

ВЛАДИМИР  
МОЛОТКОВ

ЗРАЧЕННЯ  
ДЛЯ ТЕАТРУ

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

КИЕВ  
"Хрещатик"  
1997

Предлагаемая вниманию гитаристов работа посвящена наименее изученному вопросу — технике гитарной аранжировки. В отличие от существующих, настоящее пособие построено не на критике неудачных образцов обработки или переложения, а на поступательном принципе подачи материала. Здесь рассмотрены разнообразные правила построения фактуры. На примере целого ряда популярных мелодий анализируется процесс поэтапной аранжировки.

Стимулом к созданию данной книги послужила, прежде всего, острая нехватка как оригинальной литературы, так и квалифицированных переложений и аранжировок для гитары-со-ло. В этой ситуации особо актуальным становится умение гитариста самостоятельно делать подобные переложения и аранжировки, а также, в конечном счете, свободно прелюдировать в различных стилях популярной и джазовой музыки.

Следует отметить, что теоретические сведения, необходимые аранжировщику, рассредоточены по разным источникам и чаще всего не входят в объем информации, получаемой студентами исполнительских факультетов. Кроме того, многочисленные примеры в учебных пособиях в большинстве своем не имеют непосредственного отношения к современному этапу развития музыки, а тем более, к ее популярным жанрам. Одной из целей автора было совмещение теоретического аспекта аранжировки с практическим. Сделана также попытка осуществить счастливый альянс между аранжировщиком и гитаристом. Ведь гитаристы-исполнители, как правило, незнакомы с канонами аранжировки, в то время как аранжировщики, имеющие дело в основном с оркестрами и ансамблями, мало знают возможности собственно гитары.

Поскольку пособие носит главным образом практическую направленность, теоретические рассуждения по возможности сведены к минимуму. Автор ограничивается преимущественно сжатой формулировкой сути того или иного приема и сразу же переходит к его практическому воплощению в аранжировке популярной ме-

лодии. Здесь впервые, как нам кажется, затронут вопрос об аккордовом фонизме применительно к аранжировке. Сонористика созвучий поставлена во взаимосвязь со стилистикой и характером пьесы. Подробно описаны виды фигурации. Особое внимание уделено мелодической фигурации среднего голоса, вносящей в аранжировку как бы внутреннюю задержанию, предмету и органному пункту. Весьма подробно описана фигурация нижнего голоса, мелодической самостоятельности которого придается большое значение в современной концепции аранжировки популярной и джазовой музыки.

В главе третьей содержится интересный материал по гармонизации мелодии. Детально разбирается гармонизация неаккордовых тонов. В главе четвертой даются принципиально новые сведения о сочинении промежуточных мотивов. В отдельный раздел выделена аранжировка в "свинг-басовой" манере, где гитара имитирует один из ранних джазовых фортепианных стилей. Завершается глава изложением специфики аранжировки в стиле босса нова.

Издание служит своеобразным дополнением, продолжением предыдущих публикаций автора (В.Манилов, В.Молотков. Техника джазового аккомпанеента на шестиструнной гитаре. К., 1988; В.Молотков. Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре. К., 1989). Поэтому разъяснения и формулировки ряда понятий и положений, затронутых здесь, следует искать в названных работах.

В пособии, кроме популярного, широко представлен и классический гитарный репертуар. Он иллюстрирует "изначальность" какого-либо явления, приема, вида фактуры, голосоведения, поскольку впервые эти элементы появились в гитарной литературе доджазового периода.

В связи с тем, что многие композиторы все чаще обращаются к гитаре, данная книга может оказаться для них весьма полезной как своего рода справочник по возможностям инструмента. Этот материал, думается, заинтересует также пианистов, клавишников и вибратфонистов.

# ГЛАВА ПЕРВАЯ

## §1. Аранжировка как предмет

Термин "аранжировка" обозначает переложение музыкального произведения для иного по сравнению с оригиналом состава исполнителей, либо адаптирование его к техническим возможностям другого инструмента\*. В популярной музыке и джазе при аранжировке допустимы всевозможные изменения гармонии, ритма и фактуры изложения, модернизация избранной темы в духе времени, что приближает эту работу к транскрипции.

Транскрипция, напомним, может иметь самостоятельное художественное значение и предполагает активное творческое интерпретирование исходного нотного материала. Аранжировщик зачастую становится подлинным соавтором композитора. Неизбежный отход в процессе обработки от буквального воспроизведения первоначального музыкального текста и частичная утрата некоторых его интонационных особенностей компенсируются выразительными возможностями нового инструмента (инструментов). В нашем случае целью такой обработки будет приспособление того или иного произведения для исполнения на гитаре.

Важно отметить, что каждая аранжировка требует индивидуализированного подхода, нового и неповторимого художественного решения. Существенная разница в работе аранжировщика и композитора заключается в том, что композитор совершенно свободен в своем творчестве и следит только за полетом собственной фантазии. Аранжировщик же, являясь интерпретатором сочинения, сталкивается с проблемой рекомпозиции\*\*, которая требует от него стилистической ответственности, — ответственности перед авторским стилем, характером музыки, содержанием поэтического текста, временным периодом. В его деятельности всегда должно присутствовать же-

\* См.: Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 37.

\*\* Рекомпозиция — от лат. *re* (вновь) и *compositio* (сочинение, составление).

вание способствовать композитору и автору текста в наилучшей передаче задуманного. Следует стремиться к созданию равноценного триумvirата, члены которого органически дополняют друг друга: композитор—поэт—аранжировщик (нечто подобное мы наблюдаем в кино: сценарист—режиссер—оператор). В таком содружестве и появится целостный художественный образ.

## §2. Роль песни в популярной музыке. Поэтический текст и его значение для аранжировщика

Как известно, основой современного поп-репертуара является песня. Лучшие мелодии из мюзиклов, кинофильмов и эстрадных представлений быстро завоевывают популярность, становятся хитами и продолжают самостоятельную жизнь уже за пределами своих первоначальных шоу.

Одной из главных отличительных черт популярной песни является ее довольно компактная форма, при концертном воспроизведении которой художественный эффект, как правило, достигается быстро и безошибочно. По-настоящему популярная музыка содержит некую мелодическую "неотвратимость". Базируясь на ярких, выразительных, запоминающихся, близких и понятных современникам интонациях, органично укладывающихся в стройную, логически завершенную структуру, она просто "обречена" на успех. Песне свойственен особый тип связи музыки и слова. Мелодия является своеобразным обобщением образного содержания поэтического текста. Здесь мы имеем дело с особым жанром поэзии. Важные элементы песенных текстов — ясные и простые рифмы, оригинальные словосочетания. По словам известного американского аранжировщика Нельсона Риддла, "хороший поэтический текст расценивается на вес золота. Любой может сочинить мелодию, но только человек с настоящим талантом может изложить оп-

ределенный сюжет в немногих словах с точным чувством баланса стиля, ритма и рифмы”<sup>1</sup>.

Говоря о содержательной стороне популярных песен, нужно отметить, что они всегда отражают жизнь в несколько смягченной манере. Страстная любовь, взаимоотношения между молодым человеком и девушкой, любовные треугольники, ревность или расставание с чувством, как правило, являются центральными темами поп-сонгов. Часто романтическая фабула песни бывает исполнена юмора. Однако, при всем разнообразии тематики, можно выделить некоторые устойчивые ее модели. Условно их можно подразделить на шесть категорий:

1. Романтические баллады.
2. Юмористические песни.
3. Песни, отражающие текущие события.
4. Рождественские песни.
5. Песни-раздумья.
6. Танцевальные песни.

Мелодия и текст поп-песни всегда подобны по своему строению. Они состоят из равных частей, строф, куплетов. Внутреннее членение музыкальной структуры соответствует членению поэтической.

Практика показывает, что в довольно большом

количестве гитарных (да и не только гитарных) аранжировок популярного мелодического материала нередки случаи потери или полного отсутствия контакта с поэтической стороной оригинальной музыкальной композиции. В результате такие аранжировки искажают первоначальный смысл произведения. Содержание же поэтического текста дает нам ключ к пониманию интерпретации той или иной песни.

### §3. Сходство и различие эвергринов

Говоря о сходстве и различии между отечественными и американскими популярными мелодиями, нужно отметить существенное различие в их мелодической конструкции, а именно — в соотношении мелодических предложений с “пространством” цезуры. Для отечественной поп-песни характерна развернутая мелодическая линия. В большинстве же американских композиций имеет место регулярное чередование довольно коротких, интонационно выразительных построений с почти такими же по протяженности остановками музыкального движения, скажем:

Andantino В. Дюк. Апрель в Париже

*D<sup>♯</sup>* *Bmaj<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup>*

Moderato К. Портер. Ночью и днем

<sup>1</sup> David Dachs. *American-Pop* New York, 1969.

Несмотря на интонационное своеобразие каждой поп-песни, в них можно заметить и общие черты: это касается некоторых мелодико-гармонических оборотов, кадансов, модуляций и т.п. Учет образных аналогий мелодических интонаций, гармоний, да и вообще, любых элементов подобию, которые мы в большом количестве находим в разных поп-композициях, может принести огромную пользу при аранжировке.

В целом, подавляющему большинству песен, принадлежащих сфере шоу-музыки, присуще радостное, оптимистическое начало, преобладающее мажорное звучание. В них довольно редко встречаются скорбные или драматические переживания. Для шоу-музыки, с ее яркой мелодической образностью, характерен парадный и даже изысканный гармонический язык.

#### §4. Порядок работы над аранжировкой

Процесс аранжировки обычно состоит из нескольких стадий. Это:

1. Определение жанра аранжируемой пьесы (лирическая, шуточная, баллада и т.д.).

2. Формирование собственной концепции интерпретирования избранной композиции. Непременным условием данного этапа является знакомство с поэтическим текстом, — это тот минимум проникновения в художественную атмосферу произведения, которым должен располагать аранжировщик. В идеале же следует изучить либретто постановки или сюжет фильма для понимания драматургического контекста, в котором изначально находилась конкретная песня или мелодия.

3. Определение формы и тонального плана будущей аранжировки. Так устанавливается количество проведений (куплетов), предусматривается наличие вступления и окончания, рефрена (верса), продумывается необходимость введения модуляций и возврата в первоначальную тональность. Попутно отметим, что весьма желательным при обработке какой-либо известной мелодии является сохранение тональности оригинала. Это не излишний педантизм, а естествен-

ное стремление сохранить один из компонентов авторского замысла, поскольку известно, что одна и та же мелодия в различных тональностях звучит по-разному, а тональность подлинника всегда оказывается наилучшей.

Существуют, однако, ситуации, когда аранжировщик может отступить от изложенного выше принципа. Это бывает вызвано, в первую очередь, соображениями технического или сугубо акустического свойства, когда в новой тональности звучание именно на гитаре оказывается наиболее выигрышным.

4. Выбор фактуры изложения, а в случае необходимости — продумывание последовательности смены фактуры.

5. Продумывание регистра, в котором проводится мелодия.

6. Подробная гармонизация коруса.

7. Написание линии баса. Напомним, что профессиональный аранжировщик должен уметь сочинять подголоски, промежуточные мотивы, различного рода связки, мелодические контуры кадансов, а также по возможности стилизовать их в творческой манере того или иного композитора.

8. Графическое оформление готовой аранжировки. Коррекция отдельных фрагментов и расстановка аппликатуры.

9. Проигрывание полученной композиции. Отметим, что полное впечатление о конечном результате работы может дать только высококачественное исполнение на инструменте с учетом всех нюансов и агогики. Для этого произведение должно быть исполнителем отшлифовано.

#### §5. Двух- и трехголосие на гитаре

В силу своих акустических особенностей гитара может обходиться менее насыщенной звучностью, чем, например, клавишные инструменты или оркестр. В подавляющем большинстве случаев вполне достаточным оказывается трехголосное изложение, которое даже выигрывает в плане "прозрачности" фактуры. Это отчетливо прослеживается уже в произведениях XVI—XVII веков. Например:

Донкалли. Менуэт





оя ав-  
дна и  
т по-  
зывает  
жиро-  
прин-  
сооб-  
ского  
менно  
необ-  
т сме-  
одит-  
про-  
сочи-  
чного  
так-  
и ма-  
жиро-  
довка  
и. От-  
зуль-  
енное  
ансов  
ь ис-

гитара  
стью,  
естр.  
оста-  
кото-  
акту-  
веде-  
менуэт

Moderato Донкалли. Менуэт

Moderato Лози. Гавот

Allegretto

Andantino Английская мелодия

Трехголосие в широком расположении является характерным для гитары и исторически предшествует всяким другим видам изложения. Иными словами, именно такую фактуру можно назвать типично гитарной.

Определенный интерес для аранжировщика может представлять и двухголосие. Здесь фактура предстает в наиболее элементарном виде. При правильном применении двухголосия может давать неповторимый и весьма выразительный эффект. В качестве блестящего примера приведем Бурре И.С.Баха:

$\text{♩} = 66$



### §6. Аккордовый фони́зм

В своей работе аранжировщик должен принимать во внимание и такое явление, как фони́зм. Фони́зм — это собственно звуковой, акустический образ аккорда, взятый абстрактно, вне зависимости от ладофункционального положения созвучия. На фони́зм влияют ладовая окраска, наличие альтераций, расстояние между верхними звуками и басом, терцовая или квартовая структура вертикали и т.п.

Одной из определяющих характеристик фони́зма является расположение звуков аккорда. В практике

популярной и джазовой аранжировки различают узкое, расширенное и широкое расположение. Применительно к гитаре, расположение звуков имеет свои особенности, на которых стоит остановиться более подробно.

Квартовая настройка струн гитары не позволяет уверенно исполнять довольно большое число аккордов в терцовом расположении. Это связано с большой и неудобной растяжкой пальцев левой руки. Вообще неисполнимы блок-аккорды, то есть четырехзвучия, где могут содержаться большие и малые секунды:



Преобладающим в гитарной практике является расширенное и широкое расположение звуков. Речь идет об аккордах в открытой позиции, то есть, в диапазоне, превышающем октаву. Они возможны на любых четырех смежных струнах. Приводим таблицу расположения тонов в септаккордах:

Таблица 1 (расширенное расположение)

9	b3	3	b3	b3
7	b7	b7	b7	bb7
5	5	5	b5	b5
1	1	1	1	1
M	m	x	ø	o

Также характерно для гитары и широкое расположение звуков, расстояние между которыми доходит иногда до двух октав. Интервальные формулы (тоновый состав) созвучий в широком расположении выписаны ниже:

Таблица 2 (широкое расположение)

5	5	5	b5	b5
3	b3	3	b3	b3
7	b7	b7	b7	bb7
1	1	1	1	1
M	m	x	ø	o

Аккорды в расширенном расположении на ③ ④ ⑤ ⑥ струнах показаны ниже:



А вот аккорды на ② ③ ④ ⑤ струнах:



То же самое приводим для аккордов на ① ② ③ ④ струнах:



Как правило, эти аккорды воспроизводимы на ② ③ ④ ⑥ и ① ② ③ ⑤ струнах.

Более подробно стоит остановиться на обращении аккордов и их использовании в аранжировке. Умение применять их является большим преимуществом аранжировщика и способствует усилению выразительности гармонии, ее фони́зма.

Напомним, что обращением называется пере-

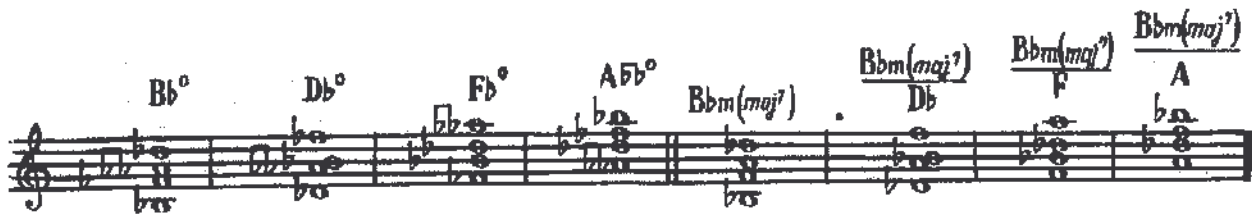
распределение тонов аккорда, достигаемое либо перенесением нижнего звука на октаву вверх, либо верхнего — на октаву вниз. С одной стороны, это существенно изменяет фони́зм аккорда, с другой — может способствовать более плавному голосоведению внутри самой фактуры. Приводим интервальные формулы обращений в расширенном расположении, а ниже — их цифровку и нотную запись:

Таблица 3

квинтсектаккорд					терцквартаккорд					секундаккорд				
5	5	5	b5	b5	7	b7	b7	b7	bb7	1	1	1	1	1
1	1	1	1	1	3	b3	3	b3	b3	5	5	5	b5	b5
7	b7	b7	b7	bb7	1	1	1	1	1	3	b3	3	b3	b3
3	b3	3	b3	b3	5	5	5	b5	b5	7	b7	b7	b7	bb7
M	m	x	ø	o	M	m	x	ø	o	M	m	x	ø	o

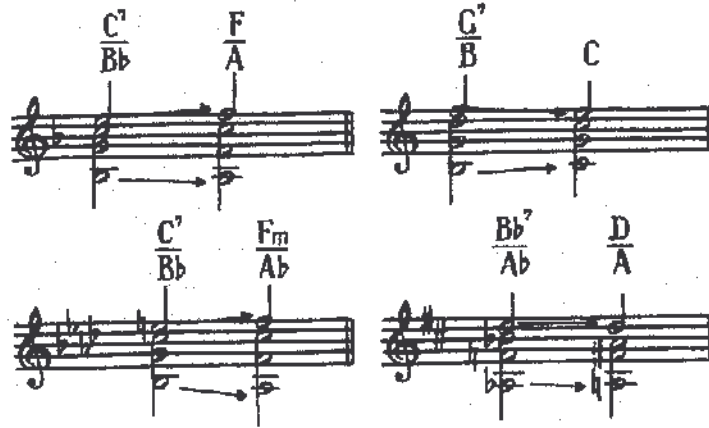




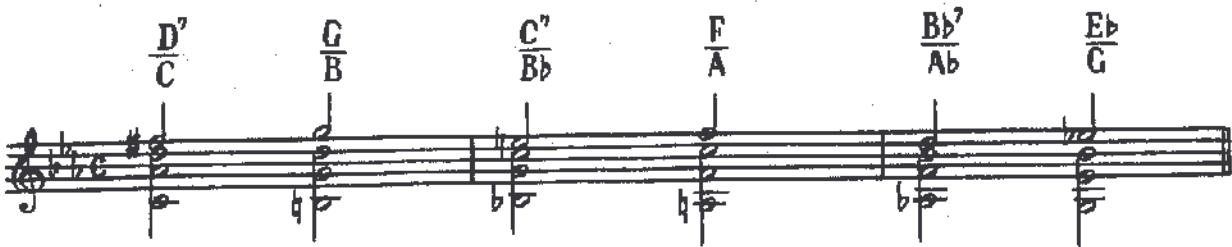


Обратите внимание на то, что среди прочих, хорошо известных гитаристам аккордов, встречаются и малоизвестные аппликатурные формы, которые могут быть с успехом применены в гитарной аранжировке.

В практике гармонизации сложилось довольно стабильные виды разрешения аккордов. Вот несколько характерных разрешений доминанты в мажорную и минорную тонику:



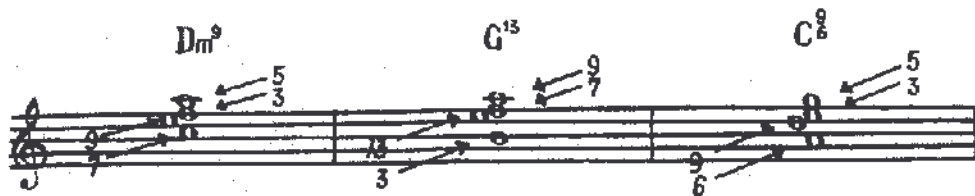
Они также могут быть использованы в виде более продолжительных последовательностей (вертушек, эллипсисов):



Нужно отметить, что обращению могут быть подвергнуты альтерированные и хроматические созвучия.

В современной популярной музыке довольно часто применяются аккорды в узком расположении с нали-

чием секунд. Они исполнимы на гитаре, однако, как правило, в трехзвучном изложении. Чаще всего это нонаккорды, ундецим- и терцдецимаккорды, где секунда образуется между терцией и ноной или септимой и терцдецимой, расположенными рядом:



Эти созвучия, впервые введенные в обиход композиторами-импрессионистами, имеют своеобразный, несколько терпкий фони́зм. Они чаще всего используются для создания специфичного коло-

ристического звучания. Вот, например, фрагмент композиции Ч.Кориа "No Mistery" в аранжировке для гитары:

The musical score consists of five staves. The first two staves show a melodic line in G major. The third staff begins the chordal accompaniment with a D major chord. The fourth and fifth staves continue the accompaniment with a sequence of chords: Bbmaj, Cmaj, Fmaj, Ebmaj, A7b9, Dm7, Cmaj9, Dmaj, Ebmaj, Fmaj, Cmaj, Amaj, Bbmaj, and Cmaj.

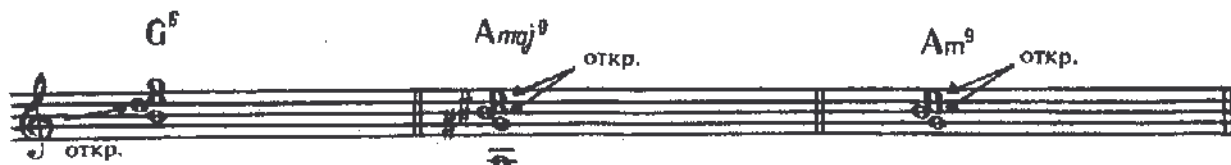
Еще одной специфической особенностью гитары, которую можно с успехом использовать в аранжировке, являются так называемые уникальные аккорды. Наряду с прижатыми, в них звучат одна или несколько открытых струн. В отличие от типовых аппликатур, которые могут быть пе-

ренесены в любую позицию, уникальные аккорды имеют строго фиксированное положение на грифе, поскольку привязаны к неизменяемым открытым струнам. В самом простейшем виде всякий аккорд, бас которого находится на открытой струне, является уникальным:

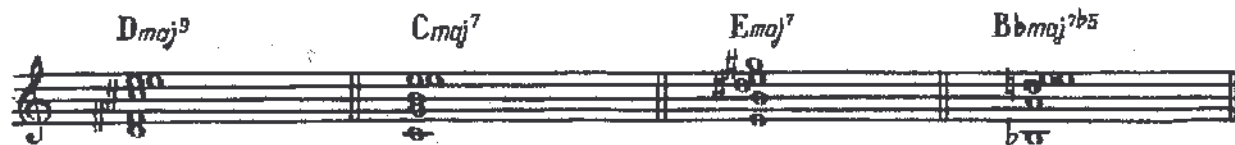
The diagram illustrates five unique guitar chords on a single staff, each with its name and a visual representation of the fretting on the strings:

- $E_m^9$ : Open E string, 2nd fret on A, 3rd fret on D, 4th fret on G.
- $A_7^{\#5}$ : Open E string, 2nd fret on A, 4th fret on D, 5th fret on G.
- $E_7^{b9}$ : Open E string, 2nd fret on A, 3rd fret on D, 4th fret on G, 5th fret on B.
- $\frac{C}{E}$ : Open E string, 3rd fret on A, 4th fret on D, 5th fret on G.
- $\frac{D}{E}$ : Open E string, 2nd fret on A, 3rd fret on D, 4th fret on G.

Однако, для аранжировщика наиболее интересным в созвучиях может оказаться звучание верхних или средних открытых струн. Например, аккорды в узком расположении, включающие терции и секунды:



Еще одну разновидность уникальных аккордов представляют созвучия, в которых открытые струны "удваивают" звучание прижатых в унисон:



Как видим, потенциальное количество уникальных аккордов поистине огромно, и поэтому составить полный их перечень не представляется возможным. Каждый аранжировщик в случае необходимости может сам компоновать различные уникальные аккорды, исходя из трех основных принципов:

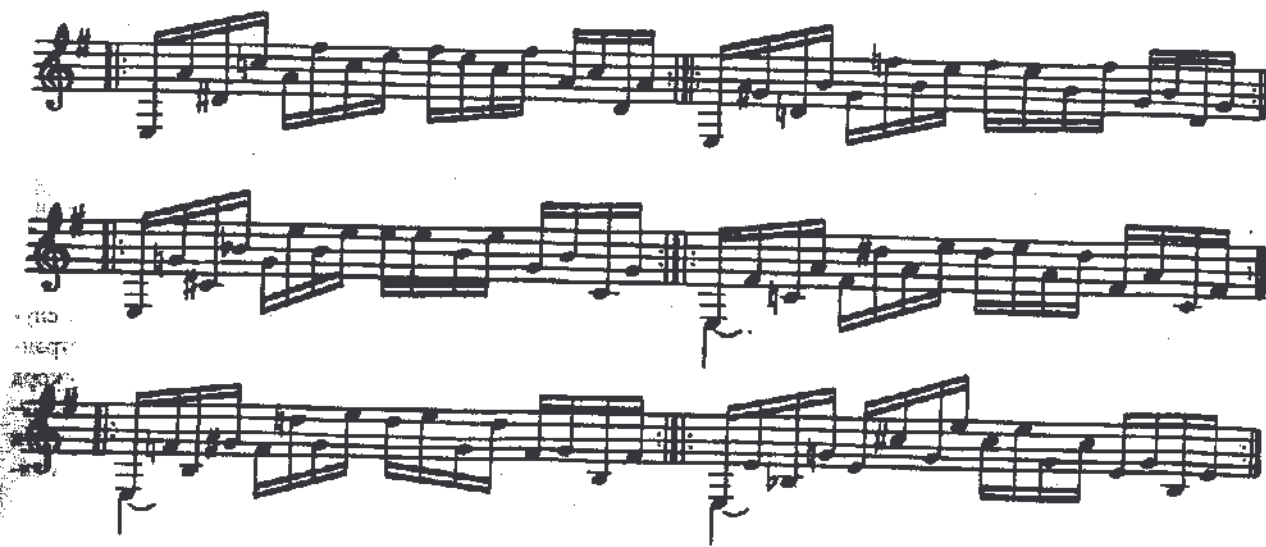
1. Открытые струны могут являться основными тонами аккорда, его надстройками и альтерированными звуками.

2. Открытые струны могут являться удвоением основных и надстроенных тонов. Реже — альтерированных.

3. Характерным приемом является движение прижатого аккорда с педалью, чье фоническое соотношение с продвигаемым аккордом при этом изменяется. Прекрасным примером тому является фрагмент Этюда №1 Вила Лобоса:

*Allegro non troppo*





В практике гитариста большое значение имеет индивидуальное экспериментирование с инструментом и выделение, запоминание интересных, оригинальных звучаний для последующего использования в аранжировках. Уникальные аккорды во всем их многообразии способствуют обогащению фоники композиции.

Фоникой характеризуется также регистром, в котором расположены созвучия: нижнем, среднем или высоком. Не последнюю роль играет и быстрота чередования аккордов. В медленном темпе внимание слушателя сосредотачивается на каждом элементе музыкальной ткани. При быстром движении фоническое впечатление от отдельных созвучий сливается в некий обобщенный образ.

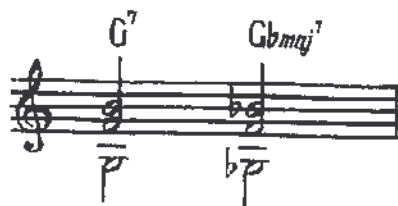
### §7. Фонические оттенки и стилизация аккордов

Гармоническая последовательность как таковая является всего лишь неопределенной схемой, в которую необходимо внести эмоциональное содержание. Поэтому для создания соответствующего настроения в музыке аранжировщик должен дифференцировать выразительные оттенки аккордов. Особенно это касается альтерированных созвучий. Подобный процесс можно сравнить с нахождением в живописи

нужного цвета, колорита. Проблема гармонических ассоциаций, несмотря на достаточную субъективность, может быть хотя бы в некотором приближении описана.

Попробуем выразить субъективные впечатления, производимые на слух аккордами доминантовой группы. Это наиболее часто применяемая группа созвучий, способная оказывать огромное влияние на стиль, эпографичность, "зрелищность" аранжировки. "Зрелищность" выступает здесь синонимом слова "эризм", применимым в тех случаях, когда определенные разновидности аккорда способны вызывать довольно конкретные зрительные и чувственные ассоциации. Недаром всевозможные альтерированные тоны называют "sensitive tones" — чувственные тоны.

Так например,  $G^7$  как V ступень эмоционально неяркая. Он имеет доминирующее значение только среди трезвучий, поэтому рядом с другими септаккордами весьма слаб. В значении же  $\text{II}_x$  ступени  $G^7$  обладает как бы "примиряющим" звучанием за счет хроматической сглаженности разрешения:



Доминантовую функцию можно выразить всего двумя звуками — терцией и септимой септаккорда:



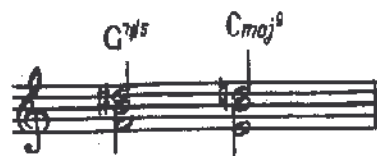
$G^9$  на V ступени хорошо звучит в окружении септаккордов, однако также совершенно нейтрален, даже безлик в эмоциональном отношении. При разрешении, например, в тонику ( $G^9$  —  $Cmaj^7$ ) он довольно вял, поскольку большая нона (ля) разрывается в квинту (соль) без хроматического напряжения. Но в условиях III ступени, этот аккорд имеет ярко выраженное ретро-звучание. Он годится для придания аранжировке аромата 1930—40-х годов. Созвучие может быть изложено без тоники и квинты. При узком расположении, когда нона оказывается рядом с терцией, образуется более современный звуковой колорит за счет наличия малой секунды:



$G^{7b9}$  приемлем почти в любых музыкальных ситуациях, поскольку нейтрален с точки зрения какой-либо стилистики. Он может смягчать подготовку минорного септаккорда в любом его функциональном значении — II, III, VI или Im. Несмотря на свое "минорное" происхождение,  $G^{7b9}$  перешел и в мажорные тональности, где широко применяется аранжировщиками как элемент свит-(sweet) музыки\*. По впечатлению, производимому на слух, было бы уместно сравнить его звучание с живописным полутонном, создающим плавный переход от одного цвета к другому путем растушевки, размыва. В трехзвучном изложении  $G^{7b9}$  обязательно должны присутствовать терция, септима и малая нона:



$G^{7b9}$  — аккорд, вызывающий в большинстве случаев танцевальные ассоциации. Он может настраивать на несерьезный, легкомысленный лад. Аккорд весьма хорош, даже незаменим при аранжировке музыки в стиле ретро — в духе чарльстона, шимми и т.п. Минимальная его форма требует терции, септими и увеличенной квинты:



$G^{7b9}$  обладает весьма прихотливым, даже капризным звучанием. В нем можно услышать некую печаль, ностальгию, недоговоренность. При его разрешении в последующий мажорный или минорный аккорд эффект недосказанности создают два напряженных тяготения:



Этот аккорд применим при аранжировке романтических баллад и т.п. Сам по себе он довольно неустойчив, но, тем не менее, эффективен в моменты фермат и в условиях всевозможных заключительных каденций. Лакопичное его изложение предполагает по крайней мере четыре звука — терцию, септиму, пониженную квинту и пониженную нону:



\* См.: Симоненко В. Лексикон джаза. К., 1981. С.70.



$G^{7\flat 5\sharp 9}$  — довольно своеобразен. В нем содержатся увеличенная нона, способная производить впечатление некоторой тревоги, даже жесткости, и уменьшенная квинта, дающая смягчающий, примиряющий эффект. Таким образом аккорд этот несет в себе как бы два противоположных начала — искорности и протеста. В определенном звуковом

контексте он способен воплощать чувство несколько извращенного удовольствия. Его звучание придает музыке некую экзотическую пряность. Более всего  $G^{7\flat 5\sharp 9}$  характерен для джазового стиля прогрессив\*, особенно часто он применяется в хроматических кадансовых последовательностях:

Для полноценного гармонического впечатления данное созвучие требует не менее четырех звуков. Возможен его вариант без основного тона.

$G^{7\flat 5\sharp 9}$ . Если рассматривать этот аккорд, как  $D_6^{13}$ ,

то он звучит довольно спокойно. Однако, с басом G аккорд сразу же приобретает весьма экзотическое звучание. Таким он является и в значении VI<sub>х</sub>, и в целой последовательности:

$G^{7\flat 5\sharp 9}$  воспринимается довольно резко, эксцентрично, вызывающе. Этот аккорд характерен для джаза, но в поп-аранжировке он также может быть использован во фрагментах, на которых нужно заострить внимание. Лаконичная форма созвучия включает терцию, септиму, увеличенную квинту и увеличенную нону.

$G^{7\flat 5\sharp 9}$  — аккорд с явно выраженным “обликом” грусти. При своем разрешении в последовательности V—I он производит впечатление какой-то недосказанности, эфемерности, а в гармонических последовательностях типа секвенций создает атмосферу изысканной грации, утонченного жеманства, как, например, во второй части пьесы Р.Керка “Черный бриллиант”:

\* См.: Симоненко В. Лексикон джаза. К., 1981. С.62.

Аккорды минорного наклона также могут передавать множество различных эмоциональных оттенков в зависимости от гармонического контекста.

По устоявшейся традиции минорное звучание характеризуется как грустное, печальное. Однако такое элементарное определение фонизма явно недостаточно, сужено.

В целом ряде случаев ладовое положение минорных аккордов таково, что они выражают вовсе не грустное, пессимистическое настроение. Чтобы в этом убедиться, достаточно вспомнить гармоническую схему известнейшей мелодии Д.Эллингтона и Б.Стрейхгорна "Атласная кукла", которая состоит почти из одних минорных септаккордов на II, III, VI и  $\flat$ VI ступенях лада:

The musical score consists of seven lines of music on a single staff, each line containing a sequence of chords. The chords are: Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, Abm<sup>7</sup>, Db<sup>7</sup>, Cmaj<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>#5, Cmaj<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, Fmaj<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, C#<sup>0</sup>, Am<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, E<sup>0</sup>, A<sup>7</sup>#5, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, Abm<sup>7</sup>, Db<sup>7</sup>, Cmaj<sup>7</sup>.

Можно привести примеры, когда минорные аккорды выступают носителями мажорного звучания. Скажем, в последовательности  $C\text{maj}^7 - Dm^7 - Em^7 - F\text{maj}^7$  минорные септаккорды II и III ступеней являются эквивалентами мажора:  $Dm^7$  воспринимается как  $F^6$  (секста в басу);  $Em^7$  — как  $C\text{maj}^9$  (с терцией в басу).

Мажорные и минорные созвучия в гармонических схемах настолько перешлетены друг с другом, что часто бывают взаимозаменяемы и говорить о

фонизме мажора и минора, сравнивая их со светом и тенью, с позиций сегодняшнего дня довольно примитивно. Эмоциональное состояние грусти и радости, со множеством оттенков этих чувств, на практике достигается внутренним, конструктивным соотношением различных по структуре аккордов гармонической последовательности. Так например, чувство легкой, просветленной печали можно воплотить при помощи схемы с преобладающим мажорным колоритом, как в мелодии Д.Эллингтона "Я несчастен":

Moderato

The musical notation shows a sequence of chords in G major:  $C\text{maj}^7$ ,  $C\text{maj}^7$ ,  $Bm^7$ ,  $Em^7$ ,  $A^{13}$ ,  $A^{13b5}$ ,  $Am^7$ ,  $Bm^7$ ,  $C\text{maj}^7$ ,  $D^7\text{sus}^4$ ,  $C\text{maj}^7$ ,  $Bb^{13}$ ,  $Ebmaj^7$ ,  $Ab^{13}$ ,  $Em^7$ ,  $Eb^7$ ,  $Dm^7$ .

Минорные септаккорды часто являются выразителями мажорного фонизма. Особенно это касается их обращенных форм, даже во внеладовой ситуации. Например,  $Dm^7$  с терцией, квинтой и септимой в басу на слух воспринимаются, скорее, как  $F^6$ ,  $F^6/A$  и  $F^6/C$  соответственно:

The notation shows three examples of  $Dm^7$  chords in different positions, with their corresponding major sixth chords:  $Dm^7/F$ ,  $Dm^7/A$ ,  $Dm^7/C$ .

Для достижения же устойчивой минорной окраски следует применять не отдельные минорные гармонии, а использовать группу аккордовых форм, образуемых хроматическим движением среднего или нижнего голосов:

The notation shows two examples of chromatic movement of the middle or lower voice in  $Dm^7$  chords, with labels  $\#5$ ,  $6$ ,  $7$  and  $\text{maj}^7$ ,  $7$ ,  $6$ .

Прекрасным образцом сохранения минорного колорита может служить баллада Р.Роджерса "Моя забавная Валентина", из мюзикла "Девушки под рубьем".

Минорные нонаккорды звучат более мягко, чем

септаккорды. Фонически они наиболее характерны для современного, изысканного стиля аранжировки. Особенно это относится к созвучиям в узком расположении, где между терцией и ноной образуется малая секунда (нижний пример на стр.18).

Cm Cm(maj<sup>7</sup>) Cm<sup>7</sup> Cm<sup>6</sup>  
 Abmaj<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> D $\emptyset$  G<sup>7b9</sup>  
 Cm Cm(maj<sup>7</sup>) Cm<sup>7</sup> Cm<sup>6</sup>  
 Abmaj<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Abm<sup>6</sup> Bb<sup>7b9</sup>  
 Ebmaj<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Ebmaj<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>  
 Ebmaj<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Cm Bbm<sup>7</sup> A<sup>7</sup> Abmaj<sup>7</sup> D $\emptyset$  G<sup>7b9</sup>  
 Cm Cm(maj<sup>7</sup>) Cm<sup>7</sup> Cm<sup>6</sup>  
 Abmaj<sup>7</sup> D $\emptyset$  G<sup>7b9</sup> Cm Bbm<sup>7</sup> A<sup>7</sup>  
 Abmaj<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7b9</sup> Ebmaj<sup>7</sup> (D $\emptyset$  G<sup>7b9</sup>)  
 Dmaj<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup> Bmaj<sup>7b5</sup> Ebmaj<sup>7</sup>

Все чаще в современных поп-аранжировках используются большой минорный септаккорд — m(maj<sup>7</sup>) или нонаккорд — m(maj<sup>9</sup>). Более всего они подходят для стабилизации минорного тонального центра на I и IV ступенях лада.

Напомним, что весьма существенным фактором, оказывающим влияние на фонизм аккордов, является расположение звуков — узкое, расширенное или широкое. В каждом конкретном случае аранжировщик

будет решать, какое именно звучание ему подходит более всего. В качестве общих замечаний отметим, что мажорное трезвучие в широком расположении имеет фонизм, наиболее близкий хоральному. Мажорное трезвучие с терцией в басу звучит довольно торжественно, гимнически, а с квинтой — несколько заторможено и воспринимается, скорее, как мажор с доминантовой педалью.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### §1. Общее понятие о фактуре

В самом общем смысле фактуру можно определить как собственно музыкальную ткань, состав музыкальной звучности. Иными словами, музыкальная фактура представляет собой «совокупность приемов изложения музыкального материала»<sup>3</sup>.

Различают четыре принципиально разных типа (склада) музыкальной фактуры — монодический, полифонический, аккордовый и гомофонный. В реальной практике инструментальной композиции и аран-

жировки часто имеет место смешение музыкальных складов, что можно назвать свободной фактурой.

Аккордовый склад в своем простейшем виде представляет собой монолитное движение всех голосов в едином ритмическом оформлении. Басовый (нижний) голос в такой фактуре может интервально отделяться от верхних голосов. Количество голосов может варьироваться — увеличиваться или уменьшаться, как, например, в помещенном ниже фрагменте из Этюда Ф.Сора:

Andante allegro

<sup>3</sup> Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. М., 1976. С.6.



Важное значение для выразительности аккордового склада имеют мелодические контуры крайних голосов. Средние же голоса играют вспомогательную роль.

В такой довольно элементарной форме аккордовый склад в музыке применяется редко. В связи с

конкретной художественной задачей он может подвергаться различному фактурному усложнению. Голосоведение становится более свободным, отдельные голоса приобретают большую самостоятельность за счет мелодического фигурирования, в результате чего вся фактура становится более мелодизированной:

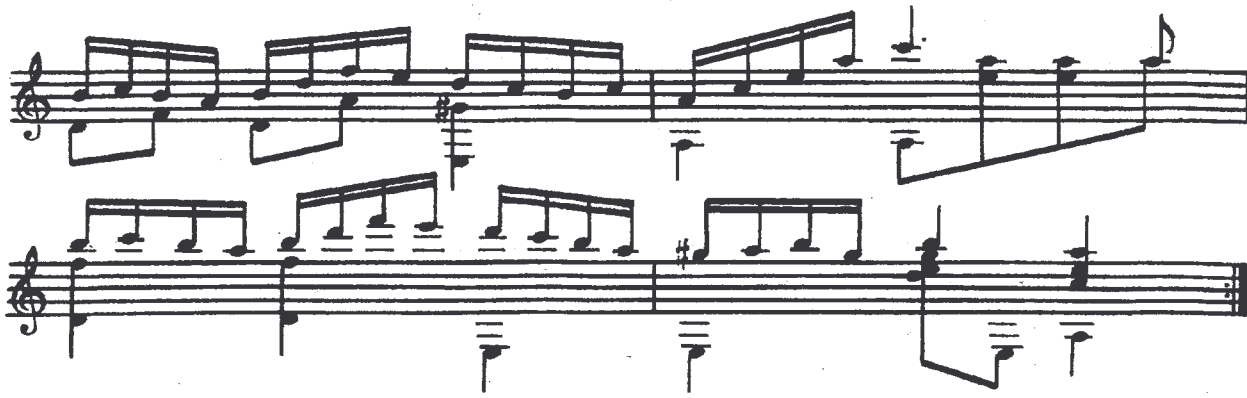
Slow ballad tempo

М.Гордон, Х.Уоррен. Я знаю, почему

Нужно отметить, что в поп-аранжировке аккордовый склад применяется фрагментарно, чаще всего в виде небольших эпизодов. Однако, при освоении техники аранжировки он имеет базисное значение, поскольку является исходной гармонической основой для других типов изложения.

Гомофонный склад, в отличие от аккордового, представляет собой сочетание солирующего голоса и сопровождения. Общую структуру гомофонии можно выразить следующей схемой: солирующий голос—середина—бас. В гитарной записи нижние компоненты (бас и середина) чаще всего объединяются в виде фигуры:

М.Огинский. Полонез



Здесь мы наблюдаем гомофонный склад в его элементарном виде. Но чаще всего он бывает усложнен, что предполагает различного рода полифонизацию, отход от строгого голосоведения, наличие скачков и т.п. Все это усиливает выразительность некоторых интонационных оборотов. Во всяком случае, при любом усложнении фактуры солирующий голос является главным носителем художественного образа.

В музыке нередки случаи скрытого голосоведения, при котором реальная мелодическая связь звуков в гармонической последовательности только подразумевается. Организующим началом в таких случаях служит логика гармонического развития, а также слуховая инерция, которая позволяет проследить движение голосов даже на некотором расстоянии.

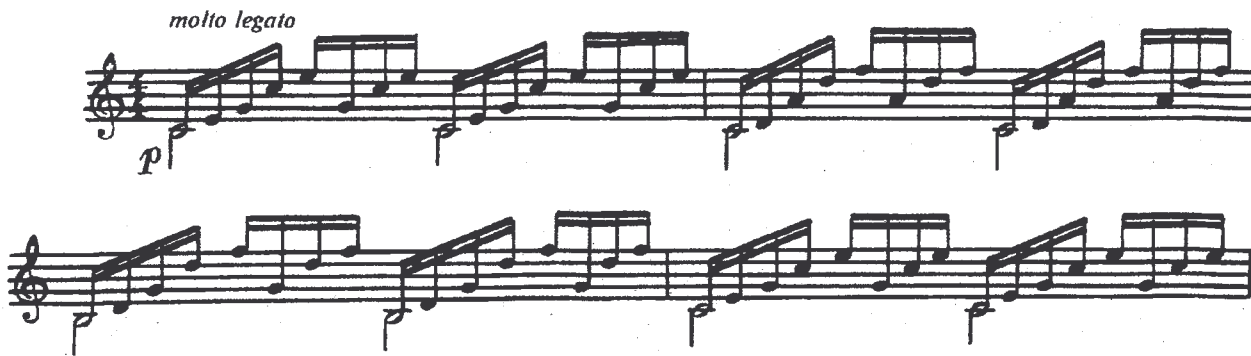
В целом, всевозможные фактурные средства могут быть разделены на четыре категории:

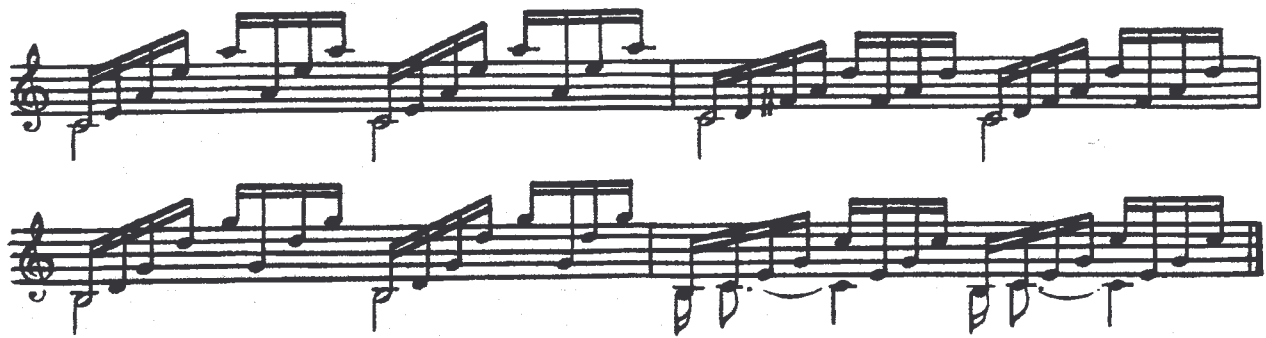
1. Гармоническая фигурация.
2. Мелодическая фигурация.
3. Напевно-полифоническая фигурация.
4. Ритмическая фигурация.

Все они будут подробно рассмотрены и проиллюстрированы ниже, в той степени, в которой могут быть использованы при поп-аранжировке для гитары.

## §2. Гармоническая фигурация

Гитара, как и всякий другой инструмент, имеет свои конструктивные, технические, а следовательно, и выразительные возможности. На гитаре, как и на ее предшественнице лютне, наиболее характерно и ярко звучат всевозможные арпеджио. Такой способ изложения называется гармонической фигурацией. В ней имеет место поочередное вступление звуков аккорда. В фоническом отношении, за счет слуховой инерции, сохраняется вертикальная согласованность звуков, гармоническая сочетаемость тонов. Ярким примером гармонической фигурации может служить Прелюдия №1 И.С.Баха (приводим фрагмент):





В своем простейшем виде гармоническая фигурация чаще всего применяется в аккомпанементах романсов:

П.Булахов. Не пробуждай воспоминанья

Adagio

A musical score for piano accompaniment, marked "Adagio". It consists of six staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is characterized by a slow, steady harmonic progression, with chords often held for several measures. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as "p." (piano). The overall texture is simple and evocative, typical of a romantic song accompaniment.



В учебной практике при изучении гармонической фигурации предусмотрена процедура так называемого скелетирования, предполагающая превращение орнаментальной фигурации в ее простейшую гармоническую форму. Таким образом мы получаем ак-

кордовую последовательность, на основе которой анализируемая гармоническая фигурация была построена. Вот как выглядит фрагмент Прелюдии №1 И.С.Баха после произведенного скелетирования:



То же самое может быть продемонстрировано на примере вариации на тему Дж.Гершвина "Я ощущаю ритм":



The image displays a musical score consisting of seven staves of music. The key signature is G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff contains a section labeled 'B' in a box. The music is written in a style that appears to be a skeletal or simplified version of a piece, with many notes connected by stems and some rests. The seventh staff concludes with a double bar line and a 'C' time signature, with the instruction 'poco rit.' written above it.

Результат скелетирования показан ниже:



Allegro **A**

**B**

Попутно обратите внимание на интенсивное использование обращений, особенно во второй части В. Отметим, что способ скелетирования эффективен и при изучении техники композиции.

В процессе аранжировки мы сталкиваемся с обратным явлением — превращением какой-либо аккордовой последовательности в гармоническую фигурацию. Рассмотрим это на примере популярной песни И. Дунаевского “Летите, голуби”, поскольку такой принцип аранжировки чаще всего применяется в пьесах умеренного и медленного темпа с широкой, кантиленной мелодией, где гар-

моническая фигурация одновременно создает и непрерывный ритмический фон.

Сперва определим гармоническую схему первого восьмитактового периода. Для сохранения элегического, несколько торжественного характера музыки скорее всего подойдет гармонический оборот с постепенно спускающимся басом:

$D_{maj}^7 - A/C\# - D^7/C - G/B - Gm/B\flat - D/A - E/G\# - Gm^6 - D\ add^9/F\#$

В нотной записи это будет выглядеть следующим образом:

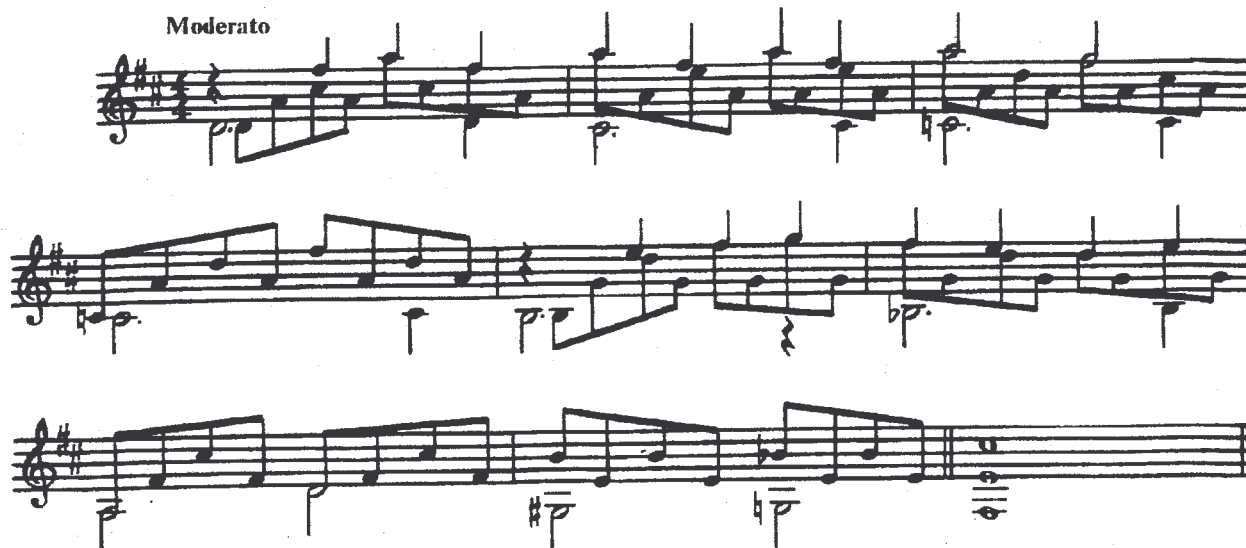
Теперь изложим ее в виде фигурации:



Оживленная фигурацией схема определяет основной характер будущего звучания и является всего лишь аккомпанементом. Теперь соединим ее с

мелодической линией. При этом, для большего удобства исполнения, рисунок фигурации незначительно изменится:

И. Дунаевский, Летите, голуби



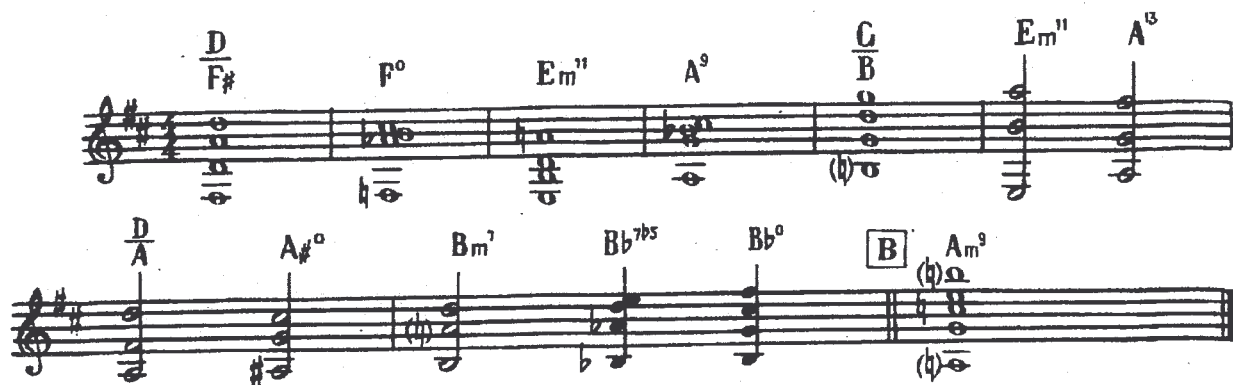
Для облегчения чтения нот мелодия, аккомпанемент и бас при графическом оформлении объединяются общими вязками. Мелодия, кроме того, должна всегда записываться штилями вверх. Бывают случаи, когда так же нотруется и аккомпанемент. Мелодия в этих фрагментах обычно отсутствует.

Второй восьмитактовый период избранной нами песенной мелодии наиболее естественно может быть гармонизован хроматической моделью по схеме III

— III<sup>o</sup> — II — V и кадансовым оборотом II — V — I. В нем также происходит подготовка отклонения в тональность *Соль* мажор для части В. В целом это будет выглядеть так:

$D/F\# - F^o - Em^{11} - A^9 - G/B - Em^{11} - A^{13} - D/A$   
 $- A^o - B m^7 - B_b^{7b5} - B_b^o - A m^9$

То же в нотной записи:

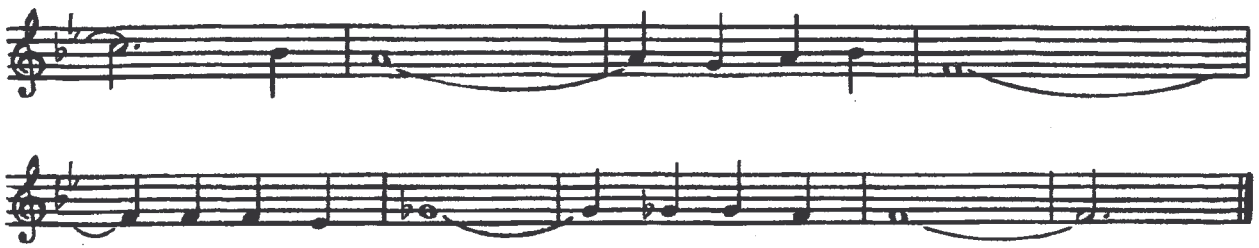


После того, как готова гармоническая основа, изложим ее в виде фигурации:

Приведенный фрагмент аранжировки отличается от клавира оригинала. Однако, напомним, что здесь мы имеем дело не с транскрипцией (т.е. перенесением), а с интерпретацией музыкального произведения, где возможна известная доля творческого участия

при условии сохранения общего характера звучания. А это нами соблюдено в достаточной степени.

Вот еще один пример использования гармонической фигурации в песне американского композитора В.Янга "Стелла в свете звезд". Вначале представляем мелодию:



Ее оригинальная тональность — Си-бемоль мажор. Гитарную же аранжировку удобнее перенести на полтона ниже, в тональность Ля мажор\*. Как и в предыдущем случае, произведем подготовку гармонической основы. Аккорды следует выбирать в таких

вертикальных расположениях, которые позволили бы присоединение к ним верхнего голоса. Прделав некоторое количество проб, можем получить следующий результат:

Теперь, графически объединив мелодию, гармоническую фигурацию и бас, запишем готовую аранжировку первой части:

\* При использовании каподастра на первом ладу аранжировка может быть исполнена и в оригинальной тональности.



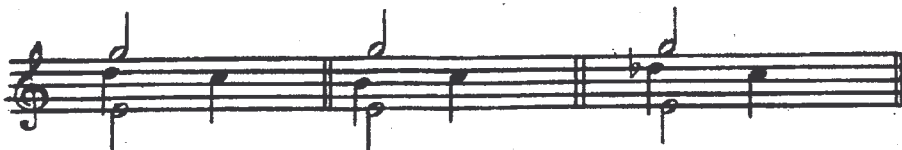
Как видим гармоническая фигурация сохраняется на протяжении всей первой части, за исключением тактов: 6, где имеет место четвертная триоль; 12 и 13, где гармония меняется на каждую четверть; 14, где происходит соединение трех гармоний.

При подобного рода аранжировке надо иметь в виду, что не всегда возможно сохранить гармоническую фигурацию в ее неизменном виде на длительном отрезке произведения или его части, — да это и не обязательно. Встречаются ситуации, в которых целесообразнее применять другую фактурную технику.

### §3. Мелодическая фигурация

Мелодическая фигурация представляет собой согласованное с гармонией мелодическое движение голосов аккорда. Оживляя различные гармонические голоса, она, в то же время, придает особую выразительность основной мелодии. Кроме того, фигурационные звуки вносят в общую фактуру новые интонационные элементы. Мелодическая фигурация имеет огромное значение в музыке любого характера.

Согласование с гармонией достигается тем, что фигурационные элементы — вспомогательные звуки — являются смежными с опорными аккордовыми тонами, как сверху, так и снизу:



То же может касаться и более сложных аккордов:



Говоря о смежных звуках, нужно отметить следующее: верхний вспомогательный звук всегда отстоит от основного на тон, за исключением звуков,

представляющих собой III и VII ступени мажорной гаммы, с которыми верхний вспомогательный звук образует полутон:



Нижний вспомогательный звук — всегда составляет с основным полутон:



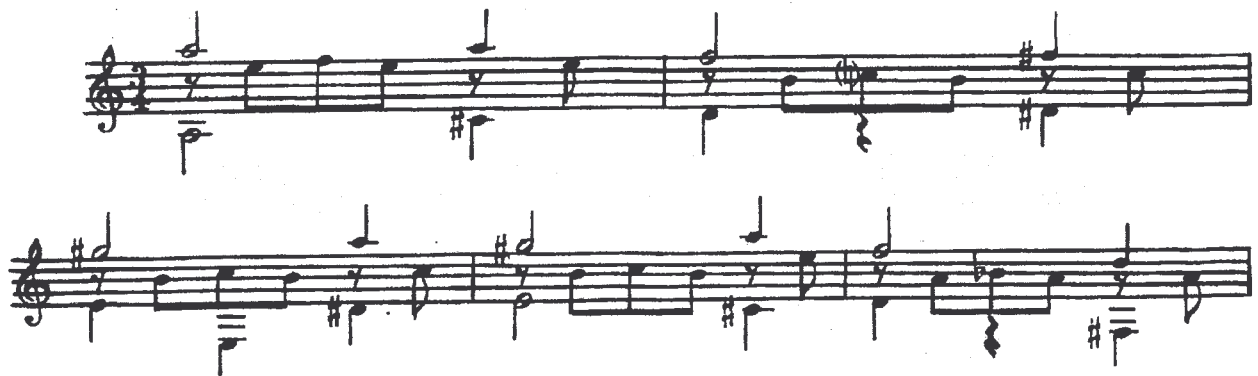
В некоторых случаях, при необходимости, верхний вспомогательный тон может быть превращен в полутон по отношению к основному. За исключением соединений III—IV, VII—I ступеней мажора.

риалом, т.е. с заданной мелодической линией, которая не может быть препарирована. Поэтому нас интересует преимущественно фигурация среднего и нижнего голосов. Исключение составляют случаи, когда есть необходимость присочинения мотивов для заполнения цезур и кадансов (возвратных, модулирующих и завершающих). Фигурация верхнего голоса уместна и тогда, когда сама тема проводится в среднем или нижнем голосе.

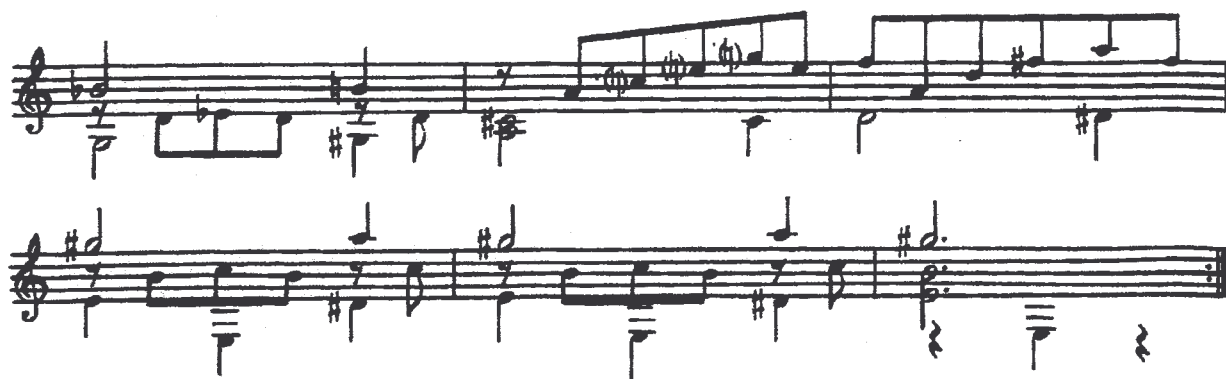
#### §4. Фигурация среднего голоса

Мелодическая фигурация возможна в любом голосе (и даже одновременно в нескольких голосах). Однако, занимаясь аранжировкой, мы большей частью имеем дело со стабильным тематическим мате-

Образцы мелодической фигурации мы находим уже у старых мастеров. Вот как выглядит фрагмент Сарабанды И.С.Баха:







Развивая идею мелодической фигурации далее, перейдем к использованию двух смежных вспомогательных звуков поочередно — либо верхнего вспо-

могательного—опорного аккордового—нижнего вспомогательного, либо наоборот:



Практически мелодическая фигурация среднего голоса образует следующие серии аккордов:

- I G maj<sup>7</sup>—G<sup>6</sup>—G<sup>#5</sup>—G<sup>6</sup>
- II A m<sup>7</sup>—A m<sup>6</sup>—A m<sup>#5</sup>—A m<sup>6</sup>
- III B m<sup>7</sup>—B m<sup>#5</sup>—B m—B m<sup>#5</sup>
- IV C maj<sup>7</sup>—C<sup>6</sup>—C<sup>#5</sup>—C<sup>6</sup>
- V D<sup>7</sup>—D<sup>7/6</sup>—D<sup>7#5</sup>—D<sup>7/6</sup>
- VI E m<sup>7</sup>—E m<sup>#5</sup>—E m—E m<sup>#5</sup>
- VII F<sup>#</sup>—F<sup>#0</sup>—F<sup>#5/5</sup>—F<sup>#0</sup>

Своеобразное звучание может быть получено, если построить фигурации в виде диатонической секвенции, как это продемонстрировано ниже:

$G_{maj}^7$        $A_{m}^7$        $B_{m}^7$        $C_{maj}^7$   
 $D^7$        $E_{m}^7$        $F\#^{\emptyset}$        $G_{maj}^7$

В следующем примере показана аккордика гаммы ми минор с мелодическим голосом в середине. Терции аккордов расположены в басу, квинтовые то-

ны — в верхнем голосе, а опевание происходит вокруг основного тона каждого аккорда:

$G_{maj}^7$        $A_{m}^7$        $B_{m}^7$        $C_{maj}^7$   
 $D^{\#5}$        $E_{m}^7$        $F\#^{\emptyset}$        $G_{maj}^7$

$G_{maj}^7$        $\frac{G}{B}$        $A_{m}^7$        $\frac{A_m}{C}$   
 $B_{m}^7$        $\frac{B}{D}$        $C_{maj}^7$        $\frac{C}{E}$   
 $D^{\#5}$        $\frac{D}{F}$        $E_{m}^7$        $\frac{E_m}{G}$   
 $F\#^{\emptyset}$        $\frac{F\#^{\emptyset}}{A}$        $G_{maj}^7$        $\frac{G}{B}$

Ниже приведена гамма *Соль* мажор аккордами с мелодией в среднем голосе. Здесь, как и в предыдущем примере, терции и квинты аккордов находятся

в крайних голосах, а опевание основных тонов производится верхними и нижними вспомогательными звуками:

Музыкальный пример: Гамма *Соль* мажор с аккордами и мелодией. Аккорды:  $\frac{G}{B}$ ,  $\frac{Am}{C}$ ,  $\frac{Bm}{D}$ ,  $\frac{C}{E}$ ,  $\frac{D'}{F\#}$ ,  $\frac{Em}{G}$ ,  $\frac{F\#m}{A}$ ,  $\frac{Gmaj7}{B}$ .

В качестве практического примера представляем аранжировку известной мелодии Дж. Колтрейна "Гигантские шаги":

Музыкальный пример: Аранжировка мелодии Дж. Колтрейна "Гигантские шаги". Аккорды:  $Badd^9$ ,  $D^{13(\#5)}$ ,  $Cmaj^7$ ,  $Bb^{13(\#5)}$ ,  $Ebmaj^7(add^9)$ ,  $Am^9$ ,  $D^{7b9}$ ,  $Gadd^9$ ,  $B^{13(\#5)}$ ,  $Ebmaj^7(6)$ ,  $F\#^{13(\#5)}$ ,  $Bmaj^7(add^9)$ ,  $Fm^9$ ,  $Bb^{7b9}$ ,  $Ebmaj^7(add^9)$ ,  $Am^9$ ,  $D^{7b9}$ ,  $Cmaj^7(add^9)$ ,  $C\#m^9$ ,  $F\#^{7b9}$ ,  $Bmaj^7(add^9)$ ,  $Fm^9$ ,  $B^{b13}$ ,  $Ebmaj^7(add^9)$ ,  $F\#^{13}$ .

Следует отметить, что техника фигурации среднего голоса весьма эффективна во всевозможных кадансовых оборотах и цезурах, где отсутствует мелодия самой темы. Ниже изложены кадансовые оборо-

ты, построенные на моделях квинтового круга. Обратите внимание на то, что здесь гораздо шире использована техника фигурации среднего голоса за счет применения обращений:

The image displays seven musical staves, labeled a) through ж), each illustrating a different cadence pattern. Each staff consists of a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notes are primarily quarter and eighth notes, often beamed together. Chord symbols are placed above the notes, indicating the harmonic structure. Some chords are accompanied by a 'p' (piano) dynamic marking.

- a)** Chords:  $Dm$ ,  $A(sus\ 3)$ ,  $F(sus\ 3)$ ,  $G^9$ ,  $Em^{7/5}$ ,  $Cmaj^7$ ,  $C\sharp^0$ .
- б)** Chords:  $Dm$ ,  $F$ ,  $G^9$ .
- в)** Chords:  $Em$ ,  $G$ ,  $A^9$ ,  $Dm$ ,  $F$ ,  $G^9$ .
- г)** Chords:  $Em$ ,  $G$ ,  $A^9$ ,  $Dm$ ,  $F$ ,  $G^9$ ,  $C^9$ ,  $E$ ,  $Cmaj^7(6)$ .
- д)** Chords:  $Dm$ ,  $F$ ,  $G^7sus$ .
- е)** Chords:  $Em$ ,  $G$ ,  $A^7sus$ ,  $Dm$ ,  $F$ ,  $G^7sus$ .
- ж)** Chords:  $C$ ,  $E$ ,  $Cmaj^7$ .

В примере *б* сначала происходит опевание по схеме "верхний—опорный—верхний—опорный". Затем, в следующем такте мы видим фигурацию, где использованы проходящие звуки.

Проходящие звуки, в отличие от вспомогательных, не опевают один какой-либо аккордовый тон, а соединяют между собой два аккордовых тона. В частности, в аккорде  $G^9$  производится опевание терции *си* двумя верхними вспомогательными звуками по схеме "верхний—опорный—верхний", и, в то же время, верхний вспомогательный звук *до* является проходящим между аккордовыми тонами *си—ре*. Фактически мы наблюдаем здесь комбинацию обоих приемов. То же самое продемонстрировано в примере *в*, только в более развернутом виде.

Исключительное использование верхнего вспомогательного (смежного) тона в кадансовом обороте мы видим в примере *г*. Хроматическое движение проходящих звуков показано в примере *д*. И, наконец, в примере *е* имеет место комбинация различных


фигурационных приемов. Это и проходящие звуки, и опевание. Наиболее важным является то, что на протяжении всего периода среднему голосу придана своеобразная мелодическая самостоятельность. К подобному результату должен стремиться каждый аранжировщик в своей работе.

## §5. Напевно-полифоническая фигурация. Задержание


Если в мелодической фигурации чаще всего используется прямолинейное или гибкое движение голоса, то в напевно-полифонической фигурации наиболее существенную роль играют задержание, проходящие звуки и предметы.

Задержание представляет собой тон, сохраняющийся в последующем аккорде от предыдущего и становящийся неаккордовым звуком. Задержание можно рассматривать и как вспомогательный звук, подготовленный структурой предыдущего аккорда:


залигванное



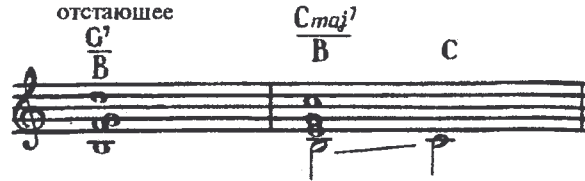
повторное




залигванное в среднем голосе



отстающее



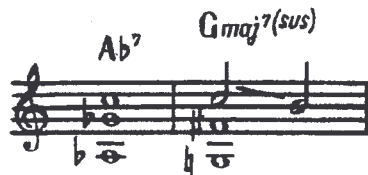
занимающее более половины аккорда



В данном примере при соединении двух аккордов  $G^7/B$  и  $C$  квинтовый тон первого созвучия сохраняется в следующем, становясь в позицию вспомогательного звука по отношению к основному тону *до* в мелодическом голосе.

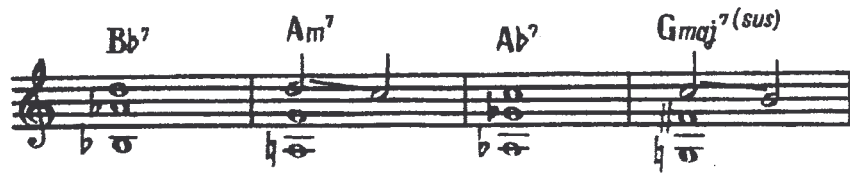
Задержания весьма разнообразны и в принципе возможны в любом голосе. Как правило, в большинстве случаев разрешение задержания происходит се-

кундовым (тон или полутон) шагом вниз. Далее показаны различные виды задержаний. В нижеследующем примере происходит разрешение аккорда  $A_7^7$  в  $G^7$ , по схеме  $\text{II}_x-I$ :



\* См.: Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. С.73

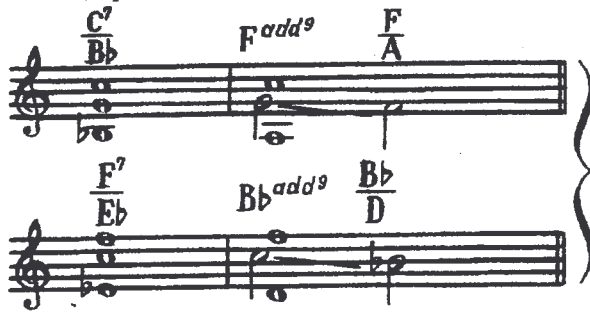
Задержание может быть использовано и в целой цепочке разрешений, скажем, по схеме III<sub>x</sub>—II—II<sub>x</sub>—I:



Ниже приведено задержание в среднем голосе при разрешении обращенных аккордов C<sup>7</sup>/B<sub>b</sub> в F/A:

Задержанию может подвергаться и терцовый тон аккорда. Именно такое задержание показано ниже, в среднем голосе. Аккорды здесь разрешаются по схеме II<sub>x</sub>—I:

задержание основного тона в среднем голосе

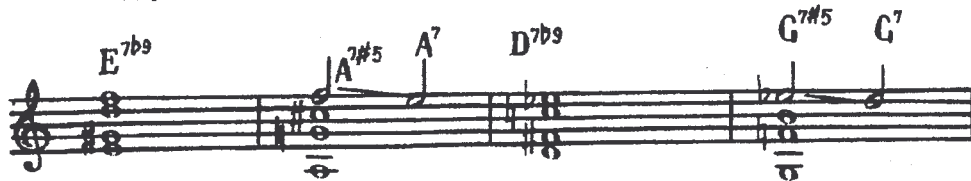


задержание в среднем голосе терцового тона



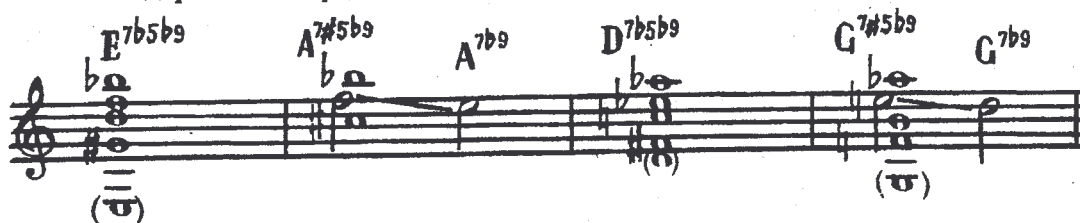
Возможно также задержание и квинтового тона:

задержание в верхнем голосе квинтового тона



При перераспределении тонов аккорда это задержание может быть переведено в средний голос:

задержание в среднем голосе квинтового тона



Более редки случаи, когда задержание разрешается вверх:



задержание в верхнем голосе с разрешением  
снизу вверх

Еще более редким можно считать задержание в  
нижнем, басовом голосе:

В реальной практике аранжировки различные типы задержаний могут объединяться и переходить из  
одного "этажа" многоголосия в другой:

комбинация среднего и нижнего голоса

При аранжировании кадансовых оборотов в местах цезур и пауз задержание может быть с успехом  
использовано в верхнем, мелодическом голосе:

задержание в верхнем, мелодическом голосе

## §6. Предъем

Предъем представляет собой звук аккорда, пред-  
двосхищенный в предыдущем созвучии. Интонацион-  
ное своеобразие предъема заключается в том, что он  
утверждается в своем звучании тогда, когда осталь-  
ные голоса как бы подтягиваются к нему. В опре-  
деленном смысле предъем можно представить, как

своеобразную гармоническую синкопу, — появляясь  
несколько ранее аккорда, он берет на себя гармони-  
ческий акцент.

Предъем является важным элементом напевно-  
полифонической фигурации и служит своеобразной  
альтернативой задержанию.

Предъем может быть повторяющейся или зали-  
ванной нотой:

Чаще всего он имеет место в мелодии и обычно используется для мелодизации кадансов:

Обычная продолжительность предъёмов — не более четверти в любом темпе. При увеличении длительности он становится “опасным”. Предвосхищение аккордового звука повышает интонационное напря-

жение на слабой доле, создавая своего рода микрокульминацию.

При разрешении же цепочки аккордов предъём производит некое “тормозящее” впечатление:

Одна из разновидностей предъёма — гармонический предъём. Он предполагает ситуацию, при которой предвосхищающий звук входит в со-

став аккорда в качестве надстройки или альтерированного тона:

Three staves of musical notation in treble clef, 4/4 time. The first staff shows chords: Bb<sup>7b5</sup>, A<sup>7#5</sup>, Ab<sup>7b5</sup>, G<sup>7#5</sup>. The second staff shows: B<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, D<sup>maj9</sup>. The third staff shows: E<sup>7#9</sup>, A<sup>13</sup>, D<sup>7#9</sup>, G<sup>13</sup>, C<sup>maj9</sup>. Asterisks (\*) are placed above certain notes in each staff.

В некоторых случаях возможен даже аккордовый предъём:

A single staff of musical notation in treble clef, 4/4 time. Chords shown: B<sup>7b5</sup>, Em<sup>9</sup>, A<sup>b13b9</sup>, A<sup>13</sup>, D<sup>13</sup>. Asterisks (\*) are placed above the first and second chords.

Существует и так называемый свободный предъём. Этот прием предполагает разрешение предвосхищающего звука, а не сохранение его на месте.

Наиболее частым случаем является скачок на терцию вниз:

Four staves of musical notation in treble clef, 4/4 time. The first two staves show resolutions: C<sup>maj7</sup> to G<sup>9#5</sup> and C<sup>maj7</sup> to G<sup>13(#5)</sup>. The third staff shows E<sup>7b5</sup> over Bb resolving to Am. The fourth staff shows D<sup>maj7</sup> resolving to A<sup>7</sup>, which then resolves to D/F. Asterisks (\*) are placed above the notes that resolve.

Хотя, как исключение, возможен и скачок на терцию вверх:

Chords:  $Cm7$ ,  $G7$ ,  $C9$

Chords:  $A$ ,  $E7$

Ниже продемонстрирован восходящий предъем к субдоминантовым трезвучиям:

Chords:  $Gm/Bb$ ,  $Dm/A$

Chords:  $Dm$ ,  $C/E$

Chords:  $Eø/G$ ,  $Dm/A$

Chords:  $C$ ,  $D7$

В следующем примере показан предъем к альтерированным субдоминантовым септаккордам:

Chords:  $Bø$ ,  $Am/C$

Chords:  $Dm7$ ,  $E7/G\#$

Chords:  $Dm7$ ,  $B7/D\#$

Chords:  $Dm7$ ,  $G7(sus4)$ ,  $C(sus4)$

Приводим образец использования восходящих и нисходящих предъемов в последовательности аккордов:

Несколько менее употребим предъём в сочетании с вводным септаккордом:

### §7. Органный пункт

Органный пункт, или педаль представляет собой выдержанный в басу звук, на фоне которого свободно движутся остальные голоса. В функциональном отношении верхние голоса могут вступать в противоречие с нижним. Создаваемое при этом гармоническое

напряжение составляет основу выразительности органного пункта.

В поп-аранжировках органнный пункт применяется фрагментарно, обычно в экспозиции или окончании куплета:

Н. Уошингтон. Улица зеленого дельфина

Органный пункт на тонике способствует передаче состояния устойчивости и даже статичности:

Moderato

Ф.Сор. Этюд

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Первый став начинается с тремоло (третий ступень) и динамикой *f*. Темп *Moderato*. Стиль: Этюд Ф.Сор.

Доминантовый органный пункт, наоборот, создает ощущение напряженного ожидания:

Аргентинская народная песня. Прекрасные горы

Sostenuto

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Первый став начинается с тремоло (третий ступень) и динамикой *f*. Темп *Moderato*. Стиль: Этюд Ф.Сор.





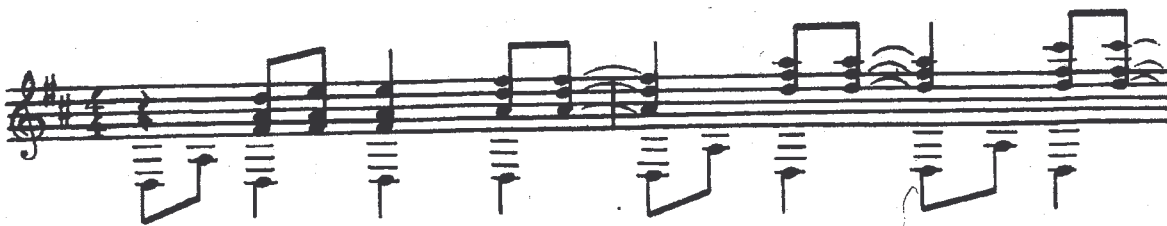
Органый пункт возможен также на III и IV ступенях лада.

Основным условием применения органного пункта является то, что его начало и окончание должно быть функционально согласовано с верхними голосами. Органный пункт может быть и непрерывным, и повторяющимся звуком. В определенной сте-

пени близким органному пункту приемом служит остинато — повторяющаяся, чаще всего в басу, мелодическая фигура.

Для гитары, в силу ее специфики как инструмента, остинато наиболее характерно, также, впрочем, как и ритмически фигурированный, прерывистый органый пункт.

Дж.Леннон, П.Маккартни. "It's All Too Much"



### §8. Фигурация нижнего голоса

Весьма эффективным и наиболее интересным из всех приемов мелодической фигурации является, на наш взгляд, фигурация нижнего голоса. В аранжировке популярной и джазовой музыки существует тенденция к особенно тщательной отделке баса, стремление придать ему достаточную мелодическую самостоятельность и ритмическую подвижность. Поэтому, на особенностях фигурации нижнего голоса мы остановимся подробнее.

Отметим, что фигурация баса чаще всего имеет место в моментах выдерживания гармонии, а также во время пауз и цезур в мелодической линии. Таким

образом, фигурация нижнего голоса ликвидирует статичность гармонии, с одной стороны, и служит контрапунктирующим заполнением цезуры — с другой.

Еще одной особенностью такой фигурации является то, что в нижнем голосе может оказаться практически любой аккордовый тон, поскольку в гитарной аранжировке нередки случаи, когда генерал-бас созвучия отсутствует.

Проанализируем использование нижнего голоса в процессе аранжировки песни Дж. Гершвина "Мой верный друг". В первую очередь произведем тщательную гармонизацию мелодии и выпишем аккордовую последовательность:

**A**

$Cmaj^7$   $G^7$  |  $Fmaj^7$   $F^o$  |  $\frac{Cadd^9}{E}$   $E_b^o$  |  $\frac{G^7}{D}$   $D_b^o$  |

$Dm^7$   $Em^7$   $F^6$  |  $F\sharp^o$   $Fm^7$  |  $Em^7$   $A^{7/5\sharp 9}$  |  $Dm^7$   $C\sharp m^9$   $Dm^9$  ||

<sup>2</sup>  $\frac{Dm^7}{G}$   $Gsus^4$   $\frac{G^{7b9}}{A_b}$   $\frac{C^6}{A_b}$  |  $\frac{C^6}{A_b}$   $D_b^{13}$  |  $Cmaj^7$   $C^9$  ||

**B**

$Emaj^7$   $Fmaj^7$   $Emaj^7$   $Fmaj^7$  |  $Fmaj^9$  |  $Fm^6$  |  $Cadd^9$  |

$Gm^{11}$   $F\sharp m^{11}$  |  $C^{13}$   $B^{13}$   $\frac{B^{13b9}}{C\sharp}$  |  $\frac{E^6}{C\sharp}$   $D\sharp^5$   $E^5$  |

$Dm^9$   $A_b^{13}$   $G^{13}$   $C^{13}$  |  $Cmaj^7$   $C^7$  |  $Fmaj^7$   $F^o$  |  $\frac{Cadd^9}{E}$   $E_b^o$  |

$\frac{G^7}{D}$   $D_b^o$  |  $Dm^7$   $Em^7$   $F\sharp^9$  |  $\frac{Dm^7}{G}$   $Gsus^4$   $\frac{G^{7b9}}{A_b}$  || <sup>Coda</sup>  $B_b^{13}$  |  $A^{7\sharp 5}$  |

$Dm^7$  |  $Dm^7$   $C\sharp m^9$   $Dm^9$  |  $C^6$   $Dm^7$   $D\sharp^o$  |  $\frac{C}{E}$   $Cmaj^{7b5}$  ||

Для удобства выпишем мелодию песни на верхнюю строчку системы из двух нотонасцев, учитывая графическое пространство такта, чтобы на нижнем нотонасце могли уместиться фигурации и заполнения. Необходимость в фигурации нижнего голоса по-

является, на наш взгляд, уже в первых четырех тактах, где содержатся выдержанные уменьшенные аккорды  $F^o$ ,  $E_b^o$  и  $D_b^o$ , которые разрешаются следующим образом:  $F^o-C$   $add^9/E$ ,  $E_b-G^7/D$ ;  $D_b^o-Dm^7$ :

Обратите внимание на то, что фигурация нижнего голоса каждого предыдущего аккорда естественно разрешается в нижний голос последующего аккорда, образуя в целом такую мелодическую линию:



Вторая часть (бридж) аранжирована в данном случае в обычном гомофонно-гармоническом складе:

**В**

Chord symbols for the first system:  $E_{maj}^7$ ,  $F_{maj}^7$ ,  $E_{maj}^7$ ,  $F_{maj}^7$ ,  $F_{maj}^9$ ,  $F_m^6$

Chord symbols for the second system:  $C_{add}^9$ ,  $C_m^{11}$ ,  $F_{\#m}^{11}$ ,  $C^{13}$ ,  $B^{13}$ ,  $\frac{B^{13}9}{C}$

Chord symbols for the third system:  $\frac{E^6}{C_{\#}}$ ,  $D_{\#}^6$ ,  $E^6$ ,  $Dm^9$ ,  $A_b^{13}$ ,  $G^{13}$ ,  $C^{13}$

В заключительном эпизоде (коде) использованы все варианты мелодической фигурации, как в верхнем, так и в среднем, нижнем голосах. Это своего рода импровизация:

Chord symbols for the first system:  $B_b^{13}$ ,  $A^{7\#5}$ ,  $Dm^7$

Chord symbols for the second system:  $Dm^7$ ,  $C_{\#m}^9$ ,  $Dm^9$ ,  $C^6$ ,  $Dm^7$ ,  $D_{\#}^0$ ,  $\frac{C}{E}$ ,  $C_{maj}^{7b5}$

Объединив все аранжированные фрагменты, получим окончательный вариант песни с преобладающей фигурацией нижнего голоса:

**A**

The musical score is presented in a system of 12 staves. The first staff is a vocal line starting with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent staves are instrumental accompaniment, with the bass line being particularly prominent. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Vertical dashed lines indicate the end of measures. The overall structure is a single system of music.



B

При гитарной аранжировке мелодия фактически переместится на октаву выше и освободит таким образом зону звучания аккомпанемента.

Фигурация нижнего голоса бывает и более самостоятельной, независимой. Ее мелодические кон-

туры могут быть настолько выразительны, что между басовой и мелодическими линиями образуется равноправный диалог. Рассмотрим это на примере аранжировки популярной песни А.Бетти "Это так хорошо":

Здесь применение фигурации нижнего голоса станет наиболее эффективным во второй части В. Вот ее гармоническая схема:

Abm<sup>9</sup> E<sup>9</sup> **B** Gbmaj<sup>7</sup> Cbmaj<sup>7</sup> C<sup>0</sup> Gbmaj<sup>7</sup> Abm<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Abm<sup>7</sup>

Gm<sup>11</sup> G<sup>13</sup> Cm<sup>9</sup> F<sup>9</sup> Dm<sup>7</sup> Dbm<sup>7</sup>

План аранжировки может быть таким:

Abm<sup>9</sup> E<sup>9</sup> **B** Gbmaj<sup>7</sup> B<sup>b</sup> Cbmaj<sup>7</sup> C<sup>0</sup>

Gbmaj<sup>7</sup> Abm<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Gm<sup>11</sup> D7#5#9

G<sup>13</sup> Cm<sup>9</sup> F<sup>9</sup>

Выпишем отдельно общую линию нижнего голоса:

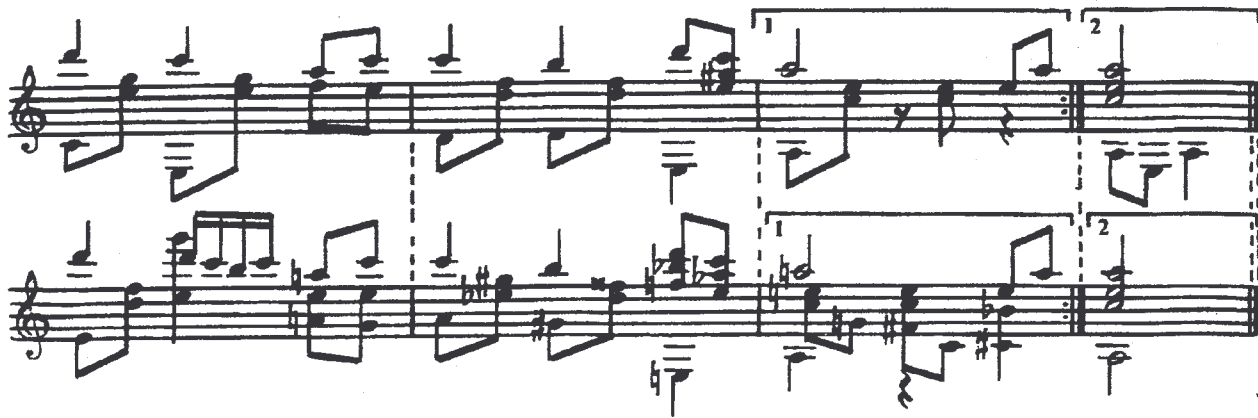
**B** Gbmaj<sup>7</sup> Cbmaj<sup>7</sup> C<sup>0</sup> Gbmaj<sup>7</sup> Abm<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Abm<sup>7</sup>

Gm<sup>11</sup> G<sup>13</sup> Cm<sup>9</sup> F<sup>9</sup> Dm<sup>7</sup> Dbm<sup>7</sup>



Для наглядной иллюстрации того, насколько может отличаться аранжировка от простого переложения, приводим сопоставление двух версий известной песни Е.Кузнецова "В чистом небе". Верхняя строчка взята из сборника "Репертуар начинающего гита-

риста. Выпуск 2" (М., 1980). Нижняя — представляет собой аранжировку автора, в которой интенсивно использована техника мелодической фигурации среднего и нижнего голосов:

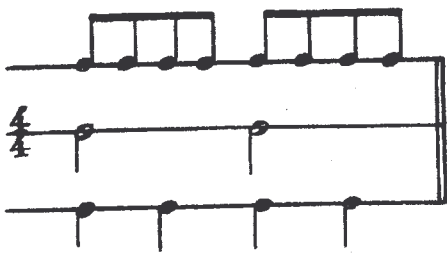


### §9. Ритмическая организация фактуры

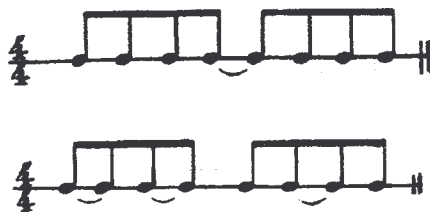
При аранжировке пьес для гитары соло весьма важным оказывается поддержание непрерывного ритмического потока. Смена гармонии и различная протяженность звуков мелодии часто не совпадают с ритмическим движением. Кроме того, левая рука может быть по-разному "занята" в различных аппликатурных положениях, так что в некоторых местах аранжировки кажется довольно трудным или вообще невозможным точное воспроизведение главного ритмического рисунка.

Попробуем выделить основные способы сохранения ритма в сольной игре и обсудим возможности их практического осуществления. Первоначально остановимся на медленном и среднем темпах при размере четыре четверти.

В процессе изучения приведенных ранее примеров вы должны были обратить внимание на то, что фигурации нижнего голоса при выдержанных над ними аккордах служат, кроме опевания гармонии, также и своеобразным показателем движения ритма. Это могут быть как четвертные длительности, так и восьмые, с синкопами и без них. Подобную трехэтажную конструкцию в самом общем виде можно изобразить так:

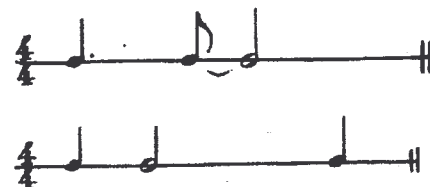


Эта упрощенная схема весьма наглядно демонстрирует соотношение трех ведущих элементов гомофонной фактуры — мелодии, гармонии и баса. Естественно, что верхняя линия может как угодно изменяться, например:

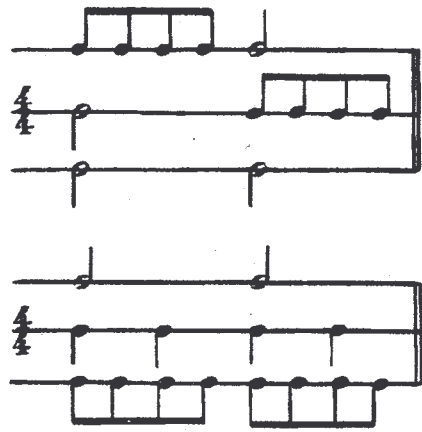
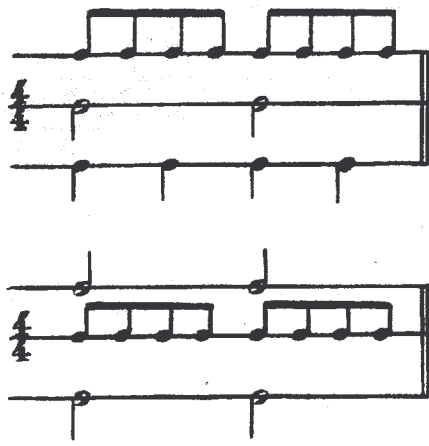


Однако, за общий модуль ритмической пульсации в музыке надо принимать именно чередование восьмых длительностей, независимо от их возможного укрупнения, пауз и цезур.

Средняя, гармоническая линия, также может быть несколько варьирована, но не в такой степени, как мелодическая:



Линия баса еще менее подвержена изменениям и чаще всего регулярна, метрична, т.е. состоит из равнодлительных ритмических единиц. Следует иметь в виду, что при аранжировке для гитары функции стержневого ритма могут брать на себя все "этажи" фактуры. Иногда возможна их полная взаимозаменяемость. Тогда компоновочные схемы будут выглядеть, скажем, так:



В подавляющем большинстве случаев можно принять следующий модуль ритмического дробления: восьмые длительности для медленного темпа и четвертные — для среднего и быстрого. Таким образом, если мы изберем в качестве ритмического модуля,

например, восьмые, то очевидно, что всякий такт будет представлять собой каркас из восьми восьмых, где возможны, естественно, лиги и паузы. Ниже представлена популярная мелодия Дж.Ширинга "Колыбельная":

**A** Em C#m F#7b9 B7b9 Am7 D7b9

Bm7 Em7 Am7 D7b9 Cmaj7 Cmaj7

1 F#m B7b9 2 **B**

А вот вариант аранжировки ее фрагмента для гитары:

Звездочками (\*) сверху обозначена мелодическая линия, которая, начиная со второго такта, ритмически несколько изменена, что вполне допустимо при интерпретации. Обратите внимание на ноты, помеченные ★ в первом, втором и третьем тактах: относясь к гармонической фигурации, они одновременно

являются носителями ритмической пульсации. Во втором и четвертом тактах, для того, чтобы сохранить половинную длительность в мелодии, эта функция передается басу (см. знак +). Таким образом, общий рисунок ритма в первом и втором тактах выглядит следующим образом:

А в третьем и четвертом — несколько иначе:

Модуль чередования восьмых соблюден, и в результате при проигрывании создается впечатление полноценной, с точки зрения ритма, фактуры.

Далее, в пятом, шестом, седьмом и восьмом тактах имеют место синкопы. Решим этот фрагмент, предположим, так:



Синкеры (∇) прослушиваются рельефно, благодаря сопоставлению с опорным басом на сильных долях такта. В пятом такте наблюдается фигурация среднего голоса (★), а в седьмом — фигурацию баса (+) “перехватывает” средний голос (★). Вообще следует отметить, что фигуративные элементы настолько тесно переплетаются в реальной фактуре аранжи-

ровки, что безусловно отнести их к какому-либо из трех “этажей” музыкальной ткани иногда бывает довольно трудно.

Проанализируем еще один пример аранжировки в стиле рэгтайм. Это довольно популярная мелодия К.Портера “Рэгтайм-оркестр Александра”:

The image shows a musical score for the piece "Ragtime Orchestra" by Cole Porter. It consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in a rhythmic style characteristic of ragtime. Above the staves, various chords are indicated, including A, F#7, B7, E7, A, A7, D, B7, E7, A7, D, D#, E, A, F#m, F#m, B7, B7, E7, Bm7, E7, F#E7, D, D#0, A, A7, D, D#0, A, F#7, B7, E7, and A. The score includes rhythmic markings such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs. The overall structure is a single melodic line with complex harmonic support.

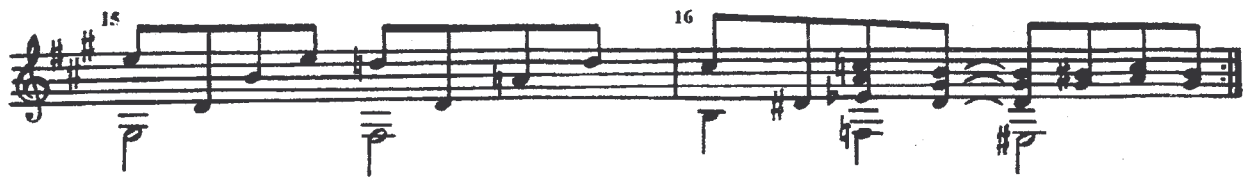
Для создания ощущения непрерывности ритмического движения, особенно важного в стиле рэгтайм, нам, очевидно, придется заполнить проме-

жутки в начале первого, второго и четвертого тактов гармонической фигурацией, например:

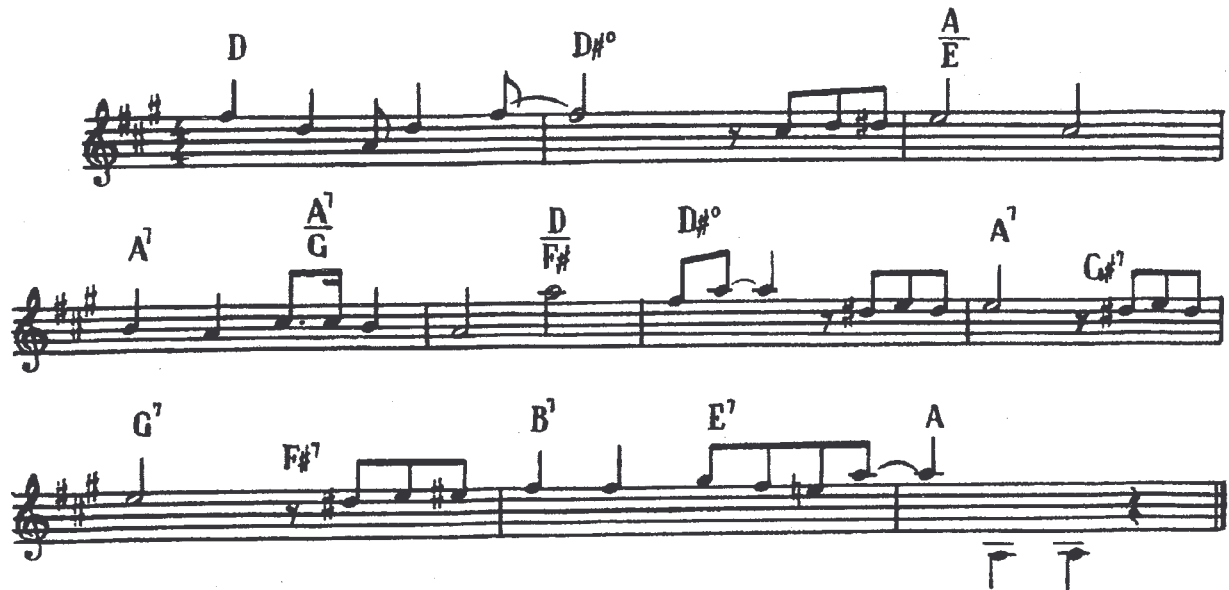
Звездочками (★) в первом, втором и четвертом тактах обозначены звуки заполнения, которые для простоты зрительного восприятия объединены под общей вязкой с нотами мелодии. Эти заполняющие звуки являются в данном случае составляющими элементами и гармонической, и ритмической фигурации одновременно. Попутно отметим, что объединение

фигурационных нот с мелодическими или басовыми одной вязкой — весьма частый случай при записи гитарной аранжировки.

Последующий этап работы над аранжировкой пьесы “Рэгтайм-оркестр Александра” показан ниже. Самостоятельно произведите анализ фактуры и доаранжируйте оставленные пустыми такты в такой же манере:



Аранжируйте вторую вольту, исходя из особенностей мелодии и гармонической схемы, а затем перепишите пьесу полностью:



Теперь рассмотрим специфику ритма при аранжировке пьес в трехчетвертном размере. Сразу отметим, что для поддержания размера необходимо использовать модуль трех четвертей или шести восьмых

в такте. Отличием трехчетвертного размера является определенная вальсообразность. Ее создание удастся гораздо легче, чем движение в четырехчетвертных размерах. Обратимся к примеру:



Проиграв этот фрагмент из пьесы "Блюзет", можно заметить, что, несмотря на некоторую "пустоту", фактура вполне соответствует характеру

музыки в ритмическом и гармоническом отношении.

Еще одним таким примером может быть фрагмент пьесы Л.Бернстайна "I Feel Pretty":

Tempo di Valse

A musical score for a waltz, consisting of five staves. The top staff is the melody in treble clef, key of D major, 3/4 time. The lower four staves show a bass line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, illustrating the 'emptiness' mentioned in the text. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the fifth staff.

Как видим, басовый звук может находиться на любой доле такта: в первом и третьем тактах — на третьей; во втором и четвертом — на первой; в пятом и шестом — на второй.

При более медленном темпе (вальс-бостон) дви-

жения четвертями явно недостаточно. Использование восьмых длительностей поможет в этом случае заполнить пространство такта, создавая нужную ритмо-гармоническую структуру, как это имеет место в аранжировке вальса Г.Манчини "Лунная река":

A musical score for a waltz, consisting of two staves. The top staff is the melody in treble clef, key of D major, 3/4 time. The bottom staff shows a bass line with eighth notes and rests, illustrating the use of eighth notes to fill the measure as described in the text. A double bar line with a repeat sign is present in the middle of the second staff.

Обратите внимание на то, что бас часто вступает на вторую долю (такты 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8). Это не противоречит вальсообразному ритму и, в то же время, удобно с точки зрения сохранения целостности

аккордового арпеджио. Разумеется, вальсовая фактура может быть и более сложной, однако в данном случае мы имеем дело с переложением произведения для фортепиано:

Аkkомпанемент может иногда располагаться выше мелодии, как в такте 3. Во второй части композиции, где имеют место довольно подвижные фигу-

рации в мелодии, ритм и гармония упрощаются, но это вполне оправдано, поскольку ритмо-гармоническую функцию берет на себя сама мелодика:

Piu mosso

И. Дунаевский. Лунный вальс

В аккомпанементе же подчеркиваются только первая и вторая доли.

В качестве общего вывода можно сказать, что, имея в виду взаимозаменяемость функций в трех "этажах" фактуры, нужно стремиться находить такие метроритмические соотношения элементов мелодии, гармонии и баса, при которых ритмическая pulsa-

ция (четверти или восьмые) будет распределяться в пространстве такта достаточно регулярно.

Одним из условий создания вальсообразности является поочередное использование в музыкальной фактуре нескольких ритмических рисунков. Разберем это более детально на примере того же "Лунного вальса". Относительно простые ритмические модели характерны для вступления (иногда для цезур):



В данном случае мы видим использование двух моделей:

а)



б)



Однако, нельзя не заметить, что все три доли в такте, тем не менее, присутствуют, хотя и в разных “этажах” фактуры, будучи распределенными между басом, мелодией и средними голосами. Попутно сделаем акцент на том, что типичной и даже желательной для гитарной аранжировки является компоновка каждого отрезка фактуры в позиции того или иного аккорда, аппликатурного положения. Это связано с

необходимостью оптимального размещения пальцев левой руки. И действительно, если взять для примера какой-либо такт аранжировки, то становится очевидным, что это своего рода оформленные в ритмическом отношении аккорды. В процессе исполнения тоны аккордов, появляясь друг за другом в порядке развертывания ритмической модели, образуют целостную музыкальную ткань.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### §1. Коррекция гармонической схемы

Приступая к аранжировке какой-либо пьесы, нужно в первую очередь упорядочить гармоническую основу. Следует помнить, что буквенно-цифровые обозначения довольно приблизительно соответствуют реальной гармонии, а в нотной записи клавира могут отсутствовать те или иные аккордовые тоны по вертикали, либо присутствовать лишние удвоения. Мелодика же может включать в себя альтерированные звуки, которые весьма часто не отражены в цифровке. Поэтому необходимо привести к “общему знаменателю” три компонента нот — мелодическую линию, буквенно-цифровую гармонию и гармонию, данную в фортепианном клавире.

Когда такая работа проведена, можно приступить к выравниванию так называемых неполных гармонических моделей. Преобладающими в гармонических соединениях являются ход на кварту и, как его

эквивалент, ход на малую секунду вниз. Распространено также движение аккордов по ступеням диатонической гаммы вверх и вниз. Таким образом, любая гармоническая схема состоит из комбинации этих трех компонентов.

При правке гармонических моделей нужно учитывать следующее:

а) внутри тональности диатонические аккорды могут свободно перемещаться вверх и вниз, в параллельном движении;

б) кварто-квинтовые последовательности — наиболее динамичны по звучанию: они встречаются в музыке в виде коротких, замкнутых оборотов, так называемых “вертушек”, или бывают довольно протяженными (часто это эллипсис, где чередуются аккорды доминантовой группы).

При корректировке гармонической схемы весьма важным бывает установить точный статус того или

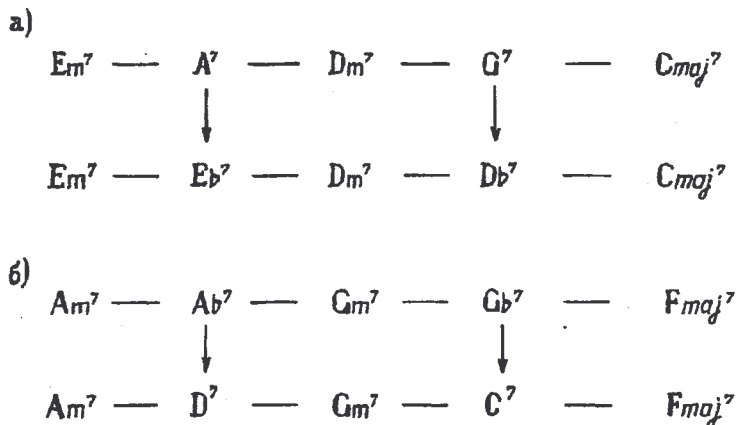


инного аккорда, например, определить минорное трезвучие или минорный септаккорд, присутствующий в данном месте. При четырехголосном изложении минорное трезвучие в качестве четвертого тона может содержать сексту или большую септиму [ $m(maj^7)$ ]. Как правило, оно характеризует собой минорную тонику или минорную субдоминанту. Минорный септаккорд ( $m^7$ ) предполагает наличие малой септимы и чаще всего является диатоническим созвучием мажорной гаммы на ее II, III и VI ступенях. Если же появление, скажем,  $Am^7$  в тональности До мажор означает переход в параллельный минор, то будет уместным применение  $Am^b$  или  $Am(maj^7)$ . Вообще следует отметить, что в гармонических схемах композиций популярной музыки использование аккордов параллельного и одноименного минора в мажорных тональностях встречается очень часто.

Если в нотном тексте присутствует уменьшенное трезвучие, возникает необходимость определения того, какой же из двух возможных септаккор-

дов оно представляет — уменьшенный или полууменьшенный. Как показывает практика, чаще всего подразумевается все же уменьшенный септаккорд. Полууменьшенный аккорд порой ошибочно записывают, как  $m^b$ . То есть терция созвучия, находящаяся в басу, принимается за его основной тон. В таком случае нужно проанализировать все встречающиеся в гармонической схеме  $m^b$  и определить их последующее движение. Если оно не вписывается в квинтовую модель, то это скорее всего  $^s$ , основной тон которого находится на малую терцию ниже данного, например,  $Am^b$  — является  $F^s$ .

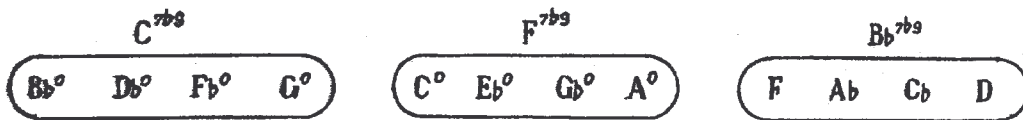
При коррекции гармонической схемы в некоторых случаях бывает необходимо перевести квинтовую модель в хроматическую или наоборот. Тогда от каждого второго аккорда цепочки отсчитывают уменьшенную квинту (в любую сторону) и выписывают новый бас:



Однако, нужно помнить, что в двух случаях трионовая замена неправомерна. Во-первых, это касается септаккорда двойной доминанты в последовательностях типа  $D^9-G^{*9}-Cmaj^7$ ;  $D^{*9}-G^{*9}-C(maj^7)$ . Во-вторых, речь идет о септаккорде четвертой ступени в соединениях  $C^7-F^7-C^7$  (близ). Хотя в этих созвучиях возможна альтерация квинты и даже ноты, что как бы намекает на возможность тритоновой замены, в описанных схемах последняя не производится.

Для установления правильного хода баса иногда бывает необходимо определить подразумеваемый бас уменьшенного септаккорда. Это происходит тогда, когда ни один из составляющих уменьшенный септаккорд звуков не является его основным тоном.

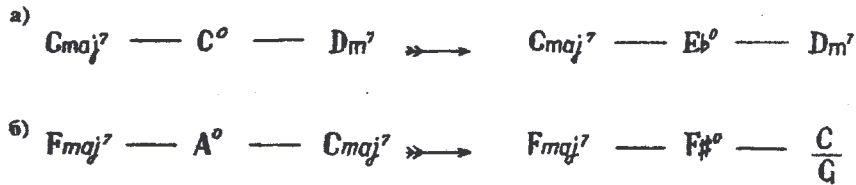
Например, при воспроизведении модели  $Em^{*6}-E^o-Dm^{*6}-D^o-Cmaj^7$  полностью отсутствует сколь угодно логичное движение баса. Здесь уменьшенные септаккорды служат производными от  $x^{*6}$ . При нахождении подлинного баса (основного тона) не следует забывать, что стоит к доминантсептаккорду добавить пониженную ноту и пропустить основной тон, мы получим уменьшенный септаккорд. Поскольку существует только три уменьшенных септаккорда —  $C, E^b, G^b, A; F, A^b, C^b, D; B^b, D^b, F^b, G$ , а остальные представляют собой их энгармонические эквиваленты, любой уменьшенный септаккорд может быть отнесен к одному из описанных:



Теперь вернемся к нашей последовательности  $E_m^{7b9} - E^{\circ} - D_m^{7b9} - D^{\circ} - C_m^{7b9}$ . Подставляя вместо уменьшенных септаккордов соответствующие  $x^{7b9}$ , получаем правильную исходную гармоническую схему:  $E_m^{7b9} - A^{7b9} - D_m^{7b9} - G^{7b9} - C_m^{7b9}$ .

Возможны случаи, когда уменьшенный септаккорд не связан ни с одним из трех родственных  $x^{7b9}$ ,

например, в моделях типа  $C_m^{7b9} - C^{\circ} - D_m^{7b9}$ ;  $F_m^{7b9} - A^{\circ} - C_m^{7b9}$ . Мы здесь имеем дело с неправильной записью баса, то есть, басовым основанием на самом деле является какой-либо другой тон одного и того же уменьшенного септаккорда. Чаще всего это указывает на присутствие нисходящей или восходящей хроматической модели, скажем:

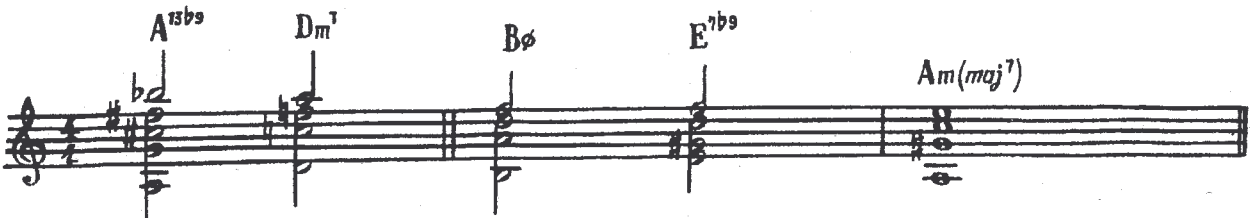


В печатных нотах порой встречается слишком мелкое дробление аккордов цифровки или излишне детализированное обозначение альтерированных тонов. Продиктовано это желанием как можно точнее отразить в записи внутреннее движение голосов в

аккордах. Тем самым "затемняется" основная гармоническая схема, что совершенно ненужно при первоначальной коррекции. В данном случае цепочки родственных созвучий следует обобщать основной гармонической функцией:



В доминантнонааккорде, переходящем в минорный или полууменьшенный септаккорд, обычно должна иметь место пониженная нона как признак минорного ладового наклонения:



Определенную помощь в процессе коррекции гармонической схемы и распознавания фактически подразумеваемых моделей может оказать таблица, предлагаемая аранжировщиком Биллом Руссо в его книге "Композиция для джаз-оркестра" (Нью-Йорк, 1963). В ней даны различные варианты перехода  $G^7$  в  $do$ -мажорный, минорный или полууменьшенный аккорд. В колонке 3 продемонстрирована возмож-

ная подготовка к аккордам колонки 2. Эта комбинация может и не переходить в колонку 1, а развиваться далее по тому же образцу, только на основе других тонов. В целом же все три колонки представляют собой варианты основной квинтовой модели — II—V—I, на которой построено большинство гармонических схем популярной музыки:

Таблица 4

1	2	3
обычно в начале такта или группы тактов	обычно в конце такта или группы тактов	обычно в начале такта или группы тактов
D m <sup>7</sup> (в любой аккорд 2)	G <sup>7</sup> (в любой аккорд 3)	C maj <sup>7</sup> (E m <sup>7</sup> , A m <sup>7</sup> )
D m (в любой аккорд 2)	D <sub>9</sub> <sup>7</sup> (в любой аккорд 3)	C
F (в любой аккорд 2)	B <sub>9</sub> <sup>9</sup> (в первые три аккорда 3)	C m
F m (в любой аккорд 2)	F m <sup>7</sup> (в любой аккорд 3)	C m <sup>7</sup>
D m <sup>7(b9)</sup> (в первые четыре аккорда 2)	F m (в любой аккорд 3)	C m <sup>7(b9)</sup>
A <sub>7</sub> (в первые два аккорда 2)	C (в первый аккорд 3)	реже C <sup>7</sup> , C <sup>7</sup>
A <sub>7</sub> m (в первые два аккорда 2)	A <sub>7</sub> <sup>9</sup> , D <sup>7</sup> , E <sup>7</sup> , F <sup>7</sup> (в первые три аккорда 3)	
A <sub>7</sub> m <sup>7</sup> (в первые два аккорда 2)		

До сих пор мы говорили исключительно об аккордах диатонической мажорной гаммы, однако, нужно отметить, что большое число популярных песен написано в минорных тональностях, например: "Опавшие листья" Ж.Косма, "Мельница моего сердца" М.Леграна, "Темная ночь" Н.Богословского и многие другие. При анализе и рекомпозиции таких

песен целесообразнее использовать серию созвучий, образуемых в миноре. В практике гармонизации принято формировать аккорды на основе двух компонентов: для горизонтали используется мелодическая минорная гамма, а для вертикали — гармоническая. В результате получается следующая шкала септаккордов:

I            II            III            IV            V            VI            VII

Am(maj<sup>7</sup>)    B<sup>b</sup>            Cmaj<sup>7</sup>#<sup>5</sup>    Dm<sup>7</sup>            E<sup>7</sup>            F<sup>#b</sup>            G<sup>#o</sup>

Следует обратить внимание на то, что в ней появляются два новых септаккорда — минорный с большой септимой и мажорный с увеличенной квинтой, а также уменьшенный септаккорд, который имеет здесь свою натуральную позицию. Для минорных композиций все правила и принципы основных аккордовых соотношений при коррекции гармонической схемы такие же, как и для диатонического мажора. Необходимо отметить, однако, что множеству сочетаний поп-музыки соответствует смешанный гармонический план — мажоро-минор.

Если в гармонической схеме встречаются какие-либо необычные аккорды, которые трудно отнести к уже известным гармоническим моделям, может помочь и другая методика расшифровки неясных или запутанных последовательностей.

Каждый аккорд диатонической гаммы может предваряться своей доминантой так же, как аккорд I ступени предваряется своей V ступенью. В результате образуется целый ряд так называемых вторичных доминант:

Таблица 5

G <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>	C <sup>7</sup>	D <sup>7</sup>	E <sup>7</sup>	F <sup>#7</sup>
C maj <sup>7</sup>	D m <sup>7</sup>	E m <sup>7</sup>	F maj <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>	A m <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>

Все эти созвучия имеют отношение к основной тональности и поэтому могут в ней встретиться, как подготавливающие диатонические аккорды. В качестве подготовительных часто используются и доми-

нантсептаккорды, расположенные на полтона выше основных. Иное их название — хроматические септаккорды:

Таблица 6

D <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>	F <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	B <sub>♭</sub> <sup>7</sup>	C <sup>7</sup>
C maj <sup>7</sup>	D m <sup>7</sup>	E m <sup>7</sup>	F maj <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>	A m <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>

Кроме того, каждый из диатонических септаккордов может иметь свою субдоминанту (как мажор-

ную, так и минорную), которая соотносится с ним, как V ступень с I:

Таблица 7

F (m)	G m	A m	B <sub>♭</sub> (m)	C	D m	E
C maj <sup>7</sup>	D m <sup>7</sup>	E m <sup>7</sup>	F maj <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>	A m <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>

То же самое касается и минорных тональностей с их диатоническими созвучиями. Ниже при-

веден ряд вторичных доминант для тональности *ля* минор:

Таблица 8

E <sup>7</sup>	F <sup>♯7</sup>	G <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>	C <sup>♯7</sup>	D <sup>♯7</sup>
A m (maj <sup>7</sup> )	B <sup>7</sup>	C maj <sup>7</sup>	D m <sup>7</sup>	E <sup>7</sup>	F <sub>♯</sub> <sup>7</sup>	G <sub>♯</sub> <sup>7</sup>

Хроматические доминантсептаккорды для той же тональности показаны в следующей таблице:

Таблица 9

B <sub>♭</sub> <sup>7</sup>	C <sup>7</sup>	D <sub>♭</sub> <sup>7</sup>	E <sub>♭</sub> <sup>7</sup>	F <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>
A m (maj <sup>7</sup> )	B <sup>7</sup>	C maj <sup>7</sup>	D m <sup>7</sup>	E <sup>7</sup>	F <sub>♯</sub> <sup>7</sup>	G <sub>♯</sub> <sup>7</sup>

Вторичными субдоминантами для тональности *ля* минор служат такие аккорды:

Таблица 10

D m	E	F	Gm	A	B	C <sup>♯</sup>
A m (maj <sup>7</sup> )	B <sup>7</sup>	C maj <sup>7</sup>	D m <sup>7</sup>	E <sup>7</sup>	F <sub>♯</sub> <sup>7</sup>	G <sub>♯</sub> <sup>7</sup>

Взгляд на гармоническую схему с подобной точки зрения может оказаться результативным тогда, когда другие приемы расшифровки оказываются неэффективными. Однако, если обобщить вышесказан-

ное, мы увидим, что в итоге все сводится к той же комбинации кварто-квинтовых и нисходящих хроматических разрешений.



## §2. Способы гармонизации гамм

Гармонизация гамм имеет важное практическое значение, поскольку позволяет аранжировщику в наиболее элементарной и наглядной форме овладеть техникой гармонизации мелодии. Кроме того, в мелодике то и дело встречаются фрагменты гаммообразного движения, которые следует уметь аранжировать.

Если мы рассмотрим многочисленные варианты гармонизации гамм, то несомненно придем к выводу, что в принципе все они сводятся к двум способам — функциональному и мелодическому, которые к тому же могут объединяться.

При гармонизации гаммы или гаммообразного

мотива совершенно недостаточно полагаться только на собственный вкус, подбирая “красивые” аккорды. Нужно стремиться к тому, чтобы созвучия в общем плане выстраивались в определенную гармоническую модель или комбинацию моделей. Говоря более конкретно, это может быть диатоническая, квинтовая или хроматическая модель, а также нисходящая или восходящая целотонная последовательность аккордов.

В помещенных ниже примерах показаны различные виды гармонизации мажорной гаммы. Во всех случаях соблюдены условия логичного соединения созвучий. Обратите внимание на то, что даже в довольно “диссонирующих” местах гармонизации общая конструкция удерживается за счет полных гармонических моделей. Вот первый образец:

Проигрывая его, нетрудно заметить, что это диатоническая модель с мажорным наклоном.

Во втором примере гамма гармонизована диатоническими аккордами параллельного минора:

Третий вариант гармонизован при помощи квинтовой модели:

В четвертом образце использована иная квинтовая модель, которая предполагает разрешение доминанты в тонику через вторую пониженную ступень:

В пятом примере диатоническая мажорная гамма гармонизована движением аккордов по нисходящему хроматическому звукоряду:

Chords:  $G_{sus}^4$ ,  $G_b^{7\#5}$ ,  $F_{maj}^7$ ,  $E^{7b9}$ ,  $E_b^{maj7}$ ,  $D_m^9$ ,  $D_b^9$ ,  $C^6$

В следующем, шестом варианте предпринята попытка гармонизации в свободной, импровизационной манере:

Chords:  $D_b^{maj7}$ ,  $C_{maj}^9$ ,  $B_b^{7b5}$ ,  $A_b^{13}$ ,  $D_b^{maj9b5}$ ,  $E_m^9$ ,  $A_b^{m11\#9}$ ,  $C_m^{11}$

Седьмой вариант представляет собой гармонизацию, в которой аккорды движутся по нисходящей целотонной гамме:

Chords:  $D_m^{11}$ ,  $C_{maj}^9$ ,  $B_b^{maj7b5}$ ,  $A_b^{13}$ ,  $G_b^{13b9}$ ,  $E_m^9$ ,  $D_m^9$ ,  $C^6$

В восьмом примере гамма гармонизована в стиле хора:

Chords:  $A_m$ ,  $\frac{B_b^7}{A_b}$ ,  $\frac{C}{G}$ ,  $F$ ,  $\frac{C}{E}$ ,  $F$ ,  $\frac{C^7}{F}$ ,  $\frac{C}{E}$

И, наконец, в девятом образце дана наиболее ordinaria гармонизация гаммы диатоническими и уменьшенными септаккордами:

Chords:  $\frac{C^6}{A}$ ,  $B^0$ ,  $C_{maj}^7$ ,  $D^0$ ,  $C^6$ ,  $F_{maj}^7$ ,  $A_b^0$ ,  $C^6$

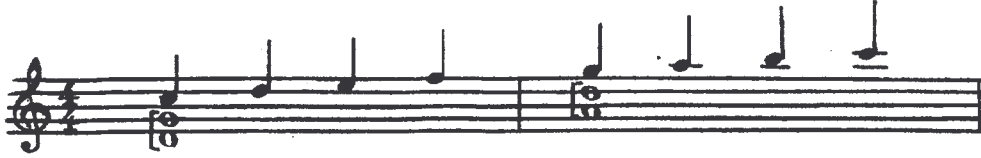
Проигрывая варианты гармонизации, обратите внимание на то, что всякий раз гамма приобретает своеобразный, неповторимый колорит звучания.

Это может быть с успехом использовано в художественном плане.

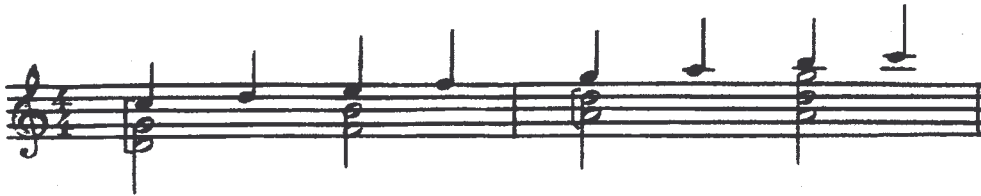
### §3. Гармонизация мелодии

Установим следующий порядок работы. Мы будем не накладывать мелодию на аккорды, а наоборот, присоединять аккорды к мелодической линии. Вначале представим себе, как часто с точки зрения метра

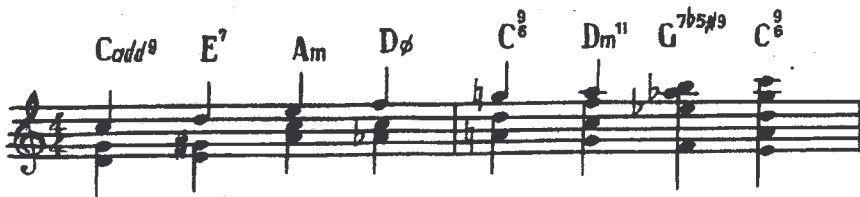
мы будем гармонизовать мелодию. Допустим, в первом случае мы гармонизируем ее двумя аккордами, тогда на каждый аккорд будет приходиться по четыре мелодических звука:



Мелодическая линия может быть и более часто поддержана аккордами сопровождения:

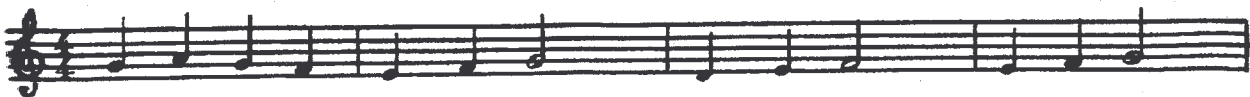


Можно и каждый звук мелодии снабдить гармонией:

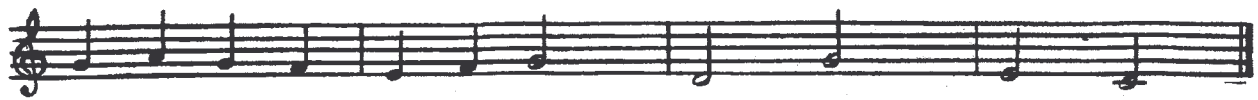


Как показывает анализ большого числа аранжировок, наиболее частым и оптимальным оказывается способ, когда гармонизация производится так, что в каждом такте располагается по два ра-

зличных аккорда. Этого вполне достаточно для довольно подробной гармонизации. Поясним это на примере. Предположим, что нам предстоит гармонизовать следующую мелодию:







Не касаясь сейчас эмоционально-художественной стороны работы, сосредоточим внимание на технологическом ее аспекте. Вспомним, что любая гармонизация предполагает компоновку элементов трех

разновидностей последовательностей — диатонических, квинтовых и хроматических. Допустим, мы гармонизовали мелодию следующим образом:



Рассмотрим первую половину этого варианта. Для большей наглядности выразим гармонию в виде

цифрованного баса. Возможные надстройки и альтерации на данном этапе не имеют значения:



Как видим, вначале происходит диатоническое движение двух однотипных аккордов в первую ступень. Далее следует хроматическая модель I—VIx—bVIx—bIIx, которая не завершается тоникой, как это ожидается по логике развития, а прерывается путем введения фрагмента кадансового оборота —

bIIx—V. Следующие четыре такта представляют собой модель квинтового круга (типичный эллипсис). От I ступени сделан скачок в IV и затем, рядом последовательных квартовых ходов осуществляется возврат к исходной точке:



Вот иной вариант гармонизации:



Он начинается отрезком диатонической модели — III—IV. Затем, с I ступени делается скачок в  $\flat$ VI<sub>M</sub> — довольно частое явление в джазовой гармонии. Напомним, что аккорд I ступени может совершать скачок в любую диатоническую или хроматическую ступень гаммы. Далее, переосмысливаем гармонию по отношению к новой временной тонике Ми-бемоль мажор и получаем диатоническую модель A $\flat$  maj<sup>7</sup>—G—Fm—Em—E $\flat$  maj<sup>7</sup> с тритоновой заменой доминанты, или в цифрованном бэсе — IV—III<sub>x</sub>—II—II—I. После этого следует кадансовый оборот в первоначальной тональности — Psus<sup>4</sup>—II<sub>M</sub>—I, а за ним — небольшой фрагмент квинтовой модели ( $\flat$ VII<sub>M</sub>—III<sub>M</sub>) соединяется с движением аккордов

внутри диатонической модели по схеме II—III—II, что возвращает интонационное развитие к началу — III—IV (в целом — II—III—II—III—IV). Попутно отметим, что стыковки и перемены моделей совсем не обязательно должны совпадать с тактовой чертой.

Третий вариант является типичным примером использования хроматических моделей при гармонизации. В первых четырех тактах соединяются однотипные аккорды по схеме VI— $\flat$ VI—Vm— $\flat$ Vm—IVm—III<sub>x</sub>—VI<sub>x</sub> (в конце последовательности — элемент квинтовой модели: III<sub>x</sub>—VI<sub>x</sub>). Второй четырехтакт представляет собой нисходящее хроматическое движение созвучий с переменной их гармонического качества, а именно — III<sub>x</sub>—II<sub>m</sub>—Im—VII<sub>m</sub>— $\flat$ VII<sub>m</sub>—VI—I:



Вариант четвертый — это несколько смещенный эллипсис по схеме V—I<sub>x</sub>—IV<sub>x</sub>—III<sub>M</sub>—VI<sub>M</sub>—II<sub>M</sub>—I, где преобладают мажорные аккорды:



Как видим, все это — хорошо известные гармонические модели, скомпонованные различным образом. При анализе цифрованной бас оказывается наиболее результативным и придает совершенную наглядность гармонической схеме.

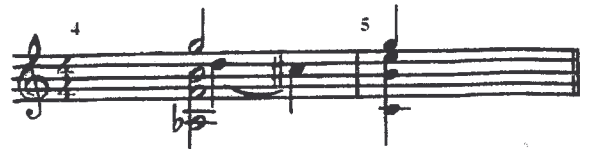
Следующим этапом нашей работы будет размещение созвучий, выраженных цифровыми символами, в типично гитарной аппликатуре и соединение их с

мелодической линией. Вначале выпишем мелодию на октаву выше, чтобы перевести ее в естественную гитарную тесситуру, и поставим над ней гармонию в виде цифровки. Обратите внимание на то, что мелодический голос при сочетании с тем или иным аккордом может давать альтерированный или надстроенный тон:



Переводя буквенные символы в реальные нотные знаки, учитывайте, что, исходя из специфики гитарной аккордики, целесообразнее применять немногозвучные аккорды в три, максимум четыре звука. Это также упрощает технику игры. Как показывает практика, трех- и четырехзвучные аккорды в аранжировках чередуются между собой\*.

В конце четвертого такта использован даже шестизвучный аккорд. Здесь он вполне оправдан, т.к. созвучия доминантовой группы должны действительно доминировать в гармонической последовательности по отношению к другим аккордам с надстроенными и альтерированными тонами, и поэтому могут быть еще более форсированы:

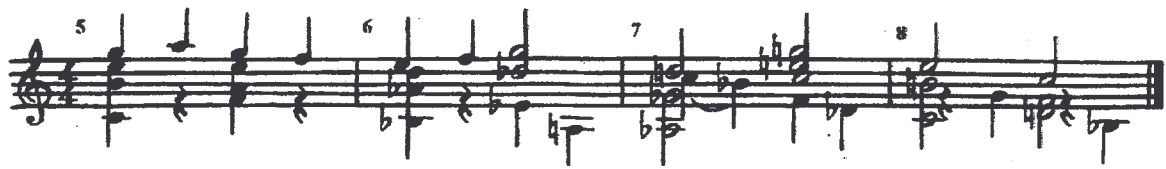


В следующих четырех тактах (пример на стр.73) тоже чередуются трех- и четырехзвучные аккорды.

Отметим, что нами представлено далеко не конечное количество вариантов гармонизации.

Если выразить вкратце основную суть технологии гармонизации, то это будет сформулировано так: компоновка различных фрагментов диатонических, квинтовых и хроматических аккордовых моделей. Протяженность таких фрагментов может колебаться от двух или нескольких созвучий той или иной модели до нескольких тактов подряд. Здесь все зависит от того, какой именно характер звучания хочет придать аранжировщик определенной мелодии. В этой работе не может быть понятия "правильно" или "неправильно" в категорическом смысле, а, скорее, "уместно" или "неуместно" для решения конкретной художественной задачи.

\* В строгом четырехголосии голоса не могут пропадать или появляться произвольно. Исторически это обусловлено вокальной традицией многоголосия, согласно которой раз вступивший голос не может исчезнуть. То же является нежелательным и в инструментальной музыке. Однако, спонтанное введение и снятие голосов на гитаре имеет место в силу специфики инструмента. Недостающий голос подразумевается и как бы прослушивается в результате слуховой инерции.



Проиграв и изучив предложенные выше варианты гармонизации, вы согласитесь с тем, что каждый из них по-своему интересен, и трудно отдать безусловное предпочтение какому-нибудь одному.

Для практического использования можем предложить следующие рекомендации:

1. Необходим анализ аккордового сопровождения и разбивка его на три вида гармонических моделей.
2. Следует выявить и установить временные тональные центры при наличии отклонений.
3. При наличии неполных моделей — осуществите их рекомпозицию.
4. Важен этап приведения схемы к симметричному чередованию аккордов (один, два или четыре аккорда в такте).
5. Вводите фигурации среднего голоса при целых и половинных длительностях в гармоническом сопровождении.
6. Следите за плотностью фактуры по вертикали.
7. Избегайте удвоений в мелодии и басы, а также в мелодии и среднем голосе, если это касается септимы аккорда.

#### §4. Гармонизация неаккордовых тонов

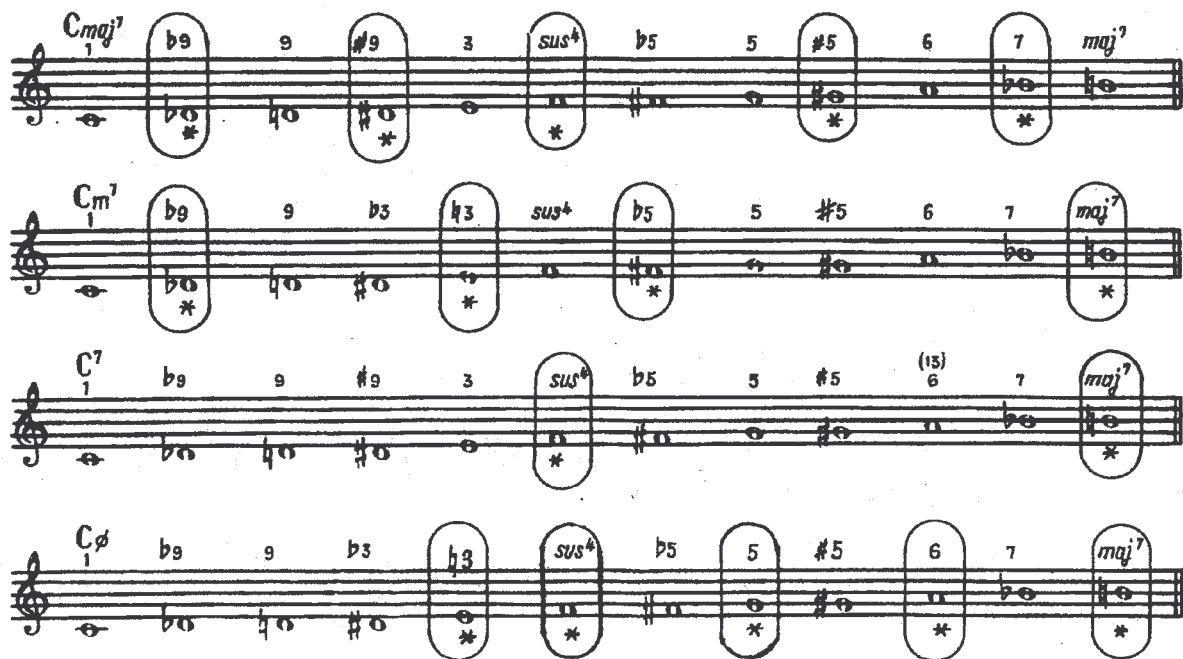
При гармонизации мелодии, в которой встречаются альтерированные звуки, возникает необходимость в детальном продумывании функционального смысла неаккордовых тонов. Для начала определим принципиальное различие между аккордовым и неаккордовым тоном.

Аккордовым тоном является:

- а) звук, находящийся внутри основного аккорда;
- б) звук, относящийся к его надстроенной части;
- в) альтерированный тон, который допустим в данном гармоническом контексте.

Неаккордовым называется тон, который не может быть отнесен к трем перечисленным категориям и, следовательно, не имеющий непосредственной или потенциальной связи с аккордом.

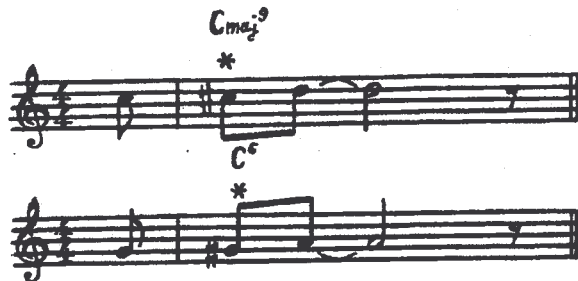
Выделим неаккордовые тоны путем сопоставления различных созвучий с хроматическим рядом:



Общим свойством всех неаккордовых тонов является тенденция к изменению гармонической природы основного аккорда, особенно если неаккордовый тон находится на сильной доле такта или имеет значительную длительность.

Неаккордовые тоны могут быть подразделены на семь категорий:

1. Проходящие, связывающие два аккордовых тона диатонически или хроматически:



2. Смежные тоны, как бы вводящие мелодию в аккордовый тон от скачка:



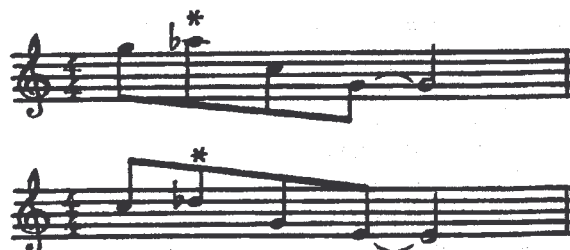
3. Вспомогательные, опевающие аккордовый тон сверху и снизу (или наоборот) с возвратом к аккордовому:



4. Вспомогательные тоны, опевающие аккордовый сверху и снизу (или наоборот) без возвращения в опеваемый звук:



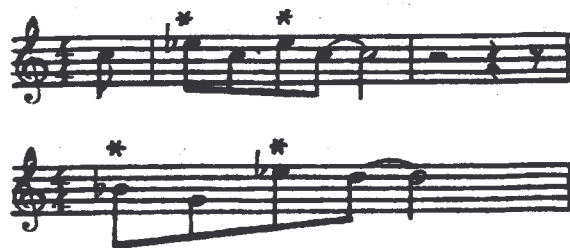
5. Обратные смежные тоны, идущие от аккордового звука к скачку:



6. Ускользящие тоны, не связанные с аккордовым вообще:



7. Блюзовые тоны (blue notes) — своего рода искажение аккордовых, — которые можно рассматривать, как частный случай ускользящего тона. Это малая терция в мажорном или доминантовом созвучии; уменьшенная квинта в мажорном или минорном; малая септима в мажорном или минорном аккорде:

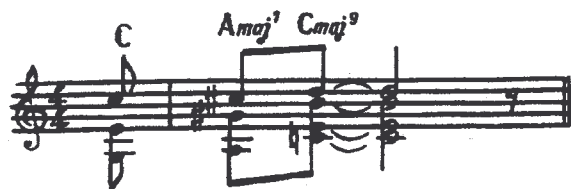




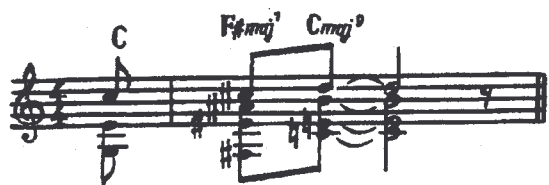
На практике гармонизация неаккордового тона предполагает истолкование его как одной из ступеней недiatонического (по отношению к основной гармонии) аккорда. Возьмем, например, такой короткий мотив:



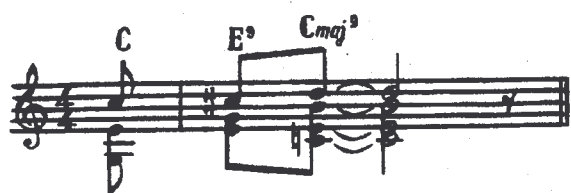
Звук *до-диез* может быть гармонизован здесь аккордами  $A_{maj}^7$  и  $A^7$ , поскольку является большой терцией этих аккордов:



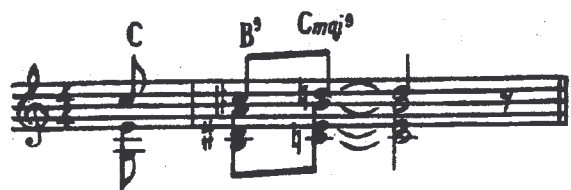
Также аккордами  $F_{\sharp maj}^7$  и  $F_{\sharp}^7$ , где он служит квинтовым тоном:



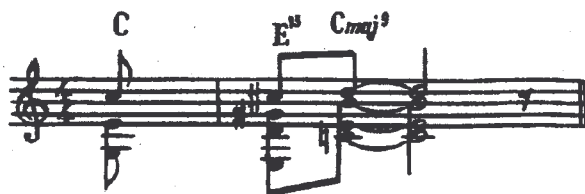
Аккордами  $E^7$  и  $E_{m}^7$ , где он — септима:



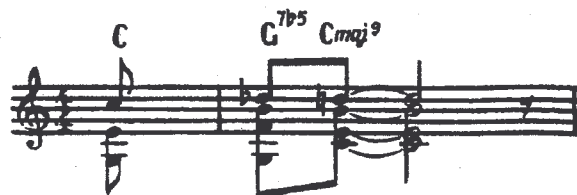
Еще — аккордами  $B^9$  и  $B_{m}^9$ , где *до-диез* является ноной:



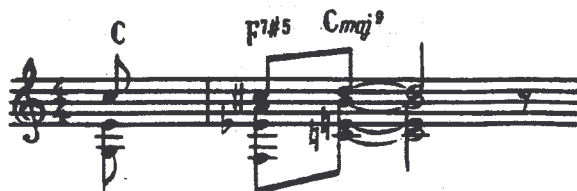
Другой вариант — гармонизация  $E^{13}$ , где рассматриваемый звук выступает в роли терцисимы (или сексты):



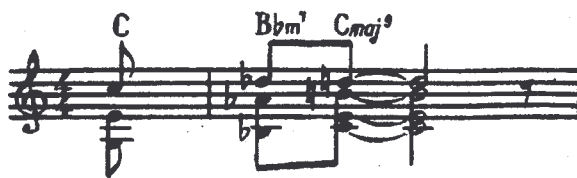
Если по каким-либо причинам эти способы гармонизации не подходят, можно попробовать истолковать *до-диез* как альтерированный тон. Тогда он гармонизируется аккордом  $G^{7\sharp 5}$ , где в качестве звука *ре-бемоль* будет являться пониженной квинтой:



Также аккордом  $F^{7\flat 5}$ , где будет представлять собой повышенную квинту:



Аккордами  $B_{\flat}^{7\flat 5}$  и  $B_{m}^{7\flat 5}$ , где он будет служить повышенной ноной и терцией, соответственно:



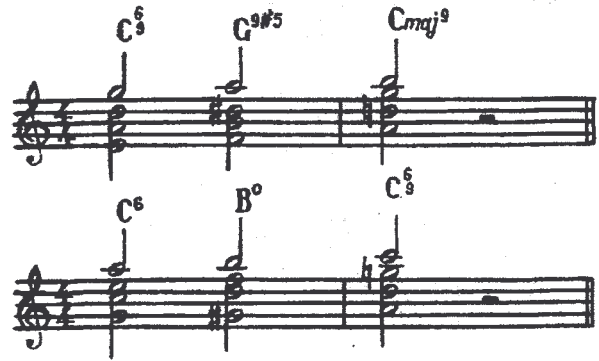
В конечном итоге при гармонизации неаккордовых тонов решающим критерием является слуховой подбор разнообразных аккордов и неоднократная проба различных, в том числе и представленных выше вариантов. Начинающему аранжировщику рекомендуется поочередно вслушиваться в предлагаемые

аккорды и оценивать их смысловую совместимость в мелодии или мотиве. Со временем этот процесс будет все более совершенствоваться, благодаря чему определение соответствующего аккорда будет происходить почти сразу. Исходным моментом в работе аранжировщика является конкретный музыкальный стиль произведения, который должен удерживать его от неуместных гармонических решений.

Иногда возникает необходимость трактовать аккордовый тон как неаккордовый. Это может быть вызвано потребностью обогащения гармонически монотонного пассажа:



Для того, чтобы интерпретировать аккордовый тон как неаккордовый, аккордовый звук должен отвечать определенным требованиям, а именно: разрешаться в следующий аккордовый тон ходом на большую или малую секунду; иметь меньшую длительность; быть ниже последующего тона; приходится на слабую метрическую долю:



### §5. Мелодическая фигурация в кадансовых оборотах

В своей практической работе аранжировщик весьма часто сталкивается с необходимостью мелодического оформления кадансовых оборотов. В популярной музыке каданс является одним из наиболее изысканных элементов структуры и, будучи завер-

шением музыкальной мысли, представляет собой своего рода резюме, логическое завершение построения.

Фактически, можно подвергать фигурации любой тон аккорда, как в верхнем, так и в среднем, нижнем голосе. Приводим семь вариантов фигурации аккордовых звуков в гармонической последовательности II—V—I:





Как видно из примера, различные голоса можно подвергать фигурации не только порознь (варианты *а, б, в*), но и в комбинации, поочередно (образцы *г, д, е*). Так в варианте *г* мы наблюдаем последовательную фигурацию верхнего, среднего и нижнего голосов. В варианте *д* — поочередную фигурацию среднего, верхнего и нижнего, а в варианте *е* — движение нижнего, среднего и верхнего

голосов. Возможна также фигурация и двух голосов, как это показано в образце *ж*.

Подобные элементарные звенья могут быть расширены до более продолжительных гармонических последовательностей, скажем, приобрести вид моделей квинтового круга с мелодической фигурацией в каком-либо одном голосе:

Или в разных голосах:

Three musical staves (r, л, е) showing guitar chord progressions. Staff r: Em<sup>9</sup>, A<sup>12b9</sup>, Dm<sup>9</sup>, G<sup>13b9</sup>, Cmaj<sup>7</sup>. Staff л: Em<sup>9</sup>, A<sup>13</sup>, Dm<sup>9</sup>, G<sup>13</sup>, Cmaj<sup>7</sup>. Staff е: Em<sup>9</sup>, A<sup>13</sup>, Dm<sup>9</sup>, G<sup>13</sup>, Cmaj<sup>7</sup>.

Остановимся более подробно на фигурации верхнего голоса. Для аранжировки популярной музыки весьма характерно расцветивание, орнаментирование мелодической ткани именно в кадансах, что создает красочную фактуру. Фактически, фигурация верхнего голоса является наложением орнаментирующего пласта на гармонический остов каданса. Экспериментирование с этими двумя компонентами в широком смысле и составляет основу поисков собственного творческого лица. В данном отношении весьма желательно стремление аранжи-

ровщика к стилизации в манере письма конкретного композитора. От того, как именно будут гармонизованы и мелодизированы кадансовые обороты, во многом зависит характер аранжировки. Здесь почти невозможно дать сколько-нибудь исчерпывающий перечень вариантов, хотя некоторые из них могут быть проиллюстрированы. Ниже приведены наиболее очевидные, с точки зрения гитарной аппликатуры, модели объединения мелодии в верхнем голосе с аккордами, составляющими каданс:

Three musical staves (a, б, в) showing guitar chord progressions with melodic lines in the upper voice. Staff a: F<sup>#i</sup>, D<sup>7#5#9</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7#5#9</sup>, F<sup>#i</sup>. Staff б: F<sup>#i</sup>, A<sup>b13</sup>, Dbmaj<sup>9</sup>, Gbmaj<sup>7b5</sup>, Fmaj<sup>7</sup>. Staff в: Dmaj<sup>9</sup>, Fmaj<sup>9</sup>, Bbmaj<sup>9</sup>, Ebmaj<sup>9</sup>, Dmaj<sup>9</sup>.

а) E $\flat$  A $7\sharp 5$  Dm $7$  C $13b9$ / $A\flat$  F $\sharp$  D $7\sharp 5/9$  Gm $^\circ$  C $7b9$  Fadd $^\circ$ / $A$

б) B $13$  B $13\sharp 9$  Em $7$  A $13(b5)$  Dmaj $7b5$  D $\sharp$

в) C $7b5$  Fm $^\circ$  B $\flat 13b9$ / $C\flat$  F $\sharp$ m $7$  Gm $1$

Освойте данные модели в различных тональностях и, уловив аппликатурный принцип, сочините собственные обороты в том мелодическом стиле, который вам наиболее близок. Модели, объединяющие мелодию с гармонией, могут усложняться путем более частой смены аккордов или дробления мелодической линии.

Продemonстрированные выше варианты кадансов обладают достаточной степенью нейтральности по отношению к какому-либо стилю и поэтому могут быть использованы в самой различной музыке. Однако, это не противоречит тому, что каждый аранжировщик может и должен экспериментировать с подобным материалом в поисках собственного творческого почерка.

### §6. Аранжировка интродукции

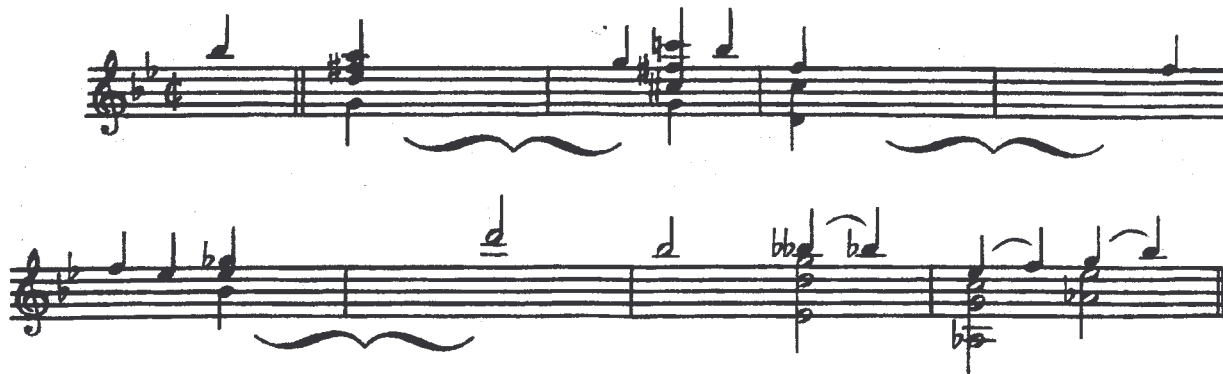
В художественном отношении весьма важным является целостность, законченность аранжировки, наличие в ней всех традиционных формообразующих элементов, в частности таких, как интродукция и постлюдия.

Интродукция как бы предваряет появление тематического материала и потому часто строится на интонациях основной темы. Простейшим видом интродукции можно считать воспроизведение нескольких тактов темы (чаще всего двух, четырех, восьми) в самом начале композиции, как это показано на примере мелодии В. Янга "Стелла в свете звезд":

Это вполне приемлемый, хотя и довольно ординарный вариант интродукции, используемый чаще всего в простых переложениях для широкого круга любителей музицирования.

Профессиональный подход к созданию интродукции предполагает более сложную, в некоторых случаях даже виртуозную, интерпретацию материала.

При введении в интродукцию арпеджированных или секвенционных пассажей музыкальное движение как бы приостанавливается. Как правило, такими точками “разрыва” музыкальной ткани являются цезуры между отдельными предложениями:



Логически здесь напрашиваются три остановки — первая на аккорде E<sup>♭</sup>, вторая на аккорде D<sup>♭</sup>, и

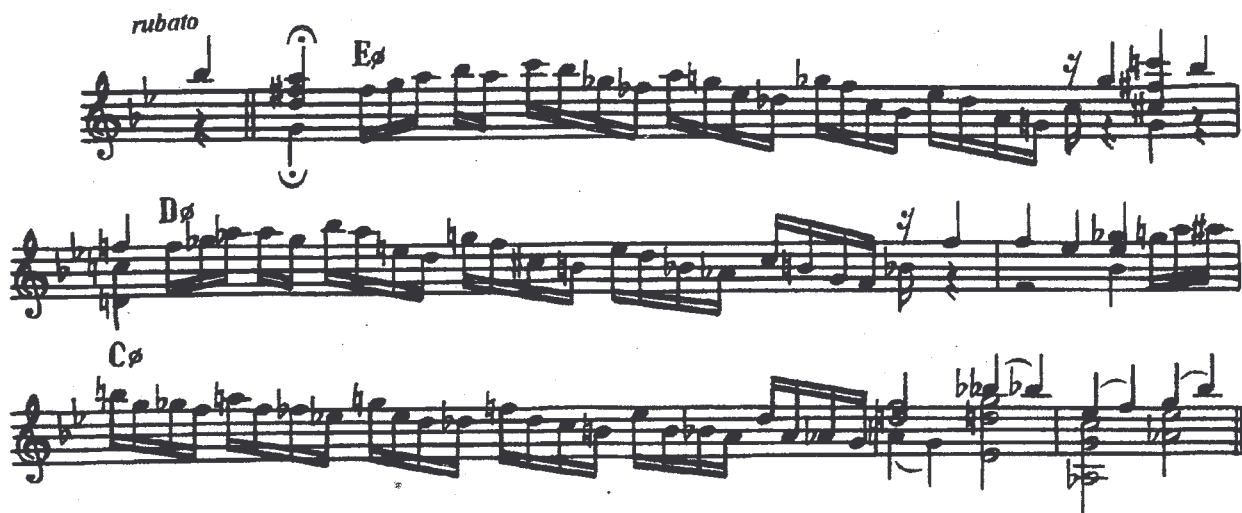
третья на аккорде C<sup>♭</sup>. В эти моменты могут быть использованы соответствующая уменьшенная гамма и основанные на ней фигуры:



А вот пример применения целотонной гаммы и построенных на ней фигураций:



Смонтировав фрагменты аранжировки с мелодическими пассажами, получим полную картину интродукции к песне “Стелла в свете звезд”:



Шестнадцатые длительности, которыми записаны пассажи, не отражают подлинных метроритмических соотношений и обозначены условно. По этой же причине отсутствуют тактовые черты. Пассажи играют свободно (*rubato*). В реальной исполнительской практике существует тенденция начинать пассаж с ферматы, разгонять к середине или наивысшей точке и снова замедлять в окончании, при переходе к изложению темы.

### §7. Аранжировка постлюдии

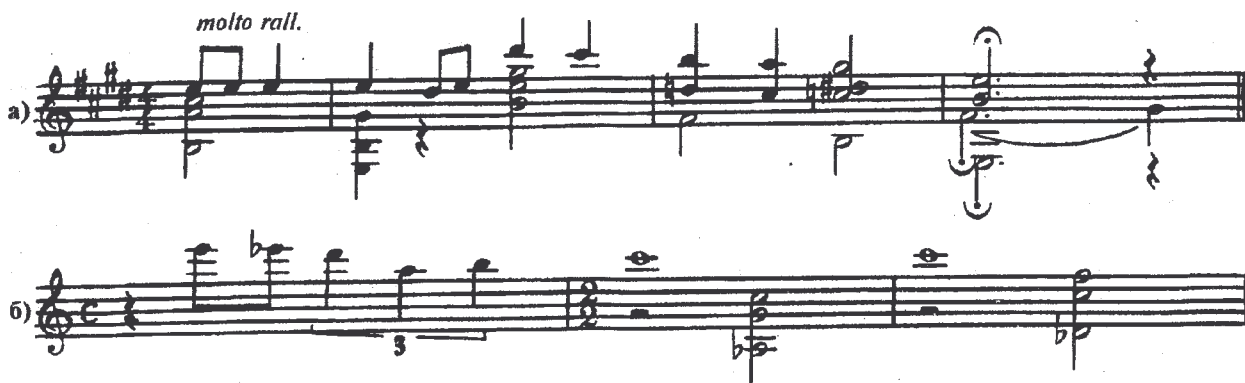
Постлюдия или заключение также является важным формообразующим элементом аранжировки. Основное ее назначение — определенное интонационное обобщение всей пьесы.

Наиболее близкими по типу можно считать заключения поп-аранжировок и романсов. В связи с небольшими размерами романсовой формы, заключение в ней также невелико, как, например, в романсе В.Абазы "Утро туманное":



Заключение в определенном смысле можно считать синонимом понятия кода. Таким образом, кодой является часть, вводимая после того, как проведение материала экспозиции окончилось полной или прерванной каденцией. Кода в тематиче-

ском отношении чаще всего основана на элементах экспозиции. Несколько примеров таких код показано ниже. Это заключения к пьесам Р.Роджерса "Голубая луна", Д.Раксина "Лора", Э.Харбурга и Г.Арлена "Над радугой":



Существуют и так называемые развитые коды, которым придается разработочный характер. Они содержат, как правило, значительное количество неустойчивых гармоний, достигающих заключительного

аккорда путем последовательных разрешений. Вот несколько примеров подобных код пьес "Туманно" Э.Гарнера, "Посмотри, что случилось" М.Леграна, "Вино и розы" в интерпретации Джо Пасса:

Chord symbols shown in the first staff:  $Bb^{13}$ ,  $Eb^6$ ,  $A_{m7}$ ,  $A_{bm7}$ ,  $G_{m7}$ ,  $G_{b9}$ ,  $F^9$ ,  $E^9$ ,  $Bb^{7b9}$ ,  $E_{bmaj9}$

Chord symbols shown in the second staff:  $E^9$ ,  $B_{m(maj7)}$ ,  $B_{m7}$ ,  $E^9$ ,  $E_{b2}$

Chord symbols shown in the third staff:  $E_{bm9}$ ,  $A_{b13}$ ,  $D_{bmaj7}$ ,  $G_{b9}$ ,  $G_{m7}$ ,  $C^{7\#5\#9}$ ,  $B^{13b9}$ ,  $B_{b13}$

Более сложным вариантом коды может служить разработка с детализированным проведением темы, зачастую с видоизмененной гармонией. Тема может быть проведена на другой высоте, в других тональ-

ностях, в разных голосах. Именно такую разработку мы слышим в пьесе Д.Раксина "Лора" в интерпретации гитариста Лориндо Альмейды:



Moderato

The first system of the musical score for 'Moderato' consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets and a sixteenth rest. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes, also featuring triplets.

Quasi lento

The second system, marked 'Quasi lento', consists of three staves. The upper staff contains a series of chords, many of which are triplets. The middle and lower staves show a bass line with chords and eighth notes, continuing the harmonic development of the piece.

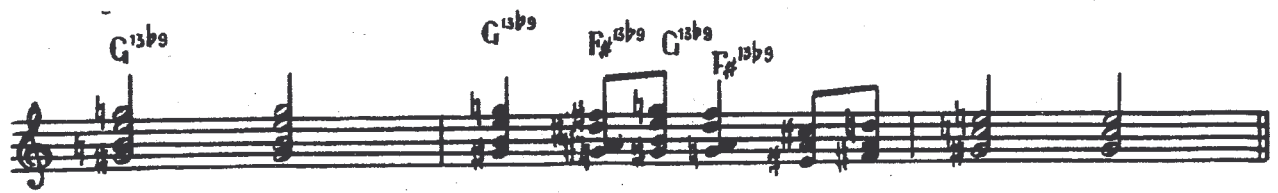
Как видим, основная мелодия проводится в нижнем голосе и уже в измененном виде:

A single staff of music showing the main melody from the previous system, now transcribed in the lower voice. It includes triplets and rests, illustrating the melodic line in a different context.

Далее тема излагается аккордами, но в иной гармонизации, с преимущественным использованием терцдиаккордов с пониженной ноной в параллельном движении:

A single staff of music showing a sequence of chords in parallel motion. The chords are labeled as A<sup>13b9</sup>, A<sup>13b9</sup>, G<sup>#13b9</sup>, A<sup>13b9</sup>, G<sup>#13b9</sup>, E<sup>13b9</sup>, and F<sup>13b9</sup>. This illustrates the use of tertius quaternarius chords with a lowered bass note.





Постлюдия может быть построена также на различных аккордовых последовательностях кадансового типа. Для этого нужно располагать скелетирован-

ной гармонической схемой. Ниже приведено десять вариантов кадансирования в тональности До мажор:

Тен музыкальных стенов (a-j) показывающих различные варианты кадансирования в тональности До мажор. Каждая строка содержит ноты и аккорды:

- a) Dm<sup>7</sup>, G<sup>13</sup>, Ab<sup>7</sup>, Cmaj<sup>9</sup>
- b) Dm<sup>7</sup>, G<sup>13</sup>, Eb<sup>6</sup>, D<sup>7</sup>, Dbmaj<sup>7</sup>, Cmaj<sup>7</sup>
- в) Dm<sup>7</sup>, G<sup>13</sup>, Bb<sup>13</sup>, Ab<sup>13</sup>, Gb<sup>13</sup>, C<sup>2</sup>
- г) Dm<sup>7</sup>, G<sup>13</sup>, Bb<sup>13</sup>, Eb<sup>13</sup>, Ab<sup>13</sup>, Cmaj<sup>2</sup>
- д) Dm<sup>7</sup>, G<sup>13</sup>, Fm<sup>9</sup>, Bb<sup>13b9</sup>, Ab<sup>13</sup>, Dbmaj<sup>9</sup>, C<sup>2</sup>
- e) Dm<sup>7</sup>, G<sup>13</sup>, C, C<sup>7</sup>/<sub>Bb</sub>, F/A, Fm/Ab, C<sup>2</sup>

ж)  $Dm^7$   $G^{13}$   $F^{\sharp 9}$   $Eb^{\sharp 9}$   $Db^{\sharp 9}$   $C^{\sharp 9}$

з)  $Dm^7$   $G^{13}$   $F^{\sharp 9}$   $Fm^7$   $E$   $Ebm^{\flat}$   $Dm^7$   $Dbmaj^7$   $Cmaj^7$   $C^{add9}$

и)  $Dm^7$   $G^{13}$   $Fmaj^7$   $Em^7$   $Dm^7$   $Cmaj^7$

к)  $Dm^7$   $G^{13}$   $Fmaj^7$   $Abmaj^7$   $Dbmaj^7$   $Cmaj^7$

Затем выбранный вариант можно развить при помощи фигурации, как это показано ниже:

д)  $Dm^7$   $G^{13}$   $Fm^{\sharp 9}$   $Bb^{13/9}$   $C$   $Cb$

$Ab^{13}$   $Dbmaj^9$   $C^{\sharp 9}$

В данном случае использована гармоническая фигурация, однако может быть применена и ритмическая. Например:

3) Musical score showing two staves. The top staff contains chords  $Dm^7$ ,  $G^{13}(\#5)$ ,  $F\#6$ , and  $Fm^7$ . The bottom staff contains chords  $Cadd^9$ ,  $E$ ,  $Ebm^6$ ,  $Dm^7$ ,  $Dbmaj^7$ , and  $Cmaj^7$ . Triplet markings are present over several notes in both staves.

Возможна даже мелодическая фигурация в любом голосе:

4) Musical score showing two staves. The top staff contains chords  $Dm^7$ ,  $G^{13}(\#5)$ ,  $Fmaj^7$ , and  $Em^7$ . The bottom staff contains chords  $Dm^7$  and  $Cmaj^7$ . A  $(b9)$  marking is present in the top staff.

В данном случае можно с успехом использовать материал раздела "Мелодическая фигурация в кадансовых оборотах".

При компоновке постлюдии или коды аранжировщик должен стремиться к органической интонационной связи постлюдии с самой темой. Только

непрерывное экспериментирование, а затем и накопленный опыт могут привести к желаемому результату. Необычайно полезен также анализ фортепианных клавиров и особенно оркестровых партитур популярной музыки.

# ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

## §1. Проведение мелодии в верхнем, среднем и нижнем голосе

Проведение мелодии в верхнем голосе — наиболее частый прием аранжировки, который встречается как в классической, так и в популярной гитар-

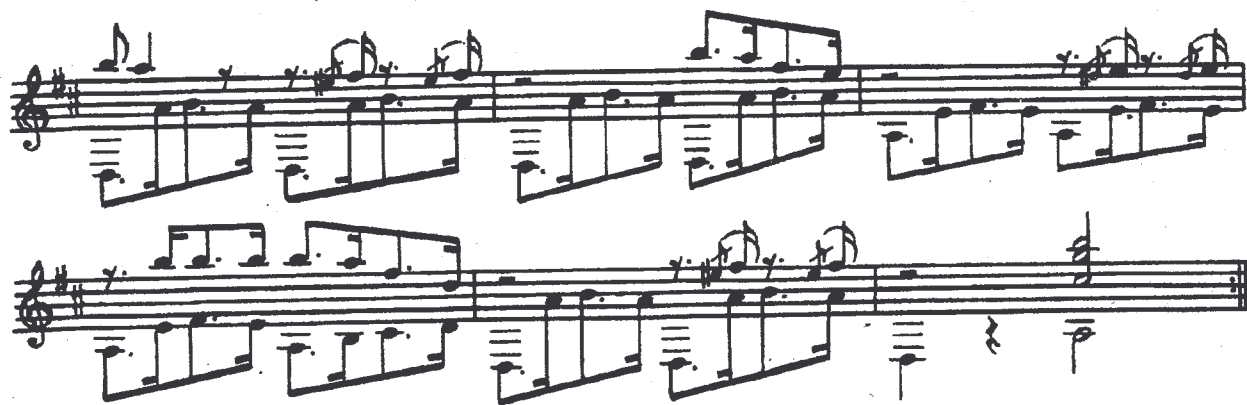
ной литературе. Простейшим видом такого изложения является наличие всего двух голосов, собственно мелодического и басового. Подобная фактура кажется довольно “пустой”, но в определенных случаях она вполне правомерна, как, например, во фрагменте Арии (аноним XVII в.):

The image shows three staves of musical notation. The top staff contains a melody in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The middle and bottom staves contain a bass line in a bass clef, consisting of a series of chords and single notes that support the melody above. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'mf'.

Представленный тип изложения оправдан в быстрых темпах, особенно тогда, когда басовая линия

подвижна или выписана в форме повторяющейся рифмообразной фигуры, как в следующем примере:

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a melody in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom staff contains a bass line in a bass clef, featuring a repeating rhythmic figure of eighth notes. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'mf'.



Это — наиболее рациональное фактурное решение для аранжировки подвижных мелодий танцевального характера (типа рэгтайма, чарльстона, буги-вуги).

Усложненный вариант проведения мелодии в

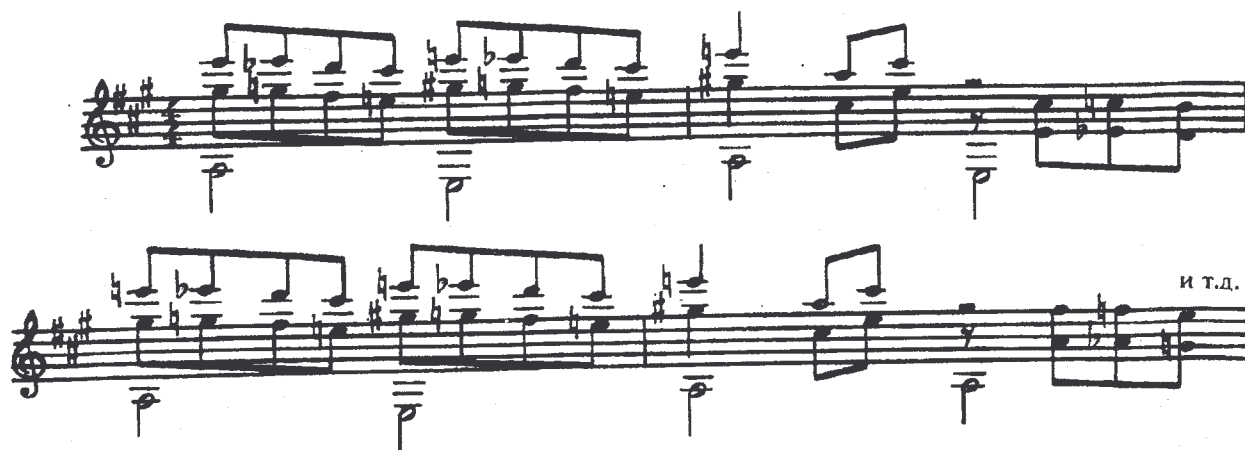
верхнем голосе — изложение ее двухголосно параллельными гармоническими интервалами (чаще всего терциями или секстами), как в аранжировке “Буги-вуги” Р.Энтони:



При использовании в аранжировке подобной фактуры нужно следить за тем, чтобы крайние звуки мелодии и баса в тесситурном отношении находились в пределах досягаемости пальцев левой

руки при их растяжке. Здесь, кроме того, как и всегда в гитарной аранжировке, не следует упускать возможностей применения открытых струн.

Образец движения мелодии параллельными секстами показан ниже:



Между мелодией в верхнем голосе и басом может звучать различного рода аккомпанемент. Он обычно выступает в виде ритмически организованных аккордов, либо в виде гармонической фигурации.

Весьма эффективным приемом является тремоло, когда звучание гитары напоминает инструменталь-

ный дуэт. Такое изложение характерно для мелодий кантленного характера, например баллад. Впервые появившись в классической гитарной литературе, тремоло с успехом начало применяться и в аранжировках популярной музыки для гитары. Ниже приведен фрагмент из пьесы Д.Раксина "Лора" в аранжировке Лориндо Альмейды:



В гитарной аранжировке довольно частым явлением оказывается проведение мелодической линии в среднем голосе. Этот весьма выразительный в тембровом отношении прием способствует достижению эффекта звучания виолончели. При такой фактуре

аккомпанемент, как правило, воспроизводится на верхних струнах в виде аккордов или их фигураций. Время от времени может подключаться и бас. В качестве примера приведем эпизод из известной Первой прелюдии Э.Вила Лобоса:

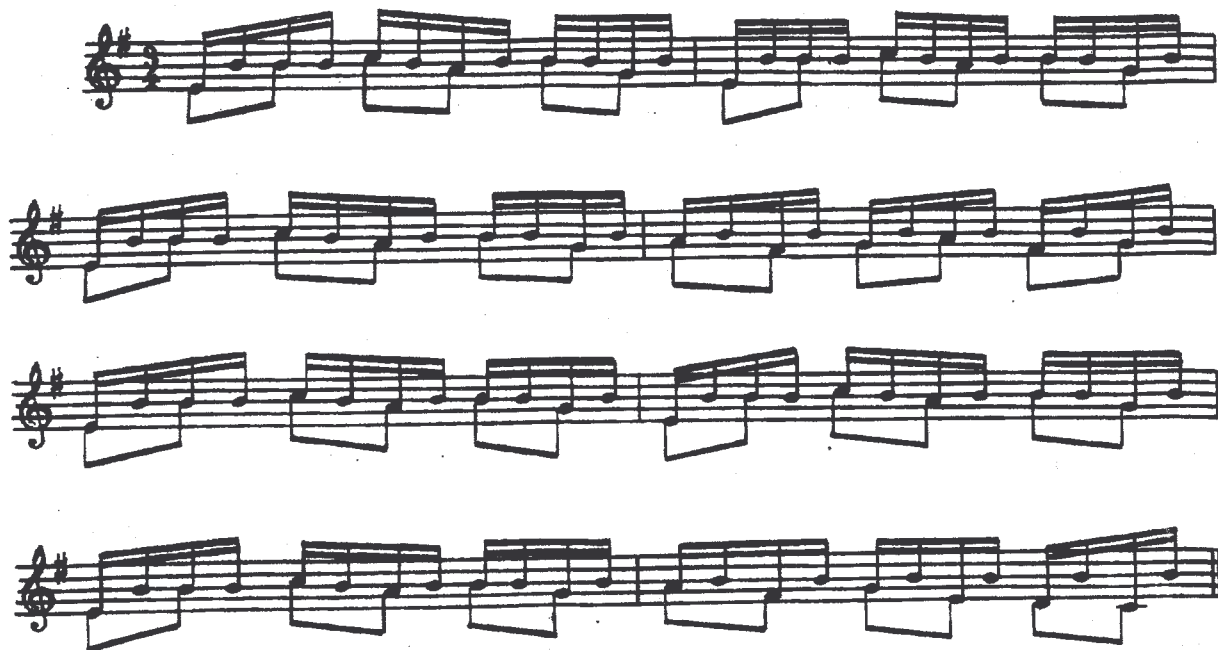
Andantino espressivo *mf* *rit.*

*a tempo*



В подвижных темпах иногда используется звуковая педаль в верхнем голосе, как, предположим, в "Легенде" И.Альбениса:

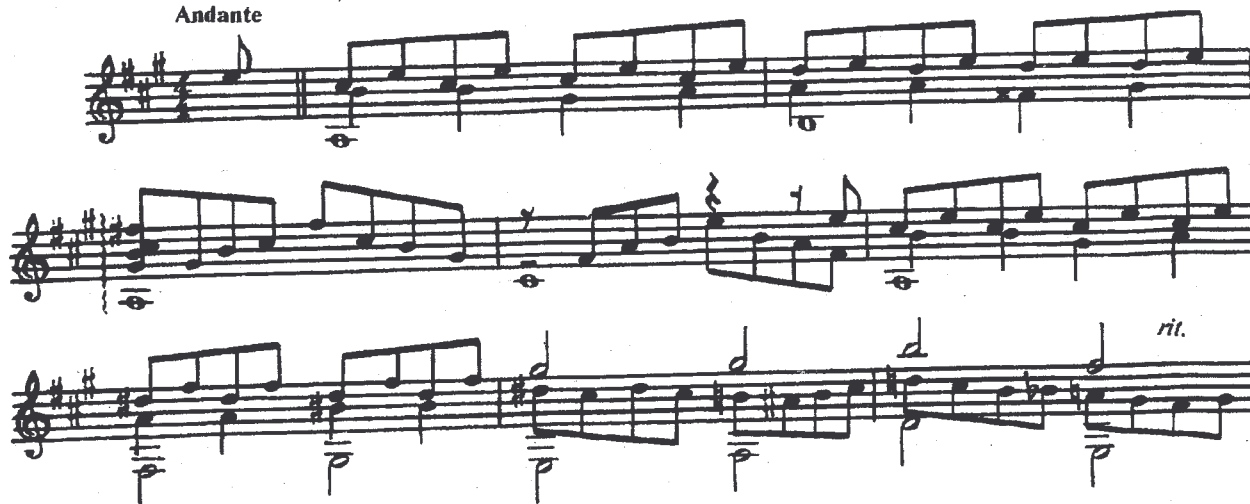
**Allegro moderato**



Проведение мелодии в нижнем голосе эпизодически практикуется в гитарной аранжировке для подчеркивания контраста со звучанием мелодии в вер-

хнем голосе. Приводим в качестве примера фрагмент мелодии Э.Харбурга и Г.Арлена "Над радугой":

**Andante**



*a tempo*

*росо пт.*



Вот образец оригинальной аранжировки песни "От меня к тебе" из репертуара ансамбля "Битлз", где мелодия звучит в нижнем голосе:



Еще одним весьма интересным, но и более сложным видом изложения является введение нижнего мелодического голоса в арпеджированные

гармонические фигурации, как это сделано, скажем, в обработке З.Беренда шотландской народной песни "Зеленые рукава":





При использовании этих приемов в аранжировке нужно исходить из следующих предпосылок:

а) находить наиболее целесообразную для каждого конкретного случая фактуру аккомпанемента в верхних голосах;

б) стремиться к аппликатурной простоте, рациональному расположению пальцев левой руки, максимальному использованию открытых струн в аккомпанирующих голосах;

в) отдельные фразы мелодии должны по возможности проводиться на одной и той же струне с целью достижения тембровой однородности звучания;

г) к изложению мелодии в нижнем голосе стоит прибегать только в тех случаях, когда в представлении аранжировщика это не противоречит логике ее звучания в воображаемой оркестровой аранжировке.

## §2. Сочинение промежуточных мотивов

Сочинение промежуточных мотивов является весьма важным и наиболее творчески самостоятельным процессом при аранжировке. Эта часть работы су-

щественно влияет на создание художественного образа музыки обрабатываемой пьесы.

В дополнительных мотивах, несомненно, следует придерживаться диктуемых смыслом гармонических последовательностей, чтобы общая гармоническая линия не прерывалась. Однако, конечный результат интерпретации зависит от фактурного решения, которое предполагает формирование более или менее диатонических структур, введение альтераций и "чувствительных" тонов, использование хроматических аккордов, подчеркивание их мелодической линией и т.д. Здесь прежде всего проявляется индивидуальный почерк аранжировщика.

На этапе сочинения промежуточных мотивов весьма желательно стремление к стилизации звучания в манере письма того или иного композитора, конкретного популярного стиля. Во всяком случае, вновь созданные элементы не должны вступать в разногласие с характером аранжируемой композиции и призваны по возможности наиболее рельефно оттенять основной тематический материал.

Сочиним в учебных целях несколько мотивов для заполнения пезур в мелодии М.Льюиса и Ч.Хамилтона "Как высоко луна":

Как видно из примера, незаполненные фрагменты имеют протяженность в четыре четверти. Выбор фактуры в данном случае полностью предоставлен творческой фантазии аранжировщика. Понятно, что существует большое количество различных вариантов

заполнения цезур и продемонстрировать их все не представляется возможным. Приведем лишь некоторые образцы. В первом случае мы встретимся с наиболее простыми диатоническими последовательностями, звучащими довольно нейтрально:

Во втором варианте аккордовые цепочки вступают в своеобразный диалог с мелодическими фразами темы, образуя подобие переключки оркестровых групп:

4  $E_m^7$   $F_m^7$   $G^{\circ}$   $F_m^7$   $B^{\circ}$   $B_b^{\circ}$  5

8  $E_b m^7$   $A_b^{13}$   $A^{13}$   $A_b^{13}$   $A^{13}$   $A_b^{13}$  9

12  $F_m^{\circ}$   $F_m^7$   $B^{13}$   $B_b^{13}$   $B^{\circ}$   $B_b^{\circ}$  13

В третьем — звуковое пространство заполнено импровизационной мелодией, опевающей альтерированные тоны аккордов. Это придает музыке определенную изысканность и остроту:

4  $F_m^7$   $B^{13}$   $B_b^{13}$  5  $E_b m^7$   $A_b^{13}$  9

12 13

Проиграв варианты примеров, сравните их. Обратите внимание на значительную разницу между ними. Именно от характера заполнений зависит стиль аранжировки. Работа в этом направлении способствует и выработке собственного творческого почерка аранжировщика:

a) [A]

The first system of music consists of three staves. The notation is dense with rhythmic markings, including many accents and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and various rests.

6) A

The second system of music consists of five staves. It begins with a circled number '6' and a boxed letter 'A'. The notation continues with complex rhythmic patterns, including many accents and slurs. The key signature remains two flats, and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and various rests.



b)

В различных пьесах протяженность мелодических фраз и предложений неодинакова, в связи с чем и цезуры могут иметь большую или меньшую длительность. В некоторых композициях цезуры довольно велики и часты. В таких случаях удель-

ный вес дополнительно сочиненного материала весьма повышается и порой достигает грани своеобразного соавторства с композитором. Вот интересный в учебном отношении пример пьесы В.Янга "Стелла в свете звезд":

Фигурными скобками обозначены места, где расположены цезуры. Обратите внимание, что они составляют почти половину (!) всего нотного текста. Фактически мы должны сочинить новую мелодию,

которая вступит в своего рода диалог с самой темой. Поскольку основная мелодия имеет своеобразный повторяющийся ритмический рисунок, то и вспомогательная должна строиться по этому же принципу:

**B**

Теперь, объединив основную мелодию со вспомогательной на одном нотном стане, получим общую картину. Для большей наглядности основная мелодия выражена одногласно:

**A**

В качестве еще одного примера рассмотрим процесс аранжировки популярной мелодии И. Дунаевского "Песенка о капитане". Эта шуточная песенка содержит элементы мелодекламации в запеве

и фокстрота — в припеве. Тональность оригинала — *Ре* мажор.

Вначале выпишем мелодию первых двенадцати тактов как предполагаемый верхний голос:

После этого разобьем всю мелодию на "зоны влияния" основных ступеней лада. В результате получим такую схему:



Здесь позволительна существенная рекомпозиция гармонической схемы. Введение целого ряда дополнительных аккордов в первой части несколько не нарушает общего характера музыки, так как своего рода речитативность интонации допускает свободный, орнаментированный аккомпанемент.

Приступим к подробной гармонизации путем введения в схему новых моделей, проходящих аккордов, более напряженных разрешений и возможных фигураций нижнего голоса. Вот предлагаемая нами последовательность для первых четырех тактов:

В сочетании с мелодией это будет выглядеть так:

При снятии мелодического пласта можно выделить оголенную фактуру аккомпанемента:



Следующие четыре такта гармонизованы так:

Объединив гармоническую основу с мелодической линией, сокомпонуем аранжировку этого фрагмента:

Выделим, как и в предыдущем случае, аккомпанемент:



Очередной фрагмент мелодии предполагает отклонение в параллельный минор. Предлагаем такой вариант гармонизации:

Chords for the first staff:  $F\#^7/C\#$ ,  $Bm/D$ ,  $D\#^0$ ,  $F^7/E$ ,  $F\#^7\#5$ ,  $Bm^7/10$ ,  $G^0$ ,  $Bm^7/A$ ,  $A\#^0$ ,  $Bm^7$ ,  $Bm^7/A$

Chords for the second staff:  $A$ ,  $Ebsus^4$ ,  $A^{13}$ ,  $A^7$ ,  $Em/B$ ,  $C^0$ ,  $A/C\#$ ,  $A^{13}$

Аранжировка этого фрагмента показана ниже:

Аккомпанемент без мелодии выглядет так:

Представляем окончательный результат аранжировки запева песни:

C<sup>7b5</sup> A D<sup>9</sup> F<sup>#</sup> A<sup>9sus4</sup> B<sup>b9</sup> E<sup>7sus4</sup> B<sup>7b5</sup>  
 A<sup>13b9</sup> D<sup>maj9</sup> G<sup>maj7</sup> C<sup>7b5</sup>  
 A<sup>m11</sup> D<sup>7</sup> B<sup>7b5</sup> F<sup>0</sup>  
 D<sup>6</sup> D<sup>#0</sup> E<sup>m7</sup> A<sup>7b9</sup> D/F<sup>#</sup>  
 F<sup>#7</sup> B<sup>m7</sup> C<sup>0</sup> B<sup>m7</sup>/A A<sup>#0</sup> B<sup>m7</sup>  
 A E<sup>φsus</sup> A A<sup>13</sup> A<sup>13</sup>

Переходя к части В, то есть к припеву, также произведем подробную гармонизацию, вначале схематично:

B  $\frac{D^6}{B}$   $A^{13}$   $\frac{D^6}{B}$   $F^0$   $A^{13}$   $A^{13}$   $D\sharp^0$   $E_m^7$   $\frac{A^{13b9}}{Bb}$   
 $\frac{D}{F\sharp}$   $Gmaj^7$   $A^{13}$   $\frac{D^6}{B}$   $A^{13}$   $A_m^{11}$   $\frac{Gmaj^7}{B}$   $F^0$   
 D  $D\sharp^0$   $E_m$   $A^{13b9}$   $\frac{D}{F\sharp}$   $\frac{D^7}{C}$   $\frac{E^9}{B}$   $\frac{Gm}{Bb}$   $\frac{D}{A}$

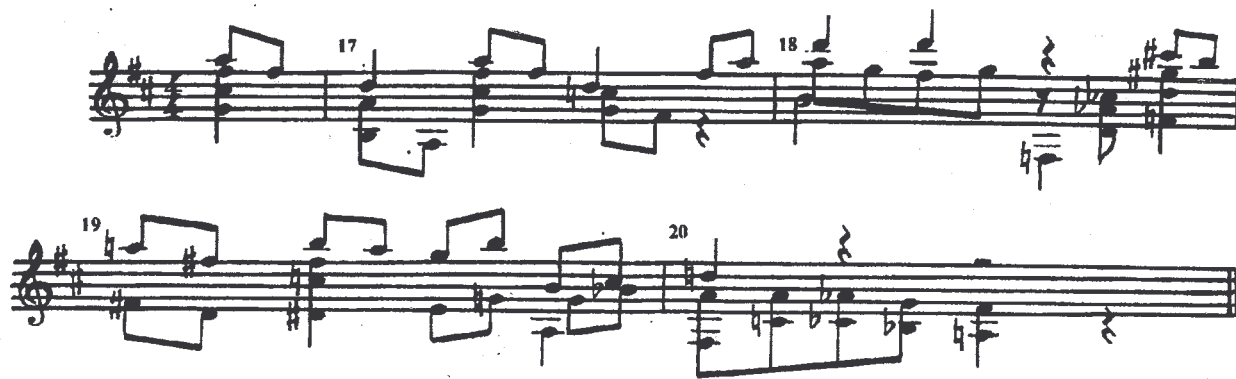
В нотном изложении первые четыре такта могут быть такими:

B  
 13 14

Снимаем мелодический пласт:

B

Продолжим аранжировку следующего четырехтакта:



А вот сам аккомпанемент:



### §3. Особенности джазовой аранжировки

Трудно провести границу, которая бы четко разделяла популярную музыку и джаз. В аспекте аранжировки их, скорее всего, можно представить, как систему сообщающихся сосудов, где то и дело происходит выравнивание художественных достижений.

В целом джазовая аранжировка предполагает более широкие, в некоторых случаях почти неограниченные возможности интерпретации исходного тематизма, что порождено самой импровизационной природой джаза. Допускается введение в первоначальный текст большого количества дополнительного мелодического и гармонического материала. Брейки и кадансовые обороты могут быть решены в довольно самостоятельной, независимой манере. И если популярная аранжировка более приглажена в отношении гармонии и несколько упрощена мелодически, то в джазовой встречается довольно сложная, виртуозная гармоническая и фактурная разработка.

Весьма типичным является применение слитного четырехголосия. Такая техника носит название "ленточное голосоведение". И действительно, параллельное движение голосов в одинаковом ритмическом оформлении графически напоминает некую извивающуюся ленту.

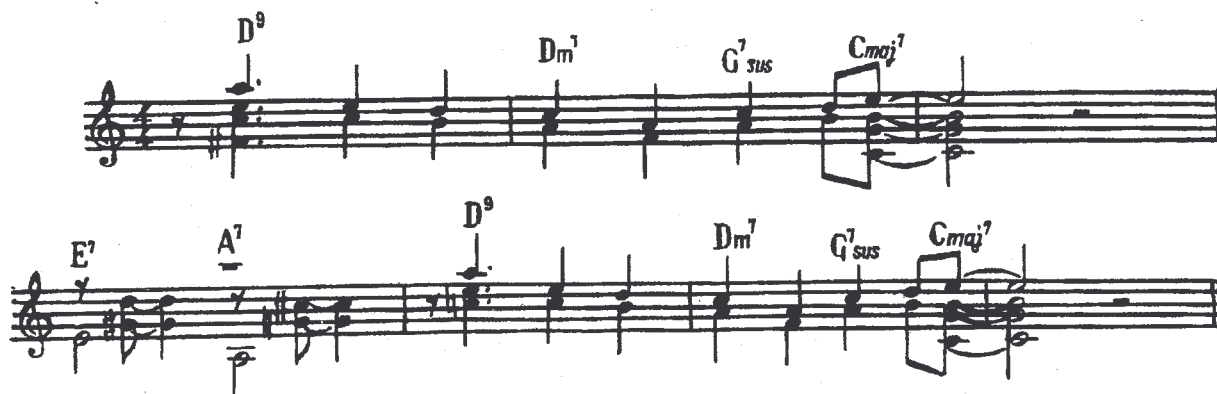
Важное значение при джазовой аранжировке имеет слуховой охват аккордового материала. Здесь, также как и в одноголосной импровизации, решающую роль играет предварительное слышание, которое в данном случае касается не отдельных звуков, а аккордов и их последовательностей.

### §4. Аранжировка аккордами

Аккордовые соло — это разновидность фактуры, в которой большая часть звуков (или все звуки) мелодии аранжированы трех- или четырехголосно. Аккорды при этом либо перемещаются друг за другом в параллельном движении, следуя за мелодией, либо

мелодический голос более подвижен и поддерживается аккордами только время от времени. В качестве проходящих, соединительных элементов структуры в

некоторых фрагментах аккордового соло возможно применение параллельных интервалов:

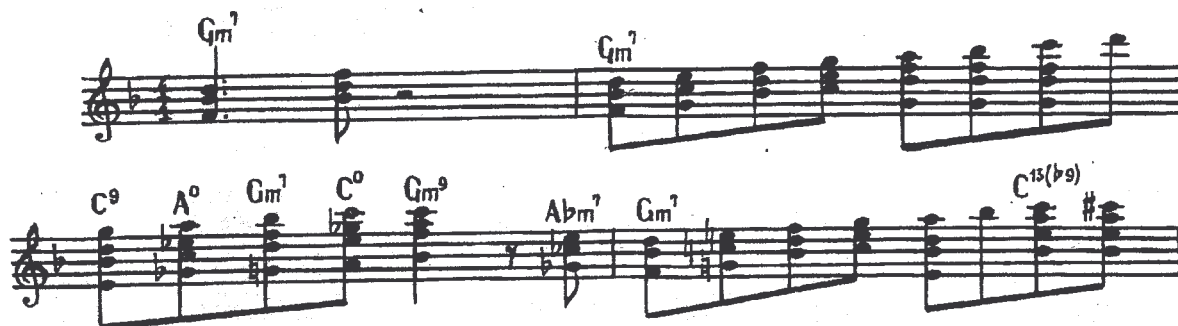


Чаще всего в этих целях используются терции, кварты, сексты, октавы, дополняющие мелодическую линию.

Пятизвучные аккорды в параллельном движении употребляются крайне редко. Связано это с тем, что подобные созвучия весьма громоздки. А трех- или четырехголосное изложение создает гораздо большую свободу для музыканта, — оно легче и привычнее для гитариста в аппликатурном отношении. Целый ряд созвучий, такие как четырехголосные аккорды в узком расположении, обращения нонаккордов с малой и большой секундами внутри, пятизвучные блок-аккорды, трудноисполнимы или вообще не исполнимы, особенно в подвижном темпе.

Гитарная аранжировка, в отличие от оркес-

тровый или фортепианной, предполагает значительную степень условности, своеобразную метафоричность, некоторую “пустоту”, разреженность фактуры. Однако, это не означает скудность ее возможностей как гармонического инструмента. Гитарная аранжировка не требует такой вертикальной “выровненности”, как, скажем, оркестровая или хоровая. Здесь допустимо чередование аккордов с любым расположением звуков, как в открытой, так и в закрытой позиции, отсутствие тех или иных тонов, включая основной. Параллельное движение таких неполных аккордов последовательно раскрывает как бы общую суть той или иной гармонии. Приводим яркий пример — фрагмент аранжировки пьесы Дж. Пасса “Вино и розы”:



Таким образом, интервалы, трех- и четырехголосные аккорды, сочетаясь при движении, создают

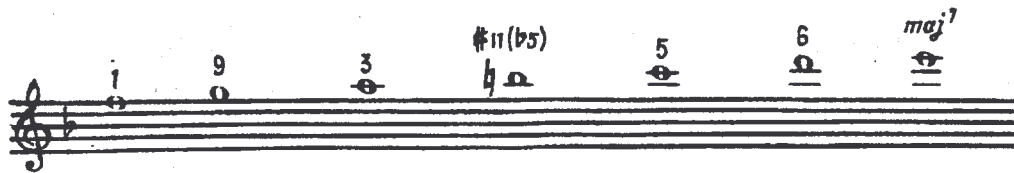
полноценную гармоническую ткань и фонически воспринимаются цельно и органично.

## §5. Расположение четырехголосных аккордов на грифе

Поскольку аранжировщик в своей работе может прибегать к самым разным приемам изложения, он должен ясно представлять себе "топографию" (взаим-

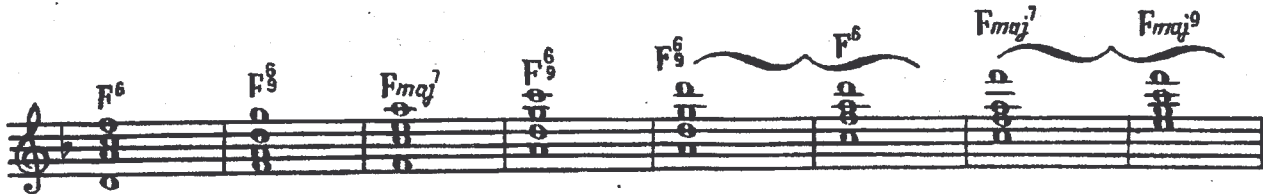
морасположение) различных аккордов вдоль всего грифа, в любом их мелодическом положении.

Если последовательно разместить модификации созвучий, в основе которых лежит, например, Фа мажор, вдоль грифа, то получим следующий тоновый ряд на первой струне:



Как видим, мажорный аккорд возможен в мелодическом положении основного тона, ноны, терции, увеличенной ундецимы, квинты, сексты и большой

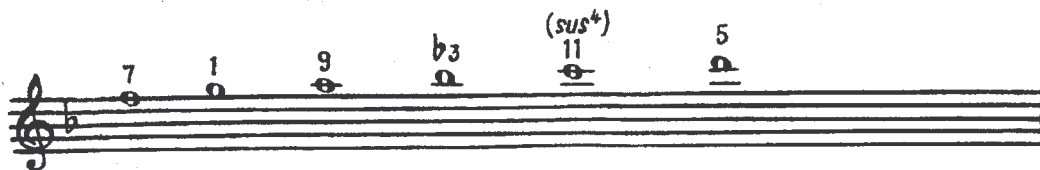
септима. Ниже показан мажорный аккорд Фа в различных мелодических положениях, развернутый по грифу до двенадцатого лада:



Пары созвучий, объединенные фигурной скобкой, показывают одинаковое мелодическое положение аккорда при различном распределении остальных его тонов. Обратите внимание на то, что, независимо от некоторого различия в структуре аккордов ( $F^6$ ,

$F^{6/9}$ ,  $Fmaj^7$ ,  $Fmaj^9$ ,  $Fmaj^{9\#11}$ ), мы их обобщаем в единый комплекс.

Для минорных созвучий, например, основанных на фонизме соль минора, тоновый ряд будет следующим (тональность Фа мажор):

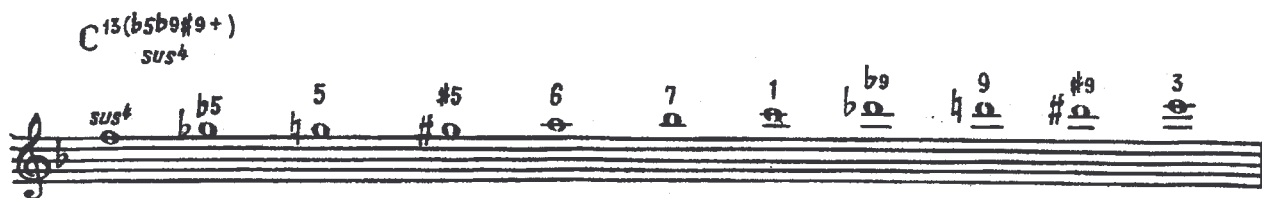


Приводим эти созвучия, распределенные по грифу до двенадцатого лада:

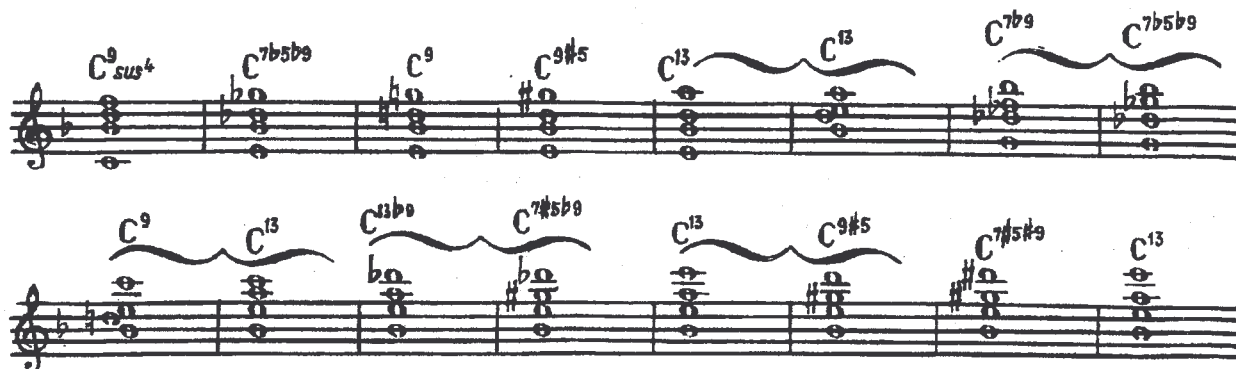


Для доминантовых аккордов, в связи с большей возможностью вариантов альтераций и надстроек, тоновый ряд более обширен:





А вот и сами аккорды доминантовой группы тональности Фа мажор:

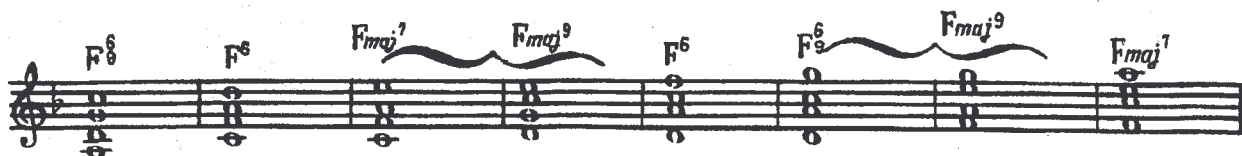


Здесь, также как и в предыдущих примерах, фигурные скобки объединяют варианты одинакового мелодического положения при разном распределении остальных тонов аккорда. Подобные аккор-

довые конструкции возможны на ② ③ ④ ⑤ струнах. При этом мелодическая линия будет извлекаться гитаристом на второй струне. Представляем тоновый ряд:

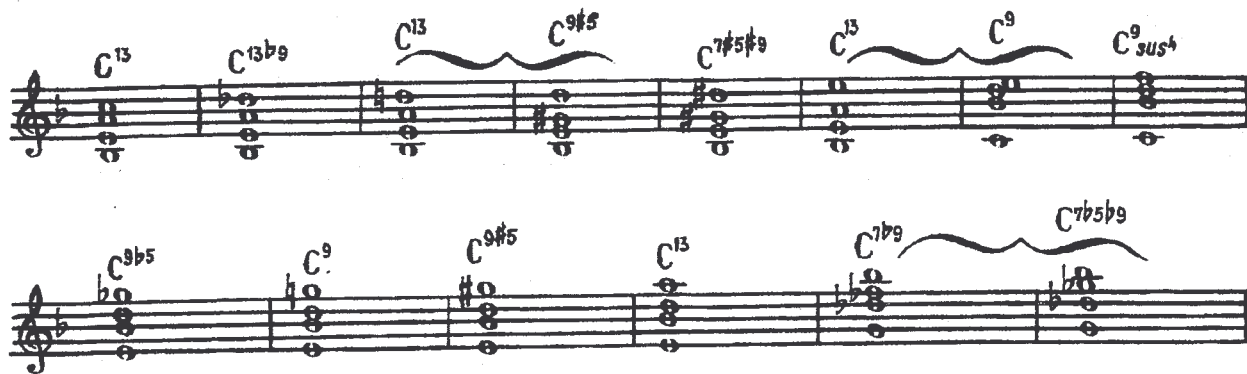


Ноты этой развертки приведены ниже:



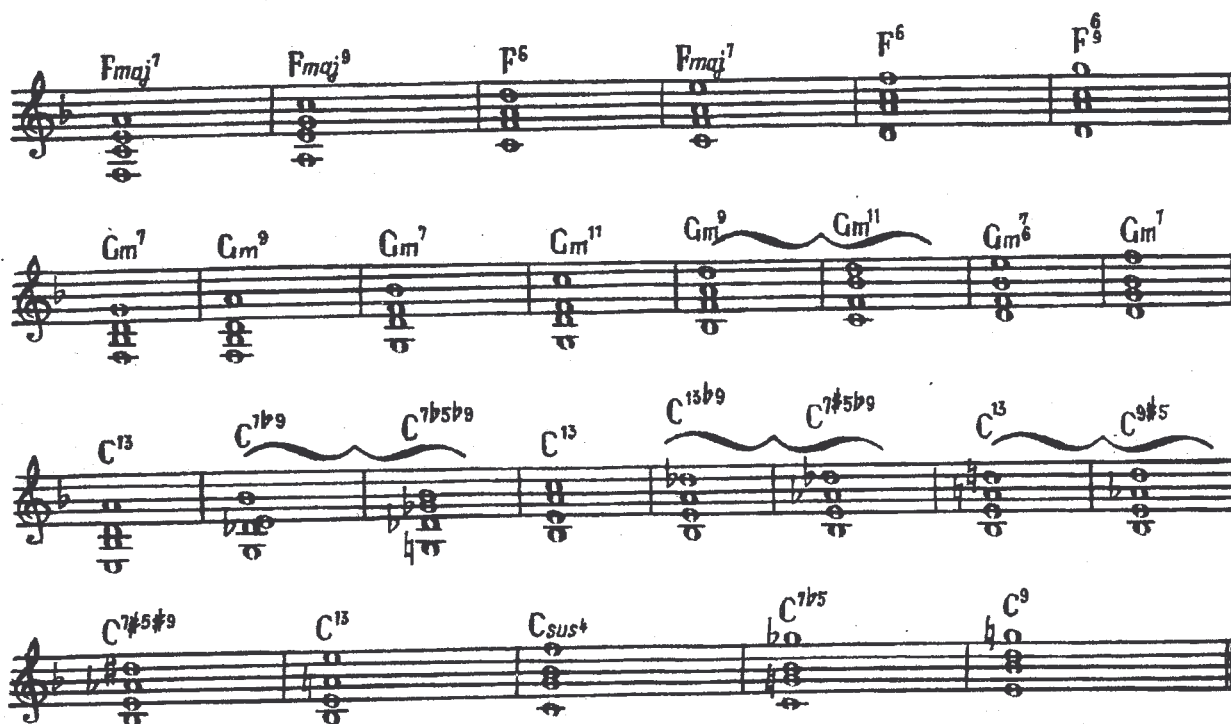
То же для минорных и доминантовых созвучий:





В принципе такие аккордовые развертки возможны и на ③ ④ ⑤ ⑥ струнах, однако они используются редко в связи со слишком низкой тесситурой

и несколько мрачноватым, тусклым тембром звучания. Но тем не менее, продемонстрируем и такие расположения:



Тем самым предоставляется возможность оперировать на ограниченных участках грифа, хотя нужно учитывать, что проведение мелодии на одной и той же струне создает большую выровненность звучания аккордов в тембровом отношении.

### §6. Аранжировка в "свинг-басовой" манере

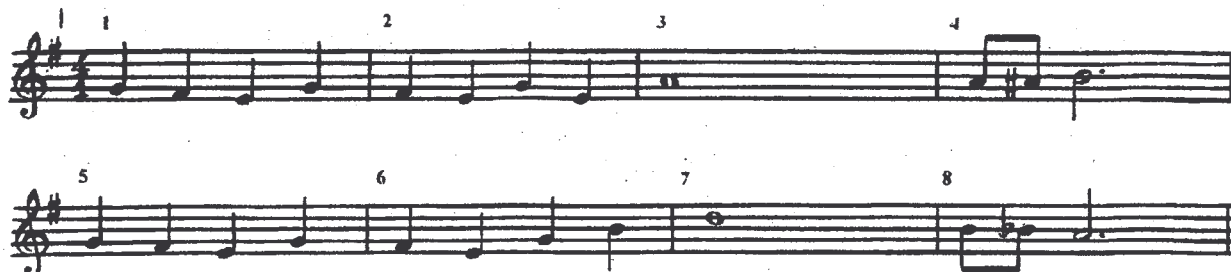
Одним из довольно интересных способов решения фактуры может быть аранжировка в так называемой "свинг-басовой" манере. В этом случае гитарист имитирует фортепианный стиль игры.

Основопологающим принципом такой аранжировки является объединение гармонизованной ме-

лодической линии с подвижным гармоническим аккомпанементом, где преобладает блуждающий бас (walking bass).

В "свинг-басовой" манере можно аранжировать почти любую популярную мелодию. Однако, более всего для этой цели подходят традиционные темы старого джаза, содержащие короткие мелодичные попевки, перемежающиеся довольно продолжительными цезурами. Именно при заполнении цезур ярче всего проявляется движение гармонии.

Переходя к практическим вопросам, отметим,



В первую очередь сделаем подробную регармонизацию схемы, которая может после этого выглядеть так:



Теперь превратим эту условную цифровку в конкретную нотную запись, пока без мелодии:



Теперь попробуем объединить трехголосный аккомпанемент с мелодией в верхнем голосе. Заметим, что при игре на гитаре, а именно при подключении мелодии к любому по сложности аккомпанементу, довольно часто возникают определенные трудности. Причиной тому служат некоторая непредвиденность

что технология этой аранжировки может быть условно подразделена на три основных этапа:

1. Гармонизация мелодии.
2. Заполнение свободных цезур и сочинение кадансов.
3. Монтаж всех элементов аранжировки.

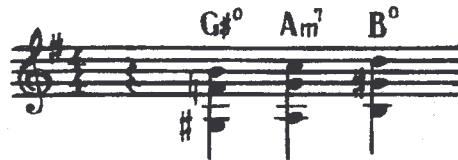
Для эксперимента возьмем мелодию Дж.Мак-Хью "Я не могу дать тебе ничего, кроме любви". В исходной точке мы располагаем одногласной мелодией:

аппликатурных положений левой руки, необходимость перенесения мелодии на вторую, а иногда и на третью струну, потребность сближения баса и верхнего голоса в рамках одной позиции (не более пяти ладов), вынужденные скачки баса на октаву и т.д. Однако, почти всегда эти преграды удается преодолеть:



В первом такте мелодия, опускаясь, сливается с аккордовым тоном. В этом случае можно ограничиться трехголосной вертикалью. В местах, обозначенных звездочкой (\*), мелодия образует с верхним голосом сопровождающего аккорда большую секунду. Это звучит вполне хорошо, потому что логически вытекает из гармонической структуры аккорда. В четвертом такте созвучия хроматически сдвигаются вниз, в то время как мелодия направлена хроматически вверх. Такие ситуации желательно выявлять и использовать при аранжировке, поскольку противодвижение всегда звучит выигрышно. Для того, чтобы завершить данный фрагмент, остается сочинить заполнение цезуры в третьем такте (на второй, третьей и четвертой долях). Поскольку весь аккомпанемент представляет собой равномерное чередование чет-

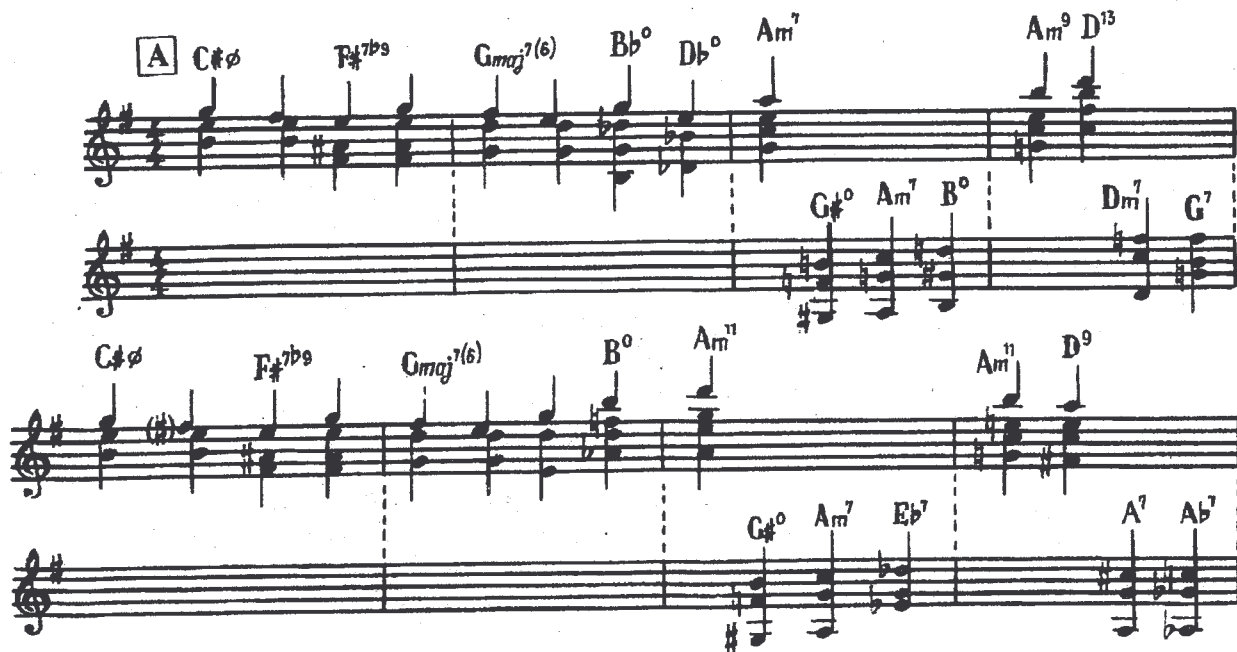
вертных длительностей, как бы имитирующее партию левой руки пианиста, то и заполнение имеет смысл сочинить в таком же духе, — чтобы непрерывное движение сохранилось:



Если принять во внимание и первый аккорд следующего такта, то перед нами — бэк сайклин по схеме II—#1°—II—III в комбинации с диатонической моделью. Следующие четыре такта по стилю аналогичны предыдущим:



Вот несколько измененный вариант аранжировки. Для большей наглядности он приведен на двух нотных системах:



G<sup>13</sup> G<sup>#13</sup> Fmaj<sup>7</sup> Ab<sup>9</sup> G<sup>13</sup> C<sup>6</sup> B<sup>9</sup> A<sup>13</sup>  
 G<sup>7#5</sup> C<sup>7</sup> B<sup>7</sup> Bb<sup>7b5</sup>  
 A<sup>13</sup> Bb<sup>13</sup> Em<sup>9</sup> Em<sup>9</sup> Bb<sup>9</sup> A<sup>13</sup> Am<sup>9</sup> D<sup>0</sup> Am<sup>7</sup> B<sup>0</sup> Am<sup>11</sup> D<sup>13b9</sup> Eb  
 A<sup>13</sup>  
 B C<sup>4</sup> F<sup>7b9</sup> Gmaj<sup>7(6)</sup> Bb<sup>0</sup> Db<sup>0</sup> Am<sup>11</sup> Am<sup>9</sup> D<sup>13</sup>  
 G<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> B<sup>0</sup> Em<sup>7</sup> Eb<sup>m7</sup>  
 Dm<sup>7</sup> Ab<sup>13</sup> G<sup>13</sup> Ab<sup>7(#5)</sup> Ab<sup>13</sup> G<sup>13</sup> B<sup>13#9</sup> Cmaj<sup>9</sup> C<sup>6</sup>  
 Cmaj<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> D<sup>0</sup> Dm<sup>7</sup> D<sup>0</sup> C/E  
 Am<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup> C<sup>13b9</sup> Db G<sup>9</sup> Gb<sup>9</sup> F<sup>9</sup> E<sup>9</sup>  
 G<sup>7</sup> Gb<sup>7</sup> F<sup>7</sup> E<sup>7</sup>

Возможно укрупнение длительностей аккордов аккомпанеента в два раза:

Рассмотрим теперь возможность введения в аранжировку фрагментов блуждающего баса. Этот прием совершенно необходим, когда в мелодической

линии содержатся крупные длительности и протяженные цезуры. Возьмем для примера мелодию К.Вэйля "Мекки-Нож":

Как видим, в ней преобладают половинные длительности, а также полутактовые цезуры. Если аранжировать эту мелодию в манере предыдущей, нам придется заполнить все длинноты аккордовыми последовательностями, что в результате будет звучать довольно монотонно и даже надоедливо. Наилучшим же вариантом будет объединение аккордовой гармонизации мелодии с элементами блуждающего баса. Основным принципом такого типа аранжировки является правильный монтаж фраг-

ментов мелодии с басом, а именно — точная передача интонации от мелодико-гармонической линии к ритмо-гармонической, и наоборот. Таким образом, первоначально нам нужно будет иметь два вида аранжировки, которые мы затем скомпонуем, чтобы получить окончательную фактуру пьесы. Итак, первым видом аранжировки будет гармонизованная мелодия, вторым — эта же гармоническая схема, выраженная в форме блуждающего баса с аккордами аккомпанеента:



При сведении нотного текста в одну строку, обозначим мелодию штилем вверх, а бас и аккорды аккомпанемента — штилем вниз.

Проанализировав получившийся результат, мы увидим, что гармония и ритм органично сливаются в общий поток. Однако, все же необходимо ввести некоторые коррективы. Перед тактами 1 и 9 затактовый бас аккомпанемента (*ми*) звучит не особенно хорошо. Для более ровной линии баса типичным является нисходящее движение со слабой доли. Поэтому, в обоих случаях заменим звук *ми* на *фа*. Такие

же изменения нужно произвести для всей линии баса, стремясь к тому, чтобы она приобрела мелодическую самостоятельность.

В тактах 1, 3, 5 и 9 половинная длительность мелодии тормозит размеренный ритмический поток. Для того, чтобы сохранить неизменной мелодию и в то же самое время придать гармонии недостающий импульс, применим бэк сайклин. Гармонизируем эти фрагменты: в первом случае, как  $C^6 - G^{9\#5} - C^6$ , а во втором —  $Dm^9 - A^{7\#5} - Dm^9$ . В законченном варианте аранжировка приобретет следующий вид:



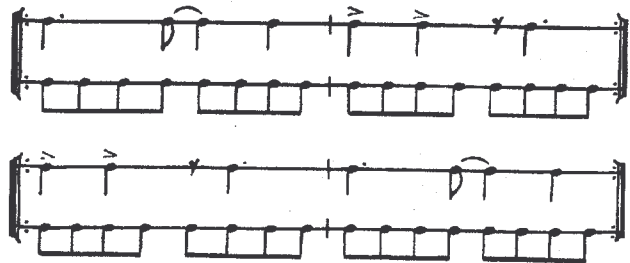
К сведению исполнителей отметим, что при игре с блуждающим басом сенсорные ощущения в левой руке часто не похожи на таковые при обычном аккомпанементе. Иногда представляется, что рука идет "не туда", но это впечатление нужно преодолеть путем прилежного заучивания нотного текста. Причина некоторого дискомфорта во время первых проигрываний заключается в том, что ранее знакомые элементы гитарной техники могут вступать в совершенно незнакомые сочетания и прерываться самым неожиданным, с точки зрения учебной логики, образом.

### §7. Аранжировка в стиле босса нова

Несмотря на то, что пик популярности музыки в стиле босса нова приходился на начало и середину 1960-х годов, еще и сейчас то и дело возникает необходимость аранжировки в этом стиле. Сам термин "босса нова" в переводе с португальского означает "новое чувство" и как нельзя лучше передает сущность данного явления. Остановимся на нем более подробно, так как гитара занимает в этой музыке ведущее положение.

Приступая к аранжировке в стиле босса нова,

нужно помнить о том, что речь идет о синтетическом стиле, где органически соединены элементы латиноамериканской народной музыки (в первую очередь ее ритмические компоненты) и джазовой импровизации. Рассмотрим вначале ритмическую структуру босса нова. Основной ее характеристикой является двутактовая синкопированная конструкция:



Существенную пользу для успешной аранжировки в стиле босса нова может принести анализ некоторых композиций в довольно родственном стиле самба. При этом мы сможем увидеть, каким именно образом производится ритмическая пульсация и как она объединяется с мелодической линией.

В отличие от самбы, для босса новы характерна распевная, повествовательная мелодия, содержащая

тем не менее большое количество синкоп. Рассмотрим мелодию А.Жобима "Тихие ночи":

Обратим внимание аранжировщиков на то, что в реальной практике ритм босса новы может быть упрощен. Совершенно необязательно поддерживать ритмический рисунок в каждом такте пьесы. Доста-

точно проявлять его во время цезур, протяженных звуков мелодии и в кадансах. Вот фрагмент босса новы Л.Альмейды "Мими":

Как видим, в местах протяженной, кантиленной мелодии ритм в аккомпанементе активизируется, и наоборот, при ритмически активной мело-

дии аккомпанемент упрощается и иногда до такой степени, что остаются только основные басовые звуки на сильных долях такта:

Несмотря на необходимость тщательной проработки каждого такта, предпочтение все же следует отдавать возможному упрощению фактуры, помня, что во время живого звучания слуховая инерция выполняет многие "пустоты" музыки и тем самым создает цельный образ.

Определенную трудность при аранжировке составляет согласование несимметричного ритма с четырехдольным метром. Иногда, для большей наглядности, целесообразно трактовать запись аккомпанемента босса новы следующим образом:

или:

На первый взгляд эти модели могут показаться невыразительными. Однако, это лишь часть общей фактуры, это аккомпанемент, где еще отсутствует мелодический компонент и всевозможные украшающие элементы. Такой монотонный, "убаюкивающий" ритм наилучшим образом передает меланхолический характер босса новы. Фигурации ритма могут быть

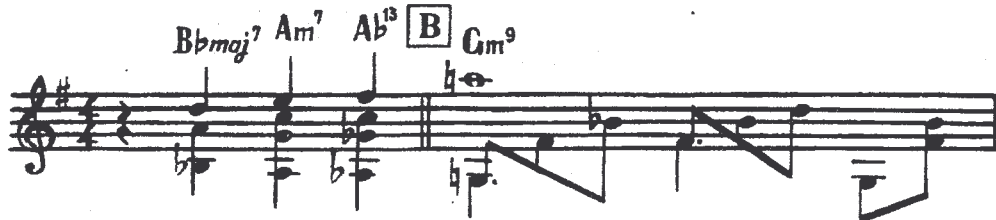
бесконечно разнообразными, и приведенные выше рисунки не являются единственно возможными. Ритмические модели могут чередоваться, комбинироваться, варьироваться различными способами.

Для практического показа аранжировки в стиле босса нова возьмем фрагмент популярной мелодии Ф.Лея из кинофильма "Мужчина и женщина":



Для этого шестнадцатитактового периода весьма характерен выраженный ритм босса нью. Приступим к соединению мелодических и ритмо-гармонических компонентов, не забывая о том, что гармоническая схема, при необходимости, может быть подвергнута усложнению в некоторых местах. Это бывает про-

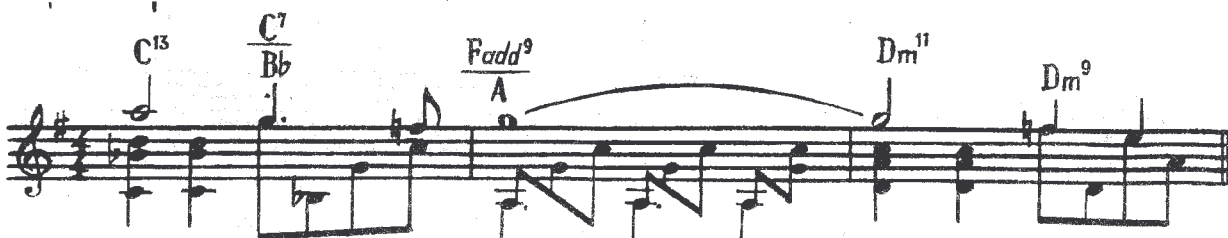
диктовано не столько желанием "утяжелить" аккордовую последовательность, сколько поисками удобных аппликатурных связей. Три затактовых звука гармонизуем по схеме VI—III—III<sub>x</sub>—II II—V с временным тональным центром фа:



Во второй половине такта мелодический голос может вовсе умолкнуть или лишь подразумеваться, однако в следующем такте мелодический тон возобновляется с аккордом C<sup>13</sup>:



Эти же два такта можно решить и по-другому, применив регармонизацию по схеме V<sup>13</sup>—V/IV—III—VI, или C<sup>13</sup>—C<sup>7</sup>/B<sub>b</sub>—F/A—Dm:



Здесь, также как и ранее, мелодический голос подхватывается в следующем такте на гармонии Dm<sup>7</sup>. Затем нам необходимо соединить мелодический звук

фа с аккордом Gm<sup>7</sup>, сохранив фигурацию ритмической модели, что рациональнее всего осуществить по последовательности Bbmaj<sup>7</sup>—F/A—Gm<sup>7</sup>:





Теперь, выписав весь фрагмент целиком, проиграем его и определим те эпизоды, где возможны или нужны украшения. Таких мест несколько. Но наиболее целесообразно ввести украшения в такты 7—8 и 15—16, — в окончания музыкальных предложений. В данном случае они совпадают с цезурами. Однако, из вышесказанного вовсе не следует, что

всякая цезура должна быть непременно подвергнута какому-либо орнаментированию. Если же таковое совершенно необходимо по логике музыкального развития, то рекомендуем испробовать несколько вариантов, чтобы выявить наилучший, органически влетающий в общую музыкальную ткань. Приведем пару примеров:

Как можно заметить, в последнем из них преобладает синкопированное введение каждого аккорда. Вот еще один образец, с иной гармониза-

цией цезуры, где перестройка в новую тональность происходит несколько раньше:

Можно сочинить еще множество украшающих заполнений, используя различные гармонические версии, восходящее или нисходящее мелодическое развитие, ритмическое варьирование и т.д. Важно лишь, чтобы выбранный вариант не противоречил характеру и настроению музыки, составлял с нею неразрывное целое.

Отметим, что усложнение гармонии и фактуры далеко не всегда целесообразно, поскольку излишне подробная гармонизация вызывает своеобразную интонационную пестроту, отвлекающую от восприятия главной музыкальной мысли. Однако, иногда уместна аранжировка именно такого свойства. В подобных случаях необходима

регармонизация исходного мелодического материала иным, или иными способами.

Поскольку босса нова фокусирует в себе всю изысканность гармонического языка традиционного джаза 1940-50-х годов, важное значение приобретают чувственные тоны (sensitive tones), то есть надстройки и особенно альтерации —  $\flat 5$ ,  $\sharp 5$ ,  $\flat 9$ ,  $\sharp 9$ ,  $\sharp 11$ , а также комбинации альтераций —  $7\flat 5\flat 9$ ,  $7\sharp 5\flat 9$ ,  $13\flat 9$ . Характерно активное движение внутренних голосов в аккордах. Рассмотрим несколько примеров регармонизации популярной мелодии А. Жобима "Дезафинадо":

Как отмечалось ранее, моменты длительного выдерживания гармоний и цезур в мелодии требуют более подвижного заполнения. Подобная ситу-

ация возникает, в частности, в третьем и четвертом тактах этой босса новы:

В данном случае заполнение решено, как фигурация параллельными терциями с окончанием на аккорде  $D_b^7$ , т.е. тритоновой замене аккорда  $G^7$ . В аранжировке босса новы могут быть с успехом использованы все гармонические элементы компинга и бэк сайклин.

При аранжировке фрагментов мелодии возможна и сугубо аккордовая фактура. В этих случаях уместны более смелые гармонические решения, что может быть достигнуто дроблением первоначальной гармонической схемы и интенсивным использованием замен:

Подводя итог всему вышесказанному, хочется отметить, что приведенные в пособии сведения не являются всеобъемлющими и сколько-нибудь исчерпывающими данный предмет. Однако, тщательно изучив каждый технический и фактурный при-

ем, музыкант может начать освоение самостоятельной аранжировки.

Поскольку в реальной практике все элементы находятся во взаимодействии и всевозможных комбинациях друг с другом, очень важно развить в себе

чувство баланса, меры и вкуса. Это достижимо только путем многочисленных экспериментов, проб различных вариантов фактуры и порой мучительных сомнений при их окончательном отборе. Аранжировка, как и всякая творческая работа, — это непрерывный процесс самосовершенствования, который за-

висит от таких факторов, как общая музыкальная эрудиция, личный исполнительский опыт и индивидуальная эстетическая концепция в самом широком смысле этого слова. Экспериментируйте всеми возможными способами в поисках собственного творческого лица.

Желаю успехов!

# СОДЕРЖАНИЕ

---

ОТ АВТОРА .....	3
-----------------	---

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

§1. Аранжировка как предмет .....	4
§2. Роль песни в популярной музыке. Поэтический текст и его значение для аранжировщика .....	4
§3. Сходство и различие эвергринов .....	5
§4. Порядок работы над аранжировкой .....	6
§5. Двух- и трехголосие на гитаре .....	6
§6. Аккордовый фонизм .....	8
§7. Фонические оттенки и стилизация аккордов .....	12

## ГЛАВА ВТОРАЯ

§1. Общее понятие о фактуре .....	19
§2. Гармоническая фигурация .....	21
§3. Мелодическая фигурация .....	29
§4. Фигурация среднего голоса .....	30
§5. Напевно-полифоническая фигурация. Задержание .....	35
§6. Предъяем .....	37
§7. Органный пункт .....	41
§8. Фигурация нижнего голоса .....	44
§9. Ритмическая организация фактуры .....	53

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

§1. Коррекция гармонической схемы .....	62
§2. Способы гармонизации гамм .....	67
§3. Гармонизация мелодии .....	69
§4. Гармонизация неаккордовых тонов .....	73
§5. Мелодическая фигурация в кадансовых оборотах .....	76

§6. Аранжировка интродукции .....	79
§7. Аранжировка постлюдии .....	81

## **ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ**

§1. Проведение мелодии в верхнем, среднем и нижнем голосе .....	87
§2. Сочинение промежуточных мотивов .....	93
§3. Особенности джазовой аранжировки .....	106
§4. Аранжировка аккордами .....	106
§5. Расположение четырехголосных аккордов на грифе .....	108
§6. Аранжировка в "свинг-басовой" манере .....	110
§7. Аранжировка в стиле босса нова .....	116