

a)

Diagram a) shows four guitar fretboard diagrams with corresponding chord symbols: F_7 , $\frac{C_m^7}{G}$, $G\#_o$, and $\frac{F}{A}$. Below the diagrams is a musical staff in G major with a key signature of one flat (F major), showing the notes of the chords: F4, C4, G3, F3, C4, G3, F3, C4.

b)

Diagram b) shows four guitar fretboard diagrams with corresponding chord symbols: $\frac{F}{A}$, $\frac{C_m^7}{Bb}$, B_o , and $\frac{F_7}{C}$. Below the diagrams is a musical staff in G major with a key signature of one flat, showing the notes: F4, C4, G3, F3, C4, G3, F3, C4.

в)

Diagram в) shows four guitar fretboard diagrams with corresponding chord symbols: $\frac{F_7}{C}$, C_m^7 , D_o , and $\frac{F_7}{Eb}$. Below the diagrams is a musical staff in G major with a key signature of one flat, showing the notes: F4, C4, G3, F3, C4, G3, F3, C4.

2)

Diagram 2) shows four guitar fretboard diagrams with corresponding chord symbols: Bb_7 , $\frac{F_m^7}{C}$, $C\#_o$, and $\frac{Bb}{D}$. Below the diagrams is a musical staff in G major with a key signature of one flat, showing the notes: F4, C4, G3, F3, C4, G3, F3, C4.

д)

Diagram д) shows four guitar fretboard diagrams with corresponding chord symbols: $\frac{Bb}{D}$, $\frac{F_m^7}{E}$, E_o , and $\frac{Bb_7}{F}$. Below the diagrams is a musical staff in G major with a key signature of one flat, showing the notes: F4, C4, G3, F3, C4, G3, F3, C4.

е)

Diagram е) shows four guitar fretboard diagrams with corresponding chord symbols: $\frac{Bb}{F}$, F_m^7 , G_o , and $\frac{Bb_7}{Ab}$. Below the diagrams is a musical staff in G major with a key signature of one flat, showing the notes: F4, C4, G3, F3, C4, G3, F3, C4.

Применение этого метода позволяет создать подвижный аккомпанемент в виде непрерывных гармонических прогрессий со сменой аккордов на каждую четверть такта. Плавное голосоведение внутри отдельных заменяющих моделей и правильное их соединение приводят к образованию непрерывного гармонического движения со свойственным джазу хроматическими ходами баса и подголосками в средних голосах, украшающими сольную партию.

Описанный метод замен является не формально придуманным приемом, а взят из «живой» музыки. Во многих джазовых пьесах используются модели подобного рода. В качестве примера можно привести начало темы Эрни Бернетта «Грустный бэби» («My Melancholy Baby»), мелодия которой построена на аккордовых тонах заменяющих прогрессий:

Некоторые пьесы периода свинга и традиционного джаза по своему стилю позволяют подбирать сопровождение, полностью состоящее из заменяющих прогрессий. Для составления такой партии аккомпанемента необходимо научиться правильно соединять эти прогрессии между собой. В качестве примера можно взять за основу следующую типичную гармоническую схему:

$F | E, | A, | D, | G, | C, | F - Dm^7 | Gm^7 - C, ||$

Поскольку в этой схеме встречаются большой мажорный, доминант- и малый минорный септаккорды, то для составления аккомпанемента в виде непрерывно движущихся прогрессий нам понадобятся три соответствующих типа формул: мажорная $Fmaj^7 - Gm^7 - G\#o - Am^7$, доминантовая и минорная (см. пр. 103—105). Первый такт представляет собой обычную хроматическую модель, а следующий строится по методу замены доминантсептаккорда от звука *ми*. Так как получившаяся прогрессия заканчивается в мелодическом положении звука *соль-диез*

на четвертом ладу, то продолжать развитие следующего далее A^7 целесообразно от звука *ля*, то есть в мелодическом положении основного тона.

Аналогично можно продолжить дальнейшее построение, плавно соединяя отрезки прогрессий и двигаясь все время вверх с шестой струны на пятую. Однако наиболее удачно звучат такие прогрессии в низкой тесситуре гитары. Обычно их исполняют короткими предложениями, двигаясь вверх, а затем совершают скачок вниз, после чего движение повторяется. В нашем примере желательно после обыгрывания A^7 сделать скачок вниз и построить прогрессию D^7 с терцией в басу, то есть от звука *фа-диез* на втором ладу шестой струны. Проиграв четыре аккорда прогрессии, заменяющей D^7 , соединим их при шаге вниз на один тон с основной позицией G^7 .

За аккордовой группой G^7 следует гармония C^7 , которую удобно и целесообразно играть с основным тоном в басу, но по пятой струне. Завершает построение один из кадансовых оборотов.

107

Аналогичным образом строятся любые другие прогрессии на основе различных исходных гармонических схем. Приведем вариант аккомпане-

мента к песне И. Берлина «Щекой к щеке» («Cheek To Cheek») с использованием изученного метода:

108

И. Берлин. Щекой к щеке

F ₇	B ₇	B _b m ⁷	C _b 1 ₃	E ₉	E _b 9	C _m ⁷	C _b 7	B _b m ⁷	B _{bb} 7 ^{b5}

A _b maj ⁷	B _b m ⁷	C _m ⁷	C _m ⁷	C _b m ⁷	B _b m ⁷	D _b 7	$\frac{F_m^7}{C}$	C _m ⁷	C _b m ⁷

B _b m ⁷	D _b 7	$\frac{F_m^7}{C}$	C _m ⁷	C _b m ⁷	B _b m ⁷	D _b 7	$\frac{F_m^7}{C}$	C _m ⁷	C _b m ⁷

B _b m ⁷	E _b 9	A _b maj ⁷	C _m ⁷	C _b m ⁷	A _b maj ⁷	A _b m	A _b m(maj ⁷)	A _b m ⁷	$\frac{A_b m^2}{G_b}$

Метод замен следует применять осторожно, избегая чрезмерного усложнения. Очень часто гитаристы, особенно начинающие, употребляют не свойственные данной пьесе аккорды, нарушая тем самым ее стиль. Профессиональное владение указанными способами обогащения гармонии приходит в процессе практической деятельности, анализа игры других музыкантов, вдум-

чивого прослушивания джазовой музыки в записи и в концертном исполнении.

В заключение предлагаем вариант аккомпанемента к популярной джазовой теме Б. Берни, М. Пинкарда и К. Кейси «Милая Джорджия Браун» («Sweet Georgia Brown») с использованием метода замен.

109

Chord diagrams and musical notation for the first system. The chords are: Bb_7 , $\frac{Fm^7}{C}$, $C\#_o$, $\frac{Bb}{D}$, Eb_9 , $C\#^5_7$, F_9 , $Bb\#^5_7$, Eb_9 , and Ab_7 .

Chord diagrams and musical notation for the second system. The chords are: G_7 , Db_9 , Gm^7 , C_7 , Gm^7 , C_7 , Gm^7 , C_7 , Gm^7 , and Gb_7 .

Chord diagrams and musical notation for the third system. The chords are: F_7 , $\frac{Cm^7}{G}$, $G\#_o$, $\frac{F}{A}$, F_7 , $\frac{Cm^7}{G}$, $G\#_o$, $G\#^5_7$, C_m , and $\frac{Cm^7}{Bb}$.

Chord diagrams and musical notation for the fourth system. The chords are: Am^7 , $Abmaj^7$, D_7 , Ab_7 , G_7 , Db_7 , C_m , $\frac{Cm^7}{Bb}$, Am^7 , and $Abmaj^7$.

8 ПРИМЕНЕНИЕ ПОВОРОТНОЙ СХЕМЫ ПРИ ТРИТОНОВОЙ ЗАМЕНЕ

В центре круга изображены стрелки, расположенные по диаметру и указывающие возможные скачки в тритоновые аналоги. Рассмотрим некоторые формальные приемы обращения со схемой. При движении по кругу против часовой стрелки возможен скачок от любой ступени к ее тритоновому аналогу, расположенному в диаметрально противоположной точке схемы. Например, в тональности *до* мажор могут встретиться такие модели:

$I - IV - VII - III - VI - II - V - I$, $I - IV - \overset{\text{скачок}}{bVII} - \overset{\text{скачок}}{bIII} - VI - II - V - I$

и другие.

Распространено также сочетание квинтовых и хроматических моделей. Для иллюстрации на схеме изображен дополнительный виток круга (внешняя полуокружность) с указанием возможных направлений движения гармонии. Легко заметить, что простое движение по внешнему витку против часовой стрелки повторяет движение по левой полуокружности центрального круга. Для нас более важно смешанное движение по внутренней и внешней полуокружностям.

Приведем пример такого движения. Имеющуюся модель $I - VII - III - VI - II - V - I$ заменяем равнозначной хроматической: $I - VII - bVIIx - VI - bVIx - V - I$. Первая последовательность представляет собой движение по внутреннему кругу. Переходим на внешний круг от VII к $bVII$, затем вновь возвращаемся в основной круг на VI и т. д., то есть движемся зигзагообразно против часовой стрелки.

Пользуясь схемой, составьте произвольные модели и играйте их в разных тональностях, применяя обозначенные в прорезях септаккорды с указанными рядом с ними качествами.

9 СОСТАВЛЕНИЕ ПАРТИИ АККОМПАНеМЕНТА ДЛЯ ГИТАРЫ

Одним из основных отличий джаза от классической музыки является его импровизационный характер. В большинстве случаев джазовые музыканты используют авторский текст песен, народных блюзов, порой тем, заимствованных из классики, лишь как структурную схему. В процессе исполнения могут быть заменены темп и ритм, указанные автором, дополнена, усложнена или, наоборот, упрощена гармония, а также использована своеобразная вариацион-

ная трактовка мелодии. Опытному джазовому музыканту для аранжировки пьесы достаточно иметь авторскую мелодию, записанную на нотном стане с указанием ее гармонической схемы в виде цифрованного баса или септаккордов в буквенных символах.

В большинстве сборников джазовых тем и песенников приводятся мелодии и так называемые неполные гармонические модели. Гармонические схемы песен упрощены, опущен ряд промежуточных аккордов, что, разумеется, в значительной степени обедняет аккомпанемент. Например, в нотах указана гармония первых двух тактов песни: I|V или в до мажоре: C|G⁷ вместо I—VI|II—V|, то есть Cmaj⁷—Am⁷|Dm⁷—G⁷, или

I - III - ^bIII | II - V |
// / / // //

то есть

C maj⁷ - E m⁷ - E^b m⁷ | D m⁷ - G⁷ |
// / / // //

Гитарист должен уметь составлять полные гармонические модели на основе имеющихся неполных. Наиболее целесообразен, на наш взгляд, следующий порядок составления партии аккомпанемента по данной структурной схеме — мелодии и неполной гармонической модели:

1. Проанализировать неполную гармоническую модель и выписать ее в виде цифрованного баса.

2. Исправить имеющиеся неточности, наиболее типичные из которых заключаются в смешении различных моделей — хроматической, квинтовой и др. Значительно проще привести модель к единообразному виду, то есть:

нежелательно желательно

III - VI | II - ^bII_x | I | III - VI | II - V | I |
III - ^bIII_x | II - V | I | III - ^bIII_x | II - ^bII_x | I |
VI - VI⁺⁶ | VII - III_x | VI | VI - ^bV₂ | VII - III_x | VI |

3. Составить полную гармоническую модель пьесы в септаккордах:

а) сохраняя указанные автором основные функции (например, автором указано: I|V|; дополняется I—VI|II—V|, таким образом, основные ступени I и V сохранены);

б) сохраняя основные функции, но заменяя аккорды другими, более напряженными (в том же примере I|V| заменяются на III—III_x|II—II_x|, то есть отрезок квинтовой модели заменяется хроматической последовательностью).

4. В соответствии с характером пьесы, манерой исполнения и составом оркестра можно усложнить гармонию, добавив надстройки к септаккордам и альтерируя ряд ступеней. Здесь имеется в виду следующее. Каждый джазовый стиль исполнения имеет свои гармонические особенности, которые необходимо учитывать при составлении полных гармонических моделей. Так, для стиля «Чикаго» характерно использование в ка-

честве подготовки к V ступени II вместо II_x (применяемого в Ново-Орлеанском джазе) и употребления III и III_x аккордов, ранее использовавшихся редко.

В свинге используется хроматическая гармония с применением недиадонических аккордов, таких как ^bVII_x, ^bVm, ^bV^o, ^bIII_x и окончательно утверждается так называемая шестидесятиаккордовая система¹⁰. Для более поздних джазовых стилей, например босса новы, характерно применение альтерированных надстроек и таких аккордов, как II_x ^{b5}, ^bII_m, III^o, III_x ^{b9}, ^bIII_x ^{#5}, ^bIII_m, VI_x ^{b9}, VI_m, V¹³ ^{b9} и др. Поэтому нельзя писать аккомпанемент к пьесе в стиле босса нова, используя одни трезвучия или только септаккорды без надстроек, ибо такое сопровождение не соответствует стилю пьесы¹¹.

5. Найти аппликатурное решение аккомпанемента, ритмический рисунок, возможное аккордовое соло.

Составим партию аккомпанемента к популярной песне Дж. Керна «Дым» («Smoke Gets In Your Eyes»). Воспользуемся для этого неполной гармонической схемой, приведенной в сборнике «Любимые песни»¹². Выпишем гармонию в виде буквенных символов:

E^b | B^b₇ | E^b | A^b | E^b | A^b-B^b₇ | E^b | B^b :|| E^b | E^b |
B | B | F[#]₇-G[#]_m | F[#]₇ | B | A^b_m-B^b₇ | E^b | B^b | E^b | B^b |
E^b | A^b | E^b | A^b-B^b₇ | E^b | E^b ||

Запишем эту схему в виде цифрованного баса и изменим обозначение аккорда A^bm на G[#]m (VI ступень в тональности си-бемоль мажор):

(E^b): I | V | I | IV | I | IV-V | I | V :|| I | I | (B): I | I |
V-VI | V | I | VI-(E^b): V | I | V | I | V | I | IV | I | IV-
V | I | I ||

Очевидно, что в схеме отсутствуют законченные модели, следовательно, аккомпанемент требует тщательной переработки. Прежде чем приступить к составлению партии сопровождения, необходимо проанализировать наиболее важные моменты полной модели.

Первые два такта I|V|, по-видимому, предполагают один из гармонических оборотов квинтовой модели типа I—VI|II—V|. Однако характеру этой пьесы более соответствует хроматический оборот I^bIII^o|II—^bII_x|, по правилу замен равнозначный квинтовому.

В следующих двух тактах I|I—IV| предполагается отклонение в тональность субдоминанты. Его можно осуществить через II—V| I—[#]I^o|

¹⁰ Шестидесятиаккордовую систему образуют пять классов септаккордов в двенадцати мажорных тональностях принятой темперации.

¹¹ Более подробно об особенностях гармонии разных стилей см. в главе четвертой.

¹² Любимые песни. Вып. 3. М., 1971, с. 56.