подголосочная, полифоническая.*

Типы фигурации зависят от скорости ее движения. Два основных типа:

напевная – образуется при более или менее медленном движении;

пассажная – образуется при более или менее быстром движении.

Движение фигурированного голоса может быть *прямолинейным* (проходящими нотами) или *гибким*. Сочетание напевной и пассажной фигураций образует *напевно-орнаментальный* тип фигурации.

Кроме этого, различают *строгую* и *свободную* мелодическую фигурацию.

За исключением камбиат, все виды неаккордовых тонов имеют две формы: строгую и свободную, возникшую позже на основе строгой. В области задержаний строгую форму представляют задержания приготовленные, свободную – неприготовленные.

Строгая форма вспомогательных, предъёмов и проходящих возникает в плавном, поступенном движении, свободная – с теми или иными отступлениями от такого движения. Эти отступления создаются особыми условиями контекста, приближающими отдельный тон или целое созвучие к какому-либо виду неаккордовых тонов или неаккордовых сочетаний.

По ладовым признакам фигурация делится на *диатоническую* и *хроматическую*.

Многообразная роль неаккордовых тонов в основном сводится к следующему.

1. Неаккордовые тоны оказывают двойное воздействие на характер гармонической вертикали-аккорда, в составе которой они появляются. С одной сто-

роны, образуя диссонирующее сочетание со звуковым составом аккорда, они становятся источником особого дополнительного напряжения гармонической вертикали, ее обостренности и динамики. С другой стороны, составляя мягкое, нередко абсолютно консонантное звучание с основой аккорда, неаккордовые тоны создают эффект мнимого аккорда, лишь в момент разрешения обнаруживающего свой подлинный смысл. В обоих случаях неаккордовые тоны придают гармонической вертикали специфическую экспрессию и колорит.

2. Неаккордовые тоны, оседая в составе аккорда в виде побочных тонов и альтераций, выступают как средство развития и обновления структуры аккорда, что приводит к появлению наряду с первоначальными, коренными формами многочисленных производных, модифицированных форм.

3. Неаккордовые тоны играют особо важную роль в создании мелодических рельефов внутри музыкальной ткани. В составе всякой более или менее развитой мелодической линии необходимы и аккордовые, и неаккордовые тоны. Но в точках, образуемых неаккордовыми тонами, мелодическое движение становится особенно ярким (как бы «вспыхивает»), усиливая самостоятельность и рельефность мелодического голоса.

4. Интенсивность мелодических сопряжений неаккордовых тонов с аккордовыми способствует общему возрастанию энергии мелодического начала. Именно здесь в большой мере заложены предпосылки мелодической кантилены. Однако и узорчатая вязь декоративных, тонко разработанных мелодических фигураций, орнаментирующих и расцвечивающих музыкальную ткань, немислима без отчетливого и активного взаимодействия неаккордовых тонов с аккордовыми.

Соотношение неаккордового тона с близлежащим аккордовым есть по существу ладофункциональное соотношение неустоя с устоем. Поэтому связь неаккордовых тонов с аккордовыми всегда представляет основу для разнообразных дополняющих ладофункциональных явлений в музыкальной ткани. Зависимости между неаккордовыми и аккордовыми тонами весьма часто сопут-

ствует, например, явление мелодических переменных ладовых функций, тонко дифференцирующее и обогащающее музыкальную ткань.

Тема 21. Аккорды нетерцового строения. Полиаккорды. Политональность

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 приносят 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 альтерированные аккорды доминантовой группы. Если в основании минорное трезвучие или минорный септаккорд, получаются минорные аккорды тонической группы (в основном альтерированные).

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

тоническая группа

A musical score for a tonic group in G major, consisting of eight chords. The first three chords are G major triads (G-B-D) in the treble clef, with the bass clef empty. The last five chords are G major triads in the bass clef, with the treble clef empty. The chords are: G major (treble), G major (treble), G major (treble), G major (bass), G major (bass), G major (bass), G major (bass), G major (bass).

доминантовая группа

A musical score for a dominant group in G major, consisting of eight chords. The first three chords are D major triads (D-F#-A) in the treble clef, with the bass clef empty. The last five chords are D major triads in the bass clef, with the treble clef empty. The chords are: D major (treble), D major (treble), D major (treble), D major (bass), D major (bass), D major (bass), D major (bass), D major (bass).

тоническая группа
минор:

A musical score for a tonic group in G minor, consisting of ten chords. The first two chords are G minor triads (G-Bb-D) in the treble clef, with the bass clef empty. The last eight chords are G minor triads in the bass clef, with the treble clef empty. The chords are: G minor (treble), G minor (treble), G minor (bass), G minor (bass), G minor (bass), G minor (bass), G minor (bass), G minor (bass), G minor (bass), G minor (bass).

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

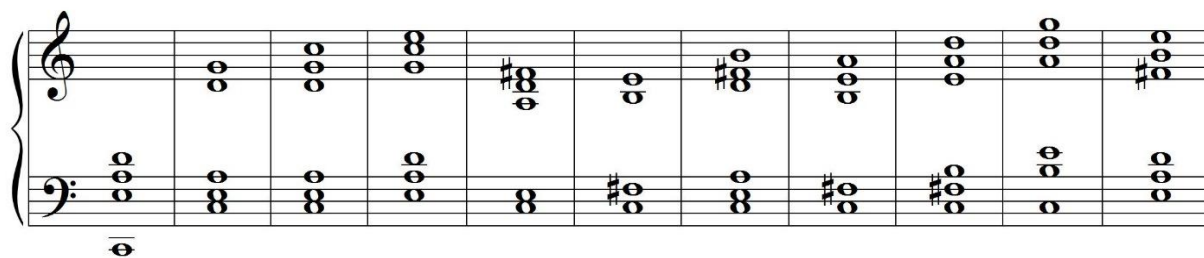
Two chords are shown on a single treble clef staff. The first chord is Csus (C major suspended), consisting of the notes C, E, and G. The second chord is C7sus (C dominant 7th suspended), consisting of the notes C, F, and G.

и целотонный аккорд:

A single chord is shown on a treble clef staff. It is G7(+5) (G dominant 7th with augmented fifth), consisting of the notes G, B, D#, and F.

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 22. Подробная и свободная гармонизация

Существует несколько способов соединения мелодии с гармонией. 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» изложение). 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 в 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, в 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 – 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 применяются 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 гармонии, которыми руководствуются, в частности, при решении гармонических задач. Разумеется, выбор аккордов при гармонизации джазовой темы будет иным.

На первых порах, приступая к подробной гармонизации, следует разделить этот процесс на несколько этапов. Лучше всего для этой цели подойдет тема в медленном темпе типа баллады, располагающая к подробной гармонизации, где смена аккордов происходит зачастую на каждую четверть, а иногда и на восьмые. Чтобы обрести навык такой гармонизации, 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.

Тема 23. Аранжировка джазовых тем

Существует довольно большое количество многообразных подходов к аранжировке джазовых тем (джазовых стандартов) – от простейших обработок до «авторского» прочтения исходного материала. Наиболее важными и существенными моментами, о которых необходимо помнить студенту при аранжировке джазовых тем, являются: выбор стилистического решения, вопросы фактурной и ритмо-гармонической организации музыкального материала. Большое значение для индивидуализации аранжируемого материала имеют приемы подробной и свободной гармонизации, а также возможность перегармонизации джазовых стандартов.

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.

1. Игра на фортепиано является важнейшим и непременным условием успешного усвоения всех проходимых 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, должно строиться по принципу от простого к сложному с постепенным включением (по возможности) в игровые задания творческого и импровизационного начала. 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 др. способов преобразования аккордовой вертикали; расшифровка гармонических построений с применением специфических средств джазовой гармонии преобразования гармонической горизонтали: проходящие и вспомогательные аккорды, функциональные замены (терцовые, три-тоновые); 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 $\text{III m}_7 \text{ VI}_7 \text{ II m}_7 \text{ V}_7 \text{ I}$ в различных тональностях, используя дублировки и пропуски тонов;
- играть гармоническую схему блюза (т. н. «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^b

V

I

A

A[#]

продолжить

и т. д.

G

G^b

F

E

2. 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 ладо-гармонических 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 mix of eighth and quarter notes in the right hand, and a bass line with dotted half notes and quarter notes in the left hand.

The second system continues the piece. The upper staff features a triplet of eighth notes in the second measure. The lower staff continues with a steady bass line. The key signature and time signature remain consistent with the first system.

The third system concludes the fragment. It includes another triplet of eighth notes in the upper staff. The bass line in the lower staff maintains the same rhythmic pattern. The system ends with a double bar line.

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 labeled 'A' and begins with a treble clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. The bass line provides a steady accompaniment with chords and single notes. The second system continues the melodic line with more complex rhythmic patterns. The third system includes a dense sixteenth-note run in the right hand. The fourth system features a similar sixteenth-note run, marked with a '21' fingering. The fifth system continues with intricate melodic lines and triplets. The sixth system concludes the piece with a final melodic phrase and a key signature change to one flat.

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

[♩ = 216]

The musical score is presented in four systems, each consisting of a treble and bass staff. The tempo is marked as [♩ = 216]. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth-note runs, and complex chord voicings. The first system shows a melodic line in the treble with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. The second system continues the melodic development with more triplet figures. The third system features a more active treble line with sixteenth-note patterns and a bass line with sustained chords. The fourth system concludes with a final melodic phrase in the treble and a bass line with sustained chords.

[Not to fast]

Imp.

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Итоговой формой проверки знаний по окончании прохождения учебной дисциплины «Джазовая гармония» 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

26.06.2023

Регистрационный № УД-02-32/уч.

ДЖАЗОВАЯ ГАРМОНИЯ

Учебная программа учреждения высшего образования
по учебной дисциплине для специальностей
6-05-0215-02 «Музыкальное искусство эстрады»
6-05-0215-10 «Компьютерная музыка»

2023 г.

Учебная программа составлена на основе образовательных стандартов высшего образования (ОСВО 6-05-0215-02-2023, ОСВО 6-05-0215-10-2023) по специальностям 6-05-0215-02 «Музыкальное искусство эстрады», 6-05-0215-10 «Компьютерная музыка» и учебных планов по специальностям

СОСТАВИТЕЛЬ:

М. В. Круглый, доцент кафедры художественного творчества и продюсерства частного учреждения образования «Институт современных знаний им. А. М. Широкова»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

А. И. Смагин, профессор кафедры культурологии частного учреждения образования «Институт современных знаний им. А. М. Широкова», доктор искусствоведения, профессор;

Л. В. Сытько, преподаватель 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 № 10 от 31.05.2023);

Научно-методическим советом частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова» (протокол № 5 от 26.06.2023)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Джазовая гармония» принадлежит к числу основных музыкально-теоретических учебных дисциплин, формирующих профессиональные навыки будущего аранжировщика. 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** учебной дисциплины 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 учебной дисциплины осуществляется на практических занятиях, где основными формами работы являются упражнения на усвоение наиболее распространенных гармонических оборотов джазовой музыки, игра на фортепиано секвенций различных видов, «расшифровка» (письменно и в игре на фортепиано) гармонических последовательностей джазовых стандартов, гармонизация мелодии. В качестве аналитического материала привлекаются наиболее яркие произведения джазового искусства различных исполнителей и композиторов.

В результате прохождения учебной 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 последовательностей.

уметь:

- «расшифровывать» буквенно-цифровое обозначение аккордов, используя различные приемы изложения гармонической вертикали;

играть гармонические последовательности, логически выстраивая голо-
соведение;

использовать выразительные и формообразующие средства джазовой
гармонии в создании гармонических последовательностей;

играть различные варианты гармонического строения блюза;

играть секвенции различных типов;

иметь навыки:

применения специфических средств гармонизации при «расшифровке»
или создании собственных гармонических последовательностей;

гармонизации мелодии, используя различные принципы гармонизации,
характерные для джазовой музыки;

грамотного построения тонально-гармонического плана музыкального
целого;

использования различных приемов фактурной и ритмической организа-
ции гармонических последовательностей;

анализа различных музыкальных примеров джазовой музыки.

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

универсальных компетенций:

УК-1. Владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять
поиск, анализ и синтез информации.

УК-4. Работать в команде, толерантно воспринимать социальные, этниче-
ские, конфессиональные, культурные и иные различия.

УК-5. Быть способным к саморазвитию и совершенствованию в профес-
сиональной деятельности.

УК-6. Проявлять инициативу и адаптироваться к изменениям в профес-
сиональной деятельности.

специализированных компетенций:

СК-12. Применять в практической работе джазовые стандарты и принци-
пы развития джазовой импровизации.

СК-19. Учитывать особенности основных стилей джазовой музыки при
анализе современных джазовых стилей.

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

Для специальности «**Компьютерная музыка**» всего 314 часов:

для очной (дневной) формы получения высшего образования 140 ауди-
торных часов практических занятий и 174 часа самостоятельной работы;

для заочной формы получения высшего образования 30 аудиторных часов
практических занятий и 284 часа самостоятельной работы.

Для специальности «**Музыкальное искусство эстрады**» всего 190 часов:

для очной (дневной) формы получения высшего образования 100 ауди-
торных часов практических занятий и 90 часов самостоятельной работы;

для заочной формы получения высшего образования 22 аудиторных часа
практических занятий и 168 часов самостоятельной работы.

Формы промежуточной аттестации – зачет, экзамен.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Введение в джазовую гармонию. Система буквенно-цифровых обозначений

Джазовая гармония как самобытное явление музыкального искусства XX века. Краткие исторические сведения о становлении и развитии гармонического языка джаза. Факторы, обуславливающие специфику джазовой гармонии, важность музыкального контекста в восприятии джазовой гармонии.

Особенности системы буквенно-цифровых обозначений аккордов в джазе. Обозначения альтерированных тонов. Запись обращений аккордов. Способы упрощения записи аккордов. Вариативность в «расшифровке» буквенно-цифровых обозначений.

Тема 2. Аккордика. Функциональная система

Септаккорд как основа гармонической вертикали. Аккордовый «арсенал» джазовой музыки. Систематизация аккордов. Особенности функциональной системы. Многосоставность функциональных групп, влияние ладового фактора. Понятие функциональных замен и специфика их употребления.

Тема 3. Септаккорды. Способы изложения гармонической вертикали

Септаккорды в тональности. Понятие мелодического положения. Четырехголосное («основное») изложение септаккорда. Тесное и широкое расположение. Изложение септаккордов с пропущенными тонами. Дублировки и удвоение тонов, смешанное расположение. Блок-аккорды. Перемещение аккорда.

Тема 4. Гармонический оборот. Плавное голосоведение

Понятие гармонического оборота. Разновидности гармонических оборотов и их выразительные возможности. Аккорд как комплекс голосов. Типы голосоведения. Три типа интервального соотношения аккордов. Соединение септаккордов в «элементарном» изложении с плавным голосоведением. Гармоническое и мелодическое соединение.

Тема 5. Септаккорды с пропущенными тонами, дублировки и удвоения в гармонических оборотах

Пропущенные тоны и удвоения как фактор преобразования фактурной плотности аккордов. Дублировки мелодической и басовой линий. Гармонические обороты с постоянным и переменным количеством голосов. Выразительные возможности чередования различных видов расположения аккордов в гармонических оборотах.

Тема 6. Скачки при соединении септаккордов

Выразительная роль мелодического скачка в гармонических оборотах. Особенности техники соединения аккордов со скачками, сочетание различных приемов изложения гармонической вертикали. Смена расположения звуков аккорда при скачках.

Тема 7. Обращения септаккордов

Специфика применения обращений септаккордов в джазе. Варианты изложения в «основном» виде и с удвоениями. Принципы разрешения обращений септаккордов. Возможности свободного применения обращений при «расшифровке» гармонических схем. Мелодизация басовой линии.

Тема 8. Нонаккорды. Соединение нонаккордов и септаккордов

Виды нонаккордов и их фонические свойства. Нонаккорды в тональности. Наиболее употребительные нонаккорды в джазе. «Блюзовый» нонаккорд. Способы изложения нонаккордов. Варианты соединения нон- и септаккордов плавно и со скачками, в различных расположениях и с различными вариантами дублировок и удвоений.

Тема 9. Соединение нонаккордов

Варианты соединения двух и более нонаккордов с плавным голосоведением и со скачками, с применением различных способов расположения, в «основном» (пятиголосном) изложении и с переменным количеством голосов, с использованием удвоений и дублировок.

Тема 10. Аккорды с побочными и заменными тонами.

Ундецим- и терцдецимаккорды

Наиболее употребительные аккорды с заменными и побочными тонами, варианты их буквенно-цифрового обозначения. Типичные приемы изложения аккордов с побочными и заменными тонами. Заменные тоны в качестве задержаний. Наиболее употребительные ундецим- и терцдецимаккорды и их общие черты с аккордами с побочными и заменными тонами. Особенности «расшифровки» малого мажорного терцдецимаккорда.

Тема 11. Альтерированные аккорды

Альтерация как фактор обострения ладовых тяготений. Условия применения альтерации в аккордах субдоминантовой и доминантовой групп аккор-

дов. Влияние альтерации на фонизм аккордов. Строгое и свободное разрешение альтерированных звуков аккорда. Дезальтерация, ее выразительные свойства.

Тема 12. Вспомогательный септаккорд

Вспомогательный септаккорд как один из наиболее характерных приемов расширения гармонической горизонтали в джазе. Ритмические варианты применения вспомогательного септаккорда. Усложнение вспомогательного септаккорда посредством побочных, заменных и альтерированных тонов, расширение терцовой структуры вплоть до терцдецимаккорда.

Тема 13. Проходящий септаккорд

Понятие проходящего септаккорда в джазе, условия применения. Уменьшенный септаккорд как наиболее типичный представитель проходящего септаккорда. Функциональное значение и ритмические варианты применения проходящего уменьшенного септаккорда. Другие возможные варианты проходящего септаккорда.

Тема 14. Тритоновая замена доминантсептаккорда

Специфика применения тритоновой замены доминантового септаккорда. Различные варианты усложнения аккордов тритоновой замены. Характерные особенности альтерированных аккордов тритоновой замены и особенности их буквенно-цифровых обозначений.

Тема 15. Формообразующие гармонические средства

Наиболее распространенные формообразующие средства джазовой гармонии: типичные начальные гармонические последовательности, серединные и заключительные каденционные формулы. Применение различных видов секвенций в качестве экспозиционных гармонических схем и развивающих гармонических построений. Характерные приемы построения тонально-гармонического плана, особенности модуляционного процесса.

Тема 16. Гармонические схемы формы блюза

Блюз как одна из основных форм джазовой музыки. Исторически сложившиеся виды двенадцатитактового блюза и особенности их гармонического строения. Пути усложнения гармонической схемы блюза и расширения его структуры. Минорный блюз и варианты его гармонической схемы.

Тема 17. Модуляция. Тонально-гармонический план

Модуляция и модуляционность как факторы тонально-гармонического движения. Виды модуляций. Наиболее типичные способы модуляционного связывания тональностей в джазе. Понятие тонально-гармонического плана. Многообразии тональных планов в джазовых стандартах.

Тема 18. Мажоро-минорные системы

Значение мажоро-минора в джазе. Область применения мажоро-минорных гармонических средств. Наиболее характерные обороты мажоро-минора в джазовой музыке. Простые и сложные объединенные ладовые системы. Мажоро-минорные системы как основа тонального плана.

Тема 19. Лад. Модальность

«Ладовый» (или «модальный») джаз как закономерная ступень в эволюционном развитии гармонического языка джазовой музыки. Специфика применения натуральных и искусственных ладов в джазе. Роль импровизации в формировании модального джаза. Различные способы взаимодействия лада и аккордовой вертикали. Полиладовость и полимодальность.

Тема 20. Неаккордовые звуки. Мелодическая фигурация

Виды неаккордовых звуков, их выразительные свойства. Понятие мелодической фигурации. Мелодизация голосов, полифонизация гармонической ткани. Приемы мелодической фигурации. Основные виды и типы мелодической фигурации. Строгая и свободная мелодическая фигурация. Неаккордовые тоны первого и второго порядка и особенности их трактовки в условиях многотерцовой диссонирующей вертикали джазовой гармонии.

Тема 21. Аккорды нетерцового строения. Полиаккорды. Политональность

Основные сведения об аккордах нетерцовой структуры. Применение аккордов моноинтервальной и полиинтервальной структур в гармонических последовательностях. Преобладание квартаккордов в джазе, квартовый принцип изложения аккордов терцовой структуры. Особенности образования и использования в джазе полиаккордов. Наиболее характерные приемы изложения полиаккордов и аккордов нетерцового строения. Особенности проявления политональности в джазе. Виды джазовой политональности.

Тема 22. Подробная и свободная гармонизация

Основные принципы подробной и свободной гармонизации, сочетание приемов гармонико-функциональной и мелодической связи аккордов. Художественно-выразительные возможности подробной и свободной гармонизации. Применение приемов гармонического варьирования.

Тема 23. Аранжировка джазовых тем

Многообразие подходов к аранжировке джазовых тем (джазовых стандартов) от простейших обработок до «авторского» прочтения исходного материала. Выбор стилистического решения. Вопросы фактурной и ритмо-гармонической организации. Применение приемов подробной и свободной гармонизации. Перегармонизация джазовых стандартов.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
 для очной (дневной) формы получения высшего образования
 для специальности «Компьютерная музыка»

Номер темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов					Самостоятельная работа студентов (СРС)	Формы контроля знаний
		Лекции	Семинарские занятия	Практические занятия	Лабораторные занятия	Иное		
1	2	3	4	5	6	7	8	9
3 семестр								
1	Введение в джазовую гармонию. Система буквенно-цифровых обозначений			2			2	
2	Аккордика. Функциональная система			2				
3	Септаккорды. Способы изложения гармонической вертикали			4				
4	Гармонический оборот. Плавное голосоведение			8				
5	Септаккорды с пропущенными тонами, дублировки и удвоения в гармонических оборотах			6				
6	Скачки при соединении септаккордов			8				
7	Обращения септаккордов			4				
	Промежуточная аттестация						36	Экзамен
4 семестр								

8	Нонаккорды. Соединение нонаккордов и септаккордов			6			8	
9	Соединение нонаккордов			6			8	
10	Аккорды с побочными и заменными тонами. Ундецим- и терцдецимаккорды			8			10	
11	Альтерированные аккорды			4			4	
12	Вспомогательный септаккорд			4			4	
13	Проходящий септаккорд			4			4	
14	Тритоновая замена доминантсептаккорда			4			4	
	Промежуточная аттестация						12	Зачет
5 семестр								
15	Формообразующие гармонические средства			10			4	
16	Гармонические схемы формы блюза			10			4	
17	Модуляция. Тонально-гармонический план			8			2	
18	Мажоро-минорные системы			4			2	
19	Лад. Модальность			4			2	
6 семестр								
20	Неаккордовые звуки. Мелодическая фигурация			10			10	
21	Аккорды нетерцового строения. Полиаккорды (политональность).			6			6	
22	Подробная и свободная гармонизация			6			6	
23	Аранжировка джазовых тем			12			10	
	Промежуточная аттестация						36	Экзамен
	Итого: 314			140			174	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
 для заочной формы получения высшего образования
 для специальности «Компьютерная музыка»

Номер темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов					Самостоятельная работа студентов (СРС)	Формы контроля знаний
		Лекции	Семинарские занятия	Практические занятия	Лабораторные занятия	Иное		
1	2	3	4	5	6	7	8	9
3 семестр								
1	Введение в джазовую гармонию. Система буквенно-цифровых обозначений			2			6	
2	Аккордика. Функциональная система						16	
3	Септаккорды. Способы изложения гармонической вертикали			2			16	
4	Гармонический оборот. Плавное голосоведение			2			16	
4 семестр								
5	Септаккорды с пропущенными тонами, дублировки и удвоения в гармонических оборотах			2			4	
6	Скачки при соединении септаккордов			2			4	
7	Обращения септаккордов						2	
8	Нонаккорды. Соединение нонаккордов и септаккордов			2			4	
9	Соединение нонаккордов						4	

	Промежуточная аттестация						36	Экзамен
5 семестр								
10	Аккорды с побочными и заменными тонами. Ундецим- и терцдецимаккорды			2			12	
11	Альтерированные аккорды						10	
12	Вспомогательный септаккорд			2			12	
13	Проходящий септаккорд						10	
14	Тритоновая замена доминантсептаккорда			2			10	
	Промежуточная аттестация						12	Зачет
6 семестр								
15	Формообразующие гармонические средства			2			18	
16	Гармонические схемы формы блюза			2			18	
17	Модуляция. Тонально-гармонический план			2			18	
7 семестр								
18	Мажоро-минорные системы			2			2	
19	Лад. Модальность						2	
20	Неаккордовые звуки. Мелодическая фигурация			2			6	
21	Аккорды нетерцового строения. Полиаккорды (политональность)						2	
22	Подробная и свободная гармонизация			2			2	
23	Аранжировка джазовых тем						6	
	Промежуточная аттестация						36	Экзамен
	Итого: 314			30			284	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
 для очной (дневной) формы получения высшего образования
 для специальности «Музыкальное искусство эстрады»

Номер темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов					Самостоятельная работа студентов (СРС)	Формы контроля знаний
		Лекции	Семинарские занятия	Практические занятия	Лабораторные занятия	Иное		
1	2	3	4	5	6	7	8	9
4 семестр								
1	Введение в джазовую гармонию. Система буквенно-цифровых обозначений			2			1	
2	Аккордика. Функциональная система			2			1	
3	Септаккорды. Способы изложения гармонической вертикали			4			2	
4	Гармонический оборот. Плавное голосоведение			8			8	
5	Септаккорды с пропущенными тонами, дублировки и удвоения в гармонических оборотах			6			6	
6	Скачки при соединении септаккордов			8			6	
7	Обращения септаккордов			4			2	
	Промежуточная аттестация						12	Зачет
5, 6 семестры								

8	Нонаккорды. Соединение нонаккордов и септаккордов			6			1	
9	Соединение нонаккордов			6			1	
10	Аккорды с побочными и заменными тонами. Ундецим- и терцдецимаккорды			6			1	
11	Альтерированные аккорды			2			1	
12	Вспомогательный септаккорд			4			1	
13	Проходящий септаккорд			4			1	
14	Тритоновая замена доминантсептаккорда			4			1	
15	Формообразующие гармонические средства			8			1	
16	Гармонические схемы формы блюза			6			1	
17	Модуляция. Тонально-гармонический план			4			1	
18	Мажоро-минорные системы			2			1	
19	Лад. Модальность			2			1	
20	Неаккордовые звуки. Мелодическая фигурация			8			1	
21	Аккорды нетерцового строения. Полиаккорды (политональность)			2			1	
22	Подробная и свободная гармонизация.			2			1	
23	Аранжировка джазовых тем						1	
	Промежуточная аттестация						36	Экзамен
	Итого			100			90	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА

для заочной формы получения высшего образования
для специальности «Музыкальное искусство эстрады»

Номер темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов					Самостоятельная работа студентов (СРС)	Формы контроля знаний
		Лекции	Семинарские занятия	Практические занятия	Лабораторные занятия	Иное		
1	2	3	4	5	6	7	8	9
5 семестр								
1	Введение в джазовую гармонию. Система буквенно-цифровых обозначений			2			4	
2	Аккордика. Функциональная система						4	
3	Септаккорды. Способы изложения гармонической вертикали			2			12	
4	Гармонический оборот. Плавное голосоведение						12	
5	Септаккорды с пропущенными тонами, дублировки и удвоения в гармонических оборотах			2			12	
6 семестр								
6	Скачки при соединении септаккордов			2			4	
7	Обращения септаккордов						4	
8	Нонаккорды. Соединение нонаккордов и септаккордов			2			4	
9	Соединение нонаккордов						2	

	Промежуточная аттестация						12	Зачет
7 семестр								
10	Аккорды с побочными и заменными тонами. Ундецим- и терцдецимаккорды			2			8	
11	Альтерированные аккорды						8	
12	Вспомогательный септаккорд			2			8	
13	Проходящий септаккорд						10	
14	Тритоновая замена доминантсептаккорда			2			10	
8 семестр								
15	Формообразующие гармонические средства			2			2	
16	Гармонические схемы формы блюза						2	
17	Модуляция. Тонально-гармонический план			2			2	
18	Мажоро-минорные системы						2	
19	Лад. Модальность						2	
20	Неаккордовые звуки. Мелодическая фигурация			2			2	
21	Аккорды нетерцового строения. Полиаккорды (политональность)						2	
22	Подробная и свободная гармонизация						2	
23	Аранжировка джазовых тем						2	
	Промежуточная аттестация						36	Экзамен
	Итого			22			168	

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

СОДЕРЖАНИЕ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

1. Игра на фортепиано аккордов, гармонических оборотов, различных видов секвенций, гармонических последовательностей различных схем блюза и джазовых стандартов.
2. Выполнение письменных заданий по построению гармонических оборотов, по «расшифровке» гармонических схем джазовых стандартов, по аранжировке джазовых тем.
3. Выполнение гармонического анализа, включающего в себя определение и буквенно-цифровое обозначение гармонической вертикали, определение специфических гармонических средств, характеристику тонально-гармонического плана, выявление ладовых особенностей и других выразительных средств в предложенных джазовых произведениях или их фрагментах.

ТРЕБОВАНИЯ К ЗАЧЕТУ

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 (8–16 тактов).

ТРЕБОВАНИЯ К ЭКЗАМЕНУ

1. Сыграть на фортепиано гармоническую последовательность джазового стандарта, используя различные средства усложнения гармонической вертикали и приемы расширения гармонической горизонтали.
2. Выполнить гармонический анализ предложенного произведения или его фрагмента.

СПИСОК ОСНОВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

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

СПИСОК ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Амирханова, С. А. Джаз как искусство самовыражения / С. А. Амирханова. – Уфа : РИС УГАИ им. З. Исмагилова, 2014. – 193 с.
2. Бородина, Г. История джаза: Основные стили, выдающиеся исполнители / Г. Бородина. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та : Издательский дом «КЛАССИКА», 2014. – 346 с.
3. Верменич, Ю. История. Стили. Мастера / Ю. Верменич. – СПб : Издательство «Лань» ; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2011. – 608 с.
4. Горват, І. Основи джазової інтерпретації (на українському мові) / І. Горват, І. Вассербергер. – Київ : Музична Україна, 1980. – 120 с.
5. Есак, М. История джаза и блюза (1873–1973) / М. Есак. – М. : Издатель Маскаев В. Н., 2001. – 32 с.
6. Кинус, Ю. Г. Джаз: истоки и развитие / Ю. Г. Кинус. – Ростов н/Д : Феникс, 2011. – 491 с.
7. Конен, В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. – 2-е изд. – М. : Советский композитор, 1990. – 320 с.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

№ п/п	Название раздела, темы	Кол-во часов на СРС д/з/д/з	Задание	Форма выполнения	Цель или задача СРС
1	Темы 1-2	8/30/4/8	Изучить различные способы обозначения аккордов	Проработка литературы, нотного материала (сборники джазовых стандартов различных издательств)	Ознакомление с различными способами обозначений аккордов
2	Тема 3	6/20/4/12	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
3	Темы 4-14	78/124/52/94	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
4	Тема 15	8/22/3/6	Проанализировать примеры из джазовой музыки	Прослушивание аудиозаписей, анализ нотного материала	Изучение специфики формообразующих средств и особенностей тонально-гармонического плана в джазовых произведениях
5	Тема 16	8/22/3/6	Проанализировать нотные примеры	Игра различных схем блюзовых квадратов	Изучение разновидностей и особенностей гармонических схем блюза
6	Темы 17-19	18/34/10/18	Проанализировать нотные примеры. Играть на фортепиано гармонические последовательности, включающие в себя обороты мажоро-минорных систем, натуральных и искусственных ладов	Прослушивание аудиозаписей, анализ нотного материала. Построение и игра на фортепиано гармонических последовательностей с применением средств мажоро-минора, натуральных и искусственных ладов	Развитие аналитических навыков. Практическое освоение гармонических средств мажоро-минора и модального джаза

7	Тема 20	14/10/3/6	Играть гармонические схемы, используя различные приемы мелодической фигурации	Письменное выполнение гармонизации буквенно-цифровых последований с применением различных приемов мелодической фигурации	Развитие творческих навыков, практическое освоение приемов мелодической фигурации
8	Тема 21	10/6/4/6	Построить и играть на фортепиано гармонические обороты с участием полиаккордов и аккордов нетерцового строения	Построение и игра на фортепиано гармонических последовательностей с применением полиаккордов и аккордов нетерцового строения	Изучение и практическое усвоение специфики применения полиаккордов и аккордов нетерцового строения
9	Темы 22-23	24/16/7/12	Сочинить аккомпанемент к мелодии джазового стандарта, применяя приемы свободной и подробной гармонизации. Выполнить аранжировку джазового стандарта для фортепиано	Сочинение аккомпанемента. Выполнение аранжировки джазового стандарта	Развитие творческих навыков

ПЕРЕЧЕНЬ ИСПОЛЬЗУЕМЫХ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

1. Устный опрос.
2. Письменный опрос.
3. Проверка выполнения практических заданий.
4. Расшифровка гармонических стандартов.
5. Гармонический анализ (устно).

ПРОТОКОЛ СОГЛАСОВАНИЯ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ

Название учебной дисциплины, с которой требуется согласование	Название кафедры	Предложения об изменениях в содержании учебной программы по изучаемой учебной дисциплине	Решение, принятое кафедрой, разработавшей учебную программу (с указанием даты и номера протокола)

ДОПОЛНЕНИЯ И ИЗМЕНЕНИЯ К УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЕ на 20__/20__ учебный год

№ п/п	Дополнения и изменения	Основание

Учебная программа пересмотрена и одобрена на заседании кафедры художественного творчества и продюсерства (протокол №__ от . .20__)

Заведующий кафедрой

_____ (ученая степень, ученое звание)

_____ (подпись)

_____ (И.О.Фамилия)

УТВЕРЖДАЮ
Декан факультета

_____ (ученая степень, ученое звание)

_____ (подпись)

_____ (И.О.Фамилия)

4.2. Основная литература

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

4.3. Дополнительная литература

1. Амирханова, С. А. Джаз как искусство самовыражения / С. А. Амирханова. – Уфа : РИС УГАИ им. З. Исмагилова, 2014. – 193 с.
2. Бородина, Г. История джаза: Основные стили, выдающиеся исполнители / Г. Бородина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та : Издательский дом «КЛАССИКА», 2014. – 346 с.

3. Верменич, Ю. История. Стили. Мастера / Ю. Верменич. – СПб : Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2011. – 608 с.
4. Горват, І. Основи джазової інтерпретації (на українском языке) / І. Горват, І. Вассербергер. – Київ : Музична Україна, 1980. – 120 с.
5. Есак, М. История джаза и блюза (1873–1973) / М. Есак. – М. : Издатель Маскаев В. Н., 2001. – 32 с.
6. Кинус, Ю. Г. Джаз: истоки и развитие / Ю. Г. Кинус. – Ростов н/Д : Феникс, 2011. – 491 с.
7. Конен, В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1990. – 320 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
1.1. Содержание практических занятий	6
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	89
2.1. Примеры практических заданий	89
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	96
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	97
4.1. Учебная программа	97
4.2. Основная литература.....	119
4.3. Дополнительная литература	119

Учебное электронное издание

Составитель
Круглый Максим Викторович

ДЖАЗОВАЯ ГАРМОНИЯ

*Электронный учебно-методический комплекс
для студентов специальностей 6-05-0215-10 Компьютерная музыка,
6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады*

[Электронный ресурс]

Редактор *В. В. Бондарович*
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 29.04.2024.
Гарнитура Times Roman. Объем 5,9 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 978-985-547-449-5



9 789855 474495