Е. А. Мыльникова

Типичные построения bridge в джазовой музыке 20–60-х годов XX века

Одной из важнейших составляющих, определяющих уровень профессиональной компетенции современного музыканта, специализирующегося в исполнении джазовой музыки, является владение основными законами искусства импровизации, базирующееся на знании и понимании закономерностей традиционных гармонических построений и стилистических особенностей джазовой музыки 20–60-х гг. XX в. Квалифицированный исполнитель и педагог должен обладать знаниями, умениями и навыками этого вида музыкальной практики, которые направлены не столько на совершенствование различных технических приемов игры на инструменте, сколько на грамотное использование стилистических элементов музыкального языка, его средств выразительности и форм. Типология и систематизация основных видов гармонических схем джазовых произведений середины XX в. помогает оптимальному практическому и теоретическому усвоению технологических принципов и различных творческих методов, направленных на дальнейшее развитие гармонического мышления исполнителя. В рамках данного исследования предпринят анализ базовых построений средних частей в джазовой музыке 20–60-х гг. XX в. Изложены методы изучения данного вопроса на основе трудов Дэвида Бейкера, Джерри Кукера, Марка Левайна и Ричарда Скотта.

Ключевые слова: музыкальная форма, джазовая гармония, гармонические схемы, бридж, раздел В, средняя часть

Ekaterina A. Mylnikova

Typical bridge tunes in jazz music 1920–1960s

One of the most important components that determine the level of professional competence of a modern musician specializing in jazz music performance is mastering the basic laws of the art of improvisation, based on knowledge and understanding of the laws of traditional harmonic structures and stylistic features of jazz music of the 20–60s of the XX century. A qualified performer and teacher must have knowledge of the skills and abilities of this type of musical practice, which are aimed not so much at improving various techniques of playing the instrument, as at the competent use of stylistic elements of the musical language, its means of expression and forms. The typology and systematization of the main types of harmonic schemes of jazz works of the middle of the twentieth century helps the optimal practical and theoretical assimilation of technological principles and various creative methods aimed at further developing the harmonious thinking of the performer. Within the framework of this research, an analysis of the basic structures of the middle parts in jazz music of the 20–60s of the XX century is undertaken. Methods for studying this issue based on the works of David Baker, Jerry Cooker, Mark Levine and Richard Scott are presented.

Keywords: musical form, jazz harmony, harmonic schemes, bridge, section B, middle part

DOI 10.30725/2619-0303-2021-1-145-150

В научной музыковедческой литературе и учебных пособиях о джазе музыкальные закономерности рассматриваются преимущественно с точки зрения специфики формообразующих, фактурных, мелодических и гармонических особенностей стиля или исполнительской манеры определенного джазового музыканта. При этом гармоническая организация является тем стержневым моментом, который во многом определяет в итоге способ мышления и музыкальный язык исполнителя. Между тем инновационные преобразования в области гармонии у выдающихся музыкантов базируются на исторически предшествующем творческом опыте. Появление эксклюзивных гармонических моделей у

того или иного мэтра обусловлено спецификой способа гармонического мышления в джазе, где музыкальная ткань произведения детерминирована несколькими неизменно присутствующими гармоническими формулами. Их структура воспроизводится в различных исполнительских вариантах, независимо от индивидуальной манеры музыканта и присутствует в подавляющем количестве стилевых направлений.

Традиционно используемые гармонические паттерны становятся базовой моделью для огромного числа музыкальных джазовых композиций, своего рода первичным «инвариантом», на основе которого выстраивается конкретная организация музыкальной ткани.

В многочисленных справочных, энциклопедических изданиях, научной и учебной литературе о джазе достаточно полно отражена специфика гармонического мышления стилевых направлений и конкретных выдающихся представителей джазового искусства. Однако за пределами общей массы этих исследований оказались вопросы, связанные с типологией и систематизацией основных, магистральных видов гармонических схем в джазе.

Подобная типология и систематизация дают более точное представление о внутреннем процессе развития гармонического мышления в джазе, о сходстве и различии стилевых направлений, исполнительских манер, индивидуальных творческих методов.

Вместе с тем раскрытие этой темы явно выходит за границы как исследования в рамках статьи, так и, например, одного диссертационного исследования. В этой связи в данной статье затронуты вопросы базовой классификации лишь одной из частей формы – bridge, традиционно присутствующей в джазовых произведениях 20–60-х гг. XX в.

Наш выбор обусловлен тем, что именно в это время творческие поиски в области гармонии, с одной стороны, подготовили почву для развития современного джазового творчества, с другой – стали определенным завершающим этапом предшествующего развития. В масштабе исторической и стилиевой эволюции джаза в целом выбранный нами период является своего рода «сердцевиной», смысловым центром, который аккумулировал и подытожил предыдущий этап в области джазовой гармонии и вместе с тем наметил дальнейшие векторы ее развития.

Бридж (bridge) – это термин, использующийся для обозначения контрастного раздела мелодии. Наиболее распространенными синонимами для термина являются: «channel», «B section» (часть или раздел В) или просто «the middle part» (средняя часть). Как правило, это 8-тактовый раздел, появляющийся один раз в структуре (форме, гармонической схеме) произведения.

И хотя классическую 32-тактовую форму AABA, которую предпочитали как авторы песен Tin Pan Alley так и другие джазовые композиторы первой половины двадцатого века, иногда называют самой популярной американской песенной формой, это только «одна из» наиболее часто используемых форм как в джазовой, так и в популярной музыке [1, p. 377].

Классическими примерами формы AABA являются, например, джазовые стандарты «I Got Rhythm», «Blue Moon», «Heart And Soul», «Somewhere Over The Rainbow», «Satin Doll», «Misty» и многие другие.

Не менее популярна форма ABAC – «Here's That Rainy Day», «How High the moon» «Ornithology», «After you've gone», «All of me», «All of you», «All god's chillum got rhythm», «Four», «ESP», «Tenderly», «Stardust», «Every time we say goodbye», «Soul Eyes», «But beautiful», «My foolish heart».

Также встречаются формы ABCD – «My Funny Valentine», «Black Orpheus», «Bye Bye Blackbird», ABC – «Afro Centric», «Mercy, Mercy, Mercy», «Solar», «Someday My Prince Will Come», AABC – «I Concentrate on You», «Alone Together», «Autumn Leaves», некоторые издания выделяют форму AB [2, p. 129] – «Giant Steps», «Tune Up», «Blue Bossa», «Lady Bird». Реже встречаются формы, где раздел «B» появляется дважды, как в форме ABAB – «Fly Me To The Moon».

Хотя мелодия и гармонические структуры бриджа и раздела «А» часто резко контрастируют, иногда средняя часть сохраняет музыкальный характер раздела «А». Лучшим примером такого построения средней части в форме AABA является композиция «Good Bait» Диззи Гиллеспи, где средняя часть повторяет не только гармонию, но и мелодию раздела «А», но в тональности субдоминанты (IV). Еще одним примером частичного использования в средней части гармонического и мелодического материала раздела «А», так же в тональности субдоминанты (IV), в форме AABA, является джазовый стандарт «What's New» Боба Харгарта.

Другой пример – «Get Happy» Гарольда Арлена, в которой после раздела «А» идет 8-тактовый полностью повторяющий и мелодию, и гармоническую схему раздел «В», в тональности субдоминанты (IV), только в форме ABCA. Пример второго восьмитакта (или раздела «В») из «Get Happy» наводит на размышления о том, что следует называть «бриджем», а что разделом «В».

Сходная структура встречается не только в «Get Happy», подобный второй восьмитакт можно встретить в композиции «All The Things You Are» с тем отличием, что модуляция происходит не на кварту, а на квинту выше основной тональности. В обеих композициях второй восьмитакт или часть «В» демонстрирует идентичность музыкального материала предшествующему разделу «А», не предлагая контраста и противопоставления, помимо модуляции.

Также в обоих произведениях третий восьмитакт (раздел «С») находится в резком контрасте как гармонически, так и мелодически к двум предыдущим восьмитактам (как к разделу «А», так и «В»), больше проявляя качества «бриджа», чем раздел «В».

Примером подобного типа построения является композиция Эдди Дарема «Topsy», с той

разницей, что второй восьмитакт (раздел «В») в первой половине (8–11-й такты), повторяет материал части А в тональности субдоминанты, а во второй части (12–16-й такты) полностью повторяет последние 4 такта части «А» (5–8-й такты) в основной тональности. В то же время часть «С» в «Topsy», представлена классической для «бриджа» гармонической последовательностью – цепочкой доминант и отчетливо контрастирует с предыдущими частями.

Немаловажную роль в джазовой музыке 20–60-х гг. играют типичные модуляции, в том числе в среднем разделе имеющие некоторую закономерность и позволяющие более подробно классифицировать структуру бриджа.

В своей книге «Hearin' the Changes», посвященной вопросам специфики построения джазовых произведений и систематизации применения гармонических схем, выдающийся американский джазовый саксофонист и педагог Джерри Кукер предлагает читателю ряд вопросов:

– Взаимозаменяемы ли понятия бриджа и раздел «В»?

– Можно ли называть бриджем часть «В», демонстрирующую недостаточную тематическую контрастность?

– Является ли раздел «С» в «Get Happy» и «Topsy» настоящим бриджем, а раздел «В» вариантом раздела «А»?

– Как обозначить форму первых двух восьмитактов в «Topsy» АВ, АА', АВ/А или АА'/А?

– Должна ли форма «Get Happy» и «Topsy» быть описана как АВСА или как АА'ВА?

– Как правильной идентифицировать форму «Good Bait» и «What's New», как ААА'А, а не ААВА?

– Означает ли это, что форма «Good Bait» и «What's New» не имеет «бриджа»? Или что в «Get Happy» и «Topsy» два бриджа (часть «В» и часть «С»)?

Размышляя над этими вопросами, авторы «Hearing the Changes» приходят к выводу о том, что возможные варианты ответов в основном носят субъективный характер, и проявляют только личное мнение индивидуума. Однако факт остается фактом – подобные вопросы представляют большое поле для дискуссии, и термины «бридж» и часть или раздел «В» не обязательно синонимы, хотя, как правило, используются таким образом.

Однако, независимо от личного мнения, что касается формального анализа, невозможно отрицать факт того, что одним из аспектов «classic bridges» (классических бриджей) как в джазовой музыке, так и в популярной, является проведение раздела «В» в тональности субдоминанты [3, р. 49].

Два построения средних частей, ставшие классическими вариантами бриджа, были настолько распространены, что являлись неким «клише» музыки того времени, как пишет Джерри Кукер: «Музыканты 1940-х годов дали им названия: "Sears Roebuck Bridge" и "Montgomery Ward Bridge"». Эти названия не закрепились в словаре современных музыкантов, однако Джерри Кукер предлагает воспользоваться ими, «так как новых терминов придумано не было». Из двух вариантов бриджей, наиболее распространенным во многих стилях и имеющим наибольшее количество вариаций является «Montgomery Ward Bridge» [3, р. 50].

«Sears Roebuck Bridge» («I Got Rhythm») и «Montgomery Ward Bridge» («On the Sunny Side of the Street» и «Honeysuckle Rose») – не единственные кандидаты на звание «классического бриджа». Подробный анализ использования типичных модуляций, гармонических замен и более длинных циклов доминант позволяет глубже взглянуть на закономерности строения частей «В». Однако большинство частей «bridge» в джазовой музыке данного периода наиболее часто опираются именно на данные типы построения.

«Sears Roebuck Bridge» / «Circle of Fifths»

«Sears Roebuck Bridge» представляет собой цепочку малых мажорных септаккордов («circle of fifths»), по два такта, относительно основной тональности $III_7 - VI_7 - II_7 - V_7$. Все примеры написаны относительно основной тональности C-dur.

E_7	E_7	A_7	A_7	D_7	D_7	G_7	G_7
III_7	III_7	VI_7	VI_7	II_7	II_7	V_7	V_7

И хотя данная гармоническая последовательность часто используется в разных разделах формы [1, р. 116–118], для строения бриджа она очень характерна.

Данная конструкция бриджа представлена в многочисленных «contrafacts» [4] песни Джорджа Гершвина «I Got Rhythm». Гармоническая схема «I Got Rhythm» оказалась столь популярна и используется, что получила отдельное название «Rhythm Changes». Только на долю Чарли Паркера приходится около 30 зарегистрированных «contrafacts» на «I Got Rhythm», многие из которых исполняются до сих пор.

«Термин "Rhythm Changes" возник в конце 1940-х гг. благодаря музыкантам бибоба, таким как саксофонист Чарли Паркер и трубач Диззи Гиллеспи, для обозначения гармонической последовательности, основанной на песне Джорджа Гершвина "I Got Rhythm" из музыкальной комедии 1930 г. "Girl Crazy". По легенде джазо-

вые музыканты того времени поощрялись звукозаписывающими компаниями при написании новых песен, использовавших популярные гармонические последовательности, чтобы не платить гонорары авторам песен. Наиболее распространенными были "Blues Progressions" и "Rhythm Changes" [1, p. 377].

«Rhythm Changes» это 32-тактовая форма AABA, каждый раздел которой состоит из 8 тактов.

Подробные списки «contrafacts» на гармоническую схему «I Got Rhythm» или «Rhythm Changes», приведены в большом количестве изданий, например: в книге Дэвида Бекера «How To Play Bebop, Vol. 3» [5, p. 1–2], «Hearing the Changes» Джерри Кукера [3, p. 51], мы приводим список из «Chord Progressions for Songwriters» [4, с. 380]:

«Ah-leu-cha» (Charlie Parker), «Anthropology» (Charlie Parker), «Cottontail» (Duke Ellington), «Eternal Triangle» (Sonny Stitt), «Fingers» (Thad Jones), (Meet The) «Flintstones» (Hanna/Barbera/Curtain), «Funji Mama» (Sonny Stitt), «Kim» (Charlie Parker), «Lester Leaps In» (Lester Young), «Moose The Mooch» (Charlie Parker), «Oleo» (Sonny Rollins), «Ow» (Dizzy Gillespie), «Perdido» (Duke Ellington), «Rhythm-a-Ning» (Thelonious Monk), «Room608» (Horace Silver), «Serpent's Tooth» (Miles Davis), «Shaw Nuff» (Dizzy Gillespie), «Suspense» (Michael Brecker), «The Theme» (Miles Davis), «Turnpike» (J. J. Johnson), «United Notions» (Toshiko Akiyoshi), «Webb City» (Bud Powell) и многие другие.

И хотя «Sears Roebuck Bridge» используется многочисленными композициями, написанными в форме «Rhythm Changes», не все произведения, использующие такую гармоническую схему бриджа, можно отнести к этой форме. Например: композиция «Scrapple From The Apple» Чарли Паркера составлена из двух гармонических «клише»: часть «А» заимствована из «Honeysuckle rose» Фэтса Уоллера (данная гармоническая схема достаточно популярна и представлена во многих произведениях как стандартный вариант построения части «А»), а часть «В» представлена базовым вариантом «Sears Roebuck Bridge». Не менее показательны в этом отношении композиции «Perdido», «Can't Believe That You're In Love With Me», «Candy» [5, p. 60] и многие другие, имея несходные с «Rhythm Changes» разделы «А», использующие «Sears Roebuck Bridge».

Также не все композиции, написанные в форме «Rhythm Changes», имеют не измененный бридж. Во многих эта последовательность дополнена или усложнена.

В некоторых случаях «Rhythm Changes» только часть «А» оставлена неизменной, а в

бридже задействована другая последовательность.

Классическими примерами таких гармонических дополнений гармонической схемы бриджа в «Rhythm Changes» могут являться:

$$\left| \begin{array}{c} B_{m7} \\ VII_{m7} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} E_7 \\ III_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} E_{m7} \\ III_{m7} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} A_7 \\ VI_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} A_{m7} \\ VI_{m7} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_7 \\ II_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_{m7} \\ II_{m7} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} G_7 \\ V_7 \end{array} \right|$$

- расширение каждой из доминант до оборота $II_{m7} - V_7$ [2, p. 128], например в «Oleo».

$$\left| \begin{array}{c} B_{m7} \\ VII_{m7} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} E_7 \\ III_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} E_{m7} \\ III_{m7} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} A_7 \\ VI_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} A_{m7} \\ VI_{m7} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_7 \\ II_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_{m7} \\ II_{m7} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} G_7 \\ V_7 \end{array} \right|$$

- композиции «С. Т. А.» представлен другой вариант данного бриджа, в котором два аккорда из классического бриджа тритоновно заменены, вследствие чего получается хроматическая последовательность:

$$\left| \begin{array}{c} B_7^b \\ VII_7^b \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} B_7^b \\ VII_7^b \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} A_7 \\ VI_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} A_7 \\ VI_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} A_7^b \\ VI_7^b \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} A_7^b \\ VI_7^b \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} G_7 \\ V_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} G_7 \\ V_7 \end{array} \right|$$

- эта последовательность может быть расширена по такому же принципу, как и в «Oleo».

$$\left| \begin{array}{c} F_{m7} \\ IV_{m7} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} B_7^b \\ VII_7^b \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} E_{m7} \\ III_{m7} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} A_7 \\ VI_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_{m7}^b \\ II_{m7}^b \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} A_7^b \\ VI_7^b \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_{m7} \\ II_{m7} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} G_7 \\ V_7 \end{array} \right|$$

Нередко можно встретить альтернативные варианты бриджа так же, как и «Sears Roebuck Bridge», построенные на основе цикла доминант. Например, «Dizzy Atmosphere», начинающийся с IV_7^b и бридж в «Eternal Triangle», цепочка расширена по такому же принципу, как и в «Oleo».

$$\left| \begin{array}{c} F_7^\# \\ IV_7^\# \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} F_7^\# \\ IV_7^\# \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} F_7 \\ IV_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} F_7 \\ IV_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} E_7 \\ III_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} E_7^b \\ III_7^b \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_7 \\ II_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_7^b \\ II_7^b \end{array} \right|$$

$$\left| \begin{array}{c} C_{m7}^\# \\ I_{m7}^\# \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} F_7^\# \\ IV_7^\# \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} C_{m7} \\ I_{m7} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} F_7 \\ IV_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} B_{m7} \\ VII_{m7} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} E_7 \\ III_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} B_{m7}^b \\ VII_{m7}^b \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} E_7^b \\ III_7^b \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} A_{m7} \\ VI_{m7} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_7 \\ II_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} A_{m7}^b \\ VI_{m7}^b \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_7^b \\ II_7^b \end{array} \right|$$

Бридж в «Webb City», несколько напоминает «Montgomery Ward Bridge», так как начинается либо с IV_7^b , либо с тритоновой доминанты к нему.

$$\left| \begin{array}{c} F_7 \\ IV_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} F_7 \\ IV_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} C_7 \\ I_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} A_7 \\ VI_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_7 \\ II_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_7 \\ II_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} G_7 \\ V_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} G_7 \\ V_7 \end{array} \right|$$

Несколько отдельным вариантом бриджа в сочетании с разделом «А» «Rhythm Changes», является упоминавшаяся ранее композиция «Good Bait» Тэда Дамерона.

«Montgomery Ward Bridge»

Под этим названием аккомпанированы родственные по построению бриджи. Три характерные черты объединяют и выделяют этот тип построения из остальных [3, p. 52]:

- отклонение или модуляция в тональность субдоминанты в начале или в первой половине раздела;

- возвращение в основную тональность через двойную доминанту во второй половине раздела. Иногда предваряемую так называемой «Back Door Progression» [3, р. 15], как в теории джаза именуется VII низкий септаккорд или IV минорное трезвучие с секстой;

- бридж завершается доминантовым септаккордом основной тональности или, реже, доминантой, предваряющей первый аккорд раздела «А» с тем, чтобы вернуться в основную тональность или первый аккорд следующего раздела.

К подобному типу бриджа можно отнести песни: «Blue and sentimental», «Honeysuckle Rose», «Close your eyes», «On the Sunny Side of the Street», «Satin Doll», «Squeeze Me», «More», «You Call It Madness», «Don't get around much anymore», «You Can Depend On Me», «September in the Rain», «Moonglow» и многие другие.

Вот четыре самых используемых варианта:

$$1.1 \quad \begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline C_7 & C_7 & F_{maj} & F_{maj} & D_7 & D_7 & D_{m7} & G_7 \\ \hline V_7 & V_7 & I_{maj} & I_{maj} & II_7 & II_7 & II_{m7} & V_7 \\ \hline \end{array}$$

$$1.1a \quad \begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline G_{m7} & C_7 & F_{maj} & F_{maj} & A_{m7} & D_7 & D_{m7} & G_7 \\ \hline II_{m7} & V_7 & I_{maj} & I_{maj} & VI_{m7} & II_7 & II_{m7} & V_7 \\ \hline \end{array}$$

$$1.2 \quad \begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline C_7 & F_{maj} & F_{maj} & C_{maj} & C_{maj} & D_7 & D_7 & D_{m7} & G_7 \\ \hline V_7 (a \text{ IVmaj}) & IV_{maj} & IV_{maj} & I_{maj} & I_{maj} & II_7 & II_7 & II_{m7} & V_7 \\ \hline \end{array}$$

$$1.2a \quad \begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline C_7 & F_{maj} & F_{maj} & C_{maj} & C_{maj} & A_{m7} & D_7 & D_{m7} & G_7 \\ \hline V_7 (a \text{ IVmaj}) & IV_{maj} & IV_{maj} & I_{maj} & I_{maj} & VI_{m7} & II_7 & II_{m7} & V_7 \\ \hline \end{array}$$

Варианты 1.1 и 1.1a используются в «Honeysuckle Rose», «On The Sunnyside of the street», «Satin Doll», «September in The Rain», «Just Squeeze Me» и многих других.

Варианты 1.2 и 1.2a показывают инварианты «Montgomery Ward Bridge» в котором появление в первом такте бриджа аккорда четвертой ступени (IV₆ или IV_{maj7}) предварено доминантсептаккордом или расширенным оборотом II_{m7} – V₇ в последнем или двух последних тактах части A².

Подобный вариант можно встретить в композициях «Don't Get Around Much Anymore», «Rose Room» и его «contrafacts» – «In A Mellow Tone», «There Will Never Be Another You» и его «contrafacts».

Интересно отметить, что «Don't Get Around Much Anymore» является единственным из перечисленных произведений, имеющим форму AABA.

Другие имеют структуру ABAB' или ABAC, что может свидетельствовать о некоторых тенденциях или традиции в написании песен с использованием подобного типа бриджей.

Иногда бриджи такого типа начинаются с аккорда первой ступени и затем модулируют в IV, возвращение в основную тональность происходит «confirmation sequence» [3, р. 28], например в «My Foolish Heart», как показано в варианте 1.3:

$$1.3 \quad \begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline C_{maj} & G_{m7} & C_7 & F_{maj} & B_{\flat 7} & E_7 & A_{m7} & D_7 & D_{m7} & G_7 \\ \hline I_{maj} & II_{m7} & V_7 & I_{maj} & VII_{\flat 7} & III_7 & VI_{m7} & II_7 & II_{m7} & V_7 \\ \hline \end{array}$$

Примеры использования такого бриджа можно увидеть в «My Foolish Heart», также подобная прогрессия может быть использована не только в разделах «В», но и в других разделах формы. В «I'm Glad There Is You» эта гармоническая схема присутствует в разделе, чаще всего описываемом как раздел «С». Однако, как упоминалось ранее, не только раздел «В» может являться бриджем, в том числе, потому что форма «I'm Glad There Is You» неоднозначна – можно ее определять как ABCA', а можно как AA'BA'.

В других случаях тональность субдоминанты может охватывать не только первые четыре такта, но пятый и (или) шестой такты, как в «Too Marvelous For Words» и «On A Clear Day», как показано в варианте 1.4:

$$1.4 \quad \begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline G_{m7} & C_7 & G_{m7} & C_7 & F_{maj} & F_{maj} & D_7 & D_{m7} & G_7 \\ \hline II_{m7} & V_7 & II_{m7} & V_7 & I_{maj} & I_{maj} & II_7 & II_{m7} & V_7 \\ \hline \end{array}$$

В композиции «Lady Be Good» и ее многочисленных «contrafacts», в котором появление в первом такте бриджа аккорда четвертой ступени (IV₆ или IV_{maj7}) предварено доминантсептаккордом или расширенным оборотом II_{m7} – V₇ в последнем или двух последних тактах части A² так же, как было описано выше, бридж начинается с оборота характерного не только для средних частей. Этот классический оборот IV_{maj7} – IV₇[#] – I_{maj} характерен для мажорного блюза (5–6–7-й такты), а также для середины разделов A, в том числе в «Rhythm Changes» (5–6-й такты) [6, р. 239]. В «Lady Be Good» бридж, начинаясь как бы с тонического (для тональности субдоминанты) аккорда продолжается уменьшенным септаккордом на полтона выше (IV_{#7}), который в свою очередь разрешается в тонический аккорд (основной тональности) часто на пятом басу.

$$1.5 \quad \begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|c|} \hline F_{maj} & F_{\sharp 7} & C_{maj} & C_{maj} & A_{m7} & D_7 & D_{m7} & G_7 \\ \hline IV_{maj} & IV_{\sharp 7} & I_{maj} & I_{maj} & VI_{m7} & II_7 & II_{m7} & V_7 \\ \hline \end{array}$$

Еще одним примером является композиция «Dewey Square», построение в которой отличается от «Lady Be Good» появлением «Back Door Progression» во втором такте бриджа. Вариант 1.5a:

$$1.5a \left| \begin{array}{c} F_{maj} \\ IV_{maj} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} B_7^b \\ VII_7^b \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} C_{maj} \\ I_{maj} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} A_7 \\ VI_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_7 \\ II_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_7 \\ II_{m7} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_{m7} \\ V_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} G_7 \\ V_7 \end{array} \right|$$

В композиции «Take The “A” Train» можно увидеть еще один вариант бриджа, начинающегося с аккорда четвертой ступени (IV₆ или IV_{maj7}).

$$1.6 \left| \begin{array}{c} F_{maj} \\ IV_{maj} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} F_{maj} \\ IV_{maj} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} F_{maj} \\ IV_{maj} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} F_{maj} \\ IV_{maj} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} F_7 \\ IV_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} E_7 \\ III_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} E_7^b \\ III_7^b \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_7 \\ II_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_7 \\ II_7 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} D_{m7} \\ II_{m7} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} G_7 \\ V_7 \end{array} \right|$$

На рисунке 1.6 представлен один из классических вариантов, предвещающих появление аккорда двойной доминанты в пятом такте раздела – хроматически спускающаяся цепочка доминант.

Многие «Montgomery Ward Bridge» не ограничиваются отклонением только в одну тональность. Отклонения в две и более тональности также характерны для подобного построения бриджа, например: в «Confirmation» IV-dur – VI^b-dur, в «Alone together» IV-moll – III-dur и многие другие.

Все представленные гармонические варианты бриджа соответствуют трем изложенным ранее константам для «Montgomery Ward Bridge», все остальные построения, появляющиеся внутри, служат украшением (дополняют и обогащают), но не меняют структуру раздела.

В данной статье предпринята попытка осмысления базовых закономерностей построения бриджа, составляющих основу для дальнейшего, более углубленного изучения принципов построения средних частей в джазовой музыке.

Подобная типология и систематизация дают более точное представление о внутреннем процессе развития гармонического мышления в джазовой музыке, о сходстве и различии стилевых направлений, исполнительских манер, индивидуальных творческих методов.

Теоретическое осмысление и практическое изучение гармонической организации джазовой музыки 20–60-х гг. прошлого столетия актуально для профессиональных джазо-

вых музыкантов, работающих в современных стилевых направлениях, поскольку их художественные достижения во многом зависят от правильности выбора тех творческих методов работы с музыкальным материалом, которые были намечены и осуществлены в указанный временной период.

Список литературы

1. Scott R. J. Chord progressions for songwriters. New York: Writers Club Press, 2003. 496 p.
2. Robert R., Bahha N. E. Jazzology: the encycl. of jazz theory for all musicians. Milwaukee (Wis.): Hal Leonard, 2005. 265 p.
3. Coker J., Knapp B., Vincent L. Hearing the changes: dealing with unknown tunes by ear. Rottenburg: Advance Music, cop. 1997. 102 p.
4. Patrick J. S. Charlie Parker and the harmonic sources of Bebop composition: thoughts on the repertory of new jazz in the 1940s // Journal of jazz studies. 1975. Vol. 2. P. 3–23.
5. Bake D. How to play Bebop. Van Nuys (California): Alfred Music, 2005. Vol. 2: For all instruments. 76 p.
6. Levine M. The jazz theory book. Sebastopol (California): O'Reilly Media, Inc., 2011. 1068 p.

References

1. Scott R. J. Chord progressions for songwriters. New York: Writers Club Press, 2003. 496.
2. Robert R., Bahha N. E. Jazzology: the encycl. of jazz theory for all musicians. Milwaukee (Wis.): Hal Leonard, 2005. 265.
3. Coker J., Knapp B., Vincent L. Hearing the changes: dealing with unknown tunes by ear. Rottenburg: Advance Music, cop. 1997. 102.
4. Patrick J. S. Charlie Parker and the harmonic sources of Bebop composition: thoughts on the repertory of new jazz in the 1940s. Journal of Jazz Studies. 1975. 2, 3–23.
5. Bake D. How to play Bebop. Van Nuys (California): Alfred Music, 2005. 2, 76.
6. Levine M. The jazz theory book. Sebastopol (California): O'Reilly Media, Inc., 2011. 1068.