



[| 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 |](#)

◆ TERCJOWA BUDOWA AKORDÓW

Jak już wspomniałem we wprowadzeniu, podstawową odległością (interwałem) występującym pomiędzy składnikami akordu, jest tercja. W *przykładzie 17* poprzedniego rozdziału, w akordach tonicznym, uważny obserwator znajdzie także inne interwały - kwintę i kwartę. Zwróćmy jednak uwagę, że akordy te są w zasadzie tylko trójdźwiękami (zdwojona pryma), a obecność tych "nietypowych" odległości spowodowane jest układem poszczególnych składników względem siebie. Zauważmy, że akord (tonika durowa) zawiera wyłącznie trzy dźwięki: "C", "E" i "G". Jego pozornie "nietercjowa" budowa wynika jedynie z kolejności elementów, zwanej w muzyce **przewrotem**.

Na podstawie najprostszego trójdźwięku durowego - "C -dur", przedstawiam trzy możliwości układu kolejności jego składników: **postać zasadniczą, pierwszy i drugi przewrót**.

przykład 19:



Widzimy tu trzy możliwe postacie trójdźwięku durowego w **układzie skupionym**. Jak się domyślicie, istnieje coś, co jest przeciwieństwem tego układu. Oczywiście! Jest to **układ rozległy**. W pierwszym przypadku składniki akordu leżą względem siebie w najbliższych możliwych odległościach. W drugim, interwały mogą być najróżniejsze, pod warunkiem, że zostaną zachowane wszystkie trzy składniki trójdźwięku.

przykład 20:



W powyższym przykładzie zastosowałem tylko trzy postacie trójdźwięku durowego w układzie rozległym. Jak się czytelnik zapewne domyśla, może ich być znacznie więcej. Wpływ na ich zastosowanie ma wiele czynników - następstwo akordów, prowadzenie głosów, kwestie instrumentacyjno - aranżacyjne i wiele innych. Na razie, radzę skupić się na walorach brzmieniowo - estetycznych, każdy, bowiem, układ ma swoją indywidualną "kolorystykę" i należy to sprawdzić doświadczalnie, uruchamiając swoją "wrodzoną wrażliwość na piękno".

Tutaj jeszcze jedna uwaga. Jak określić rodzaj przewrotu w przypadku zastosowania układu rozległego? Nic prostszego! Określa go pozycja basu, czyli najniższego składnika akordu. Jeśli w dolnym głosie występuje pryma akordu - jest to postać zasadnicza. Jeśli tercja - mamy do czynienia z pierwszym przewrotem. Analogicznie - kwinta w basie to akord w drugim przewrocie. W dalszym ciągu naszych rozważań przekonamy się, o

mniejszym znaczeniu określania przewrotów akordów, zwłaszcza w wielodźwiękach, gdzie najważniejsze zdaje się być określenie, jaki konkretnie dźwięk występuje w basie, bez konieczności głowienia się nad rodzajem przewrotu. To według mnie, niepotrzebna matematyka!

W ogólnej teorii muzyki, w systemie *dur - moll*, rozróżnia się cztery rodzaje trójdźwięków. Są to - już poznane: trójdźwięk **durowy** i **molowy**, a także **zwiększony** i **zmniejszony**. Najłatwiej je rozróżnić, zapamiętując układ interwałów (tercji), które je tworzą.

- Trójdźwięk durowy - tercja wielka i mała (od dołu).

przykład 21:



- Trójdźwięk molowy - tercja mała i wielka.

przykład 22:



- Trójdźwięk zwiększony - dwie tercje wielkie.

przykład 23:



- Trójdźwięk zmniejszony - dwie tercje małe.

przykład 24:



Jak widzimy, w tych czterech przykładach zawarte są wszystkie kombinacje układu tercji w trójdźwiękach. Terminologia je określająca przyda nam się w dalszych rozważaniach, chociaż samo istnienie trójdźwięków w takiej postaci, ma zdecydowanie mniejsze znaczenie. Myślę, że cała "zabawa" w muzykowanie, całe bogactwo harmonii i jej znaczenie, zaczyna się od dodania do tych podstawowych trójdźwięków **czwartego** składnika. Tutaj możliwości są przeogromne, a uruchamiając wyobraźnię, można odkryć wiele wspaniałych regionów w muzyce. Żeby jednak było nam łatwiej "odlecieć", poznajmy trochę więcej teorii.

Chcę w tym miejscu zdecydowanie poszerzyć temat, od razu zahaczając o możliwość wykorzystania wielodźwięków, nie ograniczając się tylko do czterech składników. Z czasem czytelnik przekona się, że znając zasady harmonii, budowy akordów i ich następstw, można operować współbrzmieniami, nie wykraczając poza cztero- czy pięciodźwięki, nie tracąc jednocześnie na bogactwie, ani nie ograniczając swojej pomysłowości. Przekonacie się, że wykorzystując świadomie odpowiednie składniki harmonii, wcale nie trzeba jej "wzbogacać" wielką ilością dźwięków. Jestem raczej zwolennikiem oszczędnej faktury, która pomimo szczupłej obsady dźwiękowej, zawierać może nieprawdopodobnie wiele treści. Z kolei bardzo "bogata" faktura, może bardzo skutecznie zaśmiecić obraz jaki chcielibyśmy osiągnąć. Ważna jest tu znajomość

hierarchii ważności poszczególnych elementów harmonii.

Zacznijmy od podejścia do tonacji (skoncentrujemy się na tonacjach durowej i molowej), wiążąc temat od razu z problemami harmonicznymi. Zwróćmy uwagę na następujący ciąg dźwięków:

przykład 25:



Jest to, w dość przewrotny sposób, przedstawiony komplet dźwięków skali durowej (tonacjami molowymi zajmę się nieco później). Ciąg zawiera wszystkie siedem dźwięków, jakie występują w gamie *C - dur*, ale w nieco innej kolejności. Poszczególne dźwięki oddalone są od siebie w odległościach tercji. Są to tercje wielkie i małe, a ich rodzaj determinuje sama skala - wszystkie są zgodne z gamą *C - dur*. Po co ten "eksperyment"? Już wyjaśniam! Powyższy ciąg jest kluczem do kilku aspektów zrozumienia właśnie zasad harmonii: budowy wielodźwięków, układu składników w akordach, a także zrozumienia zapisu literowo - liczbowego harmonii (czyli tzw. "funkcji"). Moim zdaniem te wszystkie elementy zazębiają się i nie sposób traktować ich rozdzielnie, spróbuję więc odnosić się jednocześnie do wszystkich.

Oprócz ciągu dźwiękowego, pod pięciolinia umieściłem liczby. Są to - w uproszczeniu - odległości danego składnika od prymy. Mogą też określać - bardzo umownie - stopień gamy, na którym leży dany dźwięk. Dlaczego "umownie"? *Trójka, piątka czy siódemka* rzeczywiście określają to ściśle - dźwięk "*E*" rzeczywiście leży na trzecim stopniu gamy, a "*G*" na piątym. Skąd się jednak wzięła *dziewiątka* czy *jedenastka*? Ten zapis został zdeterminowany właśnie przez zasady harmonii. Chodzi tu o to, by zachować myślenie **tercjowe**. O to, by *dziewiątka*, czyli dźwięk "*D*", czy *jedenastka*, czyli "*F*", nie były traktowane jako drugi i czwarty dźwięk skali, bo dodanie ich do przykładowego trójdźwięku *C - dur*, spowodowałoby powstanie klastra, czyli współbrzmienia złożonego z samych interwałów sekundy. Były by to dźwięki "*C*", "*D*", "*E*", "*F*" i "*G*", ułożone kolejno. W ciągu określonym przez *przykład 25*, przedstawiam zasadę prawidłowego określania symbolami liczbowymi poszczególnych składników skali. Tak jak napisałem wcześniej, liczby te określają odległości od prymy akordu, ale zawsze w ciągu tercjowym. Można by tu uznać umownie, że nie stosuje się liczb parzystych, ale byłoby to zbyt uproszczenie - chyba tylko, by zapamiętać zasadę. Na pewno nie zgodzicie się zresztą za mną, bo spotkaliście w zapisie symbolami, funkcje zawierające *czwórki* lub *sześćki*. Zgadza się! Rządzą tym jednak jeszcze inne prawa i, oczywiście, napiszę o tym w dalszym ciągu tego "wykładu". Podsumowując, ciąg tercjowy zmusza nas do ciągłego pamiętania, że w harmonii możemy wykorzystać wszystkie składniki danej skali w akordzie, ale ich kolejność (ułożenie względem siebie) nie może być przypadkowa.

Ciąg tercjowy w tonacji molowej, będzie oczywiście wyglądał analogicznie do ciągu durowego, z wykorzystaniem dźwięków odpowiednich dla gamy molowej. Ponieważ tutaj sprawa jest nieco bardziej złożona ze względu na różnice w traktowaniu skal molowych (pamiętacie może ze szkoły gamę molową harmoniczną, albo melodyczną, w których niektóre składniki mają różne lokalizacje?), poświęcę temu więcej uwagi w czasie wyjaśniania kolejnych aspektów poświęconych wielodźwiękom.

[Home](#)
[następny - Wielodźwięki](#)

DINO PIANO - Copyright 2006 - All Right Reserved