

\bar{ii} $b\bar{ii}_x$ \bar{i}^{+6} \bar{vii} \bar{ii} $b\bar{ii}_x$ \bar{i}^{+6} \bar{vii} (B \flat): \bar{ii} $b\bar{ii}_x$ \bar{i}

A_m^7 $A_b^7^{b5}$ G_6 E_m^7 A_m^7 $A_b^7^{b5}$ G_6 E_m^7 C_m^7 B_7^{b5} B_b^{maj7}

\bar{vii} (G): \bar{vii} \bar{iii} \bar{vii} \bar{ii}_x \bar{ii} $b\bar{ii}_x$ \bar{i} \bar{vii} \bar{ii} $b\bar{ii}_x$

G_m^7 $F\#_m^7$ B_m^7 E_m^9 A_{13} A_m^7 $A_b^7^{b5}$ G^{maj7} E_m^7 A_m^7 $A_b^7^{b5}$

\bar{i} \bar{vii} \bar{ii} \bar{ii}_ϕ \bar{iii} \bar{vii} \bar{ii} \bar{vii} \bar{i}^{+6} \bar{i}^{+6}

G^{maj7} E_m^7 A_m^7 A_ϕ B_m^7 E_m^7 A_m^7 D_{11} G_6 G_6^9

Одна из трактовок гармонии этой песни может выглядеть так:

(E \flat): I - VI | II - V | I - VI | II - V | III $_x$ - VI $_x$ | II $_x$ - V | I - b III $_x$ |
 b VI $_M$ - V | I - VI | II - V | I - VI | II - V | III $_x$ - VI $_x$ | II $_x$ - V | кад|анс ||
 II - V | I - VI | II - V | I - (G \flat): VI $_x$ | II - V | I - VI (E \flat): II -
 V | II - V | I - VI | III - V | I - VI | III - V | III $_x$ - VI $_x$ | II $_x$ - V | кад|анс ||

Пользуясь поворотной схемой, запишите, а затем проиграйте эту партию в тональности соль мажор и сравните ее с предыдущим вариантом сопровождения.

В заключение главы предлагаем выучить аккомпанемент к популярным джазовым темам «Фламинго» («Flamingo») Т. Гройя и «Туманно» («Misty») Э. Гарнера.

116

Т. Гройя Фламинго

(F): $b\bar{II}_x$ \bar{I} \bar{VI} \bar{II} $\bar{V}^{\#5}$ \bar{I}_m $\bar{I}_m^{\#7}$ \bar{I}_m^2 \bar{VI}^{\emptyset} $b\bar{VI}_x$

Gb_7 F_{maj}^7 D_m^7 G_m^7 $C_7^{\#5}$ F_m $\frac{F_m(maj)^7}{E}$ $\frac{F_m^7}{Eb}$ D^{\emptyset} Db_7

\bar{VI}_2^{\emptyset} $b\bar{VI}_x^2$ \bar{IV}° \bar{III} $b\bar{III}_x$ \bar{II} $b\bar{II}_x$ \bar{VI}_3^4 \bar{II} \bar{I}

$\frac{D^{\emptyset}}{C}$ $\frac{Db_7}{Cb}$ Bb° A_m^7 Ab_7 G_m^7 Gb_7 $\frac{D_m^7}{A}$ G_m^7 F_{maj}^7

$b\bar{V}^{b5}(Ab):\bar{II}$ \bar{II} \bar{V}^9 \bar{I} \bar{VI} \bar{III} \bar{VI}_x^{b9} \bar{II} \bar{V}^9

Gb_7^{b5} Bb_m^7 Bb_m^7 Eb_9 Ab_{maj}^7 F_m^7 C_m^7 F_7^{b9} Bb_m^7 Eb_9

\bar{VII} (F): \bar{II} \bar{V}^9 $b\bar{II}_x^{b5}$ $b\bar{VI}_x^2$ \bar{IV}° \bar{VI}_3^4 \bar{II} \bar{I}

G^{\emptyset} G_m^7 C_9 Gb_7^{b5} $\frac{Db_7}{Cb}$ Bb° $\frac{D_m^7}{A}$ G_m^7 F_{maj}^7

(Eb): \bar{V} \bar{I} \bar{III} $b\bar{III}$ \bar{II} \bar{V} \bar{I} (Gb): \bar{II} \bar{V} (Eb): \bar{III}^{b5}

Bb_{13}/Cb $Ebmaj^9$ Cm^7 Bm^7 Bbm^7 Eb^7_{b9} $Abmaj^7$ Abm^7 Db^7_{b9} G^7_{b5}

\bar{VI} \bar{II} \bar{V} $b\bar{VII}_x$ \bar{VI}_x $b\bar{VI}_x$ \bar{V} \bar{I} \bar{II} \bar{V}

Cm^7 Fm^7 Bb_{13}/Cb Db^7_{b5} C_7 $B^{\#5}_7$ Bb_{13} $Ebmaj^7$ Fm^7 Bb_{13}

\bar{I} (Ab): \bar{III} $b\bar{III}$ \bar{II} $b\bar{II}_o$ \bar{II} \bar{V} \bar{I} \bar{IV} \bar{III}

$Ebmaj^7$ Cm^7 Bm^7 Bbm^7 A_o Bbm^7 Eb^7_{b9} $Abmaj^7$ $Dbmaj^7$ Cm^7

\bar{II} (G): \bar{II} \bar{V} $\bar{V}^{\#9}$ (Eb): \bar{III} $b\bar{III}_x$ \bar{II} \bar{V} \bar{I} \bar{I}_9

Bbm^{11} Am^{11} D_7/A $D^{\#9}_7$ Gm^7 Gb_7 Fm^{11} Bb_{13}/Cb $Ebmaj^7$ $Ebmaj^9$

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Роль гитары в различных музыкальных ансамблях

В разные периоды истории джаза гитара выполняла различные исполнительские функции в зависимости не только от ее гармонической роли в том или ином музыкальном ансамбле, но и от особенностей джазового стиля, в котором она использовалась. Мягкость тембра и большие гармонические возможности по сравнению с бытовавшим ранее банджо, на котором медиатором исполнялись сопровождение и небольшие сольные фрагменты, позволили гитаре завоевать симпатии многих музыкантов, в результате чего она почти полностью вытеснила банджо из оркестровой практики.

В музыке 30-х годов гитара применялась преимущественно в больших оркестрах (big band) как ритмико-гармонический инструмент, не выделявшийся из общего звучания ритмгруппы.

Качественный сдвиг произошел в конце 40-х годов, когда гитара вошла в состав малых джазовых ансамблей — так называемых combo¹, характерных для современного джаза. Среди гитаристов этого периода примечательной фигурой был Чарли Кристиан, впервые применивший в джазе электрогитару. Кристиан солировал на гитаре, подражая игре саксофонистов Лестера Янга, Бена Вебстера и др. Таким образом, гитара, наряду с саксофоном, трубой и фортепиано, становится равноправным солирующим инструментом.

Исполнительская манера Ч. Кристиана явилась прообразом джазового стиля, получившего название бибоп (be-bop)². Многие гитаристы более позднего времени так или иначе использовали разработанные им принципы. Из современных гитаристов, продолжающих развивать его импровизационный стиль, наиболее известны Барни Кессел, Кенни Баррел, Уэс Монтгомери, Джордж Бенсон, Чарли Берд, Джо Пасс и другие.

Характерной чертой джаза 50-х годов является обращение к латиноамериканскому и афрокубинскому фольклору, что привело к появлению стиля босса нова, в котором значение гитары как ритмико-гармонического инструмента возрастает.

В последующие десятилетия гитара играет роль ведущего инструмента в различного рода джаз- и рок-ансамблях, выполняя в них и ритмические и сольные функции. Применение всевозможных электронных устройств значительно расширило ее звуковую палитру. Наиболее яркие гитаристы этого периода — Джимми Хендрикс, Карлос Сантана, Ларри Корнел, Джон Маклафлин, Ол ди Меола и другие. Однако наряду с электрогитарой достаточно часто используется и обычная акустическая гитара. Сферы ее применения, как и функции в разных ансамблях и стилях, весьма разнообразны.

1 ГИТАРА В БОЛЬШОМ ОРКЕСТРЕ

В оркестрах большого состава гитара выполняет ритмическую функцию, поддерживая вместе с контрабасом и ударными инструментами непрерывную четырехдольную ритмическую пульсацию. Гитару используют только в быстрых темпах для связи контрабаса и ударных. Звучание гитары скорее должно ощущаться, чем слышаться, и гитаристу следует играть мягко, не прибегая к слишком острой, ударной атаке на каждую четверть.

Ритмический рисунок гитарной партии довольно прост и представляет собой равномерное чередование четвертных длительностей без акцентирования каких-либо метрических долей такта. Поэтому часто в партии, записанной в виде буквенно-цифровой системы, на «нитке» рисуются наклонные черточки, обозначающие ровные четверти.

118

$\frac{4}{4}$ Cmaj⁷ E^b Dm⁷ G¹³ Cmaj⁷ E^{m7} E^bm⁷ Dm⁷ G¹³

Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷ F^{#°} E^{m7} A⁷ Dm⁷ G¹³

Звучание гитары должно быть одинаковым на протяжении всей пьесы или части музыкального произведения (сюиты, концерта и т. д.). Отклонения от точного повторения четвертей возможны лишь одновременно во всей ритмгруппе и только в том случае, если резко изменяется ритм у других инструментов, в частности духовых.

¹ От слова combination (англ.) — сочетание, комбинация.

² Звукоподражание, которым музыканты пользовались при объяснении интонационно-ритмического строения своих импровизаций.

Ансамбль

Гитара

F₆ D₇^{b9} Gm⁷ C₉ F₆ D₇^{b9} Gm⁷ C₉ C₇¹³

В практике современных больших оркестров гитара применяется также для исполнения различных танцевальных ритмов и пьес в стиле «рок».

Приведенные ниже примеры ритмических рисунков наиболее характерны для тех случаев,

когда гитара исполняет в оркестре ритмическую фигурацию вместе с контрабасом (бас-гитарой) и ударными инструментами.

Знак □ означает удар медиатором вниз, а ∨ — удар медиатором вверх.

120

Чарльстон

Свинг

Рок-н-ролл

Румба

Самба

Мамбо

Босса нова

Слоу рок

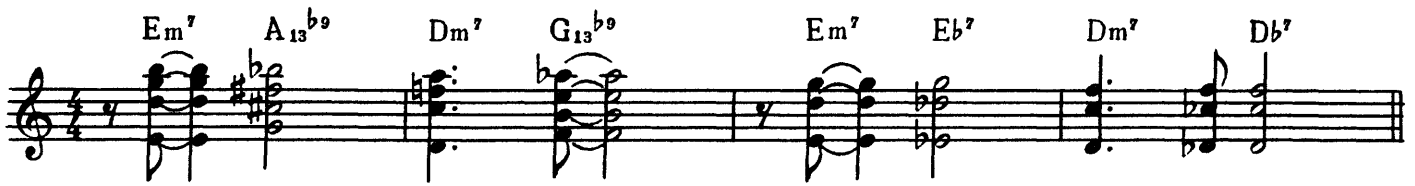
Джаз-вальс

Пять четвертей

Указанные танцевальные ритмы могут изменяться (быть сложнее или проще) и не исчер-

пывают всех возможностей того или иного эстрадного и джазового стилей.

121

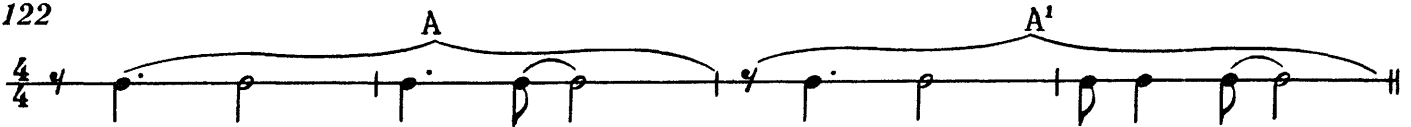


Этот стиль, получивший название «компинг», наиболее распространен в небольших ансамблях, исполняющих современную джазовую музыку. Аккорды аккомпанемента компинг на слабых долях такта, как это видно из примера, обостряют ритмическую пульсацию, привнося в нее тенденцию стремительного движения.

Ритмическая функция гитары в малом инструментальном ансамбле несколько иная, чем в оркестре. Гитара подает синкопированные гармонические реплики, чередующиеся с паузами большей или меньшей протяженности:

Ритмические элементы компинга можно разделить на два вида. К первому относится ритмически независимый аккомпанемент — так называемый риффовый, представляющий собой повторение одного и того же ритмического рисунка.

122



Этот рисунок может несколько варьироваться, но ритмическая основа риффа должна ощущаться постоянно.

В компинге второго вида ритмическая структура аккомпанемента определяется мелодической линией, заполняя паузы. Она находится в

полной зависимости от звучания солирующего инструмента: преобладают паузы и выдержанные длительности, общая фактура прозрачна, на первый план выдвигается солист. Особенно это ощутимо при исполнении медленных пьес лирического характера (баллад и т. п.).

123

Соло

Гитара

Говоря об особенностях гармонии джазовых стилей 40—50-х годов, необходимо отметить, что в принципе она не отличается от гармонии довоенного джаза. Аккордовые последовательности развились на основе гармонических оборотов предшествующего периода и усложнились лишь в том смысле, что значительно возросла плотность моделей. Гармония и мелодика представляют собой как бы квинтэссенцию джазовой импровизации предыдущего периода. Характерно стремление вырваться за рамки диатоники, создать полную, неограниченную свободу для построения импровизационных линий, что приводит к усложнению гармонических схем как основы будущих импровизаций. Значительно возрастает роль аккордовых надстроек и альтерированных ступеней. И хотя многие из них вошли в обиход раньше, но окончательную разработку они получают лишь в современном джазе. Развитие аккордовой вертикали и перенесение цент-

ра тяжести на «чувствительные» тоны в построении мелодических линий приводит к появлению политональных сочетаний, когда бас и все остальные звуки аккорда движутся в разных тональностях.

Всякая возможность ввести в схему более сложные элементы немедленно использовалась музыкантами-импровизаторами для расширения сферы мелодических идей. Удачные мелодические и гармонические находки, превращаясь в общеупотребительные, устоявшиеся формулы, составили своего рода музыкальный словарь стиля.

В ранний период современного джаза репертуар музыкантов состоял из известных тем, гармоническая схема которых использовалась как основа для построения импровизаций и создания новых мелодий. Типичным примером такого заимствования является «Орнитология» («Ornithology») Ч. Паркера и Б. Харриса, написанная

на основе гармонической схемы пьесы У. Льюиса «Как высоко луна» («How High The Moon»). Интересны гармонические схемы пьес «Чай вдвоем» («Tea For Two») В. Юменса, «Я ощущаю ритм» («I Got Rhythm») Дж. Гершвина и «Пердидо» («Perdido») Х. Тизола. При их срав-

нении видно, что первая часть «Пердидо» основана на гармонии первой части пьесы «Чай вдвоем» (пр. 124а), а ее вторая часть в гармоническом отношении является точной копией части В пьесы «Я ощущаю ритм» (пр. 124б).

124 а

„Пердидо“

„Чай вдвоем“

(Bb): II V II V I II

Dm⁷ G₇ Cm⁷ F₇ Cm⁷ F₇ Bb maj⁷

III VI II V II V I

124 б

„Пердидо“

Я ощущаю ритм

(Bb): VII_m III_x VII_m III_x III VI_x III VI_x

Кроме использования известных ранее последовательностей, музыканты, развивавшие новый стиль игры, создавали и собственные оригинальные гармонические схемы. Как пример можно привести блюзовую схему, разработанную Ч. Паркером (см. пр. 68).

Об усложнении гармонических схем свидетельствуют пьесы, написанные в более поздний период. Одна из них — «Весна пришла» («Joy Spring») К. Брауна:

125

Moderato

К. Браун. Весна пришла

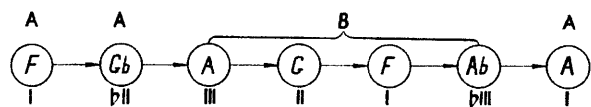
(F): I VI_x II ^bII I

Bbm⁷ Eb₇ Am⁷ Ab₇ Gm⁷ Gb₇ Fmaj⁷

IV_m ^bVII_x III ^bIII_x II ^bII_x I

Обращает на себя внимание возросшее количество модуляций в теме, особенно в ее второй части. Схема последовательности тональных центров такова:

126



Хотя эта 32-тактовая пьеса напоминает традиционную песенную форму А—А—В—А, в гармоническом отношении она существенно отличается от привычных схем. Так, первая часть А написана в тональности *фа* мажор, однако второе проведение является не точным ее повторе-

нием, а звучит на полтона выше, то есть в тональности *соль-бемоль* мажор. Часть В построена на последовательности из нескольких гармонических секвенций с тониками А, G, F, Ab. Центральным элементом системы является тональность *фа* мажор: ею начинается и заканчивается пьеса. На короткое время эта же тональность появляется в виде отрезка секвенции во второй части пьесы.

Все гармонические последовательности, рассмотренные в предыдущих главах, используются в любом стиле. Гармоническая модель не является принадлежностью какого-либо одного джазового направления: ее можно встретить и в музыке свинг, и в босса нова, и в стиле бибоп. Различие будет лишь в ее ритмической трактовке: