

В. МАНИЛОВ  
В. МОЛОТКОВ

# РЕЧНИКА ДЛЯ ВОДО ЯКОМ ПЛАНЕМЕНТА НА ШЕСТИСТРУННОМ ГИТАРЕ

Издание второе,  
переработанное, дополненное

КИЕВ «МУЗИЧНА УКРАЇНА» 1984

Редакция учебно-педагогической литературы

М  $\frac{5209040000-205}{M208(04)-84}$  153.84

© «Музична Україна», 1979  
© «Музична Україна», 1984, дополнения

Гитара — один из наиболее популярных музыкальных инструментов, издавна используемых как для сольной игры, так и для аккомпанемента. Широкие возможности гитары с точки зрения гармонии и ритма позволяют применять ее в самых различных областях музыкального исполнительства (аккомпанемент певцам, танцорам, чтецам, участие в ансамблях — классических, эстрадных, джазовых и т. д.). Каждой из этих сфер соответствует определенный стиль игры на гитаре: классический, фламенко, цыганский, эстрадный, джазовый и др.

Особенно популярным в наше время стал джазовый стиль, сложившийся относительно недавно. Заменив банджо в джазовых оркестрах традиционного периода, гитара первоначально использовалась как ритмический инструмент, но появление электрогитары значительно расширило ее выразительные возможности и повысило ее роль в оркестре.

В период свинга гитара становится гармонически, мелодически и ритмически равноценным инструментом в джазовых коллективах. В 40—50-е годы появляются многочисленные ансамбли малых составов, в том числе трио (гитара, контрабас и ударные). Игра в таких ансамблях требует виртуозного владения инструментом, умения импровизировать, высокой музыкальной культуры. Гитарист, играющий в трио, совмещает роли солиста и аккомпаниатора, а это удается далеко не всем музыкантам. Для сольной игры в джазовом стиле и особенно импровизации необходимо освоить определенные приемы аккомпанемента, что невозможно без специального обучения.

Какие же требования предъявляются к гитаристу-аккомпаниатору? Прежде всего ему необходимо хорошо разбираться в исполняемом произведении, уметь определять его стиль и на основе этого подбирать аккомпанемент, составляющий единое целое с содержанием песни и сольной партией. При выборе характера аккомпанемента следует учитывать состав ансамбля, уровень профессиональной подготовки партнеров, технические и музыкальные возможности солиста. Аккомпаниатор должен стремиться к достижению общего ансамбля с солистом. Играя в джазовом коллективе, нужно чутко следовать за импровизатором, помогать ему в раскрытии музыкальных образов, создавая гармонический фон и ритмическую основу в соответствии со стилем солирующего музыканта.

Многие из названных качеств приобретаются в процессе многолетней исполнительской практики и развиваются тем успешнее, чем ярче специфические профессиональные способности музыканта. Но известны случаи, когда опытный, талантливый солирующий гитарист оказывался посредственным аккомпаниатором, и, вероятно,

причина этого кроется не столько в отсутствии некоего особого дара, сколько в незнании технических приемов и отсутствии навыков аккомпанемента. Большинство исполнителей ищут способы овладения этим искусством сугубо практическим путем, полагаясь на свой вкус и опыт других музыкантов. Между тем большую помощь в овладении техникой аккомпанемента могут оказать различные школы и методические пособия, но, к сожалению, они редко издаются и поэтому не могут удовлетворить повышенный спрос на такого рода литературу.

Изданные в нашей стране пособия по обучению игре на электрогитаре, рассчитанные на начинающих музыкантов, при всех их достоинствах имеют, на наш взгляд, ряд существенных недостатков. По ним в лучшем случае можно научиться читать с листа партию аккомпанемента, записанную буквенно-цифровыми обозначениями, но аппликатурные связи аккордов гитарист вынужден находить сам, полагаясь на свой собственный слух и музыкальный вкус. По мнению автора «Самоучителя игры на шестиструнной гитаре» П. Вещицкого, «опытный гитарист, руководствуясь правилами гармонии или слуховым восприятием, всегда следит, чтобы последования аккордов были благозвучными, то есть выбирает такие варианты расположения звуков аккорда, которые в сочетании со звуками других инструментов оркестра или ансамбля не нарушают правил перехода от аккорда к аккорду»<sup>1</sup>. Однако сведения о том, какими техническими приемами это достигается и как практически осуществляется на гитаре, в данном пособии отсутствуют.

Зарубежные школы зачастую носят справочный или узкоспециальный, «гитарный» характер. Так, в некоторых пособиях американских авторов, систематизирующих оригинальный материал, ни слова не сказано о закономерностях джазовой гармонии. Это заставляет изучать ее самостоятельно, ибо усвоение аккомпанемента невозможно без знания функциональной основы гармонии. Вот почему авторы настоящего пособия попытались по возможности обобщить опыт отечественных и зарубежных музыкантов, совместив сведения о закономерностях джазовой гармонии и основах техники гитарного аккомпанемента.

Цель данного пособия — научить будущего аккомпаниатора осмысленной игре на гитаре. Внимание авторов сконцентрировано на технике левой руки гитариста. Известный пианист Владимир Горовиц писал: «Техника — значит иметь темперамент и ловкость; ...техника — значит обладать полной возможностью для совершенного выполнения этой задачи».

Сказанное в полной мере относится и к искусству аккомпанемента. Слепая игра от аккорда к аккорду без понимания общих закономерностей гармонии никогда не приведет к глубокому раскрытию замысла композитора и интересной трактовке сольной партии. Пользуясь

---

<sup>1</sup> Вещицкий П. А. Самоучитель игры на шестиструнной гитаре. Аккорды и аккомпанемент М., 1970, с. 53.

удачным сравнением, такую игру можно уподобить чтению словесного текста по буквам: «Если в картоне прорезать отверстие, равное по величине одной букве, и, медленно передвигая отверстие, прочитать таким способом строчку текста, то можно уверенно сказать, что только при мучительном напряжении памяти можно будет понять смысл прочитанного, не говоря уже о возможностях выразительного чтения»<sup>2</sup>. Осмысленная игра требует умения анализировать гармоническую схему пьесы, правильно расчленять текст на гармонические комплексы, понимая их взаимодействие; зная типичные формы такого взаимодействия, уметь играть последовательности на гитаре в наиболее рациональных аккордовых формах.

Материал, приведенный в пособии, далеко не исчерпывает того, что необходимо знать об аккомпанементе профессиональному музыканту, избравшему джазовое направление в музыке. Многие навыки приобретаются в процессе игры гитариста в инструментальных ансамблях и работы с солистами. По мнению авторов, тщательное изучение материала пособия позволит гитаристу самостоятельно совершенствовать технику аккомпанеента и выработать индивидуальный стиль сопровождения.

Авторы намеренно выбрали для анализа гармонических схем песенный репертуар периода свинга. Именно этот стиль характеризуется наиболее полным использованием возможностей диатонической гармонии джаза и широким охватом тональностей. Гармония песен периода свинга насыщена альтерированными ступенями и надстройками. Частое использование модуляций и стабильность формы делают музыку этого стиля прекрасным учебным материалом, знание которого необходимо для анализа более поздних течений джаза и популярной музыки. Так, даже беглое ознакомление с особенностями гармонии «битовой» музыки позволяет выделить в ней ряд приемов, заимствованных из джазового стиля «свинг». Умение анализировать гармонические схемы пьес поможет гитаристу осмыслить и более сложные современные течения джазовой и эстрадной музыки.

Гармония, используемая отдельными исполнителями в практике аккомпанеента, в большинстве случаев имеет индивидуальный характер. Это вызвано самыми различными причинами — от особенностей развития руки гитариста до уровня его музыкального мышления и общей культуры. Игра представителей новых джазовых направлений отличается экономным использованием музыкальных средств, высоким уровнем техники, рациональностью и вдумчивостью. Такое мастерство достигается многолетней практикой оркестровой игры, изучением возможностей гитары, поиском новых выразительных средств инструмента.

При создании настоящего пособия основное внимание уделялось практическому освоению лишь самых необходимых закономерностей гармонии, используемых при написании и исполнении эстрадной и джазовой музыки. Главный акцент сделан на аппликатурных особенностях джазовой гармонии. Надеемся, что данная работа заинтересует начинающих и играющих гитаристов, любящих джазовую музыку, и принесет им практическую пользу.

Авторы искренне признательны неугомонному пропагандисту джазового искусства Владимиру Степановичу Симоненко за неоценимую помощь при создании этой книги.

В настоящем издании, по сравнению с первым, описаны новые приемы джазового аккомпанеента, разработанные выдающимися гитаристами в последние годы, улучшен иллюстративный материал, приведены партии сопровождения к некоторым популярным джазовым темам. Отдельные разделы пособия переработаны с целью облегчить их практическое усвоение и тем самым сделать более доступными основные теоретические положения. В конце большинства разделов приведены пьесы, подытоживающие изложенный материал.

Авторы учли критические замечания и пожелания многих любителей гитары, приславших свои отзывы в адрес издательства, и, пользуясь случаем, приносят им сердечную благодарность.

<sup>2</sup> Крючков Н. А. Искусство аккомпанеента как предмет обучения. Л., 1961, с. 26



## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### Основные закономерности джазовой гармонии и их иллюстрация в прогрессивных аккордовых формах

В основе любого сложного аккорда лежит трезвучие, поэтому главные закономерности взаимосвязи аккордов удобнее всего было бы рассматривать именно на этом уровне. Однако, хотя знание функциональных связей трезвучий позволяет достаточно полно осветить гармонические последовательности классической музыки, для анализа гармонии джаза это оказывается недостаточным. Вот почему гармонический анализ джазовой музыки принято делать на уровне септаккордов.

Условно все септаккорды можно разделить на пять классов, качественно отличных друг от друга. Установление и изучение закономерностей их взаимодействия является одной из задач курса джазовой гармонии. Знание этих закономерностей позволит гитаристу не только разнообразить аккомпанемент, но и овладеть основами импровизации. В расчете на знание джазовой гармонии даже наиболее сложные в гармоническом отношении джазовые пьесы принято записывать в виде нотного текста и гармонической схемы в септаккордах.

#### 1

### КЛАССИФИКАЦИЯ СЕПТАККОРДОВ

В джазовой гармонии под *классом* понимают группу аккордов, имеющих определенные общие признаки. Качественное различие между классами проявляется на уровне септаккордов в зависимости от септимы и трезвучия, лежащих в их основе.

Классификация септаккордов в значительной степени облегчает анализ гармонических последовательностей, встречающихся в практике аккомпанемента, позволяет установить основные закономерности взаимодействия аккордов, а также сформулировать ряд правил составления партии джазового аккомпанемента.

Ниже приводится таблица септаккордов пяти классов (табл. 1).

Прежде чем перейти к изучению некоторых практически важных закономерностей диатоники, необходимо освоить так называемую прогрессивную аппликацию септаккордов пяти классов.

#### 1

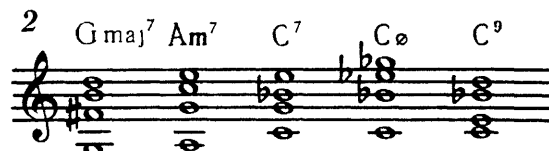
Класс	Тип септаккорда	Обозначение	Символ
I	Мажорный (major)	maj	M
II	Минорный (minor)	m <sup>7</sup>	m
III	Доминантовый (dominant)	7	x
IV	Полууменьшенный (half-diminished)	m <sup>7b5</sup>	∅
V	Уменьшенный (diminished)	o	O

#### 2

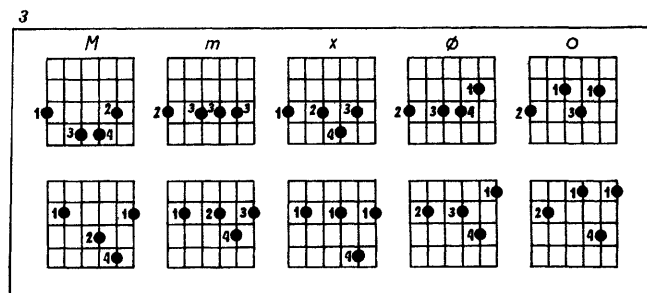
### ПРОГРЕССИВНАЯ АППЛИКАТУРА СЕПТАККОРДОВ

Изложение аккордов минимальным количеством звуков в широком расположении получило название *прогрессивных аккордовых форм*. Такое звучание наиболее полно раскрывает специфику гитары. Сам термин условен и указывает лишь на период введения в практику новой систематизированной аппликации аккордов вместо традиционной.

Отличительной чертой новых аппликационных форм является прежде всего широкое расположение звуков, при котором аккорды звучат в акустическом отношении более объемно и выпукло благодаря охвату большего числа обертонов. В них отсутствуют не только удвоения, но зачастую и некоторые основные ступени (квинта, основной тон), без которых звучание аккорда не только не проигрывает, а, наоборот, приобретает большую выразительность. В джазовой терминологии их называют *аккордами в открытой позиции*.



В примере 3 показана прогрессивная аппликация септаккордов пяти классов: верхний ряд — аккорды с основным тоном, взятым на шестой струне (Gmaj<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Gm<sup>7b5</sup> (G∅), G<sup>o</sup>), нижний — аккорды с основным тоном, взятым на пятой струне: (Bmaj<sup>7</sup>, Bm<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>, Bm<sup>7b5</sup> (B∅), B<sup>o</sup>)<sup>1</sup>:



<sup>1</sup> По установившейся в джазе традиции B обозначает ноту си, а B<sup>b</sup> — си-бемоль

Для дальнейшего изучения материала необходимо освоить аппликатуру этих аккордов, добиться чистого их звучания при извлечении звука как пальцами правой руки, так и медиатором. В последнем случае недопустимы никакие призвуки от заглушенных струн. Это особенно важно при игре на электрогитаре.

Каждый из приведенных аккордов вначале нужно научиться брать в определенном месте грифа, например, на III ладу, затем плавно перемещать пальцы в позиции этого аккорда вверх и вниз по грифу и, наконец, освоить игру со скачками. Поначалу гитаристам, привыкшим к традиционной аппликатуре, новая аппликатура может показаться неудобной. Если левая рука быстро устает, следует отдохнуть, но не менять аппликатуры, так как весь последующий курс основан именно на этих ключевых аппликатурных формах септаккордов.

### 3 СЕПТАККОРДЫ НА СТУПЕНЯХ МАЖОРНОГО ЛАДА

В джазовой гармонии наиболее часто употребляются аккорды, построенные на основных ступенях лада. На ступенях мажорного лада встречаются следующие семь септаккордов, называемых *диатонической шкалой*:



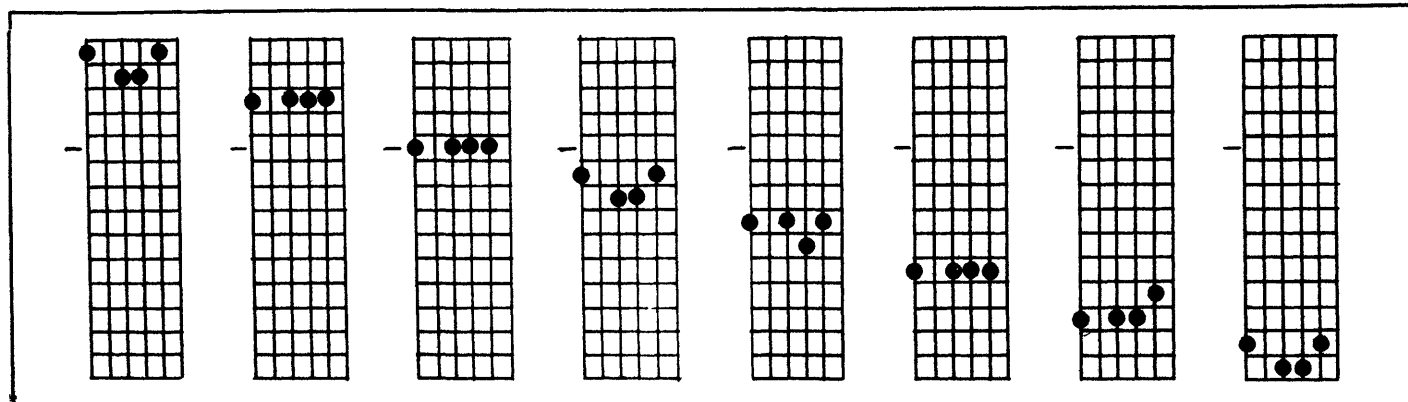
Таким образом, на I и IV ступенях лада всегда находятся большие мажорные септаккорды, на II, III и VI ступенях — минорные септаккорды, на V — доминантсептаккорд, а на VII — полууменьшенный септаккорд. Их обозначают такими символами:

I, IV — м V — х

II, III, VI — m VII — ø

Существует и другая система обозначений — так называемый *цифрованный бас*, фиксирующий ступень, на которой построен тот или иной аккорд (I, II, III, IV, V, VI, VII). Как известно, запись аккомпанемента с помощью цифрованного баса применялась еще в музыке XVI века.

5



Под нижним голосом — басом — подписывалась цифровка, а всю партию сопровождения (аккорды, фигурации и т. п.) сочинял исполнитель.

В джазовой гармонии цифрованный бас используется для обозначения диатонических аккордов; например, II в тональности *соль* мажор означает Am<sup>7</sup>, а не просто звук *ля*. Знаки альтерации ставятся перед римской цифрой, то есть ♭II в *до* мажоре означает D<sup>♭</sup>m<sup>7</sup>. Если необходимо гармонизовать мелодию аккордами, не входящими в диатоническую шкалу данной тональности, после римской цифры пишут символ нового качества. Например, IIх в тональности *до* мажор означает аккорд D<sup>7</sup>.

Следует отметить, что качество аккорда указывается лишь в том случае, если вместо обычного диатонического аккорда, построенного на ступенях лада, употребляется другой. В тональности *до* мажор нет необходимости обозначать аккорд G<sup>7</sup> как Vх, поскольку септаккорд от звука *соль* образуется на V ступени лада. Отсюда и общепринятое его обозначение в джазовой гармонии — V. Если же на V ступени *до* мажора появляется Gm<sup>7</sup>, необходимо указать в символе цифрованного баса его новое качество — Vm. Иногда требуется использовать в аккорде альтерированные или дополнительные тоны. В этом случае прибегают к общепринятому методу буквенно-цифровой записи аккордов. Например, в тональности *до* мажор аккорд D<sup>7</sup>♭<sup>5</sup> будет обозначен IIх<sup>♭5</sup>.

Запись гармонии в виде цифрованного баса значительно облегчает анализ гармонических схем, упрощает транспонирование в другие тональности.

Таким образом, в мажорной гамме встречаются септаккорды четырех различных классов. Зная аппликатуру этих аккордов (см. пр. 3), можно приступить к изучению возможных аппликатурных вариантов игры гамм септаккордами.

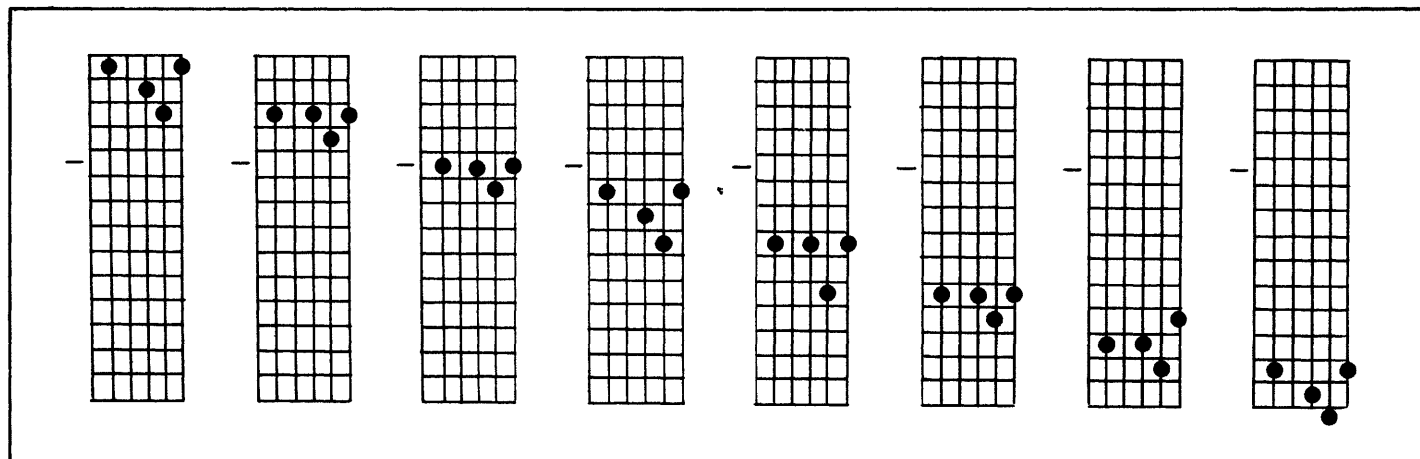
### 4 СПОСОБЫ ИГРЫ МАЖОРНОЙ ГАММЫ СЕПТАККОРДАМИ

Игра гамм септаккордами — одна из самых важных форм развития техники гитариста. В качестве упражнения приведен способ игры гаммы *фа* мажор в ранее изученных аппликатурных формах (горизонтальной черточкой на сетках обозначен V лад грифа).

Нетрудно заметить, что в этом упражнении мелодическое движение гаммы идет по шестой струне. Движение гаммы *си-бемоль* мажор септ-

аккордами по пятой струне показано в помещенном ниже примере:

6



Учить эти упражнения следует в медленном темпе отдельными отрезками в восходящем и нисходящем движениях. Для удобства вначале изучают аппликатуру септаккордов на определен-

ном участке грифа при игре отрезков гаммы на шестой струне, потом на пятой и наоборот, как показано в следующем примере:

7

Проиграйте указанной аппликатурой гаммы соль, до, фа, си-бемоль, ми-бемоль, ля-бемоль и ре-бемоль мажор.

## 5 ГАРМОНИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ В ПРОГРЕССИВНЫХ АККОРДОВЫХ ФОРМАХ

Большинству гитаристов-аккомпаниаторов хорошо известно, что при гармонизации мелодий используется весьма ограниченное число гармонических последовательностей. В практике джазового и эстрадного аккомпанемента наиболее часто встречающиеся типичные последовательности получили название *гармонических моделей*. Они обозначаются в виде цифрованного баса и являются своего рода формулой, которая применима в любой тональности.

Принято различать три типа гармонических моделей: 1) *диатонические*, 2) *хроматические* и 3) *квинтовые* (основанные на последовательностях квинтового круга).

В гармонических моделях встречаются септаккорды трех видов: *диатонические*, *хроматические* и *альтерированные*.

При общей одинаковой альтерации всех ступеней диатонических септаккордов и сохранении таким образом их качества образуются хроматические септаккорды, например:  $\flat II$ ,  $\flat III$  и т. д.

При альтерации основных или дополнительных тонов диатонических и хроматических септаккордов образуются так называемые *альтерированные септаккорды*, например:  $I^{\flat 5}$ ,  $II^{\flat 5 \flat 9}$ ,  $V^{13 \flat 9}$ ,  $\flat V^{\emptyset}$ .

Изучение приведенных выше вариантов аппликатуры значительно облегчит освоение аккомпанемента и улучшит ориентировку гитариста на грифе инструмента.

### Диатонические модели

Гармонические модели, построенные на основных ступенях лада, называются *диатоническими*.

8

a)

Diagram a) shows five diatonic harmonic models in F major. Each model consists of a fretboard diagram, a circle with the chord name, and a musical staff with the chord notes. The models are: I (Fmaj7), II (Gm7), III (Am7),  $\flat III$  (Abm7), and II (Gm7).

b)

Diagram b) shows five diatonic harmonic models in B $\flat$  major. Each model consists of a fretboard diagram, a circle with the chord name, and a musical staff with the chord notes. The models are: I (Bbmaj7), VII (A $\emptyset$ ), VI (Gm7),  $\flat VI$  (Gb7), and Vm (Fm7).

a)

$\text{Gm}^7$   $\text{Am}^7$   $\text{Bbmaj}^7$   $\text{B}_7$   $\text{C}_7$

$\text{Cm}^7$   $\text{Dm}^7$   $\text{Ebmaj}^7$   $\text{E}_7$   $\text{F}_7$

2)

$\text{Bbmaj}^7$   $\text{Am}^7$   $\text{Gm}^7$   $\text{Gb}_7$   $\text{Fmaj}^7$

$\text{Ebmaj}^7$   $\text{Dm}^7$   $\text{Cm}^7$   $\text{Cb}_7$   $\text{Bbmaj}^7$

д)

$\text{Bbmaj}^7$   $\text{C}_7$   $\text{Dm}^7$   $\text{Db}_7$   $\text{C}_7$

$\text{Ebmaj}^7$   $\text{F}_7$   $\text{Gm}^7$   $\text{Gb}_7$   $\text{F}_7$

e)

Проиграйте предлагаемые гармонические модели в тональностях *фа* и *си-бемоль* мажор. Выпишем их в виде цифрованного баса в тональности *до* мажор:

9

Цифрованный бас	По <i>до</i> мажору
I-II-III- <sup>b</sup> III-II	Cmaj <sup>7</sup> -Dm <sup>7</sup> -Em <sup>7</sup> -Eb <sup>b</sup> m <sup>7</sup> -Dm <sup>7</sup>
I-VII-VI- <sup>b</sup> VI-V <sup>m</sup>	Cmaj <sup>7</sup> -B <sup>9</sup> -Am <sup>7</sup> -Ab <sup>b</sup> m <sup>7</sup> -Gm <sup>7</sup>
II-III-IV- <sup>#</sup> IVx-V	Dm <sup>7</sup> -Em <sup>7</sup> -Fmaj <sup>7</sup> -F <sup>#</sup> -G,
IV-III-II- <sup>b</sup> IIx-I	Fmaj <sup>7</sup> -Em <sup>7</sup> -Dm <sup>7</sup> -Db <sup>b</sup> -Cmaj <sup>7</sup>
IV-V-VI- <sup>b</sup> VIx-V	Fmaj <sup>7</sup> -G,-Am <sup>7</sup> -Ab <sup>b</sup> -G,
VI-V-IV-III-II-V-I	Am <sup>7</sup> -G,-Fmaj <sup>7</sup> -Em <sup>7</sup> -Dm <sup>7</sup> -G,-Cmaj <sup>7</sup>

Как видно, в отличие от приведенного ранее упражнения на игру гамм в *фа* и *си-бемоль* мажоре (см. пр. 5), в диатонических моделях не только меняется порядок ступеней гаммы, но встречаются и хроматические септаккорды. Так, в первой модели Fmaj<sup>7</sup>-Gm<sup>7</sup>-Am<sup>7</sup>-Ab<sup>b</sup>m<sup>7</sup>-Gm<sup>7</sup> (или в виде цифрованного баса I-II-III-<sup>b</sup>III-II) аккорд Ab<sup>b</sup>m<sup>7</sup> (<sup>b</sup>III) рассматривается как пониженный на полтона минорный септаккорд III ступени *фа* мажора. То же относится к аккорду Db<sup>b</sup>m<sup>7</sup> в *си-бемоль* мажоре. В других моделях в *фа* мажоре встречаются аккорды <sup>b</sup>VI,

<sup>#</sup>IVx, <sup>b</sup>IIx и <sup>b</sup>VIx, которые также являются хроматическими. Появление во второй модели аккорда Cm<sup>7</sup>(Vm) связано с временным отклонением в новую тональность *си-бемоль* мажор, и аккорд Cm<sup>7</sup> можно рассматривать как II ступень этой тональности. Вторую модель в виде цифрованного баса можно записать и так<sup>2</sup>:

$$(F): \quad I - VII - (B^b): III - ^bIII - II \\ Fmaj^7 - E\emptyset - Dm^7 - Db^bm^7 - Cm^7$$

с одним из вариантов продолжения: F<sup>7</sup>-B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>, то есть V-I.

Предлагаемые модели встречаются в практике наиболее часто. Каждую из них необходимо выучить наизусть и играть в разных тональностях. К новым примерам можно приступать, лишь хорошо усвоив предыдущие.

Не следует считать рассмотренные диатонические модели единственными возможными гармоническими последовательностями. В практике аккомпанемента встречаются различные их сочетания. Часто начинающие гитаристы запоминают аппликатуру отдельных аккордов вне связи с другими, а главное — без сопоставления с ключевой аппликатурной формой лежащего в их ос-

<sup>2</sup> В скобках указана тональность, в которой произведена запись в виде цифрованного баса.

нове трезвучия или септаккорда. Поэтому очень важно с первых же упражнений усвоить тот или иной отрезок модели целиком, запоминая аппликатурную связь нескольких аккордов. Это придаст игре осмысленность.

### Хроматические модели

В гармонических схемах джазовых тем часто встречается движение септаккордов по полуто-

нам. Аппликатура одного из вариантов такого движения в тональностях *фа* и *си-бемоль* мажор в пределах октавы приведена в помещенном ниже примере. Мелодическое движение гаммы в первом случае начинается на шестой струне и продолжается затем на пятой, а во втором — наоборот, вначале происходит на пятой, а потом — на шестой.

10

The image displays two rows of guitar fretboard diagrams, each representing a chromatic sequence of seventh chords. Each diagram consists of a fretboard grid with dots indicating fingerings, a circle with the chord name below it, and a musical staff showing the chord's position on the strings.

**Row 1 (Top):**

- Fmaj7
- F#o
- Gm7
- G#o
- Am7
- Bbmaj7
- Bo
- C7
- C#o
- Dm7
- Ebo
- Eø

**Row 2 (Bottom):**

- Bbmaj7
- Bo
- Cm7
- C#o
- Dm7
- Ebmaj7
- Eo
- F7
- F#o
- Gm7
- G#o
- Aø

Полутоновые интервалы диатонической гаммы при движении септаккордов, как правило, заполняются уменьшенными септаккордами, хотя встречаются и другие варианты.

Выучите следующие, наиболее часто встречающиеся гармонические модели с движением септаккордов по полутонам (табл. 11).

11

Цифрованный бас	По до мажору
II - <sup>b</sup> IIx - I	Dm7 - Db7 - Cmaj7
III - <sup>b</sup> IIIx - II - <sup>b</sup> IIx - I	Em7 - Eb7 - Dm7 - Db7 - Cmaj7
I - <sup>#</sup> Io - II - <sup>#</sup> IIo - III	Cmaj7 - C#o - Dm7 - D#o - Em7
III - <sup>b</sup> IIIo - II - <sup>b</sup> IIx - I	Em7 - Ebo - Dm7 - Dbmaj7 - Cmaj7
<sup>b</sup> Vo - IVo - III - <sup>b</sup> IIIo - II - <sup>b</sup> IIx - I	Gbo - Fo - Em7 - Ebo - Dm7 - Db7 - Cmaj7

Аппликатурные варианты этих моделей показаны в примере 12. Разучивать их, как и диатонические модели, нужно последовательно, в по-

стоянном темпе, играя их в различных тональностях, желательно наизусть.

12

a)

II  $bII_x$  I  $bII_x$  I

$Gm^7$   $Gb_7$   $Fmaj^7$   $Cm^7$   $Cb_7$   $Bbmaj^7$

b)

II  $bII_x$  II  $bII_x$  I  $bIII_x$   $bII_x$  I

$Am^7$   $Ab_7$   $Gm^7$   $Gb_7$   $Fmaj^7$   $Dm^7$   $Db_7$   $Cm^7$   $Cb_7$   $Bbmaj^7$

в)

I  $\#Io$  II  $\#II_o$  III I  $\#Io$  II  $\#II_o$  III

$Fmaj^7$   $F\#_o$   $Gm^7$   $G\#_o$   $Am^7$   $Bbmaj^7$   $B_o$   $Cm^7$   $C\#_o$   $Dm^7$



2)

Am<sup>7</sup> A<sup>bo</sup> G<sup>m7</sup> G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> F<sup>maj7</sup>

D<sup>m7</sup> D<sup>bo</sup> C<sup>m7</sup> C<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

д)

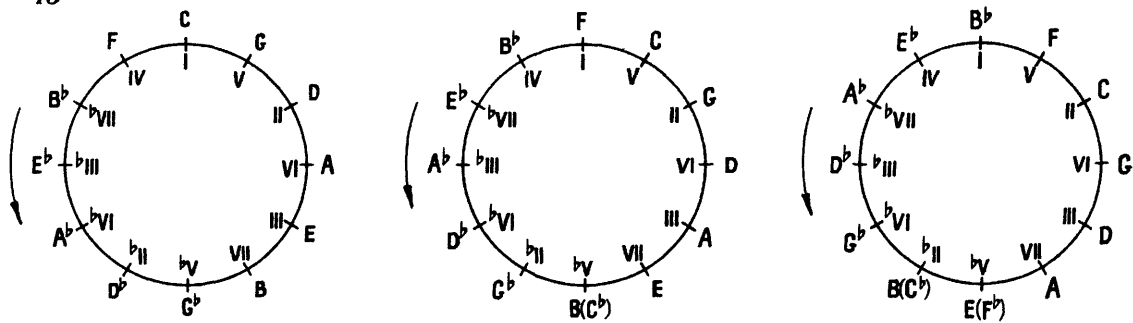
B<sup>φ</sup> B<sup>bo</sup> A<sup>m7</sup> A<sup>bo</sup> G<sup>m7</sup> G<sup>b7</sup> F<sup>maj7</sup>

E<sup>φ</sup> E<sup>bo</sup> D<sup>m7</sup> D<sup>bo</sup> C<sup>m7</sup> B<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

### Квинтовый круг и основанные на нем гармонические модели

В теории музыки квинтовый круг используют для наглядного показа соотношения тонально-

стей. Строго говоря, это не круг, а спираль, на которой по часовой стрелке последовательно обозначены тональности одного лада. В предлагаемом нами несколько ином варианте квинтового круга по часовой стрелке расположены диэзные тональности, а против — бемольные.



Если под буквами поставить соответствующие им цифровые басы, то получится система септаккордов, применимая для любой тональности в рамках диатоники. Другими словами, по этому принципу, то есть по квинтам, можно расположить септаккорды, встречающиеся на ступенях данного лада. Пользуясь правилом движения по квинтовому кругу против часовой стрелки и возможностью скачка от первой ступени круга к любой другой, можно получить ряд гармонических моделей, например: I—VII—III—VI—II—V—I.

В тональности *до* мажор это такой ряд септаккордов: Cmaj<sup>7</sup>—B $\emptyset$ —Em<sup>7</sup>—Am<sup>7</sup>—Dm<sup>7</sup>—G<sup>7</sup>—Cmaj<sup>7</sup>, а в тональностях *фа* мажор и *си-бемоль* мажор соответственно: Fmaj<sup>7</sup>—E $\emptyset$ —Am<sup>7</sup>—Dm<sup>7</sup>—Gm<sup>7</sup>—C<sup>7</sup>—Fmaj<sup>7</sup>; Bbmaj<sup>7</sup>—A $\emptyset$ —Dm<sup>7</sup>—Gm<sup>7</sup>—Cm<sup>7</sup>—F<sup>7</sup>—Bbmaj<sup>7</sup>.

Приведем наиболее характерные для джазового аккомпанемента гармонические последовательности, основанные на закономерностях квинтового круга (табл. 14).

14

Цифровой бас	По <i>до</i> мажору
II - V - I	Dm <sup>7</sup> - G <sub>7</sub> - Cmaj <sup>7</sup>
III - VI - II - V - I	Em <sup>7</sup> - Am <sup>7</sup> - Dm <sup>7</sup> - G <sub>7</sub> - Cmaj <sup>7</sup>
III $\emptyset$ - VIx - II $\emptyset$ - V - I	E $\emptyset$ - A <sub>7</sub> - D $\emptyset$ - G <sub>7</sub> - Cmaj <sup>7</sup>
VII <sub>m</sub> - IIIx - VI - IIx - V - I	Bm <sup>7</sup> - E <sub>7</sub> - Am <sup>7</sup> - D <sub>7</sub> - G <sub>7</sub> - Cmaj <sup>7</sup>
I - IV - VII <sub>m</sub> - III - VI - II - V - I	Cmaj <sup>7</sup> - Fmaj <sup>7</sup> - Bm <sup>7</sup> - Em <sup>7</sup> - Am <sup>7</sup> - Dm <sup>7</sup> - G <sub>7</sub> - Cmaj <sup>7</sup>
<sup>b</sup> V $\emptyset$ - VIIx - III $\emptyset$ - VIx - II $\emptyset$ - V - I	G <sup>b</sup> $\emptyset$ - B <sub>7</sub> - E $\emptyset$ - A <sub>7</sub> - D $\emptyset$ - G <sub>7</sub> - Cmaj <sup>7</sup>

Знание правил диатонической гармонии позволит двигаться по квинтовому кругу и септаккордами доминантового типа, например: I—VIIx—IIIx—VIx—IIx—V—I, или по *до* мажору: Cmaj<sup>7</sup>—B<sup>7</sup>—E<sup>7</sup>—A<sup>7</sup>—D<sup>7</sup>—G<sup>7</sup>—Cmaj<sup>7</sup>. Последовательно

сокращая скачок от первой ступени с последующим движением по кругу против часовой стрелки, можно получить гармонические модели, широко используемые в практике (табл. 15).

15

Цифровой бас	По <i>фа</i> мажору	По <i>си-бемоль</i> мажору
I - VIIx - IIIx - VIx - IIx - V - I	Fmaj <sup>7</sup> - E <sub>7</sub> - A <sub>7</sub> - D <sub>7</sub> - G <sub>7</sub> - C <sub>7</sub> - Fmaj <sup>7</sup>	Bbmaj <sup>7</sup> - A <sub>7</sub> - D <sub>7</sub> - G <sub>7</sub> - C <sub>7</sub> - F <sub>7</sub> - Bbmaj <sup>7</sup>
I - IIIx - VIx - IIx - V - I	Fmaj <sup>7</sup> - A <sub>7</sub> - D <sub>7</sub> - G <sub>7</sub> - C <sub>7</sub> - Fmaj <sup>7</sup>	Bbmaj <sup>7</sup> - D <sub>7</sub> - G <sub>7</sub> - C <sub>7</sub> - F <sub>7</sub> - Bbmaj <sup>7</sup>
I - VIx - IIx - V - I	Fmaj <sup>7</sup> - D <sub>7</sub> - G <sub>7</sub> - C <sub>7</sub> - Fmaj <sup>7</sup>	Bbmaj <sup>7</sup> - G <sub>7</sub> - C <sub>7</sub> - F <sub>7</sub> - Bbmaj <sup>7</sup>
I - IIx - V - I	Fmaj <sup>7</sup> - G <sub>7</sub> - C <sub>7</sub> - Fmaj <sup>7</sup>	Bbmaj <sup>7</sup> - C <sub>7</sub> - F <sub>7</sub> - Bbmaj <sup>7</sup>
I - V - I	Fmaj <sup>7</sup> - C <sub>7</sub> - Fmaj <sup>7</sup>	Bbmaj <sup>7</sup> - F <sub>7</sub> - Bbmaj <sup>7</sup>

В моделях квинтового круга могут встретиться аккорды, заимствованные из одноименной минорной тональности: в до мажоре на II ступени вместо Dm<sup>7</sup> появится DØ, что является одной из важных закономерностей диатонической гармонии. Таким образом, любой диатонический аккорд, построенный на основных сту-

пенях минорной тональности, может быть использован в одноименной мажорной тональности.

Ниже приведены аппликатурные варианты наиболее типичных гармонических моделей, основанных на квинтовом круге.

16

a)

b)

в)

2)

Exercise 2 consists of two rows of guitar fretboard diagrams. Each diagram is a 6x4 grid representing the fretboard. Above each diagram is a Roman numeral and a letter (e.g.,  $\bar{V}m$ ,  $\bar{II}x$ ,  $\bar{IV}$ ,  $\bar{II}x$ ,  $\bar{V}$ ,  $\bar{I}$  for the first row). Below each diagram is a circle containing a chord name (e.g.,  $E_m^7$ ,  $A_7$ ,  $D_m^7$ ,  $G_7$ ,  $C_7$ ,  $F_{maj}^7$  for the first row). Below the chord names are musical staves showing the notes of the chords.

Row 1 Chords:  $E_m^7$ ,  $A_7$ ,  $D_m^7$ ,  $G_7$ ,  $C_7$ ,  $F_{maj}^7$

Row 2 Chords:  $A_m^7$ ,  $D_7$ ,  $G_m^7$ ,  $C_7$ ,  $F_7$ ,  $Bbmaj^7$

3)

Exercise 3 consists of two rows of guitar fretboard diagrams. Each diagram is a 6x4 grid representing the fretboard. Above each diagram is a Roman numeral and a letter (e.g.,  $\bar{I}$ ,  $\bar{IV}$ ,  $\bar{VIm}$ ,  $\bar{III}$ ,  $\bar{V}$ ,  $\bar{II}$ ,  $\bar{I}$ ,  $\bar{I}$  for the first row). Below each diagram is a circle containing a chord name (e.g.,  $F_{maj}^7$ ,  $Bbmaj^7$ ,  $E_m^7$ ,  $A_m^7$ ,  $D_m^7$ ,  $G_m^7$ ,  $C_7$ ,  $F_{maj}^7$  for the first row). Below the chord names are musical staves showing the notes of the chords.

Row 1 Chords:  $F_{maj}^7$ ,  $Bbmaj^7$ ,  $E_m^7$ ,  $A_m^7$ ,  $D_m^7$ ,  $G_m^7$ ,  $C_7$ ,  $F_{maj}^7$

Row 2 Chords:  $Bbmaj^7$ ,  $Ebmaj^7$ ,  $A_m^7$ ,  $D_m^7$ ,  $G_m^7$ ,  $C_m^7$ ,  $F_7$ ,  $Bbmaj^7$

e)

Row 1:  $b\bar{V}\phi$ ,  $\bar{V}\bar{I}x$ ,  $\bar{II}\phi$ ,  $\bar{II}x$ ,  $\bar{I}\phi$ ,  $\bar{I}$ ,  $\bar{I}$   
 $B\phi$ ,  $E_7$ ,  $A\phi$ ,  $D_7$ ,  $G\phi$ ,  $C_7$ ,  $Fmaj^7$

Row 2:  $b\bar{V}\phi$ ,  $\bar{V}\bar{I}x$ ,  $\bar{II}\phi$ ,  $\bar{II}x$ ,  $\bar{I}\phi$ ,  $\bar{I}$ ,  $\bar{I}$   
 $E\phi$ ,  $A_7$ ,  $D\phi$ ,  $G_7$ ,  $C\phi$ ,  $F_7$ ,  $Bbmaj^7$

Для закрепления материала, изложенного в данном параграфе, предлагаем проанализировать фрагменты из популярных джазовых тем периода свинга, а также выучить аккомпанемент к пьесе В. Дюка «Влюбленный» («Taking A Chance On Love»), гармония которой легко вписывается в стандартные хроматические и квинтовые модели. В записи приняты следующие обозначения:  $\bar{II}$  — минорное трезвучие II ступени (то есть аккорд Dm в тональности до мажор),  $\bar{VI}\Delta$  — аккорд Am;  $\bar{II}\bar{I}^7$  — Dm(maj<sup>7</sup>),  $\bar{VI}\bar{I}^7$  — Am(maj<sup>7</sup>).

## 6 ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ СЕПТАККОРДОВ

Для понимания роли каждого аккорда и его функциональной связи с другими в последовательностях необходимо более широко осветить этот вопрос.

Общепринятый метод подобного анализа заключается в следующем: из всех диатонических трезвучий лада выделяют три главных — тоническое (T), доминантовое (D) и субдоминантовое (S), а затем выясняется их связь с побочными трезвучиями и закономерности их взаимодействия.

Остановимся на этих методах более подробно.

Главными называются трезвучия, построенные на I, IV и V ступенях мажора или минора и характеризующие данный лад. Трезвучия, построенные на II, III, VI и VII ступенях лада, называются *побочными*. Их гармонические функции определяются родством с главными. Иными словами, побочные трезвучия несут ту или иную функцию главных. Это хорошо иллюстрируется следующей терцовой схемой:

17

II S, IV S, VI S, I T, III D, V D, VII D

Как видно из примера, каждая пара соседних трезвучий имеет два одинаковых звука. Отсюда следует, что трезвучие II ступени родственно трезвучию IV и, таким образом, имеет субдоминантовую функцию, а трезвучие III ступени, родственное трезвучиям I и V ступеней, носит смешанную, двойную функцию — тоническую и доминантовую, в то время как трезвучие VI ступени, родственное трезвучиям I и IV ступеней, имеет тоническую и субдоминантовую функции. Наконец, трезвучие VII ступени носит доминантовую функцию.

Изобразим функциональную связь трезвучий на таблице:

18

Функция		
T	S	D
I	IV	V
III	II	III
VI	VI	VII

Из таблицы видно, что определяющими являются взаимодействия трезвучий главных ступеней лада — T, D и S, при этом тоническая функция T наиболее устойчива и подчиняет себе все другие аккорды лада. Доминантовая функция D характеризуется непосредственной направленностью в тонику, а субдоминантовая S — направленностью от тоники, но подчинением ей через доминанту: T — S — D — T. Это означает, что основными формулами гармонического движения являются: T — S — T; T — D — T и T — S — D — T. В пределах одного лада любую гармоническую последовательность можно представить в виде одной из этих формул. Например, движение трезвучий (или септаккордов) по ступеням мажорной гаммы изображается так:

$$\begin{array}{c}
 I - II - III - IV - V - VI - VII - I \\
 \hline
 T - S - t^3 - S - D - t - D - T \\
 \hline
 \underbrace{\hspace{1.5cm}}_1 \quad \underbrace{\hspace{1.5cm}}_2 \quad \underbrace{\hspace{1.5cm}}_3
 \end{array}$$

Одна из моделей квинтового круга имеет такой вид:

$$\begin{array}{c}
 I - VII - III - VI - II - V - I \\
 \hline
 T - D - t - t - S - D - T \\
 \hline
 \underbrace{\hspace{1.5cm}}_1 \quad \underbrace{\hspace{1.5cm}}_2
 \end{array}$$

Подобный анализ гармонических последовательностей удобен при изучении взаимодействия трезвучий. В джазовой музыке, гармонические закономерности которой, как уже отмечалось, устанавливаются на уровне септаккордов, функции аккордов рассматриваются вне подчинения их трезвучиям главных ступеней лада. Каждый аккорд приобретает самостоятельное значение, а его роль и место в цепи других септаккордов лада определяется в зависимости от местоположения.

<sup>3</sup> Маленькая буква в данном случае указывает на двойственную природу аккорда

Таблица 19 иллюстрирует основные функции септаккордов в мажорном ладу:

19

Септаккорд	Основная функция
I <sub>M</sub>	Тоника
II <sub>m</sub> <sup>7</sup>	Предшествует доминанте и заменяет IV ступень
V <sub>x</sub>	Доминанта к I ступени
VI <sub>x</sub>	Предшествует II ступени
III <sub>m</sub> <sup>7</sup>	Заменяет I ступень, часто стоит перед V
VI <sub>m</sub> <sup>7</sup>	Заменяет I ступень или следует после нее, встречается также между III и II ступенями
I <sub>x</sub>	Доминанта к IV ступени
IV <sub>M</sub>	Субдоминанта к I ступени или временный тональный центр
V <sub>m</sub> <sup>7</sup>	II ступень к IV (побочная субдоминанта), обычно предшествует I <sub>x</sub>
IV <sub>m</sub> <sup>7</sup>	Промежуточный аккорд между IV и I или II и I ступенями
II <sub>x</sub>	Иногда заменяет II ступень, обычно находится между VI <sub>x</sub> или VI и V ступенями
III <sub>m</sub> <sup>7</sup>	Заменяет VI <sub>x</sub> , часто находится между III и II ступенями
VII <sub>x</sub>	Часто находится между IV <sub>m</sub> <sup>7</sup> и I ступенями

Такой подход к определению функций отдельных аккордов вырабатывает иное гармоническое мышление, способствующее дроблению общей гармонической схемы на небольшие стандартные отрезки. Так, последовательность I—III—VI<sub>x</sub>—II—V—I (или по *до* мажору Cmaj<sup>7</sup>—Em<sup>7</sup>—A<sup>7</sup>—Dm<sup>7</sup>—G<sup>7</sup>—Cmaj<sup>7</sup>) можно представить в несколько ином виде, а именно: аккорды Em<sup>7</sup>—A<sup>7</sup> могут быть истолкованы как II—V предполагаемого *ре* мажора. Сама тоника новой тональности не наступает, а появляется та же гармоническая последовательность (II—V) в основной тональности с дальнейшим разрешением. Этот анализ не приносит ничего нового в аккомпанемент, однако для построения импровизации может быть полезен, так как задачей солиста становится обыгрывание двух стандартных гармонических оборотов II—V, смещенных на один тон.

В классической гармонии временное появление новой тональности (даже в виде одного аккорда) получило название *отклонения*. Очень часто такие временные тональные центры без тоники образуются благодаря использованию секвенций, что особенно характерно для джазового стиля. Мы лишь вскользь упоминаем об этом, поскольку проблемы анализа касаются прежде всего сольной игры и импровизации, а к аккомпанементу имеют лишь косвенное отношение (способствуют запоминанию партий, ориентации на грифе и т. д.).

Вообще трудно переоценить значение функциональной связи септаккордов II—V ступеней. По мнению Дж. Коукера<sup>4</sup>, аккордовые последовательности II—V—I составляют три четверти всех используемых в диатонике аккордов. Соединение септаккордов II и V ступеней (в отличие от модели IV—V) создает наибольшее напряжение и неустойчивость, требуя естественного разрешения в тонику. Многие гармонические схемы джазовых пьес построены на постепенном нагнетании неустойчивости путем постоянного обыгрывания аккордов II—V ступеней во временных тональных центрах (без разрешения в тонику) и в основной тональности.

Более сложные функциональные связи аккордов рассмотрены в третьей главе пособия.

## 7 ИЗУЧЕНИЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ В РАЗЛИЧНЫХ ТОНАЛЬНОСТЯХ С ПОМОЩЬЮ ПОВОРОТНОЙ СХЕМЫ

Прежде всего предлагаем несколько рекомендаций, которые помогут изготовить поворотную схему. Она состоит из двух частей: неподвижного цветного квадрата и круга с нанесенными на нем символами аккордов (см. вкладку). Аккуратно вырежьте квадрат и все заштрихованные его части, затем круг. Наложите квадрат на круг так, чтобы их центры совпали. После этого соедините обе части схемы коротким гвоздем или заклепкой таким образом, чтобы с помощью этого крепления круг свободно вращался. Квадрат должен оставаться неподвижным.

Разберем назначение схемы. Поверните круг так, чтобы в прорези с цифрой I появилась буква C, обозначающая тональность *до* мажор. Легко заметить, что в прорезях, расположенных по кругу, видны символы изученного ранее квинтового круга. Под каждой прорезью подписан соответствующий цифрованный бас, а над ним — наиболее употребительные качества аккордов на соответствующих ступенях *до* мажора. Например, над буквой D (II) находим символы: m, x и Ø. Это означает, что на II ступени *до* мажора наиболее часто встречаются аккорды Dm<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, DØ (Dm<sup>7</sup>b<sup>5</sup>). Стрелкой указано направление движения аккордов по квинтовому кругу.

Найдите на схеме изученные квинтовые модели в тональности *до* мажор. Поверните круг так, чтобы в прорези I появился символ интересующей вас тональности, например, *ми-бемоль* мажор (E<sup>b</sup>). Тогда в остальных прорезях найдем символы по *ми-бемоль* мажору. Используя

схему, играйте выученные квинтовые модели в этой и других тональностях.

Таким образом, поворотную схему прежде всего используют для транспонирования моделей или партий аккомпанемента из одной тональности в другую. Для этого следует:

- 1) установить в прорези I символ тональности изучаемой модели;
- 2) пользуясь схемой, выписать модель в виде цифрованного баса;
- 3) установить в прорези I символ новой тональности;
- 4) пользуясь схемой, выписать по цифрованному басу гармоническую модель в буквенно-цифровых обозначениях по новой тональности.

В вертикальных прорезях схемы расположены символы диатонической и хроматической гамм в септаккордах. Научитесь находить на схеме диатонические и хроматические модели сначала в изученных тональностях, а затем в любых других. На практике диатонические и хроматические модели в чистом виде встречаются крайне редко. Обычно их небольшие отрезки сочетаются с квинтовыми моделями, в то время как последние часто являются основой гармонии пьес. Из этого следует, что, например, играя аккорды по одной из записанных вертикально диатонических или хроматических моделей, можно затем сделать «скачок» в обозначенный равноценным символом аккорд, расположенный на круге. Для наглядности рассмотрим смешанную модель:

I—#Io—II—#IIo—III—VI—II—V

Пять первых аккордов представляют собой хроматическую модель, а далее следует квинтовая. Место «стыковки» двух моделей — аккорд III ступени. Используя схему, найдем аккорды, входящие в эту модель, например, в тональности *си-бемоль* мажор. Установим символ тональности в прорези I. Двигаясь по вертикали, найдем следующие аккорды:

Bb maj<sup>7</sup>— Bo — Cm<sup>7</sup>—C#o — Dm<sup>7</sup>  
I — (#I)<sup>b</sup>IIo и т. д.

Затем следует отрезок квинтовой модели, поэтому необходимо найти символ III (Dm<sup>7</sup>) на квинтовом круге и, двигаясь против часовой стрелки, выписать недостающие аккорды: Dm<sup>7</sup>—Gm<sup>7</sup>—Cm<sup>7</sup>—F<sup>7</sup>.

Следовательно, полная модель имеет такой вид:

Bb maj<sup>7</sup>— Bo — Cm<sup>7</sup>— C#o — Dm<sup>7</sup>— Gm<sup>7</sup>—Cm<sup>7</sup>— F<sup>7</sup>,

Для приобретения навыков обращения со схемой полезно транспонировать эту модель в другие тональности.

<sup>4</sup> Jerry Coker. Improvising Jazz N Y, 1966, p 75

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### Надстройки и обращенные формы септаккордов в практике джазового аккомпанемента

#### 1 НАДСТРОЙКИ И АЛЬТЕРАЦИИ СТУПЕНЕЙ

Изучение гармонических моделей на уровне септаккордов позволяет установить основные закономерности взаимодействия аккордов пяти классов и более сложных, встречающихся в современной джазовой музыке (нон-, ундецим-, терцдецимаккордов) с альтерацией ряда ступеней и без нее. В практике джаза ступени, образующие эти аккорды, принято называть *надстройками*. Например, звук *ре*, добавленный к аккорду *до—ми—соль—си-бемоль* и образующий нонаккорд  $C^9$ , и является надстройкой.

Приводим таблицу возможных надстроек к септаккордам всех классов.

20

Класс	Тип септаккорда	Символ	Надстройки (добавляемые ступени)
I	Мажорный	m	9, 13
II	Минорный	m	9, 11
III	Доминантовый	x	9, 11, 13
IV	Полууменьшенный	ø	9, 11, $b13$
V	Уменьшенный	o	9 ( $b9$ ), 11, $b13$

Допускается такая альтерация основных и надстроенных ступеней септаккордов:

21

Класс	Тип септаккорда	Символ	Альтерация основных ступеней и надстроек
I	Мажорный	m	$b5$
II	Минорный	m	—
III	Доминантовый	x	$b5, \#5, b9, \#9, \#11$
IV	Полууменьшенный	ø	$b13$
V	Уменьшенный	o	$b13$

Использование не указанных в таблицах надстроек и альтераций ступеней приведет к удвоению звуков в аккорде либо к изменению его качественного звучания, то есть к смене класса.

Очень важно усвоить, что все приведенные надстройки и их альтерации не меняют качество септаккорда, а стало быть, и его гармоническую функцию в ладу. Другими словами, установленные ранее закономерности функциональной связи септаккордов распространяются и на более сложные аккорды.

Надстройки к септаккорду можно сравнить с оттенками одного цвета. Использование надстроек и альтерированных ступеней в аккордах позволяет создать определенное настроение в музыкальной пьесе, выдержать ее стиль, обогатить звучание аккомпанемента, добиться плавного голосоведения и т. д.

Хотя добавление надстроек (или, как их еще называют, «чувствительных» тонов) к септаккордам не меняет их качества, из этого отнюдь не следует, что в любом месте гармонической схемы к каждому из септаккордов можно формально добавлять оговоренные правилом ступени или произвольно их альтерировать. На чем же основывается выбор конкретных надстроек и альтерированных ступеней в джазовом аккомпанемента? Каковы правила усложнения септаккордов?

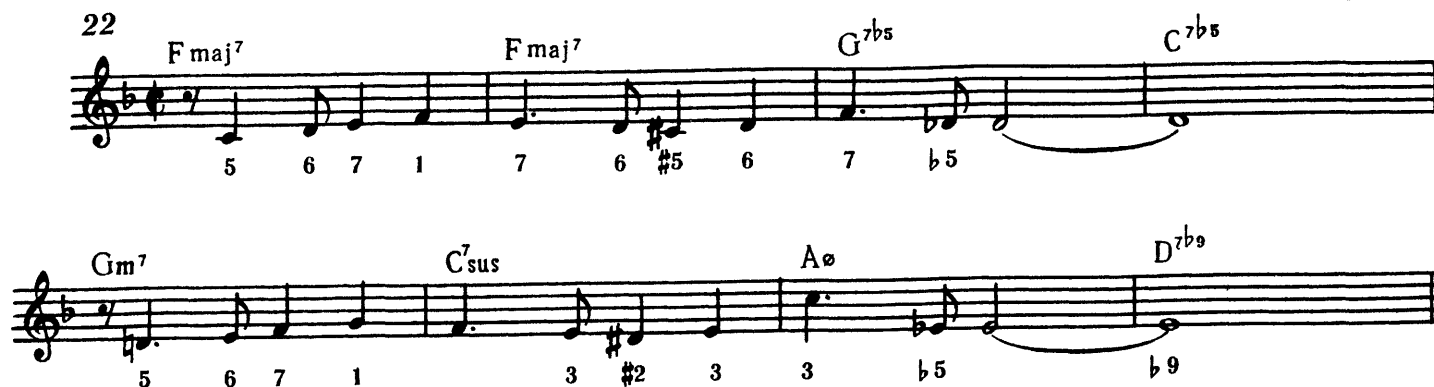
Если в гармонической схеме указан аккорд  $C7$ , то вместо него можно использовать  $C7^{b5}$ ,  $C7^{\#5}$ ,  $C^9$ ,  $C^{9b5}$ ,  $C^{9\#5}$ ,  $C7^{b9}$ ,  $C7^{\#9}$ ,  $C7^{b5b9}$ ,  $C^{13}$ ,  $C^{13b9}$  и др. Естественно, в одних случаях употребление аккорда будет удачным, а в других он оказывается вообще неприемлемым. При выборе надстроек и альтераций прежде всего необходимо сопоставлять с ними звуки мелодии. Так, использование аккорда  $G7^{b5}$  вместо  $G7$  в том месте мелодии, где есть звук *ре*, приведет к несовместимости, *переченью*. Следовательно, в данном месте схемы этот аккорд применить нельзя, так же, как и  $G7^{\#5}$  или  $G^{\#11}$ . В то же время аккорды  $G^9$ ,  $G7^{b9}$ ,  $G7^{\#9}$  или  $G^{13}$ ,  $G^{13b9}$  могут в значительной мере украсить гармонию и придать определенное настроение сольной партии. Несовпадение используемой альтерации звучащей мелодии или подобное неудачное применение надстроек легко улавливается слухом, поэтому такие ошибки редки.

Для практического определения возможной надстройки или альтерации рекомендуем взять на гитаре указанный в партии септаккорд в изученной аппликатуре, проиграть в данном месте грифа соответствующий ему отрезок мелодии и определить, по каким ступеням относительно основного тона этого септаккорда строится мотив. Из этого анализа станет ясно, какие надстройки и альтерации наиболее уместны в данном случае.

Подобный анализ мелодии может в значительной мере помочь осознанию и уточнению гармонической схемы, так как многие джазовые темы строятся по альтерированным или надстроенным ступеням. Это характерно и для современной музыки, в которой мелодия часто подчиняется гармонии (то, что А. Скрябин называл «мелодие-гармонией»). В джазовой музыке такие ступени чаще всего встречаются в стиле босса нова.

Разберем в качестве примера несколько тактов пьесы А. Жобима «Дезафинадо» («Desafinado»):





Над нотами выставлены цифры, обозначающие аккордовые звуки, по которым строится мелодия<sup>1</sup>.

Легко заметить, что в последовательности I IIх альтерация V ступени в аккорде G<sup>7</sup>—G<sup>7b5</sup> вызвана особенностью мелодии. То же касается и аккорда Aø (IIIø). В последнем такте альтерированная надстройка b9 также взята из мелодии, и в партии аккомпанемента указан аккорд D<sup>7b9</sup>.

Таким образом, сопоставление предполагаемой усложненной гармонии с мелодией позволяет исключить те аккорды, которые неприспосаблимы для данной темы.

Дальнейший выбор надстроек и альтерированных ступеней определяется стилем пьесы, желанием создать необходимое настроение и сохранить логичную аппликатурную связь между предыдущим и последующим аккордами в гармонической последовательности. Очень важно хорошо представлять, к какому стилю относится мелодия. Наиболее полно надстройки и альтерации использовались в период свинга и в некоторых более поздних течениях (бибоп и босса нова). Поэтому усложнение гармонии пьес традиционного периода (до свинга) может нарушить стиль пьесы<sup>2</sup>.

Роль гармонии в создании определенного настроения, то есть в достижении нужного композитору художественного эффекта, достаточно полно освещена в музыковедческой литературе. Мы лишь слегка коснемся этого вопроса для того, чтобы охарактеризовать выразительные возможности некоторых аккордов.

Известно, что каждый аккорд имеет свою специфическую окраску. Именно эта особенность звучания различных аккордов позволила сгруппировать их в классы. Надстройки и альтерации по-новому раскрашивают аккорд внутри класса. Так, добавление к минорному трезвучию септимальности создает более напряженное звучание.

Правильное использование надстроек и альтерированных ступеней невозможно без соблюдения правил голосоведения. Естественно предположить, что чем сложнее аккорд, тем ограничен-

ней сфера его применения в гармонической последовательности, так как для плавного голосоведения его можно связать лишь с определенными предшествующими и последующими аккордами. Практика гитарного аккомпанемента накопила большое количество примеров удачных аппликатурных связей различных аккордов, часть из которых рассматривается в настоящем пособии.

## 2 ПРОПУСКИ ТОНОВ В АККОРДАХ

Пропуски тонов обусловлены в первую очередь стремлением изложить какой-либо сложный аккорд в трех- или четырехголосии, чтобы связать его с предыдущим и последующим аккордами.



В аккорде G<sup>13b9</sup> отсутствуют основной тон, квинта и ундецима, однако его звучание остается достаточно выразительным. Кроме того, обеспечено плавное голосоведение и связь с предыдущим аккордом.

Стремление к выразительности и удобству аппликатуры также приводит к пропуску тонов, особенно в хроматических моделях.



Как видно из примера, во всех аккордах последовательности пропущен квинтовый тон.

В тех случаях, когда голос движется внутри аккордовой последовательности, необходим пропуск тонов во избежание перечня голосов.



<sup>1</sup> Напомним названия аккордовых звуков и их обозначения: основной тон (1 или 8), терция (3), квинта (5), септима (7), нона (9), ундецима (11), терцдецима (13). Цифрой 6 обозначают сексту, взятую от основного тона данного аккорда.

<sup>2</sup> Подробнее об этом см. в четвертой главе.

Такую последовательность нужно исполнять без квинтового тона вверх.

Сформулируем основные правила пропуска тонов.

1. Терция и септима — интервалы, определяющие качество любого аккорда, поэтому их нельзя пропускать ни при каких обстоятельствах.

2. В аккорде могут быть опущены квинта или основной тон. Возможно также их одновременное отсутствие.

3. Если ундецима (11) в минорных аккордах рассматривается как задержанная четвертая ступень, то нону (9), а также квинту (5) и основной тон можно опустить.

4. Если терцдецима (13) рассматривается как секста, то ундецима (11) и нона (9) могут быть опущены. Кроме того, одновременно могут быть опущены квинта или основной тон:

26



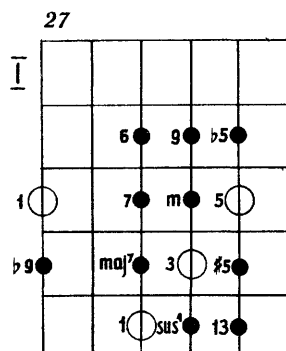
3

### ОБРАЩЕННЫЕ ФОРМЫ АККОРДОВ

Разнообразить аккомпанемент можно, используя обращенные формы септаккордов: квинт-сектаккорды ( $^6_5$ ), терцквартаккорды ( $^4_3$ ), секундаккорды (2), то есть септаккорды с терцией, квинтой или септимой в басу. Применение обращенных форм септаккордов придает аккомпанементу большую гибкость, подвижность, а правильное их использование обогащает линию баса.

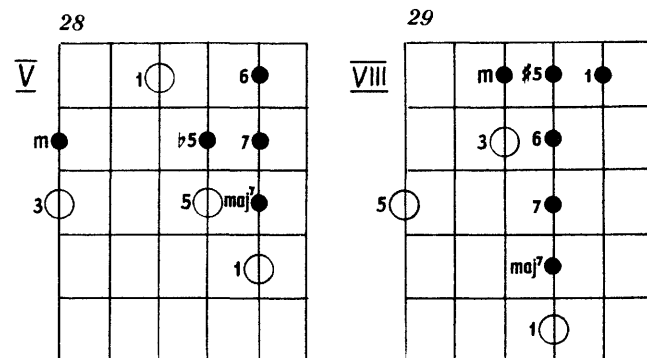
Предлагаем несколько универсальных схем для запоминания расположения звуков в наиболее часто употребляемых аккордах.

В примере 27 показано *соль*-мажорное трезвучие в основном виде. Путем перемещения пальцев по четвертой струне можно получить новый ряд аккордов:  $Gmaj^7$ ,  $G^7$ ,  $G^6$ .



Проанализируйте и запомните эту схему. По ней можно найти аппликатуру любого септаккорда с основным тоном в басу, некоторыми

надстройками и альтерациями ступеней. Используя в качестве упражнения пример 27, найдите на гитаре аппликатуру таких аккордов:  $Gmaj^7$ ,  $Gm^7$ ,  $G^7$ ,  $G\emptyset$ ,  $G\flat$ ,  $G^7\flat^5$ ,  $G^{13}$ .

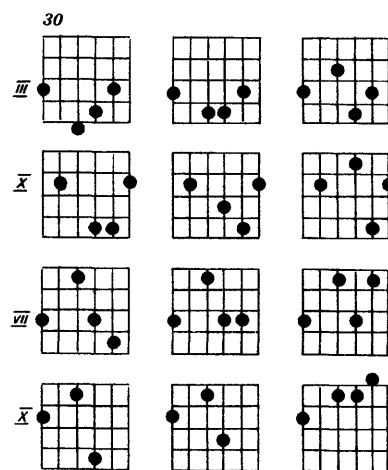


В примере 28 дана аппликатурная форма трезвучия от звука *соль* с терцией в басу, а в примере 29 — трезвучия от звука *соль* с квинтой в басу. Тщательно проанализируйте и запомните эти схемы целиком, не заучивая аккорды изолированно друг от друга.

4

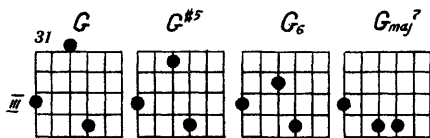
### ПЕРВЫЙ КЛАСС — МАЖОРНЫЕ АККОРДЫ И ИХ ОБРАЩЕНИЯ

В помещенном ниже примере показана аппликатура *соль*-мажорного трезвучия, большого септаккорда, сектаккорда в основной форме от звука *соль* (с основным тоном в басу: верхний горизонтальный ряд — основной тон на шестой струне, второй — на пятой) и двух обращенных этих же аккордов (с терцией — третий, а с квинтой — нижний ряд в басу)

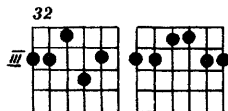


Играть эти аккорды нужно по три (горизонтальные ряды) подряд в замедленном темпе, запоминая струну, по которой движутся пальцы. Так, если в верхнем ряду пальцы перемещаются по четвертой струне, то во втором — по третьей и т. д. В этом примере движение по струне при смене аккордов осуществляется сверху вниз. Тот же ряд аккордов с основным тоном в

басу можно получить и в противоположном движении. При этом аккорд берется в трехзвучном изложении.



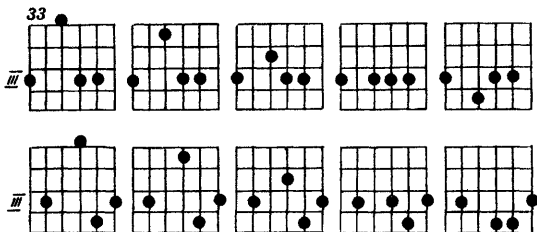
В примере 32 показана аппликатура аккордов мажорного класса с основным тоном на пятой струне ( $G^{maj^9}$ ,  $C^6/9$ ), часто применяемых в практике джазового аккомпанемента. Поупражняйтесь в переходе от одного аккорда к другому.



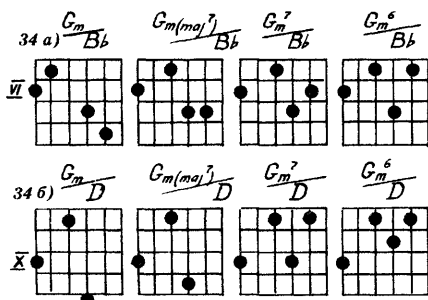
Указанная аппликатура не исчерпывает всех возможных вариантов мажорных аккордов первого класса. Однако ее знания достаточно для квалифицированного гитарного аккомпанемента.

## 5 ВТОРОЙ КЛАСС — МИНОРНЫЕ АККОРДЫ И ИХ ОБРАЩЕНИЯ

Основные аппликатурные формы минора значительно легче изучать, запоминая движение одного из звуков аккорда по соответствующей струне. В помещенном ниже примере показано изменение минорного аккорда в рекомендуемой аппликатуре при движении голоса по четвертой струне. При этом получается следующий ряд аккордов:  $Gm$ ,  $Gm^{#5}$ ,  $Gm^6$ ,  $Gm^7$ ,  $Gm(maj^7)$  с основным тоном, взятым на шестой струне. Тот же ряд аккордов с основным тоном на пятой струне от звука  $do$ :  $Cm$ ,  $Cm^{#5}$ ,  $Cm^6$ ,  $Cm^7$ ,  $Cm(maj^7)$ :



Только после тщательного изучения приведенных выше аппликатурных форм минора с основным тоном в басу можно приступить к освоению аппликатуры обращенных форм минора с терцией в басу (пр. 34а) при движении голоса по второй струне и с квинтой в басу (пр. 34б) при движении голоса по третьей струне.



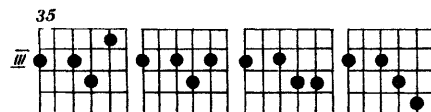
Рекомендуем в качестве упражнения играть основной аккорд и его обращения, строго выдерживая выбранный темп, например:  $Gm$  (бас G) —  $Gm$  (бас Bb) —  $Gm$  (бас D), затем то же от  $Gm^7$  и т. д.

Такое движение голосов в минорном и мажорном аккордах можно с успехом использовать в тех местах аккомпанемента, где в гармонической схеме пьесы указано минорное или мажорное трезвучие. Применение обращенных форм мажора и минора значительно разнообразит гармоническую схему в тех случаях, когда мажорный или минорный аккорд звучит несколько тактов подряд.

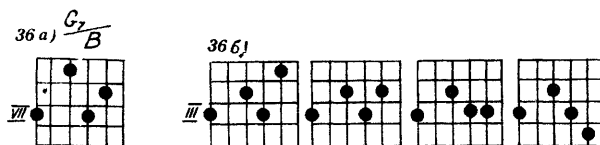
## 6 ТРЕТИЙ КЛАСС — ДОМИНАНТСЕПТАККОРД

От септаккорда доминантового типа (х) образуется множество производных аккордов, полученных как благодаря надстройкам — прибавлению ноны (9), ундецимы (11) и терцдецимы (13), так и альтерации ступеней ( $b5$ ,  $\#5$ ,  $b9$ ,  $\#9$ ,  $\#11$ ). Следует помнить, что все эти изменения или дополнения к септаккорду не меняют его гармонической функции в ладу и класса, а лишь придают разные оттенки его звучанию. Это значит, что при разработке или усложнении аккомпанемента какой-либо пьесы на месте септаккорда доминантового типа можно сыграть один или несколько аккордов с надстройками и альтерациями ступеней, производных от указанного аккорда. Выбор того или иного заменяющего аккорда зависит от стиля и характера мелодии пьесы.

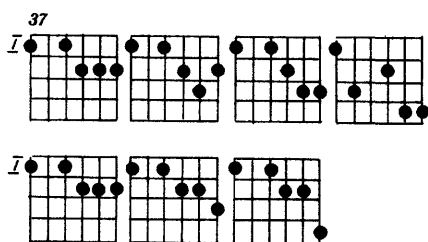
Запомнить и усвоить такое большое количество аккордов значительно проще, если изучать их аппликатуру, хорошо представляя движение одного из голосов по соответствующей струне. В примере 35 показано движение верхнего голоса аккорда с основным тоном в басу по второй струне. При этом получается следующая последовательность аккордов:  $G^7b5$ ,  $G^7$ ,  $G^7\#5$ ,  $G^{13}$ .



Ниже приведены обращенные формы септаккорда доминантового типа с терцией (пр. 36а) и квинтой в басу при движении голоса по второй струне. В последнем случае образуется такой ряд аккордов:  $C^7$ ,  $C^7b9$ ,  $C^9$ ,  $C^7\#9$  (пр. 36б). Движение одного из голосов доминантсептаккорда с терцией в басу создает аппликатурные неудобства, поэтому на практике применяется редко.

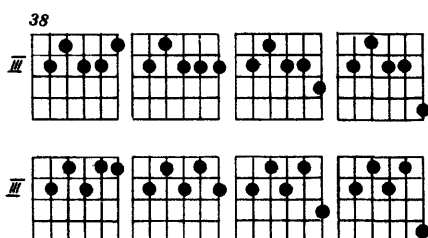


В примере 37 показан образец построения аккордов с более сложными надстройками и одновременным движением двух голосов или одного верхнего.

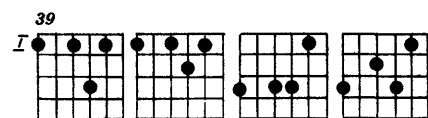


Верхний ряд аккордов с основным тоном в басу, образует следующую последовательность:  $F^{7\sharp 5b9}$ ,  $F^{13b9}$ ,  $F^{13}$ ,  $F^{7\sharp 9}$ , а нижний —  $F^{7\sharp 5b9}$ ,  $F^{9\sharp 5}$ ,  $F^{7\sharp 5\sharp 9}$ . Эти сложные аккорды также с успехом можно использовать вместо  $F^7$ .

В примере 38 показана аппликатура ряда сложных аккордов, производных от септаккорда доминантового типа с основным тоном в басу, взятым на пятой струне. Верхний ряд образует такую последовательность аккордов:  $C^{9b5}$ ,  $C^9$ ,  $C^{9\sharp 5}$ ,  $C^{13}$ , а нижний —  $C^{7b5b9}$ ,  $C^{13b9}$ .



К обозначению септаккорда доминантового типа с надстроенной 11-й ступенью часто добавляется приставка «sus»<sup>3</sup>, например  $Csus$ . Такой аккорд состоит из звуков *до* — *фа* — *соль* — *си-бемоль* и, как правило, переходит в доминантсептаккорд путем движения ундецимы (кварты) в дециму (терцию). Поэтому в помещенном ниже примере показаны аппликатурные формы  $Fsus$  и  $Csus$  с переходом соответственно в  $F^7$  и  $C^7$ . Запоминать их, учитывая сказанное выше, следует попарно:  $Fsus$  —  $F^7$  и  $Csus$  —  $C^7$ .

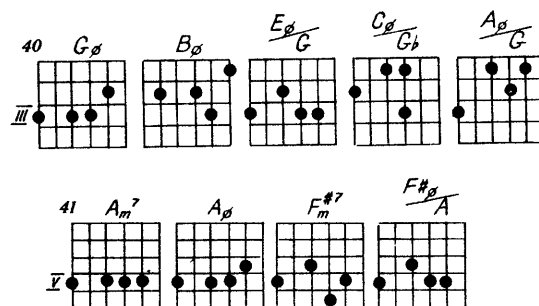


## 7 ЧЕТВЕРТЫЙ КЛАСС — ПОЛУУМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

Полууменьшенный септаккорд ( $m^7b^5$  или  $\emptyset$ ) образуется на VII ступени мажорного лада. Аппликатура основных форм этого аккорда с основным тоном в басу на шестой и пятой стру-

<sup>3</sup> Sus — от англ. suspension — приостановка или выдерживание (в данном аккорде задерживается кварта).

нах, а также его обращения даны в примере 40, а в следующем показан способ образования полууменьшенного септаккорда из минорного полууменьшенного септаккорда из минорного путем понижения его квинты.

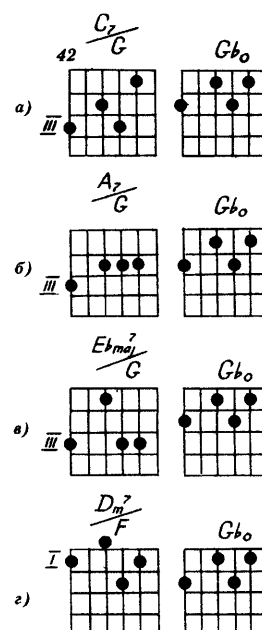


Не следует путать полууменьшенный септаккорд с энгармоническим равным ему обращением минорного секстаккорда, например,  $F^{\sharp}\emptyset$  и  $A_m^6$  с секстой в басу. У этих аккордов разные гармонические функции, поэтому они относятся к качественно различным классам.

## 8

## ПЯТЫЙ КЛАСС — УМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД И ЕГО НАДСТРОЙКИ

Уменьшенный вводный септаккорд строится на VII ступени гармонического минора и мажора. Используется главным образом с аппликатурой, приведенной в примере 42. Все обращения этого аккорда имеют ту же аппликатурную форму, что и основной аккорд, и поэтому не приводятся. В этом же примере показаны некоторые часто встречающиеся в практике аппликатурные переходы в уменьшенный септаккорд обращенных форм доминантсептаккорда (пр. 42а, б), большого мажорного (пр. 42в) и минорного (пр. 42г) септаккордов.



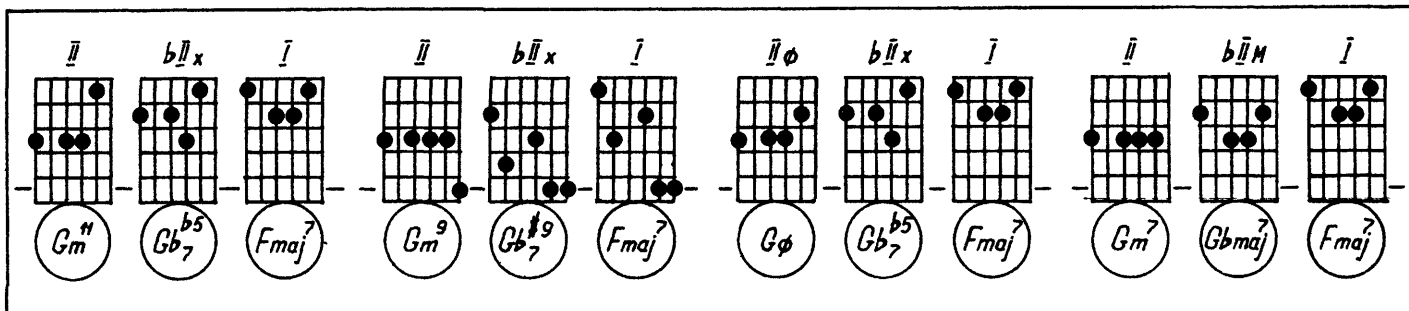
В качестве надстройки к уменьшенному септаккорду часто используют альтерированную терцдециму —  $b13$  (пр. 43). Применяются также четыре надстройки, представляющие собой вводный септаккорд, отстоящий от данного на полтона ниже.



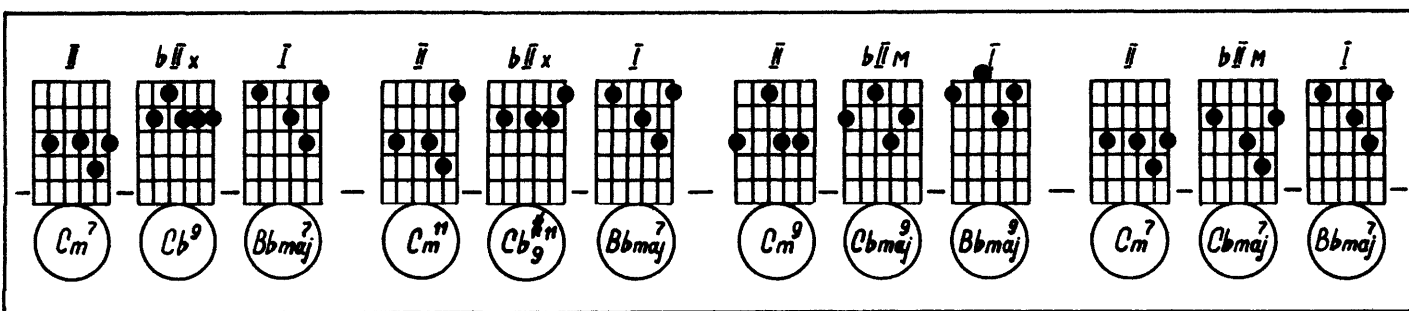
## 9 УСЛОЖНЕННЫЕ ГАРМОНИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ

Для лучшего усвоения изложенного в данной главе материала приводим аппликатурные варианты некоторых усложненных гармонических моделей с движением баса по полутонам и квинтам:

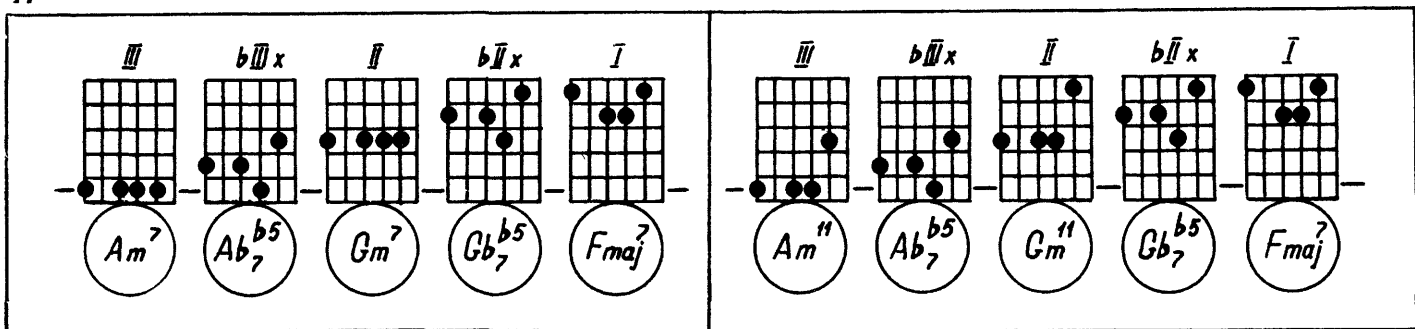
45



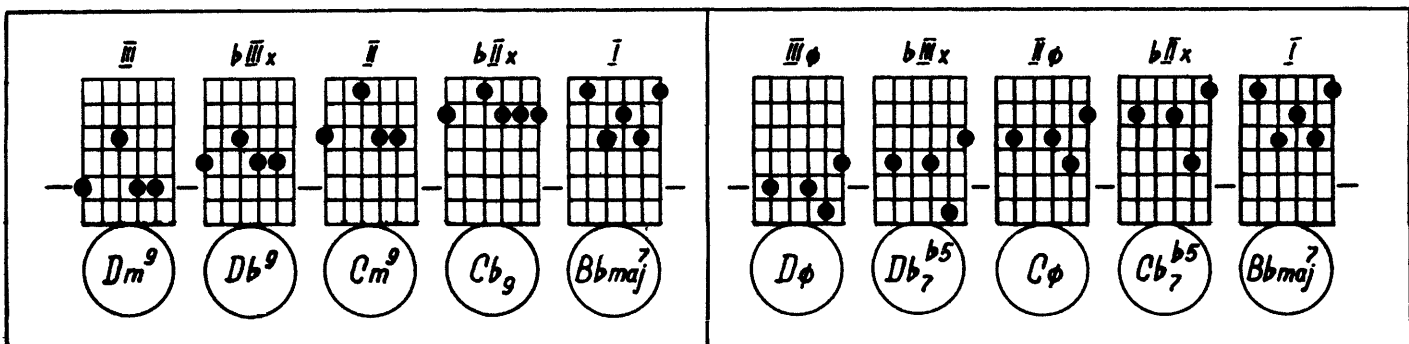
46



47



48



<i>I</i>	<i>#I<sub>o</sub></i>	<i>II</i>	<i>#II<sub>o</sub></i>	<i>III</i>
<i>Fmaj<sup>7</sup></i>	<i>F<sup>b9</sup><sub>13</sub></i>	<i>Gm<sup>7</sup></i>	<i>G<sup>#b9</sup><sub>13</sub></i>	<i>Am<sup>7</sup></i>

<i>I</i>	<i>#I<sub>o</sub></i>	<i>II</i>	<i>#II<sub>o</sub></i>	<i>III</i>
<i>Bbmaj<sup>7</sup></i>	<i>Bb<sup>b9</sup><sub>13</sub></i>	<i>Cm<sup>7</sup></i>	<i>C<sup>b9</sup><sub>13</sub></i>	<i>Dm<sup>7</sup></i>

<i>II</i>	<i>Y</i>	<i>I</i>
<i>Gm<sup>9</sup></i>	<i>C<sup>#5b9</sup><sub>7</sub></i>	<i>Fmaj<sup>13</sup></i>

<i>II</i>	<i>Y</i>	<i>I</i>
<i>Gm<sup>11</sup></i>	<i>C<sup>b9</sup><sub>7</sub></i>	<i>Fmaj<sup>13</sup></i>

<i>II</i>	<i>Y</i>	<i>I</i>
<i>Gm<sup>7</sup></i>	<i>C<sup>#9</sup><sub>7</sub></i>	<i>Fmaj<sup>7</sup></i>

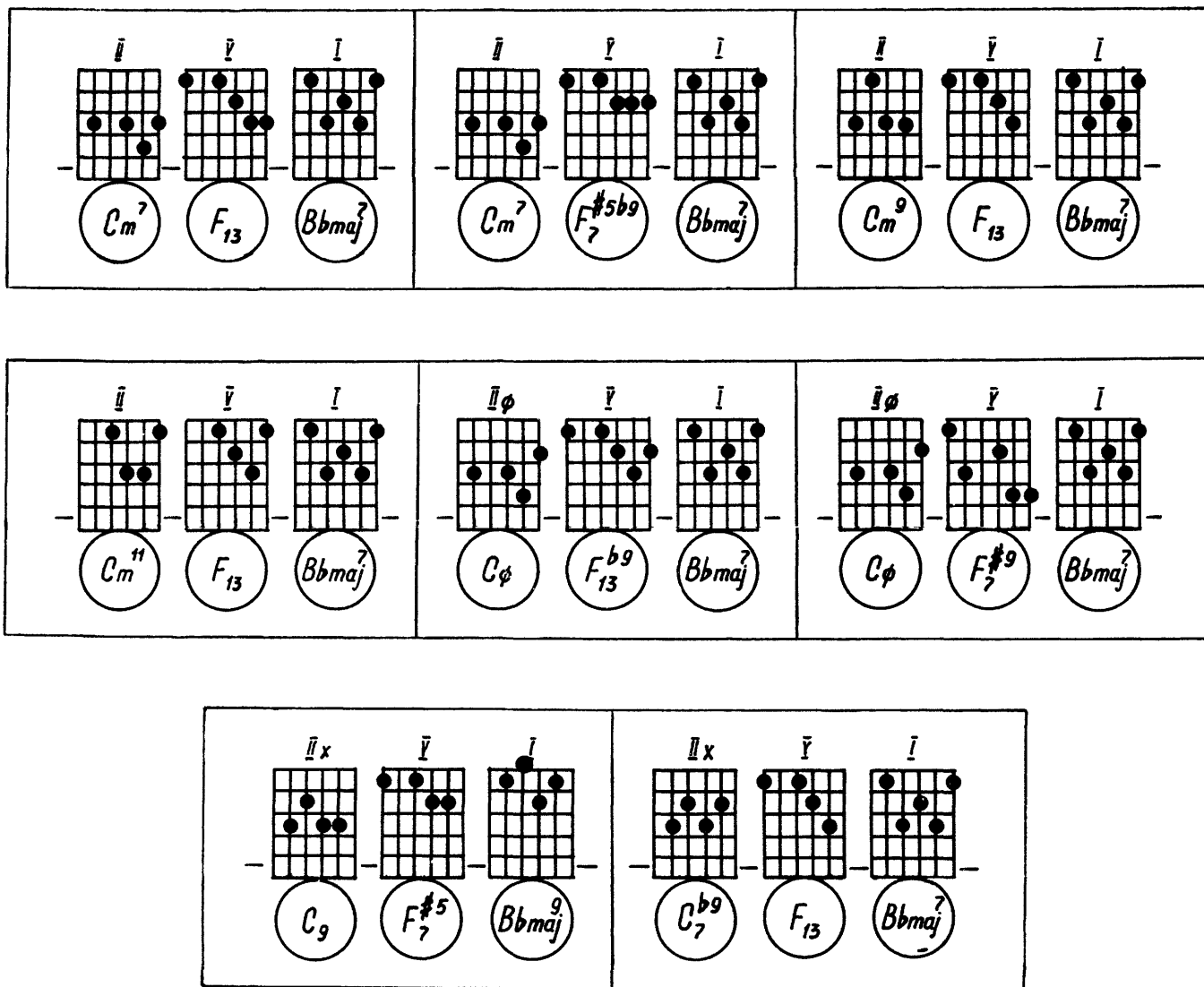
<i>IIφ</i>	<i>Y</i>	<i>I</i>
<i>Gφ</i>	<i>C<sup>b9</sup><sub>7</sub></i>	<i>Fmaj<sup>7</sup></i>

<i>IIφ</i>	<i>Y</i>	<i>I</i>
<i>Gφ</i>	<i>C<sup>#9</sup><sub>7</sub></i>	<i>Fmaj<sup>7</sup></i>

<i>IIx</i>	<i>Y</i>	<i>I</i>
<i>G<sub>7</sub></i>	<i>C<sup>b9</sup><sub>7</sub></i>	<i>Fmaj<sup>7</sup></i>

<i>IIx</i>	<i>Y</i>	<i>I</i>
<i>G<sup>b5</sup><sub>7</sub></i>	<i>C<sup>b9</sup><sub>7</sub></i>	<i>Fmaj<sup>7</sup></i>

<i>IIx</i>	<i>Y</i>	<i>I</i>
<i>G<sub>13</sub></i>	<i>C<sup>b9</sup><sub>13</sub></i>	<i>F<sup>9</sup><sub>6</sub></i>



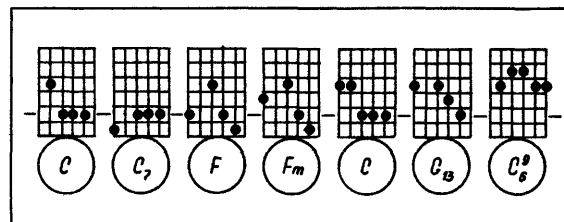
В этих упражнениях использованы надстрой-ки и альтерации ступеней септаккордов, составляющих ту или иную гармоническую модель, и меньше уделено внимания усвоению аппликатуры обращений.

Наиболее широко обращения применялись в период традиционного джаза. Это связано с перенесением техники игры на банджо в практику гитарного аккомпанемента и с упрощенной гармонией пьес по сравнению с более поздним периодом — свингом. В то время обращения были одним из важнейших способов придания аккомпанементу движения и мелодического разнообразия. Развитие джазовой гармонии в период свинга (разработка методов гармонических замен, освоение практически всех тональностей, применение сложных модуляций и т. п.) уменьшило роль обращений в сопровождении. Анализ джазовой гармонии показывает, что после традиционного периода почти вся музыка этого жанра написана с использованием аккордов в позиции основного тона. Однако умелое применение обращений в гитарном сопровождении значительно расширяет возможности плавного голосоведения при смене аккордов, улучшает линию баса, в ряде случаев уменьшает апплика-

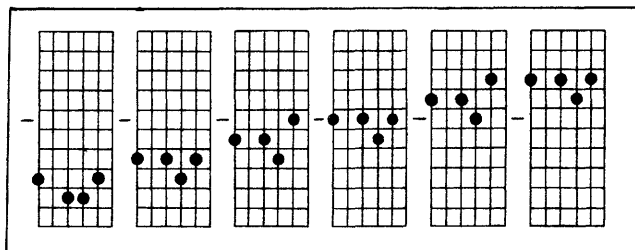
турные трудности, облегчает ориентацию на грифе инструмента и т. д.

В приведенном ниже примере показан аппликатурный вариант аккомпанемента гармонической последовательности, типичной для традиционного периода.

52

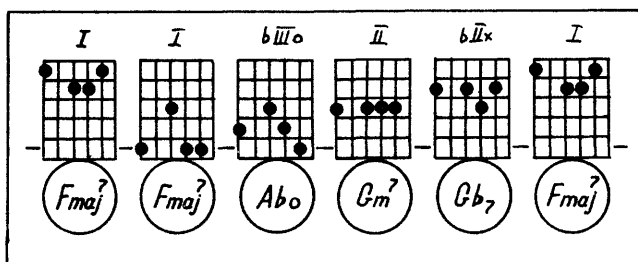


Применение обращений аккордов  $C^7$ , F, Fm создает здесь хроматическое движение баса, удобное для игры. То же относится и к варианту движения по квинтовому кругу, изображенному в таком примере:



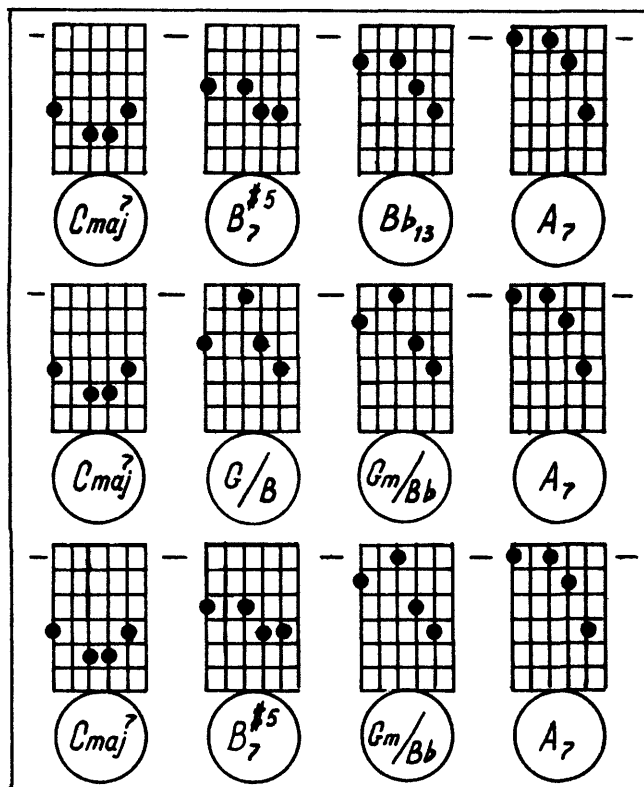
Заметим, что гитаристам, исполняющим классическую музыку, такие аппликатурные связи хорошо известны, так как их можно найти в переложениях для гитары произведений И. С. Баха, в пьесах Ф. Сора, М. Джульяни и многих других.

В практике аккомпанемента часто приходится находить удобную аппликатуру, чтобы плавно соединить аккорды разных ступеней. Такую задачу с успехом можно решить с помощью обращений. Так, в последовательности I—bIIIo—II—V—I соединение I—bIIIo лучше сделать через обращение первого аккорда с терцией в басу — I<sub>65</sub>:—I—I<sub>65</sub>—bIIIo—II—bIIx—I



Часто встречается также хроматическое заполнение промежутка между I и VIx ступенями. Его варианты показаны в приведенном ниже примере 55.

Обратите внимание на верхний голос, имеющий общий для всех аккордов тон. Этот прием также широко используется многими гитаристами. Из приведенного примера ясно, что соеди-

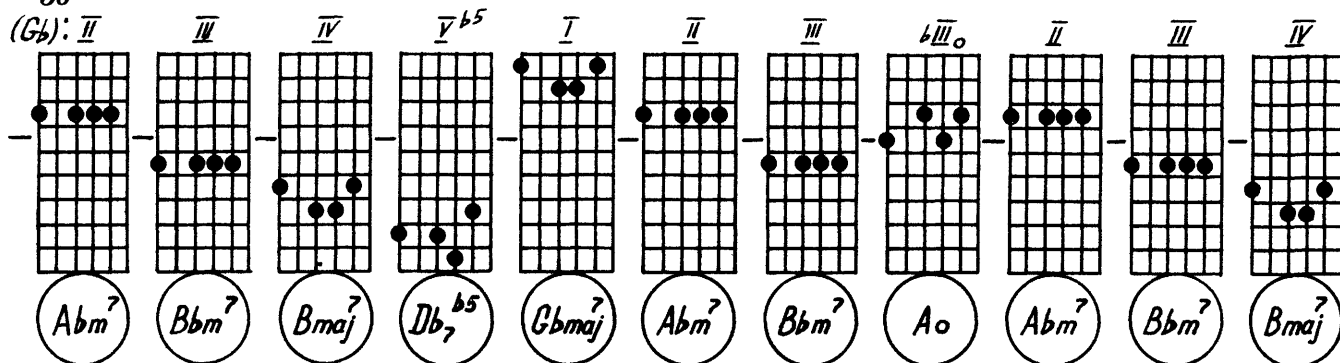


нение I—VIx может осуществляться как с применением обращений, так и без них.

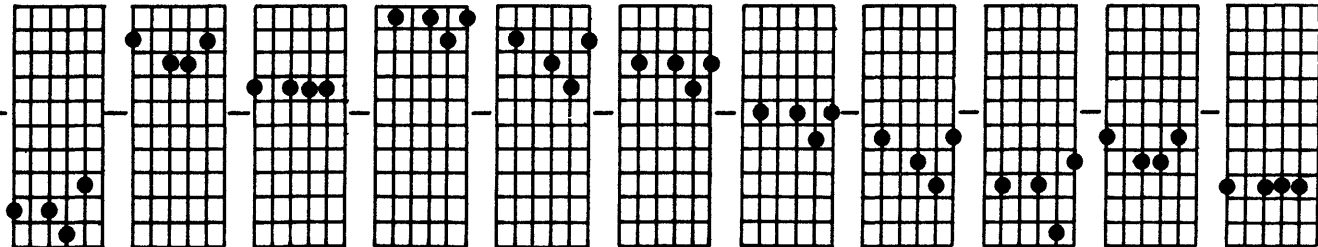
Проанализируйте каждую из рекомендуемых моделей. Сравните предлагаемые аппликатурные варианты с изученными ранее последовательностями септаккордов. Составьте произвольные гармонические модели, проиграйте их, добавляя надстройки и альтерируя ступени септаккордов.

В заключение раздела приводим учебные варианты аккомпанемента трех популярных джазовых тем периода свинга: «Чай вдвоем» («Tea For Two») В. Юменса, «Влюблённый» (Taking A Chance On Love) В. Дюка, «Как высоко луна» («How High The Moon») У. Льюиса.

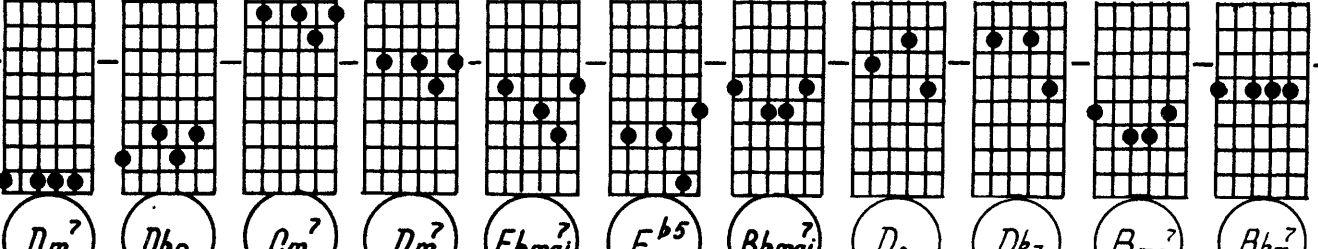
В. Юменс. Чай вдвоем

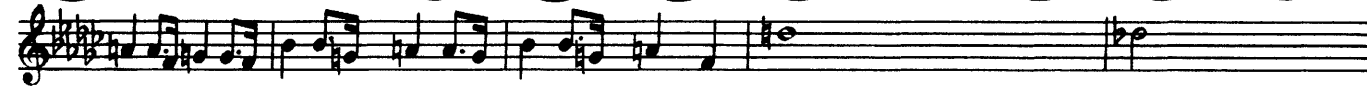


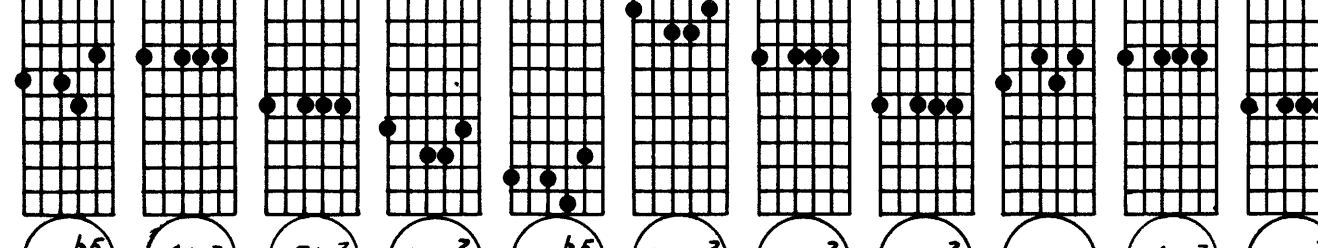


$\bar{V}^{b5}$  I II III IV (B $\flat$ ): II III IV  $\bar{V}^{b5}$  I II  
  
 Db $^{b5}$  Gbmaj $^7$  Abm $^7$  Bbm $^7$  Bmaj $^7$  Cm $^7$  Dm $^7$  Ebmaj $^7$  F $^{b5}$  Bbmaj $^7$  Cm $^7$

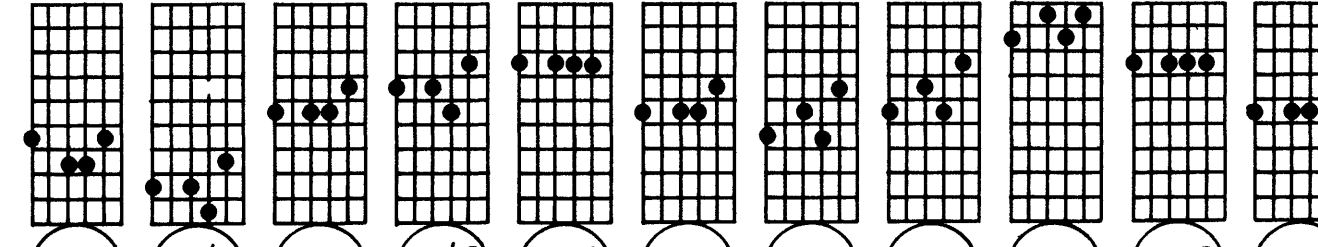


III  $b$ III $^o$  II III IV  $\bar{V}^{b5}$  I III $^o$  (G $\flat$ ):  $\bar{V}$  IV III  
  
 Dm $^7$  Db $^o$  Cm $^7$  Dm $^7$  Ebmaj $^7$  F $^{b5}$  Bbmaj $^7$  D $^o$  Db $^7$  Bmaj $^7$  Bbm $^7$

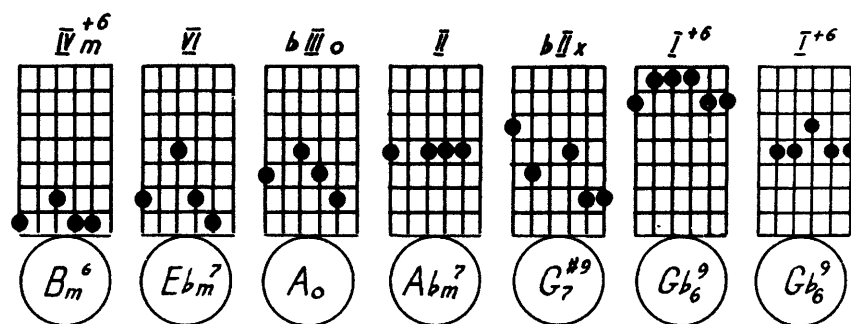


$b$ III $^x$  II III IV  $\bar{V}^{b5}$  I II III  $b$ III $^o$  II III  
  
 A $^{b5}$  Abm $^7$  Bbm $^7$  Bmaj $^7$  Db $^{b5}$  Gbmaj $^7$  Abm $^7$  Bbm $^7$  A $^o$  Abm $^7$  Bbm $^7$



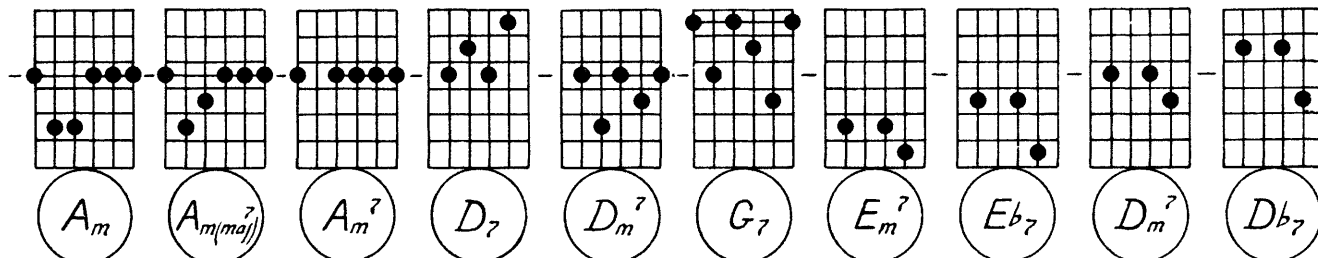
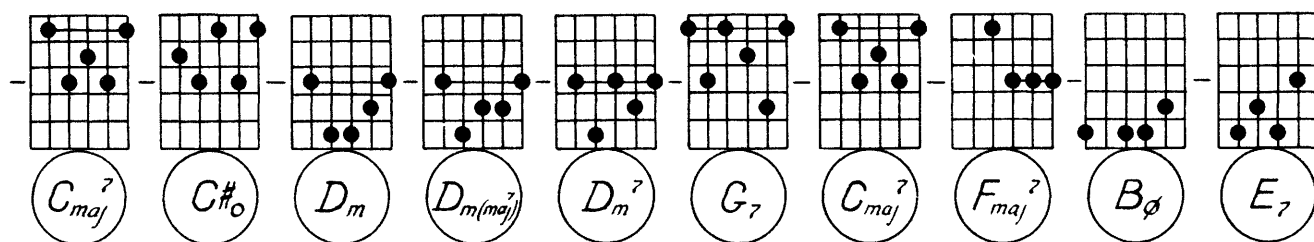
IV  $\bar{V}^{b5}$  II $^o$   $b$ III $^x$  I II $^o$   $b$ III $^x$  VII $^x$  I $^o$  I II  
  
 Bmaj $^7$  Db $^{b5}$  Bb $^o$  A $^{b5}$  Abm $^7$  Bb $^o$  E $^7$  Eb $^7$  G $^o$  Abm $^7$  Bbm $^7$



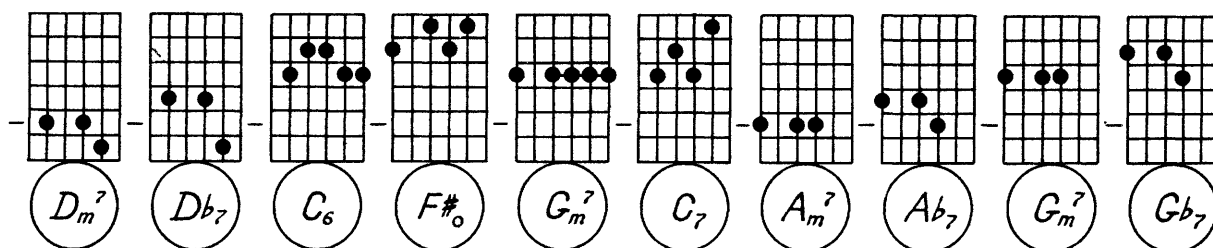


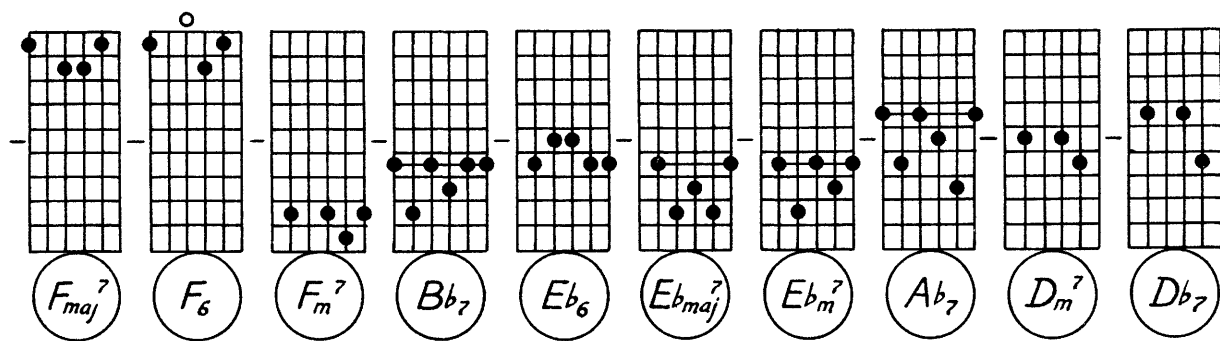
57

В. Дюк. Влюбленный



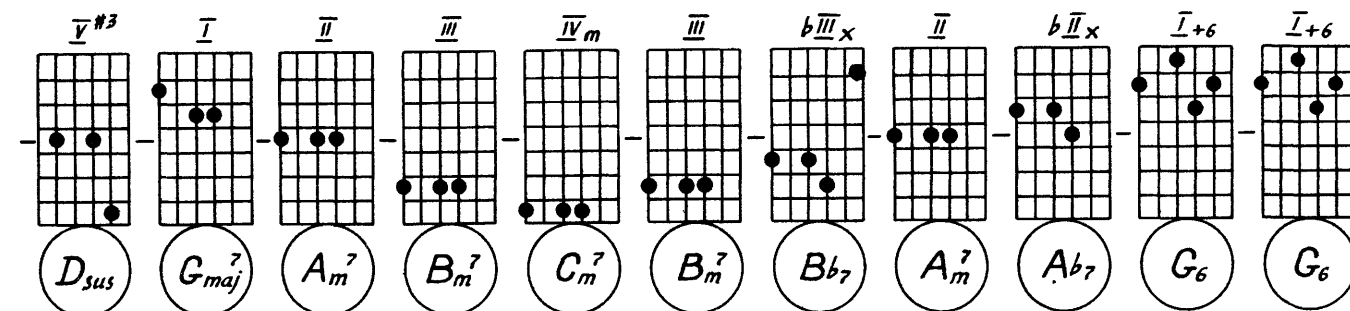
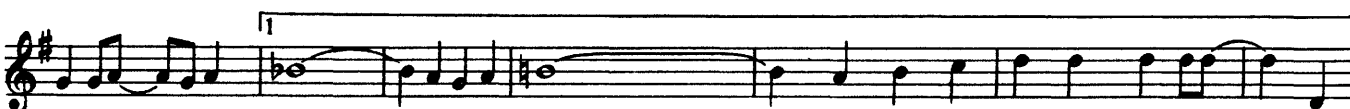
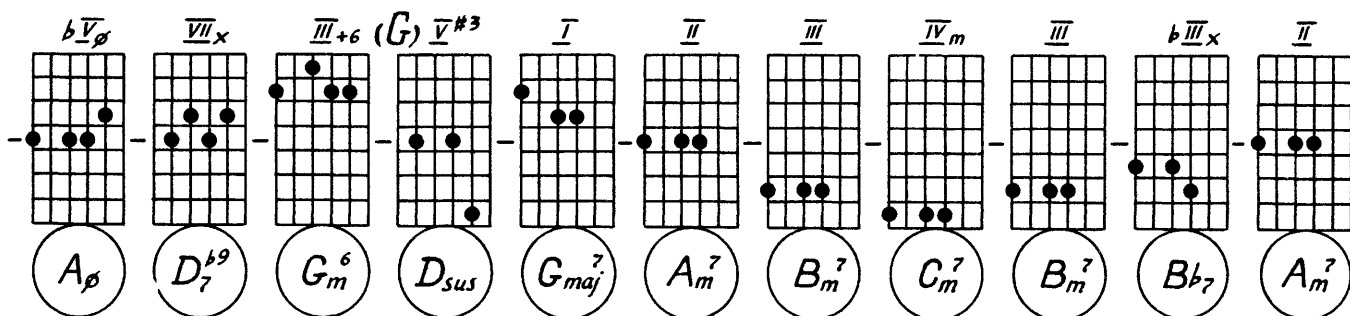
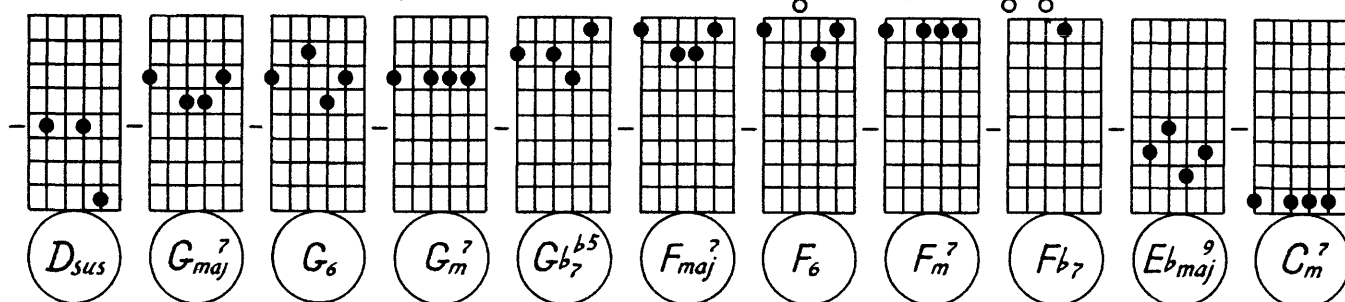
Fine





58

(C)  $\bar{V}^{\#3}$   $\bar{I}$   $\bar{I}_6$  (F):  $\bar{II}$   $b\bar{II}_x$   $\bar{I}$   $\bar{I}_6$  (Eb):  $\bar{II}$   $b\bar{II}_x$   $\bar{I}$   $\bar{VI}$  У. Льюис. Как высоко луна



## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### Использование прогрессивной аппликатуры в практике джазового аккомпанемента

#### 1 АНАЛИЗ ПЕСЕННОЙ ФОРМЫ ПЕРИОДА СВИНГА

Особенности джазовой гармонии периода свинга, рассмотренные в предыдущих главах, наиболее ярко проявились в творчестве композиторов Дж. Гершвина, Дж. Керна, К. Портера, Р. Роджерса, Д. Эллингтона и др. Многие их произведения, написанные несколько десятилетий тому назад, и поныне входят в репертуар джазовых и эстрадных оркестров многих стран мира. Эта плеяда композиторов успешно творила в различных музыкальных жанрах и особенно в песенном, чрезвычайно популярном в период свинга. Чаще всего такие песни написаны в форме  $A-A-B-A$ , где  $A$  и  $B$  — различные в мелодическом и гармоническом отношении части.

Некоторые теоретики джаза на основе анализа огромного количества песен периода свинга выделили самые типичные гармонические конструкции и предлагают их схемы в качестве учебного материала. Конечно, невозможно творческую фантазию композиторов замкнуть в рамки формальных приемов. Поэтому анализ песенной формы не преследует цель дать универсальные модели всей многообразной гармонии популярных песен. Каждая песня, широко используемая джазовыми музыкантами в качестве темы для импровизаций, имеет свои индивидуальные гармонические и мелодические особенности. Тем не менее почти во всех песнях можно обнаружить некоторые устоявшиеся гармонические последовательности, знание которых значительно облегчит и упростит задачу аккомпаниатора.

59

Общую схему типичной для периода свинга песни можно представить следующим образом: интродукция (вступление) — раздел  $A$ , последние два такта которого содержат кадансовый оборот, — повторение раздела  $A$  с новым кадансом — раздел  $B$  со своим кадансом — повторение раздела  $A$  — постлюдия (заключение).

Каждая из перечисленных частей песни включает свои откristаллизовавшиеся элементы, характерные для большинства песен различных периодов и стилей.

Один из вариантов гармонического строения первого раздела  $A$  в виде цифрованного баса можно представить так:

(I): I | II - V | I | II - V | (IV): II - V | I -  $\sharp I_o$  | каданс |

В скобках указаны тональности, тоникам которых соответствует цифрованный бас, например, в пятом такте: II—V от (IV): в  $do$  мажоре означает  $Gm^7-C^7$ , то есть II и V ступени от  $фа$ .

В тональности  $do$  мажор это выглядит следующим образом:

$C_{maj}^7 | Dm^7 - G, | C_{maj}^7 | Dm^7 - G, | Gm^7 - C, |$

$F_{maj}^7 - F\sharp_o | Em^7 - A, | D, - G, ||$

Переход от I ступени ко II (от  $C_{maj}^7$  к  $Dm^7$ ) в первых двух тактах возможен и через дополнительные аккорды, например:

через  $\sharp I_o$ , III,  $\flat III$ ,

VI ступени:

или по  $do$  мажору:

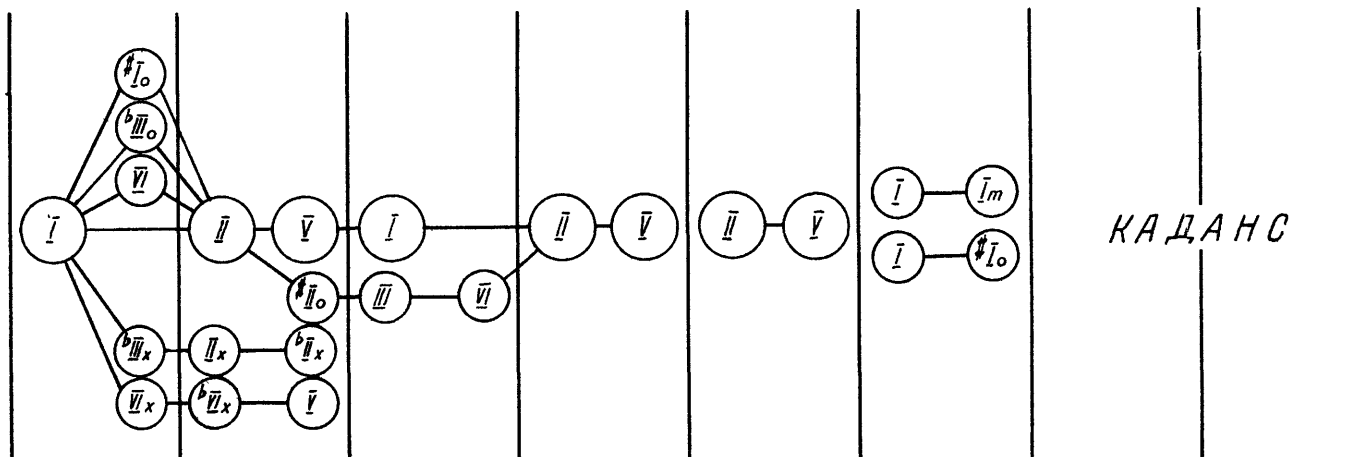
$I - \sharp I_o | II - V | C_{maj}^7 - C\sharp_o | Dm^7 - G, |$

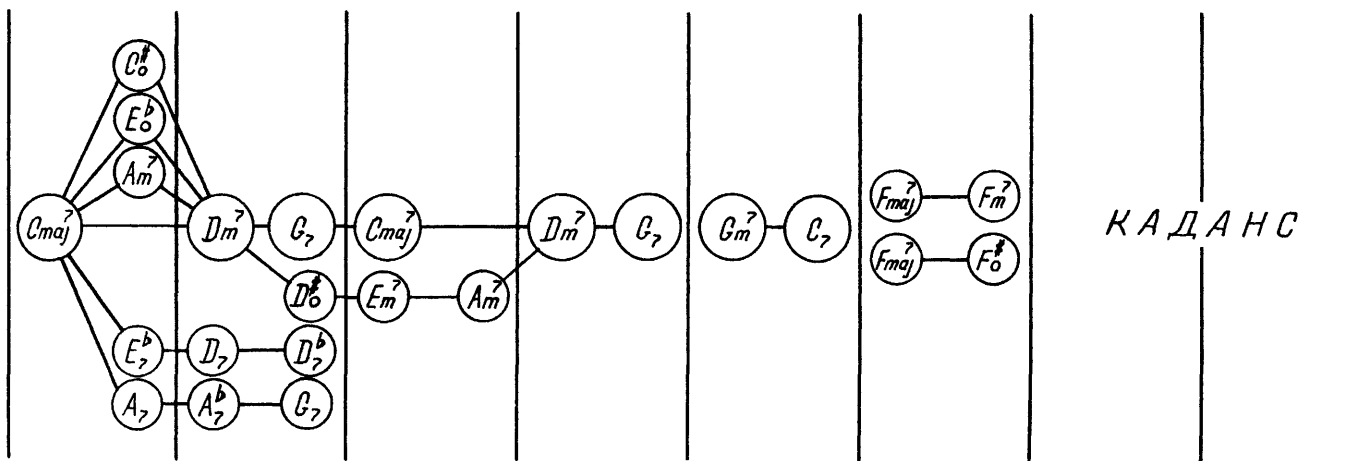
$I - III - \flat III | II - V | C_{maj}^7 - Em^7 - Eb_{m^7} | Dm^7 - G, |$

$I - VI | II - V | C_{maj}^7 - Am^7 | Dm^7 - G, |$

Такая же структура может повторяться в следующих двух тактах песни.

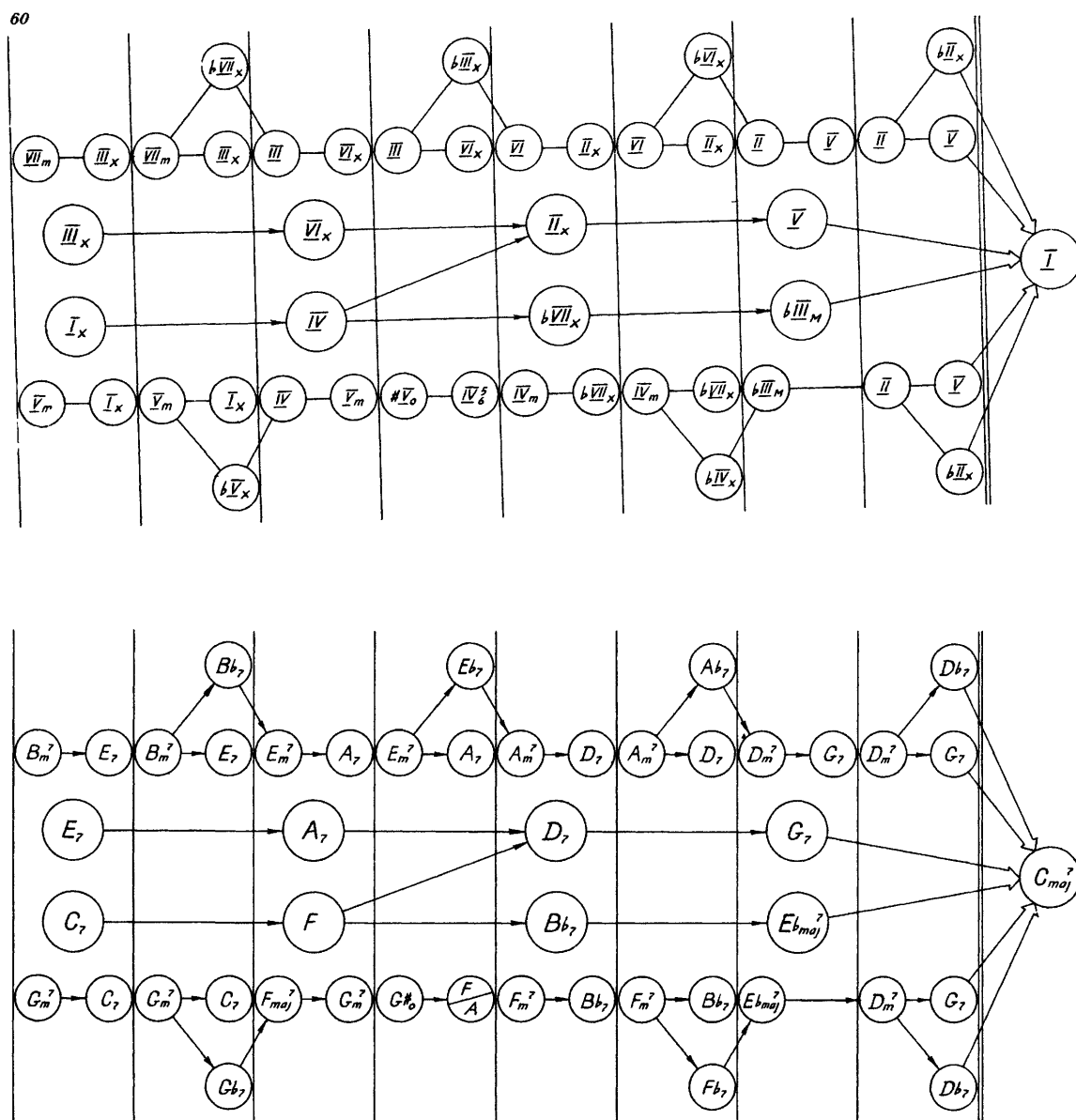
В качестве упражнений предлагаем играть различные комбинации гармонических последовательностей, типичных для первых частей песен периода свинга. Для удобства приводим общие схемы в виде цифрованного баса и в тональности  $do$  мажор (пр. 59).





Некоторые варианты гармонических последовательностей, встречающихся во вторых частях песен, наглядно можно изобразить на схеме. Вертикальными линиями обозначены тактовые черты восьмитактовой схемы, в кружочках — ак-

корды в виде цифрованного баса, а стрелками — возможные варианты движения гармонии. В тональности до мажор эта схема будет иметь такой вид:



Пользуясь поворотной схемой и примером, транспонируйте гармоническую последовательность вторых частей песен в тональности *соль*, *фа*, *си-бемоль* и *ми-бемоль* мажор.

Играйте все гармонические модели, следуя общей структуре песни (A—A—B—A) в различных тональностях. Сравните предложенные

схемы с гармонией песни Дж. Гершвина «Я ощущаю ритм» («I Got Rhythm»). Очевидно, что гармония не совпадает, поэтому и впредь не стоит искать полного совпадения приведенных в схеме гармонических моделей с реальной гармонической схемой какой-либо конкретной песни.

61

Дж. Гершвин. Я ощущаю ритм

Moderato

Во всех рассмотренных примерах гармоническая схема песен начинается с тонического аккорда. Однако известно множество песен, начи-

нающихся с других ступеней. Так, можно часто встретить в начале песни II ступень (II):

62

Б. Стрейхорн, Д. Эллингтон. Атласная кукла

Moderato

или III:

63

Н. Хефти. Моя малышка

Andante

64

Дж. Джуффри. Четыре брата

Moderato

Chords: D<sub>7</sub>, Dm<sub>7</sub>, G<sub>7</sub>, Cmaj<sub>7</sub>, A<sub>7</sub>, Dm<sub>7</sub>, Em<sub>7</sub>, A<sub>7</sub>, Dm<sub>7</sub>, G<sub>7</sub>, Cmaj<sub>7</sub>.

Нередко песни начинаются с аккорда IV ступени

65

Х. Кармакл. Звездная пыль

Moderato

Chords: Fmaj<sub>7</sub>, Fmaj<sub>7</sub>, Fm<sub>7</sub>, Fm<sub>7</sub>, Bb<sub>9</sub>, Cmaj<sub>7</sub>, Em<sub>7</sub>, A<sub>7</sub>, Dm<sub>7</sub>.

или V:

66

В. Янг, Н. Вашингтон. Стелла в звездном свете

Moderato

Chords: Cbm<sub>7</sub><sup>b5</sup>, Fb<sub>9</sub>, Gm<sub>7</sub>, C<sub>9</sub>, Cm<sub>7</sub>, F<sub>9</sub>, Bbmaj<sub>7</sub>.

Типичным также является переход в начале песни в параллельный минор по схеме I — VII<sup>o</sup> — III<sup>x</sup> — VI<sup>m+</sup><sup>6</sup>.

67

С. Ромберг. Вернись, любимый

Moderato

Chords: Gmaj<sub>7</sub>, F#m<sub>7</sub><sup>b5</sup>, Bb<sub>9</sub>, Em<sub>7</sub>, A<sub>7</sub>, Gmaj<sub>7</sub>, A<sub>7</sub>, D<sub>7</sub>, Gmaj<sub>7</sub>, C, Cm, Gmaj<sub>7</sub>, D<sub>7</sub>.

## Moderato

Chords:  $F_{maj}^7$ ,  $(Dm^7)$ ,  $E\emptyset$ ,  $A_7$ ,  $Dm^7$ ,  $G_7$ ,  $Cm^7$ ,  $F_7$ ,  $Bb_{maj}^7$ ,  $Bbm^7$ ,  $Eb_7$ ,  $Am^7$ ,  $Abm^7$ ,  $Db_9$ ,  $Gm^7$ ,  $C_7$ ,  $Am^7$ ,  $Ab_7$ ,  $Gm^7$ ,  $Gb_7$ .

Большое влияние на развитие песенного жанра оказал блюз. Для него характерно использование в начале песни доминантсептаккорда на IV ступени. Поэтому нередко песни аме-

риканских композиторов начинаются с аккордов I—IVx, например известная песня Дж. Гершвина «Будьте добры» («Lady Be Good»), «Нерешительный» («Undecided») Ч. Шеверса и др.

## 69

Дж. Гершвин. Будьте добры

## Moderato

Chords:  $G_{maj}^7$ ,  $C_7$ ,  $G_{maj}^7$ ,  $Bb\emptyset$ ,  $Am^7$ ,  $D^7$ ,  $G_{maj}^7$ .

## 70

Ч. Шеверс. Нерешительный

## Moderato

Chords:  $C_{maj}^7$ ,  $C_{maj}^7$ ,  $F_7$ ,  $F_7$ ,  $D_7$ ,  $Dm^7$ ,  $G_7$ ,  $C_{maj}^7$ .

Очень часто в песнях разделы B пишутся в новых тональностях. Переход в них — отклонение или модуляция — осуществляется в конце предыдущего раздела A. Наиболее характерны модуляции в тональности IV и V ступеней по отношению к первоначальной (например, известная песня Б. Стрейхорна и Д. Эллингтона «Атласная кукла»). Встречаются также отклонения

в разделе B типа III—bIII—II—bII—I (хроматические) и модуляции по тонам вниз: IV—bIII.

Учение о модуляции является одним из важнейших разделов гармонии, поэтому гитаристу-аккомпаниатору необходимо научиться правильно анализировать гармонические последовательности, в которых встречаются отклонения или модуляции.



О наступлении отклонения в другую тональность можно судить по появлению недиафонических аккордов на соответствующих ступенях. Так, смена качества с доминантового на минор-

фа мажор	ми-бемоль мажор	си-бемоль мажор
Gm <sup>7</sup> - C <sub>7</sub> - Fmaj <sup>7</sup>	Gm <sup>7</sup> - Gbm <sup>7</sup> - Fm <sup>7</sup> - Bb <sub>7</sub> - Ebmaj <sup>7</sup>	Gm <sup>7</sup> - Cm <sup>7</sup> - F <sub>7</sub> - Bbmaj <sup>7</sup>
II - V - I	III - <sup>b</sup> III - II - V - I	VI - II - V - I

Как правило, в песнях периода свинга в основе модуляции лежит принцип общих аккордов для основной и новой тональностей. Аккорд, носящий определенную функцию в предшествующей тональности, приобретает новое значение и новую функцию в последующей тональности. Завершается модуляция соответствующим кадансом (отрезком диатонических, хроматических или квинтовых моделей) новой тональности.

При анализе гармонической последовательности с модуляциями или отклонениями в другие тональности можно воспользоваться таблицей 71.

71

	M		m <sup>7</sup>			x	o	o
	I	IV	II	III	VI	V	<sup>b</sup> III	VII
(C)	C	G	Bb	Ab	Eb	F	A	Db
(Db)	Db	Ab	B	A	E	Gb	Bb	D
(D)	D	A	C	Bb	F	G	B	Eb
(Eb)	Eb	Bb	Db	B	Gb	Ab	C	E
(E)	E	B	D	C	G	A	Db	F
(F)	F	C	Eb	Db	Ab	Bb	D	Gb
(Gb)	Gb	Db	E	D	A	B	Eb	G
(G)	G	D	F	Eb	Bb	C	E	Ab
(Ab)	Ab	Eb	Gb	E	B	Db	F	A
(A)	A	E	G	F	C	D	Gb	Bb
(Bb)	Bb	F	Ab	Gb	Db	Eb	G	B
(B)	B	Gb	A	G	D	E	Ab	C

В вертикальном ряду в кружочках выписаны буквенные символы аккордов, а в верхнем горизонтальном ряду — их качества. Пользуясь таблицей, можно определить функцию любого диатонического аккорда гармонической модели. Например, определим возможные функции аккорда Dm<sup>7</sup>. Для этого надо найти пересечение горизонтали (D) с вертикальными строчками от качества m<sup>7</sup>. Находим букву C против второго столбца, Bb — против третьего и F — против шестого. Это означает, что аккорд Dm<sup>7</sup> являет-

ный на V ступени, то есть появление, например, в до мажоре аккорда Gm<sup>7</sup> вместо G<sup>7</sup> свидетельствует о возможном отклонении в тональности:

ся II ступенью в тональности до мажор, III — в си-бемоль мажоре и VI — в фа мажоре. Соответственно можно представить себе дальнейшее движение гармонии в новый тональный центр согласно изученным диатоническим, хроматическим и квинтовым моделям.

В джазовой музыке анализ отклонений и модуляций несколько отличается от принятого в классике. Не вдаваясь в подробный теоретический анализ, рассмотрим этот вопрос с точки зрения классификации септаккордов на пять классов, чтобы выработать некоторые практические правила характерных для песенного жанра модуляций.

Таблица 72 показывает общие септаккорды для тональностей I и II степеней родства. Так, в тональностях I и V ступеней по отношению к первоначальной (то есть тональностях первой степени родства) находим по три общих септаккорда; по одному общему септаккорду имеют тональности I—II и I—VII ступеней. От тональности до мажор это выглядит так, как на таблице 72.

72

Тональности	Общие аккорды			То же по до мажору
(I):	II	IV	VI	(C): II IV VI Dm <sup>7</sup> Fmaj <sup>7</sup> Am <sup>7</sup>
(IV):	VI	I	III	(F): VI I III
(I):	I	III	VI	(C): I III VI Cmaj <sup>7</sup> Em <sup>7</sup> Am <sup>7</sup>
(V):	IV	VI	II	(G): IV VI II
(I):	III			(C): III Em <sup>7</sup>
(II):	II			(D): II
(I):	II			C II Dm <sup>7</sup>
( <sup>b</sup> VII):	III			(B <sup>b</sup> ): III

Таким образом, в соответствующие тональности можно модулировать без изменения качества (но со сменой функции) аккорда, взятого за основу перехода в последующую тональность. Например, переход из тональности *до* мажор в *фа* мажор можно осуществить по схеме:

$$(C): I - II = (F): VI - II - V - I$$

$$Cmaj^7 - Dm^7 = Dm^7 - Gm^7 - C_7 - Fmaj^7$$

Модуляция в новую тональность требует изменения качества одной из ступеней предыдущей. Например, для модуляции в тональность III низкой ступени (*до* мажор — *ми-бемоль* мажор) нужно изменить качество аккорда на I, IV, V или II ступенях, а именно: Fmaj<sup>7</sup> на Fm<sup>7</sup>; G<sup>7</sup> на Gm<sup>7</sup>; Cmaj<sup>7</sup> на Cm<sup>7</sup> или Dm<sup>7</sup> на DØ, так как Fm<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup> и DØ суть аккорды II, III, VI и VII ступеней *ми-бемоль* мажора.

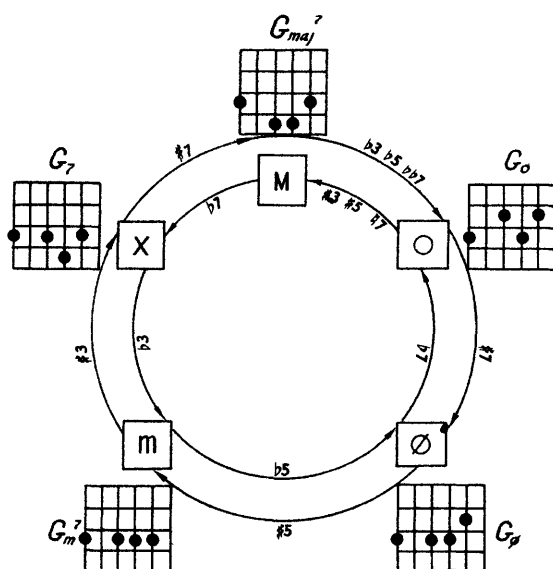
Один из вариантов перехода в новую тональность такой:

$$(C): I - IV - (E\flat): II - V - I$$

$$Cmaj^7 - Fmaj^7 - Fm^7 - A\flat_7 - E\flat maj^7$$

Наиболее часто используется модуляция через II—V в тонику последующей тональности. В приведенном выше примере произошло изменение качества M на m (Fmaj<sup>7</sup>—Fm<sup>7</sup>).

Рассмотрим изменения в составе аккордов при смене качества, то есть при переходе септаккордов из одного класса в другой. Для того чтобы перейти из септаккорда мажорного класса M в септаккорды других четырех классов, необходимо альтерировать ряд ступеней. Схематически это можно изобразить так:



73

Для плавного перехода при смене качества альтерируется минимальное количество звуков аккорда. Например, при переходе из G<sup>7</sup> в Gm<sup>7</sup> альтерируется один звук — b3, а из G<sup>7</sup> в Go — три звука: b3, b5 и b7. Очевидно, что вторая последовательность звучит значительно резче, чем первая.

Для закрепления материала с помощью таблицы проанализируйте гармоническую схему популярной песни Дж. Керна «Ты для меня все» («All The Things You Are») в тональности *ля-бемоль* мажор. Запишем партию аккомпанемента этой песни септаккордами:

$$Fm^7 | B\flat m^7 | E\flat_7 | A\flat maj^7 | D\flat maj^7 | G_7 | Cmaj^7 | C_6 |$$

$$A m^7 | C m^7 | Fm^7 | B\flat_7 | E\flat maj^7 | A\flat maj^7 | D_7 | Gmaj^7 |$$

$$E m^7 | D_7 | Gmaj^7 | G_6 | F\sharp_7 | B_7 | E maj^7 | C_7^{\sharp 5} | Fm^7 | B\flat m^7 |$$

$$E\flat_7 | A\flat maj^7 | D\flat maj^7 | D\flat m^7 | C m^7 | B_7 | B\flat m^7 | E\flat_7 |$$

$$A\flat_6 | A\flat_6 ||$$

Теперь выпишем схему в виде цифрованного баса. Первые пять тактов представляют собой одну из моделей квинтового круга:

$$(A\flat): VI | II | V | I | IV |$$

Однако в следующем такте на VII ступени от A<sup>b</sup> вместо диатонического аккорда GØ употреблен доминантсептаккорд G<sup>7</sup>. Он является V ступенью новой тональности *до* мажор, стало быть, далее идет отклонение в эту тональность (C): V | I<sup>+6</sup>. Затем следует аккорд Cm<sup>7</sup>, появление которого в *до* мажоре также свидетельствует о предстоящем новом отклонении. Пользуясь таблицей, находим, что аккорд Cm<sup>7</sup> может быть II ступенью в *си-бемоль* мажоре, III — в *ля-бемоль* мажоре и VI — в *ми-бемоль* мажоре. Если бы это было отклонение в *си-бемоль* мажор, то после Cm<sup>7</sup> должен был бы следовать F<sup>7</sup> (V), а не Fm<sup>7</sup>, как написано в партии. Наличие через такт доминантсептаккорда B<sup>b</sup><sup>7</sup> говорит об отклонении в *ми-бемоль* мажор. В пяти последующих тактах происходит закрепление новой тональности: (E<sup>b</sup>): VI | II | V | I | IV. Далее — отклонение в тональность *соль* мажор.

Предлагаем самостоятельно закончить анализ гармонии этой песни и сверить результат с окончательной схемой, записанной в виде цифрованного баса:

$$(A\flat): VI | II | V | I | IV | (C): V | I | I^{+6} | (E\flat): VI |$$

$$II | V | I | IV | (G): V | I | VI | II | V | I | I^{+6} | (E): II |$$

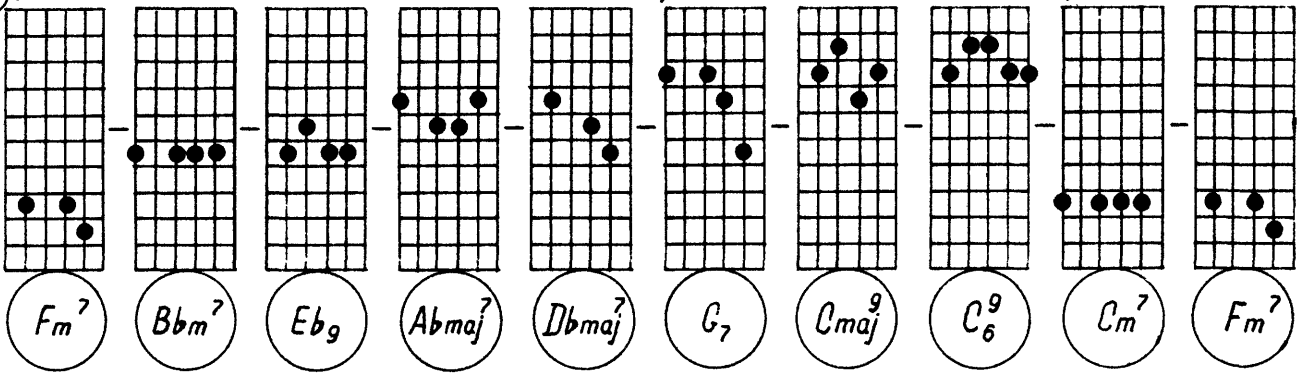
$$V | I | (A\flat): III \times^{\sharp 5} | VI | II | V | I | IV | IV m | III |$$

$$b III_7 | II | V | I^{+6} | I^{+6} ||$$

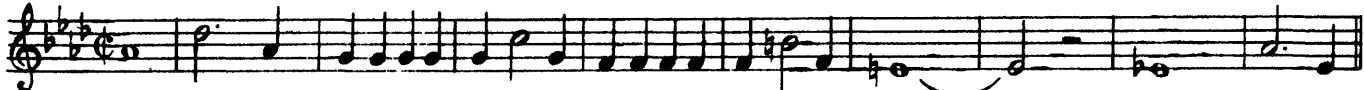
Проиграйте аккомпанемент с надстройками некоторых аккордов, обращая внимание на места переходов в новую тональность.

74 A

(Ab):  $\bar{V}$   $\bar{I}$   $\bar{V}$   $\bar{I}$   $\bar{V}$  (C):  $\bar{V}$   $\bar{I}$   $\bar{I}$  (Eb):  $\bar{V}$   $\bar{I}$

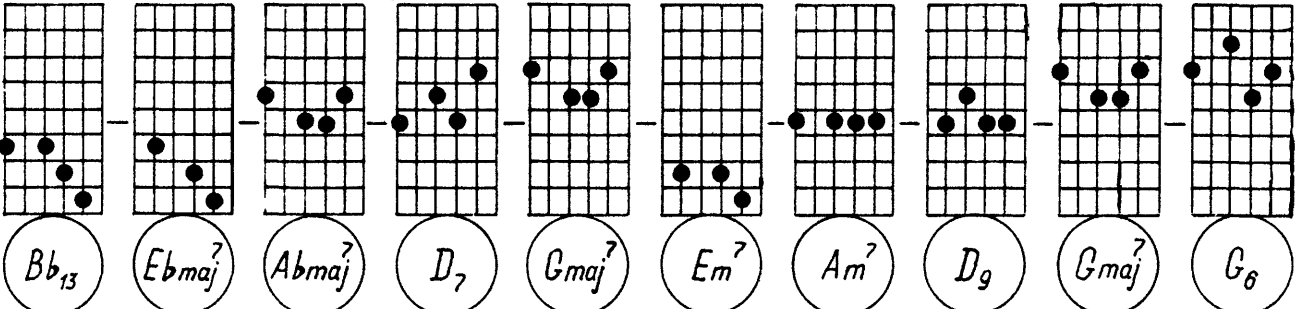


$F_m^7$   $Bbm^7$   $Eb_9$   $Abmaj^7$   $Dbmaj^7$   $G_7$   $Cmaj^9$   $C_6^9$   $Cm^7$   $Fm^7$




B

$\bar{V}$   $\bar{I}$   $\bar{V}$  (G):  $\bar{V}$   $\bar{I}$   $\bar{V}$   $\bar{I}$   $\bar{V}$   $\bar{I}$   $\bar{V}$   $\bar{I}$   $\bar{I}$

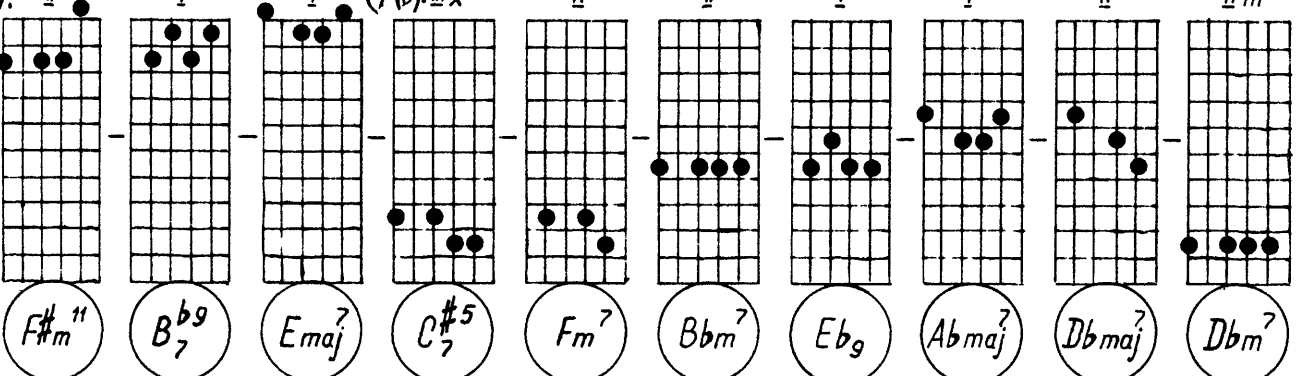


$Bb_{13}$   $Ebmaj^7$   $Abmaj^7$   $D_7$   $Cmaj^7$   $Em^7$   $Am^7$   $D_9$   $Gmaj^7$   $G_6$




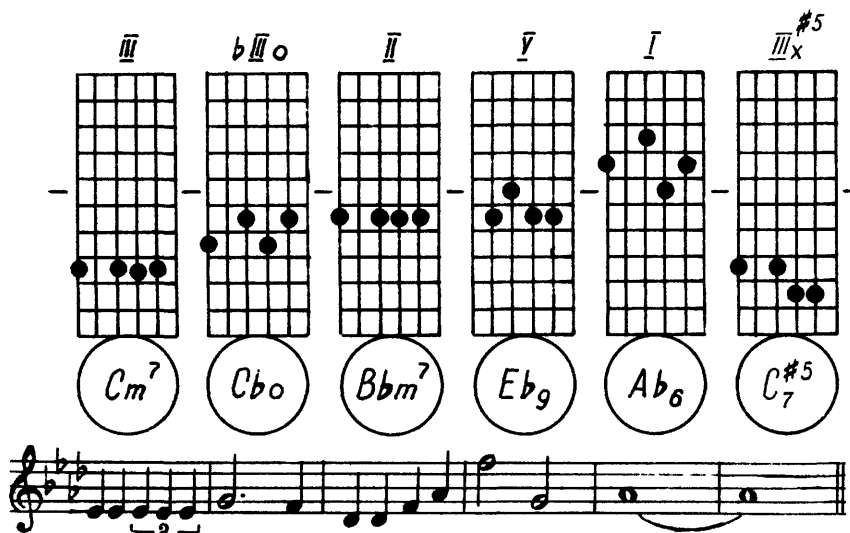
A

(E):  $\bar{I}$   $\bar{V}$   $\bar{I}$  (Ab):  $\bar{III}^{\#5}$   $\bar{V}$   $\bar{I}$   $\bar{V}$   $\bar{I}$   $\bar{V}$   $\bar{I}$   $\bar{V}$   $\bar{I}$



$F\#m^{11}$   $B_7^9$   $Ebmaj^7$   $C\#_7^5$   $Fm^7$   $Bbm^7$   $Eb_9$   $Abmaj^7$   $Dbmaj^7$   $Dbm^7$





Форма  $A-A-B-A$ , состоящая из 32 тактов, типична для периода свинга. Однако многие джазовые пьесы того времени написаны в иных формах. Можно упомянуть такие популярные темы, как «Вчера» («Yesterday») Дж. Керна, «Лора» («Laura») Дж. Раксина и «Нежно» («Tenderly») В. Гросса ( $A-A_1$ , 32 такта); «Начало танца» («Begin The Beguine») К. Портера ( $A-A_1-A_2-A_3$ ,  $B-B_1$ , 64+32 такта, форма, близкая вариационной); «Ночью и днем» («Night And Day») К. Портера ( $A-A-a-a_1$ , 48 тактов); «Я помню апрель» («I Remember April») Д. де Пауля, П. Джонстона и Д. Рея ( $A-B-A_1$ , 48 тактов) и др.

минорное качество может быть на II, III и VI ступенях мажорного лада. Повернем круг схемы по часовой стрелке на одно деление так, чтобы символ оказался в прорези II (вместо символа D). Тогда в прорези I появится новый тональный центр, при этом указанный в партии аккомпанемента путь в новый центр через  $C^7$  не единственный. Из схемы видно, что возможно и хроматическое движение в  $Fmaj^7$  через  $Gb^7$  или  $Gbmaj^7$ . Естественно, что следующий за  $Fmaj^7$  аккорд  $F\sharp o$  нужно рассматривать как  $\sharp Io$  от новой тональности. Следовательно, в виде цифрованного баса эти восемь тактов партии можно записать так:

## 2 ПРИМЕНЕНИЕ ПОВОРОТНОЙ СХЕМЫ ПРИ АНАЛИЗЕ ОТКЛОНЕНИЙ И МОДУЛЯЦИЙ

Поворотную схему можно использовать и в том случае, когда в гармонической схеме аккомпанемента есть модуляции или отклонения в другие тональности. С помощью схемы определяют, в какую тональность произойдет отклонение и каково вероятное движение септаккордов в новый тональный центр.

Разберем для примера часто встречающуюся в практике гармоническую последовательность с отклонением в субдоминантовую тональность:

$Cmaj^7 - C\sharp o | Dm^7 - G, | Cmaj^7 - Am^7 | Dm^7 - G, | Gm^7 - C, |$   
 $Fmaj^7 - F\sharp o | Em^7 - Am^7 | Dm^7 - G, ||$

Первые четыре такта представляют собой отрезки хроматической и квинтовой моделей и легко иллюстрируются поворотной схемой. В пятом такте партии указан аккорд  $Gm^7$ , а в схеме на V ступени обозначен доминантсептаккорд от *соль*. Такое несовпадение говорит о возможном отклонении в другую тональность. Известно, что

(C): I -  $\sharp Io$  | II - V | I - VI | II - V | (F): II - V | I -  $\sharp Io$  |  
 (C): III - VI | II - V ||

В данном примере несложно сразу найти новый тональный центр. Но в случае его несовпадения с партией следует передвигать круг таким образом, чтобы символ G появлялся в прорезях VI и III. Иными словами, появление в *до* мажоре аккорда  $Gm^7$  свидетельствует о возможном отклонении в *фа*, *си-бемоль* или *ми-бемоль* мажор, что легко установить с помощью схемы.

Итак, схема позволяет анализировать гармонические последовательности, указывая при этом на возможные отклонения и модуляции, что в свою очередь помогает выписать партию в виде цифрованного баса и разбить ее на стандартные гармонические модели.

## 3 РОЛЬ КАДАНСОВ В ПЕСЕННОЙ ФОРМЕ

Особое место в песенной форме занимают кадансы — гармонические обороты (модели), завершающие музыкальное построение. Они расчленяют музыкальную речь на отдельные пред-

ложения и являются, таким образом, важнейшими композиционными моментами<sup>1</sup>.

В рассматриваемой песенной форме *A—A—B—A* встречаются несколько различных кадансов, на основном назначении которых следует остановиться подробнее. Первый каданс появляется в конце первого раздела *A* перед его повторением. Основное назначение этого каданса — обеспечить логичный гармонический переход к первому аккорду повторяющейся части *A*. Если песня начинается с тонического септаккорда *I*, то можно использовать любой из приведенных ниже гармонических оборотов, представляющих собой двухтактовые отрезки изученных ранее квинтовых, хроматических и диатонических моделей:

*I—VI | II—V |*; *I—VIx | VIx—V |*; *I—IIIx | II—V |*;  
*I—III<sup>b</sup> | II—V |*; *I—III<sub>m</sub> | VI<sub>m</sub>—II<sub>m</sub> |*; *I—<sup>#</sup>I<sub>o</sub> | II—V |*;  
<sup>II</sup> *I—IIIx | II—IIx |*; *III—VIx | II—V |*; *III—III<sub>o</sub> | II—V |*;  
*I—VIx | IIx—V |*; *I—VIIx | I |*; *I | II<sub>m</sub> |*;

Приведенные кадансы далеко не исчерпывают всех вариантов гармонических моделей, которые можно использовать при заполнении последних двух тактов схемы темы. Выбор того или иного вида каданса зависит от стиля пьесы и ее общей гармонизации. Например, кадансовый оборот *I—VIx | IIx—V* характерен для периода традиционного джаза, в то время как *III—III<sub>m</sub> | II—II<sub>m</sub>* применялся в период свинга.

Если песня начинается не с тонического аккорда (*I*), а с других (*II*, *IIx*, *IV*, *VI*, *V<sub>o</sub>*), то

<sup>1</sup> Изучению кадансов уделяется большое внимание в курсе гармонии. Более подробные сведения об их классификации и использовании при гармонизации можно найти в учебниках гармонии.

в этом случае каданс в конце части *A* перед ее повторением должен подготовить появление одного из этих аккордов. Так, если песня начинается с аккорда *II* ступени, то можно рекомендовать один из следующих кадансов:

*I—<sup>#</sup>I<sub>o</sub> |*; *<sup>b</sup>V<sub>o</sub>—IV | III—III<sup>b</sup> |*; *V—IV | III—III<sub>o</sub> |*; *III | VI |*;  
*Ix—VIIx | VIIx—VIx |*;

После повторения первого раздела *A* необходим каданс, завершающий и соединяющий его со второй частью песни (запев с припевом). В период свинга вторые части песен часто писались в других тональностях. В таких случаях возникает необходимость модуляции в конце предыдущего раздела. Чаще всего употребляется каданс в виде двухтактового отрезка квинтовой, хроматической или диатонической модели новой тональности. Встречаются также кадансы, состоящие из двух отрезков моделей первоначальной и последующей тональностей, причем наиболее часто используются модели *II—V* по новой тональности. Например, первый раздел песни написан в *до* мажоре, а раздел *B* — в *фа* мажоре. Одним из вариантов каданса может быть *Staj<sup>7</sup>—Am<sup>7</sup> | Gm<sup>7</sup>—C<sup>7</sup>*, то есть *I—VI* в *до* мажоре и *II—V* в *фа* мажоре. Этот же каданс можно рассматривать сразу по *фа* мажору в виде модели: *V<sub>m</sub>—III | II—V |*.

Наконец, в заключение раздела *B* необходим каданс, обеспечивающий обратный переход в тональность первого раздела *A*. Этот каданс составляется по уже описанному выше принципу.

Кадансовые обороты могут быть также использованы при сочинении вступлений (интродукций) и заключений (постлюдий) песен.

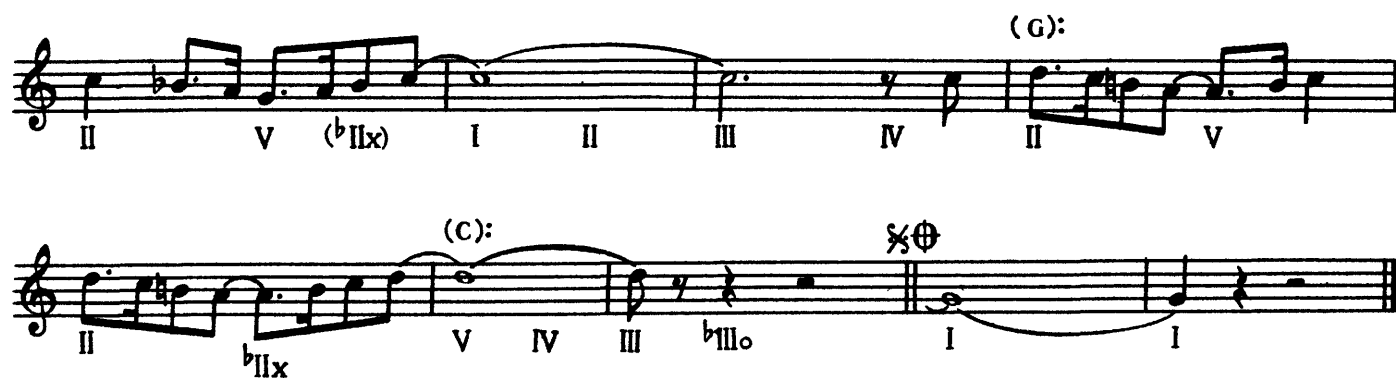
Предлагаем в качестве примера рассмотреть кадансы в популярной пьесе Б. Стрейхорна и Д. Эллингтона «Атласная кукла» («Satin Doll»).

75

Moderato

♩ (C):

Б. Стрейхорн, Д. Эллигтон. Атласная кукла



Форма песни соответствует описанной выше схеме А—А—В—А. Первый каданс находим в конце части А. Простейшим кадансом в этом случае был бы гармонический оборот I—V. Однако он статичен и не подготавливает появление аккорда II в первом такте раздела А при повторении. А каданс, примененный в партии аккомпанемента, соединяя диатоническую и квинтовую модели, придает гармонии динамичность и тем самым обеспечивает плавный переход из одного раздела в другой.

В разделе В есть два отклонения в тональности субдоминанты и доминанты. Мелодия состоит из двух музыкальных предложений, секвен-

ционно смещенных на тон выше. Для их разделения служит еще один каданс, который, завершая первую фразу, подготавливает аккорд Am<sup>7</sup> в пятом такте. Структура этого каданса представляет собой диатоническую модель.

Наконец, каданс в конце раздела В соединяет его с повторением раздела А. Заключительный каданс песни обычно перерастает в самостоятельный раздел — постлюдию. Роль ее в песенной форме особая, поэтому речь об этом разделе пойдет отдельно.

Предлагаем выучить более сложный вариант аккомпанемента к этой теме.

76

Б. Стрейхорн, Д. Эллингтон. Атласная кукла

(C): II V #I<sup>o</sup> II V #II<sup>o</sup> III VI<sub>x</sub> #II<sup>o</sup> III VI<sub>x</sub><sup>b5</sup> VI

D<sub>m</sub><sup>7</sup> G<sub>13</sub> C<sup>#</sup><sub>o</sub> D<sub>m</sub><sup>7</sup> G<sub>13</sub> D<sup>#</sup><sub>o</sub> E<sub>m</sub><sup>7</sup> A<sub>13</sub> D<sup>#</sup><sub>o</sub> E<sub>m</sub><sup>7</sup> A<sub>7</sub><sup>b5</sup> A<sub>m</sub><sup>7</sup>

§

II<sub>x</sub> bVI bII<sub>x</sub> I VII<sub>x</sub><sup>#5</sup> bVII<sub>x</sub> VI<sub>x</sub><sup>#5</sup> I II III #IV<sup>o</sup> (F): II

D<sub>9</sub> A<sub>b</sub><sub>m</sub><sup>7</sup> D<sub>b</sub><sub>9</sub> C<sub>maj</sub><sup>7</sup> B<sub>7</sub><sup>#5</sup> B<sub>b</sub><sub>13</sub> A<sub>7</sub><sup>#5</sup> C<sub>maj</sub><sup>7</sup> D<sub>m</sub><sup>7</sup> E<sub>m</sub><sup>7</sup> F<sup>#</sup><sub>o</sub> G<sub>m</sub><sup>7</sup>

1 12

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<sup>+6</sup>  $\flat$ V $\emptyset$  VII<sub>x</sub> III<sub>x</sub> VI<sup>#7</sup> VI

II IV $\emptyset$  III VI II II $\phi$  I<sup>+6</sup> IV

VII III<sub>x</sub> I  $\flat$ II<sub>x</sub> I<sup>+6</sup> Fine III $\emptyset$   $\flat$ III<sub>x</sub>

II II $\emptyset$   $\flat$ II<sub>x</sub> I III $\emptyset$   $\flat$ II<sub>x</sub>

II II $\emptyset$   $\flat$ II<sub>x</sub> I IV VII III<sub>x</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):  $\bar{V}^{+6}$   $\flat\bar{V}\phi$   $\bar{VII}_x$   $\bar{III}_x$   $\bar{V}^{#7}$   $\bar{V}$   $\bar{II}$   $\bar{IV}\phi$   $\bar{III}$   $\bar{V}$   $\bar{II}$

$A_m^6$   $G_\phi^b$   $B_7$   $E_7^{b9\#11}$   $A_m(maj^7)$   $A_m^7$   $D_m^7$   $G_{13}^{b9}$   $E_m^7$   $A_m^7$   $D_m^9$

$\bar{V}$   $I^{+6}$   $\bar{IV}$   $\bar{VII}$   $\bar{III}_x$   $\bar{V}$   $\flat\bar{V}\phi$   $\bar{VII}_x$   $\bar{III}_x$   $\bar{V}^{#7}$   $\bar{V}$

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



*I* *IV*<sub>o</sub> *III* *V*<sub>7</sub> *I* *V* *I* *b II*<sub>x</sub> *I*<sup>+6</sup> *III*<sub>φ</sub> *b II*<sub>x</sub>
  
*D*<sub>m</sub><sup>11</sup> *F*<sub>o</sub> *E*<sub>m</sub><sup>7</sup> *A*<sub>m</sub><sup>7</sup> *D*<sub>m</sub><sup>7</sup> *G*<sub>sus</sub><sup>b9</sup> *C*<sub>maj</sub><sup>7</sup> *D*<sub>9</sub><sup>b</sup> *C*<sub>6</sub><sup>9</sup> *E*<sub>φ</sub> *E*<sub>9</sub><sup>b</sup>

*I* *II*<sub>φ</sub> *b II*<sub>x</sub> *I* *III*<sub>φ</sub> *b II*<sub>x</sub> *I* *II*<sub>φ</sub> *b II*<sub>x</sub> *I* *IV*
  
*D*<sub>m</sub><sup>7</sup> *D*<sub>φ</sub> *D*<sub>b9</sub> *C*<sub>maj</sub><sup>7</sup> *E*<sub>φ</sub> *E*<sub>b9</sub> *D*<sub>m</sub><sup>7</sup> *D*<sub>φ</sub> *D*<sub>b7</sub> *C*<sub>add</sub><sup>9</sup> *F*<sub>maj</sub><sup>13</sup>

*VII* *III*<sub>x</sub> *VI*<sup>+6</sup> *b V*<sub>φ</sub> *VII*<sub>x</sub> *III*<sub>x</sub> *VI*<sup>#7</sup> *VI* *II* *IV*<sub>o</sub> *III*
  
*B*<sub>φ</sub> *E*<sub>7</sub><sup>b9#11</sup> *A*<sub>m</sub><sup>6</sup> *G*<sub>bφ</sub> *B*<sub>7</sub> *E*<sub>7</sub><sup>b9</sup> *A*<sub>m</sub>(*maj*)<sup>7</sup> *A*<sub>m</sub><sup>7</sup> *D*<sub>m</sub><sup>7</sup> *G*<sub>13</sub><sup>b9</sup> *E*<sub>m</sub><sup>7</sup>

*VI* *II* *I* *I* *b II*<sub>x</sub> *I*<sup>+6</sup>
  
*A*<sub>m</sub><sup>7</sup> *D*<sub>m</sub><sup>9</sup> *G*<sub>13</sub><sup>b9</sup> *C*<sub>maj</sub><sup>7</sup> *D*<sub>b9</sub> *C*<sub>6</sub><sup>9</sup>

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<sub>r</sub>  
 Am' Bø Cmaj' Dm' Em' Fmaj' G, Am(maj') Bø Cmaj'# Dm' E, 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 — ∅
  - » III » — большой мажорный септаккорд — M
  - » IV » — минорный септаккорд — m
  - » V » — доминантсептаккорд — x
  - VI » — большой мажорный септаккорд — M

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:

- » 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:

I II III IV V VI VII  
 Am(maj') Bø Cmaj'# Dm' E, F#ø G#ø

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: 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>—Bb<sup>7</sup>—Eb maj<sup>7</sup>—Ab maj<sup>7</sup>—Dø—G<sup>7</sup>—Cm<sup>6</sup>

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.

81

М. Таривердиев. Маленький принц

Moderato

Gm Cm D<sub>7</sub>  
 Gm Cm' F<sub>7</sub>  
 Bb Gm Cm F Bb Eb



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

(Bb): VI<sup>6</sup> | VII<sup>o</sup> - III<sup>x</sup> | VI<sup>+6</sup> | II - V | I - VI | II - V | I - IV |  
 VII<sup>o</sup> - III<sup>x</sup> | VI<sup>+6</sup> | VII<sup>o</sup> - III<sup>x</sup> | VI<sup>+6</sup> | IV - V | I - VI |  
 II - V | I - IV | VII<sup>o</sup> - III<sup>x</sup> | VI<sup>+6</sup> ||

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

Gm<sup>6</sup> | A<sup>o</sup>-D, | Gm<sup>6</sup> | Cm<sup>6</sup>-F, | Bb<sup>maj</sup>-Gm<sup>7</sup> | Cm<sup>6</sup>-F,  
 Bb<sup>maj</sup>-Eb<sup>maj</sup> | A<sup>o</sup>-D, | Gm<sup>6</sup> | A<sup>o</sup>-D, | Gm<sup>6</sup> | Eb<sup>maj</sup>-F,  
 Bb<sup>maj</sup>-Gm<sup>7</sup> | Cm<sup>6</sup>-F, | Bb<sup>maj</sup>-Eb<sup>maj</sup> | A<sup>o</sup>-D, | Gm<sup>6</sup> ||

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<sup>b9</sup>, x<sup>#5b9</sup> 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<sup>x</sup> II V I IV VII III<sup>x</sup> VI<sup>#7</sup> VI b III<sup>x</sup>

B<sup>b</sup><sub>13</sub> A<sup>m</sup><sub>7</sub> D<sub>9</sub> G<sup>maj</sup><sub>7</sub> C<sup>maj</sup><sub>7</sub> F<sup>#o</sup> B<sub>7</sub> E<sup>m(maj)</sup><sub>7</sub> E<sup>m</sup><sub>7</sub> B<sup>b</sup><sub>13</sub>

## 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

a)

Am<sup>7</sup> A<sub>11</sub> D<sub>13</sub> ( ) Am<sup>7</sup> A<sub>11</sub> D<sub>13</sub> D<sub>13</sub><sup>b9</sup> G<sub>6</sub> D<sub>13</sub><sup>b9</sup> Gmaj<sup>7</sup>

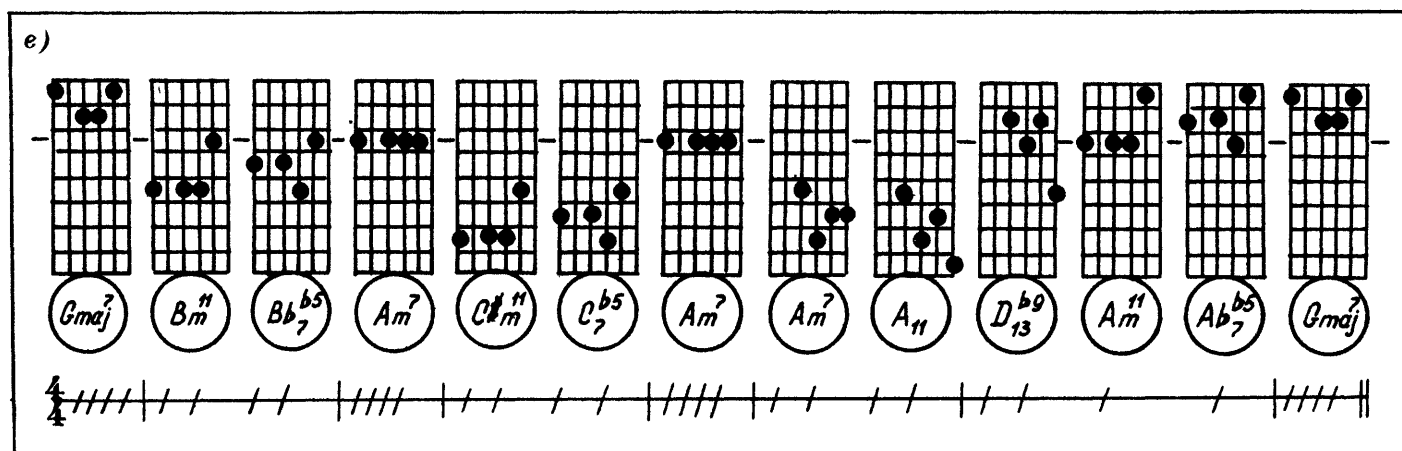
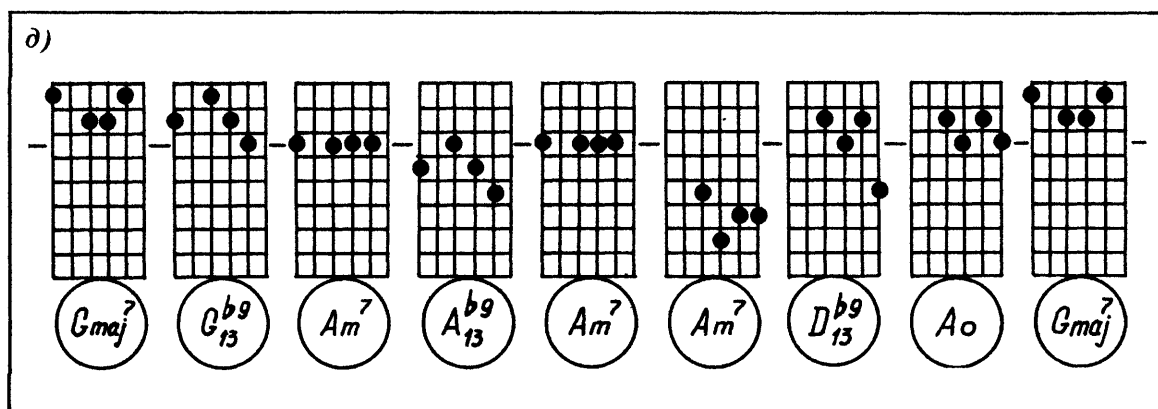
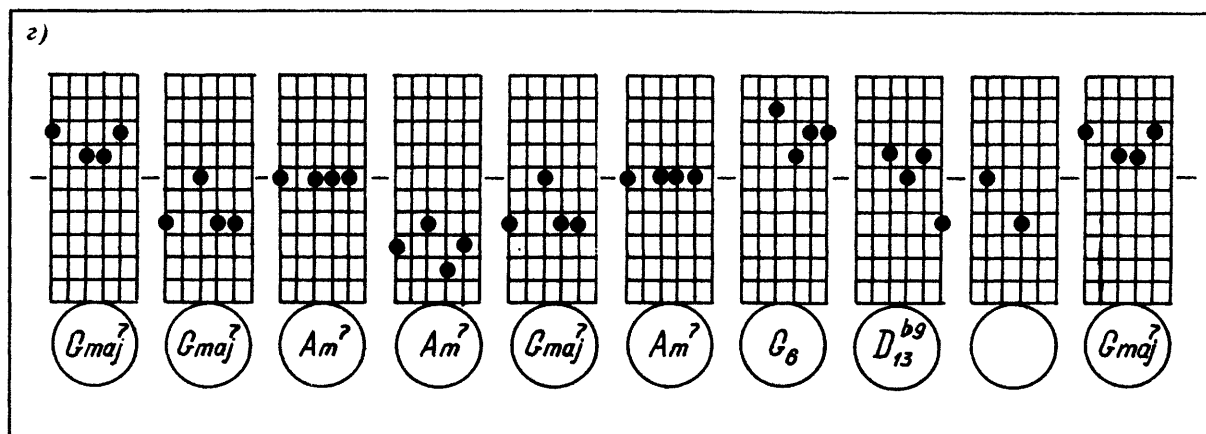
б)

Gmaj<sup>7</sup> A<sub>13</sub><sup>b9</sup> Am<sup>7</sup> Ab<sub>7</sub><sup>#9</sup> Gmaj<sup>7</sup> A<sub>13</sub><sup>b9</sup> Am<sup>7</sup> Ab<sub>7</sub><sup>#9</sup> Gmaj<sup>7</sup>

в)

G<sub>6</sub> A<sub>13</sub><sup>b9</sup> G<sub>6</sub> D<sub>13</sub> G<sub>6</sub> A<sub>13</sub><sup>b9</sup> D<sub>13</sub> D<sub>13</sub><sup>b9</sup> G<sub>6</sub> D<sub>13</sub><sup>b9</sup> Gmaj<sup>7</sup>

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



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 пьесы<sup>4</sup>.

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

51

6)

Diagram 6) shows six guitar fretboard grids with chord fingerings and a timeline below. The chords are:  $D_m^7$ ,  $G_{13}$ ,  $E_b_6$ ,  $D_7$ ,  $Dbmaj^7$ , and  $Cmaj^7$ . The timeline consists of a horizontal line with tick marks and a double bar line at the end.

8)

Diagram 8) shows six guitar fretboard grids with chord fingerings and a timeline below. The chords are:  $D_m^7$ ,  $G_{13}$ ,  $Bb_{13}$ ,  $A_{13}$ ,  $G_{13}$ , and  $C_6^9$ . The timeline consists of a horizontal line with tick marks and a double bar line at the end.

2)

Diagram 2) shows six guitar fretboard grids with chord fingerings and a timeline below. The chords are:  $D_m^7$ ,  $G_{13}$ ,  $Bb_{13}$ ,  $E_{13}$ ,  $A_{13}$ , and  $C_6^9$ . The timeline consists of a horizontal line with tick marks and a double bar line at the end.

д)

Diagram д) shows seven guitar fretboard grids with chord fingerings and a timeline below. The chords are:  $D_m^7$ ,  $G_{13}$ ,  $F_m^9$ ,  $Bb_{13}^{b9}$ ,  $A_{13}$ ,  $Dbmaj^9$ , and  $C_6^9$ . The timeline consists of a horizontal line with tick marks and a double bar line at the end, preceded by a 4/4 time signature.



e)

Diagram e) shows seven guitar fretboard diagrams with the following chord names below them:  $Dm^7$ ,  $G_{13}$ ,  $C$ ,  $C_7/Bb$ ,  $F/A$ ,  $Fm/Ab$ , and  $C_6^9$ . A timeline with a  $\frac{4}{4}$  time signature is shown below the diagrams.

жс)

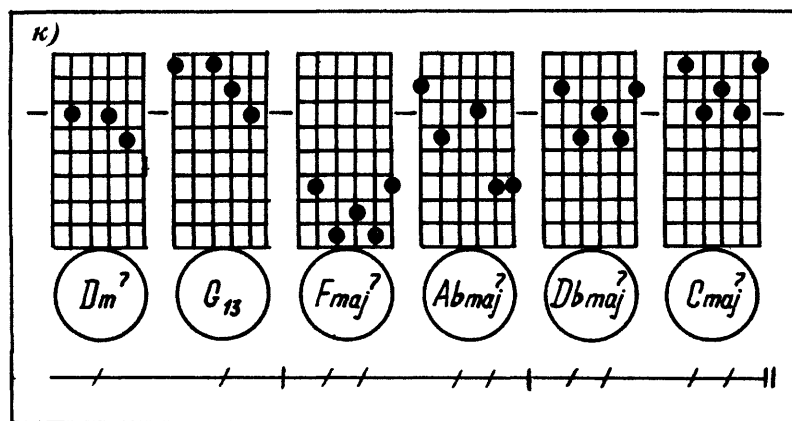
Diagram жс) shows six guitar fretboard diagrams with the following chord names below them:  $Dm^7$ ,  $G_{13}$ ,  $F_6^9$ ,  $Eb_6^9$ ,  $Db_6^9$ , and  $C_6^9$ . A timeline is shown below the diagrams.

з)

Diagram з) shows nine guitar fretboard diagrams with the following chord names below them:  $Dm^7$ ,  $G_{13}$ ,  $F\sharp m_7^{b5}$ ,  $Fm^7$ ,  $C_6^9$ ,  $Ebm^{13}$ ,  $Dm^7$ ,  $Dbmaj^7$ , and  $Cmaj^7$ . A timeline is shown below the diagrams.

и)

Diagram и) shows six guitar fretboard diagrams with the following chord names below them:  $Dm^7$ ,  $G_{13}$ ,  $Fmaj^7$ ,  $Em^7$ ,  $Dm^7$ , and  $Cmaj^7$ . A timeline is shown below the diagrams.



Очевидно, что почти во всех приведенных примерах тонический аккорд заменен другими в состав которых входит звук до. Это один из вариантов сложной замены аккордов по общим тонам. Подробнее такой метод описан в книге Р. Ли<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Jazz Guitar. Method by Ronny Lee. Jazz Chords and their Application. V. 2 N. Y., 1965.

Проанализируйте каждый из приведенных примеров и, пользуясь поворотной схемой, транспонируйте их в другие тональности.

В заключение раздела предлагаем проанализировать и выучить аккомпанемент к популярным джазовым темам «Будьте добры» («Lady Be Good») и «Кто-то любит меня» («Somebody Loves Me») Дж. Гершвина, а также «Телом и душой» («Body And Soul») Дж. Грина.

Дж. Гершвин. Будьте добры

87

(G):  $\bar{I}$   $b\bar{V}$   $\bar{IV}_x$   $\bar{I}$   $b\bar{III}_o$   $\bar{II}$   $\bar{II}$   $\bar{V}^{b9}$   $\bar{I}$   $b\bar{III}_x$   $b\bar{VI}_M$   $\bar{V}^{b9}$

Chord diagrams and names:

- $G_{maj}^7$ ,  $D_{b7}$ ,  $C_7$ ,  $\frac{G}{B}$ ,  $B_{b0}$ ,  $A_m^7$ ,  $A_m^7$ ,  $D_7^{b9}$ ,  $G_{maj}^7$ ,  $B_{b9}$ ,  $E_{b_{maj}}^9$ ,  $D_7^{b9}$

Second system:

Chord diagrams and names:

- $C_{maj}^7$ ,  $C\#_0$ ,  $\frac{G}{D}$ ,  $E_m$ ,  $\frac{E_m}{D}$ ,  $\frac{A_7}{C\#}$ ,  $C_0$ ,  $\frac{E_m}{B}$ ,  $A_7$ ,  $A_m^7$ ,  $E_{b9}$ ,  $D_9$

Fine

(Bb):  $\bar{I}$   $\bar{VI}$   $\bar{II}$   $\bar{IV}_o$   $\bar{III}$   $\bar{VI}$   $\flat\bar{III}$   $\flat\bar{VI}_x$   $\bar{III}$   $\bar{VI}$   $\bar{II}_x$

$Bbmaj^7$   $Gm^7$   $Cm^7$   $E_b$   $Dm^7$   $Gm^7$   $Dbm^7$   $Gb_7$   $Dm^7$   $Gm^7$   $C_7^{b9}$

$\bar{V}$   $\bar{I}$   $\flat\bar{III}_x$   $\bar{II}$   $\flat\bar{II}_M$   $\bar{I}$   $\bar{IV}$   $\bar{VII}_x$   $\bar{III}_x$   $\bar{VI}$   $\bar{VI}_2$

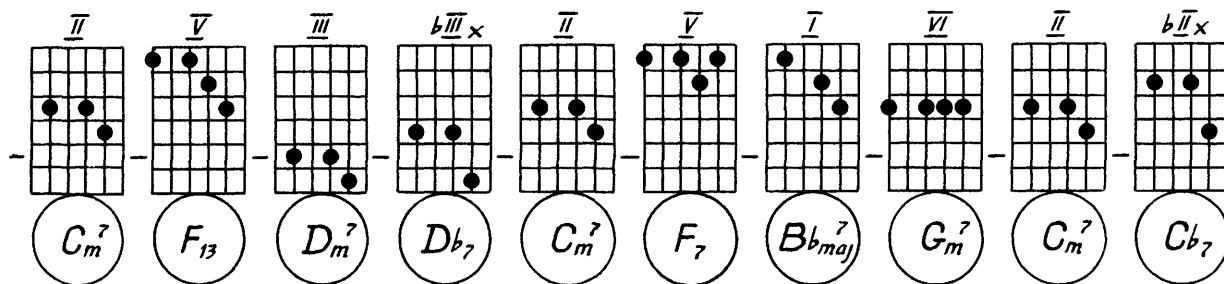
$F_{13}^{b9}$   $Bbmaj^7$   $Db_9$   $C_m^{11}$   $Gbmaj^7$   $Bbmaj^7$   $Ebmaj^7$   $A_7^{\#5}$   $D_7^{b9}$   $Gm^7$   $\frac{Gm^7}{F}$

$\flat\bar{V}_\phi$   $\bar{VII}_x$   $\bar{III}$   $\flat\bar{II}_\phi$   $\flat\bar{V}_x$   $\bar{VII}$   $\bar{III}$   $\bar{III}$   $\bar{VI}_x$   $\bar{VI}_x^{\#5}$

$E_\phi$   $A_{sus}$   $Dm^7$   $Cb_\phi$   $E_7^{b9}$   $A_{sus}$   $Dm^7$   $Dm^7$   $G_7$   $G_7^{\#5}$

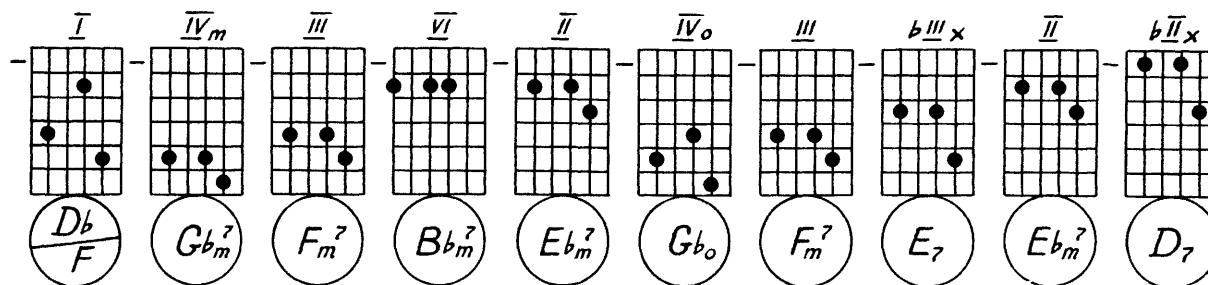
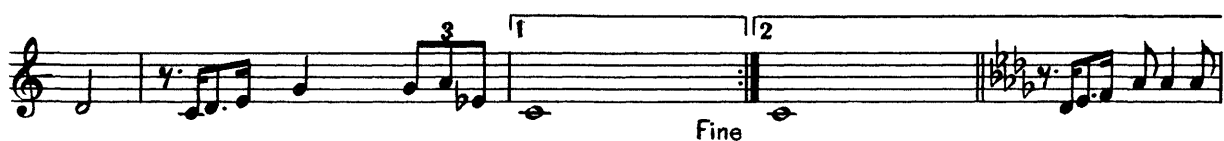
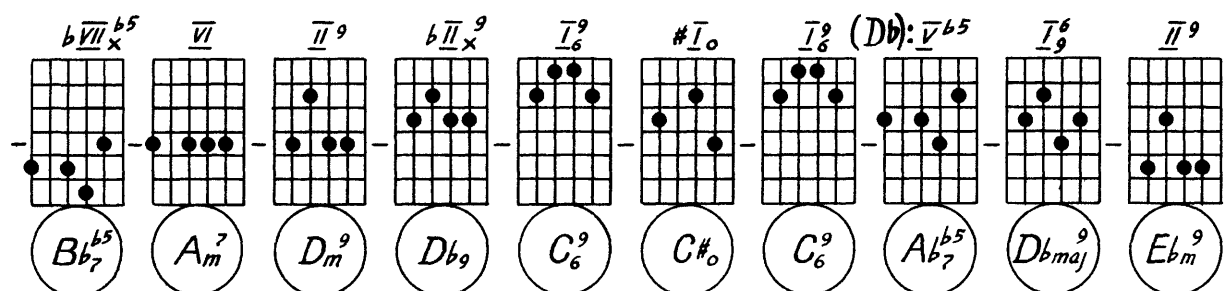
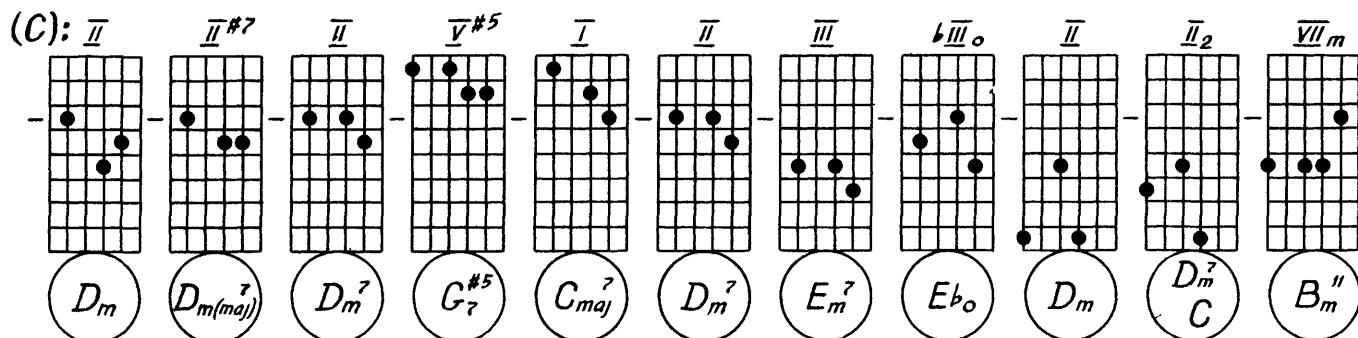
$\bar{II}$   $\bar{II}^{\#5}$   $\bar{II}^6$   $\bar{II}$   $\bar{II}^{\#7}$   $\bar{II}$   $\bar{VI}$   $\bar{II}_x$   $\bar{VI}$   $\bar{II}_x$

$C_m$   $C_m^{\#5}$   $C_m^6$   $Cm^7$   $C_{m(maj)}^7$   $Cm^7$   $Gm^7$   $C_9$   $Gm^7$   $C_9$



89

Дж. Iрин Телом и душой



(B):  $\overline{\text{II}}$   $\overline{\text{V}}^{\#5}$   $\overline{\text{I}}$   $\flat\overline{\text{III}}_o$   $\overline{\text{II}}$   $\overline{\text{V}}$   $\overline{\text{I}}_x$   $\overline{\text{VII}}_x$  (C):  $\overline{\text{VI}}_x$   $\# \overline{\text{I}}_o$

## 6

### ХАРАКТЕРНАЯ ГАРМОНИЯ БЛЮЗОВ

Блюз — один из неиссякаемых источников вдохновения для музыкантов всех стилей. Он оказывает влияние на джазовую музыку и в наши дни. В процессе исполнительской практики музыканта обращение к блюзу неизбежно, поэтому умение пользоваться блюзовыми схемами — необходимое условие свободного овладения джазовой гармонией.

Основополагающая схема так называемого архаического блюза проста: это двенадцатитактовый период, включающий в свою очередь три четырехтактных предложения.

$$\frac{4}{4} C | F_7 | C | C_7 | F_7 | F_7 | C | C | G_7 | G_7 | C | C ||$$

Характерной особенностью блюзовой гармонии является наличие доминантового качества на IV ступени лада во втором, пятом и шестом

тактах (вместо мажорного  $F_{maj}^7$ ). Приведенная выше схема — предельно упрощенный вариант гармонической последовательности, почти никогда не встречающийся в чистом виде. В течение многих лет своего существования схема блюза претерпевала различные изменения, ее развивали многие исполнители, в результате чего появилось множество модификаций гармонии. Несмотря на это, в учебной и исполнительской практике принято различать две основные разновидности блюзов: *архаический* (Old Blues) и *современный* (Modern Blues).

Характерной особенностью архаического блюза является постоянная неустойчивость, возникающая благодаря доминантовой гармонии на IV и I ступенях лада. Дополнительное напряжение может быть создано при помощи нисходящих хроматических аккордов:

$$\frac{4}{4} C \quad G\flat_7, F_7 \quad D\flat_7, C \quad D\flat_7, C_7 \quad G\flat_7, F_7$$

Один из характерных приемов в импровизации — использование «рефрена-брейка»<sup>6</sup>, в котором гармония меняется в момент исполнения брейка:

90

<sup>6</sup> Рефрен — два с половиной такта от начала каждого предложения; брейк — полтора такта до конца предложения.

Обилие аккордов здесь кажущееся, поскольку для архаичного блюза типичны медленный и

91

Diagram showing 12 fretboard positions for chords:  $F_7/C$ ,  $E_7/B$ ,  $F_7/C$ ,  $B_7$ ,  $C_7$ ,  $D_m^7$ ,  $D^\#_o$ ,  $C/E$ ,  $G_9^\#5$ ,  $C_{13}$ ,  $A_b_{13}$ ,  $G_{13}$ . Below the diagrams is a musical staff showing measures 5 through 9.

Обратите внимание на ритмическое оформление последних двух тактов схемы. Это пример типичного блюзового каданса.

Возникнув в среде американских негров, блюз

92

Diagram showing 12 fretboard positions for chords:  $G_{13}$ ,  $G_b_{13}$ ,  $F_{13}$ ,  $F_7$ ,  $C/E$ ,  $C/E$ ,  $E_b_o$ ,  $E_b_o$ ,  $D_m^7$ ,  $A_b_7/E_b$ ,  $G_7$ . Below the diagrams is a musical staff showing measures 9 through 12.

Еще один вариант гармонизации блюзовой схемы с интенсивным использованием хроматических септаккордов (тональности *фа* и *си-бе-*

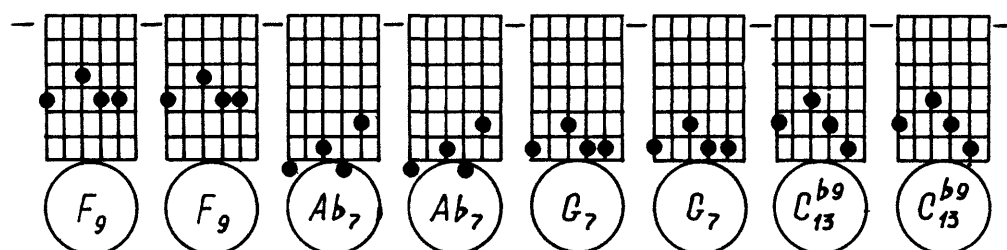
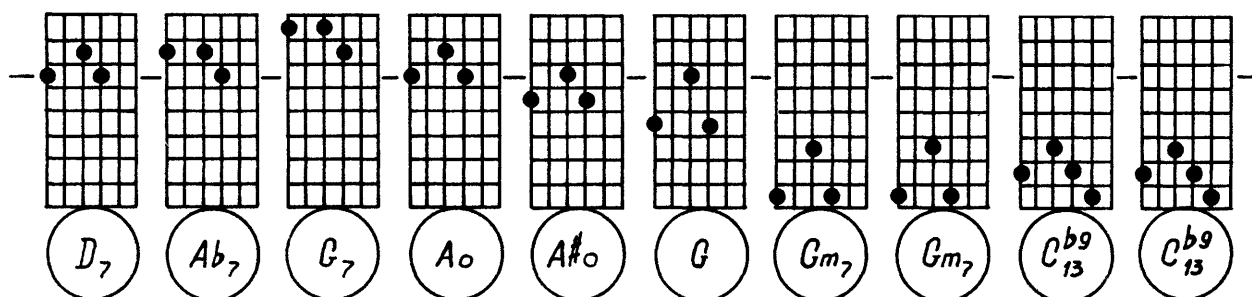
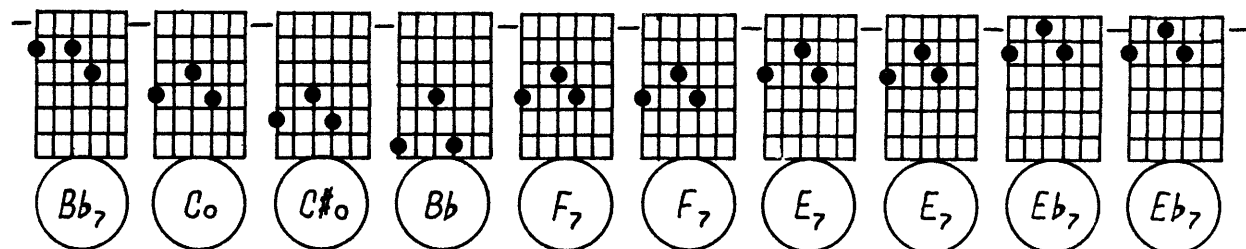
средний темпы. То же самое можно встретить во втором и третьем предложениях:

со временем впитал в себя традиции европейского музицирования, особенно в области гармонии. Приведенный ниже вариант гармонии тактов 9—12 приближается к звучанию песни:

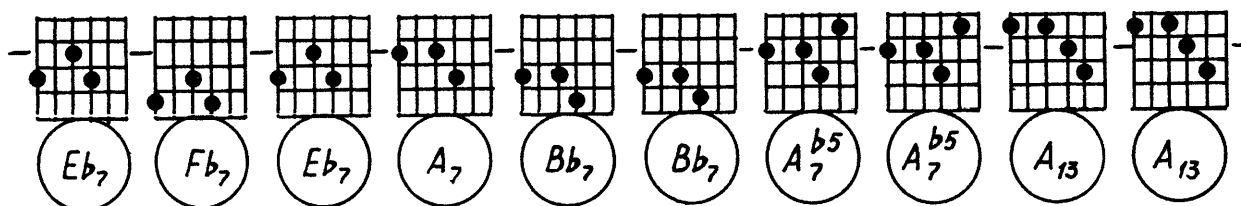
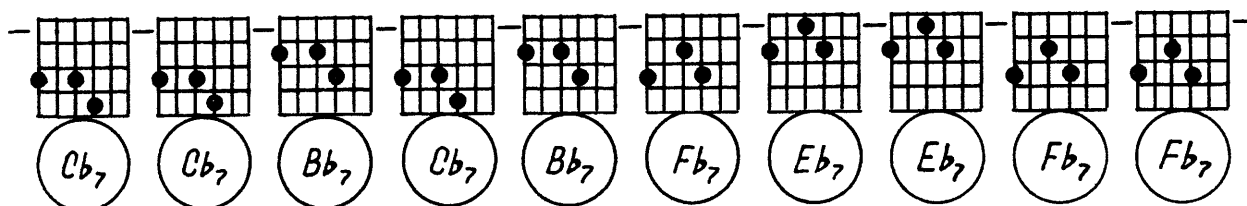
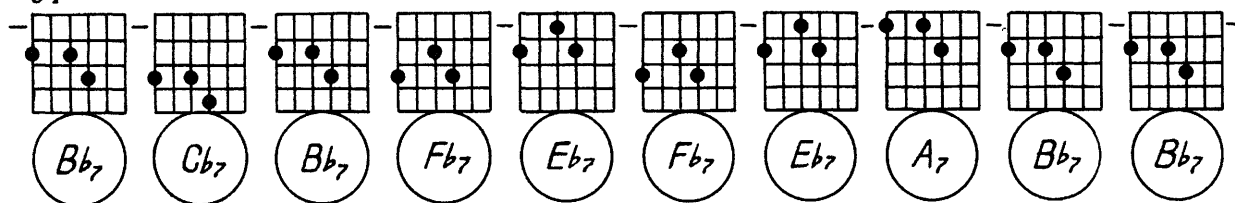
моль мажор). Проанализируйте их и выучите наизусть.

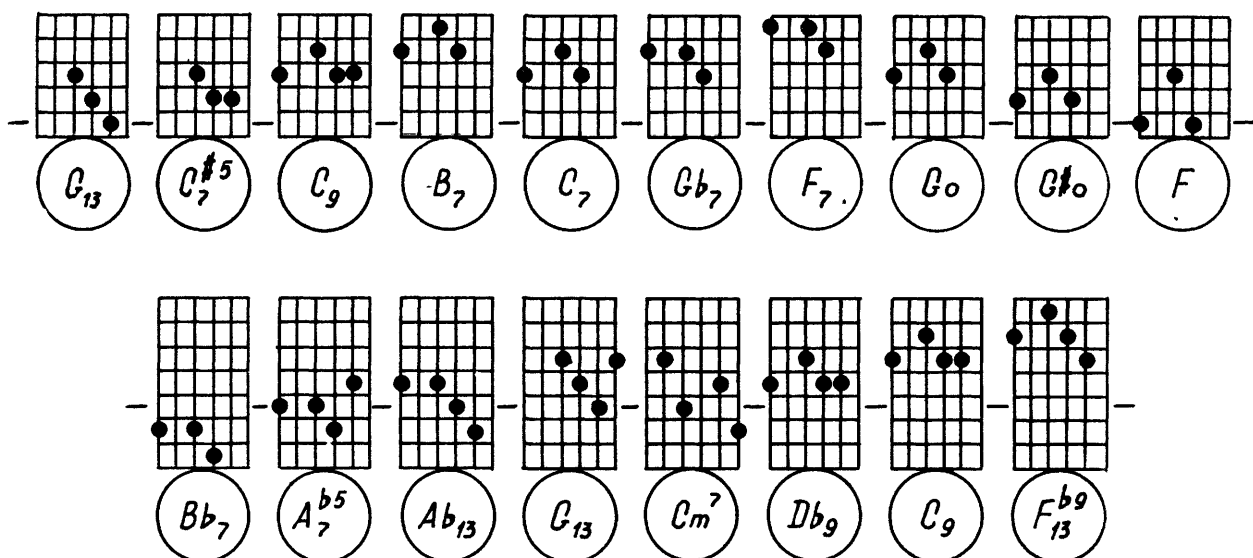
93

Diagram showing 12 fretboard positions for chords:  $F_7$ ,  $G_b_7$ ,  $F_7$ ,  $C_b_7$ ,  $B_b_7$ ,  $C_b_7$ ,  $B_b_7$ ,  $B_o$ ,  $F_7$ ,  $F_7$ . Below the diagrams is another row of 10 fretboard positions for chords:  $G_b_7$ ,  $G_b_7$ ,  $F_7$ ,  $G_b_7$ ,  $F_7$ ,  $C_b_7$ ,  $B_b_7$ ,  $C_b_7$ ,  $B_b_7$ ,  $B_b_7$ .



94

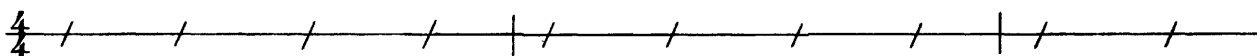
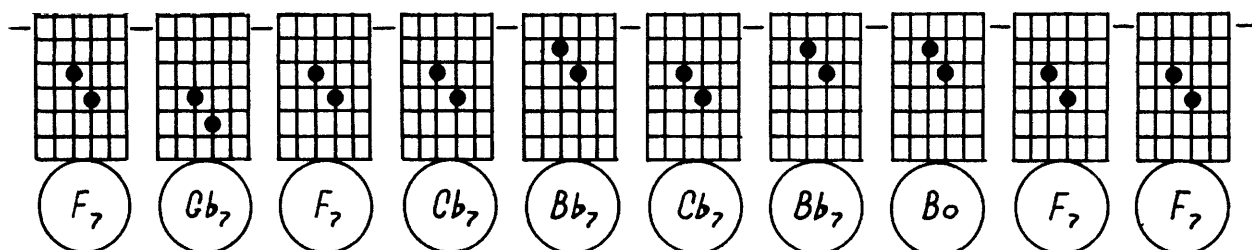




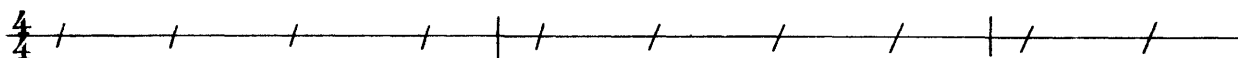
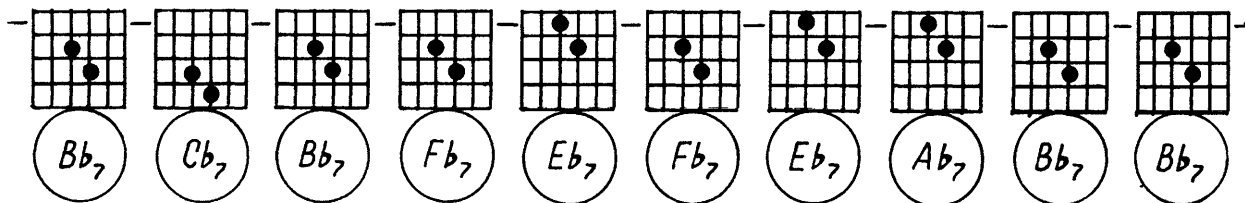
Ниже приводятся блюзовые схемы, выразительность которых настолько велика, что позволяет использовать всего по два звука из каж-

дого аккорда, где чередуются терцовые и септимовые тоны. Функциональная определенность создается благодаря линии баса:

95



96



Тенденция к усложнению блюзовой гармонии существовала во все времена его бытования. Для расширения возможностей при исполнении импровизации в архаический блюз вводились отдельные новые аккорды и целые аккордовые прогрессии, что приводило ко все большему усложнению схемы. Но тем не менее и современные блюзы состоят из трех четырехтактовых предложений, обычно с субдоминантовой функцией в начале второго и аккордами доминантовой сферы в начале третьего предложения. Любые изменения, происходящие в гармонии, в ко-

нечном итоге способствуют усилению своеобразного блюзового эффекта.

Важным моментом в исполнении блюза являются кульминации. Их хорошо подготавливают квинтовые модели, создавая ощущение движения, определенного импульса. Кульминационной точкой в блюзовом квадрате является аккорд IVx в начале второго предложения, к которому направлено развитие аккордовой последовательности:

C-Gb0 | B7-E7 | A7-D7 | Gm7-C7 | F7



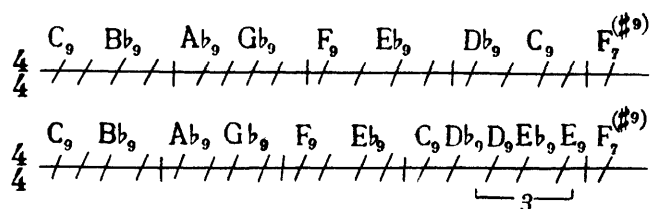
Надстраивая и альтерируя ступени аккордов, можно получить более современное звучание <sup>7</sup>:

$C^{\sharp 9} - Gb^{\flat 9} | B_7^{\flat 5 \sharp 9} / F - E_7^{\flat 5} | A_7^{\flat 5 \sharp 9} / Eb^{\flat 5} | G_7^{\flat 5 \sharp 9} / Db^{\flat 5} | F_7^{\sharp 9}$

Использование восходящих уменьшенных септ-аккордов создает большее напряжение:

$C - Dm^7 - D^{\sharp o} - C / E | F_7 - F^{\sharp o} | C - Dm^7 | C^o - C_7 | F_7$   
/ / / / //

В схему можно ввести ряд однотипных параллельных аккордов:



Таким образом, в творчестве музыкантов разных джазовых направлений гармония блюза постоянно модифицируется. В результате длительной исполнительской практики сложились более или менее устойчивые гармонические последовательности современного блюза <sup>8</sup>:

а)  $\frac{4}{4}$  97  $Fmaj^7$   $Dm^7$   $E^o$   $A^7$   $Dm^7$   $G^7$   $Cm^7$   $F^7$

$Bb^{\flat}maj^7$   $Bbm^7$   $Eb^7$   $Am^7$   $Abm^7$   $Db^9$

$Gm^7$   $C^9$   $Am^7$   $Ab^7$   $Gm^7$   $Gb^7$

б)  $\frac{4}{4}$   $Fmaj^7$   $Em^7$   $A^7$   $Dm^7$   $G^7$   $Cm^7$   $F^7$

$Bb^{\flat}maj^7$   $Bbm^7$   $Eb^7$   $Ab^{\flat}maj^7$   $Abm^7$   $Db^7$

$Gb^{\flat}maj^7$   $Gm^7$   $C^9$   $Fmaj^7$   $Ab^7$   $Db^7$   $Gb^7$

в)  $\frac{4}{4}$   $Db^7$   $Gb^7$   $B^7$   $E^7$   $A^7$   $D^7$   $G^7$   $C^7$

$F^7$   $F^{\sharp o}$   $Em^7$   $Ebmaj^7$

$Abmaj^7$   $Dbmaj^7$   $Em^7$   $A^{\sharp 5}$   $Dm^7$   $G^{13b9}$

( $Cmaj^7$ )

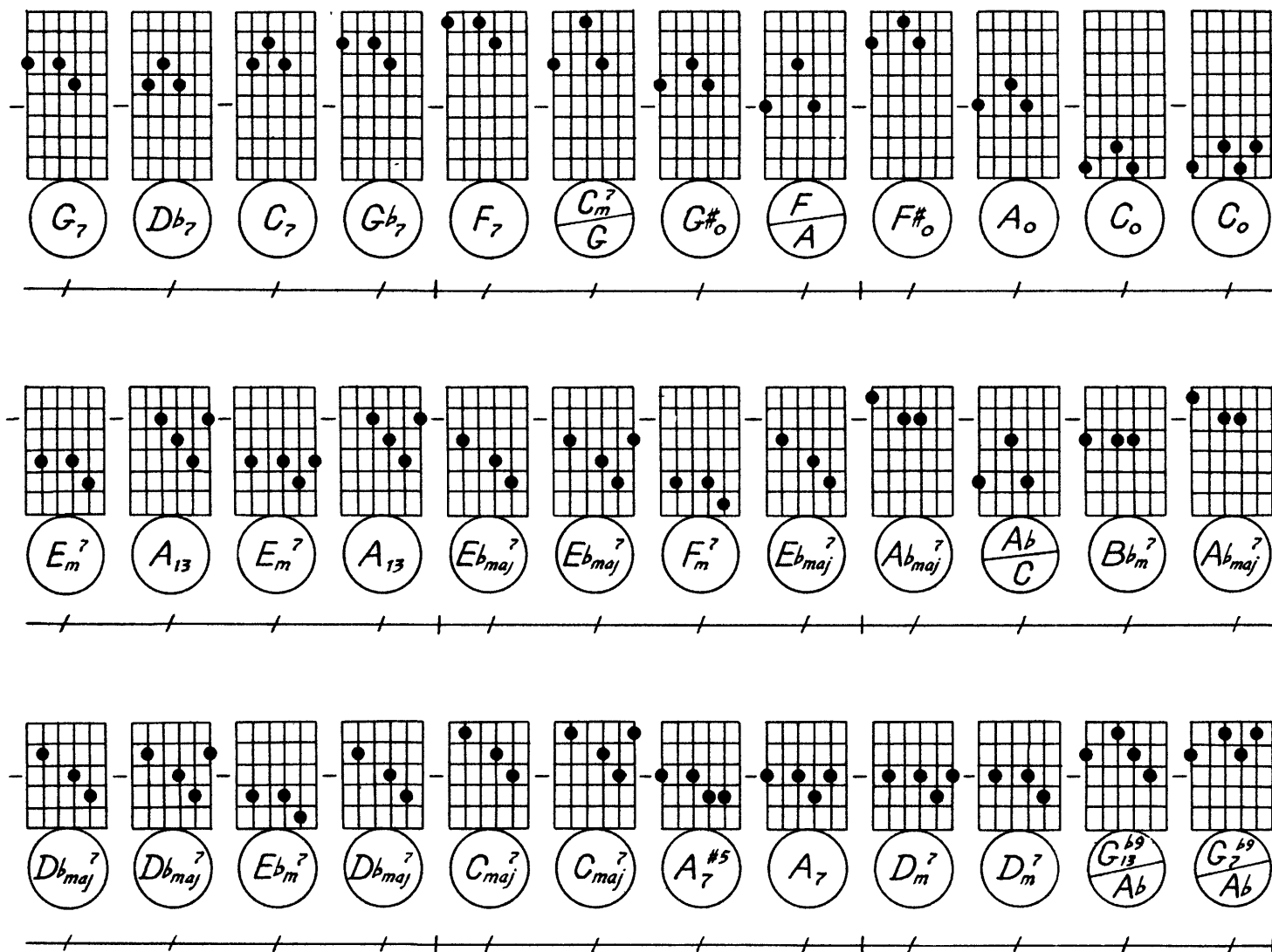
Последняя схема имеет с блюзом далекое родство, поскольку в ней преобладают модели квинтового круга. Вот ее более подробное изло-

жение в виде сеток (тональность до мажор). Смена аккордов происходит на каждую четверть такта:

98

<sup>7</sup> В правой части дроби указан басовый звук.

<sup>8</sup> Эти схемы приведены в кн. *Joe Pass Guitar Style*. N. Y., 1970, p. 44.



Кроме того, встречается схема в минорном ладу, получившая название «минорный блюз». Она имеет несколько вариантов:

99

Dm<sup>7</sup> A<sup>7</sup> (b<sub>9</sub>,#<sub>9</sub>) Dm D<sup>7</sup> (b<sub>9</sub>,#<sub>9</sub>)  
 Dm<sup>7</sup> E<sup>m7</sup> A<sup>7</sup>b<sub>9</sub> Dm D<sup>7</sup>b<sub>5</sub>b<sub>9</sub>  
 Dm<sup>7</sup> E<sup>ø</sup> A<sup>7</sup>#<sub>5</sub> Dm A<sup>ø</sup> D<sup>7</sup>b<sub>9</sub>  
 Gm A<sup>7</sup>(#<sub>9</sub>) Dm Dm  
 Gm E<sup>ø</sup> A<sup>7</sup>#<sub>5</sub>#<sub>9</sub> (b<sub>5</sub>b<sub>9</sub>) Dm A<sup>7</sup>b<sub>9</sub> Dm  
 Gm(maj<sup>7</sup>) Gm<sup>7</sup> Gm<sup>9</sup> A<sup>7</sup>#<sub>5</sub>b<sub>9</sub> Dm Dm(maj<sup>7</sup>) Dm<sup>7</sup> B<sup>ø</sup>  
 (E<sup>ø</sup>) C<sup>#</sup> C

Предлагаем еще один пример минорного блюза в тональности *ми* минор:

100

Приведенные в данном параграфе блюзовые схемы далеко не исчерпывают все возможные варианты, так как живая исполнительская практика создает все новые и новые образцы гармонизации.

В заключение предлагаем еще один вариант блюзовой схемы. Проанализируйте его с точки зрения гармонии и транспонируйте с помощью поворотной схемы в другие тональности.

101

$A\flat_7$   $Gm^7$   $F\sharp_o$   $Gm^7$   $G\flat_7$   $Fmaj^7$   $Gm^7$   $G\sharp_o$   $F$   $Fm^7$   $Fm$

$B\flat_{13}$   $B\flat_9$   $E_m^7$   $G_{13}^{b9}$   $A_m^7$   $B\flat_7$   $Ebm^7$   $Ebm^7$   $A\flat_{13}$   $A\flat_7$   $Dm^7$

$C\sharp_o$   $Dm^7$   $A\flat_7^{\sharp 5}$   $G_7$   $A_o$   $B\flat_o$   $G$

$E_m^7$   $B\flat_{13}$   $A_7^{\sharp 5}$   $A_7$   $Dm^7$   $A\flat_{13}$   $\frac{G_{13}^{b9}}{A\flat}$   $G_{13}$

Импровизационный характер джазовой музыки проявляется не только в свободной трактовке сольных партий, но и в их ритмико-гармоническом сопровождении. Часто одну и ту же популярную джазовую тему можно услышать в исполнении большого или малого состава оркестра, вокалиста или инструменталиста, в традиционном или современном стилях. При этом гармония пьесы может быть подвергнута значительным изменениям. Характер этих дополнений или изменений обуславливается желанием обогатить исходную гармоническую схему, придать гармоническому фону динамичность, создать благоприятную основу для импровизации.

Многолетняя практика аранжировщиков, отдельных музыкантов-аккомпаниаторов, а также теоретиков джаза позволила выработать метод гармонических замен, широко используемый в джазовом аккомпанементе. Основное достоинство этого метода с точки зрения обучения аккомпанементу состоит в простоте его практического применения. Сущность метода заключается в замене аккорда, указанного в первоначальной гармонической схеме, другим или последовательностью из нескольких аккордов. В ряде случаев даже целая гармоническая модель может заменяться другой моделью, например, квинтовая — хроматической и т. д.

Встречаются замены двух типов: прямые и косвенные. Суть *прямой замены* заключается в использовании надстроек, альтераций ступеней без смены класса аккорда, следовательно, и первоначального басового звука. Например, указана следующая последовательность:  $Dm^7 - G^7 | Cmaj^7$ . Используя метод прямой замены, можно играть:  $Dm^9 - G^{13} | Cmaj^9$  или  $Dm^9 - G^{13\flat 9} | Cmaj^9$  и т. д. Этот способ усложнения гармонии широко известен гитаристам-аккомпаниаторам.

Суть *косвенной замены* заключается в полной замене аккорда в гармонической схеме, то

есть один аккорд заменяется другим со сменой баса по определенным правилам. Наиболее часто употребляется так называемая *тритоновая замена*. Этим способом можно заменять доминантсептаккорды, следуя правилу: всякий доминантсептаккорд заменяется аккордом того же класса, отстоящим от него на увеличенную квинту или уменьшенную квинту (три тона). Например, аккорд  $G^7$  можно заменить аккордом  $D\flat^7$ . Этот метод основан на энгармоническом равенстве доминантсептаккордов с пониженной квинтой, основные тоны которых находятся на расстоянии в три тона:  $C^7\flat^5$  и  $G\flat^7\flat^5$ . Зная метод прямой замены, можно вместо  $C^7$  употребить любой септаккорд с его надстройками и альтерацией ступеней от баса  $G\flat$ .

Умелое использование тритоновой замены значительно разнообразит гармонию пьесы и создает удобную последовательность для импровизации. Так, гармоническую модель, основанную на квинтовом круге, можно превратить в хроматическую последовательность. Для иллюстрации возьмем известную модель I—IIIx—Vix—IIx—V—I, или по фа мажору:  $Fmaj^7 - A^7 - D^7 - G^7 - C^7 - Fmaj^7$ . Используем вначале тритоновую замену для аккордов  $A^7$  и  $G^7$ , употребив вместо них соответственно  $E\flat^7$  и  $D\flat^7$ . В результате получим хроматическую модель  $Fmaj^7 - E\flat^7 - D^7 - D\flat^7 - C^7 - Fmaj^7$ , или в виде цифрованного баса: I—VIIx—Vix— $\flat$ VIx—V—I. Заменяя по этому же правилу аккорды  $D^7$  и  $C^7$  на их тритоновые аналоги  $A\flat^7$  и  $G\flat^7$ , получим  $Fmaj^7 - A^7 - A\flat^7 - G^7 - G\flat^7 - Fmaj^7$ , или в виде цифрованного баса: I—IIIx— $\flat$ IIIx—IIx— $\flat$ IIx—I.

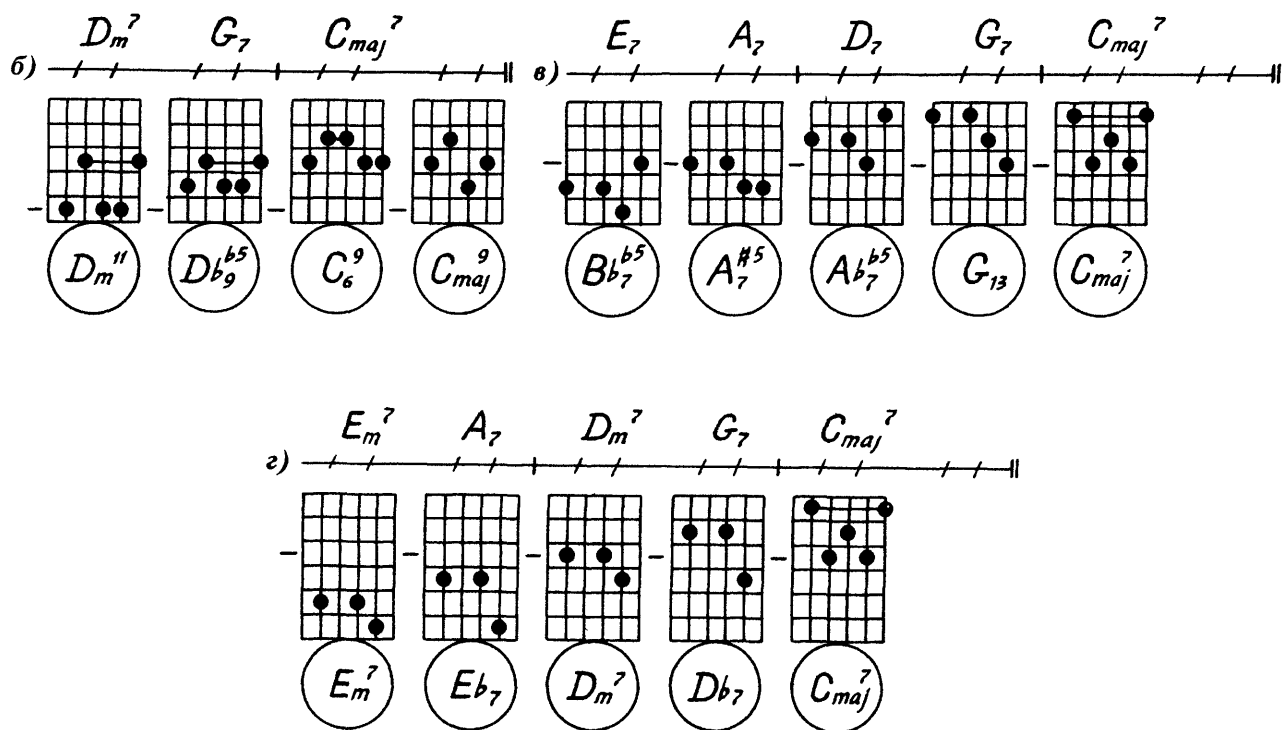
Приведенные примеры носят чисто формальный характер, поэтому к их использованию нужно подходить разумно, сопоставляя новую гармонию с характером мелодии, стилем пьесы и т. д. Слепое применение замены каждого доминантсептаккорда его тритоновым аналогом может привести к абсурду. Например, полная замена септаккордов в последовательности  $Fmaj^7 - E^7 - A^7 - D^7 - G^7 - C^7 - Fmaj^7$  на их аналоги  $Fmaj^7 - B\flat^7 - E\flat^7 - A\flat^7 - D\flat^7 - C\flat^7 - Fmaj^7$  приводит к искажению смысла гармонии первоисточника, а потому недопустима.

Предлагаем несколько упражнений на тритоновую замену доминантсептаккордов:

102

a)

The diagram shows a sequence of chords on a staff:  $A_m^7$ ,  $D_7$ ,  $G_{maj}^7$ ,  $A_m^7$ ,  $D_7$ ,  $G_{maj}^7$ . Below each chord is a fretboard diagram showing the notes. Underneath each fretboard is a circle containing the chord name with a superscripted number:  $A_m^9$ ,  $A\flat_7^{\#9}$ ,  $G_{maj}^7$ ,  $G_{maj}^{13}$ ,  $A_m^{11}$ ,  $A\flat_7^{\flat 5}$ ,  $G_{maj}^7$ ,  $G_{maj}^{13}$ .



В ряде случаев замена одного аккорда другим оказывается малоэффективной, особенно в гармонических схемах, в которых одна гармония повторяется на протяжении нескольких тактов. Ни обращенные формы аккордов, ни альтерированные ступени не приводят к желаемому результату: сопровождение остается статичным, сдерживающим творческую фантазию солиста и мало интересным как для партнеров в ансамбле, так и для слушателей. Основная задача аккомпозитора в таком случае — придать своей партии гармоническое движение. Этого можно достигнуть, заменяя один длящийся несколько тактов аккорд двумя и более аккордами, представляющими собой гармонические «минимodelи» протяженностью в один-два такта.

Любой доминантсептаккорд в гармонической последовательности можно рассматривать как септаккорд диатонической школы определенной тональности, тоника которой может и не появиться. Например,  $D^7$  в тональности *до* мажор можно рассматривать как V ступень *соль* мажора. Тогда перед ним, следуя правилу квинтового круга, можно сыграть  $A_m^7$  по модели II—V—I, то есть  $A_m^7—D^7—G_{maj}^7$ . Таким образом, перед любым доминантсептаккордом можно взять минорный септаккорд, основной тон которого расположен на чистую квинту выше основного тона подготавливаемого септаккорда. Практически это означает, что последовательность  $C_{maj}^7|A^7|D^7|G^7|C_{maj}^7$  можно играть так:  $C_{maj}^7|E_m^7—A^7|A_m^7—D^7|D_m^7—G^7|C_{maj}^7|$ . При этом второй, третий и четвертый такты можно представить себе соответственно как II—V по *ре*, *соль* и *до* мажору.

Развивая эту идею и принимая во внимание изученные ранее модели, можно еще более усложнить схему. Например, в последовательности

$V|I$ , или  $G^7|C_{maj}^7$  перед первым септаккордом можно сыграть отрезок хроматической модели III— $b$ III—II:  $E_m^7—E_b m^7—D_m^7—G^7|C_{maj}^7$ . Этот простой прием также широко используется в практике аккомпанемента, и разумное его применение может в ряде случаев улучшить сопровождение.

Существует и более сложный метод гармонических замен. Суть его заключается в плавном соединении основной формы септаккорда со своим обращением через промежуточные диатонические аккорды вместо указанного в партии аккомпанемента одного аккорда в такте. Такой переход можно осуществить по модели I—II— $\sharp$ IIo—III, но вместо минорного септаккорда третьей ступени лучше употребить первое обращение  $I_{65}$ . При этом гармоническая форма заменяемого аккорда не нарушается.

В примере 103 показан переход от основных форм мажорных септаккордов  $F_{maj}^7$  и  $B_b_{maj}^7$  в их обращенные формы с терциями в басу через два диатонических аккорда  $G_m^7—G^{\sharp o}$  и  $C_m^7—C^{\sharp o}$ . Такую гармоническую последовательность можно употреблять вместо указанного трезвучия F в одном или двух тактах партии аккомпанемента. Естественно, аналогичное движение можно продолжить и от обращенных форм мажорного септаккорда с терцией и квинтой в басу:

<sup>9</sup> Трехзвучное изложение позволяет играть эту прогрессию в быстром темпе и способствует более активному голосоведению, чем игра полными септаккордами

a)

Exercise a) shows four fingerboard diagrams for guitar. The first diagram has notes F (1st fret, 1st string), A (2nd fret, 2nd string), and C (3rd fret, 3rd string). The second diagram has notes G (3rd fret, 2nd string), Bb (4th fret, 3rd string), and D (5th fret, 4th string). The third diagram has notes G# (4th fret, 2nd string), B (5th fret, 3rd string), and D# (6th fret, 4th string). The fourth diagram has notes F (1st fret, 1st string), A (2nd fret, 2nd string), and C (3rd fret, 3rd string). Below the diagrams is a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are: F (1st fret, 1st string), A (2nd fret, 2nd string), G# (4th fret, 2nd string), B (5th fret, 3rd string), D (5th fret, 4th string), and C (3rd fret, 3rd string).

b)

Exercise b) shows four fingerboard diagrams. The first diagram has notes F (1st fret, 1st string), A (2nd fret, 2nd string), and C (3rd fret, 3rd string). The second diagram has notes G (3rd fret, 2nd string), Bb (4th fret, 3rd string), and D (5th fret, 4th string). The third diagram has notes G# (4th fret, 2nd string), B (5th fret, 3rd string), and D# (6th fret, 4th string). The fourth diagram has notes F (1st fret, 1st string), A (2nd fret, 2nd string), and C (3rd fret, 3rd string). Below the diagrams is a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are: F (1st fret, 1st string), A (2nd fret, 2nd string), G (3rd fret, 2nd string), Bb (4th fret, 3rd string), D (5th fret, 4th string), and C (3rd fret, 3rd string).

в)

Exercise в) shows four fingerboard diagrams. The first diagram has notes F (1st fret, 1st string), A (2nd fret, 2nd string), and C (3rd fret, 3rd string). The second diagram has notes G (3rd fret, 2nd string), Bb (4th fret, 3rd string), and D (5th fret, 4th string). The third diagram has notes G# (4th fret, 2nd string), B (5th fret, 3rd string), and D# (6th fret, 4th string). The fourth diagram has notes F (1st fret, 1st string), A (2nd fret, 2nd string), and C (3rd fret, 3rd string). Below the diagrams is a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are: F (1st fret, 1st string), A (2nd fret, 2nd string), G (3rd fret, 2nd string), Bb (4th fret, 3rd string), D (5th fret, 4th string), and C (3rd fret, 3rd string).

з)

Exercise з) shows four fingerboard diagrams. The first diagram has notes Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), and C# (4th fret, 1st string). The second diagram has notes Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), and C# (4th fret, 1st string). The third diagram has notes Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), and C# (4th fret, 1st string). The fourth diagram has notes Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), and C# (4th fret, 1st string). Below the diagrams is a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are: Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), C# (4th fret, 1st string), Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), and C# (4th fret, 1st string).

д)

Exercise д) shows four fingerboard diagrams. The first diagram has notes Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), and C# (4th fret, 1st string). The second diagram has notes Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), and C# (4th fret, 1st string). The third diagram has notes Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), and C# (4th fret, 1st string). The fourth diagram has notes Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), and C# (4th fret, 1st string). Below the diagrams is a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are: Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), C# (4th fret, 1st string), Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), and C# (4th fret, 1st string).

е)

Exercise е) shows four fingerboard diagrams. The first diagram has notes Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), and C# (4th fret, 1st string). The second diagram has notes Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), and C# (4th fret, 1st string). The third diagram has notes Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), and C# (4th fret, 1st string). The fourth diagram has notes Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), and C# (4th fret, 1st string). Below the diagrams is a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notes are: Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), C# (4th fret, 1st string), Bb (4th fret, 3rd string), Cm (3rd fret, 2nd string), and C# (4th fret, 1st string).

Изучите аппликатуру заменяющих аккордов в движении от аккордов с основным тоном в басу, взятым на шестой и пятой струнах, и от их обращенных форм. В такой же последователь-

ности и по тому же принципу расположена аппликатура прогрессий для замены аккордов мажорного качества (пр. 104) и доминантсептаккордов (пр. 105):

104

a)

Diagram a) shows four fingerboard positions for the fretboard from the 1st to the 4th fret. Below each diagram is a circle containing the chord name:  $Fm^7$ ,  $C_o$ ,  $A\flat_o$ , and  $Fm^7/A\flat$ . Below the circles is a musical staff in G major (one sharp) showing the bass line for these chords: F (1st fret), C (open), A $\flat$  (2nd fret), and F (4th fret).

b)

Diagram b) shows four fingerboard positions for the fretboard from the 1st to the 4th fret. Below each diagram is a circle containing the chord name:  $Fm^7/A\flat$ ,  $C_o$ ,  $A\flat_o$ , and  $Fm^7/C$ . Below the circles is a musical staff in G major showing the bass line: F (1st fret), C (open), A $\flat$  (2nd fret), and F (4th fret).

в)

Diagram в) shows four fingerboard positions for the fretboard from the 1st to the 4th fret. Below each diagram is a circle containing the chord name:  $Fm^7/C$ ,  $C_o$ ,  $A\flat_o$ , and  $Fm^7/E\flat$ . Below the circles is a musical staff in G major showing the bass line: F (1st fret), C (open), A $\flat$  (2nd fret), and F (4th fret).

з)

Diagram з) shows four fingerboard positions for the fretboard from the 1st to the 4th fret. Below each diagram is a circle containing the chord name:  $B\flat m^7$ ,  $C_o$ ,  $C\sharp_o$ , and  $B\flat m^7/D\flat$ . Below the circles is a musical staff in D major (two sharps) showing the bass line: B $\flat$  (1st fret), C (open), C $\sharp$  (2nd fret), and B $\flat$  (4th fret).

д)

Diagram д) shows four fingerboard positions for the fretboard from the 1st to the 4th fret. Below each diagram is a circle containing the chord name:  $B\flat m^7/D\flat$ ,  $C_o$ ,  $C\sharp_o$ , and  $B\flat m^7/F$ . Below the circles is a musical staff in D major showing the bass line: B $\flat$  (1st fret), C (open), C $\sharp$  (2nd fret), and B $\flat$  (4th fret).

е)

Diagram е) shows four fingerboard positions for the fretboard from the 1st to the 4th fret. Below each diagram is a circle containing the chord name:  $B\flat m^7/F$ ,  $C_o$ ,  $C\sharp_o$ , and  $B\flat m^7/A\flat$ . Below the circles is a musical staff in D major showing the bass line: B $\flat$  (1st fret), C (open), C $\sharp$  (2nd fret), and B $\flat$  (4th fret).



a)

$F_7$   $C_m^7/G$   $G^\#_o$   $F/A$

b)

$F/A$   $C_m^7/B_b$   $B_o$   $F_7/C$

в)

$F_7/C$   $C_m^7$   $D_o$   $F_7/E_b$

г)

$B_b_7$   $F_m^7/C$   $C^\#_o$   $B_b/D$

д)

$B_b/D$   $F_m^7/E$   $E_o$   $B_b_7/F$

е)

$B_b/F$   $F_m^7$   $G_o$   $B_b_7/A_b$

Применение этого метода позволяет создать подвижный аккомпанемент в виде непрерывных гармонических прогрессий со сменой аккордов на каждую четверть такта. Плавное голосоведение внутри отдельных заменяющих моделей и правильное их соединение приводят к образованию непрерывного гармонического движения со свойственным джазу хроматическими ходами баса и подголосками в средних голосах, украшающими сольную партию.

Описанный метод замен является не формально придуманным приемом, а взят из «живой» музыки. Во многих джазовых пьесах используются модели подобного рода. В качестве примера можно привести начало темы Эрни Бернетта «Грустный бэби» («My Melancholy Baby»), мелодия которой построена на аккордовых тонах заменяющих прогрессий:

Некоторые пьесы периода свинга и традиционного джаза по своему стилю позволяют подбирать сопровождение, полностью состоящее из заменяющих прогрессий. Для составления такой партии аккомпанемента необходимо научиться правильно соединять эти прогрессии между собой. В качестве примера можно взять за основу следующую типичную гармоническую схему:

$F \mid E, \mid A_7 \mid D_7 \mid G_7 \mid C_7 \mid F - Dm^7 \mid Gm^7 - C_7 \parallel$

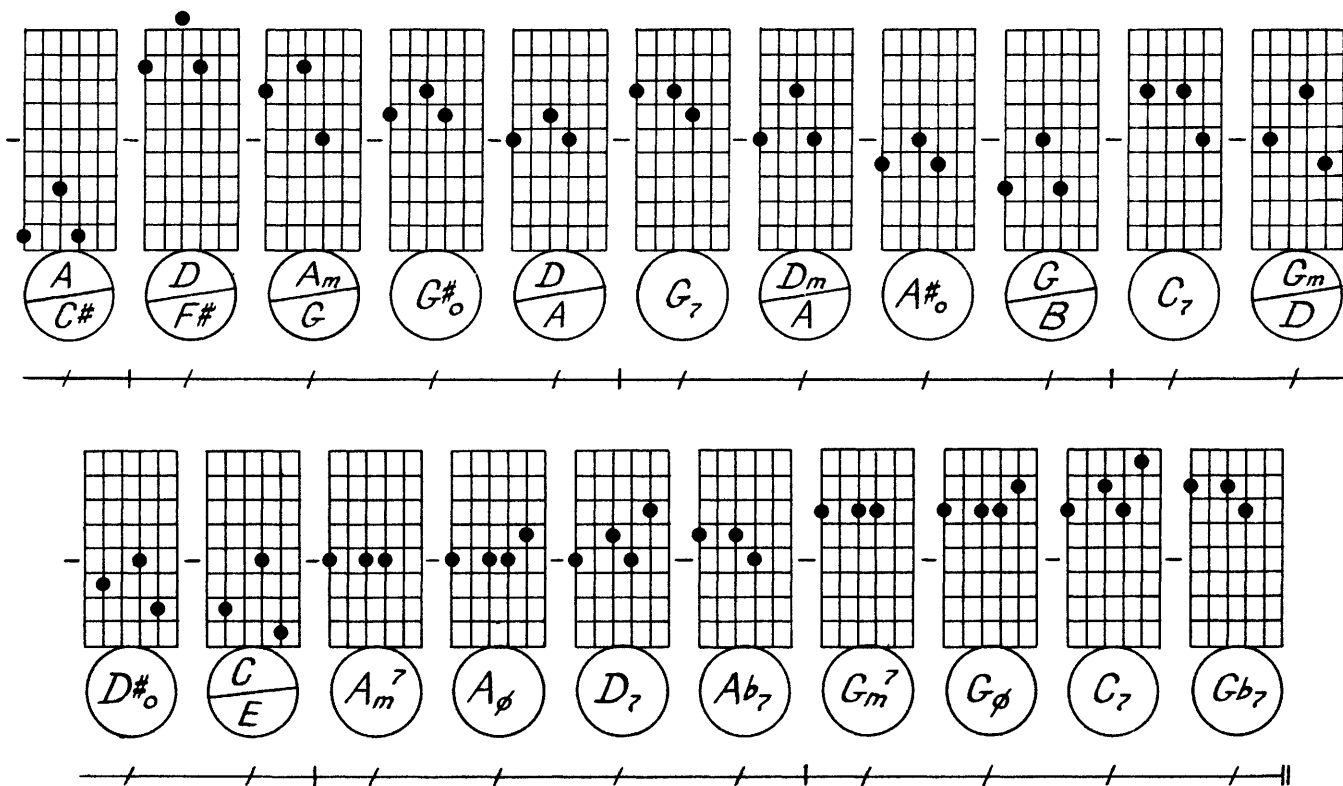
Поскольку в этой схеме встречаются большой мажорный, доминант- и малый минорный септаккорды, то для составления аккомпанемента в виде непрерывно движущихся прогрессий нам понадобятся три соответствующих типа формул: мажорная  $Fmaj^7 - Gm^7 - G\#o - Am^7$ , доминантовая и минорная (см. пр. 103—105). Первый такт представляет собой обычную хроматическую модель, а следующий строится по методу замены доминантсептаккорда от звука *ми*. Так как получившаяся прогрессия заканчивается в мелодическом положении звука *соль-диез*

на четвертом ладу, то продолжать развитие следующего далее  $A^7$  целесообразно от звука *ля*, то есть в мелодическом положении основного тона.

Аналогично можно продолжить дальнейшее построение, плавно соединяя отрезки прогрессий и двигаясь все время вверх с шестой струны на пятую. Однако наиболее удачно звучат такие прогрессии в низкой тесситуре гитары. Обычно их исполняют короткими предложениями, двигаясь вверх, а затем совершают скачок вниз, после чего движение повторяется. В нашем примере желательно после обыгрывания  $A^7$  сделать скачок вниз и построить прогрессию  $D^7$  с терцией в басу, то есть от звука *фа-диез* на втором ладу шестой струны. Проиграв четыре аккорда прогрессии, заменяющей  $D^7$ , соединим их при шаге вниз на один тон с основной позицией  $G^7$ .

За аккордовой группой  $G^7$  следует гармония  $C^7$ , которую удобно и целесообразно играть с основным тоном в басу, но по пятой струне. Завершает построение один из кадансовых оборотов.

107

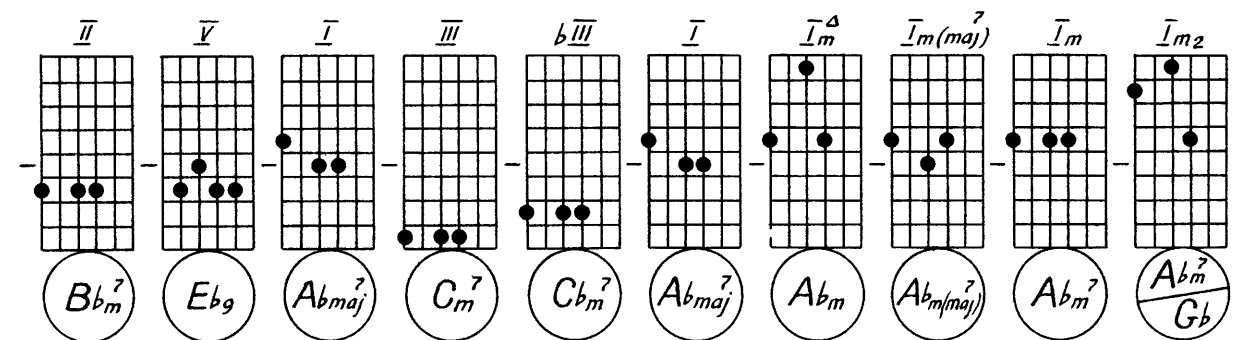
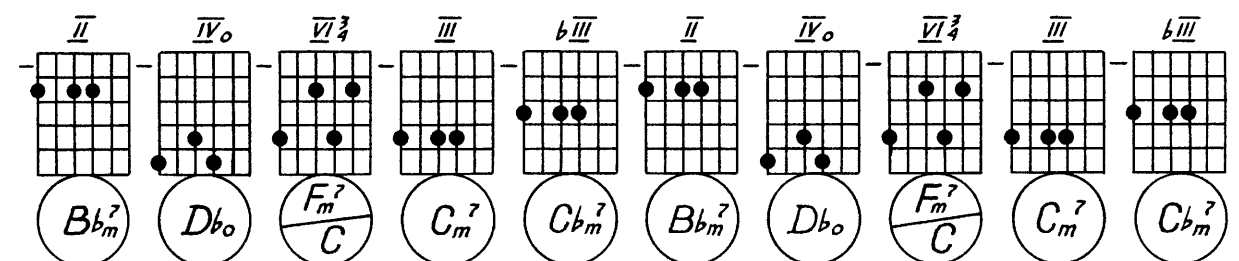
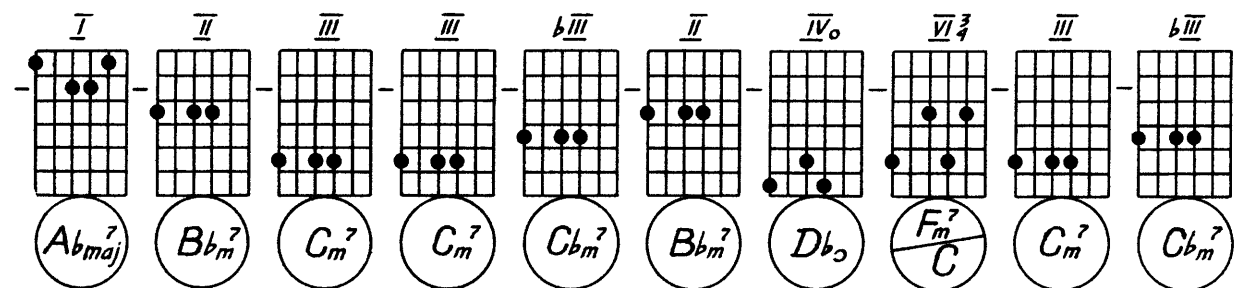
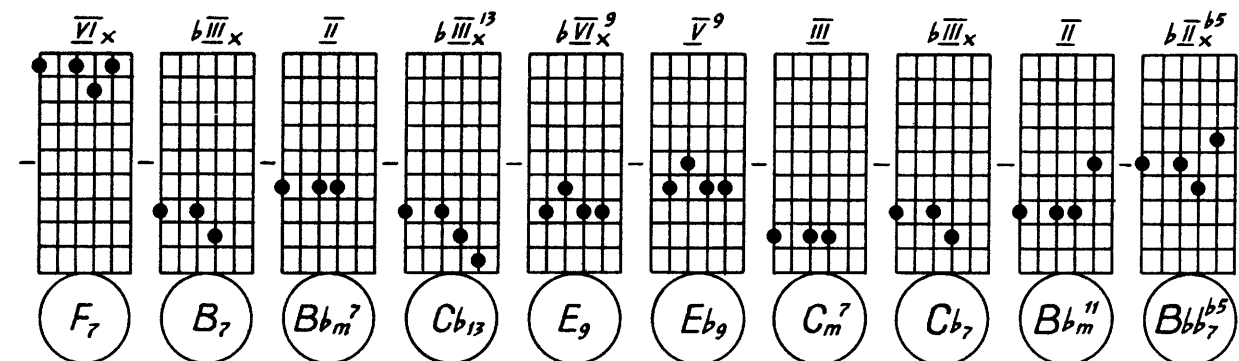


Аналогичным образом строятся любые другие прогрессии на основе различных исходных гармонических схем. Приводим вариант аккомпане-

мента к песне И. Берлина «Щекой к щеке» («Cheek To Cheek») с использованием изученного метода:

108

И. Берлин. Щекой к щеке



Метод замен следует применять осторожно, избегая чрезмерного усложнения. Очень часто гитаристы, особенно начинающие, употребляют не свойственные данной пьесе аккорды, нарушая тем самым ее стиль. Профессиональное владение указанными способами обогащения гармонии приходит в процессе практической деятельности, анализа игры других музыкантов, вдум-

чивого прослушивания джазовой музыки в записи и в концертном исполнении.

В заключение предлагаем вариант аккомпанемента к популярной джазовой теме Б. Берни, М. Пинкарда и К. Кейси «Милая Джорджия Браун» («Sweet Georgia Brown») с использованием метода замен.

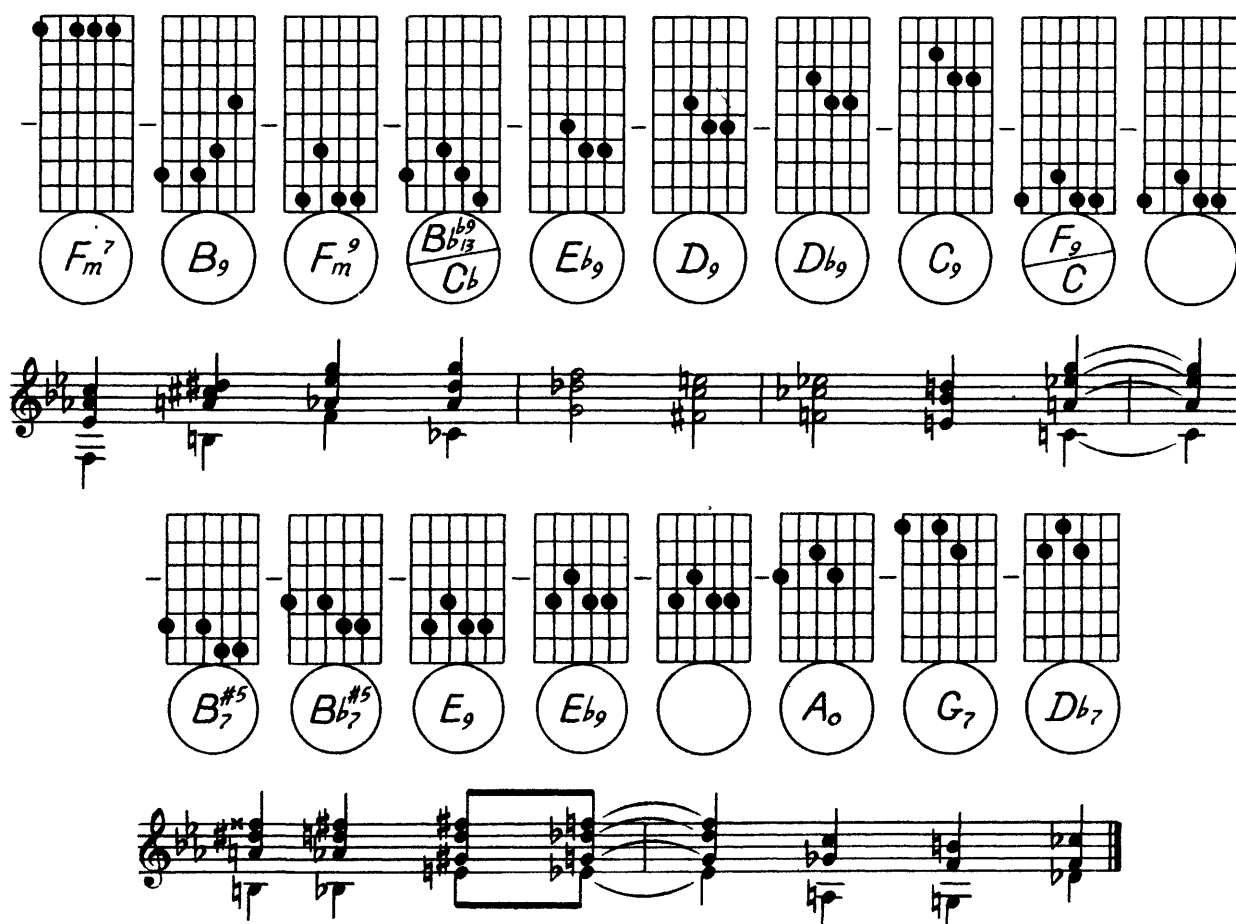
109

$Bb_7$   $\frac{Fm^7}{C}$   $C\#_o$   $\frac{Bb}{D}$   $Eb_9$   $\frac{C\#^5}{7}$   $F_9$   $\frac{Bb\#^5}{7}$   $Eb_9$   $Ab_7$

$G_7$   $Db_9$   $Gm^7$   $C_7$   $Gm^7$   $C_7$   $Gm^7$   $C_7$   $Gm^7$   $Gb_7$

$F_7$   $\frac{Cm^7}{G}$   $G\#_o$   $\frac{F}{A}$   $F_7$   $\frac{Cm^7}{G}$   $G\#_o$   $G\#^5_7$   $C_m$   $\frac{Cm^7}{Bb}$

$A_m^7$   $Ab_{maj}^7$   $D_7$   $Ab_7$   $G_7$   $Db_7$   $C_m$   $\frac{Cm^7}{Bb}$   $A_m^7$   $Ab_{maj}^7$



## 8 ПРИМЕНЕНИЕ ПОВОРОТНОЙ СХЕМЫ ПРИ ТРИТОНОВОЙ ЗАМЕНЕ

В центре круга изображены стрелки, расположенные по диаметру и указывающие возможные скачки в тритоновые аналоги. Рассмотрим некоторые формальные приемы обращения со схемой. При движении по кругу против часовой стрелки возможен скачок от любой ступени к ее тритоновому аналогу, расположенному в диаметрально противоположной точке схемы. Например, в тональности *до* мажор могут встретиться такие модели:

I – IV – VII – III – VI – II – V – I, I – IV – <sup>скачок</sup> bVII – <sup>скачок</sup> bIII – VI – II – V – I

и другие.

Распространено также сочетание квинтовых и хроматических моделей. Для иллюстрации на схеме изображен дополнительный виток круга (внешняя полуокружность) с указанием возможных направлений движения гармонии. Легко заметить, что простое движение по внешнему витку против часовой стрелки повторяет движение по левой полуокружности центрального круга. Для нас более важно смешанное движение по внутренней и внешней полуокружностям.

Приведем пример такого движения. Имеющуюся модель I – VII – III – VI – II – V – I заменяем равнозначной хроматической: I – VII – bVIIx – VI – bVIx – V – I. Первая последовательность представляет собой движение по внутреннему кругу. Переходим на внешний круг от VII к bVII, затем вновь возвращаемся в основной круг на VI и т. д., то есть движемся зигзагообразно против часовой стрелки.

Пользуясь схемой, составьте произвольные модели и играйте их в разных тональностях, применяя обозначенные в прорезях септаккорды с указанными рядом с ними качествами.

## 9 СОСТАВЛЕНИЕ ПАРТИИ АККОМПАНЕМЕНТА ДЛЯ ГИТАРЫ

Одним из основных отличий джаза от классической музыки является его импровизационный характер. В большинстве случаев джазовые музыканты используют авторский текст песен, народных блюзов, порой тем, заимствованных из классики, лишь как структурную схему. В процессе исполнения могут быть заменены темп и ритм, указанные автором, дополнена, усложнена или, наоборот, упрощена гармония, а также использована своеобразная вариацион-

ная трактовка мелодии. Опытному джазовому музыканту для аранжировки пьесы достаточно иметь авторскую мелодию, записанную на нотном стане с указанием ее гармонической схемы в виде цифрованного баса или септаккордов в буквенных символах.

В большинстве сборников джазовых тем и песенниках приводятся мелодии и так называемые неполные гармонические модели. Гармонические схемы песен упрощены, опущен ряд промежуточных аккордов, что, разумеется, в значительной степени обедняет аккомпанемент. Например, в нотах указана гармония первых двух тактов песни: I|V или в до мажоре: C|G<sup>7</sup> вместо I—VI|II—V|, то есть Cmaj<sup>7</sup>—Am<sup>7</sup>|Dm<sup>7</sup>—G<sup>7</sup>, или

I - III - <sup>b</sup>III | II - V |  
 // / / // //

то есть

C maj<sup>7</sup> - Em<sup>7</sup> - E<sup>b</sup> m<sup>7</sup> | Dm<sup>7</sup> - G<sup>7</sup> |  
 // / / //

Гитарист должен уметь составлять полные гармонические модели на основе имеющихся неполных. Наиболее целесообразен, на наш взгляд, следующий порядок составления партии аккомпанемента по данной структурной схеме — мелодии и неполной гармонической модели:

1. Проанализировать неполную гармоническую модель и выписать ее в виде цифрованного баса.

2. Исправить имеющиеся неточности, наиболее типичные из которых заключаются в смешении различных моделей — хроматической, квинтовой и др. Значительно проще привести модель к единообразному виду, то есть:

нежелательно

желательно

III - VI | II - <sup>b</sup>IIx | I | III - VI | II - V | I |  
 III - <sup>b</sup>IIIx | II - V | I | III - <sup>b</sup>IIIx | II - <sup>b</sup>IIx | I |  
 VI - VI<sup>+6</sup> | VII - IIIx | VI | VI - <sup>b</sup>V<sub>2</sub> | VII - IIIx | VI |

3. Составить полную гармоническую модель пьесы в септаккордах:

а) сохраняя указанные автором основные функции (например, автором указано: I|V|; дополняется I—VI|II—V|, таким образом, основные ступени I и V сохранены);

б) сохраняя основные функции, но заменяя аккорды другими, более напряженными (в том же примере I|V| заменяются на III—IIIx|II—IIx|, то есть отрезок квинтовой модели заменяется хроматической последовательностью).

4. В соответствии с характером пьесы, манерой исполнения и составом оркестра можно усложнить гармонию, добавив надстройки к септаккордам и альтерируя ряд ступеней. Здесь имеется в виду следующее. Каждый джазовый стиль исполнения имеет свои гармонические особенности, которые необходимо учитывать при составлении полных гармонических моделей. Так, для стиля «Чикаго» характерно использование в ка-

честве подготовки к V ступени II вместо IIx (применяемого в Ново-Орлеанском джазе) и употребление III и IIIx аккордов, ранее использовавшихся редко.

В свинге используется хроматическая гармония с применением недиадонических аккордов, таких как <sup>b</sup>VIIx, <sup>b</sup>Vm, <sup>b</sup>V<sup>o</sup>, <sup>b</sup>IIIx и окончательно утверждается так называемая шестидесятиаккордовая система<sup>10</sup>. Для более поздних джазовых стилей, например босса новы, характерно применение альтерированных надстроек и таких аккордов, как IIx<sup>b5</sup>, <sup>b</sup>II<sub>M</sub>, III<sup>o</sup>, IIIx<sup>b9</sup>, <sup>b</sup>IIIx<sup>#5</sup>, <sup>b</sup>III<sub>M</sub>, VIx<sup>b9</sup>, VI<sub>M</sub>, V<sup>13b9</sup> и др. Поэтому нельзя писать аккомпанемент к пьесе в стиле босса нова, используя одни трезвучия или только септаккорды без надстроек, ибо такое сопровождение не соответствует стилю пьесы<sup>11</sup>.

5. Найти аппликатурное решение аккомпанемента, ритмический рисунок, возможное аккордовое соло.

Составим партию аккомпанемента к популярной песне Дж. Керна «Дым» («Smoke Gets In Your Eyes»). Воспользуемся для этого неполной гармонической схемой, приведенной в сборнике «Любимые песни»<sup>12</sup>. Выпишем гармонию в виде буквенных символов:

E<sup>b</sup> | B<sub>7</sub> | E<sup>b</sup> | A<sub>7</sub> | E<sup>b</sup> | A<sup>b</sup>-B<sub>7</sub> | E<sup>b</sup> | B<sub>7</sub> :|| E<sup>b</sup> | E<sup>b</sup> |  
 B | B | F<sub>7</sub> - G<sub>M</sub> | F<sub>7</sub> | B | A<sup>b</sup>m - B<sub>7</sub> | E<sup>b</sup> | B<sub>7</sub> | E<sup>b</sup> | B<sub>7</sub> |  
 E<sup>b</sup> | A<sub>7</sub> | E<sup>b</sup> | A<sup>b</sup>-B<sub>7</sub> | E<sup>b</sup> | E<sup>b</sup> ||

Запишем эту схему в виде цифрованного баса и изменим обозначение аккорда A<sup>b</sup>m на G<sup>#</sup>m (VI ступень в тональности си-бемоль мажор):

(E<sup>b</sup>): I | V | I | IV | I | IV - V | I | V :|| I | I | (B): I | I |  
 V - VI | V | I | VI - (E<sup>b</sup>): V | I | V | I | V | I | IV | I | IV -  
 V | I | I ||

Очевидно, что в схеме отсутствуют законченные модели, следовательно, аккомпанемент требует тщательной переработки. Прежде чем приступить к составлению партии сопровождения, необходимо проанализировать наиболее важные моменты полной модели.

Первые два такта I|V|, по-видимому, предполагают один из гармонических оборотов квинтовой модели типа I—VI|II—V|. Однако характеру этой пьесы более соответствует хроматический оборот I<sup>b</sup>III<sup>o</sup>|II—<sup>b</sup>IIx|, по правилу замен равнозначный квинтовому.

В следующих двух тактах I|I—IV| предполагается отклонение в тональность субдоминанты. Его можно осуществить через II—V| I—<sup>#</sup>I<sup>o</sup>|

<sup>10</sup> Шестидесятиаккордовую систему образуют пять классов септаккордов в двенадцати мажорных тональностях принятой темперации.

<sup>11</sup> Более подробно об особенностях гармонии разных стилей см. в главе четвертой.

<sup>12</sup> Любимые песни. Вып. 3. М., 1971, с. 56.



или, пользуясь правилом замен, непосредственно через  $\flat\text{IIIx}$  новой тональности. Так, отклонение в тональность *фа* мажор из *до* мажора можно сделать по схеме  $\text{Cmaj}^7 - \text{Gb}^7 - \text{Fmaj}^7$ .

Опустив подготовку к  $\text{bIIx}$  для сохранения размера аккомпанемента, запишем третий и четвертый такты в виде  $(\text{Eb}): \text{I} - (\text{Ab}): \text{bIIx} | \text{I} - \text{Io}|$ . Далее следует возвращение в основную тональность, а пятый и шестой такты имеют вид  $(\text{Eb}): \text{I} | \text{I} - \text{IV} - \text{V}|$ . Здесь также желательно исправить и дополнить модель.

В период свинга в качестве подготовки к V ступени использовался малый минорный септаккорд (II), поэтому во втором такте лучше звучит не  $\text{IV} - \text{V}|$ , а  $\text{II} - \text{V}$ . Тогда для заполнения модели по квинтовому кругу в первый такт надо добавить VI ступень, и эти два такта примут следующий вид:  $\text{I} - \text{VI} | \text{II} - \text{V}|$ . В последних двух тактах первой части необходим кадансовый оборот. Чтобы не повторять квинтовую модель предыдущих двух тактов, следует использовать один из хроматических кадансов, например такой:  $\text{III} - \text{bIII} | \text{II} - \text{bIIx}$  или более сложный  $\text{bV} \emptyset - \text{IV} - \text{III} - \text{bIII} | \text{II} - \text{bIIx}$ .

Запишем схему первого раздела после дополнения:

$(\text{Eb}): \text{I} - \text{bIII} \circ | \text{II} - \text{bIIx} | \text{I} (\text{Ab}): \text{bIIx} | \text{I} - \text{Io} | (\text{Eb}): \text{I} - \text{VI} |$   
 $\text{II} - \text{V} | \text{bV} \emptyset - \text{IV} - \text{III} - \text{bIII} \circ | \text{II} - \text{bIIx} |$

Второй раздел песни написан в тональности *си* мажор, поэтому в конце первого раздела при повторении необходим плавный переход в новую тональность, что можно сделать следующим образом:  $(\text{Eb}): \text{bV} \emptyset - \text{IV} | (\text{B}): \text{II} - \text{V}|$ .

Второй раздел также предполагает использование хроматических и квинтовых моделей в новой тональности и, наконец, плавное возвращение в исходную тональность, в которой повторяется первая часть.

Первые четыре такта второго раздела песни можно представить в виде хроматической последовательности:

$(\text{B}): \text{I} - \text{I}_{\text{с}} | \text{III} - \text{bIII} \circ | \text{II} - \text{bII} \circ | \text{II} - \text{bIIx} |$

Затем следует переход в тональность первой части с кадансовым оборотом:

$(\text{B}): \text{I} - \text{VI} | (\text{Eb}): \text{II} - \text{V} | \text{III} - \text{bIIIx} | \text{II} - \text{bIIx} |$

В общем виде вторая часть песни *B* примет следующий вид:

$(\text{B}): \text{I} - \text{I}_{\text{с}} | \text{III} - \text{bIII} \circ | \text{II} - \text{bII} \circ | \text{II} - \text{bIIx} | \text{I} - \text{VI} | (\text{Eb}): \text{II} - \text{V} |$   
 $\text{III} - \text{bIIIx} | \text{II} - \text{bIIx} ||$

Запишем гармоническую схему песни буквенными обозначениями в тональности *ми-бемоль* мажор:

(A)  
 $\text{Eb maj}^7 - \text{Gb} \circ | \text{Fm}^7 - \text{E}_7 | \text{Eb maj}^7 - \text{A}_7 | \text{Ab maj}^7 - \text{A} \circ |$   
 $\text{Eb maj}^7 - \text{Cm}^7 | \text{Fm}^7 - \text{Bb}_7 | \text{A} \emptyset - \text{Ab maj}^7 - \text{Gm}^7 - \text{Gb} \circ | \text{Fm}^7 - \text{E}_7 :||$   
 $\text{A} \emptyset - \text{Ab maj}^7 | \text{C} \sharp \text{m}^7 - \text{F} \sharp_7 ||$

(B)  
 $\text{B maj}^7 | \text{D} \sharp \text{m}^7 - \text{D} \circ | \text{C} \sharp \text{m}^7 - \text{C} \circ | \text{C} \sharp \text{m}^7 - \text{C}_7^{\flat 5} | \text{B maj}^7 -$   
 $\text{G} \sharp \text{m}^7 | \text{Fm}^7 - \text{Bb}_7 | \text{Gm}^7 - \text{Gb}_7 | \text{Fm}^7 - \text{E}_7 ||$

(A)  
 $\text{Eb maj}^7 - \text{Gb} \circ | \text{Fm}^7 - \text{E}_7 | \text{Eb maj}^7 - \text{A}_7^{\flat 5} | \text{Ab maj}^7 -$   
 $\text{A} \circ | \text{Eb maj}^7 - \text{Cm}^7 | \text{Fm}^7 - \text{Bb}_7 | \text{Eb maj}^7 | \text{Eb}^6 ||$

Сыграйте этот аккомпанемент изученными аппликатурными формами септаккордов. Далее постарайтесь использовать надстройки и альтерированные ступени в септаккордах. Предлагаем вариант аккомпанемента этой песни в изученной ранее тональности *фа* мажор, а также в тональности оригинала — *ми-бемоль* мажоре.

110

Дж. Керн. Дым

Chords:  $C_7^{\sharp 5}$ ,  $Bm^7$ ,  $B_7^b$ ,  $A m^7$ ,  $A^b$ ,  $G m^7$ ,  $G b m a j^7$ ,  $B_7^{b 5}$ ,  $B b m a j^7$ ,  $E b m^9$ ,  $A b_{13}^{b 9}$

Chords:  $D b_6^9$ ,  $F m^7$ ,  $E o$ ,  $E b m^7$ ,  $D o$ ,  $E b m^7$ ,  $D_7$ ,  $D b m a j^9$ ,  $B b m^7$ ,  $C m^{11}$ ,  $C_{13}$

Chords:  $A m^7$ ,  $A b_7^{b 5}$ ,  $C m^{11}$ ,  $G b_7^{b 5}$ ,  $F / A$ ,  $G_{13}^{b 9}$ ,  $G m^7$ ,  $G b_7^{\sharp 9}$ ,  $F m a j^7$ ,  $B_9$ ,  $B b m a j^7$

Chords:  $B o$ ,  $A m^7$ ,  $D m^7$ ,  $G m^{11}$ ,  $C_{13}$ ,  $E b m a j^7$ ,  $D b m a j^7$ ,  $B m a j^7$ ,  $G b m a j^7$ ,  $F m a j^{13}$

(Eb):  $\overline{I}_6^5$   $b\overline{III}^\circ$   $\overline{II}$   $\overline{V}$   $\overline{I}_6$   $b\overline{V}^{b5}$   $\overline{IV}$   $\# \overline{IV}^\circ$   $\overline{I}_4^3$   $\overline{VI}$   $\overline{II}$   $\overline{V}$

$\frac{Eb}{G}$   $G_{b_o}$   $F_m^7$   $B_{b_{13}}$   $E_{b_6}$   $A_7^{b5}$   $A_{b_{maj}}^7$   $A_o$   $\frac{E_{b_{maj}}^7}{B_b}$   $C_m$   $F_m^7$   $B_{b_{13}}$

$b\overline{V}^\circ$   $\overline{IV}$   $\overline{III}^{\#5}$   $b\overline{III}^\circ$   $\overline{II}$   $\overline{II}^\circ \frac{3}{4}$   $\overline{V}$   $\overline{V}_2$   $b\overline{V}^\circ$   $\overline{IV}$  (B):  $\overline{II}^9$   $\overline{V}$

$A_\phi$   $A_{b_{maj}}^7$   $G_m^{7\#5}$   $G_{b_o}$   $F_m^7$   $\frac{F_\phi}{G_b}$   $B_{b_7}$   $\frac{B_{b_7}}{A_b}$   $A_\phi$   $A_{b_{maj}}^7$   $C_\#^9_m$   $F_\#_{13}$

$\overline{I}$   $\overline{VI}$   $\overline{III}$   $b\overline{III}^\circ$   $\overline{II}$   $\# \overline{I}^\circ$   $\overline{II}$   $b\overline{II}_X^{\#9}$   $\overline{I}$   $\overline{VI}$   $\overline{VI}_2$

$B_{maj}^7$   $G_\#^7_m$   $D_\#^7_m$   $D_o$   $C_\#^7_m$   $C_o$   $C_\#^7_m$   $C_7^{\#9}$   $B_{maj}^7$   $G_\#^7_m$   $\frac{G_\#^7_m}{F_\#}$

(Eb):  $\overline{II}$   $\overline{V}$   $\overline{III}$   $b\overline{III}_X$   $\overline{II}$   $b\overline{II}_X$   $\overline{I}$   $\overline{II}^\circ \frac{3}{4}$   $\overline{I}$   $\overline{V}$   $\overline{I}^9$

$F_m^7$   $B_{b_{13}}$   $G_m^7$   $G_{b_7}$   $F_m^7$   $F_{b_7}$   $E_{b_{maj}}^7$   $\frac{F_\phi}{C_b}$   $E_{b_{maj}}^7$   $B_{b_\#5}$   $E_{b_{maj}}^9$

Запись гармонии популярных джазовых песен одними трезвучиями не только значительно обедняет аккомпанемент. Зачастую такая схема просто малопригодна для составления более сложного сопровождения, так как по трезву-

чию порой невозможно установить класс септаккордов на некоторых ступенях лада.

Например, в одном из песенников приведена такая гармоническая схема песни Дж. Гершвина «Любимый мой» («The Man I Love») <sup>13</sup>.

112

Дж. Гершвин. Любимый мой

Andantino



E♭ | E♭m | B♭m | C, | A♭m | B♭, | E♭-Cm | Gm-B♭, | E♭ |  
 E♭m | B♭m | C, | A♭m | B♭, | E♭ | D<sub>7</sub>-G<sub>7</sub> | Cm | D<sub>7</sub>-G<sub>7</sub> | Cm |  
 G<sub>7</sub> | Cm | D<sub>7</sub>-G<sub>7</sub> | Cm | A♭-B♭, | E♭ | E♭m | B♭m | C, | A♭m |  
 B♭, | E♭-Fm | E♭ ||

Эту схему трудно записать в виде цифрованного баса, поскольку на некоторых ступенях лада нельзя правильно определить качество септаккорда, а стало быть, неизвестны его надстройки и возможные альтерации ступеней. Аккомпанемент, сыгранный по приведенной схеме, звучит бедно и не соответствует авторскому замыслу. Дж. Мехиген в книге «Джазовая импровизация» предлагает иную гармонизацию:

I | I<sub>m</sub> | III<sub>ø</sub> | <sup>b</sup>III<sub>X</sub> | II<sub>ø</sub> | <sup>b</sup>II<sub>X</sub> | III<sup>-b</sup>III<sub>X</sub> | II<sup>-b</sup>II<sub>X</sub> | I | I<sub>m</sub> | III<sub>ø</sub> | <sup>b</sup>III<sub>X</sub> | II<sub>ø</sub> | <sup>b</sup>II<sub>X</sub> | I<sup>+6</sup>-<sup>#</sup>I<sub>M</sub> | I<sup>+6</sup>-<sup>b</sup>VII<sub>X</sub> | VI<sup>+6</sup>-<sup>b</sup>V<sub>ø</sub> | VII<sub>X</sub>-<sup>b</sup>VII<sub>X</sub> |  
 VI<sup>-b</sup>V<sub>ø</sub>-VII<sub>X</sub> | III<sub>X</sub>-<sup>b</sup>VII<sub>X</sub> | VI<sup>+6</sup>-<sup>b</sup>V<sub>ø</sub> | VII<sub>X</sub>-III<sub>X</sub> | III<sup>-b</sup>III<sub>X</sub> | II<sup>-b</sup>II<sub>X</sub> | I | I<sub>m</sub> | III<sub>ø</sub> | <sup>b</sup>III<sub>X</sub> | II<sub>ø</sub> | <sup>b</sup>II<sub>X</sub> | I<sup>+6</sup>-<sup>b</sup>VII<sub>X</sub> | I<sup>+6</sup> ||

В буквенных символах эта схема выглядит так:

E♭maj<sup>7</sup> | E♭m<sup>7</sup> | G<sub>ø</sub> | G♭, | F<sub>ø</sub> | F♭<sup>7</sup> | Gm<sup>7</sup>-G♭, | Fm<sup>7</sup>-E<sub>7</sub> |  
 E♭maj<sup>7</sup> | E♭m<sup>7</sup> | G<sub>ø</sub> | G♭, | F<sub>ø</sub> | E<sub>7</sub> | E♭<sub>6</sub>-E<sub>maj</sub><sup>7</sup> | E♭<sub>6</sub>-D♭, |  
 Cm<sup>6</sup>-A<sub>ø</sub> | D<sub>7</sub>D♭, | Cm<sup>7</sup>-A<sub>ø</sub>D<sub>7</sub> | G<sub>7</sub>D♭<sup>7</sup> | Cm<sub>6</sub>-A<sub>ø</sub> | D<sub>7</sub>-G<sub>7</sub> |  
 Gm<sup>7</sup>-G♭, | Fm<sup>7</sup>-E<sub>7</sub> | E♭maj<sup>7</sup> | E♭m<sup>7</sup> | G<sub>ø</sub> | G♭, | F<sub>ø</sub> | E<sub>7</sub> |  
 E♭<sub>6</sub>-D♭, | E♭<sub>6</sub> ||

<sup>13</sup> См. сб.: Любимые песни. Вып. 2. М., 1968, с. 80—83. Джазовые музыканты часто опускают интродукцию к этой песне, поэтому гармония приводится со второй части («Он встретится со мной...»).

При желании усложнить аккомпанемент, зная гармоническую модель к песне в цифрованном бэсе, можно не только широко использовать надстройки и альтерации, но и применить метод косвенных гармонических замен, что значительно

но обогатит звучание гитарной партии. Один из упрощенных вариантов аккомпанемента этой песни в тональности соль мажор рекомендуем играть в качестве упражнения на типичные хроматические прогрессии:

113

Дж. Гершвин. Любимый мой

Diagram illustrating a guitar accompaniment exercise for the song "My Darling" (Любимый мой) by George Gershwin, showing 10 measures of chords and corresponding musical notation.

**Measure 1:** (G): I, Gmaj<sup>7</sup>

**Measure 2:** I m, Gm<sup>7</sup>

**Measure 3:** III φ, Bm<sup>7b5</sup>

**Measure 4:** bIII x, Bb<sup>7b5</sup>

**Measure 5:** II φ, Am<sup>7b5</sup>

**Measure 6:** bII x, Ab<sup>7b5</sup>

**Measure 7:** IV, Bm<sup>7</sup>

**Measure 8:** bIV x, Bb<sup>7b5</sup>

**Measure 9:** V, Am<sup>7</sup>

**Measure 10:** bV x, Ab<sup>7#9</sup>

**Measure 11:** I, Gmaj<sup>7</sup>

**Measure 12:** I m, Gm<sup>7</sup>

**Measure 13:** III φ, Bm<sup>7b5</sup>

**Measure 14:** bIII x, Bb<sup>7b5</sup>

**Measure 15:** II φ, Am<sup>7b5</sup>

**Measure 16:** bII x, Ab<sup>7b5</sup>

**Measure 17:** I<sup>+6</sup>, G<sub>6</sub>

**Measure 18:** #I, G#maj<sup>7</sup>

**Measure 19:** I<sup>+6</sup>, G<sub>6</sub>

**Measure 20:** bVII x, F<sub>7</sub><sup>b5</sup>

**Measure 21:** VI<sup>+6</sup>, Em<sup>6</sup>

**Measure 22:** bVI φ, Dbm<sup>7b5</sup>

**Measure 23:** VII x, F#<sup>7b5</sup>

**Measure 24:** bVII x, F<sub>7</sub><sup>b5</sup>

**Measure 25:** VI, Em<sup>7</sup>

**Measure 26:** bVI φ, Dbm<sup>7b5</sup>

**Measure 27:** VII x, F#<sup>7b5</sup>

**Measure 28:** III x, B<sub>7</sub>

**Measure 29:** bVII x, F<sub>7</sub><sup>b5</sup>

**Measure 30:** VII<sup>+6</sup>, Em<sup>6</sup>

Часто в джазовых темах можно встретить буквальное или близкое к нему повторение короткого мотива. Достаточно вспомнить мелодии таких известных песен, как «Танцы в «Савое» («Stompin' At The Savoy») Б. Гудмана, «Нерешительный» («Undecided») Ч. Шейвера и др. Еще более характерно такое построение темы для блюза. Отдельные мотивы расчленяют мелодию, с одной стороны, облегчая ее запоминание, а с другой, создавая гибкую импровизационную линию. Каждый новый повтор в таких случаях гармонизируется иначе, что вносит значительное разнообразие. Естественно, роль гармонии в раскрытии музыкальной идеи при этом резко возрастает. Шире используются все гармонические модели, надстройки, альтерированные ступени, замены и т. д.

Заметим, что многие мелодии отличаются протяженной, развернутой линией, в то время как гармоническое сопровождение темы представляет собой повторяющуюся последовательность аккордов. Примером такой темы может служить песня Р. Роджерса «Голубая луна» («Blue Moon»). Составляя партию аккомпанемента к таким песням, также желательно избегать настойчивого повторения одной и той же гармонической последовательности. Многие джазовые музыканты вносят в гармоническую схему оригинала изменения, освежая аккордовую последовательность неожиданными оборотами и в то же время расширяя возможности для импровизации.

В качестве примера приведем несколько гармонических схем к песне «Голубая луна» Р. Роджерса.

114

Р Роджерс Голубая луна

**System 1:**

- Chords:  $\overline{\text{II}}_X$  ( $F_9$ ),  $\overline{\text{V}}$  ( $B_{b13}$ ),  $\overline{\text{III}}^7$  ( $G_m^7$ ),  $b\overline{\text{VI}}_X$  ( $B_7/A$ ),  $\overline{\text{II}}$  ( $F_m^7$ ),  $\overline{\text{V}}^{b5}$  ( $B_{b9}^{b5}$ ),  $\overline{\text{I}}$  ( $E_{b6}^9$ ),  $b\overline{\text{III}}_X$  ( $G_{b9}$ ),  $b\overline{\text{VI}}_M$  ( $C_{b\text{maj}}^7$ ),  $b\overline{\text{VI}}_X$  ( $C_{b13}$ )

**System 2:**

- Chords:  $\overline{\text{II}}$  ( $F_m/B_b$ ),  $\overline{\text{V}}^{b5}$  ( $B_{b9}^{b5}$ ),  $\overline{\text{I}}$  ( $E_{b\text{maj}}^9/B$ ),  $\overline{\text{VI}}$  ( $C_m^7/B_b$ ),  $\overline{\text{II}}$  ( $F_m^7/B_b$ ),  $\overline{\text{V}}^{b9}$  ( $B_{b7}^{b9}$ ),  $\overline{\text{I}}$  ( $E_{b\text{odd}}^9/G$ ),  $(G_b): b\overline{\text{III}}_X$  ( $B_{bb7}^{b5}$ ),  $\overline{\text{II}}$  ( $A_{bm}^7$ ),  $\overline{\text{V}}$  ( $D_{b9}$ )

**System 3:**

- Chords:  $\overline{\text{I}}$  ( $G_{bm}^7$ ),  $\overline{\text{II}}$  ( $A_{bm}^7$ ),  $\overline{\text{III}}$  ( $B_{bm}^7$ ),  $\overline{\text{IV}}$  ( $C_{bmaj}^7$ ),  $(E_b): \overline{\text{VI}}$  ( $C_m^7$ ),  $b\overline{\text{VI}}_X$  ( $G_{b7}^{b5}$ ),  $\overline{\text{II}}$  ( $F_m''$ ),  $\overline{\text{V}}$  ( $B_{b13}$ )

Та же схема в виде цифрованного баса имеет такой вид:

⊕

(E<sub>b</sub>): I - VI | II - V | I - VI | II - V | I - VI | II - V | I || V |

I - VI | II - V | I - VI | II - V | I - VI | II - V | I | I | II - V | I |

⊕

II - V | I | (G<sub>b</sub>): II - V | I | (E<sub>b</sub>): V - II<sub>X</sub> | II - V || I ||

В схему можно внести некоторые изменения и дополнения. Предлагаем еще два варианта гармонизации этой песни:

$$\begin{aligned} (E^b): & I-VI \mid II^{-b} II_X \mid I-VI \mid II-II_\emptyset \mid III-VI \mid II-V \mid I^{+6}-^b III_\emptyset \mid II^{-b} II_X \mid I-VI \mid II^{-b} II_X \mid I-VI \mid II-II_\emptyset \mid \\ & III-VI \mid II-V^{11} \mid I^{+6}-^{\#} I \mid I-VI \mid II^{-b} II_X \mid I^{+6}-V I \mid II^{-b} II_X \mid I^{+6}-VI \mid (Gb): II^{-b} II_X \mid I-VI \mid \\ (Eb): & VII_m-III-VI-II_X \mid II^{-b} II_X \mid I-VI \mid II^{-b} II_X \mid I-VI \mid II-II_\emptyset \mid III-VI \mid II-V^{11} \mid I^{+6} \mid I^{+6} \parallel \end{aligned}$$

В изученных ранее аппликатурных вариантах схема приведена в тональности *соль* мажор:

115

Р. Роджерс. Голубая луна

(G):  $b\bar{I}x$   $\bar{I}$   $\bar{V}\bar{I}$   $\bar{I}$   $b\bar{I}x$   $\bar{I}$   $\bar{V}\bar{I}$   $\bar{I}$   $\bar{I}\phi$   $\bar{I}\bar{I}$   $\bar{V}\bar{I}$

Diagram 1:  $Ab_7^{b5}$   
Diagram 2:  $Gmaj^7$   
Diagram 3:  $Em^7$   
Diagram 4:  $Am^7$   
Diagram 5:  $Ab_7^{b5}$   
Diagram 6:  $Gmaj^7$   
Diagram 7:  $Em^7$   
Diagram 8:  $Am^7$   
Diagram 9:  $A\phi$   
Diagram 10:  $Bm^7$   
Diagram 11:  $Em^7$

Second system of guitar fretboard diagrams and musical notation.

Diagram 12:  $Am^7$   
Diagram 13:  $D_{11}$   
Diagram 14:  $G_6$   
Diagram 15:  $B\flat$   
Diagram 16:  $Am^7$   
Diagram 17:  $Ab_7^{\#9}$   
Diagram 18:  $Gmaj$   
Diagram 19:  $Em^7$   
Diagram 20:  $Am^7$   
Diagram 21:  $Ab_7^{b5}$   
Diagram 22:  $Gmaj^7$

Third system of guitar fretboard diagrams and musical notation.

Diagram 23:  $Em^7$   
Diagram 24:  $Am^7$   
Diagram 25:  $A\phi$   
Diagram 26:  $Bm^7$   
Diagram 27:  $Em^7$   
Diagram 28:  $Am^7$   
Diagram 29:  $D_{11}$   
Diagram 30:  $G_6$   
Diagram 31:  $G\sharp maj^7$   
Diagram 32:  $Gmaj^7$   
Diagram 33:  $Em^7$

Fourth system of guitar fretboard diagrams and musical notation.



System 1 Chords:  $\bar{\text{II}}$ ,  $\flat\bar{\text{II}}_x$ ,  $\bar{\text{I}}^{+6}$ ,  $\bar{\text{V}}$ ,  $\bar{\text{II}}$ ,  $\flat\bar{\text{II}}_x$ ,  $\bar{\text{I}}^{+6}$ ,  $\bar{\text{V}}$  (B $\flat$ ):  $\bar{\text{II}}$ ,  $\flat\bar{\text{II}}_x$ ,  $\bar{\text{I}}$

System 2 Chords:  $\bar{\text{V}}$  (G):  $\bar{\text{VII}}$ ,  $\bar{\text{III}}$ ,  $\bar{\text{V}}$ ,  $\bar{\text{II}}_x$ ,  $\bar{\text{II}}$ ,  $\flat\bar{\text{II}}_x$ ,  $\bar{\text{I}}$ ,  $\bar{\text{V}}$ ,  $\bar{\text{II}}$ ,  $\flat\bar{\text{II}}_x$

System 3 Chords:  $\bar{\text{I}}$ ,  $\bar{\text{V}}$ ,  $\bar{\text{II}}$ ,  $\bar{\text{II}}\phi$ ,  $\bar{\text{III}}$ ,  $\bar{\text{V}}$ ,  $\bar{\text{II}}$ ,  $\bar{\text{V}}$ ,  $\bar{\text{I}}^{+6}$ ,  $\bar{\text{I}}^{+6}$

Одна из трактовок гармонии этой песни может выглядеть так:

(E $\flat$ ): I - VI | II - V | I - VI | II - V | III $\times$  - VI $\times$  | II $\times$  - V | I -  $\flat$  III $\times$  |  
 $\flat$ VI $\times$  - V | I - VI | II - V | I - VI | II - V | III $\times$  - VI $\times$  | II $\times$  - V | кад|анс ||  
 II - V | I - VI | II - V | I - (G $\flat$ ): VI $\times$  | II - V | I - VI (E $\flat$ ): II -  
 V | II - V | I - VI | III - V | I - VI | III - V | III $\times$  - VI $\times$  | II $\times$  - 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):  $b\bar{II}_x$   $\bar{I}$   $\bar{VI}$   $\bar{II}$   $\bar{V}^{\#5}$   $\bar{I}_m$   $\bar{I}_m^{\#7}$   $\bar{I}_m^2$   $\bar{VI}\emptyset$   $b\bar{VI}_x$

$G_{b7}$   $F_{maj}^7$   $D_m^7$   $G_m^7$   $C_7^{\#5}$   $F_m$   $\frac{F_m(maj)}{E}$   $\frac{F_m^7}{E_b}$   $D\emptyset$   $D_{b7}$

§

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

$\frac{D\emptyset}{C}$   $\frac{D_{b7}}{C_b}$   $B_{b0}$   $A_m^7$   $A_{b7}$   $G_m^7$   $G_{b7}$   $\frac{D_m^7}{A}$   $G_m^7$   $F_{maj}^7$

1 2

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

$G_{b7}^{b5}$   $B_{bm}^7$   $B_{bm}^7$   $E_{b9}$   $A_{bmaj}^7$   $F_m^7$   $C_m^7$   $F_7^{b9}$   $B_{bm}^7$   $E_{b9}$

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

$G\emptyset$   $G_m^7$   $C_9$   $G_{b7}^{b5}$   $\frac{D_{b7}}{C_b}$   $B_{b0}$   $\frac{D_m^7}{A}$   $G_m^7$   $F_{maj}^7$

§

(E $\flat$ ):  $\bar{V}$   $\bar{I}$   $\bar{III}$   $\flat\bar{III}$   $\bar{II}$   $\bar{V}$   $\bar{I}$  (G $\flat$ ):  $\bar{II}$   $\bar{V}$  (E $\flat$ ):  $\bar{III}^{\flat 5}_x$

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

$\bar{I}$  (A $\flat$ ):  $\bar{III}$   $\flat\bar{III}$   $\bar{II}$   $\flat\bar{II}_o$   $\bar{II}$   $\bar{V}$   $\bar{I}$   $\bar{IV}$   $\bar{III}$

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

## 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 combo<sup>1</sup>, 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)<sup>2</sup>. 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.

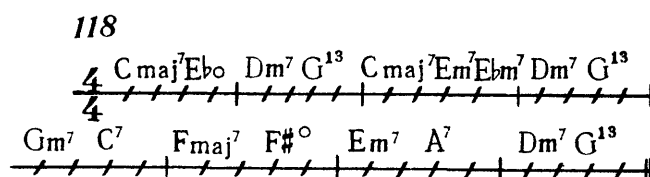
Характерной чертой джаза 50-х годов является обращение к латиноамериканскому и африкубинскому фольклору, что привело к появлению стиля босса нова, в котором значение гитары как ритмико-гармонического инструмента возрастает.

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.



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.

<sup>1</sup> От слова combination (англ.) — сочетание, комбинация.

<sup>2</sup> Звукоподражание, которым музыканты пользовались при объяснении интонационно-ритмического строения своих импровизаций.

Ансамбль

Гитара

F<sub>6</sub> D<sub>7</sub><sup>b9</sup> Gm<sup>7</sup> C<sub>9</sub> F<sub>6</sub> D<sub>7</sub><sup>b9</sup> Gm<sup>7</sup> C<sub>9</sub> C<sub>7</sub><sup>13</sup>

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 V — 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

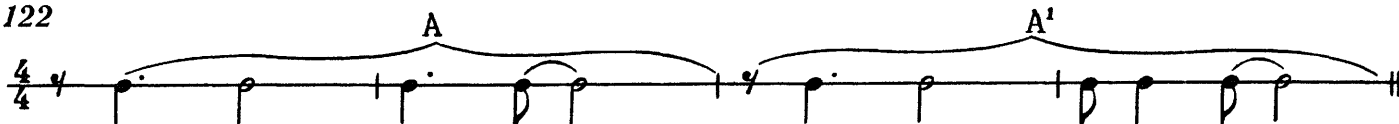


Этот стиль, получивший название «компинг», наиболее распространен в небольших ансамблях, исполняющих современную джазовую музыку. Аккорды аккомпанемента компинг на слабых долях такта, как это видно из примера, обостряют ритмическую пульсацию, привнося в нее тенденцию стремительного движения.

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



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 III VI II V II V I

#### 124 б

„Пердидо“

Я ощущаю ритм

(Bb): VIIm IIIx VIIm IIIx III VIx III VIx

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

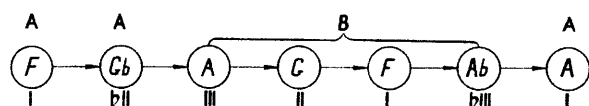
К. Браун. Весна пришла

(F): I VIx II bII I IVm bVIIx III bIIIx II bIIx I

Abm' (Gb):II    Db, V    Gbmaj' I    Eb, #9 VIx    Abm' II    Abb, bIIx  
 Gbmaj' I    Cbm' IVm    Fb, bVIIx    Bbm' III    Bbb, bIII'x  
 Abm' II    Abb, bIIx    Gbmaj' I    Bm' (A):II    E, #9 V  
 Amaj' I    Am' (G):II    D, #9 V    Gmaj' I  
 Gm' (F):II    C, #9 V    Fmaj' I    Dm' VI    Bbm' (Ab):II    Eb, V  
 Abmaj' I    Gm' (F):II    C, #9 V    Fmaj' I    D, #9 VIx  
 Gm' II    C, #9 V    Fmaj' I    Bbm' IVm    Eb' bVIIx  
 Am' III    Ab' bIIIx    Gm' II    C, #9 V    Fmaj' 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:



Особо следует остановиться на стиле босса нова. Ее ритмическая схема представляет собой своеобразную модификацию свинговой синкопы:

четверть с точкой перемещается на разные доли метра четырехдольного такта:

## 128

Длительности могут быть и более мелкими, но основной рисунок должен сохраняться постоянно.

Существуют два основных способа исполнения такого ритма — пальцами и медиатором. Первый более желателен, поскольку он больше приближается к латиноамериканскому стилю исполнения.

В гармоническом отношении босса нова фокусирует в себе всю изысканность языка джаза

40—50-х годов. Большое значение в аккомпанементе имеют надстройки и альтерированные ступени. Характерно также движение средних голосов на фоне выдержанных крайних.

Изучите в качестве типичной гармонической схемы аккомпанемент в стиле босса нова к песне «Волна» («Wife») известного джазового гитариста Чарли Берда.

## 129

Ч. Берд. Волна

Am<sup>7</sup> D<sup>7b9</sup> G<sup>7b5</sup> G<sup>ø</sup> G<sup>7b5</sup> F<sup>m7</sup> B<sup>b9</sup>

B<sup>b7</sup> E<sup>b7b9</sup> A<sup>b7maj</sup> A<sup>b7maj13</sup> A<sup>b7m</sup> D<sup>b9</sup> G<sup>b7maj</sup> G<sup>ø</sup> G<sup>7b5</sup>

F<sup>m7</sup> B<sup>b9</sup> F<sup>m7</sup> B<sup>b9</sup>

F<sup>maj7</sup> C<sup>7b9</sup> C<sup>m7</sup> F<sup>7b9</sup> B<sup>b7maj7</sup> E<sup>b9</sup> E<sup>m9</sup> A<sup>#5</sup>

A<sup>m7</sup> D<sup>7b9</sup> G<sup>7b5</sup> G<sup>ø</sup> G<sup>7b5</sup> F<sup>m7</sup> B<sup>b9</sup> F<sup>maj7</sup> E<sup>b7maj7</sup> F<sup>maj7</sup> E<sup>b7maj7</sup>

Джаз и латиноамериканская народная музыка имеют много общего в силу того, что оба эти жанра неразрывно связаны с танцевальными движениями, оба полиритмичны по своей природе, оба предполагают наличие импровизацион-

ного начала. Примером такого синтеза могут служить самба и джаз-самба, ритмические модели которых приведены ниже (см. также ритмический рисунок «Самба» пр. 120)<sup>3</sup>:

130 a

Am<sup>7</sup> (sus 4) G<sup>9</sup>

B<sup>b7m</sup> B<sup>m7</sup> B<sup>b9</sup> A<sup>b7(b5)</sup> B<sup>m7</sup>

<sup>3</sup> Ноты в скобках исполняются приглушенным ударом медиатора

В заключение приводим популярные пьесы в  
стиле босса нова: «Дезафинадо» («Desafinado»)

и «Я любил однажды» («Once I Loved») А. Жобима.

131

А. Жобим. Дезафинадо

First system of guitar chords and melody for «Дезафинадо». The chords are: Fmaj<sup>7</sup>, Fmaj<sup>7</sup>, G<sub>7</sub><sup>b5</sup>, G<sub>7</sub><sup>b5</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sub>7</sub><sup>b5</sup>, A $\phi$ , D<sub>7</sub><sup>b9</sup>, Gm<sup>7</sup>, A<sub>7</sub><sup>b9</sup>, Dmaj<sup>7</sup>. The melody is written on a single staff in G major, 7/4 time.

Second system of guitar chords and melody for «Дезафинадо». The chords are: D<sub>7</sub><sup>b9</sup>, G<sub>7</sub>, G<sub>7</sub>, Gbmaj<sup>7</sup>, Gb<sub>7</sub><sup>b5</sup>, Fmaj<sup>7</sup>, Fmaj<sup>7</sup>, G<sub>7</sub><sup>b5</sup>, G<sub>7</sub><sup>b5</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sub>7</sub><sup>b9</sup>. The melody continues on a single staff.

Third system of guitar chords and melody for «Дезафинадо». The chords are: A $\phi$ , D<sub>7</sub><sup>b9</sup>, Gm<sup>7</sup>, A<sub>7</sub><sup>#5</sup>, Dm<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>, Amaj<sup>7</sup>, Ab<sub>7</sub><sup>#5</sup>, G<sub>13</sub>, G<sub>7</sub><sup>b</sup>, Amaj<sup>7</sup>. The melody continues on a single staff.

Fourth system of guitar chords and melody for «Дезафинадо». The chords are: A $\phi$ , Bm<sup>7</sup>, E<sub>13</sub><sup>b9</sup>, Amaj<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, B $\phi$ , Bb<sub>7</sub><sup>b5</sup>, Cmaj<sup>7</sup>, C $\phi$ , Dm<sup>7</sup>, G<sub>13</sub>. The melody concludes on a single staff.

$G_m^7$   $E_b m^6$   $G_m^7$   $C_7^{b9}$   $F_{maj}^7$   $G_{13}^{b9}$   $G_7^{b5}$   $G_7^{b5}$   $G_m^7$   $C_7^{b9}$   $A_\emptyset$

$D_7^{b9}$   $B_b m_{aj}^7$   $B_b m^6$   $A_m^7$   $A_{bo}$   $G_7$   $G_7$   $G_b m_{aj}^7$   $G_b m_{aj}^7$   $G_7$   $G_m^7$

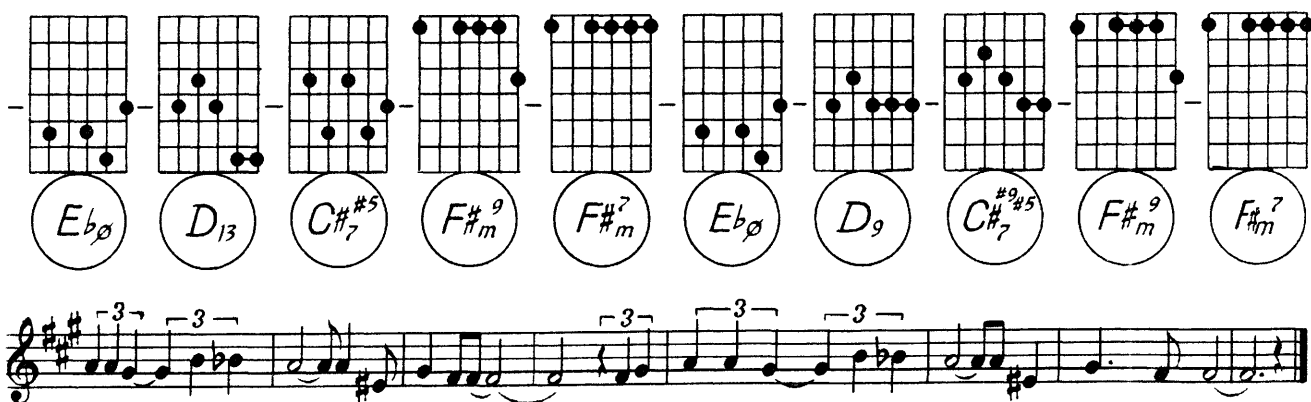
$C_7^{b9}$   $F_{maj}^7$   $C_7^{b9}$   $F_6$   $F_{maj}^{13}$

132

А. Жобим. Я любил однажды

$B_m^7$   $E_9$   $A_{maj}^7$   $A^\#_\emptyset$   $B_m^7$   $C_\emptyset$   $C^\#_m^7$   $A_m^7$   $D_9$   $G_{maj}^7$   $G^\#_\emptyset$

$C^\#_7^{b9}$   $F^\#_{maj}^7$   $C^\#_m^{11}$   $C_7^{b5}$   $F^\#_{maj}^7$   $F^\#_m^{11}$   $B_{13}$   $E_{maj}^7$   $E_m^7$   $A_{13}$   $D_{maj}^7$



### 3 АКОМПАНеМЕНТ С ШАГАЮЩИМ БАСОМ

В последние годы в практике многих джазовых гитаристов все чаще используется прием игры, имитирующий одновременное звучание контрабаса и ритм-гитары. Его применяют не только в качестве сопровождения голоса или солирующего инструмента, но и как самостоятельный эпизод в гитарном соло или импровизации. По своей структуре такой способ игры представляет соединение типичной для свинга партии контрабаса в виде последовательности четвертей с компингом гитары.

При освоении этого приема акомпанемента гитаристу необходимо уметь построить линию баса — аналога контрабасовой партии — по имеющейся гармонической схеме пьесы или ее фрагмента. Поэтому прежде всего рекомендуем изучить стандартные формы движения баса, соответствующие каждому классу септаккордов.

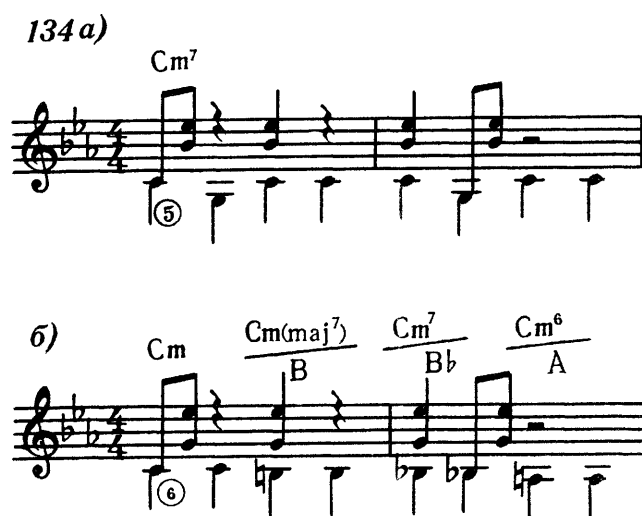
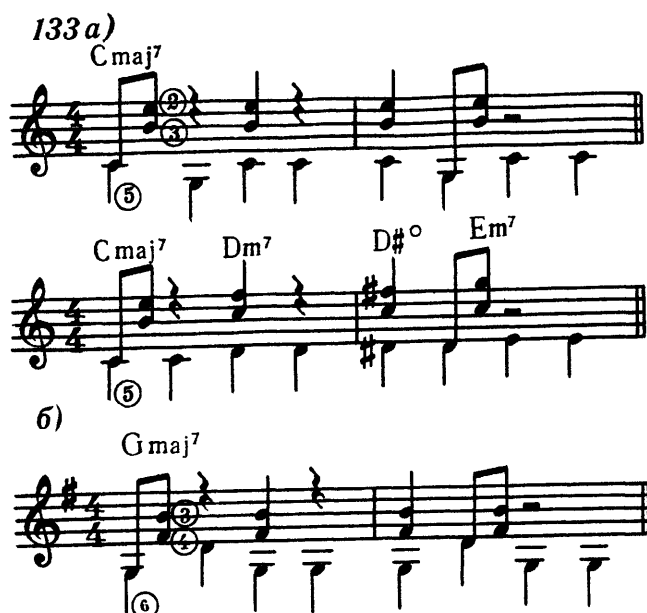
Приведенные ниже примеры следует освоить в двух аппликатурных вариантах: двухтактовое обыгрывание большого мажорного септаккорда (maj<sup>7</sup>) с основным тоном на пятой и шестой струнах.



При игре правой рукой пальцами исполнение такой фигуры не представляет никаких трудностей, так как басовые звуки извлекаются большим пальцем *p*, а остальные — соответственно пальцами *m* и *a*. Если во время игры используется медиатор, то его зажимают между указательным и большим пальцами и играют только басовые звуки, а аккордовые берут пальцами *m* и *a*. Левая рука либо остается в положении данного аккорда, либо перемещается по известной модели I—II—III—IV—V, то есть от основной формы к обращению того же аккорда с терцией в басу.

Выучите предлагаемые обороты для аккордов от Fmaj<sup>7</sup> до Bbmaj<sup>7</sup> (по хроматизмам) в позиции с основным тоном на шестой струне, а для аккордов от Bbmaj<sup>7</sup> до Ebmaj<sup>7</sup> — с основным тоном на пятой струне.

Для аккордов минорного класса (m) также характерно движение баса с основным тоном по пятой (пр. 134а) и шестой (пр. 134б, в, г) струнам:



6) Gm Gm(maj<sup>7</sup>) Gm<sup>7</sup> Gm<sup>6</sup>

F# F E

2) Gm<sup>7</sup>

Обыгрывание септаккордов доминантового качества более разнообразно. Для аккордов с основным тоном на шестой струне это:

135

для аккордов с основным тоном на пятой струне:

136

Наиболее целесообразно обыгрывать септаккорды доминантового качества в виде непрерывных прогрессий квинтового круга от любого аккорда, двигаясь против часовой стрелки:

137

C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7

A<sup>b</sup>7 D<sup>b</sup>7 G<sup>b</sup>7 B<sup>7</sup>

E<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

Обратите внимание на соединение аккордов  $B\flat^7-E\flat^7$  и  $G\flat^7-B^7$ , которое осуществляется со сменой баса по одной струне.

Для закрепления выученных стандартов проанализируйте аккомпанемент к пьесе Дж. Керна «Вчера» (Yesterdays):

138

Moderato

Дж Керн Вчера

Басовая партия, соответствующая полууменьшенному септаккорду ( $m^7b^5$  или  $\emptyset$ ), выглядит несколько сложнее, чем изученные ранее стандарты движения баса для мажорных, минорных и доминантсептаккордов, что связано с необходимостью выявить в процессе движения по звукам аккорда уменьшенную квинту, определяющую характер его звучания. Для этого используется последовательность из нескольких аккордов, начинающихся от аккордовой формы с тер-

цией в басу с последующим плавным переходом к ее обращению с пониженной квинтой в басу.

139  $B\flat^{\circ}/D$   $B\flat^{\circ}/C$   $B\flat^{\circ}/F$   $E^7(b^5)/B\flat$

Разберите фрагмент аккомпанемента к мелодии Дж. Гершвина «Любимый мой» («The Man I Love»).

**Moderato**

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree." The score is written for a voice and piano accompaniment. The tempo is marked "Moderato." The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass staves). The vocal line features a melody with various note values, including quarter, eighth, and half notes, and rests. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines in both hands. The first system includes a first ending bracket over the final two measures. The second system ends with a double bar line. The third system continues the melody and accompaniment. The fourth system concludes the piece with a final double bar line.

Для линии баса, соответствующей уменьшенному септаккорду, типичны следующие стандарты:

142



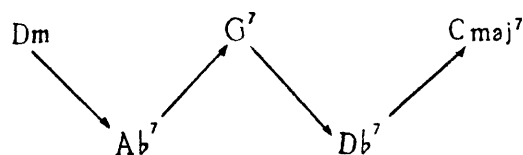


Зная способы обыгрывания септаккордов пяти классов в отдельности, можно приступить к изучению построения линии баса для их всевозможных последовательностей. В качестве примера возьмем наиболее часто встречающийся гармонический оборот II—V—I, или по *до* мажору: Dm<sup>7</sup>—G<sup>7</sup>—Cmaj<sup>7</sup>. В этом случае бас чаще всего звучит так:

143



Такая структура линии баса объясняется усложнением гармонической модели за счет тритоновой замены, выполняющей роль хроматической подготовки к основным аккордам модели



Этот гармонический оборот в аккордах может трактоваться и так:

144



В практике аккомпанемента такую последовательность чаще всего исполняют следующим образом:

145



В другом аппликатурном варианте, например в тональности *соль* мажор, басовая линия изменится, хотя гармоническая модель остается той же:

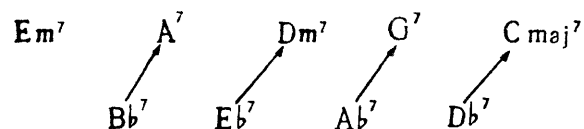
146



Транспонируйте эти примеры в другие тональности и выучите их наизусть.

Удлиним модель, превратив ее в знакомые «гармонические качели»: III—VIx—II—V—I, или по *до* мажору: Em<sup>7</sup>—A<sup>7</sup>—Dm<sup>7</sup>—G<sup>7</sup>—Cmaj<sup>7</sup>.

Дополним ее хроматическими доминантсептаккордами:



Очевидно, что по сути это две квинтовые модели с тритоновым расстоянием между ними. Они как бы переплетаются друг с другом, образуя тритонно-хроматическое движение басовой линии

147



В другом аппликатурном варианте бас приобретает иной вид, представляя собой зеркальное отражение предыдущего примера:

148



Ниже приведены варианты аккомпанемента, где движение баса начинается по пятой и шестой струнам. При этом басовые звуки берутся на этих струнах поочередно:

149



Проработайте данную гармоническую модель во всех тональностях.

Очень часто квинтовая модель исполняется в виде последовательностей доминантсептаккордов: IIIx—VIx—IIx—V—I. Независимо от того, с какой струны начинают играть бас, в левой руке всегда получается нисходящее хроматическое движение доминантсептаккордов с пониженной квинтой, взятых на четырех нижних струнах. Однако благодаря перемещениям басового звука с шестой струны на пятую и обрат-

но квинтовая модель приобретает функциональную определенность. Такая последовательность

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

150 *Moderato* Н Хефти Коралловый риф

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—♯IIo—I<sub>III</sub>.

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

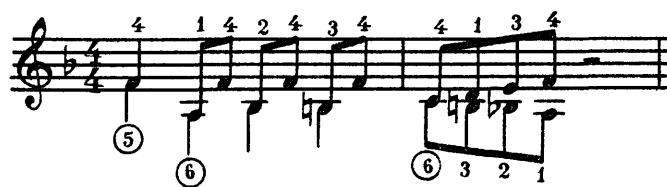
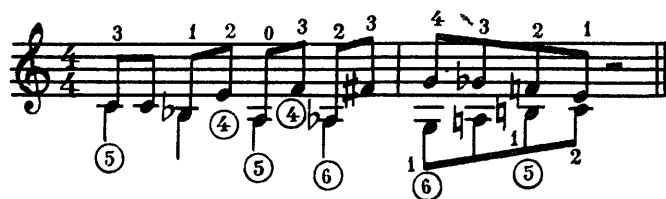
то звучит

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 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 блюза. 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

$F \text{ maj}^7 Gm^7 G\#o F A$   $E^7 E^{7b5} Bb A^7$   $A^{7b5} Eb D^7$   $D^{7b5} Ab G^7 G^{7b5} Db C^7$   $C^{7b5} Gb F^7 F^{7b5} Cb$

$Bb \text{ maj}^7 Cm^7 C\#o Bb D$   $Bbm^7 Eb^7$   $Am^7 D^7$   $Abm^7 Db^7$

$Gm^7 Gm^7 Db^7 C^7$   $C^7 G C^7 C^{7b5} Gb$  **каданс**

158

Chord progression for the first system:

D<sup>7</sup> D<sup>7b5</sup>/A<sup>b</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7b5</sup>/D<sup>b</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7b5</sup>/G<sup>b</sup> F<sup>7</sup> F<sup>7b5</sup>/C<sup>b</sup> D<sup>7</sup> D<sup>7b5</sup>/A<sup>b</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7b5</sup>/D<sup>b</sup>

Chord progression for the second system:

C<sup>7</sup> C<sup>7b5</sup>/G<sup>b</sup> F<sup>7</sup> F<sup>7b5</sup>/C<sup>b</sup> F<sup>7</sup> F<sup>7b5</sup>/C<sup>b</sup> B<sup>b7</sup> B<sup>b7b5</sup>/F<sup>b</sup> E<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup> m<sup>7</sup>

Chord progression for the third system:

C<sup>7</sup> C<sup>7b5</sup>/G<sup>b</sup> F<sup>7</sup> F<sup>7b5</sup>/C<sup>b</sup> B<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> C<sup>m7</sup> D<sup>m7</sup> E<sup>7</sup> A<sup>m7</sup> A<sup>m7</sup> E<sup>b7</sup>

Chord progression for the fourth system:

D<sup>7</sup> D<sup>7</sup> D<sup>7</sup> D<sup>7</sup> D<sup>7b5</sup>/A<sup>b</sup> G<sup>7</sup> D<sup>m</sup>/A A<sup>#o</sup> G<sup>b</sup>/B G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7b5</sup>/D<sup>b</sup>

Chord progression for the fifth system:

C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7b5</sup>/G<sup>b</sup> F<sup>7</sup> C<sup>m</sup>/G G<sup>#o</sup> F<sup>b</sup>/A D<sup>7</sup> D<sup>7b5</sup>/A<sup>b</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7b5</sup>/D<sup>b</sup>

Chord progression for the sixth system:

C<sup>7</sup> C<sup>7b5</sup>/G<sup>b</sup> F<sup>7</sup> F<sup>7b5</sup>/C<sup>b</sup> D<sup>7</sup> D<sup>7b5</sup>/A<sup>b</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7b5</sup>/D<sup>b</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7b5</sup>/G<sup>b</sup> F<sup>7</sup> F<sup>7b5</sup>/C<sup>b</sup> F<sup>7</sup> F<sup>7b5</sup>/C<sup>b</sup> B<sup>b7</sup> B<sup>b7b5</sup>/F<sup>b</sup>

Chord progression for the seventh system:

E<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> E<sup>b</sup> m<sup>7</sup> D<sup>7</sup> D<sup>7b5</sup>/A<sup>b</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7b5</sup>/D<sup>b</sup> C<sup>7</sup> C<sup>7b5</sup>/G<sup>b</sup> F<sup>7</sup> F<sup>7b5</sup>/C<sup>b</sup>

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 политональную окраску. Примером такой обработки может служить пьеса В. Дюка «Я не могу начать» («I Can't Get Started»)⁴.

159

В Дюк Я не могу начать

Moderato

Chord symbols for the first staff: (C):I, Dm<sup>7</sup> II, G<sup>7</sup> V, E<sup>7</sup> III<sub>x</sub>, C<sup>m</sup> I<sub>m</sub>

Chord symbols for the second staff: B<sup>m</sup> VII<sub>m</sub>, G<sup>7</sup> V, C I, Dm<sup>7</sup> II, G<sup>7</sup> V, C I, A<sup>7</sup> VI<sub>x</sub>

Chord symbols for the third staff: D<sup>7</sup> II<sub>x</sub>, C<sup>7</sup> V, C I, E<sup>m</sup><sup>7</sup> II, A<sup>7</sup> V, (D):II, A<sup>7</sup> V

Chord symbols for the fourth staff: E<sup>m</sup><sup>7</sup> II, A<sup>7</sup> V, D I, Dm<sup>7</sup> I<sub>m</sub>, B<sup>m</sup> VI, (C):II, G<sup>7</sup> V, Dm<sup>7</sup> II, G<sup>7</sup> V

Chord symbols for the fifth staff: C I, G<sup>7</sup> V<sup>b5</sup>, A<sup>m</sup><sup>7</sup> VI, D<sup>7</sup> II<sub>x</sub>, G<sup>7</sup> V, C I

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

(C):

$D\flat_7$  ||:  $C\text{maj}^7 - A\text{m}^7$  |  $D\text{m}^7 - G_7$  |  $B\text{m}^7 - E_7 - B\flat\text{m}^7 - E\flat_7$  |  $A\text{m}^7 - D_7 - A\flat\text{m}^7 - D\flat_7$  |  $E\text{m}^7 - A\text{m}^7$  |  $D\text{m}^7 - E\text{m}^7 - F\text{m}^7 - B\flat_7$  |

$\flat\text{II}_x$  || I VI | II V |  $\text{VII}_m$   $\text{III}_x$   $\flat\text{VII}_m$   $\flat\text{III}_x$  | VI  $\text{II}_x$   $\flat\text{VI}$   $\flat\text{II}_x$  | III VI | II III  $\text{IV}_m$   $\text{VII}_x$  |

1 2

$E\text{m}^7 - A_7$  |  $D\text{m}^7 - G_7$  ||:  $C\text{maj}^7 - D\flat\text{maj}^7$  |  $C\text{maj}^7 - C^6$  |  $E\text{m}^7 - A_7$  |  $A\flat_7 - G_7$  |  $F\sharp\text{m}^7 - B_7 - E\text{m}^7 - A_7$  |  $D\text{maj}^7 - D_6$  |

III  $\text{VI}_x$  | II V :|| I  $\flat\text{II}_m$  | I  $\text{I}^{+6}$  | II V |  $\flat\text{V}_7$   $\text{IV}_7$  | III  $\text{VI}_x$  II V | I  $\text{I}^{+6}$  |

(D):

(C):

$D\text{m}^7 - G_7$  |  $G\flat_7 - F_7$  |  $E\text{m}^7 - E\flat_7$  |  $A_7 - D\flat_7$  ||

II V |  $\flat\text{V}_7$   $\text{IV}_7$  | III  $\flat\text{III}_x$  |  $\text{VI}_x$   $\flat\text{II}_x$  ||

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. Джордона «Джорду» («Jordu»), построенной на непрерывной смене доминантсептаккордов.

160

Д Джорден Джорду

Moderato

Db maj<sup>7</sup> I F<sub>7</sub> (Cb):<sup>#</sup>IV<sub>x</sub> Bb<sub>7</sub> VII<sub>x</sub> Eb<sub>7</sub> III<sub>x</sub> Ab<sub>7</sub> VI<sub>x</sub>

Db<sub>7</sub> II<sub>x</sub> Gb<sub>7</sub> V Cb maj<sup>7</sup> I

Ярким образом гармонической слемы с разнообразными аккордовыми сопоставлениями яв-

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

161

Moderato

Дж. Джуффри «Четыре брата»

D<sub>9</sub> II<sub>x</sub> Dm<sup>7</sup> II G<sub>7</sub><sup>#5</sup> V<sup>#5</sup> C maj<sup>7</sup> I

A<sub>7</sub> VI<sub>x</sub> Dm<sup>7</sup> II Em<sup>7</sup> III A<sub>7</sub> VI<sub>x</sub>

Dm<sup>7</sup> II G<sub>7</sub> V C maj<sup>7</sup> I Dm<sup>7</sup> II G<sub>7</sub> V

C maj<sup>7</sup> I Fine Fm<sup>7</sup> (Eb):II Bb<sub>7</sub> V Eb maj<sup>7</sup> I Cm<sup>7</sup> VI

Abm<sup>7</sup> (Gb):II Db<sub>7</sub> V Gb maj<sup>7</sup> I F#m<sup>7</sup> (E):II B<sub>7</sub> V

G#m<sup>7</sup> III C#<sup>7</sup> VI<sub>x</sub> F#m<sup>7</sup> II B<sub>7</sub> V Emaj<sup>7</sup> I A<sub>7</sub> IV<sub>x</sub>

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:

Р. Роджерс. Любимый

162

Tempo di Valse

Ebm<sup>7</sup> (Db): II      Ab<sup>7</sup> V      Dm<sup>7</sup> (C): II      G<sup>7</sup> V      Dbm<sup>7</sup> (Cb): II  
 Gb<sup>7</sup> V      Cm<sup>7</sup> (Bb): II      F<sup>7</sup> V      Bm<sup>7</sup> (A): II      E<sup>7</sup> V  
 Bbm<sup>7</sup> (Ab): II      Eb<sup>7</sup> V      Cm<sup>7</sup> III      Cb<sup>7</sup> bIII<sub>x</sub>      Bbm<sup>7</sup> II      Bbb<sup>7</sup> bII<sub>x</sub>

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:

Р. Керк. Черный бриллиант

163

Andante

Dm VI      Dm<sup>#5</sup> VI<sup>#5</sup>      Dm<sup>6</sup> VI<sup>+6</sup>  
 Dm<sup>7</sup> VI      Gm<sup>7</sup> II      C<sub>9</sub><sup>3</sup> V<sub>9</sub>      Fmaj<sup>7</sup> I  
 A<sub>7</sub><sup>b9</sup> III<sub>x</sub><sup>b9</sup>      B<sub>7</sub><sup>#5</sup> #IV<sub>x</sub><sup>#5</sup>      E<sub>7</sub><sup>b5</sup> VII<sub>x</sub><sup>b5</sup>      A<sub>7</sub><sup>#5</sup> III<sub>x</sub><sup>#5</sup>  
 D<sub>7</sub><sup>b5</sup> VI<sub>x</sub><sup>b5</sup>      G<sub>7</sub><sup>#5</sup> II<sub>x</sub><sup>#5</sup>      C<sub>7</sub><sup>b5</sup> V<sub>b5</sub>      Gb<sub>9</sub> bII<sub>9</sub>  
 Fmaj<sup>7</sup> I      B<sub>7</sub><sup>#5</sup> #IV<sub>x</sub><sup>#5</sup>      E<sub>7</sub><sup>b5</sup> VII<sub>x</sub><sup>b5</sup>      A<sub>7</sub><sup>#5</sup> III<sub>x</sub><sup>#5</sup>      D<sub>7</sub><sup>b5</sup> VI<sub>x</sub><sup>b5</sup>  
 G<sub>7</sub><sup>#5</sup> II<sub>x</sub><sup>#5</sup>      C<sub>7</sub><sup>b5</sup> V<sub>b5</sub>      Gb<sub>9</sub> bII<sub>9</sub>      Fmaj<sup>7</sup> I



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“  $\sharp IV_X^{\sharp 5} | VII_X^{\flat 5} | III_X^{\sharp 5} | VI_X^{\flat 5} | II_X^{\sharp 5} | V^{\flat 5} | II^{\flat 9}$   
 „Джорду“  $\sharp IV_X | VII_X | III_X | VI_X | II_X | V | I$

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»:

# Бумажный кораблик

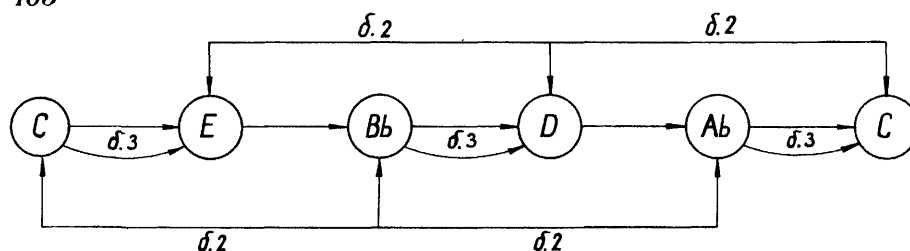
164

Moderato

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

Ф. Лэй. Мужчина и женщина

166

Moderato

Chord progression (from top to bottom):

- Staff 1: Eb maj', F maj', F# maj', G maj', G maj'
- Staff 2: C#m<sup>11</sup>, F#<sub>9</sub>, F maj'
- Staff 3: F maj', Bm<sup>11</sup>, E<sub>9</sub>, A maj', A maj', Eb maj', F maj', F# maj'
- Staff 4: A maj', Gm<sup>9</sup>, C<sub>7</sub><sup>b9</sup>, Am'
- Staff 5: Dm', Gm<sup>9</sup>, C<sub>7</sub><sup>b9</sup>, F maj'<sup>9#11</sup>
- Staff 6: Bm', E<sub>9</sub>, A maj', A maj', Am'
- Staff 7: D<sub>9</sub>, G maj', Eb maj', F maj', F# maj', A maj'
- Staff 8: Bm', D<sub>9</sub><sup>11</sup>, A maj'<sup>9</sup>, Bm'
- Staff 9: E<sub>11</sub>, A maj', A maj', Ab maj'
- Staff 10: G maj', G maj', Ab maj', A maj'

Интересно, что основой этой гармонической последовательности является секвенционное звено из пьесы «Бумажный кораблик» (пр. 164). Сравним первые такты обеих схем:

„Бумажный кораблик“ I | IV x |  $\sharp$  IV<sub>m</sub> | VII x |  $\flat$  VII<sub>m</sub>  
 „Мужчина и женщина“ I | I |  $\sharp$  IV<sub>m</sub> | VII x |  $\flat$  VII<sub>m</sub>

Это типичный пример взаимовлияния гармонических и мелодических идей, характерного для современного периода развития популярной музыки и джаза. Таких примеров можно привести много. Каждая удачная находка сознательно или бессознательно усваивается многими музыкантами и получает новую, часто неожиданную интерпретацию в их творчестве.

## 5

### АРАНЖИРОВКА ГИТАРНОГО АКОМПАНеМЕНТА В СОЛЬНЫХ ЭПИЗОДАХ

Более сложной представляется аранжировка партии аккомпанемента, если в ансамбле отсутствует фортепиано и, следовательно, на гитару приходится большая гармоническая нагрузка. В таком случае применяются не только прогрессивные аккордовые формы, но и любое другое расположение звуков в аккорде, в частности на первых четырех струнах гитары.

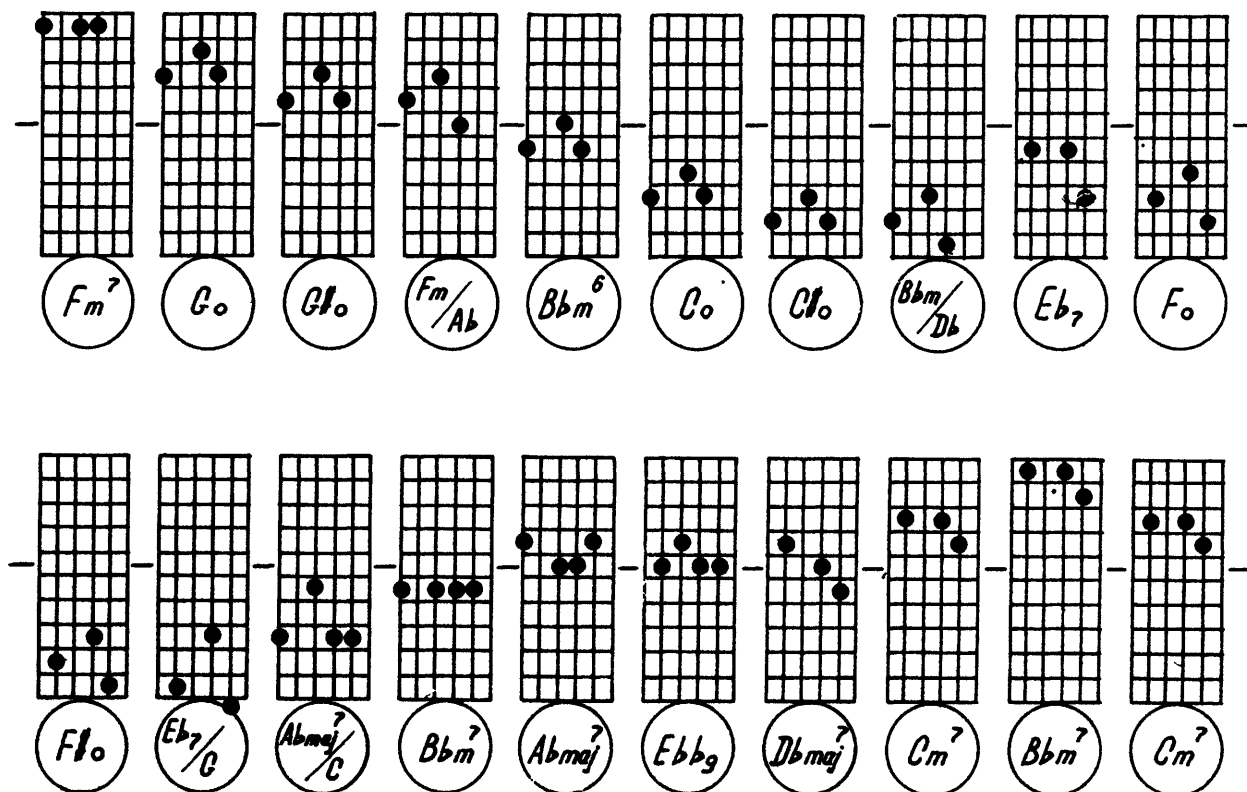
Использование разнообразных аккордовых форм дает возможность сделать аккомпанемент самостоятельным, мобильным, приближающимся к фортепианному изложению. Для уверенного исполнения такого аккомпанемента музыкант должен располагать по крайней мере двумя гармоническими вариантами одной и той же схемы, последовательные фрагменты которой он может произвольно комбинировать друг с другом. Соединяясь между собой, такие последовательности придают аккомпанементу раскованность и ритмическую самостоятельность. В свою очередь сопоставление разных регистров создает впечатление своеобразного гармонического диалога и позволяет его непрерывно, от квадрата к квадрату видоизменять.

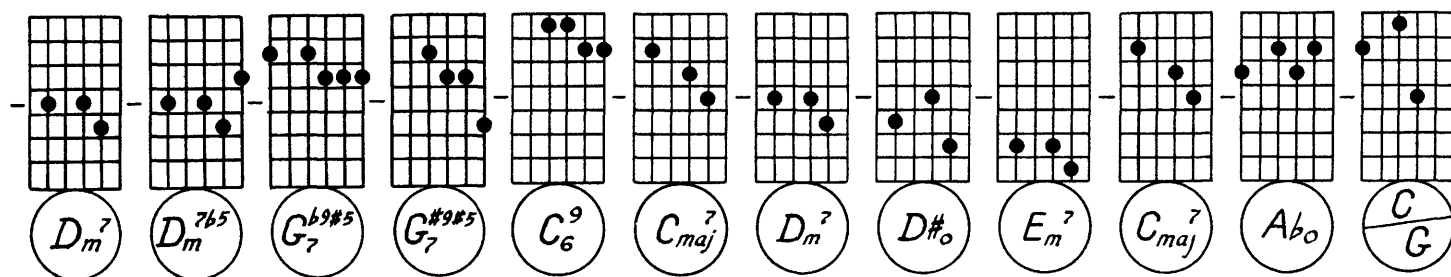
Можно предложить следующий порядок подготовки такого аккомпанемента:

- а) усложнение схемы путем введения замен;
- б) запись гармонической модели прогрессивными аккордовыми формами;
- в) запись этой же схемы аккордами на первых четырех струнах гитары;
- г) заучивание обоих вариантов аккомпанемента наизусть;
- д) объединение последовательно расположенных отрезков обоих вариантов в виде гармонического диалога.

Для примера разберем построение аккомпанемента к пьесе «Ты для меня все» Дж. Керна (см. пр. 73). Этот вариант, изложенный в виде прогрессивных аккордовых форм, звучит довольно хорошо. Однако в нем недостаточно выражено внутритактовое гармоническое движение. Применение метода гармонических замен может значительно обогатить эту последовательность:

167

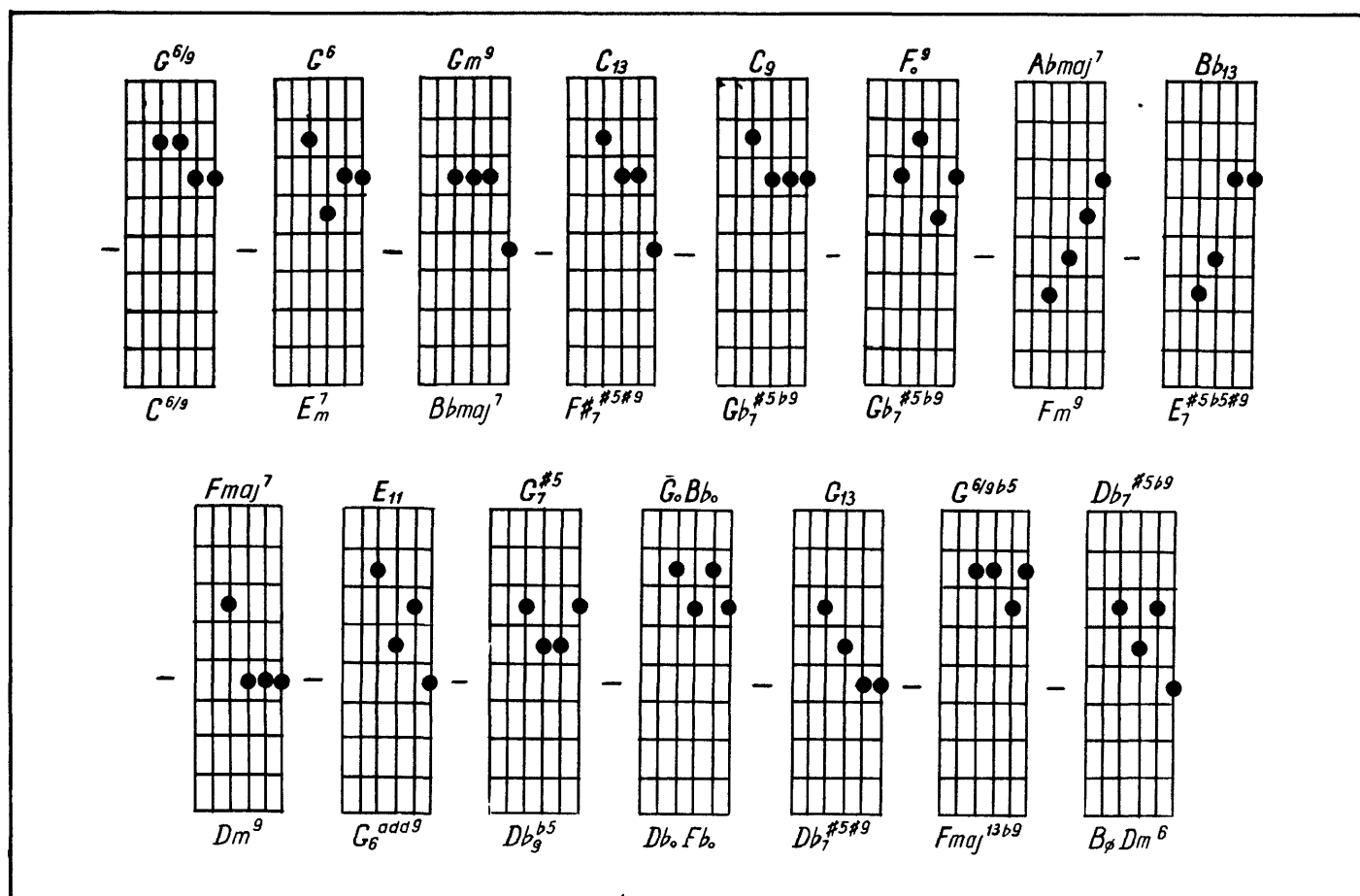




Как видно из примера, в построении аккордовых последовательностей особое внимание уделено линии баса. Имея гармоническую схему, изложенную в виде прогрессивных аккордовых форм, можно приступить к подготовке гармонического варианта на первых четырех струнах.

Ниже приведен один из таких вариантов. Два буквенно-цифровых символа возле каждого аккорда указывают на двоякую возможность функциональной трактовки любого из них в зависимости от того, какой звук аккорда принят за его основной тон.

168



За основу может быть взята первоначальная гармоническая схема или иная ее трактовка, но на базе оригинала. Решающая роль в этой гармонической линии принадлежит хроматическим

септаккордам. Ниже приводим фрагмент аккомпанемента с учетом типичных аппликатурных оборотов на первых четырех струнах гитары:

Exercise 169 consists of three lines of music in 4/4 time. Each line is accompanied by ten fingerboard diagrams for guitar, with the corresponding chord names written below them.

**Line 1 Chords:**  $E_m^7$ ,  $F_m^7$ ,  $E_m^7$ ,  $F_m^7$ ,  $Bbm^7$ ,  $A_o$ ,  $Bbm^7$ ,  $Ebb_9^{b5}$ ,  $Eb_9^{\sharp 5}$ ,  $Ab_6^9$

**Line 2 Chords:**  $Bbo$ ,  $Abmaj^7$ ,  $Abmaj^7$ ,  $Dbmaj^7$ ,  $Db_6^9$ ,  $Dbm^7$ ,  $Dm^7$ ,  $Dm^7$ ,  $C_{13}^{b9}$ ,  $Ab_o$

**Line 3 Chords:**  $C_6^9$ ,  $Ebo$ ,  $Ebo$ ,  $D_o$ ,  $C_6^9$ ,  $Cmaj^7$ ,  $G_9^{\sharp 5}$ ,  $C_6^9$

Теперь, располагая двумя гармоническими вариантами, можно сопоставить их друг с другом:

## 170

Exercise 170 shows two staves of music with chords and fingerings. The first staff has three measures labeled 1, 2, and 3. The second staff has two measures labeled A and B.

**Staff 1 Chords:**

- Measure 1:  $F_m^7$ ,  $G_o$ ,  $G^{\sharp}o$ ,  $F_m^7/A_b$
- Measure 2:  $Bbm^6$ ,  $C_o$ ,  $C^{\sharp}o$ ,  $Bbm/Db$ ,  $E_b$ ,  $F_o$ ,  $F^{\sharp}o$ ,  $E_b_7/G$
- Measure 3:  $E_b_9^{\sharp 5}$ ,  $A_b_7^{b9}$ ,  $Bb_o$

**Staff 2 Chords:**

- Measure A:  $E_m^7F_m^7$ ,  $E_m^7F_m^7$
- Measure B:  $Bbm^7$ ,  $A_o$ ,  $Bbm^7$ ,  $D_9^{b5}(Ebb_9^{b5})$ ,  $E_b_9^{\sharp 5}$ ,  $A_b_7^{b9}$ ,  $Bb_o$

Такты верхней строки пронумерованы от 1 до 8, а нижней — соответственно от А до З.

Верхняя строка представляет собой гармоническую схему мелодии «Ты для меня все», изложенную в виде прогрессивных аккордовых форм, нижняя — гармонию этой же темы в виде аккордовых форм на первых четырех струнах гитары. Дальнейшая работа по подготовке аккомпанемента проводится по таким этапам:

- а) выучить оба варианта гармонии;
- б) выписать и выучить следующую комбинацию тактов: 1—2, В—Г, 5—6, Ж—З и т. д.;
- в) выписать и выучить противоположную комбинацию тактов: А—Б, 3—4, Д—Е, 7—8 и т. д.;
- г) выписать и выучить следующую комбинацию тактов: А—2, В—4, Д—6, Ж—8 и т. д.;
- д) выписать и выучить обратную комбинацию тактов: 1—Б, 3—Г, 5—Е, 7—З и т. д.;
- е) найти другие возможные комбинации двух гармонических схем, выписать и выучить наиболее удачные варианты.

Указанные выше комбинации приведены для того, чтобы показать технические приемы составления самостоятельного гармонического аккомпанемента.

При исполнении на гитаре сольных фрагментов (особенно в трио) используются все ее возможности как полифонического инструмента. Естественно, такие эпизоды или целые пьесы следует тщательнейшим образом готовить заранее. Экспромт здесь возможен лишь в том смысле, что один отрезок текста заменяется его вариацией, продуманной заранее.

Общих рецептов по написанию такой фактуры быть не может, поскольку на первый план здесь выступает индивидуальность музыканта. Однако можно указать несколько формальных приемов, которые помогут гитаристам в составлении собственных аранжировок. Имеются в виду преж-

де всего аккорды с движущимся нижним голосом. Этот способ позволяет переходить от одного аккорда к другому, что особенно важно при сольной игре. Практический смысл состоит в том, что аппликатурные формы аккордов допускают перемещение нижнего голоса при сохранении звучания основного аккорда. В гармонической последовательности аккорды сменяют друг друга путем удержания одних тонов и свободного движения других вверх или вниз по грифу:

В практике аккомпанемента неизбежны случаи, когда гитара временно превращается в солирующий инструмент (в момент проигрыша, при заполнении цезуры или брейка<sup>5</sup>). Естественно, при этом должна сохраняться и гармоническая основа, особенно если отсутствует фортепиано.

<sup>5</sup> Брейк — двух- или четырехтактовая фраза, исполняемая обычно в конце квадрата.

Одним из приемов заполнения может быть аккордовое соло. Принцип построения аккордового соло подчиняется всем правилам построения моделей, изученных ранее. В итоге аккордовые соло представляют собой буквальную копию любой нужной по смыслу гармонической модели с присочиненной к ней за счет аккордовых надстроек мелодией. Частным случаем аккордовых соло можно считать непрерывные гармонические прогрессии и аккордовые формы с движущимся нижним голосом. Наиболее часто различные аккордовые соло используются в брейках, кадансовых оборотах и интродукциях.

Чередование аккордов на гитаре даже в среднем темпе связано с определенными трудностями, поэтому абсолютно недопустимо играть такие конструкции экспромтом. Исполнение аккордовых соло-вставок предполагает заранее подготовленные и наигранные фрагменты с разнообразными аппликатурными связями.

Одним из наиболее эффективных приемов в соло и аккомпанементе на гитаре является арпеджированное исполнение аккордов. При аранжировке гитарной партии следует всегда принимать в расчет возможность использования этого

приема в аккомпанементе. Но здесь существуют свои особенности, на которых стоит остановиться подробнее.

Основное внимание при создании арпеджированной фактуры следует уделять линии баса. Определение звуков басовой линии естественно вытекает из выработанной гармонической схемы. Правильная и удачная линия баса должна звучать в полном ансамбле с мелодией (даже без гармонии), составляя дуэт и определяя собой основной характер будущего звучания.

Стремление к экономному использованию гармонических средств должно сочетаться с тщательной, детальной проработкой каждого такта гармонической схемы. Обратимся вновь к пьесе Дж. Керна «Ты для меня все». Существенное изменение ее гармонической схемы может грубо нарушить характер общего звучания и привести к искажению авторского замысла. Поэтому, работая над аккомпанементом, следует стремиться сохранить первоначальную гармоническую идею. Больше внимания нужно уделять обращениям аккордов, а не их заменам. Вот как может выглядеть гармоническая схема пьесы при ее изложении в виде арпеджио:

Дж. Керн Ты для меня все

172

The page displays a musical score with guitar fretboard diagrams and musical notation. The score is organized into three systems, each consisting of two rows of guitar diagrams and a musical staff.

**System 1 (Top):**

- Row 1 diagrams:  $E_b/G$ ,  $A_b$ ,  $E_b/C$ ,  $F_m^7$ ,  $F^\#_o$ ,  $G$ ,  $D/F^\#$ ,  $E_m^7$ ,  $G$ ,  $A_m''$ .
- Row 2 diagrams:  $B_b_o$ ,  $G/B$ ,  $B_b_m^7$ ,  $A_o$ ,  $G$ ,  $A_m$ ,  $A^\#_o$ ,  $G/B$ ,  $F^\#_o/A$ ,  $E_m/G$ .

**System 2 (Middle):**

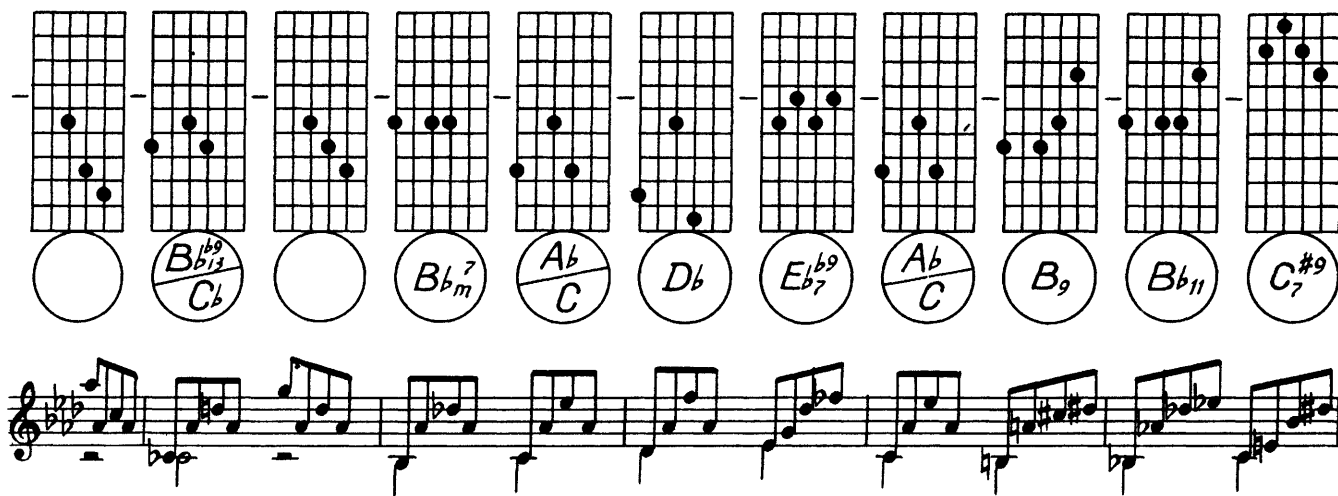
- Row 1 diagrams:  $F^\#_o$ ,  $B_7^{b9}$ ,  $E_o$ ,  $F_m$ ,  $C_m/E_b$ .
- Row 2 diagrams:  $D_b$ ,  $A_b/C$ ,  $E_b/B_b$ ,  $E_b_7/D_b$ ,  $A_b/C$ ,  $D_9(E_b_9)$ ,  $D_b$ ,  $A_b/C$ ,  $D_b_m$ ,  $G_b_7$ ,  $A_b/C$ .

**System 3 (Bottom):**

- Row 1 diagrams:  $D_b$ ,  $A_b/C$ ,  $E_b/B_b$ ,  $E_b_7/D_b$ ,  $A_b/C$ ,  $D_9(E_b_9)$ ,  $D_b$ ,  $A_b/C$ ,  $D_b_m$ ,  $G_b_7$ ,  $A_b/C$ .
- Row 2 diagrams:  $D_b$ ,  $A_b/C$ ,  $E_b/B_b$ ,  $E_b_7/D_b$ ,  $A_b/C$ ,  $D_9(E_b_9)$ ,  $D_b$ ,  $A_b/C$ ,  $D_b_m$ ,  $G_b_7$ ,  $A_b/C$ .

The musical notation is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various chords and melodic lines, with some measures marked with a double bar line and a repeat sign.





Из примера ясно, что гармония изложена трезвучиями и доминантсептаккордами в позиции основного тона в виде их обращений; надстройки и альтерации ступеней отсутствуют как противоречащие духу произведения, но партия аккомпанемента от этого нисколько не проигрывает.

Обратим внимание на линию баса. Взаимосвязь между ней и аккордовыми формами очевидна: плавная басовая линия влечет за собой логичные соединения чередующихся основных и обращенных форм, следовательно, и чрезвычайно удобную аппликатурную связь между отдельными аккордами. В этой аранжировке аккомпанемента использованы прогрессивные аккордовые формы в трехголосном изложении, что облегчает аппликатурные приемы исполнения и в то же время обеспечивает довольно низкую tessitura аккомпанемента, не перекрывающую зону звучания сольной партии. Данный пример — хорошая иллюстрация практического ис-

пользования непрерывных гармонических прогрессий.

Техника составления и аранжировки сольного эпизода в виде арпеджио принципиально не отличается от подготовки партии аккомпанемента. Последовательность здесь та же: а) построение линии баса; б) присоединение к ней прогрессивных аккордовых форм и их обращений; в) объединение полученной фактуры с мелодическим голосом; г) перенесение всех возможных тонов на открытые струны, что значительно упрощает аппликатуру; д) нахождение соответствующей ритмической фигурации аккомпанемента в сольном фрагменте.

Особое внимание следует уделить нахождению оригинальной и в каждом случае своеобразной фактуры изложения. Так, например, арпеджио может заполнять пространство между басом и мелодией. Возможны случаи, когда звуки мелодии как бы вкраплены в арпеджированные пассажи, как в интерпретации З. Беренда темы «Зеленые рукава»:

173

Зеленые рукава. Обработка З. Беренда

### Tranquillo





Для гитары характерен также прием сопоставления. Его суть заключается в следующем: после проведения мелодии (темы) в верхнем регистре она переносится в нижний, в то время как аккомпанемент перемещается в верхний регистр инструмента.

Знакомство с обширной гитарной литературой может принести существенную пользу в поисках оригинальных фактурных решений. С каждой новой обработкой гитарист открывает для себя новые и новые оттенки, и каждая последующая пьеса будет даваться все легче и быстрее.

Техника гитарной аранжировки бесконечно разнообразна. Она непосредственно связана со стилем игры, характером музыкального произведения, исполнительским опытом и вкусом гитариста. Постоянное использование даже удачных аппликатурных связей аккордов, рекомендуемых в данном пособии или найденных гитаристом самостоятельно, приводит к однообразию аккомпанемента. Такие «штампы» обыгрывания типичных гармонических моделей можно встре-

тить в игре многих джазовых гитаристов. Поэтому необходимо искать новые краски в звучании как отдельных аккордов, так и их последовательностей. При этом многое можно почерпнуть из других стилей игры на гитаре, особенно из произведений классической музыки латиноамериканских авторов, а также изучая игру в стиле фламенко. Для этих стилей характерно использование сложных диссонирующих аккордов с открытыми струнами, что придает гармонии типично «гитарную» окраску. Такие аккорды особенно ярко звучат на двенадцатиструнной гитаре и на обычном (не электрифицированном) акустическом инструменте. В качестве примера, в котором далеко не исчерпываются возможности использования подобных аккордов, приводим вариант аккомпанемента к пьесе М. Леррана «Посмотри, что случилось» («Watch What Happiens»). Рекомендуем вначале сыграть аккомпанемент в обычной стандартной аппликатуре, а затем в одном из проведенных использовать аккорды с открытыми струнами.

М. Лерран. Посмотри, что случилось

174

First system of guitar chords and melody. Chords:  $C_{maj}^7$ ,  $C^{\#}_{maj}^7$ ,  $D_{maj}^7$ ,  $D^{\#}_{maj}^7$ ,  $E_{maj}^7$ ,  $E_m^7$ . Melody: Treble clef, 12/8 time signature, starting with a repeat sign for two measures.

Second system of guitar chords and melody. Chords:  $A_{13}$ ,  $A_7$ ,  $D_{maj}^7$ ,  $D_m^7$ ,  $G^{\#5}_7$ ,  $C_{maj}^7$ . Melody: Treble clef, 12/8 time signature, ending with a "Fine" marking.

М. Легран. Посмотри, что случилось

175

Third system of guitar chords and melody. Chords:  $G^{\#5}_7$ ,  $C_{maj}^7$ ,  $D_{13}$ ,  $D_m^{13}$ ,  $D_b^{\#9}_7$ . Melody: Treble clef, 12/8 time signature, featuring a triplet and a key signature change to one flat.

Fourth system of guitar chords and melody. Chords:  $C_{maj}^7$ ,  $C^{\#}_{maj}^7$ ,  $D_{maj}^7$ ,  $D_b_{maj}^7$ ,  $C_{maj}^7$ ,  $C^{\#}_{maj}^7$ . Melody: Treble clef, 12/8 time signature, with first and second endings marked.

The image displays two systems of guitar chord diagrams and musical notation. The first system consists of six chords:  $D_{maj}^{13}$ ,  $D^{\#}_{maj}{}^7$ ,  $E_{maj}{}^7$ ,  $E_m{}^7$ ,  $A_{sus}$ , and  $A_7$ . Each chord is represented by a diagram on a six-string grid and a corresponding musical staff. The second system consists of four chords:  $D_{maj}^{13}$ ,  $D_m^{13}$ ,  $D_b^{\#}{}_7{}^9$ , and  $C_{maj}{}^7$ , also with diagrams and musical staves. The notation includes various accidentals and a 'Fine' marking at the end of the second staff.

Важным фактором, который нужно учитывать при любой обработке, является максимальное приближение к авторскому замыслу. Аранжируя пьесу или гармоническую схему, нужно стараться не нарушать стилистические особенности и первоначальный идейный замысел произведения. Ко всякому исправлению или дополнению, к замене аккордов и в особенности целых моделей следует подходить с большой осторожностью, чтобы не исказить авторский стиль. При построении партии аккомпанемента надо обходиться минимальными выразительными и техническими средствами.

Рассмотренные в пособии приемы джазового аккомпанемента на гитаре далеко не исчерпывают возможностей этого замечательного инструмента. Настоящего профессионализма и выработки своего собственного стиля аккомпанемента можно добиться лишь при постоянном общении с другими музыкантами, анализе игры выдающихся гитаристов по их записям. В нашу же задачу входило помочь начинающим джазовым гитаристам в таком анализе и ознакомить их с основными приемами джазового аккомпанемента.

---

## ЛИТЕРАТУРА

---

- 1 Баташев А А Советский джаз М, 1972
- 2 Баренбойм Л А Путь к музицированию Л — М, 1973
- 3 Браславский Д В Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров М, 1974
- 4 Бриль И М Практический курс джазовой импровизации М, 1979
- 5 Буторин А В Определитель аппликатуры аккордов для шестиструнной гитары М, 1976
- 6 Вещицкий А А Аккорды и аккомпанемент М, 1971
- 7 Голоса Америки Пер с англ М, 1976
- 8 Горват I, Вассербергер I Основы джазовой интерпретации К, 1980
- 9 Дарваши Габор Правила оркестровки Будапешт, 1961.
- 10 Конен В Дж Пути американской музыки М, 1977
- 11 Косовский В Н, Хаттага А С Руководство по игре на плектргитаре (электргитаре) М, 1971
- 12 Крючков Н А Искусство аккомпанемента как предмет обучения Л, 1961
- 13 Люблинский А Б Теория и практика аккомпанемента (Методологические основы) М, 1972
- 14 Мазель Л А Цуккерман В А Анализ музыкальных произведений М 1967
- 15 Маккинон Л Игра наизусть Л, 1967
- 16 Манилов В А Учись аккомпанировать на гитаре К, 1983
- 17 Малишев Ю В Це — музыка! К, 1974
- 18 Молотков В А Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре К 1983
- 19 Нейгауз Г Г Об искусстве фортепьянной игры М, 1958
- 20 Панаиотов Л Н Самоучитель игры на плектргитаре / Под ред А Вещицкого М, 1972
- 21 Симоненко В С Мелодии джаза Изд 4 К, 1984
- 22 Симоненко В С Лексикон джаза К, 1981
- 23 Феофанов О А Музыка бунта Очерк о биг бите М, 1977
- 24 Чугунов Ю Н Гармония в джазе М, 1980
- 25 Шнеерсон Г А Американская песня М, 1977
- 26 Mieskey Baker's Complete Course in Jazz Guitar B I, II III N Y, 1964
- 27 Bohlander C, Holler K H Jazzfuhrer Leipzig, 1980
- 28 Buhe Thomas Rhythmisch stilistische Studien fur Gitarre II I Leipzig, 1970
- 29 Buhe Thomas Schule fur Plektrumgitarre Leipzig, 1973
- 30 Colin Charles Chord Guitar Progressions V I, 2 N Y, 1967
- 31 Hartmann W, Karpa G Studien in Swing und Beat Leipzig, 1969
- 32 Jazz and Rhythm n Blues N Y, 1969
- 33 Klem Jurgen Rhythmisch stilistische Studien fur Gitarre II 2 Leipzig, 1970
- 34 Coker D Improvising Jazz N Y, 1969
- 35 Mehegan J Jazzimprovisation V I, II, III, IV N Y, 1962
- 36 Method by Ronny Lee Jazz Guitar Jazz Chords and their Application V 2 N Y, 1965
- 37 Naissio Uno Dzasilik Harmonia ja Orkestratsioon Tallinn 1969
- 38 Pass Joe Guitar Chords B I N Y, 1971
- 39 Pass Joe Chord Solo N Y, 1970
- 40 Pass Joe Guitar Style N Y, 1970
- 41 Tonny Rector's Guitar Chords Illinois, 1953
- 42 Russo W Jazz Compositions N Y, 1965
- 43 Tibor Csepei Gitarakkord Kislexikon, 5000 akkord Budapest 1971
- 44 Viera J Elementy jazzu Warszawa, 1978

---

# Содержание

---

От авторов 3

---

---

Глава первая	<b>Основные закономерности джазовой гармонии и их иллюстрация в прогрессивных аккордовых формах</b>
-----------------	---

---

- 1 Классификация септаккордов 5
  - 2 Прогрессивная аппликатура септаккордов 5
  - 3 Септаккорды на ступенях мажорного лада 6
  - 4 Способы игры мажорной гаммы септаккордами 6
  - 5 Гармонические модели в прогрессивных аккордовых формах 8
  - 6 Основные функции септаккордов 17
  - 7 Изучение гармонических моделей в различных тональностях с помощью поворотной схемы 19
- 

---

Глава вторая	<b>Надстройки и обращенные формы септаккордов в практике джазового аккомпанемента</b>
-----------------	---

---

- 1 Надстройки и альтерации ступеней 20
  - 2 Пропуски тонов в аккордах 21
  - 3 Обращенные формы аккордов 22
  - 4 Первый класс — мажорные аккорды и их обращения 22
  - 5 Второй класс — минорные аккорды и их обращения 23
  - 6 Третий класс — доминантсептаккорд 23
  - 7 Четвертый класс — полууменьшенный септаккорд и его обращения 24
  - 8 Пятый класс — уменьшенный септаккорд и его надстройки 24
  - 9 Усложненные гармонические модели 25
- 

---

Глава третья	<b>Использование прогрессивной аппликатуры в практике джазового аккомпанемента</b>
-----------------	--

---

- 1 Анализ песенной формы периода свинга 32
  - 2 Применение поворотной схемы при анализе отклонения и модуляций 40
  - 3 Роль кадансов в песенной форме 40
  - 4 Особенности анализа гармонических схем песен, написанных в миноре 43
  - 5 Интродукции и постлюдии в песнях 48
  - 6 Характерная мелодия блюзов 57
  - 7 Метод гармонических замен 65
  - 8 Применение поворотной схемы при тритоновой замене 75
  - 9 Составление партии аккомпанемента для гитары 75
-

---

<b>Глава четвертая</b>	<b>Роль гитары в различных музыкальных ансамблях</b>
----------------------------	--

---

1	Гитара в большом оркестре	88
2.	Гитара в малом инструментальном ансамбле	90
3	Акомпанемент с шагающим басом	97
4.	Стилистические особенности гитарной аранжировки	105
5	Аранжировка гитарного аккомпанеента в сольных эпизодах	111

---

	Литература	121
--	------------	-----

---

Владимир Александрович Манилов,  
Владимир Алексеевич Молотков

---

ТЕХНИКА ДЖАЗОВОГО АККОМПАНИМЕНТА  
НА ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЕ

---

Издание второе,  
переработанное, дополненное

Киев, «Музычна Україна», 1984

Редактор С. Я. Фильштейн  
Литературный редактор Л. Н. Рахлина  
Художник А. В. Цыганов  
Художественные редакторы С. Н. Белоусова,  
О. П. Лебедева  
Технический редактор Н. А. Гальчинская  
Корректоры С. И. Гайдук, Л. П. Кредль  
Н/К

Сдано на производство 05.06.84. Подписано к печати  
19.11.84. БФ 39670. Формат 60×90<sup>1/8</sup>. Бумага офсет-  
ная. № 2. Гарнитура литературная. Способ печати  
офсетный. Условно-печ. л. 15,5 + 0,5 вкл. Условные кр-  
отт. 17. Учетно-изд. л. 17,06 + 0,3 вкл. Тираж 40 000 экз.  
Заказ № 4-3255. Цена 1 р. 80 к. Издательство «Музычна  
Україна», 252004, Киев, Пушкинская, 32. Киевская  
нотная фабрика, 252655, ГСП, Киев-80, Фрунзе, 51а.