

**ЭВОЛЮЦИЯ ГАРМОНИЧЕСКОГО
ЯЗЫКА ДЖАЗА.
ДЖАЗОВЫЕ МЕЛОДИИ
ДЛЯ ГАРМОНИЗАЦИИ**

Ю. Н. Чугунов



СРЕДНЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

- Ч 83** **Чугунов Ю. Н.** Эволюция гармонического языка джаза. Джазовые мелодии для гармонизации : учебное пособие для СПО / Ю. Н. Чугунов. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2023. — 320 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-46937-6 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2618-2 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-692-9 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В книге рассматриваются пути развития гармонического языка джаза от истоков этого искусства по настоящее время. Во второй части книги представлены мелодии для гармонизации. Основная задача пособия – развитие гармонического мышления у студентов эстрадно-джазового профиля. Автор старался создать такой материал для гармонизации, где бы проявились гармонические принципы основных джазовых стилей, оставивших свой след в мейнстриме.

Пособие предназначено для студентов средних специальных учебных заведений. Соответствует современным требованиям Федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования и профессиональным квалификационным требованиям.

УДК 784
ББК 85.314

- Ч 83** **Chugunov Y. N.** Evolution of the harmonic language of jazz. Jazz melodies for harmonization : textbook for SVE / Y. N. Chugunov. — 2nd edition, ster. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2023. — 320 p. — Text : direct.

The ways of the development of the harmonic language of jazz from the origin of this art to the modern times are considered in the book. The melodies for harmonization are presented in the second part of the book. The general aim of the study guide is the development of harmonic thinking of the students of the pop-jazz profile. The author tried to create such material for harmonization where the harmonic principles of the main jazz styles, which made a contribution to the mainstream, would be revealed.

The book is intended for the students of colleges. Corresponds to the modern requirements of the Federal State Educational Standard of Secondary Vocational Education and professional qualification requirements.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

СОДЕРЖАНИЕ

ЭВОЛЮЦИЯ ГАРМОНИЧЕСКОГО ДЖАЗА

ОТ АВТОРА	5
ПРЕДИСЛОВИЕ	6
Специфика джазовой гармонии	10
Особенности возникновения джаза. Истоки. Связи	13
Проблема тональности	15
Параллелизм	17
Гармония доджазовых жанров	21
Гармония на начальных стадиях развития джаза	33
Гармония традиционного джаза 20-х годов. Нью-Орлеанский джаз	42
Буги-вуги	53
Обогащение гармонического языка джаза в 20–30-е годы. Симфоджаз	65
Гармония джаза 30-х годов. Переход от традиционного джаза к свингу	72
Эпоха свинга	75
«Дюк» Эллингтон	82
Пианисты Томас «Фэтс» Уолдер, Эрл Хайнс, Арт Тейтум	87
Эрролл Гарнер	98
Би-боп — этапный стиль в развитии джазовой гармонии	103
Феномен Телониуса Монка	119
Гармония прогрессива и кула	129
Дэйв Брубек	140
Боссанова	145
Хард-боп	149
Модальный джаз (ранний)	155
Свободный джаз	165
Современные джазовые течения. Джаз-рок. Модальный джаз (поздний). Фьюжн	171
Майлс Дэвис	188
Политональность в джазе	190
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	194
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	196

ДЖАЗОВЫЕ МЕЛОДИИ ДЛЯ ГАРМОНИЗАЦИИ

ОТ АВТОРА	199
<i>Раздел 1</i>	
Кварто-квинтовые соотношения, модулирующие секвенции, обращения, модуляции, альтерированные аккорды группы доминанты.....	200
<i>Раздел 2</i>	
Секундовые и кварто-квинтовые соотношения, органный пункт, секвенции, модуляции, обращения	226
<i>Раздел 3</i>	
Двухголосие (контрапункт). Продолжить 2-й голос.....	279
<i>Раздел 4</i>	
Трехголосие (мелодия, подголоски, бас)	287
<i>Приложение</i>	
Авторские варианты гармонического решения задач	293
Буквенно-цифровые символы, используемые в данном пособии	293

**ЭВОЛЮЦИЯ
ГАРМОНИЧЕСКОГО
ДЖАЗА**

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»¹. Близкое способинскому определение Юрия Николаевича Холопова еще короче: «Гармония есть высотная структура»².

Определение Наталии Сергеевны Гуляницкой более развернутое: «Гармония — это звуковысотная система, реализующаяся в музыкальной ткани произведения; «едино-раздельная 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 стилевой системы, глубоко связанный с воплощением художественного замысла»³.

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).

1. BALLAD TO THE EAST

Оскар Питерсон

Andante

Piano

mf

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 опирается на окружающую его народную музыку (исключение

¹ Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974. С. 43.

² Там же.

³ Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. М., 1984. С. 18.

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, являются 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 композиторов¹. 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.

¹ Понятие «джазовый композитор» весьма условно. Вклад в джазовый репертуар внесли многие джазмены-инструменталисты.

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 композиций 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 целостной структуры»¹. Заменяя слово «современная» на слово «джазовая», получим довольно точное определение джазовой гармонии.

К этому можно добавить, что гармонии джазового мейнстрима (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.

¹ Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. М., 1984. С. 18.

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 взаимодействии 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.

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 (тоникаль-пости). 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)¹. 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 собственного им аромата»².

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 возникла 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 систем³ 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 тоникальность африканской мелодии указывают многие исследователи африканской музыки. Например, Артур Джонс (английский исследователь) говорит следующее: «По ходу мелодии лад ее не меняется. При этом складывается впечатление, что мелодия как бы вращается вокруг одного

¹ Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968. С. 17.

² Там же.

³ Гексатонические и гектатонические системы — лады народной музыки, основывающиеся на шести- и семиступенных звукорядах.

или нескольких опорных звуков, на которых основывается или в направлении которых развивается»¹.

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.

¹ *Джонс Артур*. Африканская музыка в Северной Родезии и в некоторых других районах: Сб. статей. М., 1973. С. 57.

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 средневекового 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»¹.

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

Интересно обратиться к высказыванию непосредственно африканского (ганского) исследователя Кwabена Нкетия, который делает следующее наблюдение: «Секвенционное движение параллельными совершенными интервалами иногда составляет целые разделы песен, а иногда возникает спорадически»². 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 — V₇ — I с успехом заменялся на ^bVI₇ — V₇ — I именно благодаря легкости этого приема — продвижения руки в одной аппликатуре.

2. LUSH LIFE

Транскрипция Чика Кория

Билли Стрэйхорн

Verse

¹ Конен В. Дж. Пути американской музыки. М., 1961. С. 85.

² Нкетия К. Формы, техника и гармония вокальной музыки Ганы // Очерки музыкальной культуры народов тропической Африки. М., 1973. С. 165.

4

7

СХЕМА Eb I \flat VII₇ | % | % | I II \flat III M IVm

$\frac{\flat$ III (A) II V | Eb III \flat II₇ | I \flat II₇ |

$\frac{\text{V}}$ $\frac{\text{V}}$

3. THE NEARNESS OF YOU

Транскрипция О. Питерсона

Н. Вашингтон, Х. Кармайлл

Piano

4

СХЕМА I | $\frac{\text{Vm}}{\text{I}}$ | I_{7/5} | IV | IV_o | $\frac{\text{I}}{\text{III}}$ \flat III₇ | II V |

4. BOBO AND DOODLES

Мэри Лу Уильяме

Piano *mf*

The first system of music for 'Bobo and Doodles' is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a whole rest followed by a series of chords and eighth notes. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking is mezzo-forte (mf).

4

The second system of music continues the piece from measure 4. It maintains the same instrumental texture and key signature as the first system.

7

The third system of music continues from measure 7. It features several triplet markings over the eighth notes in both the treble and bass staves.

5. E.S.P.

Уэйн Шортер

Fast Swing
E7alt.

F^Δ

The first line of music for 'E.S.P.' is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of a single treble clef staff with a series of eighth and quarter notes.

5 E7alt.

E^bΔ(#11)

The second line of music continues from measure 5. It features a series of eighth and quarter notes.

9 D7

E^b7

E7

F^Δ

E^bΔ

The third line of music continues from measure 9. It features a series of eighth and quarter notes.

Таких замен, естественно, могло быть довольно много. Так, известный американский музыковед Уинтроп Сарджент утверждает: «...Barbershop-Harmony (парикмахерская гармония)¹ — это крупный вклад в технику джазовой гармонизации. Именно благодаря ей в практике джазового аккомпаниатора стали популярны септ- и нонаккорды, параллелизмы, плавное хроматическое ведение голосов»². 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: bVI_7 — V; II — bII_7 — I; I₇ — VII₇ — bVII — VI₇; IV — #IV₀ — I/V — #V₀ — VI; III — bIII_m — II — bII_7 — I.

Смешанный: I — #I₀ — II — #II₀ — III — I₇ — IV; IV — III — VI₇ — II — bII_7 — I; I — II — III — bIII_7 — II — V — I.

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

² 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-бит¹, наличие элементов блюзового лада, вопросоответная структура), так как чаще всего они исполнялись без сопровождения.

6. LAY DOWN LATE

Worksong

4

7. COTTON NEEDS A-PICKIN'

Worksong

6

11

¹ Офф-бит (от *англ.* off-beat) — от бита. Джазовый ритм, отклоняющийся от строгой ритмической пульсации.

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).

8

Спиричуэл

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The piano part includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The lyrics are: "No - bo - dy knows de trou - ble I see. No - bo - dy knows but Je - sus. Oh by and by, by and by I'n qwine to lay down my hea - vy load." The score ends with a double bar line.

АНГЛОКЕЛЬТСКИЕ БАЛЛАДЫ И ГИМНЫ¹

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 англокельтской 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,

¹ Примеры взяты из книги В. Конен «Пути американской музыки». М., 1961.

16. SAMSON

Обработка Д. Бэнкса

Солист

♩ = 144

Piano

7

1. | 2. *Хор*

13

19

8^{vb} |

Ⓔ

СХЕМА

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

17. CALVARY (ГОЛГОФА)

Обработка Дж. Розамонда Джонсона

Slowly, with Solemn meditation
(Медленно, в торжественном раздумье)

Piano

6

11

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.

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 Джоуплин

Piano

СХЕМА

I	I	IV	IVm	I	I	I
II ₇	V					

19. MAPLE LEAF RAG

Скотт Джоуплин

Tempo di marcia

Piano *f*

5

p m.d.

9

mf

13

1. 2.

18

2-я часть

f stacc.

22

Musical score for measures 22-25. Treble clef, bass clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measure 22 starts with a repeat sign. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

26

Musical score for measures 26-29. Treble clef, bass clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measure 26 starts with a repeat sign. The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment includes a change in key signature to two flats in measure 27.

30

Musical score for measures 30-34. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measure 30 starts with a repeat sign. The melody in the treble clef features eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment includes a first and second ending bracket starting at measure 33.

35

Musical score for measures 35-38. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measure 35 starts with a repeat sign. The melody in the treble clef features eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment includes a dynamic marking *f* in measure 35.

39

Musical score for measures 39-42. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measure 39 starts with a repeat sign. The melody in the treble clef features eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment includes dynamic markings *p* and *m.d* in measure 40.