

но квинтовая модель приобретает функциональную определенность. Такая последовательность

аккордов применяется, например, в пьесе Н. Хефти «Коралловый риф» («Coral Reef»):

150 Н Хефти Коралловый риф

Moderato

Еще одной разновидностью этой последовательности можно считать модель I—VI—II—V. Для этого случая можно предложить следующий вариант аккомпанемента:

151

Наконец, приведем общие рекомендации для составления партии аккомпанемента, имитирующего одновременное звучание контрабаса и ритм-гитары.

1. При необходимости выделить в гармонической схеме пьесы какой-либо временный тональный центр, особенно если это мажорный или минорный аккорд, следует отдать предпочтение формуле с чередованием тоники и квинты в басу, нежели аккордовому движению по модели I—II—III—IV—V.

2. Восходящее движение в модели, заменяющей доминантсептаккорды, должно разрешаться в свою временную тонику в том же направлении:

152

3. Бас и мелодия должны двигаться преимущественно противоположно друг другу.

4. В квадрат могут быть введены относительно продолжительные эпизоды с движением одного баса, без аккордового сопровождения.

5. Приведенные басовые ходы и ритмические модели аккомпанемента для облегчения их заучивания упрощены. На практике они могут видоизменяться в зависимости от особенностей мелодии, темпа, экспрессивности аккомпанемента

6. Реальное звучание аккордовых тонов гораздо продолжительнее, чем в нотной записи, так как пальцы, как правило, еще некоторое время остаются на месте, а бас уже перемещается со струны на струну. Если записано:

153

то звучит

154

Вот почему следует выдерживать абсолютно точную длительность аккордов. Лишь в этом случае создается впечатление, что играют как бы два инструмента. При этом главной является линия баса, которая должна звучать слитно, legato, без разрывов между звуками, имитируя контрабасовую манеру исполнения.

Для завершающих эпизодов пьес приводим вариант аккомпанемента в двух аппикатурных формах:

155

Целесообразно объединять их с кадансовым оборотом, как это показано ниже:

156

Приведенный в данном параграфе материал — лишь отправная точка для создания собственного стиля аккомпанемента с имитацией шагающего баса. А так как каждая джазовая пьеса — это неповторимый художественный образ, то музыканту-аккомпаниатору предоставляются безграничные возможности для экспериментирования и проявления творческой инициативы.

В заключение предлагаем выучить и проанализировать аккомпанемент к двенадцатитактовому блюзу и традиционной песенной форме на примере гармонической схемы пьесы Дж. Гершвина «Я ощущаю ритм» (пр. 61).

157

Современный блюз

758

D^7 D^{7b5}/Ab G^7 G^{7b5}/Db C^7 C^{7b5}/Gb F^7 F^{7b5}/Cb D^7 D^{7b5}/Ab G^7 G^{7b5}/Db

C^7 C^{7b5}/Gb F^7 F^{7b5}/Cb F^7 F^{7b5}/Cb Bb^7 Bb^{7b5}/Fb $Ebmaj^7$ Ebm^7

D^7 D^{7b5}/Ab G^7 G^{7b5}/Db

C^7 C^{7b5}/Gb F^7 F^{7b5}/Cb $Bbmaj^7$ Cm^7 Dm^7 E^7 Am^7 Am^7 Eb^7

D^7 D^7 D^7 D^7 D^{7b5}/Ab G^7 Dm/A $A\#o$ G/B G^7 G^7 G^{7b5}/Db

C^7 C^7 C^7 C^7 C^{7b5}/Gb F^7 Cm/G $G\#o$ F/A D^7 D^{7b5}/Ab G^7 G^{7b5}/Db

C^7 C^{7b5}/Gb F^7 F^{7b5}/Cb D^7 D^{7b5}/Ab G^7 G^{7b5}/Db C^7 C^{7b5}/Gb F^7 F^{7b5}/Cb F^7 F^{7b5}/Cb Bb^7 Bb^{7b5}/Fb

$Ebmaj^7$ Ebm^7 D^7 D^{7b5}/Ab G^7 G^{7b5}/Db C^7 C^{7b5}/Gb F^7 F^{7b5}/Cb

(C):

$D\flat_7$ | $C\text{maj}^7 - A\text{m}^7$ | $D\text{m}^7 - G_7$ | $B\text{m}^7 - E_7 - B\text{b}\text{m}^7 - E\text{b}_7$ | $A\text{m}^7 - D_7 - A\text{b}\text{m}^7 - D\text{b}_7$ | $E\text{m}^7 - A\text{m}^7$ | $D\text{m}^7 - E\text{m}^7 - F\text{m}^7 - B\text{b}_7$ |
 IIx | I VI | II V | VII_m III_x bVII_m bIII_x | VI II_x bVI bII_x | III VI | II III IV_m VII_x |

$E\text{m}^7 - A_7$ | $D\text{m}^7 - G_7$ | $C\text{maj}^7 - D\text{b}\text{maj}^7$ | $C\text{maj}^7 - C^6$ | $E\text{m}^7 - A_7$ | $A\text{b}^\ominus - G^\ominus$ | $F\sharp\text{m}^7 - B_7 - E\text{m}^7 - A_7$ | $D\text{maj}^7 - D_6$ |
 III VI_x | II V | I bII_M | I I⁺⁶ | II V | bV^\ominus IV $^\ominus$ | III VI_x II V | I I⁺⁶ |

(C):

$D\text{m}^7 - G_7$ | $G\text{b}^\ominus - F^\ominus$ | $E\text{m}^7 - E\text{b}_7$ | $A_7 - D\text{b}_7$ |
 II V | bV^\ominus IV $^\ominus$ | III bIII_x | VI_x bII_x ||

Сравнивая оба варианта, можно увидеть, насколько авторская гармония отличается от аккордовых последовательностей, используемых джазовыми музыкантами в их игре.

Для песен, написанных в конце 40-х — начале 50-х годов, типично также большое количество

сопоставлений различных аккордовых групп, их частая смена. В качестве примера приведем гармоническую схему пьесы Д. Джордона «Джорду» («Jordu»), построенной на непрерывной смене доминантсептаккордов.

Д Джорден Джорду

160

Moderato

Db maj⁷ I
 F₇ (Cb):[#]IV_x
 Bb₇ VII_x
 Eb₇ III_x
 Ab₇ VI_x
 Db₇ II_x
 Gb₇ V
 Cb maj⁷ I

Ярким образом гармонической слемы с разнообразными аккордовыми сопоставлениями яв-

ляется пьеса Дж Джуффри «Четыре брата» («Four Brothers»).

161

Дж Джуффри Четыре брата

Moderato

D₉ II_x
 Dm⁷ II
 G₇^{#5} V^{#5}
 C maj⁷ I
 A₇ VI_x
 Dm⁷ II
 Em⁷ III
 A₇ VI_x
 Dm⁷ II
 G₇ V
 C maj⁷ I
 Dm⁷ II
 G₇ V
 C maj⁷ I
Fine
 Fm⁷ (Eb):II
 Bb₇ V
 Eb maj⁷ I
 Cm⁷ VI
 Abm⁷ (Gb):II
 Db₇ V
 Gb maj⁷ I
 F[#]m⁷ (E):II
 B₇ V
 G[#]m⁷ III
 C[#]⁷ VI_x
 F[#]m⁷ II
 B₇ V
 Emaj⁷ I
 A₇ IV_x

Интересным примером поисков подходящих для усложнения гармонических схем традиционного периода может служить использование Дж. Колтрейном гармонической схемы пьесы «Любимый» («Love») Р. Роджерса. Здесь ряд хроматически нисходящих доминантсептаккор-

дов усложняется благодаря добавлению подготавливающих аккордов. Таким образом, вся последовательность первой части выстраивается в цепочку непрерывно модулирующих квинтовых моделей, и тоника ощущается лишь в заключительном кадансе:

162

Tempo di Valse

Р. Роджерс. Любимый

Ebm⁷ (Db): II Ab⁷ V Dm⁷ (C): II G⁷ V Dbm⁷ (Cb): II
 Gb⁷ V Cm⁷ (Bb): II F⁷ V Bm⁷ (A): II E⁷ V
 Bbm⁷ (Ab): II Eb⁷ V Cm⁷ III Cb⁷ bIII_x Bbm⁷ II Bbb⁷ bII_x

Использование проверенных, устоявшихся гармонических последовательностей, давших наибольший эффект при импровизации, привело к созданию новых пьес с более современной ме-

лодической линией. Такова, например, пьеса саксофониста К. Керка «Черный бриллиант» («Black Diamond»), в которой мелодия опирается на альтерированные ступени аккордов:

163

Andante

Р. Керк. Черный бриллиант

Dm VI Dm^{#5} VI^{#5} Dm⁶ VI⁺⁶
 Dm⁷ VI Gm⁷ II C₉³ V₉ Fmaj⁷ I
 A₇^{b9} III_x^{b9} B₇^{#5} #IV_x^{#5} E₇^{b5} VII_x^{b5} A₇^{#5} III_x^{#5}
 D₇^{b5} VI_x^{b5} G₇^{#5} II_x^{#5} C₇^{b5} V<sub>b5 Gb₉ bII₉
 Fmaj⁷ I B₇^{#5} #IV_x^{#5} E₇^{b5} VII_x^{b5} A₇^{#5} III_x^{#5} D₇^{b5} VI_x^{b5}
 G₇^{#5} II_x^{#5} C₇^{b5} V_{b5 Gb₉ bII₉ Fmaj⁷ I}</sub>

При сравнении гармонии второй части этой пьесы и второй части ранее упоминавшейся пьесы «Джорду» очевидна их полная идентичность. Наличие альтерированных квинт в «Черном

бриллианте», не меняя гармонического качества доминантсептаккорда, придает мелодии бóльшую изысканность и делает звучание более современным.

„Черный бриллиант“ $\#IVx^{\#5} | VIIx^{b5} | IIIx^{\#5} | VIx^{b5} | IIx^{\#5} | V^{b5} | II^{b9}$
 „Джорду“ $\#IVx | VIIx | IIIx | VIx | IIx | V | I$

Развитие гармонического мышления, желание сделать схему более разнообразной и емкой способствовало созданию все более сложных схем, имеющих довольно прихотливые внутрен-

ние отношения аккордов. Примером таких схем может быть аккордовая последовательность известной пьесы «Бумажный кораблик»:

164

Бумажный кораблик

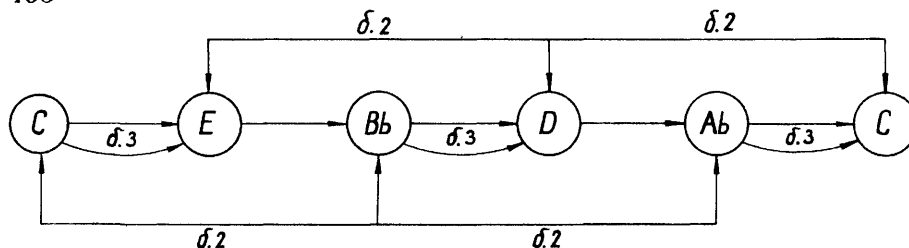
Moderato

Сmaj⁷ (C): I F₉ IV_x F[♯]m¹¹ (E): II
 B₇ V B^bmaj⁷ (B^b): I E^b₉ IV_x
 E^m¹¹ (D): II A₇ V A^bmaj⁷ (A^b): I
 D^b₉ V_x D^m¹¹ (C): II G₉ V
 E^m₇ III A₇^{b9} VI_x^{b9} D^m₇ II G₇^{b9} V^{b9}

Как видно из примера, суть аккордовых соотношений легко прослеживается, если рассматривать их каждый раз от нового тонального центра. Это стандартные гармонические обороты I—

IV_x и II—V. Тональный план показывает секвенционное чередование временных тональных центров.

165



До сих пор мы рассматривали гармонические особенности джазовых тем на примерах американских авторов. Их поиски оказали большое влияние на музыкальное творчество композиторов и музыкантов всех стран. Многие удачные находки были интерпретированы в пьесах поп-

музыки. В этом смысле довольно характерной, на наш взгляд, является последовательность аккордов в музыке Ф. Лэй из кинофильма «Мужчина и женщина», гармоническая схема которой имеет такой вид:

166 Ф. Лэй. Мужчина и женщина

Moderato

Eb maj⁷ F maj⁷ F[#] maj⁷ G maj⁷ G maj⁷
 bVI_M bVII_M VII_M I I

C[#]m¹¹ F[#]₉ F maj⁷
 #IV_m VII_x bVII_M

F maj⁷ Bm¹¹ E₉ A maj⁷ A maj⁷ Eb maj⁷ F maj⁷ F[#] maj⁷
 bVII_M III VI_x II_M bVI_M bVII_M VII_M

A maj⁷ Gm⁹ C₇^{b9} Am⁷
 A maj⁷ Gm⁹ C₇^{b9} F maj⁹#¹¹

Bm⁷ E₉ A maj⁷ A maj⁷ Am⁷

D₉ G maj⁷ Eb maj⁷ F maj⁷ F[#] maj⁷ A maj⁷

Bm⁷ D₉^{#11} A maj⁹ Bm⁷

E₁₁ A maj⁷ A maj⁷ Ab maj⁷

G maj⁷ G maj⁷ Ab maj⁷ A maj⁷