

А.Г. РОГАЧЕВ

СИСТЕМНЫЙ КУРС ГАРМОНИИ ДЖАЗА

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Рекомендовано
Министерством образования Российской Федерации
в качестве учебного пособия
для студентов музыкальных училищ и колледжей

Москва



2000

Р е ц е н з е н т ы :

заведующий эстрадным отделением МПГУ,
пианист и преподаватель эстрадно-джазового центра *И. Семенов*;

композитор, кандидат искусствоведения,
профессор кафедры сочинения Московской государственной
консерватории им. П.И. Чайковского *Л.Б. Бобылев*

Рогачев А.Г.

Р59 Системный курс гармонии джаза: Теория и практика: Учеб. пособие для студ. муз. училищ и колледжей. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. — 128 с.: ноты.

ISBN 5-691-00419-0.

Пособие составлено в соответствии с программой курса джазовой гармонии для музыкальных училищ и колледжей. Автор предлагает оригинальную концепцию теории джаза и методику освоения джазовой импровизации. Пособие включает практические задания, упражнения и нотные примеры.

ББК 85.985я722

ISBN 5-691-00419-0

© Рогачев А.Г., 2000
© «Гуманитарный издательский
центр ВЛАДОС», 2000
© Серийное оформление обложки.
Художник Токарев Ю.В., 2000

Джаз – это вещь в себе,
и попытка анализировать его,
используя методы европейской
теории музыки,
имеет не больше шансов на успех,
чем старания понять поэзию,
исходя из законов прозы.

J. L. COLLIER. The making of Jazz

Считаю, что данная работа заслуживает высокой оценки. Она свидетельствует о большой профессиональной компетентности ее автора, нестандартности его взгляда на предмет исследования. Это особенно ценно, если учесть, что отечественных работ, посвященных проблемам джаза, очень мало, а потребность в них достаточно велика.

Привлекает сочетание композиторского, творческого взгляда автора с его углубленными теоретическими воззрениями, стремление к собственной оригинальной концепции.

Я бы отметил музыкальность работы, неотрывность чисто теоретических положений от процессов джазового музицирования. Считаю также достоинством работы привлечение музыкальных примеров, связанных с русским мелосом.

Данное пособие явилось плодом многолетней педагогической практики А. Рогачева, и я уверен, что издание его было бы весьма полезным вкладом в педагогическую литературу.



*Композитор,
Народный артист РСФСР,
Секретарь правления
Союза композиторов СССР
Ю. Саульский*

ОТ АВТОРА

«Системный курс гармонии джаза» предназначен для преподавателей и учащихся эстрадных отделений музыкальных училищ, колледжей и вузов, а также для профессиональных музыкантов, композиторов и аранжировщиков. Он рассчитан на проведение лекционных (групповых) и индивидуальных занятий: 2 года — групповые, 1 год — индивидуальные. Гармония джаза вводится в начале 3-го или 4-го семестров, после ознакомления учащихся (в первый год обучения) с общим курсом классической гармонии.

Количество часов, отводимых на изучение предмета, определяется в соответствии с учебным планом из расчета не менее одного часа в неделю.

Главной задачей «Системного курса» является формирование необходимых профессиональных навыков.

Для успешного усвоения предмета могут быть использованы различные методы подачи учебного материала. Весь процесс обучения по «Системному курсу» целесообразно разделить на четыре этапа.

На *первом этапе* теоретический материал курса интенсивно изучается в полном объеме. Порядок прохождения тем может быть несколько изменен. К примеру, «Система замененных гармонических блоков» по желанию преподавателя может быть рассмотрена перед «Аккордовым материалом» и «Базисными звукорядами». На данном этапе учащимися фиксируются и запоминаются все общие теоретические положения курса без их глубокой технической проработки.

Интенсивный аналитический метод позволит учащимся обрести некое целостное представление об изучаемом предмете. В основе *второго этапа* — метод сравнительного анализа.

Не секрет, что золотой фонд джазовой классики составляют произведения выдающихся американских мастеров джаза. Сколько-нибудь серьезное профессиональное образование по этому профилю немислимо без изучения лучших образцов джазовой музыки. Традиционные методы изучения гармонии джаза также были выработаны американской школой. Оригинальные работы многих знаменитых американских музыкантов и теоретиков джаза, таких как Дж. Мехиган, Дж. Кукер, Джо Пасс, Р. Рикер, Дан Хели, Дж. Рассел, должны стать для учащихся предметом внимательного профессионального исследования. Метод сравнительного анализа позволяет рассмотреть большинство из этих работ с общей позиции «Системного курса».

Надо заметить, что автор не считает свою работу истиной в последней инстанции. Несмотря на то, что «Системный курс гармонии джаза» наполнен новой, наиболее обобщающей информацией, он не противоречит уже сложившимся традиционным методам, а, наоборот, в значительной мере дополняет их. Во всяком случае, делая сравнительный анализ различных пособий, в том числе и отечественных, учащиеся смогут самостоятельно решить, что для них важнее и понятнее.

Сравнительный анализ «Системного курса» и традиционных пособий лучше всего делать в виде развернутых курсовых работ с демонстрацией нотных примеров на фортепиано. Многое из того, что сознательно пропущено в «Системном курсе», можно почерпнуть из других источников. Например, в «Импровизированном джазе» Джерри Кукера прекрасно описаны методы вариационного развития мелодии, построения композиции и свинга. Лучше об этом не скажешь! Любая попытка адаптированного изложения подобной работы всегда будет хуже оригинала.

Третий этап обучения — закрепление профессиональных навыков. Изучая предмет гармонии джаза, учащиеся смогут хорошо осознать творческий процесс гармонизации. Нельзя сказать, что самодеятельный музыкант, не имеющий представления о гармонии, играет без всякого осознания того, что он делает. Какие-то конструктивные и слуховые ориентиры у него непременно есть, но степень осознанности творческого процесса и в том и другом случае весьма различна. С другой стороны, сознательный творческий процесс профессионального джазового музыканта включает в себя отдельные заготовленные приемы, которые используются автоматически, без их полного осмысления. Нарботка таких приемов осуществляется в специальных практических упражнениях. На данном этапе обучения каждое из теоретических положений «Системного курса» должно быть основательно проработано в практических упражнениях.

В отличие от первого этапа, дающего общее представление о гармонии джаза, эта фаза обучения закрепляет отдельные навыки на практике. Практическое закрепление навыков позволит автоматизировать не сам творческий процесс гармонизации, а лишь его отдельные компоненты. Обретение устойчивых навыков развивает технику профессионального музыканта. В свою очередь, хорошая техника позволяет успешно решать задачи творческого порядка и способствует преодолению шаблонов. Уже на этом этапе может быть использован индивидуальный подход к каждому из учащихся в соответствии с его вкусами, слуховыми ощущениями и творческими наклонностями.

«Системный курс гармонии джаза» не ориентирован на какой-либо отдельно взятый стиль, а выражает своего рода субстанцию звуковой материи современного джаза. Каждый учащийся сможет найти здесь свою собственную стилистическую нишу и развить соответствующую технику.

Три подготовительных этапа обучения должны быть пройдены в два первых года групповых занятий.

Четвертый этап обучения — практическая гармонизация. Это должны быть индивидуальные занятия. Практическая гармонизация джазовых тем в рамках учебного курса также является разновидностью упражнений, но уже более развитых и многосложных, способствующих формированию профессиональных навыков. Закреплению таких навыков способствует гармонизация большого количества тем. Однако наиболее важным и существенным в этом процессе является улучшение качества каждой последующей работы.

Для того, чтобы усовершенствовать качество аранжировки тем, необходимо, как минимум, два условия:

1. Учащийся должен хорошо понимать и слышать стилистику каждой гармонизируемой темы, а также иметь как можно более ясное представление о том, что он может сделать в данной гармонизации и как это сделать. Для этого преподаватель может провести краткий анализ тех приемов и фактурного изложения, которые могут быть использованы в данной гармонизации.












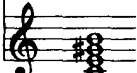
2. Учащийся должен знать сравнительный результат: после гармонизации каждой из тем, представленных в «Системном курсе» без обозначенной гармонии, учащийся может сравнить свой вариант гармонизации с оригиналом.

Буквенно-цифровые обозначения гармонических схем оригинала выписаны в приложении. В результате этого сравнения учащийся сможет понять, чего он достиг и каковы недостатки в сделанной им гармонизации. При этом критерием оценки является не столько совпадение гармонических схем, сколько их выразительность. Как показывает практика, очень часто учащиеся находят более интересные варианты гармонизации джазовых тем, чем в оригинале. Исполняя тот и другой варианты, вы всегда сможете безошибочно выбрать лучший из них. С учетом всех «за» и «против» можно приступать к гармонизации следующей темы и т.д.

Параллельно джазовой гармонии на эстрадных отделениях учащиеся проходят специальный курс аранжировки и дирижирования. На заключительном этапе обучения очень полезно объединить усилия преподавателей этих дисциплин. Лучшая из тем, обработанная учащимся, должна быть аранжирована им для эстрадного оркестра или бэнда и под его управлением исполнена. Разумеется, это касается только наиболее способных и талантливых выпускников. Такая практика в свое время была принята на эстрадном отделении ГМУ им. Гнесиных.

Автор благодарит за участие в обсуждении отдельных тем данного «Курса» ведущих российских педагогов и музыкантов джаза: И. Бриля, Ю. Чугунова, В. Брандта, А. Кролла, М. Окуня, А. Осейчука, А. Сухих, О. Степурко, И. Семенова, Ю. Степняка, Ю. Елояна.

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ СЕПТАККОРДОВ

Аккорд	Буквенно-цифровые обозначения	Ступеневые обозначения	Название аккорда
	С	I	
	(maj) (M) (MA) (Δ)	(M) (Δ)	Большой мажорный
	(m ⁺⁷) (mM) (- Δ)	(mM)	Большой минорный
	(7)	(X ₇) (7)	Малый мажорный (доминантовый)
	(-) (m) MI	m 7	Малый минорный
	(m ⁻⁵) (°)	(°)	Малый с уменьшенной квинтой (полууменьшенный)
	(dim)	(°7)	Уменьшенный
	(6)	(6)	Мажорное трезвучие с секстой
	(m 6)	(m 6)	Минорное трезвучие с секстой
	(7 sus ₄) (7,4)	X ₇ sus	Септаккорд с квартой
	(⁻⁵) (7)	X ₇ ⁻⁵ (⁻⁵) (7)	Доминантовый с пониженной квинтой
	(⁺⁵) (aug)	(X ₇ ⁺⁵) (⁺⁵) (7)	Доминантовый с повышенной квинтой
	(Maug) (maj 7 ⁺⁵)	M ⁺⁵	Увеличенный

Часть первая

НОРМАТИВНОЕ ДВИЖЕНИЕ ФУНДАМЕНТАЛЬНЫХ ТОНОВ И СОЕДИНЕНИЕ АККОРДОВ

ЭЛЕМЕНТЫ ДВИЖЕНИЯ

Интервальные направления (ходы основных, фундаментальных тонов)

Абсолютное большинство гармонических оборотов и последовательностей джазовой гармонии описывается на семь основных типов 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.

Все гармонические обороты и последовательности, построенные на цепи этих интервалов, являются нормативными оборотами функциональной гармонии джаза.

Фундаментальные тоны

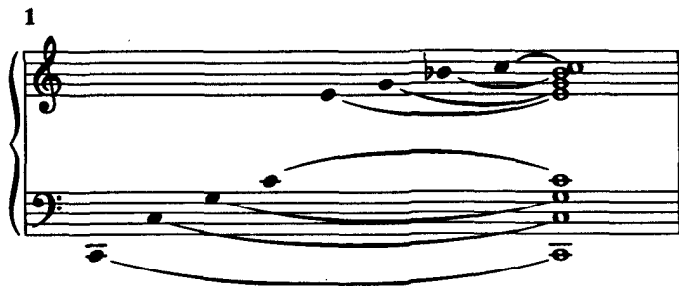
Основным, фундаментальным тоном называется опорный или басовый тон гармонии, на котором строится основная часть аккорда и его надстройка. Различие в понятиях «бас», «басовый тон» и «фундаментальный тон» заключается в том, что в басу басовым тоном может быть любой из тонов аккорда (прима, терция квинта, септима), а фундаментальным тоном аккорда может быть только прима. Из-за сложности надстроек аккорды гармонии джаза чаще всего излагаются на основных, фундаментальных тонах. Эти тоны являются носителями различных аккордовых структур и выполняют основную функцию нормативного движения.

Система надстроек, различные типы соединений аккордов и нормативное движение фундаментальных тонов могут быть рассмотрены как отдельные, взаимосвязанные элементы гармонии джаза.

Фундаментальные тоны являются наиболее общим, условным выражением гармонии. Каждый ход фундамента на один из семи интервалов и есть элемент нормативного движения аккордов.

Импульс тяготения

Изначальный импульс тяготения одной гармонии в другую заложен в природе самого звука. Натуральный обертоновый звукоряд (его восемь наиболее слышимых призвуков) образует малый мажорный (доминантовый) септаккорд в идеальном расположении.



Прима аккорда-звукоряда повторяется четыре раза, поэтому она преобладает над другими тонами и является тяжелым тоном.

Следующий по значимости тон — квинта — повторен дважды. Относительно примы это легкий тон. Терция и септима звукоряда-аккорда — это вводные тоны, способствующие движению к последующему аккорду. При восприятии на слух гармонических интервалов кварты и квинты легко заметить, что в кварте опорным тяжелым тоном является вершина интервала, а в квинте — основание:



Наиболее сильные природные гармонические тяготения направлены от легкого тона к тяжелому. Последовательное цепное движение аккордов от легких тонов к тяжелым образует кварто-квинтовую последовательность. По этому принципу организован кварто-квинтовый круг тональностей.

Гармонические обороты

Абстрактная мелодическая кварто-квинтовая последовательность аккордов может быть представлена как некое бесконечное движение по кругу с неопределенной тональностью. В функциональной гармонии это движение ограничивается и тонально регулируется рамками отдельных гармонических оборотов. Каждый такой оборот может быть выделен из общего контекста и рассмотрен с точки зрения его функционального отношения к основной или побочной тональности (временной тональности отклонения).

Гармонический оборот, с его тональной и метроритмической организацией, является первоначальным формообразующим элементом гармонии.

Гармонические обороты могут быть простыми и сложными аналогично простым и сложным тактам. Простой оборот связывает два или три аккорда с различными фундаментальными тонами. Сложный оборот состоит из двух простых и, соответственно, включает четыре-шесть аккордов.

Гармонические обороты также подразделяются на устойчивые и неустойчивые: устойчивые заканчиваются тоническим мажорным или минорным аккордом, а неустойчивые — доминантовым.

Гармонические обороты, замыкающие отдельные части музыкальной формы, называются кадансами. Серединный каданс, с остановкой на доминанте, замыкает первое предложение периода, а заключительный каданс, закрепляющий тонику основной тональности, замыкает весь период. Значение серединного и заключительного кадансов проявляется в их формообразующем тяготении на расстоянии частей квадрата. В этом также просматривается изначальный импульс природного кварто-квинтового тяготения гармонии.

Рассмотрим элементы нормативного движения аккордов.

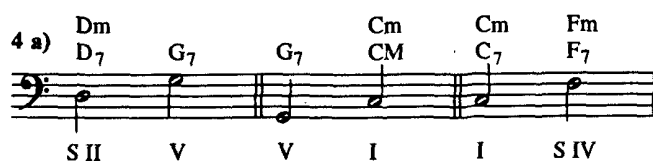
Кварто-квинтовое движение

Кварто-квинтовое движение связывает два или три аккорда различных функций.



Функция субдоминанты (S IV) в кварто-квинтовом обороте находится после тоники и направлена от нее, поэтому вместо S IV чаще используется ее замена S II.

Данная схема показывает кварто-квинтовый оборот, направленный к мажорной или минорной тонике. На ее основе могут быть построены следующие простые обороты:



6) Am₇ D₇ D₇ Cm
 Am₇⁵ Dm₇ G₇ Dm₇ G₇ CM

VI S II V II V I

Нисходящее полутоновое движение

Это движение также связывает последовательность из двух-трех аккордов различных функций, один или два из которых представлены тритоновыми заменами. В гармонических оборотах этот элемент движения может быть использован вместо кварто-квинтового или, наоборот, кварто-квинтовый вместо него.

Схема 1

Dm₇ D_{b7} CM или E_bM Dm₇ DM

II — $\begin{matrix} \flat II \\ V \end{matrix}$ — I или $\begin{matrix} \flat III \\ VI \end{matrix}$ — II — $\begin{matrix} \flat II \\ V \end{matrix}$

5 а)

Полутоновое

III m₇ VI ⁹/₇ II m₇ bII ⁺⁹/₇ IM

6)

Кварто-квинтовое

III m₇ VI ⁶/₇ II m₇ V ⁻⁹/₇ IM

Последовательность из двух элементов движения:

6 E_{m7} E_{b7}⁹ A_{b7}⁺⁵ D_{b7}⁺⁹ CM

III bIII bVI bII I

полутоновое кварто-квинтовое полутоновое

В нормативном движении любой кварто-квинтовый ход фундамента может быть заменен полутоновым, и наоборот, любой полутоновый — кварто-квинтовым.

Совмещение этих двух типов движения предполагает наличие двух взаимосочетающихся линий: линии баса и линии параллельного движения аккордов одной структуры (одного фонизма).

В нисходящем малосекундовом движении гармонии используются преимущественно аккорды доминантного фонизма, однако, в зависимости от стиля, также могут быть использованы и другие аккордовые структуры. (Более подробно этот вопрос рассматривается в последующих главах «Системного курса».)

Следует различать термины «доминантовый» и «доминантный». Доминантовым называется аккорд пятой ступени, относящийся к доминантовой функции.

Доминантный — это аккорд определенного фонизма — малый мажорный септаккорд, который может быть построен на любой ступени.

7 полутонное движение

Совмещенное движение

кварто-квинтовое движение

Нисходящее и восходящее малотерцовое движение (параллельные замены)

Это движение связывает между собой главные функции параллельных тональностей. Параллельными тональностями называются тональности с одинаковым количеством ключевых знаков и общим звукорядом. Например, тональности До мажор и ля минор имеют общий белоклавишный звукоряд. Главные функции этих родственных тональностей находятся в параллельном соотношении:

Схема 2

	CM м.з.	FM м.з.	G ₇ м.з.
До мажор			
Ля минор	Am ₇	Dm ₇	Em ₇ (E ₇)
Функции —	T	— S	— D

Аккорды параллельной тональности являются заменами аккордов главных функций основной тональности (параллельными заменами). В мажорных тональностях движение к параллельной замене имеет нисходящее направление, а в минорных — восходящее. Функциональное предназначение этого движения — отход от тонального центра к наиболее отдаленному, периферийному аккорду, после которого возобновляется центростремительное кварто-квинтовое или полутонное последование аккордов.

8 а) периферия центр

До-мажор

центростремительное движение

б) центр периферия

До-минор

Движение к параллельной замене обычно является первой, начальной фазой сложного гармонического оборота, фазой отхода от центра:

9 а) IM VI_{m7} II_{m7} V₇

б) FM D_{m7} G₇ CM

За исключением субдоминанты (IV) все аккорды мажорной тональности имеют центростремительное направление, а большая часть аккордов минора направлена от центра (имеет центробежное направление). Закрепление тональности осуществляется ближайшими к тонике центростремительными аккордами (II — V — I или VI — II — V). Так как минорная тональность имеет минимальное количество центростремительных гармоний (II — V — I), для расширения оборотов, закрепляющих тонику и доминанту основной тональности минора, используется аккорд VI повышенной (мажорной) ступени:

10 Cm₇ Am₇^{b5} D_{m7} G₇ Cm₇

Нисходящее малотерцовое движение к параллельной замене может быть постепенно заполнено проходящим секундаккордом (в басу проходящая септима аккорда):

11 а) C Am₇

б) Cm Am₇^{b5}

Восходящее малотерцовое движение типично для минорных и мажорных тональностей. Оно также образует первую фазу оборота, после которого последовательность аккордов выстраивается по направлению их тяготений к центру тональности (полутоновым или смешанным центростремительным движением).

Возможные варианты этого оборота:

	I фаза		II фаза		
12 1)	Cm ₇	E ^b maj	Dm ₇ ^{b5}	G ₇	Cm
	I	^b III	II	V	I
2)	CM	E ^b ₇	D ₇	D ^b ₇	CM
	I	^b III	II	^b II	I
3)			II фаза		
	I	^b III	^b VI	V	I
4)			II фаза		
	I	^b III	^b VI	^b II	I

Первая фаза оборота (отход) во всех вариантах остается неизменной. Вторая фаза (движение к центру) варьируется путем использования первого и второго типа движения.

Целотоновое восходящее движение

Целотоновое восходящее движение связывает два-три аккорда различных функций с возможными параллельными и тритоновыми заменами. За исключением оборотов (IV — V — I) и (\flat VI — \flat VII — I) целотоновое движение направляет гармонию, отходящую от центра, поэтому так же, как и предыдущий тип движения, используется в первой фазе аккордового последования. Этим движением достигаются наиболее отдаленные от центра гармонии.

Как правило, восходящее целотоновое движение начинается с аккорда одной из главных функций основной тональности:

Схема 3

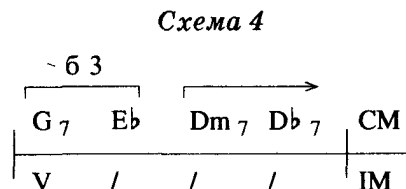
		I-я фаза		
		CM	Dm ₇	Em ₇
Тоника	—	I	II	III
		Fm ₇	Gm ₇	A ₇
Субдоминанта	—	IV	V	VI
		Gmaj	Am ₇	Hm ₇
Доминанта	—	V	VI	VII

I-я фаза

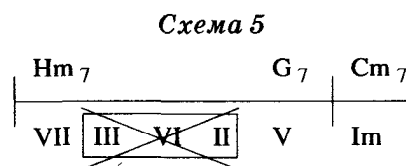
Дальнейшее развитие последовательности (после целотоновых оборотов) может складываться по кварто-квинтовым и полутоновым ходам фундамента.

Большетерцовое нисходящее движение

Связывают аккорды двух функций, один из которых является параллельной или тритоновой заменой. Например, в обороте (Em₇ — Cm₇) аккорд Em₇ — параллельная замена доминанты (G), а в обороте (F₇ — D \flat ₇) аккорд D \flat ₇ — тритоновая замена этого же доминантового аккорда (V₇). При разрешении доминанты в тонику внедрение большетерцового хода создает дополняющий центростремительный оборот:



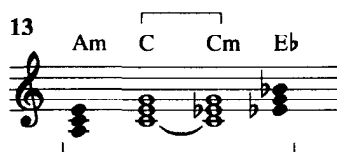
В другой ситуации, в случае необходимости короткой связи отдаленных аккордов #IV и VII, большетерцовый ход сокращает кварто-квинтовую цепь:



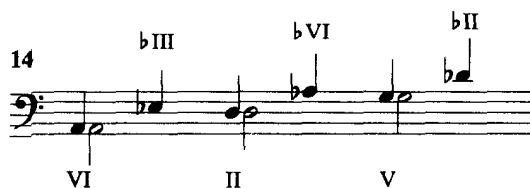
Таким образом, функциональное предназначение этого движения в тональной организации гармонии может быть различным.

Тритоновая замена аккордов

Две параллельные замены мажорно-минорной тоники находятся между собой в тритоновом соотношении:



Аккорды, находящиеся в тритоновом соотношении, могут быть взаимозаменяемыми. Последовательность тритоновых замен представляет собой разновидность смешанного движения первого и второго типов:



Последовательное использование тритоновых замен увеличивает количество аккордов и частоту гармонических смен.

В тритоновом движении так же, как и в совмещенном (кварто-квинтовом и полутоновом движении) наиболее употребительными являются аккорды доминантного фонизма:

15 CM Dm₇ Em₇ Eb₉ A₇ Dm₇ Ab₇⁺⁵ Db₇⁻⁹ CM

I II III \flat III VI II \flat VI \flat II I

I фаза движения II фаза движения

Гармоническая смена одноименного мажорного и минорного аккордов

Последовательная смена одноименного мажорного и минорного аккордов (мажоро-минорная замена) весьма характерна для гармонии джаза.

Хроматическая тональность усложненной гармонии джаза предполагает использование аккордов всех 12 ступеней в качестве основных и заменных аккордов данной тональности. На каждой из 12 ступеней, в зависимости от гармонического контекста, может быть построен любой аккорд, фонически сочетающийся с другими, предыдущими и последующими аккордами. Принцип фонического соответствия и последовательного сочетания аккордов в условиях хроматической тональности является наиболее важным. Он определяет конкретные структуры аккордов, которые строятся на движущихся фундаментальных тонах.

Функциональная направленность фундаментальных тонов выражается всеми основными типами движения, включая одноименные мажоро-минорные замены.

Контрольные вопросы

1. Чем отличаются понятия «басовый тон» и «фундаментальный тон»?
2. Назовите основные типы интервального движения фундаментальных тонов.
3. Чем объясняется закономерность кварто-квинтового движения аккордов?
4. Что называется гармоническим оборотом?
5. Можно ли провести некоторое сравнение между тактами простых и сложных размеров, и, с другой стороны, между простыми и сложными гармоническими оборотами?
6. Может ли быть представлен какой-либо из гармонических оборотов вне тактовой и метrorитмической организации?
7. Что такое гармонические кадансы и какое значение они имеют в организации музыкальной формы?
8. На какой фазе гармонического оборота может быть использовано малотерцовое движение аккордов? Приведите пример.
9. Чем объясняется наиболее частое использование оборота II — V — I по сравнению с оборотом IV — V — I?
10. Что называется принципом фонического соответствия в последовательности аккордов джазовой гармонии? Сыграйте на фортепиано пример последовательности с фоническим соответствием и несоответствием.

Мажоро-минорная хроматическая тональность «С»

The diagram shows a chromatic scale in C major/minor on a bass clef staff. The notes are: C, C#, D, D#, E, E#, F, F#, G, G#, A, A#, B, B#, C. Above the staff, functional labels are placed: #IV, VII, III, VI, II, V, I, IV, bVII, bIII, bVI, bII, bV. The labels #IV, VII, III, VI, II, V, I, IV are grouped under 'Периферия' (Periphery), and the labels bVII, bIII, bVI, bII, bV are grouped under 'Периферия' (Periphery). The label V is under 'Центр' (Center). Below the staff, arrows indicate tritone substitutions: C# to F, D# to C, E# to D, F# to E, G# to F, A# to G, B# to A, and C to B.

Задание. Используя основные элементы движения, напишите несколько 4-тактовых и 8-тактовых гармонических схем в тональностях до мажор; до минор и хроматической тональности С. Выбор аккордов на фундаментальных тонах произвольный.

МОДУЛЯЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ ГАРМОНИИ

Модуляция

Переход в новую тональность и завершение в ней гармонического построения (темы, квадрата) называется модуляцией.

В большинстве своем джазовые темы однотональны и редко заканчиваются модуляцией. Исключение составляет модуляция в параллельную тональность, что встречается довольно часто.

Отклонение

Музыкальная форма темы (квадрата) разделяется гармоническими кадансами, подчеркивающими основную тональность.

В процессе изложения однотонального или модулирующего квадрата возникают кратковременные переходы во встречные тональности, не закрепляемые кадансовыми оборотами. Такие кратковременные переходы в другие тональности называются *отклонениями*. Порядок чередования тональностей на протяжении музыкальной формы образует *тональный план*.

Тактовый формат отклонений зависит от интенсивности гармонических смен: при частой смене аккордов отклонение может занимать половину 4-четвертного такта или такт, при разреженной смене — двутакт.

Чаще всего формат отклонений совпадает с синтаксическим делением мелодии на фразы. Окончание каждой музыкальной фразы каким-либо мажорным или минорным аккордом воспринимается как временное отклонение в тональность этого аккорда. Каждое из таких отклонений может быть рассмотрено как с позиции общих функций основной тональности, так и с позиции местных функций данной тональности, в которой выявляются побочная тоника, субдоминанта и доминанта (II — V — I).

При интенсивных гармонических сменах окончание одного оборота (одной тональности) может совпадать с началом последующего оборота (другой тональности). Общий аккорд, объединяющий две тональности отклонения, называется *посредствующим аккордом*. Аккорд, следующий после общего, называется *модулирующим*. Модулирующий аккорд с достаточной определенностью выявляет тональность данного отклонения. Чаще всего он является доминантой новой тональности.

Рассмотрим один из нотных примеров с детальным анализом отклонений, образующих тональный план.

Мажорные тональности обозначены большой буквой, минорные — маленькой. Посредствующие аккорды обозначены скобками.

Данный пример — фрагмент джазовой оркестровой пьесы. Обратите внимание на типы движения аккордов и голосоведение:

ПЕСНЯ ПЕРВОЙ ЛЮБВИ SONG THE FIRST OF LOVE

Боб БРУКМАЙЕР

17* Slowly ♩ = 60

4 трубы
4 тромб.

$G_b F^7 E M E_b M G_b M C m^9 A m^{11} D^7_+$ $G m^9 G_b^{13} F m^9 B b^7_+$ $G m^{11} C B b m^{11} A^{13}$
 $E_b: \flat III \ II_7 \flat III M \ I M \ \flat III M \ VI m_7 \ \sharp IV m$ $E_b: \left(\begin{array}{l} II m^9 \ V^7_+ \\ I^9 \end{array} \right)$ $V I s u s^7 \quad \quad \quad A b: \ II^{\sharp} \ \flat II_7$
 $g: \left(\begin{array}{l} II m \ V^7_+ \\ I^9 \end{array} \right)$ $f: \left(\begin{array}{l} II m \ \flat II^7 \\ I m_7 \end{array} \right)$

$A b M^9 G m^{11} B m^9 E^7_+ C m^9 B m^7 B b s u s D b^7 G m^9 C^7_+ F m^7 B b^7_+ E b^9$
 $g: \left(\begin{array}{l} I \\ \flat III M \ I m^7 \end{array} \right)$ $E_b: \left(\begin{array}{l} VI m \ \flat VI m \ V s u s \ \flat VII \\ III m \ VI^7_+ \ II m \ V^7_+ \ I^6_9 \end{array} \right)$
 $a: \left(\begin{array}{l} II m^7 \ V^7_+ \\ III m_7 \end{array} \right)$ $f: \left(\begin{array}{l} II m \ V \ I m_7 \end{array} \right)$

Функциональное переключение общих аккордов из одной тональности в другую связано с перемещением функций, всегда возникающей в модуляционном процессе.

Модулирующие секвенции

Повторение мелодического и гармонического оборота от разных ступеней тональности или в различных тональностях образует секвенцию.

Секвенция, связывающая различные тональности, называется модулирующей. Повторяющийся простой или сложный гармонический оборот является звеном секвенции. Перемещение модулирующего звена секвенции по определенным интервалам называется шагом секвенции. Шаг секвенции может иметь между тониками соседних звеньев одинаковые или различные интервалы, направленные в восходящем или нисходящем движении. В тематическом и гармоническом развитии модулирующие секвенции имеют весьма важное значение. Они используются, главным образом, в развивающихся разделах музыкальной формы, которые отличаются особой тональной неустойчивостью. В изложении джазовых тем модулирующие секвенции наиболее часто встречаются в виде последования двух-трех модулирующих фраз.

Так же, как и отклонения, модулирующие секвенции опираются на семь основных типов движения аккордов, представленных в смешанном виде:

* В данном примере буквенно-цифровые обозначения аккордов даны в авторской редакции Б.Брукмайера.

18 C: Bb: Ab: C:

II V I II V I II V I } c: II V

Вопрос. Сколько типов движения использовано в данной секвенции?

Задание. Написать и сыграть на фортепиано несколько 4-тактовых построений в виде модулирующих секвенций, используя различные типы движения. Окончание каждого построения должно быть замкнуто серединой или заключительной каденцией основной тональности, знаки которой выставляются при ключе.

Контрольные вопросы

1. Что называется отклонением и модуляцией?
2. Что такое тональный план?
3. От чего зависит тактовый формат отклонения?
4. Как обозначаются побочные мажорные и минорные тональности встречных отклонений?
5. Что называется модулирующими и посредствующими аккордами?
6. Что называется модулирующей секвенцией?
7. Какие виды секвенций вы знаете из общего курса классической гармонии?

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИИ ДЖАЗА

Наиболее характерной особенностью гармонии джаза является ее диссонантная красочность. Достаточно взять два-три аккорда, чтобы услышать их джазовый колорит. Диссонирующие созвучия широко использовались в разных музыкальных стилях, предшествующих джазу. Однако природа этих диссонансов весьма различна.

Гармонические обороты классического типа выстраиваются по принципу противопоставления неустойчивых аккордов устойчивым. Постепенное накопление неустойчивой диссонантной энергии и последующий за этим спад (разрешение в устойчивый аккорд) — основная черта большинства гармонических функциональных оборотов классического типа.

В гармонии джаза диссонансы приобретают совершенно иные свойства, в меньшей степени зависящие от разрешения. Различные диссонирующие созвучия здесь могут следовать одно за другим на протяжении всей музыкальной формы. Движение этих аккордов так же закономерно и нормативно, как и в классической гармонии, но при этом оно имеет ряд специфических особенностей голосоведения.

Красочность аккордов и задача сохранения необходимой «краски» при их соединении приводит к возникновению всевозможных параллелизмов. Параллельное движение голосов образуется в мелодических соединениях аккордов.

Следует различать два вида параллельного движения: строгопараллельное и параллельное. Рассмотрим каждое из них в отдельности.

Строгопараллельное мелодическое соединение

Это соединение аккордов одинаковой структуры.

Каждый из последующих аккордов транспонируется на интервал движения фундаментального тона.

1. Строгопараллельные кварто-квинтовые обороты секвентного типа:

19 (M)

(M)

(m7)

(X7)

(o)

2. Нисходящие строгопараллельные обороты:

20 M₇ m₇

(X7)

3. Малотерцовые строгопараллельные обороты:

21 (M₇)

(m7)

4. Целотоновые строгопараллельные обороты:

5. Большетерцовые строгопараллельные обороты:

Параллельное мелодическое соединение

Образуется при соединениях аккордов различных структур. Если построить ряд септаккордов на ступенях какого-либо лада, то каждый из них будет иметь свою структуру. Например, До мажор лидийский:

24 Cmaj D7 Em7 F#m7⁻⁵ Gmaj Am7 Hm7

I II III IV# V VI VII

Параллельные септаккорды лидийского лада

Параллельное движение голосов, в сравнении со строгопараллельным, придает гармоническим оборотам большую многокрасочность, а также позволяет использовать аккорды различных структур.

1. Варианты кварто-квинтовых оборотов с параллельным движением голосов:

25 X M X m X # X m₊₇

m X M X # X M

2. Нисходящие хроматические обороты с параллельным движением голосов:

26 m X M M X m

M m X m₊₇ m⁻⁵ M

3. Малотерцовые обороты с параллельным движением голосов:

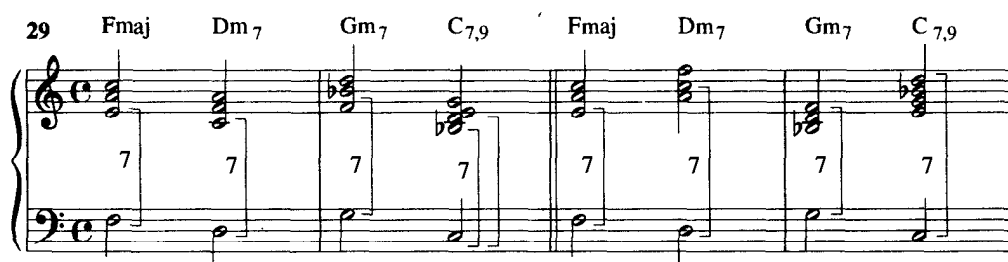
27 M m m m M X

4. Целотоновые обороты в тональности «до»:



Комплексные (раскрепощенные) мелодические соединения

Данные соединения отличаются от параллельных тем, что средние голоса подчиняются более свободному мелодическому движению верхнего голоса. Прямой параллелизм с басом отсутствует и проявляется лишь в скрытом виде. Скрытый вид параллелизма выражается в постоянном присутствии тех же красочных диссонирующих интервалов, которые явно прослеживаются в параллельных аккордах:



Параллельные соединения

Комплексные соединения

Гармоническое соединение аккордов

В отличие от мелодического такое соединение включает отдельные элементы косвенного голосоведения:



Гармоническое соединение способствует наиболее плавному движению голосов:



В джазовой музыке можно встретить бесконечное множество оборотов с мелодическим или гармоническим соединением аккордов, выписать которые даже в объеме многотомной книги не представляется возможным. При аранжировке темы или сочинении музыкальной пьесы выбор тех или иных аккордов всецело зависит от вашей творческой фантазии и слуховых ощущений. Задача состоит не в том, чтобы заучить какое-то количество аккордовых последовательностей и играть их в разных тональностях или от разных звуков, а в том, чтобы научиться играть различные виды аккордовых соединений, что называется, по ходу пьесы.

Параллельные мелодические соединения аккордов легко преобразовывать в комплексные и, наоборот, комплексные — в параллельные.

Навыки преобразования аккордов, логичного соединения их в последовательности, могут быть приобретены лишь в процессе длительных тренировочных упражнений. Каждое из вышеописанных соединений, а также их комбинированные варианты должны быть проработаны в таких упражнениях.

Главное, что вам необходимо запомнить — все аккордовые последовательности должны опираться на нормативное движение фундаментальных тонов.

Ленточное движение аккордов (термин Ю.Н. Тюлина)

В оркестровой музыке один из наиболее распространенных приемов заключается в дублировании мелодии параллельными интервалами или аккордами (блок-аккордами). Такое сплошное дублирование мелодии создает своеобразную гармоническую ленту. Поступенное (секундовое) или скачкообразное движение мелодии соответственно переносится и на все параллельные дублирующие голоса. При написании такой гармонической ленты надо, в первую очередь, исходить из ее соответствия фонизму педальных аккордов, на фоне которых развивается мелодия. Дублирование проходящих и вспомогательных неаккордовых звуков в ленточном движении обычно осуществляется строго параллельными аккордами, мелодически связывающими неаккордовый и аккордовый тон. Сама структура аккорда, которым связываются эти звуки, определяется по аккордовому тону, находящемуся на более сильной метрической доле:



Другой вариант — дублирование проходящих звуков уменьшенными септаккордами:



Оркестровая техника аккордового дублирования мелодии часто используется в аранжировках тем для фортепиано:

ФРАГМЕНТ ПЬЕСЫ «ЗВЕЗДНАЯ ПЫЛЬ» STAR DUST

Х. КАРМАЙКЛ
Аранжировка Ф. Уоллера



В современном джазе также широко используется прием дублирования мелодии параллельными квартаккордами:

ЭТО СЛУЧИЛОСЬ В СОЛНЕЧНОЙ ДОЛИНЕ IT HAPPENED IN SUN VALLEY

Г. УОРРЕН
Аранжировка А. Превина

35 **Very Fast**

The musical score for 'It Happened in Sun Valley' is written for piano. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a series of eighth notes. The second system has a treble clef staff with chords and a bass clef staff with eighth notes. The tempo is marked 'Very Fast'.

Письменная работа. Продублируйте пятиголосными блок-аккордами (с октавным удвоением в крайних голосах) следующую тему:

ЧЕТЫРЕ БРАТА (FOUR BROTHERS)

ДЖ. ДЖУФФРИ

The musical score for 'Four Brothers' is written for piano. It consists of four staves of music. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#). The score includes various chords and a repeat sign with first and second endings. The piece ends with a 'Fine' marking.

Chords: D7, Dm7, G7, C, A7, Dm7, Em7, A7, Dm7, G7, C, Dm7, G7, C, Fm7, B7, Eb, Abm7, Db7, Gb, F#m7, H7, E, C#7, F#m7, H7, E, A7.

Совет:

а) При строгопараллельном дублировании неаккордовых и аккордовых звуков первоначально определите структуру, которой будет продублирован аккордовый тон, после чего выписывайте строгопараллельную структуру неаккордового звука.

б) При движении мелодии по звукам аккорда дублирующие голоса также следует комплексно перемещать по аккордовым звукам.

Контрольные вопросы

1. В чем выражаются специфические особенности гармонии джаза?
2. Чем отличается строгопараллельное движение голосов от параллельного?
3. Чем отличаются комплексные мелодические соединения аккордов от строгопараллельных и параллельных мелодических соединений?
4. Что такое скрытый параллелизм диссонансов и в каком случае он появляется?
5. Чем отличаются гармонические соединения аккордов от мелодических?
6. Что называется ленточным движением аккордов?

Практическое задание

1. Играйте на фортепиано двух-четырёхтактовые гармонические последовательности с использованием (поочередно) всех основных типов движения. Каждая из этих последовательностей должна быть выполнена с использованием строгопараллельного, параллельного или комплексного мелодического соединения. Для строгопараллельных и параллельных последовательностей поочередно используйте различные мелодические положения аккордов: терции, квинты или септимы.
2. Играйте квадратные гармонические построения, используя различные типы движения и соединения аккордов.
3. На фоне мажорного или минорного аккорда (в левой руке) гармонизируйте ленточным движением (блок-аккордами) мелодическую последовательность звуков (в правой руке). Двухтактный мелодический рисунок для гармонизации блок-аккордами должен быть предварительно выбран вами или сочинен.

Часть вторая

АККОРДОВЫЙ И ЗВУКОРЯДНЫЙ МАТЕРИАЛ СОВРЕМЕННОЙ ГАРМОНИИ ДЖАЗА

ДИССОНАНТНАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ АККОРДОВ

Аккорды мягких диссонансов

Структурными элементами этих аккордов являются консонирующие интервалы и мягкие диссонансы (малая септима, большая секунда, тритон). Аккорды с мягкими диссонансами очень благозвучны и чрезвычайно употребительны в гармонии джаза. Использование их предоставляет большие возможности для гармонизации, обработки и сочинения тем.

Структурные комбинации мягких диссонирующих интервалов в сочетании с консонансами допускают возможность построения на их базе большого количества четырех-пятизвучных аккордов. В целом их можно разделить на две группы:

Первая группа — пентаккорды — аккорды, базирующиеся на мягких диссонансах без тритона; *вторая* — аккорды мягких диссонансов с тритоном (они будут рассмотрены дальше).

Последовательность мягких интервалов без тритона образует пять видов пентатоники (по типу черноклавишного звукоряда).



Принято считать основными видами мажорную и минорную пентатонику. На I степени мажорной и минорной пентатоники соответственно строятся мажорное и минорное трезвучия. Три других вида являются обращениями:



Аккорды, структурными элементами которых являются б2 и м7 без тритона, в сочетании с консонансами по сумме звуков всегда выстраиваются в тот или иной, полный или неполный вид пентатоники. Исходя из этого, все они могут быть обозначены общим понятием — пентаккорды. На базе мажорной пентатоники строятся:



Заметим, что эти аккорды в интервальной структуре имеют разное количество диссонансов. В зависимости от насыщенности аккордов диссонансами определяется диссонантная плотность гармонии. Аккорды с меньшим количеством диссонансов звучат более прозрачно по сравнению с аккордами большей диссонантной плотности.

Предельная плотность диссонансов в пентаккордах — три мягких диссонанса. Все тоны пентаккордов могут быть расположены в полном или неполном составе, в любом порядке. При этом звучание всегда эффектно. На базе минорной пентатоники строятся:

- 1) малый минорный септаккорд;
- 2) малый минорный септаккорд с квартой (4=11), а также целый ряд обращенных вариантов пентаккордов.

Большинство пентаккордов не имеет терцового строения, поэтому их трудно обозначать буквенно-цифровыми символами. Не ставьте перед собой эту задачу. Все пентаккорды выписывайте нотами:

обращенные варианты пентаккордов

40 минорная пентатоника Cm₇ Cm¹¹₇

В работе с пентаккордами необходимо научиться быстро находить основной тон мажорной пентатоники:

41

- ЗАДАНИЕ.** 1. Распределите гармонию предыдущего пентаккордного оборота на 4 такта. Сыграйте на фортепиано в избранном вами ритме.
2. Определите основные тоны пентатоники в гармонизации русской народной песни «Звонили звоны». Аналитически сравните приведенную пентаккордовую гармонизацию песни с известной обработкой этой темы Г. Свиридова:

ЗВЕНИЛИ ЗВОНЫ

42 Умеренно

3. В следующих оборотах добавь (в левой руке) недостающие звуки пентаккордов. Обратите внимание на компактные созвучия (в правой руке) верхнего пласта:

а), б) — трезвучия и обращения:

43

а)

б)

в), г) — квартаккорды и их обращения.

д), е) — трезвучия, квартаккорды с обращениями.

в)

г)

д)

е)

4. Сочините четыре двухтактовых оборота-фразы, используя пентаккорды (обороты могут быть связаны в единое 8-тактовое построение).

В этом задании, как и во всех последующих, стремитесь к плавному, мелодичному соединению всех голосов, в особенности средних.

Принцип гармонизации пентаккордами относится к модальной гармонии, хотя может быть использован на уровне обычных функциональных связей аккордов.

Для гармонизации пентаккордами лучше всего подходят простые темы в диатонических народных ладах. В сочинении фраз старайтесь найти ясную и интересную интонацию мелодии. Сочинение начните с мелодии, затем гармонизируйте ее аккордами в правой руке. После этого добавьте нижние голоса.

5. В следующей пьесе определите все пентаккорды и их основные тоны:

ДУША
SOUL

А. ВЕЧЕГОР

44 *Con moto*

mf

f *mp*

f

mf *f*

ff *sub. p* *pp*

6. Перегармонизируйте данную пьесу другими обращениями использованных пентаккордов, сохраняя их основные звукоряды. Например:

45

и т.д.

Аккорды мягких диссонансов с тритоном

Структурными элементами этих аккордов являются консонансы и мягкие диссонансы с тритоном. На их базе могут быть построены следующие основные виды аккордов:

1. Минорное трезвучие с секстой —
2. Малый минорный 7 с ум. квинтой —
3. Уменьшенное трезвучие и септаккорд —
4. Малый мажорный септаккорд и нонаккорд —
5. Малый мажорный септаккорд и нонаккорд с повышенной квинтой —
6. Малый мажорный септаккорд и нонаккорд с пониженной квинтой —
7. Малый мажорный септаккорд и нонаккорд с расщепленной квинтой —
8. Целотоновый кластер — звукорядное изложение нонаккорда с расщепленной квинтой —

46

Пример мягкодиссонантных кадансов:

47 а) б) в) г)

Диссонантная плотность

Легко заметить, что диссонантная плотность этих аккордов, в особенности альтерированных доминантных, в значительной мере превосходит плотность пентаккордов. Предельное насыщение мягкими диссонансами выражено в целотоновом кластере. Аккорды такого типа наиболее широко применяются в традиционных стилях джаза: рэгтайме, коммерческом джазе, свинге.

Доминантные аккорды наиболее многообразны в оттенках своего фонизма. Чаще они излагаются в основном виде, в тесном или смешанном расположении. Октавная перестановка тонов аккорда из тесного расположения в широкое, и наоборот, из широкого в тесное, имеет много вариантов.

Некоторые тоны при изложении аккорда могут быть пропущены в целях ослабления общей диссонантной плотности до условно среднего уровня (3–4 мягких диссонанса). Чаще всего пропуск тонов или их октавное дублирование мотивируется конкретными условиями голосоведения. Наиболее важные тоны доминантаккордов (терция и септима) не пропускаются. Они образуют тритон.

48 a) C₇ B \flat ₇ A \flat ₇ G \flat ₇ F₇

В данном варианте гармонического оборота доминантаккорды изложены в тесном расположении.

b)

Второй вариант дан с октавными перестановками в смешанном расположении.

ЗАДАНИЕ. Гармонизируйте следующие обороты доминантаккордами в тесном расположении. Напишите к каждому из них вариант с октавными перестановками тонов в смешанном расположении:

49 a) б) в) г)

Остродиссонантные аккорды

Признаком остродиссонантных аккордов является наличие в них больших септим и малых секунд. Нет необходимости рассматривать остродиссонантные аккорды во всем многообразии.

Выберем лишь те, которые относятся к современному джазу. Прежде всего нас интересуют аккорды, которые можно использовать в качестве выдержанной педальной гармонии, на фоне которой может звучать выразительная тональная мелодия.

Наличие острых диссонансов в аккорде резко повышает уровень диссонантной плотности. Аккорды с повышенной диссонантной плотностью (два-три острых диссонанса) для педальной гармонии характерны меньше, чем аккорды с одним-двумя острыми диссонансами, но все-таки они допустимы в определенных гармонических построениях. Фонизм этих аккордов не противоречит стилю джаза. Тональная мелодия на фоне гармонической педали развивается вполне выразительно:

50

Наиболее резким, жестким диссонансом является интервал малой nony. Среди аккордов, в интервальный состав которых входит малая nona, далеко не все отвечают фонизму джазовой гармонии. Этот интервал (в сопряжении с primой) наиболее характерен для доминантных аккордов типа

C_7^9 и аккордов с тритоновой основой: — тритонаккорд.

И в первом аккорде, и во втором малая nona связана тритонами, благодаря чему значительно смягчается.

В других интервальных комбинациях и сопряжениях малая nona дает нетипичный для джазовой гармонии фонизм:

51 $C_{maj}_7^9$ $C_{m}_7^9$

52

Трудно представить звучание tonальной джазовой мелодии на фоне подобных аккордов. Это не означает, что аккордовый материал такого вида не может быть использован для выражения новых творческих идей джаза. Гармония джаза имеет свои характерные черты и особенности, в то же время она неотделима от общих сложившихся представлений о современной гармонии в целом. В обязательном порядке рекомендую вам ознакомиться с циклом лекций по современной гармонии Н.С. Гуляницкой (Москва, 1977 г., ГМПИ им. Гнесиных).

Пример остродиссонантных кадансов:

53 а) б) в) г)

Контрольные вопросы

1. Какие диссонирующие интервалы в слуховом восприятии различаются на мягкие и острые диссонансы?
2. Какие из аккордов могут быть обозначены общим понятием «пентакорды» и почему?
3. В каких стилях современного джаза (исходя из вашего слухового опыта) наиболее широко используется техника пентакордной гармонизации?
4. Какие аккорды входят в группу, структурными элементами которой являются консонансы и мягкие диссонансы с тритоном? В чем их отличие от пентакордов?
5. Что дает повышение и понижение диссонантной плотности аккордов?
6. Какие аккорды могут быть отнесены к остродиссонантным?
7. Какие интервальные комбинации нетипичны для фони́зма джазовой гармонии? Приведите пример.

ОБЩИЙ ПРИНЦИП ИЗЛОЖЕНИЯ ОСТРОДИССОНАНТНЫХ АККОРДОВ

Изложение аккордов с добавленными тонами

Мы уже выяснили, что для остродиссонантных аккордов нетипична малая нона (-9). Исключение составляет малая нона к приме в доминантных аккордах. Исходя из этого, вы можете правильно изложить любой остродиссонантный аккорд. Многозвучные аккорды с добавленными тонами в своих основных видах строятся на основе известных вам септаккордов (базисных аккордов). К каждому из них могут быть присоединены один, два или три добавленных тона. Добавленные тоны, так же как и основные тоны базисного аккорда, могут быть включены в pedalную гармонию на правах аккордовых звуков. Добавленные тоны, как правило, помещаются в верхней части аккорда (надстройке). В нижней, фундаментальной части помещаются тоны основного базисного аккорда. Фундамент и надстройка образуют один сложный аккорд того или иного вида (см. 54).

54 C₇⁶₉ надстройка

фундаментальная часть аккорда

The diagram shows a grand staff with two systems of notes. The first system, labeled 'надстройка' (extension), contains notes G4, A4, B4, and C5. The second system, labeled 'фундаментальная часть аккорда' (fundamental part), contains notes C4, E4, G4, and B4. The notes are grouped by brackets to show they form a single complex chord.

При изложении остродиссонантных аккордов с добавленными тонами звуки следует располагать так, чтобы верхние тоны надстройки не сопрягались с низлежащими тонами фундаментальной части интервалами малых нон. Иначе говоря, надо избегать добавочных звуков, лежащих на полутон — плюс — октава выше звуков базисного аккорда, который находится в фундаментальной части. Все остальные звуки, при условии их правильного расположения, могут быть использованы.

Потребность в пропуске тона может возникнуть и в других аналогичных ситуациях. Например, при изложении нейтральных аккордов. Нейтральными аккордами называются аккорды с квартой вместо терции. В зависимости от контекста нейтральные аккорды могут замещать мажорные, минорные или доминантные аккорды:

55 C₄ – трезвучие с квартой вместо C или C_m

C_{7,4} – септаккорд с квартой вместо C_{m7} или C₇

The diagram shows two systems of musical notation. The first system shows a treble clef with notes C4, E4, G4, and A4, labeled 'C4 - трезвучие с квартой вместо C' and 'или Cm'. The second system shows a treble clef with notes C4, E4, G4, Bb4, and A4, labeled 'C7,4 - септаккорд с квартой вместо Cm7' and 'или C7'.

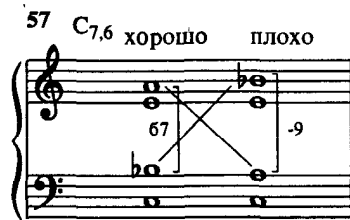
В аранжированном аккорде кварта надстройки не должна сопрягаться с терцией (фундаментальной части) интервалом малой ноты, поэтому терцовый тон пропускается или выносится наверх, выше кварты:

56 а) C_{7,4} F_{6,9} б) C_{7,4}

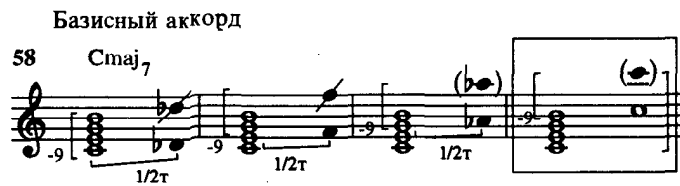
The diagram shows two examples of chord voicings. Example 'а)' shows a C7(4) chord with notes C4, E4, G4, Bb4, and A4, and an F(6,9) chord with notes F4, Ab4, C5, and Eb5. Example 'б)' shows a C7(4) chord with notes C4, E4, G4, Bb4, and A4, with the A4 note circled and a '3' written above it, indicating it is the third of the chord.

Опасность неверного расположения тонов аккорда может возникнуть у недостаточно опытного аранжировщика. Непродуманная октавная перестановка оркестровых голосов в остродиссонантных аранжированных аккордах иногда приводит к фальшивому звучанию в результате образования открытых интервалов (-9).

Вот еще один пример плохого расположения звуков в остродиссонантном аккорде:



В мягкодиссонантных аккордах опасности возникновения фальшивой звучности, вследствие октавных перестановок голосов, не возникает:



Обратите внимание на то, что интервальное сопряжение тонов аккорда с малой ноной может возникнуть в простейшем случае изложения маж-аккорда в мелодическом положении примы. Во избежание этого нежелательного диссонанса маж-аккорды чаще излагают в мелодическом положении терции, квинты, септимы или любого другого добавленного тона:



В случае настоящей необходимости взять приму в мелодии, ее следует заблокировать снизу септимой тесно расположенного аккорда:



Необходимый пропуск тона

Однако в этой ситуации аккорд будет звучать значительно мягче, если сделать необходимый пропуск или замену нижнего диссонансирующего тона (-9). В данном случае в фундаментальной части аккорда необходимо пропустить септиму, а вместо нее взять любой из возможных добавочных тонов. Например:



ЗАДАНИЕ. Преобразуйте следующие кластеры в правильно аранжированные аккорды, соединяя их в последовательность (4 такта). Обозначьте аккорды буквенно-цифровыми символами:



Контрольные вопросы

1. В чем выражается общий принцип изложения остродиссонантных аккордов?
2. Какие тоны образуют фундаментальную часть сложного аккорда?
3. Что такое надстройка аккорда?
4. Чем отличается свободный пропуск тона в фундаментальной части аккорда от необходимого пропуска?
5. В каком из аккордов может быть использован интервал малой ноты (-9)?
6. Что называется нейтральным аккордом?
7. Почему большой мажорный септаккорд с добавленными тонами крайне редко излагается в мелодическом положении прима?

БАЗИСНЫЕ ЗВУКОРЯДЫ И ПРОИЗВОДНЫЕ АККОРДЫ

Понятие базисного звукоряда

Общий принцип отбора диссонансов и их расстановки является основополагающим для аранжированного изложения аккордов. Однако этот принцип может оказаться весьма неудобным для использования в некоторых видах практической работы джазового музыканта. Он требует определенного времени для анализа и контроля ситуации. Специфика работы джазового музыканта часто заставляет находить очень быстрые и оригинальные решения гармонизации непосредственно в процессе музицирования.

Для ускорения отбора необходимых гармонических средств можно использовать базисные звукоряды.

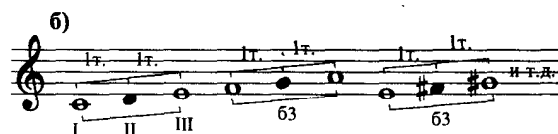
Базисный звукоряд — это звукоряд, соответствующий тому или иному базисному аккорду. Базисными аккордами являются все виды септаккордов, на основе которых строятся (базируются) более сложные аккорды с добавленными тонами. Если мы знаем, что в качестве добавленных тонов не могут быть использованы звуки, лежащие полутоном выше звуков базисного аккорда, то легко определить все возможные варианты.

Септаккорды строятся по большим и малым терциям. Каждая малая терция аккорда (после исключения верхнего негармонического полутона) будет иметь в базисном звукоряде следующий вид заполнения:



Каждая большая терция аккорда в базисном звукоряде может быть заполнена двумя способами:

- 1) минимальное — каждая ступень имеет одно значение:



- 2) максимальное — с блюзовым раздвоением третьей ступени в большой терции:



Этот простейший принцип однотипного заполнения больших и малых терций базисных аккордов лежит в основе образования соответствующих базисных звукорядов. Базисный звукоряд автоматически отделяет все нетипичные тоны и оставляет только те, которые могут быть задействованы в педальной гармонии в качестве добавленных.

Опираясь на эти звукоряды, можно легко и быстро изложить любой производный от них аккорд с добавленными тонами:

64

		Базисные аккорды и звукоряды		Аккорды с добавленными тонами в основном необращенном виде		
				с ноной (9)	с ундецимой (11)	с терцидцимой (13)
мажорные	C ₆ CM					
	m ₇					
минорные	m ⁺⁷ m ₆					
	m ⁻⁵					
	X ₇					
доминантные	X ₇ ⁺⁵ X ₇ ⁻⁵					
	dim					
	прима отсутствует					
	C ₊₅ ⁺⁷ 7MA аккорд с раздвоенной септимой					
	C _{7,4} C _{sus}					

Как видно из общей таблицы базисных звукорядов, наибольшую их разновидность представляют звукоряды доминантных аккордов.

Если суммировать все звуки базисных доминантных звукорядов, то в результате этого образуется хроматический звукоряд со следующим значением ступеней:

65

редко

Звук VII ступени, редко используемый в доминантных звукорядах, возможен в качестве одного из тонов раздвоенной септимы. При этом малая септима может находиться только вверху, над большой.

При обычном изложении доминантного аккорда малая септима всегда находится в фундаментальной части аккорда, а не в надстройке. Использование высокой септимы в доминантной гармонии требует нестандартного изложения аккорда:

Полиаккорды и квартакорды

Более типичными, производными от общего звукоряда, формами доминантных аккордов являются полиаккорды.

Полиаккорд — это аккорд, состоящий из двух или более аккордов разных тональностей. В фундаментальную часть любого доминантного полиаккорда обязательно входят прима (бас) и септима. Квинта и терция в фундаментальной части могут быть пропущены. Надстройка полиаккорда может быть выражена мажорным или минорным трезвучием, или их обращением.

Упрощенное буквенно-цифровое обозначение полиаккордов называется ярусным или поэтажным. Например $\frac{D}{C}$. Нижний символ обозначает базисный аккорд в фундаментальной части, верхний символ — аккорд надстройки:

Полиаккорды с мажорной надстройкой

Полиаккорды с минорной надстройкой имеют и соответствующий фони́зм:

Чаще всего полиаккорды используются в виде отдельных педальных гармоний. При более активном и длительном движении они производят ощущение излишней пестроты и роскоши звучания, что не всегда уместно. Наиболее целесообразно применение полиаккордов (при активном движении) на уровне небольших построений-фраз: во вступлениях, связках, заключениях.

Полиаккорды с мажорной и минорной надстройкой в своем последовательном движении хорошо сочетаются со сложными аккордами, имеющими в надстройке квартовые созвучия (квартаккор-

ды). Такая надстройка придает звучанию доминантных аккордов большую динамичность и эффектность:

68 C₇ FM

Контрольные вопросы

1. Что такое базисный звукоряд и каков принцип его построения?
2. Чем отличается общий базисный звукоряд доминантного аккорда от звукорядов всех других аккордов?
3. Что такое полиаккорд и какие виды полиаккордов вы знаете?
4. Какие виды комплексной надстройки (кроме полиаккордов) также часто используются в производных аккордах?

Представленные полиаккорды и сложные аккорды с их надстройками базируются на общем (C₇) доминантном звукоряде, в котором исключена VII высокая ступень (си₄).

В практике гармонизации эти аккорды используются выборочно. Тот или иной вариант аккорда определяется контекстом. Квартаккорды могут быть изложены в надстройке в виде обращений (см. 69):

69 C₄

ЗАДАНИЕ. Гармонизируйте полиаккордовые построения:

- 1) мажорными надстройками;
- 2) минорными надстройками;
- 3) смешанными (мажорными и минорными);
- 4) квартаккордными надстройками;
- 5) смешанными (квартаккордными, мажорными и минорными).

Каждый звук мелодии гармонизируйте двумя подходящими звуками. В совокупности с ними должен образоваться аккорд надстройки, обусловленный заданием. Нижняя, фундаментальная часть аккорда — педаль (по аналогии с предыдущими примерами изложения полиаккордов и сложных аккордов с квартковыми надстройками):

70

а) Мажор F₇ D₇ G₇ C₇ Fmaj

б) Минор F₇ D₇ G₇ C₇ Fmaj

в) Мажор и минор F₇ D₇ G₇ C₇ Fmaj

г) Квартаккорды F₇ D₇ G₇ C₇ Fmaj

д) Смешанные F₇ D₇ G₇ C₇ Fmaj

СТАНДАРТНЫЕ ВИДЫ ИЗЛОЖЕНИЯ ГАРМОНИИ В АККОМПАНЕМЕНТЕ

Категории изложения аккордов

Музыкальная ткань в гармонии джаза чаще всего складывается из нескольких фактурных компонентов: баса, средних голосов, мелодии и всевозможных дополняющих контрапунктов, бэк-граундов и вставок.

Каждый из этих компонентов имеет некоторую ритмическую обособленность и относительную самостоятельность изложения. В особенности это касается распределения функций баса и аккомпанемента.

Партия аккомпанирующего баса (не сольная) всегда подчеркивает основные, фундаментальные тоны гармонии. В средних голосах использование этих тонов нежелательно, так как их повторение значительно утяжеляет общее звучание. Использование основных тонов в средних голосах сопровождения тем более нежелательно при игре в ансамбле с бас-гитарой. «Наступание на пятки» бас-гитариста при дублировании басовых звуков в аккомпанементе сковывает его свободу.

Музыкальная практика джаза выработала наиболее звучные, стандартные виды изложения гармонии в аккомпанементе. Стандартными их можно назвать потому, что они наиболее часто используются и по сути являются своеобразными клише-аккордами. Эти виды аккордов наиболее хорошо систематизированы в известном американском пособии Дана Хели.

Дан Хели определяет три категории средних голосов на примере кадансовой последовательности аккордов:

Категория А — изложение от терцового тона аккорда.

Категория В — изложение от септимы.

Категория С — от других тонов (кроме 3 и 7).

Категории А и В являются основными.

Приведем примеры из пособия Дана Хели:

трехголосие:

71

(А)

(В)

Категории А и В в плавном соединении:

72

IIIm	V ₇	IM	II	V	II	V	I
A	B	A	A	B	A	A	B
II	V	I	II	V	I	II	V
B	A	B	B	A	B	B	A

Категория С:

73

Категории А, В, С в плавном соединении:

74 II_m V₇ IM II V I II_m V₇ IM

C C A C B A C C B A B C

Четырехголосие:

(A) 75 II_m V₇ IM

(B) II_m V₇ IM

Категории А и В в плавном соединении:

76 II_m V₇ IM II V I II V I II V I

A B A A B A B A B B A B

Классификация изложения средних голосов (основного голосоведения) по категориям Дана Хели в некоторых деталях может быть еще более усовершенствована. Речь идет об изложении доминантных аккордов, которые в его пособии представлены весьма ограниченно (без альтерированных видов). Легко заметить, что гармоническую основу категории А и В составляют постоянные тоны — терция и септима аккорда, т. е. тритон:

77 C₇

(A) (B)

Подвижные тоны

Внутренние и внешние добавки к тритону составляют движущиеся (непостоянные) тоны. В четырехголосных аккордах к постоянному тритону могут быть произвольно присоединены два любых звука из этих добавок:

(A) 78 C₇ b5 #11 5 #5 6 1 b9 9 #9

внутренние внешние и т.д.

(B) C₇ -9 9 +9 b5 5 #5 6

внутренние внешние и т.д.

Этот вид надстроек наиболее удобен и прост, особенно в мелодическом положении примы и квинты. Приму или квинту обозначенного символом септаккорда любой ступени можно найти на клавиатуре мгновенно, после чего взять от этих тонов приготовленный равноинтервальный квартаккорд уже не составит труда:

82 C₇ F₇ B_{b7} E_{b7} G₇ C_{m7}

(B) (A) (B) (A) (B) (A)

Аккорды категории С лучшим образом могут быть использованы в детально проработанном голосоведении сопровождения. Эту категорию аккордов можно представить как вариант основных категорий А и В с допустимыми октавными перестановками голосов:

83 а) C₇ G_{b7} F₇ H₇ B_{b7} C₇ G_{b7} F₇ H B_{b7}

(B) (A) (A) (B) (B) (C) (C) (C) (C) (B)

6)

Ф-но B_b maj G_{m7} A_{m7} D₇

(B) (C) (B) (C)

Контрольные вопросы

1. Что такое стандартные виды изложения гармонии в аккомпанементе категорий А, В, С?
2. Какие тоны стандартных тритонаккордов являются подвижными, а какие неподвижными?
3. Какими звуками ограничивается нижний регистр средних аккомпанирующих голосов?
4. Является ли фундаментальным тоном нижний звук аккордов категорий А, В, С? Как определить этот тон?

ЗАДАНИЕ. Преобразуйте pedalные аккорды категорий А и В в категорию С посредством включения дополнительных звуков или сокращения:

НЕФФЕРТИТИ
NEFFERTITI

М. ДЭВИС

84 Slowly

Abmaj Dbmaj Gm⁵ C₇ Gbmaj F₇ Emaj

(B) (A) (B) (A) (A) (A)

Eb₇ Emaj Amaj H₇ E₇ F₇ Hm₇ Bbmaj Eb₇

(A) (A) (B) (B) (A) (A) (B) (B) (A)

ОБРАТНЫЙ СЧЕТ
COUNT DOWN

ДЖ. КОЛТРЕЙН

85

Em₇ F₇ Bbmaj Db₇ Gbmaj A₇ D Dm₇ Eb₇

(A) (B) (A) (A) (B) (B) (A) (A) (A) (A)

Abmaj H₇ Emaj G₇ C Cm Db₇ Gbmaj A₇

(A) (A) (B) (B) (A) (A) (A) (B) (B)

D F₇ Bbmaj Em₇ F₇ Bbmaj Eb₇

(A) (B) (A) (A) (B) (A) (B)

МЕЛОДИЧЕСКОЕ ОБЫГРЫВАНИЕ АККОРДОВ

Традиционные методы обыгрывания

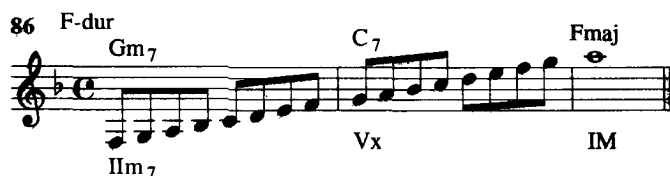
При изучении основ джазовой импровизации обычно пользуются двумя общеизвестными методами:

1. Метод мелодического обыгрывания аккордов в рамках звукоряда той тональности, к которой они относятся, — это тональный метод.

Например, аккорд C_7 — доминанта F-dur.

Тонический септаккорд (F-dur) — F maj.

Соответственно оба эти аккорда могут быть обыграны гаммой натурального Фа мажора, как и все другие аккорды этой тональности:



При отклонении в новую тональность соответственно меняется и гамма. Например, в тональности F-dur аккорд G_7 — это побочная доминанта к тональности C-dur. Значит аккорд G_7 будет обыгран звуками До мажора и т. д. Этот метод хорош на уровне мелодико-гармонических построений с четко выраженным тональным развитием.

2. Метод мелодического обыгрывания аккордов соответствующими ладами. Каждый аккорд условно рассматривается как некая относительно самостоятельная тональность, которой соответствует тот или иной лад.

Так maj-аккорду соответствует ионийский лад;

X_7 — миксолидийский;

m_7 — дорийский;

m_7^{-5} — локрийский;

dim_7 — уменьшенный.

Этот метод обыгрывания называется ладовым или модальным*.

Второй метод в сравнении с первым имеет свои плюсы и минусы. Положительным является то, что он более приспособлен к интенсивному развитию гармонии: замене одних аккордов другими, всевозможным сопоставлениям на уровне хроматической организации.

Принцип модального мышления ладами у музыкантов джаза часто осуществляется даже в сугубо однотональных гармонических построениях. Однако подлинно модальная гармония современного джаза характеризуется постоянными смещениями тонального центра (устоя). Это смещение устоев всегда ощущается не только самим импровизатором-исполнителем, но и слушателем.

Недостатком второго метода на первом этапе обучения джазовой импровизации является то, что для демонстрации того или иного соответствующего аккорду лада необходимо использовать весь его звукоряд.

Начинающий музыкант чаще всего выстраивает эти звуки от примы аккорда (от условной тоники лада) в виде гаммы. В случае неполного использования звуков подтвердить соответствие лада аккорду не представляется возможным, так как этот же аккорд всегда может быть обыгран и на другой ладовой основе. В этом и заключается особенность данного метода.

Для тонального метода количество приходящихся на один аккорд звуков не имеет значения. Их может быть один, два или больше. Естественно, что на первом этапе обучения джазовой импровизации этот метод может оказаться более предпочтительным. Он освобождает от необходимости демонстрировать и выстраивать лады, благодаря чему больше внимания можно уделить приемам мотивного развития мелодической линии и построению фраз.

Наряду с вышеизложенным может быть применен и метод обыгрывания аккордов базисными звукорядами. Гибкое балансирование, свободное владение всеми приемами — залог вашего успеха.

*Modus — с лат. — лад.

Базисные звукоряды в мелодической линии

Базисные звукоряды, сходные по общему принципу построения, являются наиболее обобщенным выражением фонизма современной гармонии и мелодии в джазе. Предельная легкость их использования в мелодическом обыгрывании аккордов привлекательна для практической работы. Для этого надо научиться быстро и точно заполнять терцовые сегменты (частицы) базисных аккордов — в партии левой руки на фортепиано.

Эти звукоряды, в зависимости от контекста, могут быть представлены одним, двумя или большим количеством звуков на аккорд в любой высотной последовательности и темпе. Интенсивность смен аккордов также не имеет значения. В следующем примере один и тот же мелодический пассаж записан в базисных звукорядах от разных звуков:

87

1)
2)
3)
4)

Em₇ Ebm₇ Dm₇ G₇

В оркестровой партитуре эти четыре варианта мелодического пассажа могли быть записаны в одновременном звучании (предположим, группой струнных на фоне тромбонов). Общее звучание утолщенной мелодической линии, записанной в базисных звукорядах, будет отличаться особой красочностью.

Любой базисный звукоряд можно услышать и проанализировать как соответствующий лад:

- звукоряд маж-аккорда — лидийский лад;
- звукоряд m₇-аккорда — дорийский лад;
- звукоряд X₇-аккорда — лидийско-миксолидийский;
- звукоряд dim₇-аккорда — уменьшенный лад.

Дополнительную группу более сложных ладов образуют базисные звукоряды с блюзовым раздвоением большетерцовых сегментов. Так например, при раздвоении большой терции C₇-аккорда образуется соответствующий лад:

88 C₇ больше-терцовый сегмент

Такие дополнительные ладовые ресурсы звукорядов есть в каждом аккорде. Они могут быть как в гармонии, так и в мелодии.

Базисные звукоряды с раздвоением большетерцовых сегментов лучше использовать в медленных пьесах балладного типа. Сложная гармония должна быть хорошо прослушана во времени, иначе она теряет свою выразительность:

p
 Cm_7 $Gbmaj$ $Fmaj$

ЗАДАНИЕ 1. Проанализируйте 6 нотных примеров с позиции использования базисных звукорядов. Выпишите звукоряды гармонической схемы. Данные примеры взяты из «Лидийской хроматической концепции» Джорджа Рассела*.

90 1) Fm_7 Bbm_7 Eb_7 $Abmaj$

$Dbmaj$ Dm_7 G_7 $Cmaj$

2) Fm_7 Bbm_7 Eb_7 $Abmaj$

$Dbmaj$ Dm_7 G_7 $Cmaj$

3) Fm_7 Bbm_7 Eb_7 $Abmaj$

$Dbmaj$ Dm_7 G_7 $Cmaj$

4) Fm_7 Bbm_7 Eb_7 $Abmaj$

$Dbmaj$ Dm_7 G_7 $Cmaj$

5) Fm_7 Bbm_7 Eb_7 $Abmaj$

$Dbmaj$ Dm_7 G_7 $Cmaj$

* Рассел Дж. Лидийская хроматическая концепция — № 4. — 1974.

6) *Fm*₇ *Bbm*₇ *Eb*₇ *Abmaj*
Dbmaj *Dm*₇ *G*₇ *Cmaj*

ЗАДАНИЕ 2. Сочините три аранжированных темы на основе базисных звукорядов. Используйте их для построения аккордов и мелодии. К буквенно-цифровым символам задания относитесь как к указанию на определенный звукоряд, с которым вы должны работать (стиль балладный):

Схема 6

1.	<i>Em</i> ₇	<i>Dmaj</i>	<i>Gm</i> ₇	<i>Fmaj</i>	<i>Em</i> ⁻⁵ ₇	<i>A</i> ₇	<i>Dm</i> ₇	<i>Dm</i> ₇
2.	<i>Fmaj</i>	<i>Em</i> ₇	<i>Ebmaj</i>	<i>Dm</i> ₇	<i>Gm</i> ₇	<i>Eb</i> ₇	<i>C</i> ₇	<i>Fmaj</i>
3.	<i>Gmaj</i>	<i>C</i> ₇	<i>Fmaj</i>	<i>E</i> ₇	<i>Dm</i> ₇	<i>Fm</i> ₇	<i>G</i> ₇	<i>Cmaj</i>

Вычленение пентатоники базисных звукорядов

Каждому музыканту, решившему серьезно заняться джазовой импровизацией, необходимо в обязательном порядке изучить книгу Римона Рижера «Пентатоника в джазовой импровизации»*.

Эта книга дает наиболее полное представление об использовании пентатоники в современном джазе. Детальное изучение вопросов, связанных с джазовой импровизацией, не входит в задачу данного курса. Описание различных методов импровизации (в предыдущих темах) сознательно ограничено лишь самыми общими сведениями, имеющими непосредственное отношение к гармонии. Именно в этом аспекте и рассматривается пентатоника.

В теории музыки пентатонику определяют как неполный вид диатоники. Базисные звукоряды аккордов имеют в своем составе различное количество пентатоник, которые могут быть вычленены из звукоряда и использованы для построения мелодической линии. Такая линия лучше согласуется с аккордами *m*, *maj*, *x*.

Базисный звукоряд
*Cm*₇
 91 а)

Пример построения мелодической линии на звукоряде *Cm*₇:

Swing

3 вариант 2 вариант 1 вариант

б)

* Рижер Р. Пентатоника в джазовой импровизации. — Нью-Йорк, 1975.

Стаj Базисный звукоряд

в) 1 вариант

2 вариант

3 вариант

Пример построения мелодической линии на звукоряде C маj аккорда:

Swing

г) 1 вариант пентатоники 2 вариант 3 вариант Стаj

Общий хроматический доминантный звукоряд X_7 аккорда имеет наибольшее количество вариантов вычлененной пентатоники. Мажорные и минорные надстройки полиаккордов, а также надстройки из квартаккордов (во всех обращениях) создают идеальные условия для вычленения из общего звукоряда всех возможных видов пентатоники (см. тему «Полиаккорды»).

В мелодической линии могут использоваться все ступени звукоряда, включая VII высокую ступень. В последующих трех примерах надстройки преобразованы в мелодическую линию с вычленением пентатоники:

Swing

92 а) мажорные надстройки

$\frac{D}{C_7}$ $\frac{G\flat}{C_7}$ $\frac{A\flat}{C_7}$ $\frac{B\flat}{C_7}$ и т.д.

б) минорные надстройки

$\frac{Cm}{C_7}$ $\frac{C\sharp m}{C_7}$ $\frac{Dm}{C_7}$

в) квартаккордные надстройки

mp VII \sharp *f*

ЗАДАНИЕ. По аналогии с примерами преобразования полиаккордных надстроек в мелодическую пентатонику сочините и запишите 4 восьмитактовых мелодических построения. Эту работу выполните на основе уже сделанного задания (см. с. 36).

Каждую новую надстройку обыграйте соответствующей пентатоникой в объеме полутакта. Мелодическая линия должна иметь логичное мотивное развитие и фразировку. Для этого используйте ритмическую и интонационную повторность, мелодические секвенции.

Базисные звукоряды и диатонические лады

Несмотря на то, что большинство базисных звукорядов по внешним признакам строения и восприятию могут быть трактованы как диатонические лады, эти понятия неоднозначны, их не следует путать.

Базисный звукоряд независим от временной организации. Это всего лишь звукоряд, соответствующий данному аккорду. Для того чтобы тот или иной диатонический ряд звуков был воспринят как определенный лад, необходимо его развитие в тактовом пространстве и времени звучания.

Краткое обыгрывание одного аккорда базисным звукорядом не дает красочного ощущения лада. Наоборот, при более длительном времени звучания в нем образуются красочные функциональные соотношения характерных ступеней и аккордов, противостоящих тонике.

Например, характерными аккордами фригийского лада являются аккорды со второй низкой ступенью: II \flat и VII \flat m:



Характерные аккорды натурального минора — Vm \flat и VII \flat , и так во всех других ладах. Старинные диатонические лады часто называют народными. Это объясняется тем, что они имеют самое широкое распространение в народной музыке.

Особые выразительные средства и различные стили народной музыки складывались в течение многих столетий, поэтому они столь совершенны и оригинальны. Музыкальный фольклор — фундамент национальной культуры. Для творческих исканий молодых российских музыкантов обращение к подлинному фольклору — насущная задача времени. В противном случае наша эстрада и джаз еще долго будут оставаться вторичной псевдокультурой.

Творческое переосмысление различных фольклорных стилей может иметь разные направления, наиболее перспективным из которых, по мнению автора, является фольк-рок. Не нарушая фактурной и ладогармонической основы народной музыки, в стиле фольк-рок можно создать оригинальные композиции. Использование новых, современных тембров и звуковых эффектов в аранжировках фольк-рока должно быть очень избирательным и хорошо продуманным. В своем звучании они создают некий «фольклорный саунд»*. Это касается и барабанов, партию которых всегда следует хорошо продумать.

В основе следующей фольк-роковой темы использован дорийский лад с элементами полиладового развития ближе к окончанию. Эта тема не является народной, но написана в стиле и традиции русского народного многоголосия.

Подобные темы вы можете написать на основе других фольклорных источников и других ладов:

ФОЛЬК-РОК ТЕМА

А. РОГАЧЕВ



* Саунд (англ. sound — звук, звучать) — неповторимость характера звучания в джазе.

Four systems of piano accompaniment. The first system is in bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic and moving to mezzo-piano (*mp*). The second system is also in bass clef, starting with *f* and moving to mezzo-forte (*mf*), featuring triplet markings. The third system is in treble clef. The fourth system is in treble clef and concludes with the text "и т.д." (etc.).

В следующей фольк-миниатюре используется натуральный мажор в сочетании с органной педалью:

ПРОЩЕ ПАРЕНОЙ РЕПЫ

А. РОГАЧЕВ

95 Шутливо

Two systems of musical notation for the piece "Проще пареной репы". The first system is in treble clef, marked mezzo-forte (*mf*). The second system is in bass clef, featuring a prominent organ pedal effect with sustained chords.

Интонирование характерных ступеней лада

Для того, чтобы почувствовать ладовую окраску характерных ступеней, вы можете пропеть интонационные упражнения в различных ладах:

96

Лидийский D Hm

Фригийский Bbm Db

Миксолидийский Gm Bb

Дорийский F Dm

В медленном темпе, негромко просольфеджируйте эти упражнения на фоне тонической педали. В каждом из ладов обратите особое внимание на выпевание характерных аккордов.

Другое интонационное упражнение направлено на вычленение пентатоники из базисных звукоорядов доминантных аккордов. Его следует выучить и петь наизусть. В этом упражнении поочередно используются все пять модусов пентатоники от звука «С». Сложность упражнения, несмотря на его внешнюю простоту, заключается в точности интонирования при переходах от одного вида пентатоники к другому. Вы услышите красочность аккордовой перегармонизации звуков, типичную для гармонии джаза.

Контрольные вопросы

1. Чем отличаются различные методы мелодического обыгрывания аккордов? Назовите эти методы и приведите примеры.
2. В чем выражается преимущество мышления базисными звукорядами?
3. В чем заключается особенность использования базисных звукорядов с раздвоением большетерцовых сегментов?
4. Что называется вычленением пентатоники базисных звукорядов? Приведите примеры мелодического обыгрывания пентатоникой.
5. Какой из базисных звукорядов имеет наибольшее количество возможных вычленений пентатоники? Приведите пример обыгрывания.
6. Что общего и какое различие в понятиях «базисный звукоряд» и «диатонические лады»?
7. Какие аккорды являются характерными для различных диатонических ладов? Перечислите лады и их характерные аккорды.
8. В каких музыкальных стилях наиболее часто используются диатонические лады? Приведите отдельные примеры.

БЛЮЗОВЫЙ ЛАД: ГАРМОНИЯ И ФОРМА

Фонизм доминантовых аккордов и блюзовый лад

Формирование блюза и блюзового лада обычно рассматривается в историческом аспекте. История блюза увлекательна и интересна, как и сам блюз — символ единения афро-американских культурных традиций, символ джаза.

К тому, что написано о блюзе зарубежными и советскими историками, трудно добавить что-либо новое. Однако для чисто музыкального понимания сущности блюзового лада, сущности стилистики традиционного джаза, идущего от блюза, только исторических сведений недостаточно.

По мнению автора, феномен сформировавшегося в блюзе лада не может быть понят без учета фонических свойств гармонии блюза.

Гармония джаза, как уже было замечено, отличается особым отношением к диссонансу как необходимой фонической принадлежности многих употребляемых аккордов. Такое отношение, характерное для гармонии джаза вообще, впервые сформировалось в блюзе. В этом смысле, наряду с другими особенностями джаза (манера, артикуляция, ритм, свинг), блюз является его родоначальной формой. Необходимой «нормой» фонизма в гармонии блюза, в любой простой или более сложной схеме, становится наличие типичных для него диссонирующих аккордов с малой септимой. Преобладаю-

щими среди них являются малый мажорный септаккорд и производные от него структуры, в особенности на главных ступенях: I, IV, V.

Некоторые стили, основанные на блюзовой форме (рок, ритм-энд-блюз) зачастую имеют одну фоническую окраску — малый мажорный септаккорд (X_7).

Вот примеры классических схем блюза:

Схема 7

Ix	Ix	Ix	Ix	IVx	IVx	Ix	Ix	Vx	IVx	Ix	Ix
----	----	----	----	-----	-----	----	----	----	-----	----	----

Схема 8

Ix	IVx	Ix	Ix	IVx	IVx	Ix	Ix	Vx	Vx	Ix	Ix
----	-----	----	----	-----	-----	----	----	----	----	----	----

Использование доминантсептаккорда (в основном виде) в европейской классической гармонии ограничено рамками каденций. Неоправданное появление этой гармонии в развитии построения всегда считалось признаком плохого вкуса.

В гармонии блюза мы видим нечто противоположное. Это уже совершенно иной принцип организации, относящийся сугубо к гармонии джаза. Выстроив типичные аккорды блюза на ступенях лада, мы получим в собранном звукоряде известную нам негритянскую блюзовую гамму с $\text{III}\flat$ и $\text{VII}\flat$ в натуральном мажоре:

98

блюзовые ноты

блюзовый лад

блюзовая пентатоника

Таким образом, на формирование блюзового лада оказал влияние сам факт избирательного для гармонии блюза фонизма.

Блюзовый лад и блюзовые ноты воспринимаются таковыми лишь в непосредственной связи с фонизмом малого мажорного септаккорда, независимо от того, на какой ступени он построен. Отсутствие доминантного фонизма превращает блюзовый лад в обычную разновидность мажоро-минора, широко распространенного в народной и профессиональной музыке задолго до появления стиля jazz.

В этом и заключается основное отличие фонизма данного лада от всех других известных нам ладов.

Для того, чтобы подтвердить эту простую и очевидную истину, обратимся к эксперименту.

Мелодия, гармонизованная типичными для блюза аккордами, будет носить блюзовый характер. В другом варианте гармонизации эта же мелодия утратит блюзовые черты. Внешние же признаки лада останутся неизменными в том и другом варианте гармонизации.

Стилизованную тему, предназначенную для экспериментальной перегармонизации, условно назовем «Игра в блюз»:

99 a) Moderato

Three systems of piano music in G major, 4/4 time. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes dynamic markings 'f' and 'mf'. The third system ends with a double bar line and a star symbol.

1. Вариант перегармонизации на той же ладовой основе (X, исключен):

Two systems of piano music in G major, 12/8 time. The first system is labeled 'б)'. The second system includes the text 'и т.д.'.

2. Вариант неблюзовой гармонизации с опорой на пентаккорды:

One system of piano music in G major, 12/8 time, labeled 'в)'. It features complex chordal structures and includes the text 'и т.д.'.

Из этих трех примеров, имеющих (по ладу и ритму) сходные внешние признаки ритм-энд-блюза, видно, что они существенно отличаются друг от друга по стилистике. Решающее здесь значение име-

ют фонические свойства гармонии. В связи с блюзовым ладом может возникнуть вопрос о глиссандирующих (нетемперированных) вокальных эффектах, характерных для негритянской манеры пения. Подобные эффекты скольжения характерны для музыки многих народов.

Так, в сложнейшей ткани русского народного многоголосия часто встречается раздвоение и глиссандирование терции лада (подобие блюзовых нот). Однако вследствие того, что это многоголосное пение имеет совершенно иную фоническую и стилистическую основу, нельзя даже условно провести параллель между этими вокальными глиссандирующими эффектами и эффектами скольжения на блюзовых нотах.

Рассмотрим один из простых примеров народного двухголосия. Свадебная обрядовая песня, записанная в Вологодской области (начальный фрагмент):

ВЕРБА

100

Как во по - ле ве - ры - ба зе - ле - на - я. ве - ры - ба зе - ле - на - я сто - ит.

На первый взгляд, в данном примере имеются все признаки блюзового лада, но гармонизовать подобную тему на американский манер (в стиле блюза) — значит проявить полное незнание того и другого стиля. Надо признать, что в отечественной музыке накоплен большой негативный опыт такого рода «джазовых» обработок народных тем. В желании объединить русскую народную традицию с джазовой нет ничего противоестественного, но делать это надо весьма деликатно и осторожно, исходя из творческих, а не конъюнктурных соображений. В такой же мере сказанное относится и к классическому музыкальному наследию.

Многие попытки модернизации осовременивания шедевров Баха, Моцарта, Шопена и других композиторов остаются попытками, не приносящими в музыкальную культуру ничего, кроме безвкусицы.

Заметим, что в данной главе автором выражена альтернативная точка зрения на происхождение и формирование блюзового лада. С этой точкой зрения вы можете согласиться или не согласиться. В любом случае вам предоставляется возможность поддержать или опровергнуть ее.

Гармония и форма блюза

Как музыкальная форма блюз представляет собой 12-тактовый период единого строения, неделимый на предложения. Блюзовый период (квадрат) организован полным гармоническим оборотом и квадратностью.

Схема 9

T	S	D	T
4	4	4	
		2 + 2	

Гармоническое тяготение главных функций на расстоянии четырех тактов образует каркас любой простой или усложненной блюзовой схемы. Эти тяготения, цементирующие форму блюза, можно сравнить соподчинением срединного и заключительного кадансов в форме классического периода, состоящего из двух предложений.

Схема 10

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Архаический блюз	C ₆	C ₆	C ₆	C ₇	F ₇	F ₇	C ₆	C ₆	G ₇	G ₇	C ₆	G ₇
Классический блюз	C ₆	F ₇	C ₆	C ₇	F ₇	F ₇	C ₆	C ₇	G ₇	F ₇	C ₆	G ₇
Гармонический каркас	T				S				D		T	

Иногда блюз ошибочно относят к форме периода, состоящего из трех предложений. Это не так, поскольку для блюза характерно сквозное развитие гармонии и отсутствие кадансов, разделяющих период на предложения. Основной функциональный оборот (T — S — D — T) есть нечто единое, и форма, в которой этот оборот реализуется в более крупном масштабе, также едина. Количество фраз в блюзе может быть разным. Обычно каждый четырехтакт, в зависимости от структуры темы, включает в себя либо одну, либо две фразы:

ШАФФЛ-БЛЮЗ SHUFFLE-TIME-BLUES

ДЖ. ЭБЕРСОЛЬД

101

В усложненной гармонической схеме блюза каждый из четырех тактов имеет вид более развитых оборотов на основе главных гармонических функций. Доминанта последнего 4-такта (по сравнению с простыми схемами) чаще смещается от начала 9-го такта в его вторую половину, или в 10-й такт. На начало 9-го такта приходятся аккорды, функционально предшествующие доминанте: II или \flat VI.

Обозначим общий каркас усложненной схемы блюза:

Схема 11

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	11	12
I	I		IV	\flat III \flat VI		(V)	\flat II	I	I ₇ IV ₇ #IVdim V ₇ \flat II ₇					
\flat II	\flat V		VI	II V		I	V	инструментальная каденция						
T	S			D			break							

Внутреннее заполнение схемы (T — S — D) между постоянными элементами, образующими каркас, всякий раз различно. Последний двутакт блюза (брейк) — инструментальная каденция-связка между окончанием последней фразы и началом следующего квадрата блюза.

Особенность блюза заключается в том, что его гармоническая схема позволяет использовать аккорды определенного фонизма (малые септаккорды) на всех диатонических и хроматических ступенях лада, не выходя за пределы главной тональности.

Простая или усложненная гармония блюза всегда однотональна. В наиболее сложном виде она представляет собой расширенную хроматическую тональность.

Усложненной также может быть и сама форма блюза: имеется в виду ее тактовое увеличение. За счет чего это происходит?

Сам по себе, 12-тактовый квадрат имеет пропорциональное трехдольное строение и не допускает никаких структурных изменений. Если, к примеру, представить первый 4-такт более развитым 8-тактом, а второй и третий 4-такты еще каким-либо образом видоизменить, то в результате мы получим совсем другое, неблюзовое строение формы. Поэтому, в целях создания более крупного, многотактового блюзового квадрата обычно прибегают к смешению 12-тактового периода с другими, типичными для джаза формами: ААВА — двухчастная репризная; реже — АВА — простая трехчастная.

Варианты таких смешений могут быть разными.

Например, варианты простой трехчастной:

1. А — (12 тт. блюз) В — (12 тт. блюз) А — (12 тт. блюз)
2. А — (12 тт. блюз) В — (16 тт. период) А — (12 тт. блюз)
3. А — (16 тт. период) В — (12 тт. блюз) А — (16 тт. период)

ГОЛУБОЙ НАПИТОК BLUE BREW

М. СЛИМ

Slow Blues
(A)

102

The musical score for 'Blue Brew' is presented in three systems, each with three staves. The first system is in bass clef, the second in treble clef, and the third in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first system starts with a C7 chord and contains three measures of music with triplets. The second system starts with an F7 chord and contains three measures of music with triplets. The third system starts with a G7 chord and contains three measures of music with triplets. The score is labeled '(A)' and '102'.

Хрестоматийным примером сложной двухчастной формы является «Сент-Луис» блюз У. Хенди (A A B A₁) — 52 такта.

Части А — 12-тактовый блюз.

Часть В (бридж) — 16-тактовый период из двух предложений.

Часть А₁ — гармоническая реприза блюза.

СЕНТ-ЛУИС БЛЮЗ ST. LOUIS BLUES

У. ХЕНДИ

Moderato

103 (A) G₇ C C₇ G C C₇ G

D₇ G (A) G₇ C C₇ G

C C₇ G D₇ G D₇

(B) G_m D₇ G_m

D₇ G_m A₇ D₇ (A₁) G

C G

D₇ G

В заключительной части квадрата (A₁), для обновленного развития темы, У. Хенди использует наиболее динамичный прием мотивной ротации. Суть этого приема заключается в многократном последовательном повторении короткого трехзвучного мотива. Мотивная ротация хорошо активизирует движение и часто образует гемиолу (трехдольные мотивы в двудольных тактах):

104 а)

Этот прием также используется в полиритмических построениях, — игра трех нот, на две:

б)

Во множестве джазовых тем и импровизаций вы можете заметить эпизодическое использование данного приема в самых различных вариантах. Есть темы, которые от начала до конца построены на нем:

В НАСТРОЕНИИ IN THE MOOD

ДЖ. ГАРЛЕНД

105 **Moderato**

Ab Ab *mf* Ab 7

Db *mf* Db 6 Ab Ab 6

Eb 7 Bm 7 Ab 6 E7 Eb 9 Ab 6

Эта популярная тема является блюзовой лишь по форме и гармонии. Характерные признаки блюзового лада (III♭, VI♭) в мелодии отсутствуют.

Контрольные вопросы

1. Что такое блюзовый лад?
2. Может ли блюзовый лад быть представлен вне фони́зма малых мажорных септаккордов?
3. Согласны ли вы с точкой зрения автора «Системного курса» на предмет теоретического обоснования блюзового лада? Если не согласны, то почему?
4. Что представляет собой блюз как музыкальная форма?
5. Чем отличается простая схема блюза от усложненной гармонической схемы?
6. Какие виды усложнения блюзовой формы вы знаете? Приведите примеры классических блюзовых тем.
7. Что называется мотивной ротацией? Приведите примеры использования ротации в джазовых темах.

СТАНДАРТНЫЕ ТИПЫ ИЗЛОЖЕНИЯ И СОЕДИНЕНИЯ АККОРДОВ В БЛЮЗОВОЙ ГАРМОНИИ

В 3-й и 7-й главах были отдельно рассмотрены типы соединений аккордов и их стандартное изложение в аккомпанементе.

В настоящем разделе обращается внимание на некоторые приемы взаимосочетания аккордов в блюзовой гармонии.

Двухплановое параллельное соединение стандартаккордов

В изложении аккордов на фортепиано суть приема заключается в том, что левой рукой нужно играть параллельные комплексы категории А или В, а правой — трезвучия или квартаккорды в мелодическом положении примы, ноны или квинты (см. 106).

Двухплановое параллельно-гармоническое соединение стандартаккордов

Левой рукой играйте стандартные комплексы категорий А и В, правой — выдержанные комплексы квартаккордов и трезвучий (см. 107).

Естественно, варианты соединения стандартаккордов могут быть более разнообразными. Два записанных примера демонстрируют лишь сам принцип мышления. Суть его заключается в том, что изложение аккордов в процессе их последовательности мыслится как сочетание двух стандартных

элементов: 1) — стандартный комплекс левой руки (тритонаккорды категорий А и В); 2) — стандартный комплекс правой руки (квартаккорды и трезвучия) в надстройке. Количество таких стандартных заготовок, которые вы можете мгновенно брать на клавиатуре фортепиано в любой тональности, зависит от степени вашей индивидуальной подготовленности:

106

а) C₇ F₇ B_{b7} C₇ F₇ B_{b7} C₇ A₇ D₇ G₇ C₇ G₇

б) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1)

в) (9) (9) (9) (9) (9) (9) (9) (9) (9) (9) (9) (9)

г) (5) (5) (5) (5) (5) (5) (5) (5) (5) (5) (5) (5)

д) трезвучия (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1)

е) (9) (9) (9) (9) (9) (9) (9) (9) (9) (9) (9) (9)

ж) (5) (5) (5) (5) (5) (5) (5) (5) (5) (5) (5) (5)

л.р. (А) (В) (А) (В) (А) (В) (А) (В) (А) (В) (А) (В)

такты 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

107

а) C₇ F₇ B_{b7} C₇ F₇ B_{b7} C₇ A₇ D₇ G₇ C₇ G₇

б) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1) (1)

л.р. (А) (В) (А) (В) (А) (В) (А) (В) (А) (В) (А) (В)

такты 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

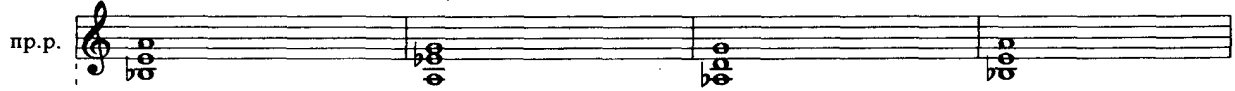
Построение учебных упражнений


Учебные упражнения, отрабатывающие технику соединений стандартаккордов, должны строиться по принципу усложнения. Их порядок может быть следующим:


1. Правой рукой играйте тритонаккорды A и B, левой — шагающий бас (четвертями):

108

C₇ F₇ B_b7 C₇

пр.р.  и т.д.

а)  и т.д.

б)  и т.д.

в)  и т.д.

2. Импровизационное обыгрывание схемы в блюзовом ладу

В этом упражнении необходимо сосредоточить внимание на мотивном развитии мелодической линии: использовать различные мотивно-тематические структуры типа I + I + 2, 2 + I + I, 2 + 2, I/2 + I/2 + I + 2, I + I/2 + I/2 + 2 + 4. Та или иная модель мотивного развития составляется перед началом обыгрывания схемы, затем, следуя этой модели, обыгрывается весь квадрат.

Такие упражнения позволяют приобрести навык мышления логичными фразами в отличие от «случайного» перебирания звуков лада. Только после того, как вы научитесь импровизировать простыми, но вполне логичными мелодическими построениями, можно перейти к более сложным техническим приемам импровизации с использованием мелодической фигурации:

Swing

109

а)  (1+1+2)

б)  (2+1+1)

в)  (2+2)

г)  (1/2+1/2+1+2)

д)  (4)

л.р. 

В данных моделях масштабнo-тематических структур квадрата не обязательно использовать их различные варианты. Возможно построить одну такую модель на основе какой-либо одной структуры. В блюзе чаще всего используются периодичные структуры с фразировкой по два такта (2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2). Этот тип фразировки происходит от вокала и связан с естественным дыханием исполнителя-вокалиста.

3. Вариантные соединения стандартаккордов.

На основе примеров 106 и 107 играть схему блюза. Каждый из последующих аккордов схемы берется из разных строк (а, б, в, г, д, е) правой руки, левая рука играет тритонаккорды категорий А и В. Басовая линия играется преподавателем или другим учащимся:

110 Swing

P-no и т.д.

Bass и т.д.

4. Привнесение в гармоническую схему других структур

Например, в 9-м такте вместо D_7 взять аккорд Dm_7 . В соответствии с этим отработать стандартное изложение минорного аккорда в окружении доминантовых (см. «Стандартные виды изложения гармонии в аккомпанементе»):

111 (Dm_7)

(A)

(B)

5. Игра блюзовых схем с различными аккордовыми последовательностями.

Вы можете использовать стандартные схемы, или сами написать их на основе общего гармонического каркаса (см. «Гармония и форма блюза»).

Главной задачей этих упражнений является приобретение навыка стандартного изложения основных аккордов и их последовательного соединения.

Контрольные вопросы

1. В чем заключается прием двупланового параллельного соединения стандартаккордов?
2. Какие другие приемы соединений стандартаккордов вы знаете?
3. Какой принцип лежит в основе написания шагающего баса в учебном упражнении (108, варианты а, б, в)?
4. Каким образом строится мотивное развитие и фразировка импровизационной линии? Приведите примеры импровизационного обыгрывания одной и той же гармонической схемы на основе различных масштабнo-тематических структур, используйте при этом базисные звукоряды аккордов.

Часть третья

AR-SISTEM*

СИСТЕМА ЗАМЕННЫХ ГАРМОНИЧЕСКИХ БЛОКОВ

Принцип объединения аккордов в блоки

Опора на широкую, разветвленную систему гармонических замен — наиболее характерная особенность гармонии джаза. Все основные типы движения полностью регулируются и направляются системой заменных блоков. Любой аккорд независимо от его структуры и тонально-функциональной принадлежности, входит в один из трех внутренне замкнутых блоков. Все три блока имеют постоянную звуковысотность и нумерацию.

Схема 12

В первый блок входят аккорды с фундаментальными тонами:

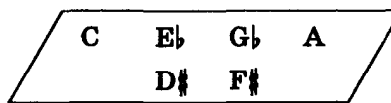


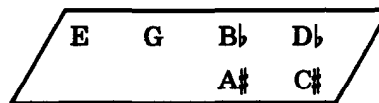
Схема 13

Во второй блок — с тонами:



Схема 14

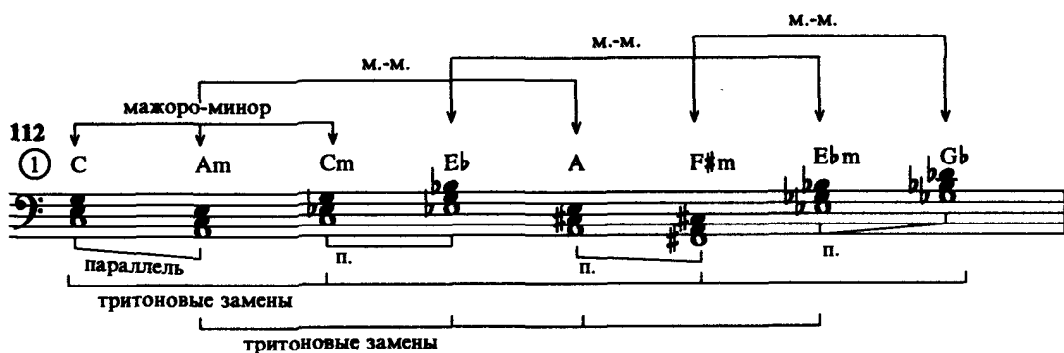
В третий блок — с тонами:



Группа заменных аккордов, входящих в каждый из трех блоков, объединяется родством на основе цепных, параллельных и одноименных связей мажора-минора.

Все тональности равномерно распределены между тремя блоками, в соответствии с распределением фундаментов. Например, до мажор или ми-бемоль мажор — тональности 1-го блока, а си минор или ля-бемоль мажор — тональности 2-го блока и т. д.

Тональности и заменные аккорды 1-го блока



* AR-sistem — оригинальная теоретическая система А. Рогачева.

Тональности и заменные аккорды 2-го блока

113
 мажоро-минор
 M.-M. M.-M. M.-M.
 D Hm Dm F H G#m Fm Abm
 параллель п. п. п.
 тритоновые замены
 тритоновые замены

Тональности и заменные аккорды 3-го блока

114
 мажоро-минор
 M.-M. M.-M. M.-M.
 E C#m Em G Db Bbm Gm Bb
 параллель п. п. п.
 тритоновые замены
 тритоновые замены

Внутриблоковое движение гармонии

При соединении одного аккорда с другим, заменным аккордом, родственным ему по данному блоку, образуется внутриблоковое движение гармонии. Внутриблоковые замены могут быть:

- 1) одноименными (мажоро-минорными). Например, CM Cm₇.
- 2) параллельными (малотерцовыми). Например CM — E₇ или Cm₇ — AM.
- 3) тритоновыми (Cm₇ F₇ или E_bm Am₇).

Внутриблоковые замены в первую очередь определяются движением фундаментальных тонов, аккордовые надстройки которых зависят от конкретного музыкального стиля. Если, к примеру, взять соединения двух аккордов (CM — AM), то выяснится, что «фундаменты» этих аккордов соотносятся между собой как основные тоны параллельных аккордов (CM — Am₇).

Нормативное движение гармонии

Гармонические обороты, опирающиеся на основные типы движения и соответствующую круговую ротацию заменных гармонических блоков, в рамках музыкальной формы образуют нормативное (закономерное) движение аккордов. Проанализируем схему усложненной гармонии блюза*:

Схема 15

Ix	VIm ₇ IIIx	VIIm ₉ bVI ₉	Vm bVx	IVx	IVm bVIIx	IIIIm VIx	bIIIIm bVIx	IIIm ₇	Vx	IIIx VI ₉	IIx ^{b5} Vx
①	② ③	① ② ③ ①	② ③ ①	② ③ ③ ① ① ② ②	③ ③ ① ① ② ② ③ ③	③ ③ ① ② ③	③ ③ ① ② ③		③ ③ ① ② ③		
нумерация для тональностей первого блока											
②	③ ① ② ③ ① ②	③ ③ ① ① ② ② ③ ③	① ① ② ③ ①	① ② ③ ① ② ③ ①	① ② ③ ① ② ③ ① ②	② ② ③ ③ ① ①	② ② ③ ① ②		① ① ② ③ ①		
нумерация для тональностей второго блока											
③	① ② ③ ① ② ③ ① ① ② ② ③ ③ ① ①	② ② ③ ③ ① ①	② ② ③ ① ②	② ② ③ ① ②	② ② ③ ① ②	② ② ③ ① ②	② ② ③ ① ②		② ② ③ ① ②		
нумерация для тональностей третьего блока											

* Для блокового анализа использована гармоническая схема блюза из учебно-методического пособия «Гармония в джазе» Ю. Чугунова (М., 1985. — С. 63).

Как видно из анализа данного примера, нормативный порядок движения аккордов прослеживается от начала и до конца гармонической схемы.

Ненормативный порядок движения типа 3 — 2 — 1 в гармонических последовательностях используется только в пределах трех главных функций (D — S — T), но не их многочисленных замен. Такой порядок для гармонии джаза не является определяющим. Он может возникнуть на основании индивидуального творческого решения, когда ставится задача гармонизовать тему не так, как нужно, а так, как хочется.

Во всяком случае, прежде чем ненормативно видоизменять гармоническую схему, необходимо четко представить себе ее основной, нормативный вариант. Особые случаи, в которых могут эпизодически использоваться ненормативные обороты, будут рассмотрены позднее.

Проанализируем с позиции блоков популярную джазовую тему В. Янга «Стелла в свете звезд». Гармонизация этой темы выполнена в полном соответствии с нормативным движением аккордов:

СТЕЛЛА В СВЕТЕ ЗВЕЗД STELLA BY STARLIGHT

В. ЯНГ

Moderato

115

Система заменных блоков и уменьшенный септаккорд

Аккорды всех структур выстраиваются на фундаментальных тонах и хорошо вписываются в систему заменных гармонических блоков. Среди всех аккордов следует выделить лишь один стоящий особняком аккорд. Этим аккордом является уменьшенный септаккорд.

Как известно из общего курса классической гармонии, уменьшенный септаккорд имеет несколько энгармонических эквивалентов. Функциональное значение аккорда, его конкретный вид и нотация определяются при разрешении в последующий аккорд. Обычно уменьшенный септаккорд и его обращения относятся к группе аккордов доминанты или двойной доминанты.

В системе заменных блоков уменьшенный септаккорд следует рассматривать не как самостоятельный аккорд, а как отделившуюся часть малого мажорного с пониженной ноной (X_7^9). Уменьшенный септаккорд представляет собой неполный вид этого пятизвучного аккорда. В нем отсутствует основной, фундаментальный тон той функции, которую он представляет. Это очень важно, так как при буквенно-цифровом обозначении (\dim_7) блок его реальной функции будет всегда находиться большей терцией ниже обозначенной символом ступени:

116

$N\dim_7$ и обращения $C\dim_7$ и обращения $C\#\dim_7$ и обращения

3 блок 2 блок 1 блок

На верхней строке — обозначения уменьшенных септаккордов, на нижней — их возможные фундаменты в трех заменных блоках.

В том случае, если блок уменьшенного аккорда определяется только по обозначенной символом ступени (без учета функционального фундамента), последовательный порядок в движении блоков нарушается. При неправильном определении блока нет возможности для эффективной внутриблоковой замены аккордов:

117 а)

① ② I ③ ①

Cmaj F7 F#dim G7 Cmaj

① 2 2 ③ 1

неверно

верно

СКАЗОЧНО 'S WONDERFUL

ДЖ. ГЕРШВИН

б) Moderato

C C#° Dm₇ G C Am Dm G₇

① ① ② ③ ① ① ② ③

НОРМАТИВНОЕ ДВИЖЕНИЕ ГАРМОНИИ В МОДУЛЯЦИОННОМ РАЗВИТИИ ФОРМЫ

Анализ гармонических построений с позиции заменных блоков

В разделе «Отклонение» был сделан гармонический анализ фрагмента оркестровой пьесы Брукмайера «Песня первой любви». Он выполнен по общепринятому, традиционному методу. Такой метод является, безусловно, верным, но не всегда доступным, так как требует значительной предварительной проработки материала и большего аналитического опыта. Использование же системы заменных гармонических блоков значительно облегчает подобный анализ.

Нормативное движение гармонии охватывает не только отдельные взаимосвязанные гармонические обороты, но и весь модуляционный процесс на уровне музыкальной формы. В это движение входят все отклонения и модулирующие секвенции. Постоянная звуковысотность трех гармонических блоков освобождает от зависимости бесконечного модулирования и переменности трех тональных функций (II — V — I).

Каждая побочная тональность в системе блоков мыслится как временно слышимая тональность одного из очередных аккордов того или иного блока. Система блоков позволяет произвести полный гармонический анализ с общей позиции, а не с позиции местных функций, как это принято в традиционном методе. Анализ с общей позиции заменных блоков намного проще и удобнее для оперативной практической работы. При этом в любой момент можно переключиться на обычный, традиционный метод. Оба метода не противоречат, а существенно дополняют друг друга.

Проанализируем с позиции блоков одну из известных джазовых тем позднего периода «Весна пришла» К. Брауна (см. 118). Эта пьеса написана в традиционной форме А А В А (32 такта). Гармоническая схема имеет ряд тональных отклонений:

Части А — F: (8 т.т.) А — G \flat : (8 т.т.)

В (бридж) четыре двухтактных фразы: А : G : F : A \flat : (8 т.т.)

А (реприза) F : 8 т.т.

ВЕСНА ПРИШЛА JOY SPRING

К. БРАУН

118 ^(A)

(F-dur) IM VIx II m_7 \flat II $_7$ IM IV m_3 \flat VIIx

Блоки → Fmaj D $_7$ G m_7 G \flat_7 Fmaj ^(A) B $\flat m_7$ E \flat_7
(G \flat -dur)

III m_7 \flat IIIx II m \flat IIx IM II m_7 Vx IM VIx

Am $_7$ A \flat_7 G m_7 G \flat_7 Fmaj A $\flat m_7$ D \flat_7 G \flat maj E \flat_7

III m_7 \flat IIx IM IV m_3 \flat VIIx III m \flat IIIx

A $\flat m_7$ A $\flat\flat_7$ G \flat maj C $\flat m_7$ F \flat_7 B $\flat m_7$ B $\flat\flat_7$

II m \flat IIx IM II m Vx Im

A $\flat m_7$ A $\flat\flat_7$ G \flat maj H m_7 E $_7$ A m aj

Отклонение в G-dur

II m Vx IM F-dur II m Vx IM (3) VI m

Am D $_7$ Gmaj G m_7 C $_7$ Fmaj D m_7

(A \flat -dur) II m Vx IM (F-dur) II m Vx IM VIx II Vx

B $\flat m_7$ E \flat_7 A \flat maj $_3$ G m_7 C $_7$ Fmaj D $_7$ G m C $_7$

IM IV m_3 \flat VIIx III m \flat IIIx II m Vx IM

Fmaj B $\flat m_7$ E \flat_7 Am $_7$ A \flat_7 G m_7 C $_7$ Fmaj

- ЗАДАНИЕ.** Самостоятельно проанализируйте лирическую пьесу Телониуса Монка «Около полуночи»:
- 1) определите музыкальную форму пьесы;
 - 2) укажите границы фраз;
 - 3) выпишите тональный план и порядок чередования блоков на протяжении всей пьесы.

Гармонический анализ этой джазовой пьесы с позиции блоков поможет вам более основательно понять закономерность нормативного движения гармонии:

ОКОЛО ПОЛУНОЧИ ROUND MIDNIGHT

Т. МОНК

119 **Slow**

Abm7 Db7 Gbm7 B7 Em7 A7 Fm7 E7 Ebm9 Cm⁻⁵ Fm⁻⁵ E₉

Ebm₉ Ab₇ Bm₇ E₇ Bbm₇ Eb₇ Abm₇ Db₇ Gb₉ Ab⁻⁵

1. 2.

Cm⁻⁵ F⁻⁵ Bb₇ Bb⁺⁷ Fb₇ Cm⁻⁵ F¹³ Bbm¹¹ E₇ Eb₆

Cm⁻⁵ F⁻⁵ Bb₇ Fb⁻⁵ Cm⁻⁵ F⁻⁵ Bb₇ Fb⁻⁵

Abm₇ Fm⁻⁵ Bb₉ Cm⁻⁵ F¹³ Abm₇ Db¹³ Gbm₇ B¹³ Em₇ A¹³ Fm¹¹ E₇

Контрольные вопросы

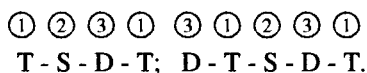
1. На основе чего все аккорды хроматической системы объединяются в три звуковысотных гармонических блока (R-sistem)?
2. Отличаются ли друг от друга каждый из трех блоков по своему строению и количеству аккордов, входящих в них?
3. Что является закономерностью нормативного движения гармонии?
4. Что называется внутриблоковым движением аккордов?
5. Почему нельзя менять постоянную нумерацию трех заменных гармонических блоков?
6. Изменяется ли постоянная нумерация блоков в процессе модуляционного развития гармонии?
7. Что необходимо знать при определении реального блока уменьшенного септаккорда?
8. Каким образом система заменных гармонических блоков действует и регулирует движение гармонии на уровне всей музыкальной формы?

ЗАДЕРЖКА ГАРМОНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ

Неполные гармонические обороты

Вспомним, что полными в системе гармонических блоков являются такие обороты, в которых последовательно представлены аккорды всех трех блоков (минимум по одному аккорду на каждый из блоков). Здесь можно провести параллель с классическим полным функциональным оборотом:

Схема 16



Неполными являются (по той же аналогии) обороты типа плагального:

Схема 17

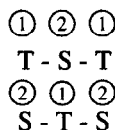
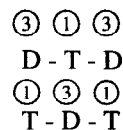


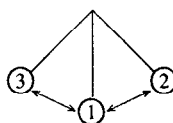
Схема 18



или автентического:

Такие краткие (статичные) обороты, наряду с полными (динамичными), также используются в гармонии джаза. Тип движения гармонии в неполных оборотах можно сравнить с возвратным движением маятника:

Схема 19



Неполный оборот с его возвратным движением к исходному аккорду на какое-то время затормаживает общий динамический процесс гармонического и модуляционного развития. Поэтому чаще всего подобные обороты имеют место не в срединных, развивающих разделах музыкальной формы, а в начальных, экспозиционных. Использование неполных оборотов также связано с особенностью синтаксического строения некоторых песенных тем джаза.

Начальные, экспозиционные фразы тем часто состоят из двух однотоковых или двухтактовых мотивов повторного строения. При повторении мотива возникает необходимость и в повторении оборота. Естественное торможение гармонии по мере развития темы снимается. Восстанавливается динамичный цепной процесс полных оборотов.

Повторяющийся неполный оборот также может быть звеном модулирующей секвенции. Однако в самой последовательности секвенций нормативный порядок движения и ротации блоков сохраняется.

Нижеследующий нотный пример демонстрирует ротацию блоков, прерываемую неполными оборотами звена модулирующей секвенции. Звено (двухтактовая фраза) состоит из двух сходных однотактовых мотивов. В конце раздела А и раздела В неполные обороты использованы для поддержки гармонического ритма:

АТЛАСНАЯ КУКЛА SATIN DOLL

Б. СТРЕЙХОРН, Д. ЭЛЛИНГТОН

Moderato
120

Неполный оборот называется **дополнительным**, если он находится в конце гармонического построения, после заключительной каденции.

НОЧЬ В ТУНИСЕ NIGHT IN TUNISIA

Д. ГИЛЛЕСПИ

Moderato
121

ЧАРУЮЩИЙ РИТМ FASCINATING RHYTHM

Д. ГЕРШВИН

Moderato
122

При тематической повторности фраз также возникает повторность неполного оборота:

ОДНАЖДЫ SOME OF THESE DAYS

Ш. БРУКС

123

Неполный оборот в гармонических кадансах

Вне связи с тематическим повтором неполные обороты часто используются в срединных каденциях. Это происходит в том случае, когда в конце восьмитактового предложения опорная гармония (смысловый акцент) появляется уже в седьмом такте. В 16-тактовом предложении такой смещенный акцент может оказаться в 14-м такте. Для того, чтобы окончить предложение в соответствии с форматом квадратности (восьмитактом), опорная гармония должна быть продолжена до 8-го такта. В этих условиях неполный оборот (вместо одной двухтактовой гармонии) способствует некоторой активизации движения. Подобного рода неполные обороты встречаются и при заключительном закреплении тоники.

Пример нормативной гармонической схемы с использованием неполного оборота в кадансе:

НАКАНУНЕ YESTERDAY

ДЖ. КЕРН

124

В коротком 4-тактовом предложении лимит времени для прохождения полного оборота также может содействовать возникновению более краткого, неполного оборота. Простейший пример, иллюстрирующий подобную ситуацию — гармоническая схема популярной песни «Клен ты мой, опавший»:

125

Доминанта срединной каденции в конце первого предложения (E) появляется без предварительной нормативной подготовки, после аккорда первого блока (C). Время прохождения нормативной гармонии последующего блока к моменту появления доминанты уже исчерпано, поэтому оборот сокращается до неполного. Временные условия квадратности в подобных ситуациях являются определяющими.

ЭЛЕМЕНТЫ МЕЛОДИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ

Проходящие и вспомогательные аккорды

В нормативном движении гармонии могут быть использованы проходящие и вспомогательные созвучия и аккорды, не имеющие самостоятельного функционального значения. Подобно вспомогательным и проходящим неаккордовым звукам, эти аккорды образуются преимущественно на слабых метрических долях такта.

Вспомогательный оборот образуется по типу неполного, т. е. возвратным движением к исходному аккорду. Применение таких оборотов весьма ограничено. В нормативном движении вспомогательный аккорд не учитывается и может быть свободно изъят из контекста. Развитие гармонии с опорой на вспомогательные обороты, так или иначе, определяется закономерностью нормативного движения. В следующем примере вспомогательные обороты использованы на протяжении гармонизации всей темы.

Определите основные аккорды трех блоков, вокруг которых строятся эти обороты:

ПОДХАЛИМ TEDDY THE TOAD

Н. ХЕФТИ

Moderato

126

E \flat E E \flat E E \flat E E \flat E E \flat E E \flat A \flat A \flat A \flat A \flat A \flat A \flat

A \flat m Bm A \flat m Bm Cm Bm C $^+$ Bm C $_7^{+5}$ F $_9$ A \flat $_9$ A $_9$ B $_9$ A $_9$ E \flat $_9$ B $_9$

Внутриблоковые проходящие обороты

Проходящие аккорды образуются при поступенном (мелодическом) движении от одного аккорда блока к его параллельной замене. Например, при движении CM аккорда к E \flat M связывающим, проходящим аккордом будет аккорд Dm $_7$:

Схема 20

CM Dm $_7$ E \flat M

(① ①)

Таким же образом могут быть образованы проходящие обороты между другими аккордами блока. Характерные для гармонии джаза задержки ротации блоков чаще всего связаны с длительными переходами аккордов внутри одного блока:

СНОВА AGAIN

(Заключительное построение пьесы)

Л. НЬЮМЕН

127

На фоне внутривлокового движения аккордов данного примера триольная мелодическая линия движется по ступеням уменьшенного лада, образуя проходящие звуки на слабых долях такта. Применительно к гармонии джаза понятие «неаккордовый звук» может иметь лишь условное значение, так как в сложных аккордах любой из этих неаккордовых звуков становится аккордовым, поэтому мы будем говорить только о проходящих звуках, проходящих фундаментальных тонах и аккордах:

128

Dm^{b5} FM Dm₇ Em₇ FM

В сложных внутривлоковых оборотах проходящие аккорды объединяют поступенным мелодическим движением несколько аккордов одного блока. При этом фундаментальные тоны движутся по ступеням уменьшенной гаммы в восходящем или нисходящем направлении:

129

CM Dm EbM F₇ Gb₇ Ab₇ A₇ Ab₇ Gb₇ FM

Проходящие междублоковые обороты

Эти обороты могут быть образованы между аккордами двух блоков, которые находятся в целотоновом соотношении. Например, между аккордами CM и Dm₇ проходящим будет аккорд C[♯]m₇. В этом случае проходящий оборот становится хроматическим (CM — C[♯]m₇ — Dm₇). Такой, хроматически скользящий оборот часто используется и в малотерцовом, параллельном соотношении аккордов одного блока (CM — C[♯]m — Dm — E^bM). Целотоновый и малотерцовый хроматические обороты часто образуют более сложный вид проходящего движения. Это происходит тогда, когда в процессе хроматического движения в объеме малой терции имеется метрически выделенный аккорд, обладающий некоторой функциональной обособленностью. В результате дальнейшего хроматического движения этот аккорд приобретает значение проходящего:

130 а)

В данном примере метрически выделенным является аккорд второго блока (с проходящим хроматическим оборотом).

Другим вариантом выделения проходящей гармонии может быть созданный на времени звучания этой гармонии вспомогательный оборот:

б)

В приведенном примере проходящий аккорд второго блока представлен вспомогательным оборотом. Использование хроматически скользящих проходящих аккордов привносит в гармоническое развитие дополнительную раскраску, без которой всегда можно обойтись.

Применяя проходящие обороты, не следует чрезвычайно увлекаться ими, так как это может привести к сплошной, нивелированной хроматизации гармонических построений. В то же время их уме-

ренное использование может оказаться весьма эффективным. Совпадение или несовпадение проходящих оборотов с нормативным движением аккордов не имеет принципиального значения.

В качестве проходящих аккордов в большинстве случаев используются аккорды с мягкими диссонансами малой септимы. Остродиссонантные гармонии, в силу их особой яркости, для этой цели подходят в меньшей степени.

Следующая аранжировка джазовой темы является хрестоматийным образцом использования всевозможных проходящих оборотов, находящихся в процессе нормативного движения гармонии.

Внимательно проанализируйте эту пьесу:

КАЖДЫЙ РАЗ TIME AFTER TIME

Б. ГРИН
Аранжировка Дж. Ширинга

131 Moderately

The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat major). The tempo is marked 'Moderately'. The music features a steady harmonic progression with various passing chords and triplets. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, and 3. Some notes are marked with an 'x' to indicate a specific fingering or articulation.

ЗАДАНИЕ. На основе данной аранжировки сделайте собственный вариант гармонизации темы. Упростите гармоническую схему, освободив ее от всех проходящих оборотов. Нотированный упрощенный вариант играйте на фортепиано, произвольно вставляя проходящие обороты и сравнивая их с оригиналом. При этом не следует добиваться абсолютного копирования оригинала. Важно, чтобы проходящие обороты также логично вписывались в гармоническое движение.

Фригийский оборот

Фригийским оборотом называется нисходящее мелодическое движение фундаментальных тонов по ступеням натуральной минорной гаммы: I — ♭VII — ♭VI — V. Нисходящий верхний тетракорд натурального минора совпадает по своему строению с тетракордом фригийского лада. Отсюда происходит название этого оборота.

В классической гармонии фригийский оборот встречается как в начале, так и в середине гармонических построений. Он может быть в любом из четырех голосов (чаще всего в мелодии или в басу). Он применяется только в минорных тональностях (гармонический минор с элементами натурального минора во фригийских оборотах).

В гармонии джаза фригийский оборот чаще всего имеет второстепенное значение и используется во вступительных разделах формы и связках-отыгрышах между квадратами. Более характерно применение этого оборота в мажорных тональностях. Нисходящая мелодическая последовательность из четырех мажорных трезвучий или септаккордов одной структуры, направленных к доминанте основной тональности, является основой фригийского оборота: $|C|B\flat|A\flat|G|$.

Завершающий полутоновый ход может быть более расширен за счет дополнительного внутриблокового движения предпоследнего аккорда: $|Cm|B\flat_7|A\flat_7|Fm_7|G_7|$ или $|C_7|B\flat_7|A\flat_7|D_7|G_7|$.

Начальный целотоновый мелодический ход трех аккордов представляет собой проходящий оборот, заполняющий основной, большетерцовый тип движения. Последовательное большетерцовое движение с соответствующим проходящим заполнением образует мелодическое движение аккордов по целотоновой гамме. Так же как и фригийский оборот, нисходящие целотоновые последовательности аккордов встречаются в основном во вступительных разделах музыкальной формы и не играют значительной роли в нормативной гармонии, на которую опирается абсолютное большинство гармонических оборотов традиционной гармонии джаза.

Контрольные вопросы

1. Что называется неполным оборотом?
2. В каких частях формы чаще всего используются неполные обороты с возвратным движением к исходному аккорду?
3. В каких случаях и по какой причине может произойти временная задержка круговой ротации заменных гармонических блоков?
4. Чем объясняется использование неполного оборота в кадансах?
5. Что называется вспомогательным гармоническим оборотом?
6. Что называется внутриблоковым проходящим оборотом? Приведите пример данного оборота.
7. Чем отличается внутриблоковый проходящий оборот от обычного классического проходящего оборота типа: $T - D_3^4 - T_6$ и что в них общего?
8. Что называется сложным внутриблоковым оборотом?
9. Чем отличается проходящий внутриблоковый оборот от проходящего межблокового? Приведите пример сравнения.
10. В каких случаях используются элементы мелодической гармонии в виде проходящих оборотов? Нарушают ли эти обороты общую закономерность нормативного движения аккордов?
11. Какие структуры чаще всего используются в проходящих аккордах?
12. Что такое фригийский оборот и как он используется в джазовой гармонии? Приведите пример использования фригийского оборота.

НЕФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ

Обратная ротация гармонических блоков

Главная отличительная особенность функциональной гармонии, по сравнению с нефункциональной, заключается в возможности предслышания каждого последующего или группы последующих аккордов оборота. Этот феномен функциональной гармонии в значительной мере облегчает процесс музыкального восприятия, он делает музыку понятной и доступной не только для профессиональных музыкантов, но также и для большинства любителей. Хроматическая функциональная гармония джаза, как мы уже выяснили, выражается в нормативном движении аккордов соответствующей ротации трех заменных блоков: (1 — 2 — 3, 2 — 3 — 1, 3 — 1 — 2).

Исторически формированию функциональной гармонии предшествовало развитие модальной (нефункциональной) гармонии. В старинной светской музыке XVI века свободная нефункциональная (модальная) гармония достигла высшей степени художественного воплощения. Наш слух, воспитан-

ный на привычной функциональной гармонии, с некоторой растерянностью воспринимает нефункциональную логику гармонических построений в мадригалах Жоскена, Дюфаи и Дездеуальдо. Композитор Игорь Стравинский говорил о том, что «музыку Дездеуальдо можно понять лишь через его искусство голосоведения. Его гармонический стиль был открыт и усовершенствован благодаря находкам голосоведения, и гармония его направляется голосоведением в точности так же, как виноградная лоза — шпалерой». Таким образом нефункциональная гармония — это, прежде всего, гармония, возникшая на мелодической основе голосоведения.

Другим фактором образования нефункциональной гармонии является ненормативное движение аккордов — движение с обратной ротацией заменных гармонических блоков. Если при нормативном функциональном движении последующие аккорды оборотов могут быть предслышимы, то при ненормативном, обратном движении, фактор предслышанья последующего аккорда полностью исчезает, так же как полностью исчезает функциональное тяготение одного аккорда к другому.

В такой ситуации гармония приобретает статичный характер звучания, когда каждый из аккордов воспринимается сам по себе, а не в связи с другими, функционально соподчиненными аккордами. Во всяком случае, эти тяготения приобретают не явно выраженный характер и направляются исключительно метроритмической и интонационно-мелодической логикой движения. Для динамичной гармонии джаза это несвойственно.

Пожалуй, единственным уникальным примером творчества джазового музыканта, с большим успехом использовавшего в своих композициях обратные, «атональные» связи аккордов, является творчество Колтрейна, создавшего новый авангардный стиль. Гармонические последования аккордов с ненормативным, обратным движением блоков (3-2-1, 1-3-2, 2-1-3) Колтрейн вводит в свои композиции на равных правах с нормативными оборотами. Это позволяет ему свободно маневрировать между функциональностью и нефункциональностью, тональностью и атональностью. Именно поэтому гармония Колтрейна так необычна и непредсказуема, как и модальная гармония Дездеуальдо. Хотя стилистически это явления совершенно различного рода, косвенно, в подходе к выразительным средствам самой гармонии, они новаторски близки:

ПРЯМАЯ УЛИЦА STRAIGHT STREET

ДЖ. КОЛТРЕЙН

132

① G_b ① G_bm ② F₇ ③ G_m7⁻⁵

② A_bm₇ ① G_bmaj₇ ① E_bm₇ ② C_bmaj A_bm₇⁻⁵ ① G_b

ОРГАНЫЕ ПУНКТЫ И ОСТИНАТО

Виды органных пунктов

В простом виде органнй пункт представляет собой выдержанный басовый тон, на фоне которого происходит гармоническое и мелодическое движение. Само название «органнй пункт» происходит от практики игры на педальной клавиатуре старинных органов. Как педальный прием органнй пункт получил широкое распространение в самых различных музыкальных стилях, начиная от музыки средневековья и заканчивая современной.

Наиболее употребительными являются органнй пункты на тонике и доминанте. Тонический органнй пункт чаще всего используется в начальных (экспозиционных) и заключительных разделах формы, а доминантовый — во вступлениях, переходах к новому разделу и в подготовке репризы.

Применение органного пункта значительно расширяет выразительные возможности гармонии джаза. При движении аккордов верхнего пласта фактуры на фоне остинатного (упорно повторяющегося) или выдержанного звука возникает эффект гармонического расслоения, создающий красочную звуковую палитру. На органном пункте возможны любые, самые неожиданные ладогармонические звукосочетания, многие из которых вне органного пункта могут показаться слишком жесткими и непривычными для слуха. Однако на фоне органного пункта их резкость сглаживается в процессе общего нормативного движения аккордов верхнего фактурного пласта.

Наряду с обычными видами также часто используются и некоторые другие виды органных пунктов, такие как:

- а) двойной или квинтовый органый пункт,
- б) фигурированный органый пункт,
- в) органый пункт в одном из средних голосов,
- г) верхний выдержанный тон,
- д) остинатный органый пункт.

Рассмотрим несколько типичных примеров использования органного пункта в гармонии джаза.

Фигурированный квинтовый органый пункт:

БАЛЛАДА (фрагмент)

И.БРИЛЬ

133 Andante

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system begins with a tempo marking of 'Andante' and a dynamic of 'sub. p'. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A 'rit.' (ritardando) marking is present, followed by a change to 'pp' (pianissimo) dynamics and a tempo change to 'in tempo'. The second system starts with 'mp' (mezzo-piano) dynamics and includes a 'dim.' (diminuendo) marking. The third system includes 'rit.' markings and 'ppp' (pianississimo) dynamics. The score contains various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings.

Верхний выдержанный тон с тремолирующей октавной дублировкой:

ИЗ «СИЛЬВЕРА»

ДЖОН ЛЕВИС

134 Medium 4

mp

mf

Доминантовый органнй пункт при переходе к репризе темы (доминантовый предыкт):

ЛАУРЕНТИЙСКИЙ ВАЛЬС

ОСКАР ПИТЕРСОН

135 a tempo (♩ = 152)

mf

Тема

В следующем примере органнй пункт используется во вступительной и заключительной частях формы. Такое обрамление органными пунктами наиболее характерно для классической музыки (см. 136 а, б).

ПРОЩАЛЬНЫЙ ВАЛЬС

Ю. ЧУГУНОВ

136 а) Вступление
Andante

б) Заключение

Двухтактовая остиная фигура баса использована в качестве органного пункта. Она неизменно повторяется на протяжении всего периода (см. 137):

В КУБИНСКОМ СТИЛЕ

Б. ТЕЙЛОР

137 Afro-Cuban Bob Tempo

Одна из наиболее распространенных формул бассо-остинато представляет собой хроматическое восходящее или нисходящее движение баса:

138

В старинных жанрах чаконы, пассакалии и арии-ламенто эта формула баса обычно применялась в качестве темы для вариаций. Использование бассо-остинатной формулы в старинной и классической музыке, как правило, связано с созданием скорбных, трагических образов. Например, — плач Дидоны из оперы Пёрсела «Дидона и Эней» или «Crucifixus» И.С. Баха. Оригинальное преломление этой формулы мы можем легко обнаружить и в знаменитой сонате «Аврора» Бетховена, и в средней части 20-й прелюдии Шопена. Подобных примеров можно привести множество. Пожалуй, труднее найти композитора, который в своем творчестве никогда не использовал этой формулы. Историческая преемственность также характерна для большинства стилей джаза и рок-музыки.

Другие, двухтактные, реже четырехтактные, фигуры остинатного баса весьма широко используются в различных современных стилях «Бит», «Рок» и «Джаз-рок». В ансамблевых и оркестровых аранжировках этих стилей партия остинатного баса выполняет наиболее важную функцию гармонической и ритмической основы. Ритмический рисунок баса существенно влияет на ритмику всех других оркестровых партий. За исключением моментов *tutti*, каждая из таких партий ритмически обособлена. Такое ритмическое разделение оркестровых партий на взаимодополняющие ритмические структуры возникает на основе ритмики остинатного баса и ударных инструментов.

Педализация на органном пункте

В оркестровой аранжировке могут быть использованы различные виды педального, фигурированного и остинатного органного пункта. Это объясняется не только тем, что применение органного пункта, само по себе, приносит в музыку некоторое обновление выразительных средств.

Использование органного пункта часто способствует решению чисто технической задачи оркестровой педализации. Аранжировка же темы для фортепиано существенно отличается от оркестровой. В первую очередь, это различие касается педали. Правая педаль фортепиано снимает все проблемы, связанные с продлением звучания аккордов на момент переноса руки исполнителя из одного регистра в другой. В оркестровой же аранжировке технический эффект педализации достигается различными, более интересными способами, одним из которых может быть педализация на органном пункте.

Мелодическое остинато

Среди джазовых и роковых тем довольно часто встречаются темы остинатного типа, с многократным повторением одного мотива (риффом). Хрестоматийным примером такой остинатной темы является «Си-джем блюз» Д. Эллингтона. Тема блюза написана на одном, повторяющемся звуке соль:

СИ-ДЖЕМ БЛЮЗ C-JAM BLUES

Д. ЭЛЛИНГТОН

139 Moderato



В другом примере остинатная тема имеет некоторое мелодическое развитие:

ТЕМНЕЕ IT'S GETTING DARK

К. БУРРЕЛЬ

140



или:

ПОД НОМЕРОМ BY THE NUMBERS

ДЖ. КОЛТРЕЙН

141



Такой оstinатный тип мелодии идет от оркестровой техники риффа, широко распространенного в джазовых композициях:

ПОМЕШАТЕЛЬСТВО CHANGE OF MIND

В. МИНТЦЕР

142 Medium Swing ♩ = 132

Широкий спектр выразительных средств гармонии джаза в значительной мере дополняется различными органными пунктами и оstinато.

С основными приемами гармонизации на органных пунктах вы сможете ознакомиться в практической части данного курса — тренировочных упражнениях № 1, 2, 3, 4, 5.

Контрольные вопросы

1. В чем выражается основное отличие функциональной гармонии от нефункциональной?
2. В каких стилях джаза частично используется обратная (ненормативная) ротация заменных гармонических блоков?
3. Какие виды органных пунктов вы знаете?
4. В каких разделах музыкальной формы обычно используются органные пункты?
5. Что называется оstinатным басом и в каких стилях он встречается?
6. Что называется оstinатной мелодией? Приведите примеры оstinатных джазовых тем.

ТРЕНИРОВОЧНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ПО ГАРМОНИЗАЦИИ ВЫДЕРЖАННЫХ ЗВУКОВ

Прежде чем перейти к практической гармонизации джазовых тем, следует уделить большое внимание тренировочным упражнениям данного курса. Эти упражнения помогут вам на практике закрепить некоторые навыки компактного изложения и соединения аккордов в последовательности с плавным голосоведением.

Гармоническое заполнение интервала контурного двухголосия

В контурном двухголосии (мелодия и бас) могут быть образованы различные гармонические интервалы. Эти интервалы являются наиболее важными составными элементами аккордов и во многом определяют их структуру. Интервал, возникающий между фундаментальным тоном (примой аккорда, которая находится в басу) и тоном мелодии, позволяет выбрать соответствующее ему гармоническое заполнение.

Например, вы имеете интервал:



ВОПРОС. Какой здесь предполагается аккорд?

Из материала предыдущих глав вы хорошо усвоили, что интервал малой ноты (-9) может входить только в малый мажорный, доминантовый аккорд, как отношение малой ноты к приме. Во всех других аккордах этот интервал звучит негармонично. Таким образом по данному интервалу вы определяете, что это аккорд C_7^{-9} . Каким образом взять этот аккорд?

1. От верхнего звука «ре-бемоль» вы можете построить вниз неполный (например, без терции) уменьшенный септаккорд в стандартном расположении (см. главу «Стандартные типы изложения и соединения аккордов в блюзовой гармонии»):



C_7^{-9} в категории А

Тритон категории А или В вы можете «подложить» под любой альтерированный и неальтерированный мелодический тон доминантового аккорда, за исключением той ситуации, когда в мелодии будет находиться чистая кварта. В этом случае, как вы знаете, необходимо пропустить терцовый тон аккорда, который входит в тритон стандарта.

2. Звук ре-бемоль вы можете мыслить как вершину осколочного уменьшенного септаккорда $Edim_7$ над басом «до»: $Edim_7$ (см. 145):

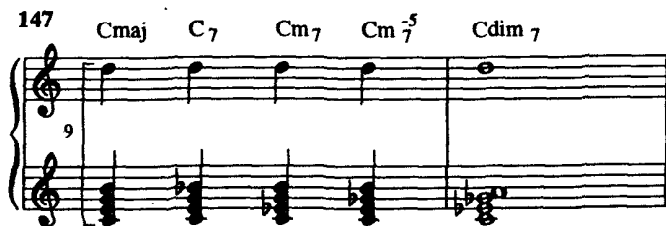
С

В этом случае вы можете моментально определить базисный звукоряд осколочного уменьшенного септаккорда и воспользоваться им для построения на его основе других, более разнообразных аккордов (см. 146):

3. Производные звукорядные аккорды C_7^{-9} :



Разумеется, что в других интервалах контурного двухголосия, по сравнению с малой нотой, количество аккордов, которыми они могут быть гармонизованы, различно. Если малая нона гармонически заполняется аккордами одного звукоряда, то, к примеру, большая нона может быть заполнена практически любым септаккордом, так как большая секунда и нона входят в базисный звукоряд каждого из них:



Некоторые альтерированные интервалы (увеличенные и уменьшенные) могут мыслиться с их энгармонической заменой. Например, повышенная квинта «до — соль-диез» равна малой сексте «до — ля-бемоль». Они входят в звукоряды альтерированного мажорного септаккорда и малого минорного с пониженной квинтой:

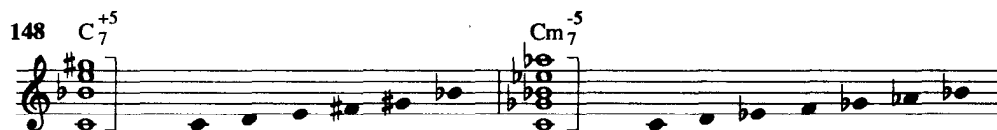


Таблица интервалов контурного двухголосия и базисных септаккордов

Возможные виды базисных септаккордов												
Все виды	X ₇	Все виды	X ₇	X ₇	X _{7,4}	X ₇	X ₇	X ₇	X ₇	X ₇	M ₇	
				M ₇		M ₇	M ₇	M ₇			M ₇	
			m ₇		m ₇		m ₇		m ₇		m ₇	
			m ₇ ⁻⁵	m ₇ ⁻⁵	m ₇ ⁻⁵	m ₇ ⁻⁵	m ₇ ⁻⁵	m ₇ ⁻⁵	m ₇ ⁻⁵	m ₇ ⁻⁵	m ₇ ⁻⁵	m ₇ ⁻⁵
			°7		°7		°7		°7		°7	
8	♭9	9	#9/♭3	3	4	#4/♭5	5	#5/♭6	6	♭7	7(+)	
Интервалы основного двухголосия												

В нижней части данной таблицы обозначены все интервалы хроматического ряда, от октавы и выше. Для удобства практического использования таблицы все интервалы шире ноты (децима, ундецима, дуодецима и др.) даются в простом виде, но при этом читаются через октаву или две как составные.

В столбцах таблицы, соответствующих каждому интервалу в отдельности, обозначены виды и количество аккордов, которые могут быть взяты на основании этих интервалов.

КАК ПОЛЬЗОВАТЬСЯ ТАБЛИЦЕЙ?

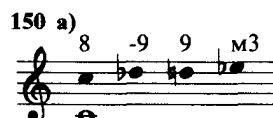
1. Произвольно опустите руки на клавиатуру фортепиано, возьмите любой широкий интервал. Определите этот интервал. Посмотрите в таблицу и в основании данного интервала возьмите левой рукой тот или иной обозначенный аккорд, в правой руке останется вершина интервала — звук мелодии.

2. Другой вариант. В левой руке берется только один, басовый тон аккорда (основание интервала), в правой руке, под вершиной интервала — средние голоса обозначенного аккорда в соответствии с базисным звукорядом. Например:



Последовательность интервалов контурного двухголосия может быть представлена в трех различных вариантах:

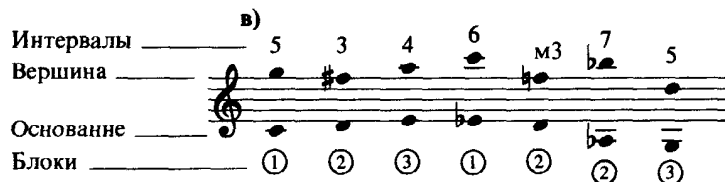
1) Неподвижно основание — движется вершина:



2) Неподвижна вершина — движется основание:



3) Нормативно (по блокам) движется основание, свободно (мелодически) — вершина:



Рассмотрим эти три варианта в отдельных упражнениях по гармонизации интервалов контурного двухголосия. При выполнении упражнений пользуйтесь таблицей на с. 83 и хорошо запомните ее.

Упражнения

Упражнение первое

В строгой метрической пульсации долей играйте на фортепиано ряд аккордов с хроматическим изменением вершины: 12 тактов, из расчета гармонизации одного хроматического тона (вершины) на каждый последующий такт. Данное упражнение надо играть от разных фундаментальных тонов.

151

Бас

Ориентировочный пример выполнения упражнения (аккорды категории C):

Упражнение второе

В этом упражнении, по сравнению с первым, используются горизонтальные ряды (см. таблицу на с. 83). Каждый из этих рядов представлен определенным видом аккорда:

- 1-й ряд — X_7 (малый мажорный)
- 2-й ряд — M_7 (большой мажорный)
- 3-й ряд — m_7 (малый минорный)
- 4-й ряд — m_7^{-5} (малый с уменьшенной квинтой)
- 5-й ряд — m^{+7} (большой минорный)
- 6-й ряд — dim_7 (уменьшенный)

Смещение основания интервала относительно выдержанного тона (вершины) приводит к смещению того или иного аккорда, взятого на этом основании. Параметры интервального смещения для каждого из аккордов различны. Они определяются наличием выдержанного тона в их базисных звукорядах. В результате каждый из видов аккорда имеет собственную модель поступенного звукорядного движения.

Во втором упражнении вы должны научиться очень быстро выстраивать нисходящую последовательность однотипных строгопараллельных аккордов на фоне общего (выдержанного) звукорядного тона.

Все варианты упражнения в исполнении на фортепиано необходимо ритмически оформить и уложить в рамки квадратности (по 4–8 тактов).

Играть упражнение от любого исходного звука.

Пример выполнения 2-го упражнения от звука С:

152

X7

а)

8 -9 9 (+9)-3 (63) (4) (#4) (5) (+5) (6) (7)

M7

б)

8 9 3 #4 5 6 +7

В следующих вариантах упражнения вместе с выдержанными тонами (на первой доле такта) показываются базисные звукоряды находящихся в движении аккордов:

m7

в)

8 9 m3 4

(#4) 5 6 7

m7-5

г)

m+7

д)

е)

Упражнение третье

Это упражнение позволит вам на практике отработать некоторые элементы комплексного голосоведения. Такой вид голосоведения возникает вследствие свободного интервального перемещения звуков мелодии. Средние голоса аккорда комплексно перемещаются на интервал движения мелодии:

153 Cmaj C7 Dm Bb7 Am7 A7

Комплексное голосоведение, подобно данному примеру, может быть использовано в партии четырех труб в оркестровой аранжировке.

Техническая отработка упражнения наиболее важна для аранжировщиков, нежели для аккомпаниаторов и клавишников.

Все варианты упражнения должны быть записаны в нотной тетради по образцу предыдущего примера в объеме двух или четырех тактов.

Смена аккордов в нормативных оборотах, которые вам предстоит записать, условно обозначается только номерами блоков. Выбор конкретного фундаментального тона — дело вашего вкуса. Также,

по собственному усмотрению, вы можете заменить любое из мелодических положений аккордов, обозначенных над блоками. Важно, чтобы все варианты записанных упражнений хорошо звучали. Выбирайте аккорды и звукоряды, согласующиеся между собой.

УСЛОВНЫЕ СХЕМЫ ТРЕТЬЕГО УПРАЖНЕНИЯ

а) $\begin{matrix} 7 & 5 & +7 & 3 \\ \textcircled{1} & \textcircled{2} & \textcircled{3} & \textcircled{1} \end{matrix}$	б) $\begin{matrix} -9 & 7 & 9 & 3 \\ \textcircled{2} & \textcircled{3} & \textcircled{1} & \textcircled{2} \end{matrix}$	в) $\begin{matrix} -5 & 9 & 9 & 6 \\ \textcircled{3} & \textcircled{1} & \textcircled{2} & \textcircled{3} \end{matrix}$
г) $\begin{matrix} -3 & 6 & 7 & 3 \\ \textcircled{1} & \textcircled{1} & \textcircled{2} & \textcircled{3} \end{matrix}$	д) $\begin{matrix} 4 & 9 & -3 & +7 \\ \textcircled{1} & \textcircled{2} & \textcircled{2} & \textcircled{3} \end{matrix}$	е) $\begin{matrix} +5 & 7 & 4 & -5 \\ \textcircled{1} & \textcircled{1} & \textcircled{2} & \textcircled{2} \end{matrix}$
ж) $\begin{matrix} +7 & 5 & 4 & 6 \\ \textcircled{3} & \textcircled{3} & \textcircled{1} & \textcircled{1} \end{matrix}$	з) $\begin{matrix} -6 & -3 & 9 & 3 \\ \textcircled{2} & \textcircled{2} & \textcircled{3} & \textcircled{1} \end{matrix}$	и) $\begin{matrix} 9 & 7 & 4 & +7 \\ \textcircled{2} & \textcircled{3} & \textcircled{3} & \textcircled{1} \end{matrix}$

Четыре варианта реализации схемы «а» можно мысленно представить и воспроизвести на фортепиано в виде единого восьмитакта. Таким образом вы можете записать в нотной тетради минимум девять восьмитактов.

Пример нотной реализации схемы а:

154

а1) Cm7 Dm7 Gmaj Cmaj а2) Eb7 Abmaj Emaj Amaj

а3) Am7 Hm7 Bbmaj Gbmaj а4) C7 F7 Dbmaj Gbmaj

Упражнение четвертое

Это упражнение способствует закреплению навыков изложения гармонии аккомпанемента с плавным голосоведением. Так же, как и 2-е упражнение, оно строится на гармонизации выдержанных тонов мелодии, с целью жесткого удержания аккомпанемента в одном регистре. Две квадратные схемы (по 8 тактов) представляют собой замкнутые последовательности: кварто-квинтовую и малосекундовую (полутоновую, типа basso-ostinato):

155 а)

По сравнению со 2-м упражнением, в котором на фоне выдержанного тона излагаются ряды однотипных, строготипных аккордов, 4-е упражнение предусматривает использование аккордов различных структур в тесном, компактном расположении. В каждом восьмитакте выдержанный тон хроматически изменяется.

Пример нотной записи 4-го упражнения:

156 а)

1-й квадрат

Em₇ A₇ Dm₇ G₇ C₇ Fmaj Bb₇ Eb₉

Ab₇⁺⁵ Db₇ F#₇ H_{7,4} Em₇⁻⁵ A₇ Dmaj

2-й квадрат

б) E₉ A₇⁺⁵ Dm₇ G₇⁻⁵ C_{7,4} F₇⁺⁵ Bb₇ Ebmaj

Ab₇ Db₇ Gbmaj H₇ E₇ A₇⁺⁵ Dmaj

3-й квадрат

в) Em₇ A₇ Dmaj Gmaj C₇ F₉ Bb₇⁺⁵ Eb₇

Ab₇ Db_{7,4} F# H₇ E₇ A₇ Dmaj

г)

1-й квадрат

д)

2-й квадрат

Контрольное задание к 4-му упражнению

1. Выпишите и сыграйте на фортепиано:
 - а) девять квадратов с выдержанными тонами: соль, ля, ля-диез (си-бемоль), си, до, до-диез (ре-бемоль), ре, ре-диез (ми-бемоль);
 - б) десять квадратов с выдержанными тонами: ми, фа, фа-диез (соль-бемоль), ля, ля-диез (си-бемоль), си, до, до-диез, ре, ре-диез (ми-бемоль).
 2. Каждый из этих квадратов исполните в каком-либо ритмостилистическом преломлении. Количество аккордов восьмитакта может быть наполовину сокращено.
- Например:

ДЖАЗ-ВАЛЬС
(вариант 4-го упражнения, 3-й квадрат, 156-в)

157 а)

3-й квадрат

ЛАТИН
(вариант 4-го упражнения, 1-й квадрат, 156-а)

б)

1-й квадрат

СВИНГ
(вариант 4-го упражнения, 2-й квадрат, 156-д)

в)

2-й квадрат

Таким образом, все упражнения по гармонизации выдержанных тонов мелодии нотируются в простом ритмическом оформлении, а исполняются в более сложном. При этом желательно играть данные построения, не подглядывая слишком часто в собственную нотную тетрадь.

Для учащихся, хорошо владеющих фортепиано, вариант фактурного изложения упражнений может быть еще более усложнен.

Например:

БАЛЛАДА
(вариант 4-го упражнения, 1-й квадрат, 156-г)

г)

1-й квадрат



Упражнение пятое

В упражнении ставится задача изложения аккордов на выдержанном теноре. В практической гармонизации этот прием используется довольно редко, так как он дает большей частью нестандартные виды аккордов, которые, в свою очередь, придают гармонии джаза менее традиционный характер звучания.

Другая причина редкой употребляемости данного приема — чисто техническая. Обычно средние голоса тяготеют к плавному, постепенному движению в регистре альтово-теноровой тесситуры, а выдержанный тенор, если можно так сказать, «запирает» это рабочее пространство, в результате чего средние гармонические голоса переносятся в зону регистра мелодии. Этот, более высокий, регистр меньше подходит для несущей гармонии аккомпанемента. В то же время, эпизодическое удержание тенора в отдельных гармонических оборотах и построениях может придать звучанию некоторую новизну. Так например, $X_{7,4}$ может быть изложен необычным способом, если кварта будет находиться в теноре. В этом случае нет необходимости в пропуске терцового тона аккорда, который будет находиться выше кварты. То же самое касается и изложения аккорда $X_{6,7}$ (септаккорд с малой секстой):

158 а)

Тенор

II V I

б)

II V I

Восьмитактовая схема движения баса для 5-го упражнения остается та же, что и в 4-м упражнении.

РЕКОМЕНДАЦИИ К НОТНОМУ ОФОРМЛЕНИЮ УПРАЖНЕНИЙ

Так как данные упражнения строятся по одинаковым басовым схемам, целесообразно записать их на двух открытых страницах тетради в следующем виде: на нижней нотной строке выписать бас, по четыре такта на каждой странице, далее над этим выписанным басом построчно записать все варианты упражнений с различными выдержанными тонами. Варианты пятого упражнения также играть на фортепиано в виде аккомпанемента, например, в стиле рок-баллады:

159

и т.д.

ПРИМЕР НОТАЦИИ ПЯТОГО УПРАЖНЕНИЯ

160 а) Em₇ A₇ Dmaj Gmaj C₇ Fmaj Bb₇⁻⁵ Eb₉

1-й квадрат

Ab₇⁺⁵ C#m₇⁻⁵ F#₇ H_{4,7} Em₇⁺⁷ A₇ Dmaj

б) E₉ A₇ Dm₇ G₇ C_{7,4} Fmaj Bb₇ Ebmaj

2-й квадрат

Abmaj Db₇ Gbmaj H₇⁻⁵ E₉⁻⁵ A₇⁺⁵ Dm₇

в) Em₇ E₉ Dm₇ C#m₇ Cmaj Hm_{7,4} Bb₇

1-й квадрат

A₇⁻⁵ G₇ F#₇ Fmaj E_{7,4} Eb₉ Dmaj

Письменная работа: сделайте клавирную аранжировку следующей темы.

ПРОКЛИНАЮ ЭТУ МЕЧТУ
DARN THAT DREAM

Дж. ВАН ХАУЗЕН

Med. Ballad

161 **A** G₆ B \flat m₇ E \flat ₇ A \flat m₇ B \flat ^(b5)₇ E \flat m₇ (A/C#) D₇ C \flat m₆ B \flat m \flat _{7^(b5) E₇}

Am₇ F₉ Bm₇ B \flat m₇ Am₇ D₇ B \flat m₇ B \flat ₇ Am₇ D₇

G₆ B \flat m₇ E \flat ₇ A \flat m₇ B \flat ^(b5)₇ E \flat m₇ (A/C#) D₇ C \flat m₆ B \flat m \flat _{7^(b5) E₇}

Am₇ F₉ Bm₇ B \flat m₇ Am₇ D₁₃ G₆ F \flat m₇ B \flat ₇

B E \flat m₇+₇ C \flat m₇ F \flat m₇ B \flat ₇ G \flat m₇ F \sharp m₇ B₇ F \flat m₇ B \flat ₇

E \flat ₇+₇ C \flat m₇ (Am \flat ₇^(b5) D₇ G \flat m) Am₇ D₇ B \flat m₇ E \flat ₇ Am₉ D₁₃

C G₆ B \flat m₇ E \flat ₇ A \flat m₇ B \flat ^(b5)₇ E \flat m₇ (A/C#) D₇ C \flat m₆ B \flat m \flat _{7^(b5) E₇}

Am₇ F₉ Bm₇ B \flat m₇ Am₇ D₁₃ G₆ (Am₇ D₇)

Часть четвертая

ПРАКТИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЗАЦИЯ

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА

Развитие слуховых навыков

Для успешного усвоения «Теории и практики джаза» необходимо иметь соответствующие слуховые навыки. Их совершенствование требует серьезной подготовительной работы. Очень важно, чтобы каждое из теоретических положений «Системного курса» закреплялось в слуховом восприятии. Особое внимание следует уделить системе заменных гармонических блоков. На первом этапе необходимо научиться легко и свободно отличать на слух внутривербовое движение аккордов от междувербового. При соответствующей настройке в тональности слушать двухтактные и четырехтактные последовательности аккордов, моментально определяя их блоки. Определение самих аккордов в данном виде слуховых упражнений не является обязательным. После того, как вы научитесь в среднем темпе безошибочно определять смену блоков, можно перейти к более сложным упражнениям, с точным определением аккордов гармонической последовательности. Такое определение аккордов особенно важно при написании музыкальных гармонизованных диктантов.

При написании одноголосных, негармонизованных диктантов ставится задача самостоятельной (буквенно-цифровой) гармонизации их. Такая гармонизация может быть выполнена в три отдельных приема:

- 1) точками обозначить над записанной мелодией предполагаемый ритм гармонических смен;
- 2) в соответствии с ритмом гармонических смен определить порядок блоков;
- 3) обозначить конкретные аккорды, соответствующие блокам.

Если задание по гармонизации диктанта выполняется группой учащихся, то после завершения работы над ним следует выбрать лучшие варианты гармонизации, исполнить их и сравнить между собой. Объяснить, почему тот или иной вариант оказался лучшим или неудачным.

В качестве материала для слухового анализа и музыкальных диктантов лучше всего использовать оригинальные образцы джазовой музыки. Необходимый минимум джазовых тем имеется в нотном приложении к данному разделу курса.

Доигрывание нормативных последовательностей

Наряду с игрой на фортепиано различных гармонических схем, модулирующих секвенций, очень полезным подготовительным упражнением для практической гармонизации является доигрывание двухтактных и четырехтактных нормативных последовательностей.

В рамках двухтакта или четырехтакта указываются только первый и последний аккорды. Задача заключается в том, чтобы выстроить логичную гармоническую последовательность, которая свяжет эти отдаленные друг от друга аккорды. Такой нормативной последовательностью могут быть связаны аккорды любой тональности. При этом все аккорды последовательности должны фонически соответствовать друг другу, а также иметь четко выраженную мелодическую линию.

Наиболее интересные варианты таких мелодико-гармонических последовательностей необходимо записывать нотами. Они могут быть использованы в качестве заготовок для ваших собственных музыкальных композиций.

С другой стороны, свободно музицируя, при помощи этого упражнения вы должны научиться очень плавно подходить к любому задуманному вами конечному аккорду оборота. В процессе импровизированной нормативной последовательности необходимо моментально сделать расчет гармонического ритма, количества аккордов и соответствующего чередования заменных гармонических блоков.

АРАНЖИРОВКА ДЖАЗОВЫХ ТЕМ

Перегармонизация

В том случае, когда обозначенная схема не требует изменения гармонии, задача сводится только лишь к фактурному изложению материала. Среди джазовых тем есть много таких, в гармонию которых не следует вносить особых изменений. Например, в теме У. Льюиса «Как высоко луна» гармонической находкой композитора является сопоставление во фразах одноименного мажора и минора как света и тени. Замена этих оборотов на другие была бы бессмысленной:

КАК ВЫСОКО ЛУНА HOW HIGH THE MOON

У. ЛЬЮИС

163 Moderato

Chord progressions for the first version: C₇, F, Fm₇, B \flat ₇, E \flat , E \flat m₇, A \flat ₇, D \flat , C₇.

Chord progressions for the second version: Fm, C₇, F, B \flat m₆, F, A \flat , Gm₇, C₇.

Chord progressions for the third version: F, B \flat m₆, F, A \flat , Gm₇, C₇, F.

В большинстве случаев при обработке тем их гармонические схемы видоизменяются. Внесение изменений не должно противоречить авторскому замыслу, если, конечно, не ставится задача полной стилистической трансформации темы. Слушателем оба варианта (авторский и перегармонизованный) должны восприниматься одинаково выразительными и совершенными. В этом — суть аранжировки. Система замененных гармонических блоков позволяет сделать близкую к авторской перегармонизацию темы:

КОЛЫБЕЛЬНАЯ LULLABY OF BROADWAY

ДЖ. ШИРИНГ

164 а)

Авторский вариант

Chord progression: E \flat m, C \sharp m₇⁵, F \sharp ₇⁹, H₇⁹, E \flat m, C \sharp maj, Am, D_{7,9}, Hm₇, Em₇, Am₇, D₇⁹, G.

Sequence of harmonic blocks: ③ ① ② ③ ① ② ③ ① ② ③

Перегармонизация

Chord progression: E \flat m, C₉, F \sharp ₇⁹, F₇, E \flat m, Am, F \sharp m₇⁵, D₉, G \sharp maj, E \flat m, Am₇, D₇⁹, G.

Sequence of harmonic blocks: ③ ① ② ③ ① ② ③ ① ② ③

Как видно из сравнения этих вариантов, общим для них остается порядок сменяемости гармонических блоков. Различие состоит в самом выборе аккордов. В более усложненном варианте обе схемы могут быть совмещены:

б) Em C#m⁻⁵C₇ F#₇ H₇ F₇ Em C Am F#m⁻⁵ D₇ Dm₇ Gmaj (и т.д.)

Если в авторской гармонизации использован неполный оборот, то при перегармонизации он может быть заменен более развитым, полным:

ПРОЩАЙ, ЧЕРНЫЙ ДРОЗД BYE, BYE, BLACKBIRD

Р. ХЕНДЕРСОН

Авторский вариант

165

Исправление «ошибок»

Анализируя гармоническую схему, необходимо, в первую очередь, определить те места, в которых обозначенные аккорды следует заменить в обязательном порядке. Иногда «ошибки» в гармонизации носят явный характер.

Рассмотрим фрагмент темы В. Дюка «Осень в Нью-Йорке»*.

166 а)

Начиная с 9-го такта, тема имеет следующие обозначения:

В 11-м и 12-м тактах после аккорда 2-го блока (Ab) следует аккорд Cm (1-й блок), затем следует аккорд D° (3-й блок). Необходимо напомнить, что блок реальной функции уменьшенного септаккорда находится большой терцией ниже обозначенного символом звука. Таким образом, в этом месте схемы (11—12 тт.) развитие гармонии идет в обратном порядке: 2 — 1 — 3. Такая последовательность аккордов приводит к крайне невыразительной гармонизации. Создается впечатление топтания на месте, в то время как гармония должна достичь здесь кульминационной точки развития. В данном случае этот оборот следует заменить на более динамичный нормативный оборот. Например:

б)

* См. В. Симоненко. Мелодии джаза. Антология. — Киев, 1984. — С. 195.

В практической гармонизации системой заменных гармонических блоков надо пользоваться как вспомогательным средством, своего рода техническим инструментом. В конечном счете выбор тех или иных аккордов для гармонизации темы должен соответствовать вашим собственным слуховым представлениям. Если вас больше устраивает какой-либо ненормативный ход аккордов, то вы можете смело его использовать. Такой ход будет ошибочным лишь в том случае, если он окажется менее выразительным, чем нормативный. Сравнивая тот и другой варианты, вы всегда сможете выбрать лучший из них. В этом и есть суть работы над гармонизацией джазовых тем.

Простая и усложненная гармония

Очень часто джазовые темы записываются с упрощенным вариантом гармонической схемы. Тем самым каждому аранжировщику предоставляется возможность творческого подхода к созданию собственной аранжировки. Как правило, такие аранжировки отличаются более сложной гармонией и фактурой изложения.

Усложнение гармонии может идти по двум направлениям: а) усложнение аккордовой вертикали за счет использования аккордов с добавленными тонами, квартаккордов, полиаккордов и др.; б) усложнение гармонических оборотов.

Рассмотрим один из примеров простой и усложненной гармонии в аранжировке темы:

БУДЬТЕ ДОБРЫ LADY BE GOOD

ДЖ. ГЕРШВИН

Moderato
167 a)

Та же тема в клавирной обработке В. Добжинского:

6) Refrain

C D₉ C G
 Em G⁺ G A₉ Am₇ D₇ Hm Am₇ A⁻⁵₇

Следующая обработка сделана одним из учащихся эстрадно-джазового отделения музыкального училища им. Гнесиных (Владимиром Федоровым). Это типичный пример усложненной гармонии, характерный для оркестровой аранжировки в стиле «свинг». Особое внимание следует уделить гармоническому обороту 5-го и 6-го тактов раздела В. Нисходящий хроматический ход баса в аккордах 3-го блока (Em⁹ GM) образуется вследствие альтерации квинтовых тонов аккорда GM. Обычно альтерируются квинты в верхней части мажорных аккордов — надстройке. В данном случае последовательность этих тонов логично вписывается в линию баса:

в) GM₉ D/C₇ G/F₇ Hm₇ Bb⁻⁹₇
 Am¹¹₉ Ab⁻⁵₇ Am₇₍₄₎ D₉
 1. Db⁺¹¹₉ C⁺¹¹₉ A₉ D₉
 2. G₆ Bb₆ C/Dm Db⁺¹¹₉ (B)CM Am₉ C#m/F#₇ A/Hm D/F₇
 Fine

Самостоятельная работа

Приобретение навыков практической гармонизации — одна из первых и основных задач, которую должен решить каждый из начинающих джазовых музыкантов.

Самостоятельная работа над гармонизацией темы без предварительно обозначенной гармонической схемы начинается с общего определения формы мелодии и составляющих ее фрагментов: предложений, фраз и мотивов. После предварительного ознакомления с мелодией и выяснения особенностей тематического строения намечается ее простейшая гармоническая схема. Она представляет собой обозначенные цифровкой аккорды на гранях предложений, фраз и мотивов, т. е. там, где соответствующая мелодии гармония прослушивается наиболее отчетливо.

Дальнейшая доработка схемы направлена на приведение ее в соответствие с общим нормативным движением аккордов. На заключительном этапе детальной гармонизации в гармоническую схему могут быть включены различного рода мелодические, вспомогательные и проходящие обороты, необходимость использования которых возникает в том или ином случае.

Детальная гармонизация, связанная с фактурным изложением гармонии и голосоведением, осуществляется в нотной клавишной аранжировке или записи оркестрового дирижера.

В настоящем пособии предназначенные для самостоятельной гармонизации популярные темы классического джаза даны без обозначения гармонических схем. Предполагается, что только после вашей самостоятельной работы вы сможете сравнить полученный результат со схемой оригинала. Оригинальные гармонические схемы джазовых тем находятся в приложении к данному разделу курса. Возможно, что большинство из этих популярных тем вы уже хорошо знаете. В этом случае вы можете самостоятельно сделать новый вариант их аранжировки. Вместо выбранных тем, по собственному желанию, вы можете использовать любые другие, менее известные джазовые темы. Важно сохранить сам принцип этого вида самостоятельной работы — сравнение готового варианта гармонизации с оригиналом.

Контрольные вопросы

1. Какие технические приемы отрабатываются в каждом из пяти тренировочных упражнений «Системного курса гармонии джаза»? Приведите пример технического выполнения каждого из этих приемов.
2. Как работать над развитием слуховых навыков?
3. В чем суть упражнения по доигрыванию нормативных последовательностей?
4. Чем отличается перегармонизация джазовой темы от оригинала (авторской гармонизации)?
5. Что является неперемным условием всякой новой аранжировки темы?
6. Что называется «исправлением ошибок» в гармонических схемах джазовых тем и как они исправляются?
7. Как сделать усложненную гармонизацию темы?
8. Какое значение имеет фактурное изложение гармонии?
9. Как должна быть построена самостоятельная работа над гармонизацией новой джазовой темы?
10. Почему необходимо сравнить результаты собственной гармонизации с оригиналом?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Оркестровый образ мышления

Выполняя каждое из практических заданий, вы должны стремиться к тому, чтобы постепенно выработать оркестровый образ мышления.

Даже в том случае, если ваша композиция или аранжировка записывается в виде фортепьянного клавира, очень полезно мыслить ее как некий оркестровый эскиз, который в результате последующей доработки и выписки ритм-секции может быть превращен в полноценную оркестровую партитуру. Такой оркестровый принцип мышления дисциплинирует в работе над голосоведением. Естественные ограничения, связанные с диапазонами и регистрами предполагаемых оркестровых инструментов, не допускают механического перенесения в партитурный эскиз пианистической фактуры, что может привести к ошибкам. Кроме хорошего голосоведения, оркестровое мышление способствует развитию более тонкого, тембрального музыкального слуха. Для успешного решения поставленной задачи необходимо хорошо знать технические особенности и диапазон каждого из инструментов оркестра, поэтому параллельно с курсом гармонии джаза в обязательном порядке рекомендуется изучение общего курса инструментоведения.

Чувство стиля

Совокупность аккордовых средств современной гармонии джаза, на первый взгляд, предоставляет нам неограниченные возможности практического использования этого материала. Однако это далеко не так...

Сложность заключается в том, чтобы из обилия выразительных средств выбрать только то, что соответствует стилистике данного музыкального произведения. Нельзя в одном произведении совместить стилистически несовместимое. Необходимый минимум выразительных средств, внутренне присущих данному стилю, отличает этот стиль от любого другого. Самое важное для каждого исполнителя, композитора и аранжировщика — иметь развитый вкус. Индивидуальное чувство стиля — это, прежде всего, точный выбор гармонических средств, придающих музыкальной форме логическую стройность и завершенность. Для того, чтобы хорошо разбираться в тонкостях стилистики, необходимо постоянно обогащать свой практический слуховой опыт и стараться сформировать свое, индивидуальное слышание гармонии и оркестровых красок.

Музыкальная стилистика — вещь тонкая, но именно она позволяет отличить высокохудожественное произведение от безвкусицы.

Джазовые темы для практической гармонизации

1. НЕ СПОРЬ (DON'T ARGUE)

К. ВИНДИНГ

Fast Swing Cm 7

① ② ③ ① ②

② ③ ① ② ② ③ 1. ①

② ② 1. ① ② ② ③ ①

③ ③ ①

② ③ ① ② ③

① ① ② ③ ① ② ② ③

① ② ② ③ ① ③

8

2. ГОЛУБАЯ ЛУНА (BLUE MOON)

Р. РОДЖЕРС

Moderato Eb

① ② ③ ① ① ② ③ ① ① ② ① ⊕ ③

① ① ② ③ ① ① ② ③ ① ①

3. ИСКУШЕННАЯ ЛЕДИ (SOPHISTICATED LADY)

Д. ЭЛЛИНГТОН

Moderato

4. ЗЕЛЕНЫЙ СНЕГ (THE SNOW IS GREEN)

Ю. ЛАТИФ

Moderato Fast Swing

Почему в этом месте автор использует неполный оборот?

7. ТУМАННО (MISTY)

Э. ГАРНЕР

Moderato

E_bM

8. ДЖАНГО (DJANGO)

ДЖ. ЛЬЮИС

Andante

f

9. ОСЕННИЕ ЛИСТЬЯ (AUTUMN LEAVES)

Ж. КОСМА

Moderato

10. ДЖОРДУ (JORDU)

Д. ДЖОРДЕН

Moderato

(D7)

11. ВООБРАЖЕНИЕ (IMAGINATION)

ДЖ. ВАН ХАУЗЕН

Moderato

12. Я ВЫБЕРУ РОМАНС (I'LL TAKE ROMANCE)

Б. ОКЛАНД

Musical score for 'Я ВЫБЕРУ РОМАНС' (I'LL TAKE ROMANCE) by Б. ОКЛАНД. The score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The second staff contains two first endings, labeled '1.' and '2.'. The third and fourth staves contain musical notation with triplets and a fermata symbol at the end of the piece.

13. ДАВАЙТЕ ВЛЮБИМСЯ (LET'S FALL IN LOVE)

Г. АРЛЕН

Musical score for 'ДАВАЙТЕ ВЛЮБИМСЯ' (LET'S FALL IN LOVE) by Г. АРЛЕН. The score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The second staff contains two first endings, labeled '1.' and '2.'. The third staff is labeled 'BRIDGE' and contains musical notation with triplets. The fourth staff contains musical notation with a fermata symbol at the end of the piece.

14. УЛИЦА ЗЕЛЕННОГО ДЕЛЬФИНА (ON GREEN DOLPHIN STREET)

Б. КАПЕР

Musical score for 'УЛИЦА ЗЕЛЕННОГО ДЕЛЬФИНА' (ON GREEN DOLPHIN STREET) by Б. КАПЕР. The score is written in 4/4 time and consists of three staves. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The second and third staves contain musical notation with first and second endings, labeled '1.' and '2.', and a fermata symbol at the end of the piece.

15. ЛЕГКАЯ ЖИЗНЬ (EASY LIVING)

Л. РОБИН

Musical score for 'Easy Living' (Easy Living) by L. Robin. The score is written in G major, 4/4 time, and consists of four staves. The first staff contains the main melody with a repeat sign. The second and third staves provide accompaniment, with the second staff featuring first and second endings. The fourth staff concludes the piece with a fermata.

16. ТАЙНАЯ ЛЮБОВЬ (SECRET LOVE)

М. ПЭРИШ

Musical score for 'Secret Love' (Secret Love) by M. Parish. The score is written in G major, 4/4 time, and consists of four staves. The first staff contains the main melody. The second staff has a first ending. The third staff is labeled 'BRIDGE' and contains a bridge section. The fourth staff concludes the piece with a fermata.

17. ВОЛНА (WAVE)

А. ДЖОБИМ

Musical score for 'Wave' (Wave) by A. Jobim. The score is written in D major, 4/4 time, and consists of three staves. The first two staves contain the main melody with various phrasing slurs. The third staff provides accompaniment and includes a first ending.

The first system of the musical score consists of four staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a first ending bracket labeled '2.' and contains two triplet markings over groups of three notes. The second staff features a melodic line with a fermata over the final note. The third staff continues the melodic line with eighth-note patterns. The fourth staff concludes the system with a fermata over the final note.

18. ЛЮБИМЫЙ (LOVER)

Р. РОДЖЕРС

The second system of the musical score consists of five staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff is in 4/4 time and contains a melodic line. The second staff includes first and second endings, labeled '1.' and '2.' respectively. The third staff is labeled 'BRIDGE' and contains a melodic line. The fourth and fifth staves continue the melodic line, with the fifth staff ending with a fermata over the final note.

19. ЛИНДА ШИКЕЙНА (LINDA SHICANA)

М. ЛИВАЙН

Musical score for 'Linda Shicana' in 4/4 time, key of B-flat major. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 4/4 time signature. It features a melodic line with a repeat sign and a first ending bracket labeled '1.'. The second staff continues the melody with a second ending bracket labeled '2.'. The third staff is labeled 'BRIDGE' and contains a more complex melodic passage with many beamed notes. The fourth and fifth staves continue the bridge melody. The sixth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

20. ЛЕТНЯЯ САМБА (SUMMER SAMBA)

М. ВЭЛЛИ и С. ВЭЛЛИ

Musical score for 'Summer Samba' in 4/4 time, key of B-flat major. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 4/4 time signature. It features a rhythmic melody with many beamed notes. The second staff continues the melody. The third staff has a first ending bracket labeled '1.'. The fourth staff continues the melody. The fifth staff has a second ending bracket labeled '2.' and ends with a circled cross symbol (⊕).

21. ТИХАЯ НОЧЬ ТИХИХ ЗВЕЗД (QUIET NIGHTS OF QUIET STARS)

А. ДЖОБИМ

Musical score for 'Quiet Nights of Quiet Stars' in 4/4 time, key of D major. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written in a simple, flowing style with eighth and quarter notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket in the fifth staff. The piece concludes with a double bar line and a circled cross symbol.

22. ТАК, КАК ТЫ ВЫГЛЯДИШЬ ЭТОЙ НОЧЬЮ
(THE WAY YOU LOOK TONIGHT)

ДЖ. КЕРН

Musical score for 'The Way You Look Tonight' in 4/4 time, key of B-flat major. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The melody is written in a simple, flowing style with eighth and quarter notes. The second staff includes first and second endings, marked with '1.' and '2.'. The third staff is labeled 'BRIDGE' and features a more complex melodic line with eighth and quarter notes. The piece concludes with a double bar line.

23. ЕСЛИ Я СНОВА ПОЛЮБЛЮ (IF I LOVE AGAIN)

Б.ОКЛАНД

24. НЭНСИ (NANCY)

ДЖ. ВАН ХАУЗЕН

25. КАЖДЫЙ РАЗ (TIME AFTER TIME)

ДЖ. СТАЙН

Musical score for 'Каждый раз' (Time After Time) by Дж. Стайн. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It consists of four staves. The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket labeled '1.'. The second staff continues the melody. The third staff starts with a second ending bracket labeled '2.'. The fourth staff contains two measures marked with a circled cross symbol (⊕) and the word 'CODA', followed by a final melodic phrase.

26. ПОСТОЯЛЫЙ ДВОР МАМБО (MAMBO INN)

М. БАУЗА

Musical score for 'Постоялый двор Мамбо' (Mambo Inn) by М. Бауза. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It consists of four staves. The first staff begins with a repeat sign. The second staff has two first ending brackets labeled '1.' and '2.'. The third and fourth staves continue the melodic line with various rhythmic patterns.

27. ДЕЛИРИО (DELIRIO)

Ц. ПОРТИЛЛО

Musical score for 'Делирио' (Delirio) by Ц. Портилло. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp) and a 4/4 time signature. It consists of three staves. The first staff features several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket). The second staff begins with a first ending bracket labeled '1.' and contains more triplet markings. The third staff continues the melody with triplet markings and ends with a second ending bracket labeled '2.'.

Three staves of musical notation in G major. The first staff contains a sequence of eighth notes and a triplet of eighth notes. The second staff features a long melodic line with a triplet of eighth notes. The third staff continues the melodic line and concludes with a fermata over a whole note.

28. КЕОРА (СЕОРА)

Л. МОРГАН

Eight staves of musical notation in B-flat major, 4/4 time. The piece is characterized by complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and frequent use of triplets. A trill is indicated in the second staff. The notation includes various articulations and phrasing slurs across the staves.

Ключи к проверке заданий

1

Cm7 C#dim7 Dm G7 Cm7 F7⁹ Dm⁵ G7⁹ Cm7 F7⁹ Dm⁵ G7⁹ C7 F7 D7
 Cm7 C#dim7 Dm7 G7 Cm7 F7⁹ Dm⁵ G7⁹ Cm7 F7⁹ Dm⁵ G7⁹ C#dim7 Bb
 Bb Bb Eb7 Eb7 Ab7 Ab7 Db7 Gb7 F7
 Cm7 C#dim7 Dm7 G7 Cm7 F7⁹ Dm⁵ G7⁹ Cm7 F7⁹ Dm⁵ G7⁹ C#dim7 Bb Bb

2

Eb Cm Fm Bb7 Eb Cm Fm Bb7 Eb Cm Fm Eb
 Eb Bb7 Eb Cm Fm Bb7 Eb Cm Fm Bb7 Eb Cm Fm Bb Eb
 Fm Bb7 Eb Abm Db7 Gb Bb F7 Fm7 Bb7 Eb

3

Bbm7 Gb7 F7 E7 Eb7 Ab Ab7 G7 Gb7 F7 Bb7 Eb7
 1. Ab Ab7 Ab Am D7 G Em Am D7 G Abdim
 2. Am7 D+ G Em Am D7 G Ddim Cm Eb7 D7 Ab Ab

4

G₇⁵ C₇ F₇ F₄ E₇ Eb₇ D₇⁵ D₇⁵
 G₇⁵ C₇ F₇ F₄ E₇ Eb₇ D₇⁵ D₇⁵
 Db₆ D₆ Db₆ G₊₇ C₇⁹ B₇⁵ F₇⁵ F₇⁵
 G₇⁵ C₇ F₇ F₄ E₇ Eb₇ D₇⁵ D₇⁵

5

Cm₇ Am₇⁵ D₉ Gm₇ Em₇⁵ A₉ Dm₇ 1. Em₇ A₇ Dm₇ Em₇ Fm₇ G₇

2. Em₇ A₇ Dm₇ Em₇ Fm₇ Bb₇ Am₇⁵ D₉ Gm₇ C₇ Em₇⁵ A₉ Dm₇⁵ G₉ Cm₇

Am₇⁵ D₉ Gm₇ Cm₇ Em₇⁵ A₉ Dm₇ Em₇ A₇ Dm Dm Cm₇ Cm Am₇⁵ D₉

Gm Gm₇ Em₇⁵ A₇ Dm₇ Em₇ A₇ 1. Dm Em₇ Fm G₇ 2. Dm Em Fm Bb₇

Fine

6

Fm Bbm Eb₇ Ab Db G₇ C C Cm Fm₇ Bb₇ Eb

Ab D₇ G G Am₇ D₇ G G Am₆ H₇ E Ab⁺

Fm Bb Eb₇ Ab Db Dbm₆ Ab D^o Bbm₇ Eb Ab Ab

7

Bb₇ Eb⁺⁷ Bbm₇ Eb_{.9} Ab⁺⁷ Abm⁶ Db₉ Eb⁺⁷ Cm Fm Bb_{.9}

1. G₇⁵ C₇ F₇⁵ Bb₇ Eb Fm Bb₇ Eb D° Eb Bbm Eb_{.9} Ab Ab G° Ab⁶

2. Am₇ D₇ F Bb₇ Bb° Fm₇ Bb_{.9} Eb Ab⁺⁷ Gm₇ E₇ Eb⁺⁷

8

Fm Bbm C₇ Fm F₇ Bbm⁶ Eb₇ Ab⁺⁷ Db⁺⁷ G° G₇

C₇ Fm⁶ Bbm⁶ C₇ Fm⁶ Fm Bbm⁶ C₇ Fm⁶

9

Am₇ D₇ G⁺⁷ C Am⁶ H Em Am₇ D₇ G⁺⁷ C

Am⁶ H₉ Em D G H_{.9} Em Am⁶ H₇ 1. Em 2. Em

10

D₇ G₇ Cm F₇ Bb₇ Eb D₇ G₇ Cm Ab₇

1. G₇ C₇ F₇ Bb₇ Eb₇ Bb₇ Eb₇ Ab₇ Db₇ Gb₇ H 2.

11

Eb_Δ E° F- Bb₇ Eb_Δ Ab₇ G° C₇^{b9} F- C₇⁺⁹ F- Bb₇

1. G- C₇^{b9} F- Bb₇ 2. Eb_Δ Bb Eb₇ Ab_Δ A- D₇

G- C₇^{b9} Bb Δ (G-) C- F₇ F- Bb₇⁺⁵_{b9} Eb Δ E^o F- Bb₇

Eb Δ Ab₇ G^o C₇^{b9} F- C₇⁺⁵ F- Bb₇ G₇⁺⁹ C₇^{b9} F- Bb₇^{b9}

Eb Δ F- Bb₇ A^o Ab- G- F#- F- E Δ Eb Δ

12

F Δ D- G- C₇ A- Ab₇ Db Δ Gb₇ A₇⁺⁹ D₇⁹ G- C₇ 1. F Δ Ab₇ G- C₇

2. F Δ C- D- Eb- Ab₇ Db Bb₇ Eb- Ab₇ Db Δ C#- F#₇ B Δ A- D₇ G- C₇

F Δ D- G- C₇ A- Ab₇ Db Δ Gb₇ A₇⁺⁹ D₇^{b9} G- C₇ F Δ G- C₇

A^o D₇⁺⁹ G- C G- C Bb- Eb Bb- Eb G- C G- C F Δ F Δ ⁺⁴

13

C Δ A- D- G₇ C Δ A- D- G₇ Bb₇ A₇ Ab₇ G₇ E- A₇ D- G₇

C Δ A- D- G₇ C Δ A- D- G₇ C Δ A- D- G₇ B- E₇⁺⁹

BRIDGE
A- A- D₇ D₇ Eb^o E- A₇ D- G₇ E- A₇^{b9} D- G₇

C Δ A- D- G₇ C Δ A- D- G₇ Bb₇ A₇ Ab₇ G₇

C Δ A- D- G₇ E^o A₇⁺⁹ D- G₇ C Δ C Δ C Δ C Δ C Δ

14

Eb Δ Eb Δ Gb Δ Gb Δ F Δ E Δ Eb Δ C $_7^{b9}$
 F- Bb $_7^{b9}$ Eb Δ Eb Δ Ab- Db $_7^{b9}$ Gb Δ F- Bb $_7$
 Eb Δ Eb Δ Gb Δ Gb Δ F Δ E Δ Eb Δ C $_7^{b9}$
 F- $\frac{F-}{Eb}$ D $^\circ$ G $_7^{b9}$ C- $\frac{C-}{Bb}$ A $^\circ$ D $_7$ G- C $_7$ F- Bb $_7$ \oplus Eb Δ F- Bb $_7$
 \oplus Eb Δ Eb Δ Gb Δ Gb Δ F Δ E Δ Eb Δ Eb Δ

15

Eb Δ C $_7^{b9}$ F- F $\#^\circ$ Eb Δ Bb- Eb $_7$ Ab Δ Ab- Db $_7$ G- C-
 F- Bb $_7$ Db $_7$ C $_7^{b9}$ F- Bb $_7$ Eb Δ C $_7^{b9}$ F- F $\#^\circ$ Eb Δ Bb- Eb $_7$
 Ab Δ Ab- Db $_7$ Eb Δ C- F- Bb $_7$ Eb Δ Ab $_7$ C $\#$ - F $\#_7$
 B Δ Ab- C $\#$ - F $\#_7$ B Δ Ab- C $\#$ - F $\#_7$ B Δ Ab- F- Bb $_7$
 Eb Δ C $_7^{b9}$ F- F $\#^\circ$ Eb Δ Bb- Eb $_7$ Ab Δ Ab- Db $_7$ G- C-
 F- Bb $_7^{b9}$ Eb Δ Ab $_7^{+4}$ \oplus Eb Δ Bb $_7$ \oplus Ab Δ Ab $_7^{+4}$ Eb Δ Ab $_7^{+4}$ \hat{c} Eb Δ

16

$E\flat\Delta$ F^- $B\flat_7$ $E\flat\Delta$ F^- $B\flat_7$ $E\flat\Delta$ $A\flat_7$ G^- C_7 F^- $B\flat_7$

F^- $B\flat_7$ F^- $B\flat_7$ F^- $B\flat_7$ $E\flat\Delta$ C_7 1. F^- $B\flat_7$ 2. D^\sharp G_7^{+9}

BRIDGE

C^- F_7 $B\flat\Delta$ $B\flat\Delta$ $B\flat^-$ $E\flat_7$ $A\flat\Delta$ $D\flat_7$ $E\flat\Delta$ $E\flat\Delta$ G^\sharp

C_7^{+9} F^- $B\flat_7$ \oplus $E\flat\Delta$ C_7 $(F^- B\flat_7)$ \oplus G^- C_7 F^- $B\flat_7$ \hat{c} $E\Delta$

17

$D\Delta$ $B\flat^\circ_7$ A^- D_7 $G\Delta$ G^- F^\sharp_7 B_7 B^- E_7 $B\flat_7$ A_7^{+9}

D^- G_7 1. D^- G_7 2. D^- G_7 G^- C_7 $F\Delta$ $F\Delta$ F^- $B\flat_7$
(A^-) (A^-)

$E\flat\Delta$ E^\sharp A_7^{+9} $D\Delta$ $B\flat^\circ_7$ A^- D_7 $G\Delta$ G^- F^\sharp_7 B_7

B^- E_7 $B\flat_7$ A_7^{+9} D^- G_7 D^- G_7 \oplus D^- G_7 D^- G_7 D^- G_7

18

$C\Delta$ $C\Delta$ F^\sharp^- B_7 F^- $B\flat_7$ E^- A_7 $E\flat^-$ $A\flat_7$ D^- G_7

$C\Delta$ A_7 D^- G_7 $C\Delta$ $C\Delta$ F^\sharp^- B_7 F^- $B\flat_7$ E^- A_7

$E\flat^-$ $A\flat_7$ D^- G_7 $C\Delta$ $C\Delta$ F^\sharp^\sharp B_7^{+9} $E\Delta$ F° F^\sharp^- B_7

E Δ F $^{\circ}$ F \sharp - B $_7$ G Δ G \sharp° A- D $_7$ E- A $_7^{b9}$ D- G $_7$

C Δ C Δ F \sharp - B $_7$ F- B b_7 E- A $_7$ E b - A b_7

D- G $_7$ \oplus C Δ (A- D- G $_7$) \oplus C Δ A $_7$ D- G $_7$

19

B b - E b_7 C $^{\circ}$ F $_7^{+9}$ B b - E b_7 C \sharp - F \sharp_7 B Δ E Δ 1. C $^{\circ}$ F $_7^{+9}$

2. BRIDGE C $^{\circ}$ F $_7^{+9}$ E b - A b_7 D- G $_7$ D b - G b_7 C $^{\circ}$ F $_7$ B b - E b_7 C $^{\circ}$ F $_7^{+9}$

B b - E b_7 C \sharp - F \sharp_7 B Δ E Δ C $^{\circ}$ F $_7^{+9}$ \oplus B b - E b_7 C $^{\circ}$ F $_7^{+9}$

20

F Δ F Δ B $^{\circ}$ E $_7^{+9}$ B $b\Delta$ B $b\Delta$ E b_7^{+4} E b_7^{+4} A- D $_7^{b9}$

1. G- E $^{\circ}$ A $_7^{+9}$ D- G $_7$ G- D b_7 C $_7$ 2. G- C $_7^{b9}$ F Δ

B b_7 F Δ \oplus G- \oplus B b_7 F Δ B b_7 F Δ B b_7 F Δ B b_7 F Δ B b_7 F Δ B b_7 F Δ $\overset{\circ}{\sim}$ F Δ^{+4}

21

D $_7$ D $_7$ A b°_7 A b°_7 G- C $_7$ F Δ F Δ F- F- E- A $_7^{+5}$

A- D $_7$ D- A b°_7 D $_7$ D $_7$ A b°_7 A b°_7 G- C $_7$ F Δ F Δ

F- Bb7 E- A- D- G7 E[♯] A₇⁺⁵ D- G7 C A₇⁺⁹

⊕ D- G7 CΔ A₇⁺⁹ D- G7 CΔ Bb₇⁺⁴ 2 2 CΔ

22

EbΔ C- F- Bb7 G- C- F- Bb7 (Eb7) Bb- Eb7

1. AbΔ F- Bb7 EbΔ C- F- Bb7 2. EbΔ EbΔ Ab- Db7

BRIDGE

GbΔ G° Ab- Db7 GbΔ Eb- Ab- Db7 GbΔ G° Ab- Db7

GbΔ GbΔ F- Bb7 EbΔ C- F- Bb7 G- C- F- Bb7

Bb- Eb7 AbΔ F- Bb7 EbΔ C- F- Bb7 ⊕ F- Bb7 EbΔ

23

F G- C7 F G- C7 A[♯] D₇⁺⁹ G- G- C7 F

D- E[♯] A₇⁺⁹ D- D[♯] G₇⁺⁹ C- D[♯] G₇₊₉⁺⁵ G- C7

F G- C7 F G- C7 A[♯] D₇⁺⁹ G- G[♯] C₇^{b9} F A₇⁺⁹

D- D- B[♯] Bb- F G- C7 A[♯] D₇^{b9} Bb- G[♯] C₇⁺⁹ F G- C7

24

F- B \flat_7^{b9} Eb Δ Ab \flat_7^{+4} G- G \flat° F- $\frac{F-}{Eb}$
 D $^\circ$ G \flat_7^{+9} | 1. C- F $_7$ F- G $^\circ$ C \flat_7^{b9} | 2. C- Ab - Db $_7$ Eb G \flat_7^{+9}
 C- C Δ - C- F $_7$ Ab - Db $_7$ Eb Δ C- F- $\frac{F-}{Eb}$ D $^\circ$ G \flat_7^{+9}
 C- F $_7$ F- B \flat_7 $\frac{C_7^{b9}}{G^\circ}$ C \flat_7^{b9} F- B \flat_7^{b9} Eb Δ Ab \flat_7^{+4} G- G \flat°
 F- $\frac{F-}{Eb}$ D $^\circ$ G \flat_7^{+9} C- Ab - Db $_7$ Eb (C \flat_7^{+9})
Fine

25

C A- D- G $_7$ C A- D- G $_7$ C Δ A- B $^\circ$ E $_7^{+9}$
 A- $\frac{A-}{G}$ F \sharp° B $_7^{+9}$ E- $\frac{A_7^{b9}}{E^\circ}$ A $_7^{b9}$ D- E $^\circ$ A $_7^{+9}$ Ab \flat_7^{+4} G $_7$
 C A- D- G $_7$ C A- D- G $_7$ C Δ G- C $_7$ F Δ B \flat_7
 F \sharp° F- E- A- D- $\frac{D-}{G}$ G $_7$ \oplus C (A $_7$ D- G $_7$)
 CODA
 \oplus E $^\circ$ A $_7^{+9}$ D- G $_7$ C \hat{C}_Δ

26

G- C₇ F Δ D₇ G- C₇ F Δ D₇ G- C₇ A- D₇ G- C₇ F Δ 1.

2. BRIDGE
F Δ (F# - B₇) B \flat - E \flat ₇ A \flat Δ A \flat Δ D- G₇ G- C₇ D₇⁺⁹

G- C₇ F Δ D₇ G- C₇ F Δ D₇⁺⁹ G- C₇ A- D₇⁺⁹ G- C₇ F Δ

27

G Δ B \flat ₇ E \flat Δ A \flat ₇⁺⁴ A- D₇ G Δ A- B \flat ^o B \flat ^o D-

1. G Δ B \flat ^o B \flat ^o D-

2. G₇ G₇⁺⁵ C Δ C Δ B₇⁺⁹ E- A₇ A- D₇ B \flat ^o E₇⁺⁹

A- F₇⁺⁴ B- B \flat ^o A- D₇ B \flat ^o E₇⁺⁹ A- F₇⁺⁴ B- B \flat ^o

A- D₇ \oplus G Δ A- D₇ \oplus G Δ $\frac{A-}{D}$ G Δ $\frac{A-}{D}$ G Δ $\frac{A-}{D}$ G Δ \hat{A} ₇⁺⁴

28

A \flat Δ B \flat - E \flat ₇ A \flat Δ E \flat - A \flat ₇ D \flat Δ D \flat G₇⁺⁹ C- F₇⁺⁹

B \flat - E \flat ₇ C- F₇ D- G₇ C- F₇ B \flat - E \flat ₇ A \flat Δ B \flat - E \flat ₇

A \flat Δ E \flat - A \flat ₇ D \flat Δ D \flat G₇⁺⁹ C- F₇⁺⁹ B \flat - E \flat ₇ C \flat F₇⁺⁹

B \flat - E \flat ₇ A \flat Δ B \flat - E \flat ₇ \oplus A \flat Δ B \flat - E \flat ₇ A \flat Δ B \flat - E \flat ₇ \hat{A} Δ

Содержание

Часть первая

НОРМАТИВНОЕ ДВИЖЕНИЕ ФУНДАМЕНТАЛЬНЫХ ТОНОВ И СОЕДИНЕНИЕ АККОРДОВ

Элементы движения	7
Интервальные направления (ходы основных, фундаментальных тонов)	7
Фундаментальные тоны	7
Импульс тяготения	7
Гармонические обороты	8
Кварто-квинтовое движение	8
Нисходящее полутоновое движение	9
Нисходящее и восходящее малотерцовое движение	10
Целотоновое восходящее движение	12
Большетерцовое нисходящее движение	12
Тритоновая замена аккордов	12
Гармоническая смена одноименного мажорного и минорного аккордов	13
Мажоро-минорная хроматическая тональность «С»	14
Модуляционное развитие гармонии	14
Модуляция	14
Отклонение	14
Модулирующие секвенции	15
Специфические особенности гармонии джаза	16
Строгопараллельное мелодическое соединение	16
Параллельное мелодическое соединение	18
Комплексные (раскрепощенные) мелодические соединения	20
Гармоническое соединение аккордов	20
Ленточное движение аккордов	21

Часть вторая

АККОРДОВЫЙ И ЗВУКОРЯДНЫЙ МАТЕРИАЛ СОВРЕМЕННОЙ ГАРМОНИИ ДЖАЗА

Диссонантная классификация аккордов	24
Аккорды мягких диссонансов	24
Аккорды мягких диссонансов с тритоном	28
Диссонантная плотность	28
Остродиссонантные аккорды	29
Общий принцип изложения остродиссонантных аккордов	31
Изложение аккордов с добавленными тонами	31
Необходимый пропуск тона	32
Базисные звукоряды и производные аккорды	33
Понятие базисного звукоряда	33
Полиаккорды и квартаккорды	35
Стандартные виды изложения гармонии в аккомпанементе	37
Категории изложения аккордов	37
Подвижные тоны	38
Ограничение нижнего регистра	39
Мелодическое обыгрывание аккордов	42
Традиционные методы обыгрывания	42
Базисные звукоряды в мелодической линии	43
Вычленение пентатоники базисных звукорядов	45
Базисные звукоряды и диатонические лады	47
Интонирование характерных ступеней лада	49
Блюзовый лад: гармония и форма	50

Фонизм доминантовых аккордов и блюзовый лад	50
Гармония и форма блюза	53
Стандартные типы изложения и соединения аккордов в блюзовой гармонии	57
Двухплановое параллельное соединение стандартаккордов	57
Двухплановое параллельно-гармоническое соединение стандартаккордов	57
Построение учебных упражнений	59

Часть третья

AR SISTEM

Система заменных гармонических блоков	61
Принцип объединения аккордов в блоки	61
Внутриблоковое движение гармонии	62
Нормативное движение гармонии	62
Система заменных блоков и уменьшенный септаккорд	63
Нормативное движение гармонии в модуляционном развитии формы	64
Анализ гармонических построений с позиции заменных блоков	64
Задержка гармонического движения	67
Неполные гармонические обороты	67
Неполный оборот в гармонических кадансах	69
Элементы мелодической гармонии	70
Проходящие и вспомогательные аккорды	70
Внутриблоковые проходящие обороты	70
Проходящие междублоковые обороты	71
Фригийский оборот	73
Нефункциональная гармония	74
Обратная ротация гармонических блоков	74
Органье пункты и остинато	75
Виды органных пунктов	75
Педализация на органном пункте	80
Мелодическое остинато	80
Тренировочные упражнения по гармонизации выдержанных звуков	81
Гармоническое заполнение интервала контурного двухголосия	81
Таблица интервалов контурного двухголосия и базисных септаккордов	83
Упражнения	84
Упражнение первое	84
Упражнение второе	84
Упражнение третье	86
Упражнение четвертое	87
Упражнение пятое	91

Часть четвертая

ПРАКТИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЗАЦИЯ

Предварительная подготовка	94
Развитие слуховых навыков	94
Доигрывание нормативных последовательностей	94
Аранжировка джазовых тем	96
Перегармонизация	96
Исправление “ошибок”	97
Простая и усложненная гармония	98
Самостоятельная работа	100
Заключение	101
Оркестровый образ мышления	101
Чувство стиля	101
Джазовые темы для практической гармонизации	102
Ключи к проверке заданий	115

Учебное издание

Рогачев Александр Григорьевич

**СИСТЕМНЫЙ КУРС ГАРМОНИИ ДЖАЗА
Теория и практика**

Учебное пособие для студентов музыкальных училищ и колледжей

Зав. редакцией В.А. Салахетдинова
Редактор И.Э. Карагичева
Зав. художественной редакцией И.А. Пшеничников
Художник Ю.В. Токарев
Компьютерная верстка В.А. Крючкова
Корректор Л.С. Верещагина

Лицензия ЛР № 064380 от 04.01.96.
Гигиенический сертификат № 77. ЦС.01.952.П.01652.С.98 от 28.08.98.
Сдано в набор 13.05.99. Подписано в печать 02.12.99.
Формат 60х84/8. Печать офсетная. Усл. печ. л. 14,88.
Тираж 7 000 экз. Зак. № 856

«Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».
117571, Москва, просп. Вернадского, 88,
Московский педагогический государственный университет.
Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел. / факс 932-56-19.
E-mail: vlados@dol.ru
<http://www.vlados.ru>

Отпечатано в АОТ «Политех-4».
129110, Москва, ул. Б.Перемышльская, 46.

**«ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
ВЛАДОС»**

предлагает широкий выбор учебных и методических пособий, справочной литературы по всем отраслям знаний для детских садов, школ, лицеев, гимназий, колледжей и вузов, школьные учебники к новому учебному году.

* * *

Приглашаем к сотрудничеству учреждения образования, учебные заведения, книготорговые организации и оптовых покупателей.

* * *

У нас всегда можно подобрать ассортимент из более чем 800 наименований новейшей учебной литературы нашего и других издательств.

* * *

Наши менеджеры оперативно обработают ваш заказ, помогут подобрать ассортимент учебной литературы, необходимой для вашего региона, ознакомят с перспективами издательства на ближайший квартал.

* * *

Отправляем ж.-д. контейнеры во все регионы России.

* * *

Хорошее обслуживание, гибкая система скидок, советы профессионалов по подбору литературы – это все в нашем издательстве!

МЫ РАДЫ ВАМ ВСЕГДА!

Адрес «Гуманитарного издательского центра ВЛАДОС»:

117571, Москва, просп. Вернадского, 88,
Московский педагогический государственный
университет, а/я 19.

Телефоны: 437-99-98, 437-11-11, 437-25-52.

E-mail: vlados@dol.ru

<http://www.vlados.ru>

Телефон/факс: 932-56-19.

Проезд: м. Юго-Западная