

\bar{V} $\#I^{\circ}$ \bar{II} \bar{V} $b\bar{II}_x$ \bar{I} \bar{II} \bar{III} $\bar{IV} (G): \bar{II}$ \bar{V}
 C_7 $F\#_o$ G_m^7 C_7 G_b^7 F_{maj}^7 G_m^7 A_m^7 $B_b_{maj}^7$ A_m^7 D_7

$\#I^{\circ}$ \bar{II} $\bar{V} (C): \bar{II}$ \bar{V} \bar{III} $\bar{VI}_x^{\#5}$ \bar{I} $\#I_9^6$ \bar{I}_9^6
 $G\#_o$ A_m^7 D_7 D_m^7 G_{13} E_m^7 $A_7^{\#5}$ C_{maj}^7 $D_b_9^6$ C_9^6

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.

4

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 $A_m^6 - D_m^7 - G^7 - C_{maj}^7$, то в виде цифрованного баса ее записывают $(C): VI^{+6} - II - V - I$. 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. Особенно 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»).

Moderato

(C): VI⁺⁶ bV_o VII_x III_x VI^{#7} VI
 II IV_o III VI II II_o I⁺⁶ IV
 VII III_x I bII_x I⁺⁶ Fine III_o bIII_x
 II II_o bII_x I III_o bII_x
 II II_o bII_x I IV VII III_x

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:

78

Дж. Ширинг. Колыбельная

(C): VII⁺⁶ bVI_o VII_x III_x VI^{#7} VI II IV_o III VII II

*Am*⁶ *G*_o^b *B*₇ *E*₇^{b9#11} *Am*(maj)⁷ *Am*⁷ *Dm*⁷ *G*₁₃^{b9} *Em*⁷ *Am*⁷ *Dm*⁹

VII I⁺⁶ IV VII III_x VI bVI_o VII_x III_x VI^{#7} VI

*G*₁₃^{b9} *C*₆⁹ *F*maj¹³ *B*_o *E*₇^{b5} *Am*⁷ *G*_o^b *B*₇^{#5b9} *E*₇^{#5b9} *Am*⁹ *Am*⁶

I *IV*_o *III* *VII* *I* *V* *I* *bII*_x *I*⁺⁶ *III*_ø *bIII*_x

*Dm*¹¹ *F*_ø *Em*⁷ *Am*⁷ *Dm*⁷ *Gsus*^{b9} *Cmaj*⁷ *D*₉^b *C*₆⁹ *E*_ø *E*₉^b

I *I*_ø *bII*_x *I* *III*_ø *bIII*_x *I* *I*_ø *bII*_x *I* *IV*

*Dm*⁷ *D*_ø *D*₉^b *Cmaj*⁷ *E*_ø *E*₉^b *Dm*⁷ *D*_ø *D*₇^b *Cadd*⁹ *Fmaj*¹³

VII *III*_x *VI*⁺⁶ *bV*_ø *VII*_x *III*_x *VI*^{#7} *VI* *II* *IV*_o *III*

*B*_ø *E*₇^{b9#11} *A*_m⁶ *G*_b_ø *B*₇ *E*₇^{b9} *A*_{m(maj)}⁷ *A*_m⁷ *Dm*⁷ *G*₁₃^{b9} *E*_m⁷

VII *I* *I* *I* *bII*_x *I*⁺⁶

*A*_m⁷ *Dm*⁹ *G*₁₃^{b9} *Cmaj*⁷ *D*₉^b *C*₆⁹

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 оказывается неэффективным, усложненным. В таких слу-

79

I II III IV V VI VII I II III IV V VI VII_r

Am⁷ B^ø Cmaj⁷ Dm⁷ Em⁷ Fmaj⁷ G₇ Am(maj⁷) B^ø Cmaj^{7#5} Dm⁷ E₇ Fmaj⁷ G₇ø

Септаккорды Am(maj⁷) и Cmaj^{7#5} 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⁺⁶
- » II » — полууменьшенный септаккорд — Ø
 - » III » — большой мажорный септаккорд — M
 - » IV » — минорный септаккорд — m
 - » V » — доминантсептаккорд — x
 - VI » — большой мажорный септаккорд — M

- » VII » — доминантсептаккорд — x
- « VII(r) » — 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:

80

I II III IV V VI VII

Am(maj⁷) B^ø Cmaj^{7#5} Dm⁷ E₇ F₇ø G₇ø

Закономерности движения аккордов по полутонам, 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: Cmaj⁷—Fmaj⁷—B^ø—Em⁷—Am⁷—Dm⁷—G⁷—Cmaj⁷, а в до миноре иной: Cm⁶—Fm⁷—Bb⁷—Eb maj⁷—Ab maj⁷—D^ø—G⁷—Cm⁶

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»².

² См. сборник: Поэт Елена Камбурова. М., 1972. с. 16.

81

М. Таривердиев. Маленький принц

Moderato

Gm Cm D₇

Gm Cm⁷ F₇

Bb Gm Cm F Bb Eb

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

(Bb): VI⁶ | VII^o - III^x | VI⁺⁶ | II - V | I - VI | II - V | I - IV |
 VII^o - III^x | VI⁺⁶ | VII^o - III^x | VI⁺⁶ | IV - V | I - VI |
 II - V | I - IV | VII^o - III^x | VI⁺⁶ ||

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

Gm⁶ | A^o-D, | Gm⁶ | Cm⁷-F, | Bb^{maj}⁷-Gm⁷ | Cm⁷-F,
 Bb^{maj}⁷-Eb^{maj}⁷ | A^o-D, | Gm⁶ | A^o-D, | Gm⁶ | Eb^{maj}⁷-F,
 Bb^{maj}⁷-Gm⁷ | Cm⁷-F, | Bb^{maj}⁷-Eb^{maj}⁷ | A^o-D, | Gm⁶ ||

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 | III - V | I | VI - VII | III - I | IV - VII | III - VI | II - V | I ||

По сравнению со схемой, записанной в цифрованном басы 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 (b9, но не 9) и терцдецима (13). Чаще всего на этой ступени встречаются аккорды x, x^{b9}, x^{#5b9} и др.

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

Ж. Косма. Опавшие листья

82

(G): b III^x II V I IV VII III^x VI^{#7} VI b III^x

B^b₁₃ A^m₇ D₉ G^{maj}₇ C^{maj}₇ F^{#o} B₇ E^{m(maj)}₇ E^m₇ B^b₁₃

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. Бейкера³ (пр. 83а—е, тональность *соль мажор*). Они оригинальны по мелодике, разнообразны по гармонии.

83

a)

Am⁷ A₁₁ D₁₃ Am⁷ A₁₁ D₁₃ D^{b9}₁₃ G₆ D^{b9}₁₃ Gmaj⁷

b)

Gmaj⁷ A^{b9}₁₃ Am⁷ Ab^{#9}₇ Gmaj⁷ A^{b9}₁₃ Am⁷ Ab^{#9}₇ Gmaj⁷

в)

G₆ A^{b9}₁₃ G₆ D₁₃ G₆ A^{b9}₁₃ D₁₃ D^{b9}₁₃ G₆ D^{b9}₁₃ Gmaj⁷

³ Mieczek Baker's Complete Course in Jazz Guitar N Y, 1964

2)

Diagram 2) shows ten guitar fretboard diagrams. Below each diagram is a circle containing a chord symbol: $Gmaj^7$, $Gmaj^7$, Am^7 , Am^7 , $Gmaj^7$, Am^7 , G_6 , D_{13}^{b9} , an empty circle, and $Gmaj^7$.

д)

Diagram д) shows ten guitar fretboard diagrams. Below each diagram is a circle containing a chord symbol: $Gmaj^7$, G_{13}^{b9} , Am^7 , A_{13}^{b9} , Am^7 , Am^7 , D_{13}^{b9} , A_o , and $Gmaj^7$.

е)

Diagram е) shows thirteen guitar fretboard diagrams. Below each diagram is a circle containing a chord symbol: $Gmaj^7$, Bm^{11} , Bb_7^{b5} , Am^7 , $C\sharp m^{11}$, C_7^{b5} , Am^7 , Am^7 , A_{11} , D_{13}^{b9} , Am^{11} , Ab_7^{b5} , and $Gmaj^7$. Below the diagrams is a rhythmic notation line with vertical strokes and beams.

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

Очень часто непрофессиональные музыканты используют в качестве вступления мелодию припева 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 пьесы⁴.

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