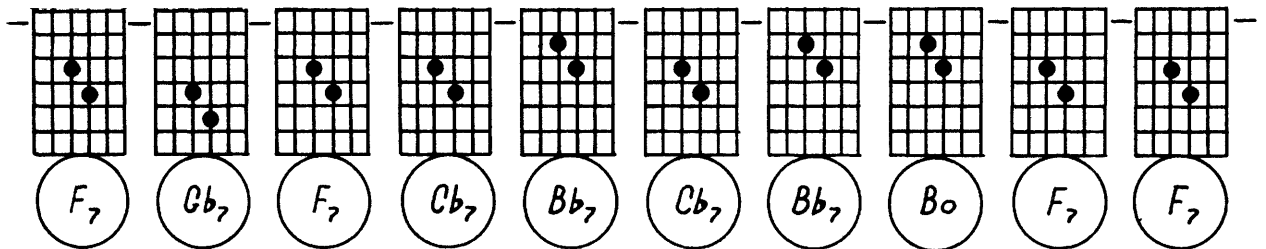


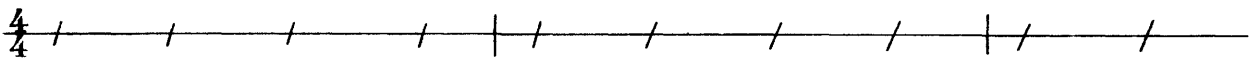
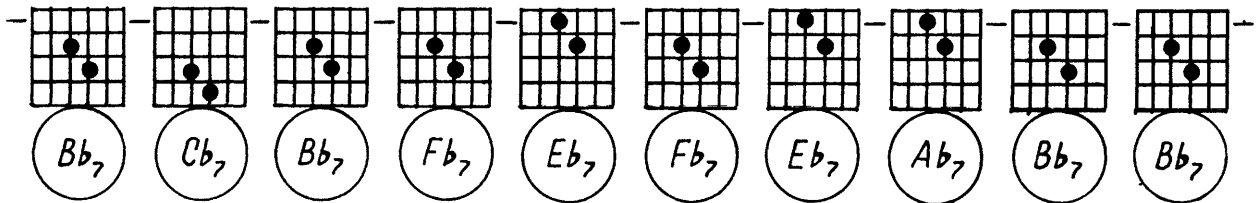
Ниже приводятся блюзовые схемы, выразительность которых настолько велика, что позволяет использовать всего по два звука из каж-

дого аккорда, где чередуются терцовые и септимовые тоны. Функциональная определенность создается благодаря линии баса:

95



96



Тенденция к усложнению блюзовой гармонии существовала во все времена его бытования. Для расширения возможностей при исполнении импровизации в архаический блюз вводились отдельные новые аккорды и целые аккордовые прогрессии, что приводило ко все большему усложнению схемы. Но тем не менее и современные блюзы состоят из трех четырехтактных предложений, обычно с субдоминантовой функцией в начале второго и аккордами доминантовой сферы в начале третьего предложения. Любые изменения, происходящие в гармонии, в ко-

нечном итоге способствуют усилению своеобразного блюзового эффекта.

Важным моментом в исполнении блюза являются кульминации. Их хорошо подготавливают квинтовые модели, создавая ощущение движения, определенного импульса. Кульминационной точкой в блюзовом квадрате является аккорд IVx в начале второго предложения, к которому направлено развитие аккордовой последовательности:

$C - Gb_0 | B_7 - E_7 | A_7 - D_7 | Gm^7 - C_7 | F_7$

Надстраивая и альтерируя ступени аккордов, можно получить более современное звучание ⁷:

$C^{\flat 9} - G\flat 7 | B_7^{\flat 5 \sharp 9} / F - E_7^{\flat 5} | A_7^{\flat 5 \sharp 9} / E\flat - D_7^{\flat 5} | G_7^{\flat 5 \sharp 9} / D\flat - C_7^{\flat 5} | F_7^{\sharp 9}$

Использование восходящих уменьшенных септаккордов создает большее напряжение:

$C - Dm^7 - D\sharp o - C / E | F_7 - F\sharp o | C - Dm^7 | C o - C_7 | F_7$
/ / / / // //

В схему можно ввести ряд однотипных параллельных аккордов:

Таким образом, в творчестве музыкантов разных джазовых направлений гармония блюза постоянно модифицируется. В результате длительной исполнительской практики сложились более или менее устойчивые гармонические последовательности современного блюза ⁸:

а) $\frac{4}{4}$ F_{maj}^7 Dm^7 $E\flat$ A^7 Dm^7 G^7 Cm^7 F^7

$B\flat_{maj}^7$ Bbm^7 $E\flat^7$ Am^7 Abm^7 $D\flat^9$

Gm^7 C^9 Am^7 Ab^7 Gm^7 $G\flat^7$

б) $\frac{4}{4}$ F_{maj}^7 Em^7 A^7 Dm^7 G^7 Cm^7 F^7

$B\flat_{maj}^7$ Bbm^7 $E\flat^7$ Ab_{maj}^7 Abm^7 $D\flat^7$

$G\flat_{maj}^7$ Gm^7 C^9 F_{maj}^7 Ab^7 $D\flat^7$ $G\flat^7$

в) $\frac{4}{4}$ $D\flat^7$ $G\flat^7$ B^7 E^7 A^7 D^7 G^7 C^7

F^7 $F\sharp o$ Em^7 $E\flat_{maj}^7$

Ab_{maj}^7 $D\flat_{maj}^7$ Em^7 $A^{\sharp 5}$ Dm^7 $G^{13\flat 9}$

(C_{maj}^7)

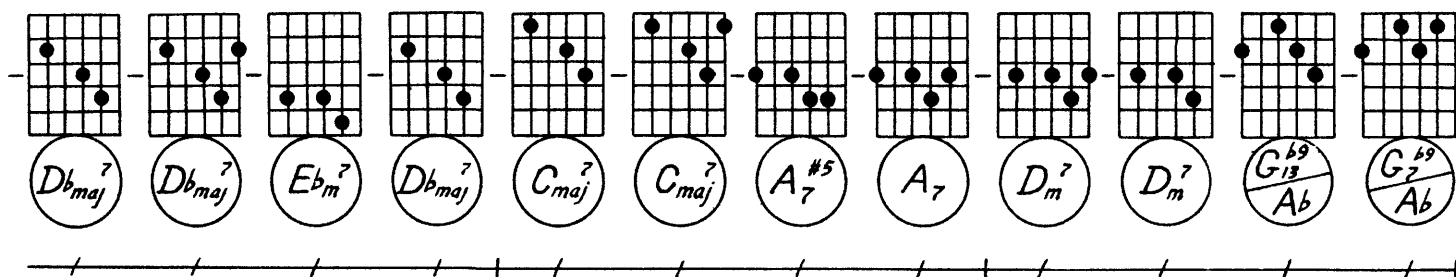
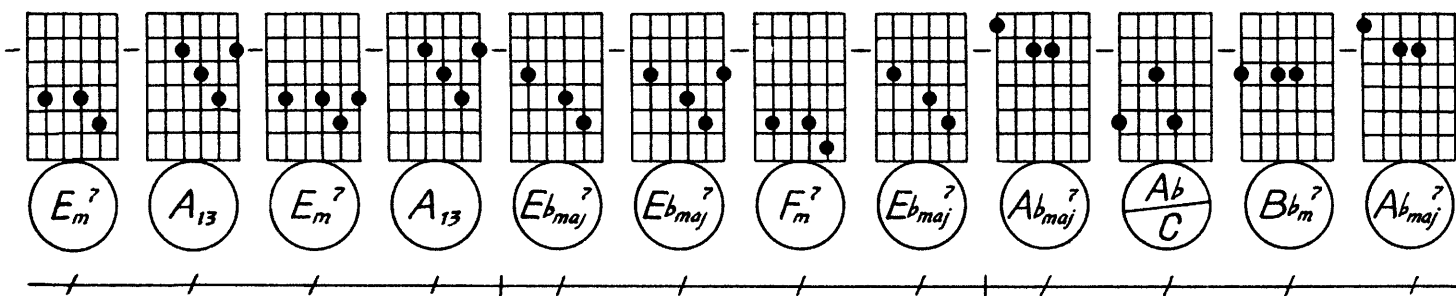
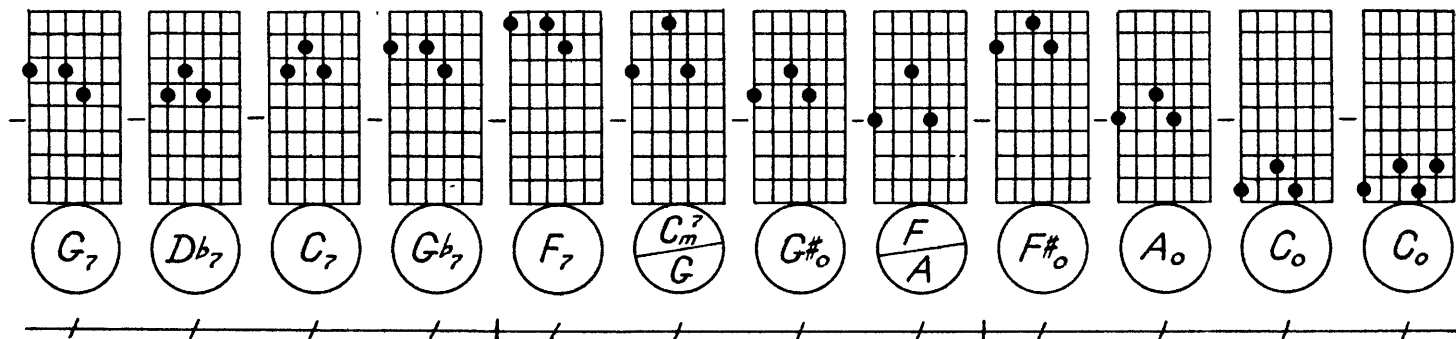
Последняя схема имеет с блюзом далекое родство, поскольку в ней преобладают модели квинтового круга. Вот ее более подробное изло-

жение в виде сеток (тональность до мажор). Смена аккордов происходит на каждую четверть такта:

98

⁷ В правой части дроби указан басовый звук.

⁸ Эти схемы приведены в кн. *Joe Pass Guitar Style*. N. Y., 1970, p. 44.



Кроме того, встречается схема в минорном ладу, получившая название «минорный блюз». Она имеет несколько вариантов:

99

4/4

1. D_m^7 A^7 $(b_9, \#_9)$ D_m D^7 $(b_9, \#_9)$

2. D_m^7 E_m^7 A^{b9} D_m D^{7b9}

3. D_m^7 E_\emptyset $A^{7\#5}$ D_m A_\emptyset D^{7b9}

4. G_m $A^{7(\#9)}$ D_m D_m

5. G_m E_\emptyset $A^{7\#5\#9}$ (b_5b_9) D_m A^{7b9} D_m

6. $G_m(\text{maj}^7)$ G_m^7 G_m^9 $A^{7\#5b9}$ D_m $D_m(\text{maj}^7)$ D_m^7 B_\emptyset

(E_\emptyset) $C^\#$ C

Предлагаем еще один пример минорного блюза в тональности ми минор:

100

Приведенные в данном параграфе блюзовые схемы далеко не исчерпывают все возможные варианты, так как живая исполнительская практика создает все новые и новые образцы гармонизации.

В заключение предлагаем еще один вариант блюзовой схемы. Проанализируйте его с точки зрения гармонии и транспонируйте с помощью поворотной схемы в другие тональности.

101

Ab₇ Gm⁷ F#_o Gm⁷ Gb₇ Fmaj⁷ Gm⁷ G#_o F Fm⁷ Fm

Bb₁₃ Bb₉ Em⁷ G^{b9}₁₃ Am⁷ Bb₇ Ebm⁷ Ebm⁷ Ab₁₃ Ab₇ Dm⁷

C#_o Dm⁷ Ab^{#5}₇ G₇ A_o Bb_o G

Em⁷ Bb₁₃ A^{#5}₇ A₇ Dm⁷ Ab₁₃ $\frac{G^{b9}_{13}}{Ab}$ G₁₃

Импровизационный характер джазовой музыки проявляется не только в свободной трактовке сольных партий, но и в их ритмико-гармоническом сопровождении. Часто одну и ту же популярную джазовую тему можно услышать в исполнении большого или малого состава оркестра, вокалиста или инструменталиста, в традиционном или современном стилях. При этом гармония пьесы может быть подвергнута значительным изменениям. Характер этих дополнений или изменений обуславливается желанием обогатить исходную гармоническую схему, придать гармоническому фону динамичность, создать благоприятную основу для импровизации.

Многолетняя практика аранжировщиков, отдельных музыкантов-аккомпаниаторов, а также теоретиков джаза позволила выработать метод гармонических замен, широко используемый в джазовом аккомпанементе. Основное достоинство этого метода с точки зрения обучения аккомпанементу состоит в простоте его практического применения. Сущность метода заключается в замене аккорда, указанного в первоначальной гармонической схеме, другим или последовательностью из нескольких аккордов. В ряде случаев даже целая гармоническая модель может заменяться другой моделью, например, квинтовая — хроматической и т. д.

Встречаются замены двух типов: прямые и косвенные. Суть *прямой замены* заключается в использовании надстроек, альтераций ступеней без смены класса аккорда, следовательно, и первоначального басового звука. Например, указана следующая последовательность: $Dm^7 - G^7 | Cmaj^7$. Используя метод прямой замены, можно играть: $Dm^9 - G^{13} | Cmaj^9$ или $Dm^9 - G^{13b9} | Cmaj^9$ и т. д. Этот способ усложнения гармонии широко известен гитаристам-аккомпаниаторам.

Суть *косвенной замены* заключается в полной замене аккорда в гармонической схеме, то

есть один аккорд заменяется другим со сменой баса по определенным правилам. Наиболее часто употребляется так называемая *тритоновая замена*. Этим способом можно заменять доминантсептаккорды, следуя правилу: всякий доминантсептаккорд заменяется аккордом того же класса, отстоящим от него на увеличенную кварту или уменьшенную квинту (три тона). Например, аккорд G^7 можно заменить аккордом D^b7 . Этот метод основан на энгармоническом равенстве доминантсептаккордов с пониженной квинтой, основные тоны которых находятся на расстоянии в три тона: C^7b5 и G^b7b5 . Зная метод прямой замены, можно вместо C^7 употребить любой септаккорд с его надстройками и альтерацией ступеней от баса G^b .

Умелое использование тритоновой замены значительно разнообразит гармонию пьесы и создает удобную последовательность для импровизации. Так, гармоническую модель, основанную на квинтовом круге, можно превратить в хроматическую последовательность. Для иллюстрации возьмем известную модель I—IIIx—VIx—IIx—V—I, или по мажору: $Fmaj^7 - A^7 - D^7 - G^7 - C^7 - Fmaj^7$. Используем вначале тритоновую замену для аккордов A^7 и G^7 , употребив вместо них соответственно E^b7 и D^b7 . В результате получим хроматическую модель $Fmaj^7 - E^b7 - D^7 - D^b7 - C^7 - Fmaj^7$, или в виде цифрованного баса: I—VIIx—VIx— b VIx—V—I. Заменяя по этому же правилу аккорды D^7 и C^7 на их тритоновые аналоги A^b7 и G^b7 , получим $Fmaj^7 - A^7 - A^b7 - G^7 - G^b7 - Fmaj^7$, или в виде цифрованного баса: I—IIIx— b IIIx—IIx— b IIx—I.

Приведенные примеры носят чисто формальный характер, поэтому к их использованию нужно подходить разумно, сопоставляя новую гармонию с характером мелодии, стилем пьесы и т. д. Слепое применение замены каждого доминантсептаккорда его тритоновым аналогом может привести к абсурду. Например, полная замена септаккордов в последовательности $Fmaj^7 - E^7 - A^7 - D^7 - G^7 - C^7 - Fmaj^7$ на их аналоги $Fmaj^7 - B^b7 - E^b7 - A^b7 - D^b7 - C^b7 - Fmaj^7$ приводит к искажению смысла гармонии первоисточника, а потому недопустима.

Предлагаем несколько упражнений на тритоновую замену доминантсептаккордов:

102

a)

Diagram illustrating tritone substitution on a guitar fretboard. The diagram shows a sequence of chords: A_m^7 , D_7 , G_{maj}^7 , A_m^7 , D_7 , G_{maj}^7 . Below the fretboard, the corresponding chord diagrams are shown, with the following chord names in circles below them: A_m^9 , $A^b7\#9$, G_{maj}^7 , G_{maj}^{13} , A_m^{11} , A^b7^{b5} , G_{maj}^7 , G_{maj}^{13} .

б) D_m^7 G_7 C_{maj}^7 || в) E_7 A_7 D_7 G_7 C_{maj}^7

г) E_m^7 A_7 D_m^7 G_7 C_{maj}^7

В ряде случаев замена одного аккорда другим оказывается малоэффективной, особенно в гармонических схемах, в которых одна гармония повторяется на протяжении нескольких тактов. Ни обращенные формы аккордов, ни альтерированные ступени не приводят к желаемому результату: сопровождение остается статичным, сдерживающим творческую фантазию солиста и мало интересным как для партнеров в ансамбле, так и для слушателей. Основная задача аккомпозитора в таком случае — придать своей партии гармоническое движение. Этого можно достигнуть, заменяя один длящийся несколько тактов аккорд двумя и более аккордами, представляющими собой гармонические «минимодели» протяженностью в один-два такта.

Любой доминантсептаккорд в гармонической последовательности можно рассматривать как септаккорд диатонической школы определенной тональности, тоника которой может и не появиться. Например, D^7 в тональности *до* мажор можно рассматривать как V ступень *соль* мажора. Тогда перед ним, следуя правилу квинтового круга, можно сыграть A_m^7 по модели II—V—I, то есть $A_m^7—D^7—G_{maj}^7$. Таким образом, перед любым доминантсептаккордом можно взять минорный септаккорд, основной тон которого расположен на чистую квинту выше основного тона подготавливаемого септаккорда. Практически это означает, что последовательность $C_{maj}^7|A^7|D^7|G^7|C_{maj}^7$ можно играть так: $C_{maj}^7|E_m^7—A^7|A_m^7—D^7|D_m^7—G^7|C_{maj}^7$. При этом второй, третий и четвертый такты можно представить себе соответственно как II—V по *ре*, *соль* и *до* мажору.

Развивая эту идею и принимая во внимание изученные ранее модели, можно еще более усложнить схему. Например, в последовательности

$V|I$, или $G^7|C_{maj}^7$ перед первым септаккордом можно сыграть отрезок хроматической модели III—bIII—II: $E_m^7—E_b m^7—D_m^7—G^7|C_{maj}^7$. Этот простой прием также широко используется в практике аккомпанемента, и разумное его применение может в ряде случаев улучшить сопровождение.

Существует и более сложный метод гармонических замен. Суть его заключается в плавном соединении основной формы септаккорда со своим обращением через промежуточные диатонические аккорды вместо указанного в партии аккомпанемента одного аккорда в такте. Такой переход можно осуществить по модели I—II— $\sharp II_0$ —III, но вместо минорного септаккорда третьей ступени лучше употребить первое обращение I_{65} . При этом гармоническая форма заменяемого аккорда не нарушается.

В примере 103 показан переход от основных форм мажорных септаккордов F_{maj}^7 и $B_b_{maj}^7$ в их обращенные формы с терциями в басу через два диатонических аккорда $G_m^7—G^{\sharp o}$ и $C_m^7—C^{\sharp o}$. Такую гармоническую последовательность можно употреблять вместо указанного трезвучия F в одном или двух тактах партии аккомпанемента. Естественно, аналогичное движение можно продолжить и от обращенных форм мажорного септаккорда с терцией и квинтой в басу:

⁹ Трехзвучное изложение позволяет играть эту прогрессию в быстром темпе и способствует более активному голосоведению, чем игра полными септаккордами

a)

Exercise a) shows four guitar chord diagrams and their corresponding notation on a treble clef staff. The chords are: F^{maj7} , Gm^7 , $G\sharp o$, and F/A . The notation shows the root notes and any accidentals on the staff.

b)

Exercise b) shows four guitar chord diagrams and their corresponding notation on a treble clef staff. The chords are: F/A , Gm^7 , $G\sharp o$, and F^{maj7}/C . The notation shows the root notes and any accidentals on the staff.

c)

Exercise c) shows four guitar chord diagrams and their corresponding notation on a treble clef staff. The chords are: F/C , Gm^7 , $G\sharp o$, and F_6/D . The notation shows the root notes and any accidentals on the staff.

2)

Exercise 2) shows four guitar chord diagrams and their corresponding notation on a treble clef staff. The chords are: $Bbmaj^7$, Cm^7 , $C\sharp o$, and Bb/D . The notation shows the root notes and any accidentals on the staff.

d)

Exercise d) shows four guitar chord diagrams and their corresponding notation on a treble clef staff. The chords are: Bb/D , Cm , $C\sharp o$, and $Bbmaj^7/F$. The notation shows the root notes and any accidentals on the staff.

e)

Exercise e) shows four guitar chord diagrams and their corresponding notation on a treble clef staff. The chords are: Bb/F , Cm^7 , $C\sharp o$, and Bbs/G . The notation shows the root notes and any accidentals on the staff.

Изучите аппликатуру заменяющих аккордов в движении от аккордов с основным тоном в басу, взятым на шестой и пятой струнах, и от их обращенных форм. В такой же последователь-

ности и по тому же принципу расположена аппликатура прогрессий для замены аккордов мажорного качества (пр. 104) и доминантсептаккордов (пр. 105):

104

a)

Fingerboard diagrams and musical notation for progression a). The diagrams show four chord shapes: Fm^7 , C_o , $A_b o$, and Fm/Ab . The musical notation below shows the bass line for these chords in a key with two flats.

b)

Fingerboard diagrams and musical notation for progression b). The diagrams show four chord shapes: Fm/Ab , C_o , $A_b o$, and Fm^7/C . The musical notation below shows the bass line for these chords.

в)

Fingerboard diagrams and musical notation for progression в). The diagrams show four chord shapes: Fm/C , C_o , $A_b o$, and Fm^7/E_b . The musical notation below shows the bass line for these chords.

г)

Fingerboard diagrams and musical notation for progression г). The diagrams show four chord shapes: Bbm^7 , C_o , $C\sharp o$, and Bbm/Db . The musical notation below shows the bass line for these chords.

д)

Fingerboard diagrams and musical notation for progression д). The diagrams show four chord shapes: Bbm/Db , C_o , $C\sharp o$, and Bbm^7/F . The musical notation below shows the bass line for these chords.

е)

Fingerboard diagrams and musical notation for progression е). The diagrams show four chord shapes: Bbm^7/F , C_o , $C\sharp o$, and Bbm^7/Ab . The musical notation below shows the bass line for these chords.