



Nacionālā Mākslu vidusskola

Profesionālās izglītības kompetences centrs

RĪGAS DOMA KORA SKOLA

metodiskā izstrādne

ALTERĒTO AKORDU VEIDOŠANA, IZMANTOJOT TRIJSKANI

Darbības joma – džeza harmonija

Dāvis Bindemanis

Rīga, 2022

SATURS

1. IEVADS

1.1 Mērķauditorija

1.2. Kas ir alterētie akordi?

1.3. Kur tiek lietoti alterētie akordi ar un bez trijskaņa?

2. Metodiskais materiāls (alterēto akordu veidošana, izmantojot trijskani)

Alterētie akordi

Džezam raksturīgo alterēto akordu veidošana, izmantojot mažora trijskani

1. IEVADS

Džeza harmonija ir raksturīga ar akordu paplašinājumiem (9., 11., 13. pakāpe) un, protams, alterācijām (#11, b9, b13, #5 un citām). Jaunam džeza klausītājam vai džeza harmonijas studentam alterētie akordi bieži vien šķiet “greizi”, “šķībi” vai disonējoši. Tam ir vairāki iemesli. Viens no tiem varētu būt, ka šie akordi tiek dzirdēti pirmo reizi. Vai arī šie akordi tiek spēlēti bez muzikālā konteksta, piemēram, bez atrisinājuma, (alterētie dominantes septakordi pārsvarā atrisinās mažora vai minora septakordā) vai arī bez tempa un melodijas. Ja alterētais akords tiek demonstrēts ar atrisinājumu, tad lielākā daļa audzēkņu momentā saprot alterēto akordu funkciju. Kas ir šī funkcija? Šo akordu funkcija ir radīt harmonisko spriedzi. Attiecīgi varētu uzdot jautājumu “Kāpēc radīt harmonisko spriedzi?”. Angliski šo mijiedarbību sauc “tension and release” jeb spriedze un atlaišana vai spriedze un atvieglojums. Alterētais akords rada spriedzes/disonances/nemiera sajūtu, tāpēc ir vēlme pēc šī akorda dzirdēt atrisinājumu.

Šajā materiālā par to kā veidot alterētos akordu salikumus, izmantojot trijskani. Kāpēc trijskani? Cilvēki ir pieraduši pie trijskaņa. Jau vairākus gadsimtus Rietumu civilizācija klausās mūziku, kurā tiek lietoti/izmantoti trijskaņi. Arī mūsdienās gandrīz jebkuras mūzikas žanrā tiek lietoti trijskaņi un tā apvērsumi, it īpaši popmūzikā. Džeza harmonijā trijskaņu lietojums ir populārs tieši šī iemesla dēļ – pat neraugoties uz to, ka akordā ir 1 vai 2 alterācijas plus akordu paplašinājums (piemēram 9. vai 13. pakāpe), trijskaņa lietojums šo alterēto akordu padara mazāk disonējošu/vieglāk uztveramu.

1. 1. Mērķauditorija

Metodiskā darba izstrādne veidota NMV RDKS vidusskolas 2.-4. kursa audzēkņiem, mācību programmas “Džeza harmonija” ietvaros.

1.2 Kas ir alterētie akordi?

Tie ir akordi, kuriem ir paaugstināta vai pazemināta kāda no akorda paplašinājuma notīm (9.,11.,13).

Piemēram, akordā Cmaj7 (do mažora septakords (do, mi, sol, si)) 4. (vai 11.) pakāpe ir fa. Cmaj7 veidojas no dabīgā mažora. Ja 4. pakāpi paaugstina par pustoni mēs iegūstam #4 pakāpi, jeb alterēto 4. pakāpi.

1.3 Kur tiek lietoti alterētie akordi ar un bez trijskaņa?

Alterētos akordus pārsvarā lieto II-V-I akordu secībā uz 5. pakāpes (dominantes septakorda), bet ne tikai. Akordu secības atrisinājumā arī var būt alterētas notis, piemēram Dm7-G7(b9)-Cmaj7(#11). Šajā piemērā atrisinājuma akordā (Cmaj7#11) ir paaugstināta 11. (4.) pakāpe.

Arī ļoti džežam raksturīgajā I-VI-II-V akordu secībā uz 6. pakāpēs bieži vien izmanto alterēto dominantes septakordu. Tā ir komponista vai izpildītāja izvēle akordus alterēt vai nē. Ir situācijas, kad alterētais akords radīs disonansi un vēlams “spriedze-atvieglojums” efekts būs neveiksmīgs. Piemēram, ja kompozīcijā ir Cmaj7(#11) akords, bet melodijā ir sol. Šis intervāls veido mazu sekundu (m2, fa# un sol) un kontekstā ar pārējām akorda pakāpēm/notīm (do, mi, fa#, sol, si) varētu izklausīties disonējoši. Tomēr būtiski ir saprast, ka viens no harmonijas uzdevumiem ir radīt efektu/sajūtu. To bieži sastopam modernajā akadēmiskajā un džeza mūzikā, kur disonējoši akordi tiek apzināti komponēti. Ir mūzikas klausītāji, kas tieši gaida īpatnējus, negaidītus vai nedzirdētus akordu salikumus, akordu secības un disonējošus akordus.

Alterētie akordi visbiežāk sastopami džeza mūzikā, bet tie ir arī akadēmiskajā mūzikā (piemēram, Maurice Ravel “Gaspard de la nuit” un Claude Debussy “Les Sons Et Les Parfums Tournent Dans L'air Du Soir” kompozīcijās)

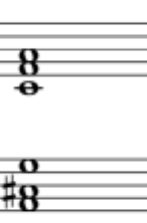
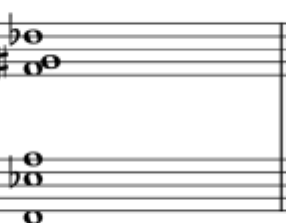
Jebkuru alterēto akordu var spēlēt, izmantojot trijskani kā arī neizmantojot to

Alterēto akordu veidošana, izmantojot trijskani

Džeza harmonijā alterāciju kombinācijas ir ļoti raksturīgas. Alterāciju kombinācija nozīmē, ka ir divas alterācijas vienlaicīgi, piemēram b9 un #11 vai #9 un b13. Protams, ka ir arī akordi tikai ar vienu alterāciju, kas tiek bieži izmantoti džeza harmonijā, piemēram Cmaj7(#11) (do mažora septakords ar paaugstinātu 11. pakāpi) vai Cm7(b5) (do minora septakords ar pazeminātu 5. pakāpi).

Šajā piemērā dominantes septakords ar paaugstinātu 9. (#9) un pazeminātu 13. (b13) pakāpi. Varbūt sākumā ir grūti saskatīt trijskaņa izmantošanu/pielietošānu, bet, ja mēs nospēlētu **C7(#9b13)** akordu uz klavierēm, tad vijoles atslēgā esošās notis (re#,lab,do) mēs skaidri uztvertu kā Ab mažora trijskaņa 2. apvērsumu (tonikas kvartsektakords). Šī trijskaņa izmantošana ir drīzāk domāšanas veids. Mēs lietojam mažora trijskaņa skanējumu. Attiecīgi, lai izveidotu dominantes septakordu ar #9 un b13 alterācijām, mēs varam domāt **mažora trijskani uz do mažora 6. zemās pakāpes** (maž. trijsk. no la-bemol). Derēs jebkurš šī trijskaņa apvērsums, taču jāņem vērā, ka mēs nerakstām la-bemol mažora pakāpes, bet gan akorda prasītās alterētās pakāpes. Šajā gadījumā paaugstināta 9. (vai 2. pakāpe) ir re# (re-diēz) un pazemināta 13. (vai 6. pakāpe) ir lab (la-bemol). Basa atslēgā ir akorda funkcijas notis (1., 3., un 7. pakāpe vai 1.,7.,3. pakāpe).

Lai izveidotu akordu **A7(#9b13)** mēs domājam mažora trijskani uz la mažora 6. zemās pakāpes, kas ir fa-bekar vai vienkārši fa. Šajā gadījumā pie vijoles atslēgas nav la mažora zīmes, attiecīgi mēs definējam akordu pēc akorda simbolā prasītajām pakāpēm. Basa atslēgā ir 1.,3. un 7. pakāpe. Teorētiski precīzāk būtu rakstīt si-diez un mēs iegūtu to pašu do, bet ar šo piemēru vēlos demonstrēt, ka džeza

C7(#9b13)	A7(#9b13)	G7(#9b13)	F7(#9b13)
			

mūzikā notācijās uzdevums ir izpildītājam atskaņot vēlamo pakāpi, attiecīgi, si# ir #9, tāpat kā do ir #9 šajā akordā (A7#9b13). Un ar b13 tieši tas pats. Pirmkārt, pie vijoles atslēgas mums nav A mažora zīmes, bet, lai izveidotu A7 akordu mums ir jādomā la mažora zīmes un tāpēc tieši tā kā ar #9, arī šajā gadījumā ir 2 pareizās atbildes – mums derētu, gan fa-bekar (lai iegūtu 6. zemo (b13) la mažora) kā arī mums der fa.

Šajā džeza standarta piemērā “Don’t Be That Way” (avots: NewReal3, grāmatas autors Michael Conrad) ir redzams, ka vēlamā alterācija (#5 vai b13) tiek iegūta atceļot tonalitātes zīmi (mi-bemol):

Don't Be That Way

Music: Benny Goodman
& Edgar Sampson
Lyric: Mitchell Parish

Medium Swing

11

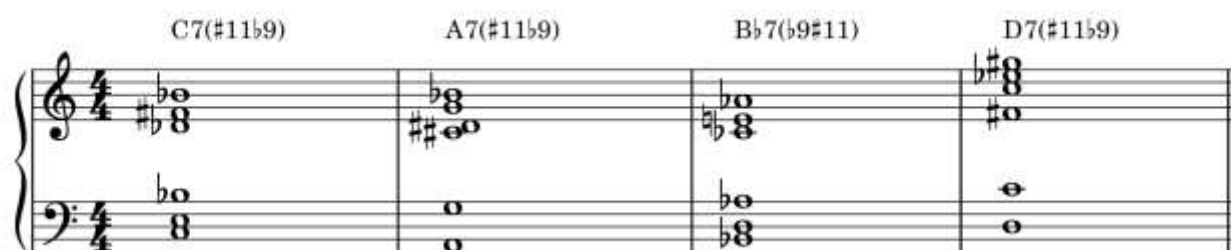
Don't cry, Oh, hon - ey please don't be that way, clouds in the

Lai izveidotu **G7(#9b13)** atkal lietojam mažora trijskani, šoreiz uz 6. zemās pakāpes sol mažorā, tātad, varam domāt mibemol mažoru, bet pārsaukt zīmes, lai atspoguļotu akorda simbolā definētās altrācijas – b13 ir mi-bemol un #9 ir la-diez.

Vērtīgi piefiksēt. Gadījumos, kad skaņdarbs ir komponēts tonalitātē ar vairākām zīmēm pie atslēgas (kā Don’t Be Tat Way piemērā), vēlamā alterācija var tikt atspoguļota arī atceļot kādu zīmi. Šajā piemērā tiek atcelta bemol zīme no mi, lai iegūtu paaugstinātu piekto pakāpi. Šo ir vērtīgi piefiksēt, jo akord simbolā ir # (diēz), tātad nots būtu jāpaaugstina, bet tā vieta mēs lietojam bekar, kas zīmi atceļ un šajā gadījumā veido paaugstinātu piekto pakāpi (intervāls labemol-mibekar ir palielināta kvinta (4 toņi)).

Tātad, lai iegūtu #9b13 alterēto septakordu, tiek izmantots mažora trijskanis uz mažora 6. zemās pakāpes.

Tagad apskatīsim dominantes septakordu ar paaugstinātu 11. un pazeminātu 9. pakāpi (#11b9). Lai šo akordu izveidotu, tiek izmantots jeb tiek domāts mažora trijskanis uz paaugstinātas 4. jeb 11. pakāpes (#11).



Pirmajā akordā (**C7(#11b9)**) tiek izmantots trijskanis no #11 (vai #4), kas ir fa#. Tātad varam iedomāties fa# mažora trijskani, bet notis, protams, jāraksta attiecībā pret akorda simbolu (C7#11b9).

Tātad: re-bemol (2. jeb 9. pazemināta), pēc tam fa-diez (4. paaugstināta) un sib, kas ir pazemināta septītā (jo dominantes septakords).

Otrajā akordā (**A7(#11b9)**) paaugstināta 4. ir re-diēz, attiecīgi mažora trijskanis no re-diēz. Atceramies, ka šis ir tikai domāšanas veids trijskaņa iegūšanai un tātad nav būtiski, kādu tonalitāti domā – re-diēz mažoru vai mi-bemol mažoru, jo zīmes tāpat ir jāskatās attiecībā pret akorda simbolu.

Trešajā akordā (**Bb7(#11b9)**) tiek domāts mi mažors, bet tā ka ir vajadzīga otrā (vai 9.) zemā pakāpe (b9) Bb mažorā, ir jāraksta do-bemol. Savukārt #11 ir mi vai mi-bekar. Kā jau iepriekš minēts (akordā ar #9b13), gadījumos, kad zīmes nav pie atslēgas akordu var definēt divos variantos – ņemot vērā akorda simbola tonalitāti (šajā gadījumā Bb) un atcelt tās tonalitātes zīmi, lai iegūtu vēlamo pakāpi (tātad mi-bekar, lai iegūtu paaugstinātu 4. pakāpi) vai arī varētu rakstīt tikai mi, jo pie vijoles atslēgas nav zīmes.

Ceturtajā akordā (**D7(#11b9)**) tiek domāts mažora trijskanis no sol# un attiecīgi pierakstītas akorda simbolā prasītās pakāpes.

Nākošajos piemēros akordu salikumi ar vienu alterāciju. Attēlā redzams, ka dominantes un mažora septakordam var lietot mažora trijskani uz 2. pakāpes, iegūstot alterāciju #11 un papildus pakāpes (9. un 13. jeb 2. un 6. pakāpi).

C7(#11,9,13)	Cmaj7(#11,9,13)	G7(#11)	Amaj7(#11)
--------------	-----------------	---------	------------

Pirmajā akordā (**C7(#11,9,13)**) basa atslēgā ir 1., 3., un 7. pakāpe un vijoles atslēgā mažora trijskanis uz 2. pakāpes (re mažors).

Otrajā akordā (**Cmaj7(#11,9,13)**) arī mažora trijskanis uz 2. pakāpes (re mažors), bet septītā pakāpe ir si nevis sibemol (kā pirmajā akordā), jo mažora septakordā septītā pakāpe nav pazemināta, bet dominantes septakordā septītā pakāpe ir pazemināta.

Trešajā akordā (**G7(#11)**) tiek izmantots trijskanis uz 2. pakāpes (la mažors) un ceturtajā akordā tiek izmantots si mažors.

AVOTI

NewReal3, grāmatas autors Michael Conrad (11. lpp)