

a)

$\bar{\text{II}}$ $\bar{\text{III}}$ $\bar{\text{IV}}$ $\sharp\bar{\text{IV}}x$ $\bar{\text{V}}$

$\bar{\text{II}}$ $\bar{\text{III}}$ $\bar{\text{IV}}$ $\sharp\bar{\text{IV}}x$ $\bar{\text{V}}$

Gm^7 Am^7 $Bbmaj^7$ B_7 C_7

Cm^7 Dm^7 $Ebmaj^7$ E_7 F_7

b)

$\bar{\text{IV}}$ $\bar{\text{III}}$ $\bar{\text{II}}$ $b\bar{\text{II}}x$ $\bar{\text{I}}$

$\bar{\text{IV}}$ $\bar{\text{III}}$ $\bar{\text{II}}$ $b\bar{\text{II}}x$ $\bar{\text{I}}$

$Bbmaj^7$ Am^7 Gm^7 Gb_7 $Fmaj^7$

$Ebmaj^7$ Dm^7 Cm^7 Cb_7 $Bbmaj^7$

c)

$\bar{\text{IV}}$ $\bar{\text{V}}$ $\bar{\text{VI}}$ $b\bar{\text{VI}}x$ $\bar{\text{V}}$

$\bar{\text{IV}}$ $\bar{\text{V}}$ $\bar{\text{VI}}$ $b\bar{\text{VI}}$ $\bar{\text{V}}$

$Bbmaj^7$ C_7 Dm^7 Db_7 C_7

$Ebmaj^7$ F_7 Gm^7 Gb_7 F_7

e)

Проиграйте предлагаемые гармонические модели в тональностях *фа* и *си-бемоль* мажор. Выпишем их в виде цифрованного баса в тональности *до* мажор:

9

Цифрованный бас	По <i>до</i> мажору
I-II-III- \flat III-II	Cmaj ⁷ -Dm ⁷ -Em ⁷ -Eb ⁷ -Dm ⁷
I-VII-VI- \flat VI-V _m	Cmaj ⁷ -B \flat - Am ⁷ -Ab ⁷ -Gm ⁷
II-III-IV- \sharp IVx-V	Dm ⁷ -Em ⁷ -Fmaj ⁷ -F \sharp -G ₇
IV-III-II- \flat IIx-I	Fmaj ⁷ -Em ⁷ -Dm ⁷ -Db ₇ -Cmaj ⁷
IV-V-VI- \flat VIx-V	Fmaj ⁷ -G ₇ - Am ⁷ -Ab ₇ - G ₇
VI-V-IV-III-II-V-I	Am ⁷ -G ₇ - Fmaj ⁷ -Em ⁷ -Dm ⁷ -G ₇ - Cmaj ⁷

Как видно, в отличие от приведенного ранее упражнения на игру гамм в *фа* и *си-бемоль* мажоре (см. пр. 5), в диатонических моделях не только меняется порядок ступеней гаммы, но встречаются и хроматические септаккорды. Так, в первой модели Fmaj⁷-Gm⁷-Am⁷-Ab⁷m⁷-Gm⁷ (или в виде цифрованного баса I-II-III- \flat III-II) аккорд Ab⁷m⁷ (\flat III) рассматривается как пониженный на полтона минорный септаккорд III ступени *фа* мажора. То же относится к аккорду Db⁷m⁷ в *си-бемоль* мажоре. В других моделях в *фа* мажоре встречаются аккорды \flat VI,

\sharp IVx, \flat IIx и \flat VIx, которые также являются хроматическими. Появление во второй модели аккорда Cm⁷(Vm) связано с временным отклонением в новую тональность *си-бемоль* мажор, и аккорд Cm⁷ можно рассматривать как II ступень этой тональности. Вторую модель в виде цифрованного баса можно записать и так²:

$$(F): \quad I - VII - (B\flat): III - \flat III - II \\ Fmaj^7 - E\phi - Dm^7 - Dbm^7 - Cm^7$$

с одним из вариантов продолжения: F⁷-B \flat maj⁷, то есть V-I.

Предлагаемые модели встречаются в практике наиболее часто. Каждую из них необходимо выучить наизусть и играть в разных тональностях. К новым примерам можно приступать, лишь хорошо усвоив предыдущие.

Не следует считать рассмотренные диатонические модели единственными возможными гармоническими последовательностями. В практике аккомпанемента встречаются различные их сочетания. Часто начинающие гитаристы запоминают аппликатуру отдельных аккордов вне связи с другими, а главное — без сопоставления с ключевой аппликатурной формой лежащего в их ос-

² В скобках указана тональность, в которой произведена запись в виде цифрованного баса.

нове трезвучия или септаккорда. Поэтому очень важно с первых же упражнений усвоить тот или иной отрезок модели целиком, запоминая аппликатуру связь нескольких аккордов. Это придаст игре осмысленность.

Хроматические модели

В гармонических схемах джазовых тем часто встречается движение септаккордов по полуто-

нам. Аппликатура одного из вариантов такого движения в тональностях *фа* и *си-бемоль* мажор в пределах октавы приведена в помещенном ниже примере. Мелодическое движение гаммы в первом случае начинается на шестой струне и продолжается затем на пятой, а во втором — наоборот, вначале происходит на пятой, а потом — на шестой.

10

Полутоновые интервалы диатонической гаммы при движении септаккордов, как правило, заполняются уменьшенными септаккордами, хотя встречаются и другие варианты.

Выучите следующие, наиболее часто встречающиеся гармонические модели с движением септаккордов по полутонам (табл. 11).

11

Цифровой бас	По до мажору
II - ^b IIx - I	Dm ⁷ - D ^b ₇ - Cmaj ⁷
III - ^b IIIx - II - ^b IIx - I	E ^m ⁷ - E ^b ₇ - D ^m ⁷ - D ^b ₇ - Cmaj ⁷
I - [#] I _o - II - [#] II _o - III	Cmaj ⁷ - C [#] _o - D ^m ⁷ - D [#] _o - E ^m ⁷
III - ^b III _o - II - ^b II _M - I	E ^m ⁷ - E ^b _o - D ^m ⁷ - D ^b maj ⁷ - Cmaj ⁷
^b V _o - IV _o - III - ^b III _o - II - ^b IIx - I	G ^b _ø - F _o - E ^m ⁷ - E ^b _o - D ^m ⁷ - D ^b ₇ - Cmaj ⁷

Аппликатурные варианты этих моделей показаны в примере 12. Разучивать их, как и диатонические модели, нужно последовательно, в по-

стоянном темпе, играя их в различных тональностях, желательно наизусть.

12

a)

Diagram a) shows two sets of guitar fretboard patterns. The first set includes $\bar{\bar{I}}$ for Cm^7 , $b\bar{\bar{I}}x$ for Gb_7 , and I for $Fmaj^7$. The second set includes $\bar{\bar{I}}$ for $C\#m^7$, $b\bar{\bar{I}}x$ for Cb_7 , and I for $Bbmaj^7$. Each pattern is accompanied by a musical staff showing the notes in a descending sequence.

b)

Diagram b) shows two sets of guitar fretboard patterns. The first set includes $\bar{\bar{I}}$ for A_m^7 , $b\bar{\bar{I}}x$ for A_b_7 , $\bar{\bar{I}}$ for G_m^7 , $b\bar{\bar{I}}x$ for G_b_7 , and I for F_{maj}^7 . The second set includes $\bar{\bar{I}}$ for D_m^7 , $b\bar{\bar{I}}x$ for D_b_7 , $\bar{\bar{I}}$ for $C\#m^7$, $b\bar{\bar{I}}x$ for C_b_7 , and I for $Bbmaj^7$. Each pattern is accompanied by a musical staff showing the notes in a descending sequence.

в)

Diagram в) shows two sets of guitar fretboard patterns. The first set includes I for F_{maj}^7 , $\#I_o$ for $F\#_o$, $\bar{\bar{I}}$ for G_m^7 , $\#\bar{\bar{I}}_o$ for $G\#_o$, and $\bar{\bar{I}}$ for A_m^7 . The second set includes I for $Bbmaj^7$, $\#I_o$ for B_o , $\bar{\bar{I}}$ for C_m^7 , $\#\bar{\bar{I}}_o$ for $C\#_o$, and $\bar{\bar{I}}$ for D_m^7 . Each pattern is accompanied by a musical staff showing the notes in a descending sequence.

2)

Am⁷ A^{bo} Gm⁷ Gbmaj⁷ Fmaj⁷ Dm⁷ D^{bo} Cm⁷ Cbmaj⁷ Bbmaj⁷

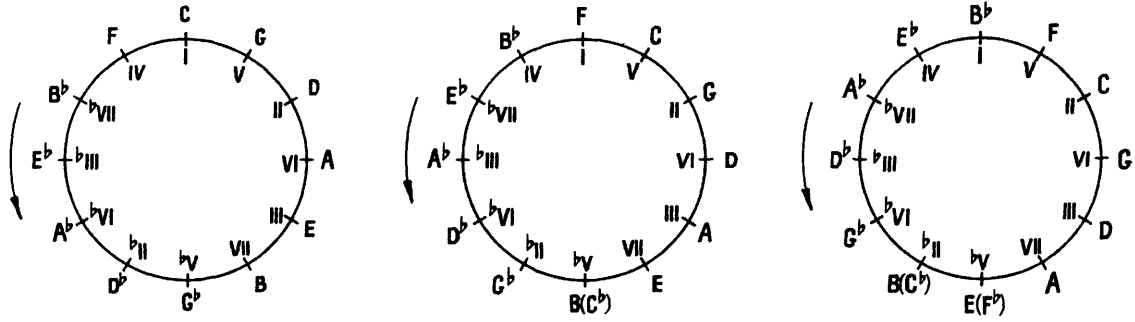
3)

B^ø B^{bo} Am⁷ A^{bo} Gm⁷ Gb⁷ Fmaj⁷ E^ø E^{bo} Dm⁷ D^{bo} Cm⁷ B⁷ Bbmaj⁷

Квинтовый круг и основанные на нем гармонические модели

В теории музыки квинтовый круг используют для наглядного показа соотношения тонально-

стей. Строго говоря, это не круг, а спираль, на которой по часовой стрелке последовательно обозначены тональности одного лада. В предлагаемом нами несколько ином варианте квинтового круга по часовой стрелке расположены диэзные тональности, а против — бемольные.



Если под буквами поставить соответствующие им цифровые басы, то получится система септаккордов, применимая для любой тональности в рамках диатоники. Другими словами, по этому принципу, то есть по квинтам, можно расположить септаккорды, встречающиеся на ступенях данного лада. Пользуясь правилом движения по квинтовому кругу против часовой стрелки и возможностью скачка от первой ступени круга к любой другой, можно получить ряд гармонических моделей, например: I—VII—III—VI—II—V—I.

В тональности *до* мажор это такой ряд септаккордов: $Cmaj^7 - B\emptyset - Em^7 - Am^7 - Dm^7 - G^7 - Cmaj^7$, а в тональностях *фа* мажор и *си-бемоль* мажор соответственно: $Fmaj^7 - E\emptyset - Am^7 - Dm^7 - Gm^7 - C^7 - Fmaj^7$; $Bbmaj^7 - A\emptyset - Dm^7 - Gm^7 - Cm^7 - F^7 - Bbmaj^7$.

Приведем наиболее характерные для джазового аккомпанемента гармонические последовательности, основанные на закономерностях квинтового круга (табл. 14).

14

Цифрованный бас	По <i>до</i> мажору
II - V - I	$Dm^7 - G_7 - Cmaj^7$
III - VI - II - V - I	$Em^7 - Am^7 - Dm^7 - G_7 - Cmaj^7$
III \emptyset - VI \times - II \emptyset - V - I	$E\emptyset - A_7 - D\emptyset - G_7 - Cmaj^7$
VII m - III \times - VI - II \times - V - I	$Bm^7 - E_7 - Am^7 - D_7 - G_7 - Cmaj^7$
I - IV - VII m - III - VI - II - V - I	$Cmaj^7 - Fmaj^7 - Bm^7 - Em^7 - Am^7 - Dm^7 - G_7 - Cmaj^7$
$bV\emptyset$ - VII \times - III \emptyset - VI \times - II \emptyset - V - I	$Gb\emptyset - B_7 - E\emptyset - A_7 - D\emptyset - G_7 - Cmaj^7$

Знание правил диатонической гармонии позволит двигаться по квинтовому кругу и септаккордами доминантового типа, например: I—VII \times —III \times —VI \times —II \times —V—I, или по *до* мажору: $Cmaj^7 - B^7 - E^7 - A^7 - D^7 - G^7 - Cmaj^7$. Последовательно

сокращая скачок от первой ступени с последующим движением по кругу против часовой стрелки, можно получить гармонические модели, широко используемые в практике (табл. 15).

15

Цифрованный бас	По <i>фа</i> мажору	По <i>си-бемоль</i> мажору
I - VII \times - III \times - VI \times - II \times - V - I	$Fmaj^7 - E_7 - A_7 - D_7 - G_7 - C_7 - Fmaj^7$	$Bbmaj^7 - A_7 - D_7 - G_7 - C_7 - F_7 - Bbmaj^7$
I - III \times - VI \times - II \times - V - I	$Fmaj^7 - A_7 - D_7 - G_7 - C_7 - Fmaj^7$	$Bbmaj^7 - D_7 - G_7 - C_7 - F_7 - Bbmaj^7$
I - VI \times - II \times - V - I	$Fmaj^7 - D_7 - G_7 - C_7 - Fmaj^7$	$Bbmaj^7 - G_7 - C_7 - F_7 - Bbmaj^7$
I - II \times - V - I	$Fmaj^7 - G_7 - C_7 - Fmaj^7$	$Bbmaj^7 - C_7 - F_7 - Bbmaj^7$
I - V - I	$Fmaj^7 - C_7 - Fmaj^7$	$Bbmaj^7 - F_7 - Bbmaj^7$

В моделях квинтового круга могут встретиться аккорды, заимствованные из одноименной минорной тональности: в до мажоре на II ступени вместо Dm⁷ появится D \emptyset , что является одной из важных закономерностей диатонической гармонии. Таким образом, любой диатонический аккорд, построенный на основных ступенях

минорной тональности, может быть использован в одноименной мажорной тональности.

Ниже приведены аппликатурные варианты наиболее типичных гармонических моделей, основанных на квинтовом круге.

16

a)

Diagram a) shows two sequences of chords. The first sequence consists of Cm^7 , C_7 , and $Fmaj^7$. The second sequence consists of Cm^7 , F_7 , and $Bbmaj^7$. Each chord is represented by a fretboard diagram, a circle with the chord name, and a musical staff showing the notes.

b)

Diagram b) shows two sequences of chords. The first sequence consists of Am^7 , Dm^7 , Cm^7 , C_7 , and $Fmaj^7$. The second sequence consists of Dm^7 , Cm^7 , Cm^7 , F_7 , and $Bbmaj^7$. Each chord is represented by a fretboard diagram, a circle with the chord name, and a musical staff showing the notes.

в)

Diagram v) shows two sequences of chords. The first sequence consists of $A\emptyset$, D_7 , $C\emptyset$, C_7 , and $Fmaj^7$. The second sequence consists of $D\emptyset$, G_7 , $C\emptyset$, F_7 , and $Bbmaj^7$. Each chord is represented by a fretboard diagram, a circle with the chord name, and a musical staff showing the notes.

2)

$\bar{v}\bar{I}m$ $\bar{II}x$ \bar{IV} $\bar{IV}x$ \bar{V} \bar{I}

Em^7 A_7 Dm^7 G_7 C_7 $Fmaj^7$

$\bar{v}\bar{I}m$ $\bar{II}x$ \bar{IV} $\bar{IV}x$ \bar{V} \bar{I}

Am^7 D_7 Gm^7 C_7 F_7 $Bbmaj^7$

2)

\bar{I} \bar{IV} $\bar{v}\bar{I}m$ \bar{II} \bar{V} \bar{II} \bar{V} \bar{I}

$Fmaj^7$ $Bbmaj^7$ Em^7 Am^7 Dm^7 Gm^7 C_7 $Fmaj^7$

\bar{I} \bar{IV} $\bar{v}\bar{I}m$ \bar{II} \bar{V} \bar{II} \bar{V} \bar{I}

$Bbmaj^7$ $Ebmaj^7$ Am^7 Dm^7 Gm^7 Cm^7 F_7 $Bbmaj^7$

e)

Для закрепления материала, изложенного в данном параграфе, предлагаем проанализировать фрагменты из популярных джазовых тем периода свинга, а также выучить аккомпанемент к пьесе В. Дюка «Влюбленный» («Taking A Chance On Love»), гармония которой легко вписывается в стандартные хроматические и квинтовые модели. В записи приняты следующие обозначения: II — минорное трезвучие II ступени (то есть аккорд Dm в тональности до мажор), VI Δ — аккорд Am; II \sharp ⁷ — Dm(maj⁷), VI \flat ⁷ — Am(maj⁷).

6 ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ СЕПТАККОРДОВ

Для понимания роли каждого аккорда и его функциональной связи с другими в последовательностях необходимо более широко осветить этот вопрос.

Общепринятый метод подобного анализа заключается в следующем: из всех диатонических трезвучий лада выделяют три главных — тоническое (T), доминантовое (D) и субдоминантовое (S), а затем выясняется их связь с побочными трезвучиями и закономерности их взаимодействия.

Остановимся на этих методах более подробно.

Главными называются трезвучия, построенные на I, IV и V ступенях мажора или минора и характеризующие данный лад. Трезвучия, построенные на II, III, VI и VII ступенях лада, называются *побочными*. Их гармонические функции определяются родством с главными. Иными словами, побочные трезвучия несут ту или иную функцию главных. Это хорошо иллюстрируется следующей терцовой схемой:

17

Как видно из примера, каждая пара соседних трезвучий имеет два одинаковых звука. Отсюда следует, что трезвучие II ступени родственно трезвучию IV и, таким образом, имеет субдоминантовую функцию, а трезвучие III ступени, родственное трезвучиям I и V ступеней, носит смешанную, двойную функцию — тоническую и доминантовую, в то время как трезвучие VI ступени, родственное трезвучиям I и IV ступеней, имеет тоническую и субдоминантовую функции. Наконец, трезвучие VII ступени носит доминантовую функцию.

Изобразим функциональную связь трезвучий на таблице:

18

Функция		
T	S	D
I	IV	V
III	II	III
VI	VI	VII

Из таблицы видно, что определяющими являются взаимодействия трезвучий главных ступеней лада — T, D и S, при этом тоническая функция T наиболее устойчива и подчиняет себе все другие аккорды лада. Доминантовая функция D характеризуется непосредственной направленностью в тонику, а субдоминантовая S — направленностью от тоники, но подчинением ей через доминанту: T—S—D—T. Это означает, что основными формулами гармонического движения являются: T—S—T; T—D—T и T—S—D—T. В пределах одного лада любую гармоническую последовательность можно представить в виде одной из этих формул. Например, движение трезвучий (или септаккордов) по ступеням мажорной гаммы изображается так:

$$\begin{array}{ccccccccccc}
 \text{I} & - & \text{II} & - & \text{III} & - & \text{IV} & - & \text{V} & - & \text{VI} & - & \text{VII} & - & \text{I} \\
 \text{T} & - & \text{S} & - & \text{t}^3 & - & \text{S} & - & \text{D} & - & \text{t} & - & \text{D} & - & \text{T} \\
 & & \mathbf{1} & & & & \mathbf{2} & & & & \mathbf{3} & & & &
 \end{array}$$

Одна из моделей квинтового круга имеет такой вид:

$$\begin{array}{ccccccccccc}
 \text{I} & - & \text{VII} & - & \text{III} & - & \text{VI} & - & \text{II} & - & \text{V} & - & \text{I} \\
 \text{T} & - & \text{D} & - & \text{t} & - & \text{t} & - & \text{S} & - & \text{D} & - & \text{T} \\
 & & \mathbf{1} & & & & \mathbf{2} & & & & & &
 \end{array}$$

Подобный анализ гармонических последовательностей удобен при изучении взаимодействия трезвучий. В джазовой музыке, гармонические закономерности которой, как уже отмечалось, устанавливаются на уровне септаккордов, функции аккордов рассматриваются вне подчинения их трезвучиям главных ступеней лада. Каждый аккорд приобретает самостоятельное значение, а его роль и место в цепи других септаккордов лада определяется в зависимости от местоположения.

³ Маленькая буква в данном случае указывает на двойственную природу аккорда

Таблица 19 иллюстрирует основные функции септаккордов в мажорном ладу:

19

Септаккорд	Основная функция
I_M	Тоника
II_m^7	Предшествует доминанте и заменяет IV ступень
V_x	Доминанта к I ступени
VI_x	Предшествует II ступени
III_m^7	Заменяет I ступень, часто стоит перед V
VI_m^7	Заменяет I ступень или следует после нее, встречается также между III и II ступенями
I_x	Доминанта к IV ступени
IV_M	Субдоминанта к I ступени или временный тональный центр
V_m^7	II ступень к IV (побочная субдоминанта), обычно предшествует I_x
IV_m^7	Промежуточный аккорд между IV и I или II и I ступенями
II_x	Иногда заменяет II ступень, обычно находится между VI_x или VI и V ступенями
III_m^7	Заменяет VI_x , часто находится между III и II ступенями
VII_x	Часто находится между IV_m^7 и I ступенями

Такой подход к определению функций отдельных аккордов вырабатывает иное гармоническое мышление, способствующее дроблению общей гармонической схемы на небольшие стандартные отрезки. Так, последовательность I—III— VI_x —II—V—I (или по до мажору Cmaj^7 — Em^7 — A^7 — Dm^7 — G^7 — Cmaj^7) можно представить в несколько ином виде, а именно: аккорды Em^7 — A^7 могут быть истолкованы как II—V предполагаемого ре мажора. Сама тоника новой тональности не наступает, а появляется та же гармоническая последовательность (II—V) в основной тональности с дальнейшим разрешением. Этот анализ не приносит ничего нового в аккомпанемент, однако для построения импровизации может быть полезен, так как задачей солиста становится обыгрывание двух стандартных гармонических оборотов II—V, смещенных на один тон.

В классической гармонии временное появление новой тональности (даже в виде одного аккорда) получило название *отклонения*. Очень часто такие временные тональные центры без тоники образуются благодаря использованию секвенций, что особенно характерно для джазового стиля. Мы лишь вскользь упоминаем об этом, поскольку проблемы анализа касаются прежде всего сольной игры и импровизации, а к аккомпанементу имеют лишь косвенное отношение (способствуют запоминанию партии, ориентации на грифе и т. д.).