



GEORGE RUSSELL'S

**Lydian Chromatic Concept
of Tonal Organization**

VOLUME ONE: THE ART AND SCIENCE OF TONAL GRAVITY

the

LYDIAN CHROMATIC CONCEPT

of
TONAL
ORGANIZATION

BY
**GEORGE
RUSSELL**



CONCEPT PUBLISHING CO.
NEW YORK, N.Y.

«Наиболее глубокая теоретическая концепция, вышедшая из джаза...»

Джон Льюис.

«...Превосходящая любое музыкальное знание, с которым я сталкивался...»

Орнетт Колмен.

«Значительно впереди любой книги в этой области...»

Гил Эванс.

«Передовой теоретический вклад в нашу музыку (...). Лидийская Хроматическая концепция станет наиболее влиятельной музыкальной философией будущего...».

Дэвид Бейкер (руководитель афро-американского факультета
Индианского университета).

ДЖОРЖ РАССЕЛ.

**ЛИДИЙСКАЯ ХРОМАТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ
ОРГАНИЗАЦИИ ЗВУКОВ ДЛЯ ИМПРОВИЗАЦИИ.**

ВВЕДЕНИЕ.

Готовясь к деятельности в какой-либо сфере, будь то наука или искусство, нам обычно необходима солидная подготовка и выучка. В живописи, в литературе или в музыке необходимо хорошо знать выразительные средства: художник пользуется красками, джазовый же музыкант – тональными источниками.

Лидийская хроматическая концепция – это система звуковой организации, используя которую джазовый музыкант создает свои импровизационные мелодические линии. Как в палитре художника краски и цвета, так и в музыке гаммы или интервальные мотивы ждут смешения импровизатором. И как художник, джазовый музыкант должен изучить технику смешения своих материалов.

Лидийская хроматическая концепция звуковой организации предоставляет музыканту знание полного спектра звуковых оттенков и цветов одного и того же музыкального настроения. Концепция не предусматривает никаких строгих правил: ни «разрешается», ни «запрещается»; это, следовательно, даже не система, а скорее определенная точка зрения, философия звуков, с помощью которой, я надеюсь, студент найдет свою неповторимую индивидуальность.

Студент познакомится со всем хроматическим окружением аккорда (вертикальным) или тонального центра (горизонтальным). Верится, что эти знания освободят мелодическое мышление студента и помогут ему глубоко и вдумчиво проникнуть в мир хроматизма.

Профессиональному музыканту в своей работе приходится встречаться с различного рода музыкой и исполнителями. Лидийская хроматическая концепция предоставляет материал для современного импровизирования любой музыки.

УРОК 1.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ГАММЫ, РОДСТВЕННЫЕ АККОРДЫ.

Очень часто джазовый музыкант импровизирует по сетке, т.е. по аккордам, записанным буквенными символами. В нашем первом уроке рассмотрим превращение символа аккорда в гамму, наилучшим образом соответствующую звучанию аккорда. Такое превращение аккорда в гамму мы называем *вертикальной полимодальностью* (поли – много, модальный – относящийся к тональности), т.е. когда мелодические линии продиктованы аккордом. Вопросы вертикальной полимодальности рассмотрены в первых четырех уроках. В последующих уроках мы узнаем, что мелодия может быть основана на более обширном материале, нежели один только аккорд.

Теперь посмотрим, как можно превратить аккорды в гаммы.

Аккорд $E\flat_7$, например: ми-бемоль, соль, си-бемоль, ре-бемоль.

Нам необходимо найти гамму, наилучшим образом отображающую звучание этого аккорда. Назовем ее *родственной гаммой* аккорда $E\flat_7$.

В таблице № 1 (см. в конце книги) под римскими цифрами, означающими ступени лада, надписаны различные *семейства аккордов*. (Например, под римской цифрой II лидийской гаммы написано: септ-, нон-, ундецим- и терцдецим- аккорды. Они принадлежат к одному семейству доминантсептаккордов).

Аккорд, который мы ищем, $E\flat_7$, относится как раз к этому семейству (под римской цифрой II лидийской гаммы, таблицы №1).

Таким образом, лидийская гамма – родственная гамма для аккорда $E\flat_7$.

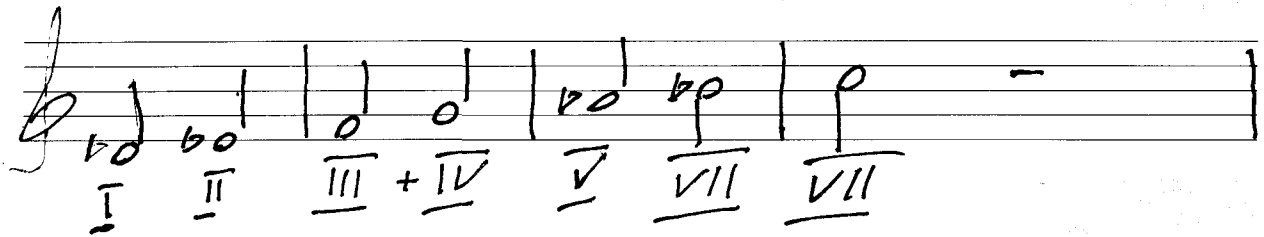
Заменим тонику нашего аккорда $E\flat_7$ римской цифрой II. Теперь нота ми-бемоль стала второй ступенью родственной гаммы. Очевидно, ре-бемоль будет первой ступенью (вниз на большую секунду).

Теперь мы нашли тонику или основную ноту (лидийскую тонику) нашей родственной гаммы.

Нота ре-бемоль – лидийская тоника, а вся гамма называется Ре-бемоль лидийской.

Следующий шаг – заполнение нотами свободных мест над римскими цифрами, отображающими ступени гаммы.

Пример № 1.



Получившаяся гамма Ре-бемоль лидийская – родственная аккорду E^b_7 и наилучшим образом выражает звучание этого аккорда.

Рассмотрим теперь еще один пример отыскания родственной аккорду гаммы: Cm_7 (C, E^b, G, B^b)

В таблице № 1 (в конце книги) этот аккорд мы находим в семействе минорных аккордов под римской цифрой VI.

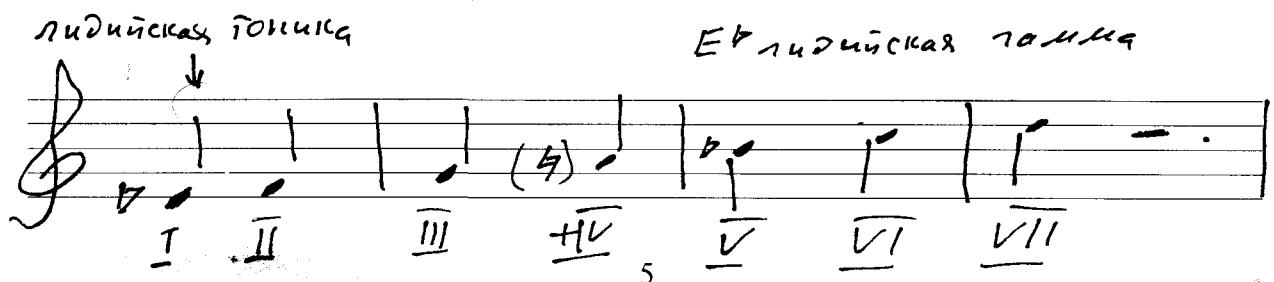
Заменяем тонику нашего аккорда Cm_7 на римскую цифру VI.

Теперь нота «до» стала шестой ступенью родственной гаммы, тогда первой ступенью будет нота «ми-бемоль» (на сексту вниз).

Тоника нашей родственной гаммы (лидийская тоника) - ми-бемоль, и гамма называется Ми-бемоль лидийской (гамма наилучшим образом отражает звучание до-минор-септаккорда).

Заполним свободные места над остальными римскими цифрами - получим полную гамму.

Пример № 2.



Попробуем теперь проделать то же самое с аккордом $Gm_7^{\flat 5}$.

Минорные септаккорды с пониженной квинтой мы находим над +IV лидийской гаммы. Это значит, что «соль» (тоника аккорда) является повышенной четвертой ступенью относительно лидийской тоники родственной лидийской гаммы.

Постройте вниз интервал увеличенной гаммы от ноты «соль» и получите тонику лидийской гаммы «ре-бемоль».

Поставьте римскую цифру I под «ре-бемоль» и постройте от нее гамму, соответственно остальным римским цифрам.

Пример № 3.

Родственной гаммой, наилучшим образом выражающей звучание аккорда $Gm_7^{\flat 5}$, является Ре-бемоль лидийская.

Родственная гамма, разумеется, лишь одна из нескольких возможных гамм, построенных на одной и той же лидийской тонике; ее можно рассматривать как основной цвет, тогда как остальные пять разновидностей гамм в таблице № 1 – как бы различные оттенки этого основного цвета.

Итак, гаммой, родственной аккорду $E^{\flat 7}$, является Ре-бемоль лидийская, остальные же пять гамм придают родственной гамме необходимые штрихи и оттенки; импровизатор может пользоваться им по своему усмотрению.

Построим на лидийской тонике «ре-бемоль» все остальные гаммы из таблицы № 1.

Пример № 4.

D^{\flat} лидийская (родственная)

A musical staff in G-clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are G, A, B-flat, C, D, E, F. Below the staff, the scale degrees are labeled with Roman numerals: I, II, III, +IV, V, VI, VII.

D^{\flat} лидийская увеличенная

A musical staff in G-clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are G, A, B-flat, C, D, E, F-sharp. Below the staff, the scale degrees are labeled with Roman numerals: I, II, III, +IV, +V, VI, VII.

D^{\flat} лидийская уменьшенная

A musical staff in G-clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are G, A, B-flat, C, D, E-flat, F. Below the staff, the scale degrees are labeled with Roman numerals: I, II, -III, +IV, V, VI, VII.

D^{\flat} лидийская дополнительно уменьшенная

A musical staff in G-clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are G, A, B-flat, C, D, E-flat, F-sharp. Below the staff, the scale degrees are labeled with Roman numerals: I, II, -III, +IV, +V, VI, VII.

D^{\flat} лидийская дополнительно увеличенная

A musical staff in G-clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are G, A, B-flat, C, D, E, F. Below the staff, the scale degrees are labeled with Roman numerals: I, II, III, +IV, +V, -VII.

D^{\flat} лидийская дополнительно уменьшенная блюзовая

A musical staff in G-clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are G, A, B-flat, C, D, E-flat, F. Below the staff, the scale degrees are labeled with Roman numerals: I, -II, -III, III, +IV, V, VI, -VII.

Для мелодий, построенных на любой из этих гамм, ми-бемоль-септаккорд (E^b_7) может служить аккомпанементом, гармонической подкладкой.

УРОК № 1. ТЕСТ «А».

Теперь учащимся предлагается проделать контрольный тест на нахождение родственной и других гамм, основанных на лидийской тонике. Одно из упражнений (на аккорд F^b_7) выполнено для примера. Постройте заданные гаммы для остальных девяти аккордов.

F^b_7 E^b лид. родств. E^b лид. устр. E^b лид. уменьш.

D_7 лид. доп. уменьш. доп. устр.

Dm_7 лид. устр. доп. уменьш.

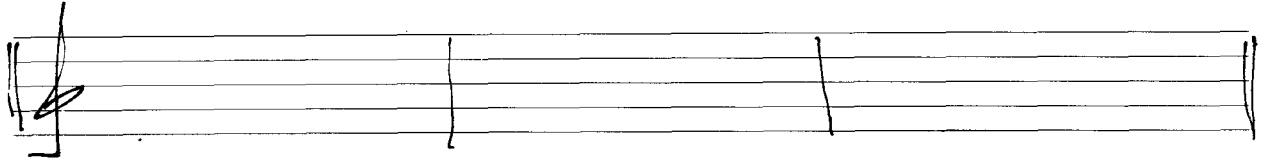
Aug_7 лид. устр. уменьш.

руд.

уменьш.

доп. уменьш. диуз.

B^b₆

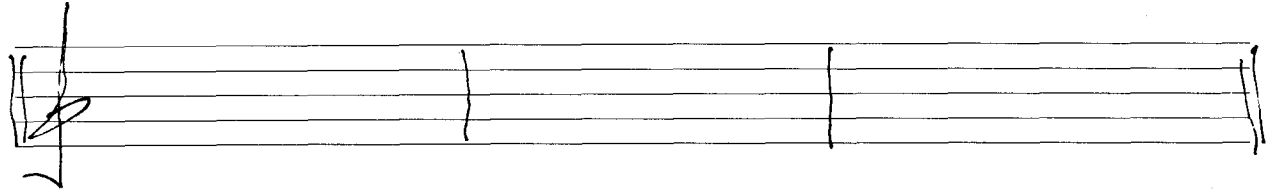


руд.

усл.

доп. уменьш.

A¹³

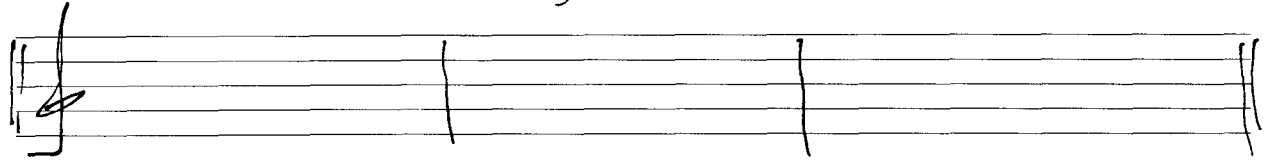


руд.

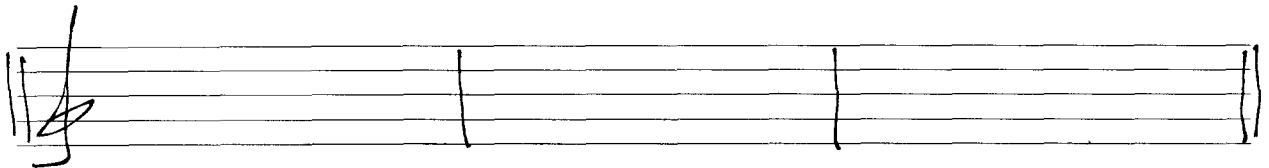
усл.

уменьш.

G⁶_m



G^{b5}₇



руд.

уменьш.

доп. уменьш.

B^{b9}₇

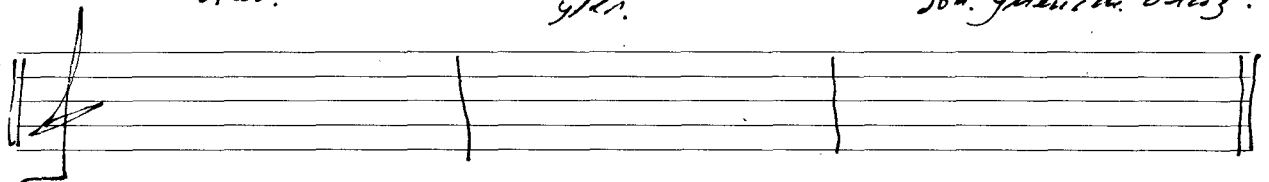


руд.

усл.

доп. уменьш. диуз.

E^{b5}_m



УРОК № 1. ТЕСТ «В».

Ниже приводим пример анализа.

Анализ проводится:

Пример № 1, такт 1 из примеров использования лидийской гаммы.

Аккорд - $Fm7$

Родственная гамма - A^{\flat} лидийская гамма, употребляемая в

примере - A^{\flat} лидийская.

Ноты гаммы, употребляемой в примере: $A^{\flat}, B^{\flat}, C, D, E^{\flat}, F, G$

УРОК № 1. ТЕСТ «С».

Попробуйте поимпровизировать на гаммах из теста «В». Попробуйте создать собственные мелодические линии на гаммах, соответствующих каждому аккорду. При этом ноты, входящие в состав аккорда, следует рассматривать как опорные ноты гаммы. Употребляйте другие ноты гаммы для окраски нот аккорда. Используйте ноты аккорда в вашей мелодии в качестве основных.

Пример № 5.

Handwritten musical notation for Example 5. The notation shows a staff with a key signature of one flat (B \flat) and a time signature of 4/4. The first measure contains a chord symbol $Fm7$ and a bass line with notes B \flat and B \flat . The second measure contains a melodic line starting with a quarter note D, followed by a triplet of eighth notes (E \flat , F, G), and ending with a quarter note B \flat . A bracket above the second measure is labeled "A \flat лидийская". Below the staff, an arrow points to the notes of the $Fm7$ chord (B \flat , B \flat) with the text "Ноты аккорда".

Примеры использования Лидийской гаммы

1

2

3

Пример 5

ноги аккорда →

Примеры использования индийской увелюенной гаммы

Example 1:

- Staff 1: Treble clef, notes with accidentals.
- Staff 2: Bass clef, chords: F_m^7 , B_b^m7 , E_b^7 , A_b^{maj7} , D_b^{maj7} , D_m^7+IV , G^7 .
- Staff 3: Bass clef, notes with accidentals.

Example 2:

- Staff 1: Treble clef, notes with accidentals, triplets.
- Staff 2: Bass clef, chords: F_m^7 , B_b^m7 , E_b^7 , A_b^{maj7} , D_b^{maj7} , D_m^7 , G^7 .
- Staff 3: Bass clef, notes with accidentals, triplets.

Example 3:

- Staff 1: Treble clef, notes with accidentals.
- Staff 2: Bass clef, chords: F_m^7 , B_b^m7 , E_b^7 , A_b^{maj7} , D_b^{maj7} , D_m^7 , G^7 .
- Staff 3: Bass clef, notes with accidentals.

Примеры использования индийской уменьшенной гаммы

The image shows three examples of Indian diminished scale usage, each consisting of three staves:

- Example 1:**
 - Treble clef: $Fm7$, $Bb7$, $Eb7$
 - Bass clef: A^b7 , D^b7 , $Dm7$, $G7$
 - Common bass clef: $Cmaj7$
- Example 2:**
 - Treble clef: $Fm7$, $Bb7$, $Eb7 II$
 - Bass clef: A^b7 , D^b7 , $Dm7$, $G7$
 - Common bass clef: $Cmaj7$
- Example 3:**
 - Treble clef: $Fm7$, $Bb7$, $Eb7 II$
 - Bass clef: A^b7 , D^b7 , $Dm7$, $G7$
 - Common bass clef: $Cmaj7$

Примеры использования дополнительно уменьшенной диатонической гаммы

Handwritten musical notation for system 1, consisting of three staves. The top staff contains chords Fm^7 , Bb^7 , and $E7^b$ II. The middle staff contains chords $A^b maj^7$, $D^b maj^7$, Dm^7 , and G^7 . The bottom staff contains the chord $Cmaj^7$. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical notation for system 2, consisting of three staves. The top staff contains chords Fm^7 , Bb^7 , and $E7^b$ II. The middle staff contains chords $A^b maj^7$, $D^b maj^7$, Dm^7 , and G^7 . The bottom staff contains the chord $Cmaj^7$. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical notation for system 3, consisting of three staves. The top staff contains chords Fm^7 , Bb^7 , and $E7^b$. The middle staff contains chords $A^b maj^7$, $D^b maj^7$, and Dm^7 . The bottom staff contains the chord $Cmaj^7$. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

УРОК № 2.

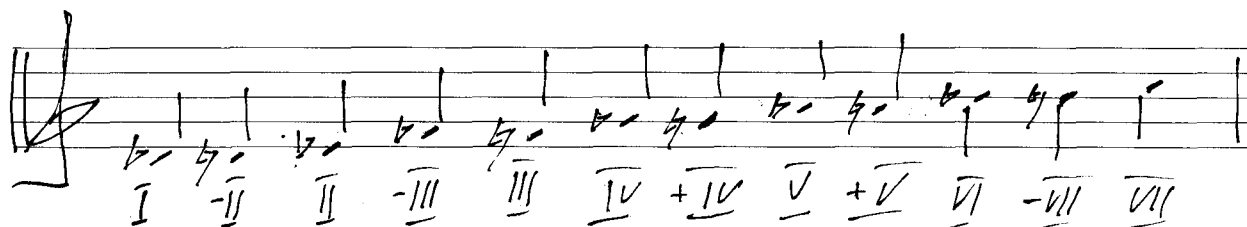
Как мы узнали, аккорду $\begin{matrix} \text{E} & \flat \\ \text{G} & \flat \end{matrix}$ соответствует родственная гамма Ре-бемоль лидийская. И не только Ре-бемоль лидийская – на тонике родственной гаммы ре-бемоль можно построить любую из гамм, приведенных в таблице № 1 и использовать их в качестве источника мелодических оттенков одного и того же аккорда.

Следовательно, для аккорда $\begin{matrix} \text{E} & \flat \\ \text{G} & \flat \end{matrix}$ мелодия может быть позаимствована из одной или нескольких следующих гамм:

1. Ре-бемоль лидийская
2. Ре-бемоль лидийская увеличенная
3. Ре-бемоль лидийская уменьшенная
4. Ре-бемоль лидийская дополнительно уменьшенная
5. Ре-бемоль лидийская дополнительно увеличенная
6. Ре-бемоль лидийская дополнительно уменьшенная блюзовая.

Эти шесть гамм представляют собой как бы основные цвета музыки; каждая из них привносит в звучание аккорда свой мелодический оттенок. Если мы соединим все эти шесть гамм в одну, то получим хроматическую 12-титоновую гамму. Назовем ее Лидийской Хроматической гаммой, потому что она образована из соединения трех основных лидийских гамм (лидийской, лидийской увеличенной, лидийской уменьшенной) с тремя вспомогательными (дополнительно увеличенной, дополнительно уменьшенной и дополнительно уменьшенной блюзовой).

Пример № 6.



Это двенадцатитоновая хроматическая гамма.

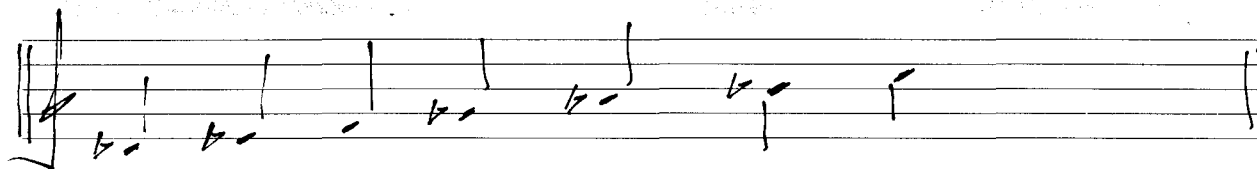
Лидийская хроматическая гамма может быть построена от любого звука хроматической гаммы. В последующих главах нашего курса мы будем рассматривать практическое применение Лидийской Хроматической гаммы, т.к. именно из нее мы черпаем все музыкальные идеи.

Всякая Лидийская хроматическая гамма состоит из 6 «вертикальных» (воспроизводящих аккорд) гамм (они помещены в таблице № 1) и двух дополнительных гамм, которые мы назовем «горизонтальными» (в таблице они не помещены) – мажорной и блюзовой гамм. Блюзовую гамму не следует путать с дополнительно уменьшенной блюзовой гаммой.

Роль этих двух гамм будет обсуждаться позднее.

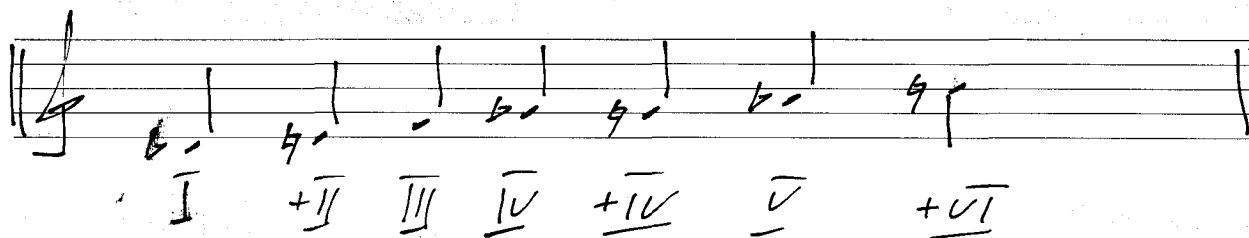
Пример № 7.

Мажорная гамма



Пример № 8.

Блюзовая гамма



Когда мы обращаем аккорд в родственную гамму, то обращаем его также и в родственную Лидийскую Хроматическую гамму. Можно сказать, что родственная гамма аккорда является какой-то малой частью в рамках большой обобщенной родственной гаммы – Лидийской Хроматической. Приведенный ниже пример № 9 показывает, что Ре-бемоль лидийская, т.е. гамма, родственная аккорду $E^b \frac{7}{4}$, является лишь одной из восьми существующих в рамках Ре-бемоль Лидийской Хроматической гаммы (родственной лидийской хроматической), которые можно использовать на

$E^b \frac{7}{4}$ аккорд.

Пример № 9.

Аккорд E^b_7 .

1. Ре-бемоль Лидийская Хроматическая.
2. Ре-бемоль лидийская (родственная).
3. Ре-бемоль лидийская увеличенная.
4. Ре-бемоль лидийская уменьшенная.
5. Ре-бемоль лидийская дополнительно уменьшенная.
6. Ре-бемоль лидийская дополнительно увеличенная.
7. Ре-бемоль лидийская дополнительно уменьшенная блюзовая.
8. Ре-бемоль мажорная. } горизонтальные гаммы
9. Ре-бемоль блюзовая. }

В дальнейшем мы будем изучать приемы и методы, облегчающие применение обширных возможностей и оттенков Лидийской Хроматической гаммы.

ОПРЕДЕЛЕНИЯ РОДСТВЕННОЙ ГАММЫ ДЛЯ АККОРДОВ РАЗЛИЧНЫХ КАТЕГОРИЙ.

В уроке № 1 мы определили родственную гамму для аккорда E^b_7 (ми-бемоль, соль, си-бемоль, ре-бемоль).

Все аккорды E^b_9 , E^b_{11} , E^b_{13} , расположенные над римской цифрой II в таблице № 1, относятся к семейству доминантсептаккордов и имеют ту же родственную гамму, что и аккорд E^b_7 .

Но что делать с усложненными аккордами?

Например, $E^b_7 + \flat 5, \flat 9$ (ми-бемоль, соль, си, ре-бемоль, фа-бемоль).

Наша задача – найти гамму, лучшим образом отвечающую звучанию аккорда, т.е. родственную для аккорда $E^b_7 + \flat 5, \flat 9$.

Взгляните на таблицу № 2 (в конце книги), где изображены семь различных категорий аккордов (все существующие и поддающиеся определению аккорды в музыке могут быть отнесены к одной из этих категорий) - справа от каждой категории римские цифры, показывающие ступени Лидийской Хроматической гаммы. Аккорд данного вида строится на указанной ступени, как на тонике, в рамках его родственной гаммы.

Произведем необходимые операции для определения родственной гаммы нашего аккорда.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ РОДСТВЕННОЙ ГАММЫ.

1. Обозначим нужный нам аккорд буквенным символом; найдем ему название: $E^{\flat} + 5, \flat 9$
2. Классифицируем его и отнесем к той или иной категории.
Категория: септаккорды с повышенной квинтой (минор+7в).
Любой септаккорд с повышенной квинтой следует отнести к этой группе.
3. С правой стороны от категории аккорда в таблице № 2 ~~в~~бираем одну из ступеней гаммы, изображенную римской цифрой. Первая из них наиболее consonant для родственной гаммы, поэтому берем +V (повышенную пятую ступень).
4. Условимся считать выбранную нами повышенную пятую ступень тоникой аккорда. Очевидно, что тоника родственной хроматической гаммы будет на увеличенную квинту ниже, т.е. это будет нота «соль».

Соль - лидийская тоника.

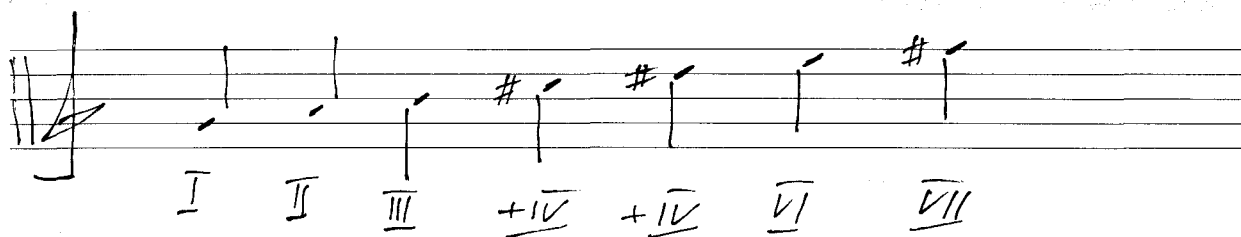
5. Опять обратимся к таблице № 1 и посмотрим все разновидности лидийских гамм, пока не найдем ту, в которой аккорд нашего вида появляется на повышенной пятой ступени (+V). Это и есть гамма, родственная нашему аккорду; построим ее на уже найденной Лидийской тонике, согласно ступеням, указанным в таблице римскими цифрами.

Септаккорды с повышенной квинтой и пониженной ноной расположены на искомой нами ступени в Лидийской увеличенной гамме, которая, таким образом, является родственной.

Родственная гамма – «соль» Лидийская увеличенная.

Пример № 10.

G лидийская увеличенная



(Иногда при отыскании родственной хроматической гаммы приходится мыслить энгармонически.)

Таким образом, мы получили родственную гамму, наиболее точно передающую звучание аккорда $E_7^{\sharp 5, \flat 9}$ это - «соль» Лидийская увеличенная гамма.

Ноты этой гаммы: соль, ля, си, до-диез (ре-бемоль), ре-диез (ми-бемоль), ми (фа-бемоль), фа-диез (соль-бемоль)..

6. Полученную родственную гамму, а также любую другую, входящую в состав одноименной Лидийской Хроматической гаммы, можно использовать как источник мелодического материала на данный аккорд. В частности, для аккорда $E_7^{\flat 9, \sharp 5}$ это будут:

1. G Лидийская увеличенная
2. G Лидийская
3. G Лидийская уменьшенная
4. G Лидийская дополнительно уменьшенная
5. G Лидийская дополнительно увеличенная
6. G Лидийская дополнительно уменьшенная блюзовая
7. G мажор
8. G блюзовая
9. G Лидийская Хроматическая

Гаммы, наиболее близкие к аккорду по структуре, будут звучать с аккордом лучше всего.

АККОРДЫ И ИХ ПОСТРОЕНИЕ.

Мажорные и альтерированные мажорные	Интервальное строение	Замечания	
Мажорные трезвучия <i>Мажорные секстаккорды</i> Мажорные септаккорды Мажорные септаккорды с ув.11 (+11) или пониженной пятой (<i>b5</i>)	3, -3 3, -3, 2 3, -3, 3 7, 4, 2	Квинта может быть опущена в мажорном секстаккорде, септаккорде и в аккорде любого типа, построенном на мажорном трезвучии.	
Увелич. Мажорные трезвучия Увелич. Мажорные септаккорды Увелич. Мажорные нонаккорды Увелич. Мажорные нонаккорды с +11	3, 3 3, 3, -3 3, 3, -3, -3 3, 3, -3, -3, 3		
Уменьшенные мажорные трезвучия Уменьш. мажорные септаккорды Уменьш. мажор. Нонаккорд Уменьш. мажор. бемоль 13 Уменьш. мажорные тетракорды Мажор 13 бемоль 9	-3, -3 -3, -3, 4 -3, -3, 4, -3 6, +4, 4, -3 -3, -3, -3 6, 5, 4, 3		
Минорные и альтерированные минорные аккорды	Интервальное строение		Замечания
Минорные трезвучия Минорные секстаккорды Минорные септаккорды Минорные нонаккорды Минорные септаккорды с пониженной пятой	-3, 3 -3, 3, 2 -3, 3, -3 -3, 3, -3, 3 -7, 4, -3		Пятая ступень может отсутствовать в любом виде минорного аккорда
Минорные +7 Минорные нонаккорды с повышенной седьмой (+7)	-3, 3, 3 -3, 3, 3, -3		
Минорные секстаккорды с повышенной пятой (+5)	6, +4, 4		
Минорные с повышенной пятой	-3, 4		

Септаккорды и альтерированные септаккорды	Интервальное строение	Замечания
Септаккорды Нонаккорды Ундецимаккорды Аккорды с 13 ступенью	3, -3, -3 3, -3, -3, 3 -7, 3, -3 -7, 3, -3, 3 или -7, 3, 2, 4	В аккордах с 7-ой, 9-ой, 11-ой, 13-ой ступенями квинта может быть понижена.
Септаккорды ($\flat 9$) Ундецимаккорды ($\flat 9$) Септаккорды ($\flat 9, \flat 5$) или ($\flat 9, +11$) Септаккорды ($\flat 9, +5$) Аккорды с 13 ступенью ($\flat 9$)	3, -3, -3, -3 -7, -3, 3 -7, -3, 4 -7, -3, -3, 3 -7, -3, -3, 4 или -7, -3, 3, 3	Квинта и терция могут быть понижены в любом типе септаккорда с пониженной 9-ой ступенью.
Септаккорды ($\flat 9, \flat 5, +9, +5$)	3, +4, 4, 4, 4, 4 или -7, -3, -3, 3, 3, -3, -3	
Септаккорды ($\flat 5$ или +11) Нонаккорды (+11) Аккорды с 13 ступенью (+11)	-7, +4, 2 3, +4, 3, 3 3, +4, 3, 3, -3	
Септаккорды (+5) Септаккорды (+9)	-7, +4, 3 -7, +4, +4, 4 или 5, 6, +4, 4	
Септаккорды (+5, +9)	-7, +4, 3, 5	

Однако, наибольшую свободу импровизатору предоставляют именно простые, основные аккорды; чем меньше нот в аккорде, тем большие мелодические возможности имеет солист, и чем более сложен аккорд, тем больше будет ограничен выбор ладовых оттенков.

УРОК № 2. ТЕСТ «А»

Используя приведенный выше пример нахождения родственной аккорду гаммы, тем же порядком определить лидийскую тонику и построить родственную гамму для каждого из последующих аккордов. Попробуйте также применить другие разновидности лидийских гамм, входящих в состав

Лидийской Хроматической гаммы, в особенности те, которые по строению наиболее близки к родственной гамме.

При нахождении родственной гаммы и определении лидийской тоники по таблице № 2 (см. п. 3 приведенного выше примера, стр. 18) условимся брать пока только одну первую справа ступень гаммы, изображенную римской цифрой.

1. B₇^b9
2. A₇^b13
3. D₇^b5
4. G₇^b5
5. A₇+5
6. C₉
7. D₇^b9
8. B₇+5^b5+9^b9
9. E₇^b9
10. F₇+5
11. G₇^b5
12. E₇^b5^b9
13. C₇^b+5^b9+9
14. A₇+5^b5+9^b9
15. C₁₃+11

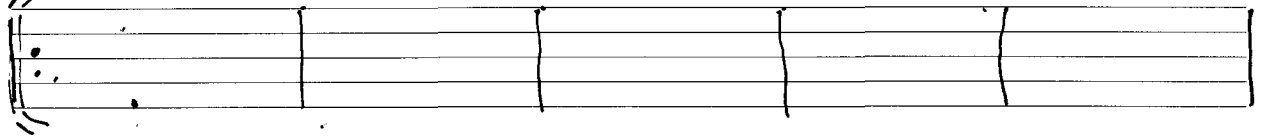
Любой септаккорд, содержащий, например, повышенную пятую ступень, следует рассматривать как увеличенный (в таблице № 2 это категория септаккордов с повышенной пятой). Это аккорды могут строиться либо на +V ступени лидийской увеличенной гаммы, либо на VII ступени лидийской уменьшенной гаммы, либо на II ступени дополнительно увеличенной гаммы.

В дальнейшем, при запоминании категорий септаккордов и соответствующих им ступеней лидийских гамм, весь процесс обращения аккордов в родственную гамму станет привычной процедурой, занимающей немного времени. Например, любой минорный аккорд принадлежит VI или +IV ступеням.

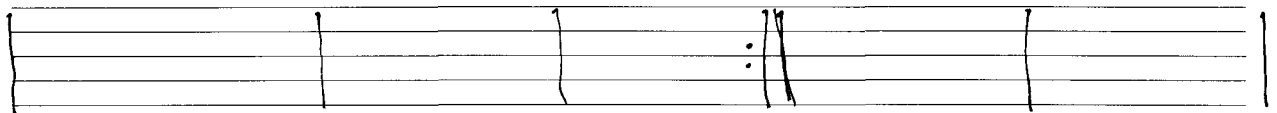
Пользуясь приведенной выше методикой определения родственной гаммы, напишите в приведенном ниже примере родственную или связанную с родственной, по вашему выбору, гамму для каждого аккорда.

УРОК № 2. ТЕКСТ «B».

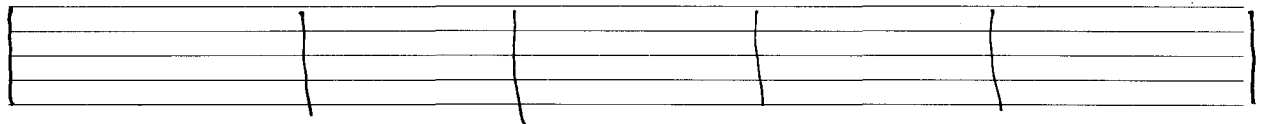
C A7 D-7 G7 C B \flat 7 A-7




A-7 D7 D-7 G7 $\left[\begin{array}{l} 1. \\ C \end{array} \right] G7 \left[\begin{array}{l} 2. \\ C \end{array} \right] G7 C7$



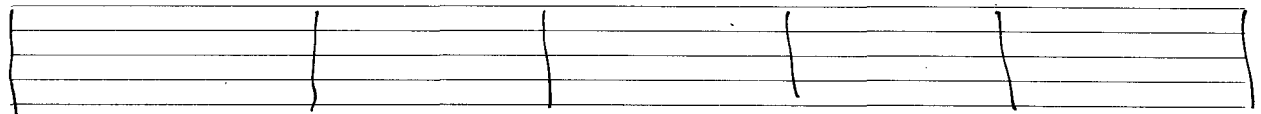
F D7(b9) G-7 C7 F F-7 B \flat 7 E \flat G \flat



F-7 A \flat 7 D-7 G7 C A7(b9) D-7 G7



C B \flat 7 A-7 A-7 D7 D-7 G7 C

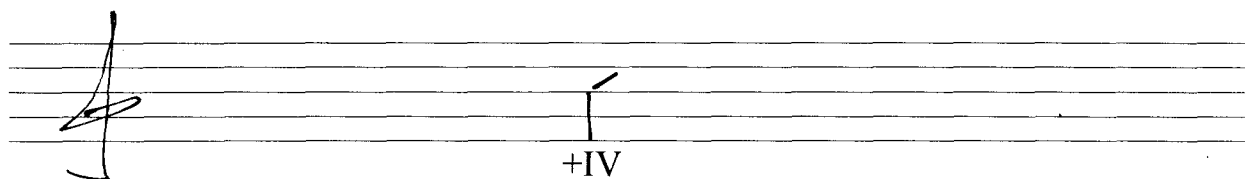


УРОК № 3.

При согласовании аккорда с представленными в таблице № 2 категориями вы, по всей вероятности, заметили, что против большинства из них стоит не одна, а несколько ступеней гамм (римские цифры). До сих пор при нахождении лидийской тоники мы рассматривали лишь первую из них. Рассмотрим остальные возможные варианты.

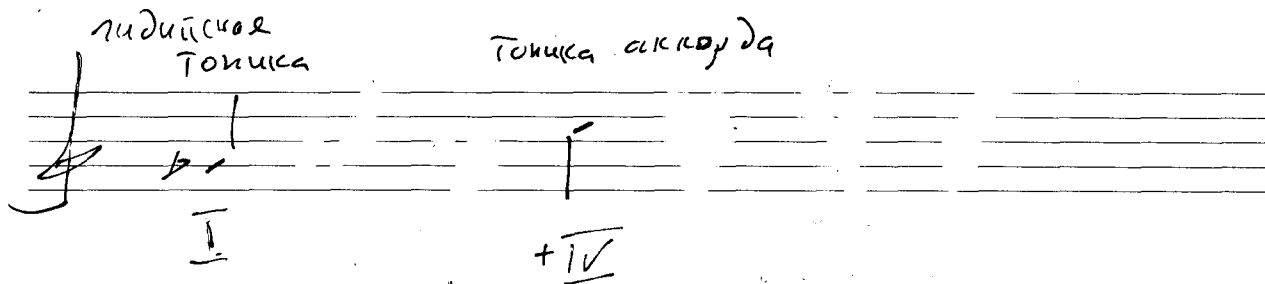
Рассматриваемый аккорд $C_{m_7 \flat 5}$ принадлежит к категории «минорных септаккордов с пониженной пятой ступенью». Возможные варианты построения: +IV и VI ступени. Возьмем сначала +IV, т.е. тоника аккорда нота «до» является повышенной четвертой ступенью родственной гаммы.

Пример № 11.



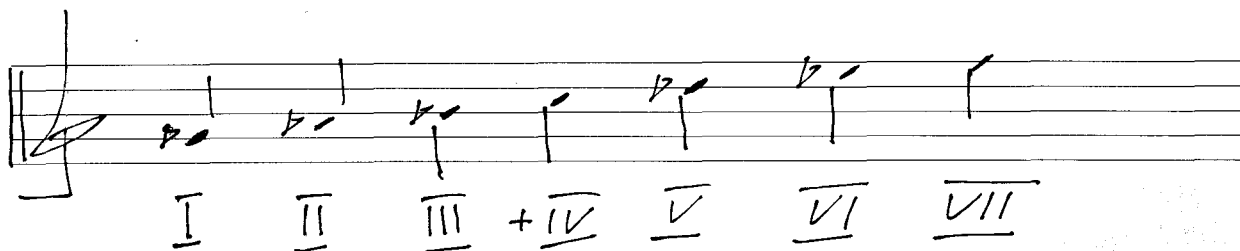
Построим от ноты «до» вниз интервал увеличенной кварты. Таким образом, мы определим первую ступень родственной Лидийской гаммы – ноту «соль-бемоль».

Пример № 12.



По таблице же № 1 определяем, что первая гамма, у которой минорный септаккорд с пониженной пятой ступенью появляется на +IV – Лидийская. Построим гамму целиком.

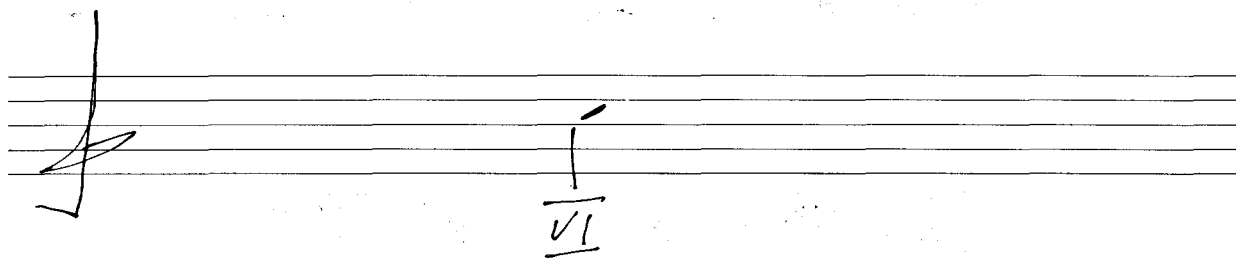
Пример № 13.



Таким образом, родственной гаммой нашего аккорда $Cm_7^{\flat 5}$ является Соль-бемоль лидийская, на +IV ступени которой строится наш аккорд $Cm_7^{\flat 5}$. Все остальные гаммы, входящие в состав Соль-бемоль лидийской, могут, несомненно, быть использованы как источники мелодических оттенков для аккорда $Cm_7^{\flat 5}$.

Напротив категории аккордов «минорные септаккорды с пониженной квинтой», выбранной для нашего аккорда $Cm_7^{\flat 5}$, в таблице № 2 стоит другая римская цифра VI. Это значит, что тоника аккорда нота «до» является шестой ступенью родственной гаммы.

Пример № 14.

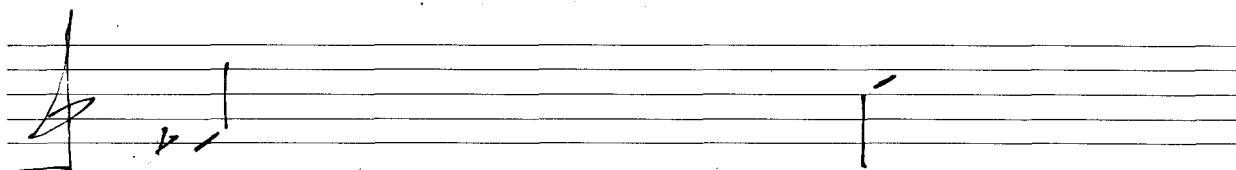


Построив от ноты «до» вниз сексту, мы определим основную ноту (лидийскую тонику) родственной гаммы – ноту «ми-бемоль».

Пример № 15.

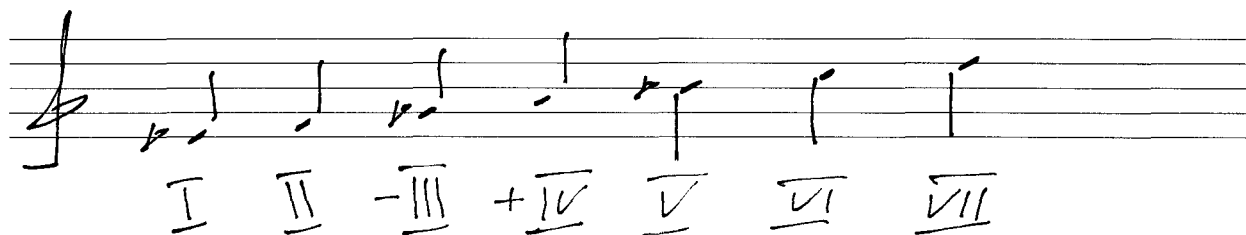
лидийская тоника

тоника аккорда



Далее определяем, что искомой гаммой, в которой может быть построен минорный септаккорд с пониженной квинтой, может быть только Лидийская уменьшенная гамма. Построим ее от ноты «ми-бемоль».

Пример № 16.



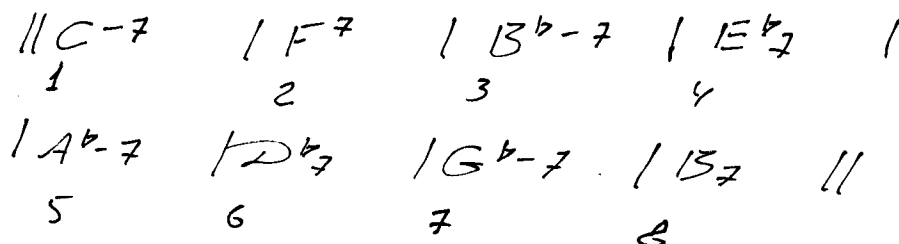
Таким образом, если для нашего аккорда $Cm7 \flat 5$ мы выбрали шестую ступень, то родственной гаммой будет «Ми-бемоль Лидийская уменьшенная». В таком случае, как и в предыдущих, родственная гамма может быть заменена любой разновидностью из числа входящих в «Ми-бемоль Лидийскую Хроматическую» гамму. Эти гаммы также можно использовать в любом сочетании.

Проработаем теперь несколько примеров нахождения родственной гаммы наиболее часто употребляемых в джазовой музыке категорий аккордов: «минорные и альтерированные минорные» и «септаккорды и альтерированные септаккорды».

Аккорды в нашем примере располагаются по квинтовому кругу, т.е. каждый аккорд последовательности разрешается вниз на квинту.

В нижеследующей прогрессии рассматриваются минорные аккорды, разрешающиеся вниз на квинту в доминант септаккорды, которые в свою очередь разрешаются вниз на квинту в минорные аккорды (или на кварту вверх).

Пример № 17.



В качестве образца рассмотрим первые четыре такта.

1-ый такт.

Аккорд $C-7$.

Категория – «минорный и альтерированный минорный».

Выбранная ступень гаммы - +IV.

Лидийская тоника - нота «соль-бемоль».

Родственная гамма – «Соль-бемоль Лидийская увеличенная».

2-ой такт.

Аккорд $F-7$.

Категория – «септаккорд и альтерированный септаккорд».

Выбранная ступень гаммы – VII.

Лидийская тоника – нота «соль-бемоль».

Родственная гамма – «Соль-бемоль Дополнительно уменьшенная».

3-ий такт.

Аккорд B^b-7 .

Категория - «минорный и альтерированный минорный».

Выбранная ступень гаммы – VI.

Родственная гамма – «Ре-бемоль Лидийская увеличенная».

4-ый такт.

Аккорд E^b-7 .

Категория – «септаккорд и альтерированный септаккорд».

Выбранная ступень гаммы - +IV.

(при проверке по таблице станет очевидным, что такой тип септаккорда появляется на +IV ступени следующих гамм: лидийской, лидийской увеличенной, дополнительно увеличенной, дополнительно уменьшенной блюзовой).

Лидийская тоника – нота «ля».

Родственная гамма – «Ля лидийская» и «Ля лидийская увеличенная».

Итак, мы определили родственные гаммы в первых четырех тактах нашего примера № 17; надпишем их над соответствующими аккордами.

Пример № 18.

$C-7 (+IV)$ $F_7 (VII)$ $B^b-7 (VI)$ $E^b_7 (+IV)$

G^b лидийская уменьшенная	G^b доминант уменьшенная	D^b лидийская уменьшенная	A - лидийская
--------------------------------	-------------------------------	--------------------------------	-----------------

В рассмотренном примере родственные гаммы в первом и втором тактах принадлежат к одной и той же Лидийской Хроматической гамме и имеют общую тонику, хотя по мелодической окраске отличаются друг от друга. Для подобных случаев, таким образом, можно вывести правило, что в любом случае, когда за минорным аккордом следует доминантсептаккорд, тоника которого отстоит от первой на квинту вниз, мы можем оставаться в пределах той же Лидийской Хроматической гаммы. При этом минорный аккорд рассматривается как построенный на +IV ступени, а доминантсептаккорд – на VII ступени; в случае, если мы выберем из таблицы другие ступени, в частности, VI ступень для минорного аккорда и II квинтой ниже для доминантсептаккорда, правило все равно остается в силе.

УРОК 3.ТЕСТ «А».

По образцу примера № 18 доделать с 5 по 8 такты примера № 17: определить и надписать родственные гаммы над аккордами и справа от аккордовых символов проставить ступени, исходя из которых были определены лидийские тоники.

УРОК 3.ТЕСТ «В».

Для нижеследующей квинтовой последовательности аккордов (т.е. аккордов, расположенных по квинтовому кругу) определить лидийские родственные гаммы, исходя из написанных справа от аккорда ступеней. В этом примере мы будем пользоваться следующими категориями аккордов: «минор и альтерированный минор», «септаккорд и альтерированный септаккорд», «минорный септаккорд с пониженной пятой» и «септаккорд с повышенной пятой».

Замечание пианистам.

При проигрывании родственных гамм в аккомпанементе левой руки следует брать только тонику и септиму (или сексту) – этого вполне достаточно. Не делайте эти аккорды слишком насыщенными – предоставьте возможность свободно звучать самой гамме.

// F-7_{b5} (+IV) / B₂^b (+V) / E₂^b-7 (VI) / A₂^b (II) /
D₂^b-7_{b5} (+IV) / G₂^b (+IV) / B-7 (VI) / E₂ (+V) /
A-7 (VI) / D₇ (II) / G-7_{b5} (VI) / C₇+5 (+V) /
/ F-7 (VI) / F-6 (VI) //

В категории аккордов «минорный септаккорд с пониженной пятой» встречается обозначение (минор бв) – это просто другой способ обозначения минорного септаккорда с пониженной пятой, который может быть построен на +IV ступени Лидийской, Лидийской увеличенной и дополнительно уменьшенной блюзовой гаммах.

Если взять, например, минорный сектаккорд (А, С, Е, F#) и перенести сексту (F#) в бас, мы получим аккорд F#₇ b5 (F#, А, С, Е) или аккорд А минор бв (секста в басу).

В категории «септаккорд с повышенной квинтой» (таблица № 2) мы встречаем обозначение (минор +7в). Возьмем для примера минорный аккорд с повышенной септимой (А, С, Е, F#, G#) и поместим увеличенную септиму (G#) аккорда в бас; получим аккорд A₇ +7, +5, b9 (G#, F#, А, С, Е) или А минор +7в аккорд.

Если терцию мажорного трезвучия (С, Е, G) (Е – терция) поместить в басу, то получим аккорд Е минор +5 (С мажор 3в). Это обозначение встречается в таблице над III степенью лидийской гаммы.

Если мы переставим 9 степень минорного нонаккорда (А, С, Е, G, В) в бас, то получим аккорд B₁₁ b9, который, пользуясь нашей терминологией, можно назвать А минор 9в (см. в таблице № 2 над VII степенью лидийской гаммы).

Если взять мажорное трезвучие с пониженной квинтой, например (С, Е, G, F#) и поместить пониженную пятую ступень в бас, то получим аккорд

$F\#_2, b_9, +11\#_4$, который называется также *С мажор b5b* .

(в таблице см. над +IV ступенью лидийской гаммы.)

УРОК 3. ТЕСТ «С».

Подготовьтесь к импровизации на нижеприведенную композицию «NITA» . Надпишите над каждым аккордом родственную или ассоциативную, т.е. связанную с родственной и входящую в состав одной Лидийской Хроматической, гамму по вашему выбору. Справа от аккорда проставьте выбранную по таблице ступень (как в «KARY'S TRANCE»).

Nita

by George Russell

Handwritten musical score for "Nita" by George Russell. The score consists of seven staves of music in G major, featuring complex chord voicings and melodic lines. The chords include Cmaj7, D-7, G7, G7b9, A7, E-7, A7, Fmaj7, B7(+9), Emaj7, Gb-7, B7, Bb-7, Eb7(+5), Bb-7, Eb7(+5), Bb7, D7b9, Amaj7, Ab-7, D7b9, Gb-7, A7, Gb7(+5), B7(+5), E7, A7, Fmaj7, B7(+5), Eb7(+5), D7b9, G7, Cmaj5, D-7, B7, Bb7(-5), A7(-9), Fmaj7, E-7, D-7, and G.

Reproduced by permission
of William H. Bauer,
Inc. Published

Katy's Trance

By Lee Konitz

(с.е. - хроматическое обращение)

A доп. у м. A лнд. у вен.

(1) (2)

D лнд. у вен. D лнд. у вен.

(3) (5)

F лнд. у вен. A лнд. у вен.

(6)

A лнд. у вен. D лнд.

(7)

D лнд. D лнд. у вен.

(8)

A лнд. B доп. у вен.

(17)

Don. yu. And. Adon. yu. A uapop

(18) 4?

F# Don. ymensu. F rud. ybersu

F rud. ybersu. A rud. ybersu

D rud.

A

УРОК № 4.

В 4-ом и 5-ом уроках нашего курса мы рассмотрим четыре типа мелодий, охватывающих как все сочиненные до этого мелодические линии, так и мелодии, которые когда-либо будут созданы в рамках нашей тональной системы. Другими словами, для того, чтобы сочинить мелодию, которую невозможно было бы отнести к одному из этих четырех типов, существующая ныне 12-тоновая хроматическая гамма должна быть дополнена и расширена.

Вот эти четыре типа мелодий:

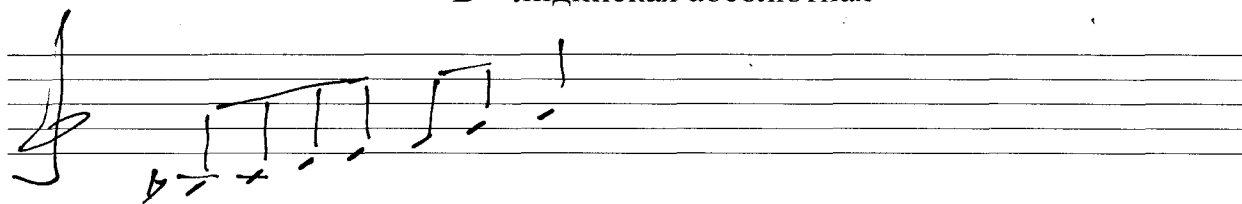
1. Тональные вертикальные мелодии (абсолютные либо хроматически обогащенные).
2. Внетональные вертикальные мелодии (интервальные мелодии хроматической гаммы).
3. Тональные горизонтальные мелодии (абсолютные либо хроматически обогащенные).
4. Внетональные горизонтальные мелодии (интервальные мелодии хроматической гаммы).

Абсолютные гаммообразные мелодии.

Если мелодия состоит только из нот, принадлежащих какой-либо гамме, то она называется *абсолютной*.

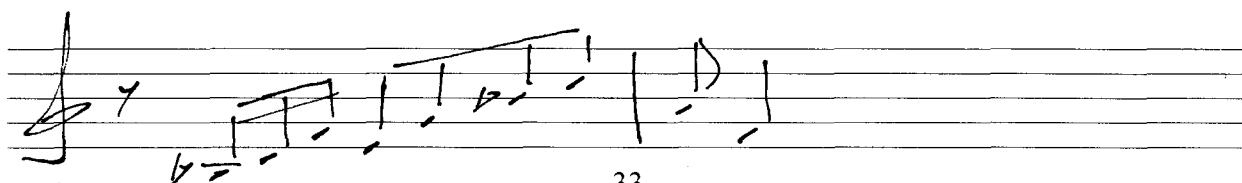
Пример № 19.

B^{\flat} лидийская абсолютная



Пример № 20.

B^{\flat} лидийская абсолютная

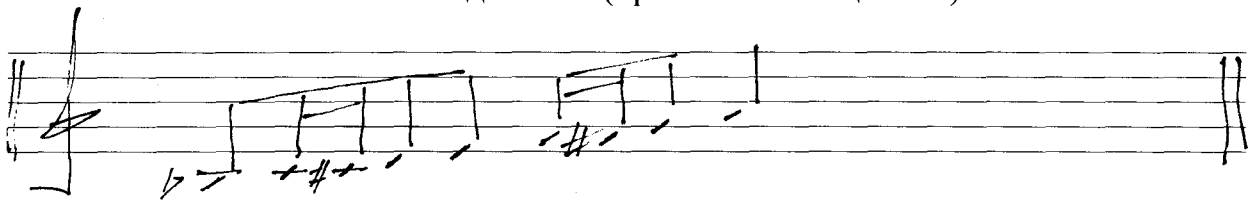


Хроматически обогащенные мелодии.

Когда в мелодии появляются ноты, не относящиеся к гамме, которые, однако, разрешаются либо в звуки гаммы, либо в звуки какого-либо интервального построения внутри этой гаммы, тогда возникает хроматическое обогащение. В этих случаях и гамма, и построения внутри нее служат как бы рамками мелодии, хроматически их обогащающей.

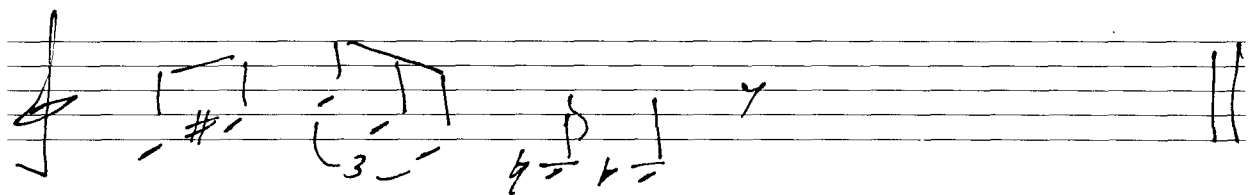
Пример № 21.

B^{\flat} лидийская (хромат. обогащенная)



Пример № 22.

B^{\flat} лидийская (хромат. обогащенная)



Разрешение в звуки гаммы не обязательно должно быть немедленным, как это проделано в вышеприведенных примерах; хроматическое обогащение может быть задержано намного дольше.

Итак, мы постепенно приближаемся к нашей конечной цели — использованию всех нот хроматической гаммы. Разумеется, хроматическая гамма была вам знакома и до изучения настоящего курса. Наша задача — научить вас упорядоченным, организованным образом пользоваться нотами хроматической гаммы во время импровизации.

ВЕРТИКАЛЬНАЯ ПОЛИМОДАЛЬНОСТЬ.

(Звуковое тяготение, выраженное аккордом)

Вертикальной полиmodalностью называется то положение, когда выбор гамм продиктован доминирующим преобладающим аккордом.

Другими словами, солист использует данный аккорд, обращая его в одну или несколько гамм для развития импровизационной линии. Выбор же гамм определен аккордом (вертикальное мышление).

Полиmodalность, т.е. возможность использовать больше, чем одну гамму, значительно раскрепощает импровизатора, освобождая его от вертикальных ограничений арпеджиообразной игры. Несколько гамм, находящихся в распоряжении музыканта, открывают новые просторы для импровизации.

Вертикальная полиmodalность вмещает себя два типа мелодий: тональные и внетональные мелодии.

Рассмотрим сначала тональные вертикальные мелодии.

ТОНАЛЬНЫЕ ВЕРТИКАЛЬНЫЕ МЕЛОДИИ.

Тональные вертикальные мелодии – это мелодии, источником которых служит одна из гамм Лидийской Хроматической гаммы, тоника которой продиктована каким-либо аккордом. Эта гамма служит материалом для абсолютной или хроматически обогащенной мелодии.

В начале настоящего курса мы определяли родственные гаммы для одного аккорда (вертикальная полиmodalность), и наши мелодические линии состояли из звуков самой родственной гаммы или из звуков ассоциативной гаммы, входящих в состав родственной Лидийской Хроматической. Так что наши мелодии можно классифицировать как «абсолютные тональные вертикальные мелодии». Т.е. мелодии, целиком состоящие из нот гаммы, входящей в состав родственной лидийской хроматической гаммы.

Хроматически обогащенные тональные вертикальные мелодии происходят от одной из гамм родственной лидийской хроматической, но в

этом случае гамма (либо часть ее) служит как бы основной, в которую вплетается мелодия.

• Родственная Лидийская Хроматическая гамма (тоника которой продиктована аккордом) в этом случае служит источником хроматических обогащений для любой из своих гамм.

Хорошим примером хроматического обогащения служит анализируемая композиция Ли Конитца «KARY'S TRANCE». Всю мелодию следует отнести к натуральной вертикальной мелодии, т.к. выбор гамм произведен во всех случаях в соответствии с аккордами. В теме использованы как абсолютные, так и хроматически обогащенные мелодии. Исходя из этого, можно сказать, что Ли Конитц использовал абсолютные и хроматически обогащенные тональные вертикальные мелодии.

Давайте проанализируем несколько тактов этой интересной мелодии.

Такт 1.

1. Аккорд и выбранная ступень: $F^{\#}_6$ (VI)
2. Родственная Лидийская Хроматическая гамма: А
3. Использована составляющая гамма: А дополнительно уменьшенная.
4. Тип мелодии: абсолютная; последнюю ноту в такте можно рассматривать как хроматическое обогащение (нота В#) использованной во втором такте гаммы Ля лидийской увеличенной.

Действительно, то же самое повторяется во втором такте: в абсолютной мелодии, написанной по гамме Ля лидийской увеличенной, последняя нота («до-бекар») является не чем иным, как хроматическим обогащением использованной в третьем такте гаммы Ре лидийской увеличенной.

В тактах 5 и 6 появляется аккорд $C^{\#}_7$ (b9), но ступени выбраны различные: в 5 такте выбрана VII ступень и аккорду $C^{\#}_7$ (b9) придана окраска Ре лидийской гаммы, тогда как в 6 такте наш аккорд $C^{\#}_7$ (b9) рассматривается как аккорд +V ступени родственной гаммы, т.е. Фа лидийской увеличенной.

В 17 и 18 тактах опять появляется один и тот же аккорд. В 17 такте за тонику аккорда E_7 принята +IV ступень. Родственная лидийская хроматическая поэтому - Си-бемоль, из состава которой использована дополнительно уменьшенная гамма. Эта гамма длится до второй четверти 18 такта, после чего уступает место следующей. Смена гамм происходит полностью по усмотрению импровизатора, т.к. нет каких-либо правил, предписывающих появление новой гаммы на первой четверти такта.



Итак, мы рассмотрели первый тип вертикальных мелодий – «тональные вертикальные мелодии». Разберем теперь второй тип – «внетональные вертикальные мелодии».

ВНЕТОНАЛЬНЫЕ ВЕРТИКАЛЬНЫЕ МЕЛОДИИ.

Прежде чем приступить к рассмотрению Аналитических вертикальных мелодий, необходимо исследовать саму природу хроматических гамм.

Любая хроматическая гамма включает в себя все двенадцать существующих интервалов: малая секунда, большая секунда, малая терция, большая терция, чистая кварта, увеличенная кварта, чистая квинта, увеличенная квинта, малая секста, большая секста, малая септима, большая септима. Каждый из интервалов может быть построен в пределах хроматической гаммы также двенадцать раз; например, большую терцию можно построить от всех нот гаммы До Лидийская Хроматическая, то же самое можно сказать о малой секунде и т.д. Любая из хроматических гамм содержит все интервалы. Но, поскольку любая мелодия есть не что иное, как горизонтальная последовательность различных интервалов, и поскольку все эти интервалы содержатся в пределах одной хроматической гаммы, то все когда-либо созданные мелодии и гармонии можно смело отнести к единственной хроматической гамме, которая может быть любой из двенадцати существующих.

Следовательно, если для какого-либо аккорда определена родственная Лидийская Хроматическая гамма (так, как это было проделано в вышеизложенных уроках) и в рамках нее сочинена какая-нибудь мелодия, то ее, т.е. мелодию, можно отнести к этой единой Лидийской Хроматической гамме.

Наша Лидийская Хроматическая гамма, как вы знаете, содержит 8 гамм, являющихся не чем иным, как готовыми группами интервалов Лидийской Хроматической гаммы. Например, в мажорной гамме используется следующая последовательность интервалов, почерпнутых из ее Лидийской Хроматической гаммы, (начиная с лидийской тоники): большая секунда (Б.2),

большая секунда (Б.2), малая секунда (М.2), большая секунда (Б.2), большая секунда (Б.2), большая секунда (Б.2). Мелодия, построенная на мажорной гамме, будет, естественно, воспроизводить интервалы этой гаммы.

ВНЕТОНАЛЬНАЯ («внешняя») мелодия. Отличается тем, что использует в качестве основы «каркас» своих интервальных последовательностей не какую-нибудь определенную гамму, из состава Лидийской Хроматической, а весь набор всевозможных интервалов Лидийской хроматической гаммы. Другими словами, само многообразие интервалов хроматической гаммы служит для аналитической мелодии источником мелодического материала. Определим тогда понятие «внетональной мелодии» следующим образом:

ВНЕТОНАЛЬНОЙ («внешней») мелодией называется такая мелодия, которая не заключена в рамки какой-либо гаммы, входящей в состав Лидийской Хроматической гаммы, а построена на всевозможных интервалах всей Лидийской Хроматической гаммы.

Пример: 1. Аккорд – Фа-мажорный септаккорд

2. Выбранная ступень – первая.

3. Родственная гамма - Лидийская Хроматическая гамма –

Фа лидийская хроматическая.

Пример Аналитической мелодии, построенной на Фа лидийской хроматической гамме.

Пример № 23..

В вышеприведенной мелодии можно заметить несколько интересных вещей: мелодия первого такта, например, может быть классифицирована как

хроматическое обогащение Фа Лидийской, несмотря на то, что она была задумана, как просто последовательность интервалов - кварт и малых секунд Фа Лидийской хроматической гаммы. Мы можем, таким образом, сказать, что внетональная мелодия, т.е. интервальная последовательность Лидийской Хроматической гаммы, может напоминать (совпадать) какую-либо хроматически обогащенную тональную мелодию.

Во втором такте нашего примера встречается мелодия, которую мы можем рассматривать как арпеджио аккорда ми-бемоль минор. Как уже известно, этому аккорду соответствует Соль-бемоль лидийская гамма. Таким образом, на самом деле мы производим наложение Соль-бемоль лидийской гаммы на фа-мажорный септаккорд. Однако, эту же самую мелодию еще раньше мы назвали «внетональной», построенной на Фа Лидийской хроматической гамме (хроматической гамме, продиктованной аккордом). Точно также мы могли бы сочинить мелодию, построенную на любой гамме – лидийской или хроматической и все-таки назвать ее Аналитической мелодией, принадлежащей к Фа Лидийской хроматической гамме, т.к. любая мелодия может быть отнесена к хроматической гамме.

Рассуждая далее, можно сказать, что «внетональная мелодия» родственной лидийской гаммы может принимать форму абсолютной или хроматически обогащенной гаммы, принадлежащей к любой другой родственной лидийской хроматической гамме (такт № 2), либо может быть образована из произвольно взятых интервалов (такт № 1).

Вертикальные мелодии, таким образом, могут по своей классификации колебаться от тональной к внетональной и наоборот.

КРАТКИЕ ВЫВОДЫ УРОКА № 4.

1. Лидийская Хроматическая концепция звуковой организации всегда подразумевает пребывание в рамках родственной Лидийской Хроматической гаммы со всеми составляющими ее восемью гаммами.
2. Все дело в том, определяется ли наша родственная Лидийская Хроматическая гамма каждым новым аккордом (вертикальная

полиmodalность), или же она определяется другими факторами, которые мы будем рассматривать в уроке № 5.

3. Основываясь на полученной родственной Лидийской Хроматической гамме, можно использовать два типа мелодий:
 - а) Тональные мелодии (абсолютные или хроматически обогащенные), основанные на одной из составляющих Лидийскую Хроматическую гамму, гамм.
 - б) Внетональные мелодии (основанные на интервалах самой родственной Лидийской Хроматической гаммы). Внетональная мелодия родственной Лидийской Хроматической гаммы может принимать форму абсолютной или хроматически обогащенной мелодии любой другой гаммы.
4. Если родственная Лидийская Хроматическая гамма определяется исходя из каждого аккорда (вертикальная полиmodalность), то она может быть выражена либо в тональной, либо во внетональной мелодиях – на выбор. Слово «вертикальная» здесь просто означает то, что каждый новый аккорд определяет новую родственную лидийскую хроматическую гамму.
5. Объединим все сказанное выше следующим образом. Для того, чтобы выразить ту или иную родственную Лидийскую Хроматическую гамму (в данном случае найденную исходя из аккорда), музыкант может играть, что ему вздумается, полагаясь при этом лишь на свой вкус. Поскольку хорошо известно, что самую «отдаленную» мелодию можно отнести к какой-либо составляющей гамме, входящей в лидийскую хроматическую гамму. «Внетональная мелодия» позволяет пользоваться свободой, предоставляемой хроматической гаммой и почти автоматически, т.е. не останавливаясь и не раздумывая к какой ступени родственной гаммы отнести тонику аккорда, пользоваться всеми звуковыми красками, накладывая их на звучание аккорда. Можно, разумеется, выбрать ступень, найти родственную гамму и

воспользоваться «тональной мелодией», оставаясь при этом близко к звучанию самого аккорда, т.к. для своих мелодических образований здесь мы будем пользоваться родственной этому аккорду гаммой. Таким образом, в случае вертикальной полиmodalности, что бы вы ни играли, вы всегда будете находиться в пределах родственной Лидийской Хроматической гаммы. С точки зрения звукового тяготения к аккорду, который обыгрывается, можно не всегда оказаться там, где бы вам хотелось (это может быть как слишком близко, так и слишком далеко), но всегда где-то в пределах родственной вашему аккорду Лидийской Хроматической гаммы.

УРОК № 5.

ГОРИЗОНТАЛЬНАЯ ПОЛИМОДАЛЬНОСТЬ.

Мы рассмотрели «вертикальную полимодальность» и два типа мелодий, употребляемых там для выражения лидийской хроматической гаммы, определяемой исходя из какого-либо аккорда.

Это:

1. Вертикальные тональные мелодии (абсолютные или хроматически обогащенные).
2. Вертикальные внетональные мелодии.

Теперь мы рассмотрим случай *горизонтальной полимодальности*, а также существующие в ней два типа мелодий. Эти мелодии тоже служат для выражения лидийской хроматической гаммы, но на ее выбор влияет уже не один аккорд, а большее количество факторов.

Существует два типа мелодий:

1. Горизонтальные тональные мелодии (абсолютные или хроматически обогащенные).
2. Горизонтальные внетональные мелодии.

Горизонтальная полимодальность возникает при наложении на последовательность аккордов какой-либо одной Лидийской Хроматической гаммы. Обычно в форме одной из составляющих горизонтальных гамм: мажорной или блюзовой, т.к. именно в «горизонтальной ситуации» мажорная и блюзовая гаммы наиболее эффективны. Гамма, выбираемая нами, доносит до слушателя скорее некий тональный центр, нежели аккорд.

Хорошим примером импровизирования по «горизонтальному» принципу является Лестер Янг. Достаточно послушать, как он накладывает Блюзовую гамму на последовательность аккордов в начале «Dickie's Dream». Для выражения тонального тяготения мелодии темы он выбирает именно гамму. Колмен Хоукинс, наоборот, импровизатор, в основном, «вертикального» плана, т.е. его мелодии заимствованы из каждого проходящего аккорда. В этом случае звуковое тяготение мелодии управляется аккордом. Оба метода игры имеют свои преимущества и

недостатки. Возможность наложения лидийской хроматической гаммы на последовательность аккордов может происходить под воздействием трех факторов.

Это:

1. Тенденция двух или более аккордов к разрешению.
2. Тональность.
3. Эстетическая необходимость.

Рассмотрим первый из этих факторов.

1. Тенденция двух или более аккордов к разрешению.

Для примера возьмем любую композицию, основанную на простых, т.е. поддающихся определению и классификации аккордах и проанализируем ее, отыскивая промежуточные тоники («тонические пункты».)

«Тонические пункты» - тоники, в которые стремятся два и более аккорда. В простой песне, например, таких тонических пунктов будет меньше, чем в сложной, однако в любом случае нота, одноименная с тональностью, будет основной и всеобщей тоникой. Можно также заметить, что в пределах тональности для каждой фразы существует свой тонический пункт, поэтому при построении по «горизонтальному» принципу можно основываться на лидийской хроматической гамме, построенной на тоническом пункте восьмитактовой, четырехтактной или однотоковой фразы, как на тонике. В некоторых случаях, когда встречаются довольно простые последовательности (например, блюз), можно основываться на лидийской хроматической гамме, построенной на основной ноте тональности (как это сделано в примере № 26). В нижеприведенном примере проведена последовательность аккордов, в которой нетрудно заметить стремление к тональному пункту «до».

Пример № 24.

// A^bmaj7 | G7 | C⁻⁷ //

Примем эту «до» за тонику Лидийской Хроматической гаммы, в рамках которой (До Лидийской Хроматической гаммы) мы будем строить мелодию. Из состава До Лидийской Хроматической гаммы выбираем одну из горизонтальных гамм (мажорную или блюзовую). Ту, которая наиболее полно передает звучание аккордов; это будет несомненно До блюзовая гамма, так как ее третья пониженная ступень (ми-бемоль) хорошо сочетается с аккордами $A^{\flat}maj7$ и $Cm7$.

Теперь, основываясь на До блюзовой гамме, можно сымпровизировать мелодию на вышеприведенную последовательность аккордов.

Попытайтесь на основе До блюзовой гаммы сочинить абсолютную мелодию и проиграть ее с этими аккордами.

Пример № 25.

С блюзовая гамма

|| $A^{\flat}maj7$ | $G7$ | $C-7$ | $F7$ ||

Теперь попробуйте на вышеприведенную последовательность аккордов использовать хроматически обогащенную До Блюзовую гамму.

Второй фактор, влияющий на выбор родственной лидийской хроматической гаммы, - это тональность.

2. Тональность.

Для двенадцатитактового блюза в тональности До, например, родственной хроматической гаммой естественно будем считать До лидийскую хроматическую гамму, поскольку она строится на основной ноте тональности. Из состава этой родственной гаммы мы выберем, пожалуй, мажорную либо блюзовую гаммы (возможен и другой выбор) и наложим на последовательность аккордов.

(Здесь можно заметить, что гаммы с четвертой натуральной ступенью – мажорные, блюзовые и дополнительно уменьшенные – самые идеальные гаммы в «горизонтальной ситуации». Однако, возможность применения любых других гамм из состава родственной хроматической гаммы также может быть исследована).

В нижеприведенном примере № 26 мы сочинили в первом, втором и третьем тактах мелодию, основанную на До мажорной гамме. Сымпровизируйте мелодию, используя указанные в примере гаммы. Попробуйте на предложенной блюзовой последовательности сочинить абсолютные или хроматически обогащенные мелодии, основываясь на горизонтальных гаммах.

Пример № 26.

С мажор

(1) C C₇ (2) F₇ F[#]₀ (3) C E₇⁺⁵ A-7 C₇⁺⁵

С блюз

F₇ A₇⁺⁵ D₇ D₉⁺¹¹ E-7 B₇ A-7 E₇⁺¹¹

С доп. уменьш. С мажор С блюз

D-7 E-7 Fmaj₇ F[#]₀ E-7 E^bmaj₇ A^bmaj₇ G₇

Если группа аккордов стремится к разрешению в минорный аккорд (тонический пункт), то наиболее подходящими гаммами, которые можно наложить на эти аккорды, будут гаммы с пониженной третьей ступенью, т.е. блюзовая и дополнительно уменьшенная, построенные от этого тонического пункта как от тоники. Эти гаммы с пониженной третьей ступенью можно считать относящимися к лидийской хроматической гамме, расположенной на малую терцию вверх от тонического пункта минорного аккорда. Эта Лидийская Хроматическая гамма и будет родственной для нашего аккорда, построенного по известному условию на шестой ступени родственной гаммы. Существует довольно тесная аналогия между гаммами с пониженной третьей ступенью, входящими в состав Лидийской Хроматической гаммы, построенной от тонического пункта минорного аккорда, и гаммами Лидийской Хроматической гаммы, расположенной на малую терцию выше тоники минорного аккорда.

Обратите внимание на сходство между Ми блюзовой⁴ гаммой Соль мажорной хроматически обогащенной.

Пример № 27.

E блюзовая (или Блюз, хром. обог.)

Тональный пункт

А между такими гаммами, как Ми дополнительно уменьшенная и Соль дополнительно уменьшенная, разницы вообще нет. Третьим фактором, влияющим на выбор Лидийской Хроматической гаммы в горизонтальной полиmodalности является:

3. Наше эстетическое ощущение, собственный вкус.

Следующая последовательность аккордов, например, разрешается в фа-мажорный септаккорд.

Пример № 28.

$\parallel G^b7 \quad B^7 \mid E^7 \quad A^7 \mid F_{maj}7 \parallel$

В первом такте видна тенденция к разрешению в ми-минорный тонический пункт, поэтому на аккорды первых двух тактов можно наложить гамму Ми блюзовую; однако, как мы указывали в примере № 27, любая блюзовая гамма похожа на мажорную гамму из состава Лидийской Хроматической гаммы, расположенной на малую терцию выше. Поэтому на первые два такта последовательности можно попробовать наложить Соль мажор или Соль блюзовую гамму. Другим возможным вариантом может быть До-мажорная гамма. Выбор нами До-мажорной гаммы можно оправдать следующим образом: если продолжить движение следующих двух тактов по квинтовому кругу и далее, то в третьем такте будет Ре-минор септаккорд, Соль-септаккорд, и вся цепь самым прекрасным образом разрешится в До.

На первые два такта, таким образом, можно попробовать наложить гамму До-мажор, а поскольку гамма Ля блюзовая имеет с ней много общего, то можно попробовать наложить и Ля Блюзовую гамму на аккорды первых двух тактов. Еще один возможный вариант – гамма Фа-мажор, т.к. вся последовательность оканчивается Фа-мажорным септаккордом. Тем не менее, окончательный выбор гаммы можно сделать, лишь руководствуясь эстетическими соображениями и собственным вкусом.

Практически же на последовательность аккордов можно накладывать любую гамму, найдя, однако, обоснование для ее употребления в качестве «горизонтальной». Но если на данной последовательности аккордов гамма звучит хорошо, то ее употребление наверняка оправдано каким-либо тоническим пунктом в цепи взаимных разрешений этих аккордов.

В начале урока № 5 мы рассмотрели тональные «горизонтальные» мелодии. Их определение очень сходно с определением тональных «вертикальных» мелодий, лишь с той разницей, что для «вертикальных» мелодий родственная Лидийская Хроматическая гамма определяется для каждого аккорда, а в случае «горизонтальных» тональных мелодий мы определяем Лидийскую Хроматическую гамму, исходя из большего числа факторов.

Определение тональной горизонтальной мелодии:

Тональная горизонтальная мелодия – абсолютная или хроматически обогащенная – строится на основе гаммы (мажорной, блюзовой, дополнительно уменьшенной) из состава Лидийской Хроматической гаммы, выбранной с учетом тенденций двух или более аккордов к разрешению, тональности или нашего собственного вкуса.

Пример № 29.

// G7 C7 / F7 Bb7 / Eb7 Ab7 / Db7 Gb7 //

На вышеприведенную последовательность аккордов попробуйте наложить следующие тональные горизонтальные гаммы (гаммы могут быть использованы как в абсолютном, так и в хроматически обогащенном виде):

1-ый такт – Фа-мажор блюзовая

2-ой такт – Ми-бемоль блюзовая

3-ий такт – Ре-бемоль блюзовая

4-ый такт – До-бемоль блюзовая.

Проанализируем теперь, что же мы сделали в этом примере.

1-ый такт: (G7 C7) разрешается в тонический пункт Фа и из всех горизонтальных гамм Лидийской Хроматической гаммы в тональности Фа мы выбрали гамму Фа блюзовую.

2-ой такт: (F7 Bb7) разрешается в тонический пункт Ми-бемоль.

3-ой такт: (Eb7 Ab7) разрешается в тонический пункт Ре-бемоль.

4-ый такт: ($D^{\flat}z$ $G^{\flat}z$) разрешается в тонический пункт До-бемоль.

Любая из получившихся у нас мелодий есть не что иное, как интерпретация одной из горизонтальных гамм в абсолютном или хроматически обогащенном виде. Выбор Лидийской Хроматической гаммы, из состава которой берется горизонтальная гамма, определяются тенденцией двух или более аккордов к разрешению. Все эти мелодии являются поэтому Тональными Горизонтальными мелодиями.

Теперь на эту же последовательность аккордов попробуем наложить другое сочетание горизонтальных гамм.

1-такт – Фа мажорная

2-ой такт – Ми-бемоль блюзовая

3-ий такт – Ре-бемоль мажорная

4-ый такт – до-бемоль блюзовая.

Приведем все тонические пункты, на которых мы строим горизонтальные гаммы вышеприведенной последовательности.

1-такт: тонический пункт – Фа (Фа Лидийская Хроматическая гамма)

2-такт: тонический пункт – Ми-бемоль (Ми-бемоль Лидийская Хроматическая гамма).

3-такт: тонический пункт – Ре-бемоль (Ре-бемоль Лидийская Хроматическая гамма).

Теперь попробуем на квартовую последовательность этих аккордов (пример № 29) наложить следующие горизонтальные гаммы:

Такты 1 и 2 – ми-бемоль блюзовая. (Ми-бемоль можно рассматривать как тонический пункт для первых двух тактов, поскольку ми-бемоль является временной тоникой, в которую аккорды первых двух тактов стремятся разрешиться. Гамма ми-бемоль блюзовая - одна из горизонтальных гамм, которую мы выбрали из состава Ми-бемоль Лидийской Хроматической гаммы).

Такты 3 и 4 – До-бемоль блюзовая. (Тонический пункт до-бемоль, До-бемоль Лидийская Хроматическая гамма, До-бемоль Блюзовая гамма.)

Фактически на эту последовательность может быть наложена любая гамма, выбранная со вкусом и обоснованная с эстетической точки зрения. (Попробуйте, например, наложить на эти четыре такта гамму Ля-бемоль дополнительно уменьшенную.)

В гармонически простой песне, как известно, тонических пунктов будет немного. В теме с более сложной гармонией много тонических пунктов; определите их расположение и постройте подходящие горизонтальные гаммы на тонических пунктах, как на Лидийских тониках. Затем эти горизонтальные гаммы наложите на аккорды соответствующего тонического пункта. Из состава Лидийской Хроматической гаммы следует выбирать мажорные, блюзовые, дополнительно уменьшенные гаммы, однако, возможно употребление и других гамм. В музыкальной практике часто возникают такие ситуации, когда быстрая смена аккордовых последовательностей ставит импровизирующего в затруднительное положение, т.к. мысля вертикально, он просто не в состоянии создать продуманную мелодическую фразу, аккорды меняются слишком быстро. (Поиграйте для примера вертикальные гаммы на кварто-квинтовую последовательность аккордов в быстром темпе).

Именно в таких обстоятельствах применение горизонтальных гамм более целесообразно, чем вертикальных. Применение горизонтальных гамм, однако, связано с определенным недостатком: при их употреблении теряются гармонические оттенки, поэтому для достижения наилучшего результата музыканту в своей практике следует применять всевозможные сочетания вертикальных и горизонтальных полимодальностей.

ВНЕТОНАЛЬНЫЕ ГОРИЗОНТАЛЬНЫЕ МЕЛОДИИ.

Мелодия, составленная из Лидийской Хроматической гаммы, определенной по тенденции двух или более аккордов к разрешению, тональности или выбранной по эстетическому ощущению, называется горизонтальной внетональной мелодией – все это было сказано относительно внетональных мелодий в кратких выводах урока № 4. Горизонтальная внетональная мелодия построена на интервалах Лидийской Хроматической

гаммы, из которой черпается материал для горизонтальной мелодии. Приведем пример внетональной горизонтальной мелодии, составленной из интервалов Фа Лидийской Хроматической гаммы, выбранной здесь исходя из тональности.

Основной интервал, на котором построена тема - малая септима.

Пример № 30.
Steatuspunk

by G. Russell

Фид. хроматическая гамма

Нам уже известно, что интервалы, родственной Лидийской Хроматической гаммы, из которой составлена внетональная мелодия, могут принимать любые формы, в т.ч. формы каких-либо гамм, относящихся совсем к другой Лидийской Хроматической гамме.

В случае горизонтальной полимодальности это означает, что на какую-либо последовательность аккордов можно налагать гамму из состава любой Лидийской Хроматической гаммы. Для нашей родственной Лидийской Хроматической гаммы это будет «Внетональной горизонтальной мелодией».

Пример № 31.

F Лидийская Хроматическая

Легко заметить, что «внетональная» мелодия Фа Лидийской Хроматической гаммы в первом такте принимает форму аккорда Фа-диез минор 7, а нам уже известно, что родственной гаммой для Фа-диез минор септаккорда будет Ля лидийская гамма, так что внетональная мелодия первого такта есть не что иное, как мелодия Ля лидийской гаммы, наложенной на Соль септаккорд.

С другой стороны, гамма Ля лидийская может рассматриваться как составная нашей родственной гаммы – Фа Лидийской Хроматической гаммы, т.к. она содержит в себе все имеющиеся интервалы, в т.ч. и интервалы Ля лидийской или любой другой гаммы. Во втором такте арпеджио аккорда Соль мажор 9 накладывается на Фа септаккорд. Эта Соль лидийская мелодия

является также внетональной мелодией родственной горизонтальной Фа Лидийской Хроматической гаммы. Заметьте, что мелодия, представленная в примере № 31, состоит из тональных и внетональных частей; таким образом, в горизонтальной полимодальности, так же, как и в вертикальной, существует оба вида мелодий. И в обоих случаях тональная мелодия – это абсолютная или хроматически обогащенная мелодия одной из гамм из состава родственной лидийской хроматической гаммы.

Внетональная мелодия, в обоих случаях, просто составлена из интервалов нашей родственной лидийской хроматической гаммы.

Мелодия, сочиненная на одном аккорде (вертикальная полимодальность) может видоизменяться от тональной (абсолютной или хроматически обогащенной) до внетональной (или наоборот).

Такая же ситуация создается и тогда, когда мы накладываем на последовательность аккордов одну лидийскую хроматическую гамму (горизонтальная полимодальность). Сочиняемая нами горизонтальная мелодия также может видоизменяться от тональной до внетональной и наоборот; можно добиться тонального эффекта, используя абсолютные или хроматически обогащенные гаммовые структуры из состава нашей родственной Лидийской Хроматической гаммы, либо внетонального, используя внетональные структуры (т.е. гаммы, не входящие в состав родственной Лидийской Хроматической гаммы).

Автор настоящего курса вовсе не пытается быть законодателем вкуса и не пытается доказать, что например, вертикальный метод лучше горизонтального - эстетическое суждение учащегося должно подсказать ему правильный ответ; необходимо заметить только, что оба этих метода имеют большое практическое применение в джазовой музыке. У учащегося должно быть рабочее, практическое представление об обоих методах и мире хроматизма, заключенном в каждом из них. В интересной мелодии должны содержаться тональные и внетональные, горизонтальные и вертикальные элементы. Необходимо также заметить, что звуки мажорной и блюзовой гамм можно объединить в одну, часто употребляемую, гамму – мажорная

блюзовая. Блюзовая гамма - это негритянский вариант мажорной гаммы, т.е. мажорная гамма с пониженной третьей, пятой и седьмой ступенями. Нижеприведенный пример – анализ очень известного соло Чарли Паркера, являющегося классическим примером вертикального и горизонтального мышления. Пользуясь нашей терминологией, мелодию можно назвать «тональной вертикальной, тональной горизонтальной» мелодией. В анализируемом соло можно найти многочисленные примеры хроматического обогащения, но внетональные вертикальные или внетональные горизонтальные мелодии нигде не применены. Исходя из этого, можно предположить, что следующим периодом развития джаза будет период «внетональных мелодий» - исследование мира хроматизма, основывается на вертикальном или горизонтальном выборе Лидийской хроматической гаммы.

Гармония, на которую импровизировал Чарли Паркер, показана в примере в рамках; дробной чертой отделены ступени, при помощи которых отыскивалась родственная гамма. Аккорды и гаммы даны в тональности Соль мажор (по роялю), а мелодия – в тональности альт-саксофона – Ми мажор.

(1) **G мажор/близодар**

(1) (2) (3) (4)

G мажор/близодар

(5) (6) (7) (8)

G мажор/близ

(9) (10) (11) (12)

C мажор **G мажор/близ** **F мажор**

(13) (14) (15) (16)

G близ **G мажор**

(17) (18) (19) (20)

G мажор **Eb мажор** **C домин. 9**

(21) (22) (23) (24)

5 7

G мажорная

G маж7 C7 C#b5 F#7+5 D# маж.

(25) (26) (27) (28)

C маж.

A# маж.

G маж.

(29) (30) (31)

G мажор.

A-7 D7 G маж7 C7 F#7+5 B-7 A-7 G маж7 E7+5

(32) (33) (35) (36)

C маж.

E# маж. убел.

(37) (38)

G мажор.

E# маж.

E# маж. убел.

(39) (40) (41)

B# маж.

G мажор.

(42) (43)

G маж. C маж. с маж. ун. C T p. 5 4

Gmaj7 B9 A-7 II → VI

(44) (45)

G дмаж. мажор F маж.

C маж. C маж. увен. A7 II Gmaj7 D-7 VI G7

(46) (47) (48)

C маж. E маж. G мажор

C маж. 7 I C-7 VI B-7 A-7

(49) (50) (51)

G мажор G маж. A дмаж. ун. G маж. G маж. ?

G мажор Gmaj7 E7 + IV A7 II

(52) (53)

G маж. E маж.

E-7 VI A7 II A-7 b5 + IV

(54) (55)

C маж. C дмаж. ун. G мажор / дмаж. G маж.

D7 II

(56) (57)

G major / Dm3

C7 F#7+5 B7 A7

(58) (59) (60)

C rud. C rud.

A7 VI D7 II

(61) (62)

G major

Gmaj7 E7 A7 D7

(61)

УРОК № 6.

В первых пяти уроках нами охвачен уже довольно обширный материал. И для облегчения пользования им существуют маленькие ухищрения и различные вспомогательные правила, без которых ни одна сложная умственная работа не обходится. Поначалу лидийская концепция требует перестройки мышления, но усвоив основы, можно «срезать углы», т.е. пользоваться сокращенными методами; инженер должен, например, знать, как вычислять логарифмы, хотя в практической деятельности ему будет достаточно лишь взглянуть в нужную таблицу.

Для понимания лидийской концепции нужно построить и записать много гамм, однако когда мы полностью поймем суть этого процесса, то сможем находить ноты более простым путем.

Для таких инструментов, как, например, рояль, гитара, запоминание аппликатуры гамм может представить некоторую трудность, пока мы не поймем, что Си-бемоль лидийскую гамму можно играть как Фа мажор, начиная от основной ноты аккорда.

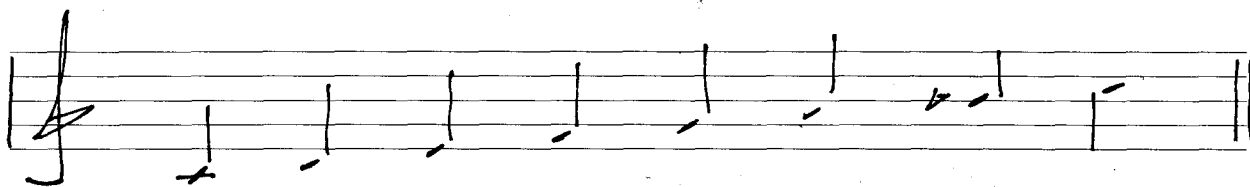
Приведем несколько примеров:

Аккорд: C7 (C, E, G, B-бемоль)

Выбранная гамма: Си-бемоль лидийская (II ступень)

Аппликатура: гамма Фа мажор

Пример № 32

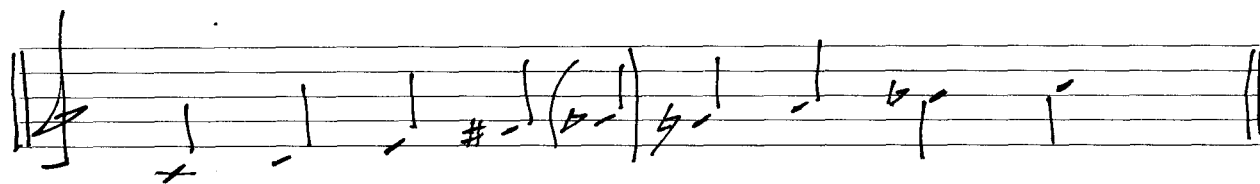


Аккорд: C7b5 (C, E, Gb, Bb)

Выбранная гамма: Си-бемоль Лидийская увеличенная (II)

Аппликатура: Фа мажорная гамма с повышенной тоникой (Фа-диез)

Пример № 33.

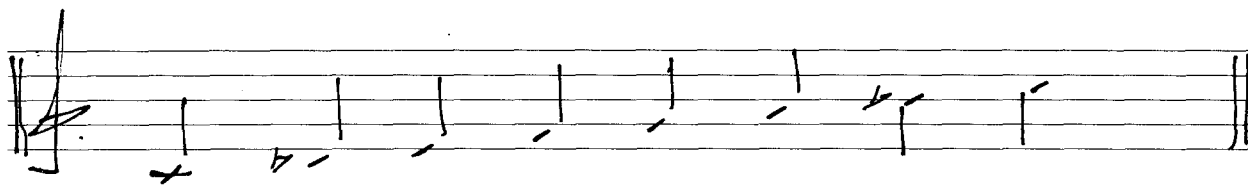


Аккорд: $C7b9$ (C, E, G, B \flat , D \flat)

Выбранная гамма: Си-бемоль Лидийская уменьшенная (II)

Аппликатура: Фа мажорная гамма с пониженной секстой (Ре-бемоль)

Пример № 34.

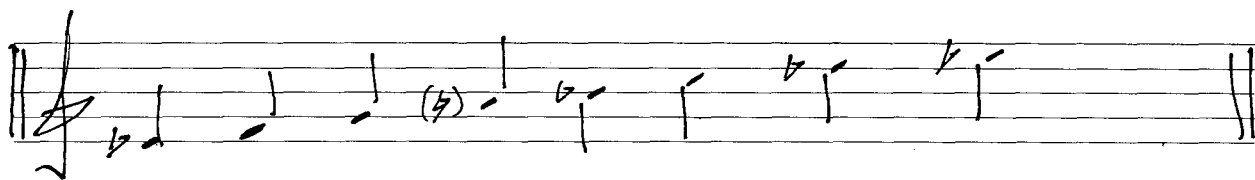


Аккорд: $Eb7$ (Eb, G, B \flat , D \flat)

Выбранная гамма: Ре-бемоль Лидийская увеличенная (II)

Аппликатура: Ля-бемоль мажорная гамма с повышенной тоникой (Ля).

Пример № 35.

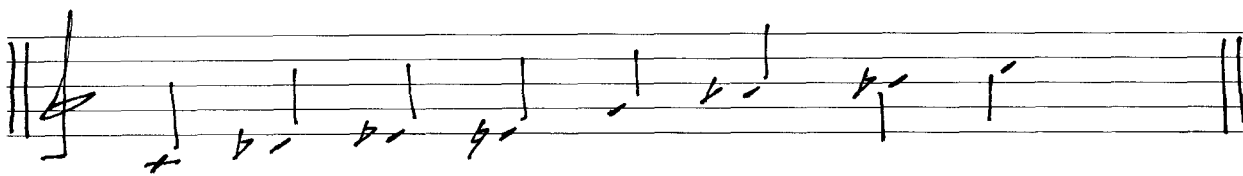


Аккорд: $C7b9$ (C, E, G, B \flat , D \flat)

Выбранная гамма: Ре-бемоль Лидийская уменьшенная (VII)

Аппликатура: Ля-бемоль мажорная гамма с пониженной секстой (Ми).

Пример № 36.

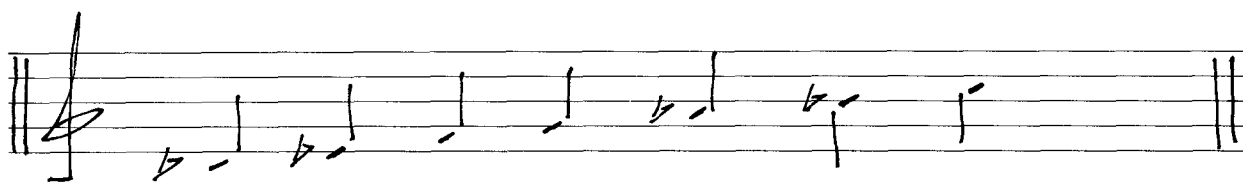


Аккорд: $D^{b7}_{\text{мажор},7}$ (D^b, F, A^b, C)

Выбранная гамма: Ре-бемоль Лидийская (I)

Аппликатура: Ля-бемоль мажорная гамма.

Пример № 37.

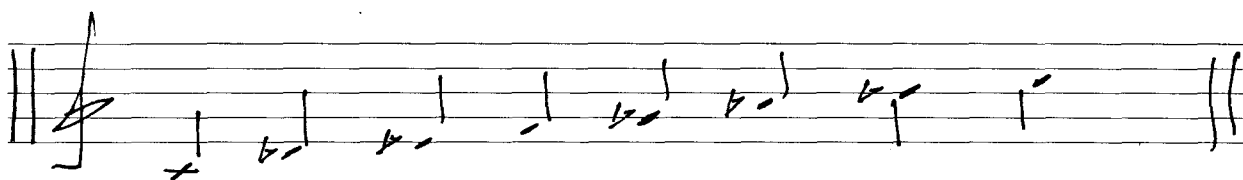


Аккорд: $C-7^b5$ (C, E^b, G^b, B^b)

Выбранная гамма: Соль-бемоль Лидийская (+IV)

Аппликатура: Ре-бемоль мажорная гамма.

Пример № 38.

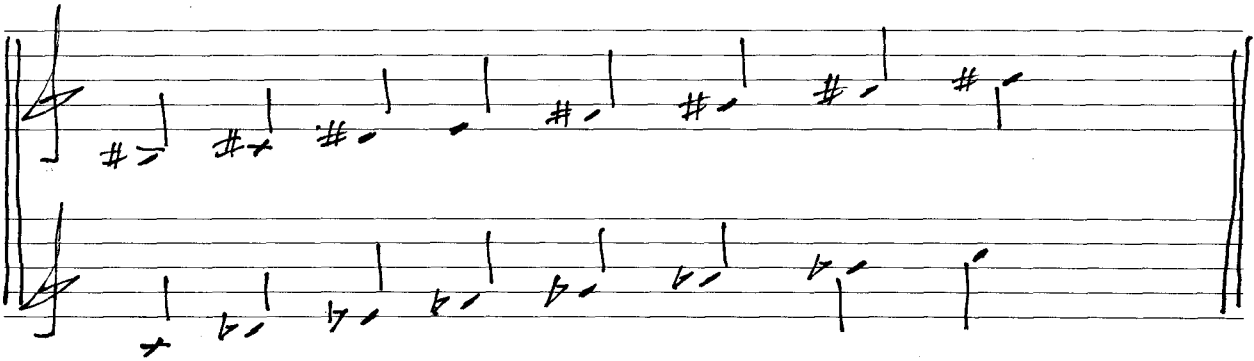


Аккорд: $C_7^b5+5^b9$ ($C, A^\#, C^\#, E, F^\#, G^\#$)

Выбранная гамма: Ми Лидийская увеличенная (+V)

Аппликатура: Си мажорная гамма с повышенной тоникой (До).

Пример № 39.



Вы, вероятно, заметили, что во всех этих примерах нам удалось любую лидийскую гамму выразить через альтерированную мажорную гамму, расположенную квинтой выше.

УРОК № 7.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛИДИЙСКОЙ ХРОМАТИЧЕСКОЙ ПОДВИЖНОЙ ТАБЛИЦЫ.

Мы подошли к рассмотрению подвижной таблицы (табл. 3),
использование которой позволяет легко и быстро находить ноты в гаммах.

Предположим, нужно отыскать гаммы на аккорд $Cm7b5$.

Смотрим на категории аккорда, выписанные на нашей подвижной таблице.

1. Категория: минорный септаккорд с пониженной пятой ступенью.
2. Справа от категории: замечаем ступени Лидийской хроматической гаммы, на которых построить этот аккорд.
3. Сначала берем +IV ступень.
4. Перемещаем таблицу до тех пор, пока буква «С» не покажется в отверстии +IV. Теперь аккорд $Cm7b5$ установлен на нашей подвижной таблице.
5. Слева в отверстии под римской цифрой I можно увидеть название нашей гаммы Фа-диез (Соль-бемоль) Лидийская. Под остальными римскими цифрами в отверстиях видны остальные ноты гаммы: соль-бемоль, ля-бемоль, си-бемоль, до, ре-бемоль, ми-бемоль, фа. Это первая (родственная) гамма для аккорда $Cm7b5$.
6. Немного ниже находим другие выражения для нашего аккорда – гамму Соль-бемоль лидийскую увеличенную. В отверстиях подвижной таблицы читаем: соль-бемоль, ля-бемоль, си-бемоль, до, ре, ми-бемоль, фа.
7. Один из возможных вариантов – гамма Соль дополнительно уменьшенная блюзовая (внизу). Выписываем из таблицы ноты: соль-бемоль, соль, ля, си-бемоль, до, ре-бемоль, ми-бемоль, ми.
8. Вторая римская цифра, стоящая напротив семейства нашего аккорда $Cm7b5$, - цифра VI.
9. Перемещаем подвижную часть таблицы до тех пор, пока «С» не совместится с отверстием под цифрой VI.

10. Просматривая таблицу сверху вниз, видим еще и другие способы выражения нашего аккорда $C m 7 b 5$.

11. Выбираем гамму Ми-бемоль Лидийскую уменьшенную (название гаммы на левой стороне подвижной части). Ноты, которые показывает таблица: ми-бемоль, фа, соль-бемоль, ля, си-бемоль, до, ре.

Подвижная таблица, таким образом, заменяет таблицу, которой мы до сих пор пользовались; подвижная таблица включает ее в себя и, кроме того, дает возможность очень быстро, механическим путем определить ноты для любой гаммы.

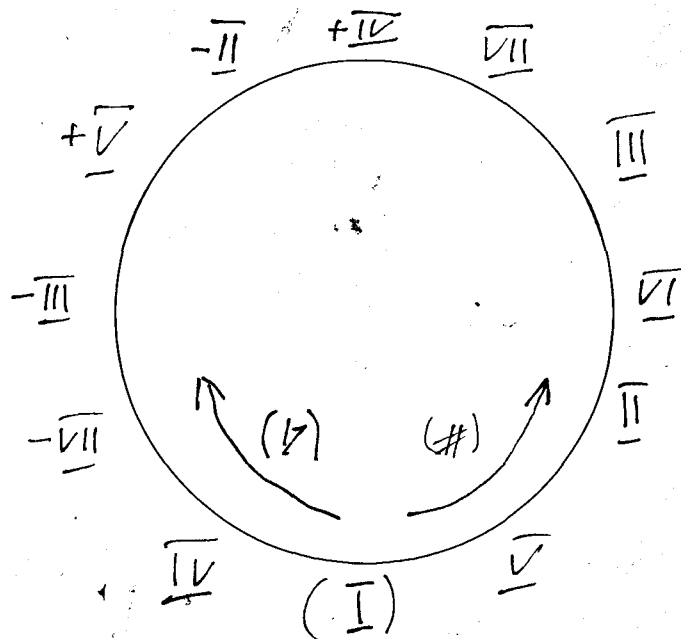
УРОК № 8.

В последнем уроке мы рассмотрим построение последовательностей аккордов и вопрос взаимозаменяемости аккордов.

Как известно, существует всего двенадцать Лидийских Хроматических гамм; каждая из этих гамм (со всеми входящими в ее состав гаммами и аккордами) родственна всем остальным Лидийским Хроматическим гаммам, их гаммам и аккордам. Эта взаимосвязь определяется интервалом квинты, отсчитываемой вверх от лидийской тоники любой данной Лидийской хроматической гаммы, т.е. в сторону увеличения диэзов, или отсчитываемой вниз, в сторону бемолей. Если для примера мы возьмем До Лидийскую хроматическую гамму, то Соль, Ре, Ля, Ми, Си, Фа-диез Лидийские Хроматические гаммы (с составляющими гаммами и аккордами) образуют ряд, удаляющийся по степени родства к нашей До Лидийской Хроматической гамме (с ее составляющими гаммами и аккордами), в сторону диэзов, а Фа, Си-бемоль, Ми-бемоль, Ля-бемоль, Ре-бемоль, Соль-бемоль Лидийские хроматические гаммы – в сторону бемолей.

Такое квинтовое соотношение между Лидийскими Хроматическими гаммами мы называем «Кругом степеней родства».

Пример № 40.



Тоника (лидийская тоника) всеобщей родственной Лидийской Хроматической Гаммы.

Смысл понятия «всеобщая Лидийская Хроматическая гамма» тот же, что и понятия «тональность». Если композиция написана в тональности Соль мажор, то всеобщей родственной гаммой будет Соль Лидийская Хроматическая гамма. Нота «соль» будет лидийской тоникой, общим тоническим пунктом всей композиции (см. урок № 5). Если же тональность минорная, то тоникой всеобщей родственной Лидийской Хроматической гаммы будет как тоника минорной тональности, так и звук, отстоящий вверх на малую терцию.

Римскими цифрами в примере № 40 обозначены ступени всеобщей родственной Лидийской Хроматической гаммы; эти ступени являются, в свою очередь, тониками других Лидийских Хроматических гамм. Например, данная нам тональность Соль Лидийская Хроматическая. Если поместить тонику, ноту «соль», под римской цифрой I, то станет ясно, что гаммы Ре Лидийская хроматическая (в сторону диэзов) и До Лидийская Хроматическая (в сторону бемолей) находятся в самой близкой степени родства. Аккорды Ми-бемоль Лидийской Хроматической гаммы на четыре квинты (в сторону бемолей) удалены от Соль Лидийской Хроматической гаммы, т.е. от нашей тональности, а по отношению к Ля Лидийской Хроматической гамме они же удалены на шесть степеней, причем безразлично в какую сторону вести отсчет. Нет вообще необходимости отсчитывать от заданной лидийской тоники более шести квинт в одну сторону круга.

Ля-бемоль Лидийская Хроматическая гамма удалена от Соль Лидийской Хроматической гаммы не на семь квинт в сторону диэзов, а на пять квинт в сторону бемолей.

Пользование «кругом степеней родства» может послужить хорошую службу при компоновке аккордовых построений и замене аккордов.

АККОРДОВЫЕ ПОСТРОЕНИЯ И ЗАМЕНА АККОРДОВ.

Каждая Лидийская Хроматическая гамма содержит семь аккордовых категорий.

Мажор и альтерированный мажор (аккорд 1-ой ступени).

Септаккорды и альтерированные септаккорды (аккорды 2-ой ступени).

Минорные и альтерированные минорные аккорды (аккорды 6-ой ступени).

Минорные септаккорды с пониженной 5-ой ступенью (аккорды увеличенной 4-ой ступени).

Септаккорды с повышенной 5-ой (аккорды с повышенной 5-ой ступенью).

Терцдецимаккорды бемоль 9 (11, бемоль 9) (аккорды 7-ой ступени).

Минор с увеличенной 5-ой (аккорды 3-ей ступени).

Исходя из этого, можно сказать, что в каждой лидийской хроматической гамме есть свой:

Аккорд I ступени – мажор или альтерированный мажор

Аккорд II ступени – септаккорд или альтерированный септаккорд

Аккорд VI ступени – минор или альтерированный минор

Аккорд +IV ступени – минорный септаккорд с бемоль 5

Аккорд +V ступени – септаккорд с +5

Аккорд VII ступени – терцдецимаккорд бемоль 9

Аккорд III ступени – минор с + 5.

Если все аккорды Лидийской Хроматической гаммы взаимосвязаны между собой квинтовыми интервалами, то и аккорды, которые они воспроизводят, могут быть связаны взаимно точно таким же образом. Например, любой аккорд До Лидийской Хроматической гаммы наиболее родственен (не считая соседних аккордов самой До Лидийской Хроматической гаммы) аккордам Соль Лидийской Хроматической гаммы в

сторону диэзов и аккордам Фа Лидийской Хроматической гаммы в сторону бемолей.

Возьмем для примера простую последовательность аккордов.

Пример № 41.

// Cmaj7 / D-7 //

До мажорный септаккорд – аккорд I ступени До Лидийской Хроматической гаммы, Ре минор септаккорд – аккорд VI ступени Фа Лидийской Хроматической гаммы, отстоящей на квинту от До Лидийской Хроматической гаммы. Аккорды До мажор септ и Ре минор септ близки по звучанию друг другу из-за того, что их родственные лидийские хроматические гаммы близки друг другу. Вместо аккорда D-7

(аккорда VI ступени Фа Лидийской Хроматической гаммы)

мы могли бы выбрать из Фа Лидийской Хроматической гаммы любой другой аккорд: $G\flat\flat 5$ (аккорд II ступени); $D\flat_{7+5}$ (аккорд +V ступени); $B-7\flat 5$ (аккорд +IV ступени); $E\flat 11\flat 9$ (аккорд VII ступени); $A_m +5$ (аккорд III ступени) либо $Fmaj$ (аккорд I ступени) и при этом ощущение родственности между аккордом До мажор септ и выбранным из Фа Лидийской Хроматической гаммы аккордом не потерялось бы, несмотря на различную звуковую окраску этих аккордов и их родственных гамм из состава Фа Лидийской Хроматической гаммы. Таким образом, «круг степеней родства» наглядно демонстрирует ту тонкую ткань взаимосвязи, которая существует между аккордами всех 12-ти Лидийских Хроматических гамм; с его помощью, возможно судить о тональном расстоянии от одного аккорда до другого, строить последовательности аккордов, а также в случае эстетической необходимости производить замены аккордов.

Для примера воспользуемся следующей последовательностью аккордов.

Пример № 42.

$F-7$ / B^b-7 / E^b7 / A^bmaj7 //
 [A^b лид. хром.] [B^b лид. хром.] [E^b лид. хром.] [A^b лид. хром.]
 [Квинтой ниже] [Квинтой выше]

Первый аккорд $F-7$ - это аккорд VI ступени Ля-бемоль Лидийской Хроматической гаммы. Второй аккорд B^b-7 - аккорд VI ступени Ре-бемоль Лидийской Хроматической гаммы. Таким образом, последовательность переместилась из Ля-бемоль Лидийской Хроматической гаммы в Ре-бемоль Лидийскую Хроматическую гамму, т.е. на квинту вниз (в сторону бемолей). Эти гаммы находятся в ближайшем родстве между собой и, следовательно, аккорды $F-7$ и B^b-7 также родственны.

Во втором и третьем тактах Лидийская Хроматическая гамма не меняется. B^b-7 Аккорд VI ступени Ре-бемоль Лидийской Хроматической гаммы просто переходит в аккорд II ступени (E^b7) той же самой Лидийской Хроматической гаммы, причем эти два аккорда по звучанию находятся в ближайшей степени родства. Из этого можно заключить, что наиболее родственными аккордами для какого-либо данного аккорда являются соседние, т.е. аккорды, построенные на остальных ступенях собственной Лидийской Хроматической гаммы.

Для иллюстрации замените друг на друга аккорды: «С» VI ступень (A минор), «С» II ступень ($D7$), «С» +IV ступень ($F\#-7$ $b5$), «С» +V ступень (A^b или $G\#7 + 5$), «С» VII ступень (B // $b9$) и «С» III ступень (E минор + 5).

Рассмотрим теперь методику конструирования моделей аккордов и замены аккордов.

МЕТОДИКА КОНСТРУИРОВАНИЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЕЙ АККОРДОВ И ЗАМЕНЫ АККОРДОВ.

1. Поместить лидийскую тонику «всеобщей» Лидийской Хроматической гаммы (основную тонику композиции) под римской цифрой I «круга степеней родства». Остальные 11 звуков Лидийской хроматической гаммы теперь расположены по квинтам в порядке степеней родства по отношению к «всеобщей» родственной Лидийской хроматической гамме и друг к другу.
2. На «круге степеней родства» определить положение последней Лидийской Хроматической гаммы композиции (выбранной, исходя из наиболее понравившегося вам аккорда) и, руководствуясь своими эстетическими соображениями, решить будет ли следующий аккорд принадлежать к ближайшей Лидийской Хроматической гамме или же он будет происходить от более удаленной, т.е. находящейся в более дальней степени родства (до любой степени) Лидийской Хроматической гаммы. Особое внимание следует обратить на возможность выбора аккордов непосредственно из последней (т.е. исходной в нашем случае) Лидийской Хроматической гаммы.
3. Проанализируйте, куда по отношению к всеобщей Лидийской Хроматической гамме, т.е. тональности, привело вас развитие композиции.
4. Повторите сначала всю процедуру для каждого нового аккорда.

Если, например, в примере № 42 аккорды приведены к тональности Ля-бемоль, то родственные лидийские хроматические гаммы в тактах 1 и 2 (Ля-бемоль Лидийская Хроматическая гамма и Ре-бемоль Лидийская Хроматическая гамма) являют собой движение Лидийских Хроматических гамм от первой к четвертой ступни (в направлении бемолей), причем это движение совершается в рамках тональности Ля-бемоль Лидийская Хроматическая.

Таким образом, все время поддерживается связующая нить не только между аккордами, но и между самой последовательностью аккордов и тональностью; последовательность в своем движении можно направлять как в «тональную», так и во «внетональную» стороны.

Разовьем нашу мысль дальше. Возьмем более сложную последовательность аккордов.

Пример № 43.

Тональность // G^b7^b5 / $F7^+5$ / $E-7^b5$ / $A7^+5$ / A^bmaj7 //

музыка

A^b Лид. Хром.

E Лид. Хром. | A Лид. Хром. | B^b Лид. Хром. | D^b Лид. Хром. | A^b Лид. Хром.

4 квинты вниз | одна квинта вниз | 5 квинты вниз | 3 квинты вниз | одна квинта вверх

Как сразу же видно, вышеприведенный пример радикальным образом отличается от примера № 42. Он начинается с аккорда G^b7^b5 , удаленного от тональности Ля-бемоль на четыре квинты (в сторону бемолей), а в примере № 42 первый аккорд $F-7$ был аккордом VI ступени тональности Ля-бемоль Лидийской хроматической. Аккорд G^b7^b5 - аккорд II ступени Ми Лидийской Хроматической гаммы - разрешается в аккорд +V ступени Ля Лидийской Хроматической ($F7^+5$) - на квинту вниз. Аккорд +V ступени Лидийской Хроматической гаммы разрешается в аккорд +IV ступени ($E-7^b5$) Си-бемоль Лидийской Хроматической гаммы (на пять квинт вниз в направлении бемолей). Аккорд $E-7^b5$ разрешается в аккорд $A7^+5$, аккорд +V ступени Ре-бемоль Лидийской Хроматической гаммы (на три квинты вниз от Си-бемоль Лидийской Хроматической). Аккорд +V ступени Ре-бемоль Лидийской Хроматической гаммы разрешается в аккорд I ступени Ля-бемоль Лидийской Хроматической гаммы (на квинту вверх), т.е. в аккорд A^bmaj7 .

По отношению к тональности музыки (Ля-бемоль Лидийской Хроматической гамме) четырехтактную последовательность Лидийских Хроматических гамм в примере № 43 можно изобразить следующим образом:

$$(+\overline{V}) \rightarrow (-\overline{II}) \rightarrow (\overline{III}) \rightarrow (\overline{IV}) \rightarrow \overline{I} (A\flat)$$

A[♭] Лидийская Хроматическая гамма

$$\begin{array}{ccccccccccccccc}
 +\overline{IV}, & -\overline{II}, & +\overline{V}, & -\overline{III}, & -\overline{VII}, & \overline{IV}, & \overline{I}, & \overline{V}, & \overline{II}, & \overline{VI}, & \overline{III}, & \overline{VII}, & +\overline{IV} \\
 \downarrow & \downarrow & & & & \downarrow & \downarrow & \downarrow & & & & & & \\
 A & E & & & & D\flat & A\flat & B\flat & & & & & & \\
 (2) & (1) & & & & (4) & (5) & (3) & & & & & &
 \end{array}$$

ТЕСТ УРОКА № 7.

1. Возьмите любую музыкальную тему, песню и проанализируйте ее аккордовое сопровождение, пользуясь «кругом степеней родства».
2. Попробуйте импровизировать на аккорды темы, используя вертикальные и горизонтальные гаммы.
3. С помощью «круга степеней родства» произведите подходящие замены аккордов в теме.
4. Импровизируйте на новую последовательность аккордов, используя вертикальные и горизонтальные гаммы.
5. Сочиняйте свои собственные последовательности аккордов, пользуясь «кругом степеней родства».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

В настоящем курсе, состоящем из восьми уроков, мы попытались дать вам представление о:

1. взаимосвязи между аккордами и гаммами;
2. взаимоотношении между различными аккордами, а также между аккордами и тональностями;
3. мелодических возможностях, существующих в рамках одного аккорда;
4. мелодических возможностях, заключенных в области тонического пункта (горизонтального).

Мы надеемся, что из этого курса вы почерпнули азы техники хроматизма, т.е. способов использования хроматических возможностей, существующих в традиционных аккордовых основах джазовой музыки.

Лидийская концепция происхождением своим обязана джазу, но сфера ее применения ни в коем случае не может быть ограничена только джазовой музыкой. Лидийская Хроматическая концепция тональной организации в том виде, как она представлена здесь, применима ко всей музыке в целом. Концепция не законодательствует в области вкуса; соответственно, нет никаких «можно» или «нельзя», никаких правил и законов – это скорее попытка организовать в определенную систему весь тональный материал, с которым приходится встречаться джазовому музыканту, и дать ему возможность свободного выбора соответственно его эстетической необходимости.

Концепция открывает возможности – и дело каждого музыканта эти возможности тщательно исследовать. Анализируя свой выбор, музыкант может расширить свои понятия и вкус и, возможно, прийти к какой-либо собственной концепции в рамках изложенного.

Новые знания людьми усваиваются по-разному: одни почти безо всяких затруднений начнут использовать настоящую концепцию, и использовать ее творчески, другие, напротив, будут играть и думать так же, как они всегда играли и думали, предпочитая использовать концепцию в качестве

аналитического инструмента для оценки собственных действий. Оба подхода действительны в равной степени, потому что, в конечном счете, никакая концепция сама по себе искусства не создает; концепция, если она правильна, может лишь систематизировать весь обширный музыкальный материал, дать понятие о таких вещах, о которых мы, возможно, не знали, и снабдить нас методом правильного выбора этого нового материала. Окончательным фактором, однако, является наше собственное эстетическое чувство; именно благодаря его присутствию из безразличного материала рождается человеческое искусство, поэтому изучение концепции у каждого должно проходить своим глубоко личным путем.

Джордж Рассел.

СОДЕРЖАНИЕ.

Введение	
Урок № 1	
- определение гаммы, родственной аккорду	
- тест «А»	
- тест «В»	
- тест «С»	
Примеры использования лидийских гамм	
Урок № 2	
- определение родственной гаммы для аккордов различных категорий ...	
- определение родственной гаммы	
- аккорды и их построение	
- тест «А»	
- тест «В»	
Урок № 3	
- тест «А»	
- тест «В»	
- тест «С»	
Урок № 4	
- абсолютные гаммообразные мелодии	
- хроматически обогащенные мелодии	
Вертикальная полимодальность:	
- тональные вертикальные мелодии	
- внетональные вертикальные мелодии	
Краткие выводы урока	
Урок № 5	
Горизонтальная полимодальность:	
- тенденция двух или более аккордов к взаимному разрешению	
- тональность	
- эстетическое ощущение, собственный вкус	

- внетональные горизонтальные мелодии.....

Урок № 6.....

Урок № 7.....

Использование Лидийской хроматической таблицы.....

Урок № 8.....

- аккордовые построения и замена аккордов.....

- методика конструирования последовательности аккордов и замены аккордов.....

Заключение.....

Таблица № 1.....

Ступень	ЛИДИЙСКАЯ (РОДСТВЕННАЯ) 1,2,3,+4,5,6,7	УВЕЛИЧЕННАЯ 1,2,3,+4,+5,6,7	УМЕНЬШЕННАЯ 1,2,-3,+4,5,6,7	ДОПОЛНИТЕЛЬНО УМЕНЬШЕННАЯ 1,2,-3,4,+4,+5,6,7	ДОПОЛНИТЕЛЬНО УВЕЛИЧЕННАЯ 1,2,3,+4,+5,-7	ДОПОЛНИТЕЛЬНО УМЕНЬШЕННАЯ БЛЮЗОВАЯ 1,-2,-3,3,+4,5,6,-7	
I	Маж. трезвучие 3,-3 Маж. сектаккорд 3,-3,2 Маж. сектаккорд 3,-3,3 Маж. сектакк. +11 (-5) 7,4,2	Увел. маж. трезвучие 3,3 Увел. маж. сектакк 3,3,-3 Увел. маж. наонакк. 3,3,-3,-3	Ум. маж. трезвучие -3,-3 Ум. маж. тетракк. -3,-3,-3 Ум. маж. сектакк. -3,-3,4 Ум. маж. наонакк. -3,-3,4,-3 Ум. маж. наонакк. -13 6,+4,4,-3	Ум. маж. трезвучие -3,-3 Ум. маж. тетракк. -3,-3,-3 Ум. маж. сектакк. -3,-3,4 Ум. маж. наонакк. -3,-3,4,-3 Ум. маж. наонакк. -13 6,+4,4,-3	Увел. маж. трезвучие 3,3 3,3	Маж. трезв. 3,-3 Маж. сектаккорд 3,-3,2 Маж. 13, бемоль 9 -7,-3,-3,4 / /-7,-3,3,3	
II	Септаккорд 3,-3,-3 Ноонаккорд 3,-3,-3,3 Ундецимаккорд -7,3,-3 Терцдецимаккорд -7,3,-3,3 /-7,3,2,4	Септаккорд -5 (+11)7,+4,2 Ноонаккорд +11 /3,+4,3,3/ Терцдецимаккорд +11 3,+4,3,3,-3	Септаккорд -9 /3,-3,-3,-3/ Ундецимаккорд -9/-7,-3,3/ Терцдецимаккорд -9 /-7,-3,-3,4 или -7,-3,3,3/ -III	Септаккорд -9/3,-3,-3,-3/ Септаккорд -5/-7,+4,2/ Септаккорд +11/-7,+4,2/ Септаккорд -9-5/-7,-3,4/ Септаккорд 13-9/-7,-3,3,3/ -III	Септаккорд +5/-7,+4,3/ Ноонаккорд +11/3,+4,3,3/ Септаккорд -5/-7,+4,2/ -III	Септаккорд +5/-7,+4,3/ Ноонаккорд +11/3,+4,3,3/ Септаккорд -5/-7,+4,2/ -III	
III	Минор +5 (мажор 3в) Обращения тонического аккорда первой ступени	Обращение тонического аккорда первой ступени	Обращ. тон. акк. I ст. -III	Обращ. тон. акк. I ст. -III	Обращения тонического аккорда первой ступени	Обращения тонического аккорда первой ступени	
+IV	Мин. септаккорд -5 (минор 6в) /-7,4,-3/ Септаккорд -9 +11/-7,-3,4/ Мажор бемоль 5	Мин. септаккорд -5 /-7,4,-3 (минор 6в) Ноонаккорд +11/3,+4,3,3 Терцдецимаккорд +11 3,+4,3,3,-3	Ум. тетраккорд -3,-3,-3	Септаккорд -9/3,-3,-3,-3/ Септаккорд +9/-7,+4,+4,4 Септаккорд -5/-7,+4,2/ Септаккорд +11/-7,+4,2/ Септаккорд 13 -9 /-7,-3,-3,4 // -7,-3,3,3/ +IV	Септаккорд +5/-7,+4,3/ Ноонаккорд +11/3,+4,3,3/ Септаккорд -5/-7,+4,2/ Септаккорд +9 +11	Мин. септаккорд -5 -7,4,-3 Септаккорд -9 +11 -7,-3,4	
V	Обращения тонического аккорда первой ступени	+V Септаккорд +5/-7,+4,3/ Септаккорд +5 -9/-7,-3,-3,3/ Септаккорд +5 +9 (минор +7в) /-7,+4,3,5//7,+5,+9/ Септаккорд +9 -5/3,+3,4,-3/ -9 -5/-7,-3,4/	Уменьш. маж. (5в)	+V Септаккорд -9/3,-3,-3,-3/ Септаккорд +9/-7,+4,+4,4 Септаккорд -5/-7,+4,2/ Септаккорд +11/-7,+4,2/ Септаккорд 13 -9 /-7,-3,-3,4 // -7,-3,3,3/ Обр. тон. акк. I ступени	+V Обр. тон. акк. I ступени	Обращения тонического аккорда первой ступени	
VI	Мин. трезвучие /-3,3/ Мин. сектаккорд /-3,3,2/ Мин. септаккорд /-3,3,-3/ Мин. ноонаккорд /-3,3,-3,3/ Ундецимаккорд -9	Минорный +7/-3,3,3/ Минорный ноонаккорд +7 -3,3,3,-3 Ундецимаккорд -9/-7,-3,3/ (минор +7, 9в) септаккорд -9/3,-3,-3,-3/ септаккорд +9/-7,+4,+4,4/	Мин. септаккорд -5/-7,4,-3/ Мин. ноонаккорд -5-3,-3,3,3	Мин. сектаккорд +5 Обр. тон. акк. I ст.	Мин. сектаккорд +5 Обр. тон. акк. I ст.	Мин. трезвучие -3,3 Мин. сектаккорд /-3,3,2/ Мин. септаккорд /-3,3,-3/ Мин. ноонаккорд /-3,3,-3,3/ -VII	Мин. трезвучие -3,3 Мин. сектаккорд /-3,3,2/ Мин. септаккорд /-3,3,-3/ Мин. ноонаккорд /-3,3,-3,3/ -VII
VII	Ундецимаккорд -9 (минор 9в) /-7,-3,3/ Септаккорд -9/3,-3,-3,-3/ Септаккорд +9/-7,+4,+4,4/	Ундецимаккорд -9/-7,-3,3/ (минор +7, 9в) септаккорд -9/3,-3,-3,-3/ септаккорд +9/-7,+4,+4,4/	Септаккорд +9/-7,+4,+4,4 Септаккорд +5/-7,+4,3/ Септаккорд -9/3,-3,-3,-3/ Септаккорд -9+5-7,-3,-3,3	Септаккорд -9/3,-3,-3,-3/ Септаккорд +9/-7,+4,+4,4 Септаккорд -5/-7,+4,2/ Септаккорд +11/-7,+4,2/ Септаккорд 13 -9/-7,-3,3,4 /-7,-3,3,3/ -VII	Септаккорд +5/-7,+4,3/ Ноонаккорд +11/3,+4,3,3/ Септаккорд -5/-7,+4,2/ Септаккорд +9 +11 -VII	Септаккорд +5/-7,+4,3/ Ноонаккорд +11/3,+4,3,3/ Септаккорд -5/-7,+4,2/ Септаккорд +9 +11 -VII	

