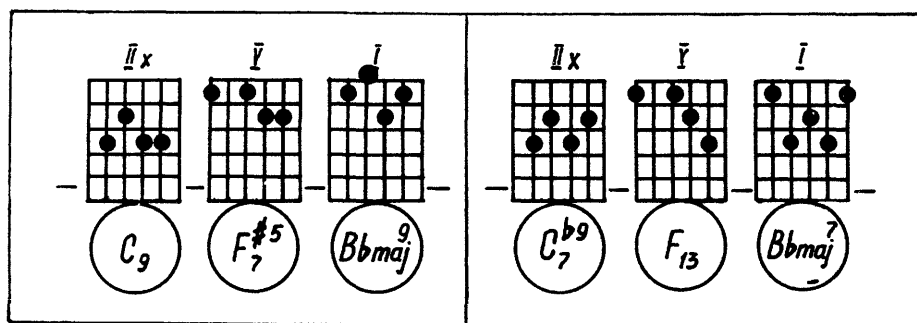
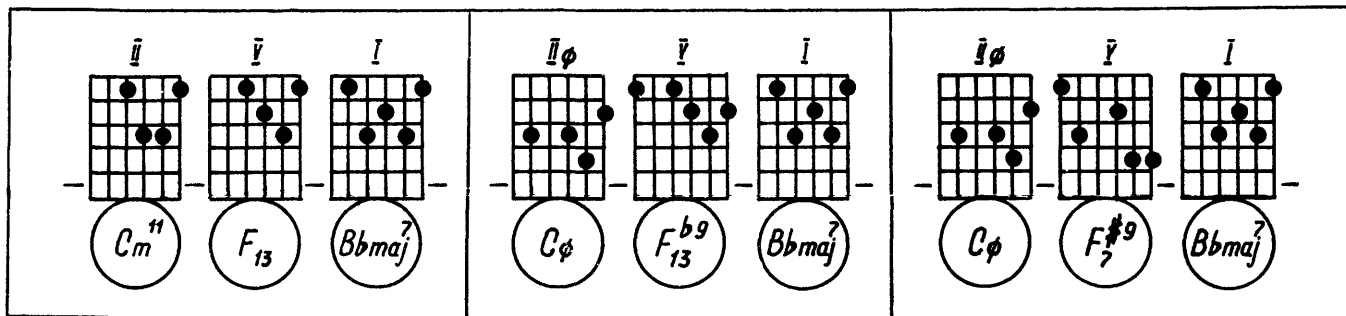
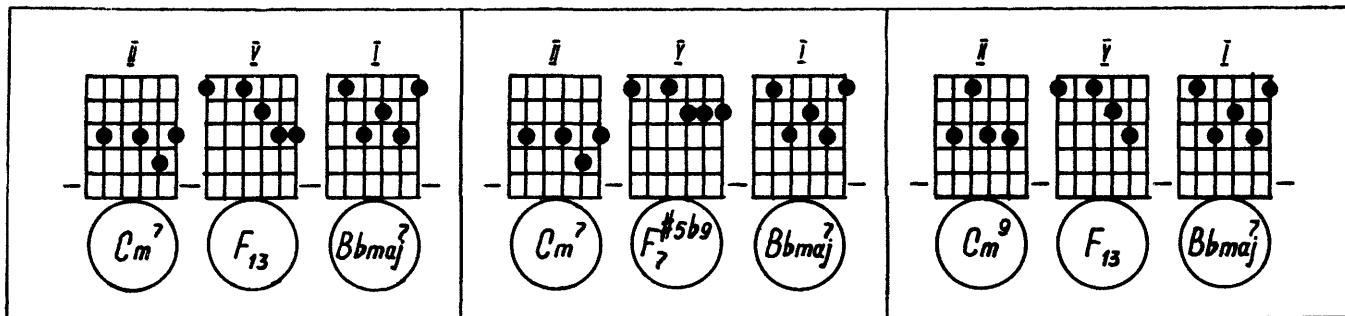


<i>I</i>	<i>#I₀</i>	<i>II</i>	<i>#II₀</i>	<i>III</i>	<i>I</i>	<i>#I₀</i>	<i>II</i>	<i>#II₀</i>	<i>III</i>
<i>Fmaj⁷</i>	<i>F^{b9}₁₃</i>	<i>Gm⁷</i>	<i>G^{#b9}₁₃</i>	<i>Am⁷</i>	<i>Bbmaj⁷</i>	<i>Bb^{b9}₁₃</i>	<i>Cm⁷</i>	<i>C^{b9}₁₃</i>	<i>Dm⁷</i>

<i>II</i>	<i>Y</i>	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>Y</i>	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>Y</i>	<i>I</i>
<i>Gm⁹</i>	<i>C^{#5b9}₇</i>	<i>Fmaj¹³</i>	<i>Gm¹¹</i>	<i>C^{b9}₇</i>	<i>Fmaj¹³</i>	<i>Gm⁷</i>	<i>C^{#9}₇</i>	<i>Fmaj⁷</i>

<i>IIφ</i>	<i>Y</i>	<i>I</i>	<i>IIφ</i>	<i>Y</i>	<i>I</i>	<i>IIx</i>	<i>Y</i>	<i>I</i>
<i>Gφ</i>	<i>C^{b9}₇</i>	<i>Fmaj⁷</i>	<i>Gφ</i>	<i>C^{#9}₇</i>	<i>Fmaj⁷</i>	<i>G₇</i>	<i>C^{b9}₇</i>	<i>Fmaj⁷</i>

<i>IIx</i>	<i>Y</i>	<i>I</i>	<i>IIx</i>	<i>Y</i>	<i>I</i>
<i>G^{b5}₇</i>	<i>C^{b9}₇</i>	<i>Fmaj⁷</i>	<i>G₁₃</i>	<i>C^{b9}₁₃</i>	<i>F⁹₆</i>

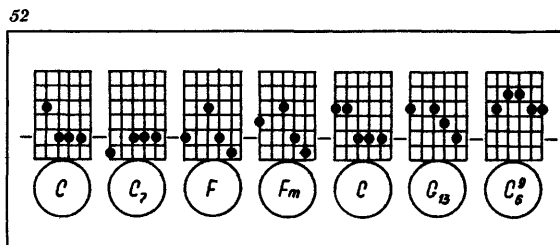


В этих упражнениях использованы надстрой-ки и альтерации ступеней септаккордов, составляющих ту или иную гармоническую модель, и меньше уделено внимания усвоению аппликатуры обращений.

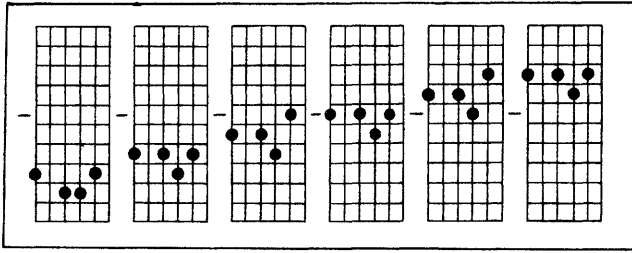
Наиболее широко обращения применялись в период традиционного джаза. Это связано с перенесением техники игры на банджо в практику гитарного аккомпанемента и с упрощенной гармонией пьес по сравнению с более поздним периодом — свингом. В то время обращения были одним из важнейших способов придания аккомпанементу движения и мелодического разнообразия. Развитие джазовой гармонии в период свинга (разработка методов гармонических замен, освоение практически всех тональностей, применение сложных модуляций и т. п.) уменьшило роль обращений в сопровождении. Анализ джазовой гармонии показывает, что после традиционного периода почти вся музыка этого жанра написана с использованием аккордов в позиции основного тона. Однако умелое применение обращений в гитарном сопровождении значительно расширяет возможности плавного голосоведения при смене аккордов, улучшает линию баса, в ряде случаев уменьшает апплика-

турные трудности, облегчает ориентацию на грифе инструмента и т. д.

В приведенном ниже примере показан аппликатурный вариант аккомпанемента гармонической последовательности, типичной для традиционного периода.

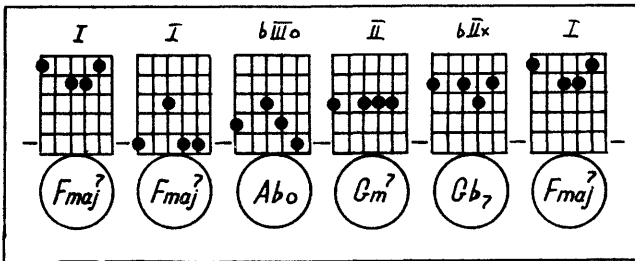


Применение обращений аккордов C7, F, Fm создает здесь хроматическое движение баса, удобное для игры. То же относится и к варианту движения по квинтовому кругу, изображенному в таком примере:



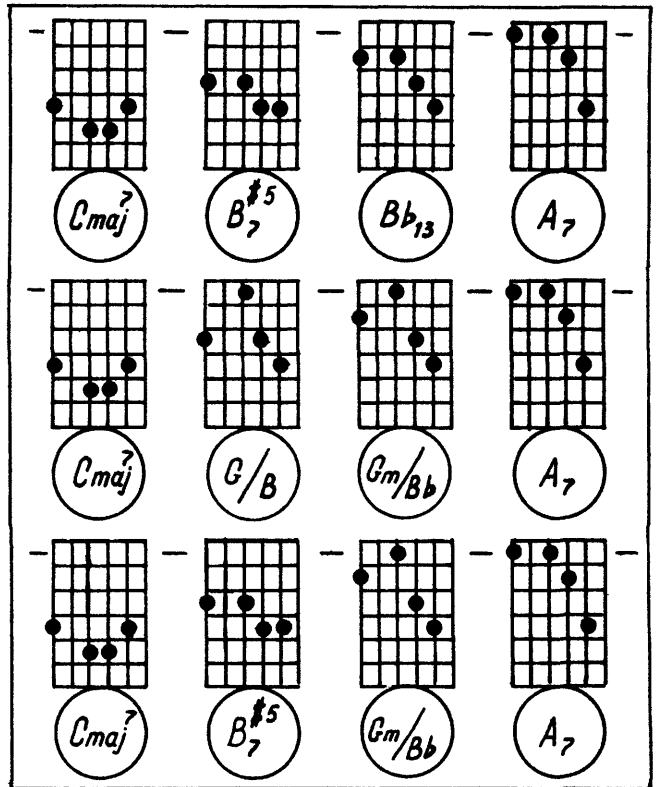
Заметим, что гитаристам, исполняющим классическую музыку, такие аппликатурные связи хорошо известны, так как их можно найти в переложениях для гитары произведений И. С. Баха, в пьесах Ф. Сора, М. Джульяни и многих других.

В практике аккомпанемента часто приходится находить удобную аппликатуру, чтобы плавно соединить аккорды разных ступеней. Такую задачу с успехом можно решить с помощью обращений. Так, в последовательности I—bIIIo—II—V—I соединение I—bIIIo лучше сделать через обращение первого аккорда с терцией в басу — I₆₅:—I—I₆₅—bIIIo—II—bIIx—I



Часто встречается также хроматическое заполнение промежутка между I и VIx ступенями. Его варианты показаны в приведенном ниже примере 55.

Обратите внимание на верхний голос, имеющий общий для всех аккордов тон. Этот прием также широко используется многими гитаристами. Из приведенного примера ясно, что соеди-

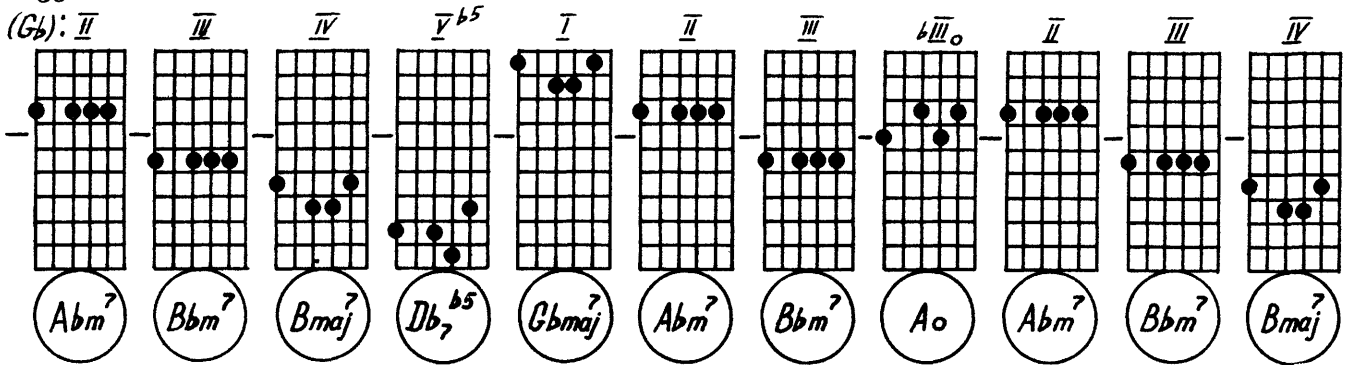


нение I—VIx может осуществляться как с применением обращений, так и без них.

Проанализируйте каждую из рекомендуемых моделей. Сравните предлагаемые аппликатурные варианты с изученными ранее последовательностями септаккордов. Составьте произвольные гармонические модели, проиграйте их, добавляя надстройки и альтерируя ступени септаккордов.

В заключение раздела приводим учебные варианты аккомпанемента трех популярных джазовых тем периода свинга: «Чай вдвоем» («Tea For Two») В. Юенса, «Влюблённый» (Taking A Chance On Love) В. Дюка, «Как высоко луна» («How High The Moon») У. Льюиса.

В. Юенс. Чай вдвоем



v^{b5} I II III IV (B^b): I III IV *v^{b5}* I II

D₇^{b5} *G₇^{bmaj}* *A₇^{bm}* *B₇^{bm}* *B₇^{maj}* *C₇^m* *D₇^m* *E₇^{bmaj}* *F₇^{b5}* *B₇^{bmaj}* *C₇^m*

III *b*III^o II III IV *v^{b5}* I III^o (G^b): V IV III

D₇^m *D₇^{bo}* *C₇^m* *D₇^m* *E₇^{bmaj}* *F₇^{b5}* *B₇^{bmaj}* *D₇^o* *D₇^b* *B₇^{maj}* *B₇^{bm}*

*b*III^x II III IV *v^{b5}* I II III *b*III^o II III

A₇^{b5} *A₇^{bm}* *B₇^{bm}* *B₇^{maj}* *D₇^{b5}* *G₇^{bmaj}* *A₇^{bm}* *B₇^{bm}* *A₇^o* *A₇^{bm}* *B₇^{bm}*

IV *v^{b5}* II^o *b*III^{b5} I III^o *b*III^x VII^x VII^x I^o I II

B₇^{maj} *D₇^{b5}* *B₇^o* *A₇^{b5}* *A₇^{bm}* *B₇^o* *E₇* *E₇* *G₇^o* *A₇^{bm}* *B₇^{bm}*

\bar{IV}^{+6}_m \bar{V} $b\bar{III}_o$ \bar{II} $b\bar{II}_x$ \bar{I}^{+6} \bar{I}^{+6}

B_m^6 $E_b m^7$ A_o $A_b m^7$ $G_7^{\#9}$ $G_b^9_6$ $G_b^9_6$

57

В. Дюк. Влюбленный

C_{maj}^7 $C^{\#}_o$ D_m $D_m(maj^7)$ D_m^7 G_7 C_{maj}^7 F_{maj}^7 B_\emptyset E_7

A_m $A_m(maj^7)$ A_m^7 D_7 D_m^7 G_7 E_m^7 E_b^7 D_m^7 D_b^7

Fine

D_m^7 D_b^7 C_6 $F^{\#}_o$ G_m^7 G_7 A_m^7 A_b^7 G_m^7 G_b^7

F_{maj}^7 F_6 F_m^7 Bb_7 Eb_6 $Ebmaj^7$ Ebm^7 Ab_7 Dm^7 Db_7

58

У. Льюис. Как высоко луна

$(C) \bar{V}^{\#3}$ \bar{I} $\bar{I}_6 (F): \bar{II}$ $b\bar{II}_x$ \bar{I} $\bar{I}_6 (Eb): \bar{II}$ $b\bar{II}_x$ \bar{I} \bar{VI}

D_{sus} G_{maj}^7 G_6 G_m^7 Gb_7^{b5} F_{maj}^7 F_6 F_m^7 Fb_7 $Ebmaj^9$ C_m^7

$b\bar{V}_\emptyset$ \bar{VII}_x $\bar{III}_{+6} (G) \bar{V}^{\#3}$ \bar{I} \bar{II} \bar{III} \bar{IV}_m \bar{III} $b\bar{III}_x$ \bar{II}

A_\emptyset D_7^{b9} G_m^6 D_{sus} G_{maj}^7 A_m^7 B_m^7 C_m^7 B_m^7 Bb_7 A_m^7

$\bar{V}^{\#3}$ \bar{I} \bar{II} \bar{III} \bar{IV}_m \bar{III} $b\bar{III}_x$ \bar{II} $b\bar{II}_x$ \bar{I}_{+6} \bar{I}_{+6}

D_{sus} G_{maj}^7 A_m^7 B_m^7 C_m^7 B_m^7 Bb_7 A_m^7 Ab_7 G_6 G_6

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

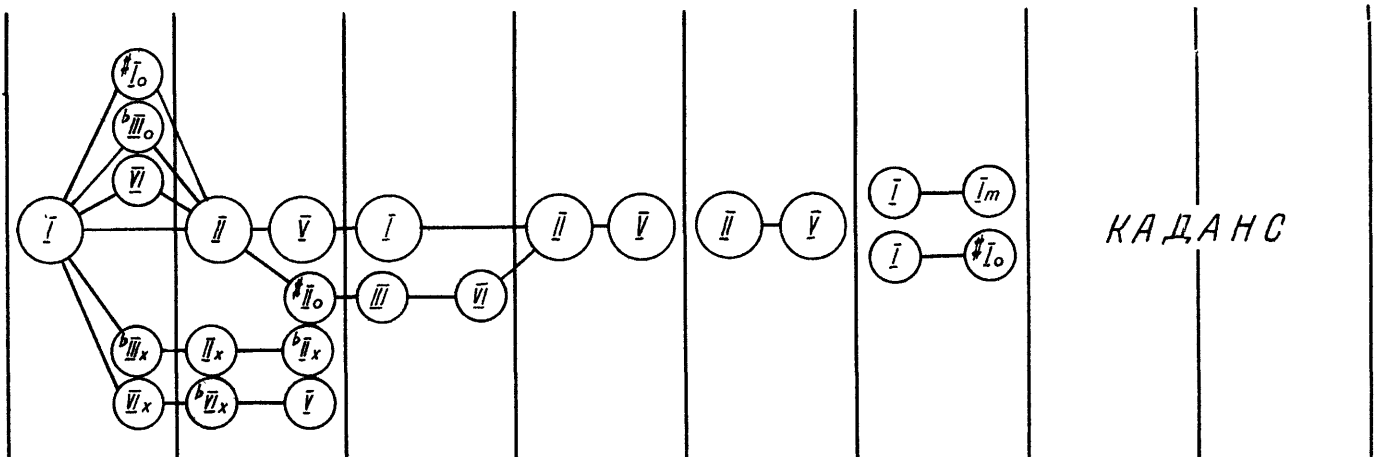
Использование прогрессивной аппликатуры в практике джазового аккомпанемента

1 АНАЛИЗ ПЕСЕННОЙ ФОРМЫ ПЕРИОДА СВИНГА

Особенности джазовой гармонии периода свинга, рассмотренные в предыдущих главах, наиболее ярко проявились в творчестве композиторов Дж. Гершвина, Дж. Керна, К. Портера, Р. Роджерса, Д. Эллингтона и др. Многие их произведения, написанные несколько десятилетий тому назад, и поныне входят в репертуар джазовых и эстрадных оркестров многих стран мира. Эта плеяда композиторов успешно творила в различных музыкальных жанрах и особенно в песенном, чрезвычайно популярном в период свинга. Чаще всего такие песни написаны в форме $A-A-B-A$, где A и B — различные в мелодическом и гармоническом отношении части.

Некоторые теоретики джаза на основе анализа огромного количества песен периода свинга выделили самые типичные гармонические конструкции и предлагают их схемы в качестве учебного материала. Конечно, невозможно творческую фантазию композиторов замкнуть в рамки формальных приемов. Поэтому анализ песенной формы не преследует цель дать универсальные модели всей многообразной гармонии популярных песен. Каждая песня, широко используемая джазовыми музыкантами в качестве темы для импровизаций, имеет свои индивидуальные гармонические и мелодические особенности. Тем не менее почти во всех песнях можно обнаружить некоторые устоявшиеся гармонические последовательности, знание которых значительно облегчит и упростит задачу аккомпаниатора.

59



Общую схему типичной для периода свинга песни можно представить следующим образом: интродукция (вступление) — раздел A , последние два такта которого содержат кадансовый оборот, — повторение раздела A с новым кадансом — раздел B со своим кадансом — повторение раздела A — постлюдия (заклучение).

Каждая из перечисленных частей песни включает свои откристиллизовавшиеся элементы, характерные для большинства песен различных периодов и стилей.

Один из вариантов гармонического строения первого раздела A в виде цифрованного баса можно представить так:

(I): I | II - V | I | II - V | (IV): II - V | I - #Io | каданс |

В скобках указаны тональности, тоникам которых соответствует цифрованный бас, например, в пятом такте: II—V от (IV): в *до* мажоре означает Gm^7-C^7 , то есть II и V ступени от *фа*.

В тональности *до* мажор это выглядит следующим образом:

$Cmaj^7 | Dm^7 - G_7 | Cmaj^7 | Dm^7 - G_7 | Gm^7 - C_7 |$
 $Fmaj^7 - F\#m^7 | Em^7 - A_7 | D_7 - G_7 ||$

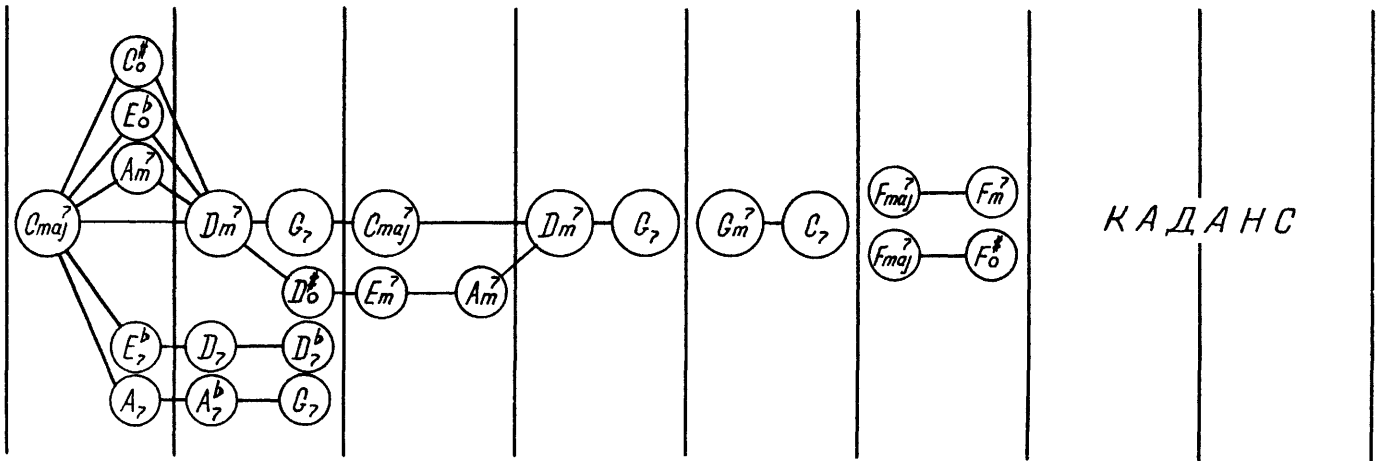
Переход от I ступени ко II (от $Cmaj^7$ к Dm^7) в первых двух тактах возможен и через дополнительные аккорды, например: через #Io, III, bIII,

VI ступени: или по *до* мажору:

$I - \#Io | II - V | Cmaj^7 - C\#m^7 | Dm^7 - G_7 |$
 $I - III - bIII | II - V | Cmaj^7 - Em^7 - Ebm^7 | Dm^7 - G_7 |$
 $I - VI | II - V | Cmaj^7 - Am^7 | Dm^7 - G_7 |$

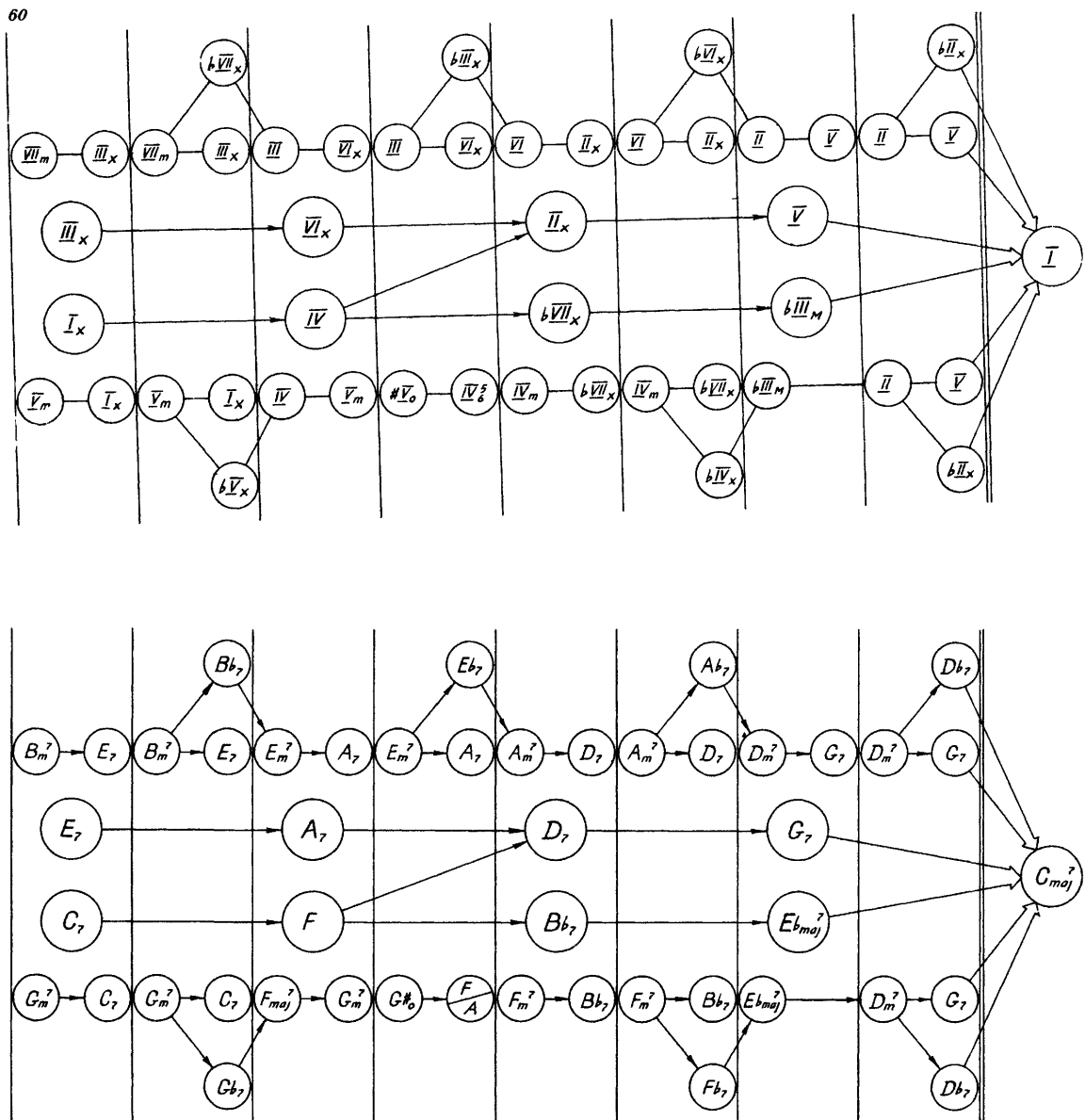
Такая же структура может повторяться в следующих двух тактах песни.

В качестве упражнений предлагаем играть различные комбинации гармонических последовательностей, типичных для первых частей песен периода свинга. Для удобства приводим общие схемы в виде цифрованного баса и в тональности *до* мажор (пр. 59).



Некоторые варианты гармонических последовательностей, встречающихся во вторых частях песен, наглядно можно изобразить на схеме. Вертикальными линиями обозначены тактовые черты восьмитактовой схемы, в кружочках — ак-

корды в виде цифрованного баса, а стрелки — возможные варианты движения гармонии. В тональности до мажор эта схема будет иметь такой вид:



Пользуясь поворотной схемой и примером, транспонируйте гармоническую последовательность вторых частей песен в тональности соль, фа, си-бемоль и ми-бемоль мажор.

Играйте все гармонические модели, следуя общей структуре песни (A—A—B—A) в различных тональностях. Сравните предложенные

схемы с гармонией песни Дж. Гершвина «Я ощущаю ритм» («I Got Rhythm»). Очевидно, что гармония не совпадает, поэтому и впредь не стоит искать полного совпадения приведенных в схеме гармонических моделей с реальной гармонической схемой какой-либо конкретной песни.

61

Дж. Гершвин. Я ощущаю ритм

Moderato

Во всех рассмотренных примерах гармоническая схема песен начинается с тонического аккорда. Однако известно множество песен, начи-

нающихся с других ступеней. Так, можно часто встретить в начале песни II ступень (II):

62

Б. Стрейхорн, Д. Эллингтон. Атласная кукла

Moderato

или III:

63

Н. Хефти. Моя малышка

Andante