

**ЭВОЛЮЦИЯ
ГАРМОНИЧЕСКОГО
ДЖАЗА**

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 мэйнстрим, а точнее, на гармонический и мелодический язык позднего бопа. Вне подозрения 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 дать миру своих гениев, выдающиеся образцы высокой музыкальной культуры.

Задача данного пособия — расширить и углубить теоретические положения предмета «Гармония в джазе», проследить истоки джазового гармонического языка, закономерность его развития. Фактически, эта работа является второй частью учебного пособия, вышедшего в 1980 г. (1-е 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. Кузнецову и В. П. Мелехину, сделавшим ценные замечания по данной работе.

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, без них так же трудно представить себе мир джаза, как, например, без Луи Армстронга или Дюка Эллингтона. Некоторые книги являются фундаментальными исследованиями с подробным анализом музыкальных закономерностей джазового искусства. Таковы работы Г. Шуллера, И. Берендта, 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, в то время как вопросам джазовой гармонии уделено недостаточное внимание. В работах, посвященных импровизации, гармонии и аранжировке, гармонический язык джаза рассматривается сугубо 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. Но, рассматривая любое музыкальное явление, нельзя недооценивать одни его стороны и преувеличивать другие. Такие эпитеты, как «примитивность», «слабость», «пошлая красота» 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 к голливудским фильмам и т. д.) и в большинстве случаев оказывалось под влиянием последней. 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 бывает 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 избежать 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 некоей 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). В детстве он посещал 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 (р. 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»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

Piano

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 bVII_7 | % | % | I II bIII M IVm

bIII (A) II V | Eb III bII_7 | I bII_7 |

V V

3. THE NEARNESS OF YOU

Транскрипция О. Питерсона

Н. Вашингтон, Х. Кармайл

Piano

4

СХЕМА I | $\frac{Vm}{I}$ | I $7/5$ | IV | IV \circ | $\frac{I}{III}$ bIII_7 | II V |

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru