

*Моим учителям —  
Игорю Константиновичу Дмитриеву,  
Владимиру Владимировичу Соболеву,  
Борису Демьяновичу Штербулову —  
без которых эта книга никогда бы  
не появилась на свет.*

## ПРЕДИСЛОВИЕ: ПОЧЕМУ ПОЯВИЛАСЬ ЭТА КНИГА?

**Д**жаз как музыкальное направление существует уже почти сто лет. По историческим меркам этот срок весьма мал; однако джаз развивался настолько интенсивно, что небезосновательным можно считать утверждение о том, что джазовой музыке удалось за всю её историю пройти этапы становления, которые его старший собрат — музыка академическая — прошла за временной промежуток в пять раз больший. Тем не менее, если в академическом музыкознании во многом установилась единая терминологическая база и во многом выработаны общие подходы к анализу её структурных составляющих, то ситуация в джазологии пока не может похвастаться подобной однозначностью. Казалось бы, на сегодняшний день нет недостатка в работах, посвящённых джазовой музыке; однако эти работы посвящены преимущественно истории джаза, в то время как в плане исследований теоретических основ джазовой музыки до сих пор наличествует определённый пробел. Даже на родине джаза, в США, в этом плане преобладают пособия прикладного, практического плана, обычно подробно рассматривающие частные исполнительские аспекты, но вряд ли дающие понятие о структурной составляющей джазовой музыки в целом. На российской джазологической почве ситуация обостряется ещё и тем, что при отсутствии единой терминологической базы авторы русскоязычных пособий часто вводят собственные термины для описания одних и тех же явлений, что порождает путаницу.

Эта ситуация влечёт определённые сложности при обучении джазу. Чтобы свести их к минимуму, очевидно, необходимо учебное пособие, которое выполняло бы ту же роль, что учебники по элементарной теории академической музыки — пособие, от которого можно было бы отталкиваться в дальнейшем как при изучении теоретических дисциплин (в частности, джазовой гармонии), так и в практических занятиях джазовой импровизацией. Данная работа и является попыткой создания такого пособия. Её автор в течение двадцати трёх лет преподавал теоретические дисциплины на эстрадном отделении Новосибирского музыкального колледжа; за этот период, собственно, и подготавливалась почва для создания этой книги, чему в немалой степени способствовала не только преподавательская и исполнительская деятельность, но и общение с коллегами — как российскими, так и зарубежными. Возможно, книгу следовало бы назвать «Элементарная теория джаза», но автор счёл это название слишком претенциозным.

Книга адресована прежде всего студентам начальных курсов эстрадно-джазовых отделений музыкальных колледжей и вузов, однако может быть полезна и всем, кто изучает джаз самостоятельно, — при условии наличия минимальной теоретической базы в рамках музыкальной школы.

---

## ВВЕДЕНИЕ

# МУЗЫКАЛЬНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ И ЕЁ РАЗНОВИДНОСТИ. ОБЩАЯ СПЕЦИФИКА ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ. ПОНЯТИЯ «ИНВАРИАНТ» И «ВАРИАНТ» ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ДЖАЗОВОЙ СТИЛИСТИКЕ

*Музыкальная импровизация и её разновидности.* Когда мы говорим об импровизации, у нас возникает образ чего-то совершенно неуловимого, спонтанного, не поддающегося никаким правилам. Это бытовое представление об импровизации верно лишь отчасти. Импровизация действительно является спонтанным творческим актом; однако она практически всегда следует абсолютно конкретным законам, обусловленным множеством факторов. К примеру, поэтическая импровизация (см. например, А. С. Пушкин — «Египетские ночи»), рождающаяся спонтанно, всё же следует законам стихосложения, логике построения фраз и предложений, а также передаёт некий смысл, который вкладывает в неё импровизатор. Если же зафиксировать на бумаге симпровизированное стихотворение, то по его тексту можно определить, какой эпохе оно соответствует, в каком размере написано и т. д.

Точно такая же ситуация и с музыкальной импровизацией, являющейся *спонтанным актом творения музыки*, но при этом неизбежно апеллирующей к ряду структурных особенностей, обусловленных рядом факторов. В их числе — **культурно-исторические факторы** (эпоха, в которую живёт и действует импровизатор, и характерный для этой эпохи музыкальный язык), **личностные факторы** (включающие в себя весь персональный опыт

импровизатора, особенности его воспитания, образования, кругозора, а также степень технической подготовленности) и **ситуативные факторы**, касающиеся обстановки, в которой исполняется конкретная импровизация (наличие или отсутствие реакции аудитории, специфические особенности инструмента, на котором исполняется импровизация, и т. п.). Однако необходимо выделить одну важнейшую группу факторов, существенную для дальнейшего рассмотрения предмета нашего обсуждения. Речь идёт о **стилевых факторах**, т. е. особенностях того или иного музыкального стиля, определяющих конечный вид импровизации. Именно по этим особенностям — специфике формообразования, гармонии, мелодии, ритма, инструментария — мы определяем, к какому стилю или направлению в музыке относится та или иная импровизация (и вообще любое музыкальное произведение). Законы стиля предписывают импровизатору, какие структуры использовать в той или иной ситуации, как обращаться с мелодией, гармонией, ритмом. В ряде музыкальных культур, где роль импровизации существенна — например, в индийской раге, азербайджанском мугаме, андалузском фламенко — существуют целые каноны, зафиксированные документально или передаваемые из поколения в поколение устно, подробно описывающие правила того или иного стиля. Изучая эти правила и внедряя их в исполнительскую практику, музыкант совершенствует своё мастерство владения стилем и одновременно поддерживает жизнеспособность этого стиля исполнительской деятельностью. Новаторская же деятельность наиболее талантливых и авторитетных музыкантов — представителей того или иного стиля или направления в музыке — приводит к изменениям регламентирующих факторов стиля, к его эволюции; такого рода новации становятся частью регламентирующего стилистического комплекса, когда они признаются большинством музыкантов — представителей данного стиля или направления — и закрепляются в исполнительской практике.

В то же время, очевидно, следование в импровизации конкретному стилю *ограничивает* поле деятельности им-

провизатора; из теоретически бесконечных возможностей спонтанного музыкального творчества ему отводится лишь определённый (часто — очень жёстко определённый) набор средств, которые он вправе использовать. Стилиевые факторы, таким образом, *регламентируют* инициативу импровизатора; и практически любые новации, о которых говорилось выше, как правило, возникают из потребности импровизатора расширить границы инициативного поля. Тем не менее ни одно стилиевое направление импровизационной музыки не предоставляет безграничных возможностей для волеизъявления импровизатора — в противном случае не могло бы существовать и стилиа как такового.

Любую импровизацию, имеющую отношение к какому-либо стилю или направлению в музыке, мы будем называть **регламентированной импровизацией**. Альтернативой регламентированной импровизации служит получившая сравнительно недавнее (с 60-х годов XX века) распространение **свободная импровизация**, исполняя которую, импровизатор не связывает себя рамками определённого стилиа или стремится сознательно от них избавиться.

**Общая специфика джазовой импровизации.** Большинство существующей в мире импровизационной музыки представляет собой именно *регламентированную* импровизацию. В традиционных культурах (например, индийской, арабской, корейской) стилиевая регламентация обусловлена историческими, эстетическими и религиозными особенностями данной культуры и складывалась в течение длительного времени. Внутри каждой культуры можно также выделить различные исполнительские стили, связанные с определёнными историческими этапами её развития, а также с региональными особенностями (например, в индийской музыке — южноиндийская и североиндийская ветви). Практически та же ситуация наблюдалась и в истории **джаза** — музыкального направления, родившегося в результате синтеза западноевропейской и африканской культур на американском континенте, за почти что столетнюю свою историю породившего множество разнообразных стилиевых течений внутри него — от диксиленда и «большого свинга» до би-бопа и кула. Тем

не менее все эти стилевые течения обладают конкретными структурными особенностями, характерными для джаза в целом. Основными из них являются:

- септаккордовая гармония, в основе которой лежат пять основных видов септаккордов, образующих характерные гармонические обороты и построенные на них секвенции;
- формообразовательный инвариант «тема — импровизация — тема», где импровизация представляет собой мелодические вариации на гармоническую основу темы; в свою очередь, структура темы сводится к ограниченному числу формообразовательных вариантов;
- мелодическая линия в импровизации строится на основе отобранного спектра ладов, основным из которых является блюзовый лад — уникальное ладовое образование, совмещающее в себе свойства мажора, минора и хроматики;
- сложная система акцентов и ритмических моделей, образующая уникальное явление свинга;
- преобладание трёхслойной фактуры, состоящей из басовой линии, гармонического заполнения и мелодической импровизационной линии, где каждый из компонентов подчиняется строгим правилам;
- характерный инструментарий с закреплёнными за конкретными инструментами гармонической, мелодической и ритмической функциями и разделением функций солиста и ритм-группы.

**Понятия «инвариант» и «вариант» применительно к джазовой стилистике.** Мы перечислили регламентирующие факторы джаза уже во вступительном разделе с той целью, чтобы показать, насколько комплексным явлением в музыке является предмет рассмотрения данной работы. Следует подчеркнуть, что перечисленные факторы в полном объёме характерны лишь для той составляющей джазовой музыки, которую в российской литературе часто называют **мэйнстримом** (от английского *main stream* — основное течение). Однако, по мнению автора, в настоящее время применение этого термина по отношению

к описанной выше музыке довольно спорно — ибо в наши дни «основным руслом», подлинным мейнстримом джазовой сцены являются именно разнообразные микстовые и пограничные течения, которые задействуют, наряду с вышеперечисленными стилевыми особенностями, структуры, заимствованные из иных музыкальных стилей и направлений (об этом подробнее см. в заключительной главе этой книги). Так, джаз-рок существенно отличается от «мейнстрима» прежде всего в плане инструментария (бас-гитара вместо контрабаса, синтезаторы вместо акустического фортепиано) и ритма (квартольная пульсация вместо триольной); фри-джаз отказывается от регулярного ритма и следования гармонической структуре темы в импровизации и т. п.

Более корректной альтернативой термину «мейнстрим» автору видится англоязычный термин *straight ahead jazz* (дословно — «прямолинейный джаз»), повсеместно используемый в среде американских джазовых музыкантов, но до сих пор не прижившийся на российской почве — вероятно, в силу некоторой косноязычности звучания его дословного перевода на русский язык. К слову, зарубежное музыкознание зачастую оперирует терминами, не имеющими аналогов в русскоязычной литературе, но точнее соответствующими природе описываемого ими явления; это утверждение в полной мере относится к термину *straight ahead jazz*. То же самое можно сказать и об англоязычном термине **common practice period** (в переводе «период общей практики»), применяемом по отношению к западноевропейской академической музыке XVII–XIX вв. — той, что в русскоязычном обиходе мы нередко (и некорректно) называем «классической музыкой». Некорректность применения термина «классическая музыка» или «классика» по отношению к музыке периода общей практики заключается в том, что, как известно, классический период в истории академической музыки длился существенно меньшее время — от Гайдна до Бетховена. Тем не менее и для музыки классического периода, и для сменившего его периода романтизма, и для предшествовавшей ему эпохи барокко характерны общие черты — прежде всего господство

тонально-гармонической системы, устанавливающей функциональные отношения, суть которых сводится к формуле TSDT (тоника — субдоминанта — доминанта — тоника). Кроме того, характерными чертами музыки этого периода являются господство гомофонно-гармонической фактуры, ритмическая регулярность, а также специфический инструментарий. Сравнивая академическую музыку периода общей практики с академической музыкой, созданной в период примерно с 20-х годов XX в. (с момента появления додекафонии) и по сегодняшний день, можно чётко увидеть, что, несмотря на существенные отличия, современная музыка наследует определённые особенности музыки *common practice period* — что, собственно, и позволяет причислить её к музыке академической. Важно понимать, что музыка периода общей практики является для всей академической музыки *инвариантом* — образцом, на основе которого (отталкиваясь от него или сознательно пренебрегая им) создаются многочисленные *варианты*, причисляемые к современной академической музыке.

Подобно термину *common practice period*, описывающему образцовый для академической музыки исторический период, термин *straight-ahead jazz* описывает исторический период, являющийся образцовым для музыки джазовой. Принято считать, что этот период начинается примерно с середины 20-х годов и заканчивается в конце 50-х или в самом начале 60-х годов XX века. Практически все значительные имена, сыгравшие существенную роль в становлении джаза — Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, Чарли Паркер, Диззи Гиллеспи, Майлз Дэйвис, Джон Колтрейн — так или иначе, связаны с этим периодом. Подобно периоду общей практики в академической музыке «прямолинейный джаз» не является строго однородным; набор характерных для него черт обладает определённой спецификой в зависимости от того, о каком стиле *внутри* этого периода идёт речь: так, музыка периода «большого свинга» отличается от би-бопа, а би-боп — от кула, но объединяет эти внешне непохожие джазовые стили именно совокупность инвариантных черт, описанных выше.



Джазовые же *варианты*, появившиеся по прошествии периода «прямолинейного» джаза — джаз-рок, фьюжн, фри-джаз, этно-джаз и т. п. — наследуют регламентирующие факторы джазового инварианта лишь частично, в чём-то с ними расходясь, иногда — существенно. Эти варианты стили могут быть достаточно эффективно описаны через сравнение их особенностей с регламентирующими факторами инварианта. Ещё раз подчеркнём, что совокупность этих вариантов, составляющих, собственно, настоящее джазовой музыки, и следует считать подлинным мейнстримом, т. е. основным джазовым руслом наших дней; инварианту же отводится роль фундамента всего музыкального направления, необходимой школы, на основе которой вырастают неповторимые, окрашенные индивидуальностью творческие продукты, дополняющие пёструю картину современного джаза.

В дальнейшем, употребляя слово «джаз» в этой работе, мы будем иметь в виду именно джазовый инвариант. Впрочем, автор допускает, что многие читатели будут по-прежнему использовать по отношению к джазовому инварианту привычный термин «мейнстрим», но в конце концов не столь важен сам термин, сколько то явление, которое этот термин обозначает. Специфика же стилевых вариантов джаза будет описана в заключительной главе.

---

## РАЗДЕЛ 1

# ОСНОВЫ ДЖАЗОВОЙ ГАРМОНИИ

### § 1. ВИДЫ СЕПТАККОРДОВ. АЛЬТЕРАЦИИ И НАДСТРОЙКИ В СЕПТАККОРДАХ. ОБОЗНАЧЕНИЯ

Как уже говорилось выше, импровизация в джазе по сути представляет собой мелодические вариации на основе гармонии темы. Для удобства использования гармонии темы джазовыми музыкантами была выработана система записи гармонической структуры — **цифровка**. Сама идея цифровки не нова: подобная система записи использовалась в западноевропейской музыке ещё в XVII веке, когда исполнители импровизировали на генерал-бас. В отличие от классической западноевропейской музыки, где основной гармонической единицей является трезвучие, джазовая гармония основана на септаккордах. Всего различают пять видов септаккордов, каждому из которых присвоено своё обозначение в цифровке:

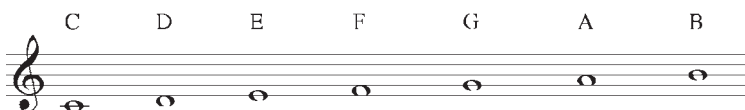
Таблица 1

Название	Интервальный состав	В нотах	Обозначение (в американской литературе)	Обозначение (в российской литературе)
Большой мажорный септаккорд	Мажорное трезвучие + + большая терция		СΔ, СМ	Сmaj, Сmaj <sup>7</sup>
Малый мажорный септаккорд	Мажорное трезвучие + + малая терция		С <sup>7</sup>	С <sup>7</sup> , Сх

Название	Интервальный состав	В нотах	Обозначение (в американской литературе)	Обозначение (в российской литературе)
Малый минорный септаккорд	Минорное трезвучие + малая терция		C <sub>7</sub> , C <sub>7</sub> <sup>-</sup>	Cm <sup>7</sup>
Полу-уменьшенный септаккорд	Уменьшенное трезвучие + + большая терция		Cø	Cø, Cm <sup>7-5</sup>
Уменьшенный септаккорд	Уменьшенное трезвучие + + малая терция		Co	Co, Cdim

Буквы в обозначениях септаккордов соответствуют звукам, от которых они строятся.

#### Пример 1



Вместо буквенной системы обозначений применяют также *цифровую* систему: в этом случае вместо буквы, обозначающей основной тон септаккорда, пишут римскую цифру, соответствующую номеру ступени в тональности — например, IΔ, III<sub>7</sub>, VII<sup>7</sup>, IIø. Цифровая система записи удобна для транспозиции (при этом в начале цифровой записи пишут тональность темы), а также для гармонического анализа. В данном пособии мы будем использовать (в зависимости от ситуации) и буквенную, и цифровую систему обозначений, распространённую в настоящее время в американской литературе (см. табл. 1).

Обратим внимание на то, что названия септаккордов содержат две характеристики: *количественную*, дающую общее представление о структуре (септаккорд, т. е. четыре звука, расположенные по терциям), и *качественную*, делающую возможным не только представить структуру в абстрактном виде, но и услышать её звучание. Например, в словосочетании *полууменьшенный септаккорд*

слово «септаккорд» — количественная характеристика (септаккорд — четыре звука, расположенные по терциям), а слово «полууменьшенный» — качественная. Подобным же образом образованы названия и других гармонических структур — интервалов (например, малая терция, большая септима), трезвучий (мажорное трезвучие, увеличенное трезвучие и т. п.).

В джазе септаккорды употребляются как в основном виде, так и в виде *обращений* — квинтсектаккордов, терцквартаккордов и секундаккордов (обращения септаккордов известны из курса элементарной теории музыки, потому мы не будем приводить по этому поводу дополнительных разъяснений). В септаккордах применяются также **надстройки**, т. е. звуки, расположенные по терциям выше септимы септаккорда. К ним относятся нона, ундецима и терцдецима, которые обозначаются соответственно цифрами 9, 11 и 13 (обозначения надстроек пишут в столбик рядом с буквой, соответствующей основному тону аккорда, или через дробь):

#### Пример 2



Если надстройки употребляются в малом мажорном септаккорде, то семёрка, обозначающая этот вид септаккорда, часто опускается; например, вместо **G**<sup>7/11</sup> пишут просто **G**<sup>11</sup>.

Помимо надстроек в большом мажорном, малом мажорном и малом минорном септаккордах может встречаться также добавленная секста. Строго говоря, это не является надстройкой, поскольку секста располагается ниже септимы:

#### Пример 3



Заметим, что добавляется всегда большая секста.

Определённые звуки в септаккордах могут подвергаться **альтерации**, т. е. повышаться или понижаться на полтона. По существующим правилам, невозможна альтерация основного тона и так называемых **характерных звуков септаккорда** — терции и септимы. Все другие звуки, в том числе и надстройки, можно альтерировать. В цифровке альтерация отображается следующим образом: перед числом, обозначающим ту или иную ступень, ставят знаки + или # (диез) при повышении тона или знаки – или b (бемоль) при его понижении.

#### Пример 4



Из правила альтерации звуков септаккорда есть единственное исключение: в малом минорном септаккорде можно повышать септиму на полтона:

#### Пример 5



Малый минорный септаккорд с повышенной септимой в американской джазовой литературе часто называют *миноро-мажорным септаккордом* (*minor major seventh chord*). Встречается даже специальное обозначение этого аккорда, представляющее собой комбинацию значков минора и мажора: так, аккорд первого такта примера 5 часто обозначают  $D_{-}\Delta$  или  $D_{-}\Delta^7$ .

На практике альтерации любых возможных надстроек применяют в основном в малом мажорном септаккорде. В большом мажорном септаккорде применяют, как правило, исключительно повышение ундецимы (+11). Случаи

альтерации надстроечных звуков в остальных видах септ-аккордов достаточно редки.

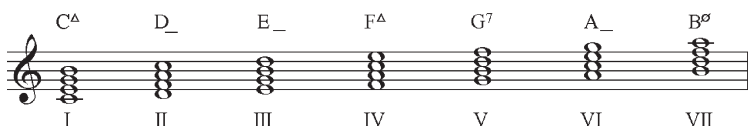
Использование надстроек и альтераций в джазовой музыке совершается часто во время импровизации; исполнитель в процессе игры применяет эти средства для внесения разнообразия в повторяющуюся гармоническую структуру темы. Каким образом это делается, мы рассмотрим в последующих главах.

## § 2. ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ГАРМОНИЧЕСКИЕ ОБОРОТЫ

Поскольку джаз появился в результате перекрещивания двух культур — африканской и западноевропейской — он впитал в себя черты и той, и другой музыкальной культуры. Одной из существенных составляющих, заимствованных джазом из западноевропейской музыки, является **тонально-гармоническая система**, основной характеристикой которой является тональная иерархия, которую поддерживает система тяготений. Эту систему тяготений наглядно описывает гармонический оборот **T — S — D — T** (тоника — субдоминанта — доминанта — тоника), на основе которого так или иначе строятся все другие гармонические обороты — в частности, автентический оборот **T — D — T** и плагальный оборот **T — S — T**. Подобным же образом строятся и гармонические обороты в джазовой музыке; однако существенной поправкой является то обстоятельство, что джазовая гармония основывается не на трезвучиях, а на септаккордах. Тем не менее логика тяготений здесь сохраняется.

Выпишем все септаккорды, строящиеся на ступенях мажорной гаммы:

Пример 6



Мы видим, что тоника и субдоминанта представлены большими мажорными септаккордами, доминанта — малым мажорным септаккордом (в академической теории носящим название доминантсептаккорд). Группу тоники представляют аккорды, строящиеся на шестой и третьей ступени, группу субдоминанты — аккорды второй и (в меньшей степени, так как тоническое тяготение сильнее субдоминантового) также шестой ступени; на всех этих ступенях строится малый минорный септаккорд. Доминантовая группа ограничивается аккордом седьмой ступени (полууменьшенный септаккорд).

Оборот  $T - S - D - T$  в джазе трансформировался посредством внедрения в него аккордов тонической и субдоминантовой групп следующим образом: тонику в обороте представляют аккорды не только первой, но и шестой ступени, а субдоминанту — аккорд второй ступени. Таким образом, гармоническая цепочка  $T - S - D - T$  приобрела следующий вид:

$I - VI - II - V - I$

Целиком эта последовательность употребляется в джазе не слишком часто; гораздо чаще встречаются производные от этой цепочки последовательности  $II - V - I$  и  $I - VI - II - V$ . Эти последовательности мы будем называть **фундаментальными гармоническими оборотами** (сокращённо — ФГО). Они могут строиться как в основной тональности, в которой написана джазовая тема, так и в любой другой. При этом качество септаккордов в ФГО может варьироваться. Так, если оборот  $II - V - I$  проводится в мажоре, то первый септаккорд в этом обороте может быть представлен малым минорным, малым мажорным или полууменьшенным септаккордом; тоника же может быть представлена большим мажорным септаккордом, трезвучием с секстой или даже малым мажорным септаккордом (см. главу о блюзе). Единственно неизменной в этой цепочке будет доминанта, представленная малым мажорным септаккордом (случаи применения минорной

доминанты в джазе крайне редки). При этом, естественно, во всех трёх септаккордах, составляющих данный оборот, можно применять надстройки и альтерации. Ниже приводятся некоторые из возможных версий оборота  $\Pi - V - I$ :

$$\Pi_{-}^9 | V^{+5/+9} | I\Delta$$

$$\Pi^7 | V^{-9} | I^6$$

$$\Pi^{+5/-9} | V^{-11} | I^9$$

$$\Pi_{-} | V^{-5} | I\Delta^9$$

и т. д.

Если тоника минорная, то вариантов оборота  $\Pi - V - I$  несколько меньше. В этом случае на второй ступени строится либо малый мажорный, либо полууменьшенный септаккорд; тоника представлена малым минорным септаккордом или минорным трезвучием с секстой. Доминанта опять-таки представлена в виде малого мажорного септаккорда.

$$\Pi\emptyset | V^{-9} | I_{-}$$

$$\Pi^7 | V^{+5} | I_{-}^6$$

$$\Pi\emptyset^9 | V^{6/9} | I_{-}^9$$

и т. д.

В обороте  $I - VI - \Pi - V$  с мажорной тоникой шестая ступень может быть представлена малым мажорным или малым минорным септаккордом; аккорды второй и пятой ступени строятся так же, как в обороте  $\Pi - V - I$ :

$$I\Delta | VI_{-}^9 | \Pi^7 | V^{-9}$$

$$I^6 | VI_{-} | \Pi_{-}^9 | V^{+5/+9}$$

$$I^7 | VI^7 | \Pi_{-} | V^{+9}$$

Если же тоника минорная, то шестая ступень представлена либо малым мажорным септаккордом, либо полууменьшенным септаккордом. Отметим одно важное



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)