

Вообще трудно переоценить значение функциональной связи септаккордов II—V ступеней. По мнению Дж. Коукера⁴, аккордовые последовательности II—V—I составляют три четверти всех используемых в диатонике аккордов. Соединение септаккордов II и V ступеней (в отличие от модели IV—V) создает наибольшее напряжение и неустойчивость, требуя естественного разрешения в тонику. Многие гармонические схемы джазовых пьес построены на постепенном нагнетании неустойчивости путем постоянного обыгрывания аккордов II—V ступеней во временных тональных центрах (без разрешения в тонику) и в основной тональности.

Более сложные функциональные связи аккордов рассмотрены в третьей главе пособия.

7 ИЗУЧЕНИЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ В РАЗЛИЧНЫХ ТОНАЛЬНОСТЯХ С ПОМОЩЬЮ ПОВОРОТНОЙ СХЕМЫ

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

Разберем назначение схемы. Поверните круг так, чтобы в прорези с цифрой I появилась буква C, обозначающая тональность *до* мажор. Легко заметить, что в прорезях, расположенных по кругу, видны символы изученного ранее квинтового круга. Под каждой прорезью подписан соответствующий цифрованный бас, а над ним — наиболее употребительные качества аккордов на соответствующих ступенях *до* мажора. Например, над буквой D (II) находим символы: m, x и Ø. Это означает, что на II ступени *до* мажора наиболее часто встречаются аккорды Dm⁷, D⁷, DØ (Dm⁷b⁵). Стрелкой указано направление движения аккордов по квинтовому кругу.

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

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

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

1) установить в прорези I символ тональности изучаемой модели;

2) пользуясь схемой, выписать модель в виде цифрованного баса;

3) установить в прорези I символ новой тональности;

4) пользуясь схемой, выписать по цифрованному басу гармоническую модель в буквенно-цифровых обозначениях по новой тональности.

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

I—#Io—II—#IIo—III—VI—II—V

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

B^b maj⁷ — B^o — C m⁷ — C[#] o — D m⁷
I — (#I)^b II o и т. д.

Затем следует отрезок квинтовой модели, поэтому необходимо найти символ III (Dm⁷) на квинтовом круге и, двигаясь против часовой стрелки, выписать недостающие аккорды: Dm⁷ — Gm⁷ — Cm⁷ — F⁷.

Следовательно, полная модель имеет такой вид:

B^b maj⁷ — B^o — C m⁷ — C[#] o — D m⁷ — G m⁷ — C m⁷ — F⁷

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

⁴ Jerry Coker. Improvising Jazz N Y, 1966, p 75

ГЛАВА ВТОРАЯ

Надстройки и обращенные формы септаккордов в практике джазового аккомпанемента

1 НАДСТРОЙКИ И АЛЬТЕРАЦИИ СТУПЕНЕЙ

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

Приводим таблицу возможных надстроек к септаккордам всех классов.

20

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

Допускается такая альтерация основных и надстроенных ступеней септаккордов:

21

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

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

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

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

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

Если в гармонической схеме указан аккорд C^7 , то вместо него можно использовать C^7b^5 , $C^7\#5$, C^9 , C^9b^5 , $C^9\#5$, C^7b^9 , $C^7\#9$, $C^7b^5b^9$, C^{13} , C^{13b^9} и др. Естественно, в одних случаях употребление аккорда будет удачным, а в других он оказывается вообще неприемлемым. При выборе надстроек и альтераций прежде всего необходимо сопоставлять с ними звуки мелодии. Так, использование аккорда G^7b^5 вместо G^7 в том месте мелодии, где есть звук *ре*, приведет к несовместимости, *переченью*. Следовательно, в данном месте схемы этот аккорд применить нельзя, так же, как и $G^7\#5$ или $G^{\#11}$. В то же время аккорды G^9 , G^7b^9 , $G^7\#9$ или G^{13} , G^{13b^9} могут в значительной мере украсить гармонию и придать определенное настроение сольной партии. Несовпадение используемой альтерации звучащей мелодии или подобное неудачное применение надстроек легко улавливается слухом, поэтому такие ошибки редки.

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

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

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

22

Chords: Fmaj⁷, Fmaj⁷, G^{7b5}, C^{7b5}, Gm⁷, C^{7sus}, A^ø, D^{7b9}

Над нотами выставлены цифры, обозначающие аккордовые звуки, по которым строится мелодия¹.

Легко заметить, что в последовательности I IIх альтерация V ступени в аккорде G⁷—G^{7b5} вызвана особенностью мелодии. То же касается и аккорда A^ø (III^ø). В последнем такте альтерированная надстройка b9 также взята из мелодии, и в партии аккомпанемента указан аккорд D^{7b9}.

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

Дальнейший выбор надстроек и альтерированных ступеней определяется стилем пьесы, желанием создать необходимое настроение и сохранить логичную аппликатурную связь между предыдущим и последующим аккордами в гармонической последовательности. Очень важно хорошо представлять, к какому стилю относится мелодия. Наиболее полно надстройки и альтерации использовались в период свинга и в некоторых более поздних течениях (бибоп и босса нова). Поэтому усложнение гармонии пьес традиционного периода (до свинга) может нарушить стиль пьесы².

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

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

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

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

2 ПРОПУСКИ ТОНОВ В АККОРДАХ

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

23

Chords: F/A, G^{13b9}/A^b, Gm⁷, G^bmaj^{7b5}, Fmaj^{7b5}

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

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

24

Chords: Am⁷, A^b, Gm⁷, G^b7, Fmaj⁷

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

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

25

Chords: Am, Am^{#5}, Am⁶, Am⁷, Am(maj⁷)

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

² Подробнее об этом см. в четвертой главе.

Такую последовательность нужно исполнять без квинтового тона вверх.

Сформулируем основные правила пропуска тонов.

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

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

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

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

26



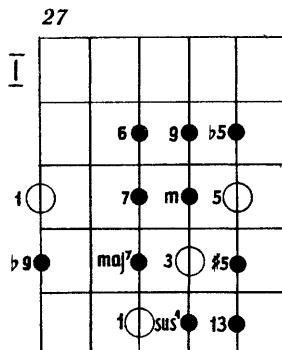
3

ОБРАЩЕННЫЕ ФОРМЫ АККОРДОВ

Разнообразить аккомпанемент можно, используя обращенные формы септаккордов: квинт-сектаккорды (⁶₅), терцквартаккорды (⁴₃), секундаккорды (2), то есть септаккорды с терцией, квинтой или септимой в басу. Применение обращенных форм септаккордов придает аккомпанементу большую гибкость, подвижность, а правильное их использование обогащает линию баса.

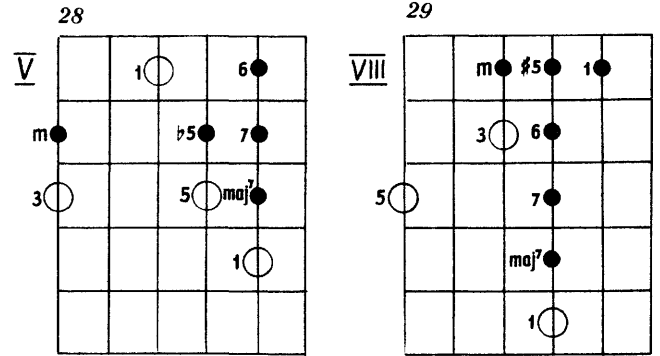
Предлагаем несколько универсальных схем для запоминания расположения звуков в наиболее часто употребляемых аккордах.

В примере 27 показано соль-мажорное трезвучие в основном виде. Путем перемещения пальцев по четвертой струне можно получить новый ряд аккордов: Gmaj⁷, G⁷, G⁶.



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

надстройками и альтерациями ступеней. Используя в качестве упражнения пример 27, найдите на гитаре аппликатуру таких аккордов: Gmaj⁷, Gm⁷, G⁷, G^Ø, G^o, G⁷b⁵, G¹³.

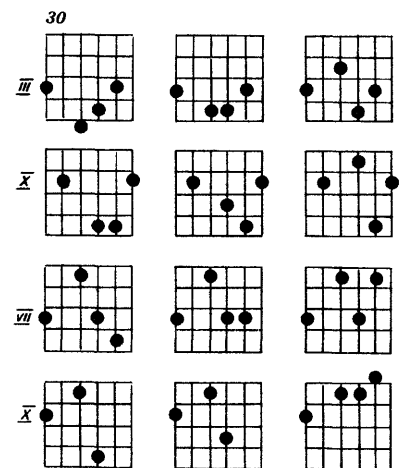


В примере 28 дана аппликатурная форма трезвучия от звука соль с терцией в басу, а в примере 29 — трезвучия от звука соль с квинтой в басу. Тщательно проанализируйте и запомните эти схемы целиком, не заучивая аккорды изолированно друг от друга.

4

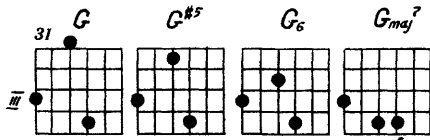
ПЕРВЫЙ КЛАСС — МАЖОРНЫЕ АККОРДЫ И ИХ ОБРАЩЕНИЯ

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

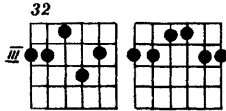


Играть эти аккорды нужно по три (горизонтальные ряды) подряд в замедленном темпе, запоминая струну, по которой движутся пальцы. Так, если в верхнем ряду пальцы перемещаются по четвертой струне, то во втором — по третьей и т. д. В этом примере движение по струне при смене аккордов осуществляется сверху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

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



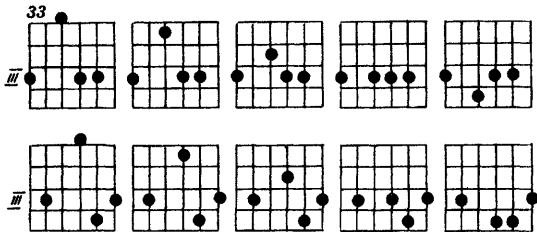
В примере 32 показана аппликатура аккордов мажорного класса с основным тоном на пятой струне (Сmaj⁹, С^{6/9}), часто применяемых в практике джазового аккомпанемента. Поупражняйтесь в переходе от одного аккорда к другому.



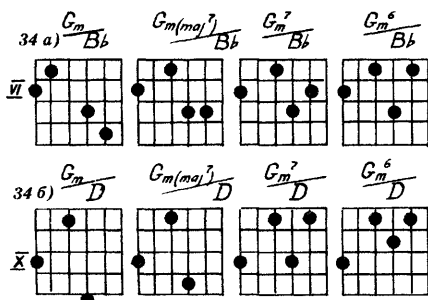
Указанная аппликатура не исчерпывает всех возможных вариантов мажорных аккордов первого класса. Однако ее знания достаточно для квалифицированного гитарного аккомпанемента.

5 ВТОРОЙ КЛАСС — МИНОРНЫЕ АККОРДЫ И ИХ ОБРАЩЕНИЯ

Основные аппликатурные формы минора значительно легче изучать, запоминая движение одного из звуков аккорда по соответствующей струне. В помещенном ниже примере показано изменение минорного аккорда в рекомендуемой аппликатуре при движении голоса по четвертой струне. При этом получается следующий ряд аккордов: Gm, Gm^{#5}, Gm⁶, Gm⁷, Gm(maj⁷) с основным тоном, взятым на шестой струне. Тот же ряд аккордов с основным тоном на пятой струне от звука до: Cm, Cm^{#5}, Cm⁶, Cm⁷, Cm(maj⁷):



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



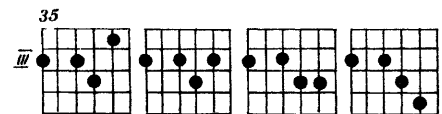
Рекомендуем в качестве упражнения играть основной аккорд и его обращения, строго выдерживая выбранный темп, например: Gm (бас G) — Gm (бас Bb) — Gm (бас D), затем то же от Gm⁷ и т. д.

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

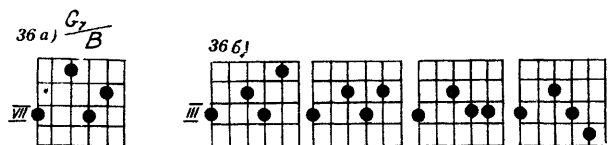
6 ТРЕТИЙ КЛАСС — ДОМИНАНТСЕПТАККОРД

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

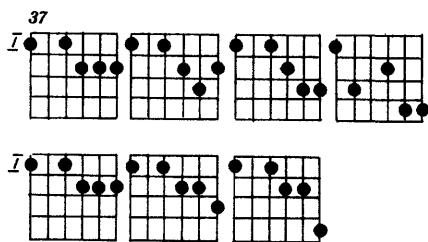
Запомнить и усвоить такое большое количество аккордов значительно проще, если изучать их аппликатуру, хорошо представляя движение одного из голосов по соответствующей струне. В примере 35 показано движение верхнего голоса аккорда с основным тоном в басу по второй струне. При этом получается следующая последовательность аккордов: G^{7b5}, G⁷, G^{7#5}, G¹³.



Ниже приведены обращенные формы септаккорда доминантового типа с терцией (пр. 36а) и квинтой в басу при движении голоса по второй струне. В последнем случае образуется такой ряд аккордов: C⁷, C^{7b9}, C⁹, C^{7#9} (пр. 36б). Движение одного из голосов доминантсептаккорда с терцией в басу создает аппликатурные неудобства, поэтому на практике применяется редко.

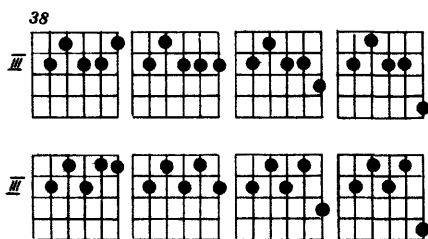


В примере 37 показан образец построения аккордов с более сложными надстройками и одновременным движением двух голосов или одного верхнего.

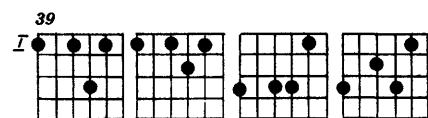


Верхний ряд аккордов с основным тоном в басу, образует следующую последовательность: $F7^{\sharp 5b9}$, $F13^{b9}$, $F13$, $F7^{\sharp 9}$, а нижний — $F7^{\sharp 5b9}$, $F9^{\sharp 5}$, $F7^{\sharp 5\sharp 9}$. Эти сложные аккорды также с успехом можно использовать вместо $F7$.

В примере 38 показана аппликатура ряда сложных аккордов, производных от септаккорда доминантового типа с основным тоном в басу, взятым на пятой струне. Верхний ряд образует такую последовательность аккордов: $C9^{b5}$, $C9$, $C9^{\sharp 5}$, $C13$, а нижний — $C7^{b5b9}$, $C13^{b9}$.



К обозначению септаккорда доминантового типа с надстроенной 11-й ступенью часто добавляется приставка «sus»³, например $Csus$. Такой аккорд состоит из звуков *до — фа — соль — си-бемоль* и, как правило, переходит в доминантсептаккорд путем движения ундецимы (кварты) в дециму (терцию). Поэтому в помещенном ниже примере показаны аппликатурные формы $Fsus$ и $Csus$ с переходом соответственно в $F7$ и $C7$. Запоминать их, учитывая сказанное выше, следует попарно: $Fsus$ — $F7$ и $Csus$ — $C7$.

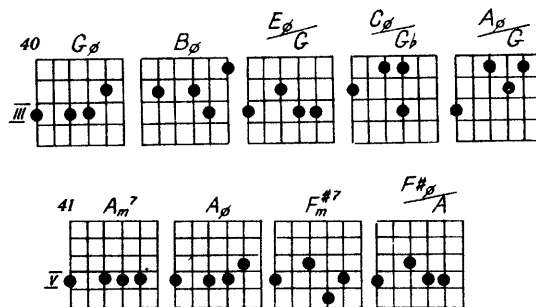


7 ЧЕТВЕРТЫЙ КЛАСС — ПОЛУУМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ

Полууменьшенный септаккорд ($m7^b5$ или \emptyset) образуется на VII ступени мажорного лада. Аппликатура основных форм этого аккорда с основным тоном в басу на шестой и пятой стру-

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

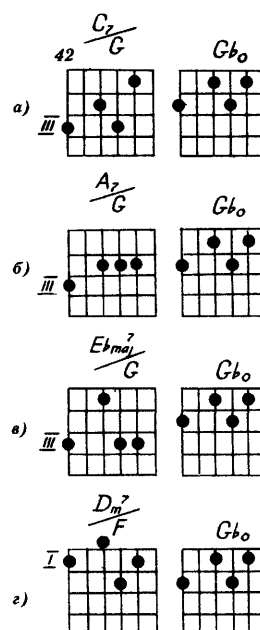
нах, а также его обращения даны в примере 40, а в следующем показан способ образования полууменьшенного септаккорда из минорного путем понижения его квинты.



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

8 ПЯТЫЙ КЛАСС — УМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД И ЕГО НАДСТРОЙКИ

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



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

9

УСЛОЖНЕННЫЕ ГАРМОНИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ

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

43

44

45

Gm^{II} Gb^{b5} $Fmaj^I$ Gm^9 Gb^{b9} $Fmaj^7$ $G\phi$ Gb^{b5} $Fmaj^7$ Gm^7 $Gbmaj^7$ $Fmaj^7$

46

Cm^I Cb^9 $Bbmaj^7$ Cm^{II} Cb^{b9} $Bbmaj^7$ Cm^9 $Cbmaj^9$ $Bbmaj^9$ Cm^7 $Cbmaj^7$ $Bbmaj^7$

47

Am^7 Ab^{b5} Gm^7 Gb^{b5} $Fmaj^7$ Am^{II} Ab^{b5} Gm^{II} Gb^{b5} $Fmaj^7$

48

Dm^9 Db^9 Cm^9 Cb^9 $Bbmaj^7$ $D\phi$ Db^{b5} $C\phi$ Cb^{b5} $Bbmaj^7$