



[| o mnie |](#) [co to jest aranżacja |](#) [partytura |](#) [komputerowa edycja nut |](#) [muzyczne aspekty aranżacji |](#) [harmonia - wprowadzenie |](#) [tercjowa budowa akordów |](#) [wielodźwięki |](#) [dominanty |](#) [zapis funkcji symbolami |](#) [trochę o improwizacji |](#)

◆ WIELODŹWIĘKI

Dla wytrawnego muzyka wielodźwiękiem, który wystarcza w zupełności do określenia rodzaju akordu, zawierającym także wyczerpujący ładunek napięcia i piękna, jest **czterodźwięk**. Moje doświadczenie praktyka instrumentalisty, jak i aranżera udowodniło mi wielokrotnie, że odpowiednio dobrane cztery składniki, w odpowiednim ustawieniu względem siebie, mogą stworzyć doskonały akord, a ich poprawne następstwo, znakomity przebieg harmoniczny. Broń Boże, nie mam nic przeciwko bogatszej ilościowo harmonii. Chcę tylko pokazać i udowodnić, że odpowiednie potraktowanie tak skromnych środków jak czterodźwięki, może dać wystarczająco bogaty i - po prostu - dobry efekt.

Najprostszym, a jednocześnie najbardziej złożonym przykładem czterodźwięku jest tzw. **dominanta septymowa**. Na początek garść wyjaśnień. Posłużyłem się tu nazwą, zawierającą być może sprzeczność. Dlaczego *dominanta*, czemu nie - po prostu - *czterodźwięk dominantowy*? Właśnie! W tej nazwie zawarte są jakby dwa elementy. Po pierwsze - przymiotnik *septymowa* określa nam akord zawierający septymę (siódmy stopień - naszą *siódmkę* z ciągu tercjowego), po drugie - słowo *dominanta* oznacza, że czterodźwięk ten pełni właśnie tę **funkcję** w przebiegu harmonicznym. Skąd to wiadomo? Ano z nikąd. Akord durowy z małą septymą pełni zawsze rolę *dominanty*, niezależnie od tego czy rozwiązuje się na *tonikę*, czy nie. Taki rodzaj akordu posiada właśnie to napięcie, o którym wspominałem we *Wprowadzeniu*, które zawsze podskórnie dąży do rozwiązania, do rozładowania. Taka *dominanta septymowa* nie musi być zresztą wyłącznie czterodźwiękiem. Może mieć dodanych kilka składników, a także podwyższone lub obniżone niektóre elementy. Ważne jest, że musi być durowa i zawierać małą septymę. Temu rozległemu tematowi *dominant*, poświęcę specjalny rozdział, bo to - moim zdaniem - najciekawszy element harmonii.

Tutaj jeszcze kilka uwag.

Jak przed chwilą przeczytaliście, ważna w *dominancie* jest przede wszystkim obecność *tercji wielkiej* i *septymy małej*. To pierwszy krok do zrozumienia mojej wcześniejszej myśli na temat odpowiedniego doboru składników akordu i ich hierarchii ważności. Znając ją jesteśmy w stanie tak dobrać dźwięki, by skromnymi środkami osiągnąć maksymalne bogactwo naszej harmonii. Tutaj pierwszy taki sygnał: prawidłowa *dominanta septymowa* powinna zawierać przede wszystkim **prymę** (jak zresztą każdy akord), **tercję** (wielką, bo *dominanta* zawsze jest durowa) i **septymę małą** (określa jej funkcję). Reszta składników to już elementy upiększające, wzbogacające itp.

Druga uwaga dotyczy samej *septymy*. Cały czas piszę o *septymie małej*, powołując się na nasz ciąg tercjowy, a tam, z liczbą "7", widnieje nic innego, tylko dźwięk "H", czyli *septyma wielka*. Tutaj występuje jeden z wielu wyjątków, który jednak trzeba sobie wbić do głowy raz na zawsze: liczba "7" w harmonii zawsze oznacza **septymę małą**. Dotyczy to zarówno akordów durowych (czyli *dominant septymowych*), jak i molowych. Myślę, że autor takiego potraktowania oznaczenia *septymy* postąpił ze wszelkich miar słusznie i nie ma tu sprzeczności z funkcyjnym potraktowaniem harmonii. Przecież *funkcja dominantowa*, która rozwiązuje się na tonikę (na przykład trójdźwięk C - dur), to akord na piątym stopniu, czyli G - dur z septymą. Tą septymą jest dźwięk "F", czyli jak najbardziej gamowłaściwy, czwarty stopień w tonacji C - dur.

Nieporozumienia mogą się pojawić dopiero w aspekcie zapisu funkcji harmoniczných za pomocą symboli literowo - liczbowych. Tutaj, przecież, nie określa się funkcji danego akordu, jaką pełni on w przebiegu harmonii, tylko jego położenie (wysokość dźwięku podstawowego - tonicznego danego akordu, a nie tonacji utworu) i oznaczenia symboliczno - liczbowe, określające jego charakter. Ponieważ opiera się to na naszym ciągu tercjowym, symbol akordu, opatrzony liczbą "7", powinien teoretycznie zawierać *septymę wielką*. Tak jednak nie jest i dlatego nazwałem ten element wyjątkiem.

Przypuszczam, że u podstaw takiego potraktowania *septymy* leży fakt, że *dominanta* jest jednym z najczęściej występujących akordów w muzyce i w trosce o czytelność zapisu literowo - liczbowego, a także biorąc pod uwagę przyzwyczajenia muzyków używa się cyfry "7" w akordach durowych, by natychmiast wywołać skojarzenie *dominanty*

septymowej, bez potrzeby użycia jakichś dodatkowych symboli. Tę rzecz polecam pamięci szanownych czytelników, a symbolom literowo - liczbowym funkcji harmonicznych, poświęcę specjalny rozdział.

Wracam teraz do tematu zasygnalizowanego wcześniej, czyli do problemu hierarchii ważności poszczególnych składników akordów. Tutaj sytuacja nie jest całkiem jednoznaczna, gdyż walor estetyczny, brzmieniowy czy aranżacyjny, może decydować o ilości tych składników, ich układzie względem siebie, ich zdwojeniach itp. Są jednak pewne podstawowe prawa, które w prawie każdym przypadku się sprawdzają. Jak już wspomniałem wcześniej, omawiając budowę *dominanty septymowej*, akord musi zawierać przede wszystkim **prymę** (podstawę harmoniczną) dla określenia jego położenia, **tercję**, dla określenia trybu (*dur - moll*) oraz (jeśli to czterodźwięk) składnik określający jego funkcję w przebiegu harmonicznym.

Tutaj, oczywiście, garść uwag:

- akord może być tylko prostym trójdźwiękiem, zawierającym **prymę, tercję i kwintę**. Będzie on także pełnił jakąś funkcję w harmonii. Określi ją właśnie jego miejsce w przebiegu.
- możemy mieć do czynienia z wielodźwiękiem nie zawierającym **prymy**. Jest ona, jakby, "opuszczona", ale pozostałe składniki i przebieg harmoniczny jednoznacznie określają położenie akordu.
- zdarzają się akordy "bez tercji", ale tylko pozornie! Tercja może być "zastąpiona" (opóźniona) przez **kwartę**. O tym szerzej w rozdziale o dominantach i zapisie literowo - liczbowym funkcji.

Pomijając powyżej omówione wyjątki, zauważyliście zapewne, że bardzo mało piszę o - wydawało by się - jednym z podstawowych składników akordu, a mianowicie o **kwincie**. Rzeczywiście - jest to składnik, który w większości przypadków nie wnosi nic ważnego do harmonii i w wielodźwiękach, często jest pomijany. Nie dotyczy to, oczywiście, prostych trójdźwięków, gdzie jest on jednym z trzech podstawowych elementów. Nie oznacza to też, że kwinta w ogóle nie występuje w harmonii. Nic podobnego! Jest to tylko składnik, który jest pierwszy w kolejce do pominięcia w akordach o szerszej ilościowo fakturze. Mam tu na myśli zwłaszcza wielodźwięki zawierające takie składniki jak **undecymę** (11), czy **tercdecymę** (13). W takich przypadkach, najkorzystniej jest pominąć kwintę, by nie tworzyła ze wspomnianymi składnikami interwału *sekundy*. Szczególnie sytuacja jest niebezpieczna, gdy chcemy zastosować *undecymę* podwyższoną lub *tercdecymę* obniżoną, tworzącymi z *kwintą* odległość półtonu.

Często, natomiast, stosuje się w harmonii *kwintę obniżoną* lub *podwyższoną*, tworząc tzw. akordy **alterowane**. *Alteracje* to właśnie wszelkie obniżenia lub podwyższenia składników akordu w stosunku do ich położenia diatonicznego w tonacji. Tak naprawdę jest to przesunięcie składnika akordu w stosunku do jego położenia w naszym ciągu tercjowym. Tutaj ponownie zwracam uwagę na położenie *septymy* i jej oznaczenie. Cyfra "7" oznacza zawsze *septymę małą* (tak w tonacji durowej, jak i molowej), a jej podwyższenie o pół tonu będzie *alteracją*, chociaż w tonacji durowej, będzie to dźwięk gamowłaściwy.

Do alterowanej kwinty, jak i do alteracji w ogóle, wrócę za chwilę. Teraz przedstawiam ciągi tercjowe z liczbami używanymi w zapisie funkcyjnym, z uwzględnieniem położenia *septymy*. To już "ostateczna" wersja tych ciągów do wykucia na pamięć!

tonacja durowa:



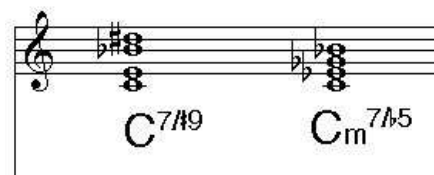
tonacja molowa:



Powyższe ciągi dźwięków i popisane pod nimi liczby, posłużą nam, przede wszystkim, do zrozumienia zapisu harmonii za pomocą symboli literowo - liczbowych, a także do zrozumienia pojęcia *alteracji* i w ogóle budowy wielodźwięków. Jak widzimy, w tonacji molowej, której wszeźniej nie omawialiśmy, ciąg dźwiękowy opiera się na skali **doryckiej**, gdzie występuje *seksa wielka* (dźwięk "A") i *septyma mała* (dźwięk "B"). Odpowiednio więc, liczby "6" i "7" będą określać właśnie te składniki.

Ze wszystkich tych rozważań można wysnuć słuszny wniosek, że *alteracja* to podwyższenie lub obniżenie któregoś ze składników powyższych ciągów. Dodanie więc nawet kilku składników do trójdźwięku, nie tworzy *alteracji*, jeśli są to dźwięki zawarte w powyższych przykładach. To samo dotyczy oznaczeń liczbowych. Użycie nawet "11" czy "13" nie oznacza *alteracji*. Dopiero zmiana chromatyczna położenia danego składnika, czyli jego obniżenie lub podwyższenie, jest *alteracją*. Idąc tym torem myślenia, powinniśmy zrozumieć także, że te konkretne liczby, oznaczają też te konkretne składniki akordu, a wszelkie zmiany położenia dźwięków, zostaną też uwidocznione w zapisie literowo - liczbowym.

Tutaj mała próbka prostych *alteracji* wraz z ich zapisem literowo - liczbowym. Szerzej, o zapisie symbolami, w oddzielnym rozdziale.



Pierwszy akord naszego przykładu, to *dominanta septymowa z podwyższoną noną*. To bardzo popularny akord (o *dominantach* szerzej w osobnym rozdziale), o specyficznym brzmieniu, z powodu obecności dysonansu *septymy wielkiej*, pomiędzy dźwiękami "E" i "Dis". Ten dysonans (jest to, bądź co bądź, relatywnie - półton), brzmi jednak stosunkowo łagodnie, z powodu właśnie oddalenia od siebie tych dwóch dysonujących składników. Tutaj wracamy do wcześniejszych moich uwag, dotyczących ciągu tercjowego. Gdyby nasza *nona* przedstawiona była jako *sekunda* ("2"), utworzyłaby z *prymą* i *tercją* akordu, interwał sekundy (a podwyższona - nawet *sekundę małą* z sąsiednią tercją). Oczywiście, o układzie składników akordu decydujemy sami, ale jednak zapis dźwięku "Dis" (w naszym przykładzie) jako "#9" sugeruje od razu odpowiednie umiejscowienie tego składnika. Musimy pamiętać, że każdy element ciągu tercjowego powyżej *septymy* może być potencjalnym dysonansem do któregoś składnika położonego niżej w ciągu. I tu właśnie tkwi bezsprzeczna logika takiego traktowania elementów harmonii.

Drugi akord w naszym przykładzie to tzw. *czterodźwięk półzmniejszony*. Od *czterodźwięku zmniejszonego*, składającego się z trzech *tercji małych*, zawiera on (licząc od dołu) dwie *tercje małe* i jedną wielką - stąd jego potoczna nazwa. Jak widzimy, alterowana tu jest wyłącznie *kwinta*. Obecność liczby "7" nie oznacza w tym wypadku, że jest to *dominanta*, bo jest to akord *molowy* (*dominanta* jest zawsze *durowa*), tylko fakt, że jest to trójdźwięk z dodaną *septymą*. Tutaj kłania się kolejna zasada, dotycząca co prawda zapisu funkcyjnego (specjalny rozdział), ale muszę już tutaj o niej wspomnieć. Symbole literowo - liczbowe, jeśli akordy mają zawierać więcej niż trzy dźwięki, muszą określać dodatkowy składnik (składniki) za pomocą liczb. W trójdźwiękach stosujemy liczby wyłącznie w celu określenia *alteracji* (np. "#5"). Oczywiście, w akordzie *molowym*, *tercja mała* występuje w "ciągu", więc jej specjalnie nie oznaczamy liczbą. Wystarczy, że akord jest oznaczony jako *molowy* ("Cm").

Zanim przejdę do omówienia przykładów jak najlepszego (teoretycznie i brzmieniowo) potraktowania układu składników różnych akordów, a także problemu hierarchii ich ważności, podam przykłady czterodźwięków w układzie skupionym, zbudowanych z samych tercji, w różnych konfiguracjach - analogicznie, jak zrobiłem to z trójdźwiękami:



C+

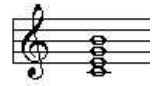
Trzy *tercje wielkie* to nic innego jak czterodźwięk zwiększony, a w zasadzie trójdźwięk "C" jest powtórzony. Obok najprostszego zapisu metodą literowo -

liczbową.



C MA7(#5)

Dwie tercje wielkie i mała (zawsze liczymy od dołu), to ciekawy brzmieniowo akord - trójdźwięk zwiększony z dodaną septymą wielką. Można go traktować jako akord durowy z wielką septymą (bardzo popularny czterodźwięk), z alterowaną *kwintą*. Tak też to sugeruje nam zapis symbolami. Literki "**MA**" określają *septymę* (*major* - durowa, czyli wielką). Gdyby nie one, *septyma* była by mała, więc akord pełniłby funkcję *dominanty*.



C MA7

Tercja wielka, mała i wielka to "klasyczny" trójdźwięk durowy z dodaną *wielką septymą*. Jest bardzo często stosowany w muzyce rozrywkowej i jazzowej jako akord *toniczny* lub *subdominantowy* w odróżnieniu od *dominanty* (septyma!).



C 7

Tercja wielka i dwie małe, czyli klasyczna *dominanta* *septymowa* - bez komentarza.



Cm (MA7)

Tercja mała i dwie wielkie to akord *molowy* z podwyższoną (wielką) *septymą*. Często stosowany przez muzyków jazzowych. Tutaj alterowana jest *septyma*. W zapisie symbolami literka "**m**" oznacza akord *molowy* (czasami spotyka się też znak "-"), a *wielka septyma* określona jest, jak wcześniej, za pomocą skrótu słowa *major* - durowa.



Cm 7

Tercja mała, wielka i mała to znowu bardzo często używana forma akordu *molowego* z dodaną *septymą małą*. Zwracam uwagę, że nie jest to *dominanta*, pomimo *septymy*. *Dominanta* jest zawsze *durowa*.



Cm 7(-5)

Dwie tercje małe i jedna wielka to czterodźwięk *półzmniejszony*, o którym już wcześniej pisałem i o którym jeszcze sporo napiszę. Na razie zwracam uwagę na alterowaną *kwintę*. Zamiast znaczka "minus", można użyć *bemola*, co zachowałoby analogię z wcześniejszym użyciem *krzyżka*.



Cdim

Trzy tercje małe, czyli czterodźwięk *zmniejszony*. Są jeszcze inne symbole dla określenia tego akordu, ale o tym później.

W powyższych przykładach mamy do czynienia ze wszystkimi możliwymi konfiguracjami trzech tercji, w układzie skupionym, w pozycji zasadniczej. Przegrywając

sobie te czterodźwięki na instrumencie, zauważyć można, że nie wszystkie brzmią "ładnie". Liczy się przede wszystkim kontekst - następstwo akordów, a także ich układ wewnętrzny. Mam tu na myśli przewroty, a co za tym idzie, rozleglejsze interwały między poszczególnymi składnikami. Najprostszym i najpowszechniejszym sposobem takiej modyfikacji jest znaczne oddzielenie najniższego dźwięku akordu od reszty. Daje to w efekcie dość prymitywny, ale jakże często używany układ pianistyczny - lewa ręka realizująca linię *basu* (najniższego składnika harmonii), a prawa - *trójdźwięków*, czyli pozostałych składników naszego przykładowego *czterodźwięku*.

Ponieważ pozostajemy w sferze omawiania *czterodźwięków*, taki układ wydaje się być najlepszy i - z doświadczenia wiem - najlepiej brzmiący. W ramach tych *czterodźwięków* stosuje się oczywiście pewne zdwojenia - wtedy składników może być więcej (na przykład w prawej ręce powtarza się składnik basowy), ale jest to element czysto estetyczny. Nie można jednak takich zdwojeń stosować "jakkolwiek"; istnieją tu pewne zasady teoretyczne, ale - co ważniejsze - brzmieniowe.

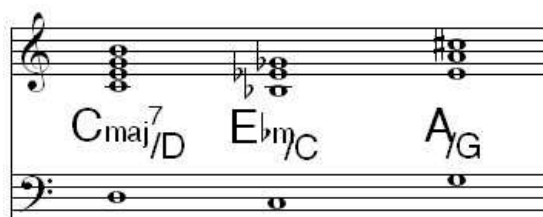
Zmorą, która prześladowała nas - uczniów szkół muzycznych - była tzw. *zdwojona tercja*, która w klasycznej harmonii (Sikorski), została uznana za niedozwoloną. Oznacza to, że w akordzie *tercja* nie może wystąpić podwójnie (na przykład w głosie basowym i w "górnym" trójdźwięku). Chociaż zasada ta dotyczy przede wszystkim harmonii klasycznej, a raczej układów polifonicznych (chorały czterogłosowe, ale także *bas cyfrowany*), nie można zaprzeczyć, że brzmieniowo jest ze wszech miar słuszną. Pomimo, że współczesna muzyka (rozrywkowo - jazzowa) zdaje się nie stosować żadnych sztywnych reguł, częściowo podzielałam tę szkolną zasadę, a zwłaszcza w odniesieniu do *tercji* w głosie najniższym - basowym. Oprócz specjalnych sytuacji, gdzie świadomie, ze względów barwowych, użyjemy zdwojenia *tercji*, powinniśmy tego unikać. Piszę o tym także z punktu widzenia aranżera - praktyka. Tercja w basie, powinna być jedyną w akordzie - to po prostu dobrze brzmi.

Mogę tu zaznaczyć, że jest to jedna z tych zasad, które - choć wydają się staroświeckie i nie przystające do dzisiejszych czasów - sprawdziły się w pełni w mojej praktyce tak pianisty, jak i aranżera.

Muszę jeszcze wspomnieć o układach harmonicznym, w których głos najniższy (*bas*) nie jest składnikiem danej funkcji. Mam na myśli sytuacje, kiedy nie jest on ani *prymą*, co sugerowałoby postać *zasadniczą* akordu, ani żadnym innym składnikiem, sugerującym jakikolwiek *przewrót*.

Sytuacje takie nazywam akordami z basem nietypowym, chociaż w wielu przypadkach można takie współbrzmienia określić w inny sposób. Podam kilka przykładów:

przykład 37:



Jak widzimy powyżej, sposób zapisu symbolami literowo - liczbowymi jest następujący: symbol z lewej strony ukośnej kreski oznacza akord, a z prawej - dźwięk basu (najniższego składnika). Najważniejszy jest fakt, że to co "pod kreską", to tylko **POJEDYNCZY** dźwięk! Zwracam na to szczególną uwagę, ponieważ w pracy pianisty orkiestrowego spotykałem się czasami z błędną interpretacją takiego zapisu - jako "miks" dwóch akordów.

W naszym przykładzie mamy do czynienia z następującymi akordami:

- czterodźwięk C-dur z wielką septymą z dźwiękiem "D" w basie, mógłby być zapisany jako akord **Dsus4/7**, czyli dominanta septymowa z *kwartą* zamiast *tercji*, ewentualnie z zastosowaniem dodatkowego składnika - "13" (dźwięk "H"). Obie formy są prawidłowe. Czynnikiem determinującym wybór zapisu powinien być kontekst harmoniczny lub czytelność zapisu. Jeśli akord ten pełniłby funkcję dominantową w przebiegu, lepiej zapisać go w tej drugiej formie. Jeśli jednak występuje on w skomplikowanym ciągu harmonicznym, w szybko, progresywnie

następujących po sobie akordach, czytelniejszy będzie zapis tak jak w przykładzie.

- drugi przykład to typowy czterodźwięk półzmniejszony, czyli **Cm7(-5)**. Tutaj może obowiązywać analogiczna zasada jak w pierwszym przykładzie.
- trzeci przykład to według mnie jedynia słuszna forma zapisu literowo - liczbowego, a na pewno najbardziej czytelna. Można by pokusić się o inne określenie tego współbrzmienia, bo dźwięk "G" jest przecież *septymą* akordu A-dur, więc tworzą wspólnie *dominantę septymową*, ale nie widzę prostszego i czytelniejszego alternatywnego potraktowania tego współbrzmienia od powyższego zapisu.

Z powyższych rozważań wynika, że zapis funkcyjny z basem nietypowym daje nam nieograniczone możliwości kombinacji i właściwie tym sposobem można zapisać wszystko. Tak jest w istocie, lecz nie polecam stosować tego systemu bezkrytycznie. Może to w niektórych przypadkach skutecznie skomplikować czytelność zapisu, a już na pewno zamazać zależności akordów w przebiegu harmonicznym i funkcje pełnione przez nie w utworze. Kierujmy się zdrowym rozsądkiem, a przede wszystkim wiedzą ogólną - harmoniczną. Tam gdzie można, stosujmy "normalne" określenia akordów, a nietypowy bas tylko tam, gdzie nie ma innej możliwości.

[Home](#)

[następny - Dominanty](#)

DINO PIANO - Copyright 2006 - All Right Reserved