

Часть третья

AR-SISTEM*

СИСТЕМА ЗАМЕННЫХ ГАРМОНИЧЕСКИХ БЛОКОВ

Принцип объединения аккордов в блоки

Опора на широкую, разветвленную систему гармонических замен — наиболее характерная особенность гармонии джаза. Все основные типы движения полностью регулируются и направляются системой заменных блоков. Любой аккорд независимо от его структуры и тонально-функциональной принадлежности, входит в один из трех внутренне замкнутых блоков. Все три блока имеют постоянную звуковысотность и нумерацию.

Схема 12

В первый блок входят аккорды с фундаментальными тонами:

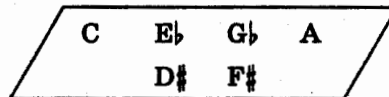


Схема 13

Во второй блок — с тонами:

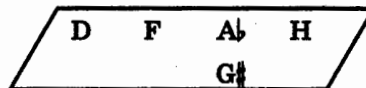
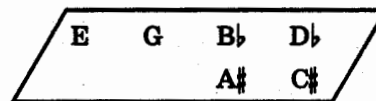


Схема 14

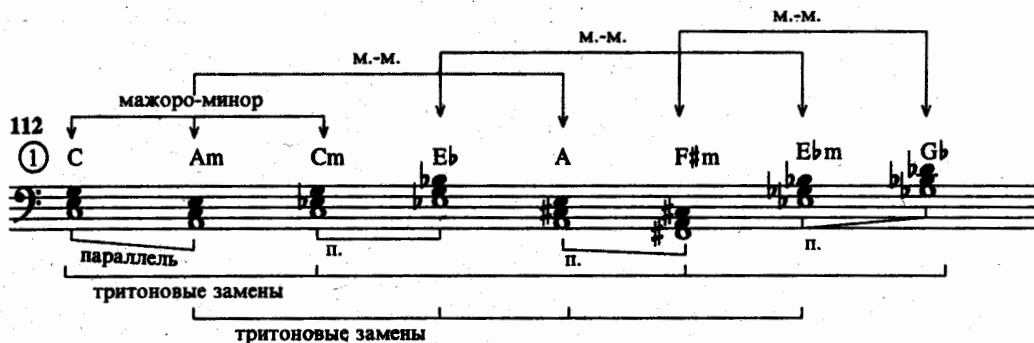
В третий блок — с тонами:



Группа заменных аккордов, входящих в каждый из трех блоков, объединяется родством на основе цепных, параллельных и одноименных связей мажора-минора.

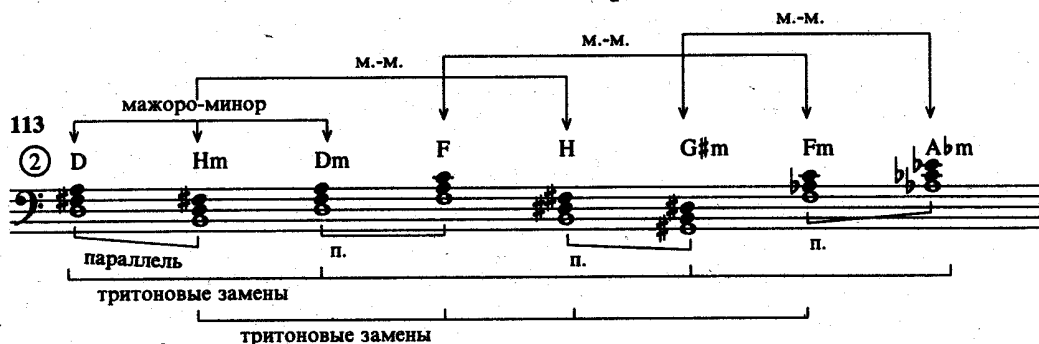
Все тональности равномерно распределены между тремя блоками, в соответствии с распределением фундаментов. Например, до мажор или ми-бемоль мажор — тональности 1-го блока, а си минор или ля-бемоль мажор — тональности 2-го блока и т. д.

Тональности и заменные аккорды 1-го блока

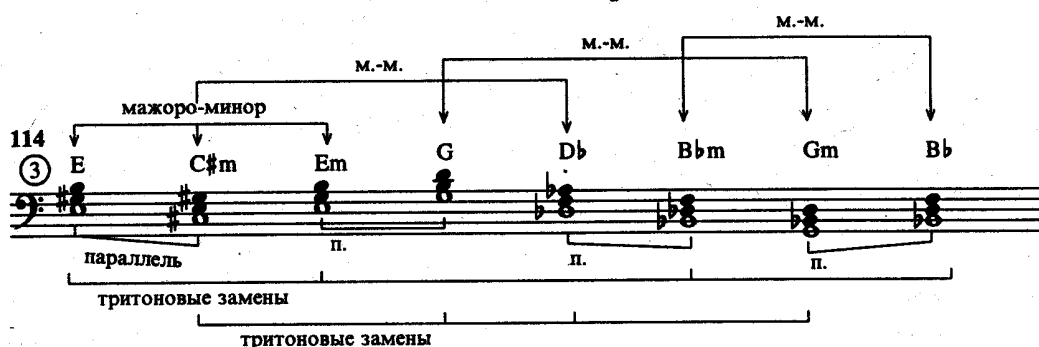


* AR-sistem — оригинальная теоретическая система А. Рогачева.

Тональности и заменные аккорды 2-го блока



Тональности и заменные аккорды 3-го блока



Внутриблоковое движение гармонии

При соединении одного аккорда с другим, заменным аккордом, родственным ему по данному блоку, образуется внутриблоковое движение гармонии. Внутриблоковые замены могут быть:

- 1) одноименными (мажоро-минорными). Например, CM — Cm₇.
- 2) параллельными (малотерцовыми). Например CM — E₇ или Cm₇ — AM.
- 3) тритоновыми (Cm₇ F₇ или E₇bm Am₇).

Внутриблоковые замены в первую очередь определяются движением фундаментальных тонов, аккордовые надстройки которых зависят от конкретного музыкального стиля. Если, к примеру, взять соединения двух аккордов (CM — AM), то выяснится, что «фундаменты» этих аккордов соотносятся между собой как основные тоны параллельных аккордов (CM — Am₇).

Нормативное движение гармонии

Гармонические обороты, опирающиеся на основные типы движения и соответствующую круговую ротацию заменных гармонических блоков, в рамках музыкальной формы образуют нормативное (закономерное) движение аккордов. Проанализируем схему усложненной гармонии блюза*:

Схема 15

Ix	VIm ₇ IIIx	VIIm ₇ bVI ₉	Vm bVx	IVx	IVm bVIIx	IIIIm VIx	bIIIIm bVIx	IIIm ₇	Vx	IIIx VI ₉	IIx ^{b5} Vx
①	② ③	① ②	③ ①	② ③	② ③	③ ①	① ②	② ③	③ ①	③ ①	② ③
нумерация для тональностей первого блока											
②	③ ①	② ③	① ②	③ ①	③ ①	① ②	② ③	③ ①	① ②	① ②	③ ①
нумерация для тональностей второго блока											
③	① ②	③ ①	② ③	① ②	① ②	② ③	③ ①	① ②	② ③	② ③	① ②
нумерация для тональностей третьего блока											

* Для блокового анализа использована гармоническая схема блюза из учебно-методического пособия «Гармония в джазе» Ю.Чугунова (М., 1985. — С. 63).

Как видно из анализа данного примера, нормативный порядок движения аккордов прослеживается от начала и до конца гармонической схемы.

Ненормативный порядок движения типа 3 — 2 — 1 в гармонических последовательностях используется только в пределах трех главных функций (D — S — T), но не их многочисленных замен. Такой порядок для гармонии джаза не является определяющим. Он может возникнуть на основании индивидуального творческого решения, когда ставится задача гармонизовать тему не так, как нужно, а так, как хочется.

Во всяком случае, прежде чем ненормативно видоизменять гармоническую схему, необходимо четко представить себе ее основной, нормативный вариант. Особые случаи, в которых могут эпизодически использоваться ненормативные обороты, будут рассмотрены позднее.

Проанализируем с позиции блоков популярную джазовую тему В. Янга «Стелла в свете звезд». Гармонизация этой темы выполнена в полном соответствии с нормативным движением аккордов:

СТЕЛЛА В СВЕТЕ ЗВЕЗД STELLA BY STARLIGHT

В. ЯНГ

Moderato

115

Chord symbols and fingering numbers are provided for each measure. The first staff contains measures 1-4, the second staff contains measures 5-8, and the third staff contains measures 9-12. Chord symbols include Em⁵, A₉, Cm₇, F₇, Fm₇, B₇, Eb⁺⁷, Ab₇, B⁺⁷, Em⁵, A₉, Dm₇, Bm₇, Eb₇, F₇, Em⁵, A₇, Am⁵, D₉, G, Cm₇, Ab₇, B⁺⁷, Em⁵, A₉, Dm⁵, G₉, Cm⁵, F₉, and B⁺⁷.

Система заменных блоков и уменьшенный септаккорд

Аккорды всех структур выстраиваются на фундаментальных тонах и хорошо вписываются в систему заменных гармонических блоков. Среди всех аккордов следует выделить лишь один стоящий особняком аккорд. Этим аккордом является уменьшенный септаккорд.

Как известно из общего курса классической гармонии, уменьшенный септаккорд имеет несколько энгармонических эквивалентов. Функциональное значение аккорда, его конкретный вид и нотация определяются при разрешении в последующий аккорд. Обычно уменьшенный септаккорд и его обращения относятся к группе аккордов доминанты или двойной доминанты.

В системе заменных блоков уменьшенный септаккорд следует рассматривать не как самостоятельный аккорд, а как отделившуюся часть малого мажорного с пониженной ноной (X₇⁹). Уменьшенный септаккорд представляет собой неполный вид этого пятизвучного аккорда. В нем отсутствует основной, фундаментальный тон той функции, которую он представляет. Это очень важно, так как при буквенно-цифровом обозначении (dim₇) блок его реальной функции будет всегда находиться большой терцией ниже обозначенной символом ступени:

116

The score shows three blocks of music, each starting with a diminished chord and its resolutions. The first block is labeled 'Hdim₇ и обращения', the second 'Cdim₇ и обращения', and the third 'C#dim₇ и обращения'. Below the staves, the chords are listed: G₇, E₇, C#₇, Bb₇, Ab₇, F₇, D₇, H₇, A₇, F₇, Eb₇, and C₇. The blocks are numbered 3, 2, and 1 from left to right.

На верхней строке — обозначения уменьшенных септаккордов, на нижней — их возможные фундаменты в трех заменных блоках.

В том случае, если блок уменьшенного аккорда определяется только по обозначенной символом ступени (без учета функционального фундамента), последовательный порядок в движении блоков нарушается. При неправильном определении блока нет возможности для эффективной внутриблоковой замены аккордов:

117 а)

①	②	①	③	①
Сmaj	F ₇	F [♯] dim	G ₇	Сmaj
①	2	2	③	1

неверно
верно

СКАЗОЧНО 'S WONDERFUL

ДЖ. ГЕРШВИН

6) Moderato

С C[♯] Dm₇ G C Am Dm G₇

НОРМАТИВНОЕ ДВИЖЕНИЕ ГАРМОНИИ В МОДУЛЯЦИОННОМ РАЗВИТИИ ФОРМЫ

Анализ гармонических построений с позиции заменных блоков

В разделе «Отклонение» был сделан гармонический анализ фрагмента оркестровой пьесы Брукмайера «Песня первой любви». Он выполнен по общепринятому, традиционному методу. Такой метод является, безусловно, верным, но не всегда доступным, так как требует значительной предварительной проработки материала и большого аналитического опыта. Использование же системы заменных гармонических блоков значительно облегчает подобный анализ.

Нормативное движение гармонии охватывает не только отдельные взаимосвязанные гармонические обороты, но и весь модуляционный процесс на уровне музыкальной формы. В это движение входят все отклонения и модулирующие секвенции. Постоянная звуковысотность трех гармонических блоков освобождает от зависимости бесконечного модулирования и переменности трех тональных функций (II — V — I).

Каждая побочная тональность в системе блоков мыслится как временно слышимая тональность одного из очередных аккордов того или иного блока. Система блоков позволяет произвести полный гармонический анализ с общей позиции, а не с позиции местных функций, как это принято в традиционном методе. Анализ с общей позиции заменных блоков намного проще и удобнее для оперативной практической работы. При этом в любой момент можно переключиться на обычный, традиционный метод. Оба метода не противоречат, а существенно дополняют друг друга.

Проанализируем с позиции блоков одну из известных джазовых тем позднего периода «Весна пришла» К. Брауна (см. 118). Эта пьеса написана в традиционной форме А В А (32 такта). Гармоническая схема имеет ряд тональных отклонений:

Части А — F: (8 т.т.) А — G \flat : (8 т.т.)

В (бридж) четыре двухтактных фразы: А : G : F : A \flat : (8 т.т.)

А (реприза) F: 8 т.т.

ВЕСНА ПРИШЛА JOY SPRING

К. БРАУН

118 (A) (F-dur) IM VIx IIIm \flat VII \flat IM IVm \flat VIIx

Блоки → Fmaj D \flat Gm \flat G \flat Fmaj (A) (G \flat -dur) Bbm \flat Eb \flat

IIIm \flat \flat IIIx IIIm \flat IIx IM IIIm \flat Vx IM VIx

Am \flat Ab \flat Gm \flat G \flat Fmaj Abm \flat Db \flat Gbmaj Eb \flat

IIIm \flat \flat IIx IM IVm \flat VIIx IIIIm \flat IIIx

Abm \flat Abb \flat Gbmaj Cbm \flat Fb \flat Bbm \flat Bbb \flat

IIIm \flat IIx IM (A-dur) IIIm Vx Im

Abm \flat Abb \flat Gbmaj Hm \flat E \flat Amaj

Отклонение в G-dur

IIIm Vx IM F-dur IIIm Vx IM (3) VIIm

Am D \flat Gmaj Gm \flat C \flat Fmaj Dm \flat

(Ab-dur) IIIm Vx IM (F-dur) IIIm Vx IM VIx II Vx

Bbm \flat Eb \flat Abmaj \flat Gm \flat C \flat Fmaj D \flat Gm C \flat

IM IVm \flat VIIx IIIIm \flat IIIx IIIm Vx IM

Fmaj Bbm \flat Eb \flat Am \flat Ab \flat Gm \flat C \flat Fmaj

- ЗАДАНИЕ.** Самостоятельно проанализируйте лирическую пьесу Телониуса Монка «Около полуночи»:
- 1) определите музыкальную форму пьесы;
 - 2) укажите границы фраз;
 - 3) выпишите тональный план и порядок чередования блоков на протяжении всей пьесы.

Гармонический анализ этой джазовой пьесы с позиции блоков поможет вам более основательно понять закономерность нормативного движения гармонии:

ОКОЛО ПОЛУНОЧИ ROUND MIDNIGHT

Т. МОНК

119 Slow

Abm7 Db7 Gbm7 B7 Em7 A7 Fm7 E7 Ebm9 Cm7⁵ Fm7⁵ E9

Ebm9 Ab7 Bm7 E7 Bbm7 Eb7 Abm7 Db7 Gb9 Ab7⁵

1. Cm7⁵ F7⁵ Bb7 Bb7⁺ Fb7 Cm7⁵ F13 Bbm11 E7 Eb6

2. Cm7⁵ F7⁵ Bb7 Fb7⁵ Cm7⁵ F7⁵ Bb7 Fb7⁵

3. Abm7 Fm7⁵ Bb9 Cm7⁵ F13 Abm7 Db13 Gbm7 B13 Em7 A13 Fm11 E7

Контрольные вопросы

1. На основе чего все аккорды хроматической системы объединяются в три звуковысотных гармонических блока (R-sistem)?
2. Отличаются ли друг от друга каждый из трех блоков по своему строению и количеству аккордов, входящих в них?
3. Что является закономерностью нормативного движения гармонии?
4. Что называется внутриблоковым движением аккордов?
5. Почему нельзя менять постоянную нумерацию трех заменных гармонических блоков?
6. Изменяется ли постоянная нумерация блоков в процессе модуляционного развития гармонии?
7. Что необходимо знать при определении реального блока уменьшенного септаккорда?
8. Каким образом система заменных гармонических блоков действует и регулирует движение гармонии на уровне всей музыкальной формы?

ЗАДЕРЖКА ГАРМОНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ

Неполные гармонические обороты

Вспомним, что полными в системе гармонических блоков являются такие обороты, в которых последовательно представлены аккорды всех трех блоков (минимум по одному аккорду на каждый из блоков). Здесь можно провести параллель с классическим полным функциональным оборотом:

Схема 16

① ② ③ ① ③ ① ② ③ ①
T - S - D - T; D - T - S - D - T.

Неполными являются (по той же аналогии) обороты типа плагального:

Схема 17

① ② ①
T - S - T
② ① ②
S - T - S

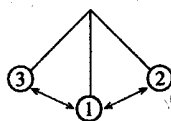
или автентического:

Схема 18

③ ① ③
D - T - D
① ③ ①
T - D - T

Такие краткие (статичные) обороты, наряду с полными (динамичными), также используются в гармонии джаза. Тип движения гармонии в неполных оборотах можно сравнить с возвратным движением маятника:

Схема 19



Неполный оборот с его возвратным движением к исходному аккорду на какое-то время затормаживает общий динамический процесс гармонического и модуляционного развития. Поэтому чаще всего подобные обороты имеют место не в срединных, развивающих разделах музыкальной формы, а в начальных, экспозиционных. Использование неполных оборотов также связано с особенностью синтаксического строения некоторых песенных тем джаза.

Начальные, экспозиционные фразы тем часто состоят из двух однотоковых или двухтактовых мотивов повторного строения. При повторении мотива возникает необходимость и в повторении оборота. Естественное торможение гармонии по мере развития темы снимается. Восстанавливается динамичный цепной процесс полных оборотов.

Повторяющийся неполный оборот также может быть звеном модулирующей секвенции. Однако в самой последовательности секвенций нормативный порядок движения и ротации блоков сохраняется.

Нижеследующий нотный пример демонстрирует ротацию блоков, прерываемую неполными оборотами звена модулирующей секвенции. Звено (двухтактовая фраза) состоит из двух сходных одноктактовых мотивов. В конце раздела А и раздела В неполные обороты использованы для поддержки гармонического ритма:

АТЛАСНАЯ КУКЛА SATIN DOLL

В. СТРЕЙХОРН, Д. ЭЛЛИНГТОН

Moderato
120

Chords and fingerings shown in the score:
 Staff 1: Dm₇ (2), G₇ (3), Dm₇ (2), G₇ (3), Em₇ (3), A₇ (1), Em₇ (3), A₇ (1).
 Staff 2: F (2), Db₇ (3), Gb₉ (1), C (1), G (3), C (1).
 Staff 3: Gm₇ (3), C₇ (1), Gm₇ (3), C₇ (1), F (2).
 Staff 4: Am₇ (1), D₇ (2), Am₇ (1), D₇ (2), G₇ (3), Dm₇ (2), G₇ (3), C (C).

Неполный оборот называется **дополнительным**, если он находится в конце гармонического построения, после заключительной каденции.

НОЧЬ В ТУНИСЕ NIGHT IN TUNISIA

Д. ГИЛЛЕСПИ

Moderato
121

Chords and fingerings shown in the score:
 Staff 1: Eb₇, Dm⁺⁷, Eb₇, Dm⁺⁷.
 Staff 2: Eb₇, Dm⁺⁷, Gm⁶, A⁻⁹, Dm⁺⁷.

ЧАРУЮЩИЙ РИТМ FASCINATING RHYTHM

Д. ГЕРШВИН

Moderato
122

Chords and fingerings shown in the score:
 Staff 1: Bb₇, Fm₇, Bb₇, Fm₇, Bb₇, Fm₇, Bb₇, Fm₇, Bb₇, Fm₇, Bb₇, Fm₇, Bb₇, Fm₇, Bb₇.

При тематической повторности фраз также возникает повторность неполного оборота:

ОДНАЖДЫ SOME OF THESE DAYS

Ш. БРУКС

Неполный оборот в гармонических кадансах

Вне связи с тематическим повтором неполные обороты часто используются в срединных каденциях. Это происходит в том случае, когда в конце восьмитактового предложения опорная гармония (смысловый акцент) появляется уже в седьмом такте. В 16-тактовом предложении такой смещенный акцент может оказаться в 14-м такте. Для того, чтобы окончить предложение в соответствии с форматом квадратности (восьмитактом), опорная гармония должна быть продолжена до 8-го такта. В этих условиях неполный оборот (вместо одной двухтактовой гармонии) способствует некоторой активизации движения. Подобного рода неполные обороты встречаются и при заключительном закреплении тоники.

Пример нормативной гармонической схемы с использованием неполного оборота в кадансе:

НАКАНУНЕ YESTERDAY

ДЖ. КЕРН

В коротком 4-тактовом предложении лимит времени для прохождения полного оборота также может содействовать возникновению более краткого, неполного оборота. Простейший пример, иллюстрирующий подобную ситуацию — гармоническая схема популярной песни «Клен ты мой, опавший»:

Доминанта срединной каденции в конце первого предложения (Е) появляется без предварительной нормативной подготовки, после аккорда первого блока (С). Время прохождения нормативной гармонии последующего блока к моменту появления доминанты уже исчерпано, поэтому оборот сокращается до неполного. Временные условия квадратности в подобных ситуациях являются определяющими.