

Пользуясь поворотной схемой, выпишите гармонию рассмотренной темы в тональностях *соль*, *фа*, *си-бемоль* и *ми-бемоль* мажор. Проиграйте аккомпанемент в этих тональностях, проанализируйте и запомните кадансы, использованные в сопровождении.

#### ОСОБЕННОСТИ АНАЛИЗА ГАРМОНИЧЕСКИХ СХЕМ ПЕСЕН, НАПИСАННЫХ В МИНОРЕ

В теоретических работах по джазовой гармонии разбору минорных тональностей уделяется мало внимания. Это связано с тем, что подавляющее большинство джазовых мелодий написано в мажоре. Поэтому, как правило, анализ гармонических схем песен, написанных в миноре, проводится по параллельному мажору, в котором минорный септаккорд VI ступени заменяется минорным трезвучием или секстаккордом, относящимся по аналогии с мажором к первому классу аккордов. Это означает, что песню, написанную, скажем, в тональности ля минор, рассматривают в тональности, параллельной ей, то

есть в до мажоре. Так, если тема начинается с последовательности Am<sup>6</sup>—Dm<sup>7</sup>—G<sup>7</sup>—Cmaj<sup>7</sup>, то в виде цифрованного баса ее записывают (С): VI<sup>+6</sup>—II—V—I. Благодаря такой записи образуются уже известные модели мажора с тем лишь отличием, что оканчиваются они минорным трезвучием на VI ступени тонической функции.

Подобный анализ, а главное — внутренняя перестройка в параллельный мажор имеют свои преимущества и недостатки. Прежде всего это освобождает музыканта от специального изучения закономерностей минора и приучает его к рассмотрению минора как одного из особых вариантов изученного ранее параллельного мажора. В свою очередь это приводит к стандартизации аппликатурных приемов игры.

Однако хорошая ориентация в минорных тональностях через параллельный мажор требует мысленной перестройки и достигается не сразу. Особенno она трудна для уже играющих гитаристов, хорошо изучивших минорные тональности. Кроме того, такой анализ оправдывает себя главным образом при сложной гармонической схеме песни с возможными модуляциями вторых частей в мажорные тональности и т. п.

В качестве примера разберем гармоническую схему песни Дж. Ширинга «Колыбельная» («Lullaby of Birdland»).

77

Moderato

(C): VI<sup>+6</sup> bV<sub>9</sub> VII<sub>9</sub> III<sub>9</sub> VI<sup>#7</sup> VI  
II No III VI II II<sup>φ</sup> I<sup>+6</sup> IV  
VII III<sub>9</sub> I bII<sub>9</sub> I<sup>+6</sup> Fine III<sub>9</sub> bIII<sub>9</sub>  
II II<sub>9</sub> bII<sub>9</sub> I III<sub>9</sub> bII<sub>9</sub> II VII III<sub>9</sub>

В данном анализе первая часть песни рассматривается не по ля минору, а по до мажору. Такая запись привела к образованию типичных, в основном квинтовых гармонических моделей, свойственных до-мажорной тональности, что зна-

чительно облегчает построение импровизации и удобно для ориентации гитариста во время аккомпанемента.

Приводим вариант аккомпанемента этой песни в прогрессивной аппликатуре:

Дж. Ширинг. Колыбельная

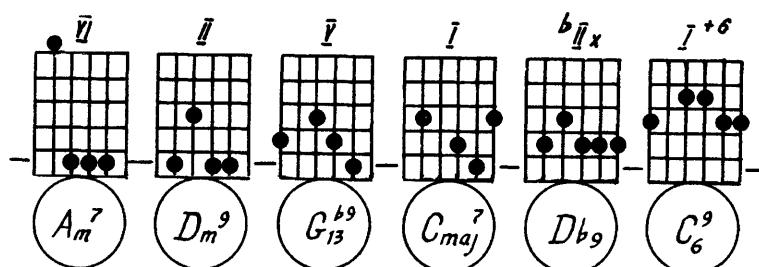
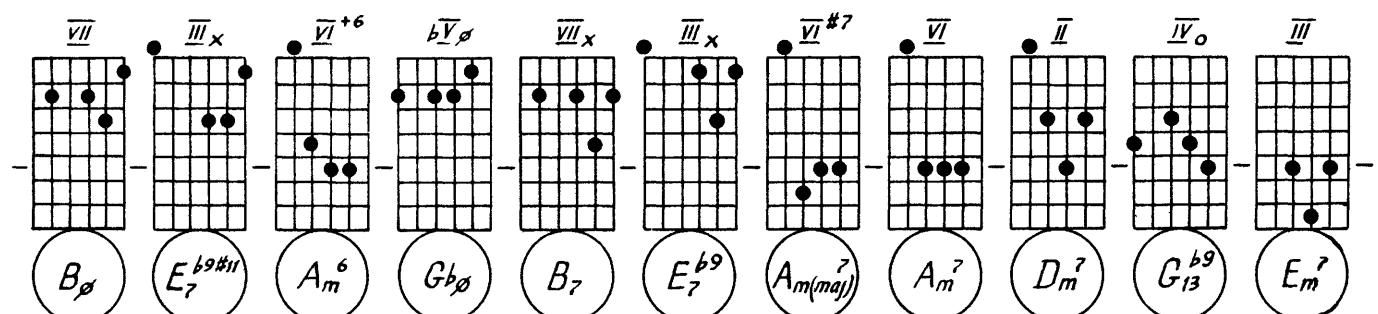
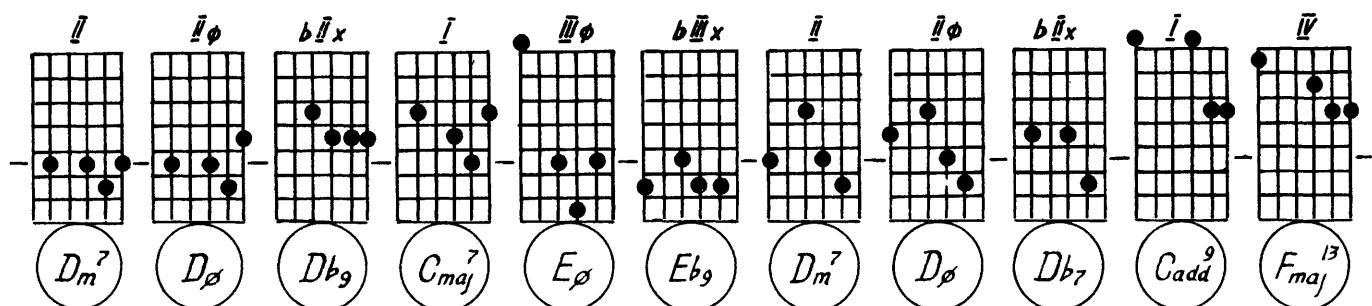
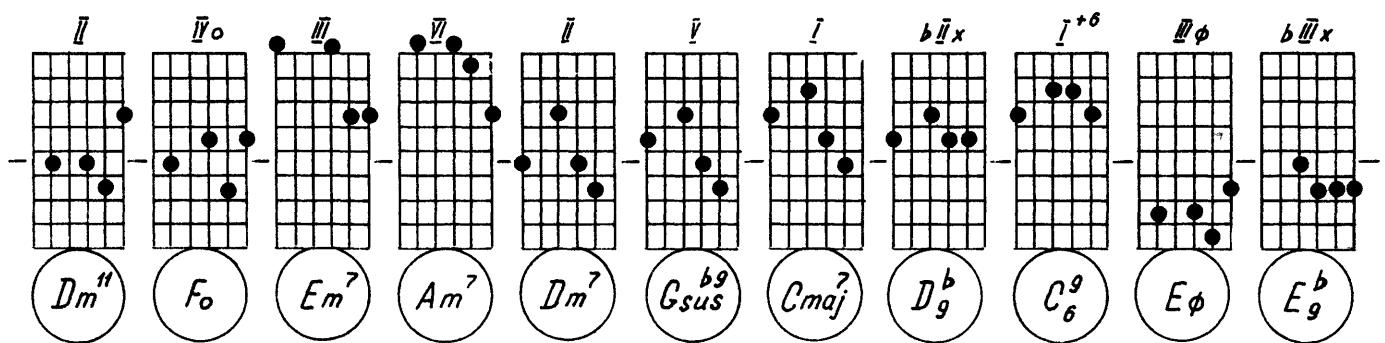
78

(C):  $\bar{V}^{+6}$   $b\bar{V}\phi$   $\bar{V}x$   $\bar{V}x$   $\bar{V}^{#7}$   $\bar{V}$   $\bar{I}$   $\bar{V}_o$   $\bar{V}$   $\bar{V}$   $\bar{I}$

$A_m^6$   $G_b^b$   $B_7$   $E^{b9\#11}$   $A_m(maj)$   $A_m^7$   $D_m^7$   $G_{13}^{b9}$   $E_m^7$   $A_m^7$   $D_m^9$

$\bar{I}$   $I^{+6}$   $\bar{I}$   $\bar{V}$   $\bar{V}x$   $\bar{V}$   $b\bar{V}\phi$   $\bar{V}x$   $\bar{V}x$   $\bar{V}^{#7}$   $\bar{V}$

$G_{13}^{b9}$   $C_6^9$   $F_{maj}^{13}$   $B_\phi$   $E_7^{b5}$   $A_m^7$   $G_\phi^b$   $B_7^{\#5b9}$   $E_7^{\#5b9}$   $A_m^9$   $A_m^6$



В эстрадных пьесах советских композиторов минорные тональности используются значительно шире, чем в джазовой музыке. Гармонические схемы песен в большинстве случаев более просты. Поэтому анализ последовательностей с точки зрения параллельного мажора оказывает неэффективным, усложненным. В таких слу-

79

I   II   III   IV   V   VI   VII  
Am'   Bø   Cmaj'   Dm'   Em'   Fmaj'   G,

Септаккорды Am(maj<sup>7</sup>) и Cmaj<sup>7</sup><sup>#5</sup> употребляются в джазовой музыке редко. Чаще всего в песенном жанре используются следующие аккорды:

на I ступени	— минорное трезвучие с добавлением сексты (6) и ноны (9)	— m <sup>+6</sup>
» II	» — полууменьшенный септаккорд	— Ø
» III	» — большой мажорный септаккорд	— M
» IV	» — минорный септаккорд	— m
» V	» — доминантсептаккорд	— x
VI	» — большой мажорный септаккорд	— M

80

I   II   III   IV   V   VI   VII  
Am(maj<sup>7</sup>)   Bø   Cmaj<sup>7</sup><sup>#5</sup>   Dm<sup>7</sup>   E,   F<sup>#</sup>ø   G<sup>#</sup>ø

Закономерности движения аккордов по полутоналам, диатонической шкале, а также по квинтовому кругу характерны и для минорных тональностей. Например, модель квинтового круга типа I—IV—VII—III—VI—II—V—I в до мажоре имеет такой вид: Cmaj<sup>7</sup>—Fmaj<sup>7</sup>—Bø—Em<sup>7</sup>—Am<sup>7</sup>—Dm<sup>7</sup>—G<sup>7</sup>—Cmaj<sup>7</sup>, а в до миноре иной: Cm<sup>6</sup>—Fm<sup>7</sup>—Bø<sup>7</sup>—Eb maj<sup>7</sup>—Ab maj<sup>7</sup>—Dø—G<sup>7</sup>—Cm<sup>6</sup>

чаях целесообразнее использовать для анализа минорные гармонические схемы.

Как и в мажоре, в минорных пьесах употребляются аккорды, построенные на ступенях лада. Наиболее распространены аккорды натурального и гармонического ладов:

I   II   III   IV   V   VI   VII<sub>г</sub>  
Am(maj<sup>7</sup>)   Bø   Cmaj<sup>7</sup><sup>#5</sup>   Dm<sup>7</sup>   E,   Fmaj<sup>7</sup>G<sup>#</sup>ø  
» VII   » — доминантсептаккорд — x  
« VII(г) » — уменьшенный септаккорд — o

Эта система септаккордов вполне приемлема для анализа популярных эстрадных песен и пьес, написанных в минорных тональностях. При необходимости проанализировать джазовые минорные пьесы теоретики используют несколько иную систему, близкую описанной выше. Отличие ее состоит в том, что при построении септаккордов на ступенях минорной гаммы в качестве линии баса используется восходящий мелодический минор, а средние голоса движутся по гармоническому минору:

Такая гармоническая последовательность, часто встречающаяся в эстрадных песнях, хорошо известна гитаристам-практикам.

Для примера разберем гармоническую схему песни М. Таривердиева «Маленький принц» из кинофильма «Пассажир с экватора»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> См. сборник: Поэт Елена Камбурова. М., 1972. с. 16.

М. Таривердиев. Маленький принц

81  
Moderato  
Gm   Cm   D<sub>7</sub>  
Gm   Cm<sup>7</sup>   F,   G  
Bø   Gm   Cm   F   Bø   Eb



Выпишем эту схему в виде цифрованного баса по параллельному мажору, внося некоторые изменения:

(Bb): VI⁷|VII⁹-IIIx|VI¹⁶|II-V|I-VII|II-V|I-I-IV|  
VII⁹-IIIx|VI¹⁶|VII⁹-IIIx|VI¹⁶|IV-V|I-VI|  
II-V|I-IV|VII⁹-IIIx|VI¹⁶||

Схема состоит из отрезков квинтовых моделей, хорошо знакомых из приведенного ранее материала. Теперь запишем ее в буквенно-цифровом обозначении:

Gm⁹|A⁹-D,|Gm⁹|Cm⁹-F,|Bmaj⁹-Gm⁹|Cm⁹-F,  
Bmaj⁹-Ebmaj⁹|A⁹-D,|Gm⁹|A⁹-D,|Gm⁹|Ebmaj⁹-F,  
Bmaj⁹-Gm⁹|Cm⁹-F,|Bmaj⁹-Ebmaj⁹|A⁹-D,|Gm⁹||

Проанализируем эту же схему в фактической тональности соль минор и запишем ее в виде цифрованного баса:

(Gm): I|II-V|I|IV-VII|III-I|IV-VII|III-VI|II-V|  
I|II-V|I|VI-VII|III-I|IV-VII|III-VI|II-V|I||

По сравнению со схемой, записанной в цифрованном басе в тональности *си-бемоль* мажор, последняя выглядит проще, хотя порядок следования ступеней в обоих случаях логичен и легко вписывается в рассмотренные ранее закономерности.

Таким образом, целесообразно проводить разбор гармонических схем песен, написанных в миноре, двумя методами: прямым (в фактической тональности) и по параллельному мажору.

В заключение несколько слов об усложнении гармонии минорных песен. Все ранее изученные правила замен пригодны и для составления партии аккомпанемента к песням, написанным в миноре. Однако при использовании надстроек к септаккордам следует учитывать особенности строения минорной гаммы и не добавлять тоны, приводящие к диссонирующему звучанию аккорда, не свойственного данной ладотональности. Так, к доминантсептаккорду V ступени добавляется пониженная нона ( $\flat 9$ , но не 9) и терцдекима (13). Чаще всего на этой ступени встречаются аккорды  $x$ ,  $x^{\# 9}$ ,  $x^{\# 5\flat 9}$  и др.

Выучите и самостоятельно проанализируйте вариант аккомпанемента к известной песне французского композитора Ж. Косма «Опавшие листья» («Autumn Leaves»).

## Ж. Косма. Опавшие листья

82

## 5 ИНТРОДУКЦИИ И ПОСТЛЮДИИ В ПЕСНЯХ

Важное место в песенной форме занимают инструментальные вступления (интродукции) и заключения (постлюдии). Зачастую этим разделам гитаристы уделяют мало внимания, сосредоточивая его на трактовке основной темы пьесы. Вместе с тем известно, что неудачно сыгран-

ное вступление или «скомканное» заключение песни может полностью испортить впечатление от выступления в целом.

Какова же роль интродукций к музыкальным пьесам и какие творческие задачи стоят перед аккомпаниатором при их исполнении?

Прежде всего инструментальное вступление должно ввести солиста в исполняемое произведение, то есть хорошо подготовить его. Эта подготовка может заключаться как в предвосхищении характера и интонаций темы, так и в оттенении ее по принципу контраста. Другими словами, инструментальными средствами создается определенный эмоциональный настрой, в равной мере необходимый и солисту, и слушателю.

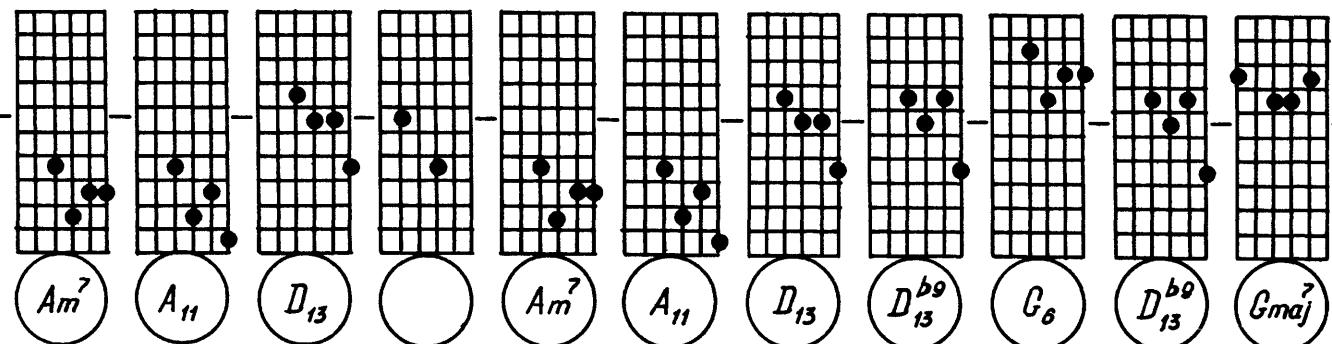
Во вступлениях часто содержится сжатое изложение основных музыкальных мотивов данного произведения. В небольших пьесах вступление обычно состоит из нескольких тактов и может представлять собой законченную музыкальную фразу.

Многообразие настроений и чувств, передаваемых музыкой, невозможно выразить какими-либо универсальными для всех случаев при-

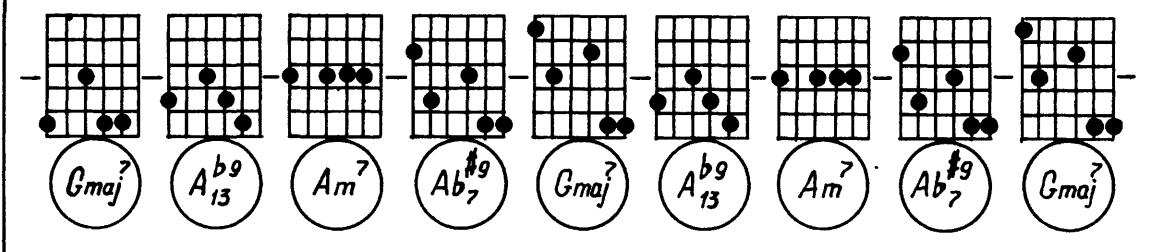
емами. Каждое вступление должно быть тесно связано с особенностями конкретной пьесы. Поэтому трудно рекомендовать формальные методы сочинения и исполнения вступлений. Однако подобные попытки предпринимались. В частности, интересны вступления, приведенные в школе М. Бейкера<sup>3</sup> (пр. 83а—е, тональность соль мажор). Они оригинальны по мелодике, разнообразны по гармонии.

83

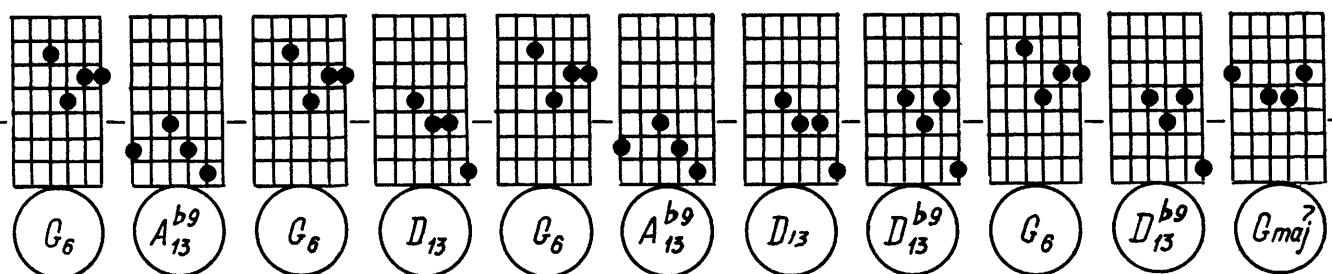
а)



б)



в)



<sup>3</sup> Mieckey Baker's Complete Course in Jazz Guitar N Y, 1964

2)

3)

4)

Применяя прогрессивную аппликатуру и изученные ранее гармонические модели, сочините другие интерлюдии к известным песням.

Очень часто непрофессиональные музыканты используют в качестве вступления мелодию призыва песни. Не следует превращать этот прием в штамп так же, как и проигрывание в аккордах стандартных кадансовых оборотов, нередко не имеющих никакого отношения к гармонии исполняемой песни. Анализ большого количества интродукций, используемых в джазовой музыке периода свинга, позволяет отметить некоторые общие их черты. Так, часто в качестве вступления используются превращенные в инструментальное соло отдельные фразы мелодии песни,

причем в большинстве случаев их играют в виде вариаций. Это, с одной стороны, подготавливает слушателей к восприятию мелодии, а с другой — исключает полное ее повторение в сольной партии, предотвращая однообразие.

Умение варьировать мелодические фразы необходимо не только для сочинения интродукций к песням, но и для техники импровизации. Вот почему каждый гитарист, желающий научиться играть в джазовом стиле, должен овладеть некоторыми приемами варьирования основной темы пьесы<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: Молотков В. А. Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре. К., 1983, с. 48—50.