

УДК 78

**ГАРМОНИЧЕСКАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ II-V-I КАК ФУНДАМЕНТ
ЯЗЫКА ДЖАЗОВОЙ КОМПОЗИЦИИ И ИМПРОВИЗАЦИИ****Цао Чэньгэ,**

Магистрант

Кафедра теории музыки

Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

Екатеринбург, Россия

csg741223994@gmail.com

Аннотация

Данная статья посвящена всестороннему анализу гармонической последовательности II-V-I в джазовой музыке. Рассматриваемая как семантическая и структурная единица, эта прогрессия представляет собой не просто набор аккордов, а фундаментальный грамматический элемент, лежащий в основе языка джаза. Исследуются исторические предпосылки её формирования, функциональное значение тональной системы, а также её центральная роль в процессах композиции и импровизации. Методология исследования включает в себя гармонический и стилистический анализ, а также практическое применение теоретических концепций в импровизационных моделях.

Ключевые слова: джазовая гармония, последовательность II-V-I, джазовая импровизация, композиция, функциональная тональность, голосоведение.

**HARMONIC PROGRESSION II-V-I AS THE FOUNDATION OF THE
LANGUAGE OF JAZZ COMPOSITION AND IMPROVISATION****Cao Chenge,**

Master student

Department of Music Theory

Ural Federal Conservatory named after M. P. Mussorgsky

Yekaterinburg, Russia

csg741223994@gmail.com

ABSTRACT

This article provides a comprehensive analysis of the II-V-I harmonic progression in jazz music. Considered as a semantic and structural unit, this progression is not merely a set of chords, but a fundamental grammatical element underlying the language of jazz. The study explores the historical prerequisites for its formation, its functional significance within the tonal system, and its central role in the processes of composition and improvisation. The research methodology includes

harmonic and stylistic analysis, as well as the practical application of theoretical concepts in improvisational models.

Keywords: jazz harmony, II-V-I progression, jazz improvisation, composition, voice leading, improvisational models.

Язык джаза, сформировавшийся в результате синтеза африканских и европейских музыкальных традиций, обладает уникальной и легко узнаваемой системой организации звукового материала. Если ритмическая основа джаза строится на свинге и полиритмии, то его гармонический фундамент практически целиком построен на адаптации и переосмыслении европейской тональной системы. Среди множества гармонических формул последовательность II-V-I выделяется как универсальная структура джазового языка [1, p. 45]. Она является тем синтаксическим элементом, вокруг которого выстраиваются и мелодия, и гармония, и импровизационные конструкции.

Данное исследование ставит своей целью доказать, что последовательность II-V-I является не просто распространённым аккордовым оборотом, а системообразующим принципом, определяющим логику джазовой композиции и импровизации. Для достижения этой цели в статье решаются следующие задачи:

1. Проследить генезис прогрессии II-V-I в рамках классической тональности и её адаптацию в джазе.

2. Проанализировать её функциональное значение и роль в создании тонального центра.

3. Выявить и систематизировать методы её применения в композиции (голосоведение, аранжировка).

4. Продемонстрировать её ключевую роль в построении импровизационных линий на материале творчества ведущих музыкантов эпохи бибоба и модалного джаза.

Последовательность II-V-I является прямым развитием классической автентической каденции (V-I), составляющей основу тональной музыки XVIII-XIX веков. Функция доминанты (V ступень), разрешающейся в тонику (I), создаёт максимальное ощущение завершённости и устойчивости. Джазовые музыканты первой половины XX века, в особенности пианисты и аранжировщики эпохи свинга (Каунт Бэйси, Дюк Эллингтон), интуитивно обогатили эту структуру, добавив перед доминантой аккорд II ступени [2, с. 78].

Аккорд II ступени (чаще всего минорный септаккорд - m7) выполняет функцию субдоминанты (S), подготавливая и усиливая тяготение доминанты к тонике. Таким образом, прогрессия II-V-I представляет собой развёрнутую и усиленную каденцию: S - D - T. Эта расширенная каденция предлагает более длительный и интересный путь от напряжения к разрешению, что идеально соответствует эстетике джаза.

С точки зрения функциональной гармонии, каждый аккорд в последовательности выполняет четкую роль:

II ступень (например, Dm7 в тональности до-мажор): субдоминантовая функция. Создает первичное напряжение и движение, является мягким предвестником доминанты. В джазе часто используется не просто минорный септаккорд, а его вариации (Dm9, Dm11), обогащающие звучание.

V ступень (G7 в тональности до-мажор): доминантовая функция. Создает пиковое напряжение благодаря интервалу тритона между терцией и септимой аккорда (в G7 это ноты B и F), который требует обязательного разрешения.

I ступень (Сма7 в тональности до-мажор): тоника. Разрешение, снятие напряжения, точка отдыха и устойчивости.

Эта последовательность является мощнейшим инструментом утверждения тональности. Вся форма джазового стандарта (например, 32-тактовый хорус формы ААВА) часто представляет собой цепь сменяющих друг друга последовательностей II-V-I в разных тональностях, что создает сложную и подвижную, но четко организованную гармоническую структуру [3, с. 91].

Одним из ключевых аспектов использования II-V-I в композиции является плавное голосоведение. Поскольку джаз является гомофонически-гармонической музыкой, движение голосов внутри ансамбля имеет особую важность. Наиболее важными нотами для создания связного звучания являются т.н. «направляющие тоны» – терции и септимы аккордов. Эти ноты формируют голосоведение, которое и определяет логику движения гармонии.

Например, если построить такие аккорды в тональности до-мажор, получится последовательность: Dm7: терция – F, септима – C; G7: терция – B, септима – F; Сма7: терция – E, септима – B. Таким образом, септима аккорда II (C) становится терцией аккорда V (B). При классическом голосоведении септима Dm7 (C) опускается на полтона до терции G7 (B); терция Dm7 (F) остается на месте, становясь септимой G7 (F); далее, септима G7 (F) опускается на полтона до терции Сма7 (E); терция G7 (B) остается на месте, становясь септимой Сма7 (B).

Такое плавное, часто хроматическое, движение направляющих тонов (C-B, F-F, B-B, F-E) создаёт минимальное и эффективное движение голосов, которое воспринимается на слух как логически выстроенное и ровное. Аранжировщики строят на этом принципе всю фактуру, добавляя дополнительные голоса (5-е и 9-е ступени), которые движутся плавно.

Последовательность II-V-I предоставляет возможности для гармонического обогащения через замену аккордов. Понимание функции каждого аккорда позволяет заменять его на другой, выполняющий ту же функцию, но приносящий новый звуковой эффект. Так, тритоновая замена предполагает, что тритон V ступени может быть заменён доминантсептаккордом, отстоящим от него на тритон. Например, вместо G7 можно использовать Db7. Это работает, потому что у этих аккордов общий тритон (звуки B и F есть в обоих аккордах: B и F в G7, F и Cb (B) в Db7). Такая замена создаёт интенсивное хроматическое движение баса (G - Db - C) и обогащает гармонию. Так же работает замена аккорда II ступени. Минорный септаккорд II ступени может быть заменён на полудоминанту (альтерированный доминантсептаккорд) от V ступени. Например, вместо Dm7 можно сыграть D7alt, который является V от G, что создаёт цепь из двух доминант (D7alt - G7 - Сма7), усиливая напряжение.

Эти приёмы, основанные на логике II-V-I, являются основным инструментом регармонизации джазовых стандартов, позволяя каждому новому исполнителю приносить в известную тему собственный гармонический язык. Таким образом, каждый музыкант создает личную версию уже давно полюбившихся джазовых стандартов.

Для импровизатора последовательность II-V-I является основным полигоном для отработки и применения мелодического материала [5, с. 28]. Подавляющее большинство джазовых «ликков» (licks) – это стандартные мелодические фразы, предназначенные для обыгрывания именно этой прогрессии. Узнаваемые фразы Чарли Паркера, Клиффорда Брауна или Майлза Дэвиса часто представляют собой идеально выстроенные мелодические контуры, которые ритмически и гармонически точно «нанизываются» на структуру II-V-I [4, с. 148].

Важность II-V-I заключается не только в мелодическом содержании, но и в её ритмической организации. Опытные импровизаторы используют границы между этими

аккордами для создания ритмического ожидания и кульминаций. Фраза может задержаться на аккорде II, создать напряжение на аккорде V и найти разрешение на тонике. Таким образом, сама гармоническая сетка служит ритмическим и драматургическим каркасом для импровизации [6, с. 33].

Проведённый анализ однозначно подтверждает центральный статус гармонической последовательности II-V-I в джазовом искусстве. Эта прогрессия представляет собой не просто технический приём, а универсальный принцип организации композиции, настоящую «грамматическую основу» языка джаза.

Она успешно синтезирует тональную строгость европейской традиции с импровизационной свободой и изобретательностью, характерной для афроамериканской музыки. Через механизмы функционального тяготения, голосоведения и замен аккордов она обеспечивает бесконечное разнообразие гармонических красок, оставаясь при этом структурно ясной и логичной.

Для композитора II-V-I – это инструмент для построения формы и создания движения; для аранжировщика – основа для голосоведения и фактуры; для импровизатора – фундамент для построения осмысленных мелодических фрагментов и диалога с ритм-секцией [7, с. 14]. Свободное владение всеми аспектами этой последовательности в всех тональностях является тем рубежом, который отделяет начинающего музыканта от профессионала, способного к полноценному творческому высказыванию в рамках джазовой традиции. Таким образом, последовательность II-V-I по праву может быть названа фундаментом современного джаза.

Список литературы:

1. Levine M. The Jazz Theory Book. – Sher Music Co., 1995. – 522 p.
2. Rawlins R., Bahha N. Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians. – Hal Leonard, 2005. – 273 p.
3. Coker J. Improvising Jazz. – Simon & Schuster, 1964. – 126 p.
4. Berliner P. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. – University of Chicago Press, 1994. – 883 p.
5. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Кинус Юрий Григорьевич. – Ростов-на-Дону, 2006. – 30 с.
6. Чугунов Ю. Н. Эволюция гармонического языка джаза. – Москва: Музыка, 2006. – 121 с.
7. Фишер А. Н., Шабалина Л. К. Джазовая гармония в период стилевой модуляции от свинга к бибопу. – Екатеринбург: Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, 2005. – 95 с.

References:

1. Levine, M. The Jazz Theory Book. Sher Music Co., 1995. 522 pages.
2. Rawlins, R., Bahha, N. Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians. Hal Leonard, 2005. 273 pages.
3. Coker, J. Improvising Jazz. Simon & Schuster, 1964. 126 pages.
4. Berliner, P. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. University of Chicago Press, 1994. 883 pages.

5. Kinus, Yu. G. Improvisation and Composition in Jazz: Specialty 17.00.02 “Musical Art”: Abstract of the Dissertation for the Doctor of Arts degree / Yuri Grigorievich Kinus. Rostov-on-Don, 2006. 30 pages.
6. Chugunov, Yu. N. Evolution of Jazz Harmonic Language. Moscow: Music, 2006. 121 pages.
7. Fischer, A. N., Shabalina, L. K. Jazz Harmony in the Period of Stylistic Modulation from Swing to Bebop. Yekaterinburg: Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky, 2005. 95 pages.