

Юрий ЧУГУНОВ

**ГАРМОНИЯ
В ДЖАЗЕ**

Учебно-методическое
пособие

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Издание третье,
переработанное

Москва
„СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР“
1988

СОДЕРЖАНИЕ

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

ПРЕДИСЛОВИЕ

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

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

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

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

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

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

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

Ю. Саульский

ОТ АВТОРА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ГЛАВА I

БУКВЕННО-ЦИФРОВОЕ И СТУПЕНЕВОЕ ОБОЗНАЧЕНИЕ АККОРДОВ, ИХ СОСТАВ

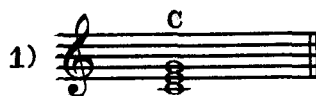
§ 1. Буквенно-цифровое обозначение аккордов

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

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

Большие буквы латинского алфавита означают:

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



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



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



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



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



Цифры означают:

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



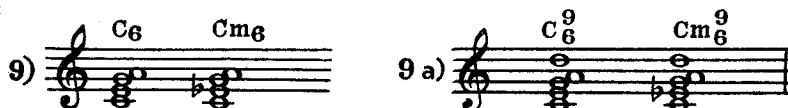
⁹ без *maj* — прибавленную большую нону, причем автоматически участвует и малая септима:



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



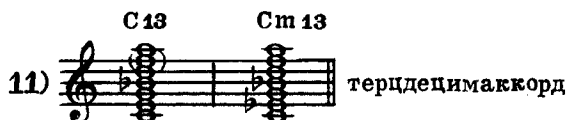
Цифра ₆⁹ означает прибавленную к мажорному или минорному трезвучию большую сексту, ₆⁹ — прибавленные большую сексту (вместо септимы) и большую нону.



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



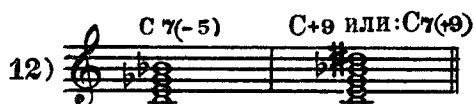
Цифра ₁₃ — прибавленные к трезвучию малую септиму, большую нону, чистую ундециму и большую терцдециму: *



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

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

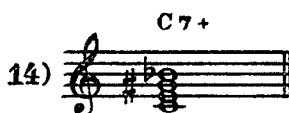
Бемоли и диезы перед цифрами могут заменяться знаками — или + :



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



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



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

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

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

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

Итак, в § 1 мы уточнили следующее:

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

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

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

$Cm7/add11/$ $Cm11$ $C9(+11)$ $Cm9(+11)$ $C13$ $Cm13$ $C13(+11)$ $Cm13(+11)$ $C7(add13)$ $C9(add13)$
($C7/9$) ($C13$)

maj — относится всегда только к септимае;

m — относится всегда только к терции;

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

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

§ 2. Упрощенная запись аккордов

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

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

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

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

Схема 1

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

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

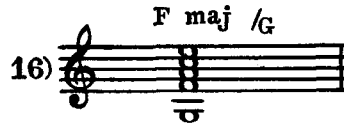
** *Add* (англ.) — прибавлять.

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

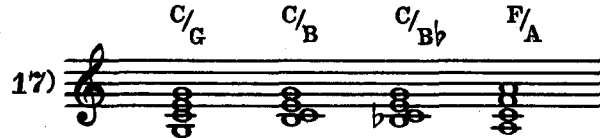
**** В последнее время в некоторых изданиях знак $-$ употребляется по отношению к терции.

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

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



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



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

§ 3. Септаккорды

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

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

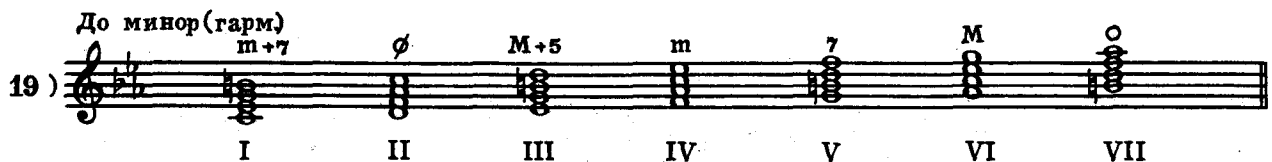
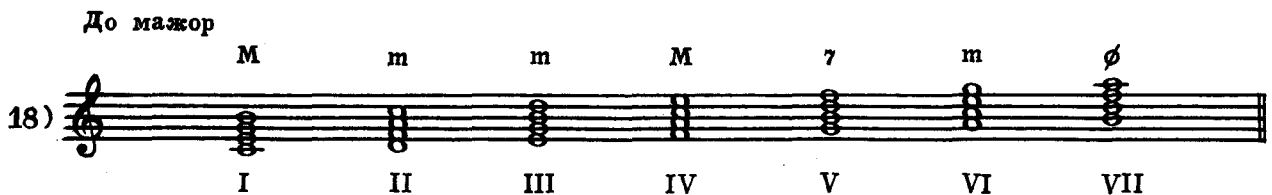
Мажорное трезвучие с малой септимой — малый мажорный или доминантсептаккорд. Обозначается цифрой 7.

Минорное трезвучие с малой септимой — малый минорный септаккорд — m . Уменьшенное трезвучие с малой септимой — малый септаккорд — ϕ .*** Мажорное трезвучие с большой септимой — большой мажорный септаккорд — M ***. Минорное трезвучие с большой септимой — большой минорный септаккорд — m_7 .

Увеличенное трезвучие с большой септимой — M_+5 .

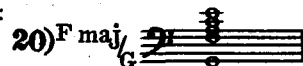
Уменьшенное трезвучие с уменьшенной септимой — уменьшенный септаккорд — o ****.

Эти септаккорды строятся на ступенях натурального мажора и гармонического минора:



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

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



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

**** Гармоническим минором, естественно, не исчерпываются проблемы минора в джазе. Так, например, на VI ступени дорийского минора строится аккорд $VI\phi$ в обороте, идентичном мажорному I—VI—II—V, а на I и II ступенях строятся малые минорные септаккорды, употребляемые наряду с Im_+7 и $II\phi$.

Упражнения:

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

21)

2) строить все виды септаккордов от 12 звуков.

§ 4. Обращения септаккордов

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

22)

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

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

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

Упражнение:

Играть обращения основных септаккордов от 12 звуков.

23)

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


ОСНОВНЫЕ АККОРДЫ ТОНИЧЕСКОЙ, ДОМИНАНТОВОЙ И СУБДОМИНАНТОВОЙ ФУНКЦИЙ

§ 1. Основные аккорды тонической функции

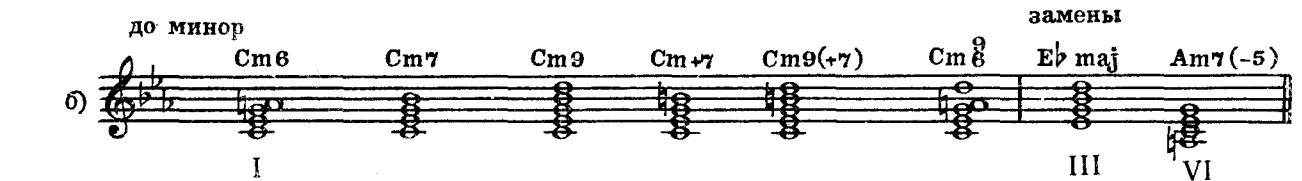
Тонический аккорд, например, в до мажоре может быть представлен как *Cmaj* и *C6*, следовательно, аккорды III ступени — *Em7* и VI ступени — *Am7* относятся также к тонической функции.

24) 

Основные аккорды тонической функции:

25 а) 


до мажор
C6 Cmaj Cmaj9 C9 замены* Am7 Em7 C7 C9**
I VI III I

25 б) 


до минор
Cm6 Cm7 Cm9 Cm+7 Cm9(+7) Cm6 Ebmaj Am7(-5)
I III VI

§ 2. Аккорды субдоминантовой функции

К ним относятся аккорды II и IV ступеней в мажоре и II, IV и VI ступеней в миноре.
Аккорды субдоминантовой функции:

26 а) 

C dur
Dm7 Dm9 Dm7(-5) F6 Fm6 Fmaj7 F7 F9 Fm7 Fm9
II IV

26 б) 

C moll
Dm7 Dm7(-5) Fm6 Fm7 Fm9 F7 F9 Abmaj
II IV VI

В до мажоре *ля♭* является признаком гармонического мажора (т. е. минорная субдоминанта), а *ми♭* — блюзового лада.

* Подробно о заменах см. гл. V § 8.

** Септаккорды доминантовой структуры на первой ступени в основном применяются в ладовом джазе (см. гл. XVIII § 14) на долго звучащем остинатном тоническом басу.

В примере 26-6 ля-бекар в до миноре является признаком дорийского лада или мелодического минора (мажорная субдоминанта).

§ 3. Аккорды доминантовой функции

К ним относятся аккорды, которые строятся на V, бII и VII ступенях.

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

Упражнения:

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

Схема 2

Мажор			Минор				
T	S	D	T	T	S	D	T
I	II m V ₇	I	I m	II ∅ V ₇	I m		
I	VI m	II m V ₇	I	I m	II m V ₇	I m	
I	VI ₇	II m V ₇	I	I m	II ₇ V ₇	I m	
III m	II m V ₇	I	I m	IV m ^{**} V ₇	I m		
III m VI ₇	II m V ₇	I	I m VI ₇ ^{***}	II ∅ V ₇	I m		
III m bIII ₇	II m bII ₇	I	I IV ₇	II ∅ V ₇	I m		
	II m V ₇	III m VI ₇	I m	II ∅ bII ₇	I m		

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

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

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

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

*** В миноре имеется в виду дорийская секста.

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

§ 4. Имитация баса в левой руке

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

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

29) **Натуральные лады:**

ионийский (CM*)

миксолидийский (C7**)

дорийский (Cm)

локийский (Cφ)

Альтерационные лады:

уменьшенный (Co)

мелодический (Cm(+7))

увеличенный (CM(+5))

При использовании альтерированных тонов возникает хроматическая линия баса. Хроматизация обычно используется для получения вводного звука к основному тону последующего аккорда. Приводим несколько примеров движения баса на основе гармонического оборота *Im — IV7 — IIφ — V7* в тональности ре минор:

30) **а)** *Dm G7 Eφ A7*

движение по тонам аккорда

б)

диатоническое движение

в)

хроматическое движение

в джазе применяется редко

* Для большого мажорного септаккорда применяется также лидийский лад.

** Для доминантсептаккорда применяется также целотонная гамма, гамма тон-полутон (удобнее строить от септими) и лад гармонического минора (от I ступени соответствующей данному V7 тональности, в приведенном случае от *фа*).

Чаще других используется следующий способ, объединяющий предыдущие три способа:



Упражнения:

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

2) Начинать гармонический оборот из всех мелодических положений:



или так:

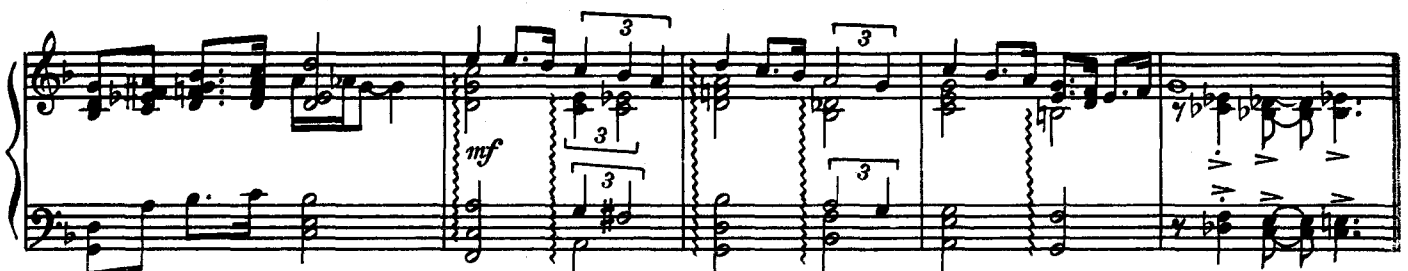


3) Проанализировать данный отрывок:

ДВОЕ СПЯЩИХ

Транскрипция О. Питерсона

Х. КАРМАЙКЛ.



* Малая секунда между двумя верхними голосами нежелательна.

ПРОСТЕЙШИЕ ФОРМЫ И КАДЕНЦИИ

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

Схема 3

ТЕМА / труба, саксоф., ф-но, к-бас, ударные /	Импровизация ТРУБА, ф-но, к-бас, ударные	II импровизация САКСОФОН, ф-но, к-бас, ударные	III импровизация ФОРТЕПИАНО, к-бас, ударные	ТЕМА труба, саксофон, ф-но, к-бас, ударные
ААВА	ААВА	ААВА	ААВА	ААВА
8888	8888	8888	8888	8888

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

Схема 4

А	А	В	А
<u>6+2</u>	<u>6+2</u>	8	<u>6+2</u>
—————			
32			
или			
А		А ¹	
а	б	а	б
8	<u>6+2</u>	8	<u>6+2</u>
—————			
32			

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

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

Схема 5	Мажор	Минор
	1. I VI _m II _m V ₇	1. Im II ϕ V ₇ Im
	2. I VI ₇ II _m V ₇	2. Im II _m V ₇ Im
	3. III _m VI ₇ II _m V ₇	3. Im IV ₇ II ϕ V ₇
	4. I VI ₇ II ₇ V ₇	4. Im VI ϕ II ϕ V ₇
	5. III _m VI ₇ II ₇ V ₇	5. III _m II ₇ V ₇
	6. I IV ₇ I' bVI ₇ V ₇ *)	6. Im III ₇ II ₇ V ₇
		7. Im II ₇ V ₇ Im

Упражнения:

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

2) Анализировать предложенные педагогом пьесы.

ГЛАВА IV

БЛЮЗ**

§ 1. Форма, блюзовые ноты

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

Схема 6

C	C	C	C ₇
F	F	C	C
G ₇	F ₇	C	C

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

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

* Черточки над обозначениями указывают на доли такта.

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

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

§ 2. Гармония в блюзе

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

БЛЮЗ

Fast Х. СИЛЬВЕР

34 а) 

БЭГС - ГРУВ * М. ДЖЕКСОН


Moderato М. ДЖЕКСОН

б) 

Но чаще мелодии блюзовых тем содержат хроматизмы:

ГОЛУБОЙ МОНК

Moderato Т. МОНК

35 а) 

ФРЭДДИ

М. ДЭВИС

б) 

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

* «Бэг» — джазовый псевдоним М. Джексона.

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

Схема 7

I ₇	IV ₇	I ₇	Vm I ₇
IV ₇	IV ₇	I ₇	III ^b III ^m *)
II ^m	V ₇	I ₇ VI ₇	II ^m V ₇

Приводим еще несколько схем блюза этого периода:

Схема 8

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1)	I ₇	IV ₇ #IV _o	I/V	Vm I ₇	IV ₇	IV ^m	III ^m	^b III ₇	II ^m	V ₇	III ^m ^b III ^m	II ^m ^b II ₇
2)	I ₇	IV ₇	I ₇	Vm I ₇	IV ₇	^b VII ₇	IM II ^m	III ^m VI ₇	II ₇	V ₇	I ₇	^b VI ₇ V ₇
3)	I ₇	IV ₇	I ₇	Vm I ₇	IV ₇	^b VII ₇	I ₇ IV ^m	III ^m ^b III ₇	II ^m	V ₇	III ^m VI ₇	II ^m V ₇
4)	I ₇	IV ₇	I ₇	Vm I ₇	IV ₇	#IV _o VI ₇	I ₇ VII ₇	^b VII ₇ VI ₇	II ^m	V ₇ IV ₇	III ^m VI ₇	II ^m V ₇
5)	IM	VII ^m III ₇	VI ^m II ₇	Vm I ₇	IV ₇	#IV _o	III ^m	^b III ^m ^b VI ₇	II ^m V ₇	^b VI ^m ^b II ₇	I ₇ VI ₇	II ^m V ₇

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

Схема 9

I ₇	I ₇	I ₇	I ₇
IV ₇	IV ₇	I ₇	I ₇
V ₇	IV ₇	I ₇	I ₇

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

Одна из схем минорного блюза:

Схема 10

I ^m	IV ^m	I ^m	I ₇
IV ^m	II ^o V ₇	I ^m	I ^m
^b VI ₇	V ₇	Im VI ^o	^b VI ₇ V ₇

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

Схема 11 I[˙] I₇[˙] IV[˙] #IV[˙]o | I[˙]/V[˙] ^bII₇[˙] I₇[˙] |

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

при этом ритмически это выглядит так:

36) *)

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

Повторение:

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

Упражнения:

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

37) и т. д.

Приводим несколько фрагментов традиционного блюза:

БЛЮЗ in B \flat

А. ТЭЙТУМ

38)
 $A^{\flat} B^{\flat}$ $B^{\flat} 7$ $E^{\flat} 7$ $F 7$ $B^{\flat} 7$ $E^{\flat} 7(-5)$
 $B^{\flat} 7$ $E^{\flat} 7$ $E^{\flat} 7$ $G^{\flat} 7$ $F 7$
 B^{\flat} $E^{\flat} \dim$ $G 7$ $D^{\flat} \dim$

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

Chords: F7, B^bdim, Adim, A^bdim, C7, F7, B^b, E^b7, E^bm7, B^b, Cm7, F

Technical markings: 3, 6, 3

БЛЮЗ

(Numb Fumblin')

ФЭТС УОЛЛЕР

Moderato

39)

mf

f

A piano score for the piece 'Дудлин' (Dudlin). The score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as *mf* and *f*. The piece concludes with a double bar line.

ДУДЛИН

Хорас СИЛВЕР

Moderately (with a solid beat)
(As originally written) *mf*

40)

A continuation of the piano score for 'Дудлин', starting at measure 40. The key signature changes to three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature remains common time (C). The music continues with similar rhythmic patterns and dynamic markings. The score ends with a double bar line and a circled number 41 in the bass clef staff.

3 Gb7 3

3 Db 3 Bb7

Ebm7 Eb9 Ab9 Db 1.

2. f Bdim Bbdim Adim Abdim

Abdim Gdim Gbdim Fdim Edim Ebdim Ddim Dbdim

Bdim Bbdim Adim Abdim Ab7

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

§ 3. Ритмическое оформление гармонии аккомпанемента

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

41 а) =

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

б) =

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

42

Рассмотрим простейшие виды акцентировки при игре ритмико-гармонических упражнений.

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

Упражнения:

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

Обязательно акцентировать последнюю восьмую в каждой триоли.

43 а)

б)

в)

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

** Обычно для умеренного темпа.

*** Обычно для медленного и умеренного темпов.

ГЛАВА V

ГАРМОНИЗАЦИЯ

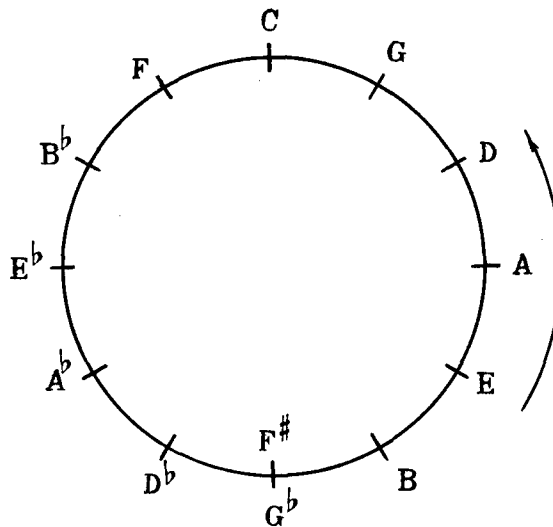
Базой каждого джазового музыканта является запас известных джазовых композиций. Это значит, что нужно знать произведения таких авторов, как Д. Гершвин, Д. Эллингтон, Р. Роджерс, К. Портер, С. Ромберг, Д. Грин, В. Дюк, Д. Керн, Б. Стрейхорн, Х. Тизол, Г. Уоррен, Н. Хэфти, из более поздних здесь могут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

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

§ 1. Квинтовый круг, побочные доминанты

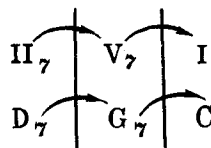
В каждой композиции в том или ином месте используются стандартные последовательности аккордов, основанные на квинтовом круге тональностей. Своеобразие гармонического сопровождения мелодии зависит от количества используемых аккордов (т. е. длины отрезка квинтового круга), их альтераций и замен, а также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

Схема 12



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

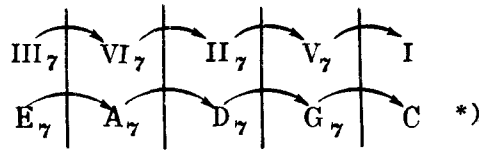
Схема 13



* Evergreen (англ.) — вечнозеленый.

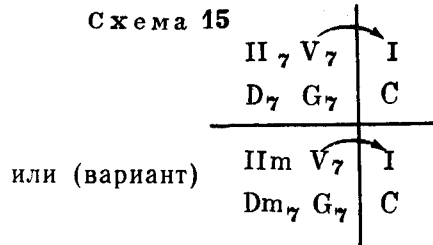
Таким же способом можно расширить гармонический оборот:

Схема 14



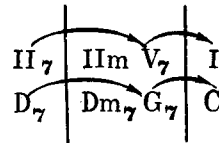
В рамках двух тактов схема № 13 будет выглядеть так:

Схема 15



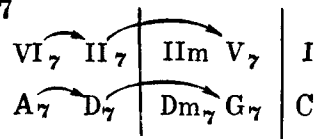
Можно дополнить этот оборот:

Схема 16



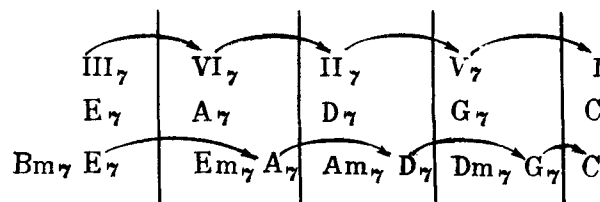
или, используя еще один доминантсептаккорд:

Схема 17



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

Схема 18

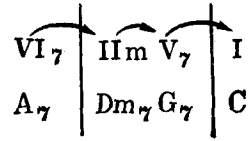


* Цепочка доминантсептаккордов — один из эллиптических оборотов.

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

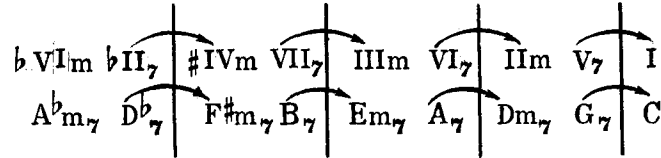
Перед каждым минорным септаккордом можно поставить его вспомогательный доминантсептаккорд:

Схема 19



По этому принципу построим несколько звеньев секвенции:

Схема 20



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

Схема 21

(IIIm - V₇) (IIIm - V₇) (IIIm - V₇)

$\sharp \text{IVm} \text{ VII}_7$ $\text{F}^{\sharp} \text{m}_7 \text{ B}_7$	$\text{VIIIm} \text{ III}_7$ $\text{B m}_7 \text{ E}_7$	$\text{IIIIm} \text{ VI}_7$ $\text{E m}_7 \text{ A}_7$	$\text{IIIm} \text{ V}_7$ $\text{D m}_7 \text{ G}_7$	I C
$\sharp \text{IVm} \text{ VII}_7$ $\text{F}^{\sharp} \text{m}_7 \text{ B}_7$	$\text{VIIIm} \text{ III}_7$ $\text{B m}_7 \text{ E}_7$	$\text{VIIm} \text{ II}_7$ $\text{A m}_7 \text{ D}_7$	$\text{IIIm} \text{ V}_7$ $\text{D m}_7 \text{ G}_7$	I C
$\sharp \text{IVm} \text{ VII}_7$ $\text{F}^{\sharp} \text{m}_7 \text{ B}_7$	$\text{IIIIm} \text{ VI}_7$ $\text{E m}_7 \text{ A}_7$	$\text{VIIm} \text{ II}_7$ $\text{A m}_7 \text{ D}_7$	$\text{IIIm} \text{ V}_7$ $\text{D m}_7 \text{ G}_7$	I C
$\sharp \text{Im} \sharp \text{IV}_7$ $\text{C}^{\sharp} \text{m}_7 \text{ F}^{\sharp}_7$	$\text{VIIIm} \text{ III}_7$ $\text{B m}_7 \text{ E}_7$	$\text{VIIm} \text{ II}_7$ $\text{A m}_7 \text{ D}_7$	$\text{IIIm} \text{ V}_7$ $\text{D m}_7 \text{ G}_7$	I C
$\sharp \text{Im} \sharp \text{IV}_7$ $\text{C}^{\sharp} \text{m}_7 \text{ F}^{\sharp}_7$	$\text{VIIIm} \text{ III}_7$ $\text{B m}_7 \text{ E}_7$	$\text{IIIIm} \text{ VI}_7$ $\text{E m}_7 \text{ A}_7$	$\text{IIIm} \text{ V}_7$ $\text{D m}_7 \text{ G}_7$	I C

Упражнения:

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

Схема 22

II₇ - V₇ - IIII₇ - VI₇ - II₇ - V₇ - IIII_♭ - VI₇ - VIIm - II₇ - V₇ - II - IVm - VIIIm - IIIIm - VIIm - IIIm - V₇ - I♭V_♭ - VII₇ - III_♭ - VI₇ - II₇ - II_♭ - V₇ - I

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

§ 2. Секвенции

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

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

44)

II_m V₇ III_m VI_m IV_m VII ϕ V₇ I_m

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

ЧУЖОЙ ЛУГОВОЙ ЖАВОРОНОК

(конец 1-й части темы)

Д. БРУБЕК

45)

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

УДАЛЯЮЩИЕСЯ ЗВЕЗДЫ

Б. ЭВАНС

46)

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



Упражнения:

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

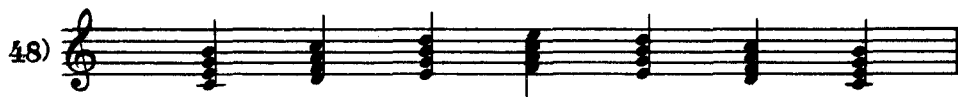
§ 3. Параллелизм

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

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

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

Диатонические последовательности обычно появляются в виде отдельных частей гаммы.



ЗДЕСЬ ВЕСНА

Транскрипция Дж. Ширинга

Р. РОДЖЕРС



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

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

ИСКУШЕННАЯ ДАМА

Д. ЭЛЛИНГТОН

51) Moderato

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

52) а)

б)

Упражнения:

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

53) C6

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

54) a) 

b) 

§ 4. Последовательности аккордов, основанные на диатонической гамме

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

Схема 23

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

ГЛАВНАЯ УЛИЦА ПАРИЖА

Fast

Б. ПАУЭЛ

55) 

ИСТОРИЯ БОЙ-СКАУТА

Moderato

Д. БРУБЕК

56) 

§ 5. Последовательности аккордов, основанные на хроматической гамме

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

Схема 24

$II_m - bII_7 - I$
 $III_m - bIII_7 - II_m - bII_7 - I$
 $III_m - bIII_0 - II_m - bII - I$
 $I - \#I_0 - II_m - \#II_0 - III_m$
 $bV_0 - IV_0 - III_m - bIII_0 - II_m - bII_7 - I$
 $I_m - I_m/bVII - VI_0 - bVI_7 - V_7$
 $I_7 - VII_7 - bVII_7 - VI_7 - II_7 - V_7 - I$
 $\#IV_0 - IV_m - III_m - bIII_m - II_m - V_7 - I$

СЛАВЯНСКИЙ ВАЛЬС

(средняя часть темы)

Ю. ЧУГУНОВ

Allegro

57) *mf*

ОДИННАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТЕЙ

(конец I-й части темы)

П. ДЕЗМОНД

Moderately fast

58)

ПОЗДНИЙ СПЕКТАКЛЬ

Э. БЕРЛИН

Solid bounce

59)

Упражнения:

Играть приведенные схемы в тональностях до четырех знаков.

§ 6. Гармонические обороты

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

Схема 25

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

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

Играть приведенные схемы в тональностях до четырех знаков.

§ 7. Гармонические обороты в джазовых темах

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

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

НЕ ПОСТУПАЙ ТАК

Э. СЕМПСОН

Moderato

60)

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

Схема: I VI_m II_m V₇

СПЕШУ ДОМОЙ

Moderately fast

Л. ХЕМПТОН

61)

Схема: I I₇ IV #IV₀ V₇

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

ДВИЖЕНИЕ

Fast

Д. БЕСТ

62)

Схема: I VI₇ IIImV₇

ОДИНОЧЕСТВО

Moderato

Д. ЭЛЛИНГТОН

63)

Схема: I IIIm V₇ I

САДИСЬ В ПОЕЗД „А“

Б. СТРЕЙХОРН

64) **Fast**

The musical score for 'Садись в поезд А' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It starts with a 'Fast' tempo marking. The first measure has a C6 chord. The second measure has a D7(-5) chord. The third measure has a Dm7 chord. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It starts with a G7 chord. The second measure has a C chord. The third measure has an A-9 chord. The fourth measure has a D9 chord. The fifth measure has a G7 chord.

Схема: I II₇ II_m V₇ I

3) Гармонический оборот секвенционно повторяется на другой высоте:

ЛАУРА

Д. РЭКСИН

65) **Slowly**

The musical score for 'Лаура' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). It starts with a 'Slowly' tempo marking. The first measure has a Gm9 chord. The second measure has a C13(-9) chord. The third measure has an Fmaj7 chord. The fourth measure has a Bb9 chord. The bottom staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). It starts with an Fmaj9 chord. The second measure has an F6 chord. The third measure has an Fm9 chord. The fourth measure has a Bb13(-9) chord. The fifth measure has a Bb-9 chord. The sixth measure has an Ebmaj9 chord.

Схема: II_m V₇ I

АТЛАСНАЯ КУКЛА

Б. СТРЕЙХОРН

66) **Moderato**

The musical score for 'Атласная кукла' consists of one staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It starts with a 'Moderato' tempo marking. The first measure has a Dm7 chord. The second measure has a G7 chord. The third measure has a Dm7 chord. The fourth measure has a G7 chord. The fifth measure has an Em7 chord. The sixth measure has an A7 chord. The seventh measure has an Em7 chord. The eighth measure has an A7 chord.

Схема: II_m V₇

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

НА ВЫСОКИХ ТОНАХ

Д. ГИЛЛЕСПИ

Moderately fast

67)

Схема: II m V₇ I

ОРНИТОЛОГИЯ

Ч. ПАРКЕР

Fast

68)

и т. д.

Схема: II m V₇ I

БОССА-НОВА U.S.A.

Д. БРУБЕК

Moderato

69)

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

Схема: II ϕ V γ I

РАННЯЯ ОСЕНЬ

Р. БЕРНС

70) *Slow*

Схема: IM VII γ bVIIMVI γ bVIMV γ IM

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

ДЖАНГО

Д. ЛЬЮИС

71) *Slow*

ПРИЯТНАЯ РАБОТА

Д. ГЕРШВИН

Moderately fast

72) E7 A7 D7 G7 C7 F7 F#m7 B7

Em7 Am7 Dm7 G7 Dm7 G7 C

ОЧЕНЬ РАНО

Б. ЭВАНС

Moderato

73) C⁹₆ B^b₁₃ E^b₆⁹ A^b₁₃ D^b maj G₁₃ C⁹₆

B^b₁₃ D maj₉ Am₇ F#m₇ B₉ Em₉ A^b₁₃ D^b maj G₁₃

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

НА УЛИЦЕ ЗЕЛЕННЫХ ДЕЛЬФИНОВ

Б. КЭЙПЕР
Н. ВАШИНГТОН

Moderately fast

74) C D / C D^b maj / C

C A-9 Dm₇ G₇ G-9 C maj₉ C₆ Fm₇

B^b₇ E^b G₇ C

I - VI₇ - II - V₇ - I

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

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

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

Упражнения:

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

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

§ 8. Замены

а) Замена аккордов тонической функции

Очень распространенным в джазе приемом является замена одного аккорда, который по логике должен был идти за предыдущим, — другим аккордом, т. е. прием, который в классической гармонии называется эллипсисом. В главах II и III мы уже пользовались такими аккордами, но не фиксировали на них внимания*. В большинстве случаев это бывает родственный ожидаемому аккорд, который расположен на терцию, либо на тритон выше или ниже его. Из главы II мы знаем, что в группу аккордов тоники входят аккорды на I, III и VI ступенях, а в группу доминанты — аккорды на V, \flat II и VII ступенях. Например, после G_7 в до мажоре может идти вместо C — его замена — E_m7 , E_m7-5 , или $F\#m7-5$. В до миноре ожидаемый Cm может заменить A_m7-5 . Обычно хотя бы два звука из основного аккорда (C или Cm) входят в заменяющий аккорд. Если учесть, что основной аккорд тоники часто берется в виде C_6 или $Cmaj$ то в заменяющий аккорд могут войти три или четыре звука основного аккорда.

75) Мажор Минор

вместо

Vx I V IIIIm V VIIm V III ϕ V #IV ϕ V $_7$ VI ϕ

Проанализировать пьесу:

СЕВЕРНОЕ ЛЕТО

Ю. ЧУГУНОВ

76) Andante

* Именно на заменах построено большинство гармонических оборотов джазовой музыки.

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

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of eight systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p*, *mp*, and *f*. The music features complex harmonic structures with many accidentals and ties. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the eighth system.

б) Замена аккордов доминантовой функции

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

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

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

77)

основной заменяющий

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

Заменяющий аккорд может дополняться добавочными тонами и альтерациями:

78)

основной заменяющие

V bII

и т.д.

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

В ТУРЕЦКОМ СТИЛЕ

Д. БРУБЕК

79)

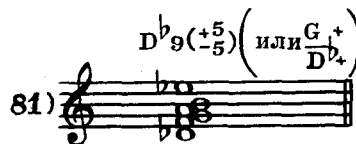
и т.д.

в) Целотонные аккорды

Возьмем, например, увеличенное трезвучие G^+ , дополним его малой септимой *фа*, тритоном *до-диез* и большой ноной *ля* — получим целотонный аккорд:

80)

который в смещении на тритон выглядит так:



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

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

В ЛИРИЧЕСКОМ НАСТРОЕНИИ

Moderato Дж. МАК-ХЬЮ

82)

Упражнения:

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

г) Уменьшенные аккорды

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

83)

или вспомогательный:

84)

Особенно часто уменьшенный септаккорд применяется в хроматических гармонических оборотах типа:

Схема 26

- 1) I - #I_o - II_m - V₇
- 2) III_m - ^bIII_o - II_m - ^bII₇
- 3) I - #I_o - II_m - #II_o - III_m - I₇ - IV - #IV_o -
- I_V - #V_o - VI_m - #IV_o - IV_m - ^bVII₇ - III_o - VI₇ - II_o - V₇ - I

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



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



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



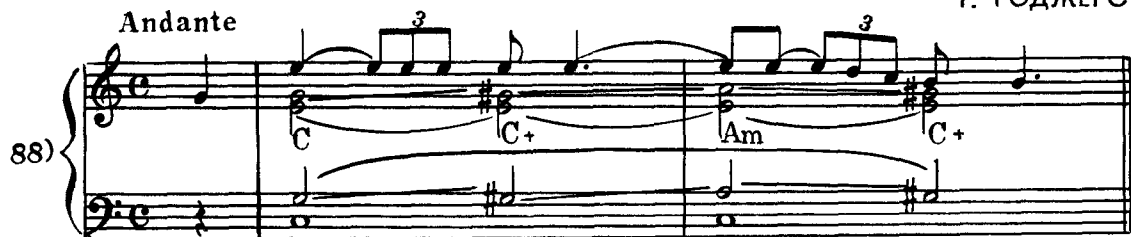
Упражнения:
Приведенные схемы играть в 12 тональностях.

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

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

ЭТО НИКОГДА НЕ ПРИХОДИЛО МНЕ В ГОЛОВУ

Р. РОДЖЕРС



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



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

МОЯ МИЛАЯ ВАЛЕНТИНА

Р. РОДЖЕРС

90) **Moderato**

или от септимы к квинте и обратно:

ГОЛУБОЕ РОНДО В ТУРЕЦКОМ СТИЛЕ

Д. БРУБЕК

91) **Fast**

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

92)

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

93)

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

94)

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



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

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

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

Мажор		Минор		
Схема 27	1. I bIIIo	IIIm V ₇	15. IIIm V ₇ bVII ₇ VI ₇	
	2. I #Io	IIIm V ₇	16. IM IV ₇ IIIIm VIIm II ₇ V ₇	
	3. I #Io	IIIm #IIo	17. bVI ₇ V ₇ bVII VI ₇	
	4. I bIII ₇	II ₇ V ₇	18. I ^{''} II ₇ V ₇ ['] IM	
	5. I I ₇	IV #IVo	19. I ^{''} II ₇ V ₇ ['] bVI ₇ V ₇	
	6. IIIIm bIIIIm	IIIm bII ₇	20. I I ₇ IV IVm IM	
	7. IIIIm VI ₁₃	IIIm V ₁₃	21. I bVII ₉ I IV I ^{''}	
	8. IIIφ VI ₁₃	IIφ V ₁₃	22. IIIIm VIIm II ₇ V ₇ ['] I ^{''}	
	9. IIIIm VI ₇ (-5)	IIIm ₉ V-9	Минор	
	10. bVII ₇ (5)VI ₁₃	bVI ₇ (-5) V ₁₃	1. Im VI φ II ₇ V ₇	
11. III ₇ VI ₁₃	IIφ V ₇	2. Im IV ₇ IIIm V ₇		
12. I III ₇	VIIm I ₇	3. Im IV ₇ IIφ V ₇		
13. II ₇ V ₇	IIIIm VI ₇	4. Im Im ₂ bVI ₇ V ₇		
14. IIIm V ₇	IIIφ VI ₇	5. Im II ₇ bII ₇		

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

БЛЕСТЯЩИЕ УГЛЫ

Т. МОНК

96) **Slow walk**
 Мажор B^b D^b7 G^b B B^b A^b7 G^b7 $F7$

и т.д.

I $bIII7$ $bVI7$ bII I $bVII7$ $bVI7$ $V7$

РОЗОВАЯ КОМНАТА

Д. К. ЭДЕРЛИ

97) **Fast**
 Мажор C $E7$ $Am7$ $C7$ F $A7$ Dm $B7$

I $Em7$ $III7$ $Am7$ VI $D7$ $G7$ $I7$ IV C $VI7$ III Dm $VII7$ $G7$

III m VI m $II7$ $V7$ I $II7$ $V7$

ВРЕМЯ ОЖИДАНИЯ

Б. ПАУЭЛ

98) **Slowly**

$Gm7$ $B^b9(\#11)$ $Am7$ $Dm7$

$Gm7$ $G^b7(\#11)$ F maj $A7(b9)Dm7$ A^bm9 D^b7

G^b maj E^bm7 A^bm11 $D^b7(\#5)$ G^b maj

ОДИННАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТЕЙ

П. ДЕСМОНД

Moderately fast

99)

II₇ V₇ III_m VI_m II₇ V₇ III_m VI_m

§ 11. Органный пункт

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

ИЗ „КАНАДСКОЙ СЮИТЫ“

О. ПИТЕРСОН

Moderato

100)

и т.д.

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

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

ТОЛЬКО ДЕТСТВО

Б. ЭВАНС

101) *Ad lib.*

и т.д.

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

102) а)

и т.д.

б)

и т.д.

ГЛАВА VI

ТЕСНОЕ, ШИРОКОЕ И СМЕШАННОЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ

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

§ 1. Тесное расположение (закрытая позиция) *

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

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

Рассмотрим обращения некоторых аккордов при закрытой позиции:

103)

Exercise 103 shows two staves of music. The first staff contains three measures with chords labeled C6, C7, and Cmaj. The second staff contains three measures with chords labeled C9, C9, and C13. The C9 and C13 chords are shown with their bass notes in parentheses below the staff.

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

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

104

Exercise 104 shows a single staff of music. A line labeled 'вибрафон' (vibraphone) points to the upper voice of the chords, and a line labeled 'гитара' (guitar) points to the lower voice. The chords are in a sequence that includes F#m and Bb.

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

105)

Exercise 105 shows a single staff of music. Labels with arrows point to different parts of a five-piece saxophone section: 'саксофоны' (saxophones), '2 альтя' (2 alto saxophones), 'тенора' (tenor saxophone), 'баритон' (baritone saxophone), 'трубы' (trumpets), and 'тромбоны' (trombones). A double asterisk (**) is placed at the end of the staff.

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

МАГИЯ

Дж. ШИРИНГ

106)

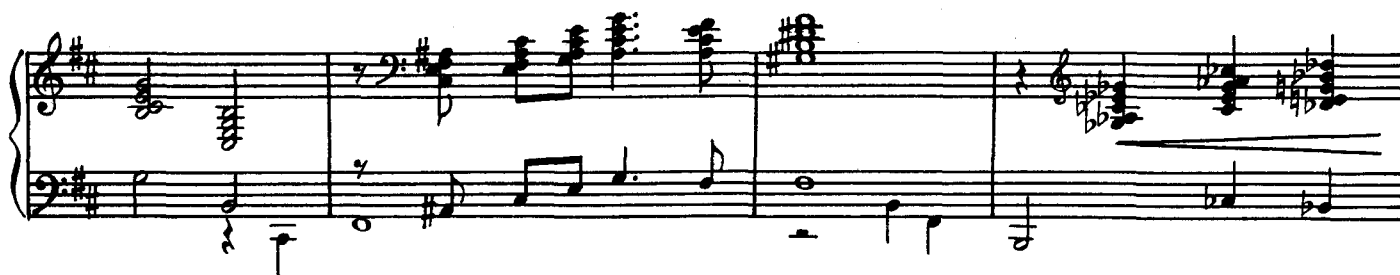
Exercise 106 is titled 'Magia' by George Shearing. It is marked 'Moderato' and 'mf legato'. The notation shows a piano accompaniment with chords in the right hand and a melodic line in the left hand. There are fermatas over the first and last measures.

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

107) 108)

Exercises 107 and 108 show two staves of music. Exercise 107 shows a chord with a nona interval between the highest and lowest voices. Exercise 108 shows a chord with a decima interval between the highest and lowest voices.

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



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



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

§ 2. Неаккордовые тона

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

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



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

а) приготовленное

б) неприготовленные

проходящее

вспомогательное

скачковое



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

* По отношению к блюзовому ладу это полноправные тона лада.

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

112) а) $D+9$ б) $C+9(5)$

§ 3. Способы гармонизации неаккордовых тонов * при тесном расположении

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

113) $Gm7$

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

РАННЯЯ ОСЕНЬ

Р. БЕРНС

114)

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

115) $Cm7$

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

Упражнения:

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

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

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

§ 4. Широкое расположение (открытая позиция)

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

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

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

не очень хорошо лучше

116)

Запрещается переченье, если оно не оправдано художественными целями. Приводим несколько случаев применения открытой позиции. Разрешается параллельное движение квинт и септим больших и малых:

117)

При соединении D—T крайние голоса двигаются противоположно:

118)

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

119)

Мелодия находится в верхнем голосе, у остальных голосов педаль:

120)

Контрапунктический способ:

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

МОЯ ЖЕНА-АНГЕЛ

Р. РОДЖЕРС

121)

б) возникают имитации в разных голосах:

122)

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

123)

С 13(+11)

пропущены: 5 5 11 9 8 9 8 7 5

Аналогично пропускаются тона в ундецимаккордах и нонаккордах:

124)

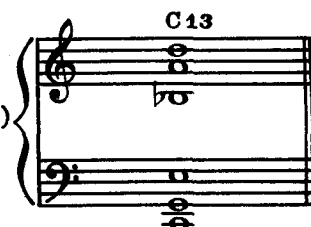
С 9(+11) С 9

пропущены: 5 9 5 5 1 5 3 5 5 1 5 5 3

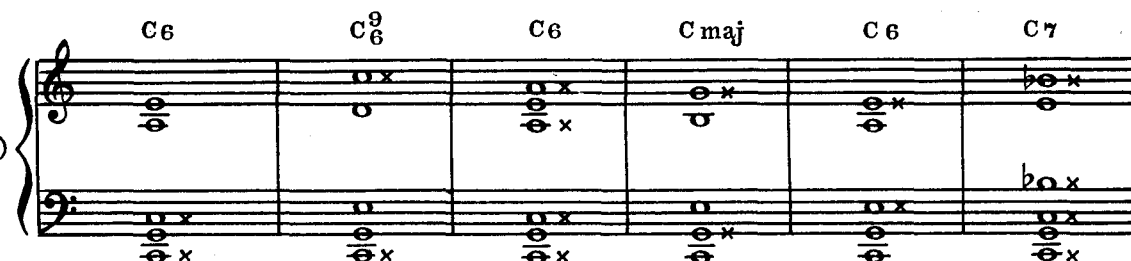
Мы видим, что квинта опускается в первую очередь, септима остается всегда. Терция опускается редко. Квинта пропускается только чистая. Альтерированная квинта не пропускается. Только в уменьшенных аккордах можно обойтись без нее. Она неальтерированная может быть пропущена в ундецимаккордах:

125) 

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

126) 

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

127) 

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

§ 5. Септаккорды в открытой позиции с ведущей септимой

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

128) 

§ 6. Открытая позиция с ведущей терцией

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

129)

I II III IV V VI VII I

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

Упражнения к § 5 и 6:

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

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

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

130) а)

F dur

и т.д.

б)

и т.д.

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

НЕЖНО

В. ГРОСС

131)

Moderato

F maj B^b9 Fm7 B^b7 Gm9

B^bm6 E^b9 Fmaj Gm7 Am7 A^b7 1. Gm7(-5) C7

Chords: G m7(-5), Em7, A7, Dm7, G9, Gm7, C7, 2. G m7(-5), Em7(-5), A7, Dm7, G9, G#dim, Am7, F#dim, Gm7, Gb7, F6

§ 7. Смешанное расположение *

Смешанное расположение также относится к открытой позиции.

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

132)

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

133)

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

а) Параллельное движение

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

ЮЖНАЯ СЦЕНА

Д. БРУБЕК

134)

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

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

ЗДЕСЬ ВЕСНА

Транскрипция Дж. Ширинга
Moderately slow

Р. РОДЖЕРС

135)

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

ЗВЕЗДНАЯ ПЫЛЬ

Х. КАРМАЙКЛ

136)

Упражнения:

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

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

Приводится порядок действий для упражнений:

137) А

IIIm V7 IIIIm VI7

3) смешанное расположение 4)

Б

1) ступеневая схема

гармоническая схема
(смешанное расположение)

$bV \text{ } \text{IV}_\circ \text{ } III \text{ } mbIII \text{ } 7 \text{ } II \text{ } mbII \text{ } 7 \text{ } I$

3) смешанное расположение

4)

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

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

§ 8. Квинтовый круг в открытой позиции

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

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

138)

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

139)

Объединим обе гаммы:

140)

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

Упражнения:

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

141)

3.

ИЛИ

И т.д.

142)

4.

143)

5.

§ 9. Трехголосие

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

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

§ 10. Основные правила трехголосия

Занятия трехголосием должны происходить следующим образом:

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

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

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

Приводим пример трехголосного изложения, гармонизуя начало известной темы:

ФЛАМИНГО

Т. ГРОЙЯ

Moderato E^b maj E^b_6 Fm_7 $B^b_7(+5)$ $E^b m_7$

144)

A^b_{13} $A^b m_7$ B_{13} Fm_7/B^b B^b_9 B^b_9 и т. д.

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

Упражнения:

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

МОДУЛИРУЮЩИЕ СЕКВЕНЦИИ

Гармонические секвенции, основанные на квинтовом круге

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

Аккордовые секвенции, основанные на квинтовом круге:

Тесное расположение

По целым тонам

145) а)

продолжить

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

Хроматическая

б)

продолжить

II_m V-9 II V II V II V II V II V II V II V

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

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

Широкое расположение

Хроматическая

в)

продолжить

II_m V-9 II_m V-9 II V II V II V II V II V

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

II V II V II V II V II V II V II V I
 E^b D D^b C B B^b

По целым тонам

Г)

II V I II V I II V I II V I II V I II V
 B^b A^b G^b E

продолжить

I II I I II V I II V I II V I
 D C B^b

Смешанное расположение

Хроматическая

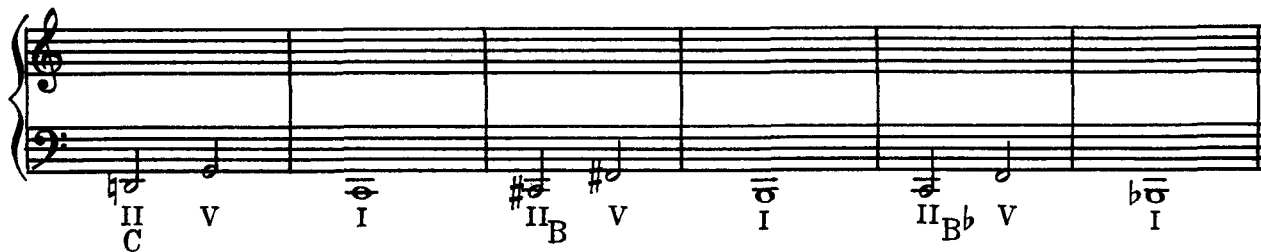
д)

II V I II V I II V I II V I II V I II V
 B^b A^b G^b F^b E^b

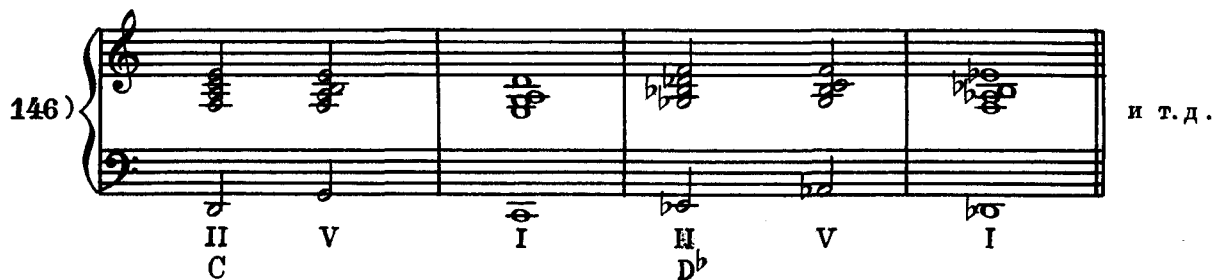
продолжить

II V I II V I II V I II V I II V I II V
 G G^b F E

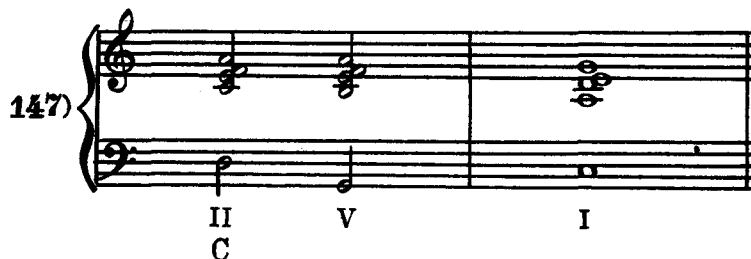
I II I I II V I II V I II V I II V I II V
 E^b D C B^b



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



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



Играть минорные секвенции по полутонам вниз:

148) а) Cm II ϕ V Im Bm II ϕ V I и т.д.
б) Cm II ϕ V Im Bm II ϕ V I и т.д.

ГЛАВА VIII

УСЛОЖНЕННАЯ БЛЮЗОВАЯ ГАРМОНИЯ

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

Схема 28

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

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

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

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

	I M	VII _m \flat VII ₇	VI _m \flat VI ₇	V _m \flat V ₇
д)	IV _M	IV _m	III _m 7	\flat III _m
	II _m	V ₇	III _m \flat III _m	II _m \flat II ₇

	I M	IV _M	III _m II _m	\flat II _m \flat V ₇
е)	IV _M	IV _m	III _m	\flat III _m
	II _m	\flat II ₇	I M \flat III _m	II _m \flat II ₇

	I M	IV _M	III _m II _m	\flat II m \flat V ₇
ж)	IV _M	IV _m \flat VII ₇	\flat III _M	\flat III m \flat VI ₇
	\flat III _M	II _m V ₇	III _m VI ₇	\flat VI m \flat II ₇

	I M	VII _m III ₇	VI _m II ₇	V _m I ₇
з)	IV _M	IV _m \flat VII ₇	III _m	\flat III _m \flat VI ₇
	II _m	V ₇	III _m VI ₇	II _m V ₇

	I M	VII _m III ₇	VI _m II ₇	\flat II _m \flat V ₇
и)	IV _M	IV _m VII ₇	III _m	\flat III _m \flat VI ₇
	II _m	V ₇ IV ₇	III _m VI ₇	II _m V ₇

	\sharp I _m \sharp IV ₇	VII _m III ₇	VI _m II ₇	V _m I ₇
к)	IV _M	IV _m \flat VII ₇	\flat III _M	\flat III _m \flat VI ₇
	\flat III _M	II _m V ₇	III _m VI ₇	II ₇ V ₇

Минор. блюз	I m ₉	IV ₇	I m ₉	I ₇ (+5)
л)	IV ₇	IV ₇	VII ₁₃	III ₉
	\flat VI ₇	V ₇	I m	\flat II _m

Упражнения:

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

149) **B \flat Moderato**
 Тесное (схема Г)

и т.д.

широкое (открытая позиция с ведущими септимой и терцией)
 (схема Б)

F Moderato

бит ногой x x x x simile

Смешанное (схема В)

G

x x x x simile

Рассмотрим несколько способов изложения гармонии блюза для левой руки:

стиль Swing:

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

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

стиль BeBop:

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

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

стиль Pop-Rock:

в) **C9(C+9)** F13

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

вариант:

г) **C13** F9

C13 G9 F9 C13 G9

Упражнения:

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

АККОРДЫ С ДОБАВЛЕННЫМИ ТОНАМИ. АККОРДЫ С ЗАДЕРЖАНИЕМ

§ 1. Аккорды с добавленными тонами

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

151) 

Приводим некоторые аккорды с добавленными тонами от C:

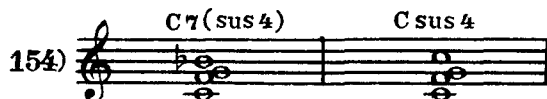
152) 

§ 2. Аккорды с задержанием

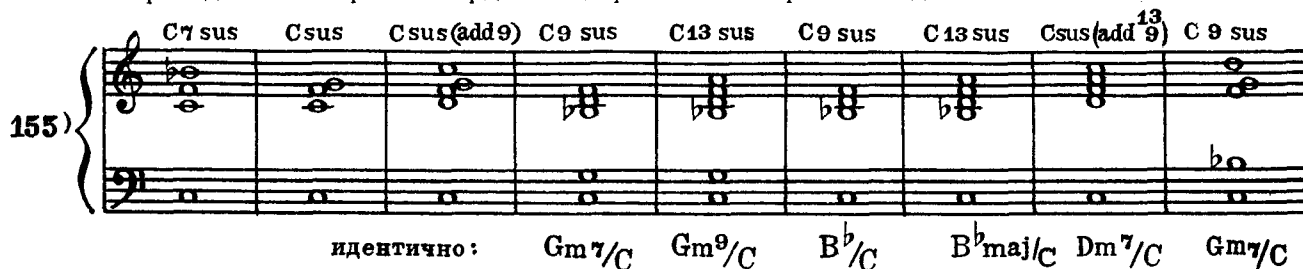
При буквенно-цифровом обозначении аккордов обозначается только задержание к терциям. Обозначать задержание к другим тонам аккорда, а также двойное или тройное задержание нет смысла, т. к. аккорды с двойным или тройным задержанием можно просто обозначить другим аккордом, например:

153) а)  б)  в) 

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

154) 

Приводим некоторые аккорды с задержанной квартой и с добавленными тонами:

155) 

* Suspension (англ.) — задержание

СОЕДИНЕНИЕ МЕЛОДИИ С ГАРМОНИЕЙ

§ 1. Способы соединения

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

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

ПАРИЖСКИЙ ПРОСТОР

Moderato

Б. ЭВАНС

156)

б) в какой-либо интервал или разными интервалами:

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ

Slow Blues

Т. МОНК

157)

в) октавами или октавами с секундой посередине:

ПРИВЕТ ГАРНЕРУ

(bridge)

О. ПИТЕРСОН

Moderato

158)

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

г) аккордами:

ВЛЮБЛЕННЫЙ

Р. РОДЖЕРС

159) *mf*

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

ВРЕМЯ ОЖИДАНИЙ

Б. ПАУЭЛ

160) *Slowly*

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

НЕЖНОСТЬ-ЭТО НОЧЬ

Транскрипция Дж. Ширинга

Moderately fast

П. Ф. УЭБСТЕР

161) *p espress.*

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

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

УДАЛЯЮЩИЕСЯ ЗВЕЗДЫ

Rubato Б. ЭВАНС

162)

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

ДВИЖЕНИЕ ТЯЖЕЛОГО МЕТАЛЛА

Moderately Ч. КОРИА

163)

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

§ 2. Изложение мелодии в аккордовой фактуре

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

ИЗ „РУССКОЙ СЮИТЫ“

Allegro Ю. ЧУГУНОВ

164)

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

ЭТО СТАРОЕ ЧУВСТВО

Транскрипция Дж. Ширинга
Moderately slow

Л. БРАУН

165) *mf*

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

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

Предлагаем остановить внимание на некоторых фактурных моментах изложения гармонии.

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

КАК ТЫ НА МЕНЯ СМОТРИШЬ

А. К. ЖОБИМ

166) *mf*

Bossa Nova

2) Возникают подголоски в нижних и средних голосах:

СТРЕЛЯЮ ВЫСОКО

Транскрипция Дж. Ширинга
Moderately bright

Дж. МАК-ХЬЮ

167) *mf*

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

НОЧНОЕ СОЛНЦЕ

(bridge)

Д. МЕРКЕР

168) *mf*

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

САДИСЬ В ПОЕЗД „А“

Б. СТЭЙХОРН
Транскрипция О. Питерсона

169) *Moderate Swing*

mf

RH

LH

5) Мелодия в среднем голосе:

ОЖИДАНИЕ

Ю. ЧУГУНОВ

170) *Andante*

p

и т.д.

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

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

171)

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

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

§ 4. Изложение гармонии в левой руке при солирующей правой

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

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

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

1. Трезвучия:

172)

C C⁺

2. Трезвучия с добавленными секстой и ноной:

173)

C⁶ C⁹

3. Септаккорды. Малый мажорный:

174)

C⁷ b⁹ b⁹ b⁹ b⁹

редко

* Крестиками отмечено наиболее часто используемое изложение аккорда.

Малый минорный:

175) Cm7

Diagram showing five positions for the Cm7 chord in bass clef. The notes are C2, Eb3, G3, Bb3, and C4. The 4th string (D) is muted (x) in all positions.

Малый мажорный с уменьшенной квинтой:

176) C7(-5)

Diagram showing four positions for the C7(-5) chord in bass clef. The notes are C2, Eb3, G3, Bb3, and C4. The 5th string (A) is muted (x) in all positions.

Большой мажорный:

177) Cmaj

Diagram showing five positions for the Cmaj chord in bass clef. The notes are C2, E3, G3, and C4. The 4th string (D) is muted (x) in all positions.

Большой минорный:

178) Cm(+7)

Diagram showing five positions for the Cm(+7) chord in bass clef. The notes are C2, Eb3, G3, Bb3, and C4. The 4th string (D) is muted (x) in all positions.

Большой с увеличенной квинтой:

179) Cmaj(+5)

Diagram showing five positions for the Cmaj(+5) chord in bass clef. The notes are C2, E3, G3, B#3, and C4. The 4th string (D) is muted (x) in all positions.

Уменьшенный:

180) Cdim

Diagram showing six positions for the Cdim chord in bass clef. The notes are C2, Eb3, G3, and Bb3. The 4th string (D) is muted (x) in all positions.

4. Нонаккорды:

181) C9 Cm9 C-9 C+9

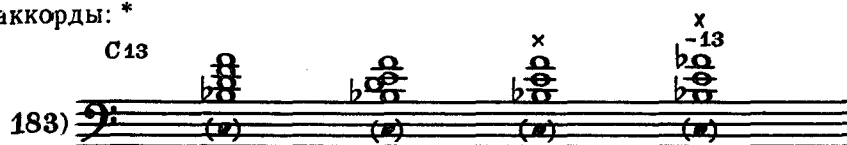
Diagram showing six positions for the C9, Cm9, C-9, and C+9 chords in bass clef. The notes are C2, Eb3, G3, Bb3, and C4. The 4th string (D) is muted (x) in all positions.

5. Ундецимаккорды:

182) C11 C+11

Diagram showing two positions for the C11 and C+11 chords in bass clef. The notes are C2, Eb3, G3, Bb3, C4, and Eb4. The 4th string (D) is muted (x) in all positions.

6. Терцдецимаккорды: *



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

Упражнения:

1) Строить все приведенные выше аккорды от 12 звуков;

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

Использовать приведенные выше аккорды.

Примечание:

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

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

ПРИГОРШНЯ КЛАВИШ

Фэтс УОЛЛЕР

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

ГЛАВА XI

ОТКЛОНЕНИЕ, МОДУЛЯЦИЯ

§ 1. Отклонение

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

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

* В мажорном терцдецимаккорде одиннадцатый звук обычно пропускается или повышается.

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

КАК ВЫСОКА ЛУНА

М. ЛЬЮИС

185) *Fast*

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

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

ТЕЛО И ДУША

Дж. ГРИН

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

Chords: B^bm7, E^bm, A^b7, D7, A7, D6, Em7, F[#]m7, Gm6, и т.д.

§ 2. Модуляция

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

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

ЛАУРА

Д. РЭКСИН

187) *Andante*

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

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

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

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

ОДНАЖДЫ

Moderately bright P. ЛЭММ

188) *E^bm* *D^b* *Am7* *G^b* *G* *E*

Bass

C *C* *G^b*

Drum solo

A^bsus *A^b* *E^b* *Fm* *D^b*

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

Cm *Em* *G E* *C* *G^b* *A^bsus*

Vocal

и т.д.

ОСАНА

Moderately slow А. Л. ВЕББЕР

189) *G* *D* *G* *B^b*

mf *f*

Chords: E^b, E^bm, Em, Cm, A^b, D, G, Cm, B/F[#], B^b, B.

и т. д.

Проанализировать пьесу:

ЛАМЕНТО

Ю. ЧУГУНОВ

190) Andante

p *f*

p sub.

p

p

sf *tr* *sfz* *tr*

mp *ff* *fp* *sfz*

f

5

ГЛАВА XII БАЛЛАДА

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

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

Образец гармонизации баллады:

ИЗРЕДКА

Б. ГРИН

Транскрипция Дж. Ширинга

191)

Moderately

Упражнения:

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

БОССА НОВА

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

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

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

ДЕЗАФИНАДО

А. К. ЖОБИМ

192) Moderately

ДЕВУШКА ИЗ ИПАНИМЫ

А. К. ЖОБИМ

193) Moderately

СО ДАНСО САМБА

А. К. ЖОБИМ

194) Samba

НЕ НАДО БОЛЬШЕ БЛЮЗА

А. К. ЖОБИМ

195) Bossa Nova

* Bossa Nova (португ.) — новое чувство.

** Наиболее распространенные ритмические рисунки босса новы:

196)

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

Приводим образец гармонизации босса новы в ритмическом оформлении.

ДЕЗАФИНАДО

А. К. ЖОБИМ

Moderately

197)

6*

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The upper staff shows a melodic line with various intervals and rests, and the lower staff continues the accompaniment with a steady rhythmic pattern.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a prominent slur over several notes, and the lower staff continues the accompaniment with chords and single notes.

Fourth system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with a slur and various intervals, and the lower staff continues the accompaniment with a steady rhythmic pattern.

Fifth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a slur and various intervals, and the lower staff continues the accompaniment with chords and single notes.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. The upper staff shows a melodic line with a slur and various intervals, and the lower staff continues the accompaniment with chords and single notes. The text "И т.д." (and so on) is written at the end of the system.

ГЛАВА XIV

ПОДРОБНАЯ ГАРМОНИЗАЦИЯ

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

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

1. Выписать тему и проставить под ней простейшие функции, пользуясь буквенными символами.

2. Играть мелодию с гармонией по записанной схеме, находя более подробные функциональные связи, т. е. используя побочные доминанты (см. главу V).

3. Найти возможные замены тонических и доминантовых аккордов, причем следует прокорректировать гармонию, стараясь, по возможности, сократить применение квартоквинтовых соотношений, в чем поможет использование параллелизма и замен.

4. Последний этап — «украшающий», где можно подумать об использовании задержаний, предъёмов, усложненных аккордов, проходящих ступеней, органного пункта, коротких имитаций и т. д. Последний этап имеет смысл записать нотами на двух строчках. Приводим пример гармонизации по приведенному выше плану:

НАД РАДУГОЙ

Х. АРЛЕН

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

II E^b $D7$ $Gm7$ E^b7 A^b $D7$ $Gm7(-5)$ $C7$

III $A-9(-5)D-9$ $Gm7$ $Fm7$ $Em7$ $A9(-5)$ A^b $D-9$ D^b13 $C-9susC7$

IV

I Fm E^b $C7$ $Fm7$ B^b7 E^b
 II $Fm7$ $Fm7(-5)$ $Gm7$ $C7$ $F7$ B^b7 E^b
 III $Fm7$ $A^b m7$ E^b E^b/D $B^b m6/D$ $C-13$ $F13$ B^b9 E^b6 B^b7
 IV

ГЛАВА XV СВОБОДНАЯ ГАРМОНИЗАЦИЯ

§ 1. Мелодическая связь аккордов

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

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

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

Схема 30 $C11$, $Cm11$, $D^b maj$, $D7$, $E^b m6$, E^b6 , E^b7 , $E^b dim$, $E+$, F ,
 Fm , $F7$, $Fm7$, $Fm9$, $F\#7(-5)$, $F\# dim$, $G sus$, A^b , A^b6 , A^b7 ,
 A^b9 , A^b-9 , Am , $Am7$, $Am7(-5)$, $A dim$, $Am6$, $A+9$, B^b9 , и т.д.

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

199) и т.д.

или десятками других способов.

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

В ЛИРИЧЕСКОМ НАСТРОЕНИИ

Транскрипция Андрэ Превина

Дж. МАК-ХЬЮ

Slowly

200)

mf

pp

p

p

и т.д.

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

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

§ 2. Выбор гармонических средств. Гармонизация простыми аккордами

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

СТОН

Б. ТИММОНС

201)

B^b/F Fm

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

ДОРОГА

Т. КЭЗ

202)

A D maj B E C# D maj G maj

Em7 Bm F#/C# D Bm6 A

Bass (Rhythm tacet) D D/c G

Alto

Trb.

F# B A C D E

Eb m7

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

и т.д.

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

Упражнения:

Играть следующие гармонические секвенции (трезвучиями):

1)

203)

и т.д.

2)

и т.д.

3)

и т.д.

4)

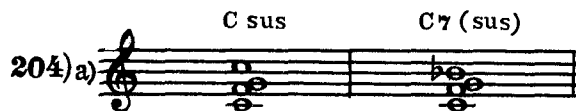
5)

6)

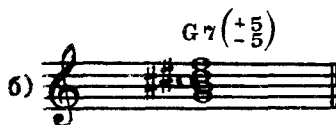
ГЛАВА XVI

АККОРДЫ НЕТЕРЦОВОГО СТРОЕНИЯ

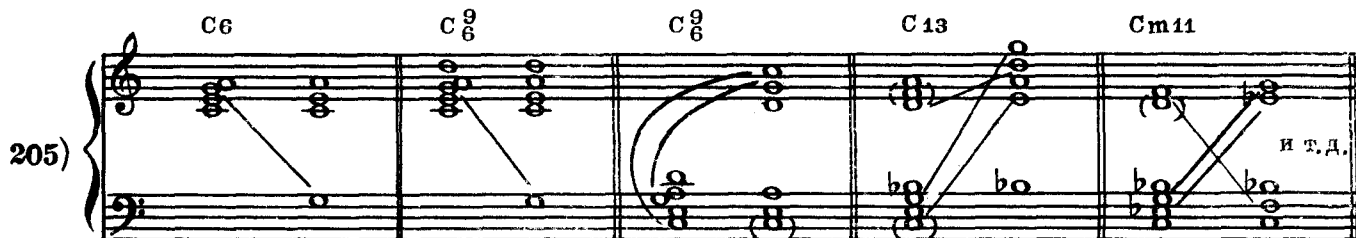
К ним относятся аккорды, расположенные по секундам, квартам, квинтам, септима, а также аккорды, где могут чередоваться перечисленные интервалы и терция. Некоторые из таких аккордов упоминались в предыдущих главах. Это аккорды с задержанием:



и целотонный аккорд:



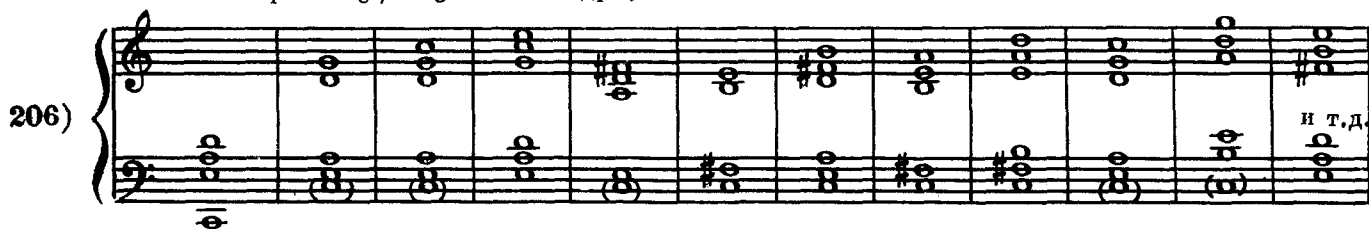
Большое распространение в джазе получил квартовый аккорд, состоящий из нескольких кварт, иногда с терцией. Таким способом можно располагать аккорды и обращения аккордов типа C_9 , Cm_9 , C_9^6 , C_{13} и др., и эти же аккорды с альтерациями. Такие аккорды получаются от вынесения некоторых гармонических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



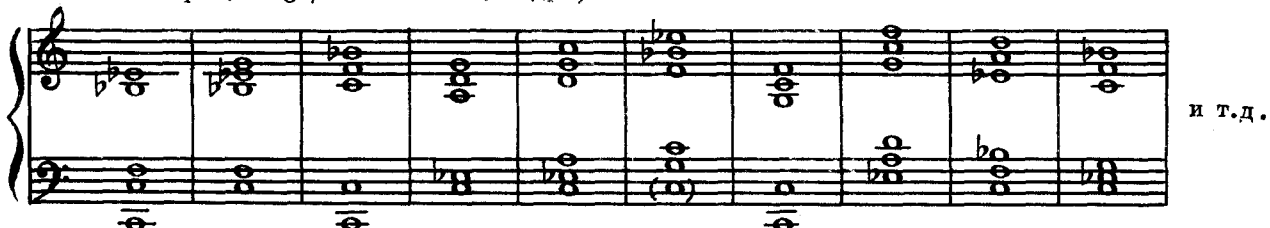
Приводим варианты изложения тонической (мажорной и минорной) и доминантовой гармонии квартовыми аккордами:

Тоническая группа:

Мажор: (C_6^9 ; $C_6^9(+11)$ и др.)



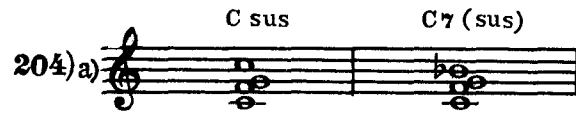
Минор: (Cm_6^9 ; $Cm_7(\text{add}11)$ и др.)



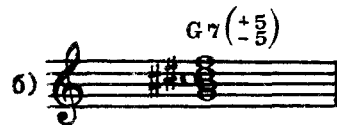
ГЛАВА XVI

АККОРДЫ НЕТЕРЦОВОГО СТРОЕНИЯ

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



и целотонный аккорд:



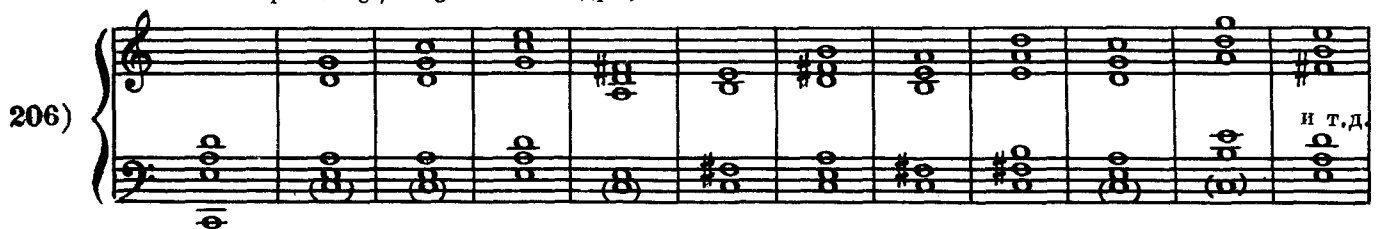
Большое распространение в джазе получил квартовый аккорд, состоящий из нескольких кварт, иногда с терцией. Таким способом можно располагать аккорды и обращения аккордов типа C_9 , Cm_9 , C_9^6 , C_{13} и др., и эти же аккорды с альтерациями. Такие аккорды получают от вынесения некоторых гармонических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



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

Тоническая группа:

Мажор: (C_6^9 ; $C_6^9(+11)$ и др.)



Минор: (Cm_6^9 ; $Cm_7(\text{add}11)$ и др.)



Доминантовая группа: (С9; С13; С+9 и др.)

и т.д.

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

ДОМИК НАД РЕКОЙ

С. ФОСТЕР

207)

Упражнения:

1. Играть мажорные гаммы от 12 звуков квартовыми аккордами:

208)

и т.д.

2. Играть секвенции квартовыми аккордами от 12 звуков:

209)

и т.д.

ГЛАВА XVII

ПОЛИАККОРДЫ. ПОЛИТОНАЛЬНОСТЬ

§ 1. Полиаккорды

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

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

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

Тоническая группа:

Мажор:

$C_6^9(+11)$ и т.д.

210)

Доминантовая группа:

$C-9(+5)$ и т.д.

Тоническая группа:

Минор:

Cm_6^9, Cm_{11} и т.д.

§ 2. Расположение полиаккордов

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

Приводим наиболее типичные примеры расположения таких аккордов:

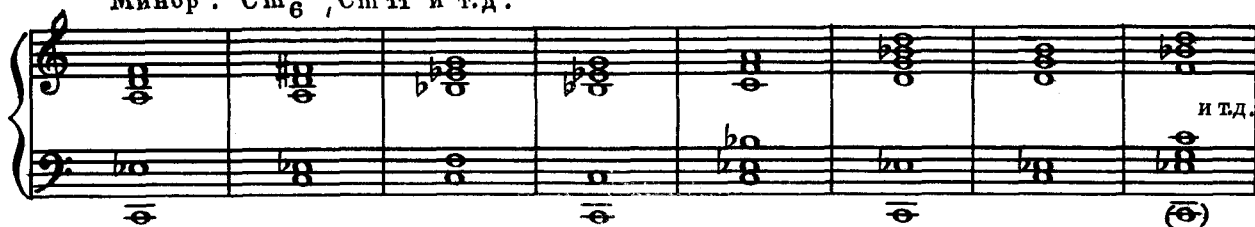
Тоническая группа:

Мажор: $Cmaj_7, C_6^9, C_6^9(+11)$ и т.д.

211)

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

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



§ 3. Политональность

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



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

ПРЕЛЮДИЯ

Andante, Rubato

Ю. ЧУГУНОВ

First system of musical notation, featuring treble and bass staves with triplets and a dynamic marking of *p*.

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves with triplets and a dynamic marking of *psub.*

Third system of musical notation, featuring treble and bass staves with a dynamic marking of *ff* and accents.

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves with a dynamic marking of *rit.*

Tempo primo

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves with a dynamic marking of *mp* and triplets.

Sixth system of musical notation, featuring treble and bass staves with triplets.

Seventh system of musical notation, featuring treble and bass staves with dynamic markings of *p* and *pp*.

ГАРМОНИЯ В ДЖАЗЕ (КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР)

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

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

§ 1. Спиричуэлс

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

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

ГАРМОНИЯ В ДЖАЗЕ (КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР)

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

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

§ 1. Спиричуэлс

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

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

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

§ 2. Рабочие песни

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

§ 3. Менестрели

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

§ 4. Рэгтайм****

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

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

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

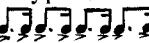
*** Shout (англ. — крик, кричать) — обозначает стиль пения, которое носит «кричащий» характер. Этот стиль был непосредственно перенесен из африканского музицирования в афроамериканскую сферу исполнительства.

**** Rag Time (англ.) — рваный ритм.

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

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

§ 5. Буги-вуги

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

§ 6. Традиционный джаз

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

§ 7. Чикагский стиль

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

заменяется контрабасом, банджо — гитарой, постепенно в оркестре прочно обосновываются саксофоны и рояль. Без переходных форм чикагского, нью-йоркского, канзасского и других стилей джаз к началу тридцатых годов не смог бы развиваться дальше. Гармония в основном заимствована из рэгтайма и блюза, но намечаются некоторые новые тенденции — двойная доминанта (II₇) чаще заменяется малым минорным септаккордом второй ступени (II_m), становится меньше обращений, употребляются малый мажорный и малый минорный септаккорды третьей ступени (III₇, III_m), более широко используются тональности *E_b*, *A_b*, *D_b* и *D*. Выдающиеся аранжировщики этого периода Дон Ридмэн и Флетчер Хендерсон заложили основы последующих стилей джаза. Наиболее известные исполнители: Джо Кинг Оливер, Луи Армстронг, Бигс Байдербек (корнет, труба), Джордж Брунис, Джек Тигарден (тромбон), Сидней Беше (сопрано-саксофон), Эрл Хайнс, «Фэтс» Уоллер (фортепиано), Джин Крупа (ударные), Эдди Кондон (гитара), Фрэнк Тэшмахер (кларнет, саксофон), Бенни Гудмэн (кларнет), Бад Фримен (тенор-саксофон) и др.

§ 8. Коммерческий джаз

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

§ 9. Свинг*

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

* Swing (англ.) — качающийся.

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

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

современный джаз. Тип классического свингового «биг-бэнда» сформировался в начале тридцатых годов. В это же время сложились вполне определенные стандартные традиции аранжировки для «биг-бэнда». Оркестр четко делится на группы: медная — четыре-пять труб, три-четыре тромбона, язычковая — пять саксофонов и ритм-группа — ударные, гитара, контрабас и рояль. Наряду с белыми оркестрами развивались и негритянские большие оркестры (Д. Эллингтона, К. Бэйси). В конце тридцатых годов Бенни Гудмэн приглашает в свой оркестр несколько негритянских музыкантов. В сплаве «цветных» и «белых» переходных форм свинга образовался в начале тридцатых годов классический свинг. В его многочисленных оркестрах осуществлялась связь «хот»-идеалов* традиционного джаза с европейскими традициями, что позволило к началу сороковых годов появиться современному джазовому стилю. Роль гармонии в стиле свинг по сравнению с традиционным джазом заметно усиливается. Она становится богаче, разнообразнее. Гармоническая база рэгтайма и блюза не теряет своего значения, но, поскольку свинг пользуется также произведениями профессиональных композиторов, таких как Гершвин, Портер, Роджерс, Берлин, Эллингтон и других, гармонические рамки свинга значительно расширяются. В связи с большим количеством духовых инструментов внимание переносится на вертикаль. Центральной фигурой становится аранжировщик. Явно чувствуется тенденция к насыщенности, пряности, роскоши гармонического языка. Но по сравнению с коммерческим джазом гармония тяготеет к большей напряженности и остроте. Усиливается роль солиста-импровизатора. Большое значение приобретает полифония пластов, т. е. полифоническое взаимодействие групп инструментов. Гармония хроматизируется, широко практикуются такие аккорды как $bVII_7$; bV_{7b} ; $bV \phi$; $bIII_7$, еще меньше становится обращений, все чаще используется большой мажорный септаккорд, число употребляемых тональностей достигает двенадцати.

§ 10. «Современный джаз». Би-боп **

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

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

§ 11. Кул-джаз ****

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

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

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

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

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

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

§ 12. Хард-боп *

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

§ 13. Прогрессив

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

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

§ 14. Современные течения

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

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

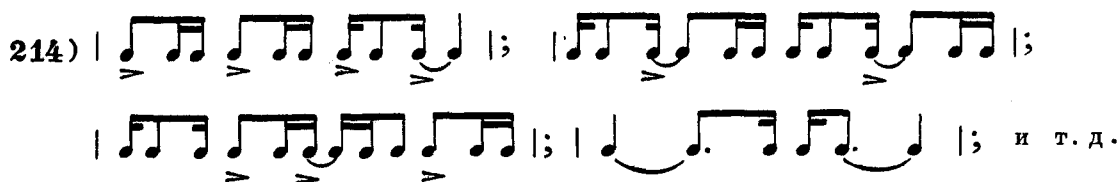
* Хард-боп (hard — *англ.* — твердый) — твердый боп.

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

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

§ 15. Джаз-рок

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



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

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

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

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

ПОСЛЕСЛОВИЕ АВТОРА

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

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

Литература

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

Литература

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

ХРЕСТОМАТИЯ

In a Sentimental Mood

Slowly with expression

D. ELLINGTON

The musical score is written for piano and left hand. It consists of six systems of music. The first system includes dynamic markings *mp* and *p mf*, and the instruction "L.H.". The second system also includes "L.H.". The third system features a first ending bracket labeled "1.". The fourth system features a second ending bracket labeled "2.". The fifth system features two triplet markings labeled "3.". The sixth system includes a repeat sign, a first ending bracket labeled "1.", and the instruction "rit.". The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Prelude to a Kiss

D. ELLINGTON

Moderato

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Moderato'. The first system begins with a dynamic of *mf* and features a triplet in the treble staff. The second system includes a dynamic of *mp* and a section marked with a double bar line and a repeat sign. The third system features a dynamic of *mf* and includes two triplet markings. The fourth system is divided into two measures, labeled '1.' and '2.', with a repeat sign between them. The fifth system concludes the piece with a final chord in the bass staff.

The first system of musical notation for 'Solitude' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the upper staff with various intervals and a bass line with chords and single notes. A dynamic marking of *mf* is present in the first measure.

The second system of musical notation continues the piece. It features a key signature change to two sharps (D major) indicated by a $\text{♯}\text{C}\text{♯}$ symbol above the staff. The melody continues with a mix of eighth and quarter notes, and the bass line provides harmonic support with chords and moving lines.

Solitude

D. ELLINGTON

The third system of musical notation shows a change in dynamics. The upper staff begins with a *p* (piano) dynamic and ends with a *pp* (pianissimo) dynamic. The music features sustained chords in the upper staff and a more active bass line.

The fourth system of musical notation continues the harmonic and melodic development. It features dense chordal textures in the upper staff and a bass line with eighth-note patterns.

The fifth system of musical notation shows further melodic and harmonic progression. The upper staff has a melodic line with some grace notes, and the bass line continues with a steady accompaniment.

The sixth and final system of musical notation on this page concludes the piece. It features a final melodic phrase in the upper staff and a bass line that resolves the harmonic tension.

This block contains the first five systems of a piano score for the piece 'I Got It Bad'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 4/4 time and features complex harmonic textures with many chords and melodic lines. The key signature has two flats. The notation includes various articulations such as slurs and accents.

I Got It Bad

D. ELLINGTON

Moderately

This block contains the final four systems of the piano score. The music continues with similar harmonic complexity. The final system includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and concludes with a double bar line.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The system contains three measures. The first measure features a complex chordal texture in the right hand and a simple bass line in the left. The second measure continues this texture. The third measure features a triplet of eighth notes in the right hand, indicated by a '3' above the notes.

Second system of musical notation, identical in structure to the first. It contains three measures, with a triplet of eighth notes in the right hand in the final measure, marked with a '3'.

Third system of musical notation, containing three measures. The first measure has a complex chordal texture. The second measure features a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a '3'. The third measure has a simpler chordal texture.

Fourth system of musical notation, containing three measures. The first measure has a complex chordal texture. The second measure features a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a '3'. The third measure has a simpler chordal texture.

Fifth system of musical notation, containing three measures. The first measure has a complex chordal texture. The second measure features a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a '3'. The third measure has a simpler chordal texture.

Sixth system of musical notation, containing three measures. The first measure has a complex chordal texture. The second measure features a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a '3'. The third measure has a simpler chordal texture.

1.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The system includes a first ending bracket labeled '1.'.

2.

mf

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The system includes a second ending bracket labeled '2.' and a dynamic marking of *mf*.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Blues for Bessie

B. POWELL

Slow blues

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 4/4. The piece is marked 'Slow blues' and begins with a dynamic marking of *mf*. The melody in the right hand is characterized by frequent triplets and sixteenth-note patterns. The bass line provides a steady accompaniment with chords and occasional single notes. A *b2.* marking appears in the third system, likely indicating a second ending or a specific fingering. The score concludes with a final cadence in the sixth system.

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

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a dynamic marking of *f* and contains a triplet of eighth notes. The bass clef staff features a whole note chord with a flat second degree, marked *b2*.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes with an accent (>) and a slur. The bass clef staff has a whole note chord with a flat second degree, marked *b2*.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes with a slur. The bass clef staff has a whole note chord with a flat second degree, marked *b2*.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes with a slur, followed by a sextuplet of eighth notes with a slur. The bass clef staff has a whole note chord with a flat second degree, marked *b2*.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes with a slur. The bass clef staff has a whole note chord with a flat second degree, marked *b2*.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes with a slur. The bass clef staff has a whole note chord with a flat second degree, marked *b2*.

A Parisian Thoroughfare

B. POWELL

Moderato

The musical score is arranged in six systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with various rhythmic patterns, including triplets and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The key signature is one flat (B-flat major or F minor), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

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

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a trill-like figure and a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes and a half note. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and moving lines.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass clef staff features a more active accompaniment with chords and eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with several triplet markings. The bass clef staff has a steady accompaniment with chords and eighth notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with triplet markings. The bass clef staff features a complex accompaniment with chords and moving lines.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a triplet. The bass clef staff features a complex accompaniment with chords and moving lines, ending with a double bar line.

Be My Love

Piano interpretation by G. Shearing

S. CAHN
N. BRODSZKY

Moderately

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music begins with a dynamic marking of *mf*. The melody in the upper staff starts with a quarter note F#4, followed by quarter notes G4, A4, and B4, then a half note C5. The bass line starts with a quarter note F#2, followed by quarter notes G2, A2, and B2, then a half note C3.

The second system continues the piece. The upper staff features a melody with quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note D5. The bass line continues with quarter notes C3, D3, E3, and F#3, followed by a half note G3.

The third system continues the piece. The upper staff features a melody with quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note D5. The bass line continues with quarter notes G3, A3, B3, and C4, followed by a half note D4.

The fourth system includes dynamic markings *accel.* and *a tempo*. The upper staff features a melody with quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note D5. The bass line continues with quarter notes D4, E4, F#4, and G4, followed by a half note A4.

The fifth system continues the piece. The upper staff features a melody with quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note D5. The bass line continues with quarter notes B3, C4, D4, and E4, followed by a half note F#4.

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

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues the melodic development with some chromaticism, and the left hand maintains a steady accompaniment.

Third system of musical notation, measures 9-12. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present in measure 10. The right hand has a more active melodic line with slurs, and the left hand continues with a consistent accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Dynamic markings of *f* (forte) and *dim.* (diminuendo) are present in measures 13 and 14 respectively. The right hand features a melodic line with a crescendo and decrescendo, while the left hand provides a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a consistent accompaniment.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The right hand features a melodic line with a final cadence, and the left hand provides a consistent accompaniment.

Goodnight My Love

Piano interpretation by G. Shearing

M. GORDON
H. REVEL

Slowly (with expression)

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system is marked *p* and *rit.*. The second system is marked *mf* and *a tempo*. The third system features a triplet in the right hand. The fourth system features a triplet in the right hand. The fifth system features triplets in both hands and is marked *f*.

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

c 5103 K

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a triplet of eighth notes in the treble staff and various chordal textures in both staves.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal and melodic elements, including another triplet in the treble staff.

Third system of musical notation, marked with *p* (piano) in the treble staff. It features a *Red.* (ritardando) marking and an asterisk (*) below the bass staff.

Fourth system of musical notation, marked with *mf* (mezzo-forte) in the bass staff and *sf* (sforzando) in the treble staff. It includes dynamic markings and phrasing slurs.

Fifth system of musical notation, featuring a complex texture with many notes in both staves, including some tremolos in the bass staff.

Sixth system of musical notation, marked with *poco accel.* (poco accelerando) and *rall.* (rallentando). It features a wide interval in the treble staff and sustained chords in the bass staff.

Play, Piano, Play

E. GARNER

Moderately (with a beat)

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*f*) dynamic and includes several triplet markings. The first system features a piano introduction with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line. The second system is marked *ff* (fortissimo) and features a dense, rhythmic texture in the right hand. The third system starts with a *dim.* (diminuendo) marking and ends with a *p* (piano) dynamic. The fourth system contains several triplet markings. The fifth system concludes the piece with a final chord in the right hand.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords and melodic fragments, including a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and a few moving lines. The key signature has two flats, and the time signature is 7/8.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes and a measure with a flat sign over a chord. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and a melodic line.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with eighth notes and a quarter note. The bass clef staff has a steady accompaniment of chords.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff includes a measure with a sharp sign over a note and a measure with a flat sign over a note. The bass clef staff has a consistent accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and a quarter note. The bass clef staff has a steady accompaniment of chords.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with first and second fingerings indicated, and a triplet of eighth notes. The bass clef staff has a steady accompaniment.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) and includes a slur. The left hand accompaniment remains consistent.

Third system of musical notation. The right hand includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and features a triplet. The left hand accompaniment continues.

Fourth system of musical notation. The right hand includes a dynamic marking of *p* (piano) and features a triplet. The left hand accompaniment continues.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a triplet and a slur. The left hand accompaniment continues.

Sixth system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with numerous triplets and slurs, and includes fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand accompaniment continues.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Time signature: 4/4. The right hand has a sequence of eighth notes with a '4' and '1' below the first measure, followed by a measure with a '5' above it, and then three measures with triplets of eighth notes. The left hand has a steady accompaniment of chords.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a measure with a '3' below it, and then a measure with a '3' below it. A dashed line with the number '8' above it spans across the first two measures. The left hand continues with chordal accompaniment.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. The right hand has a melodic line with a 'mf' dynamic marking. The left hand has a steady accompaniment. A 'p (sub.)' dynamic marking is present in the right hand towards the end of the system.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. The right hand has a sequence of eighth notes with triplets. Fingerings '1 3 2 1 3 2 1 3 2 1' are indicated below the notes. The left hand has a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. The right hand has a sequence of eighth notes with triplets. Fingerings '4 3 2 1 3 2' are indicated above the notes. A 'mf' dynamic marking is present. The left hand has a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. The right hand has a melodic line with a '7' below the final measure. The left hand has a steady accompaniment.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a fermata. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment of chords.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a fermata and a slur. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff shows a series of chords.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff has a complex accompaniment with a slur and a fermata.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff shows a series of chords.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). The system contains two staves. The treble staff begins with a chord marked with a flat and a sharp sign, followed by a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and a few moving lines.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. The treble staff features a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *v* (accent). The bass staff continues with a steady accompaniment of chords.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. The treble staff has a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *v*. The bass staff continues with chords and a few moving lines.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. The treble staff has a dynamic marking of *v* and a slur over a group of notes. The bass staff has a dynamic marking of *v* and a slur over a group of notes. A label "(r.h.)" is present in the treble staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. The treble staff has a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a slur over a group of notes. The bass staff has a dynamic marking of *pp* and a slur over a group of notes. A label "Ped." is present at the end of the system.

8

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. The treble staff has a dynamic marking of *ppp* (pianississimo) and a slur over a group of notes. The bass staff has a dynamic marking of *ppp* and a slur over a group of notes.

To Duke Ellington

The Duke

D. BRUBECK

With a relaxed beat

Musical score for "The Duke" by Duke Ellington, arranged by D. Brubeck. The score is in 7/4 time and consists of five systems of piano accompaniment.

The first system begins with a dynamic marking of *mp-mf* and includes a triplet in the bass line. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a first and second ending. The fourth system has a dynamic marking of *mf* and includes a right-hand (R.H.) section with a triplet. The fifth system concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and a bass line accompaniment.

♩

mp-mf

mf

2nd time to

mp

mf-f

First system of musical notation. The right hand features a series of chords, with some marked with *mf*. The left hand has a rhythmic accompaniment. Chord symbols above the right hand include $\text{b-IV VI}^{\text{II}}$, bII^{VI} , $\text{bIV VI}^{\text{II}}$, $\text{bIV VI}^{\text{II}}$, and bII^{VI} .

Second system of musical notation. The right hand continues with chords, some marked with *ff*. The left hand accompaniment is consistent with the first system.

Third system of musical notation. The right hand features chords, some marked with *ff*. The left hand accompaniment continues.

Fourth system of musical notation. The right hand features chords, some marked with *subito mp*. The left hand accompaniment continues. A *%al* symbol is present at the end of the system.

Fifth system of musical notation, labeled "Coda" on the left. The right hand features chords, some marked with *mf*. The left hand accompaniment concludes. A *15 ves..* marking is present above the right hand, and *8va..* is written below the right hand.

In Your Own Sweet Way

D. BRUBECK

Moderato (with a tender touch)

First system of piano score. The music is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides harmonic support with chords and triplets. The dynamic marking is *mp*.

Second system of piano score. The right hand continues the melodic line with triplets and slurs. The left hand features a bass line with triplets and chords.

Third system of piano score. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand has a bass line with chords and triplets.

Fourth system of piano score. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, including a section marked *8va* (octave) and *loco* (loco). The left hand has a bass line with chords and triplets.

With a relaxed beat

Fifth system of piano score. The music is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and triplets. The left hand has a bass line with chords and triplets. The dynamic marking is *mf*.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with a '3' above and below the respective groups.

Second system of musical notation, continuing the piece with various melodic and harmonic lines in both hands.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with a '3' above and below the respective groups.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes dynamic markings 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte) in the right hand.

ist improvisation

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with a '3' above and below the respective groups.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The right hand (R.H.) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a bass line with chords and single notes. A trill is marked in the right hand in the third measure. The text "R.H." is written above the right hand in the second measure.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar notation. A triplet of eighth notes is marked in the right hand in the first measure. The bass line continues with chords and single notes.

For shorter version, cut to ♯

Third system of musical notation. It begins with a double bar line and a key signature change to one flat (B-flat). The right hand (R.H.) plays a melodic line with eighth notes. The text "R.H." is written above the right hand in the second measure. The left hand continues with chords and single notes.

Fourth system of musical notation. It continues the piece with similar notation. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with chords and single notes.

Fifth system of musical notation. It continues the piece with similar notation. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with chords and single notes.

First system of musical notation, featuring a complex piano introduction with triplets and a key signature of two flats.

Second system of musical notation, continuing the piano introduction with a key signature of two flats.

Third system of musical notation, continuing the piano introduction with a key signature of two flats.

Fourth system of musical notation, including the instruction *f marcato* and a key signature change to one flat.

2nd improvisation

Fifth system of musical notation, labeled *R.H.* for the right hand, with a key signature of one flat.

Sixth system of musical notation, continuing the improvisation with a key signature of one flat.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music begins with a fermata over a chord in the treble. The bass line starts with a quarter note. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). There are various accidentals and articulation marks throughout the system.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar notation. A marking "R.H." is placed above the bass staff in the second measure. The music features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

Third system of musical notation. This system shows a continuation of the harmonic and melodic development. The bass line has a more active role with eighth notes. The treble staff contains dense chordal passages.

Fourth system of musical notation. It includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. There are triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) in both the treble and bass staves. The music is characterized by intricate harmonic relationships.

Fifth system of musical notation. This system features a triplet in the treble staff. The bass line continues with a steady rhythmic pattern. The overall texture is dense and expressive.

Sixth system of musical notation. It concludes the page with triplet markings in both staves. The music ends with a final chord in the treble and a sustained bass line.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a triplet of eighth notes. The bass staff contains a complex chordal structure with a sharp sign.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a triplet of eighth notes. The bass staff contains a quintuplet of eighth notes.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a complex rhythmic pattern. The bass staff contains a steady eighth-note pattern.

3rd improvisation

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a complex rhythmic pattern. The bass staff contains a steady eighth-note pattern.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a complex rhythmic pattern. The bass staff contains a steady eighth-note pattern. A forte (*f*) dynamic marking is present.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a complex rhythmic pattern. The bass staff contains a steady eighth-note pattern. A triplet of eighth notes is present in the bass.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. A dynamic marking of *mf* is present. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation. The right hand features a complex passage with triplets and a fermata. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, characterized by multiple triplet markings in both hands. A dynamic marking of *mf* is visible in the right hand.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the piece with various chordal textures and melodic lines in both hands.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final cadence. It includes triplet markings in the right hand.

8 va *loco*

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. Features a series of triplet chords in the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic. The left hand has a few notes. A dashed line with '8 va' and 'loco' spans the first two measures.

Second system of musical notation. Continuation of the triplet chords in the right hand. The left hand has some chords and rests.

8 *loco*

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. Features a series of triplet chords in the right hand, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic. The left hand has some notes and rests. A dashed line with '8' and 'loco' spans the first two measures.

Fourth system of musical notation. Continuation of the triplet chords in the right hand. The left hand has some notes and rests.

8 *ritard.*

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. Features a series of chords in the right hand, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic. The left hand has some notes and rests. A dashed line with '8' and 'ritard.' spans the first two measures. The system ends with a double bar line and a *ped.* (pedal) marking.

Wheatland^{*)}

O. PETERSON

♩ = 100-112

(Optional Repeat)

The musical score for "Wheatland" is presented in five systems of piano accompaniment. The first system begins with a tempo marking of 100-112 and a dynamic marking of *mf*. It includes an optional repeat sign and a triplet of eighth notes. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a triplet of eighth notes in the right hand. The fourth system maintains the rhythmic and harmonic structure. The fifth system concludes the piece with a final triplet of eighth notes. The score is written in 4/4 time and the key of B-flat major.

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

*) № 6 из «Канадской сюиты».

mf

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a 7/8 time signature. The melody in the treble clef begins with a dynamic marking of *mf*.

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs.

(Optional Repeat)

f *mf*

Third system of musical notation, including a section marked "(Optional Repeat)" with triplets in the treble clef. Dynamic markings *f* and *mf* are present.

Melody (Let it sing)

Fourth system of musical notation, featuring a section labeled "Melody (Let it sing)" with a treble clef melody and a bass clef accompaniment.

Fifth system of musical notation, continuing the accompaniment with treble and bass clefs.

Sixth system of musical notation, concluding the piece with treble and bass clefs.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat), 7/8 time signature. The melody is marked with accents (>) and a dynamic of *f*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The melody is marked with accents (>) and a dynamic of *mf*. The word "Melody" is written above the staff.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The melody is marked with accents (>) and a dynamic of *f*. The word "Melody" is written above the staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The melody is marked with accents (>) and a dynamic of *mf*. The word "Melody" is written above the staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The melody is marked with accents (>) and a dynamic of *f*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The melody is marked with accents (>) and a dynamic of *f*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex melodic line in the treble clef with many slurs and accents, and a bass line with chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble clef part includes a triplet of eighth notes. The bass line continues with chords and single notes.

Third system of musical notation. The treble clef part features a triplet of eighth notes. The bass line continues with chords and single notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef part features a triplet of eighth notes. The bass line continues with chords and single notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef part features a triplet of eighth notes. The bass line continues with chords and single notes.

mp
L.H. Solo
f

The first system of music begins with a piano introduction in the right hand, consisting of a series of chords and arpeggios. The left hand enters with a solo, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic markings *mp* and *f* are present.

The second system continues the piano introduction in the right hand with sustained chords. The left hand continues its solo with eighth-note patterns, showing some chromatic movement.

The third system shows the right hand with more complex chordal textures. The left hand continues the solo with eighth-note patterns, maintaining a steady rhythm.

The fourth system introduces triplets in the left hand. The right hand continues with sustained chords. The left hand features eighth-note triplets.

The fifth system continues the piano introduction in the right hand. The left hand features eighth-note triplets and some chromatic movement.

The sixth system concludes the piano introduction in the right hand. The left hand features eighth-note triplets and a final chord. The dynamic marking *mf* is present.

Melody

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines.

This system contains the next two staves of music. The upper staff continues the melodic development with various ornaments and slurs. The lower staff maintains the harmonic support with chords and bass movement.

This system contains the third and fourth staves of music. The upper staff shows further melodic elaboration. The lower staff continues the accompaniment with sustained chords and bass lines.

This system contains the fifth and sixth staves of music. The upper staff continues the melodic line. The lower staff provides the harmonic accompaniment.

Melody

This system contains the seventh and eighth staves of music. The upper staff features a more active melodic line with accents. The lower staff continues the accompaniment.

Melody

This system contains the final two staves of music on the page. The upper staff includes a triplet of eighth notes. The lower staff concludes the accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, typical of a 7/8 time signature. The key signature has two flats.

Melody

Second system of musical notation, labeled "Melody". It features a grand staff with treble and bass clefs. The melody is written in the treble clef with various ornaments and slurs. The bass line provides harmonic support. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of the system.

Third system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It includes several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and various slurs and ornaments.

Fourth system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with a steady rhythmic flow and various melodic lines.

Fifth system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It concludes with a triplet in the treble clef.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a melodic line in the treble with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. A fermata is placed over the final note of the treble staff.

Second system of musical notation, continuing the grand staff. It includes dynamic markings such as accents (>) and a triplet of eighth notes in the treble staff. The bass line continues with quarter and eighth notes.

Third system of musical notation, continuing the grand staff. The treble staff features a melodic line with eighth notes and a fermata over the final note. The bass line continues with quarter and eighth notes.

Fourth system of musical notation, continuing the grand staff. It includes dynamic markings such as accents (>) and a triplet of eighth notes in the treble staff. The bass line continues with quarter and eighth notes.

Fifth system of musical notation, continuing the grand staff. It includes dynamic markings such as accents (>) and a fermata over the final note of the treble staff. The bass line continues with quarter and eighth notes.

Tangerine

As recorded by O. Peterson

J. MERCER

V. SCHERTZINGER

Moderately

The musical score is written for piano in 2/4 time, key of D major. It consists of five systems of music. The first system includes a dynamic marking 'f' and 'r.h.' (right hand). The score features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings in the final system.

Copyright © 1942 by Famous Music Corporation
This arrangement Copyright © 1965 by Famous Music Corporation
c 5103 K

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. There are several accents (v) and slurs throughout the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar rhythmic patterns and chordal structures as the first system, with various articulations like accents and slurs.

Third system of musical notation, showing more complex rhythmic figures and chordal textures. The notation includes many sixteenth notes and some triplet markings.

Fourth system of musical notation, featuring a dense texture with many sixteenth notes and chords. There are several slurs and accents present.

Fifth system of musical notation, including a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) in the lower right. The music continues with intricate rhythmic patterns and chordal accompaniment.

Sixth system of musical notation, characterized by prominent triplet markings (3) over groups of notes in both staves. The piece concludes with various articulations and slurs.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with complex chordal textures and melodic lines.

Second system of musical notation, including dynamic markings *f* and *mf*.

Third system of musical notation, including dynamic markings *p* and *mf*, and triplet markings.

Fourth system of musical notation, including dynamic markings *f* and *l.h.*.

Fifth system of musical notation, featuring extensive triplet markings in both staves.

Sixth system of musical notation, including dynamic markings *mf* and triplet markings.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time signature. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

Second system of musical notation. Continuation of the piece. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The right hand features a series of slurred eighth notes. The left hand has a consistent accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand features a more complex accompaniment with chords and slurs. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. The system concludes with a long note in the right hand.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present. The system concludes with a long note in the right hand.

The first system of the musical score for 'Gravy Waltz' is in 3/4 time and G major. It features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a melody of eighth notes, including three triplet markings. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with a long, sustained chord in the first measure. Dynamics include *mf* and *f*. The system concludes with a fermata over the final notes.

Gravy Waltz

As recorded by O. Peterson

S. ALLEN
R. BROWN

Bright, with a beat

The second system continues the piece in 3/4 time. The treble clef part features a melody with eighth notes and some accidentals. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. The system ends with a fermata.

The third system shows the treble clef part with a more active melody, including triplet markings. The bass clef part continues with eighth notes. A dynamic marking of *mp* is used. The system concludes with a fermata.

The fourth system features a treble clef part with a melody that includes a triplet. The bass clef part has a consistent eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *mp*. The system ends with a fermata.

The fifth system is the final system on the page. The treble clef part has a melody with a triplet. The bass clef part continues with eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a fermata.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure.

Second system of musical notation. Continues the piece with similar melodic and accompaniment patterns. The right hand has another triplet in the first measure. The left hand accompaniment remains consistent.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the second measure. The left hand accompaniment continues.

Fourth system of musical notation. The right hand features a triplet in the final measure. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment continues.

Sixth system of musical notation. The right hand has a triplet in the first measure and another triplet in the final measure. The left hand accompaniment continues.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with accents (>) and triplet markings. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and moving lines.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with accents and triplet markings. The bass clef staff has a more active accompaniment with chords and eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with triplet markings and a long slur over several notes. The bass clef staff features a prominent bass line with a long slur and chords.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with triplet markings and accents. The bass clef staff provides a steady accompaniment with chords.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with triplet markings and accents. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and single notes.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features eighth and sixteenth notes with various accidentals and dynamic markings.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a variety of note values and rests, with some notes marked with accents.

Third system of musical notation, featuring a measure with a dotted line above it and a measure with a first ending bracket. It includes triplets and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, showing more complex rhythmic patterns and accidentals in both staves.

Fifth system of musical notation, containing several triplet markings and dynamic accents.

Sixth system of musical notation, the final system on the page, featuring triplets and dynamic markings.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *mfz*.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic and melodic patterns.

Third system of musical notation, featuring a triplet of eighth notes in the bass clef and a slur over a group of notes in the treble clef.

Fourth system of musical notation, including a triplet of eighth notes in the bass clef and a slur over a group of notes in the treble clef.

Fifth system of musical notation, featuring a slur over a group of notes in the treble clef and a *rit.* (ritardando) marking above the staff.

Sixth system of musical notation, starting with the tempo marking *Slowly* and a triplet of eighth notes in the bass clef. The system concludes with a slur over a group of notes in the treble clef and an *8va* marking below the bass clef.



Нотное издание

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

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

Н/К

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

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

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