

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный институт культуры  
**Факультет музыкального искусства эстрады**  
**Кафедра эстрадно-джазового исполнительства**

Б. А. Саруханян

**Основы секционной гармонизации**  
**Учебно-методическое пособие**

Санкт-Петербург  
СПбГИК  
2023

**УДК** 781.6:784(07)  
**ББК** 85.318.5-005.7р30С20  
**С20**

Утверждено учебно-методическим советом СПбГИК № 3 от 17 мая 2023 года в качестве учебного пособия

Рецензенты:

Костюк Е.Б., кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.

Молзинский В. В., доктор исторических наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства СПбГИК, заслуженный работник высшей школы РФ.

**С20 Саруханян Бениамин Ашотович**  
Основы секционной гармонизации : учебное-методическое пособие. /  
Б. А. Саруханян. – Санкт-Петербург : ЛЕМА, 2023. – 57 с.

Данное учебно-методическое пособие адресовано студентам направления подготовки музыкальное искусство эстрады. Предлагаемое пособие ставит своей целью усовершенствовать профессиональные знания в области эстрадной и джазовой композиции для успешной реализации в качестве аранжировщика и композитора. Учебно-методическое пособие содержит авторский теоретический материал и практические примеры, которые ярко подчеркивают технические особенности ремесла композиции и аранжировки и предназначены для закрепления теоретических знаний и умений. Представленный материал способствует развитию навыков не только в области предмета аранжировки эстрадной и джазовой музыки, но и для развития по другим музыкальным дисциплинам, которые требуют наличия знаний и навыков в области ремесла аранжировки. Данное учебно-методическое пособие окажет содействие при изучении и облегчит понимание студентам, имеющим музыкальное образование, закрепить пройденный материал и подготовиться к экзамену по дисциплинам «Эстрадное сольфеджио», «Джазовая гармония», «Основы гармонизации и аранжировки», «Вокальная аранжировка», «Аранжировка», «Инструментальный ансамбль», «Подготовка концертных номеров», «Джаз-бэнд».

**УДК** 781.6:784(07)  
**ББК** 85.318.5-005.7р30С20

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2023

## Оглавление

<i>Введение</i> .....	4
<i>Глава 1. Основные правила четырехголосной секционной гармонизации</i> .....	5
<i>Глава 2. Четырехголосная секционная гармонизация мелодической линии состоящей из аккордовых звуков</i> .....	7
2.1 Проблемы повторяющихся звуков.....	7
2.2 Устранение повторяющихся звуков в партиях с применением техники вторичной доминантовой структуры.....	8
<i>Глава 3. Четырехголосная секционная гармонизация мелодической линии состоящей из неаккордовых звуков</i> .....	10
3.1 Применение техники вторичной доминантовой структуры или уменьшенных аккордов на практике.....	10
3.2 Применение техники ритмических вариаций (синкоп).....	12
3.3 Применение техники аккорда мелодической линии.....	13
3.4 Применение техники замещающих аккордов.....	15
3.5 Применение техники точных параллельных аккордов.....	18
3.6 Применение техники соединения минорных септаккордов .....	20
3.7 Применение техники субдоминантовых аккордов .....	23
<i>Глава 4. Техники расширения четырехголосной секционной гармонизации</i> .....	25
4.1 Последовательности диатонических параллельных структур .....	25
4.2 Расположение аккордов с применением техники drop 2 .....	27
4.3 Переход из тесного расположения в смешанное с помощью применения техники drop 2. ....	30
4.4 Расположение аккордов с применением техники drop 2/4.....	32
4.5 Повторяющиеся звуки в мелодической линии.....	33
4.6 Применение техники надстройки и альтерации доминантового септаккорда.....	35
<i>Глава 5. Пятиголосная секционная гармонизация</i> .....	43
5.1 Расширенная четырехголосная секционная гармонизация.....	43
5.2 Применение техники чистой кварты.....	47
<i>Основная литература</i> .....	55
<i>Дополнительная литература</i> .....	56
<i>Литература, рекомендованная к ознакомлению</i> .....	57

## Введение

Секционная гармонизация является одной из основных техник письма в области аранжировки. Ее можно охарактеризовать как синтез традиционной функциональной и модальной (импрессионистской) гармонизации. Данная техника неразрывно связана с зарождением джазового оркестра (биг-бэнда); как только джазовые оркестры возникли в джазовой музыке 1930-х годов (в эпоху свинга), появилась техника секционной гармонизации. Вышеупомянутая техника также перешла в более поздний период джазовой музыки 1950-х годов (в эпоху бибопа<sup>1</sup>). Позже она осталась стандартом оркестровых аранжировок для бальных танцев 1950-х и 1960-х годов и «easy listening» (наиболее популярный музыкальный жанр в 1950–1970-х годах); данная техника сразу узнаваема и типична для джазовой музыкальной концепции.

Чаще всего техника секционной гармонизации встречается в группе саксофонов, но она также используется и в медной группе. Солирующее фортепиано может использовать технику секционной гармонизации в формировании своей партии. Вся суть данной техники заключается в том, чтобы гармонизовать мелодическую линию на четыре голоса в соответствии с заданной гармонией. Для реализации вышеизложенного необходимо определить и подстроить три нижних голоса.

Мелодическая линия может состоять из аккордовых, неаккордовых и хроматических звуков. Мы рассмотрим технику, которая предоставит возможность джазовым музыкантам гармонизовать мелодическую линию, в особенности для двух последних категорий (неаккордовых и хроматических звуков в мелодической линии). В результате приобретенных навыков появится возможность удостовериться в том, что результат приведет к верному решению в гармоническом плане, а также употребим в исполнительской практике с точки зрения исполнительской концертной деятельности.

Секционная гармонизация на более чем четыре голоса и некоторые техники ансамблевой гармонизации часто сводятся лишь к удвоению голосов в соответствии с заданной базовой четырехголосной гармонизацией. В данном учебно-методическом пособии продемонстрирована техника гармонизации заданной мелодической линии для четырех голосов.

---

<sup>1</sup> Киселев С.С. История стилей музыкальной эстрады. Джаз : учебно-методическое пособие. СПб : Лань : Планета музыки, 2022. С. 137. URL: <https://reader.lanbook.com/book/265334?lms=e7b7bb2542dd85925e0f6e907da33285#137> (дата обращения: 01.01.2023).

# Глава 1. Основные правила четырехголосной секционной гармонизации

Применение четырехголосной секционной гармонизации предполагает соблюдение основных наборов правил, которым мы будем следовать. Прежде чем приступить к изучению вышеизложенных правил рассмотрим основные виды септаккордов<sup>2</sup> и других аккордовых структур, которые используются в четырехголосной секционной гармонизации в таблице 1 ниже в тексте.

C <sup>6</sup>	мажорное трезвучие с добавлением сексты (6-й ступени);
C <sup>m6</sup>	минорное трезвучие с добавлением сексты (мажорной 6-й ступени);
C <sup>m#7</sup> (C <sup>mМАЛ</sup> )	минорное трезвучие с добавлением септимы (мажорной 7-й ступени);
C <sup>m7</sup>	минорный септаккорд;
C <sup>7</sup>	доминантового септаккорда (септаккорд);
C <sup>∅</sup> (C <sup>m7(b5)</sup> )	полууменьшенный септаккорд;
C <sup>o</sup> (C <sup>ДИМ</sup> )	(малый) уменьшенный септаккорд.

Таблица 1. Основные аккордовые структуры для четырехголосной секционной гармонизации

В качестве примера, рассмотрим вышеизложенные аккордовые структуры в тональности C-dur (До-мажор) на рисунке 1 в тексте ниже.



Рисунок 1. Основные аккордовые структуры для четырехголосной секционной гармонизации (тоника до (C), основные звуки аккорда, тесное расположение)

## 1) Использование хронологический принцип гармонизации "сверху вниз"

Начинайте с голоса мелодической линии и заканчивайте тремя нижестоящими голосами. Как аранжировщики, для начала мы формируем мелодическую линию, а затем гармонизируем сформированный ведущий голос. В наших примерах мелодическая линия будет заведомо сформирована. Не изменяйте мелодическую линию, если только вы не считаете ее гармонизацию невозможной.

## 2) Использование четырехголосных аккордовых структур

<sup>2</sup>Сарухян Б.А. Теория эстрадной и джазовой музыки: учебно-методическое пособие / Б.А. Сарухян. – СПб : ЛЕМА, 2023. С.10.

Большинство аккордовых структур в джазовой и популярной музыке имеют четыре или более голосов. В таблице 7.1 приведены виды четырехголосных аккордовых структур, которые используются в четырехголосной секционной гармонизации. На данном этапе мы забудем о расширениях основных аккордовых структур (более высоких надстройках, чем септима). Мы обратимся к расширениям (надстройкам) позже.

### 3) Используйте тесное расположение

При использовании техники секционной гармонизации используется тесное расположение (когда диапазон всех голосов зафиксирован в пределах октавы); крайние голоса в этом случае образуют либо сексту (несовершенный консонанс), либо септиму (мягкий диссонанс). Также мы рассмотрим технику «drop 2», которая не является тесным расположением, но легко реализуема из сформированной секционной гармонизации.

### 4) Во всех голосах используйте параллельное движение

Это означает, что движение трех нижних голосов будет зависеть от движения мелодической линии. Это противоречит академической музыкальной теории, где правильное голосоведение обязывает нас использовать подготовку и разрешение в устои диссонирующих звуков (например: септим). При использовании техники секционной гармонизации вышеупомянутое не имеет значения.

### 5) Избегайте повторяющихся нот в голосах

Техника секционной гармонизации обычно используется в произведениях среднего и быстрого темпа. Яркими примерами данной концепции являются записи "Four Brothers" (оркестра Вуди Германа) и "Supersax plays Bird" (с использованием группы саксофонов из пяти человек). С точки зрения музыкантов-исполнителей стоит избегать повторяющихся нот в любой партии (если только они не находятся в мелодической линии); это облегчит исполнение партии. Учитывая вышеупомянутую проблему, гармонизация должна осуществляться с учетом минимального использования повторяющихся звуков в голосах.

Список основных правил четырехголосной секционной гармонизации приведен в таблице 2 ниже в тексте. Ниже мы рассмотрим ряд упражнений и примеров, в которых постепенно будут рассматриваться возникающие проблемы гармонизации по мере возрастания сложности. Также мы рассмотрим различные техники написания четырехголосной секционной гармонизации.

1.	Используйте хронологию гармонизации "сверху вниз"
2.	Используйте четырехголосные аккордовые структуры
3.	Используйте тесное расположение
4.	Во всех голосах используйте параллельное движение
5.	Избегайте повторяющихся нот в голосах

*Таблица 2. Основные правила четырехголосной секционной гармонизации*

## Глава 2. Четырехголосная секционная гармонизация мелодической линии состоящей из аккордовых звуков

Рассмотрим пример, в котором заданная мелодическая линия состоит только из аккордовых звуков (ориентироваться по гармонии, указанной на нижнем нотном стане в примере).

### 2.1 Проблемы повторяющихся звуков

На рисунке 3 ниже в тексте можно рассмотреть, что происходит, когда основные правила из предыдущего раздела применяются без учета пятого пункта.

**ПРИМЕР №1** – гармонизация аккордовых звуков в мелодическом голосе с применением техники секционной гармонизации.

Мелодическая линия (голос P1) состоит только из аккордовых звуков, четырехголосное голосоведение простое. Основная гармоническая последовательность примера: C - Dm<sup>7</sup> - G<sup>7</sup> - Cmaj<sup>7</sup>, что соответствует стандартной схеме формирования корневого цикла.

The musical score consists of five staves. The top four staves are labeled P1, P2, P3, and P4, representing four voices. The bottom staff is labeled Н (bass line). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody in P1 is: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The bass line shows the chord progression: C6 (quarter), Dm7 (quarter), G7 (quarter), C6 (quarter). There are asterisks [\*1] and [\*2] in the P3 voice.

Рисунок 2. Гармонизация аккордовых звуков в мелодическом голосе с применением техники секционной гармонизации

— Тоническое трезвучие До (C) в первом такте гармонизовано с добавлением шестой ступени аккорда. Обратите внимание, что, двигаясь за мелодическим голосом, мы проходим через различные обращения основного аккорда. В некоторых фрагментах мелодической линии между двумя верхними голосами образуется интервал *большая секунда*. Это не будет являться ошибкой, если мы находимся не в высоком диапазоне для заданного инструментария. Старайтесь избегать *малых секунд* между верхними голосами, поскольку это приведет к резкому диссонансному звучанию.

— В примере можно увидеть два случая повторяющихся звуков: в фрагменте мелодической линии с обозначением [\*1] на третью долю второго такта в голосе

P2 и в фрагменте мелодической линии с обозначением [\*2] на первую долю третьего такта в голосе P3. Их необходимо устранить.

## 2.2 Устранение повторяющихся звуков в партиях с применением техники вторичной доминантовой структуры.

Повторяющиеся звуки можно устранить с помощью регармонизации аккордом вторичной доминантовой структуры (альтерированный нонаккорд доминанты/двойной доминанты). Данное решение является типичным для джаза с точки зрения функциональной гармонии. Вышеизложенный процесс осуществляется следующим образом:

1) Отгалкивайтесь от сильных долей, изменяя предстоящий аккорд

Это означает, что есть "конечная" цель → *прицельный аккорд*, к которому мы стремимся. В примере на рисунке 3 ниже в тексте это аккорд G<sup>7</sup> в фрагменте мелодической линии [\*1] на третью долю второго такта, и аккорд C<sup>6</sup> в фрагменте мелодической линии [\*2] на первую долю третьего такта.

2) Используйте аккорд вторичной доминантовой структуры к предпоследней ноте (альтерированный нонаккорд доминанты/двойной доминанты)

Если предпоследняя нота в данной задаче является аккордовой нотой *вторичной доминантовой структуры*, то наша проблема решена.

**Вторичная доминантовая структура** — это альтерированный нонаккорд минус девять (*b9*), образованный от доминантового септаккорда (доминантового аккорда), который строится к прицельному аккорду и тяготеет в него. Поскольку каждый септаккорд в джазе является доминантой к новому тональному центру, соответственно альтерированный доминантовый нонаккорд к заданному септаккорду будет являться вторичной доминантовой структурой по отношению к конечному тональному центру (в нашем примере это аккорд D<sup>7(b9)</sup>). Существует и второй тип вторичной доминантовой структуры — это альтерированный нонаккорд минус девять (*b9*), образованный от аккорда двойной доминанты (в нашем примере это аккорд A<sup>7(b9)</sup>). В практике гармонизации, образованные аккорды используются без основного звука. Например: A<sup>7(b9)</sup> → C<sup>#7</sup>, или как в нашем примере: D<sup>7(b9)</sup> → F<sup>#7</sup>. В результате мы получаем яркую аккордовую прогрессию с точки зрения функциональной гармонии.

Рассмотрим подробнее вышеизложенную двухэтапную процедуру, с применением техники *вторичной доминантовой структуры* (альтерированный нонаккорд доминанты/двойной доминанты) в нашем примере, изображенном на рисунке 3 в тексте ниже.

**ПРИМЕР №2** — гармонизация аккордовых звуков в мелодической линии с помощью применения техники вторичной доминантовой структуры (альтерированный нонаккорд доминанты/двойной доминанты).

Мелодическая линия (голос P1) состоит исключительно из аккордовых звуков. Основная гармоническая последовательность примера: C - Dm<sup>7</sup> - G<sup>7</sup> - Cmi

The musical score shows four vocal parts (P1, P2, P3, P4) and a basso continuo (Н). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into three measures. The first measure is marked with a '1' above the first staff. The second measure is marked with a '2' above the first staff and contains a chord marked with [\*1]. The third measure is marked with a '3' above the first staff and contains a chord marked with [\*2]. The basso continuo line (Н) shows the harmonic sequence: C6, Dm7, F#7 G7, B°7, C6. The F#7 G7 chord is marked with [\*1] and the B°7 chord with [\*2].

Рисунок 3. Аккордовые звуки в мелодическом голосе, применение техники вторичной доминантовой структуры (альтерированного аккорда доминанты/двойной доминанты)

— В фрагменте мелодической линии с обозначением [\*1], на третью долю во втором такте, прицельным аккордом является G<sup>7</sup>. Исходя из этого, аккордом вторичной доминантовой структуры (альтерированным аккордом доминанты/двойной доминанты) будет аккорд → D<sup>7(b9)</sup> или его альтернативная замена F<sup>#°7</sup>. Для гармонизации данного примера мы используем F<sup>#°7</sup>, поскольку мелодический голос звук ля (a) является компонентом сформированного нами аккорда.

— В фрагменте мелодической линии с обозначением [\*2], на первую долю в третьем такте, прицельным аккордом является C<sup>6</sup>. Исходя из этого, аккордом вторичной доминантовой структуры (альтерированным аккордом доминанты/двойной доминанты) будет аккорд - G<sup>7(b9)</sup> или его альтернативная замена B<sup>°7</sup>. Применение последнего станет успешным результатом регармонизации, поскольку мелодический голос – звук ре (d) является компонентом сформированного нами аккорда. Обратите внимание, что повторяющиеся ноты во внутренних голосах теперь устранены.

— В результате применения техники вторичных доминантовых структур в нашем примере, было сформировано хроматическое нисходящее поступенное движение (в особенности в нижних голосах). Данный пример станет еще более характерным, если регармонизовать базовую функциональную гармоническую последовательность, добавив большее количество соединительных доминантовых функций (септаккордов), как мы увидим в примерах позже.

### Глава 3. Четырехголосная секционная гармонизация мелодической линии состоящей из неаккордовых звуков

Изменим нотный пример из предыдущего раздела, включив в мелодическую линию неаккордовые звуки. Обратите внимание, что мелодическая линия, по-прежнему, полностью диатоническая, т.е. она состоит только из звуков мажорной гаммы, основываясь на стандартный гармонический оборот I-II<sup>m7</sup>-V<sup>7</sup>-I. Отмеченные звездочкой ноты — это неаккордовые звуки, которые должны быть гармонизированы с использованием иных аккордовых структур.

#### 3.1 Применение техники вторичной доминантовой структуры или уменьшенных аккордов на практике.

Единственное решение проблемы гармонизации неаккордовых звуков, которое мы использовали ранее, это применение техники *вторичной доминантовой структуры* (альтерированный нонаккорд доминанты/двойной доминанты). Применение данной техники также продемонстрировано в следующем примере №3 на рисунке 4. Как мы поняли из вышеизложенного, Применение техники *вторичной доминантовой структуры* (альтерированного нонаккорда двойной доминанты) в нашем примере приводит нас, в конечном результате, к видоизменению структуры заданного септаккорда - из малого мажорного септаккорда в уменьшенный вводный септаккорд.

**ПРИМЕР №3** – гармонизация неаккордовых звуков в мелодической линии с применением *техники вторичной доминантовой структуры*

Мелодическая линия P1 (первый голос) содержит неаккордовые звуки. Основная гармоническая последовательность примера: C - Dm<sup>7</sup> - G<sup>7</sup> - C.

The musical score consists of five staves. The top four staves are labeled P1, P2, P3, and P4, representing the four voices. The bottom staff is labeled Н (bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody in P1 is: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The notes F#4 and B4 are marked with [\*1]. The melody in P2 is: C#4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The notes F#4 and B4 are marked with [\*2]. The melody in P3 is: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The notes F#4 and B4 are marked with [\*3]. The melody in P4 is: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The notes F#4 and B4 are marked with [\*3]. The bass line (Н) is: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The notes F#4 and B4 are marked with [\*3]. The chords are: B°7 (first two measures), C#°7 (third measure), C#°7 (fourth measure), C6 (first measure), Dm7 (second measure), Dm7/G (third measure), G7b9 (fourth measure), C6 (fifth measure).

Рисунок 4. Гармонизация неаккордовых звуков в мелодической линии с помощью применения техники вторичной доминантовой структуры (альтерированного аккорда доминанты/двойной доминанты)

— В фрагментах мелодической линии с обозначением [\*1], встречающихся дважды в первом такте, присутствуют неаккордовые звуки **си** (h) и **ре** (d). По факту эти звуки являются надстройкой - седьмой ступенью (септимой) и девятой

ступенью (ноной) аккорда C, но мы будем рассматривать их как неаккордовые звуки (поскольку отсутствует прямая принадлежность этих звуков к тональному центру). Эти звуки могут быть гармонизированы с помощью уменьшенного аккорда  $V^{\circ 7}$ , который также несет в себе доминантовую функцию по отношению к тональному центру до (C) и является результатом применения техники *вторичной доминантовой структуры* (альтерированного нонаккорда двойной доминанты). Обратите внимание, что мы встречаем два неаккордовых звука в заданном мелодическом отрезке, где разрешение в аккордовый звук происходит после второго неаккордового звука.

— В фрагментах мелодической линии с обозначением [\*2] во втором такте примера, неаккордовые звуки соль (g) и ми (e) гармонизируются с помощью аккорда  $C^{\# \circ 7}$ , который также является результатом применения техники *вторичной доминантовой структуры* (альтерированного нонаккорда двойной доминанты) по отношению к аккорду  $Dm^7$ .

— В фрагменте мелодической линии с обозначением [\*3], на третью долю второго такта, мы приходим к альтернативному решению. Номинально нота ля (a) — это неаккордовый звук по отношению к  $G^7$  (поскольку мы рассматриваем четырехголосную структуру аккордов). Данный неаккордовый звук мы гармонизируем с помощью аккорда  $F^{\# \circ 7}$ . Однако присутствуют отличительные особенности по сравнению с двумя предыдущими примерами. В то время как другие неаккордовые звуки постепенно движутся к аккордовому звуку (схематичное движение мелодической линии: [в первом такте]:  $b \nearrow c, b \nearrow d \searrow c$ , [во втором такте]  $g \searrow f, e \nearrow f$ ), то теперь мы видим скачок в кварту  $a \nearrow d$  (во втором такте на четвертую долю). Использование уменьшенного аккорда (техники *вторичной доминантовой структуры*) в данном мелодическом отрезке вызовет более слабый эффект, чем в случаях поступенного движения мелодической линии. Наиболее удачным решением будет продлить ритмически аккорд функциональной доминанты  $Dm^7$  до третьей доли второго такта. Данная манипуляция приведет нас к задержанию, в результате чего мы получим новообразованный аккорд  $G^7sus^4$  или равнозначный аккорд  $Dm^7/G$ , который прозвучит как более обогащенная доминантовая функция нежели простое использование стандартного доминант септаккорда  $G^7$ .

— Обратите внимание, что на четвертую долю во втором такте мелодическая линия гармонизируется с применением уменьшенного септаккорда  $V^{\circ 7}$ , образованного в результате применения техники *вторичной доминантовой структуры* (альтерированного нонаккорда двойной доминанты). Его применение вполне уместно, поскольку мы движемся в направлении аккорда до (C), который возникает на первую долю следующего такта. Это будет равноценно использованию аккорда  $G^{7(b9)}$ . Несмотря на то, что мы не рассматривали расширенные аккордовые структуры (более четырех голосов), в данном случае у нас образуется звучание вышеизложенного аккорда  $G^{7(b9)}$ . Как

ни странно, это не будет является проблемой, а напротив, приведет к лучшему звучанию. В результате появления звука ля бемоль (a<sup>b</sup>) в аккорде B<sup>o</sup>7 мы усиливаем эффект доминантовой функции, в отличии от применения стандартного доминант септаккорда.

### 3.2 Применение техники ритмических вариаций (синкоп)

Используем еще одну модификацию к нашему заданному примеру. Несмотря на то, что восьмые ноты в заданной мелодической линии предполагают исполнение со свингом, они производят эффект очень статичной ритмической последовательности, что ослабляет "джазовый" эффект музыки, где ритмические акценты вне статичного ритма (сильной доли), и чередование пауз между короткими фразами являются визитной карточкой стиля. В связи с этим, мы усилим ритмическую структуру данного, уже гармонизованного, фрагмента включив синкопы, используя все вышеперечисленные правила. Результат прделанной работы вы можете увидеть в примере №4 на рисунке 5.

**ПРИМЕР №4** – гармонизация неаккордовых звуков в мелодической линии с применением техники ритмических вариаций (синкоп).

Мелодическая линия P1 (первый голос) содержит неаккордовые звуки и синкопированный ритм. Основная гармоническая последовательность примера: C - Dm<sup>7</sup> - G<sup>7</sup> - C.

The musical score consists of five staves. The top four staves are labeled P1, P2, P3, and P4, representing different voices. The bottom staff is labeled H, representing the bass line. The music is in 4/4 time. The first measure has a syncopated rhythm marked with an asterisk [\*] and a '1' above it. The second measure also has a syncopated rhythm marked with an asterisk [\*] and a '2' above it. The third measure has a syncopated rhythm marked with an asterisk [\*] and a '3' above it. The bass staff shows the chord progression: C6, Dm7, Dm7/G G7<sup>b</sup>9, and C6.

Рисунок 5. Гармонизация неаккордовых звуков в мелодической линии с применением техники ритмических вариаций (синкоп)

— В фрагментах мелодической линии с обозначением [\*] мы определяем наиболее удачные отрезки мелодической линии, и используем *технику ритмических вариаций* (синкопы). Данные отрезки мелодической линии должны

быть гармонизированы звуками последующих аккордов, например: предпоследнюю ноту до (с) мы отнесем к последующему аккорду С<sup>6</sup>.

### 3.3 Применение техники аккорда мелодической линии

Гармоническая структура следующего примера соответствует началу джазового стандарта "How High the Moon" (или производного от него 'Ornithology'). Это знакомая аккордовая последовательность, которая демонстрирует нам смены тональных центров (от тонального центра до (С) до тонального центра си-бемоль (В<sup>b</sup>), с помощью функционального изменения тонического аккорда.

В данном примере мелодическая линия уже состоит из неаккордовых звуков и из звуков, не относящихся к диатонике (не диатонических). Например, с первого по третий такт сохраняется тональный центр до (С), где звуки ре диез (d<sup>#</sup>) и фа диез (f<sup>#</sup>) не относятся к звукам диатонической гаммы. Эти звуки не могут быть гармонизованы с применением техники вторичных доминантовых структур, поскольку ни один из вышеупомянутых звуков не является частью уменьшенного септаккорда В<sup>o7</sup>.

Исходя из вышеизложенного мы используем новый способ гармонизации мелодической линии, который именуется как *техника аккорда мелодической линии*. Данная техника предполагает использование параллельного движения голосов локально, т.е. между двумя последовательными аккордами. Все голоса в первом аккорде перемещаются на одинаковый интервальный шаг ко второму аккорду, который, как вы помните, является нашим прицельным аккордом. Интервальный шаг применимый к данной технике гармонизации будет равен малой или большой секундой вверх или вниз, в зависимости от голосоведения мелодической линии. Это обозначается как  $i \nearrow$  и  $i \searrow$  или как  $2i \nearrow$  и  $2i \searrow$ , где  $i$  - равно интервальному шагу хроматической малой секунды (наименьшая интервал в хроматической 12-ступенной гамме). При использовании *техники аккорда мелодической линии* более эффективным по звучанию будет интервальный шаг в малую секунду ( $i \nearrow$  и  $i \searrow$ ) нежели в большую секунду, но зачастую движение мелодической линии не оставляет нам иного варианта гармонизации. Техника аккорда мелодической линии чаще всего используется при движении мелодической линии вверх. Рассмотрим пример №5 на рисунке 6.

**ПРИМЕР №5** – гармонизация неаккордовых звуков в мелодической линии с применением техники аккорда мелодической линии.

Мелодическая линия голос Р1 содержит неаккордовые и хроматические звуки. Основная гармоническая последовательность примера: G7 - C - Cm7 - F7 - Bb

The musical score consists of five staves. The top four staves are labeled P1, P2, P3, and P4, representing different melodic lines. The bottom staff is labeled Н, representing the bass line. Above the melodic lines, four measures are marked with brackets [\*1], [\*2], [\*3], and [\*4]. Chords are indicated above the melodic lines and below the bass line. The key signature has one sharp (F#).

Рисунок 6. Гармонизация неаккордовых звуков с применением техники аккорда мелодической линии

— В фрагменте мелодической линии [\*1], в первом такте, мы видим постепенное восходящее движение в аккорд до (С) во втором такте. Для постепенного восходящего движения мы определяем следующую гармоническую последовательность: G<sup>7</sup> -F<sup>#o7</sup> -B<sup>o7</sup> -С. В данном случае два уменьшенных аккорда F<sup>#o7</sup> и B<sup>o7</sup> образуют гармоническую последовательность, образованную от доминантового септаккорда Соль (G<sup>7</sup>) и сформированную по структуре с применением техники *вторичных доминантовых структур*.

— В фрагментах мелодической линии [\*2], во втором и четвертом тактах, для гармонизации неаккордовых звуков также используем стандартную регармонизацию с применением техники *вторичной доминантовой структуры*.

— В фрагменте мелодической линии [\*3], в третьем такте, мы применяем способ регармонизации с применением техники *аккорда мелодической линии* G<sup>#m7</sup>. Прицельным аккордом в обоих случаях является аккорд С<sup>6</sup>, который энгармонически эквивалентен аккорду Am<sup>7</sup>. Точное параллельное движение восходящих малых секунд образует идентичный по структуре аккорд G<sup>#m7</sup>.

— В фрагменте мелодической линии [\*4], в третьем такте на третью долю, мы сталкиваемся с иным аспектом, требующим отдельного рассмотрения. В мелодической линии мы видим восходящую последовательность звуков ми-бемоль - соль (e<sup>b</sup>-g), которые являются седьмой и девятой ступенями заданного фа септаккорда (F<sup>7</sup>). Предположим, что мы гармонизируем первый звук ноту ми-бемоль (e<sup>b</sup>) аккордом F<sup>7(b9)</sup> или эквивалентным аккордом A<sup>o7</sup>, как показано на рисунке 7 ниже в тексте (это будет небольшим отступлением от наших основных правил *техники вторичной доминантовой структуры*, поскольку F<sup>7(b9)</sup> не является аккордом двойной доминанты). Если мы гармонизируем следующую ноту аккордом F<sup>9</sup> с чистой ноной или эквивалентным аккордом A<sup>o7</sup>, то мы обнаружим образовавшееся переченье\* между голосоведением нижнего и верхнего голоса: между звуками фа диез (f<sup>#</sup>) и соль (g). Наличие пониженной девятой ступени придаст ощущение жесткого и резкого звучания аккорда.

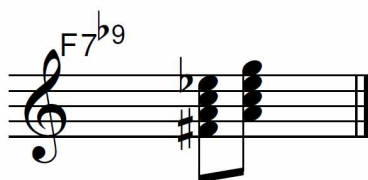


Рисунок 7. Перечень между нижним и верхним голосами

\*В классической музыке термин *перечень* указывает на несовместимое сочетание измененных (альтерированных) ступеней аккорда в разных голосах в гармонизации. Чаще всего это может произойти в минорных тональностях, где пониженная септима ( $b7$ ) должна разрешаться с помощью нисходящей мелодической последовательности  $b7 - b6 - 5$  (в До миноре (Ст) это звуки  $bb - ab - g$ ); в то время как повышенная септима  $\sharp 7$  разрешается в тонику, как правило, в виде восходящего поступенного движения  $\sharp 6 - \sharp 7 - 1$  (в До миноре (Ст) это звуки  $a\sharp - b\sharp - c$ ). Мы имеем дело с образовавшимися мелодическими минорной нисходящей и восходящей гаммами. Случай, когда нисходящая последовательность не была разрешена в одном из голосов до того, как восходящая последовательность появилась в других голосах, называется *перечень*. В джазовой секционной гармонизации эквивалентной ситуацией является сочетание двух альтерированных аккордовых функций, расположенных в непосредственной близости друг от друга. В приведенном примере это звуки  $f\sharp - g$ , где пониженная нона (звук соль-бемоль) в нижнем голосе, которая обычно разрешается хроматической ступенью вниз в тонику, пересекается с чистой ноной (звуком соль) в мелодическом голосе. Это образует неравномерную восходящую гармонизацию и формирует резкий диссонансный интервал (малую нону) между крайними голосами.

Попробуем предотвратить вышеизложенное и применим уже знакомый прием: используем  $F7sus^4$  или его эквивалент  $Cm^7/F$  на третью долю данного такта. При этом мы сохраним *технику вторичной доминантовой структуры* аккорд  $Ao^7$  до последней доли, с применением нисходящего хроматического поступенного разрешения (между голосами)  $\sharp 9 - b9 - 1$  ( $g$  в первом голосе,  $f\sharp - g^b - f$  во втором и третьем).

### 3.4 Применение техники замещающих аккордов

Для решения возникшей проблемы, с которой мы столкнулись в третьем такте на рисунке 7.6, может быть применен иной способ гармонизации – *техника замещающих аккордов*.

Некоторые аккорды могут быть заменены гармонически эквивалентным аккордом. Например, тоническое трезвучие с добавленной шестой ступенью ( $C^6$ ). Мы можем расширить этот аккорд с помощью аккордовой надстройки (9) (смотрите Рисунок 7.8), получив  $C\Delta^9$ . Этот аккорд эквивалентен  $E_m^7$ , если мы рассмотрим верхние четыре голоса исходного аккорда.

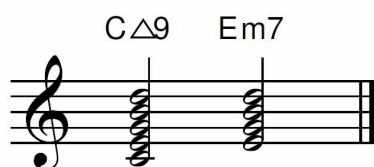


Рисунок 8. Определение замещающего аккорда

Гармонизация третьего такта рисунка 6 с помощью вышеуказанного замещающего аккорда приведет к другому варианту хроматических звуков в мелодической линии, как показано на рисунке 9. Исходя из этого, мы используем *технику вторичных доминантовых структур* относительно эквивалентного прицельного аккорда (рисунок 9) к прошлому примеру с рисунка 6.

**ПРИМЕР №6** — гармонизация неаккордовых звуков в мелодической линии с применением *техники замещающих аккордов*.

Мелодическая линия (голос P1) содержит неаккордовые и хроматические звуки. Основная гармоническая последовательность примера:  $G^7 - C - Cm^7 - F^7 - B^b$ .

Рисунок 9. Гармонизация неаккордовых звуков в мелодической линии с применением *техники замещающих аккордов*

— В фрагменте мелодической линии [\*1], на первую и третью долю в третьем такте, мы гармонизируем хроматические звуки ре диэз ( $d^\sharp$ ) и фа диэз ( $f^\sharp$ ), используя *технику вторичных доминантовых структур* → аккорд  $D^\sharp \circ 7$  относительно прицельного аккорда  $Em^7$ , который является замещающим аккордом аккорда  $C^6$ .

— В фрагменте мелодической линии [\*2], на четвертую долю в четвертом такте, мы используем доминанту  $G^b 7$ , которая эквивалентна  $C^7(b^5b^9)$ , аккорду верхнего ведущего звука по отношению к  $F^7$ .

— В фрагменте мелодической линии [\*3], на вторую долю в пятом такте, мы гармонизируем мелодический голос аккордом  $Cm^7$ , что эквивалентно аккорду с задержанием  $F^9sus^4 = Cm^7/F$ .

**ПРИМЕР №7** — гармонизация неаккордовых звуков в мелодической линии с применением техники *замещающих аккордов*.

Следующий пример представляет собой очередной случай применения *техники замещающих аккордов*. Используем, часто применимую в аранжировке, замену минорного полууменьшенного септаккорда на альтерированный доминантовый септаккорд. В данном примере, используем вместо аккорда  $E\emptyset^7$  в тональности Ре-минор (d-moll) альтерированный доминантовый септаккорд  $C7(b9)$ .

Мелодическая линия (голос P1) содержит неаккордовые звуки, представленные в минорной тональности на рисунке 10 ниже в тексте. Основная гармоническая последовательность примера:  $E\emptyset^7 - A^7$ .

(a) P1: [1] [°\*1] [°\*2] 2. H:  $E\emptyset^7$   $A^7$

(b) P1: [1] [°\*3] 2. H:  $E\emptyset^7$   $A^7$

(c) P1: [1] [°\*4] 2. H:  $E\emptyset^7$   $A^7$

(d) P1: [1] [°\*5] [°\*5] [°\*6] 2. H:  $E\emptyset^7$   $A^7$

Рисунок 10. Гармонизация неаккордовых звуков с применением техники *замещающих аккордов*

— В фрагменте мелодической линии [°\*1], на первую и третью долю в третьем такте, на рисунке 10(a), применение техники *вторичных доминантовых структур* не представляется возможным → аккорд  $D\#^{\circ 7}$  для гармонизации неаккордового звука фа (f) неприменим. Применение техники *аккорда*

мелодической линии → аккорд  $F\emptyset^7$  для гармонизации неаккордового звука фа (f), также приведет к секундовому скачку ре (d) – до (c) в голосе P3, что также крайне нежелательно. Использование заданного аккорда  $E\emptyset^7$  приведет к возникновению повторяющихся звуков как в голосе P2, так и в голосе P3;

— Вышеизложенная проблема в фрагменте мелодической линии [\*3] на рисунке 10(b), может быть решена с помощью аккордовой последовательности, образованной в результате применения техники *вторичных доминантовых структур* → аккорды  $D\sharp^{\circ 7}$ -  $B^b7$ . Последний аккорд будет эквивалентен альтерированному доминантовому септаккорду → аккорду  $E^{7(b5b9)}$ .

— Проблема в первом такте решается с помощью замещающего аккорда  $C^{7b9}$  на звук ми (e) в мелодическом голосе. Предшествующий звук, в фрагменте мелодической линии [\*4] на рисунке 10(c), гармонизируется с применением техники *вторичной доминантовой структуры* → аккорд  $B\circ^7$ . Однако в голосе P3 мы все еще наблюдаем дополнительный скачок d-h.

— Лучшим решением данной проблемы будет гармонизация мелодической линии посредством применения техники *замещающих аккордов* → аккорда  $E\circ^7$ . Помните, что этот аккорд энгармонически эквивалентен  $A^{7(b9)}$ . Таким образом, мы предвосхищаем доминанту во втором такте. Все неаккордовые звуки в фрагменте мелодической линии [\*5] на рисунке 10(d) теперь могут быть гармонизованы посредством применения *техники вторичной доминантовой структуры* → аккорд  $B\circ^7$ . Обратите внимание, что в фрагменте мелодической линии [\*6] используется простая замена аккорда  $E\emptyset^7$  на аккорд  $C^7$ . Данное решение является наиболее актуальным по сравнению с представленным в фрагменте мелодической линии [\*2] на рисунке 10(a), поскольку оно содержит больше диатонических звуков в нисходящем тетраорде ре-минора. Также оно является наиболее актуальным по сравнению с представленным в фрагменте мелодической линии [\*3]. Образованный в результате применения техники *вторичных доминантовых структур* → аккорд  $D\sharp^{\circ 7}$  на рисунке 10(b) наименее актуален, поскольку применение данного аккорда приводит к образованию большого количества восходящих альтерированных звуков в нижних голосах.

### 3.5 Применение техники точных параллельных аккордов

В следующем примере в минорной тональности, мелодическая линия состоит только из диатонических звуков. В миноре на второй ступени гаммы присутствует полууменьшенный септаккорд. Рассмотрим два решения проблемы гармонизации неаккордовых звуков данного аккорда второй ступени. Первое решение основано на использовании *техники замещающего аккорда*. Второе решение будет использовать *технику точных параллельных аккордов*. Применение данной техники описано в примере 8 на рисунке 11 ниже в тексте.

**ПРИМЕР №8** — гармонизация неаккордовых звуков в мелодической линии с применением *техники точных параллельных аккордов*.

Мелодическая линия P1 на рисунке 11 ниже в тексте, содержит неаккордовые звуки. Основная гармоническая последовательность примера: **G<sup>7</sup>-Cm<sup>7</sup>-D<sup>ø</sup><sup>7</sup>-G<sup>7</sup>-Cm<sup>7</sup>**.

Рисунок 11. Гармонизация неаккордовых звуков мелодической линии с применением техники точных параллельных аккордов.

— В фрагменте мелодической линии [\*1], во втором такте на вторую и третью долю, мы гармонизуем неаккордовые звуки аккордом, образованным посредством применения стандартной *техники вторичных доминантовых структур* → аккорд **B<sup>ø</sup>7**, который разрешается в Cm<sup>7</sup> во втором такте.

— Также в фрагменте мелодической линии [\*1], в четвертом такте на четвертую долю, мы гармонизуем неаккордовые звуки последовательностью из двух аккордов, образованных в результате применения *техники вторичных доминантовых структур* → аккорды **F<sup>#</sup>7** и **B<sup>ø</sup>7**, которые разрешаются в Cm<sup>7</sup> в пятом такте.

— В фрагменте мелодической линии [\*2] неаккордовый звук ми-бемоль (e<sup>b</sup>) в полууменьшенном аккорде **D<sup>ø</sup>7** гармонизируется с помощью доминантового аккорда в виде тритоновой замены → аккорд **E<sup>b</sup>7**, или эквивалентно **A<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>b<sup>9</sup>)**. Это решение звучит не идеально, поскольку мы используем промежуточную доминанту к неустойчивому полууменьшенному аккорду **D<sup>ø</sup>7** (который не является тональным центром).

— В фрагменте мелодической линии [\*3] фигурирует хроматический нисходящий ход, который гармонизируется посредством применения техники *точного параллельного аккорда* **A<sup>b</sup>7-G<sup>7</sup>**. В третьем такте этот фрагмент подготавливается скачком от ноты ре (d); в четвертом такте интервальным шагом хроматической секунды (i ↗ и i ↘).

— Обратите внимание, что этот пример содержит множество (второй такт четвертая доля и третий такт четвертая доля). Последняя восьмая нота этих синкопированных рисунков гармонизируется с помощью аккорда в следующего такта. Это тот же подход, который мы использовали в отношении связанных нот.

В примере 9 ниже в тексте рассматриваются два альтернативных решения для гармонизации неаккордовых звуков в третьем такте примера 8 посредством техники *точных параллельных аккордов*. Эти решения показаны на рисунке 312.

**ПРИМЕР №9** — гармонизация неаккордовых звуков в мелодической линии с применением техники *точных параллельных аккордов*.

Мелодическая линия голос P1 содержит неаккордовые звуки, основная гармония - D $\emptyset$ 7.

Рисунок 12. Гармонизация неаккордовых звуков с помощью точных параллельных аккордов

— В фрагменте мелодической линии [\*1] на рисунке 12 мы гармонизируем неаккордовые звуки ре (d) и фа (f) с помощью замещающего аккорда B $\flat$ 7 $\flat$ 9, который не совсем эквивалентен аккорду D $\circ$ 7 (из-за его пониженной ноты). Однако он равен аккорду G7 $\flat$ 9, поскольку четыре верхние функции обоих аккордов образуют один и тот же уменьшенный аккорд B $\circ$ 7. Фактически, мы протягиваем вперед доминантовый аккорд четвертого такта (это уже обсуждалось в предыдущих примерах. Это может привести к конфликту с ритм-секцией, если они исполняют полууменьшенный септаккорд D $\emptyset$ 7 (столкновение между звуками b и c), лучше всего исправить обозначение аккорда для ритм-секции в этом такте.

— В фрагменте мелодической линии [\*2] мы применяем три последовательных *техники параллельных аккордов* (B $\emptyset$ 7 - C $\emptyset$ 7 - D $\emptyset$ 7), гармонизируя в обратном направлении от прицельного аккорда D $\emptyset$ 7. Применив данную технику, мы получим большое количество хроматических звуков в этой гармонической последовательности, но в среднем/быстром темпе они не будут представлять особенных проблем в такте

### 3.6 Применение техники соединения минорных септаккордов

В этом разделе мы рассмотрим еще одну проблему секционной гармонизации. Рассмотрим мелодическую линию из примера на рисунке 13. Неаккордовые звуки известны, и с большинством из них можно справиться стандартным способом, применив *технику вторичной доминантовой структуры*. Однако существует нередкая проблема с переходом от шестой к седьмой ступени минорного аккорда. Этот случай рассматривается в примере 10, где восходящая

мелодическая линия с необходимым для рассмотрения ходом - от ноты ля (а) до ноты (b $\flat$ ) на аккорд Cm7. Неаккордовый звук ля (а) не может быть гармонизирован ни уменьшенным септаккордом S $^{\circ}$ 7, ни аккордом мелодической линии Vm7.

**ПРИМЕР №10** — гармонизация мелодической линии с диатоническим поступенным движением от шестой к седьмой ступени минорного аккорда: проблемы, возникающие с использованием техник вторичных доминантовых структур или аккорда мелодической линии.

Мелодическая линия (голос P1) содержит поступенное движением от шестой к седьмой ступени (а - b $\flat$ ) минорного септаккорда Cm7 в Си-бемоль мажоре (V $\flat$ -dur) рисунок 13. Основная тональная принадлежность примера: **V $\flat$** .

The musical score consists of five staves. The top staff (P1) contains a melodic line in B-flat major with two phrases. The first phrase, marked [\*1], starts on G4 and moves to F4. The second phrase, marked [\*2], starts on E4 and moves to D4. The second staff (P2) shows two possible harmonicizations for the first phrase: a diminished seventh chord B $^{\circ}$ 7 (left) and a minor seventh chord Bm7 (right). The third staff (P3) shows a consistent accompaniment pattern. The fourth staff (P4) shows the Cm7 chord. The fifth staff (N) is a bass line with a slash, indicating it is not used.

Рисунок 13. Мелодическая линия с диатоническим 6 - 7 ступенчатым движением над аккордом Cm7 (случай 1). Гармонизация с B $^{\circ}$ 7 невозможна (слева), аккорд ведущего звука Bm7 дает нежелательную дополненную ступень в P2 (справа)

— В фрагменте мелодической линии [\*1] применение техники *вторичной доминантовой структуры* уменьшенного септаккорда B $^{\circ}$ 7 (b - d - f - a $\flat$ ) невозможно, так как данное решение создаст конфликт со звуком ля (а) в мелодической линии (b = а).

— В фрагменте мелодической линии [\*2] применение техники *аккорда мелодической линии* (Vm7) приведет к излишнему секундовому движению мелодической линии (от ми бемоль (e $\flat$ ) до фа диез (f $\sharp$ )) в голосе P2, что нежелательно.

— Очередная техника, которую мы применим в данном случае, — это последовательность двух диатонических минорных септаккордов Cm7 на второй и третьей ступенях (супертоника и медианта) мажорной гаммы V $\flat$ . В данной тональности (V $\flat$ ) — это аккорды Cm7-Dm7, как показано на рисунке 14 в тексте ниже. Данный тип гармонизации формирует положительную гармоническую

прогрессию тонального цикла. Метод гармонизации разъясняется в примере 11 в тексте выше.

**ПРИМЕР №11** — гармонизация мелодической линии с диатоническим поступенным движением от 6 к 7 ступени: соединение минорных септаккордов.

Мелодическая линия (голос Р1) содержит поступенное движение от шестой к седьмой ступени минорного септаккорда второй ступени (Сm<sup>7</sup>) в Си-бемоль мажоре (В<sup>b</sup>-dur). Основная тональная принадлежность примера: **В<sup>b</sup>**.

Рисунок 14. Мелодическая линия с диатоническим 6 - 7 ступенчатым движением над аккордом Cm7 (случай 2)

— На рисунке 14, в фрагменте мелодической линии [\*1] мы используем *технику вторичных доминантовых структур* (уменьшенный септаккорд) аккорд В<sup>°</sup>7;

— В фрагменте мелодической линии [\*2] для гармонизации неаккордового звука ля (а), мы применяем *технику соединения минорных септаккордов* на третьей ступени (Dm7) тонального центра Си-бемоль мажор (В<sup>b</sup>-dur);

— В фрагменте мелодической линии [\*3] необходимо применить *технику замещающего аккорда* (Ema<sup>Δ</sup>7). Образовавшийся аккорд Ema<sup>Δ</sup>7 эквивалентен аккорду Cm9, но его применение поможет нам избежать повторяющихся звуков в голосе P4, которые возникли бы при использовании стандартной структуры аккорда Cm7 (как показано в первом такте).

Диатоническое поступенное движение от шестой к седьмой ступени (6 - 7) в мажорных тональных центрах (например: ля (а) - си (b) в До мажоре), что является поступенным движением от пятой к шестой ступени (5 - 6) в структуре минорного септаккорда второй ступени (Dm7), является единственным диатоническим шагом, который требует такого решения. В двух других случаях, поступенного движения от пятой к шестой ступени (5-6) в минорных (по структуре) септаккордах третьей и шестой ступеней мажорного тонального центра образуют малую секунду в мелодической линии (как показано на рисунке

15 и рассмотрено в примере 12). С такими ситуациями можно с легкостью справиться, используя *технику вторичных доминантовых структур*.

В данном примере мажорная гамма В<sup>b</sup>, аккорд третьей ступени- Dm7, аккорд шестой ступени - Gm7. Цифры над мелодической линией указывают на ступени мажорной гаммы тонального центра.

**ПРИМЕР №12** — гармонизация мелодической линии с постепенным диатоническим движением от седьмой к восьмой ступени (7-8) или от третьей к четвертой (3-4) на минорных минорные септаккорды третьей ступени или шестой ступени.

Мелодическая линия (голос P1) состоит из постепенного диатонического движения на минорный септаккорд — **Dm7**. Основная тональная принадлежность примера: Dm.

Рисунок 15. Мелодическая линия с постепенным движением от шестой к седьмой ступени (6 - 7) в мажорном тональном центре, с использованием минорного септаккорда на третьей и шестой ступенях гаммы

— В фрагменте мелодической линии [\*1] на рисунке 15 мы используем *технику вторичных доминантовых структур* - аккорд C<sup>#</sup>7 для гармонизации неаккордового звука си-бемоль (b<sup>b</sup>) на минорный септаккорд третьей ступени в Си-бемоль мажоре (B<sup>b</sup>-dur).

— В фрагменте мелодической линии [\*2] мы используем *технику вторичных доминантовых структур* - аккорд F<sup>#</sup>7 для гармонизации неаккордового звука ми-бемоль (e<sup>b</sup>) на минорный септаккорд шестой ступени в Си-бемоль мажоре (B<sup>b</sup>-dur).

### 3.7 Применение техники субдоминантовых аккордов

В некоторых случаях существует необходимость гармонизации неаккордовых звуков посредством *техники субдоминантовых аккордов*. Данные аккорды

строятся на стандартной субдоминанте (на четвертой ступени), либо на супертонике (на второй ступени) относительно тонального центра и основной гармонии произведения.

Пример №13, изображенный на рисунке 16, относится к фа мажору. Основная гармоническая последовательность данного примера → аккорды  $C^7$  и F. Применяя технику субдоминантовых аккордов, мы используем стандартную субдоминанту относительно До-мажора (C-dur) → аккорд F; либо супертонику относительно До-мажора (C-dur) → аккорд Dm. Построив диатонические четырехголосные аккорды на данных ступенях, извлекаем аккорды  $F^6$  на четвертой ступени относительно основной тональности До-мажор (C-dur) и  $Dm^7$  на второй ступени данной тональности До-мажор (C-dur). Образовавшиеся аккорды гармонически эквивалентны.

Однако существует и иной вариант гармонизации, который предусматривает ремесло аранжировке → уменьшенный септаккорд заданной ступени. В результате использования данного приема, извлекаем уменьшенный септаккорд  $C^{\circ 7}$ . Данный аккорд можно воспринимать в качестве субдоминантовой структуры по следующим признакам: звуки уменьшенного септаккорда  $C^{\circ 7}$  — это до—ре-диез—фа-диез—ля (c-d#-f#-a). Применив энгармоническую замену звука ре-диез ( $d\# = e^b$ ), извлекаем доминантовый септаккорд  $D^{7(b9)}$  (альтерированная структура доминантового септаккорда супертоники). Также применив энгармоническую замену звука фа-диез ( $f\# = g^b$ ), мы определим аккорд  $F^{7(b9)}$  (альтерированная структура доминантового септаккорда субдоминанты). Примерим функциональность вышеизложенного приема к нашему примеру 13, изображенного на рисунке 16 ниже в тексте.

**ПРИМЕР №13** — гармонизация неаккордовых звуков с применением *техники субдоминантовых аккордов*.

Мелодическая линия (голос P1) на рисунке 16 состоит из неаккордовых и хроматических звуков. Основная гармоническая последовательность примера:  $C^7$  - F.

Поскольку мелодическая линия содержит альтерированный хроматический звук ре-бемоль ( $d^b$ ), который будет гармонизирован с помощью аккорда  $C^{7(b9)}$ , необходимо предотвратить появление повторяющихся звуков в нижних голосах при гармонизации.

— В фрагменте мелодической линии [\*1], изображенном на рисунке 16(a), используем диатоническую субдоминантовую структуру  $Dm^7 = F^6$  в качестве проходящего аккорда.

— В фрагменте мелодической линии [\*2], изображенном на рисунке 16(b), продемонстрирован альтернативный метод гармонизации данного мелодического отрезка, с использованием альтерированной субдоминантовой структуры  $C^{\circ 7} = D^{7(b9)} = F^{7(b9)}$ .

Рисунок 16. Гармонизация неаккордовых звуков с помощью субдоминантовых аккордов

Ранее в данном пособии идентичные ситуации именовались в качестве техники замещающих аккордов (смотрите соответствующий раздел). В данных ситуациях рассматривался пример гармонизации, с использованием уменьшенного аккорда на базовом звуке, который в данном разделе обозначается разновидностью субдоминанты. Стоит отметить, что предыдущая ситуация была связана с заменой полууменьшенного аккорда второй ступени минора. В данном разделе мы рассматриваем похожую ситуацию под другим углом. В итоге, оба варианта процесса гармонизации, возымеют идентичный результат один и тот же (применение техники *замещающего аккорда*, либо *техники аккорда субдоминанты*).

## Глава 4. Техники расширения четырехголосной секционной гармонизации

В данной главе рассмотрим различные модернизации в написании четырехголосной секционной гармонизации:

- применение *техники параллельных диатонических структур*;
- применение техники "drop 2";
- возникновение повторяющихся звуков;
- использование альтерированных доминантовых структур.

### 4.1 Последовательности диатонических параллельных структур

Ранее нами рассматривался тип гармонизации с применением техники диатонических параллельных структур → *техника соединения минорных септаккордов*. Было проанализировано поступенное движение от шестой к седьмой ступени с использованием минорного септаккорда в мажоре. Данная форма параллельного движения может применяться к последовательному движению ступеней.

Общей идеей, лежащей в основе данного приема, является его использование, в основном, с минорными септаккордами в качестве основных структур гармонизации. Данная манипуляция создаст модальное звучание гармонизованного фрагмента.

Правила данной техники можно кратко описать следующим образом:

- 3) Осуществлять гармонизацию отрезка мелодической линии в соответствии с заданным расположением, используя аналогичные аккордовые структуры в рамках заданной диатонической гаммы.
- 4) Данный пункт означает, что тип расположения аккордов избирается заведомо (закрытое (тесное) расположение, открытое расположение), учитывая все особенности построения мелодической линии. Предпочтительнее для данной техники инвертированные расположения (обращения септаккорда), поскольку в этом случае между внешними звуками образуются, в основном, согласные интервалы.
- 5) Постройте последовательность диатонических аккордов в параллельном движении с мелодической. Если мелодический голос движется вверх, то диатонический основной тон аккорда движется вверх на тот же интервал.
- 6) Устраните образовавшиеся тритоны. Процесс, описанный в предыдущем пункте, может привести к появлению тритоновых интервалов (увеличенной кварты или уменьшенной квинты) между любыми двумя голосами. Соответственно, в результате образуется аккорд доминантового характера, что подразумевает последующее разрешение в тональный центр (в функциональной гармонии), нарушая параллельное движение и модальное звучание. Проблема решается введением дополнительных звуков таким образом, чтобы получилась последовательность минорных или мажорных септаккордов (m7 или maj7).

Чтобы устранить возникший тритоновой интервал в структуре аккорда, можно повысить, либо понизить высоту тона одного из нижних голосов. Направление изменения тона будет зависеть от интервальной структуры предыдущего аккорда, поскольку он может содержать кварту или квинту в структуре. Не изменяйте мелодическую линию, если она является частью тритонового интервала. Отдавайте предпочтение повышению нижнего голоса при восходящем параллельном движении и его понижению при нисходящем движении. Рассмотрим вышеизложенное в примере 14 на рисунке 17 ниже в тексте.

**ПРИМЕР №14** — аналогичные аккордовые структуры на диатонических параллельных степенях.

Мелодическая линия (голос P1) состоит только из аккордовых звуков. Основная тональная принадлежность примера: Dm.

— На рисунке 17(а) продемонстрирована строго диатоническая параллельная четырехголосная гармонизация. Начальное расположение в третьей инверсии аккорда Dm7 (секундаккорд). Данный выбор инверсии дублируется на всю последовательность аккордов. Обратите внимание, что этот процесс приводит к появлению двух тритонов в фрагментах мелодической линии [\*1], в первом такте на вторую и четвертую долю.

Рисунок 17. Аналогичные аккордовые структуры на диатонических параллельных степенях. Верхний рисунок дает решение, остающееся в одном диатоническом ладу, нижнее решение содержит альтерированные ноты и хроматические ступени

— На рисунке 17(b) продемонстрирована модификация этих нежелательных интервалов. Первый нежелательный доминантовый септаккорд  $G^7$  модифицируется в мажорный септаккорд  $G\Delta^7$  путем повышения на пол тона нижнего голоса P4 в фрагменте мелодической линии [\*2], в первом такте на вторую долю. Второй тритоновый интервал из фрагмента мелодической линии [\*1] на рисунке 17(a), в первом такте четвертую долю, является частью аккорда  $V\emptyset^7$  и модифицируется в мажорный септаккорд  $B\flat\Delta^7$ , путем понижения на пол тона голоса P3, как показано в фрагменте мелодической линии [\*3] на рисунке 17(b). В результате мы получаем последовательность мажорных и минорных септаккордов.

— Второе решение образует недиатонические звуки в нижних голосах, что приводит к хроматическому поступенному движению. Звучание станет более неожиданным, поскольку в нем образуется больше диатонических ладов, по сравнению первым решением, которое имеет непрерывный минорный модальный колорит. Звук фа-диез ( $f\sharp$ ) предполагает лидийский лад в До-мажоре (C-dur), а звук си-бемоль ( $b\flat$ ) - миксолидийский доминантовый лад в Фа-мажоре (F-dur). Это придаст интересный оттенок тональной двусмысленность в локальном ладу.

Обратите внимание, что применение диатонических параллельных аккордов часто встречается в классической музыке (в частности в стогом стиле) начиная с эпохи импрессионизма.

## 4.2 Расположение аккордов с применением техники drop 2

До данного раздела мы строго придерживались типу тесного (закрытого) расположения аккордов в применении секционной гармонизации. Однако существует еще одна стандартная форма четырехголосной секционной гармонизации, которую можно легко сформировать из тесного расположения. Данный тип расположения называется "drop 2", и формируется он путем транспонирования второго сверху голоса (P2) на октаву ниже. Процесс

получения *техники drop 2* или полуоткрытого расположения показан на рисунке 18 в тексте ниже.

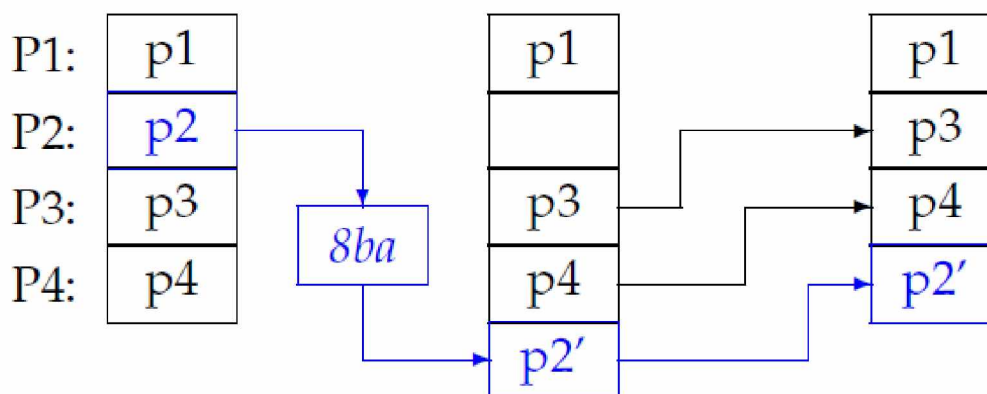


Рисунок 18. Диаграмма техники "drop 2" в четырехголосной секционной гармонии

Данный тип полуоткрытого расположения применяется в случаях, когда нижний или второй сверху голоса написаны в высоком регистре. Такая ситуация может возникнуть в группе саксофонов из четырех исполнителей, где нижнюю партию играет баритон саксофон. Аналогичный случай может произойти и смешанных составах инструментов, например: квартет из трубы, альт-саксофона, тенор-саксофона и тромбона. Гармонизация с применением техники *drop 2* позволяет инструментам, а соответственно и исполнителям, воспроизводить свои партии более естественным тембром в среднем регистре инструмента.

В примере №15, изображенном на рисунке 19, продемонстрирована гармонизация с применением техники *drop 2*, примененная к заранее гармонизованному фрагменту. Следует сравнить представленные два варианта расположений, изображенных на рисунках 19(a) и 19(b) ниже в тексте.

**ПРИМЕР №15** — Тесное расположение и применение *техники drop 2* (полуоткрытое расположение).

Рассмотрим процесс трансформирования секционной гармонизации из тесного расположения в расположение с применением *техники drop 2*. Основная гармоническая последовательность примера:  **$Bm^7 - E^7 - A$** .

— На рисунке 19(a) продемонстрирована гармонизация с тесным расположением. Неаккордовые звуки в фрагменте мелодической линии [\*1], в первом такте на третью долю, гармонизируются с применением техники вторичной доминантовой структуры → аккорд  $A\sharp^{\circ 7}$ ;

— Звук фа-диез ( $f\sharp$ ) в фрагменте мелодической линии [\*2], во втором такте на первую долю, гармонизируется по тому же принципу, с применением техники вторичной доминантовой структуры → аккорд  $D\sharp^{\circ 7}$ .

— В фрагменте мелодической линии [\*3], во втором такте на вторую долю, используется гармонизация с применением техники измененного аккорда → аккорд  $Bm^7/E$ ;

(a)

(b)

Рисунок 19. Тесное расположение и применение техники *drop 2*

— Предпоследняя хроматический звук си-диез ( $b\sharp$ ) в фрагменте мелодической линии [\*4], во втором такте на четвертую долю, гармонизируется с посредством применения *техники измененной доминантовой структуры* → аккорд  $E7(\sharp 5b9)$ . Данный звук мог бы быть гармонизирован, с применением техники аккорда мелодической линии → аккорд  $E\sharp m^7$ .

— Обратите внимание на ритмические аспекты примера: синкопированные и залигованные звуки гармонизируются, применяя аккордовую структуру последующей доли в такте. Также обратите внимание на шестнадцатые ноты в мелодической линии во втором такте; е мелкие ритмически длительности (украшения) не обязательно должны быть гармонизированы, особенно в быстрых темпах.

— В результате применения *техники drop 2* продемонстрированной на рисунке 19(b), реализовано транспонирование голоса P2 на октаву вниз. Общий диапазон

теперь смешанный (составляет более одной октавы), что в результате привело к полуоткрытому расположению. Интервалы между крайними голосами, в основном, состоят из согласованных консонансов.

Теперь, впервые, мы должны рассмотреть инструментальные аспекты. Поскольку диапазон примера стал шире, в следствии применения *техники drop 2*, мы можем столкнуться с проблемами, связанными с техническими особенностями инструментов. Нижнему голосу может достаться слишком низкая партия относительно регистра инструмента. Данная проблема может быть связана либо с комфортностью исполнения на инструменте, либо с точки зрения акустики.

### 4.3 Переход из тесного расположения в смешанное с помощью применения техники *drop 2*.

Обратите внимание, что на рисунке 19(b), в результате использования техники *drop 2*, образовался регистрово низкий аккорд, по причине низкого регистрового положения аккордовой структуры. В похожих случаях, возможно, прибегнуть к изменению расположение относительно заданной мелодической линии.

Предпочтительным аккордом для смены расположения, как правило, является уменьшенный аккорд, благодаря своей внутренней структурной симметрии (уменьшенный аккорд строится из минорных терций). Применение уменьшенного септаккорда принесет наименьший урон гармонической структуре и будет наименее заметен. Для наглядности вышеизложенного, рассмотрим пример смены расположения аккордов в примере 16 на рисунке 20 ниже в тексте.

**ПРИМЕР №16** — Переход от закрытой позиции расположения к полуоткрытой с применением техники *drop 2*.

Определите состав для четырехголосной секционной гармонизации, используя смешанное расположение, и определив подходящий момент для смены расположения. Основная гармоническая последовательность примера: **F#m<sup>7</sup>-B<sup>7</sup>-G#m<sup>7</sup>-C#<sup>7</sup>-F#m**.

Прежде всего гармонизируем неаккордовые звуки:

— В фрагменте мелодической линии [\*1], в первом такте на первую долю, применим *технику вторичной доминантовой структуры* → аккорд E#<sup>o</sup>7 для гармонизации звука си (b).

— В фрагменте мелодической линии [\*2], в первом такте на четвертую долю, применим *технику вторичной доминантовой структуры* с надстройкой → аккорд F<sup>7</sup>(#<sup>9</sup>) = A#<sup>o</sup>7 для гармонизации звука соль-диез (g#).

— В фрагменте мелодической линии [\*3], в первом такте на вторую долю, применим *технику вторичной доминантовой структуры* с альтерацией → аккорд D#<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>b<sup>9</sup>) = A<sup>7</sup> для гармонизации звука до-диез (c#).

Рисунок 20. Переход от тесного расположения к применению техники drop 2

— В фрагменте мелодической линии [\*4], во втором такте на первую долю, применим *технику вторичной субдоминантовой структуры* (данная техника применяется редко, применяется по аналогии с техникой вторичной доминантовой структуры) → аккорд  $A^6 = F\#m^7$  для гармонизации звука ля (а). Альтернативным решением данной ситуации является либо применение *техники вторичной доминантовой структуры с альтерацией* → аккорд  $D\#^7(b^5b^9)$ , либо применение *техники аккорда мелодической линии* → аккорд  $A^m^7$ . Сравнив представленные альтернативные решения, можно прийти к выводу, что используемый аккорд  $A^6$  является наиболее диатоническим решением, поскольку аккорд  $A^m^7$  был бы наименее диатонической альтернативой.

— В фрагменте мелодической линии [\*5], во втором такте на вторую долю, применим *технику вторичной субдоминантовой структуры* → аккорд  $G\#\circ^7 = C\#^7(b^9) = A\#^7(b^9b^{13})$  для гармонизации звука (g#). Использование заданного минорного септаккорда  $G\#m^7$  привело бы к увеличенному секундовому ходу в голосе P3.

— В фрагменте мелодической линии [\*6], во втором такте на вторую долю, применим *технику вторичной доминантовой структуры с альтерацией* → аккорд  $B\#\circ^7 = G\#^7(b^9)$  для гармонизации f#.

Данный пример начинается со смешанного расположения (техника drop 2). На второй восьмой ноте первого такта на первую долю (на аккорде  $E\#\circ^7$ ), оно меняется на тесное расположение. Затем в восходящем скачке, во втором такте на вторую долю второго такта (на аккорде  $G\#\circ^7$ ), расположение сменяется на смешанное (техника drop 2), затем снова переход к тесному расположению. Данный пример заканчивается еще одним изменением расположения на последних двух звуках. Причиной применения смены расположения является предотвращение квинтового скачка в нижних голосах, поскольку данный аспект может привести к проблемам исполнения партий. Изменение расположения при

помощи использования уменьшенных аккордов не способствует образованию повторяющихся звуков ни в одной из голосов.

#### 4.4 Расположение аккордов с применением техники drop 2/4

Для четырехголосной секционной гармонизации существует возможность использования еще более широкого расположения чем смешанное. Техника, которую мы будем рассматривать в этом разделе именуется как drop 2/4. Данная техника преобразует тесное расположение (закрытую позицию) в широкое расположение (открытую позицию). Гармонизация исходного примера в тесном расположении (закрытой позиции), как в прошлом примере на рисунке 19(а), в данном примере представлена не будет, поскольку по четырехголосной гармонизации все аспекты рассмотрены ранее. Рассмотрим итоговый результат применения техники drop 2/4 в примере 17 на рисунке 21.

Определите состав для четырехголосной секционной гармонизации, используя широкое расположение (открытую позицию). Основная гармоническая последовательность примера: **Bm<sup>7</sup> - E<sup>7</sup> - A**.

Рисунок 21. Применение техники drop 2/4

Оба голоса P2 и P4 были транспонированы в нижнюю октаву из стандартной четырехголосной секционной гармонизации. Перед нами открытая позиция в широком расположении общим диапазоном около двух октав. Обратите внимание, что интервалы между крайними голосами по-прежнему не диссонируют (в основном это добавленные в структуру аккорда сексты и легкие диссонансы минорной септимы). Однако обратите внимание на низкий регистр использования терцового тона аккордов в первом такте → звук ре (d) = 3 в аккорде Bm<sup>7</sup>, и во втором такте → звук соль-диез (g<sup>#</sup>) = 3 в аккорде E<sup>7</sup>. Несмотря на то, что в среднем или в быстром темпе продолжительность звучания данных звуков будет кратким, общее впечатление будет сумбурным, поскольку создастся ощущение неоднородного звучания верхнего и нижних голосов.

Этот вариант расположения почти не используется в биг-бэндовой практике. Открытая позиция не подходит для однородной духовой секции, например, секция труб, как правило, не выходит за пределы диапазона октавы, что объясняет бессмысленность применения данного расположения. И хотя данное расположение находится в пределах диапазона секции тромбонов, открытая позиция предназначена для плавного поступенного голосоведения (как в классической музыке), но не для секционной гармонизации. Для группы саксофонов открытая позиция часто достигает технических пределов инструментов, при этом ограничивая беглость исполнения фразы. Данный тип расположения может использоваться только в умеренном или среднем темпе для струнных инструментов, или для смешанного состава инструментов (combo), т.е. для инструментов разных семейств, таких как духовые и медные.

#### 4.5 Повторяющиеся звуки в мелодической линии

Зачастую аранжировщики сталкиваются с ситуацией, когда в мелодической линии присутствуют повторяющиеся звуки. Представим, что в заданной мелодической линии присутствует несколько повторяющихся звуков. Данную проблему можно легко устранить при наличии однородного инструментария (например, четыре саксофона). Рассмотрим подобного рода примеры №17 и №18, которые изображены на рисунках 22 и 23. В данных примерах продемонстрированы решения вышеизложенной проблемы.

**ПРИМЕР №17** — наличие повторяющихся звуков в мелодической линии .

В мелодической линии (голос P1) присутствуют повторяющиеся звуки. Основная гармоническая последовательность примера: **Gm<sup>7</sup>-C<sup>7</sup>-F**.

На рисунке 22(a) представлена готовая гармонизация в которой присутствуют повторяющиеся звуки во всех голосах. Кратко рассмотрим гармонизацию неаккордовых звуков:

— в фрагменте мелодической линии [\*1], в первом такте на первую долю, к звуку g<sup>b</sup> применим *технику вторичной доминантовой структуры* → аккорд F#<sup>o</sup>7;

— в фрагменте мелодической линии [\*2], в первом такте на четвертую долю, применим *технику вторичной субдоминантовой структуры* → аккорд Dm7. В мелодической линии на аккорд E<sup>o</sup>7, обратите внимание на изменение расположения от тесного к смешанному, реализованного посредством применения *техники drop 2*.

На рисунке 22(b) продемонстрирован способ устранения повторяющихся звуков. Данное решение реализовано следующим способом:

— реализовали замену звуков, поменяв их местами между соседними голосами;

— в фрагменте мелодической линии [\*3], в первом такте на вторую долю, применим *технику вторичной доминантовой структуры* → аккорд B<sup>o</sup>7, для предотвращения повторяющихся звуков в голосах P3 и P4.

P1 [\*1] [\*2]  
 P2 F#7 Dm7 E°7  
 P3  
 P4 Gm7 C7 F  
 H

(a)

P1 [\*3]  
 P2 B°7  
 P3  
 P4 Gm7 C7 F  
 H

(b)

Рисунок 22. Повторяющиеся звуки в мелодической линии

Повторяющиеся звуки допустимы в конце фразы, по аналогии с примером №5 на рис. 6 выше в тексте. В данном примере они не создают больших технических трудностей для исполнителей. Музыканты могут применить иную артикуляцию или тембровую окраску, используя альтернативные аппликатуры для повторяющихся звуков. Однако это должно быть скоординировано секцией, если преследуется красочный результат. В примере №18 на рисунке 23 ниже в тексте, рассмотрим типичную ситуацию повторяющихся звуков в конце фразы.

**ПРИМЕР №18** — Повторяющиеся звуки в конце фразы.

В мелодической линии (голос P1) присутствуют повторяющиеся звуки в конце фразы. Основная гармоническая последовательность примера: **Gm<sup>7</sup> - C<sup>7</sup> - F**.

The musical score consists of five staves labeled P1, P2, P3, P4, and H. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is common time (C). The first measure is marked with a bracketed segment [\*1]. Above the first two staves (P1 and P2), the measure is divided into two parts, labeled 1 and 2. Chords B°7, E°7, A°7, and Dm7 are indicated above the P2 staff. Chords Cm7, F7, and Bb are indicated below the P4 staff. The H staff contains a double bar line.

Рисунок 23. Повторяющиеся звуки в конце фразы

Рассмотрим гармонизацию неаккордовых звуков:

— в фрагменте мелодической линии [\*1], в первом такте на вторую долю, к звуку ре (d) применим *технику вторичной доминантовой структуры* → аккорд B°7;

— в фрагменте мелодической линии [\*2], в первом такте на третью и четвертую долю, используем последовательность, сформированную с применением *техники вторичной доминантовой структуры* перед прицельным аккордом → E°7-A°7-Dm7. Последний аккорд данной гармонической последовательности эквивалентен аккорду B<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>);

Обратите внимание, повторяющиеся звуки встречаются в нижних голосах P3 и P4 в первом такте на четвертую долю. Они являются допустимыми, поскольку находятся в конце фразы. В ситуации, когда данные звуки находились бы в середине (быстрой) фразы, они бы являлись причиной технической сложности исполнения фразы.

#### 4.6 Применение техники надстройки и альтерации доминантового септаккорда

Рассмотрим два примера, в которых продемонстрировано разнообразие техник гармонизации неаккордовых звуков. Основными аспектами в данных примерах будут использования надстроек и альтераций структуры доминантового септаккорда. Мы уже сталкивались с альтерированным доминантовым септаккордом в разделе о технике вторичной доминантовой структуре, субдоминантовых структурах и технике drop 2.

Далее мы будем использовать все надстройки и альтерации<sup>3</sup> структуры доминантового септаккорда как показано в таблице 3. Из этого набора мы можем выбрать любую комбинацию альтераций. Однако данная комбинация должна учитывать особенность основных аккордовых звуков (третьей и седьмой ступеней), определяющих структуру доминантового септаккорда.

АККОРДОВАЯ СТРУКТУРА	ОПИСАНИЕ
-9 = $\flat 9$	пониженная нона
9	натуральная нона
+9 = $\sharp 9$ = -10 = $\flat 10$	повышенная нона
-5 = $\flat 5$ = +11 = $\sharp 11$	пониженная квинта или повышенная ундецима
11	ундецима
+5 = $\sharp 5$ = -13 = $\flat 13$	повышенная квинта или пониженная терцдецима
13	натуральная терцдецима

Таблица 3. Надстройки и альтерации доминантового септаккорда

Надстройки и альтерации доминантовых септаккордов будут использоваться в случаях гармонизации хроматического или, неаккордового звука.

Рассмотрим вышеизложенное в примере №20 и на рисунке 24 ниже в тексте.

**ПРИМЕР №19** — гармонизация неаккордовых звуков с использованием альтерированных доминантовых септаккордов.

Мелодическая линия (голос P1) состоит из неаккордовых и хроматических звуков. Основная гармоническая последовательность примера: **Cm<sup>7</sup> - F<sup>7</sup> - B $\flat$** .

The musical score for Example 19 consists of five staves. The top four staves are labeled P1, P2, P3, and P4, representing different voices. The bottom staff is labeled 'Н' (Bass). The key signature is C minor (two flats). The time signature is 4/4. The melody in P1 is chromatic and non-chordal. Chords are indicated below the staves: Cm7, F7, and Bb. Above the staves, there are numerical figures and asterisks indicating alterations: 1 [\*1] [\*2] [\*3] 2[\*4] 3 [\*5] [\*6] 4 [\*5] [\*7] 5.

Рисунок 24. Гармонизация неаккордовых звуков с помощью альтерированных доминантовых аккордов

<sup>3</sup> Сарухаян Б.А. Теория эстрадной и джазовой музыки: учебно-методическое пособие / Б.А. Сарухаян. – СПб : ЛЕМА, 2023. С.19.

— С самого начала и до третьей доли второго такта в такте в гармонизации используются диатонические параллельные структуры аккордов. Первым аккордовым звуком, определяющим звучание предыдущих аккордов является ми-бемоль (e $\flat$ ) в фрагменте мелодической линии [\*1], на вторую долю в первом такте. Таким образом, в начале фразы образовалась следующая гармоническая последовательность из трех аккордов  $\rightarrow Dm^7 - B\flat^7 - Cm^7$ , использованных во второй инверсии (терцквартаккорд).

— В фрагменте мелодической линии [\*2], на третью долю в первом такте, применим *технику вторичной доминантовой структуры*  $\rightarrow B^{\circ 7}$ , поскольку отсутствует возможность использования диатонического способа для соединения двух инверсий аккорда  $Cm^7$ ;

— в фрагменте мелодической линии [\*3], на четвертую долю в первом такте, наблюдаем диатоническое поступенное движение от седьмой к восьмой ступени тональности, которое соответствует движению от шестой к седьмой ступени заданного аккорда второй ступени. В соответствии с использованием *техники соединения минорных септаккордов*, образуется аккордовая последовательность  $\rightarrow Cm^7 - Dm^7$  (смотрите раздел 4.6 о соединении минорных септаккордов).

— начиная со звука соль (g), с первого такта и до второй доли второго такта, формируется диатоническая параллельная последовательность аккордов. До фрагмента мелодической линии [\*4], до второй доли второго такта, образована следующая последовательность  $\rightarrow Cm^7 - Dm^7 - E\flat\Delta^7 - F\Delta^7 - Gm^7 - E\flat\Delta^7$ , все аккорды используются в третьей инверсии (секундаккорд). Мажорный септаккорд  $F\Delta^7$ , является результатом устранения тритонового интервала, который возник бы при диатоническом использовании данного аккорда решения (смотрите раздел 5.1 о последовательности диатонических параллельных структур). Заключительный аккорд данной цепочки  $E\flat\Delta^7$  также можно считать аккордом-заменителем  $C^7m^9$  (с использованием четырех верхних ступеней).

— в оставшейся части мелодической линии второго такта используется применение *техники вторичной доминантовой структуры*  $\rightarrow B^{\circ 7} - Cm^7$  и  $E^{\circ 7} - F^7$  в фрагменте мелодической линии [\*4], на третью и четвертую долю второго такта.

— в фрагменте мелодической линии [\*5], на третью и четвертую долю третьего такта, используем органнй пункт с применением аккорда  $Cm^7/F$ .

— на вторую восьмую ноту в третьем такте  $\rightarrow$  си-бемоль ( $b\flat$ ) применяется *техника замещающего аккорда*  $\rightarrow$  аккорд  $E\flat\Delta^7$ .

— в фрагменте мелодической линии [\*6], на четвертую долю третьего такта, в мелодической линии присутствует альтерированная хроматическая нота ля-бемоль ( $a\flat$ ), которую мы гармонизируем с применением *техники надстройки и альтерации доминантового септаккорда*  $\rightarrow$  аккорд  $C^7(b^9b^{13})$ .

— данный пример завершается аккордовой последовательностью, образованной с применением *техники вторичной доминантовой структуры*  $\rightarrow$

$E^{\circ 7} - A^{\circ 7} - B^{\flat}$ , где второй аккорд используется для гармонизации неаккордового звука соль-бемоль ( $g^{\flat}$ ), а к аккорду  $B^{\flat}$  применяется *техника замещающего аккорда* → аккорд  $Dm7 = B^{\flat 7(b9)}$ . Данный прием образует допустимые повторяющиеся звуки в голосе P3 и P4 в конце фразы.

Рассмотрим тот же нотный пример с использованием альтернативной гармонизации в примере №20 на рисунке 25 ниже в тексте.

**ПРИМЕР №20** — гармонизация неаккордовых звуков с использованием альтерированных доминантовых септаккордов.

Мелодическая линия (голос P1) состоит из неаккордовых и хроматических звуков. Основная гармоническая последовательность примера:  **$Cm^7 - F^7 - B^{\flat}$** .

Рисунок 25. Гармонизация неаккордовых звуков с помощью альтерированных доминантовых септаккордов

— В фрагменте мелодической линии [\*1], на первую долю первого такта, используется гармонизация с применением *техники вторичной доминантовой структуры* → аккорд  $B^{\circ 7}$ ;

— на четвертую долю первого такта в такте встречается очередной случай поступенного диатонического движения от шестой к седьмой ступени ( $a - b^{\flat}$ ) на минорный септаккорд, гармонизированный гармонической последовательностью  $Dm^7 - Cm^{\flat 9} = Dm^7 - E^{\flat \Delta 7}$ , где последний аккорд является эквивалентной заменой прошлого;

— основная гармония в третьем такте →  $F^7$ ; в фрагменте мелодической линии [\*2], первая доля гармонизирована органным пунктом → аккордом  $Cm^7/F$ , перенесенным из второго такте;

— в фрагменте мелодической линии [\*3], последние три восьмые ноты третьего такта гармонизованы последовательностью альтерированных и надстроенных доминантовых септаккордов аккордов  $G^{7(b10b13)} - C^{7(b9b13)} - F^{7(13)}$ ;

— в фрагменте мелодической линии [\*4], последние три ноты четвертого такта демонстрируют нисходящее поступенное хроматическое движение, и соответственно могут быть гармонизированы с помощью *техники точных параллельных аккордов* (или *техники аккорда мелодической линии* аккордов в последовательности) →  $Em^7 - E^{\flat m7} - Dm^7$ . Данное нисходящее хроматическое решение приемлемо, но данный метод лучше звучит в применении с восходящим

поступенным хроматическим движением мелодической линии. В следующем примере мы воспользуемся комбинацией приемов.

Пример № 21, изображенный на рисунке 26 ниже в тексте, содержит хроматические звуки в мелодической линии.

**ПРИМЕР №21** — гармонизация неаккордовых звуков (вариант 1).

Мелодическая линия (голос P1) состоит из неаккордовых и хроматических звуков. Основная гармоническая последовательность примера: **B♭m<sup>7</sup> - E♭<sup>7</sup> - A♭<sup>7</sup>**.

Рисунок 26. Гармонизация неаккордовых звуков (вариант 1)

— в фрагменте мелодической линии [\*1]. Первый такт на рисунке 26 начинается с двух неаккордовых хроматических звука соль (g) и ми-бемоль (e♭). Первая и третья ноты (соль (g) и фа (f)) придают локальное диатоническое поступенное движение от седьмой к шестой ступени Ля бемоль-мажора (A♭-dur); стандартным решением является соединение двух минорных септаккордов третьей и второй ступени при помощи *техники соединения минорных септаккордов* (смотрите раздел 4.6). Звук ми-бемоль (e♭) может быть гармонизирован с применением *техники аккорда мелодической линии* (смотрите раздел 4.3). В результате комбинирования двух техник, получаем следующую гармоническую последовательность → Cm<sup>7</sup>-Am<sup>7</sup>-B♭m<sup>7</sup>;

— в фрагменте мелодической линии [\*2], нота ля-бемоль (a♭) является аккордовым звуком, но гармонизируется с применением *техники замещающего аккорда* (смотрите раздел 4.4) → D♭<sup>7</sup>=B♭m<sup>9</sup>;

— неаккордовые звуки на третью долю первого такта гармонизованы с применением *техники вторичной доминантовой структуры* → аккорд A♭<sup>7</sup>;

— в фрагменте мелодической линии [\*3], на первую долю второго такта, неаккордовый звук до (c) гармонизируется с применением расширенной, измененной вторичной доминантой B<sup>9</sup>(♭13). Аккордовый звук си-бемоль (b♭) гармонизируется с применением *техники надстройки и альтерации*

доминантового септаккорда → аккорд  $E7^{(b9)}$ , эквивалентный аккорду с применением *техники замещающего аккорда*  $G\emptyset^7$ .

— следующий неаккордовый хроматический звук соль-бемоль ( $g^b$ ), в фрагменте мелодической линии [\*4], гармонизируется с применением *техники вторичной доминантовой структуры + техники надстройки и альтерации доминантового септаккорда* → аккорд  $B^b7^{(b9b13)}$ . Тот же тип доминантового септаккорда (в ином виде) используется на третью и четвертую долю того же такта.

— теперь о недостатках данного примера. В фрагменте мелодической линии [\*5], на первую долю в третьем такте, гармонизация неаккордового звука фа (f), гармонизируется с применением *техники вторичной доминантовой структуры* → аккорд  $E7^{(b9)}$ , приводит к образованию повторяющихся звуков в нижних голосах. При наличии повторяющихся звуков в соседних голосах, существует возможность обмена данных звуков между этими голосами. Временный обмен голосов допустим и едва заметен во фразах с однородным инструментарием. Далее мы исправим данную погрешность.

— три аккордовых звука в фрагменте мелодической линии [\*6], на первую и вторую долю третьего такта, гармонизированы с применением *техники надстройки и альтерации доминантового септаккорда* → аккорд  $A^b7^{(9)}$ .

В следующем примере №23 на рисунке 27 ниже в тексте, рассмотрим несколько альтернативных решений возникшей в предыдущем примере проблемы недостаток повторяющихся звуков.

**ПРИМЕР №22** — гармонизация неаккордовых звуков (вариант 2).

Мелодическая линия (голос P1) состоит из неаккордовых и хроматических звуков. Основная гармоническая последовательность примера:  $B^bm7 - E^b7 - A^b7$ .

(a)

The musical score consists of five staves. The top four staves are labeled P1, P2, P3, and P4, representing different vocal parts. The bottom staff is labeled H, representing the basso continuo. The key signature has three flats (B-flat major/C minor). The time signature is common time (C). The melody in P1 is marked with numbers 1, 2, and 3, and asterisks [\*3], [\*1,4], and [\*2]. The harmonic progression is Bbm7, Eb7, and Ab7. The bass line H is marked with slashes, indicating it is a basso continuo line.

(b)

(c)

(d)

Рисунок 27. Гармонизация неаккордовых звуков (вариант 2)

В альтернативном варианте на рисунке 27(а) в последних двух тактах используется полуоткрытая позиция с примененной *техникой drop 2*. Гармонизация данного отрезка мелодической линии не изменилась, за

исключением последних четырех четвертей, которые рассмотрим подробнее ниже в тексте.

— Повторяющиеся звуки, в фрагменте мелодической линии [\*1], на четвертую долю второго такта, были устранены с помощью применения аккордовой прогрессии  $Fm^7 - E\flat^7 - A\flat^7$ . Обратите внимание, что предпоследняя нота в фрагменте мелодической линии [\*2], была гармонизирована с применением *техники вторичной доминантовой структуры* → аккорд  $E\flat^{7(9)}$ .

— В данном примере присутствуют иные недостатки. Во-первых, в следствии использования полуоткрытой позиции с примененной *техникой drop 2*, септимы (ля-бемоль ( $a\flat$ ) и ре-бемоль ( $d\flat$ )) аккордов  $B\flat^7$  и  $E\flat^7$ , в соответствии с фрагментом мелодической линии [\*3], находятся в очень низком регистре. Данный факт придаст неприемлемое звучание основных звуков этих аккордов.

— Во-вторых, аккордовая прогрессия<sup>4</sup>  $B\flat^7 - Fm^7$ , в фрагменте мелодической линии [\*4], на четвертую долю второго такта, несовершенна, ввиду отсутствия функционального гармонического смысла.

— В альтернативном варианте на рисунке 27(b), осуществляется переход в полуоткрытую позицию с примененной *техникой drop 2*, непосредственно перед последним тактом. Данное действие устраняет низкий звук ля-бемоль ( $a\flat$ ) аккорда  $B\flat^7$ , но звук ре-бемоль ( $d\flat$ ), по-прежнему, находится в низком регистре. Смена расположения осуществляется не на уменьшенном аккорде.

— Завершающий такт гармонизован с применением *техники надстройки и альтерации доминантового септаккорда* → аккорд  $A\flat^9$  <sup>(13)</sup>. Данное решение несколько улучшило звучание, но оно не является совершенным.

— В альтернативном варианте на рисунке 27(c), на четвертую долю второго такта, используется гармонизация с применением *техники вторичной субдоминантовой структуры* → аккорд  $Fm^7$ , второй степени относительно основного лада  $E\flat^7$ .

— В заключительном такте на неаккордовый звук фа (f) используется гармонизация с применением *техники вторичной доминантовой структуры* → аккорд  $E\flat^{7(9b13)}$ . Таким образом, формируется следующая аккордовая последовательность:  $VIm^7 - V^7 - I = Fm^7 - E\flat^{7(b13)} - A\flat^{7(9)}$  в качестве кадансового оборота в Ля-бемоль мажоре ( $A\flat$ -dur), и несет в себе сочетание отрицательной и положительной прогрессии корневого цикла.

— В данном альтернативном варианте используется тесное голосоведение, соответственно, регистровая проблема регистровая нижних голосов отсутствует.

— В последнем альтернативном варианте на рисунке 27(d), на четвертую долю второго такта, используется гармонизация с иной формой применения *техники вторичной доминантовой структуры* → аккорд  $E\flat^{\circ 7} = F^7b^9 = A\flat^{7(b9)}$

---

<sup>4</sup> Саруханян Б.А. Теория эстрадной и джазовой музыки: учебно-методическое пособие / Б.А. Саруханян. – СПб : ЛЕМА, 2023. С.40.

## Глава 5. Пятиголосная секционная гармонизация

Пятиголосная секционная гармонизация — это техника письма, которая часто применяется в современной аранжировке биг-бэндов со стандартной секцией саксофонов из пяти голосов. Поскольку данный тип гармонизации зачастую применяется в биг-бэндовой практике для подчеркивания технических пассажей, мы находим множество отличных сочинений для пяти саксофонов, а многочисленные специальные хоры для саксофонов (см. раздел 11.3) были написаны для пяти рабочих лошадок в группе.

Существует две категории пятиголосной секционной гармонизации. Первая категория пятиголосной секционной гармонизации представляет собой секционную гармонизацию на четыре голоса с дублированием мелодической линии в октаву. Вторая категория пятиголосной секционной гармонизации значительно отличается использованием кластеров, основанных на четырехголосной секционной гармонизации. В данной главе будут рассматриваться обе категории пятиголосной секционной гармонизации с использованием примеров.

В существующей на сегодняшний день литературе по аранжировке пятиголосная секционная гармонизация рассматривается меньше, по причине отсутствия методических материалов для возможности ее применения на практике. Для ознакомления с классическими примерами пятиголосной секционной гармонизации группы саксофонов следует ознакомиться с аранжировками для биг-бэнда Тэда Джонса 1970-х годов, на примере его знаменитой композиции "Tiptoe" из альбома *Consummation*.

### 5.1 Расширенная четырехголосная секционная гармонизация

Написание расширенной четырехголосной секционной гармонизации требует меньше усилий, чем написание четырехголосной секционной гармонизации, поскольку в данном типе гармонизации используются идентичные приемы гармонизации аккордовых, неаккордовых и хроматических звуков в мелодической линии, которые мы уже освоили в предыдущих главах.

Данный тип гармонизации предполагает дублирование мелодической линии в октаву. В результате применения данного типа гармонизации, мелодический голос звучит ровно на одну октаву ниже оригинала, что придает ему дополнительную опору. Это стандартный прием, многочисленные примеры которого можно увидеть в большом количестве биг-бэндовых аранжировок. Также вышеупомянутый тип гармонизации используется в записях "Supersax Plays Bird".

Исходя из вышеизложенного рассмотрим пример расширенной четырехголосной секционной гармонизации на рисунке 28 ниже в тексте.

**ПРИМЕР №23** — пятиголосная секционная гармонизация (расширенная четырехголосная секционная гармонизация)

Мелодическая линия (голос P1) состоит из неаккордовых и хроматических звуков. Основная гармоническая последовательность примера: **Fm<sup>7</sup> - Bb<sup>7</sup> - Gm<sup>7</sup> - C<sup>7</sup> - Fm<sup>7</sup>**

The musical score consists of six staves. Staves P1 through P5 are vocal parts, and staff N is the bass line. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is common time (C). The bass line N shows the following chord progression: Fm7, Bb7, Gm7, C7, Fm7. The melody in P1 is chromatic and non-chordal, with notes: F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, F4. The four-part harmony (P2-P5) follows a similar chromatic pattern, with P2 being the highest voice and P5 the lowest.

Рисунок 28. Расширенная четырехголосная секционная гармонизация

Данный пример подробно рассматривался в главе о четырехголосной секционной гармонизации.

— Мелодическая линия голоса P1 был дублирован на одну октаву ниже в качестве дополнительного голоса P5. На протяжении всей фразы наблюдается тесное голосоведение (закрытая позиция).

Очевидно, что использование пятиголосной гармонизации позволяет нам разработать несколько альтернативных вариантов расположения. Рассмотрим несколько таких вариантов в примере №24 на рисунке 29 ниже в тексте.

**ПРИМЕР №24** — пятиголосная секционная гармонизация со смешанным расположением с применением *техники drop 2*.

Мелодическая линия (голос P1) состоит из неаккордовых и хроматических звуков; распределите части, используя смешанное голосоведение. Основная гармония: **Fm<sup>7</sup> - Bb<sup>7</sup> - Gm<sup>7</sup> - C<sup>7</sup> - Fm<sup>7</sup>**.

Рисунок 29. Секционная пятиголосная гармонизация, смешанное расположение с применением техники *drop*

— В данном примере продемонстрировано смешанное расположение (техника *drop 2*), в применении к пятиголосной секционной гармонизации. Мелодическая линия, в данном примере, подкрепляется внутренним голосом P4.

— Нижний голос имеет те же интервальные отношения с ведущим, что и в четырехголосной секционной гармонизации.

— Он используется по всему фрагменту, за исключением случаев попадания нижнего голоса в слишком низкий регистр (решение данной проблемы см. ниже).

Ниже рассмотрим два альтернативных варианта расположения для решения сложившейся проблемы (см. примеры 25 и 26).

**ПРИМЕР №25** — пятиголосная секционная гармонизация в открытой позиции с применением *техники drop 2/4*.

Мелодическая линия (голос P1) состоит из неаккордовых и хроматических звуков. Основная гармоническая последовательность: **Fm<sup>7</sup> - Bb<sup>7</sup> - Gm<sup>7</sup> - C<sup>7</sup> - Fm<sup>7</sup>**.

Определите состав для пятиголосной секционной гармонизации, используя открытую позицию (или широкое расположение).

Рисунок 30. Пятиголосная секционная гармонизация в открытой позиции с применением техники *drop 2/4*

— При использовании *техники drop 2/4*, образуется еще более широкое расположение. Откровенно говоря, в сравнении с академической музыкой, сформированное расположение не является полноценной открытой позицией, но в эстрадно-джазовой музыке данный феномен именуется открытой позицией. В данном примере голос P3 дублирует мелодическую линию в октаву.

— Нижний голос P5 имеет те же интервальные соотношения, что и в случае четырехголосной секционной гармонизации, хотя теперь он находится на одну октаву ниже четырехголосной версии гармонизации.

— Как мы упоминали ранее, данная техника не пользуется популярностью в джазовой музыке, поскольку существует риск потери беглости фразы при более высоком темпе.

Рассмотрим пример смешанного расположения или полуоткрытой позиции в примере №26 на рисунке 31 ниже в тексте.

**ПРИМЕР №26** — Пятиголосная секционная гармонизация, чередование голосов.

Мелодическая линия (голос P1) состоит из неаккордовых и хроматических звуков. Основная гармоническая последовательность: **Fm<sup>7</sup> - Bb<sup>7</sup> - Gm<sup>7</sup> - C<sup>7</sup> - Fm<sup>7</sup>**.

Определите состав для пятиголосной секционной гармонизации, используя полуоткрытую позицию (или смешанное расположение) и определив соответствующие точки для перехода.

The image shows a musical score for five voices (P1-P5) and a bass line (Н). The key signature is one flat (F major), and the time signature is common time (C). The score is divided into three measures. The first measure contains notes with asterisks in brackets above them, indicating specific melodic fragments. The second and third measures continue the melodic lines. The bass line (Н) provides harmonic support with chords: Fm7, Bb7, Gm7, C7, and Fm7.

Рисунок 31. Пятиголосная секционная гармонизация в полуоткрытой позиции с применением техники *drop 2*

- В фрагментах мелодической линии [\*], использовано тесное расположение, в соответствии с низкими точках регистра мелодической линии;
- в остальной части примера использована полуоткрытая позиция с применением *техники drop 2*;
- обратите внимание на фрагменты, где происходит смена расположения. Данная манипуляция осуществляется либо на уменьшенных аккордах, либо на больших интервальных скачках мелодической линии.
- Необходимо определить, что переход от открытой позиции к закрытой (или из широкого расположения в тесное) от первой ко второй ноте не вполне эффективен.

## 5.2 Применение техники чистой кварты

Данная техника написания пятиголосной секционной гармонизации, направлена на формирование интервала чистой кварты в структуре аккорда. Чаще всего она используется при написании для пятиголосной группы саксофонов в биг-бэндах или для группы деревянных духовых в студийном или симфоническом оркестрах.

Существует два аккорда пригодных для гармонизации, в структуру аккорда которых может осуществляться внедрение интервалов чистой кварты:

- Мажорные аккорды с дополнениями.



Вышеизложенные структуры могут быть изменены альтернативной гармонизацией в фрагментах отмеченных звездочкой [\*] на рисунке 32 выше в тексте:

— В мажорном аккорде с добавленными секстой и ноной  $C_9^b$ , основной тон может быть заменен на мажорную септиму ( $\Delta 7$ ). Данная манипуляция образует еще один совершенный квартовый по структуре аккорд совершенный аккорд в 4-й тональности (четвертый аккорд в правой части верхней строчки). Образованный аккорд обладает успешным звучанием когда основной тон находится в более высоком регистре (мажорная септима в нижнем голосе может привести к слишком низкому акустическому звучанию аккорда). Если сократить вышеизложенное, то мы сформировали новое правило для таких аккордов, которое выглядит следующим образом  $\rightarrow \Delta 7 = 1$ .

— В минорном нонаккорде с надстройкой ундецимы, основной тон может быть заменен ноной, как показано в четвертом такте нижней строчки в нижней системе. Если сократить вышеизложенное, то мы сформировали новое правило для таких аккордов, которое выглядит следующим образом  $\rightarrow 9 = 1$ .

Рассмотрим примеры №27-29 в которых продемонстрирована пятиголосная секционная гармонизация с применением *техники чистой кварты*.

**ПРИМЕР №27** — Пятиголосная секционная гармонизация с применением *техники чистой кварты*.

В примере №27 на заданную диатоническую мелодическую линию, подготовлена пятиголосная секционная гармонизация с применением техники чистой кварты (смотрите рисунок 33 ниже в тексте).

— В фрагментах мелодической линии [\*1], на рисунке 33(а), мелодическая линия состоит из поступенного движения ноты в тонику ( $9 \searrow 1$ ). При гармонизации данных фрагментов с использованием одного и того же аккорда, то в нижних голосах образуются повторяющиеся звуки. Для избежания данного факта, стоит применить гармонизацию с применением *техники точных параллельных аккордов*  $\rightarrow$  аккорд  $Am^7$  (аккорд третьей степени гаммы Фа-мажор), который придаст данной фразе модальный колорит.

— В фрагменте мелодической линии [\*2] в мелодической линии присутствует шестая или тринадцатая ступени основного лада (неаккордовый звук при гармонизации с применением *техники чистой кварты*)озвучивании в 4-х тактах). В данной ситуации, гармонизируем мелодическую линию с применением *техники точных параллельных аккордов*  $\rightarrow$  аккорд  $Am^7$ . Следующий звук может быть гармонизирован аккордом  $Gm^7$  или аккордом  $Am^7$ .

— В фрагменте мелодической линии [\*3], используется широкое расположение, которое при использовании техники чистой кварты приведет нижние голоса в слишком низкий регистр. В данном случае можно использовать тесное расположение, как продемонстрировано на рисунке 33(б). Однако данная манипуляция приводит к возникновению повторяющихся звуков в голосе P3 в фрагментах голосоведения [\*], в первом и втором тактах.

P1  $\text{[*1]} \text{[*1]} \text{[*3]} \text{[*2]} \text{[*1]}$   
 P2  
 P3  
 P4  
 P5  
 H  $\text{Gm7}$

(a)

P1  $\text{[*2]} \text{[*1]}$   
 P2  
 P3  $\text{[*]} \text{[*]}$   
 P4  
 P5  
 H  $\text{Gm7}$

(b)

Рисунок 33. Пятиголосная секционная гармонизация с применением техники чистой кварты. (а): гармонизация поступенного движения 9 в 1 в мелодической линии аккорда  $\text{Am7}$ . (b): закрытая позиция примера

Рисунок 34. Секционная гармония в пяти частях, аккорды в 4-х долях, близкое (кластерное) озвучивание.-

— Повторяющиеся звуки можно устранить с помощью определения необходимого момента смены расположения от открытой позиции к закрытой. В данном примере необходимо перевести всю фразу в закрытую позицию, что приведет к плотному кластерному расположению в трех внутренних голосах, как показано на рисунке 34 выше в тексте.

**ПРИМЕР №28** — пятиголосная секционная гармонизация с применением техники чисто кварты. Основной тон примера располагается в мелодической линии.

Рассмотрим мелодическую линию на рисунке 35 ниже в тексте и сформируем осуществим пятиголосную секционную гармонизацию с применением техники чистой кварты для данного примера.

— В фрагментах мелодической линии [\*1], мелодическая линия состоит из поступенного движения септимы в сексту (7↘6) относительно базовой гармонии → аккорда Gm<sup>7</sup>. По аналогии с предыдущим примером секста в мелодической линии 6 в ведущем голосе гармонизируется с применением *техники точных параллельных аккордов* → аккордом Am<sup>7</sup>. Движение мелодической линии гармонизируется с применением *техники точных параллельных аккордов* → Bbm<sup>7</sup> - Am<sup>7</sup>.

1 [\*]

P1

Bbm7 Am7 Fm7 Am7

P2

P3

P4

P5

Гm7

Н

Рисунок 35. Пятиголосная секционная гармонизация с применением техники чистой кварты с основным тоном в мелодической линии.

— В данном примере мелодическая линия гармонизована серией точных параллельных аккордовых структур  $m_{\text{II}}^{\text{II}}$ . Используя на аккорд  $Fm^7$  звук до (с) в мелодической линии (данный звук можно было бы гармонизировать с помощью основного аккорда  $Gm^7$ ).

**ПРИМЕР №29**— Пятиголосная секционная гармонизация в пяти частях. Основная гармоническая последовательность содержит смешанные аккордовые структуры.

Рассмотрим мелодическую линию на рисунке 36 ниже в тексте и осуществим пятиголосную секционную гармонизацию данной мелодической линии.

— Первое решение сформировано по принципу гармонизации с применением техники чистой кварты: восходящая мелодическая линия от си к до ( $b \nearrow c$ ), в фрагменте мелодической линии [\*1] на рисунке 36(a); гармонизируется с применением *техники точных параллельных аккордов* → аккорд  $B \overset{\flat}{9}$ .

— При достижении доминантовой аккордовой структуры  $Bb^7 = \flat VII^7$ , которая служит тритоновой заменой (с принципами вторичной доминантовой структуры) аккорда  $A^7 = VI^7 = V^7/III^m$ , гармонизация с применением техники чистой кварты не может быть продолжена. Данный факт объясняется наличием характерного интервала увеличенной кварты (или уменьшенной квинты) между терцией и септимой доминантового аккорда. На основании вышеизложенного, в случае, если базовая гармония состоит из иных аккордовых структур (кроме  $\overset{\flat}{9}$  или  $m^7$ ), придется прибегнуть к использованию придется использовать гибридную гармонизацию (уходя и возвращаясь к технике чистой кварты).

(a)

(b)

Рисунок 36. Пятиголосная секционная гармонизация, смешанные аккордовые структуры. (a): гармонизация с применением техники чистой кварты. (b): секционная гармонизация с применением техники вторичной доминантовой структуры

— Для анализа ранее рассмотренных примеров на рисунке 36(b) та же фраза была гармонизована с использованием *техники вторичной доминантовой структуры* → аккорд  $B^{\circ}7$  к неаккордовым звукам мелодической линии,

отмеченным звездочкой [\*]. Однако стоит обратить внимание на три средних голоса в аккорде  $Bb^7$  в фрагменте мелодической линии [\*2], в котором они образуют два наложенных друг на друга квартовых интервала. Исходя из вышеизложенного, основной колорит аккордовых структур с применением *техники чистой кварты* может быть, в некоторой степени, сохранен и при гармонизации структур доминантовых септаккордов.

— Данный факт (использования техники чистой кварты в доминантовых септаккордах) демонстрируется на рисунке 37, начиная с фрагмента мелодической линии [\*2]. Мелодическая линия в данной ситуации другая, но мы можем наблюдать соседние совершенные квартовых интервалов в трех верхних голосах. В качестве примера применения правил замены основного тона на септиму ( $\Delta 7 = 1$ ) для мажорного аккорда, рассмотрите фрагмент гармонизации мелодической линии [\*1], на третью долю первого такта.

The musical score consists of six staves. Staves P1 through P5 are vocal parts in treble clef, and staff H is the bass line in bass clef. The time signature is 7/8. The key signature has two flats (Bb and Eb). The first measure is marked with a '1' above the first staff. The second measure is marked with a '2' above the second staff. Above the first two measures, the labels [\*1] and [\*2] are placed. The bass line H shows a C chord in the first measure and a Bb13#11 A7alt chord in the second measure.

Рисунок 37. Гибридная пятиголосная секционная гармонизация с применением техники чистой кварты

Параллельное использование интервалов кварты или квинты часто встречается в аккомпанементе, в струнных группах, духовых и деревянно-духовых группах. Однако данная техника не является фундаментальной в секционной гармонизации.

## Основная литература

1. Барбан, Е. Джазовые диалоги. Интервью с музыкантами современного джаза / Е. Барбан . – СПб : Композитор, 2006 . – 303 с.
2. Верменич, Ю. Т. Джаз: История. Стили. Мастера / Ю.Т. Верменич . – СПб : Лань, 2007 . – 607 с.
3. Верменич, Ю.Т. Джаз: История. Стили. Мастера. 3-е изд., стер. / Ю.Т. Верменич . – СПб., М., Краснодар : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2011 . – 607 с.
4. Верменич, Юрий. Джаз: История. Стили. Мастера / Юрий Верменич ; Юрий Верменич . – Москва : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2011 . – 608 с. : портр. – (Мир культуры, истории и философии) . – Режим доступа : [http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1\\_cid=25&pl1\\_id=2052](http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_cid=25&pl1_id=2052) . – На рус. яз. - ISBN 978-5-8114-0768-2. Из коллекции Марка Пекарского. С. Губайдулина. В. Екимовский. В. Мартынов. В. Шуть. О. Бочихина. [Ноты] : Ассоциация современной музыки. / Ред.-сост. В.Ю. Сумароков . – Москва : Композитор, 2014 . – 81 с.
5. Леонов, В.А. Школа игры в ансамбле духовых инструментов. Учебное пособие. Вып. I: Дуэты. Часть 1. [Ноты] / В.А. Леонов . – Ростов-на-Дону : РГК, 2014 . – 63 с., CD.
6. Мошков, К. Российский джаз. Том 2 / К. Мошков ; Мошков К., Филиппьева А. – Москва : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2013 . – Режим доступа : [http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1\\_cid=25&pl1\\_id=4861](http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_cid=25&pl1_id=4861) . – На рус. яз. - ISBN 978-5-8114-1448-2 .
7. Мошков, К. Российский джаз. Том 1 / К. Мошков ; Мошков К., Филиппьева А. – Москва : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2013 . – Режим доступа : [http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1\\_cid=25&pl1\\_id=4860](http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_cid=25&pl1_id=4860) . – На рус. яз. - ISBN 978-5-8114-1447-5 .
8. Приношение Эллингтону и другие тексты о джазе / Леонид Борисович Переверзев ; Л.Б. Переверзев ; под ред. К. Мошкова . – Москва : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2011 . – 505 с. : ил., портр. – (Мир культуры, история и философия) . – Режим доступа : [http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1\\_cid=25&pl1\\_id=2900](http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_cid=25&pl1_id=2900) . – Библиогр.: с. 165-166, 329-330 . – Библиогр. Л. Переверзева: с. 495-502 . – На рус. яз. - ISBN 978-5-8114-1229-7.
9. Пьесы в манере джаза : Для камерных ансамблей / Пер. О.Н. Хромушин . – СПб : Композитор, 2004 . – 47 с.

10. Рок-культура и джаз: традиции, современность, перспективы. Сборник материалов и научных статей. / Ред. Г.Ю. Квятковский. – Челябинск : ЮУГИИ им. П.И.Чайковского, 2014. – 155 с.
11. Хвилько. В.Я. Романтика джаза : Репертуарный сборник для студентов (оркестровый класс, дирижирование, дирижерская практика) / Я. Хвилько, В. ; Хвилько В. Я. – Кемерово : Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2013. – 155б. – Режим доступа : <http://www.iprbookshop.ru/22081.html>. – Книга находится в базовой версии ЭБС IPRbooks. – На рус. яз.
12. Бриль И.М. Практический курс джазовой импровизации : учеб. пособие / И.М. Бриль. – Москва: Советский композитор, 1982. – 111 с.
13. Мохонько А.П. Методика работы с эстрадным оркестром [Электронный ресурс]: учеб. пособие / А.П. Мохонько; Министерство культуры Российской Федерации, Кемеровский государственный университет культуры и искусств, Институт музыки. - 2-е изд., испр. и доп. - Кемерово : Изд-во Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств, 2013. - 121 с. : ил., табл. - URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=274219> (03.05.2017).
14. Терацуян А.М. Джазовая импровизация. Курс для начинающих [Текст : Электронный ресурс] / А.М. Терацуян. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2016. — 56 с. - URL: <http://e.lanbook.com/book/76306> (03.05.2017).

## Дополнительная литература

1. [Гаранян Г.А.](#) Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей / Г.А.Гаранян. - 2-е изд. доп. - Москва: Музыка, 1986. - 222, [2] с.: нот.
2. [Кинус Ю.Г.](#) Джаз: истоки и развитие / Ю.Г. Кинус. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2011. - 492 с. + 1 эл. опт. диск (CD-DA). - (Музыкальная библиотека).
3. Мошков К.В. Индустрия джаза в Америке [Электронный ресурс] / К.В. Мошков. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2013. – 640 с. – URL: <https://e.lanbook.com/book/13242>(03.05.2017).
4. Ньютон Ф. Джазовая сцена [Электронный ресурс] / Ф. Ньютон; пер. Ю.Т. Верменич. - Новосибирск: Сибир.университ.изд-во, 2007. - 224 с. - URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=57275>(03.05.2017).
5. Столяр Р.С. Современная импровизация. Практический курс для фортепиано [Электронный ресурс]: учеб. пособие. - Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2010. — 160 с. — URL: <http://e.lanbook.com/book/1996> (03.05.2017).
6. Чулаки М.И. Инструменты симфонического оркестра / М.И. Чулаки. – Санкт-Петербург: Композитор, 2004. – 221 с.

## Литература, рекомендованная к ознакомлению

1. Коллиер Дж. Становление джаза / Дж. Коллиер. – Москва: Радуга, 1984. – 392 с.
2. Олеников К. Аранжировка / К. Олеников. – Москва: Феникс, 2003. – 112 с.
3. Панасье Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье. – Ставрополь: Книжное издательство, 1991. – 128 с.
4. Фейертаг В.Б. Джаз: XX век: энцикл. справ. / В.Б. Фейертаг. – Санкт-Петербург: Скифия, 2001. – 564 с.
5. Basic Jazz Conception for Saxophone. 12 Jazz Exercises, 10 Jazz Tunes. Vol. 1. Lennie Niehaus
6. Basic Jazz Conception for Saxophone. 12 Jazz Exercises, 10 Jazz Tunes. Vol. 2. Lennie Niehaus
7. Basic Jazz Conception for Saxophone. 12 Jazz Exercises, 10 Jazz Tunes. Vol. 3. Lennie Niehaus
8. Eric Marienthal. Sax-Comprehensive Jazz Studies & Exercises
9. J. Demersseman. Fantaisie fur Altsaxophon in Es und Klavier. - Zurich: “ Hug & Co “, 1988.
10. Joseph Haydn. «Konzert C - dur fur Oboe und Orchester (I часть)». - Leipzig: Edition Breitkopf Nr. 5349.
11. Joseph Viola. «Technique of the saxophone». Berklee Press Publications, 1986
12. Solos for the Alto Saxophone Player with Piano Accompaniment. Selected and Edited by Larry Teal
13. Прорвич Б. Хрестоматия для саксофона-альта, Москва, «Музыка» 1978 г.
14. Ривчун А. «150 упражнений для саксофона» Москва «Музыка».
15. Чугунов Ю. «Джазовые произведения для саксофона и фортепиано». Сюита настроений “. В 4 - х частях. - М.: Советский композитор, 1988.
16. Чугунов Ю. Двенадцать этюдов для саксофона-альта или тенора и баса. - М.: Советский композитор , 1980.