

Ю. И. ЧУГУРОВ

# ЭВОЛЮЦИЯ ГАРМОНИЧЕСКОГО

# ДВИЖЕНИЯ

# АБАБА

Оформление - Д.А.Табачков, С.М.Шаруков  
Верстка - С.М.Шаруков  
Корректор - Л.Н.Орлова  
Редактор - М.В.Карагина



Музыкальная редакция  
Издательский Дом "МУРАВЬИ"  
123360, Москва, ул. Якимовичей, д. 81

Издательский Дом "МУРАВЬИ"

Москва 1997

## От автора

В связи с открытием эстрадных отделений в некоторых музыкальных ВУЗах страны возникла необходимость более глубокого осмысления проблем, связанных с преподаванием теоретических дисциплин: спецкурсов гармонии, сольфеджио, джазовой импровизации, аранжировки, истории стилей. Среди указанных дисциплин джазовая гармония и импровизация являются наименее разработанными курсами, в которых слабо раскрыты связи с историей и стилистикой разных направлений многообразного искусства джаза. Отечественные пособия, посвященные рассмотрению данных проблем, ориентированы, в основном, на джазовый мейнстрим, а точнее, на гармонический и мелодический язык позднего боба. Вне поля зрения музыковедов остаются такие явления, как традиционный джаз, свинг, модальный джаз, джаз-рок и т. д. Изучение теоретических предметов сводится, как правило, лишь к вопросам технологии, что негативно отражается на качестве подготовки молодых специалистов, сужает их кругозор. Джаз, несмотря на относительно короткий период своего существования (по сравнению с академической европейской музыкой), тем не менее, успел донести до мира своих гениев, выдающиеся образцы высокой музыкальной культуры.

Задача данного пособия - расширить и углубить теоретические положения предмета "Гармония в джазе", проследить истоки джазового гармонического языка, закономерного его развития. Фактически, эта работа является второй частью учебного пособия, вышедшего в 1980 г. (1-ое издание), 1985 г. (2-е издание) и в 1988 г. (3-е издание) в издательстве "Советский композитор".

Автор приносит свою глубокую благодарность народному артисту России, композитору Ю.С. Саульскому, композитору И.И. Голубеву, джазовому критику, исследователю и пропагандисту джаза Ю.Т. Верменичу, а также коллегам по кафедре профессору В.Г. Кнецову и В.П. Мелехину, сделавшим ценные замечания по данной работе.

Допущено Управлением образовательной, кадровой и социально-правовой политики в качестве учебного пособия для музыкальных вузов.

Оформление - Л.А. Бабаджян, С.М. Цырульников

Верстка - С.М. Цырульников

Корректор - Г.И. Осовская

Редактор - М.В. Капризина

Издательский Дом "Муравей"

Музыкальная редакция. Гл. редактор - Р.А. Ясемчик

123363, Москва, а/я 81

ISBN 5-88739-044-1

© Ю. Чугунов, 1997

© ИД "Муравей", 1997

Первые учебные пособия по курсам джазовой гармонии, импровизации появились у нас в начале 80-х годов. Их появление было вызвано острой необходимостью в связи с открытием в 1974 году во многих училищах нашей страны эстрадно-джазовых отделений. Пособия эти посвящены, в основном, технологическим проблемам вышеупомянутых дисциплин. С тех пор "заговор молчания" был нарушен и вот уже более 20-ти лет музыкально-теоретическая литература в области джаза и эстрады более или менее регулярно пополняется серьезными работами. Здесь и учебные пособия по инструментовке, импровизации, истории стилей, по всем инструментам джаз-оркестра, вплоть до нотных изданий и джазовой энциклопедии.

Стала прослеживаться тенденция углубления всех аспектов, связанных с проблематикой джаза, стремление подробно проследить все этапы его развития. Одной из таких работ является данное пособие. Если первое пособие Ю.Чугунова "Гармония в джазе" было связано прежде всего с технологией данного предмета, то "Эволюция гармонического языка джаза" (что явствует уже из названия) посвящена генезису джазовой гармонии и хронологически прослеживает все этапы ее развития, вплоть до последних джазовых стилей. В пособии убедительно раскрывается огромная роль гармонии, являющейся основой джазовой импровизации и оплодотворяющей каждый новый джазовый стиль.

Подкупает в работе Ю.Чугунова и эрудированность автора в вопросах мировой музыкальной культуры, - отсюда частые "мостики" между джазом и классикой, свобода в обращении с музыкальным материалом разных эпох. В этом отношении особенно обращают на себя внимание страницы, посвященные сходству гармонии Скрябина с гармоническими принципами модерн-джаза, - совпадение, заставляющее задуматься и о других (кстати, весьма значительных) "сюрпризах", которые постоянно приносит джаз.

Автор, по-видимому, не случайно дает многие нотные примеры целиком, в виде законченных пьес, как бы восполняя тем самым пока еще существующий "голод" на джазовые нотные издания.

Цель данной работы, и об этом говорит сам автор, - заполнить брешь, образовавшуюся в результате ориентированности всех пособий, связанных с проблемами джазовой гармонии, на технологию. Это совершенно правильная авторская позиция, тем более своевременная, поскольку в настоящее время джазовые отделения функционируют и в ВУЗах.

Работа Ю.Чугунова (несмотря на сложное название) читается легко и увлекательно благодаря хорошему, образному языку. Всю ее - от первой до последней строчки, а этого нельзя не заметить, пронизывает преданная любовь к джазу, - искусству, которому автор посвятил свою жизнь. И мне кажется, что эта любовь к великому искусству джаза должна передаться и тем, кто прочтет эту книгу.

Ю.С.Саульский.



## Предисловие

В настоящее время издан ряд значительных работ, как отечественных, так и переводных, в которых рассматриваются проблемы джазовой музыки. Это исследования по истории и теории джаза, социологические и философские труды о нем, биографии выдающихся джазменов, пособия и школы, справочники, энциклопедии и т. д. Во многих странах издаются специальные журналы, посвященные проблемам джаза. В зарубежном музыковедении существует целый ряд трудов, которые можно считать классическими в этой области. Они неотделимы от истории джаза, и так же трудно представить себе мир джаза, как, например, без Луи Армстронга или Дикси Эллингтона. Некоторые книги являются фундаментальными исследованиями с подробным анализом музыкальных закономерностей джазового искусства. Таковы работы Г. Шуллера, И. Березина, Л. Фезера, А. Одера, А. Азриэля, У. Сарджента и др. Почти во всех изданиях содержится богатый фактический материал, связанный с развитием джаза, судьбами его многих лучших представителей. Как правило, в них затрагиваются проблемы импровизации и аранжировки, а в то время как вопросам джазовой гармонии уделено недостаточное внимание. В работах, посвященных импровизации, гармонии и аранжировке, гармонический язык джаза рассматривается либо утилитарно, вне исторической перспективы и, нередко, очень схематично. В основном, авторы исторических книг сходятся во мнении, что гармония является наименее самобытным элементом джаза, целиком зависимым от европейской традиции. Доля истины в такой позиции есть. Рассматривая любое музыкальное явление, нельзя недооценивать одни его стороны и преувеличивать другие. Такие эпитеты, как "примитивность", "слабость", "пошлая красавица" нередко употребляются по отношению к гармонии джаза. Авторы как бы забывают о том, что импровизация в джазе всегда основывается на гармонической базе. Андрэ Одер, например, в своей книге "Человечество и проблемы джаза" указывает на то, что развитие джазовой гармонии шло параллельно с развитием гармонии американской популярной музыки (музыкальные ревю, песни голливудским фильмам и т. д.) и в большинстве случаев оказывалось под влиянием последнего. Правда, он делает исключение для Эллингтона и некоторых боперов, которые "вели поиск собственного гармонического языка". Одер выводит заключение, что гармонический язык джаза является, в основном, заимствованным не только непосредственно из популярной американской музыки, но и, косвенно, из европейского искусства, повлиявшего на эту музыку. "Тем не менее", говорит Одер, - нельзя спутать гармонию Нэт "Кинг" Коула с гармонией Дебюсси, хотя они косвенно связаны. Причина этого заключается в том, что слух джазовых музыкантов был лучше, чем их образование, и что они часто больше полагаются на свое чутье, нежели на свой вкус. Если какая-либо комбинация звуков будет удовлетворять их слух, то она имеет все шансы пережить несколько поколений "новаторов гармонии".

И далее: "...Джазовые музыканты за редким исключением не имеют перед собой достаточно строгих и точных стандартов гармонической красоты, чтобы путем сравнения понять, как избирать определенных аккордов или их последовательностей".

Заключительная часть этого высказывания вызывает особенно серьезные возражения. Здесь кроется опасная тенденция применять к джазу критерии оценки европейской академической музыки. Конечно, сам метод сравнения дает очень много для понимания специфики джаза и его связи с музыкой Европы. Для того, чтобы оценить какое-либо художественное явление, вполне естественно ориентироваться на определенные нормы, сложившиеся в культурной среде, и с этой точки зрения первых критиков и слушателей начала века можно понять и оправдать. Но когда подобную позицию европоцентризма занимают современные музыковеды (книга А. Одера написана в 1954 г.), их оправдать гораздо труднее. Ведь джаз к 50-м годам - вполне сформировавшееся явление с полувековой историей, представленное многочисленными стилями, со своими канонами и эстетическими нормами, - явление, требующее оценки по собственным меркам. О каких "строгих и точных стандартах гармонической красоты" говорит Одер? Конечно, о стандартах классической европейской музыки. Вполне естественно предположить, что если бы музыканты раннего джаза полагались на свое образование и изысканный вкус, ориентируясь на европейские классические традиции, джаз никогда бы не появился на свет. Тем не менее, известно, что выдающиеся джазмены никогда не чуждались классики. Уже в 20-е годы многие из них были в той или иной



степени музыкально образованы и знакомы с европейским классическим музыкальным наследием, а также с современной академической музыкой. Вот некоторые из них.

Дюк Эллингтон (1899-1974). Этот великий мастер оркестра, несомненно, любил классическую музыку и достаточно хорошо ее знал. Он был знаком со многими современными симфоническими произведениями, а любимыми композиторами Эллингтона были Дебюсси, Равель и Делиус. Это отразилось и в его творчестве. Без основательного знакомства с партитурами выдающихся европейских композиторов вряд ли смогли появиться такие произведения, как "Черное, коричневое и беж", "Сюита ароматов", "Шекспировская сюита", "Креольская рапсодия" и др. Не прошли бесследно и уроки, полученные Эллингтоном у негритянского композитора Уилла Мариона Кука.

Скотт Джоуплин (1868-1917), композитор и пианист, автор свыше 600 рэгтаймов, многие из которых популярны и сегодня. О том, насколько хорошо был знаком Джоуплин с европейскими музыкальными традициями, говорит не только форма его композиций, их гармонический план, но и то, что он написал симфонию и две оперы, где использовал негритянский музыкальный фольклор. Известный американский музыковед Джеймс Линкольн Коллиер пишет, что Джоуплин получил серьезное музыкальное образование и был хорошо знаком с творчеством крупнейших европейских композиторов начала XIX века и более ранних эпох, и как музыкант обладал основательными теоретическими знаниями.

Бикс Байдербек (1903-1931), по свидетельству Джимми Мак Партленда: "...очень любил Стравинского, Хольта, Иствуда Лэйна и Дебюсси. Помню, как в 1929 г., будучи в Нью-Йорке, он взял меня на концерт Стравинского в Карнеги-Холл. Мы тогда еще говорили о создании некой джазовой симфонии. Идея заключалась в том, чтобы дать солистам симфоническое сопровождение с хорошим битом. Из этого ничего так и не вышло, но он был очень увлечен возможностью создания такой музыки. Если бы он записывал на бумагу хоть часть того, что было в его голове!"

Легендарный Томас "Фэтс" Уоллер (1904-1943), способный за 10 минут сочинить песенку для шоу, которая могла стать популярной на долгие годы или записать пластинку без предварительной подготовки, автор многих тем, до сих пор исполняемых бесчисленными джазовыми ансамблями и оркестрами, прекрасно знал классику и имел большую библиотеку классической музыки. Особенно он любил Баха и превосходно исполнял его на органе.

Бенни Гудмен (1909-1986) посещал в детстве бесплатные симфонические концерты, в 10 лет начал учиться на кларнете, вначале в синагоге, затем у Франка Шеппа, преподавателя музыкального колледжа в Чикаго. Будучи прославленным джазовым кларнетистом и руководителем оркестра, сделал также несколько высокохудожественных записей классических и современных произведений для кларнета.

Арт Тейтум (1910-1956), несмотря на свою почти полную слепоту, прекрасно знал классику. Начав в 13 лет с занятий на скрипке, в 14 перешел на фортепиано, а в 18 лет стал работать пианистом на радиостанции в г. Толидо. В 23 года он впервые записал свои сольные исполнения на пластинках фирмы "Брансвик". Его игрой восхищались Рахманинов и Гершвин.

Эрл Хайнс (1905) родился в музыкальной семье (отец - трубач, мать играла на фортепиано и органе). Его тетка имела отношение к музыкальному театру. Через нее Хайнс познакомился с такими опытными музакантами, как Юби Блейк и Нобл Сиссл. Хайнс, таким образом, вышел из среды, хорошо знакомой с европейской музыкальной традицией. И когда он в возрасте девяти лет начал заниматься музыкой, то изучал прежде всего произведения европейских композиторов.

Список этот можно было бы продолжить.

Возвращаясь к вопросу о критике джазовой эстетики европейскими музыкантами, можно вспомнить известного исследователя джаза И. Э. Берендта, который довольно категорично утверждает, что все выдающиеся и значительные открытия в джазе всегда совершались интуитивно, в процессе импровизации. Хотя в этом высказывании заключена большая доля истины, мы бы воздержались понимать его буквально, в том смысле, что сознательные поиски своего музыкального языка в джазе не приводили к этим открытиям. Точнее было бы сказать, что джазменов в их сознательных поисках редко обманывало джазовое чутье. И если бы они не искали новых путей,

обращаясь к классической и современной академической музыке, к фольклору своей страны или других стран, джаз не смог бы развиваться и не имел бы такого стилистового разнообразия. С переходом к середине 20-х годов к периоду симфоджаза, наступает пора интенсивного сознательного заимствования музыкальных средств из европейской классики. Боперы в начале 40-х пошли еще дальше и начали вполне осознанную, целенаправленную разработку своего нового, оригинального музыкального языка, опираясь на сложившиеся традиции джаза и на достижения европейской академической музыки.

Поиски новых средств музыкальной выразительности в еще большей степени проявятся в последующих, связанных с бопом стилях: "кул", "прогрессив", "модальный джаз", "джаз-рок", "фьюжн".

То, что становление джаза по времени совпало с переломом в музыкальном мышлении композиторов в начале XX века, в частности, в области гармонии, несомненно, сказалось на становлении джазовой гармонической идиоматики. Здесь и новая трактовка диссонанса, 12-ступенность высотной системы (возможность появления любого аккорда на каждом из 12 звуков звукоряда), перерождение функциональных отношений между элементами системы и т. д. Именно "джазовое чутье" в подавляющем большинстве случаев останавливало джазменов у определенной черты в их общении с классикой, перейдя которую, они, возможно, потеряли бы самые ценные качества своего искусства - свободу и непосредственность выражения, без которых импровизационный джаз немислим.

Исследователи отмечали, что классическая музыка и джаз имеют крайне различные характеристики, и осознание этого факта является первым шагом на пути к правильному пониманию джаза. Но, не допуская оценки джаза с позиции классики, некоторые авторы, тем не менее, допускают возможность подобной оценки одного из слагаемых джаза - гармонии и, зачастую, по существу, игнорируют ее. Разумеется, такая позиция неправомерна. Ведь в музыке все компоненты находятся в неразрывной связи. Джаз возник не на пустом месте - ему предшествовало длительное развитие фольклорных форм. Следует учесть и то, что джаз возник в начале нашего века, в традициях народного музицирования, основой которого является импровизация. Учитывая, что в народной музыке гармонический элемент обычно является наименее ценным и развитым, а иногда и вообще отсутствует, в европейском понимании этого слова, гармония раннего джаза должна была показаться весьма развитой. Развиваясь на всем протяжении как музыка импровизационная, джаз, естественно, интуитивно и сознательно отбирал те гармонические средства, которые способствовали развитию импровизации, - не тормозили, не сковывали этот процесс.

Что представляет собой джазовая гармония, какую роль она играла на разных этапах развития джаза? Ответить на этот вопрос, а, значит, выявить основные закономерности в становлении гармонического языка джаза - задача, которую ставит перед собой автор данного пособия.



## Специфика джазовой гармонии

Понятие “джазовая гармония” весьма условно и входит в общее понятие музыкальной гармонии. Каждый теоретик, занимающийся этой проблемой (гармонией), предлагает свое определение гармонии. Вот, например, очень краткая и емкая формулировка И. В. Способина: “Гармония есть координация звуков музыкальной ткани по вертикали и горизонтали”\*. Близкое способинскому определению Юрия Николаевича Холопова еще короче: “Гармония есть высотная структура”\*\*.

Определение Наталии Сергеевны Гуляницкой более развернутое: “Гармония - это звуковысотная система, реализующаяся в музыкальной ткани произведения; “единораздельная цельность” (термин А. Ф. Лосева), предполагающая связь качественно различных противоположных элементов. В более специальном аспекте: гармония - это структура звуковысотной системы, определяемая составом гармонических единиц (тонов, интервалов, аккордов) и их функциональными отношениями. Кроме того, подчеркнем, что гармония - это компонент стилиевой системы, глубоко связанный с воплощением художественного замысла\*\*\*.

И, тем не менее, словосочетание “джазовая гармония” бытует среди музыкантов. И это не случайно, так как всегда можно узнать принадлежность какого-либо музыкального отрывка к джазу именно по гармоническим признакам, даже при отсутствии специфической джазовой ритмики (например, в темах джазовых баллад).

### I. BALLAD TO THE EAST

Оскар Питерсон

Andante

Во все времена существования профессиональной музыки наблюдалась взаимосвязь народной музыкальной культуры и композиторского творчества. Композитор - творец, создавая новые мелодические и гармонические комплексы, открывая новые звучания, в той или иной степени опи-

\* Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974, с. 43

\*\* Там же.

\*\*\* Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. М., 1984, с. 18.



рается на окружающую его народную музыку (исключение составляли наиболее радикальные композиторы типа А. Шенберга, создателя додекафонной системы).

С другой стороны, профессиональная музыка могла влиять (правда, в меньшей степени), на народную музыку (например, использование инструментария - косвенное влияние). Такой жанр, например, как городской русский романс, городская песня, являют собой яркий пример прямого влияния профессиональной европейской музыки (функциональная гармоническая система). В джазе эта взаимосвязь выразилась особенно наглядно благодаря сжатым срокам его становления, времени и месту возникновения. Обращение композиторов к фольклорным формам джаза вызвало к жизни немало значительных произведений двадцатого века (хотя бы "Порги и Бесс" Гершвина). Джазовые музыканты, в свою очередь, постоянно черпали идеи из богатого источника классической музыки и тесно связанной с ней музыки современных композиторов легкого жанра (в основном, американцев). С усложнением гармонии в джазе все актуальнее становилась проблема выбора гармонических средств, простого, удобного и логичного решения гармонизации джазовой темы, то есть "квадрата" (функционально-гармонической структуры темы, чаще - 32-хтактовой), который является основой импровизации солистов. Другими словами, требовалась гармоническая схема, где с высокой степенью наглядности был бы представлен гармонический план темы. В этом смысле именно джазовые музыканты-практики, импровизаторы, находили удобные для импровизационного обыгрывания гармонические решения, в чем им, безусловно, помогла система буквенно-цифровых обозначений, своего рода "генерал-бас", позволяющая фактически "одним взглядом" охватить гармоническую структуру всей темы. Таким образом, для импровизатора, работающего с гармонией темы, ищущего наиболее эффективные мелодические решения, понятие "гармония" в этот момент сводится к понятию *гармонической схемы квадрата*. Хотелось бы особо подчеркнуть, что такой, казалось бы, схематический подход к гармонии никогда не заслонял для джазовых музыкантов фоническую, красочную роль гармонии. Именно звуковой эффект, присущий каждому комплексу, независимо от его логической роли в гармоническом развитии, а, напротив, зависящий от звукового состава аккорда, его интервалики, регистра и т. д., всегда привлекал внимание джазовых музыкантов, особенно пианистов, аранжировщиков и композиторов\*. Такое пристальное внимание к красочной, тембровой стороне гармонии, т. е. к тем качествам, которые зависят, в первую очередь, от фонических свойств аккорда, в наибольшей степени характерно для джазовых музыкантов. Роль фонизма могла быть большей или меньшей в различных джазовых стилях, но "удельный вес" его никогда не уменьшался. По концепции Тюлина ладовые и фонические свойства созвучий находятся в обратно пропорциональной связи: чем ярче, активнее ладовая роль аккорда, чем прямее и обычнее в ладофункциональном отношении гармонический оборот, тем меньше фиксируется внимание на фонической стороне. Исходя из этого положения следует, что в таких стилях, как кул, прогрессив, модальный джаз, джаз-рок, фоническая роль гармонии преобладает, а в бопе, с его обнаженными функциональными связями, стремлением к жесткой гармонической схеме отходит на второй план, хотя никогда не исчезает из поля зрения. Ведь перегармонизация боперами популярных песен с использованием многовариантности замен, альтераций, многозвучных аккордов, есть не что иное, как фоническая переокраска, тяга к гармонической изысканности.

Особенно ярко роль фонизма проявилась в области джазовой инструментовки (в сфере биг-бэндов), где каждый более поздний стиль выявлял по сравнению с предыдущим большую пристрастность именно к фонической стороне гармонии, все более обогащая палитру гармонических средств за счет усложнения диссонантности и поиска новых тембров. Мастера джазовой инструментовки прекрасно знают, что качество инструментовки в конце концов зависит от гармонической насыщенности, от изощренности гармонических средств, и, естественно, от связи гармонии с тембром. Ярчайшими доказательствами этой мысли являются примеры оркестровых композиции Дюка Эллингтона, Уильяма Руссо, Гила Эванса, Тэда Джонса и др.

Возвращаясь к понятию "джазовой гармонии", ее сходству и различию с гармонией классической и современной, приведем определение современной гармонии, на наш взгляд, удивительно точно подходящее к джазу: "Итак, современная гармония - это звуковысотная система, содержащая признаки, свойственные гармонии в целом, и в отличие от ее видов (модальная, классическая гармония), содержащая специфические признаки как в области отдельных элементов, так и це-

---

\* Понятие "джазовый композитор" весьма условно. Вклад в джазовый репертуар внесли многие джазмены-инструменталисты.

лостной структуры”\*. Заменяв слово “современная” на слово “джазовая”, получим довольно точное определение джазовой гармонии.

К этому можно добавить, что гармонии джазового мэйнстрима (главного, центрального течения джаза) всегда принадлежала ведущая роль в процессе импровизации, а так как импровизация занимает девять десятых джазовой композиции в ее окончательном виде, то, соответственно, и в процессе формообразования.

Мы остановимся в этом пособии на следующих моментах: 1) влияние европейской функциональной гармонической системы на становление джазовой гармонии; 2) особенности претворения этих влияний - какие принципы классической и современной гармонии оказались для джаза приемлемыми, какие отвергались; 3) как сказались джазовое интонирование на образовании джазовой диссонантности; 4) эволюция джазового гармонического языка, роль гармонии в развитии джаза.

## Особенности возникновения джаза. Истоки. Связи

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

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

\* Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. М., 1984, с. 18.



## Проблема тональности

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

Пользуясь определением Рети, можно сказать, что европейская музыка, естественно, функционирует в сфере "гармонической тональности". Мелодическая тональность, по Рети, существовала в профессиональной музыке Европы в доклассический период и возродилась в конце прошлого столетия, с возникновением современной музыки. Это весьма ценное наблюдение Рети дает определенный ход нашим мыслям, так как мы должны прийти к выводу, что негритянский фольклор на североамериканской почве стал развиваться на базе именно *гармонической тональности*.

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

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

## Параллелизм

Параллелизм, т. е. движение аккордов по ступеням гаммы - один из характернейших признаков джазовой гармонии, уходящий своими корнями в африканское народное пение. "Гармоническое мышление африканских негров находится на уровне "ленточного многоголосия" или средне-

\* Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968, с. 17.

\*\* Там же.

\*\*\* Гексатонические и гектатонические системы - лады народной музыки, основывающиеся на шести и семиступенных звукорядах.

\*\*\*\* Джонс Артур. Африканская музыка в Северной Родезии и в некоторых других районах: Сб. статей. М., 1973, с. 57.



векового органума,- пишет советский музыковед В. Конен.- Второй голос обычно лишь воспроизводит мелодическую линию первого на другой высоте (...) В настоящее время исследователи отмечают довольно широкий диапазон уровней развития гармонии среди разных африканских племен. И все же в целом африканская полифония знает только параллельное движение голосов\*\*.

Тяготение африканского хорового народного пения к параллелизму отмечается всеми исследователями африканской музыки.

Интересно обратиться к высказыванию непосредственно африканского (ганского) исследователя Квабена Нкетия, который делает следующее наблюдение: "Секвенционное движение параллельными совершенными интервалами иногда составляет целые разделы песен, а иногда возникает спорадически"\*.

Нкетия приводит также примеры движения параллельными терциями, квартами и квинтами в хоровых ответах песен и даже параллельными септимами. Некоторые племена, пользующиеся семиступенными звукорядами, обнаруживают тенденцию к трехступенному параллелизму (цепочки трезвучий), а в голосоведении - к противоположному движению голосов.

Некоторые музыковеды склонны усматривать в происхождении джазового аккордового параллелизма (в частности, хроматического) влияние инструментов - банджо и гитары - распространенных в негритянской среде Юга США. Действительно, особенности аппликатуры этих инструментов позволяют путем простого перемещения левой руки по грифу извлекать идентичные аккорды на разной высоте, не меняя положения пальцев. Так возникли различные замены, звучащие более необычно и привлекательно. Например, гармонический оборот IV - V<sub>7</sub> - I с успехом заменялся на <sup>b</sup>VI<sub>7</sub> - V<sub>7</sub> - I именно благодаря легкости этого приема - продвижения руки в одной аппликатуре.

## 2. LUSH LIFE

Транскрипция Чика Кория

Билли Стрэйхорн

Verse

© 1949

СХЕМА	$\textcircled{\text{E}^b}$ I $\text{bVII}_7$	%	%	I II $\text{bIII}$ M IV m
	$\text{bIII}$ $\textcircled{\text{A}}$ II V	$\textcircled{\text{E}^b}$ III $\text{bII}_7$	I $\text{bII}_7$	
	V	V		

\* Конен В. Дж. Пути американской музыки. М., 1961, с. 85.

\*\* Нкетия К. Формы, техника и гармония вокальной музыки Ганы // Очерки музыкальной культуры народов тропической Африки. М., 1973, с. 165.

### 3. THE NEARNESS OF YOU

Н. Вашингтон  
Х. Кармайл

Транскрипция  
О. Питерсона

Musical score for 'The Nearness of You' in G major, 4/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has four measures, and the second system has four measures. The right hand features complex chordal textures with triplets and arpeggiated figures. The left hand provides a steady bass line with some triplet patterns. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

СХЕМА I |  $\frac{V_m}{I}$  |  $I_{7/5}$  | IV |  $IV_0$  |  $\frac{I}{III}$  |  $bIII_7$  | II V |

### 4. BOBO AND DOODLES

Мэри Лу Уильямс

Musical score for 'Bobo and Doodles' in B-flat major, 4/4 time. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system has four measures, the second system has four measures, and the third system has four measures. The right hand features a rhythmic melody with eighth notes and chords, often marked with accents. The left hand provides a bass line with eighth notes and chords. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The first measure of the first system is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Fast Swing

Chords: E<sup>7</sup>(alt.), F $\Delta$ , E<sup>7</sup>(alt.), E<sup>b</sup> $\Delta$ +11, D<sub>7</sub>, E<sup>b</sup><sub>7</sub>, E<sub>7</sub>, F $\Delta$ , E<sup>b</sup> $\Delta$ , 1. Dm<sup>9</sup>, G<sub>7</sub>, Gm<sub>7</sub>, G<sup>b</sup> $\Delta$ , 2. D<sup>b</sup><sub>9/+11</sub>, Gm<sub>7</sub>, D<sup>b</sup>m<sub>7</sub>, G<sup>b</sup><sub>7</sub>, F $\Delta$

© 1965

Таких замен, естественно, могло быть довольно много. Так, известный американский музыковед Уинтроп Сарджент утверждает: "... Barbershop-Harmony (парикмахерская гармония)\* - это крупный вклад в технику джазовой гармонизации. Именно благодаря ей в практике джазового аккомпаниатора стали популярны септ- и нонаккорды, параллелизмы, плавное хроматическое ведение голосов"\*\*. По-видимому, это так. Но не будет ошибкой предположить, что наследие хорового народного пения африканских негров сыграло здесь не последнюю роль. Такое своеобразное использование гитары и банджо, продемонстрированное народными негритянскими музыкантами, имело под собой почву. Ведь гитара - очень распространенный во многих странах Европы и Латинской Америки инструмент. Однако, прием скольжения по грифу септ- и нонаккордами в таком виде, как у североамериканских негров, не является ведущим в народной и бытовой музыке других стран. Скорее всего, мы имеем в данном случае дело со "счастливым" совпадением.

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

Диатонический: I - II - III - IV; IV - III - II - I.

Хроматический: <sup>b</sup>VI<sub>7</sub> - V; II - <sup>b</sup>II<sub>7</sub> - I; I<sub>7</sub> - VII<sub>7</sub> - <sup>b</sup>VII - VI; IV - #IV<sub>0</sub> - I/V - #V<sub>0</sub> - VI; III - <sup>b</sup>III<sub>m</sub> - II - <sup>b</sup>II<sub>7</sub> - I.

Смешанный: I - #I<sub>0</sub> - II - #II<sub>0</sub> - III - I<sub>7</sub> - IV; IV - III - VI<sub>7</sub> - II - <sup>b</sup>II<sub>7</sub> - I; I - II - III - <sup>b</sup>III<sub>7</sub> - II - V - I.

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

\*\* Сарджент У. Джаз. М., 1987, с. 164.



## Гармония доджазовых жанров (уорк-сонги, спиричуэлы, рэгтаймы, песенные и танцевальные жанры, маршевая музыка конца XIX века)

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

### 6. LAY DOWN LATE

Worksong

Musical notation for "Lay Down Late" in G minor, 2/4 time. The melody is written on a single staff. Chords are indicated above the notes: Gm, C, C#o, Gm, C, Gm, C, Dm, Gm.

### 7. COTTON NEEDS a-PICKIN'

Worksong

Musical notation for "Cotton Needs a-Pickin'" in E major, 2/4 time. The melody is written on a single staff. Chords are indicated above the notes: E, A, A/B, E, A7, B7, E, G#m, C#m, F#m, B7, E, E, A, E, A, E, B7, C#m, F#m, B7, E.

В результате многостороннего процесса восприятия неграми-рабами баптистских и методистских гимнов светского и духовного англо-кельтского фольклора (балладные гимны, духовные песни) возникли спиричуэлы - замечательные образцы музыкально-поэтического творчества американских негров. Благодаря простоте англо-кельтских песнопений, а также определенному сходству интонационного строя, склада многоголосия последних с африканскими хоровыми традициями, процесс ассимиляции проходил органично и быстро. В книге В. Конен "Пути американской музыки" сравниваются некоторые спиричуэлы с англо-кельтскими балладами и духовными гимнами и отмечаются общие черты в ладовой структуре шотландских и ирландских баллад, а, следовательно, и англо-кельтских народных песен с африканским фольклором (гексатонические и пентатонические попевки).

\*Офф-бит (off-beat) -англ. - от бита. Джазовый ритм, отклоняющийся от строгой ритмической пульсации.

*p*

No - bo - dy knows de trouble I see - No-bo - dy knows but

*p*

Je - sus. Oh by and by, by and by.

*p*

I'n gwine to lay down my heaz-y loud ..

*tr*

## Англокельтские баллады и гимны

## 9. Гимн "RISE AND SHINE"

## 10. Гимн "FREE SALVATION"

11. Шотландская народная песня "Во ржи"



12. Баллада "ROVING GAMBLER"\*



"В афроамериканских народных песнях и спиричуэлах слились черты африканской и англо-кельтской пентатоники. Но англо-кельтские элементы, присутствующие в спиричуэлах, не более чем канва, каркас, который обрастает плотью, расцветивается узорами. Негритянские исполнители до неузнаваемости преобразили эти элементы в своих песнопениях. Такое преобразование стало возможным благодаря импровизационности, присущей негритянскому музицированию, с его необыкновенной ритмической свободой и изощренностью. Сказалась и негритянская эмоциональность, носившая порой экстатический характер. "Кровь предков" заявляет о себе ритмическими телодвижениями, хлопаньем в ладони и по коленям, в танце, выкриках (shout-эффекты). Ритмическая виртуозность, неизвестная в европейской музыке, глиссандирующие и нетемперированные звуки, переход омузыкаленных интонаций в разговорные и, наконец, подголосочная полифония должны были радикально преобразить знакомые европейские напевы"\*\*.

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

13



14. NOBODY KNOWS



\* Примеры взяты из книги В. Конен "Пути американской музыки". М., 1961.

\*\* Там же, с. 146



15. SINGIN' WID A WORD

Musical score for '15. SINGIN' WID A WORD' in 2/4 time, featuring a piano accompaniment with a treble and bass clef.

16. SAMSON

Обработка Д. Бэнкса

Солист  
♩ = 144

Musical score for '16. SAMSON' (Soloist part) in 2/4 time, featuring a piano accompaniment with a treble and bass clef.

Musical score for '16. SAMSON' (Chorus part) in 2/4 time, featuring a piano accompaniment with a treble and bass clef. The score is divided into two sections: 1. and 2. Хор.

Musical score for '16. SAMSON' (Piano accompaniment) in 2/4 time, featuring a piano accompaniment with a treble and bass clef.

Musical score for '16. SAMSON' (Piano accompaniment) in 2/4 time, featuring a piano accompaniment with a treble and bass clef.

Е СХЕМА

IV	IV <sub>7</sub>	I	I	V	V	I	I
IV <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	I	I	IV <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	I	I
IV <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	I	I	V	V	I	I

## 17. CALVARY (Голгофа)

Slowly, with Solemn meditation

Обработка Дж. Розамонда Джонсона

(Медленно, в торжественном раздумье)

The first system of the musical score for 'Calvary' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music begins with a piano (*mp*) dynamic. The upper staff features a melodic line with some grace notes and slurs, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

The second system continues the musical piece. It maintains the same key signature and time signature. The melodic line in the upper staff continues with various intervals and rests, while the bass line provides a steady accompaniment. The dynamics remain consistent with the first system.

The third system concludes the piece. The melodic line in the upper staff reaches a final cadence, and the bass line provides a concluding accompaniment. The piece ends with a final chord in the upper staff.

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

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

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

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

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

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



19. MAPLE LEAF RAG

Скотт Джоуплин

Tempo di marcia

The first system of music is written for piano in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 4/4 time signature. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of three flats, and a 4/4 time signature. The first measure contains a whole rest. The second measure contains a quarter note G3, followed by eighth notes F3, E3, and D3. The dynamic marking *f* is placed below the first measure of the bass staff.

The second system of music continues the piece. It features two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include *p* (piano) in the bass staff, and *R.H.* (Right Hand) and *L.H.* (Left Hand) above the treble and bass staves respectively, indicating a shift in the musical texture.

The third system of music continues the piece. It features two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed below the first measure of the bass staff.

The fourth system of music concludes the piece. It features two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The system ends with two first and second endings, marked with '1' and '2' above the treble staff.

© 1899

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

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

### 18. ORIGINAL RAGS

Скотт Джоплин

#### СХЕМА

I	I	IV IVm	I	I	I
II <sub>7</sub>	V				



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a dynamic marking of *mf* and contains several measures of music with slurs and ties. The bass clef part consists of chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and dynamics.

Third system of musical notation, beginning with the section label **TRIO** above the treble clef. The music continues with complex textures.

Fourth system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fifth system of musical notation, featuring intricate chordal structures and melodic lines.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a first ending bracket labeled **1.** over the final measures.

2-я часть

*f* stacc.

1. 2.

*p* R.H. L.H. R.H. L.H.

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. The first system begins with the instruction *f* stacc. The second system contains a first ending bracket with a first ending (1.) and a second ending (2.). The third system continues the piece. The fourth system features a dynamic change to *p*. The fifth system continues the piece. The sixth system concludes with a *p* dynamic and includes specific hand assignments: *p* R.H. L.H. R.H. L.H. The score is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.



2.

1. 2.

(Ab)

:	I	V	I	V	bVI V	bVI V	Im	Im	
	#IV <sup>o</sup>	I	bVI I	I	#IV <sup>o</sup>	I	bVI I	I :	
:	V	V	I	I	V	V	I	I	
	V	V	I	I	VI <sub>7</sub>	II	II <sub>7</sub> V	I :	
	I	V	I	V	bVI V	bVI V	Im	Im	
	#IV <sup>o</sup>	I	bVI I	I	#IV <sup>o</sup>	I	bVI I	I V I	
(Db)	:	V	V	I	I	V	V	I	I
	VI <sub>7</sub>	VI <sub>7</sub>	II	II	#IV <sup>o</sup>	I VI <sub>7</sub>	II <sub>7</sub> V	I :	
(Ab)	:	IV	IV	I	I	V	V	I	I
	IV	IV	I	I	IV II <sub>7</sub> -5	I	II V	<sup>1</sup> I :	
								<sup>2</sup> I V I	

В приведенных выше образцах рэгтайма С.Джоплина и традиционной мелодии Ф.Дэбни обнаруживается много общего в гармоническом плане: сам порядок следования аккордов, гармоническая субдоминанта на IV ступени и одинаковые кадансы с двойной доминантой (II<sub>7</sub>-V-I).

В ранних рэгтаймах заложены основные гармонические признаки современного джаза. В приведенном выше рэгтайме С.Джоплина присутствует, например, несколько таких признаков.

1. каденция трио (в ре-бемоль-мажоре) - II - #IV<sub>0</sub> - I/V - VI<sub>7</sub> - II<sub>7</sub> - V - I, предвосхищает наиболее распространенный гармонический оборот джаза II - V - I.

2. Обороты bVI - V; #IV<sub>0</sub> - I/V выявляют хроматическую природу джазового гармонического мышления. Сюда же можно отнести и хроматические подходящие звуки в басу и наличие альтерированных аккордов (в частности, септаккорда II ступени с пониженной квинтой в последней части). Интервал тритон, полууменьшенный септаккорд будут играть заметную роль в стилях модерн-джаза.

3. Плагальные гармонические построения последней части - IV - I перекликаются с блюзом, равно, как и хроматический ход #IV<sub>0</sub> - I/V. Многочисленные признаки джазовой гармонии разбросаны по многим рэгтаймам, и анализировать их в данном пособии не представляется возможным.

### Гармония на начальных стадиях развития джаза

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

Многие музыковеды прослеживают появление блюза из негритянских фольклорных вокальных жанров (спиричуэлов и уорк-сонгов), для которых характерна вопросно-ответная структура. Блюз как музыкальный жанр сложился примерно к 80-м годам прошлого века. Процесс формирования блюза завершился приблизительно к 1910 году. Именно в таком виде основная блюзовая форма (12-тактовый период) с характерной гармонической схемой функционирует и в современном джазе.

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

Конечно, блюз, как специфическая негритянская форма, имеет больше своеобразных экзотических черт благодаря блюзовому ладу - "блюзовой гамме".

20

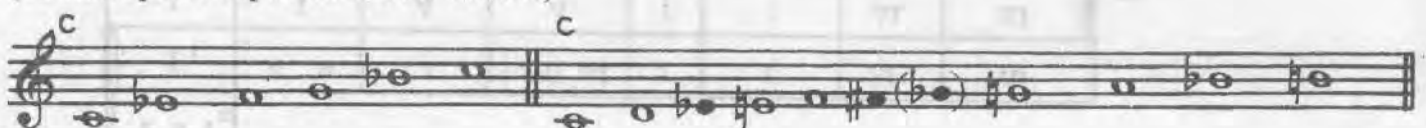
Нижний "блюзовый тетракорд", использовавшийся в архаических негритянских религиозных церемониях



21

Блюзовая пентатоника  
(на мажорной гармонической основе)

полный блюзовый ряд



Впечатление от своеобразия этого лада усиливается благодаря его сочетанию с вышеупомянутыми функциями мажорного лада. Не входящие в мажорную гамму пониженные 3, 5 и 7 ступени



("блюзовые тоны"\*), наложенные на мажорное трезвучие в аккомпанементе, придают блюзу и, соответственно, джазу, эту характерность. "Тот факт,- пишет В.Конен,- что гармонический остов блюзовый мелодии обозначается через функции европейской гармонии (тоника, доминанта, субдоминанта), как бы выдает их связь с западным строем мысли. Но эта первичная элементарная основа растворяется в обилии иных, совершенно чуждых европейской гармонии аккордовых комплексах, в которых чувство одного тонального центра отнюдь не господствует. Мы упоминали выше "кластеры", развившиеся в песнях "баррел-хауза" и ставшие очень распространенной формой блюзовой гармонии. Можно сказать, что политональность уже заложена в самой первичной мелодико-гармонической структуре блюза. Если, согласно канонам блюзовой формы, гармония движется от одной функции к другой, а напластованный на нее мелодический мотив повторяется на одной и той же звуковысотности, то столкновение тональностей становится неизбежным. Для блюза важно не столько движение к тональному центру, сколько напряженность конфликта между мелодическим голосом и аккордами или между самими аккордами"\*\*\*.

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

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

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

## 22. ТЫ ПОТЕРЯЛ ГОЛОВУ

1926 г.

Moderato

исп. Бесси Смит

\* Blue Notes. Эти "пониженные" ступени оказываются где-то между натуральными и собственно пониженными ступенями мажора, т.е. возникают своего рода свободные зоны интонирования, не поддающиеся точной нотации с точки зрения европейского темперированного строя.

\*\* Конен В. "Рождение джаза". М., 1984, с. 226.

Следовательно, форму блюза можно представить следующей формулой:

A + A  
a a b a a b  
4 4 4 4 4 4  
12 + 12

23. I CAN'T SLEEP

12-тактовый архаический блюз

(Монтана Тэйлор - голос с фортепиано)

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system shows the beginning of the piece with a vocal line starting on a whole note and a piano accompaniment of chords. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system features a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a similar triplet. The fourth system concludes the piece with a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

СХЕМА

VI	III <sub>7</sub>	VI	I <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	IV <sub>m</sub>	I	I
V	II <sub>7</sub>	V <sub>7</sub>	I	I	V		

(I III bIII<sub>o</sub> bIII<sub>m</sub>)

Этот архаический блюз характерен своим началом - с аккорда VI ступени (в параллельном миноре), что подчеркивается участием доминантного септаккорда ре-минора: D<sub>m</sub> - A<sub>7</sub> - D<sub>m</sub>. Такое нестандартное начало иногда будет встречаться в блюзах стиля би-боп (в частности, у Ч.Паркера).  
Ниже приводится образец клавирного изложения традиционного блюза.

#### 24. CHIMES BLUES

Джозеф "Кинг" Оливер

Moderato



First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with many beamed notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves. It continues the piece with similar complex textures and includes some dynamic markings.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The music continues with intricate patterns and some slurs.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. A double bar line is present, followed by a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The music features some sustained notes and complex rhythmic figures.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The music continues with complex textures and includes some slurs.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The music concludes with complex textures and some slurs.



В приведенных выше блюзах обращает на себя внимание активная хроматизация гармонии, приводящая к эмансипации тонов, как функциональных единиц лада. Мелодия гармонизируется подробно - аккорды меняются на каждую четверть (обычно, за счет параллельного движения), что персонифицирует каждый отдельный звук мелодии. Это приводит к монодийно-гармонической форме лада - мелодическое движение тонов часто является двигателем, а аккорд в ладовом отношении, функционально подчиненный тону, гармонической краской. Такой принцип гармонизации весьма характерен для джаза и наблюдается, как мы видим, с самых ранних его стилей на всем протяжении его развития.

Опять-таки, на первый план здесь выходит фоническая сторона гармонии. В этом плане усматривается определенная тенденция развития джазовой гармонии в русле романтической традиции - на такой вывод наталкивает явное сходство гармонии джаза с гармонией композиторов эпохи романтизма (раннего и позднего). Причем, сходство это усугубляется с появлением каждого нового джазового стиля (с отдельными "выпадами" из общей картины).

## 25. ROYAL GARDEN BLUES

Спенсер Уильямс



В этом традиционном блюзе субдоминантовый аккорд IV ступени в пятом такте не подготовлен гармонически доминантсептаккордом на первой ступени и наступает внезапно, как сопоставление. Причем, используется как мажорная, так и минорная субдоминанта. Каденция плагальная.

Уже в период свинга блюзовая гармоническая схема начинает усложняться, обогащаясь проходящими аккордами (септаккорды различной структуры) на диатонических и хроматических ступенях. Блюзы с гармонической схемой, приведенной ниже, стали типичными:

I	I <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	#IV <sub>0</sub>	I	I <sub>7</sub>
	IV <sub>7</sub>		#IV <sub>0</sub>	I	IV
II		V		I	bIII <sub>0</sub>
				II	V

Блюз J.C. Blue Tr.

Еще больше вспомогательных и проходящих аккордов использовали боперы. Темы их блюзов становятся мелодически и ритмически развитыми. Их часто бывает невозможно расчленить на четырехтакты (мелодию) как традиционные блюзы - они как бы проводят одну мысль, которая не прерывается до последнего, 12-го такта.

## 26. AU PRIVAVE

Середина 40-х гг.

Чарльз Паркер

27

Середина 40-х гг.

Чарльз Паркер

Позднее, примерно в 50-е годы, стали появляться и минорные блюзы. Гармония в них также опирается на главные устои I, IV и V ступеней.

## 28. ISRAEL

Джонни Каризи

© 1949 г.

Существуют и другие разновидности блюзов - 8-ми, 16-тактовые (8+8, 16+16), а также 24-тактовые - "растянутые" (24+24). Некоторые блюзы имеют среднюю часть - "bridge"\*, то есть

\* Bridge (англ.) - мост.



тема экспонируется в двухчастной репризной форме:

A + A + B + A  
 12 + 12 + 8 + 12 = 44 такта  
 блюзовая блюзовая bridge блюзовая  
 схема схема схема

Встречаются блюзовые темы, представляющие собой сложный период 16+16, где гармония первых 8-ми тактов совпадает с блюзовой, а последующее гармоническое развитие построено на квартоквинтовых последовательностях аккордов. Таковы, например, темы Лестера Янга "Tickle Toe" и Сонни Роллинса "Airegin". Обе темы начинаются в миноре.

### 29. AIREGIN

Сонни Роллинс

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

Блюз действительно можно считать самым своеобразным явлением джаза с точки зрения гармонической концепции. Громадную роль в этом играет блюзовое интонирование. В. Конен пишет: "Ни мелодия, ни гармония, ни ритм не укладываются в систему европейского музыкального языка. Элементы его в них, безусловно, есть. Но в целом строй музыкальной мысли не исчерпывается стилистическими признаками классической музыки тональной эпохи. Музыка здесь не только не благозвучная, прозрачная и красивая в европейском понимании, но наоборот, жесткая, крикливая, грубая и, прежде всего, "фальшивая". Так называемая "грязь" (в американском обиходе и научной литературе слово "dirt" глубоко укоренилось по отношению к блюзу) - неотъемлемая черта этого афро-американского жанра. Степень "грязи" варьируется в зависимости от того, насколько данный опус поддался воздействию европейского стиля. (...) Но само слово "грязь" могло возникнуть только на фоне прозрачной классической гармонии как ее антипод и с этой точки зрения выявляет сущность музыкально-выразительной системы блюза. В ней действительно напластованы разные гармонические, мелодические и ритмические системы"\*.

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

\* Конен В. Рождение джаза. М., 1984, с. 225-226.

В дальнейшем мы более подробно остановимся на большой роли блюза в становлении гармонического языка джаза.

## Гармония традиционного джаза 20-х годов Нью-орлеанский джаз

Благодаря перечисленным выше факторам - времени, месту возникновения, многонациональным истокам, использованию современных инструментов, опоре на европейские формы и гармонию, джаз стал развиваться в русле профессионального искусства. В своем дальнейшем развитии на разных этапах он испытывал различные культурные влияния, что привело к появлению многочисленных джазовых стилей, которые возникали примерно каждые десять лет. Репертуар архаического джаза, в частности, "марширующих бэндов" или "стрит-бэндов" в значительной мере был связан с традициями духовых оркестров. Такие оркестры с большим или меньшим приближением к стилистике раннего негритянского джаза исполняли марши, польки, кадрили, популярные песни, рэгтаймы, баллады. Блюз появился в джазовом репертуаре несколько позже и его характерные черты (гармония, блюзовое интонирование) не играли в архаическом джазе заметной роли. Лишь после 1900 года они станут проявляться в негритянском джазе. В основном, все образцы репертуара раннего джаза имели многочастную форму. Со временем количество частей в джазовых темах сокращается до одной-двух (период повторного строения: A/ 16 + A<sup>1</sup>/16, блюз: A/12 + A<sup>1</sup>/12, двухчастная репризная форма: A/8 + A<sup>1</sup>/8 + B/8 + A/8). Простые гармонические последовательности с длительным звучанием одной гармонии постепенно усложнялись. Сокращалось "гармоническое время" (количество аккордов на единицу времени). Характерный гармонический оборот, занимавший в гармонической схеме темы старого джаза большое количество тактов (например, отклонение в тональность II ступени: I - VI<sup>7</sup> - II), в более поздних формах джаза "спрессовывается" в 4 - 2 такта. Наиболее динамичное тональное движение по квартам-квинтам становится определяющим в развитии джазовой гармонии. В этом джаз как бы "идет по следам" развития классической европейской гармонии. В традиционных стилях особенно сильно заметно, насколько импровизация "прикована" к аккорду - она строится, в основном, на аккордовых звуках. Конечно, гармоническая сторона раннего джаза не могла поразить искушенного европейца так, как поразили его ритмика, интонационный строй, эмоциональность исполнения, новое звучание европейских инструментов. Но здесь особенно важно не забывать о том, что все вышеперечисленные качества не смогли бы появиться на другой гармонической основе. Именно простота гармонических связей, аккордики, структуры, основанной на "квадратности", позволили джазовому музыканту достичь той степени раскованности, свободы, без которой немыслим процесс коллективной импровизации. Гармония в джазе сразу проявила себя как организующий фактор: гармония и мелодия, гармония и ритм, гармония и форма.

Итак, с одной стороны мы видим усложнение гармонического языка джаза, связанное с накоплением новых гармонических средств в аккордике, в ладовых связях, с другой - тенденция к упрощению структуры (формы), к отказу от излишеств в использовании обращений аккордов, к схематизации. Можно с полным основанием сказать, что понятие "гармония" для джазового импровизатора сводится, прежде всего, к гармонической схеме темы, т. е. гармоническому "квадрату" или "хорусу", той основной структурной и гармонической единице, на которую джазовый музыкант должен ориентироваться, приступая к любой импровизации под аккомпанемент ритм-группы. Чем больше опыт у джазмена, тем выше его профессионализм, тем, соответственно, большее число тем и их гармонических схем он знает. Нас, наверное, никогда не перестанет удивлять та легкость и мастерство, с которым незнакомые друг с другом джазовые музыканты (даже из разных стран) исполняют одну за другой многочисленные джазовые темы-"стандарты", лишь договорившись о тональности. При этом исполнение носит характер заранее отрепетированного и продуманного во всех деталях концерта. Такая ситуация была бы невозможна, не будь в джазовых темах мэйнстрима отточенной десятилетиями логики гармонических связей, общих, схожих принципов гармонического развития разных тем, позволяющих джазменам из разных точек земного шара "разговаривать" на одном языке.

Нью-орлеанский стиль является основополагающим стилем классического джаза. Именно в Нью-Орлеане, городе на юге США, возникли развитые инструментально-ансамблевые формы негритянского музицирования. В классический период (приблизительно с 1900 по 1920 годы) сложился характерный тип нью-орлеанского джаз-бэнда с ритмической (банджо, духовой или струнный бас, ударные и фортепиано) и мелодической (корнет или труба - ведущий голос, кларнет и тромбон - контрапунктирующие голоса) секциями. В этом стиле утвердился более сложный, в отличие от архаического джаза, респонсорный (вопросо-ответный) принцип ансамблевой игры наряду с импровизационной контрастной полифонией с ведущим голосом. Довольно развитый и в то же время простой гармонический план пьес нью-орлеанского репертуара давал возможность музыкантам импровизировать одновременно, опираясь на знакомые гармонические последовательности.

30. GEORGIA GRIND

Форд Дэбни (1915)

♩ = 208

ФОРМА: A A<sup>1</sup> B B<sup>1</sup>

СХЕМА:

I	I <sub>7</sub>	IV	IV <sub>m</sub>	I	II <sub>7</sub>	V	V
I	I <sub>7</sub>	IV	bVI <sub>7</sub>	I	II <sub>7</sub>	V	I
IV	IV	I	I	V	V	I	I

КАДЕНЦИИ: II<sub>7</sub>-V-I-I || V-V-I-I

S-IV ст. в обороте I-I<sub>7</sub>-IV-IV<sub>m</sub> I; IV-IV-I-I | Появляется bVI<sub>7</sub>

31. ЕЩЕ ПОГОРЯЧЕЕ

1927 г.

Луи Армстронг



Chords: Eb, Eb7, Ab, Ao, Eb, C7, Fm7, Bb7, Eb

СХЕМА □ A A' | Каденция | II | V | I | I |

(A)	I	I	I	I	I	V	V
(A')	V	V	V	V	V	I	I
	I	I	I	I7	I7	IV	IV
	IV	#IVo	I/V	VI7	II	V	I

32. MA RAGTIME BABY

1898 г.

Фред Стоун

$\text{♩} = 168$

Chords: C, Cl., Tr., G7, Dm Tr., G7, C, G7, C, G7

СХЕМА (A)

AB (B)

I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	V	V	I	I	II	V	I	I	I	I
:V	V	I	I	V	V	I	I	V	V	I	I	I	I <sub>7</sub>	IV	IV <sub>m</sub>	$\frac{I}{V}$	V	I	I

Каденция | I I<sub>7</sub> | IV IV<sub>m</sub> |  $\frac{I}{V}$  V | I |

33. MILENBERG JOY

1926-1928 гг.

"Джелли Ролл" Мортон

$d = 116$

СХЕМА Bb

(A)  
(16)

I	I	I	V	V	V	V	I			
I	I	I	I <sub>7</sub>	IV	IV	I	VI <sub>7</sub>	II	V	I

S IV: I I<sub>7</sub> IV IV  
IV IV I VI<sub>7</sub>

Каденция | II V | I |

# 34. THE SMILER

1907-1910 гг.

Перси Венрич

$\text{♩} = 176$

Musical score for 'The Smiler' in G major, 2/4 time. The score consists of six staves of music. Chords are indicated above the notes. Section A is marked with a circled 'A' and Section B with a circled 'B'. The score includes first and second endings for both sections.

Отклонение во II

S IV-нет

Каденции  $\boxed{I \ V \ I} \ \boxed{II_7 \ V_7 \ I}$

СХЕМА

(A)	V	V	I	I	I	V	I	I
	V	V	I	I	VI <sub>7</sub>	II	I V	<sup>1</sup> I   <sup>2</sup> I
(B)	VI <sub>7</sub>	VI <sub>7</sub>	II	II	V	V	I	I
	VI <sub>7</sub>	VI <sub>7</sub>	II	II	I	I	II <sub>7</sub> V <sub>7</sub>	<sup>1</sup> I   <sup>2</sup> I

# 35. THE MAN FROM THE SOUTH

1928 г.

Руби Блум  
Гарри Вудс

$\text{♩} = 220$

Musical score for 'The Man from the South' in G minor, 2/4 time. The score consists of four staves of music. Chords are indicated above the notes. The key signature has two flats.



D<sub>7</sub> Gm D<sub>7</sub> Gm Gm  
 D<sub>7</sub> Gm Cm G D<sub>7</sub>  
 Gm Cm D<sub>7</sub> Gm A<sub>7</sub> D<sub>7</sub>

КАДЕНЦИИ

I	IV	V	II	V
---	----	---	----	---

Негритянский маршевый стиль классического джаза:

36. HIGH SOCIETY

1901

Портер Стилл

F<sub>7</sub> B<sup>b</sup>  
 F<sub>7</sub> B<sup>b</sup> Gm  
 D<sub>7</sub> Gm C<sub>7</sub>  
 1. F<sub>7</sub> 2. F<sub>7</sub> B<sup>b</sup> F<sub>7</sub> B<sup>b</sup> D<sub>7</sub>  
 Gm C<sub>7</sub> F<sub>7</sub> B<sup>b</sup> D<sub>7</sub> Gm  
 C<sub>7</sub> B<sup>b</sup> C<sub>7</sub> F<sub>7</sub> B<sup>b</sup> 1. 2. B<sup>b</sup>  
 B<sup>b</sup><sub>7</sub> (E<sup>b</sup>) E<sup>b</sup>  
 A<sup>b</sup> E<sup>b</sup> 1. B<sup>b</sup><sub>7</sub>  
 E<sup>b</sup><sub>o</sub> E<sup>b</sup> B<sup>b</sup><sub>7</sub>  
 2. E<sup>b</sup> A<sup>b</sup> C<sup>b</sup><sub>7</sub> / A E<sup>b</sup> F<sub>7</sub> B<sup>b</sup><sub>7</sub>

- Каденции
- |    |                                   |
|----|-----------------------------------|
| A. | II <sub>7</sub> V                 |
| B. | I I I <sub>7</sub> I <sub>7</sub> |
| C. | V V <sub>7</sub> ; I I            |
| D. | V <sup>ⓔ</sup> II V               |

36a. THE 12th STREET RAG

Мелодия традиционного джаза (Боумен)

- Каденции
- |       |
|-------|
| I - I |
| V - V |

Образец фортепианного нью-орлеанского джаза:

37. QUEEN OF SPIDES

Фердинанд "Джелли Ролл" Мортон

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score is divided into two main sections, A and B, indicated by circled letters above the first and fourth systems respectively. Section A includes measures 1 through 10, with a first ending bracket over measures 7 and 8, and a second ending bracket over measures 9 and 10. Section B includes measures 11 through 30. The piano part (treble staff) features a complex, syncopated melody with many beamed eighth and sixteenth notes, while the bass part (bass staff) provides a steady accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 1 through 30 are printed below the bass staff. The score concludes with a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat major or D minor).



C

СХЕМА  $(Bb)$

	<b>A</b>	$\left[ :VI \mid IV^{\circ} \mid VI_7 \mid VI_7 \mid II \mid \frac{I}{V} \frac{V}{IV} \mid \frac{I}{III} bIII^{\circ} \mid V : \right]$	1.
	<b>B</b> $(Gm)$	$\left[ \frac{I}{III} bIII^{\circ} \mid V_7 \parallel I \mid V \mid I_7 \mid I_7 \mid II \mid V \mid I bIII^{\circ} \mid \right]$	$(Bb)$
	$(Gm)$	$\left[ \frac{V}{III} \#IV^{\circ} \dot{V} \mid I \mid V \mid I_7 \mid I_7 \mid II bIII^{\circ} \mid V \mid I_7 VII_7 bVII_7 VI_7 \right]$	$(Bb)$
	<b>C</b> $(Eb)$	$\left[ bVI_7 \dot{V}_7 \dot{I} \mid I^{\circ} I_7 \mid \times \mid I_7 I^{\circ} \mid I_7 \parallel \frac{I}{V} \mid V \mid \right]$	$(Eb)$
		$\left[ I \mid I bIII^{\circ} \mid V \mid V \mid I \mid I \mid V \mid V \mid I \mid \dot{I}'' III_7 \mid \right]$	
		$\left[ VI_7 \mid VI_7 \mid II \mid \#IV^{\circ} \mid \frac{I}{V} I \mid V_7 \mid I \mid I \parallel \right]$	
Каденции: $\frac{I}{III} bIII^{\circ} \mid V \mid$			
$\frac{I}{V} - I \mid V_7 \mid I \mid I \mid$			

Довольно изысканной является гармонизация со вспомогательным уменьшенным вводным септаккордом, хроматической каденцией, эллиптическими оборотами ("парикмахерская гармония"). Европейские влияния еще очень сильны и проявляются в обильных использованиях обращений трезвучий и септаккордов, типичных кадансов (с кадансовым квартсекстаккордом) в общем тональном движении. Но уже присутствуют и такие гармонические обороты, которые закрепляются в последующих стилях джаза: II - V - I, I - VI - II - V (такты 42-45); I - III -  $\flat$ III<sub>0</sub> - V/II - прообраз будущего III<sub>m</sub> -  $\flat$ III<sub>0</sub> - II - V или III -  $\flat$ III<sub>m</sub> - II -  $\flat$ II, и т. д. В тактах 25-26 проходит шесть малых мажорных септаккордов в параллельном нисходящем движении от I до V ступени (явный след "парикмахерской гармонии"). Обращает на себя внимание обилие хроматических ходов баса, нередко сопровождающихся изменениями в гармонии (в основном используются вспомогательные уменьшенные септаккорды).

В целом для нью-орлеанского стиля джаза характерны: простота гармонических соотношений (горизонталь), редкие выходы за пределы основной тональности (в основном, кратковременные отклонения в тональности первой степени родства), протяженность гармонического времени (длительное звучание одной гармонии - до 8-ми и более тактов), неразвитость каденций (чаще автентических), относительная простота аккордики (от трезвучий до септ - нонаккордов с редкими использованиями альтераций; как правило, это блюзовые ноты). Несомненно, что фортепиано, прочно укрепившее свои позиции в классическом джазе в период его "оседания" в увеселительных заведениях Нью-Орлеана (знаменитый район Сторивилль), ускорило процесс формирования классического джазового стиля. Следует заметить, что фортепиано играло важную роль и в архаических стилях негритянского джаза (баррел-хауз, рэгтайм), где использовались, в основном, его ударные свойства. Постепенно начинает выявляться и его мелодическая функция. Это связывается прежде всего с проникновением блюза в репертуар ансамблей.

## Буги-вуги

Особое место в фортепианной музыке раннего джаза занимают буги-вуги, которые основываются на блюзовой гармонической схеме, где важная роль отводится партии левой руки, исполняющей оstinatные фигуры "шагающего" или "блуждающего" баса. Мастера буги-вуги проявляли поистине неисчерпаемую фантазию в изобретении таких оstinatных фигур. В партии правой руки встречаются порой очень сложные, часто полиритмические оstinatные конфигурации, кластерные гармонии с блюзовыми нотами. Характерными чертами буги-вуги является насыщенность брейками (остановка сопровождения в левой руке на первую долю для "выхода" на последующую импровизацию в правой) и риффами (короткие мелодические фразы, оstinatное проведение которых нагнетает напряжение). Эти приемы найдут отражение в оркестровом звучании стиля свинг и станут первой "ступенькой" для рок'н-ролла. В 1910-х годах огромной популярностью пользовался исполнитель буги-вуги Джимми Янси. Зрелый период развития этого жанра относится к 20-м годам. Среди знаменитых виртуозов буги-вуги: "Мид Лакс" Льюис, Пит Джонсон, Альберт Эммонс.

### 38. Mr. FREDDY BLUES

Medium boogie tempo

"Мид Лакс" Льюис

38a. BLUES IN C

Frank Paparelli  
As played by Sammy Price

Medium Boogie Tempo

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 12/8. The tempo is indicated as 'Medium Boogie Tempo'. The score includes a first ending marked 'A' and a second ending marked 'B'. The music features a steady bass line with chords and a treble line with eighth and sixteenth notes, often with grace notes. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.



First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including rests. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff continues the rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and quarter notes, including some chords. The bass staff continues the rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. A section marker 'C' is present in the treble staff. The treble staff contains chords and melodic fragments. The bass staff continues the rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains chords and melodic fragments. The bass staff continues the rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains chords and melodic fragments. The bass staff continues the rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a fermata over a chord. The bass clef staff contains a steady eighth-note accompaniment. A box labeled 'D' is positioned above the treble staff in the second measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with various articulations. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a fermata. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a fermata. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with triplets and a fermata. A box labeled 'E' is positioned above the treble staff in the second measure. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with triplets and a fermata. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment.

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 treble staff features a melodic line with a triplet of eighth notes and a half note. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes and chords.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff includes a half note chord with a circled 'b' above it, indicating a flat. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a boxed 'F' above the treble staff, likely indicating a first ending or a specific measure. The treble staff has a melodic line with a half note. The bass staff continues with eighth notes and chords.

Fourth system of musical notation, showing a melodic line in the treble staff with a half note and a quarter note. The bass staff continues with eighth notes and chords.

Fifth system of musical notation, with a melodic line in the treble staff including a half note and a quarter note. The bass staff continues with eighth notes and chords.

Sixth system of musical notation, concluding the page. The treble staff features a melodic line with a half note and a quarter note. The bass staff continues with eighth notes and chords, ending with a final chord.



38b. JUMPIN' THE BOOGIE

Сэмми Прайс

Bright Boogie Tempo

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of music. The first system shows the initial chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system introduces a melodic line in the right hand and a more active bass line, with a first ending bracket labeled 'A' at the end. The third system continues the melodic development with eighth-note patterns in the right hand and a steady bass line. The fourth system features a more complex right-hand melody with slurs and ties, and a consistent bass line. The fifth system shows further melodic elaboration in the right hand and a steady bass line. The sixth system concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and a steady bass line. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

© 1943 г.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. A box labeled 'B' is present above the treble staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music consists of a melody in the treble and a bass line in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music consists of a melody in the treble and a bass line in the bass.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music consists of a melody in the treble and a bass line in the bass.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music consists of a melody in the treble and a bass line in the bass.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. A box labeled 'C' is present above the treble staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music consists of a melody in the treble and a bass line in the bass.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music consists of a melody in the treble and a bass line in the bass.

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 complex texture with many beamed notes and chords.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble and bass staff with various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Third system of musical notation. A square box containing the letter 'D' is placed above the treble staff. The music continues with intricate rhythmic patterns and chordal structures.

Fourth system of musical notation, showing further development of the musical themes. The notation includes various articulations and phrasing marks.

Fifth system of musical notation. The treble staff begins with a flat (b) before the first measure. The system contains dense musical notation with many beamed notes.

Sixth and final system of musical notation on the page. It concludes the piece with a series of chords and melodic lines in both staves.



39. JELLY-BEAN BOOGIE

Билли Гэйлор

Brightly

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 7/8. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'f' (forte). The piano part features complex chordal textures and melodic lines, while the bass part provides a steady, rhythmic accompaniment. The piece is marked 'Brightly' and is a composition by Billie Holiday.

© 1954 г.

СХЕМА

I <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>
IV <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>
II	V	I <sub>7</sub>	V

40. SHOUT FOR YOU

Альберт Эммонс

41. BASIE BOOGIE

"Каунт" Бейси  
Милтон Иббинс

Medium Slow Tempo 2-я часть





### Обогащение гармонического языка джаза в 20-30-е годы Симфоджаз

Освоение новых гармонических средств шло быстрыми темпами. В середине 20-х годов с появлением симфоджаза (или "очищенного", "коммерческого" джаза) к джазу обратились профессиональные композиторы и аранжировщики популярной музыки. Некоторые композиторы, в первую очередь Джордж Гершвин, ставили перед собой серьезные задачи - найти пути к созданию произведений крупной формы на основе джаза, т. е. стремились вырваться из пут шоу-бизнеса. Для симфоджаза кроме Гершвина писали такие крупные американские композиторы 20-х гг., как Иствуд Лэйн, Джон Олден Карпентер, Лео Соуэрби, Эмерсон Уиторн, Уильям Хэнди. Другими американскими композиторами, писавшими академическую музыку с использованием джазовых элементов, были Аарон Коплэнд, Джордж Антейл, Луис Гринберг, Уолтон Пистон и др. Появление симфоджаза связано с именем известного дирижера, руководителя оркестра Пола Уайтмена, который стал адептом этого стиля. Не подлежит сомнению, что многое из написанного композиторами и аранжировщиками в это время творчески использовалось джазовыми музыкантами. И все же основная масса симфоджазовой "продукции" носила развлекательный, коммерческий характер (отсюда и термин - "коммерческий джаз"). Сам же симфоджаз в конце концов постигла неудача не только как джаз, но и как симфоническую музыку с элементами джаза. Главная причина, вероятно, была в том, что композиторы симфоджаза воспринимали джаз как экзотический фольклор и использовали лишь те его стороны, которые казались им наиболее пригодными для симфонической обработки, пытаясь "навести глянec" на малопривлекательные, с их точки зрения, стороны джаза и совершенно игнорируя некоторые важнейшие его качества. Наиболее удачными и жизнеспособными оказались лишь произведения выдающегося американского композитора Джорджа Гершвина (1898-1937), который, благодаря своему огромному дарованию и близости к подлинному джазу, смог наиболее органично воплотить свои идеи симфонизации джаза в ряде произведений крупной формы.

Наиболее известны из этих произведений опера "Порги и Бесс", "Рапсодия в блюзовых тонах", Концерт для фортепиано с оркестром, симфоническая поэма "Американец в Париже". Эти произведения, по сути дела, написаны в академической европейской традиции с использованием элементов джаза. Что касается оперы, то опора на песенный жанр, в котором Гершвин был великим мастером, мелодическая и гармоническая яркость, близость к негритянскому фольклору привели к тому, что почти все темы из нее стали "эвергринами" и до сих пор популярны среди джазменов. Можно с уверенностью сказать, что смелое новаторство Гершвина в области гармонии (удачные результаты сплава джаза и европейских традиций), его обращение к классическому наследию, к музыке своих великих современников (Рахманинов, Дебюсси, Равель), не могли не отразиться на творчестве наиболее передовых представителей импровизационного джаза, и, в конечном итоге, на развитии джазового гармонического языка.

42. Действие первое, сцена I из оперы "Порги и Бесс"

Дж. Гершвин

**Allegro moderato**

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked "Allegro moderato". The score includes various musical notations such as chords, eighth notes, and dynamic markings like *mf* and *f*. There are also performance markings like "8" and "8-" with dashed lines, likely indicating fingerings or breath marks. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

Two systems of piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with dynamic markings *mf* and *mp*. The second system also consists of two staves, with a *mp* marking in the right hand.

В приведенном выше фрагменте обращают на себя внимание квартовые и секундовые аккорды, которые джазовые пианисты и аранжировщики начали широко использовать лишь в конце 50-х годов (премьера оперы состоялась в 1935 г.).

Фрагмент, приводимый ниже, даст возможность представить мелодическую и гармоническую щедрость дарования автора. Мелодия этой песни, а так же популярнейшая "Summertime" (колыбельная Клары), песенка Спортинг Лайфа, дуэт Порги и Бесс стали эвергринами и часто используются джазменами для своих обработок. В этом смысле выдающегося результата добились Гил Эванс с Майлсом Дэвисом в своей совместной пластинке "Сюита Порги и Бесс".

43. Песня Сирины из оперы "Порги и Бесс"

*Allegretto ben ritmato*

Дж. Гершвин

Vocal and piano score for "Song of the Sparrow". The tempo is *Allegretto ben ritmato* and the composer is Дж. Гершвин. The score includes a vocal line marked "Голос" and *f*, and piano accompaniment with *fp* markings. The music is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#).



The first system of musical notation consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with a slur over the first two measures and a repeat sign at the end. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It includes complex chordal textures with many accidentals and a bass line with some rhythmic notation below the staff.

The second system of musical notation continues the piece. The vocal line has a rest in the first measure followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes and chords, and a treble line with complex chordal patterns and slurs.

The third system of musical notation shows the vocal line with a melodic line and a final note marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment continues with complex chordal textures and a bass line with some rhythmic notation.

The fourth system of musical notation concludes the piece. The vocal line has a melodic line with a final note. The piano accompaniment features complex chordal textures and a bass line with some rhythmic notation.

СХЕМА

	<b>A</b>		<b>V</b>									
<b>Em</b>	I	I	I <sub>7</sub>	I	I	<b>B</b> VI	IVdur III <sup>b</sup> II <sub>7</sub>	I	V	I <sub>7</sub>		
	I	<b>#VI</b> <sub>7</sub> II <sub>7</sub>	V	I	V	<b>E<sup>b</sup></b> V	I <b>Em</b> V I	<b>F<sup>#</sup>m</b> V	I	<b>Em</b>	I IV <b>#IV</b> <sub>0</sub>	
	<b>I</b> / <b>V</b>	и т.д.										

Сегодня, во временной перспективе, нам яснее видны положительные и отрицательные стороны такого явления, как симфоджаз. Видимо, в то время (начало 20-х годов) появление симфоджаза на первых порах принесло все же больше пользы, как для обогащения самого джаза, так и для понимания и признания джаза широкими слоями населения, особенно в США. Американский исследователь джаза Нил Леонард пишет: "Предлагая широкой публике "джаз", облаченный в эффектные одежды популярной развлекательной музыки, коммерческий джаз\* тем самым помогал американцам ближе познакомиться с ним. Постепенно привыкнув к основным джазовым характеристикам (хотя бы в таком виде), многие начинали воспринимать подлинный джаз не как дико звучащую новинку, а как новую форму музыки, о которой следует судить не по старым европейским стандартам, а по своим собственным, особым и отличным от других критериям\*\*".

Симфоджаз подготовил почву для появления свинга, не только со стороны чисто музыкальных факторов, но и в деле обучения профессиональных музыкантов, которые требовались для исполнения сложных аранжировок в свинговых биг-бэндах. Среди джазменов также появляются свои композиторы и аранжировщики, способные уже не только создать тему, но и оформить - записать и аранжировать ее. До сих пор грамотный джазовый музыкант был редкостью.

И, наконец, наиболее прогрессивные композиторы симфоджаза впервые поставили проблему синтеза джаза и академической музыки, которая найдет свое продолжение в стилях вест-коуст, прогрессив, кул, третья течения, фьюжн. Джаз должен был сам достаточно созреть для этих экспериментов, чтобы ставить свои "условия" в них.

### Гармония джаза 30-х годов Переход от традиционного джаза к свингу

Накопление новых гармонических средств вплоть до появления стиля бибоп в начале 40-х годов происходило, в основном, интуитивным путем и постепенно. Более форсированно этот процесс осуществлялся в биг-бэндах. Примерно с середины 20-х годов один за другим появляются оркестры, включающие в себя несколько духовых инструментов (в том числе и саксофоны), в которых уже намечалось разделение на группы: медь (трубы - тромбоны) - саксофоны - ритм. Коллективная импровизация уступила место сольной с поддержкой риффов. Гармоническое сопровождение сводилось, в основном, к повторяющемуся гармоническому обороту ("гармонический рифф"), упростилась форма, которая обычно была представлена в виде простого двухчастного квадрата или повторяющегося периода. Стили, в которых играли такие оркестры, получили название переходных. Наиболее известен среди них "чикагский стиль".

#### 44. I NEED SOME PETTIN'

Бикс Байдербек  
Чикагский стиль

Корнет

\* Разумеется, музыку Гершвина и близких ему по духу композиторов того времени ни в коей мере нельзя считать коммерческой.

\*\* Леонард Н. Джаз и белые американцы. Чикаго, 1962.



СХЕМА

I	I	II V	II V	II V	#IV <sup>o</sup> V	I VI	II IV <sub>7</sub>
I	VI	#IV <sup>o</sup> V	III <sub>7</sub>	VI <sub>7</sub>	II <sub>7</sub>	II II <sup>o</sup>	V V+
I	I <sub>7</sub> I+	IV	IV	II <sub>7</sub>	VI II	V	II V
I	III <sub>7</sub>	VI <sub>7</sub>	II IV <sub>7</sub>	I	III <sub>7</sub>	II <sub>7</sub> V	I

(#IV<sup>o</sup> V)

Гармония, инструментовка (следовательно и фактура), поиски новых тембровых возможностей, новых форм, подготовка профессиональных исполнителей - вот та сфера деятельности, благодаря которой осуществлялся процесс профессионализации джаза. Все ценное, что создавалось импровизирующими музыкантами, закреплялось в аранжировке. В этом плане трудно отделить одно от другого. Немецкий исследователь джаза И. Э. Берендт подчеркивал, что аранжировщик непременно должен быть джазовым музыкантом и импровизатором, и что во всей истории джаза не было исключений из этого положения. Он говорил, что совершенно невозможно рассуждать об аранжировке, не упоминая об импровизации, и наоборот, говорить об импровизации, не обсуждая аранжировку и все, что с ней связано. В плане гармонии переходные стили не внесли заметных изменений.

## Эпоха свинга

На протяжении всей истории развития джазовой гармонии вплоть до появления модалного джаза прослеживается три уровня, на которых особенно заметны существенные изменения.

1. Ритмическая последовательность аккордов (гармонический ритм). Происходит постепенное сокращение "гармонического времени". Если в пьесе традиционного джаза тоническая гармония, к примеру, могла длиться 8 и более тактов, то в свинговой аранжировке такое положение почти исключено. Наиболее распространенная "гармоническая пульсация" джаза 30-х - 40-х годов - от четырехтакта до полутака. В медленных пьесах, например, балладах, смена аккордов может происходить на каждую четверть, реже на восьмые, триоли или шестнадцатые (гармонизация групповых хорусов или тутти).

2. Обогащение гармонии, связанное с распространением хроматизма. Расширяются ладовые связи, происходит взаимопроникновение минора в мажор и наоборот - мажора в минор. Используются аккорды всех альтерированных ступеней. Кварто-квинтовые гармонические последовательности (движение аккордов по квинтовому кругу против часовой стрелки) становятся главенствующими. Рамки расширенной тональности раздвигаются благодаря образованию *субсистем*. Субсистемные отношения, усиленные хроматизмом, превращаются в подобие модуляционных, т. е. в отклонения. Например: III - VI<sub>7</sub> - II; VI - II<sub>7</sub> - V; #VI<sub>0</sub> - VII<sub>7</sub> - III; I - I<sub>7</sub> - IV - #IV<sub>0</sub> - I/V; I - III<sub>7</sub> - VI и т. д. Хроматизация дает одно из важнейших средств расширения тональности - побочные доминанты (и субдоминанты) - вышеприведенный пример. Тональная система может расширяться также за счет смещения ладов, прежде всего одноименных (объединение параллельных, родственно включенных побочных доминант). Использование субсистем побочных ладов не редкость уже в раннем джазе.

3. Усложнение вертикали. Отход от трезвучий и их обращений в сторону более сложных "надстроенных" аккордов. Альтерация высоких ступеней аккорда приводит к появлению полиаккордов и политональности.

Увеличение количества инструментов, а в связи с этим оформление новых принципов аранжировки, привело в начале 30-х годов к установлению классического типа биг-бэнда. Началась эпоха свинга. Состав оркестра, состоящий из 3-х - 4-х труб, 3-х - 4-х тромбонов, 5-ти саксофонов и ритм-группы, естественно, требовал высокопрофессиональных джазовых аранжировок.\* Аранжировщики (они же зачастую и руководители оркестра) достигли высокого уровня мастерства. Здесь, в первую очередь, следует назвать Дона Редмена, Флетчера Хендерсона, Дюка Эллингтона, Эдгара Сэмпсона, Сая Оливера, Эдди Соутера, Билли Стрейхорна, Каунта Бэйси, Бенни Картера, Бенни Гудмена.

Именно в свинге произошла окончательная эмансипация диссонанса в джазе. Трезвучие практически исчезает из него. Сложные альтерированные многозвучные вертикали в аранжировках свинга становятся нормой. Все чаще встречаются резко диссонирующие наложения с малыми секундами, квартами, тритонами. Постоянная диссонантность джазовой гармонии, усугубляющаяся параллельным движением аккордов, служит как бы "визитной карточкой" "джазового" звучания. Стравинский говорил о современной музыке: "...Он (диссонанс - Ю. Ч.) больше не связан со своей прежней функцией. Став вещью в себе, он часто ничего не подготавливает и ни о чем не оповещает. Следовательно, диссонанс уже не является фактором беспорядка, а консонанс - гарантом безопасности. Музыка вчерашнего и нынешнего дня без опаски соединяет параллельные диссонирующие аккорды, теряющие уже свое функциональное значение, а наш слух воспринимает естественно эти сопоставления"\*\*\*.

\* Для симфоджаза также характерны большие составы оркестра (со струнной и деревянной группами). Однако симфоджаз не создал своих принципов аранжировки, так как использовал лишь отдельные элементы джаза и ориентировался на обычный симфонический состав оркестра (плюс саксофоны и ритм).

\*\* Стравинский И. Статьи и материалы. М., 1973, с. 28

Это высказывание композитора с полной уверенностью можно отнести к джазу, который, начиная с 30-х годов, характерен именно своей постоянной диссонантностью. Правда, диссонантность джаза (тем более, свинга) гораздо мягче диссонантности современной академической музыки благодаря опоре на терцовое строение аккорда. Не будем забывать и того, что джаз в своем главном течении никогда не изменял тональной системе.

### 45. MY GAL CALLED SAL

Оркестр Сэма Вудинга

#### СХЕМА

B $\flat$ 
1. Dm

A											
VI	VI	$\flat$ VI $\flat$	$\flat$ VI $\flat$	I G $\flat$	II $\flat$ V	I	V	:	I	I	V

Dm

B											
I	V	I	V	$\textcircled{F}$ II $\flat$	VI $\flat$ II $\flat$	V	$\textcircled{B\flat}$ $\flat$ VI $\flat$ V	II $\flat$	II $\flat$		
IV $\flat$	IV $\flat$	I	V	I							



46. MY HEART BELONGS TO DADDY

Арти Шой

Score for Saxes, Brass, Cl., and Strings. The score consists of eight staves of music in G minor, 4/4 time. Chord symbols are provided above the notes.

Staff 1: Saxes (Gm)

Staff 2: Brass (Cm, D7, A)

Staff 3: Saxes (Gm)

Staff 4: Brass (Cm, D7, A)

Staff 5: Cl. (Gm)

Staff 6: Saxes (D7, Ab7)

Staff 7: Strings (Gm, G, C, Brass)

Staff 8: Bass (Cm, G, D7, Ab7, Gm)

СХЕМА

(Gm)	I	I	I	IV	V	V	V	I
(G)	I	I	I	IV	IVm	I	V bII7	Im

Каденции: V I

V bII7 I

47. HARLEM NOCTURNO

♩ = 88

The musical score consists of eight staves. The first two staves are in treble clef, and the remaining six are in bass clef. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets. Chord symbols are placed above or below the notes. The first staff has chords: Fm, Fm+7, Fm7, Bbm7. The second staff has: Bbm+7, Db7, C7, Fm7. The third staff has: Fm. The fourth staff has: A7, Ab, Eb7, Ab, Eb7. The fifth staff has: Ab, Eb7, Ab, Db, Abm7, Db, Abm7. The sixth staff has: Db7, Cb7, A7, G7, C7sus, A7, Ab7, Eb7. The seventh staff has: Ab, Eb7, Ab, Eb7, Ab, Ab7, Db7, Abm7. The eighth staff has: Db7, Abm7, Db7, Cb7, A7, G7, G7, C7.

CXEMA

	1.						2.				(Ab)
(Fm)	I	I	IV	IV	IV	bVI <sub>7</sub> V	I	I	I	I	I bII <sub>7</sub>
(Ab)	I V	I V	I V	I <sub>7</sub>	IV Im	IV Im	IV <sub>7</sub>	bIII <sub>7</sub>	bII <sub>7</sub>	VII <sub>7</sub>	(Fm) V bII <sub>7</sub>

48. RODELAND SHUFFLE

Bright Jump Tempo

"Каунт" Бейси

The musical score is written for piano and consists of six systems. The first system shows the initial chords and melody. The second system features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a *mf* dynamic marking. The third system is marked with a circled 'A' and includes first and second endings. The fourth system also has first and second endings. The fifth and sixth systems are marked with a circled 'B' and feature a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.



①

§ 1. 2.  
 (F) 

I #I <sub>0</sub>	II V	I #I <sub>0</sub>	II V	I #I <sub>0</sub>	II V	I bVI <sub>7</sub>	II V	1. 2.
I <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	IV	IV	II <sub>7</sub>	II <sub>7</sub>	V	V	§

Приведенная выше пьеса пианиста и руководителя прославленного биг-бэнда является ярким образцом страйд-пиано-стиля, широко распространенного в эпоху свинга. Двухтактный "гармонический рифф" в части А, основанный на гармоническом обороте I - #I<sub>0</sub> - II - V, одно из типичных гармонических решений этого стиля. В темах подобного типа части В, обычно, представляют собой цепочку доминантовых аккордов (хэлписис). В каденции присутствует гармонический оборот с участием тритоновой замены доминанты, получивший широкое распространение в последующем стиле, бибоп: II - bII<sub>7</sub> - I. Активно применяется субдоминанта на II ступени, в виде минорного септаккорда. Как отголосок рэгтайма, в пьесе присутствует третья часть - С.

## “Дюк” Эллингтон

В каждом виде искусства есть свои таланты, возвышающиеся, подобно горным пикам, над окружающими холмами. Таким титаном в джазе был Эдвард Кеннеди “Дюк” Эллингтон. Обладая счастливым сочетанием талантов и ценных человеческих качеств, Эллингтон смог достичь таких выдающихся творческих результатов, что имя его произносится наряду с самыми великими именами мира. Оставляя в стороне его многочисленные открытия и достижения в области инструментовки, в которой он был непревзойденным мастером, остановимся на тех аспектах его творчества, которые непосредственно связаны с проблемами развития джазовой гармонии.

Эллингтон был, по сути дела, первым джазовым композитором в самом прямом и высоком смысле этого слова. В качестве композитора он впервые выступил в 1926 г. До него джаз в подавляющем большинстве случаев использовал продукцию “Тин Пэн Элли” или старые номера из репертуара ансамблей традиционного джаза. Почти все более или менее популярные джазовые исполнители являются авторами хотя бы одной темы, у многих насчитываются даже несколько десятков тем. И все же мы не рискуем назвать их композиторами, вкладывая в это понятие исконный, привычный нам по европейской музыке, смысл. С другой стороны, профессиональных композиторов, сочинявших мюзиклы и песни, таких, как Ричард Роджерс, Коул Портер, Джимми Мак Хью, Ирвинг Берлин и даже Джордж Гершвин, трудно назвать джазовыми композиторами, несмотря на то, что мелодии их песен стали джазовыми “стандартами”. И хотя, на первый взгляд, темы песен Эллингтона не отличаются от образцов творчества вышеупомянутых авторов, мы называем Эллингтона именно джазовым композитором. Это подтверждается его приверженностью к оркестру - биг-бэнду, где популярная песня, благодаря таланту аранжировщика приобретает качества джазовой композиции. Эллингтон был и выдающимся мелодистом и гениальным, подлинно джазовым аранжировщиком. Этим сказано все. Композиторское мышление и оркестровая направленность творчества не могли не сказаться на качестве его гармонической палитры. Тонкое чувство колорита в сочетании с безошибочным гармоническим чутьем порождали удивительные по красоте и самобытности звучания. Обращает на себя внимание насыщенность его музыки хроматизмами, неожиданными тональными сопоставлениями. Оркестр Эллингтона всегда узнается также по особому качеству диссонантности, и, естественно, по тембру, не похожему ни на какой другой. То, что Эллингтон начинал как художник, по-видимому, наложило отпечаток на его тембровое и гармоническое мышление. Музыковедами всегда отмечается красочность, импрессионистичность его партитур. Еще в 30-х годах Эллингтон свободно использовал гармонические замены, сложные аккордовые структуры с секвентным гармоническим развитием - те средства, которые боперы поставят во главу угла при разработке своего стиля. Его стремление выйти за рамки структурных хорусных стереотипов, довлеющих над джазом, говорят о желании подняться над бытующим представлением о джазе только как о развлекательной музыке. Стремление это понятно, - оно говорит о серьезности задач большого художника. Такого же рода задачи ставил перед собой и Гершвин, но он шел к цели другим путем - используя классические европейские формы, создавая симфоджазовые произведения. Эллингтон, оставаясь, по существу, в рамках джазовой миниатюры (форма сюиты, которую так любил Эллингтон - объединение под одним опусом нескольких миниатюр) все же часто находил нестандартные решения, не поступаясь джазовыми традициями (нарушение квадратных структур). С именем Дюка Эллингтона связаны и первые опыты в применении полифонии в оркестровке (полифония пластов, полифоническое тутти и т. д.). Опыты эти будут развиваться в творчестве представителей “третьего течения” в 50-е годы.

Известно, что в нотной записи, фактически, невозможно передать специфику джазового исполнения. Тем более, клавирный вариант эллингтоновых композиций не дает представления о звучании его оркестра. Но характер мелодизма, основные гармонические особенности прослеживаются достаточно полно.



49. DO NOTHIN' TILL YOU HEAR ME

Moderately Slow

Д.ЭЛЛИНГТОН

The image shows a piano score for the song "Do Nothin' Till You Hear Me" by Duke Ellington. The score is written in G major and 4/4 time, with a tempo marking of "Moderately Slow". It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A first ending bracket is present in the third measure of the first system. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a first ending bracket and a second ending bracket. The fourth system features a melodic line with a descending eighth-note pattern. The fifth system concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

49a. DAY DREAM

1941 г.

Дюк Эллингтон  
Билли Стрейхорн

*Slow*

**СХЕМА**

(F)	1.											2.												
	I	I <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	III <sub>7</sub>	VI	I <sub>7</sub>	IV <sub>m</sub>	V	Im	bVI <sub>7</sub>	V	bVI <sub>7</sub>	V:	bVI	V	I	I <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	sus					
(A)	IV	II	V	(A)	III	V	(G)	I	III	V	I	(F)	II	V	I	bIII <sub>7</sub>	II <sub>7</sub>	II	V	(F <sub>m</sub> )	bVI <sub>7</sub>	V <sub>7</sub>	I	I

//// //

49b. PRELUDE TO A KISS

"Дюк" Эллингтон  
И. Гордон, И. Миллс

*Moderato*

SCHEMA

	1.				2.					
©	II <sub>7</sub> V	I <sub>7</sub> IV	VII <sub>7</sub> III <sub>7</sub>	VI <sub>7</sub> II	II V	I II <sub>7</sub>	II V	I II <sub>7</sub>	II V	I
©	I VI	II V	I VI	II V	I VI	II V	I IV <sub>7</sub> bVII <sub>7</sub>	© II <sub>7</sub> IIImIII	III <sub>7</sub> VI <sub>7</sub>	



В гармонии вышеприведенных тем наблюдаются характерные черты, сформировавшиеся к началу 40-х годов в свинге, а именно:

1. Усиление роли квинтового круга, приводящее к частому использованию хроматических секвенций. Это тесно связано с хроматизацией мелодики.

2. Поступенное движение аккордов (параллелизм) на большем временном отрезке (по сравнению с предыдущими стилями) с тяготением к хроматизации.

3. Сопоставление далеких тональностей. В частности - большетерцовые, например в первой и третьей теме между основной тональностью 1-й части и бриджем: G - E<sup>b</sup>; C - E.

4. Усложнение аккордовой вертикали за счет добавленных ступеней и альтераций.

5. Блюзовые влияния (в гармонии) в 1-й и во 2-й теме.

В целом, в творчестве Эллингтона прослеживается целый ряд новых самобытных концепций в области гармонии: разработка модальной гармонии, хроматики, политональности, расширение сферы "джазового диссонанса", полифонизация фактуры.

Фактически, гармония зрелого свинга смыкается с гармонией бибоба, не достигая, впрочем, той жесткой схематичности, которая характерна для последнего.

### Пианисты Томас "Фэтс" Уоллер, Эрл Хайнс, Арт Тейтум

Наверное, нет ничего удивительного в том, что в становлении гармонического языка джаза особую роль сыграли выдающиеся джазовые пианисты. "Король инструментов", богатейшая "кладовая" гармонических ресурсов - фортепиано, стояло у истоков нескольких джазовых стилей: баррел-хауз, гарлем-страйд-пиано, буги-вуги. С фортепиано связан такой важнейший, предшествовавший джазу стиль, как рэггайм. Каждый яркий представитель джазового фортепиано создавал свой неповторимый фортепианный стиль: Тедди Уилсон, Джо Салливан, Фэтс Уоллер, Арт Тейтум, Эрролл Гарнер, Оскар Питерсон, Билл Эванс, Сесил Тейлор, Кейт Джаррет, МакКой Тайнер, Чик Кория, Дэйв Брубек... Этот список можно продолжить. Джазовые пианисты всегда были на особом положении "аристократов" в мире джаза. Подражать кому-либо считалось в их среде дурным тоном, и если какой-нибудь новый прием, изобретенный тем или иным пианистом, становился расхожим, его автор отказывался от него и искал что-то новое. Разумеется, когда музыкант достигал творческой зрелости и стиль его считался сложившимся, он не менял его на протяжении оставшейся жизни - почти никогда. Для истинного любителя джаза достаточно услышать имя Гарнера или Питерсона, чтобы тут же всплыло в памяти звучание их роаяля.

Некоторые приемы фортепианной джазовой техники находили применение в оркестре: блок-аккорды, "катящийся бас" буги-вуги. Аккордовое сопровождение левой руки на каждую долю (Гарнер) использовалось в оркестровом изложении (например, группа тромбонов в оркестре Гила Эванса), группа саксофонов, изложенная блок-аккордами, играющая аккордами на каждую восьмую. Гармонические находки джазовых пианистов открывали новые горизонты в развитии джазовой гармонии, форсировали этот процесс. Особенно это было заметно в первые три десятилетия развития джаза - ведь пианисты, как правило, оказывались образованнее других музыкантов и часто становились лидерами - руководителями, аранжировщиками и композиторами. Именно таковыми были Джелли Ролл Мортон, Дон Редмен, Эрл Хайнс, Флетчер Хендерсон, Дюк Эллингтон, Каунт Бейси. На их плечи легла и задача создания первых записанных аранжировок и подготовка музыкантов, способных их исполнять. Традиция лидерства джазовых пианистов впоследствии будет проявляться не столь ярко, как в эти первые три джазовых десятилетия, но всегда будет оставаться достаточно ощутимой. Словосочетание "композитор-пианист" звучит в джазовом мире очень естественно.

Достаточно вспомнить Ф.Уоллера, Т.Монка, Б.Эванса, Д.Брубeka, Г.Эванса, Б.Паулла, Дж.Льюиса, Х.Силвера, Ч.Кория, Х.Хенкока. Здесь мы остановимся лишь на четырех именах; - это Томас "Фэтс" Уоллер, Эрл Хайнс, Арт Тейтум и Эрролл Гарнер. Эти пианисты внесли большой вклад в фортепианное джазовое исполнительство, оказав воздействие на последующие поколения пианистов.

Томас "Фэтс" Уоллер (1904 - 1943) оставил громадное наследие не только как пианист и певец (в грамзаписях), но и как композитор, обогативший джазовую и популярную музыку 20-х - 30-х годов. Его темам, ставшим эвергринами, была суждена долгая жизнь, их обаяние трогает нас и сегодня. Достаточно вспомнить такие мелодии, как "Honeysuckle Rose", "Ain't Misbehavin'", "Keepin' out of Michief Now". На его счету более 500 записей. Наделенный редким чувством юмора и будучи великолепным артистом, Уоллер всегда находил остроумные гармонические, мелодические и фактурные решения. Ниже мы приводим

самую раннюю мелодию Джимми Мак-Хью "I Can't Give You Anything But Love" в оригинальном авторском варианте и в транскрипции Ф. Уоллера, что, вероятно, подтвердит эту мысль.

50. I CAN'T GIVE YOU ANYTHING BUT LOVE [\*]

Andante con moto

Джимми Мак-Хью

[\* Приводится фрагмент темы (50), так как до конца фактура не меняется]

51

Medium Tempo

Транскрипция Ф. Уоллера

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of two staves each. The music is in G major and 3/4 time. It features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, triplets, and chords. Performance instructions like "loco" and "8" are present. The score ends with a double bar line and a fermata.



8 6 loco 6

L.H. shake it

6

52. KEEPIN' OUT OF MICHIEF NOW

Томас "Фэтс" Уоллер

$\text{♩} = 118$

*f*

*mf*

1.

*p*



Исполнение Уоллера всегда искрометное, полное оптимизма, выдумки, но непременно сцементированное железным ритмом и продуманное во всех деталях. Оставаясь до конца своей короткой жизни (он умер в 39 лет) в рамках гарлемского страйд-пиано-стиля, Уоллер довел его до совершенства. В стиле страйд гарлемских пианистов, в частности Уоллера, мы видим его кульминацию, касающуюся всех аспектов - гармонических, мелодических, ритмических и фактурных. Свобода в использовании всех богатых возможностей мажорно-минорной системы, расширение и усложнение ладовых связей, аккордики - все это присуще творчеству этого замечательного музыканта.

Другая звезда фортепианного джаза 20-х годов - Эрл "Father" Хайнс (1905). В исполнительской манере Хайнса, основанной также на страйд-пиано стиле, ощущается стремление выйти за рамки этого стиля. В его игре заметно влияние блюзовых традиций, чего явно недоставало Уоллеру. Исполнению Хайнса была присуща ритмическая смелость, неожиданность фактурных решений. Гармония и форма не являются для него областью, где бы полностью раскрылся его талант.

Стихия Хайнса - мелодическая и ритмическая фантазия, которая необычайно динамизирует исполнение. Сам Хайнс признавался, что мелодическая линия его правой руки часто подражает "стилю трубы", на которой он играл в детстве. Хайнс часто (иногда фактически на протяжении всей пьесы) использует двухголосие - мелодия и бас, как бы имитируя дуэт духового инструмента с контрабасом (в манере бопа - на каждую долю); мелодия внезапно переносится в басовый регистр. Иногда даже развитие композиции прерывается, пока Хайнс на протяжении нескольких тактов разрабатывает стремительные пассажи. Пианист любит играть соло и, пожалуй, в такой форме исполнения наиболее рельефно проявляются все особенности его стиля.

Особенно ощутим вклад в развитие джазовой гармонии выдающегося пианиста, творчество которого более трех десятилетий (с 20 по 56 годы.) поражало и восхищало его современников. Имя этого легендарного пианиста Арт Тейтум (1910 - 1956). "Тейтум уже за несколько лет до эры бопа экспериментировал с гармониями, которые позднее боперы внедрили в джаз. Его влияние на Хокинса, Паркера и вообще всех исполнителей джаза позволяет утверждать, что Тейтум заставил музыкантов бопа внимательно изучать возможности гармонии", - пишет Дж.Л.Коллиер в книге "Становление джаза"\*. Своей поразительной способностью обогащать, менять гармоническую структуру темы Тейтум, несомненно, подготовил революционный взрыв бопа. Тем не менее, сам он остался в стороне от движения боперов и даже на целое десятилетие (с начала 40-х годов - именно в период утверждения бопа) отходит на второй план, остается в тени. Лишь в период с 53 по 55 годы Тейтум выпускает серии своих фортепианных сольных пластинок, которые утверждают его славу, как одного из самых выдающихся джазовых пианистов.

\* Коллиер Дж.Л. Становление джаза. М., 1984, с. 226.

1928 г.

53. WEST END BLUES

Эрл Хайнс

Импровизация

The image displays a musical score for the piece "West End Blues" by Earl Hines, dated 1928. The score is written for piano and guitar. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The score is marked "Импровизация" (Improvisation) at the top. Various musical notations are used, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano). There are several instances of "8" with a dashed line above it, indicating an eighth-note triplet. The piano part features a complex, flowing melody with many slurs and ties, while the guitar part provides a steady accompaniment with chords and single notes. The overall style is characteristic of early jazz piano and guitar.



53a. THE FATHER'S GETAWAY

1939 г.

Эрл Хайнс

Импровизация

The musical score is written for piano and 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 first system is labeled 'Импровизация' (Improvisation). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The second system features a prominent triplet in the right hand. The third system includes a triplet in the right hand and a fermata over a chord. The fourth system shows a series of chords in the right hand and a steady bass line. The fifth system continues with complex chordal textures in the right hand and a bass line with some grace notes. The sixth system concludes with a final chordal texture in the right hand and a bass line with grace notes.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords and single notes.

The third system of musical notation shows a melodic line in the upper staff with a triplet of eighth notes. The lower staff features a series of chords, with dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte) visible.

Фактически, с появлением Тейтума для джаза не осталось секретов в мажорно-минорной системе. Ее обогащение, связанное с проникновением в натуральный семиступенный мажор гармонических ладов, параллельных, одноименных тональностей, однотерцовых и вводнотоновых трезвучий, применением "надстроенных" аккордов, блюзового лада и связанной с ним аккордики, полиладовости и политональности, вплотную приблизили джазовую гармонию к гармонии современной музыки в целом.

### 54. GARNEGIE HALL BOUNCE

Bright and Fast

Арт Тейтум

The musical score is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the right hand features eighth-note patterns and triplet figures, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. The second and third systems show more complex melodic lines with slurs and triplets in the right hand, and a bass line that includes some chromatic movement. The fourth system features a more active bass line with chords and eighth notes. The fifth and sixth systems continue the melodic and harmonic development, with the right hand playing eighth-note runs and the left hand providing harmonic support with chords and eighth notes.



CXEMA

II <sub>7</sub> II <sub>6</sub>	I	IV <sub>m</sub>	I	IV <sub>#</sub> IV <sub>0</sub>	I/V	II	V	I
---------------------------------	---	-----------------	---	---------------------------------	-----	----	---	---

55. GANG O'NOTHIN'

Slow

Арт Тейтум

The musical score is written for piano in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Slow'. The score features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a quintuplet (indicated by a '5' above the notes). The piece concludes with a final chord in the bass clef.

First system of a musical score. The treble clef staff contains a complex melodic line with slurs, ties, and ornaments. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat).

Second system of the musical score. The treble clef staff continues the melodic development with slurs and ties. The bass clef staff features a more active accompaniment with chords and moving lines. The key signature remains four flats.

Third system of the musical score. The treble clef staff shows melodic ornamentation and slurs. The bass clef staff has a steady accompaniment with chords. The key signature remains four flats.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff features a melodic line with slurs and ties. The bass clef staff has a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature remains four flats.

Fifth system of the musical score. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and ties. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature changes to three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Sixth system of the musical score. The treble clef staff features a melodic line with slurs and ties. The bass clef staff has a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature changes to two flats (B-flat, E-flat).



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur. The bass staff contains a bass line with a triplet of eighth notes and a slur.

Second system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur. The bass staff contains a bass line with a triplet of eighth notes and a slur.

Third system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur. The bass staff contains a bass line with a triplet of eighth notes and a slur.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur. The bass staff contains a bass line with a triplet of eighth notes and a slur.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur. The bass staff contains a bass line with a triplet of eighth notes and a slur. A fermata is present at the end of the system.

## Эрролл Гарнер

Эрролл Гарнер (1921 - 1977) сложился как пианист к середине 40-х годов, а в конце 50-х становится одной из самых известных фигур в джазе. Секрет его популярности у разных типов слушательской аудитории - от любителей легкой музыки до самых взыскательных ценителей джаза состоит, по-видимому, в том, что искусство Гарнера многогранно и обладает совокупностью признаков и качеств различных стилей. Гарнера трудно отнести к какому-либо определенному направлению - слишком много связей обнаруживается у него с самыми, казалось бы, далекими стилями - от страйд-пиано до кула. Нельзя не заметить в его игре и влияния композиторов-романтиков и импрессионистов. Причем, все эти разнородные элементы слиты в его искусстве в органическом единстве. Игра Гарнера обладала мощной притягательной силой, но была настолько своеобразной, что подражать ему было, фактически, невозможно - настолько ясен был бы источник. В целом стиль Гарнера вполне укладывается в рамки мэйнстрима. Несмотря на то, что пианист любил использовать для своих обработок эвергрини, его стилю присущи и новаторские черты, особенно в области ритмики (полиритмия, а также характерное "пересвинговывание" - запаздывание мелодии в правой руке от четкого бита в левой), гармонии, фактуры. Гармоническая сторона, несмотря на относительную простоту функциональных соотношений, фонически очень насыщена. Для Гарнера типично использование полиаккордов, кластеров. Он любит применять многосоставную фактуру, охватывающую весь диапазон фортепиано. Отсюда - оркестральность звучания рояля. Гарнер любит контрасты - динамические, фактурные, ритмические. Исполнение любой миниатюры изобилует у Гарнера различными неожиданностями, которые постоянно держат слушателей в напряжении. Нередкий прием - переключение левой руки с аккомпанирующих аккордов на мелодические подголоски, фигурации, участие в пассажах, дублирование мелодии и т.д. В партии правой руки преобладает аккордовое изложение мелодии - чаще аккорд с замкнутой октавой с секундой внутри. Такая же фактура преобладает и в импровизации. Гарнером создано немало композиций, среди которых самая известная, конечно же, "Misty", - одна из излюбленных баллад всех джазменов.

Предлагаемый фрагмент интересен и ценен тем, что представляет собой расшифровку записи исполнения самого Гарнера, максимально, насколько это возможно, приближенную к оригинальному исполнению.

Расшифровка осуществлена московским пианистом Владимиром Киселевым (сб. "Импровизации выдающихся джазовых пианистов". - М. "Музыка". 1989 г.).



56. TEACH ME TONIGHT

Эрролл Гарнер

Free

Piano

Bass

8

8

8

5

3



8

3

This system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth notes. The bottom staff is also in bass clef and contains a single melodic line. A dashed line with the number '8' is positioned above the first measure of the top staff. A triplet bracket with the number '3' is placed over the first three notes of the top staff.

8

3

This system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth notes. The bottom staff is also in bass clef and contains a single melodic line. A dashed line with the number '8' is positioned above the first measure of the top staff. A triplet bracket with the number '3' is placed over the first three notes of the top staff.

8

This system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth notes. The bottom staff is also in bass clef and contains a single melodic line. A dashed line with the number '8' is positioned above the first measure of the top staff.

8

Shake!

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It features a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The middle staff is in bass clef and contains block chords. The bottom staff is also in bass clef and contains a simple bass line with quarter and eighth notes.

The second system of music consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle staff contains block chords and a triplet of eighth notes. The bottom staff continues the bass line with quarter and eighth notes.

The third system of music consists of three staves. The top staff features a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. The middle staff contains block chords. The bottom staff continues the bass line with quarter and eighth notes.

First system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many beamed notes and rests. A dashed line with the number '8' above it spans across the first two measures. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with chords and some melodic movement. The bottom staff is also in bass clef and contains a simple bass line with few notes.

Second system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many beamed notes and rests. A dashed line with the number '8' above it spans across the first two measures. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with chords and some melodic movement. The bottom staff is also in bass clef and contains a simple bass line with few notes.

Third system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many beamed notes and rests. A dashed line with the number '8' above it spans across the first two measures. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with chords and some melodic movement. The bottom staff is also in bass clef and contains a simple bass line with few notes.



8

Shake

9

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a complex, rhythmic melody with many beamed notes. A dashed line above the staff is labeled '8' and spans the first six measures. The word 'Shake' is written above the final measure, which contains a double bar line and a fermata. The middle staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and some moving lines. The bottom staff is also in bass clef and contains a simple, melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure, labeled with the number '9' below it.

8

3

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a complex, rhythmic melody with many beamed notes. A dashed line above the staff is labeled '8' and spans the first six measures. The word 'Shake' is written above the final measure, which contains a double bar line and a fermata. The middle staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and some moving lines. The bottom staff is also in bass clef and contains a simple, melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure, labeled with the number '3' below it.

Shake Shake Shake Shake

*f*

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a complex, rhythmic melody with many beamed notes. The word 'Shake' is written above the first four measures, which contain a series of chords. The middle staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and some moving lines. The bottom staff is also in bass clef and contains a simple, melodic line. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the first measure of the middle staff. The system concludes with a double bar line and a fermata in the top staff.

“Звуковысотная система, как можно судить по теоретическим работам Шенберга, Берга, Веберна, мыслится как система эволюционирующая.

Постепенное освоение 12-тоновости (путем хроматизации и усложнения кадансов, внедрения “посторонних” звуков и “отдаленных аккордов”, “амбивалентности” ступеней), ослабление тональных связей через отстранение тоники, длительного пребывания в зонах тональной неустойчивости (“колеблющаяся тональность”), усиление диссонантного фонизма, расширение гармонических ресурсов (многозначность традиционных аккордов, появление новых аккордов - многотерцовых, квартовых, целотоновых, хроматически видоизмененных), напряженное и учащенное моделирование - все это, по мысли композиторов, привело к замене одного типа организации на другой” (концепция “расширенной тональности”)\*.

Эту цитату, без всяких натяжек, можно отнести и к джазу.

Фактически, джаз в своем развитии в области гармонии шел “по следам” академической европейской музыки, как бы повторяя в сжатые сроки путь длительной эволюции профессиональной музыки Европы, правда, не переступая определенных границ. Творчество выдающихся джазовых музыкантов, таких, как Д.Эллингтон, А.Тейтум, Ч.Паркер, Т.Монк, Дж.Колтрэйн, М.Дэвис, способствовало расширению художественных границ джаза, выводя его на позиции подлинно высокого искусства.

### Би-боп - этапный стиль в развитии джазовой гармонии

Засилье больших оркестров (в основном, с коммерческим уклоном) в эпоху свинга в 30-е годы привело к тому, что центр тяжести неизбежно должен был переместиться в сторону аранжировки, т.е. записанной музыки. Это сказалось на снижении удельного веса импровизации. Конечно, были исключения: прежде всего, оркестры Б.Гудмена, Дж.Лансфорда, К.Бейси, Д.Эллингтона и некоторые другие. Но во многих биг-бэндах играли молодые талантливые музыканты-импровизаторы, которых, безусловно, тяготило такое положение. В конце 30-х годов в биг-бэндах работали Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, Чарли Крисчен, Лестер Янг, Рой Элдридж, Коулмен Хокинс, Джей Джей Джонсон, Фэтс Наварро, Оскар Петтифорд и многие другие. Разумеется, их сковывали рамки танцевальных пьес, в которых импровизации солистов уделялось довольно мало места. Идеи, которые волновали этих музыкантов, они могли проверить и реализовать только вне своей основной работы, играя в комбо. Джазовым музыкантам было необходимо общение подобного рода - в этом был залог жизнеспособности импровизационного джаза. В джазовом мире традиции свободного музицирования “для себя” уходят в далекое прошлое. Фактически, любая народная музыка подразумевает именно такую форму музицирования, когда несколько человек собираются в каком-либо месте - дома или на улице, и поют и играют в свое удовольствие. Иногда такие собрания джазменов превращались в музыкальные “битвы” - кто кого переиграет. Такие встречи получили название “жем-сешн”. Но момент соревнования, дух спортивной борьбы, амбиции были все же не главными в этих импровизированных концертах (во всяком случае, не во всех). На жем-сешнах музыканты делились опытом, экспериментировали, оттачивали свое мастерство, обсуждали новые идеи. К 40-м годам в свинге откристаллизовались достаточно определенные ритмико-гармонические структуры, весьма характерные и удобные для импровизационного обыгрывания. Фактически, была подготовлена почва для создания на этой основе жесткой гармонической системы, открывающей новый этап в развитии джаза. В чем суть этой системы, мы рассмотрим ниже.

В начале 40-х годов несколько молодых музыкантов стали собираться после работы в клубе Генри Минтона в Нью-Йорке. Мinton передал бразды правления руководителю оркестра Тедди Хиллу, у которого незадолго до этого играли Рой Элдридж, Кенни Кларк, Диззи Гиллеспи. Хилл, в свою очередь, поручил Кларку собрать клубный ансамбль. Так на сцене появились Телониус Монк, Диззи Гиллеспи и Чарли Паркер. Именно этим музыкантам предстояло совершить первую революцию в джазе. Экспериментальный ансамбль быстро завоевывает популярность среди джазовых музыкантов. “Эксперимент удался”, - пишет Дж.Л.Коллиер.

“Молва о том, что в клубе Минтона играют “нечто небывалое”, стала лучшей рекламой, и через несколько недель после того, как Хилл взялся за дело, клуб чуть ли не каждый вечер был полон именитых музыкантов, ожидающих своей очереди поиграть. Здесь выступали такие звезды джаза, как Коулмен Хокинс, Рой Элдридж, Бен Уэбстер, Лестер Янг и даже Бенни Гудмен, уже завоевавший к тому времени международное признание. Исполняемая музыка на первых порах была, в основном, привычным свингом, расцве-

\* Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984, с. 165.



ченным, правда, новой манерой барабанщика Кларка и капризной, иногда эксцентричной игрой Монка. Чарли Крисчен, уже ставший любимцем музыкантов старшего поколения, приходил сюда поиграть для души после вечерней работы в секстете Бенни Гудмена, где он не всегда мог развернуться\*\*.

Джем-сешен у Минтона стали лабораторией нового стиля, получившего название "би-боп" или "боп". Вот как описывают этот важнейший в истории джаза период сами создатели бопа:

"Диззи" Гиллеспи (трубач): "Перед сешн Монк и я прорабатывали ряд сложных вариантов из различных аккордовых последовательностей,\*\* а затем применяли их в своей игре, чтобы отпугнуть разных бесталанных новичков, лезущих к нам на сцену поиграть. Постепенно нас стало все больше и больше интересовало то, что мы делали. Мы начали работать всерьез. Так родилась наша новая музыка\*\*\*.

Кенни Кларк (ударник): "Мы часто собирались днем и говорили о музыке. Затем мы стали записывать на бумагу необычные аккордные последовательности и другие идеи, которые приходили нам в голову. Вначале это делалось лишь для того, чтобы обескуражить и отпугнуть тех парней, с которыми нам не хотелось играть. У "Минтона" мы делали на сцене все, что хотели. Там не устанавливалось строго определенное время для выступлений. Тедди Хилл отвел для нас целиком заднюю комнату. Что же касается тех новичков, с которыми нам не хотелось играть, то, как только мы брались за свои необычные гармонии, придуманные заранее, они уже после первого квадрата падали духом и незаметно исчезали, оставляя сцену профессиональным музыкантам\*\*\*\*.

А вот что вспоминает контрабасист Милт Хинтон:

"Диззи (Гиллеспи) часто помогал мне в работе над сольной партией. Его идея совершенно новой аккордовой структуры весьма интересовала меня и не раз мы работали вместе над новыми гармониями. Когда же он солировал в бэнде, то я, в свою очередь, всегда поддерживал его этими новыми аккордами\*\*\*\*\*.

Приведенные высказывания воспроизводят картину рождения нового стиля. Возникшие чуть ли не из озорства попытки играть некую новую музыку привели музыкантов к серьезным поискам, в которых главенствующая роль, как мы убедились из приведенных выше высказываний, отводилась именно гармонии. Музыканты были увлечены своими гармоническими "открытиями". Многие наиболее чуткие джазмены, впервые услышавшие боп в то время, были поражены именно гармоническими находками боперов. Интересно также упоминание о нерегламентированности времени исполнения - музыканты могли играть сколько хотели и только то, что хотели, без опасения, что кто-то будет "наступать им на пятки". Фактически существовала идеальная атмосфера неограниченной свободы для полного самовыражения. Эта свобода творчества, без которой немислимо движение вперед, повлияла самым действенным образом на возникновение нового стиля.

Из истории классической музыки мы знаем, что существовали композиторы, которые в своем творческом процессе отталкивались именно от гармонии (Г. Вольф, К. Дебюсси, А. Скрябин и др.). Сама история европейской академической музыки со времен Баха (т.е., когда "гармоническая тональность" достигла уже полного расцвета) предстает перед нами как история последовательного освоения новых гармонических ресурсов, вплоть до того момента, пока эти ресурсы не были исчерпаны до такой степени, что "умом и слухом музыкантов овладела непреодолимая жажда нового" (Р. Рети). Появление в европейской музыке "расширенной тональности" Вагнера и его последователей - Р. Штрауса, Г. Малера, раннего Шенберга - привело к ситуации, когда должны были начаться радикальные процессы. В дальнейшем развитие европейской музыки пошло по нескольким руслам, одно из которых привело к атональности и додекафонии. В истории джаза с возникновением бопа явно наступил подобный момент, когда развитие гармонии вступило в свою кульминационную фазу. Музыканты в поисках новых путей (в частности, в сфере мелодики) опирались на гармонию, на новые гармонические последовательности. Элементы гармонии (аккордика, отдельные гармонические обороты) к этому времени вполне сформировались. В раннем джазе, как мы отметили выше, напротив - именно движение мелодических голосов, своеобразное звукоизвлечение, санд, например, использование глиссандо, вибрато, опора на определенные ступени - сексты, блюзовые тоны и т.д., формировали гармонию.

\* Коллиер Д. Становление джаза. М., 1984, с. 126

\*\* Здесь и далее курсив мой (Ю. Ч.).

\*\*\* Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе расскажу.

\*\*\*\* Там же.

\*\*\*\*\* Там же.



“Джазовые музыканты гордятся тем, что совершается в их музыке в этой сфере, и когда они сойдутся и беседуют, то больше всего говорят о проблемах гармонии, но все эти проблемы (с точки зрения европейской музыки) являются “старой шляпой”, - иронически замечает И.Э.Берендт\*.

Действительно, по сравнению с современными “серьезными” композиторами многие джазовые музыканты могли выглядеть наивными и недостаточно искушенными в премудростях современной музыки, но это с лихвой окупалось свежестью и непосредственностью их музыкального восприятия, умением импровизировать. В простые, “банальные” с точки зрения “серьезных” музыкантов, гармонии, они вдохнули новую жизнь, и эти отвергнутые “академистами” гармонии в новом контексте зазвучали совсем по-иному. “Старая шляпа” оказалась очень удобной и полезной вещью для джаза. К примеру, тривиальный, с точки зрения академических музыкантов, гармонический оборот I - II<sub>7</sub> - V - I в теме того же Дюка Эллингтона “Mood indigo” воспринимается как единственно возможный. Мы не замечаем его тривиальности. Простая, чистая, полная светлой грусти мелодия, которая легла на этот гармонический оборот, одно из откровений Эллингтона.

## 57. MOOD INDIGO

“Дюк” Эллингтон

Подобными примерами изобилуют все стили джаза.

Откристаллизовавшиеся к моменту возникновения бопы гармонические обороты, новые, найденные боперами гармонические модели, активнейшее внедрение секвентного принципа гармонического движения привело к появлению в бопе мелодических клише на основе этих принципов (вспомним брейки - импровизированные сольные каденции в традиционном джазе, переходившие “по наследству” новому поколению молодых джазменов).

Использование таких мелодических клише в импровизациях боперов стало неотъемлемым признаком нового стиля. Мелодические находки Чарли Паркера, принципы его фразировки, ясной и точной логики его мелодики, чистоты и выразительности саунда, оказали огромное влияние на музыкантов - современников Паркера. “Паркеровская школа”, “паркеристы” - эти понятия давно стали нарицательными. Но еще при жизни этого джазового гения наиболее одаренные и смелые джазмены смогли вырваться из прочных “сетей” паркеровских канонов. Майлс Дэвис, Джон Колтрэйн, Стэн Гетц, чуть позже - Эрик Долфи, Сонни Роллинс, Орнетт Коулмен и другие осуществляли неписанный закон джаза - только вперед.

Следует подчеркнуть, что все гармонические “находки” бопы нанизывались на сформировавшиеся и продолжающиеся формироваться метро-ритмические модели, суть которых сводилась к гармоническим клише, занимавшим определенное количество тактов (чаще от 2-х до 4-х). Гармоническое наполнение таких двух или четырехтактных фраз могло представлять из себя: эллиптическую последовательность (цепочку доминантных аккордов), замкнутую секвенцию, оборот, построенный на параллельном аккордовом движении и т.д. Метро-ритм становился как бы “путеводной нитью” в гармонических “путешествиях”. Сокращение “гармонического времени”, гармоническая насыщенность соединялись у боперов с пристрастием к быстрым (иногда очень быстрым) темпам, таким, которые до них практически не использовались. Такая стремительная смена аккордов требовала большой предварительной работы, оттачивания мелодических фраз-клише. Эти фразы, четко обрисовывающие кварто-квинтовые смены аккордов, быстро распространились в среде боперов и стали отличительным признаком бопы. Здесь следует подчеркнуть, что при импровизации в большей степени начинает участвовать рациональное начало, а не просто идет “поток сознания”.

Правда, тенденция такого рационального подхода к импровизации, по-видимому, существовала в джазе очень давно.

Стремление любой ценой уйти от банальности, слащавости коммерческой музыки, стать более сложными, более серьезными, привело к тому, что на первых порах боперы остались почти в одиночестве. Причем, такая изоляция даже культивировалась. На какое-то время они потеряли и аудиторию - публика, привыкшая

\*Берендт И. Новая книга о джазе. Франкфурт-на-Майне, Гамбург, 1959.

танцевать под джаз, с недоумением топталась на месте, не в силах понять, что происходит с битом и с темпом. О том, что джаз можно только слушать, многие еще и не подозревали.

Джаз начал выходить за пределы эстетики популярного искусства. Фактически, с бопа он сделал первый решительный шаг в сторону "чистой", не прикладной музыки. Впоследствии эта позиция особенно ярко проявится во фри-джазе (свободном джазе); боп же, напротив, довольно быстро освоится в общеджазовом "климате", и его контраст с предшествующими стилями вскоре уже не будет казаться таким разительным, как на первых порах. Сегодня боп с полным основанием можно назвать джазовым мэйнстримом, джазовой классикой.

Еще раз хотелось бы отметить, что джазовые музыканты в большинстве своем всегда живо интересовались классикой и современной музыкой. Многие с детства были приобщены к европейской классической музыке, а новое поколение джазменов уже получает разностороннее гуманитарное образование в колледжах и университетах. Следовательно, ходячее мнение о неграмотности, малокультурности, музыкальной неуклюженности джазовых музыкантов давно кануло в Лету. Те боперы, которым не удалось получить законченного музыкального образования, всю жизнь компенсировали это упорным трудом, постигая на практике тайны своего искусства. Почти все они в молодости играли на нескольких музыкальных инструментах, в той или иной степени владели фортепиано и были знакомы с современной музыкой и музыкально-теоретической мыслью. О серьезном отношении боперов к своим экспериментам говорят их современники - друзья-музыканты.

Эрл Хайнс: "В 1943 году, когда в моем бэнде работали такие люди, как Диззи, Бенни Грин\* и Чарли Паркер (Чарли тогда играл на теноре), они играли уже в том стиле, в котором, как известно, играют и сегодня. Они постоянно таскали с собой ноты и разные музыкальные методики, по которым занимались в задних комнатах, когда мы выступали в театрах\*\*".

Свидетельства друзей боперов, а также их собственные высказывания убеждают, что боп явился в гораздо большей степени конструктивной музыкой, чем все предшествующие стили. Но, к счастью, острота и свежесть музыкального восприятия, подлинно джазовый темперамент и искренность, оптимистическое мироощущение боперов, а главное, опора на традиции джаза, стали залогом жизнеспособности нового стиля. Хотя боп и считается первым революционным джазовым стилем, он естественно продолжает традиции хот-джаза с типичными для него "моторно-волевыми, активными процессами". Вышедший из бопа кул-джаз, напротив, представляет собой образец "созерцательных процессов" (по классификации Б.Яворского, разумеется, не относящейся к джазу). В короткий срок боп превратился в жизнеспособную и коммуникативную реальность, завоевав большое число горячих приверженцев.

Школой, в которой адепты бопа разрабатывали новый стиль, был оркестр Эрла Хайнса и образовавшийся из него в последствии оркестр Билли Экстайна. Гиллеспи и Паркер настойчиво обучали молодых музыкантов основам нового стиля. "Мы будто ходили в школу", - вспоминал позднее Бенни Грин. Список питомцев этой "школы" включает имена музыкантов, которые оставили заметный след в джазовой истории того десятилетия. Это Фэте Наварро, Сонни Ститт, Джин Аммонс, Декстор Гордон, Лакки Томпсон, Тед Дэймерон, Уарделл Грей, Майлс Дэвис. Именно они стали пропагандистами идей бопа. Примерно в 1945 году, когда боп стал постепенно завоевывать признание публики, существовала небольшая, но постоянно растущая группа музыкантов, которые умели его играть.

Неудивительно, хотя и несколько неожиданно, что именно гармонию боперы ставили на первое место, создавая новый стиль. Широко распространено мнение, что революционность бопа проявилась прежде всего в мелодике и ритме. В исторических трудах о джазе проблемы гармонии бопа затрагиваются вскользь ("используют стандартную гармонию эвергринов с некоторыми усовершенствованиями"), хотя некоторые историки джаза (например, Маршалл Стернс) отмечают, что и в гармонии совершился некий переворот. В основном же критики и исследователи как будто забывают о том, что импровизация в джазе создается прежде всего на гармонической основе. Но джазовые музыканты не имеют права и просто не могут об этом забывать, так как они должны импровизировать. Правда, по сравнению с мелодией и ритмом, в сфере которых произошли радикальные изменения, в гармонии бопа на первый взгляд, казалось, не произошло особых перемен. Такое впечатление подкреплялось тем фактом, что боперы действительно зачастую использовали гармонические сетки эвергринов. Тем не менее, в гармоническом мышлении боперов произошли настолько

\* Бенни Грин - тромбонист.

\*\* Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе расскажу.



важные сдвиги, что сейчас мы можем с полным основанием говорить о качественном скачке, происшедшем в облике джазовой гармонии.

И все-таки следует признать, что гармонический элемент в бопе снова оказался более консервативным на фоне тех изменений, которые совершились в сфере мелодии и ритма. И это вполне естественно и закономерно, т.к. мелодические и ритмические усложнения как бы уравнивались более простыми и схематичными построениями в гармонии. Невозможно (в импровизационном джазе) усложнение на всех трех уровнях - мелодическом, ритмическом, гармоническом. Основа (в данном случае - гармония) должна была оставаться достаточно простой, чтобы дать возможность усложнять другие компоненты. Стремясь к усложнению, боперы, тем не менее, должны были найти для этого такие формы выражения, чтобы не потерять свободы и естественности, необходимой для импровизации. Простота и логичность гармонических связей, к которой они пришли, позволяли им этого достигнуть. Кажущаяся на первый взгляд гармоническая сложность была обусловлена использованием "надстроенных" аккордов с альтерациями, а также постоянным секвенцированием гармонических оборотов (зачастую в быстрых темпах). При ближайшем рассмотрении обычно оказывалось, что в основе этих сложных на слух гармоний лежат септ-аккорды в простейшем кварто-квинтовом соотношении:

### 58. TUNE UP

Майлс Дэвис

© 1963

#### СХЕМА

D	II	V	I	I	©	II	V	I	I
	II	V	I	III <sup>b</sup> III <sub>7</sub>		D	II	V	I

Интересно, что самые характерные для бопы альтерированные аккорды обязаны своему появлению блюзовому ладу. В каждом из приведенных ниже аккордов, построенных от С, присутствуют пониженная третья (+9) или пятая (-5) или обе эти ступени блюзового лада:

59

Особое внимание боперы уделяли уменьшенной квинте в аккордах и в мелодии, часто подчеркивая, выделяя пониженную 5-ю ступень в темах и в импровизациях.



$\text{♩} = 144-152$

Piano score for "Night in Tunisia" by Dizzy Gillespie. The score is in 4/4 time with a tempo of 144-152. It features a key signature of one flat (B-flat major) and a common time signature. The music is characterized by triplet patterns in both the treble and bass staves. The first system shows the initial melodic line with triplets. The second system continues the melody with more complex rhythmic patterns and some chromaticism.

1949 г.

61. NIGHT IN TUNISIA

"Диззи" Гиллесли

Guitar score for "Night in Tunisia" by Dizzy Gillespie. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat. It includes several measures of music with specific chord voicings and triplet markings. The chords are: Eb7, Dm+7, Eb7, Dm+7, Eb7, Dm+7, Eø, A7/-5, and Dm6. The melody is written on a single staff with a treble clef.

62. BEBOP

Д. Гиллесли

Guitar score for "Bebop" by Dizzy Gillespie. The score is in 4/4 time with a key signature of three flats (E-flat major). It includes a bridge section marked "/Bridg/". The chords are: Fm7, EbΔ, Ebm7, D7, DbΔ, G7/-5, and C7/-5. The melody is written on a single staff with a treble clef.

63. SHAW 'NUFF

Ч. Паркер  
Д. Гиллеспи

N.C.  
♩ = 278 drums  
(Intro) 

(pn.)

(drums play time)

(trp. alto)  
B<sup>b</sup>m C<sup>b</sup>

(bs.)




B<sup>b</sup>m C<sup>b</sup>7



B<sup>b</sup>m (hi-hat continues) (N.C.)  
(trp. w/alto 8<sup>va</sup> b.)



(drums) (to end) (B<sup>b</sup>6) break (trp. alto)  
(fine) (sample pn. fill)



A  B<sup>b</sup>6 Gm7 Cm7 F7 B<sup>b</sup>6 G7(45) Cm7 F7(+5)

B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>6 E<sup>o</sup>7 B<sup>b</sup>6/F G7 Gm7 F7  
(alto 8<sup>va</sup> b.) (unis)



Bb<sup>6</sup> Gm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Bb<sup>6</sup> G<sup>7(+5)</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7(+5)</sup>  
 Bb<sup>7</sup> Eb<sup>6</sup> E<sup>o7</sup> Bb<sup>7</sup>/<sub>F</sub> F<sup>7</sup> Bb<sup>6</sup>  
 B D7(-5) G<sup>7(-5)</sup>  
 C<sup>13</sup> F<sup>7</sup> (unis.)  
 C Bb<sup>6</sup> Gm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Bb<sup>6</sup> G<sup>7(+5)</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7(+5)</sup>  
 Bb<sup>7</sup> Eb<sup>6</sup> E<sup>o7</sup> Bb<sup>6</sup>/<sub>F</sub> F<sup>7</sup> Bb<sup>6</sup>

Следует добавить несколько слов об изменениях, произошедших в области формы. Если джаз 20-х и отчасти 30-х годов находился в тисках сложных многочастных форм (12-тактовые блюзы, 16-тактовые периоды и 32-тактовая двухчастная форма ААВА составляли меньше половины джазового репертуара), то в стиле би-боп подобные структуры совершенно вытеснили сложные формы. Те многочисленные песни, которые представляли чуть ли не весь джазовый репертуар мейнстрима (песни 20-х, 30-х, 40-х годов), как правило, содержали полуречетативные вступления - verses. Все они оказались прочно забытыми. В процессе преобразования песен в джазовые композиции выкристаллизовались простые компактные формы, упрощающие задачу импровизаторам.

Именно бопу суждено было обобщить все самое характерное для джазовой гармонии и найти много нового в этой области. Гармонический язык джаза предстает в бопе полностью сформировавшимся, со всеми присущими ему характерными особенностями. Можно сказать, что боп, с одной стороны, как бы подвел итоги всему предшествующему развитию джазовой гармонии, с другой - наметил пути ее дальнейшего развития. Достижения боба в области гармонии, мелодики и ритма становятся универсальным достоянием всего джаза. Последующие стили (хард-боп, кул и т.д.) полностью основывались на гармонических принципах боба, а некоторые более поздние стили (модальный джаз, фри-джаз) целиком переключают внимание на мелодию и ритм (в джаз-роке также на сонорность, в связи с появлением электронных инструментов). Интересно проследить завоевания боба в области гармонии и с технологической стороны. Выявляются следующие особенности:



1) Отказ от обращений аккордов в гармонических схемах джазовых тем (отсюда - "джаз - музыка основного тона"), в связи с чем интенсивнее используется секвенцирование гармонических оборотов и параллелизм.

2) "Раскрепощение" диссонанса. Усложнение вертикали за счет добавленных тонов и альтераций. Тотальное использование диссонирующих аккордов, благодаря чему возникают политональные образования, например, битрезвучная мажорная тритоновая полигармония, происходящая, в свою очередь, из единого созвучия терцовой структуры (нонаккорд с раздвоенной квинтой при соответствующем расположении:  $G^7/C$ ).

3) Хроматизация горизонтали; частое использование хроматических секвенций. Постоянное употребление тритоновых замен, приводящих к хроматизму ( $II - bII_7 - I$ , вместо  $II - V - I$ ).

4) Сокращение "гармонического времени". Увеличение количества аккордов в такте, т.е. более интенсивная гармоническая пульсация.

5) Крепкая связь с блюзом, влияние которого сказывается как косвенно (проникновение блюзовых нот в гармонию), так и прямо - в частом фрагментарном или полном использовании блюзового квадрата (только Паркер написал более 40 блюзов).

6) Сокращение числа наиболее употребительных тональностей. Используются тональности с малым количеством ключевых знаков, как правило - бемольных (влияние духовых инструментов).

Все эти изменения говорят о том, что в джазе снова возрождается импровизационность, изначально ему присущая. Отсюда расширение музыкальных связей, создающихся на основе общения в импровизационных ансамблях комбо, где совершенствовался и отшлифовывался новый музыкальный язык и соответствующее ему музыкальное мышление.

Остановимся на понятии "гармонической замены". Оно утвердилось в модерн-джазе и до сих пор используется как среди джазовых музыкантов, так и в теоретических пособиях, посвященных джазовой гармонии, импровизации и аранжировке. Этот термин означает, фактически, обогащение гармонической схемы за счет использования других аккордов вместо ожидаемых по логике функциональной гармонии. Иногда это ни что иное, как "прерванный оборот"\*; широко применявшийся в классической музыке. Но заменой также может называться и упрощение схемы: например, гармонический оборот заменяется одним аккордом, импровизатор заменяет дробное обыгрывание аккордовых последовательностей одним ладом и т.д. Наиболее часто мы слышим о тритоновой замене доминанты. Это вполне естественно, т.к. она наиболее заметна и ощутима. Остальные замены принимаются как данность и замечаются прежде всего теоретиками, а не музыкантами-практиками.

1. Примовые:  $III - VI - II - V - I > II_7 - VI_7 - II_7 - V - I$
2. Секундовые:  $I - I / II - V / \rightarrow I - \#I_0 / II - V / I - VI_7 / II - V / \rightarrow I - bVII_7 - VI_7 / II - V$
3. Терцовые:  $I - VI / II - V / \rightarrow III - VI / II - V / I / II - V / \rightarrow I - bIII_0 / II - V$
4. Квартовые:  $I / II - V / \rightarrow I - IV / III - II - V$
5. Тритоновая:  $V - I / \rightarrow bII_7 - I$  (может применяться ко всем местным тоникам).
6. Вариант тритоновой замены, когда вместо одного заменяющего аккорда ( $bII_7$ ) употребляется оборот  $II - V$ :  $II - V - I \rightarrow II - bII_7 - I \rightarrow II - bVI_m - bII_7 - I$  ( $II - V$  в тональности, отстоящей от основной на тритон).

64

\* Замена с участием прерванного оборота удобна для модуляций:  $V - I \rightarrow V - VI_0 - II_7 - V_m$ ;  $V - III_0 - V - VI_7 - II$ ;  $V = \#IV_0 - VII_7 - III$ .

То, что в свинге намечалось, в бопе становится правилом. Именно по этим пунктам перерабатывались боперами гармонические схемы песен и блюзов. В то же время в бопе происходит отход от гармонических стереотипов, заимствованных рэгтаймом и ранними джазовыми формами из арсенала средств европейской музыки. Так, для бопа нехарактерно использование трезвучий и обращений, доминантсептаккордов в "чистом" виде - без добавленных тонов и альтераций. Исчезают кадансы и последовательности, характерные для классической музыки, которые часто встречались в традиционном джазе. Именно в свете четких принципов в системе гармонизации, чуждой всякой расплывчатости и неопределенности, становится понятным тот огромный качественный скачок, который совершился и в мелодике джаза. В творчестве Чарли Паркера мы видим законченное выражение этих достижений бопа. Оформились определенные "клише", как мелодические, так и гармонические. В мелодическую линию импровизации проникают гаммообразные пассажи, хотя опора на вертикаль не теряет своего значения (подчеркивание кварто-квинтовых аккордовых соотношений арпеджированными мотивами и опеваниями); мелодический рельеф импровизации становится более гибким и неожиданным. Гораздо свободнее становится фразировка, в ней еще в большей степени утверждается асимметричность. Широко используется полиритмия в мелодических построениях. В музыкальный "обиход" импровизатора входят политональные приемы. Иначе говоря, сформировался новый джазовый стиль с другими эстетическими принципами. Происходят конструктивные эксперименты с гармонией, мелодией и ритмом. Приходит инновационный звук - звучание духовых инструментов становится ярким, холодным, прямым, лишенным привычных атрибутов красоты и излишней чувственной выразительности. Однако, джаз, став концертной музыкой, требующей от слушателей определенной подготовки для ее восприятия, не потерял своего главного качества - непосредственности. Перенос внимания на импровизацию выносит на поверхность спонтанный, экстатический момент, реализующийся уже на более высоком уровне. Разрушая стереотипы, преодолевая сопротивление косности коммерческого свинга, боперы, тем не менее, остановились у той грани, переступив которую, они могли бы оказаться в положении непонятых гениев и потерять аудиторию. Беря за основу для своих композиций широко известные эвергрини, они как бы оставляли мостик, по которому благожелательные и не слишком ортодоксальные слушатели могли к ним приблизиться. Узнавание знакомых тем, гармоний, "уложенных" в привычные квадратные структуры, несомненно, помогало восприятию ошеломляюще виртуозных импровизаций, каскадом обрушивавшихся на головы бедных слушателей, привыкших к более простым, певучим фразам.

Наверное, джаз никогда не потеряет своей жизненной силы, свой всегда волнующий аромат новизны. Возможно, одной из причин постоянного обновления джаза является его открытость, восприимчивость к иным культурным влияниям, что можно объяснить, в первую очередь, многонациональными истоками этого искусства. Боперам, пожалуй, удалось найти то почти идеальное равновесие рационального и эмоционального, которое свидетельствует о состоятельности этого стиля. В хард-бопе, куле и других, вышедших из бопа стилях, его достижения будут развиваться, углубляться, но связь с породившим их бопом останется на долгие десятилетия, вплоть до сегодняшнего дня. Существует и современный боп - необоп, представляющий собой более развитый, усовершенствованный стиль бопа 40-х годов. Пожалуй, именно этот стиль представляет собой джазовый мейнстрим наших дней.

Чтобы нагляднее проследить те гармонические изменения, которые принес с собой боп, воспользуемся для примера известной темой Харольда Арлена "Come Rain or Come Shine". Сравним авторский клавишный вариант темы с обработкой ее (в данном случае - гармонической) ансамблем "Jazz Messengers" под руководством барабанщика Арта Блейки. На этом примере хорошо прослеживается тенденция упрощения - отказ от обращений аккордов, от различных "излишеств" в использовании проходящих и вспомогательных аккордов, заслоняющих ритм гармонического движения.

Заметно явное предпочтение кварто-квинтовым аккордовым связям, хотя не теряет своего значения и хроматизм. Субдоминанта прочно обосновывается на II ступени. Последний четырехтакт более определенно подчеркивает тональность минорной V-й ступени (до-минор), естественно приводя кварто-квинтовым секвентным ходом в каденции (II-V, II-V) в основную тональность фа-мажор.



65. COME RAIN OR COME SHINE

Харольд Арлен

Slowly

The image displays a piano accompaniment for the song "Come Rain or Come Shine" by Harold Arlen. The score is written in G major and 4/4 time, with a tempo marking of "Slowly". It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system features triplet figures in the right hand. The third system includes a *ritardando* marking. The fourth system shows a *f* (forte) dynamic. The fifth system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece ends with a double bar line.



66. JAZZ MESSENGERS (Direction)

Medium Fast

СХЕМА

(F)	I	VII <sup>m</sup> III <sub>7</sub>	VI	VI	II <sub>7</sub>	V	I	I	II <sub>ø</sub> V	ImVI <sub>ø</sub>
	II <sub>ø</sub> V	Im	(C <sup>m</sup> ) II V	I	(F) III <sub>ø</sub> VI <sub>7</sub>	II V				

Следующий пример представляет собой образец сочинения лидером бопа Чарли Паркером новой темы на гармоническую схему известной песни Джона Хэнли "Индиана". В данном случае гармония почти не претерпела изменений; почти целиком сохранен и ритм гармонической прогрессии. Благодаря тому, что он остается ровным, основная единица ритмической пульсации - один такт.

## 67. INDIANA

Дж. Хенли

## 68. DONNA LEE

и т.д.

1947 г.

Ч. Паркер

Следующий пример является типичным образцом бибоповской композиции. С гармонической стороны обращает на себя внимание насыщенность нисходящими гармоническими секвенциями - не замкнутыми во вступлении и замкнутыми в бридже. Часть А гармонически построена на повторяющемся обороте - I-VI-II-V (гармонический рифф), столь характерном для стиля свинг.

Вертикаль изобилует альтерированными доминантноаккордами (+9 и -9) и септаккордами пониженной квинтой на II ступени в качестве субдоминанты. Наиболее типичное для развития бопа гармоническое движение мы видим именно во 2-й части (бридж):

69. STRICTLY CONFIDENTIAL

1949 г.

Бад Пауэлл, Кенни Дорз

Chord progression for the first system:  $A^b\Delta$ ,  $D7/+9$ ,  $G\phi$

Chord progression for the second system:  $B^b+9$ ,  $E^b\Delta$ ,  $B^b$

Chord progression for the third system (First ending):  $E^b$ ,  $C7$ ,  $Fm7$ ,  $B^b7$ ,  $E^b$ ,  $Cm7$ ,  $Fm7$ ,  $B^b7$

Chord progression for the fourth system (First ending):  $E^b$ ,  $Cm7$ ,  $Fm7$ ,  $B^b7$ ,  $E^b$ ,  $G^b7$ ,  $Fm7$ ,  $E7-5$

Chord progression for the fifth system (Second ending):  $E^b$ ,  $A^b7$ ,  $E^b$ ,  $B^bm7$ ,  $E^b$ ,  $A^b\Delta$

Chord progression for the sixth system:  $A^bm$ ,  $D^b7$ ,  $G^b\Delta$ ,  $F\#m7$ ,  $B7$ ,  $Fm7$ ,  $B^b7$





### Феномен Телониуса Монка

Пианист и композитор Телониус Монк занимает в мире джаза особое место. Автор большого количества джазовых композиций, обладатель неповторимой исполнительской манеры, Монк не вписывается полностью в какой-либо стиль. Будучи зачинателем бопа вместе с "Диззи" Гиллесли, Чарли Паркером и "Бадом" Пауэллом, он быстро находит свою собственную ярко выраженную индивидуальную манеру, что в то время отразилось на его положении в джазовом мире. Музыканты, не поняв и не признав на первых порах его новаторских идей, перестали приглашать Монка на студии грамзаписи. Тем не менее, он не пошел ни на какие компромиссы и вскоре ему удается сломать лед непонимания. Вокруг Монка начинает собираться группа последователей, которые с увлечением исполняют его музыку (почти все альбомы, записанные Монком, авторские). Среди музыкантов, сотрудничавших с Монком после "заговора молчания", начиная с 1944 года, такие выдающиеся джазмены, как Коулмен Хокинс, Джон Колтрэйн, Арт Блэйки, "Сонни" Роллинс, Джонни Гриффин и др. Композиции Монка исполняются многими ансамблями и оркестрами.

Охарактеризовать исполнительскую манеру Монка в нескольких словах можно так: непредсказуемость, лаконичность, жесткая нестандартная диссонантность. Этими же свойствами обладают и его композиции. Его гармонические принципы хотя и идут от бопа (кварто-квинтовые аккордовые связи, диссонантность), но более последовательно, обнаженно отражают свою хроматическую сущность. Монк применяет хроматизмы в неожиданных местах, как в горизонтальном гармоническом движении, так и по вертикали; отсюда кластерные аккорды, неожиданные сопоставления аккордов. Как метко заметил известный теоретик и историк джаза Леонард Фезер, Монк "имеет почти патологическую антипатию к использованию нужных аккордов в ожидаемый момент". Наряду с таким пристрастием к диссонирующим созвучиям, у Монка имеются и более традиционные гармонические решения. Такова его полная мелодического и гармонического обаяния знаменитая тема "Около полуночи". Но и здесь Монк остается верен себе - стандартные кварто-квинтовые аккордовые связи постоянно прерываются неожиданными вторжениями аккордовых комплексов или отдельных аккордов, отстоящих от предыдущего на терцию, тритон или секунду.

### 70. ОКОЛО ПОЛУНОЧИ



С годами Монк становится все более экономным в выборе выразительных средств, более аскетичным. Его композиции часто состоят всего из нескольких нот без всякого развития (в теме); в гармонии он использует интервалы (в основном, диссонирующие) вместо многозвучных аккордов; любит отклоняться от метра, часто использует паузы между звуками, остановки в аккомпанементе фортепиано, порой на несколько квадратов. Такие ограничения придают композициям Монка сдержанность, даже суровость. Напрашивается сравнение его музыки с графикой, гравюрой. Но нередко, используя те же средства, Монку удается достичь и юмористических эффектов. Во всяком случае, в его музыке отсутствует "благополучие"; почти всегда она на грани гротеска, вызова. Монк всегда неожиданен. Так, стандартный гармонический оборот II - V или II - V - I, на фоне жестких диссонансов, скупой фактуры, прихотливой ритмики, звучит очень свежо, всплывает узнаваемым островком и служит хорошим ориентиром для слушателя, как в нижеприведенных темах "Evidence", такт 6-й и "Monk's Mood" - такты 13-14.

71. EVIDENCE

T. MOHAK

Musical notation for '71. EVIDENCE' in B-flat major, 4/4 time. The piece consists of two staves of piano accompaniment. The melody is primarily in the right hand, featuring a mix of eighth and quarter notes with some rests. The bass line provides a steady accompaniment with quarter notes and some chords.

©1962

72. MONK'S MOOD

T. MOHAK

Musical notation for '72. MONK'S MOOD' in B-flat major, 4/4 time. The piece starts with a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes a variety of chords and melodic lines. Chords are labeled as Fm7, Bb7/-5, CΔ9, Dø, and G-5. The melody features eighth and quarter notes, with some triplets in the right hand.

Musical notation for '72. MONK'S MOOD' in B-flat major, 4/4 time. This section continues the piano accompaniment with chords labeled DbΔ, Bb-9, A-9, E-9, and Eb+9. The right hand features eighth-note patterns and triplets, while the left hand provides a steady bass line.

Musical notation for '72. MONK'S MOOD' in B-flat major, 4/4 time. This section includes first and second endings. Chords are labeled Dsus, D, E, Dm7, Bb7/-5, Ab7/+5, and G7. The notation shows a repeat sign with first and second endings.

Musical notation for '72. MONK'S MOOD' in B-flat major, 4/4 time. Chords are labeled DbΔ, Bb, C6, Bb, and F7#. The right hand features eighth-note patterns and triplets, while the left hand provides a steady bass line.

Musical notation for '72. MONK'S MOOD' in B-flat major, 4/4 time. Chords are labeled F#m7, B13/-9, E, Aø, Ab7, and G7sus. The notation shows a variety of chords and melodic lines.

Musical notation for '72. MONK'S MOOD' in B-flat major, 4/4 time. Chords are labeled Aø, F13-5, Fm7, Bb7, Dm7, and B7-5. The notation shows a variety of chords and melodic lines, ending with a double bar line and repeat sign.



73. OFF MINOR

Fast Medium Bounce

T. MOHK

**A**  $\text{\textcircled{S}}$

G Db<sub>7</sub> F#<sub>7</sub> Bm<sub>7</sub> Bb<sub>7</sub> Eb $\Delta$  D<sub>7</sub>

G Bb-9 D-5

Fine

G Db<sub>7</sub> F#m<sub>7</sub> Bm<sub>7</sub> Bb<sub>7</sub> Eb $\Delta$  D

Fine

G Bb-9 D-5

Fine

**B** Db $\Delta$  D<sub>7</sub> Bb<sub>7</sub> Eb<sub>7/+11</sub> Bm<sub>7</sub> Eo Do

Fine

E<sub>7</sub>(NO3) Em<sup>6</sup> A Am E/D D<sub>7</sub>  $\text{\textcircled{S}}$

Fine

© 1974

СХЕМА

: I <sub>m</sub>	#IV <sub>7</sub> VII <sub>7</sub>	III <sup>b</sup> III <sub>7</sub>	<sup>b</sup> VI	I <sub>m</sub>	<sup>b</sup> III <sub>7</sub>	V <sub>7/-5</sub>	% :
<sup>b</sup> V V	<sup>b</sup> III <sub>7</sub> <sup>b</sup> VI <sub>7</sub>	III VI	V <sub>o</sub>	VI	VI II <sub>7</sub>	II V	V

Следующая пьеса ("Introspection"), как и прочие монковские композиции, привлекает необычностью гармонических решений, прихотливой ритмикой мелодии. Хотя ключевые знаки указывают на тональность си-бемоль мажор, она лишь обозначается двумя аккордами Cm7 - B13 (II - <sup>b</sup>II7), чтобы тут же отклониться в ля-бемоль мажор, который переходит в ре-мажорный каданс (неожиданным терцовым сопоставлением).

Тема заканчивается в ре-бемоль мажоре. Таким образом, весь гармонический план темы весьма зыбок и не дает основания выделить какую-либо основную тональность. Такая ладовая неустойчивость, несвойственная джазу, тем не менее, характерна для многих композиций Монка. Он как бы разрушает тональность, предвосхищая этим первых джазовых авангардистов. Обычная для Монка скупая фактура (в основном трех - двухголосное изложение) отражается на звучании известных аккордов - в таком ракурсе они как бы приобретают новый смысл. При этом Монк постоянно применяет нестандартные (для джаза) диссонирующие созвучия (часто кластерного типа), сталкивая их с простыми трезвучиями.

74. INTROSPECTION

Т. Монк

Db D Db D

E $\flat$  $\Delta$  D Db D B-5

Cm $\gamma$  D $\flat$ 7/-5 C7/-5 B13/-9 B $\flat$ m $\gamma$  E $\flat$ -9 E $\flat$ -9 A $\flat$  B $\flat$ -9

B7/-5 Cm B7/-5 D6

Db D Db D $\Delta$  §⊕

©1946

§ CXEMA

(A)

(D)

(B $\flat$ )	II $\flat$ III $\gamma$	II $\gamma$ $\flat$ II $\gamma$	II V	V I	II $\gamma$ $\flat$ III $\gamma$	$\flat$ III $\gamma$	I	I
(D $\flat$ )	I	$\flat$ II	I	$\flat$ II	II	$\flat$ II	$\flat$ II I	$\flat$ II $\flat$ VII $\gamma$

(B $\flat$ )  $\flat$ II $\gamma$ )



75. FRIDAY THE 13TH

Г. МОНК

Solid Medium Tempi

CXEMA

A // // // 3p. B 4p.  
G : I IVm | bIII II V | I IVm | bIII II V :|| : I bVII<sub>7</sub> | bVI<sub>7</sub> V :|

76. MONK'S DREAM

T. Монок

Medium um fast tempo

©1962

СХЕМА

A §

©

I	IV <sub>7</sub>	bVII <sub>7</sub>	I	IV <sub>7</sub>	bVII <sub>7</sub>	I	IV <sub>7</sub>	VII <sub>7</sub> bVII <sub>7</sub>	VI <sub>7</sub> bVI <sub>7</sub>	V :
B	I	I	Vm (I <sub>7</sub> )	I <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	I §

Каденция | VI<sub>7</sub>bVI<sub>7</sub>|V |

## 77. COMING ON THE HUDSON

Т. Монк

Relaxed medium tempo

©1962

Все приведенные здесь монковские темы имеют сходные характеристики и, безусловно, свидетельствуют о том, насколько тесно было Монку в гармонических рамках бопа. Неожиданные аккордовые сопоставления, обилие острых диссонансов придают простым риффовым мотивам некоторую загадочность, несмотря на то, что к традиционному гармоническому обороту типа II-V он прибегает довольно часто. Но даже неожиданное кажется у Монка неизбежным и убеждает, что говорит о его композиторском таланте, умении захватить своим исполнением, своей логикой. Монк обладает удивительной способностью создавать оригинальные композиции, полные драматизма, убеждающие своей законченной формой и органическим сплетением многих элементов. Он может превратить простое, даже банальное вступление в аккомпанемент, в сложную ткань контрастных и в то же время связанных между собой созвучий, рождающих в финале удивительную по красоте тему.

Ценность вклада Монка в джаз несомненна. Не говоря даже о его значении в создании бопа, его последующие новаторские работы оказали большое влияние на джазовых музыкантов разных направлений - от бопа до фри-джаза. Подобно Д. Эллингтону, М. Дэвису, Д. Брубеку, Г. Эвансу, Г. Шуллеру, Ч. Кориа, Дж. Завинулу, Телониус Монк еще раз подтвердил, что фигура джазового композитора имеет в джазе не меньшее значение, чем виртуоза-импровизатора. Многие его композиции вошли в золотой фонд джаза. Творчество Монка расширило границы джаза, еще раз доказав, что джазу доступны самые высокие художественные категории.



## Гармония прогрессива и кула

Особенности возникновения джаза, в частности, опора на европейскую функциональную систему как бы запрограммировали направленность его развития в сторону приближения к европейской мерно-симфонической музыке. Уже в рэгтаймах Скотта Джоуплина и Джеймса Пита Джонсона обработках Пола Уайтмена, особенно в произведениях Джорджа Гершвина, наблюдается проявление этой тенденции.

Чем больше джаз "набирал силу", тем явственнее выступала эта тенденция. И если на первых порах развития джаза опыты его симфонизации могли позволить себе лишь единицы - музыканты получившие образование (ведь основная масса джазовых музыкантов первых "джазовых" десятилетий, как черных, так и белых, были самоучками), то в дальнейшем, начиная с 30-х годов, молодые музыканты имели возможность пройти профессиональную музыкальную выучку в школьных духовых оркестрах, где преподавали опытные профессионалы. Обучение шло на основе академических традиций. Так или иначе, но к 40-м годам профессиональный уровень многих джазменов был достаточно высоким. С 50-х годов во многих колледжах США открылись джазовые курсы, где в полном объеме изучалась как классическая, так и джазовая музыка. Почти одновременно с боперами эксперименты в модерн-джазе начали и некоторые лидеры бигбэндов. Это были Стен Кентон (пианист-аранжировщик), Вуди Герман (кларнетист-саксофонист) и Гил Эванс (пианист, аранжировщик и композитор). Со всеми этими оркестрами боперы были связаны самым непосредственным образом, играли в них, а также поставляя свои композиции и аранжировки. Наиболее радикальные гармонические идеи проповедовались в оркестре Стена Кентона. Вклад Кентона в исторической перспективе представляется весьма значительным. Его заслуга, помимо чисто музыкальных достижений в области сплава джаза и академической музыки (он сотрудничал со многими передовыми композиторами-аранжировщиками этого направления), состоит также в том, что по его инициативе было создано несколько центров по обучению джазовой музыке в школах и колледжах. Вуди Герман хотя и брался за сложные масштабные произведения (по его заказу Стравинским был написан совсем не джазовым "Ebony Concerto"), тем не менее, в основном своем направлении не сходил с пути мэйнстрима. Талант Гила Эванса расцветет в полной мере несколько позже: в конце 50-х - начале 60-х годов, когда он создаст свои замечательные работы с Майлсом Дэвисом ("Майлс Дэвис +19", "Sketches of Spain" - сюита из "Порги и Бесс" и другие). В 1946 г. его больше увлекали поиски в области инструментовки - он одним из первых стал вводить в биг-бэнд валторну и деревянные духовые. Эванс любил смешивать тембры, создавая самые причудливые сочетания медных и деревянных духовых (без группы саксофонов). Его тутти всегда узнается по своеобразному гармоническому "почерку", по особой диссонантности, что в сочетании с необычной оркестровкой дает совершенно особый колорит.

В середине 40-х годов в среде джазовых музыкантов большим авторитетом пользовался слепой пианист и композитор Ленни Тристано. Его опыты объединения принципов джаза и академической музыки базировались на солидной музыкально-теоретической подготовке. Правда, его больше интересовали проблемы мелодии и ритма. Так, он свободно меняет размер за короткие промежутки времени, темп, часто использует неожиданные модуляции. В 1949 г. Тристано выпускает два диска - "Intuition" и "Digression", в которых он почти на десятилетие предвосхищает эксперименты фри-джаза 60-х годов.

Направление, ориентированное на европеизацию джаза, особенно в области больших оркестров, получило название "прогрессив". Это стилевое направление стало продолжением боба на базе бигбэндов. Оно исходило, прежде всего, из стремления создать концертные формы джаза с новыми принципами аранжировки, формы и композиции. Поэтому поиски "прогрессивистов" заходили довольно далеко, вплоть до использования приемов додекафонии.

Близкий по своим задачам прогрессиву кул-джаз исполнялся, в основном, ансамблями комбо. Появление этого стиля связывают с выходом в 1949 году ряда пластинок с участием пианистов и аранжировщиков Джона Льюиса, Билла Эванса, саксофонистов Джерри Маллигена и Ли Конитца, трубачей Майлса Дэвиса и Джона Каризи. Звучание ансамбля было столь необычным и привлекательным, что позволило прийти к выводу о появлении в джазе нового стиля. Все пьесы были выдержаны в строгой спокойной манере. В аранжировках и импровизациях отсутствовала напористость и динамичность боба. Иногда (особенно в балладах) звучание ансамбля вызывало ассоциации с музыкой импрессионистов. В скором времени начали появляться и записи других музыкантов, решенные в такой же строгой благородной манере. В некоторых композициях, например, Бадди Де Франко, Джона Льюиса, Дэйва Брубeka, стали ощущаться влияния музыки эпохи барокко. Можно заметить, что к непрерывной мелодической линии импровизации с длинными фразами, где использовались гаммообразные и арпеджированные пассажи, хроматические опевания, вплотную подошел Паркер.

Музыканты кула, отталкиваясь от Паркера, благодаря сдержанной и сосредоточенной манере исполнения с более плавной и ровной ритмикой, обнаружили еще большую тягу к баховскому стилю, представленному в его инструментальном творчестве. Действительно, образцы вариационного мастерства и концертного блеска, импровизационность, насыщенная пассажным движением, зачастую с прихотливой ритмикой и мелизматикой, наталкивают на мысль о явном влиянии Баха на творчество многих представителей кула. Некоторые пьесы, связанные со стилем кула, были решены в полифоническом стиле (Д. Брубек, Б. Де Франко, Дж. Льюис, Тони Скотт, Б. Эванс), не оставляя сомнения в этом влиянии. В целом же, для джаза влияние музыки эпохи барокко не было сильным и постоянным. Отголоски этого влияния мы слышим в некоторых записях Джерри Маллигена (бесфортепианный квартет и секстет), саксофониста Стена Гетца с тромбонистом Бобом Брукмайером, Модерн-джаз-квартета Джона Льюиса, в отдельных полифонических композициях Дэйва Брубека и Билла Эванса. Во всяком случае, линейные принципы аранжировки Дж. Маллигена, Гила Эванса, Гюнтера Шуллера, Билла Руссо, сыграли значительную роль в дальнейшем развитии джазовой инструментовки.

В конце 50-х годов направление, ориентированное на европеизацию джаза, получило название "третье течение" ("Third Stream"), термин, введенный критиком Джоном Уилсоном. Соответственно, под "первым" и "вторым" течениями подразумеваются академическая музыка и джаз. В более широком смысле понятие "третье течение" можно распространить на все стили так или иначе связанные с экспериментами в области синтеза джаза и академической музыки, от симфоджаза до авангардного джаз-рока и фьюжн. То, что поиски в русле "третьего течения" обогатили гармонический язык джаза, не вызывает сомнений. Джаз смог "на равных" "разговаривать" с серьезной музыкой. Ему открылись новые горизонты в этом направлении. Жесткая схематичность, некоторая прямолинейность, клишированность бопа, наблюдавшаяся в гармоническом плане, уступили место большему разнообразию и красочности. Опора на сложившиеся в бопе гармонические структуры не исчезает, но обогащается: усложняется аккордика, что зачастую приводит к политональности, более свободными, разнообразными становятся аккордовые связи, т.е., усиливается фоническая роль гармонии; тщательнее разрабатывается фактура, в связи с чем все чаще можно встретить органный пункт, задержания, возникновение подголосков. Другими словами, происходит мелодизация фактуры, что проявляется в усилении самостоятельности всех голосов бэкграунда, т.е., мелодизации фона, когда грани между мелодией и аккомпанементом начинают стираться. Это ведет к полифонизации и даже к полипластовости. Невольно напрашивается вопрос - не повторяет ли джаз в своем развитии того пути, по которому шла европейская симфоническая музыка? Ей, правда, на этот путь были отпущены столетия, - джазу надо было "укладываться" в десятилетия.

Благородство, утонченность, интеллектуализм - эти качества, хотя и не являются решающими в развитии джаза, произвели, тем не менее, ломку старых понятий о джазе, как о музыке грубых открытых эмоций. В появлении этих стилей отразился основной закон развития джаза - открытость его иным культурным влияниям. Так, несколько позже, джазмены обратятся к народной музыке Латинской Америки и Востока. Можно почувствовать, что влияние кула ощущается в значительной мере и сегодня, особенно в среде европейских джазменов.

Несколько приведенных ниже примеров, возможно, покажут близость гармонии кула к некоторым классическим образцам.

#### 78. Третий фортепианный концерт (2-я часть)

С. Рахманинов



79. Нюансы

А. Скрябин



Musical score for "Поэма" by Scriabin, measures 1-16. The score is written for piano in 3/8 time. It features a complex harmonic language with frequent chromaticism and modulation. The first system (measures 1-4) includes a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of two flats. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-12) shows further chromatic movement. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final chord. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings such as *pp.* and *f*.

81. WALKIN' LINE

Дэйв Брубек

Musical score for "WALKIN' LINE" by Dave Brubeck, measures 1-16. The score is written for piano in 4/4 time. It features a complex harmonic language with frequent chromaticism and modulation. The first system (measures 1-4) includes a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of two flats. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-12) shows further chromatic movement. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final chord. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings such as *v* and *f*.

82. ARTISTRY IN RHYTHM\*

Стэн Кентон

$\text{♩} = 104$

*mf*

СХЕМА

D <sup>9</sup>	II	%	%	%	bVI <sub>m</sub>	%	bII <sub>7</sub>	$\frac{2}{4}$ bII <sub>7</sub>	$\frac{4}{4}$ I	$\frac{6}{4}$ I #I <sub>7</sub>	$\frac{4}{4}$ II
	%	%	%	VI <sub>m</sub>	%	V	V bII <sub>7</sub>	I			

\* Тема заимствована из балета М. Равеля "Дафнис и Хлоя".

83. SEVEN STEPS TO HEAVEN

Виктор Фельдман  
Майлс Дэвис

Medium

© 1964 г.

СХЕМА (ОТ ТЕМЫ)

								1.	2.		
Ⓒ	I	IV	VII <sub>m</sub>	III <sub>7</sub>	VI	II <sub>7</sub>	II <sub>m</sub>	V	$\flat$ VII <sub>Δ</sub> #VII <sub>Δ</sub>	I' II' V' :	I
Ⓓ	II	$\flat$ VI <sub>7</sub>	V	I	<sup>F</sup> II V	I	<sup>A</sup> II V	I	<sup>A</sup> II V		



84. EXCERPTS FROM "SILVER"

Джон Льюис

Bright Swing

♩



© 1965 г.

СХЕМА

IV <sub>7</sub>	%	%	I <sub>7</sub>	%	%	%	IV <sub>7</sub>	%	%	%	I <sub>7</sub>	%
%	%	%	IV <sub>7</sub>	%	I <sub>7</sub>	I	IV <sub>7</sub>	%	I	I	I <sub>7</sub>	%
V	IV <sub>7</sub>	%	V									

85. ORBIT

Билл Эванс



Любопытно, что гармонические новшества А.Н.Скрябина имеют много общего со зрелым гармоническим языком джаза. Джаз к 40-м - 50-м годам последовательно пришел к тому, что Скрябин открыл и узаконил в своих произведениях еще в первом десятилетии XX века. Такое, на первый взгляд, странное совпадение, безусловно, имеет под собой основание. Первое, что роднит такие разные, в принципе, явления как Скрябин и джаз, это их новаторская сущность. Фактически, джаз шел в гармоническом отношении тем же путем, что и Скрябин, как в области аккордики (последовательное культивирование диссонантности), так и в плане аккордовых связей. Скрябин приходит уже в ранних опусах к энгармоническим переключениям, а также к "скользящим модуляциям", основанным на мелодической связи аккордов. А к 40-м опусам в его творчестве происходит качественная перемена, заключающаяся в том, что излюбленный скрябинский аккорд (малый мажорный септ или нонаккорд с различными альтерационными изменениями квинты) становится "центральным элементом" его ладогармонической системы (по определению Ю.Н.Холопова), вытесняя минорную и мажорную тоники с их функциональными соотношениями. Не правда ли, - какая похожая ситуация открывается нам в джазе - ее, фактически, можно описать теми же словами - путь от бибоба к модальному джазу с тем же "центральным элементом" лада, и, зачастую, выраженным сходным аккордом. Второе, что объясняет наше наблюдение, это несомненная близость некоторых стилей зрелого джаза (хотя бы, кула) романтизму. Достаточно послушать исполнение Билла Эванса или Дэйва Брубэка, чтобы убедиться, что в таком утверждении нет преувеличений. "Русское искусство той волны, к которой принадлежал Скрябин, с новой силой увлечено было богатством личного в человеке. В романтике личного, захватившей художников весьма разных направлений, первостепенное значение имели не только масштаб и сила страсти или мысли, но и своеобразие, тонкость, индивидуальная неповторимость выражения", - пишет Д.Житомирский. И далее: "Лирика молодого Скрябина, свободная от преувеличений, от наигранности, которыми страдали некоторые адепты новой романтики, полностью совпадает с ее главным пафосом. Подобно многим

\* Житомирский Д. "О гармонии Скрябина", "Скрябин". Сб. статей, М., 1973, с. 526.

своим современникам, Скрябин ощущает личное с новой степенью детализации, а “движение чувства” с новой свободой и силой”\*.

И, опять-таки, эти слова без особых натяжек могли бы быть применимы к наиболее ярким представителям джаза. Здесь уместно будет привести некоторые конкретные примеры сходства гармонии джаза со скрябинской. Итак, мы находим у Скрябина следующие “предвидения”, закрепившиеся в джазе:

1) “Тритоновое звено” - соотношение двух энгармонически равных доминант с тритоновым шагом между ними, идентично “тритоновой замене доминанты” в джазе.

2) Частое использование в ранних опусах септаккорда II ступени в качестве субдоминанты, в контексте гармонического оборота II - V - I, т.е. оборота, ставшего “лейтгармонией джаза”.

3) Тотальное применение в среднем и позднем периодах творчества диссонирующих аккордов доминантового типа с добавленными ступенями и альтерациями. Повсеместное употребление подобных аккордов - характернейший признак джазовой диссонантности. Причем, совпадает даже расположение аккордов - чаще квартовое.

4) Принцип постоянного секвенцирования, гармонического и мелодического, в высшей степени свойственного и джазу, начиная с бопа.

5) Трактовка сложных доминантовых аккордов в качестве тонических (скрябинская “квази-доминанта”) - характерная особенность блюза, а также модалого джаза.

6) Опора на квадратные построения в форме, особенно, в миниатюре так свойственная Скрябину, до сих пор прочно держит джаз в своих “тисках”.

7) Интервал дорийской сексты, проникающий в скрябинскую гармонию - случай довольно редкий в классической музыке. В джазе это очень распространенная гармония.

86. Ноктюрн №2

А. Скрябин

*Allegretto*

*p legato*

87. Третья симфония (I часть)

А. Скрябин

*pp*

88. Соната-Фантазия №2

А. Скрябин

*Andante*

*p*

*Ред.* #6 \**Ред.*

\* Житомирский Д. "О гармонии Скрябина", "Скрябин". Сб. статей, М., 1973, с. 526.



## Дэйв Брубек

Дэвид Уоррен Брубек (1920) принадлежит к тому поколению джазовых музыкантов, которые пришли в джаз, имея за плечами солидную академическую музыкальную подготовку. Наверное, Брубек зашел в этом смысле дальше многих джазменов подобного типа, таких, как Дж. Маллиген, Л. Тристиано, Г. Эванс, Дж. Ширинг, Дж. Льюис, К. Торнхилл, С. Кентон и другие, т.к. он занимался композицией у таких корифеев XX века, как Дариус Мийо и Арнольд Шенберг. Для Брубeka, как и для многих его коллег, образованных белых музыкантов, обратившихся к джазу в конце 40-х годов, была характерна и естественна тенденция к сближению с европейским музыкальным мышлением и отказ от приоритета негритянской идиоматики. Брубеку удалось обогатить джазовый мейнстрим многими новшествами, повлиявшими на формирование и развитие многих современных стилей и направлений. Его реформаторские идеи касались всех музыкальных направлений - ритма, мелодики, гармонии и формы. В ритме Брубек впервые использовал различные формы полиритмии и полиметрии, перекрестные ритмы, неквадратные (нечетные) метры (5/4, 7/4, 9/8, 11/8 и т.п.), зачастую с нетрадиционной группировкой, переменные размеры, структурное синкопирование и т.д.

Брубек является замечательным мелодистом, создателем множества ярких джазовых тем. Композиции Брубeka часто построены по методу сквозного развития, включая приемы гармонического и тембрового варьирования, принципы модальности, полифонию звуковых пластов, образную трансформацию тематизма и т.д. Другими словами, Брубек в джазе ориентировался, в первую очередь, на композиторское начало, и в этом плане его можно считать продолжателем традиций Д. Эллингтона, С. Кентона, В. Германа, К. Торнхилла, Г. Эванса. "Однако, в исполнительской деятельности, - пишет исследователь джаза В. Ю. Озеров, - ему удается, опираясь на оформленный и скомпонованный материал, достигать почти безграничной свободы импровизационного самовыражения, причем, фактически, без утраты композиционных достоинств первичного замысла (своего рода "импровизация, инспирированная композицией"). В отличие от композиций MJQ, в которых обычно предусматриваются "окна" для импровизаций, у Брубeka она имеет сквозной, непрерывный характер. Композиция, как таковая, приобретает "порождающую" функцию, но возникающая на ее основе импровизация - лишь первоначальная ступень к еще большему раскрепощению фантазии; доминирующим способом развертывания исходной идеи, в конечном счете, становится "импровизация на импровизацию"\*.

В гармоническом плане для музыки Брубeka (особенно ярко это выражается в экспозиционном материале) характерна колористичность, склонность к изысканному звучанию мягкодиссонирующих аккордов, преимущественно терцового строения, использование альтераций, эллиптических оборотов; нередко возникают политональные и полиаккордовые образования. Хотя Брубек в своих композициях опирается на довольно простые, сложившиеся в джазе гармонические обороты (эллипсис, параллелизм), он всегда может придать им своеобразное "брубекское" звучание. В импровизационных местах гармония разрабатывается более свободно и разнообразно: в кульминационных моментах используются кластеры, диссонантность становится более резкой и напряженной. Но Брубек мастер контрастов, и для него характерны внезапные перепады звучности - от многозвучных кластеров до двух-трехголосия. При таком минимальном количестве голосов Брубек часто использует полифонические приемы - обычно, это гетерофония или имитации. Свои импровизации любит строить по принципу длительного развития, доводя до кульминации, где кроме гармонических и фактурных средств, как правило, привлекаются различные "сильнодействующие" ритмические приемы, например, полиритмия. "Фортепиано трактуется как виртуозный концертный инструмент с тенденцией к оркестральности звучания, - пишет В. Озеров. - Саунд ярко индивидуален. Исполнительская техника отличается обилием оригинальных находок, но при этом обнаруживает также преемственные связи с самыми различными стилями фортепианного джаза, рэгтаймом и блюзом - в сочетании с элементами академического концертного пианизма (влияние Баха, Моцарта, романтиков, Рахманинова, Бартока, Мийо, Стравинского)\*\*.

Интересны обращения Брубeka к нетипичным для джаза жанрам, таким как рондо, чакона, fuga, инвенции, хорал, вальс, мазурка, самба. К выдающимся достижениям в этой области в первую очередь можно отнести его знаменитую композицию "Blue Rondo a la Turk", написанную в размере 9/8 (экспозиция) с постепенно "пробивающимся" в импровизации размером 4/4 (импровизация исполняется на блюзовый квадрат) и таким

\* Озеров В. Ю. Джаз. США. Часть I. Мин. культ. РСФСР, ГМПИ им. Гнесиных, М., 1990, с. 80.

\*\* Там же.

же постепенным возвращением размера 9/8 в репризе. В композиции не ощущается никаких “натяжек” в сочетании диатонической экспозиции и блюзовой импровизации. Органичны и ритмические “перебивки” метра и темпа.

Очень эффективна инструментовка с мощным “оркестральным” звучанием фортепиано в кульминации темы (перед выходом саксофона на импровизацию). Таких удач у Брубeka много. Безусловно, свою лепту в новаторские поиски квартета вносит замечательный альт-саксофонист Пол Дезмонд, удивительно тонко чувствующий архитектуру брубекских композиций. В некоторых пьесах Брубеk и Дезмонд часто одновременно ведут связанные между собой линии, напоминающие диалог, проявляя при этом чуткость и взаимопонимание. Дезмонд является также автором нескольких композиций, среди которых популярнейшая “Take Five” (на 5/4), исполнявшаяся бесчисленным количеством ансамблей и оркестров.

Брубеk внес важный вклад в становление современного симфоджаза и музыки третьего течения, обнаружил скрытые возможности, таящиеся в соприкосновении джаза с различными музыкальными культурами (не только с европейской), обогатил джаз новыми выразительными средствами. Несколько фрагментов из его композиций, возможно, подтвердят эти слова.

Параллельное движение в верхнем и нижнем слое в противоположном направлении, приводящее к образованию полиаккордов: “The Duke” (2-я часть):

### 89. THE DUKE

2-я часть (bridge)

Дэйв Брубеk

Битональное сочетание одноименного мажора и минора:

### 90. CASTILIAN DRUMS

Дэйв Брубеk

Fast



Использование аккордов кластерного типа:

### 91. CANTIGA NOVA SWING

Из 2-го квадрата импровизации

Дэйв Брубек

Использование сложных альтерированных аккордов кластерного типа на органном пункте:

### 92. SOUTHERN SCENE (Импров.)

Moderately Slow

Дэйв Брубек

Типичный образец модуляционного развития брубековской темы со сменой фактуры:



93. WALKIN' LINE

Дэйв Брубек

With a walking beat

The first system of musical notation consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more melodic line in the right hand with some rests.

The second system continues the piece with more complex chordal textures in the right hand and a consistent bass line in the left hand.

The third system shows a continuation of the harmonic and rhythmic patterns, with some dynamic markings like *mf* and *ff* appearing.

The fourth system includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and features more intricate melodic lines in both hands.

(First improvisation)

The fifth system is marked as the first improvisation and contains a variety of rhythmic and melodic figures, including triplets and slurs.

The sixth system includes the instruction "shake" and features a triplet in the right hand, labeled "R.H.". The music continues with complex harmonic and rhythmic patterns.

## Боссанова

В начале 60-х годов приобретает огромную популярность новый песенно-танцевальный жанр бразильской музыки "босса нова" (новая вещь - португ.). Признание и успех боссановы связаны прежде всего, с именами бразильских музыкантов: композитора Антонио Карлоса Жобима, гитариста и певца Жоао Жильберто и его сестры Аструд Жильберто. Жобим создал несколько десятков песен, в которых сочетание красивой лирической мелодии, изысканной, склонной к хроматизму гармонии и характерного ритма, основанного на ритмических формулах мамбы, самбы и румбы, давало совершенно необычный результат. Двухтактовый ритмический рисунок боссановы больше всего напоминал румбу:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , но "проглатывание" первой доли во втором такте делало этот рисунок неожиданно пикантным:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Эти акцентированные доли исполняются обычно ударами палочкой по ободу малого барабана. Несомненно, Жобим, Жильберто и другие авторы, начавшие работать в этом жанре, много взяли от гармонических достижений бопа и кула. Прежде всего, это использование широко распространенных в этих стилях гармонических оборотов II - V - I; I - II<sub>7</sub> - II - V - I; III -  $\text{b}^{\text{III}}_6$  - II - V и т.д., секвенцирование этих оборотов, приводящее к постоянным отклонениям, хроматическим сдвигам. Опора на ритм 8/8, свойственная латиноамериканской музыке, в отличие от джазовой триольности (4/4 = 12/8), создавала основу для более легкой "порхающей" мелодической линии импровизации, без тех угловатых, порой грубых акцентов, свойственных свингу, особенно в средних темпах. Все это не могло не привлечь музыкантов кула, которые с удовольствием брали бразильские темы для своих обработок и создавали собственные произведения в этом ритме. Заметный след в этом жанре оставил тенор-саксофонист Стэн Гетц, чей своеобразный звук, изящная легкая манера исполнения как нельзя лучше подходили к боссанове. Замечательные записи в этом жанре оставил также альт-саксофонист Джулиан "Кеннонболл" Эддерли. Такой интерес джазовых музыкантов к латиноамериканской музыке не является для джаза чем-то необычным. Джаз всегда находился в тесном контакте с латиноамериканской музыкой. Вспомним хотя бы креольский джаз Нового Орлеана в начале века. Боссанова надолго завладела умами и сердцами джазовых музыкантов, не только играющих кул, и оказала сильное влияние на популярную музыку (вокальную и инструментальную). Отход от свинговой триольности, связанный с ритмом 8/8, т.е. использование ровных восьмых длительностей в мелодической линии и в ритмической пульсации, явилось основой для появившегося вскоре стиля "джаз-рок". Латиноамериканские ритмы всегда были той питательной средой, благодаря которой джазовые музыканты легко адаптировались в новом ритмическом "климате" рока (8/8). Джаз еще раз доказал свою открытость разным культурным влияниям. Джазовые музыканты проявили удивительную гибкость и свободу в своем ощущении ритма, а их импровизации нисколько не потеряли своего блеска в новой ритмической стихии.

94. ONCE I LOVED

A. К. Жобим

Medium-Slow Bossa Nova

Musical score for 'Once I Loved' in G major, 4/4 time, Medium-Slow Bossa Nova. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some triplets. Chord symbols are placed above the notes. The score includes first and second endings. The first ending leads to a repeat of the first staff, and the second ending leads to a different section. The piece concludes with a final chord.

Chord symbols: Bm<sub>7</sub>, E<sup>9</sup>/<sub>Δ</sub>+5, A<sub>Δ</sub>, B<sub>b</sub>o, Bm<sub>7</sub>, C<sub>o</sub>, C#m<sub>7</sub>, Am<sub>7</sub>, D<sup>9</sup>/<sub>Δ</sub>+5, G<sub>Δ</sub>, G#<sub>φ</sub>, C#<sub>7</sub>, F#<sub>Δ</sub>, F#<sub>7</sub>, F#<sub>Δ</sub>, B<sub>7</sub>, E<sub>Δ</sub>, A<sub>7</sub>, D<sub>Δ</sub>, D#<sub>o</sub>, Dm<sub>6</sub>, F#<sub>7</sub>/C#, C<sub>7</sub>/<sub>Δ</sub>-5, B<sub>7</sub>, Bm<sub>7</sub>, (C#<sub>7</sub>/<sub>Δ</sub>+5), F#m, (F#<sub>7</sub>).

95. SONG OF THE JET

A. Жобим

Moderato

Musical score for 'Song of the Jet' in E-flat major, 4/4 time, Moderato. The score consists of two staves of music. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some triplets. Chord symbols are placed above the notes. The piece concludes with a final chord.

Chord symbols: Eb<sub>Δ</sub>, G<sub>b</sub>o, F<sub>φ</sub>, B<sub>b</sub>7, Eb<sub>Δ</sub>9, Eb<sub>+</sub>, Ab<sub>Δ</sub>, Abm<sub>6</sub>.



$E^b\Delta$   $G^b\circ$   $G\phi$   $C7/+5$

$F13$   $B^b9$   $B^b-9$

$E^b\Delta$   $G^b\circ$   $F\phi$   $B^b7$

$E^b\Delta$   $E^b+$   $Ab\Delta$   $Abm6$   $Ab$

$Abm$   $E^b$   $G^b\circ$   $Ab$

$Abm$   $B^bm6$   $C7/+5$   $Abm6$   $B^b9$   $B^bm6$   $B^bm7$

СХЕМА (E<sup>b</sup>)

I	bIII <sub>o</sub>	II <sub>o</sub>	V	I	I+	IV	IVm
I	bIII <sub>o</sub>	III <sub>o</sub>	VI <sub>7</sub>	II <sub>7</sub>	II <sub>7</sub>	V	V
: I	bIII <sub>o</sub>	II <sub>o</sub>	V	I	I+	IV	IVm
IV	IVm	I	bIII <sub>o</sub>	IV	IVm	Vm VI <sub>7</sub>	IVm V <sub>7</sub>
Vm	Vm IV <sub>7</sub>	IV	II V	II	II	<sup>1</sup> II <sub>7</sub>	II <sub>7</sub>
V	V :	<sup>2</sup> II <sub>7</sub>	bII <sub>7</sub>	I	I		

### Хард-боп

Происхождение этого стиля связано с возросшим самосознанием негров, с их борьбой за свои гражданские права. В джазе 50-х годов многих негритянских музыкантов не удовлетворяла тенденция европеизации, прослеживающаяся на примере получившего большое распространение кула. Стремление вернуться к негритянским "корням" направила поиски группы негритянских джазменов к своему фольклору. Старые блюзы, госпел-сонги, рэгтаймы, как бы обрели второе рождение. Широко распространенные термины соул (душа) и фанки (сленговое понятие) указывали на связь этого стиля с архаической культовой музыкой негров. В целом, направление связанное с жанрами уорк-сонгов, госпел-сонгов, блюзов (в архаических вариантах) стало называться хард-боп (твердый, жесткий боп).

С гармонической стороны хард-боп не принес с собой никаких новых идей. Принципы гармонизации полностью заимствованы из арсенала боперов. Красочность и богатство гармонии кула с ее многообразием ладовых связей, переменностью функций, насыщенной, разработанной фактурой отвергаются адептами хард-бопа как чуждые подлинному джазу качества. Опираясь, в основном, на завоевания боба, хард-боп предельно упростил все компоненты музыкальной ткани, перенес центр тяжести на эмоциональную сторону исполнения, подчеркивание негритянских черт в ритмике и мелодике. Стремление выразить музыкой конкретные чувства, достигнуть единства динамической напряженности всей композиции - вот задача, которую ставили перед собой музыканты хард-бопа. Некоторые представители этого стиля, например, контрабасист Чарли

Мингус, иногда впадали в крайность, ориентируясь в своей музыке, в основном, на отрицательные эмоции - агрессивность, гнев, протест, непреклонность (хотя у того же Мингуса есть образцы высокого творчества, свидетельствующие о его большом даровании). И все же, стиль этот связан со многими ярчайшими именами джаза. Многие замечательные музыканты прошли через оркестр выдающегося ударника, представителя хард-бопа Арта Блэйки, который организовал в 1955 году ансамбль "Jazz Messengers" (посланники, проповедники джаза - англ.).

С этого времени, в течение 20 лет существования ансамбля в нем играли такие джазмены, как Ли Морган, Кенни Дорэм (труба), Бобби Тиммонс, Хорас Силвер (ф-п.), Хенк Мобли, Бенни Голсон (тенор-саксофон), Дуг Уоткинс (контрабас) и многие другие. Сочинения, созданные в русле этого стиля Хорасом Силвером, Бенни Голсоном, Чарли Мингусом, Сонни Роллинсом, Дж. К. Эддерли, стали в один ряд с лучшими образцами джазового мейнстрима.

В джазе назревали большие изменения. Музыканты хард-бопа интуитивно чувствовали, что дальнейшие усложнения (в частности, в гармонии) могут завести джаз в тупик. Но они не смогли предложить радикальных решений, как в свое время это сделали боперы. Они проповедовали свои идеи в русле надежного, испытанного бопы. Основной контингент хард-бопа составляли именно боперы. Тем не менее, с хард-бопом связан один немаловажный аспект, имевший для джаза определенные последствия - мы имеем в виду интерес музыкантов, играющих в этом стиле, к минору. Хард-боп как бы наверстывает упущенное - ведь в бопе минорные композиции занимали весьма скромное место. Приобретает популярность минорный блюз, значительно чаще звучат минорные баллады (Силвер, Мингус, Голсон). Гармонические и мелодические поиски в сфере минора, "реабилитация" минора явилась, вероятно, наиболее важным фактором, определяющим значение стиля хард-боп для дальнейшего развития джаза.

### 96. DOXY

Сонни Роллинс

REC. 1954

### 97. EQUINOX (Минорный блюз)

Джон Колтрэйн



98. SONG FOR MY FATHER

Medium Latin

Хорас Силвер

Musical score for 'Song for My Father' in 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The tempo is 'Medium Latin'. The score includes various chords such as Fm7, Eb7, Db7, Gm7, Bb/C, Eb/F, Fm11, Eb13, Fm9, Eb7, Eb7sus7, Db9, Gm9, C+9, and Fm11. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' and a double bar line with repeat dots. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

CXEMA

(Fm) 

:	I	I	bVII7	bVII7	VI7	IIIm V	I	I	:
	bVII7	bVII	I	I	bVIIbVI	II V	I	I	

99. STRODE RODE

Сонни Роллинс

Musical score for 'Strode Rode' in 4/4 time, key of B-flat major. The tempo is 'Fast'. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The tempo is 'Fast'. The score includes various chords such as Fm, Gø, C7, Fm, Gø, C7, Db7, C7, Fm, Bbm7, Eb7, Fm, and Gø C7. There is a section marked 'impr.' (improvised). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

100. WORK SONG

Нат Эдлерли

Musical score for 'Work Song' in 3/4 time, key of B-flat major. The tempo is 'Moderato'. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The tempo is 'Moderato'. The score includes various chords such as Cm, G7, F7, Ab7, B7, G7, and Cm. There are handwritten annotations in blue ink, including 'Dm7', 'D7', 'C7', and 'D'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

101. JIVE SAMBA

Нат Эддерли

Medium

102. WHISPER NOT

Бенни Голсон

Moderato

© 1956

103. REMEMBER ROCKEFELLER IN ATTICA

Чарльз Мингус

Medium-Up Swing

**A**  $\text{♩} = 213$  (In 4)  $Bb m^9$   $Eb^9$   $Ab\Delta$   $F-9$   $Bb^9/-5$

(trp. & ten)

$Eb^9/-5$   $Ab\Delta$   $D^6/9$   $Db\Delta^9$

$C^+9/+5$   $F^+11/+5$   $B^+9/+5$

$Ebm^7$   $Ab^{13/-9}$

$Db\Delta^9$   $D^6/9$   $Db^6/9$

**B** (2-beat Feel)

$Gb\Delta$   $Gm^7$   $C^7$   $F\Delta$   $E\Delta$

$Fm^7$   $Bb^7$   $Eb\Delta$   $A^7/-5$   $Ab\Delta$   $D^7$

$Db\Delta^9$   $C^+9$   $F^+11/-9$   $Bb^9/-5$

$Ebm^7$   $Ab^{13/-9}$   $Db\Delta^9$

**C**

$Bbm^9$   $Eb^9$   $Ab\Delta^7$   $F^7(b^9)$

$Bb^9/-5$   $Eb^9/-5$   $Ab\Delta$   $D^6/9$   $[C\#]Db\Delta^9$

©1975

(pn. only) . . .



## Модальный джаз (ранний)

В результате гармонических экспериментов Т. Монка, Л. Тристиано, Дж. Колтрэйна, С. Тейлора, Д. Брубека, М. Девиса и других музыкантов джаз в конце 50-х годов вплотную подошел к атональности. Накопление гармонических средств привело, с одной стороны, к использованию "расширенной" или хроматической тональности и к сокращению "гармонического времени", с другой - к усложнению аккордовой вертикали, выразившемуся в применении полиаккордов ("надстроенных" аккордов с альтерациями). Такая гармоническая насыщенность вертикали и горизонтали ставила перед импровизаторами сложные задачи. Чтобы держать в памяти десятки аккордов, секвенцирующих гармонических оборотов, проносащихся в течение нескольких секунд, и успеть отразить этот гармонический поток в соответствующей мелодической линии импровизации, нужно было предельно точно, автоматически "включаться" в гармоническую схему, чувствовать все ее многочисленные повороты на любом временном отрезке. К тому же, возросшее значение быстрых темпов еще больше усложняло задачу импровизатора. Другими словами, импровизация требовала большой предварительной подготовки. Это не могло не отразиться на характере импровизационных соло, в которых результаты такой предварительной работы были налицо. Замелькали подготовленные фразы - клише, кочующие из одного квадрата в другой (и в другую пьесу со схожей гармонией); не редкостью стали и полностью записанные и выученные импровизации. Показательна, с точки зрения насыщенности гармонической схемы, тема Колтрэйна "Гигантские шаги". Гармонический план этой темы интересен в своем модуляционном развитии: секвентные построения II - V - I "шагают" (возможно, от этого и название пьесы) по тональностям увеличенного трезвучия E<sup>b</sup> - G - B.

### 104. GIANT STEPS

1959 г.

Джон Колтрэйн

К 1960 году Колтрэйн почувствовал, что находится на грани полного исчерпания гармонических возможностей своей музыки, что дальнейшее движение в этом направлении может вывести его за пределы тональности. Фактически, джаз столкнулся с той же проблемой, с которой несколько десятилетий назад столкнулась европейская академическая музыка. Но у европейской музыки был гораздо больший "выбор", так как перед ней не стояла проблема импровизации. Импровизационный джаз вынужден был искать другие пути. Под несомненным влиянием индийской народной музыки (Колтрэйн даже брал уроки у знаменитого индийского музыканта-импровизатора Рави Шанкара) Колтрэйн круто поворачивает в сторону ритмических и мелодических экспериментов. В 1960 году он был увлечен поисками в сфере ритма, чему ранее уделял меньше внимания; стоит послушать, например, его импровизацию на упомянутую выше тему "Гигантские шаги", почти сплошь построенную на восьмых длительностях с малым количеством пауз, почти всегда одинаковых, чтобы взять дыхание (пьеса исполняется в очень быстром темпе). Гораздо больше внимания он уделял тогда гармонии, поискам своего стиля, уже ощущая на себе

магическое влияние гения Паркера. Несомненно, что он нашел единомышленника в лице Майлса Дэвиса, который еще в 1958 году призывал больше внимания уделять мелодической линии и пророчески предсказывал ладовому джазу большое будущее. Действительно, идя по пути аккордовой схемы, которая повторяется из квадрата в квадрат, исполнитель неминуемо приходит к повторению ранее “сказанного”, будучи вынужден использовать в сходных условиях клишированный мелодический оборот (это очень наглядно проявляется при анализе импровизаторов паркерской школы). “Аккордов станет меньше, но в работе с ними появятся неограниченные возможности”, - говорил Дэвис. Таким представлялся Дэвису, Колтрэйн и некоторым другим джазменам путь, по которому должен идти джаз. Поворот в сторону сокращения количества аккордов происходил постепенно. Вероятно, он начался уже в стиле хард-боп - с употребления гармонической сетки архаического или классического блюза, с “растягивания” этой сетки до 24-х тактов (24+24) и постепенного отмирания побочных аккордов, вплоть до оставшихся в ней всего двух аккордов I и IV ступеней (такой вариант упрощенного блюза сохранился и до сих пор и используется не только в джазе, но и в популярной музыке, типа фолк-рок или ритм энд блюз). Отдельные случаи с минимальным количеством аккордов в гармонической схеме наблюдались и в стиле кул и даже в свинге.

Есть и еще один момент, касающийся модального джаза, который в известной степени определил поворот в развитии джазовой гармонии в сторону большей свободы в выборе средств, в отходе ее от клишированных гармонических последовательностей. Эта особенность модального джаза не сразу бросается в глаза, но она очень важна. Опора импровизатора на один - два аккорда, на определенный лад или ряд ладов в импровизационной части композиции - все это “развязывало руки” создателям композиций, которые могли использовать в экспозиции любые, неслыханные до сих пор гармонические сочетания. В то же время, музыканты научились обыгрывать необычные аккордовые последовательности, тем более, что “гармоническое время” увеличилось. Музыканты, по-видимому, давно почувствовали определенные преимущества такого типа гармонизации. Одной из предшественниц модального джаза, вероятно, можно считать знаменитую тему Х. Тизола (тромбониста и аранжировщика оркестра Д. Эллингтона) “Караван”, в которой аккорд доминантовой структуры на V ступени (воспринимающийся, фактически, как тоника), длится 12 тактов (часть “А” в форме ААВА)\*. Следовательно, 36 тактов из 64-х импровизатор имеет возможность использовать модальные принципы мелодической организации.

### 105. CARAVAN

Хуан Тизол, Дюк Эллингтон

\* Эллингтон сочинил вторую часть этой темы.



Некоторые музыканты хард-бопа вплотную приблизились к тому, чтобы вырваться из прочных сетей бопа. В отдельных работах Мингус, Роллинс, Силвер, предельно упрощая гармоническую схему, казалось бы, вот-вот сбросят последние "оковы" и встанут перед лицом нового стиля. Но этот последний шаг удалось сделать Майлсу Дэвису. Именно его записям "Milestones", сделанной в 1958 году, и "Kind of Blue" (1959) было суждено стать вехой, знаменующей начало новой эры джаза. Стиль, получивший название "ладовый" или "модальный джаз", определил пути развития джазовой гармонии на долгие годы вперед, вплоть до сегодняшнего дня. Так, ровно десять лет назад Дэвис с группой талантливых музыкантов (Г. Эванс, Дж. Маллиген, Ли Кониц, Дж. Каризи, Дж. Льюис) ознаменовали рождение кула. Идея использования ладов для импровизации давно носилась в воздухе. К ней близко подходили многие джазмены. Фактически, уже боперы применяли в импровизациях гаммообразные пассажи, т.е. ни что иное, как определенные звукоряды - лады, соответствующие тому или иному аккорду.

Фрагменты импровизаций.

106. BLOOMDIDO

Ч. Паркер

*impr.* B $\flat$  3

гармонич. минор (C)

107. JUST FRIENDS

Ч. Паркер

*impr.* C $\flat$  3

миксол. (C) натур. минор (F)

108. GROOVIN' HIGH

Д. Гиллесли

*impr.* C $\flat$  3

гармонич. минор

109. THE JUMPIN' BLUES

*impr.* F 3

маж. пентатоника миксолидийский

110. GODCHILD

М. Дэвис

*impr.* C $\flat$ 7 F7 B $\flat$ m7 E $\flat$ 7 3 Fm7 B $\flat$ m7 E $\flat$ 7

пентатоника хроматический натур. мажор

111. FOUR

М. Дэвис

*impr.* E $\flat$  F $\sharp$ m7 B7 Fm7 B $\flat$ 7

тон-полутон (уменьш.)



Трудно сказать, кто первый начал применять ладовую систему в джазе, но несомненно, что именно Дэвис убедительно доказал своими новыми записями ее плодотворность и дал толчок многим музыкантам в разработке этого стиля. Актуальным было и обращение Дэвиса к минору, не пользовавшемуся популярностью у боперов. Вероятно, одним из наиболее ярких результатов освоения стихии минора и связанной с ним пентатоники явилась нашедшая пластинка Джона Колтрэйна "A Love Supreme", вышедшая вскоре после вышеупомянутых записей Дэвиса. Известно, что события, кажущиеся революционными в ходе развития музыки, имеют свои корни в прошлом. Применение пентатоники не является исключением. Первое, что приходит на память, это блюзовая пентатоника, активно "работавшая" в джазе на всех его этапах. Новое поколение джазменов 60-х годов как бы заново открыло для себя богатые, почти универсальные возможности пентатоники, различные виды которой могут строиться от любой ступени септаккорда, лежащего в основе вертикали или, соответственно, от любой ступени "надстройки". Модальный джаз со своими принципами длительного звучания одной гармонии позволял импровизатору использовать всевозможные комбинации различного вида пентатонических звукорядов, нарушая таким образом статичность долго длящегося гармонического комплекса.

Модальность - принцип гармонии, основанный на определенных ладовых звукорядах. Модальность, как правило, тесно взаимодействует с тональностью - т.е. тяготеет к определенному центру. Понятия модальности и тональности не исключают друг друга. Поэтому возможны разнообразные взаимодействия между тем и другим.

Собственно, следует различать два типа ладовых систем: 1) тональные лады / классический мажор и гармонический минор и 2) модальные лады / грегорианские лады, симметричные лады в музыке XX века, усложненные лады, различные виды пентатоники. Почти все они всегда являются в джазе источником всевозможных мелодических построений. В традиционном джазе, в свинге музыканты не отдавали себе отчета в том, какими ладами они пользуются. Кроме того, частая смена аккордов сосредотачивала внимание импровизатора на подчеркивании этой связи мелодическими оборотами. В модальном джазе стимулы развития импровизаторы ищут не в смене аккордов, а в выявлении особенностей лада, в полиладовых наложениях и т.д. Соответственно, была разработана система использования многообразных ладов, их связи с аккордовым материалом, быстрого нахождения нужного лада для того или иного аккорда, их ритмическая организация.

Широкую дорогу для экспериментирования в этой области открыло утверждение принципа полимодальности, который допускает возможность использования нескольких родственных звукорядов на одной аккордовой основе, благодаря чему импровизатор получил в свое распоряжение более разнообразную и красочную звуковую палитру, освободившись от ограничений гармонической вертикали.

В середине 50-х годов была широко распространена книга Джорджа Рассела "Лидийская хроматическая концепция", где были сформулированы модальные принципы импровизации, исходя из шести модификаций лидийской гаммы: лидийская, лидийская увеличенная ( $\sharp V$ ), лидийская уменьшенная ( $\flat III$ ), лидийская дополнительно уменьшенная ( $\flat II, \flat IV, \sharp IV, \sharp V$ ), лидийская дополнительно увеличенная ( $\sharp 5, \flat VII$ ), лидийская дополнительно уменьшенная блюзовая ( $\flat II, \flat III, \sharp III, \flat VII$ ). Эти гаммы строились от тоники лада.

Бытовала также общепринятая система Джона Мэхигэна, где предлагалось строить разнообразные диатонические лады европейской народной музыки, а также искусственные лады (для альтерированных аккордов) от основного тона (от баса аккорда). Но эти системы были весьма громоздкими и неудобными в обращении в силу многочисленности и сложности используемых гамм (особенно искусственных звукорядов). Впоследствии музыканты научились обходиться гораздо меньшим количеством звукорядов, строя их не только от баса аккорда, а от других ступеней. Ростовский джазовый гитарист и теоретик С. Г. Егоров в своей работе "Вертикальный мелодический принцип" приходит к выводу, что достаточно лишь четырех звукорядов: натуральный мажор, мелодический мажор, уменьшенная гамма и увеличенная гамма (не считая пентатоники),

построенных на разных ступенях лада (в том числе и от баса аккорда), чтобы заменить громоздкий механизм альтерированных ладов, которым иногда даже название придумать трудно.

Итак, гармония, как таковая, уступает место в модальном джазе линейному мышлению, что приводит к ладовой полифонии, полифонии линий. Если в малых составах эта тенденция наиболее ярко проявляется в сочетании импровизации солиста с импровизационным сопровождением баса, то в биг-бэндах это уже фактурная насыщенность различных линий - 3-х, 4-х (и т.д.) полифония пластов.

Если в нью-орлеанском джазе можно было говорить о стихийной полифонии (одновременная импровизация трех духовых на простые гармонические схемы), то полифония биг-бэндов 60-х - 70-х годов предстает в сложных, тщательно продуманных сочетаниях инструментальных групп и солиста. Стремление к соединению импровизации с композицией, порой с весьма сложной, как в вертикальном, так и в горизонтальном планах, проявляли такие джазмены той поры, как Майлс Дэвис (записи с оркестром Гила Эванса), Стэн Гетц со струнным оркестром ("Focus"), представители "Вест-Коуст-джаза": Дэйв Брубек, Пол Десмонд, Боб Брукмайер; биг-бэнды Стэна Кентона, Тэда Джонса - Мэла Льюиса, Тошико Окиоши - Лью Табакина, Дона Эллиса и др.

Модальный джаз постепенно смыкался с "третьим течением". Незаметно в него начинают проникать сложные гармонии (особенно, в экспозициях). Повторилась ситуация хард-бопа, который в своем позднем варианте стал неотличимым от зрелого бопа.

Отказавшись от гармонического многообразия (и однообразия) и некоторых других традиционных средств музыкальной выразительности, но лишь тогда, когда была достигнута предельная сложность, возможная в импровизационном джазе, и исчерпаны эти средства, джаз смог совершить качественный скачок. Результатом явились принципы модальной организации звуков в импровизации, новое отношение к гармонии, освоение сферы минора, возрождение полифонии на новом уровне, усиление роли фони́зма.

Способы построения ладов на основе различных аккордов, создание на их основе тетракордов, пентакордов, интервальных и арпеджированных мелодических секвенций, соединение различных гамм и их отрезков в комбинированные звукоряды, их ритмическая организация (так называемые *паттерны*\*) и т.д. выходит за грани данного пособия. Приведем лишь один пример применения целотонных гамм и увеличенных трезвучий в исполнительской практике (по пособию А. Осейчука "Школа джазовой игры на саксофоне". М., 1991).



\* Паттерн (pattern - англ.) - модель.

F<sub>7</sub> Alt. (E<sup>b</sup><sub>7</sub> Alt., D<sup>b</sup><sub>7</sub> Alt., B<sub>7</sub> Alt., A<sub>7</sub> Alt., G<sub>7</sub> Alt.)



A<sub>7</sub> Alt. (C, F, E<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>, B<sub>7</sub> Alt.)



C<sub>7</sub> Alt. (B<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, F<sup>#</sup>, E, D<sub>7</sub> Alt.)



B<sup>b</sup><sub>7</sub> Alt. (A<sup>b</sup>, F<sup>#</sup>, E, D, C<sub>7</sub> Alt.)



A<sub>7</sub> Alt. (G, F, E<sup>b</sup>, B<sub>7</sub> Alt.)



E<sub>7</sub> Alt. (D, C, B<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, F<sup>#</sup><sub>7</sub> Alt.)



B<sup>+</sup><sub>9</sub>, (A<sup>+</sup><sub>9</sub>, G<sup>+</sup><sub>9</sub>, F<sup>+</sup><sub>9</sub>, E<sup>b</sup><sub>+<sub>9</sub>, D<sup>b</sup><sub>+<sub>9</sub>)</sub></sub>



E<sup>7</sup> Alt (D, C, B<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, F<sup>#</sup><sub>7</sub> Alt)



F<sub>7</sub> Alt. (E<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>, B, A, G<sup>7</sup>alt)



E<sup>b</sup><sub>7</sub> Alt (D<sup>b</sup>, B, A, G, F<sup>7</sup>alt)





113. SO WHAT

Квинтет М. Дэвиса

М. Дэвис

Moderately Fast

The piano introduction consists of two systems of music. The first system features a treble clef staff with a series of chords and a bass clef staff with a melodic line of eighth notes. The second system continues the melodic line in the bass clef while the treble clef provides harmonic support with chords and some melodic fragments.

This system shows the beginning of a bass solo. The treble clef staff contains a few chords, with the label "Тема Dm DOR" above it. The bass clef staff features a melodic line of eighth notes. The name "Paul Chambev (bass)" is written below the staff.

The piano accompaniment for the bass solo, showing chords in both the treble and bass clef staves. The bass clef staff has some rhythmic markings.

This system contains two endings for the bass solo. The first ending is marked "1." and the second is marked "2.". The treble clef staff has chords, with the label "Eb m DOR" above the second ending. The bass clef staff has a melodic line.

The piano accompaniment for the two endings, showing chords in both the treble and bass clef staves.

Dm DOR

Tr.

Квартет Д. Брубeka

114. TAKE FIVE

Пол Дезмонд

Moderately Fast

*mf*

*Ebm*

СЕРЕНАДА

The image shows a musical score for a piece titled "СЕРЕНАДА" (Serenade). It consists of six systems of piano accompaniment. Each system is written on two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are also some rests and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music.

\* Маркус Лербер (1898-1979) - 6-я серия: финал. Проведение как "эпизод" от всех традиционных элементов, которая должна передать в эстетическом отношении единичные черты культуры - является новой ответственности с помощью авангардного искусства.



## Свободный джаз

Би-боп, родившийся как революционный стиль, довольно быстро приобрел черты джазового мэйнстрима. Регулярная ритмика на уровне пульсации (тактирования) и структуры (повторяющиеся хорусы) неизбежно порождали штампы в мелодическом и гармоническом планах. Клишированные мелодические фразы бопа, доходившие до слушателей через "десятые руки", постоянно напоминали им о первоисточнике - Ч. Паркере, чьи идеи в отточенном, вернее, "затертом" виде утрачивали свою первоначальную силу и обаяние. Интеллектуализированность прогрессива и кула, обращение к негритянским корням в хард-бопе не могли отвести от джаза упреков в мелкотемье, в отсутствии высокой духовной содержательности, значительности. Может создаться впечатление (и небезосновательное), что в джазе давно существует некий "комплекс неполноценности", состоящий в том, что джазмены стараются доказать свою серьезность, не уступающую академической музыке. Отсюда перманентное "заигрывание" с симфоническим оркестром, с крупными формами, с полифонией, политональностью, додекафонией и т.д. Вспомним симфоджаз, Д. Эллингтона, С. Кентона, Г. Шуллера, Дж. Льюиса, Т. Масера, Д. Брубeka, Ч. Кория, Дж. Мак Лафлина, С. Гетца, О. Коулмена и многих других выдающихся музыкантов. Однако, это неизбежное явление, вытекающее из самого генезиса джаза (что мы пытались доказать в этой работе), отнюдь не мешает ему развиваться все-таки в джазовых традициях, на порывая с импровизационностью, ритмической свободой, со своим интонационным строем, своим саундом, своими гармоническими принципами. Следует отметить, что от джаза ждут этой "серьезности", и он такие ожидания очень часто оправдывает. То, что джаз стал искусством элитарным, давно уже воспринимается как должное и никого не удивляет и не шокирует. И всегда остается джазовый мэйнстрим, несмотря на любые, самые рискованные эксперименты.

Усилившееся расовое самосознание негритянских музыкантов джазового авангарда 60-х годов опиралось на опыт боперов, которым удалось вырваться из пут начавшего подвергаться коммерциализации свинга. У новаторски настроенной молодежи 60-х это самосознание проявилось на новом уровне, выражаясь подчас в радикальных формах (черный расизм). В музыкальном плане это сказалось, в частности, в отрицании роли европейских истоков джаза, в желании проследить эволюцию джаза от афроамериканских традиций. Очень многие приверженцы нового джаза обращаются к черномусульманской религии, буддизму, индуизму, отбрасывая христианство, как напоминание о рабстве. Отсюда и стремление авангардистов черпать идеи своей музыки из афро-азиатского источника. Эти эстетические переоценки явились не только результатом социально-психологической неудовлетворенности, но и следствием тяги к своим "корням", к первоисточникам афро-американской культуры. Наряду с идеями черного национализма, христианской и мусульманской эсхатологии, индуизма и дзен-буддизма в качестве идейных источников нового джаза можно назвать также и восточный мистицизм, анархизм и маркузианство\*. Таким образом, лейтмотивом всех идейных настроений нового джаза остается проблема расового самоутверждения.

И в то же время было бы ошибкой сводить все причины возникновения свободного джаза к повышению самосознания черного и цветного населения США. Движение молодежи, выражающееся в различных формах протеста (хиппи, песни протеста и т.д.), быстро интегрировавшего в молодежную субкультуру, безусловно, подхлестнуло протест черных, имеющих за своими плечами реальные страдания и унижения поколений черного народа. Невозможно пройти мимо и того факта, что неизмеримо возросший уровень культуры джазовых музыкантов открыл им глаза на процессы, которые давно уже происходили в мире академической музыки. Давно существовали атональность, серийная техника, возникали первые произведения, построенные на принципах алеаторики, сонористики (музыки тембров), возродился в 50-х гг. дадаизм, "набирала силу" электронная музыка.

Свободный джаз (Free Jazz) настолько круто свернул в сторону от основного пути джазового мэйнстрима, что требует абсолютно нового строя эстетического восприятия, главной особенностью которого является "соединение эмоционально чувственной образности с высокой интеллигентностью музыкальной идеи" (Е. Барбан). Этот совершенно новый характер, новый масштаб, полнота отображения духовного мира личности в соединениях с новаторскими принципами организации музыкального материала бесспорно выводил джаз за пределы популярного искусства. Но процесс "осерьезнивания" жанра начался гораздо раньше

\* Маркузе Герберт (1898-1979) - нем.-амер. философ и социолог. Проповедовал идею "великого отказа" от всех традиционных ценностей, которая должна перерасти в культурную революцию, ближайшая цель которой - развитие новой чувственности с помощью авангардистского искусства.

- у боперов. Такие тенденции наблюдались и до появления боба, например, в творчестве Д. Эллингтона. Вполне естественно, что свободный джаз, не скрывая своей идеологической подопрки (расовое самоутверждение), напротив, всячески подчеркивая свой протест, не мог рассчитывать на популярность, хотя бы на такую, как боп. Его элитарности способствовали и факторы чисто музыкальные, разрушительные тенденции в области ритма, структуры, гармонии, мелодии, экзотичность исполнения, выходящая подчас за грани эстетических музыкальных категорий, предельная обнаженность эмоций, личности музыканта. Конечно, будущие лидеры свободного джаза Джон Колтрэйн, Орнетт Коулмен, Эрик Долфи, Арчи Шепп, Сесил Тейлор, Фаррол Сандерс, Дон Черри не сразу пришли к тем крайним формам, которые игнорируют многие музыкальные факторы, в частности, гармонию. Развитое чувство гармонии не позволяло, например, Колтрэйну сразу порвать с гармоническими закономерностями, сложившимися в джазе к моменту появления свободного джаза. Таков в этом смысле его знаменитый альбом "Love Supreme", оставивший яркий след в истории джаза, таковы первые записи О.Коулмена, исполнение которого на первых фри-джазовых пластинках напоминало Чарли Паркера. С точки зрения поздних авангардистов, да и с нашей сегодняшней точки зрения, первые опыты свободного джаза не так уж далеко отошли от развитого боба или модалного джаза. В этих образцах есть все признаки мажорно-минорной функциональной системы, есть и структурные признаки джазового мэйнстрима (тема-импровизация - тема). Разумеется, записанная на ноты тема не дает представления о всей композиции, где основные "события" происходят в импровизации. Невозможно представить по нотной записи и само исполнение. А ведь именно в этих аспектах и проявляется та свобода, от которой стиль этот и получил свое название.

### 115. PEACE

Орнетт Коулмен

Theme

*mp unis Sax. alto Trpt.*

*mf pizz.*

*bass.*

*mf*

*unis.*

116. LONELY WOMAN

Орнетт Коулмен

Fast

dr.

pizz.

Trpt.

S. At

1.

Tom-tom

2.

Dm Ebm Em Fm F#m A

Tom-Tom  
//// ad lib.



Однако, очень скоро музыканты нового джаза избавляются от такой опосредованной передачи своих эмоций, своих экспрессивных состояний. Они разрушают европейскую ладогармоническую систему, регулярность ритмики, форму, отказываются от староджазового эталона звукоизвлечения. Воспринимать такую музыку, основываясь на эстетике старого джаза, стало невозможно. Тем не менее, было бы ошибкой думать, что авангардисты могут обходиться без каких-либо рамок чисто музыкального плана. Определенная доля рационально-логического, безусловно, присутствует и в свободном джазе: общий план композиции, изредка записанная тема, выбор ритма, последовательность импровизаций музыкантов, прочие условности исполнения. Выбор художественных средств зависит также от уровня эстетического сознания музыканта, от его опыта, мастерства, от влияния той или иной джазовой традиции в данный исторический момент, ибо ничего не возникает на пустом месте. Но стремление к полному самовыражению, стремление избавиться от сковывающей эстетической системы старого джаза с ее высокой степенью нормативности, постоянно присутствует в творческом процессе. Отсюда большая доля чувственной интуиции, свободы, спонтанности и экзотичности.

Новый джаз перестал ориентироваться на европейскую гармоническую систему, так долго служившую джазу всех стилей. Интересы новых джазменов переносятся на Восток. Дж. Колтрэйн и Эллис Колтрэйн (его жена) увлекаются индийской музыкой, Д. Черри - индонезийской и китайской, Ф. Сандерс - арабской и японской. Увлечение Востоком не сводится к поверхностной ориенталистике, а носит более глубокий характер, обнаруживает желание глубоко проникнуть в эстетический и духовный строй восточной музыки, найти точки соприкосновения с джазом. Не использовать восточные элементы, не подчинить джазу восточную народную музыку, а слить, "скрестить" с ним - вот задача, которую ставили перед собой музыканты свободного джаза. И это давало порой очень интересные результаты.

Гармонические концепции, как было отмечено выше, не играют существенной роли в эстетике нового джаза. Достигнув высокой степени разработанности в предавангардных стилях (би-боп, кул, прогрессив, хард-боп), гармония перестает на какой-то период определять дальнейшее развитие джаза. Уже ладовый джаз, отказавшись от развитого гармонического языка бопа, направил свои поиски в сторону мелодии и ритма. Свободный джаз еще более усилил внимание к этим музыкальным элементам. Джазовый критик Дон Хекман дает любопытную характеристику джазового мэйнстрима и нового (свободного) джаза:

#### Традиционный джаз (мэйнстрим)

1. Свинг (ритм)
2. Аккорды
3. Структура (мелодико-гармонические вариации, правильное членение)
4. Каденции
5. Звук, специфическая тональность

#### Новый джаз

1. Энергия (ритм)
2. Свободное выражение
3. Действие (акт)
4. Автономия единичных звуков
5. "Буйные сопоставляющие", расширенные возможности инструментов.

Не претендуя на всеобъемлемость, сравнение это все же дает убедительную картину, подчеркивающую своеобразие свободного и нового джаза, намечая основные пункты их расхождения.

Музыканты нового джаза, по всей видимости, отдавали себе отчет в том, что их музыка натолкнется на стену непонимания. Тем не менее, многие наиболее убежденные апологеты свободного джаза оставались верны своим идеям и были настроены весьма оптимистически, считая, что нужно выждать определенный период критической настороженности и адаптации публики (примерно так, как это было с бопом), прежде чем она окажется в состоянии их понять. По существу, все упиралось в чувство меры. Ведь авангардисты, как и все новаторы джаза, им предшествующие, ставили перед собой сходные, вполне реальные и позитивные задачи: обогащение фонической сферы, привлечение новых неизвестных ладов, высвобождение ритма из "рабской" зависимости перед метрикой (перед тактовой чертой) и т.д. Новое ощущение времени, новое самосознание негритянских авангардистов уже не могли удовлетворять старые средства выражения. Но в музыкальном искусстве, возможно, больше, чем в каком-либо другом, это чувство меры имеет, подчас, решающее значение. Если мы вспомним, насколько консервативны в музыке такие понятия, как фиксация сочинения

(нотная запись), инструментарий, традиции исполнения, форма, гармония и т.д., то можно понять причину той изоляции, в которой оказались джазовые авангардисты. Проблема доступности встала перед ними в "полный рост". Можно с уверенностью сказать, что свободный джаз элитарен сегодня также, как и во времена своих "первых шагов". Наиболее бескомпромиссные авангардисты взяли на себя тяжелую и неблагодарную роль первооткрывателей, разрушителей старых традиций. Но, к сожалению, усилия их вряд ли полностью будут оценены потомками. Плоды будут пожимать другие поколения музыкантов, те, кому удастся на "расчищенных" авангардистами путях воздвигнуть прекрасное здание нового джаза, вобравшее в себя все достижения своих предшественников. Симптоматично, что некоторые радикально настроенные авангардисты постепенно пришли к более умеренному направлению, а иные вернулись в лоно мэйнстрима или нашли компромиссный вариант, окунувшись в сферу джаз-рока и фьюжн. Существуют и направления, явно тяготеющие к свободному джазу, но гораздо более коммуникабельные, представленные такими выдающимися музыкантами, как М. Дэвис, У. Шортер, Х. Хенкок, Ч. Кория, Дж. Мак Лафлин, Дж. Завинул и др.

Вопрос свободы в музыке, особенно в джазе, существующем, в основном, в бесчисленных импровизациях, которые рождаются в самых невероятных составах и далеко не всегда фиксируются в записи, весьма сложен и его рассмотрение не входит в задачу автора данного пособия. Здесь в этой связи уместно привести высказывание Стравинского о творческом процессе: "Мне нечего делать с теоретической свободой. Пусть мне дадут конечное, определенное, материю, которая может служить мне в моих операциях лишь постольку, поскольку она в пределах моих возможностей. Эта материя дается мне одновременно со своими границами. Теперь моя очередь навязать ей мои границы. Вот мы и попали волей-неволей в царство необходимости. И, однако, кто же из нас слышал, чтобы об искусстве говорили иначе, чем о царстве свободы? Эта разновидность ереси распространена потому, что искусство представляют себе находящимся вне обычной деятельности. Но искусство, как и все прочее, стоит на прочной основе. То, что противостоит основе, противостоит и движению. Следовательно, моя свобода заключается в движении в тесной рамке, поставленной мной самим для каждой из антреприз. Более того, моя свобода будет тем больше и глубже, чем теснее я ограничу мое поле действия и чем большими препятствиями я себя окружу. То, что лишает меня неудобства, лишает меня и силы. Чем больше налагаешь на себя ограничений, тем больше освобождаешься от цепей, сковывающих дух"\*.

"Творить, - значит себя ограничивать", - говорил Скрябин.

Эти высказывания двух великих композиторов-новаторов, революционеров в музыке, заставляют о многом задуматься. И хотя импровизационный джаз, безусловно, иная художественная сфера, со своими эстетическими нормами и категориями, тем не менее, стремление к оформлению материала, к законченности, к красоте, наконец, всегда были неотъемлемыми качествами джаза. И с этой точки зрения высказывания классиков русской музыки можно целиком отнести к джазу. Но ведь можно взглянуть на эту проблему и с другой стороны. Если посмотреть на хаос, как на необходимое условие для эволюции, то самый экстремальный авангардист предстанет носителем творческого начала, предтечей. Хаос и порядок, тьма и свет существуют в гармонии вечно. Единство в борьбе противоположностей, - закон, объясняющий внутренний "источник" всякого движения. "Сатана - это дрожжи вселенной", - любил повторять Скрябин и был прав так же, как и в своем другом, приведенном выше афоризме.

### Современные джазовые течения. Джаз-рок. Модальный джаз (поздний). Фьюжн

Но путь свободного джаза, все-таки, путь крайностей, чуть ли ни полной анархии (в крайних своих проявлениях), и музыка эта доступна кроме самих исполнителей лишь небольшой группе фанатических поклонников. Экзальтированный, экстатический характер, ориентация на стихийность, иррациональность, игнорирование мелодии и гармонии - главных музыкальных компонентов, выводят свободный джаз (опять-таки, в своих крайних проявлениях) за пределы искусства, т.к. главный признак искусства - это прежде всего оформление материала.

В нашу задачу не входит подробное рассмотрение дальнейшей эволюции джазовой гармонии, связанной с мощной волной нового рока в популярной музыке (с начала 60-х годов). Разделившись, в свою очередь, на несколько стилей (белый рок, психоделический рок, соул и, несколько позже - латино-рок, фолк-рок и т.д.), новый рок приобретает огромную популярность во всем мире, особенно у молодежи. Ритмы, гармония, электронные эффекты рока постепенно переключаются в джаз, образуя некий "сплав", который и получает название "джаз-рок". Разумеется, параллельно продолжает существовать и джазовый мэйнстрим.

\* Стравинский И. Музыкальная поэтика. Статьи и материалы, М., 1973, с. 41.



Если боп, завоеывая новые рубежи в джазе, как бы подводил итоги, обобщая, откристиализовывая принципы джазовой гармонии, а свободный джаз, подчас полностью игнорируя гармонию, фактически, пришел к атональности, новый рок, питаясь из различных эстетических источников (к некоторым из которых джаз не обращался ранее), принес с собой новые гармонические принципы. Наиболее своеобразным здесь представляется отказ (но не полный) от глобального применения движения аккордов по квинтовому кругу (кварто-квинтовые соотношения, возникающие при движении аккордов против часовой стрелки) и перенос центра тяжести на мелодические принципы гармонизации - необычные (терцовые, тритоновые, секундовые) сопоставления простых аккордов (зачастую, трезвучий). Такие последовательности характерны для народных песен, например, английских, шотландских, т.е. тех народных культур, на которые опирались в своем творчестве первые рок-ансамбли (в частности, "Битлз", "Роллинг-Стоунс" и др.).

### 117. Я свободен

К. Ричард

Новое осмысление истории, неразрывная связь истории с проблемой культуры, актуализируется в образе человека. Новое социальное мышление, новое мироощущение отражается на музыкальной ориентации современного поколения джазовых музыкантов. Джаз впитывает в себя прямую и опосредованно (через рок-культуру) ритмику Востока. Все ладо-гармонические средства, использовавшиеся до этого джазом, стали "жить" совершенно по-другому. Возникают новые мелодические и гармонические принципы. На первый план выходят принципы сопоставления и смещения. В музыкальной ткани происходит соединение активных полифонических линий, "живущих" как бы сами в себе - мелодическая линия солиста, линия баса, мелодически развитая с прихотливой ритмикой и гармонические комплексы сопровождения, также разработанные сами в себе. Модуляционная насыщенность сосуществует с относительно протяженным "гармоническим временем" (по сравнению с бопом). Усиливается роль политональных приемов. Все эти новшества привели к еще большему усилению роли фони́зма. Как ранее отмечалось, ослабление ладофункциональных связей (именно это наблюдается в гармонии джаз-рока, тяготеющей к мелодической связи аккордов) приводит к фиксации внимания на фонической стороне гармонии, на ее тембральной функции на новом уровне (имеется в виду также использование электроники). Не следует забывать, что в самом джазе тоже присутствует мелодическая связь аккордов: движение аккордов по ступеням гаммы (параллелизм), терцовые и тритоновые сопоставления, встречающиеся в творчестве многих джазменов. Вспомним также плагальный оборот в традиционном блюзе в 9, 10, 11 тактах: V-IV-I, в котором присутствует движение аккордов по часовой стрелке (IV-I). Так что гармонические новшества рок-музыки не явились для джаза чем то совсем чуждым. Свободное гармоническое движение, не подчиняющееся функциональной связи (доминанта - тоника, неустой - устой), в рок-музыке иногда напоминает гармонию доклассического периода европейской музыки.



118. Речитатив из оперы "Орфей"

Клаудио Монтеверди  
(1567 - 1643)

Соединяясь с джазовыми принципами гармонии, новшества рока значительно расширили выразительные возможности джаза, что ярко проявилось в стиле джаз-рок. Но существует и обратная связь. В популярных стилях рока широко применяются принципы джазовой гармонии. Особенно часто используется блюзовая гармоническая схема и ее различные модификации. Прочно закрепился в поп-музыке и самый распространенный гармонический оборот джаза II - V - I.

Характерен в этом смысле следующий пример, относящийся к стилю лэтин-диско-соул (1976 г.), где в качестве основного гармонического ядра вышеупомянутый оборот (II - V - I).

119. Это маскарад

Л. Расселл

СХЕМА

Dm	:	I	I	I	IV <sub>7</sub> V	I	bVI <sub>7</sub>	II <sub>m</sub>	bII <sub>7</sub>	I	I	I	IV <sub>7</sub>	bVI	bII <sub>7</sub> V	I	I bI <sub>7</sub>
	B	II	V	I	VI <sub>7</sub>	II	V	I	I	A	II	V	I	I	Im	V	I <sub>7</sub>

Кварто-квинтовые соотношения аккордов, в сущности, никогда не теряли своей ведущей роли во всех стилях, связанных с роком. Так, популярная в конце 60-х годов джаз-рок группа "Кровь, пот и слезы" в редкой композиции не использует такие соотношения, наполняя хорошо известные по джазу гармонические обороты другим содержанием:

120. WITHOUT HER

(Джаз-рок группа "Кровь, пот и слезы")

Харри Нильсон

Bossa Nova

8

Em A7 Dm7 G7

Em A7 Dm7 G7

Em7 A7 Dm7 G7

DΔ D A9 Dm7+ G7



©1967

♯ СХЕМА

©

:	III	IV <sub>7</sub>	II	V	III	IV <sub>7</sub>	II	V	III	IV	II	V:
	II <sub>Δ</sub>	II <sub>Δ</sub> IV <sub>7</sub>	II	V	III	IV <sub>7</sub>	II	V	III	IV	II	V

♯

Принципы модальной организации звуков в довольно короткий срок получили в джазе широкое распространение. Кроме использования старинных диатонических ладов (дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский, лакрийский) и альтерированных ладов, большое значение здесь имела пентатоника. Как известно, пентатоника свойственна многим народным музыкальным культурам: китайской, монгольской, татарской, башкирской, многим народам Африки. Особенность джазовой пентатоники состоит в том, что она, соприкоснувшись с европейской мажорно-минорной функциональной системой, не растворилась в ней, а напротив, приобрела весьма характерные, самобытные черты\*. Наиболее распространенный в джазе дорийский минор на своих ступенях дает возможность построить три минорные, три мажорные пентатоники: на I, II, III, IV, V, VII и одну на VI ступени с пониженной квинтой. Эти пентакорды, представленные в виде аккордов, в свою очередь, дают на ступенях дорийского минора четыре минорные септаккорда с квартой (add 4), три аккорда с трезвучной основой с добавленной секстой и секундой и один (на VI ст.) с пониженной квинтой и добавленной квартой.

\* Отсюда до примера 129 включительно материал заимствован из пособия по джазовой импровизации Ю. И. Маркина.

121

Аккорды I и II ступеней, наложенные один на другой, образуют многозвучную тоническую гармонию, которая объединяет все звуки дорийского лада:

122

Расположенные тесно, в одном регистре, эти аккорды образуют кластер и в таком виде могут применяться в аккомпанементе солиста и в аранжировке. Полные аккорды (без удвоений), расположенные по квартам (иногда с включением терции), чаще всего применяются в модальном джазе для аккомпанемента солисту в фортепианном аккордовом изложении соло и в аранжировке:

123

Основные и вспомогательные аккорды

Но такие аккорды могут быть представлены и всего тремя звуками, расположенными по квартам, и в таком виде аккорды используются пианистами в сольных эпизодах для аккомпанемента правой руке:

124

Хэрби Хенкок

improv.

В основе модального джаза заложен принцип органного пункта - длительно выдерживаемый бас, или, имея в виду гармонию, опорный аккорд лада. Чередование устойчивых и неустойчивых созвучий (натуральных аккордов лада и вспомогательных на альтерированных ступенях) создает напряжение, вплоть до политональных эффектов, когда солист-импровизатор или аккомпанирующий пианист отделяются от тонического баса:

Функциональное значение органного пункта следующее: когда он в басу - функциональное объединение, когда в средних голосах - перегармонизация (использование вспомогательных аккордов как неустойчивых - квазидоминант). Аккорды сопровождения могут следовать за всеми сдвигами мелодии, но могут быть и неизменными:

В мелодике модального джаза появились клишированные фразы на основе пентахордов или тетрахордов, которые часто представлены в виде секвенций. Эти обороты могут быть использованы и при обыгрывании стандартных гармонических моделей типа II-V-I:

Еще раз подчеркнем, что модальный принцип музыкального изложения ни в коем случае не ограничивается использованием пентатонических звукорядов. В модальном джазе мы сталкиваемся с весьма разнообразными ладами: диатонические старинные лады европейской музыки, восточные лады, искусственно сконструированные звукоряды. Пентатоника только подчеркивает связь нового джаза с блюзовой традицией.

Наиболее прогрессивное направление современного джаза, так называемый "фьюжн" (англ. - сплав, слияние), является как бы продолжением "третьего течения" 50-х годов. Возникшее в 70-е годы на основе джаз-рока, оно представляет собой синтез джаза, европейской академической музыки и фольклора (чаще восточного). Принципы модальности нашли в этом направлении самое широкое распространение. Ниже приводятся несколько образцов модерн-джаза последних трех десятилетий, в которых представлены различные ответвления джаза, джаз-рока и фьюжн.



128. MERCY, MERCY, MERCY

Джозеф Завинул

*mp* (trp. alto)  
 B $\flat$  E $\flat$  B $\flat$  $\flat$  7 E $\flat$  B $\flat$  E $\flat$  B $\flat$  $\flat$  7 E $\flat$

8---5:m.  
 (sample bs. line)

B $\flat$  E $\flat$  B $\flat$  $\flat$  7 E $\flat$  B $\flat$  E $\flat$  B $\flat$  $\flat$  7 E $\flat$

(trp. alto)

*cresc.*  
 B $\flat$  E $\flat$  B $\flat$  $\flat$  7 E $\flat$  B $\flat$  E $\flat$  B $\flat$  $\flat$  7 E $\flat$  B $\flat$

B $\flat$  B $\flat$  E $\flat$  F F $\supset$  sus B $\flat$  mf B $\flat$  E $\flat$  F mp

Dm $\flat$  Cm $\flat$  D $\flat$  7 (pn. w/ alto) Gm F Gm F Gm

Cm $\flat$  Dm $\flat$  7 (pn. w/ alto) Gm F Gm F Gm pn. fill---

*molto rit.*

129. NEFERTITI

Wayne Shorter

Medium Swing

♩ = 108

$A\flat\Delta 7(b5)$   $D\flat sus$   $G\phi$   $C7(\flat 9)$   $B\Delta^9$

(ten. trp)

$B\Delta^9(b5)$   $B\flat\phi$   $E\flat 7(\flat 9)$   $E\Delta$   $\frac{D\Delta}{A}$

$(\frac{D7(alt.)}{B\flat})$   $A\flat 13(\#11)$   $E(\text{add}^9)$   $F\#$   $E^9 sus$   $E\flat 13(b5)$   $B\flat m^9/+7$   $E\flat 13(b5)$

130. LA VIDA FELIZ  
(THE HAPPY LIFE)

МакКой Тайнер

Medium Latin/Rock

♩ = 182

$(G^{(add^9)}_{sus})$   $(A^{(add^9)}_{sus})$  (4x's)

(solo pn.)

add bass & drums

$G^9_{sus}$   $A^9_{sus}$   $G^9_{sus}$   $A^9_{sus}$

(vibes 2nd x only)

$(trp., fl. \& vibes 2nd x only)$

$A$   $B\flat\Delta 9(\#11)$   $A^9_{sus}$   $G^{13}_{sus}$   $G^9_{sus}$   $A^9_{sus}$

$G^9_{sus}$   $A^9_{sus}$   $G^9_{sus}$   $A^9_{sus}$

(vibes)

G<sup>9</sup>sus A<sup>9</sup>sus A B<sup>b</sup>13 C

(dr. fill) - - - - - (trp. & fl.)

F<sup>9</sup>sus D<sup>9</sup>sus F<sup>9</sup>sus D<sup>9</sup>sus

(alto trp.)

F<sup>9</sup>sus D<sup>9</sup>sus F<sup>9</sup>sus

(trps.) (vibes w/pn.) (fl.)

B B<sup>b</sup>13 (Double-Time Feel) A<sup>13</sup> C<sup>13</sup>

(Double-Time Feel)

D<sup>9</sup>sus E<sup>9</sup>sus (Orig. Feel) G<sup>9</sup>sus break (trp. & fl.)

(trp.) (saxes) (trp. & fl.)

C D<sup>b</sup> E<sup>b</sup> A A B D<sup>b</sup> E<sup>b</sup> A G F

(piano)

D<sup>b</sup> E<sup>b</sup> A B (trp. & fl.) A G F (Fine)

(pn. & vibes) (trp. & fl.) (Fine)

D (Double-Time Feel) D<sup>b</sup>13sus (piano solo) B<sup>13</sup>sus

(Double-Time Feel)



**D<sup>b</sup>13sus** **B<sup>13</sup>sus (solo break)**...

**E** *(Solos-Original Feel)*  
**B<sup>9</sup>Δ<sup>9</sup>(#11)** **A<sup>9</sup>sus** **G<sup>9</sup>sus** **A<sup>9</sup>sus** (2) (2)

**A<sup>13</sup>** **B<sup>b</sup>13** **C<sup>13</sup>** **F<sup>9</sup>sus** **D<sup>9</sup>sus**

**F<sup>9</sup>sus** **D<sup>9</sup>sus** **F<sup>9</sup>sus** **(D<sup>9</sup>sus)**

**F** *(Double-Time Feel.)* *(Orig. Feel)*  
**F<sup>9</sup>sus** **G<sup>9</sup>sus (break)**...  
**B<sup>b</sup>13** **A<sup>13</sup>** **C<sup>13</sup>** **D<sup>9</sup>sus**

*(etc.)*

**G** **D<sup>b</sup>** **E<sup>b</sup>** **A** **B** **D<sup>b</sup>** **E<sup>b</sup>** **A** **G** **F**

*(pn.)* **D<sup>b</sup>** **E<sup>b</sup>** **A** **B** **D<sup>b</sup>** **E<sup>b</sup>** **A** **G** **F**

**H** *(Double-time feel)*  
**D<sup>b</sup>13sus** **B<sup>13</sup>sus** **D<sup>b</sup>13sus** **B<sup>13</sup>sus (break)**...

131. MAIDEN VOYAGE

Херби Хэнкок

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line (top staff) and piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a consistent eighth-note bass line in the left hand and a more complex harmonic texture in the right hand, often using dyads and triads.

**System 1:** Chords: D<sup>11</sup>, D<sup>b13/+9</sup>, D<sup>11</sup>, D<sup>9/+11</sup>.

**System 2:** Chords: F<sup>9 sus (F<sup>11</sup>)</sup>, C<sup>13+9</sup>, F<sup>11</sup>, C<sup>13/-9</sup>.

**System 3:** Chords: D<sup>11</sup>, D<sup>b13/+9</sup>, D<sup>11</sup>, D<sup>b13/+9</sup>.

**System 4:** Chords: F<sup>11</sup>, C<sup>13/+11</sup>, F<sup>11</sup>, E<sup>9/-5</sup>.

Chord progression: Eb11, Eb9/+11, Eb11, D11

Chord progression: Dbm9

Chord progression: D11, D+11/+9, D11

Chord progression: F11, E+9

CXEMA

Dm DOR	I13 SUS	%	%	%	III9 SUS	%	%	%
Eb m DOR	I9 SUS	%	%	%	bIIΔ+11	%	%	%
Dm DOR	I13 SUS	%	%	%	III9 SUS	%	%	%



132. DESERT AIR

Чик Кориа

$\text{♩} = 104$

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a dynamic marking of *p*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a series of chords and melodic fragments.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff has a melodic line with various accidentals, including a sharp sign. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *p*. The notation includes chords and single notes.

The third system features two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *p*. The music includes chords and melodic lines.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *p*. The notation includes chords and melodic lines.

The fifth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *p*. The notation includes chords and melodic lines.

The sixth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *p*. The notation includes chords and melodic lines.

1. 2.

133. NOT ETHIOPIA

Майк Бреккер

Fast Samba/Funk

*d=152*  $Bb\Delta$   $A\flat m^7$   $\frac{D\flat}{G\flat}$   $\frac{D}{E}$   $\frac{E}{D}$   $\frac{F}{C}$   $B\Delta-5$

$F^7sus$  (piano fills lightly)

16

**A**  $F^7sus$  (trp.) (trb.) (ten.)

(pn. w/ ten. 8va b).

$F^7sus$  (trp.) (trb.) (ten.)  $E\flat sus$   $F$   $F$

$F^7sus$  (trp.) (trb.) (ten.)

$F^7sus$  break 1.  $E\flat$  (add 9) (omits)  $\frac{Dmi}{E\flat}$

$\% 2.$   $B\flat sus(-9)$  (Half-Time Feel) **B**  $\frac{F}{D\flat}$   $E\flat\Delta-5$   $C\flat\Delta-5$

(trp.) (trb.) (ten.) (trp. w/ ten.) (trp.) (ten.)

$C\flat\Delta-5$   $\frac{D\flat}{C\flat}$   $\frac{F}{E\flat}$   $E\Delta-5$   $\frac{D\flat}{E\flat}$   $\frac{D\flat}{E\flat}$   $\frac{D\flat}{D}$

(unis)

$\frac{F}{D\flat}$   $\frac{G}{A\flat}$   $G\flat\Delta-5$   $G\flat\Delta-5$



## Майлс Дэвис

В качестве примера последовательного обращения джазовых музыкантов к новым стилям можно привести творчество одного из ведущих джазовых трубачей Майлса Дэвиса (1926-1991). Начав свою музыкальную карьеру в рамках би-бопа и, как многие молодые музыканты - современники Чарли Паркера, находясь под его влиянием (двадцатилетнего Дэвиса Паркер взял в свой ансамбль), Дэвис, тем не менее, вскоре стал вождем нового стиля - кул-джаза. В 1949 г. появилась пластинка, записанная Дэвисом с группой из девяти человек. Аранжировки были написаны, в основном, Гилом Эвансом и Джерри Маллигеном. Эта историческая запись дала пример новой трактовки джаза, главным образом в сфере "прохладного звучания", в противовес "горячему джазу" ("Hot Jazz"), а также в соответствующих принципах аранжировки и импровизационной техники.

Свои поиски в русле модального джаза Дэвис начал не изменяя эстетическим нормам кула (50-е годы). В своей первой пластинке, знаменующей приход Дэвиса к модальному джазу ("Kind of Blue"), он тяготеет к минору и нечетным размерам.

### 134. KIND OF BLUE

М. Дэвис

*G*<sub>7</sub> (G mix.)

*A. Sax.*  
*T. Sax.*

*p-no*  
*stm.*

*Trumpet*

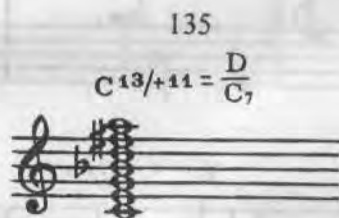
*D*<sub>+9</sub>      *E*<sub>b+9</sub> *D*<sub>+9</sub>      *G*<sub>7</sub>

Интересно, что к джаз-року (в конце 60-х) Дэвис подошел, фактически, находясь целиком (как исполнитель) в русле кул-джаза, постепенно открывая в этом направлении новые возможности, углубляя и обогащая свой музыкальный язык. Используя ритмическую основу рока (8/8), модальные принципы импровизации, электронные эффекты, Дэвис добивается убедительных результатов; таковы его нашумевшие альбомы "Bitches Brew" и "Памяти Эллингтона" (совместно с Мак Лафлином и Джо Завинулом). Философская созерцательность, свойственная уже его ранним работам, в этих записях проявилась с особой силой и глубиной. Отрешившись от гармонических принципов бопа, во многом стандартизовавшихся, от постоянной смены аккордов, бесконечного секвенцирования одного и того же гармонического оборота (например, II-V), музыка Дэвиса 70-х годов явно тяготеет к статичности, лаконизму и даже аскетизму. Переключив внимание с вертикали на горизонталь (а именно в этом основная установка модального джаза), импровизатор при минимальной смене гармоний имеет возможность полностью раскрепоститься, не ощущая за "своей спиной" сковывающего присутствия постоянно повторяющихся квадратов, "напичканных" одними и теми же аккордовыми секвенциями.

Несмотря на то, что Дэвис не является непосредственным создателем кул-джаза, модального джаза, джаз-рока или фьюжн, он стоял у истоков всех этих стилей и своими выдающимися достижениями в каждом из них определял их направление. Кроме того, он сумел преподнести их публике. Именно Дэвис не раз поворачивал развитие джаза в новое русло, при этом всегда оставаясь самим собой и добиваясь в каждом новом стиле блестящих результатов. Такие его записи, как "Walkin'", "Milestones", "Kind of Blue", "Sketches of Spain", "ESP", "Nefertiti", "Filles de Kilimanjaro", "Bitches Brew", навсегда вошли в золотой фонд джаза.

### Политональность в джазе

Термин политональность подразумевает сочетание нескольких (в джазе, как правило, двух) тональностей. При этом каждая может обладать функциональной автономией, т.е. содержать подчас не менее двух ладовых функций при самостоятельном ведении голосов (или голоса) каждого тонального слоя. Зародыш джазовой политональности, этого распространенного приема в академической музыке XX века, мы находим уже в раннем блюзе, где на мажорный аккомпанемент накладывается блюзовая минорная пентатоника. Различаются следующие виды политональности: 1. Гармоническая - сочетание гармонических комплексов, принадлежащих разным тональностям. 2. Смешанная - сочетание одноголосных и многоголосных разнотональных слоев. Смешанная битональность имеет разновидности: а) сочетание одноголосной мелодии с интональным гармоническим сопровождением; б) сочетание нескольких голосов (или аккордов) в одной тональности с басом в другой. 3. Мелодическая - одновременное сочетание разнотональных одноголосных мелодий. Отчетливые, осмысленные признаки политональности стали проявляться в зрелом джазе, начиная с бопа, когда усложненная аккордовая вертикаль (например, альтерированные ундецим или терцдецим-аккорды) давала возможность опираться в импровизации на верхний этаж аккорда ("надстройку"):



Об этом говорил Чарли Паркер, отмечая, что такая трактовка аккорда дает импровизатору большие возможности.

Политональные приемы в джазе могут применяться в аранжировке и в импровизации. Естественно, что гармоническая политональность возможна как в оркестровом изложении, так и в исполнении пианиста. Смешанный и мелодический виды могут иметь место как в оркестре, так и при импровизации в малых составах. Политональность не такое уж редкое явление в современном джазе,



особенно в модальном, при котором вертикально-гармоническое мышление сменяется линейным. Основной принцип модального джаза - остинатный бас (органный пункт) провоцирует импровизатора постоянно выходить за рамки основной тональности, чтобы избежать монотонности.

Остановимся несколько подробнее на полиаккордах, которые явились источником политональных мелодических образований и применяются в аккомпанементе сами по себе. Каждый септаккорд можно надстроить двумя-тремя звуками (по терциям). В результате получаются сложные альтерированные аккорды, которые можно символически изобразить, пользуясь одной или двумя буквами: D+9 или F#/D; D-9/-5 или A<sup>b</sup>/D. Обозначение полиаккордов в виде дроби точнее, т.к. оставляет в нем все звуки (чистую и альтерированную квинты, например). Кроме терцовой надстройки, фактически, любой другой аккорд может явиться "вторым этажом" над основным. Но существуют наиболее употребительные, где не нарушается стабильность тонического центра. Оба созвучия могут употребляться как в основном, так и в обращенном виде. Для простоты и наглядности нижний аккорд в данном случае представлен в основном виде:

$D \frac{D}{C_7} (C^{13/+11}) \quad E^b \frac{E^b}{C_7} (C+9) \quad G^b \frac{G^b}{C_7} (C-9/-5) \quad A^b \frac{A^b}{C_7} (C-13/+9) \quad A \frac{A}{C_7} (C^{13/-9}) \quad B^b \frac{B^b}{C_7} (C_9^{sus}) \quad C\#m \frac{C\#m}{C_7} \quad E^b m \frac{E^b m}{C_7} \quad F\#m \frac{F\#m}{C_7} \quad A m \frac{A m}{C_7}$

$T \quad D \frac{D}{C_\Delta} (C_\Delta^{13/+11}) \quad B \frac{B}{C_\Delta} (C_\Delta^{+11}/+9) \quad B m \frac{B m}{C_\Delta} (C_\Delta^{+11}) \quad \text{Минор} \quad D \frac{D}{C m_7} (C m^{13/+11}) \quad D m \frac{D m}{C m_7} (C m^{13}) \quad B^b \frac{B^b}{C m_7}$

В современном джазе политональные признаки появляются в импровизированных соло, как эпизодические, более или менее протяженные вкрапления. Основная тональность при этом всегда сохраняется, благодаря опоре на остинатный бас. В джазовой композиции для фортепиано, ансамбля или оркестра политональный принцип может быть проведен последовательно, создавая впечатление постоянного присутствия политональности. Это придает определенный колорит звучанию темы, что часто отражается и на импровизациях солистов (ансамбль "Breckler Brothers" и др.). В составах комбо большей частью применяется смешанная политональность (аккорды в одной тональности с басом в другой или импровизация в одной тональности на фоне аккомпанемента в другой).

Современное полимодальное мышление дает возможность импровизатору использовать несколько родственных звукорядов на одной тональной основе, что часто приводит к политональным эффектам. Горизонтальные принципы помогают и в обратном смысле - в ситуациях, когда частая смена аккордов (особенно в быстрых темпах), затрудняет реакцию импровизатора. В этом случае один лад может с успехом прийти на помощь. Примеры такого применения лада (например, блюзового) можно в изобилии найти и в более ранних стилях джаза.

Политональность, заложенная в самой терцовой структуре, на которой базируется джазовая гармония, явилась естественным следствием. Она ни в коей мере не антагонизирует с тональностью, а вырастая из нее, относится к ней, как надстройка к базису. Безусловно, внедрение в джаз политональности значительно обогатило и обновило ладовую структуру, усилило фоническую функцию гармонии, повлияло на импровизацию, аранжировку, композицию, расширило выразительные возможности современного джаза.



137. IN TIME

Оливер Нельсон

Musical score for 'IN TIME' by Oliver Nelson. The score is written for piano in two systems. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first system consists of two staves (treble and bass clef). The second system also consists of two staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'p' (piano).

138. SAFARI

Майк Бреккер

Medium Straight

Musical score for 'SAFARI' by Mike Brecker. The score is written for piano in three systems. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system includes a circled 'C' and chord symbols C7, F-9, Db, and Fm7. The second system includes a circled 'A' and chord symbols F9, Bm7, and Dm, with a circled '4x's' above the Dm chord. The third system includes a circled 'D' and chord symbols Cm7, Cm7/F, and a circled '4x's' above a circled '2'. The score includes articulation marks such as '8' with a dashed line and a vertical line, and dynamic markings like 'p'.

## Заключение

Хотелось бы подвести некоторые итоги. Естественно, сегодняшний джаз представляет собой гораздо более пеструю картину, чем в начале своего пути. И, тем не менее, не будем спешить с окончательными выводами. Джазмены разных стран, оказавшись в одном месте, так же, как и много лет назад собираются на джем-сешн и без особого труда находят общий язык (музыкальный, джазовый). Хотя все они, безусловно, ощущают на своих плечах "груз" пройденного джазом пути - всех многочисленных стилей, влияний, манер. Что же помогает им создавать живую музыку, что их объединяет? В джазе есть хорошее понятие - "мэйнстрим" - главное течение джаза. Именно благодаря мэйнстриму музыканты с "полуслова" понимают друг друга и не уподобляются лебедю, раку и жуке из известной басни. Понятие мэйнстрима настолько всеобъемлюще и широкополосно, что может вместить в себя стилистику джазменов совершенно разных направлений, что мы часто и наблюдаем на джем-сешнах. И снова мы вынуждены прийти к тому, что именно гармония является основным объединяющим моментом. Именно гармонические схемы многочисленных эвергринов оказываются тем "ристаллищем", на котором происходят эти дружественные музыкальные состязания. Как импровизатор будет обыгрывать эту схему, это его забота. Он может быть приверженцем традиционного джаза или свинга, бопа или кула, джаз-рока или даже авангарда, но джем-сешн как бы уравнивает их права и направляет в одно русло. При этом отнюдь не нивелируется собственная манера исполнителя. Поэтому всегда так интересны, волнующи и непредвиденны результаты этих традиционных встреч незнакомых друг с другом музыкантов. Мэйнстрим не застывшее понятие. Репертуар мэйнстрима постоянно пополняется. Можно сказать, что каждый джазовый стиль оставил след как в репертуаре мэйнстрима, так и в арсенале его музыкально-выразительных средств.

Какова же та магистральная линия в развитии джазовой гармонии, которая привела нас к понятию современного гармонического языка джаза?

Схематично это может выглядеть примерно так:

1. Накопление выразительных средств из классического наследия европейской музыки. Отсюда усложнение гармонического языка (ранний модалный джаз, как временная остановка, чтобы "собраться с силами" на новом уровне).

2. Тенденция к взаимовлиянию разных джазовых стилей, джаза и иных музыкальных культур (джаз и латиноамериканская, афро-кубинская музыка, джаз и рок, джаз-рок и фри-джаз, джаз и восточные культуры, джаз и камерно-симфоническая современная музыка и т.д.). Такие взаимовлияния прослеживаются на всем протяжении развития джаза.

3. Опора на аккорды терцового строения ("мягкие диссонансы") - принципиально важная особенность джазовой диссонантности в плане возможности обыгрывания аккорда, построения ладов, несмотря на любые способы их изложения (квартовые, секундово-терцовые аккорды). Буквенно-цифровые обозначения аккордов, построенные от основного тона в басу, основанные на терцовости, "работают" в джазе до сих пор. Опора на терцовую аккордику непосредственно сказалась на качестве джазовой диссонантности.

4. Способность джаза в определенные переломные моменты своего развития к разрушению стереотипов, привлечению новых выразительных средств.

5. Способность джаза ничего не отвергать до конца, все использовать в свою пользу. В этом причина существования мэйнстрима, постоянно обновляющегося и, в то же время, хранящего коренные джазовые традиции.

6. Связь с формой и ритмом.

Такова диалектика джаза. По-видимому, он перестал бы существовать как живое искусство и превратился в музейный экспонат, если бы замкнулся сам в себе и не был бы подвержен инокультурным влияниям. К счастью, само интернациональное происхождение джаза убергло его от такой судьбы. И сегодня, когда все определяет идея, полная свобода каждого творца, джазовое искусство с его богатейшими ресурсами, с его динамичностью, с его глубиной и в то же время доступностью (относительной, конечно), дает джазовым музыкантам огромные возможности для самовыражения.

В этом пособии мы ставили задачу привлечь внимание любителей джаза, профессионалов, играющих джаз и пишущих о нем, на том очевидном факте, что на протяжении всей истории развития джаза, особенно в наиболее значительные, переломные моменты, именно гармония являлась тем отправным пунктом, той движущей силой, которая вдохновляла джазовых музыкантов на их блестящие импровизации.

## Список литературы\*

1. Берендт И. Новая книга о джазе. Франкфурт на Майне. Гамбург 1959. Пер. с нем. В.Феклистова. 1965. На правах рукописи.
2. Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию. М., 1984.
3. Джонс А. Африканская музыка в Северной Родезии и в некоторых других районах. - В кн.: Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки. М., 1973.
4. Егоров С.Г. 1988. Основы современного ладового мышления в джазовой импровизации. Ростовский ГМПИ. 1988.
5. Есаков М.М. Основы джазовой импровизации. М., 1989.
6. Житомирский Д. О гармонии Скрябина. / В кн. Скрябин. Сб. статей. М., 1973.
7. Коллиер Д.Л. Становление джаза. М., 1984.
8. Конен В.Дж. Пути американской музыки. М., 1961.
9. Конен В.Дж. Рождение джаза. М., 1984.
10. Леонард Н. Джаз и белые американцы. Чикаго, 1962. Пер. с англ. Ю.Верменича. 1970 г. На правах рукописи.
11. Маркин Ю.И. Джазовая импровизация. М., 1994.
12. Молотков В.А. Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре. Киев "Музычна Украина", 1983.
13. Нкетия К. Формы, техника и гармония вокальной музыки Ганы. - В кн.: Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки. М., 1973.
14. Одер А. Человечество и проблемы джаза. Нью-Йорк, 1956. Перевод осуществлен группой исследователей джаза в СССР (ГИД). Переводчики Ткаченко А. (Львов), Михайлов В. (Москва), Верменич Ю. (Воронеж). 1966 г. На правах рукописи.
15. Озеров В.Ю. Джаз. США. М., 1990 Мин. культ. РСФСР.
16. Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968.
17. Сарджент У. Джаз. М., 1987.
18. Стравинский И.Ф. О музыкальном феномене. - В кн. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973.
19. Хентофф Н., Шапиро Н. Послушай, что я тебе расскажу, Нью-Йорк, 1958. Пер. с англ. Верменича Ю. На правах рукописи.
20. Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии. М., 1974.

\* В список литературы включены только те работы, на которые даются ссылки в тексте.



## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	4
Специфика "джазовой гармонии".....	7
Особенности возникновения джаза. Истоки, связи.....	9
Проблема тональности.....	10
Параллелизм.....	10
Гармония доджазовых жанров.....	14
Гармония на начальных стадиях развития джаза.....	24
Гармония традиционного джаза 20-х годов. Нью-орлеанский джаз.....	32
Буги-вуги.....	41
Обогащение гармонического языка джаза в 20-е - 30-е годы.....	52
Гармония джаза 30-х годов. Переход от традиционного джаза к свингу.....	57
Эпоха свинга.....	59
"Дюк" Эллингтон.....	66
Пианисты "Фэтс" Уоллер, Эрл Хайнс, Арт Тейтум.....	70
Эрролл Гарнер.....	83
Би-боп - этапный стиль в развитии джазовой гармонии.....	89
Феномен Телониуса Монка.....	103
Гармония прогрессива и кула.....	112
Дэйв Брубек.....	121
Боссанова.....	125
Хард-боп.....	128
Модальный джаз (ранний).....	133
Свободный джаз.....	142
Современные джазовые течения. Джаз-рок.	
Модальный джаз (поздний). Фьюжн.....	146
Майлс Девис.....	163
Политональность в джазе.....	164
Заключение.....	167
Список литературы.....	168

ИД "МУРАВЕЙ" 123363 Москва а/я 81  
ЛР №064599 от 22.05.96 г.



Юрий Николаевич Чугунов - известный композитор и педагог. Родился в 1938 году в Москве. Музыкальное образование получил в МГПИ им. Гнесиных по классу композиции А.И.Хачатуряна. Ю.Чугунов прошел школу музыкально-исполнительской практики в качестве саксофониста и руководителя различных эстрадных и джазовых оркестров, в том числе в ВЮО-66 под управлением Ю.С.Саульского. Ю.Чугунов был участником нескольких джазовых фестивалей, где выступал как руководитель ансамбля и композитор и стал лауреатом фестивалей Джаз-65 и Джаз-67.

Будучи еще студентом института им. Гнесиных, начал работать педагогом-теоретиком на открывшемся в 1974 году эстрадно-джазовом отделении музыкального училища им. Гнесиных. В 1978 году Ю.Чугуновым был создан первый в нашей стране учебник джазовой гармонии, выдержавший ряд переизданий. После окончания института Ю.Чугунов работал в сфере симфоджазовой музыки, записывая свои сочинения на радио в оркестре под управлением Ю.В.Силантьева. Среди произведений

для этого оркестра - "Увертюра памяти Джорджа Гершвина", "Болеро", "Танцевальная сюита", сюита "Путешествие по джазовым ритмам", "Голоса весны", "Павана", "Фуга", "Мелодия заката", "Скрябиниана" и др. Эти сочинения можно отнести к так называемому "Третьему течению" (синтез джаза и академической музыки). Все они записаны в фонд Гостелерадио (дирижеры: Ю.В.Силантьев, В.И.Петров). Симфоническая и джазовая музыка Ю.Чугунова звучала в исполнении оркестров и ансамблей под управлением В.Дударовой, П.Сорокина, И.Головчина, Ю.Саульского, А.Кролла, М.Финберга, А.Козлова, И.Бриля, А.Осейчука, А.Шилклопера, О.Степурко, В.Данилина, С.Гурбеловшили и многих других известных исполнителей и дирижеров.

В 1981 году Ю.Чугунов был принят в Союз композиторов.

В последнее время композитор перенес свое внимание на камерную и симфоническую музыку и написал 2-ю и 3-ю фортепианные сонаты, цикл из 24-х прелюдий для фортепиано, несколько фортепианных альбомов для юношества, Симфониетту, Увертюру на две русские народные песни, Симфонию в 3-х частях.

Продолжая свою деятельность, Ю.Чугунов работает над созданием педагогического репертуара. Им написаны произведения для духовых инструментов, фортепиано, голоса, а также учебно-методические пособия, связанные, в основном, с проблемами джазовой гармонии.



Ю. Н. ЧУГУНОВ

ЭВОЛЮЦИЯ  
ГАРМОНИЧЕСКОГО  
ЯЗЫКА

