

или, пользуясь правилом замен, непосредственно через \flat IIх новой тональности. Так, отклонение в тональность *фа* мажор из *до* мажора можно сделать по схеме Cmaj⁷—G \flat ⁷—Fmaj⁷.

Опустив подготовку к bIIx для сохранения размера аккомпанемента, запишем третий и четвертый такты в виде ($E\flat$): I—(A \flat): bIIx |I—#Io|. Далее следует возвращение в основную тональность, а пятый и шестой такты имеют вид ($E\flat$):I|I—IV—V|. Здесь также желательно исправить и дополнить модель.

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

Запишем схему первого раздела после дополнения:

(E_b): I - ^bIII_o | II - ^bII_X | I (A_b): ^bII_X | I - #I_o | (E_b): I-VI |
II-V | ^bV_ø-IV-III-^bIII_o | II - ^bII_X |

Второй раздел песни написан в тональности си мажор, поэтому в конце первого раздела при повторении необходим плавный переход в новую тональность, что можно сделать следующим образом: (E_b): bV \varnothing —IV(B): II—V.

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

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

$$(B) : I - I_e | III - \overset{b}{III}_o | II - \overset{b}{II}_o | II - \overset{b}{II} x |$$

$\frac{1}{5}$

Затем следует переход в тональность первой части с кадансовым оборотом:

(B) : I-VI | (E_b): II-V | III-^bIII x | II-^bII x |

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

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

A

E_b maj⁷-G_bo | F_m⁷-E, | E_b maj⁷-A, | A_b maj⁷-A_o |
 E_b maj⁷-C_m⁷ | F_m⁷-B_b, | A_o-A_b maj⁷-G_m⁷-G_bo | F_m⁷-E,¹ ||
 A_o-A_b maj⁷ | C_{#m}⁷-F_#,² ||

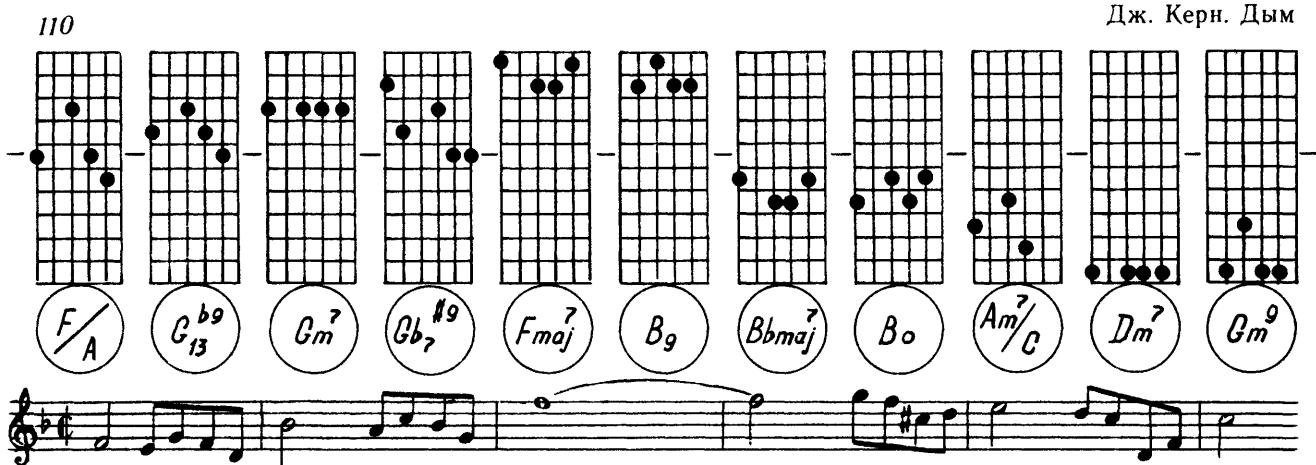
B

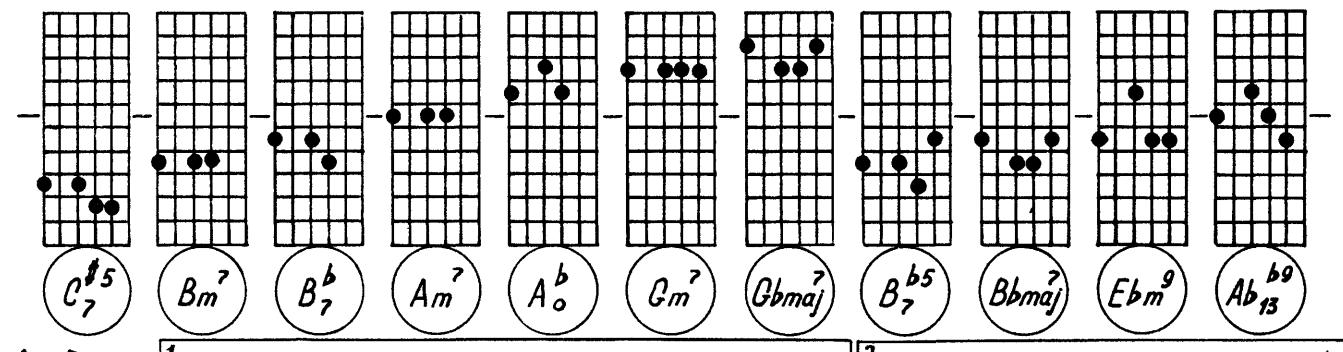
B maj⁷ | D \sharp m⁷-D \circ | C \sharp m⁷-C \circ | C \sharp m⁷-C \flat ^{b5} | B maj⁷-
G \sharp m⁷ | Fm⁷-B \flat | Gm⁷-G \flat | Em⁷-E \flat ||

A

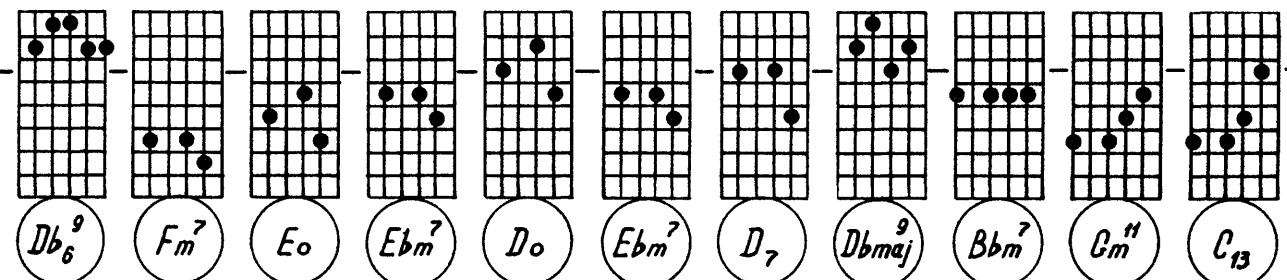
E♭ maj⁷-G♭o | Fm⁷-E₇ | E♭ maj⁷-A₇^{b5} | A♭ maj⁷-
A₆ | E♭ maj⁷-Cm⁷ | Fm⁷-B♭₇ | E♭ maj⁷ | E₆^{b6} ||

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

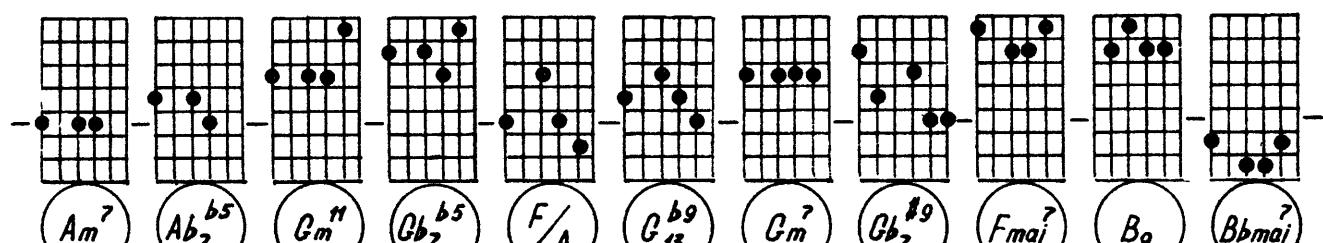
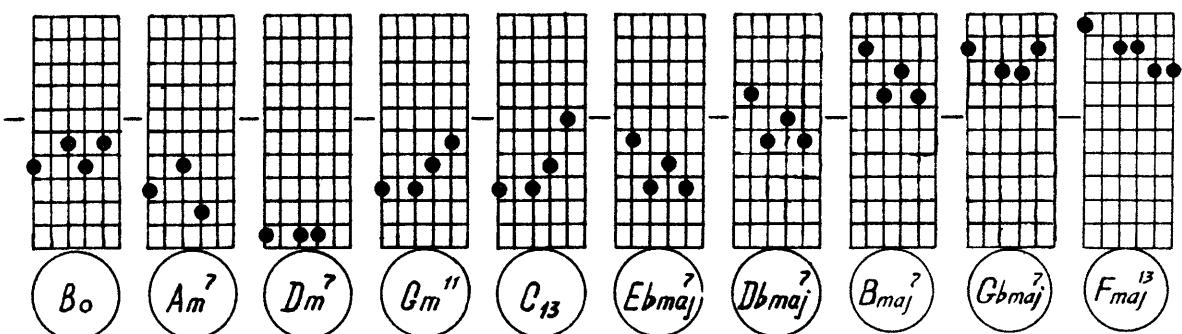




1 2



3

3

(Eb): \underline{I}^5 $b\underline{III}^o$ \underline{II} \underline{V} \underline{I}^6 $b\underline{V}^{b5}$ \underline{IV} $\# \underline{IV}^o$ \underline{I}^3 \underline{VI} \underline{II} \underline{V}

E_b/G G_{b_0} F_m^7 B_{b_3} E_{b_6} A_7^{b5} $A_{b_{maj}}^7$ A_o $E_{b_{maj}}/B_b$ C_m F_m^7 B_{b_3}

\ddagger

$b\underline{V}^o$ \underline{IV} \underline{III}^{b5} $b\underline{III}^o$ \underline{II} \underline{II}^{b3} \underline{V} \underline{V}_2 $b\underline{V}^o$ \underline{IV} (B): \underline{II}^9 \underline{V}

A_ϕ $A_{b_{maj}}^7$ $G_m^{7\#5}$ G_{b_0} F_m^7 F_g/G_b B_{b_7} B_{b_7}/A_b A_ϕ $A_{b_{maj}}^7$ $C_{\#m}^9$ $F_{\#b_3}$

1 2

I \underline{VI} \underline{III} $b\underline{III}^o$ \underline{II} $\# \underline{I}^o$ \underline{II} $b\underline{II}^{#9}$ I \underline{VI} \underline{VI}_2

B_{maj}^7 $G_{\#m}^7$ $D_{\#m}^7$ D_o $C_{\#m}^7$ C_o $C_{\#m}^7$ $C_7^{#9}$ B_{maj}^7 $G_{\#m}^7$ $G_{\#m}^7/F\#$

3

(Eb): \underline{II} \underline{V} \underline{III} $b\underline{III}x$ \underline{II} $b\underline{II}x$ I \underline{II}^{b3} I \underline{V} I^9

F_m^7 B_{b_3} G_m^7 G_{b_7} F_m^7 F_{b_7} $E_{b_{maj}}^7$ F_g/C_b $E_{b_{maj}}^7$ $B_{b_7}^{b5}$ $E_{b_{maj}}^9$

\ddagger

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

чию порой невозможно установить класс септакордов на некоторых ступенях лада.

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

112

Andantino

E♭ | E♭m | B♭m | C, | A♭m | B♭, | E♭-Cm | Gm-B♭, | E♭ |
E♭m | B♭m | C, | A♭m | B♭, | E♭ | D,-G, | Cm | D,-G, | Cm |
G, | Cm | D,-G, | Cm | A♭-B♭, | E♭ | E♭m | B♭m | C, | A♭m |
B♭, | E♭-Fm | E♭ ||

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

I | I m | III o | ^bIII x | II o | ^bII x | III - ^bII x | II - ^bII x | I | I m | III o | ^bIII x | II o | ^bII x | I [#]- ^bI M | I ⁺⁶ - ^bVII x | VI ⁺⁶ - ^bV o | VII x - ^bVII x |
VI - ^bV o - VII x | III x - ^bVII x | VI ⁺⁶ - ^bV o | VII x - III x | III - ^bIII x | II - ^bII x | I | I m | III o | ^bIII x | II o | ^bII x | I ⁺⁶ - ^bVII x | I ⁺⁶ ||

В буквенных символах эта схема выглядит так:

E♭ maj⁷ | E♭m⁷ | G_o | G_b, | F_o | F_b⁷ | Gm⁷ - G_b, | Fm⁷ - E,
E♭ maj⁷ | E♭m⁷ | G_o | G_b, | F_o | E, | E♭₆ - E maj⁷ | E♭₆ - D_b, |
Cm⁶ A_o | D_r D_b, | Cm⁶ A_o - D_b, | G_r D_b⁷ | Cm₆ - A_o | D_r - G,
Gm⁷ - G_b, | Fm⁷ - E, | E♭ maj⁷ | E♭m⁷ | G_o | G_b, | F_o | E,
E♭₆ - D_b, | E♭₆ ||

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

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

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

113

Дж. Гершвин. Любимый мой

(G): I I_m III_φ bIII_x II_φ bII_x IV bIV_x I bIx

G_{maj}⁷ G_m⁷ B_m^{b5} B_{b7}^{b5} A_m^{b5} A_{b7}^{b5} B_m⁷ B_{b7}^{b5} A_m⁷ A_{b7}^{#9}

I I_m III_φ bIII_x II_φ bII_x I⁺⁶ II I⁺⁶ bIV_x

G_{maj}⁷ G_m⁷ B_m^{b5} B_{b7}^{b5} A_m^{b5} A_{b7}^{b5} G₆ G_{6maj}⁷ G₆ F₇^{b5}

VII⁺⁶ bVII_φ VII_x bVII_x VII bVII_φ VII_x III_x bVII_x VII⁺⁶

E_m⁶ D_{b7}^{b5} F_{#7}^{b5} F₇^{b5} E_m⁷ D_{b7}^{b5} F_{#7}^{b5} B₇ F₇^{b5} E_m⁶

Diagram illustrating harmonic functions and chords:

- I**: $D_b m^{7b5}$
- II**: $F^{\#} m^{b5}$
- III**: B_7
- IV**: $B_m^?$
- V**: $B_b m^{b5}$
- VI**: $A_m^?$
- VII**: $A_b m^{7b5}$
- I⁺**: $G_{maj}^?$
- II⁺**: $G_m^?$
- III⁺**: B_m^{7b5}
- IV⁺**: $B_b m^{b5}$
- V⁺**: A_m^{7b5}
- VI⁺**: $A_b m^{b5}$
- VII⁺**: G_6
- I⁺⁶**: F_{13}
- II⁺⁶**: G_6

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

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

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

Р. Роджерс Голубая луна

114

(E \flat): I VI II V I VI II V III $^{+9}$ VI $_{x}$

Diagram illustrating harmonic functions and chords:

- I**: $E_b m^{9}$
- II**: $C_m^?$
- III**: $F_m^?$
- IV**: B_b_{13}
- V**: $E_b m^{7}$
- VI**: $C_m^?$
- VII**: $F_m^?$
- I⁺**: B_b_{13}
- II⁺**: G_{13}^{9}
- III⁺**: C_7

Та же схема в виде цифрованного баса имеет такой вид:

\oplus
 (Eb): I - VI | II - V | I - VI | II - V | I - VI | II - V | I | V |
 I - VI | II - V | I - VI | II - V | I - VI | II - V | I | I | II - V | I |
 II - V | I | (Gb): II - V | I | (Eb): V - IIx | II - V | I |

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

(E^b): I - VI | II - ^bIIx | I - VI | II - II_ø | III - VI | II - V | I ⁺⁶ - ^bIII_ø | II - ^bIIx | I - VI | II - ^bIIx | I - VI | II - II_ø | III - VI | II - V¹¹ | I ⁺⁶ - [#]I | I - VI | II - ^bIIx | I ⁺⁶ - VI | II - ^bIIx | I ⁺⁶ - VI | (G^b): II - ^bIIx | I - VI |
(E^b): VII m - III - VI - IIx | II - ^bIIx | I - VI | II - ^bIIx | I - VI | II - II_ø | III - VI | II - V¹¹ | I ⁺⁶ | I ⁺⁶ |

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

115

Р. Роджерс. Голубая луна

(G):

Ab_7^{b5} $\text{Gmaj}^?$ $\text{Em}^?$ $\text{Am}^?$ Ab_7^{b5} $\text{Gmaj}^?$ $\text{Em}^?$ $\text{Am}^?$ $\text{A}\phi$ $\text{Bm}^?$ $\text{Em}^?$

Am^7 D_{11} G_6 B_o^b Am^7 Ab_7^{b5} $Gmaj$ $Em^?$ Am^7 Ab_7^{b5} $Gmaj^?$

Em^7 Am^7 $A\phi$ Bm^7 Em^7 Am^7 D_{11} G_6 $Gmaj^?$ $Gmaj^?$ Em^7