



[| 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 |](#)

◆ DOMINANTY

To chyba najbardziej złożony dział harmonii, ale - według mnie - najbardziej ciekawy i inspirujący. Niewątpliwie to nieuchwytne napięcie istniejące w akordzie dominantowym, to dążenie do rozwiązania, czyli do specyficznej "ulgi", którą daje *tonika*, jest tak twórcze i wciąż napędzające wszystkich, którzy uprawiają muzykę. To wszystko powoduje, że temat jest szeroki i wciąż - jakby - niedokończony. I całe szczęście! Dzięki temu mamy inspirację do ciągłych nowych poszukiwań i zapał do tworzenia.

Najprościej mówiąc, *dominanta* to trójdźwięk durowy z dodaną małą septymą. Ponieważ jego napięcie powoduje, że naturalnie dąży do rozwiązania na *tonikę*, jest on zbudowany na piątym stopniu, licząc właśnie od tej *toniki*, do której dąży. Nie znaczy to, rzecz jasna, że po *dominancie* zawsze musi wystąpić odpowiednia *tonika*. Harmonia jest otwarta na wszelkie następstwa akordowe. Teoretycznie jednak, samo słowo "*dominanta*", określa stosunek tego akordu do domyślnego rozwiązania. Dominanta więc, to przede wszystkim *funkcja* w harmonii, a nie budowa samego akordu, chociaż ta budowa dość jednoznacznie określa jego funkcję.

Pewnie trochę to zawiłe, więc przechodzę do konkretów.

Jak zbudować dobrze brzmiącą dominantę? Nie jest to znowu takie trudne, chociaż możliwości jest wiele. Dominanta, tak jak i inne akordy, nie lubi za bardzo postaci zasadniczej w układzie skupionym. Zaznaczam, że mówię tu o zastosowaniu harmonii w praktyce wykonawczej i aranżacyjnej, czyli - krótko mówiąc - o brzmieniu. Akordy w takiej postaci brzmią dość prymitywnie i - można powiedzieć - nierozwojowo, czy nieinspirująco. Oczywiście, należy znać parę zasad, żeby odważyć się na inne układy składników akordu. Można także eksperymentować (polecam!) i bacznie wsłuchiwać się w efekty. Może to nas wiele nauczyć. Istnieje jednak kilka sztuczek, dzięki którym to eksperymentowanie może przynieść skutek lepszy i szybszy.

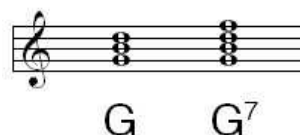
Po pierwsze musimy mieć świadomość, które składniki - pomimo nieskończonego wzbogacania dodatkowymi dźwiękami - są *dominancie* niezbędne. Na pewno jest to *tercja*, określająca tryb *durowy* akordu (*dominanta* jest zawsze durowa) oraz *septyma (mała)*, jako składnik określający typ wielodźwięku. Te dwa składniki określają nam więc jednoznacznie rodzaj akordu - *dominantę septymową*. Nie wspominałem jeszcze o *prymie*, która naturalnie wskazuje nam położenie akordu, chociaż - oczywiście - nie zawsze znajduje się w najniższym głosie.

Nasuwa się tu pytanie: czy może istnieć po prostu *dominanta* ("nieseptymowa")? Tutaj znowu mamy do czynienia z małym nieporozumieniem słownym. Określenie *dominanta*, jak już wielokrotnie wspominałem, oznacza *funkcję* jaką pełni ten akord w harmonii, czyli jego stosunek do przebiegu funkcyjnego, a zwłaszcza do *toniki*, którą jednoznacznie określa. W takim znaczeniu, może istnieć *dominanta* bez *septymy*, bo już jej umiejscowienie w następstwie akordów będzie tę funkcję określać. Potocznie jednak, trójdźwięk durowy z małą septymą, nazywamy *dominantą septymową*, bo budowa takiego akordu także określa jego funkcję w harmonii.

Wracamy do budowy. Trzy składniki, o których wyżej napisałem, wystarczają w zupełności, by nasza *dominanta* była w pełni określona. Nie znaczy to, że istnieją jakieś przeciwskazania do użycia *kwinty*. Jednak w przypadku poszerzania akordu o kolejne składniki, *kwinta* jest pierwszym elementem, który możemy (a w niektórych wypadkach - powinniśmy) pominąć. Jednak nigdy nie powinno zabraknąć w *dominancie* *tercji* i *septymy*, które określają jednoznacznie jej funkcję.

Zatrzymam się jeszcze na chwilę przy budowie *dominanty septymowej*. Zwróćmy uwagę, że samo dodanie do trójdźwięku durowego *małej septymy*, nadaje jej jednoznacznie funkcję dominantową. W poniższym przykładzie mamy zwykły akord *G-dur*, który może pełnić w przebiegu harmonicznym wiele funkcji (np. *toniki* czy *subdominanty*). w momencie dodania czwartego składnika (*septymy*), akord, niejako automatycznie, nabiera funkcji *dominanty*, jednoznacznie dążąc do rozwiązania na *tonikę*.

przykład 38:



Wynika z tego jeszcze jedna prawda: budując *dominantę* na jakimkolwiek dźwięku, możemy wprowadzić dążenie do "nowej" *toniki*. W harmonii Sikorskiego, nazywano to *dominantą wtrąconą*. Pomagała ona przede wszystkim w budowaniu *modulacji*, czyli przejścia do innej tonacji lub po prostu chwilowego odejścia i powrotu do głównego przebiegu harmonicznego.

Spróbujmy nasze rozważania nieco poszerzyć. Przecież *dominanta* nie występuje w harmonii samodzielnie. Cały sens jej istnienia zawarty jest w jej rozwiązaniu na *tonikę* (albo w jego braku), czy na zupełnie inny akord. Trudno więc omawiać te kwestie w oderwaniu. Pójdę jeszcze dalej i zajmę się tematem *dominanty* w połączeniu z jeszcze jednym elementem, a mianowicie akordem molowym położonym na drugim stopniu w stosunku do *toniki*, a stosowanym jako akord poprzedzający właściwą *dominantę*. Mielibyśmy tu do czynienia z następstwem trzech akordów, zwanych potocznie przez instrumentalistów (zwłaszcza jazzowych) ciągiem 2-5-1.

W takim "ciągu" typowym następstwem akordów jest na przykład takie:

przykład 39:



Jest to najbardziej charakterystyczny przebieg tzw. "ogrywania" funkcji przez muzyków jazzowych. Polega to na tym, że docelową funkcję w danym przebiegu (ostatnią), poprzedza się (w miarę wolnego czasu) dwoma akordami "wtrąconymi" na drugim i piątym stopniu, w stosunku do tego docelowego. Na drugim stopniu oczywiście - *molowym* (lub pokrewnym - o tym za chwilę), na piątym - *dominantą septymową* w różnych postaciach.

Tutaj mała uwaga do powyższego przykładu. Jak pewnie zauważyliście, *dominanta* występuje tu bez *kwinty*, ale za to ze zdwojoną *prymą*. Kłaniają się tu zasady harmonii klasycznej, a przede wszystkim normy prowadzenia głosów. Mamy tu bowiem do czynienia z klasycznym czterogłosem, gdzie poszczególne głosy powinny się przemieszczać najkrótszą drogą pomiędzy poszczególnymi akordami. Zasada ta nie dotyczy głosu basowego, który "obsługuje" *prymy* akordów i dlatego pokonuje większe odległości. Moglibyśmy tu także zastosować "pełną" *dominantę* (czyli - licząc od dołu: G, D, F, H), ale wtedy uzyskalibyśmy *tonikę* bez kwinty (C, C, E, C). Ten układ byłby wynikiem innej koronnej zasady: *septyma* dominanty musi rozwiązać się na *tercję* toniki (czyli F na E). W tym wypadku reszta głosów, poruszając się najkrótszą drogą, stworzyłaby właśnie taką *tonikę* bez kwinty. Dla lepszego brzmienia (ważniejsza w tym układzie jest *tonika*) zastosowałem wariant z okrojoną *dominantą*.

Jest to jedna z tych zasad, która doczekała się łamania na wszystkie sposoby. Nie potępiam tego oczywiście, bo cały rozwój sztuki polega na łamaniu zasad. Warto jednak je znać, bo czasami (a nawet często) opieranie się na nich daje dobrze i bezpiecznie brzmiące efekty.

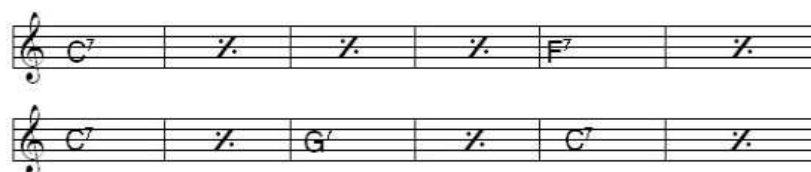
Wróćmy teraz do "ogrywania" funkcji. Co to oznacza? Jest to, w najprostszym rozumieniu, wzbogacanie harmonii o wtrącenia, o których powyżej. Temat jest szeroki i bardzo ciekawy. Ja skoncentruję się na zastosowaniu ciągu "2-5-1", co jednak powinno w czytelnika zaowocować znacznym poszerzeniem i uelastycznieniem swego podejścia do przebiegu harmonicznego.

Najważniejsze, na tym etapie rozważań, jest - moim zdaniem - podejście do przebiegu funkcji znacznie szerzej, niż tylko realizowanie poszczególnych współbrzmień. Należy bowiem widzieć harmonię nie jako następujące po sobie akordy, ale jako ciąg pewnej myśli, frazy, zdania, czy jak to chcecie nazwać. Należy przede wszystkim starać się odkryć dokąd dąży dany przebieg harmoniczny, jaki jest jego cel, gdzie przypadają napięcia, jaka jest jego budowa formalna itd. Myśląc tak szeroko, jesteśmy w stanie dostrzec cel długo przed jego osiągnięciem i spróbować dotrzeć do niego zupełnie inną drogą, nie zakłócając przebiegu frazy. Mam tu głównie na myśli szeroko pojętą estetykę jazzową, w której takie podejście do harmonii jest często stosowane, zwłaszcza w improwizacjach. Obserwujemy często znaczne "odejście" od podstawowego przebiegu funkcji, z zastosowaniem właśnie naszych *wtrąceń*, lub nawet chwilowemu zupełnemu zaniechaniu realizowania przebiegu funkcji, ściśle jednak podporządkowanemu

ogólnemu zarysowi formy. Często zdarza się, że muzyk improwizujący stawia sobie cel, który znajduje się wiele taktów do przodu i zmierza do niego własną, niezależną drogą. Jest to już etap dość daleki od naszego tematu, wracam więc do *wtrąceń*.

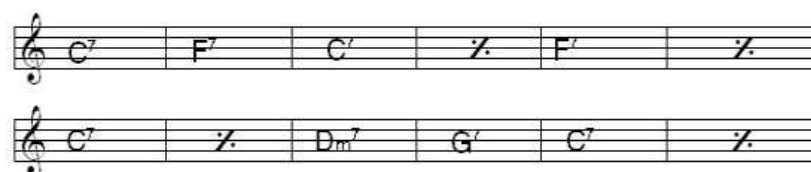
Na przykładzie przebiegu funkcyjnego najprostszej formy bluesa, pokażę jak można wzbogacić harmonię z zastosowaniem wtrąceń i ciągów "2-5-1". Najpierw najprymitywniejszy przebieg harmoniczny "dwunastotaktowca".

przykład 40:



Taki klasyczny przebieg bluesowych funkcji to, oczywiście, bardzo prosta osnowa, którą przez całe lata wzbogacali wielkie rzesze muzyków, zachowując jednak te "święte" napięcia, magicznie występujące w tej ciekawej formie. W praktyce, muzycy jazzowi operują nieco wzbogaconą harmonią, która jednak ściśle opiera się na pierwowzorze, ale trochę bardziej podkreśla napięcia - zwłaszcza te *dominantowe*.

przykład 41:



Widzimy tu w pierwszym rzędzie delikatne wzbogacenie pierwszych czterech taktów, za pomocą wprowadzenia akordu F-dur (*subdominanty*), a w dalszej kolejności - w 9 i 10 takcie, opóźnienie wystąpienia *dominanty* przez zastosowanie akordu D-moll z septymą. Ten ciąg - D-moll-G7-C - to nic innego jak nasz ciąg "2-5-1". Harmonia została tu wzbogacona wtrąceniem molowego akordu, leżącego na drugim stopniu w stosunku do *toniki*, poprzedzającego *dominantę*.

Jeszcze jedna ważna uwaga! W *przykładach 40, 41, 42*, akordy toniczne (C-dur) i subdominantowe (F-dur) występują jako czterodźwięki septymowe. To jest WYJĄTEK! To nie są *dominanty*! To jest specyfika bluesa. Nie chcę tu robić wykładu z historii jazzu, ale muszę o tym wspomnieć dla jasności. Czarni bluesmani, dopiero na styku kultur zetknęli się ze skalą dur-moll. Ponieważ wcześniej znali tylko skalę *pentatoniczną*, składającą się z pięciu dźwięków, bez naszej *tercji* i *septymy*, byli zaskoczeni, słysząc, że te składniki w naszym systemie są ruchome - raz tercja jest wielka (dur), raz mała (moll). Byli trochę zdezorientowani i dlatego używali tych dźwięków niezbyt pewnie. To legło u podstaw powstania tzw. "blue notes", czyli na przykład małej tercji w tonacji durowej, czy małej septymy w akordzie tonicznym. To, oczywiście, duże uproszczenie tego tematu, ale wyjaśnia, dlaczego w naszych przykładach stosuje się akordy z septymami, które przecież nie mają nic wspólnego z *dominantami*. Jest to sprawa umowna, charakterystyczna dla bluesa.

Wracam do naszych wtrąceń. *Przykład 41* nie oddaje, oczywiście, w pełni możliwości wzbogacania harmonii w bluesie. Następny przykład pokazuje jeden z kierunków, jakie nakreśliły kolejne pokolenia jazzmanów, nie jedyny i na pewno nie wyczerpujący wszystkich możliwości.

przykład 42:



Tutaj widzimy kilka charakterystycznych wtrąceń, opierających się głównie na ciągu "2-5-1". Pierwsze z nich znajduje się już w czwartym takcie. To najbardziej typowy przykład zastosowania tego ciągu. Jako cel, do którego dążymy wprowadzając wtrącenia, posłużył nam tu akord F-dur, znajdujący się w piątym takcie. Poprzedziliśmy go takt wcześniej dwoma akordami

(możemy na drugim stopniu w stosunku do "celu" i odpowiednią *dominantą septymową*), tworząc klasyczny ciąg "2-5-1". Na uwagę zasługuje fakt, że wtrącenia znajdują się wcześniej, a docelowy akord dokładnie w tym miejscu gdzie powinien się znajdować, według najprostszej wersji z *przykładu 40*. Jednocześnie, dzięki zastosowaniu powyższych wtrąceń, uzyskaliśmy potężne napięcie, dążące bardzo mocno do naszego celu (akordu F-dur).

W taktach 7 i 8 zastosowano także wariant ciągu "2-5-1", dążącego do "celu" w takcie 9, czyli do akordu D-moll. Tutaj jednak posunięto się jeszcze dalej. W takcie 7 powinien znajdować się akord C-dur - jak wynika z pierwowzoru. Został jednak zastąpiony wtrąconym ciągiem "2-5-1", nadając temu fragmentowi nowy, świeży smak i bardzo wcześnie określając nowy tor przebiegu harmonii.

W dwóch ostatnich taktach *przykładu 42*, występuje jeszcze ciekawszy element - podwójne wtrącenie oparte na ciągach "2-5-1". Należałoby się temu przyjrzeć od tyłu. Te dwa ostatnie takty dążą do akordu tonicznego, czyli do C-dur, który jest pierwszym w chorale. W 12 więc takcie, zastosowano klasyczny ciąg "2-5-1" - D-moll, G7 (do C-dur). Za to takt wcześniej uważny czytelnik zauważył ciąg "2-5-1" do funkcji D-moll (tej w 12 takcie), czyli akordy E-moll i A7. Funkcja C-dur, która powinna była znajdować się w 11 takcie, została zastąpiona przez wtrącenie do kolejnego wtrącenia, aż do z góry upatrzonego celu, pierwszego akordu chorusa bluesowego. Zwróćmy tu uwagę na to, że wtrącenia mogą mieć większą siłę, czy ciężar gatunkowy, niż akord toniczny. Wprowadzają bowiem bardzo silnie inspirujące napięcia, będąc chętnie wykorzystywane, zwłaszcza w improwizacjach jazzowych. Najbardziej inspirującym elementem zdaje się tu być zastąpienie na przykład *toniki* czyli najbardziej oczywistego i oczekiwanego akordu, jakimś wtrąceniem, które dąży do bliższego lub całkiem dalekiego celu, zaskakując i "pokrecając" napięcie muzyczne.

Jest to jeden ze sposobów tzw. ogrywania funkcji w muzyce jazzowej i gatunkach pokrewnych. Najważniejsze wydaje się tu to, co już napisałem wcześniej - postrzeganie harmonii jako szerszego zjawiska niż odczytywanie poszczególnych funkcji, znajdowanie celu, do którego dąży przebieg harmoniczny, myślenie dłuższymi odcinkami, frazą, zdaniem muzycznym, całym utworem itp.

Odszedłem trochę od tematu, ale omawiając *dominanty*, nie sposób traktować ich w oderwaniu od przebiegów funkcyjnych. Kolejny etap moich rozważań będzie dotyczył rodzajów *dominant* pod względem ich budowy, wzbogacania ich dodatkowymi składnikami, alteracjami itp. Przy okazji nie omieszkam pokazać, jak takie "bogate" dominanty powinny się rozwiązywać i przy jakich okazjach można je bezpiecznie stosować.

W praktyce pianisty i aranżera, dostrzegłem niezaprzeczalną prawidłowość - najbardziej bogato i "mięsiście" brzmią akordy zbudowane tak, by między składnikami występowały głównie interwały tercji. Wiem, to duże uproszczenie! Posunę się jednak jeszcze dalej. Kiedy byłem na etapie intensywnej edukacji oraz fascynacji jazzem, a zwłaszcza pianistami jazzowymi, poszukiwałem do znudzenia (na klawiaturze fortepianu) takich układów współbrzmień, by brzmiały ładnie i bogato. Nie zastanawiałem się nad teorią, nie analizowałem budowy tych wypocin, ale uważnie słuchałem efektów i starałem się zapamiętać najlepsze rozwiązania. W pierwszym rzędzie uważałem, by nie dublować głosów w poszczególnych akordach, bo chciałem by moja harmonia była bogata i wykorzystywała jak największą ilość palców, co miało się przekładać na składniki. Marnotrawstwem było więc dublowanie głosów. Dzięki temu bez opamiętania dodawałem przeróżne składniki do wszelkich akordów, bacznie nasłuchując, co się dzieje.

Te doświadczenia dały, rzecz jasna, dobre rezultaty. Niektóre składniki nie brzmiały dobrze, albo brzmiały lepiej w innych układach (kolejności dźwięków), niektóre akordy traciły swój charakter, inne go nabierały itd.

Z czasem palce zaczęły same układać się w pożądaną formę, a w pracy muzyka orkiestrowego, gdzie czytanie funkcji było podstawowym zajęciem, układ "oko - funkcja - palce" działał coraz lepiej. Wtedy też zacząłem analizować teoretycznie to, czego nauczyłem się przy instrumencie.

Okazało się, że nie gram jakichś odkrywczych i nieznanych współbrzmień, ale to wcześniejsze wsłuchiwanie się w kolorystykę akordów pozbawiło mnie takiego szkolnego, sztucznego podejścia do wzbogacania harmonii, alteracji, do matematycznej analizy muzyki (choć kocham matematykę!), która wcale nie przekładała się na bogactwo harmonii, a raczej na przeintelektualizowanie i sztywność.

Moje próby i poszukiwania, dotyczyły przede wszystkim właśnie *dominant*, które od początku wydały mi się najbardziej inspirującym elementem muzyki. Tutaj wrócę do tych tercji, o których wspominałem wcześniej. Budując akordy dominantowe, od razu zauważyłem wagę *prymy*, *tercji* i *septymy* w jednoznacznym określeniu tej funkcji. Wpadłem więc na pomysł, by lewą ręką grać właśnie te elementy, a prawą penetrować różne ścieżki na klawiaturze. Dało to w efekcie pewien szablon, który przedstawiam poniżej.

przykład 43:



Pisząc "szablon", miałem na myśli dźwięki umieszczone na dolnym systemie, czyli grane lewą ręką. Jak widać są to: *pryma*, *tercja* i *septyma* w akordzie G-dur, czyli komplet dźwięków odpowiedzialnych za określenie funkcji jako *dominanta septymowa*. Dobierając dodatkowe składniki prawą ręką, poszukiwałem do upadłego najlepiej brzmiących rozwiązań. Jedno z nich jest zawarte w powyższym przykładzie. Jest to nieskomplikowana *dominanta septymowa* z dodaną *noną*. W prawej ręce występuje właśnie ta *nona*, a także *kwinta* i zdwojenie *prymy*. Taki układ brzmi dobrze, ponieważ składniki są rozłożone tak, by pomiędzy nimi nie występowały odległości mniejsze niż *tercja* (pomimo zastosowania wielu składników, które w ułożeniu "po kolei", utworzyłyby interwały *sekundy*), a także nie większe niż *kwinta*. Akord dzięki temu jest zwarty i bogaty w swej kolorystyce.

Idąc dalej tym tropem, starając się nie używać zbyt rozległych układów, a jednocześnie unikać *sekund*, by nie tworzyć niepotrzebnych dysonansów, starałem się grać prawą ręką "bezpieczne" układy, nakładając na ten "szablon" w lewej, tworząc swoiste miksy akordowe. Zwróciłem uwagę, że właśnie te "bezpieczne" współbrzmienia w prawej ręce, czyli przede wszystkim trójdźwięki durowe, zmiksowane z lewą, dają najlepsze rezultaty. Zauważyłem też, że im więcej interwałów *tercji*, a także prostych współbrzmień, tym nawet bardzo bogaty w składniki akord, brzmiał łagodnie i mięśście.

Tak powstały te trzy akordy, które składają się z "szablonu" w lewej ręce i czystych trójdźwięków durowych w prawej. Dają one trzy różne *dominanty septymowe*, bogate w alterowane składniki, a jednocześnie nie zawierające drażniących dysonansów, dzięki zastosowaniu prostych współbrzmień składowych.

przykład 44:



Patrząc na powyższy akord, zauważamy, że w prawej ręce występuje czysty trójdźwięk Des-dur. Takie potraktowanie tego współbrzmienia, ma - oczywiście - znaczenie tylko wykonawczo - praktyczne. Nie jest to funkcja Des-dur, bo w połączeniu ze składnikami granymi w lewej ręce nabiera zupełnie innego znaczenia. Zagranie jednak takiego układu, nadaje pewną łagodność, a jednocześnie bogactwo kolorystyczne z powodu zastosowania "zwykłego" akordu, jako składnika. Analogicznie, zresztą, potraktowane zostały kolejne dwa przykłady, ale chciałbym się nieco dłużej zatrzymać na analizie teoretycznej powyższego współbrzmienia w powiązaniu z jego literowo - liczbowym zapisem.

Uważny obserwator zwrócił zapewne uwagę, że zapis nutowy nie do końca jest zgodny z zapisem literowo - liczbowym. Nieścisłości pojawiły się w powyższym przykładzie, w warstwie enharmonicznej. Zwróćmy uwagę na dźwięk *Des*. Według zapisu symbolami, powinien to być dźwięk *Cis*, jako podwyższona *undecyma* (#11). Ja jednak zastosowałem taki nieprawidłowy zapis, by unaocznic to, o czym pisałem wcześniej - metodę "nakładania" prostych współbrzmień na "szablon" dominantowy (w tym wypadku brzmiący trójdźwięk Des-dur, choć niekoniecznie tak traktowany w prawidłowym zapisie). Ten sam problem będzie dotyczyć także kolejnych przykładów. Można jednak tę podwyższoną "11" potraktować jako obniżoną *kwintę*. Wtedy dźwięk "Des" będzie prawidłowy. W rozdziale o zapisie literowo - liczbowym funkcji harmonicznym, powróć do tego problemu.

Zatrzymajmy się jeszcze chwilę nad rozwiązaniem takiej *dominanty*. Obowiązują tutaj w zasadzie ogólne prawa harmonii. Dźwięki alterowane w górę (podwyższone) powinny się rozwiązywać także w górę, a alterowane w dół, oczywiście w dół. Dotyczy to przede wszystkim działań aranżacyjnych, gdzie poszczególne składniki akordów, są realizowane przez pojedyncze

instrumenty (na przykład dęte). Wtedy zasada prawidłowego prowadzenia głosów ma znaczenie nie tylko teoretyczne, ale naprawdę - także brzmieniowe. W partiach - na przykład - fortepianu, ma to mniejsze znaczenie, bo interpretacja pianistyczna ma dużo więcej możliwości, tak rytmicznych, jak i dotyczących rejestru, w jakim się poruszamy itp. Ważne jest natomiast, jaki wariant *dominanty* wybierzemy w danym momencie. Tutaj kardynalna zasada jest taka, by nie tworzyć niepotrzebnych dysonansów z głosem solowym. Mam tu na myśli wariant, kiedy fortepian jest instrumentem towarzyszącym, no i oczywiście pianista ma dużo swobody interpretacyjnej (np. w jazzie). Solista jest tu postacią najważniejszą i musimy bacznie słuchać, w jakim kierunku przebiega - na przykład - jego improwizacja, by towarzyszyć mu właściwie dobraną harmonią. Nie można ukrywać, że interpretacja *dominant* ma tu podstawowe znaczenie. Znacznie więcej swobody mamy, tworząc własne improwizacje, czy występując solo. Wtedy korzystajmy przede wszystkim z własnej inwencji i dobrego smaku.

Wróćmy teraz do kolejnych dwóch wariantów *dominant*.

przykład 45:



Tutaj mamy czysty trójdźwięk Es-dur zmiksowany z naszym szablonem. Nieprawidłowo zapisany jest dźwięk "B" (powinien być Ais - #9), ale tak jak w poprzednim przykładzie, chciałem przybliżyć zasadę. Ten wariant *dominanty* nie zawiera kwinty, bo tworzyłaby z dźwiękiem Es (czyli obniżoną "13") niepotrzebny dysonans półtonu. Poza tym, można takim akordem zrealizować także zapis *dominanty* z podwyższoną kwintą. Wtedy dźwięk Es powinien być zapisany jako Dis, czyli "#5". To kwestia umowna, chociaż ortodoksyjni teoretycy przytoczyliby argumenty o różnym potraktowaniu - na przykład - rozwiązania takich *dominant*. Ja myślę, że to wyłącznie kwestia estetyczna. Zwróćmy jeszcze uwagę na tę podwyższoną nonę. Tworzy ona z tercją dysonans, który jednak nadaje specyficzny koloryt temu akordowi. Muzycy mówią o nim, że jest to "*dominanta durowo-molowa*", bo zawiera tercję małą i wielką. Nie jest to do końca prawda, chociaż brzmieniowo tak to wygląda. Ta "mała tercja" to przecież alterowana w górę *nona*.

przykład 46:



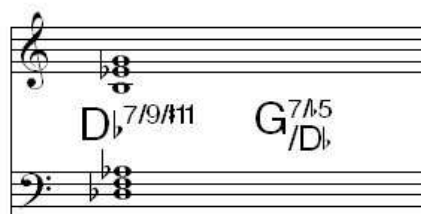
W tym przykładzie widzimy czysty trójdźwięk E-dur w prawej ręce, z nieprawidłowo potraktowanym dźwiękiem Gis (jest to obniżona *nona*, więc powinno być As). Można powiedzieć, że jest to prosta *dominanta* septymowa z dodaną małą noną i sekstą, ale jakże ładnie i "mięścisze" brzmi w takim układzie!

Te trzy przykłady nie wyczerpują oczywiście tematu *dominant*. Nie silę się nawet na to. Staram się podpowiedzieć kierunki, w jakich może pójść myślenie każdego interpretatora, czy twórcy muzyki, opierając się na własnych doświadczeniach i przemyśleniach. Reszta zależy od inwencji i wyobraźni.

Muszę jednak jeszcze wspomnieć o dwóch, bardzo często używanych, wariantach *dominanty*.

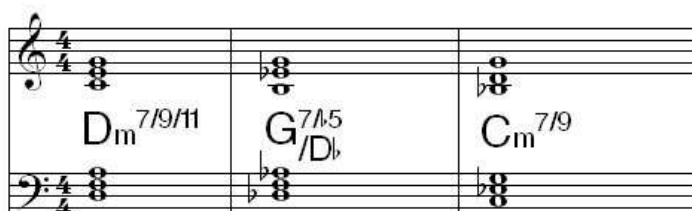
Pierwszy z nich to *dominanta* z obniżoną kwintą w głosie basowym.

przykład 47:



Ponieważ wszystkie przykłady w tym rozdziale buduję w tonacji C-dur, powyższy akord jest faktycznie akordem G-dur (jako *dominanta* do C-dur). Zawiera on sporo dodatkowych składników, a przede wszystkim obniżoną *kwintę*, znajdującą się w najniższym głosie (dźwięk "Des"). Zwróćmy uwagę na dwa zapisy literowo - liczbowe tej funkcji. W pierwszym przypadku, pozwoliłem komputerowi na samodzielne jej określenie. Po analizie określił ją, tak jak widać, jako "Des-dur" z dodatkami. Trudno mu się dziwić - zapis jest prawidłowy, ale tylko w odniesieniu do pojedynczego akordu. Komputer, niestety, nie potrafi określić FUNKCJI danego akordu w przebiegu harmonicznym. Ja opisałem tę funkcję w inny sposób (drugi symbol literowo - liczbowy w *przykładzie 47*), mając na myśli, na przykład, taki przebieg harmonii:

przykład 48:



Mamy tu do czynienia z klasycznym ciągiem 2-5-1, ze zmodyfikowaną *dominantą*. Cały urok tej modyfikacji polega na poprowadzeniu głosu basowego. Przesuwa on się półtonami w dół. Gdybyśmy zastosowali postacie zasadnicze akordów, bas musiałby skakać kwartowo - kwintowymi interwałami. Oczywiście nie w każdym przypadku można zastosować taki wariant, trzeba się kierować dużym wyczuciem. W takiej sytuacji jednak, zapis funkcji musi określać wyraźnie, że ten "niby Des-dur" jest faktycznie *dominantą* (pełni FUNKCJĘ *dominanty*), czyli akordem G7 z określonymi modyfikacjami. Niestety w rodzimych produkcjach często spotykam się z określaniem funkcji pojedynczo, w oderwaniu od całości przebiegu harmonicznego. Taki zapis nie daje odtwórcy pełnego obrazu utworu i zamysłów kompozytora czy aranżera. Pamiętajmy zatem, by określać jednoznacznie FUNKCJE, jakie pełnią poszczególne akordy w przebiegu utworu muzycznego.

Ostatnim wariantem *dominanty*, o jakim chcę wspomnieć to akord z *kwartą* zamiast *tercji*. Określany jest on symbolem "sus", który pochodzi od angielskiego słowa "suspend" czyli "odroczyć, zawiesić". U nas w nauce harmonii mówi się o "opóźnieniu". We współczesnej muzyce rozrywkowej i jazzowej można powiedzieć raczej o "zastąpieniu" i taki wariant jest według mnie najbliższy prawdy, bowiem "opóźnienie" musiałoby się jakoś rozwiązać, a w akordach z symbolem "sus", *kwarta* po prostu zastępuje *tercję*, czy też występuje ZAMIAST. Ona po prostu się nie rozwiązuje, więc akord nie jest "opóźnieniem", jest samodzielnym współbrzmieniem.

Najprostszym przykładem takiego akordu jest taki trójdźwięk:

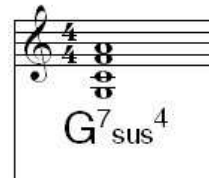
przykład 49:



Dlaczego mówię o tym akordzie w kontekście *dominant*? Dlatego, że występuje on najczęściej z dodaną septymą małą, przyjmując jednoznacznie formę *dominanty*. Oto dwa przykłady praktycznej interpretacji takich akordów, z trochę rozbudowaną zawartością, ale pełniących tę

samą funkcję w harmonii:

przykład 50:



przykład 51:



Jak zauważyliście, zapis literowo - liczbowy traktuje się tu dość umownie, bo najważniejsze jest określenie, że funkcja jest dominantowa ("7"), i że *kwarta* występuje zamiast *tercji* ("sus4"). Oczywiście nieprawidłowe jest określanie takiej funkcji jako np. akordu "F-dur z dźwiękiem G w basie", chociaż tak dokładnie wygląda akord w *przykładzie 50*. Powtarzam uparcie: musimy określić FUNKCJĘ jaką pełni ten akord w przebiegu harmonii, a nie tylko jego indywidualną postać.

To tyle na temat *dominant*. Życzę wytrwałości w poszukiwaniach i sukcesów twórczych

[Home](#)

[następny - Zapis funkcji symbolami](#)

DINO PIANO - Copyright 2006 - All Right Reserved