

64

Дж. Джуффри. Четыре брата

Moderato

Нередко песни начинаются с аккорда IV ступени

65

Х. Кармайкл. Звездная пыль

Moderato

или V:

66

В. Янг, Н. Вашингтон. Стелла в звездном свете

Moderato

Типичным также является переход в начале песни в параллельный минор по схеме I—VII<sup>o</sup>—III<sup>x</sup>—VI<sup>m+</sup>6.

67

С. Ромберг. Вернись, любимый

Moderato

## Moderato

Fmaj<sup>7</sup><sub>3</sub> (Dm<sup>7</sup>) E<sub>ø</sub> A<sub>7</sub> Dm<sup>7</sup> G<sub>7</sub>  
 Cm<sup>7</sup> F<sub>7</sub> Bbmaj<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Eb<sub>7</sub>  
 Am<sup>7</sup> Abm<sup>7</sup> Db<sub>9</sub> Gm<sup>7</sup>  
 C<sub>7</sub> Am<sup>7</sup> Ab<sub>7</sub> Gm<sup>7</sup> Gb<sub>7</sub>

Большое влияние на развитие песенного жанра оказал блюз. Для него характерно использование в начале песни доминантсептаккорда на IV ступени. Поэтому нередко песни аме-

риканских композиторов начинаются с аккордов I—IVx, например известная песня Дж. Гершвина «Будьте добры» («Lady Be Good»), «Нерешительный» («Undecided») Ч. Шверса и др.

## 69

Дж. Гершвин. Будьте добры

## Moderato

Gmaj<sup>7</sup> C<sub>7</sub> Gmaj<sup>7</sup> Bb<sub>ø</sub>  
 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup>

Ч. Шверс. Нерешительный

## 70

## Moderato

Cmaj<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup> F<sub>7</sub>  
 F<sub>7</sub> D<sub>7</sub> Dm<sup>7</sup> G<sub>7</sub> Cmaj<sup>7</sup>

Очень часто в песнях разделы B пишутся в новых тональностях. Переход в них — отклонение или модуляция — осуществляется в конце предыдущего раздела A. Наиболее характерны модуляции в тональности IV и V ступеней по отношению к первоначальной (например, известная песня Б. Стрейхорна и Д. Эллингтона «Атласная кукла»). Встречаются также отклонения

в разделе B типа III—bIII—II—bII—I (хроматические) и модуляции по тонам вниз: IV—bIII.

Учение о модуляции является одним из важнейших разделов гармонии, поэтому гитаристу-аккомпаниатору необходимо научиться правильно анализировать гармонические последовательности, в которых встречаются отклонения или модуляции.

О наступлении отклонения в другую тональность можно судить по появлению недиафонических аккордов на соответствующих ступенях. Так, смена качества с доминантового на минор-

*фа мажор*
*ми-бемоль мажор*
*си-бемоль мажор*

$Gm^7 - C_7 - Fmaj^7$        $Gm^7 - Gbm^7 - Fm^7 - Bb_7 - Ebmaj^7$        $Gm^7 - Cm^7 - F_7 - Bbmaj^7$

II - V - I
III - <sup>b</sup>III - II - V - I
VI - II - V - I

Как правило, в песнях периода свинга в основе модуляции лежит принцип общих аккордов для основной и новой тональностей. Аккорд, носящий определенную функцию в предшествующей тональности, приобретает новое значение и новую функцию в последующей тональности. Завершается модуляция соответствующим кадансом (отрезком диатонических, хроматических или квинтовых моделей) новой тональности.

При анализе гармонической последовательности с модуляциями или отклонениями в другие тональности можно воспользоваться таблицей 71.

71

	M		m <sup>7</sup>			X	○	∅
	I	IV	II	III	VI	V	<sup>b</sup> III	VII
Ⓒ	C	G	B <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	F	A	D <sup>b</sup>
Ⓓ <sup>b</sup>	D <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	B	A	E	G <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	D
Ⓓ	D	A	C	B <sup>b</sup>	F	G	B	E <sup>b</sup>
Ⓔ <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	D <sup>b</sup>	B	G <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	C	E
Ⓔ	E	B	D	C	G	A	D <sup>b</sup>	F
Ⓕ	F	C	E <sup>b</sup>	D <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	D	G <sup>b</sup>
Ⓖ <sup>b</sup>	G <sup>b</sup>	D <sup>b</sup>	E	D	A	B	E <sup>b</sup>	G
Ⓖ	G	D	F	E <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	C	E	A <sup>b</sup>
Ⓖ <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	G <sup>b</sup>	E	B	D <sup>b</sup>	F	A
Ⓐ	A	E	G	F	C	D	G <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>
Ⓑ <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	F	A <sup>b</sup>	G <sup>b</sup>	D <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	G	B
Ⓑ	B	G <sup>b</sup>	A	G	D	E	A <sup>b</sup>	C

В вертикальном ряду в кружочках выписаны буквенные символы аккордов, а в верхнем горизонтальном ряду — их качества. Пользуясь таблицей, можно определить функцию любого диатонического аккорда гармонической модели. Например, определим возможные функции аккорда Dm<sup>7</sup>. Для этого надо найти пересечение горизонтали Ⓓ с вертикальными строчками от качества m<sup>7</sup>. Находим букву C против второго столбца, B<sup>b</sup> — против третьего и F — против шестого. Это означает, что аккорд Dm<sup>7</sup> являет-

ный на V ступени, то есть появление, например, в до мажоре аккорда Gm<sup>7</sup> вместо G<sup>7</sup> свидетельствует о возможном отклонении в тональности:

ся II ступенью в тональности до мажор, III — в си-бемоль мажоре и VI — в фа мажоре. Соответственно можно представить себе дальнейшее движение гармонии в новый тональный центр согласно изученным диатоническим, хроматическим и квинтовым моделям.

В джазовой музыке анализ отклонений и модуляций несколько отличается от принятого в классике. Не вдаваясь в подробный теоретический анализ, рассмотрим этот вопрос с точки зрения классификации септаккордов на пять классов, чтобы выработать некоторые практические правила характерных для песенного жанра модуляций.

Таблица 72 показывает общие септаккорды для тональностей I и II степеней родства. Так, в тональностях I и V ступеней по отношению к первоначальной (то есть тональностях первой степени родства) находим по три общих септаккорда; по одному общему септаккорду имеют тональности I—II и I—VII ступеней. От тональности до мажор это выглядит так, как на таблице 72.

72

Тональности	Общие аккорды			То же по до мажору
	II	IV	VI	
(I):	II	IV	VI	(C): II IV VI Dm <sup>7</sup> Fmaj <sup>7</sup> Am <sup>7</sup>
(IV):	VI	I	III	(F): VI I III
(I):	I	III	VI	(C): I III VI Cmaj <sup>7</sup> Em <sup>7</sup> Am <sup>7</sup>
(V):	IV	VI	II	(G): IV VI II
(I):	III			(C): III Em <sup>7</sup>
(II):	II			(D): II
(I):	II			C II Dm <sup>7</sup>
( <sup>b</sup> VII):	III			(B <sup>b</sup> ): III

Таким образом, в соответствующие тональности можно модулировать без изменения качества (но со сменой функции) аккорда, взятого за основу перехода в последующую тональность. Например, переход из тональности *до* мажор в *фа* мажор можно осуществить по схеме:

$$(C): I - II = (F): VI - II - V - I$$

$$C\text{maj}^7 - Dm^7 = Dm^7 - Gm^7 - C_7 - F\text{maj}^7$$

Модуляция в новую тональность требует изменения качества одной из ступеней предыдущей. Например, для модуляции в тональность III низкой ступени (*до* мажор — *ми-бемоль* мажор) нужно изменить качество аккорда на I, IV, V или II ступенях, а именно: Fmaj<sup>7</sup> на Fm<sup>7</sup>; G<sup>7</sup> на Gm<sup>7</sup>; Cmaj<sup>7</sup> на Cm<sup>7</sup> или Dm<sup>7</sup> на D∅, так как Fm<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup> и D∅ суть аккорды II, III, VI и VII ступеней *ми-бемоль* мажора.

Один из вариантов перехода в новую тональность такой:

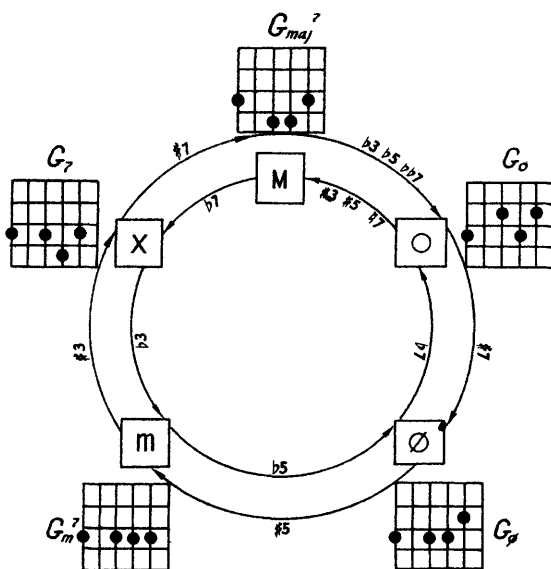
$$(C): I - IV = (E\flat): II - V - I$$

$$C\text{maj}^7 - F\text{maj}^7 = Fm^7 - A\flat_7 - E\flat\text{maj}^7$$

Наиболее часто используется модуляция через II—V в тонику последующей тональности. В приведенном выше примере произошло изменение качества M на m (Fmaj<sup>7</sup>—Fm<sup>7</sup>).

Рассмотрим изменения в составе аккордов при смене качества, то есть при переходе септаккордов из одного класса в другой. Для того чтобы перейти из септаккорда мажорного класса M в септаккорды других четырех классов, необходимо альтерировать ряд ступеней. Схематически это можно изобразить так:

73



Для плавного перехода при смене качества альтерируется минимальное количество звуков аккорда. Например, при переходе из G<sup>7</sup> в Gm<sup>7</sup> альтерируется один звук —  $\flat 3$ , а из G<sup>7</sup> в G∅ — три звука:  $\flat 3$ ,  $\flat 5$  и  $\flat 7$ . Очевидно, что вторая последовательность звучит значительно резче, чем первая.

Для закрепления материала с помощью таблицы проанализируйте гармоническую схему популярной песни Дж. Керна «Ты для меня все» («All The Things You Are») в тональности *ля-бемоль* мажор. Запишем партию аккомпанемента этой песни септаккордами:

$$Fm^7 | B\flat m^7 | E\flat_7 | A\flat\text{maj}^7 | D\flat\text{maj}^7 | G_7 | C\text{maj}^7 | C_6 |$$

$$A m^7 | C m^7 | F m^7 | B\flat_7 | E\flat\text{maj}^7 | A\flat\text{maj}^7 | D_7 | G\text{maj}^7 |$$

$$E m^7 | D_7 | G\text{maj}^7 | G_6 | F\sharp_7 | B_7 | E\text{maj}^7 | C_7^{\sharp 5} | F m^7 | B\flat m^7 |$$

$$E\flat_7 | A\flat\text{maj}^7 | D\flat\text{maj}^7 | D\flat m^7 | C m^7 | B_7 | B\flat m^7 | E\flat_7 |$$

$$A\flat_7 | A\flat_6 ||$$

Теперь выпишем схему в виде цифрованного баса. Первые пять тактов представляют собой одну из моделей квинтового круга:

$$(A\flat): VI | II | V | I | IV |$$

Однако в следующем такте на VII ступени от A $\flat$  вместо диатонического аккорда G∅ употреблен доминантсептаккорд G<sup>7</sup>. Он является V ступенью новой тональности *до* мажор, стало быть, далее идет отклонение в эту тональность (C): V | I<sup>+6</sup>. Затем следует аккорд Cm<sup>7</sup>, появление которого в *до* мажоре также свидетельствует о предстоящем новом отклонении. Пользуясь таблицей, находим, что аккорд Cm<sup>7</sup> может быть II ступенью в *си-бемоль* мажоре, III — в *ля-бемоль* мажоре и VI — в *ми-бемоль* мажоре. Если бы это было отклонение в *си-бемоль* мажор, то после Cm<sup>7</sup> должен был бы следовать F<sup>7</sup> (V), а не Fm<sup>7</sup>, как написано в партии. Наличие через такт доминантсептаккорда B $\flat$ <sup>7</sup> говорит об отклонении в *ми-бемоль* мажор. В пяти последующих тактах происходит закрепление новой тональности: (E $\flat$ ): VI | II | V | I | IV. Далее — отклонение в тональность *соль* мажор.

Предлагаем самостоятельно закончить анализ гармонии этой песни и сверить результат с окончательной схемой, записанной в виде цифрованного баса:

$$(A\flat): VI | II | V | I | IV | (C): V | I | I^{+6} | (E\flat): VI |$$

$$II | V | I | IV | (G): V | I | VI | III | V | I | I^{+6} | (E): II |$$

$$V | I | (A\flat): III_x^{\sharp 5} | VI | II | V | I | IV | IV_m | III |$$

$$bIII_7 | II | V | I^{+6} | I^{+6} ||$$

Проиграйте аккомпанемент с надстройками некоторых аккордов, обращая внимание на места переходов в новую тональность.

74 **A**

(Ab):  $\bar{v}$   $\bar{i}$   $\bar{v}$   $\bar{i}$   $\bar{iv}$  (C):  $\bar{v}$   $\bar{i}$   $\bar{i}$  (Eb):  $\bar{v}$   $\bar{ii}$

$Fm^7$   $Bbm^7$   $Eb_9$   $Abmaj^7$   $Dbmaj^7$   $G_7$   $Cmaj^9$   $C_9$   $Cm^7$   $Fm^7$

**B**

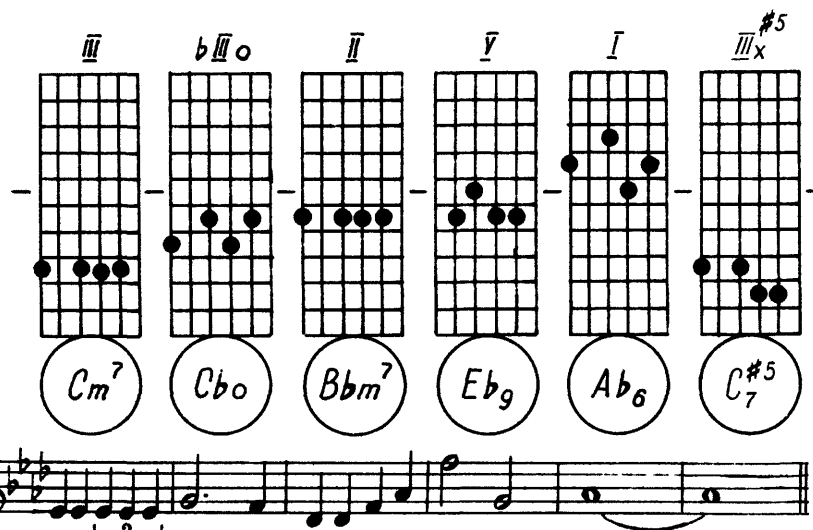
$\bar{v}$   $\bar{i}$   $\bar{iv}$  (G):  $\bar{v}$   $\bar{i}$   $\bar{v}$   $\bar{ii}$   $\bar{v}$   $\bar{i}$   $\bar{v}$   $\bar{i}$   $\bar{i}$

$Bb_{13}$   $Ebmaj^7$   $Abmaj^7$   $D_7$   $Gmaj^7$   $Em^7$   $Am^7$   $D_9$   $Gmaj^7$   $G_6$

**A**

(E):  $\bar{ii}$   $\bar{v}$   $\bar{i}$  (Ab):  $\bar{iii}^{\#5}$   $\bar{v}$   $\bar{ii}$   $\bar{v}$   $\bar{i}$   $\bar{iv}$   $\bar{iv}^m$

$F\#m^{11}$   $Bb_9$   $Emaj^7$   $C\#_7^{\#5}$   $Fm^7$   $Bbm^7$   $Eb_9$   $Abmaj^7$   $Dbmaj^7$   $Dbm^7$



Форма А—А—В—А, состоящая из 32 тактов, типична для периода свинга. Однако многие джазовые пьесы того времени написаны в иных формах. Можно упомянуть такие популярные темы, как «Вчера» («Yesterday») Дж. Керна, «Лора» («Laura») Дж. Раксина и «Нежно» («Tenderly») В. Гросса (А—А<sub>1</sub>, 32 такта); «Начало танца» («Begin The Beguine») К. Портера (А—А<sub>1</sub>—А<sub>2</sub>—А<sub>3</sub>, В—В<sub>1</sub>, 64+32 такта, форма, близкая вариационной); «Ночью и днем» («Night And Day») К. Портера (А—А—а—а<sub>1</sub>, 48 тактов); «Я помню апрель» («I Remember April») Д. де Пауля, П. Джонстона и Д. Рея (А—В—А<sub>1</sub>, 48 тактов) и др.

минорное качество может быть на II, III и VI ступенях мажорного лада. Повернем круг схемы по часовой стрелке на одно деление так, чтобы символ оказался в прорези II (вместо символа D). Тогда в прорези I появится новый тональный центр, при этом указанный в партии аккомпанемента путь в новый центр через C<sup>7</sup> не единственный. Из схемы видно, что возможно и хроматическое движение в Fmaj<sup>7</sup> через Gb<sup>7</sup> или Gbmaj<sup>7</sup>. Естественно, что следующий за Fmaj<sup>7</sup> аккорд F#o нужно рассматривать как #Io от новой тональности. Следовательно, в виде цифрованного баса эти восемь тактов партии можно записать так:

## 2 ПРИМЕНЕНИЕ ПОВОРОТНОЙ СХЕМЫ ПРИ АНАЛИЗЕ ОТКЛОНЕНИЙ И МОДУЛЯЦИИ

Поворотную схему можно использовать и в том случае, когда в гармонической схеме аккомпанемента есть модуляции или отклонения в другие тональности. С помощью схемы определяют, в какую тональность произойдет отклонение и каково вероятное движение септаккордов в новый тональный центр.

Разберем для примера часто встречающуюся в практике гармоническую последовательность с отклонением в субдоминантовую тональность:

Cmaj<sup>7</sup>—C#o | Dm<sup>7</sup>—G<sub>7</sub> | Cmaj<sup>7</sup>—Am<sup>7</sup> | Dm<sup>7</sup>—G<sub>7</sub> | Gm<sup>7</sup>—C<sub>7</sub> |  
Fmaj<sup>7</sup>—F#o | Em<sup>7</sup>—Am<sup>7</sup> | Dm<sup>7</sup>—G<sub>7</sub> ||

Первые четыре такта представляют собой отрезки хроматической и квинтовой моделей и легко иллюстрируются поворотной схемой. В пятом такте партии указан аккорд Gm<sup>7</sup>, а в схеме на V ступени обозначен доминантсептаккорд от соль. Такое несовпадение говорит о возможном отклонении в другую тональность. Известно, что

(C): I—#Io | II—V | I—VI | II—V | (F): II—V | I—#Io |  
(C): III—VI | II—V ||

В данном примере несложно сразу найти новый тональный центр. Но в случае его несовпадения с партией следует передвигать круг таким образом, чтобы символ G появлялся в прорезях VI и III. Иными словами, появление в до мажоре аккорда Gm<sup>7</sup> свидетельствует о возможном отклонении в фа, си-бемоль или ми-бемоль мажор, что легко установить с помощью схемы.

Итак, схема позволяет анализировать гармонические последовательности, указывая при этом на возможные отклонения и модуляции, что в свою очередь помогает выписать партию в виде цифрованного баса и разбить ее на стандартные гармонические модели.

## 3 РОЛЬ КАДАНСОВ В ПЕСЕННОЙ ФОРМЕ

Особое место в песенной форме занимают кадансы — гармонические обороты (модели), завершающие музыкальное построение. Они расчленяют музыкальную речь на отдельные пред-

ложения и являются, таким образом, важнейшими композиционными моментами<sup>1</sup>.

В рассматриваемой песенной форме А—А—В—А встречаются несколько различных кадансов, на основном назначении которых следует остановиться подробнее. Первый каданс появляется в конце первого раздела А перед его повторением. Основное назначение этого каданса — обеспечить логичный гармонический переход к первому аккорду повторяющейся части А. Если песня начинается с тонического септаккорда I, то можно использовать любой из приведенных ниже гармонических оборотов, представляющих собой двухтактовые отрезки изученных ранее квинтовых, хроматических и диатонических моделей:

I-VI | II-V |; I-VI<sub>x</sub> |<sup>b</sup>VI<sub>x</sub>-V |; I-<sup>b</sup>III<sub>x</sub> | II-V |;  
 I-III-<sup>b</sup>III | II-V |; I-<sup>b</sup>III<sub>m</sub> |<sup>b</sup>VI<sub>m</sub>-<sup>b</sup>II<sub>m</sub> |; I-<sup>#</sup>I<sub>o</sub> | II-V |;  
 III-<sup>b</sup>III<sub>x</sub> | II-<sup>b</sup>II<sub>x</sub> |; III-VI<sub>x</sub> | II-V |; III-<sup>b</sup>III<sub>o</sub> | II-V |;  
 I-VI<sub>x</sub> | III<sub>x</sub>-V |; I-<sup>b</sup>VII<sub>x</sub> | I |; I |<sup>b</sup>II<sub>m</sub> |;

Приведенные кадансы далеко не исчерпывают всех вариантов гармонических моделей, которые можно использовать при заполнении последних двух тактов схемы темы. Выбор того или иного вида каданса зависит от стиля пьесы и ее общей гармонизации. Например, кадансовый оборот I-VI<sub>x</sub> | III<sub>x</sub>-V характерен для периода традиционного джаза, в то время как III-<sup>b</sup>III<sub>x</sub> | II-<sup>b</sup>II<sub>x</sub> применялся в период свинга.

Если песня начинается не с тонического аккорда (I), а с других (II, II<sub>x</sub>, IV, VI, V<sup>o</sup>), то

<sup>1</sup> Изучению кадансов уделяется большое внимание в курсе гармонии. Более подробные сведения об их классификации и использовании при гармонизации можно найти в учебниках гармонии.

в этом случае каданс в конце части А перед ее повторением должен подготовить появление одного из этих аккордов. Так, если песня начинается с аккорда II степени, то можно рекомендовать один из следующих кадансов:

I-<sup>#</sup>I<sub>o</sub> |; <sup>b</sup>V<sup>o</sup>-IV | III-<sup>b</sup>III |; V-IV | III-<sup>b</sup>III<sub>o</sub> |; III | VI |;  
 I<sub>x</sub>-VII<sub>x</sub> |<sup>b</sup>VII<sub>x</sub>-VI<sub>x</sub> |;

После повторения первого раздела А необходим каданс, завершающий и соединяющий его со второй частью песни (запев с припевом). В период свинга вторые части песен часто писались в других тональностях. В таких случаях возникает необходимость модуляции в конце предыдущего раздела. Чаще всего употребляется каданс в виде двухтактового отрезка квинтовой, хроматической или диатонической модели новой тональности. Встречаются также кадансы, состоящие из двух отрезков моделей первоначальной и последующей тональностей, причем наиболее часто используются модели II-V по новой тональности. Например, первый раздел песни написан в до мажоре, а раздел В — в фа мажоре. Одним из вариантов каданса может быть Стаj<sup>7</sup>-Am<sup>7</sup> | Gm<sup>7</sup>-C<sup>7</sup>, то есть I-VI в до мажоре и II-V в фа мажоре. Этот же каданс можно рассматривать сразу по фа мажору в виде модели: V<sub>m</sub>-III | II-V |.

Наконец, в заключение раздела В необходим каданс, обеспечивающий обратный переход в тональность первого раздела А. Этот каданс составляется по уже описанному выше принципу.

Кадансовые обороты могут быть также использованы при сочинении вступлений (интродукций) и заключений (постлюдий) песен.

Предлагаем в качестве примера рассмотреть кадансы в популярной пьесе Б. Стрейхорна и Д. Эллингтона «Атласная кукла» («Satin Doll»).

75

Б. Стрейхорн, Д. Эллингтон. Атласная кукла

Moderato

$\frac{3}{4}$  (C):

Форма песни соответствует описанной выше схеме А—А—В—А. Первый каданс находим в конце части А. Простейшим кадансом в этом случае был бы гармонический оборот I—V. Однако он статичен и не подготавливает появление аккорда II в первом такте раздела А при повторении. А каданс, примененный в партии аккомпанемента, соединяя диатоническую и квинтовую модели, придает гармонии динамичность и тем самым обеспечивает плавный переход из одного раздела в другой.

В разделе В есть два отклонения в тональности субдоминанты и доминанты. Мелодия состоит из двух музыкальных предложений, секвен-

ционно смещенных на тон выше. Для их разделения служит еще один каданс, который, завершая первую фразу, подготавливает аккорд Am<sup>7</sup> в пятом такте. Структура этого каданса представляет собой диатоническую модель.

Наконец, каданс в конце раздела В соединяет его с повторением раздела А. Заключительный каданс песни обычно перерастает в самостоятельный раздел — постлюдию. Роль ее в песенной форме особая, поэтому речь об этом разделе пойдет отдельно.

Предлагаем выучить более сложный вариант аккомпанемента к этой теме.

76

Б. Стрейхорн, Д. Эллигтон. Атласная кукла

(C):  $\bar{II}$   $\bar{V}$   $\#I^{\circ}$   $\bar{II}$   $\bar{V}$   $\#\bar{II}^{\circ}$   $\bar{III}$   $\bar{VI}_x$   $\#\bar{II}^{\circ}$   $\bar{III}$   $\bar{VI}_x^{b5}$   $\bar{VI}$

$D_m^7$   $G_{13}$   $C^{\#o}$   $D_m^7$   $G_{13}$   $D^{\#o}$   $E_m^7$   $A_{13}$   $D^{\#o}$   $E_m^7$   $A_7^{b5}$   $A_m^7$

$\S$

$\bar{II}_x$   $b\bar{VI}$   $b\bar{II}_x$   $\bar{I}$   $\bar{VII}_x^{\#5}$   $b\bar{VII}_x$   $\bar{VI}_x^{\#5}$   $\bar{I}$   $\bar{II}$   $\bar{III}$   $\#\bar{IV}^{\circ}$  (F):  $\bar{II}$

$D_9$   $A_b m^7$   $D_b 9$   $C_{maj}^7$   $B^{\#5}$   $B_b 13$   $A^{\#5}$   $C_{maj}^7$   $D_m^7$   $E_m^7$   $F^{\#o}$   $G_m^7$

$\S$