

Е. А. Мыльникова

Melodic contrafact – значимый компонент композиции в джазовой музыке 1930–1960 гг.

Одним из важнейших компонентов, определяющих уровень профессиональной компетентности современного музыканта, специализирующегося в области джазового исполнительства, является владение основными законами импровизационного искусства, основанного на знании и понимании закономерностей традиционных гармонических построений и стилистических особенностей композиции в джазовой музыке 1930–1960-х гг. XX в. Понимание исторического контекста возникновения гармонических моделей в разделах формы, распознавание и умелое использование стилистических элементов музыкального языка, его средств выразительности являются неотъемлемой частью профессионализма квалифицированного исполнителя и педагога. Типология и систематизация основных видов гармонических схем джазовых произведений середины XX в. помогают оптимальному практическому и теоретическому освоению технологических принципов и различных творческих методов, направленных на дальнейшее развитие гармонического мышления исполнителя. В статье рассматривается один из важнейших методов джазовой композиции этого времени – *melodic contrafact*.

Ключевые слова: музыкальная форма, джазовая гармония, гармонические схемы, контрафактная гармония, типичные построения формы

Ekaterina A. Mylnikova

Melodic contrafact as a significant component of composition in jazz music of the 1930–1960 years

One of the most important components determining the level of professional competence of a modern musician specializing in jazz performance is the possession of the basic laws of improvisational art based on knowledge and understanding of the laws of traditional harmonic constructions and stylistic features of composition in jazz music of the 1930–1960. Understanding the historical context of the emergence of harmonic models in the sections of form, recognition and skillful use of stylistic elements of musical language, its means of expression, is an integral part of the professionalism of a qualified performer and teacher. The typology and systematization of the main types of harmonic schemes of jazz works of the mid-twentieth century helps the optimal practical and theoretical development of technological principles and various creative methods aimed at the further development of the harmonic thinking of the performer. The object of this study is one of the most important methods of jazz composition of the 1930–1960 years – *melodic contrafact*.

Keywords: musical form, jazz harmony, harmonic schemes, melodic contrafact, borrowed chord, typical constructions of the form

DOI 10.30725/2619-0303-2023-2-84-87

Практическое изучение и теоретическое осмысление гармонической организации джаза 30–60-х гг. прошлого столетия актуально для профессиональных джазовых 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 период.

Появление эксклюзивных гармонических моделей у того или иного джазового исполнителя обусловлено спецификой способа гармонического мышления в джазе, где

музыкальная ткань произведения детерминирована неизменно присутствующими гармоническими формулами, структура которых воспроизводится в различных исполнительских вариантах, независимо от индивидуальной манеры музыканта и присутствует в подавляющем количестве стилевых направлений. Часто целые разделы гармонической схемы являются взаимозаменяемыми. Большое количество джазовых композиций «составлено» из двух и более формул. Некоторые формулы присущи больше разделу «А», некоторые разделу «В», некоторые (2–4-х тактовые) встречаются в любом из разделов. Повторы небольших гармонических формул

очень распространены и являются объектом подробного изучения исполнителями до наших дней. Вариативность, достигаемая путем гармонических замен, как в аккомпанементе, так и у солиста, наложение новой мелодии привносят в музыкальное высказывание узнаваемые черты авторской манеры и стилистической принадлежности. Сфера применения и значимость гармонических замен необычайно широки и разнообразны: эпизодические гармонические замены оказывают локальное влияние на отдельные разделы гармонических форм; систематически-целенаправленные влияют на стилистику и образность композиции [1, p. 257].

По аналогии с обыденной речью здесь можно представить «точечную», локальную замену одного члена предложения на другой, сходный по своим структурным и смысловым параметрам изначально данному. Общий смысл и структура высказывания при этом остаются неизменными, меняется лишь конкретная ситуативная связь между непосредственно соприкасающимися членами предложения. Подобная вариативность, осуществленная в обыденной речи, придает ей разнообразие, в стихотворении или в художественной прозе – образные и эмоционально окрашенные нюансы.

Одним из знаковых приемов, определивших на многие годы векторы развития джазовой музыки, является *melodic contrafact*.

В джазе термином *melodic contrafact* называется музыкальная композиция, состоящая из новой мелодии, написанной на гармоническую структуру другой известной композиции (песни). Термин *melodic contrafact* нередко заменяют на термин *Borrowed chord* (заемные аккорды) [2, p. 852]. Данный композиционный прием занимает немаловажное место в развитии бибоба (1940-е гг.), так как это позволило джазовым музыкантам создавать новые произведения для исполнения и записи, на которые можно было импровизировать без получения разрешения и без платы издателю за защищенные авторским правом материалы. В то время как мелодии и аранжировка, оркестровка могут быть защищены авторским правом, основная гармоническая структура произведения не подпадает под авторское право. Впервые термин *melodic contrafact* использован американским музыковедом Д. Патриком в статье «Charlie Parker and Harmonic Sources of Bebop Composition: Thoughts on the Repertory of New Jazz in the 1940s», опубликованной в «Journal of Jazz Studies» в июне 1973 г., где он пишет о том, что в бибобе, в

частности у Ч. Паркера, композиции часто создавались путем сочинения новых мелодий на уже существующую гармоническую схему и форму [3]. В своей книге «How to Play Bebop» Д. Бекер пишет, что обязан некоторыми своими идеями о важности гармонических формул и схем в бибобе именно этой статье Д. Патрика [4, p. 4]. Также на эту статью ссылается в своей работе «Bird Lives: The High Life and Hard Times of Charlie (Yardbird) Parker» Р. Расселл. Он пишет: «Патрик считает идею о *melodic contrafact* привнесенной из классического музыкального анализа, в котором исходные мелодии отбрасываются, а новые создаются на базе уже известной гармонической схемы. Он и многие другие утверждают, что данное явление было одной из основ революции бибоба» [5, p. 143]. *Melodic contrafact* представляет собой мелодию, которая базируется на дошедших до нас «*chord changes*» (гармонических схемах), и именно этот тип композиций составил значительную часть репертуара исполнителей периода бибоба. Выдающийся педагог и искусствовед Д. Бекер отмечает что «на протяжении всей истории музыки жителей Запада США и Запада Канады, так называемой „Western music“ (включая джазовую музыку), композиторы использовали существовавшие до них гармонические схемы и формы в качестве основы для новых оригинальных композиций. Такие джазовые композиции, как: „Shag“ С. Беше, написанная на гармоническую схему „I Got Rhythm“ (Дж. Гершвин); „Motel Swing“, базирующаяся на „You’re Driving Me Crazy“ (У. Дональдсон); „Trumpet No End“ (Д. Эллингтон), основанная на „Blue Slues“, „Rainbow Mist“, использующая „Body and Soul“ (Дж. Грин); „Up On Teddy’s Hill“ (Ф. Уоллер), базирующаяся на „Honeysuckle Rose“ (Ф. Уоллер); „Dickie’s Dream“ (К. Бэйси), базирующаяся на „I Found a New Baby“ (Дж. Палмер, С. Уильямс) и „Daybreak Express“, и многие другие композиции, базирующиеся на „Tiger Rag“ (Original Dixieland Jass Band) – все эти примеры показывают распространенность идеи использования „*melodic contrafact*“ и до эры бибоба» [6, p. 64].

В отличие от мелодий предшествующих джазовых направлений и стилей, появление новых композиций периода бибоба было неразрывно связано с импровизациями на произведения – «источники». Многие из новых произведений зарождались постепенно, вследствие многократного импровизационного опыта исполнителя на ту или иную гармоническую схему и форму, и затем, спустя время, удачные моменты в

импровизации выкристаллизовывались в новую мелодию. Одними из ярких примеров подобных мелодий можно назвать композиции: «Confirmation» (Ч. Паркер), «Hot House» (Т. Дамерон), «Half Nelson» (М. Дэвис), «Moose the Mooch», «Klaunstance» (Ч. Паркер), «Cardboard» и многие другие.

Хотя многим наблюдателям того времени бибоп казался радикальным разрывом с прошлым, на самом деле он был тесно связан со свингом. Почти все боп-музыканты приобрели важный ранний опыт в качестве участников биг-бэндов, а наиболее выдающиеся свинг-импровизаторы были их героями, кумирами и главными вдохновителями. Например, композиция «Donna Lee», авторство которой до сих пор является спорным, записанная на Savoy Record Ч. Паркером, М. Дэвисом, Б. Пауэллом, Т. Поттером и М. Рочем, основана на гармонической схеме популярной песни «Indiana» (Б. МакДональд – Дж. Ф. Хенли), что само по себе является стандартным примером «melodic contrafacts» того времени. «Donna Lee» – классический пример мелодии стиля бибоп: «серпантин, эксцентрично синкопированный, основанный больше на импровизационной, чем на простой песенной фразировке» [7, р. 103]. Многие известные melodic contrafacts периода бибопа, такие как «Ornithology», «Perhaps», «Cool Blues», используют созданные ранее импровизационные «риффы» (короткие мелодико-ритмические ходы). Например, в «Ornithology» 1-2-й такты идентичны 1-2-му тактам «Anthropology»; подобное можно отметить в 7-8-м тактах этих же композиций; такое же явление можно заметить в первых двух тактах «Cool Blues» и «Perhaps» и т. д. Если обращаться к произведениям, ставшим наиболее востребованными как основа для появления новых мелодий, то безусловными лидерами, конечно, являются гармонические схемы мажорного и минорного блюзов, а также гармоническая схема Rhythm Changes, основанная на «I Got Rhythm» Дж. Гершвина.

Классическая двенадцатитактовая блюзовая форма, переосмыслявшаяся музыкантами разных поколений, видоизменялась множество раз. Блюз проделал большой путь от архаических форм к Count Basie blues changes, последовавшим за ним Bebop blues changes и его варианту с применением тритоновых замен – Triton substitution Blues Changes, приведшим к появлению Bird Blues, предложенному Ч. Паркером в композиции «Blues for Alice», и других вариантов блюзовой прогрессии, таких как: «Solar» М. Дэвиса

или вариации на тему блюза А. К. Жобима в части А «Wave» [1, р. 219]. И хотя вместе с видоизменениями блюза менялась и ладовая структура, однако ключевые признаки блюза можно увидеть в каждом из вариантов. К такому «корневому» признаку построения блюза стоит отнести появляющийся в начале второго предложения, в пятом такте, аккорд субдоминанты. Подобное построение можно увидеть и в восьмитактовых периодах, например в разделе А «I Got Rhythm». Также можно отметить влияние гармонии блюза на плагальные построения не только в середине раздела А, но и целой формы в джазовых произведениях того периода.

Многие произведения демонстрируют отклонение в тональность субдоминанты в разделе В – Montgomery Bridge [8, р. 49]. Rhythm Changes, вторая по распространенности контрафактная гармоническая схема, основанная на «I Got Rhythm» Дж. Гершвина, претерпела не меньшее количество изменений, чем Blues Changes. Оригинальная версия «I Got Rhythm» была написана с двухтактным расширением и составляла 34 такта, однако большинством джазовых исполнителей квадрат Rhythm Changes исполняется в привычной 32-тактной форме ааба. «Rhythm Changes» интересен не только огромным количеством контрафактных произведений, написанных на него, но и тем, что оба раздела этой гармонической схемы стали устойчивыми клише и встречаются в произведениях по отдельности [9, р. 377]. Многие произведения, беря за основу раздел А Rhythm Changes, используют другое гармоническое клише в разделе В, например, «No Moe» С. Роллинза, «Dizzy Atmosphere» Д. Гиллеспи, «Eternal Triangle» С. Ститта, «Five Brothers» Д. Маллигана или «Good Bait» Т. Дамерона. Классический вариант Bridge Rhythm Changes, основанный на цепочке доминант III7 – V17 – II7 – V7, получил отдельное название «Sears Roebuck Bridge» и появляется в большом количестве произведений, в том числе не сохраняющих гармоническую структуру Rhythm Changes в разделе А. Примером сохраненного раздела В и измененной части А можно считать: «Kim» Ч. Паркера, «Brownie Speaks» К. Брауна, «Crazyology» Б. Харриса [8, р. 51].

Гармоническая схема Rhythm Changes, так же как и Blues Changes, востребована у джазовых композиторов на всех этапах развития джазового искусства. Представители разных поколений джазовых музыкантов обращались к схеме Rhythm Changes: «52nd Street Theme» Т. Монк, «Ah-Leu Cha»

Д. Гиллеспи, «Apple Honey» В. Герман, «Vor Kick» Нат Кинг Коул, «Voppin' a Riff» С. Ститт, «Brown Gold» А. Пенпер, «Brown Zone» С. Хан / Yellowjackets, «Bud's Bubble» Б. Пауэлл, «Chant of the Groove» К. Хокинс, «Chasin' the Bird», «Cheers», «Constellation» Ч. Паркер, «Coolie Rini» Г. Макги, «Coppin' the Vor» Дж. Джонсон, «Cottontail» Д. Эллингтон, «Dexterity» Ч. Паркер, «Fingers» Т. Джонс, «Lemon Drop» Дж. Уоллингтон, «Lester Leaps In» Л. Янг, «Moose the Mooche» Ч. Паркер, «Oleo» С. Роллинс, «On the One Bass Hit» Д. Гиллеспи.

Менее распространенными по количеству контрафактных композиций, но не менее значимыми для изучения заимствования гармонических схем и освоения джазового репертуара, являются следующие произведения-источники: «All God's children got Rhythm» В. Юрманн / Б. Капер, «All the Things You Are» Дж. Керн, «Back Home Again in Indiana» Б. Макдональд, Д. Ф. Хэнли, «Blue Skies» И. Берлин, «But not for me», «Lady Be Good», «Embraceable You» Дж. Гершвин, «Confirmation» Ч. Паркер, «I can't give you anything but love baby» Д. Макхью, «Just You, Just Me» Д. Грир, «Jeepers Creepers» Г. Уорен, «Out of nowhere» Д. Грин, «Love Me or Leave Me» У. Дональдсон, «JA-DA» Б. Карлтон, «Lover Come Back to Me» З. Ромберг, «Cherokee» Р. Ноубл, «How High the Moon» М. Льюис, «Honeysuckle Rose» Т. «Фэтс» Уоллер, «Pennies From Heaven» А. Джонстон, «There Will Never Be Another You» Г. Уорен, «All God's Children Got Rhythm» В. Юрманн, «I'll Remember April» Д. де Поль, «Lady Bird» Т. Дамерон, «Lullaby in Rhythm», «Perdido» и «Rose Room» А. Уайлдер, «Rosetta» Э. Хайнс, «It Could Happen To You» Д. Ван Хьюзен, «Sweet Georgia Brown» Б. Берни и М. Пинкард, «Whispering» В. Роуз, «What Is This Thing Called Love?» К. Портер, «Woody'n you» Д. Гиллеспи и многие другие.

Хочется отметить, что значительная часть как классического, так и современного джазового репертуара основана на цитировании гармонических схем предыдущих поколений композиторов. Преемственность в области композиционных приемов и импровизационного языка является одной их характерных черт развития джазового искусства до наших дней.

Изучение «melodic contrafact» дает более полное представление о внутреннем процессе формирования гармонического мышления в джазовой музыке, природе сходства и различия стиливых направлений, исполнительских манер, индивидуальных творческих методов. Теоретическое осмысление и прак-

тическое изучение гармонической организации джазовой музыки XX столетия актуально для профессиональных джазовых музыкантов, работающих в современных стиливых 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. Levine M. The Jazz Theory Book. Sebastopol (California): O'Reilly Media Inc., 2011. 522 p.
2. Burkholder J. P. The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field // Notes. Second Series. 1994. Vol. 50, № 3. P. 851–870.
3. James P. 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. P. 3–23.
4. Baker D. How to Play Bebop. Van Nuys (California): Alfred Music, 2005. Vol. 3. 64 p.
5. Russell R. Bird Lives!: The High Life and Hard Times of Charlie (Yardbird). New York: De Capo, 1996. 432 p.
6. Baker D. How to Play Bebop. Van Nuys (California): Alfred Music, 2005. Vol. 2. 78 p.
7. Rosenthal D. Hard Bop: Jazz and Black Music 1955–1965. Oxford: Oxford Univ. Press, 1993. 223 p.
8. Coker J., Knapp B., Vincent L. Hearing the Changes: Dealing with Unknown Tunes by Ear. Van Nuys (California): Advance Music, 1997. 104 p.
9. Scott R. Chord Progressions for Songwriters. Bloomington, Indiana: iUniverse, 2003. 510 p.

References

1. Levine M. The Jazz Theory Book. Sebastopol (California): O'Reilly Media Inc., 2011. 522.
2. Burkholder J. P. The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. Notes. Second Series. 1994. 50 (3), 851–870.
3. James P. 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.
4. Baker D. How to Play Bebop. Van Nuys (California): Alfred Music, 2005. 3, 64.
5. Russell R. Bird Lives!: The High Life and Hard Times of Charlie (Yardbird). New York: De Capo, 1996. 432.
6. Baker D. How to Play Bebop. Van Nuys (California): Alfred Music, 2005. 2, 78.
7. Rosenthal D. Hard Bop: Jazz and Black Music 1955–1965. Oxford: Oxford Univ. Press, 1993. 223.
8. Coker J., Knapp B., Vincent L. Hearing the Changes: Dealing with Unknown Tunes by Ear. Van Nuys (California): Advance Music, 1997. 104.
9. Scott R. Chord Progressions for Songwriters. Bloomington, Indiana: iUniverse, 2003. 510.