

но квинтовая модель приобретает функциональную определенность. Такая последовательность

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

150

Moderato

Еще одной разновидностью этой последовательности можно считать модель I—VI—I—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—I—II—III.

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, легато, без разрывов между звуками, имитируя контрабасовую манеру исполнения.

Для завершающих эпизодов пьес приводим вариант аккомпанемента в двух аппликатурных 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. Гershина «Я ощущаю ритм» (пр. 61).

157

Современный блюз

158

D7 $\overline{D7b5}_{Ab}$ G7 $\overline{G7b5}_{Db}$ C7 $\overline{C7b5}_{Gb}$ F7 $\overline{F7b5}_{Cb}$ D7 $\overline{D7b5}_{Ab}$ G7 $\overline{G7b5}_{Db}$

C7 $\overline{C7b5}_{Gb}$ F7 $\overline{F7b5}_{Cb}$ F7 $\overline{F7b5}_{Cb}$ Bb7 $\overline{Bb7}_{Fb}$ Eb maj7 Eb m7

1 D7 $\overline{D7b5}_{Ab}$ G7 $\overline{G7b5}_{Db}$

1 C7 $\overline{C7b5}_{Gb}$ F7 $\overline{F7b5}_{Cb}$ 2 Bb maj7 Cm7 Dm7 E7 Am7 Am7 Eb7

D7 D7 D7 D7 $\overline{D7b5}_{Ab}$ G7 \overline{Dm}_{A} A#o \overline{G}_{B} G7 $\overline{G7b5}_{Db}$

C7 C7 C7 C7 $\overline{C7b5}_{Gb}$ F7 \overline{Cm}_{G} G#o \overline{E}_{A} D7 $\overline{D7b5}_{Ab}$ G7 $\overline{G7b5}_{Db}$

C7 $\overline{C7b5}_{Gb}$ F7 $\overline{F7b5}_{Cb}$ D7 $\overline{D7b5}_{Ab}$ G7 $\overline{G7b5}_{Db}$ C7 $\overline{C7b5}_{Gb}$ F7 $\overline{F7b5}_{Cb}$ F7 $\overline{F7b5}_{Cb}$ Bb7 $\overline{Bb7}_{Fb}$

Eb maj7 Eb m7 D7 $\overline{D7b5}_{Ab}$ G7 $\overline{G7b5}_{Db}$ C7 $\overline{C7b5}_{Gb}$ F7 $\overline{F7b5}_{Cb}$

4

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
ГИТАРНОЙ АРАНЖИРОВКИ

Игра в ансамбле малого состава предъявляет к гитаристу повышенные музыкально-эстетические требования не только как к исполнителю и интерпретатору, но и как к создателю или аранжировщику аккомпанемента в целом. Здесь следует коснуться вопросов, связанных с аранжировкой партии гитары. Эти сведения могут представлять практический интерес не только для гитаристов, но и для аранжировщиков джазовой и популярной музыки.

Как правило, гитарист, располагающий мелодией и гармонической схемой, ставит перед собой цель создать полноценный, фактурно интересный аккомпанемент. Для того чтобы успешно справиться с такой задачей, прежде всего нужно знать гармонию на уровне активного анализа. В рамках диатоники — это четкое представление о трех моделях: квинтовой, хроматической, диатонической — и их взаимодействии.

Обязательным условием в профессиональной игре джазовых пьес является соблюдение стиля аккомпанемента. Имеются в виду как типизация его элементов (отдельные аккорды, надстройки и альтерация ступеней), так и коррекция более крупных звеньев, например, предпочтительное использование хроматических моделей вместо квинтовых и т. д.

Наиболее примечательной чертой современного джаза является стремление к более широкому использованию мажоро-минорной системы. Первые попытки сводились к усложнению гармонической схемы в рамках диатоники. Это достигалось путем применения модулирующих секвенций, усложнения общего гармонического плана композиции (особенно во второй части песенной формы), отклонений и т. д. В простых традиционных темах заметно стремление к усложнению отдельных фрагментов гармонической схемы: вводятся дополнительные аккорды, уплотняются схемы, добавляются промежуточные гармонические секвенции. В результате пьесы приобретали некоторую полигональную окраску. Примером такой обработки может служить пьеса Б. Дюка «Я не могу начать» («I Can't Get Started»)⁴.

159

Moderato

Harmonic analysis from the score:

- Staff 1: C (C:I)
- Staff 2: Dm⁷ (II), G, (V), E, (IIIx), Cm (Im)
- Staff 3: Bm (VII:m), G, (V), C (I)
- Staff 4: Dm⁷ (II), G, (V), C (I), A, (VIx)
- Staff 5: D, (IIx), C, (V), C (I), E, m⁷, (D):II, A, (V)
- Staff 6: E, m⁷ (II), A, (V), D, (I), Dm⁷ (Im), G, (VI), Dm⁷ (C):II, G, (V), Dm⁷ (II), G, (V)
- Staff 7: C (I), G, (Vb⁵), A, m⁷ (VI), D, (IIx), G, (V), C (I)

В Дюк Я не могу начать

⁴ В нотах дан авторский текст, а в схеме — вариант обработки.

Harmonic analysis below the notes:

Top staff: Dm⁷ II, G, V, E, IIIx, Cm I_m, Bm VII_m, G, V

Bottom staff: C I, A, VIx, Dm⁷ II, G, V, C I

(C):

D_b, || : C maj⁷-A m⁷ | Dm⁷-G, | Bm⁷-E, -Bbm⁷-Eb, | A m⁷-D, -Abm⁷-Db, | Em⁷-Am⁷ | Dm⁷-Em⁷-Fm⁷-Bb, |
bIIx || I VI II V VII_m IIIx bVII_m bIIIx VI IIx bVI bIIx III VI II III IV_m VIIx

¹ ² (D):
Em⁷-A, | Dm⁷-G, | C maj⁷-Db maj⁷ | C maj⁷-C⁶ | Em⁷-A, | Ab_ø-G_ø | F#m⁷-B,-Em⁷-A, | D maj⁷-D⁶
III VIx II V : I bII_m I I⁺⁶ II V bV_ø IV_ø III VIx II V I I⁺⁶

(C):

Dm⁷-G, | Gb_ø-Fo | Em⁷-Eb, | A,-Db, |
II V bV_ø IV_ø III bIIIx VIx bIIx

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

Для пьес, 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. Джордана «Джорду» («Jordu»), построенной на беспрерывной смене доминантсептаккордов.

Д Джорден Джорду

160
Moderato

Harmonic analysis below the notes:

Measures 1-2: D, (Eb):VIIx, G, IIIx, Cm⁷ VI

Measures 3-4: F, IIx, Bb, V, Eb maj⁷ I, D, VIIx, G, IIIx

Measures 5-6: Cm⁷ VI, Ab, IVx, G, #IVx, C, VIIx

Measures 7-8: F, IIIx, Bb, VIx, Eb, IIx, Ab, V

Db maj' I
 (Cb): IVx
 Bb, VIIx
 Eb, IIIx
 Ab, VIx

 Db, IIx
 Gb, V
 C♯ maj' I

Ярким образцом гармонической схемы с разнообразными аккордовыми сопоставлениями яв-

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

161

Moderato

D9 IIx
 Dm⁷ II
 G, #⁵ V#⁵
 C maj' I

 A, VIx
 Dm⁷ II
 E m⁷ III
 A, VIx

 Dm⁷ II
 G, V
 C maj' I

 C maj' I
 Fine
 (E♭): II
 Fm⁷
 Bb, V
 Eb maj' I
 Cm⁷ VI

 Abm⁷ (Gb): II
 Db, V
 Gb maj' I

 F#m⁷ (E): II
 B, V

 G#m⁷ III
 C# VIx
 F#m⁷ II
 B, V
 Emaj' I
 A, IVx

Дж. Джуффри Четыре брата

Интересным примером поисков подходящих для усложнения гармонических схем традиционного периода может служить использование Дж. Колтрейном гармонической схемы пьесы «Любимый» («Lover») 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:

Р. Роджерс. Любимый

162

Tempo di Valse

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

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 большую 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

Moderato

Бумажный кораблик

164

Moderato

Бумажный кораблик

Сmaj⁷
(C): I

F₉
IVx

F#m¹¹
(E): II

B,
V

Bb maj⁷
(Bb): I

Eb₉
IVx

E_m¹¹
(D): II

A,
V

Ab maj⁷
(Ab): I

D_b₉
Vx

D_m¹¹
(C): II

G₉
V

Em⁷
III

A,_{b9}
VIx_{b9}

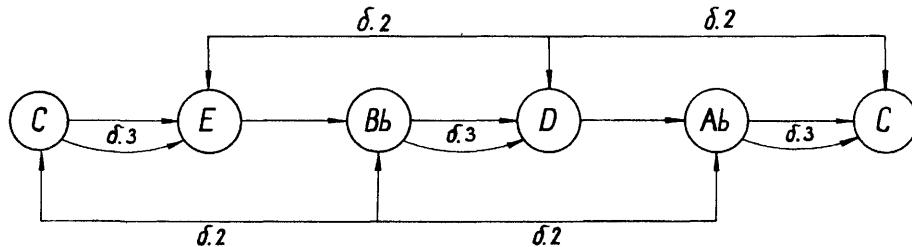
D_m⁷
II

G,_{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—

IVx 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. Лэя из кинофильма «Мужчина и женщина», гармоническая схема которой имеет такой вид:

166

Moderato

Ф. Лэй. Мужчина и женщина

The musical score consists of 16 measures of music for a single voice part. The key signature is G major (one sharp). Measure 1 starts with a pickup of two eighth notes followed by a measure of E♭ major (F major, F♯ major, G major) in 6/8 time. Measure 2 begins in 2/4 time with C♯ major (IVm). Measures 3-4 show a transition through F♯ major (VIIx), G major (bVII M), and A major (II M). Measures 5-6 show a transition through Bm (III), E (VIx), and A major. Measures 7-8 show a transition through Dm (Dm), G major (Gm), C (C, b), and F major (F major). Measures 9-10 show a transition through Bm (Bm), E (E), A major (A major), and A major. Measures 11-12 show a transition through D (D), G major (G major), E♭ major (E♭ major), F major (F major), F♯ major (F♯ major), and A major (A major). Measures 13-14 show a transition through Bm (Bm), D (D), A major (A major), and Bm (Bm). Measures 15-16 show a transition through E (E), A major (A major), A major (A major), and A♭ major (A♭ major).