

W prostocie tkwi siła

Wydanie II

Teoria muzyki

DLA

BYSTRZAKÓW™

Dowiedz się, jak:

- komponować, interpretować i rozumieć muzykę
- bawić się różnymi formami i gatunkami muzycznymi



Ucz się, śledząc przykłady z płyty

septem
septem.pl

Michael Pilhofer
nauczyciel i teoretyk muzyki

Holly Day
światowej sławy krytyk muzyczny



Spis treści

O autorach	13
Podziękowania od autorów	15
Wprowadzenie	17
O książce	17
Konwencje użyte w tej książce	18
Czego nie musisz czytać	18
Naiwne założenia	18
Jak podzielona jest ta książka	19
Część I. Wprowadzenie do teorii muzyki	19
Część II. Zestawianie nut ze sobą	19
Część III. Ekspresja, czyli formy muzyczne, tempo, dynamika i wiele innych zagadnień	19
Część IV. Dekalogi	20
Część V. Dodatki	20
Ikony wykorzystane w książce	20
Co dalej	21
<i>Część I. Wprowadzenie do teorii muzyki</i>	23
Rozdział 1. Teoria muzyki? A co to w ogóle jest?	25
Archeologia narodzin muzyki i teorii muzyki	26
Zacznijmy od podstaw: fundamenty teorii muzyki	27
Wyjaśnienie podstaw: nuty, pauzy i bity	27
Przemieszczanie i łączenie nut	27
Studiowanie form i kompozycji muzycznych	28
W jaki sposób teoria może pomóc Twojej muzyce?	28
Rozdział 2. Określanie wartości nut	31
Poznaj bit	31
Rozpoznawanie nut i ich wartości	32
Przegląd nut i ich komponentów	32
Odczytywanie wartości nut	34
Cała nuta	35
Półnuta	36

6 Teoria muzyki dla bystrzaków _____

Ćwierćnuta	36
Ósemki i jeszcze krótsze nuty	37
Wydłużanie nuty za pomocą kropki lub łuku	38
Wydłużanie nuty za pomocą kropki	38
Łączenie nut za pomocą łuku	39
Łączenie różnych wartości nut	39
Rozdział 3. Zrób sobie pauzę	41
Rodzaje pauz	41
Pauza całonutowa	42
Pauza półnutowa	43
Pauza ćwierćnutowa	43
Pauza ósemkowa i dłuższe	44
Wydłużanie pauz za pomocą kropki	45
Ćwiczenie taktów z nutami i pauzami	45
Rozdział 4. Oznaczenia metrum	47
Odszyfrowywanie oznaczenia metrum i taktu	47
Prostota rytmów prostych	49
Liczenie prostych schematów metrycznych w oparciu o takty	50
Ćwiczenie liczenia w prostych schematach metrycznych	51
Granie złożonych schematów metrycznych	52
Liczenie złożonych schematów metrycznych w oparciu o takty	53
Ćwiczenie liczenia w złożonych schematach metrycznych	54
Wyczuwanie pulsacji asymetrycznych schematów rytmicznych	55
Rozdział 5. Granie do rytmu	59
Tworzenie schematów akcentowania i synkopy	59
Zgłębianie ogólnej reguły akcentowania	59
Synkopa: uderzanie słabej części taktu	60
Nabieranie rozpędu dzięki przedtaktowi	61
Nieregularne podziały rytmiczne: triole i duole	62
Urozmaicanie utworu triolami	62
Duole	63
Część II. Zestawianie nut ze sobą	65
Rozdział 6. Nuty jako dźwięki (oraz o tym, gdzie je znaleźć)	67
Poznaj pięciolinie, klucze i nuty	67
Klucz wiolinowy	68
Klucz basowy	69
Nuty fortepianowe i C razkreślne	69
Klucze C: altowy i tenorowy	70

Identyfikowanie półtonów, całych tonów i znaków chromatycznych na pięciolinii	71
Półtony w praktyce	71
Skakanie o całe tony	73
Zmiana wysokości dźwięku za pomocą znaków chromatycznych	74
Znajdowanie dźwięków na pianinie i gitarze	77
Szukanie nut na pianinie	77
Przyciskanie dźwięków na gitarze	77
Mnemotechniki ułatwiające zapamiętanie nut	79
Rozdział 7. Opanowanie skal durowych i molowych	81
Schemat skali durowej	81
Skale durowe na pianinie i gitarze	83
Słuchanie skal durowych	85
Odkrywanie schematów skal molowych	85
Granie naturalnych skal molowych na pianinie i gitarze	86
Zabawa z harmoniczną skalą molową na pianinie i gitarze	88
Tworzenie świetnej muzyki na pianinie i gitarze na bazie melodycznej skali molowej	89
Słuchanie skal molowych	91
Rozdział 8. Znaki przykluczowe i koło kwintowe	93
Koło kwintowe	93
Krzyżyki: Futro Cioci Grażyny Daj Agresywnej Ewie, Henryku	95
Bemole: Henryku, Ewie Agrestu Daj Garść Cichaczem, Fajtapo	95
Rozpoznawanie oznaczeń tonacji durowych	96
Identyfikowanie oznaczeń tonacji durowych i pokrewnych molowych	97
Przegląd znaków przykluczowych	97
C-dur i a-moll naturalna	98
G-dur i e-moll naturalna	98
D-dur i h-moll naturalna	99
A-dur i fis-moll naturalna	99
E-dur i cis-moll naturalna	99
H-dur/Ces-dur i gis-moll/as-moll naturalne	100
Fis-dur/Ces-dur i dis-moll/es-moll naturalne	101
Cis-dur/Des-dur i ais-moll/b-moll naturalne	101
As-dur i f-moll naturalna	102
Es-dur i c-moll naturalna	102
B-dur i g-moll naturalna	102
F-dur i d-moll naturalna	103
Rozdział 9. Interwały: odległości między dźwiękami	105
Rozszyfrowujemy interwały harmoniczne i melodyczne	105
Liczba stopni: liczymy linie i przestrzenie	106
Znaki chromatyczne: uwzględniamy półtony	108
Nazywanie interwałów	108

Rzut oka na prymy, oktawy, kwarty i kwinty	109
Pryma czysta	109
Pryma zwiększona	109
Oktawy	109
Kwarty	110
Kwinty	112
Identyfikowanie sekund, tercji, sekst i septym	113
Sekundy	114
Tercje	116
Seksty i septymy	117
Tworzenie interwałów	118
Determinowanie liczby stopni	118
Determinowanie rodzaju interwału	119
Interwały wielkie i czyste w skali C-dur	120

Rozdział 10. Budowa akordów 123

Tworzenie triad z trzech dźwięków	124
Podstawa, tercja i kwinta	124
Triada durowa	126
Triada molowa	127
Triada zwiększona	128
Triada zmniejszona	129
Rozwijamy temat: akordy septymowe	131
Septyma durowa	132
Septyma molowa	132
Akord dominantowy septymowy	133
Akord zmniejszony z septymą małą	133
Akordy zmniejszone septymowe	134
Akord molowy z septymą wielką	134
Przegląd wszystkich triad i akordów septymowych	135
A	135
As	135
H	136
B	136
C	136
Ces	137
Cis	137
D	137
Des	138
E	138
Es	138
F	139
Fis	139
G	139
Ges	140

Modyfikowanie triad poprzez zmianę ustawienia ich składników i przewroty	140
Rzut oka na otwarty i zamknięty voicing	140
Rozpoznawanie przewrotów akordu	141
Rozdział 11. Progresje akordów	143
Przegląd akordów diatonicznych, chromatycznych i odmian skal molowych	143
Identyfikowanie i nazywanie akordów w progresjach	144
Przypisywanie nazw akordów określonym cyfrom	145
Przegląd progresji akordów w tonacjach durowych	146
Przegląd progresji w tonacjach molowych	147
Dodawanie septymy do triady	148
Oglądanie (i słuchanie) przykładowych progresji akordów	150
Zastosowanie wiedzy o akordach do czytania śpiewników i tabulatur	151
Modulacja na inną tonację	152
Kadencje w progresjach akordów	153
Kadencje autentyczne	154
Kadencje plagalne	155
Kadencje zwodnicze	156
Kadencja niepełna (półkadencja)	156

Część III. Ekspresja, czyli formy muzyczne, tempo, dynamika i wiele innych zagadnień 159

Rozdział 12. Elementy składowe muzyki:

rytm, melodia, harmonia i struktura piosenki	161
Ustalenie rytmu	162
Kształtowanie melodii	162
Uzupełnianie melodii za pomocą harmonii	165
Praca z frazami i okresami muzycznymi	165
Łączenie części utworu w formy muzyczne	167
Forma jednoczęściowa (A)	167
Forma binarna (AB)	168
Forma trzyczęściowa (ABA)	168
Forma łuku (ABCBA)	168

Rozdział 13. Rzut oka na klasyczne formy 171

Kontrapunkt jako objawienie w muzyce klasycznej	171
Sondowanie sonaty	171
Zacznijmy od ekspozycji	172
A teraz coś z zupełnie innej beczki: rozwinięcie	173
Wrzucamy luz: podsumowanie	173
Zakręcony jak rondo	174
Fascynująca fuga	174

Łączenie form w symfonie	175
Przegląd innych klasycznych form	177
Koncert	177
Duet	177
Etiuda	177
Fantazja	178
Rozdział 14. Przegląd popularnych gatunków i form muzycznych	179
Poczuj bluesa	179
Blues dwunastotaktowy	180
Blues ósmiotaktowy	181
Blues szesnastotaktowy	181
Blues dwudziestoczerotaktowy	181
Trzydziestodwutaktowy schemat ballad bluesowych i country	182
Czas się zabawić, czyli rock i pop	183
Jazzowe improwizacje	184
Rozdział 15. Różnicowanie brzmienia za sprawą tempa i dynamiki	187
Tempo utworu	187
Ustalenie uniwersalnego tempa: minim	188
Utrzymywanie stałego tempa: metronom	188
Wyjaśnienie terminów opisujących tempo	189
Przyspieszanie i zwalnianie: zmiana tempa	190
Dynamika, czyli głośno lub delikatnie	190
Oznaczenia zmiennej dynamiki	191
Przegląd innych oznaczeń dynamiki	192
Przegląd oznaczeń dynamiki związanych z pedałami fortepianu	193
Przegląd oznaczeń artykulacji dla innych instrumentów	194
Rozdział 16. Barwa i właściwości akustyczne instrumentu	197
Kwestia barwy	197
Atak, czyli jak zaczyna się dźwięk	198
Tembr: zasadnicza część dźwięku	198
Wybrzmiewanie, czyli zakończenie dźwięku	200
Ustawianie zespołu, czyli lekcja akustyki	200
Część IV. Dekalogi	203
Rozdział 17. Dziesięć najczęściej zadawanych pytań dotyczących teorii muzyki	205
Dlaczego teoria muzyki jest ważna?	205
Jeśli potrafię już trochę grać bez znajomości teorii, po co zawracać nią sobie głowę?	206
Dlaczego tak znaczna część teorii jest zogniskowana wokół klawiatury fortepianu?	206
Czy istnieje szybki i łatwy sposób nauki czytania nut?	207
Jak zidentyfikować tonację w oparciu o znaki przykluczowe?	207

Czy da się przetransponować utwór na inną tonację?	208
Czy opanowanie teorii muzyki wpłynie negatywnie na moją umiejętność improwizacji?	208
Czy powinienem znać teorię muzyki, jeśli gram na bębnach?	208
Skąd się wzięło dwanaście nut?	209
W jaki sposób teoria muzyki ułatwia uczenie się utworów?	209
Rozdział 18. Dziesięciu teoretyków muzyki, których powinieneś znać	211
Pitagoras (ok. 582 – ok. 507 p.n.e.)	211
Boecjusz (ok. 480 – ok. 524)	212
Gerbert z Aurillac/papież Sylwester II (ok. 945 – 1003)	213
Guido z Arezzo (ok. 990 – ok. 1040)	213
Nicola Vicentino (1511 – ok. 1576)	214
Christiaan Huygens (1629 – 1695)	214
Arnold Schönberg (1874 – 1951)	215
Harry Partch (1901 – 1974)	215
Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007)	216
Robert Moog (1934 – 2005)	216
 Część V. Dodatki	 219
Dodatek A. Na płycie	221
Dodatek B. Tablica akordów	225
Dodatek C. Słowniczek	263
Skorowidz	267

O autorach

Michael Pilhofer uczy teorii muzyki i gry na perkusji w McNally Smith College of Music w St. Paul w Minnesocie. Przez ponad 20 lat pracował jako zawodowy muzyk, jeżdżąc w trasy i nagrywając z takimi artystami jak Joe Lovano, Marian McPartland, Kenny Wheeler, Dave Holland, Bill Holman, Wycliffe Gordon, Peter Erskine i Gene Bertoncini.

Holly Day jest instruktorką pisania w Open Book Writing Collective w Minneapolis. Jej artykuły o muzyce były publikowane w takich magazynach jak „Guitar One”, „Music Alive!”, „Computer Music Journal”, „The Oxford American” oraz „Mixdown”. Jej wcześniejsze książki to między innymi *Music Composition For Dummies*, *Shakira*, *The Insider's Guide to the Twin Cities* oraz *Walking Twin Cities*.

Podziękowania od autorów

Specjalne podziękowania należą się wszystkim muzykom i kompozytorom, którzy poświęcili swój cenny czas na podzielenie się swoimi przemyśleniami na temat pisania muzyki. Są to: Steve Reich, Philip Glass, Irmin Schmidt, Barry Adamson, Jonathan Segel, John Hughes III, Nick Currie, Andrew Bird, Rachel Grimes, Christian Frederickson, Pan Sonic, Mark Mallman oraz nieżyjący już Robert Moog. Olbrzymie podziękowania dla każdego z Was.

Podziękowania należą się także załodze wydawnictwa Wiley, a szczególnie następującym osobom: Corbinowi Collinsowi, redaktorowi projektu pierwszego wydania, Elizabeth Rea, redaktor projektu drugiego wydania, redaktor prowadzącej Stacy Kennedy, korektorze Jessice Smith oraz korektorom merytorycznym Karen Ladd i Kyle'owi Adamsowi. Dziękujemy też naszemu agentowi, Mattowi Wagnerowi.

Specjalne podziękowania dla Toma Daya za mastering i wyprodukowanie dołączonej do książki płyty oraz projektantowi plakatów rockowych Emekowi za nieustanne inspirowanie nas swoimi pracami.

Podziękowania od wydawcy oryginału

Jesteśmy dumni z tej książki. Prosimy o przesyłanie wszystkich uwag za pomocą formularza internetowego serii Dummies, który znajduje się pod adresem <http://dummies.custhelp.com>.

W wydaniu tej książki pomogli nam między innymi:

Acquisitions, Editorial, and Vertical Websites

Project Editor: Elizabeth Rea

(Previous Edition: Corbin Collins)

Acquisitions Editor: Stacy Kennedy

Copy Editor: Jessica Smith

Assistant Editor: David Lutton

Editorial Program Coordinator:

Joe Niesen

Technical Editors: Kyle Adams, Ph.D.,

Karen Ladd, Ph.D.

Vertical Websites: Rich Graves,

Doug Kuhn

Editorial Manager: Michelle Hacker

Editorial Assistant: Alexa Koschier

Cover Photos: © *iStockphoto.com/*

Rubén Hidalgo

Cartoons: Rich Tennant

(www.the5thwave.com)

Composition Services

Project Coordinator: Nikki Gee

Layout and Graphics: Carl Byers

Proofreader: Susan Hobbs

Indexer: Christine Karpeles

Publishing and Editorial for Consumer Dummies

Kathleen Nebenhaus, Vice President and Executive Publisher

Kristin Ferguson-Wagstaffe, Product Development Director

Ensley Eikenburg, Associate Publisher, Travel

Kelly Regan, Editorial Director, Travel

Publishing for Technology Dummies

Andy Cummings, Vice President and Publisher

Composition Services

Debbie Stailey, Director of Composition Services

Wprowadzenie

Co przychodzi Ci do głowy, gdy słyszysz frazę *teoria muzyki*? Obrazek ze szkoły podstawowej, gdy pani od muzyki spogląda na Ciebie zza pianina? Albo późniejsza sytuacja, gdy z kolegami ze szkoły muzycznej próbujecie zapisać w nutach gwizdy thereminu? Jeśli którekolwiek z tych wspomnień jest chociaż odrobinę bliskie Twojemu wyobrażeniu o teorii muzyki, mamy nadzieję, że ta książka w miły sposób Cię zaskoczy.

Dla wielu muzyków samotków teoria jest czymś zniechęcającym, a nawet przynoszącym odwrotne skutki od oczekiwanych. W końcu skoro potrafisz czytać taby gitarowe i zagrać kilka skal, po co miałbyś sobie mącić w głowie teorią?

Jednak nawet najbardziej podstawowe szkolenie z teorii zawiera informacje umożliwiające poszerzenie swoich możliwości jako muzyka. Czytanie nut na przyzwoitym poziomie pozwala grać określone rodzaje muzyki, a podstawowa wiedza o progresjach akordów ułatwia pisanie własnych utworów.

O książce

Książka *Teoria muzyki dla bystrzaków* w naszym zamierzeniu ma Ci przekazać wszystko, czego potrzebujesz, aby grać solidne rytmy, czytać nuty i umieć przewidzieć, w jakim kierunku powinna się rozwijać piosenka, niezależnie od tego, czy stworzysz własną, czy odczytujesz czyjąś.

Każdy rozdział jest w maksymalnym stopniu autonomiczny. Inaczej mówiąc, nie musisz czytać wszystkich, aby zrozumieć, o czym mówią kolejne. Mimo to czytanie ich po kolei ułatwia przyswajanie wiedzy, gdyż w muzyce rozwija się ona od prostych konceptów do złożonych.

Ta książka zawiera sporo materiału — od podstaw dotyczących wartości nut i metrum, przez analizę linii prowadzących i dodawanie harmonii do melodii, aż po studiowanie standardowych form szeroko stosowanych w muzyce popularnej i poważnej. Jeśli więc świat teorii muzyki jest dla Ciebie nowością, nie spiesz się z lekturą. Czytaj tę książkę, gdy siedzisz przy pianinie albo gdy masz pod ręką gitarę lub jakikolwiek inny instrument, i zatrzymuj się co kilka stron, aby przeciwżyć przyswojone informacje. Patrząc na standardowy program szkoły muzycznej, w tej książce zawarliśmy materiał z kilku lat, więc nie powinieneś się przejmować, jeśli nie nauczysz się wszystkiego w miesiąc lub dwa.

Konwencje użyte w tej książce

Z powodów organizacyjnych stosowaliśmy w tej książce następujące konwencje:

- ✓ Przy wprowadzaniu nowego terminu muzycznego pisaliśmy go *kursywą*.
- ✓ Kluczowe słowa lub elementy list zostały **pogrubione**.

Czego nie musisz czytać

Informacje historyczne i cytaty muzyczne zamieszczone z boku strony lub poprzedzone ikoną „Sprawy techniczne” są bardzo interesujące, ale jeśli nie dowiesz się, dlaczego pianino jest preferowanym narzędziem większości kompozytorów lub kto wymyślił termin *półnuta*, wciąż będziesz w stanie zrozumieć cały pozostały materiał z tej książki. O ile nie czeka Cię test z takich informacji — a my obiecujemy, że nie przyjdziemy do Ciebie, żeby Cię egzaminować — to są one zamieszczone wyłącznie w celach rozrywkowych.

Naiwne założenia

Zakładamy, że skoro czytasz tę książkę, to kochasz muzykę, rozpaczliwie pragniesz ją zrozumieć i jesteś maniakiem skomplikowanego tańca perfekcyjnie zsynchronizowanych i poukładanych dźwięków. A nasze minimalne założenia są takie, że masz w domu parę zeszytów z nutami, które Cię frustrują, lub masz stare pianino gdzieś na strychu i chciałbyś się trochę z nim pobawić.

Ta książka jest przeznaczona dla opisanych poniżej rodzajów muzyków (co w sumie wyczerpuje całą ich populację).

- ✓ **Absolutnie początkujący.** Pisaliśmy tę książkę z zamiarem, aby towarzyszyła początkującemu muzykowi od pierwszych wprawek w czytaniu nut i rozszyfrowywaniu rytmów aż do pierwszych prób samodzielnego komponowania muzyki w oparciu o teorię muzyki. Początkujący muzycy powinni zacząć lekturę od pierwszej części na początku książki i kontynuować aż do okładki. Układ tej książki jest podobny jak plan nauczania w szkołach muzycznych.
- ✓ **Muzycni adepci, którzy zeszli na manowce.** Ta książka jest przydatna także dla osób, które w dzieciństwie uczyły się gry na jakimś instrumencie i wciąż potrafią czytać nuty, lecz nigdy nie poznały zasad tworzenia skal umożliwiających improwizowanie (lub jamowanie) z innymi muzykami. Do tej grupy należy mnóstwo osób. Jeśli Ty także się do niej zaliczasz, ta książka ułatwi Ci powrót do świata radosnego muzykowania. Nauczysz się wykraczać poza ograniczenia wynikające z odgrywania zapisanych nut i zaczniesz improwizować, a może nawet pisać własną muzykę.
- ✓ **Doświadczeni wykonawcy.** Ta książka jest przeznaczona także dla muzyków sesyjnych, którzy potrafią dobrze grać, lecz nigdy nie mieli czasu, żeby nauczyć się czytać cokolwiek więcej prócz uproszczonego zapisu akordów lub melodii.

Jeśli pasujesz do tego opisu, zacznij od pierwszej części, ponieważ zawiera szczegółowy opis wartości nut używanych w zapisie muzycznym. Jeżeli kwestia ósemek, szesnastek itd. nie jest Ci obca, możesz zacząć od części drugiej, gdzie wyjaśniamy wszystkie elementy zapisu nutowego i odnosimy je do klawiatury pianina oraz gryfu gitary, aby ułatwić ich przyswojenie.

Jak podzielona jest ta książka

Książka *Teoria muzyki dla bystrzaków* jest podzielona na pięć części. Pierwsze trzy bazują na poszczególnych, różnych elementach muzyki, a czwarta („Dekalogi”) zawiera informacje o zabawnych aspektach muzyki, które mają niewiele wspólnego z faktycznym jej graniem lub pisaniem. W piątej części znajdziesz trzy dodatki, w tym przewodnik po płycie audio, zestaw diagramów akordów i słowniczek. Dzięki temu łatwo i szybko znajdziesz to, czego potrzebujesz. Jest to, jakby nie było, książka o charakterze encyklopedycznym i nikt nie chce stracić całego dnia na wertowaniu, żeby poczytać o jakiejś prostej technice. Poniżej opisujemy poszczególne części książki.

Część I. Wprowadzenie do teorii muzyki

Bez rytmu muzyka byłaby jednym długim nieprzerwanym i niemodulowanym dźwiękiem, do którego bardzo trudno byłoby tańczyć. W tej części zaczniesz poznawać teorię, zaczynając od rytmu, podstawowego składnika każdego gatunku muzyki. Umiejętność utrzymania właściwego rytmu czasem decyduje o sukcesie lub porażce koncertu. W tej części omawiamy wartości nut i pauz stosowane w zapisie nutowym oraz bardziej zaawansowane koncepcje, takie jak metrum i podziały rytmiczne, w tym synkopę.

Część II. Zestawianie nut ze sobą

W tej części opisujemy podstawy czytania nut i kilka głupawych sposobów na zapamiętanie kolejności dźwięków na pięciolinii. Tutaj poznasz skale molowe i durowe, tonacje, niezwykle ważne koło kwintowe, interwały, budowę akordów oraz podstawowe progresje akordów i kadencje muzyczne. Znajdziesz tu także mnóstwo zagranych na gitarze i na pianinie przykładów, które zostały nagrane na płycie.

Część III. Ekspresja, czyli formy muzyczne, tempo, dynamika i wiele innych zagadnień

W tej części pokażemy Ci, jak poskładać wszystko to, czego się nauczyłeś, aby zacząć pisać własne utwory. Najpierw poznasz podstawową budowę formy muzycznej, a następnie omówimy i przeanalizujemy strukturę różnych klasycznych form — w tym fugi i sonaty — oraz form stosowanych w popularnych gatunkach muzyki: bluesie (takich jak dwunastotaktowy blues, trzydziestodwutaktowa ballada bluesowa), rocku czy popie. Poza tym opiszemy zarówno tempo oraz dynamikę, jak i ton.

Część IV. Dekalogi

W tej części książki ożywimy trochę atmosferę, skupiając się na teorii niezwiązanej z graniami muzyki. Odpowiemy na niektóre popularne pytania na temat teorii muzyki. Na zakończenie dekalogów opistujemy najbardziej fascynujących teoretyków muzyki, bez których nie powstałaby ani ta książka, ani żaden inny podręcznik muzyki.

Część V. Dodatki

W dodatkach w tej książce znajdziesz mnóstwo przydatnych informacji. Dodatek A wyjaśnia, jak słuchać poszczególnych nagrań w trakcie lektury. Dodatek B pokazuje, jak zagrać wszystkie akordy z rozdziału 10. zarówno na pianinie, jak i na gitarze. Dodatek C to słowniczek najpopularniejszych terminów muzycznych.

Ikony wykorzystane w książce

Ikony to małe rysunki, które wskazują określony typ informacji. Na zewnętrznych marginesach tej książki znajdziesz następujące rodzaje ikon.



Ta ikona wskazuje ważną poradę lub informację, która ułatwi Ci zrozumienie kluczowych koncepcji.



Stosujemy tę ikonę, gdy omawiamy coś problematycznego lub skomplikowanego.



Ta ikona oznacza informacje, które są — cóż — techniczne; możesz je ominąć, jeśli chcesz.



Gdy wyjaśniamy coś, co naszym zdaniem warto zapamiętać na zawsze, oznaczamy to taką ikoną.



Ta ikona wskazuje ścieżki audio związane z aktualnie omawianym zagadnieniem.

Co dalej

Jeśli jesteś początkującym adeptem muzyki lub chcesz zacząć od nowa, zagłęb się w część pierwszą. Jeżeli podstawy rytmu są Ci znane i chcesz po prostu nauczyć się czytać nuty, skieruj się do części drugiej. Jeśli jesteś wyćwiczonym muzykiem, który pragnie zacząć improwizować i pisać własne utwory, w części trzeciej poznasz podstawowe progresje akordów, skale i kadencje. Możesz także sprawdzić część czwartą, w której omawiamy różne formy muzyczne mogące posłużyć jako ramy dla Twoich pomysłów muzycznych.

Baw się i ciesz swoją podróżą w głąb teorii muzycznej. Słuchanie, granie i pisanie muzyki jest jednym z najprzyjemniejszych doświadczeń życiowych. Ta książka jest co prawda napisana przez nauczycieli, ale obiecujemy Ci, że u Twoich drzwi nie pojawi się żaden tyran z linijką, żeby sprawdzić Twoje postępy! Mamy nadzieję, że lektura będzie dla Ciebie równie przyjemna jak dla nas pisanie. Usiądź, poczytaj i zacznij własną przygodę z muzyką.

Część I

Wprowadzenie do teorii muzyki

The 5th Wave

By Rich Tennant



Wjazd w górę po skali (windy)

W tej części...

Ta część to wprowadzenie w teorię muzyki. Ułatwi Ci ona ogarnięcie całego tematu, niezależnie od tego, czy grasz, piszesz, czy tylko analizujesz muzykę. Zaczniemy od wyjaśnienia wartości nut i pauz, a następnie pokażemy Ci, jak czytać oznaczenia metrum. Na zakończenie poznasz schematy rytmiczne oraz dowiesz się, jak składać z nut różne rytmy.

Rozdział 1

Teoria muzyki? A co to w ogóle jest?

.....

W tym rozdziale:

- ▶ Odrobina historii muzyki.
 - ▶ Wprowadzenie w podstawy teoretyczne.
 - ▶ Wyjaśnienie wpływu teorii na Twoją grę na instrumencie.
-

Jeśli chodzi o teorię muzyki, przede wszystkim trzeba pamiętać o tym, że najpierw była muzyka. Istniała ona tysiące lat przed pojawieniem się teorii mającej wyjaśnić, co ludzie próbują uzyskać, gdy walą w swoje bębny. Nie myśl więc, że jeśli nie masz wykształcenia muzycznego, nie możesz być dobrym muzykiem. Tak naprawdę, jeśli *jesteś* dobrym muzykiem, przypuszczalnie masz już dość sporą wiedzę teoretyczną, lecz po prostu nie znasz odpowiedniej terminologii lub szczegółów technicznych.

Koncepcje i reguły składające się na teorię muzyki są w dużej mierze podobne do reguł gramatycznych dotyczących języka pisanego (które pojawiają się także dopiero po skutecznym opanowaniu prowadzenia rozmów). Tak jak zapisanie języka pozwala osobom znajdującym się bardzo daleko „usłyszeć” rozmowy i historie zgodnie z zamierzeniem autora, tak umiejętność zapisywania muzyki pozwala muzykom czytać i grać kompozycje zgodnie z zamierzeniem twórcy. Opanowanie czytania nut jest jak nauczenie się nowego języka, gdyż biegła osoba potrafi „usłyszeć” muzyczną „konwersację”, gdy czyta pięciolinie.

Całe rzesze ludzi na świecie nie potrafią czytać i pisać, lecz mimo to bez trudu przekazują swoje myśli i uczucia werbalnie. Na tej samej zasadzie istnieje mnóstwo intuicyjnych muzyków samouków, którzy nigdy nie nauczyli się czytać i pisać nut, a cała idea zagłębiania się w teorię wydaje im się nudna i bezproduktywna. Jednak, tak jak nauczanie się czytania i pisanie pozwala szybciej przyswajać wiedzę, tak i przyswojenie teorii muzyki ułatwia opanowywanie nowych technik, granie w nieznanych stylach muzyki i wyrobienie pewności siebie potrzebnej do testowania nowych rzeczy.

Archeologia narodzin muzyki i teorii muzyki

Na ile historycy są to w stanie stwierdzić, instrumenty muzyczne osiągnęły złożoność konstrukcyjną, która pozwoliła im przetrwać do dnia dzisiejszego, już wtedy, gdy zaczął się stabilizować świat starożytny — około 7000 lat p.n.e. Na przykład na niektórych fletach z kości z tego okresu wciąż da się grać. Zostały one nawet nagrane na potrzeby współczesnych słuchaczy.

Z piktogramów i ornamentów pogrzebowych wynika, że Egipcjanie grali na harfach, podwójnych klarnetach, lirach i własnej wersji fletu już 3500 lat p.n.e. Mniej więcej 1500 lat p.n.e. Hetyci z północnej Syrii zmodyfikowali tradycyjną konstrukcję egipskiej lutni/harfy i wynaleźli pierwszą dwustrunową gitarę z długim gryfem z progami, stroikami na górze szyjki oraz wydrążonym pudłem rezonansowym wzmacniającym dźwięk uderzanych strun.

Na temat starożytnej muzyki istnieje wiele pytań bez odpowiedzi, na przykład dlaczego tyle różnych kultur całkowicie niezależnie od siebie wymyśliło tak wiele takich samych porządków tonalnych. Sporo teoretyków spekuluje, że pewne schematy nut po prostu brzmią dla słuchaczy dobrze, a inne nie. Teorię muzyki można więc w uproszczeniu zdefiniować jako próbę wyjaśnienia, dlaczego muzyka brzmi dobrze lub źle i jak to się dzieje. Inaczej mówiąc, celem teorii muzyki jest wyjaśnienie, *dlaczego* coś zabrzmiało tak, jak zabrzmiało, i *jak* wydobyć taki sam dźwięk jeszcze raz.

Wiele osób uważa, że kolebką teorii muzyki jest starożytna Grecja, ponieważ to tam zrodziły się całe szkoły filozofii i nauki dotyczące analizowania każdego znanego wówczas aspektu muzyki. Nawet Pitagoras (koleś od trójkąta) miał w tym swój udział, tworząc dwunastodźwiękową skalę przypominającą tę stosowaną przez muzyków i kompozytorów po dzień dzisiejszy (zobacz w rozdziale 7.). Zrobił to, wykorzystując pierwsze koło kwintowe (zobacz w rozdziale 8.), które do dziś jest skrupulatnie stosowane przez wszelkiego rodzaju muzyków.

Inny słynny grecki filozof i naukowiec, Arystoteles, jest odpowiedzialny za liczne książki dotyczące teorii muzyki. Stworzył podstawową formę notacji muzycznej, która pozostała w użyciu w Grecji i kolejnych kulturach przez blisko tysiąc lat po jego śmierci.

W istocie wkład starożytnych Greków w teorię muzyki był tak znaczny, że aż do renesansu 2000 lat później nie były potrzebne żadne znaczące modyfikacje. Sąsiedzi i zdobywcy Grecji z radością wcielali do swoich kultur grecką matematykę, nauki techniczne, filozofię, sztukę, literaturę i muzykę.

Zacznijmy od podstaw: fundamenty teorii muzyki

Fajnie byłoby być jedną z tych osób, które potrafią się przy dowolnym instrumencie i bez żadnego przygotowania zagrać piękną muzykę. Większość ludzi potrzebuje jednak pewnych uporządkowanych instrukcji — albo od nauczyciela, albo z książki. W poniższych sekcjach omówimy podstawowe informacje przydatne do czytania nut, grania skal oraz zrozumienia tonacji i budowy akordów.

Wyjaśnienie podstaw: nuty, pauzy i bity

Czytanie nut jest podstawową umiejętnością muzyka, szczególnie takiego, który chce dzielić się swoją twórczością z innymi muzykami lub odkrywać twórczość innych muzyków. Studiowanie podstawowych elementów, takich jak wartości czasowe każdego rodzaju nuty i pauzy oraz tonacja i rytm, to krok naprzód na drodze do opanowania muzyki. Wszystkie te elementy łączą się ze sobą, tworząc fundamenty czytania, grania i studiowania muzyki.

Przemieszczanie i łączenie nut

Umiejętność odczytywania dźwięków na pięcioliniach — zarówno z kluczem basowym, jak i wiolinowym — oraz zlokalizowania ich na pianinie i gitarze, dwóch najpopularniejszych instrumentach, na których ludzie uczą się grać, ma podstawowe znaczenie dla tworzenia muzyki i jej studiowania.

Powiązanie klawiatury z pięciolinia

Przed renesansem w technologii muzycznej dokonano się niewiele znaczących zmian. Instrumenty strunowe, dęte drewniane, rogi i instrumenty perkusyjne istniały od tysięcy lat i chociaż były wielokrotnie ulepszone konstrukcyjnie i udoskonalane w technice gry, nie różniły się zasadniczo od instrumentów stosowanych przez ludzi ze starożytnych kultur. Dopiero w czternastym stuleciu pojawił się zupełnie nowy interfejs muzyczny: klawiatura.

Mniej więcej synchronicznie z wynalezieniem klawiatury datuje się początki *notacji muzycznej* — czyli zapisu nutowego. Powiązanie klawiatury z zapisem nutowym było rozwijane ze względu na łatwość komponowania na klawiaturze muzyki dla całej orkiestry. Prócz tego większość nowych dzieł na zamówienie była tworzona na instrumenty z klawiaturą, gdyż były one postrzegane przez publikę jako wznioślejsze.

Kompozytorzy piętnastowiecznej Francji zaczęli dodawać do zestawu tyle linii, ile było im potrzebne (w rozdziale 9. znajdziesz więcej o pięcioliniach). Pisali też dzieła z kilkoma równoległymi partiami, które miały być grane jednocześnie przez różne instrumenty. Ponieważ klawiatura ma tak wiele różnych dźwięków, zaczęto stosować osobne zestawy linii dla lewej i prawej dłoni. Są to linie z kluczami basowym i wiolinowym.

Jak wyjaśniamy w rozdziale 11., zaletą klawiatury jest także niewiarygodna łatwość tworzenia akordów. W siedemnastym wieku standardem w większości aranżacji muzycznych stało się pięć linii dla jednej partii — przypuszczalnie ze względu na to, że łatwiej i taniej było drukować jeden rodzaj kart do zapisu nut dla komponujących muzyków. System nie zmienił się zbyt wiele przez następne cztery stulecia i zapewne się nie zmieni, dopóki nie pojawi się nowszy, bardziej przekonujący interfejs instrumentu muzycznego.

Gdy potrafisz odczytać nuty pięciolinii, jesteś w stanie odszyfrować *oznaczenie tonacji*, czyli grupę symboli wskazującą, w jakiej tonacji napisano dany utwór. Możesz się posłużyć kołem kwintowym, aby poćwiczyć intuicyjne odczytywanie oznaczenia tonacji na podstawie liczby krzyżyków lub bemoli. Więcej o tonacjach i kole kwintowym znajdziesz w rozdziale 8.

Po zaznajomieniu się z oznaczeniami tonacji będziesz mógł przejść do interwałów, akordów i progresji, które stanowią o różnorodności brzmień muzyki — od przyjemnego i kojącego po napięte i wymagające rozwiązania. Jak wyjaśniamy w rozdziale 9., skale i akordy tworzysz na podstawie jednego z dwóch rodzajów interwałów: melodycznego lub harmonicznego. Z rozdziałów 10. i 11. dowiesz się wszystkiego, czego potrzebujesz, na temat budowy akordów i ich progresji.

Studiowanie form i kompozycji muzycznych

Większość popularnych i klasycznych utworów jest skomponowana w oparciu o jakąś formę. *Forma muzyczna* to strukturalny szkielet stosowany do tworzenia określonego gatunku muzyki. Elementy składowe formy to między innymi frazy muzyczne i okresy (które opisujemy w rozdziale 12.), a rytm, melodia i harmonia decydują o *gatunku* lub stylu danego utworu.

Gdy siadasz do pisania muzyki, musisz wybrać formę, jaką zamierzasz stworzyć — na przykład klasyczną czy popularną. Możesz wybrać spośród wielu różnych form klasycznych i popularnych, takich jak sonata, koncert, szesnastotaktowy blues lub układ zwrotka – refren (w rozdziale 13. znajdziesz mnóstwo informacji o najpowszechniejszych formach muzycznych). W każdej formie możesz uzyskać różne brzmienia za pomocą manipulowania tempem, dynamiką i barwą tonu instrumentu (więcej o tym w rozdziałach 15. i 16.).

W jaki sposób teoria może pomóc Twojej muzyce?

Gdybyś nie miał wiedzy, mógłbyś pomyśleć, że utwór można zacząć od dowolnego dźwięku, podążyć tam, gdzie się chce, oraz zatrzymać za każdym razem, gdy wykonawca poczuje chęć napięcia się mrożonej herbaty. Chociaż prawdą jest, że wielu osobom zdarzyło się uczestniczyć w koncertach, w trakcie których stosowano ten rodzaj „kompozycji”, w większości przypadków takie koncerty są dezorientujące i irytujące egocentryczne oraz wydają się bezsensowne.

Jedynie osoby *dobrze* wykonujące spontaniczną improwizację to te, które wiedzą o muzyce na tyle dużo, że potrafią składać ze sobą nuty i akordy w sposób mający dla słuchaczy jakiś sens. A ponieważ muzyka to forma komunikacji, nawiązywanie więzi ze słuchaczem jest jej celem.

Uczenie się teorii muzyki jest także niezwykle inspirujące. Nie sposób opisać tego uczucia, gdy w Twojej głowie zapala się lampka i nagle uświadamiasz sobie, że na podstawie dwunastotaktowej progresji bluesowej możesz stworzyć naprawdę dobrą

piosenkę. Albo gdy patrząc na klasyczne nuty, nie możesz się doczekać, kiedy po raz pierwszy je zagrasz. Albo gdy siądziesz z przyjaciółmi do improwizacji i po raz pierwszy zorientujesz się, że masz w sobie na tyle pewności, żeby przejąć prowadzenie.



Rzeczywistość jest jednak nieubłagana: w swojej muzyce uzyskasz tyle, ile w nią włożysz. Jeśli chcesz umieć grać klasyczne dzieła, musisz opanować grę *a vista* i utrzymywanie stałego rytmu. Jeżeli zamierzasz zostać gitarzystą rockowym, przyda Ci się przede wszystkim wiedza, które dźwięki grać w określonej tonacji. Uczenie się muzyki wymaga sporej osobistej dyscypliny, lecz koniec końców efekty będą warte włożonego wysiłku. Granic muzyki jest przecież fajne, a rozwinięta umiejętność grania jest wręcz niewiarygodnie fajna. Każdy kocha gwiazdy rocka/jazzmanów/Mozarta.

Rozdział 2

Określanie wartości nut

W tym rozdziale:

- ▶ Wyjaśnienie kwestii rytmu, bitu i tempa.
- ▶ Przegląd nut i ich wartości.
- ▶ Liczenie (i klaskanie) dla różnych nut.
- ▶ Wprowadzenie nut wiązanych i z kropką.
- ▶ Łączenie wartości nut i ich liczenie.

Chyba każdy ma za sobą jakieś lekcje muzyki — albo płatne u miejscowego nauczyciela fortepianu, albo przynajmniej te obowiązkowe w szkole podstawowej. Tak czy siak, z pewnością byłeś już kiedyś proszony o wystukanie lub wyklaskanie jakiegoś rytmu.

Być może w tamtym czasie wydawało Ci się to zasadniczo bez sensu lub służyło jako świetne uzasadnienie konieczności stuknięcia kolegi z ławki w głowę. W każdym razie przygoda z muzyką zaczyna się właśnie od naliczania rytmu. Bez wyraźnego rytmu nie miałbyś do czego tańczyć lub kiwać głową. Chociaż wszystkie pozostałe elementy muzyki (wysokość dźwięku, melodia, harmonia itd.) są cholernie istotne, to bez rytmu nie utworzą żadnej piosenki.



Wszystko wokół Ciebie ma rytm, Ty także. W muzyce *rytm* to schemat regularnych lub nieregularnych pulsów. Najbardziej podstawowym elementem, jaki zawsze starasz się zidentyfikować w piosence, jest jej rytm. Na szczęście dzięki zapisowi nutowemu łatwo zinterpretować prace innych kompozytorów i uzyskać rytm zgodny z ich zamierzeniem.

Ten rozdział stanowi solidne wprowadzenie w podstawy liczenia nut i odkrywania rytmu, bitu i tempa piosenek.

Poznaj bit

Bit (w muzyce na 4/4 zwany czasem *ćwiartką*) to pulsacja dzieląca czas na równe odcinki. Dobrym przykładem jest tykanie zegara. W każdej minucie wskazówka sekund tyknie sześćdziesiąt razy, a każde z tych tyknięć to bit. Jeśli przyspieszysz lub spowolnisz wskazówkę, zmienisz *tempo* tyknięć. *Nuty* w muzyce informują Cię, co powinieneś zagrać w każdym z tych tyknięć. Inaczej mówiąc, nuty mówią Ci, jak długo i jak często grać określoną *wysokość dźwięku* w trakcie każdego bitu.

Gdy myślisz o słowie *nuta* w kontekście muzyki, przypuszczalnie masz skojarzenie z dźwiękiem. Jednak w muzyce podstawowym znaczeniem nuty jest wskazywanie czasu trwania określonej wysokości dźwięku wydobywanego przez głos lub instrument.

Ten czas trwania jest determinowany *wartością nuty*, wskazywaną przez jej rozmiar i kształt. Wartości nut wraz z trzema wcześniejszymi cechami określają rodzaj rytmu, jaki będzie miał uzyskany utwór. Decydują one, czy utwór będzie przebiegał szybko i radośnie, czołgał się wolno i ponuro, czy też rozwijał się w jeszcze inny sposób.

Do rozszyfrowywania rytmu przydatne są *pałeczki rytmiczne* (grube i twarde cylindryczne instrumenty drewniane). Stukaj więc rytm. Jeśli masz pałeczki, stukaj nimi, a jeśli ich nie masz, klaszcz lub stukaj dłońią o bongosy bądź biurko.



„Usłyszenie” rytmu w głowie (lub „poczucie” go w ciele) jest absolutnie fundamentalne w graniu, niezależnie od tego, czy odczytujesz nuty, czy improwizujesz z kolegami. Jedyny sposób na opanowanie tego podstawowego zadania to *ćwiczyć, ćwiczyć i jeszcze raz ćwiczyć*. Jeśli chcesz robić postępy w muzyce, musisz się nauczyć podążać za rytmem.



Chyba najłatwiejszym sposobem ćwiczenia pracy ze stabilnym rytmem jest kupienie metronomu. Te urządzenia są dość tanie i nawet te najnowsze powinny wytrzymać wiele lat. Piękno metronomu polega na tym, że można na nim ustawić bardzo różne tempa — od tych najwolniejszych po oszałamiająco szybkie. Jeśli ćwiczysz z metronomem — szczególnie gdy czytasz nuty — możesz ustawić dowolne tempo, w jakim czujesz się swobodnie, a następnie, po rozszyfrowaniu utworu, stopniowo przyspieszać je do tempa zamierzonego przez kompozytora.

Rozpoznawanie nut i ich wartości

Jeśli myślisz o muzyce jako o języku, to nuty są literami alfabetu — czyli podstawowymi elementami tworzącymi utwór muzyczny. Nauczenie się tego, jak różne nuty dopasowują się do siebie w dziele muzycznym, jest równie ważne jak znajomość ich wysokości, ponieważ zmiana wartości nut doprowadza do uzyskania zupełnie innej muzyki. Gdy muzycy mówią o graniu jakiegoś utworu „w stylu” Bacha, Beethovena lub Philipa Glassa, mają na myśli nie tylko progresje akordów lub melodie, lecz w równej mierze charakterystyczne dla danego kompozytora struktury rytmiczne i tempo.

Przegląd nut i ich komponentów

Nuty są zbudowane z trzech komponentów: główki, ogonka i chorągiewki (zobacz rysunek 2.1).

- ✓ **Główka.** *Główka* to owalna część nuty. Każda nuta ją ma.
- ✓ **Ogonek.** *Ogonek* to pionowa linia wychodząca od główki. Ósemki, ćwierćnuty i półnuty mają ogonki.
- ✓ **Chorągiewka.** *Chorągiewka* to krótka linia wychodząca z dołu lub z góry ogonka. Chorągiewkę ma ósemka i każda nuta od niej krótsza.



Ogonek może być skierowany w górę lub w dół, w zależności od położenia na pięciolinii (więcej o pięcioliniach znajdziesz w rozdziałach 4. i 6.). To, w którą stronę jest skierowany, nie ma wpływu na wartość nuty.

Rysunek 2.1.

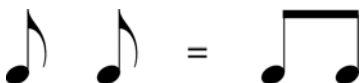
Cała nuta ma tylko główkę, ćwierćnuta ma główkę i ogonek, a ósemka ma główkę, ogonek i chorągiewkę



Zamiast rysować chorągiewkę przy każdej nucie, można je połączyć *belką*, która jest po prostu estetyczniej wyglądającym wcieleniem chorągiewki. Na przykład rysunek 2.2 przedstawia dwie ósemki z chorągiewkami oraz połączone belką.

Rysunek 2.2.

Ósemki można zapisywać z osobnymi chorągiewkami lub ze wspólną belką



Rysunek 2.3 przedstawia szesnastki z chorągiewkami pogrupowane na trzy różne sposoby: jako pojedyncze nuty, jako dwie pary połączone podwójnymi belkami oraz jako grupę połączoną jedną podwójną belką. Sposób zapisu nie ma znaczenia muzycznego, gdyż wszystkie trzy grupy gra się tak samo.

Rysunek 2.3.

Grupy szesnastek zapisane na trzy różne sposoby, które gra się tak samo



Na tej samej zasadzie możesz zapisać osiem trzydziestodwójek w dowolny sposób z rysunku 2.4. Zwróć uwagę, że te nuty mają trzy chorągiewki (lub trzy belki). Stosowanie belek zamiast chorągiewek jest po prostu wynikiem dążenia do tego, aby zapis nutowy był czytelniejszy i schludniejszy.

Belki ułatwiają też wykonawcy zorientowanie się w podziałach rytmicznych. Na przykład łatwiej jest, gdy nie musisz przebiegać wzrokiem po odseparowanych szesnastkach, lecz widzisz cztery grupy po cztery szesnastki połączone belkami.

Rysunek 2.4.
 Podobnie jak ósemki i szesnastki, trzydziestodwójki można zapisać osobno lub połączyć belkami



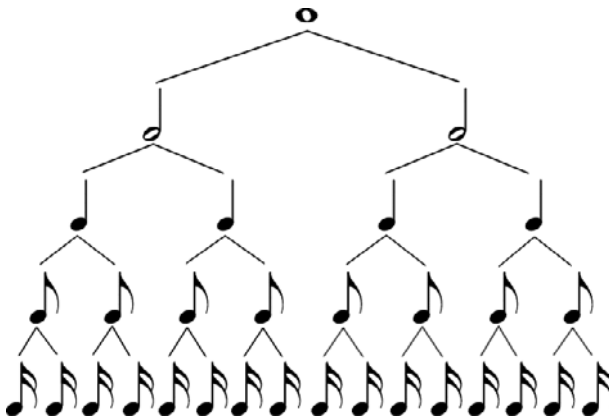
Odczytywanie wartości nut

Jak być może pamiętasz z lekcji muzyki, każda nuta ma przypisaną *wartość*. Zanim przejdziemy do drobiazgowego opisu poszczególnych rodzajów nut, spójrz na rysunek 2.5, przedstawiający najczęściej spotykane w muzyce odmiany, uporządkowane w taki sposób, żeby w każdym rzędzie wartość była jednakowa. Zaczynając od góry, mamy całą nutę, poniżej półnuty, potem ćwierćnuty, ósemki i na samym dole szesnastki. Każdy poziom tego „drzewa nut” ma taką samą wartość. Na przykład wartość półnuty to pół całej nuty, a wartość ćwierćnuty to ćwierć całej nuty.



Innym sposobem myślenia o nutach jest wyobrażenie sobie, że cała nuta to ciasto — co nie powinno być trudne, gdyż jest ona zaokrąglona. Aby podzielić ciasto na ćwierćnuty, pokrój je na ćwiartki. Pokrojenie go na osiem kawałków da Ci ósemki itd.

Wartość nuty równa jednemu bitowi ulega zmianie w zależności od metrum utworu muzycznego (zobacz w rozdziale 4.). W najbardziej popularnym metrum 4/4 (*cztermiarowym*) cała nuta trwa cztery bity, półnuta dwa bity, a ćwierćnuta jeden bit. W tym metrum ósemka trwa tylko pół bitu, a szesnastka zaledwie ćwierć bitu.



Rysunek 2.5.
 Każdy poziom tego drzewa nut trwa tyle samo bitów



Często ćwierćnuta trwa jeden bit. Na przykład gdy zaśpiewasz: „STA-RY FAR-MER FAR-MĘ MIAŁ”, to każda sylaba oznacza jeden bit (możesz klaskać w trakcie śpiewania), a każdy bit ma długość ćwierćnuty, jeśli piosenka jest zapisana w metrum 4/4. Więcej na temat oznaczeń metrum i liczenia bitów znajdziesz w rozdziale 4.

Cała nuta

Cała nuta trwa najdłużej z wszystkich nut. Na rysunku 2.6 możesz zobaczyć, jak wygląda.

Rysunek 2.6.
Cała nuta to
pusta w środku
elipsa



W metrum 4/4 cała nuta trwa cztery bity (więcej o oznaczeniach metrum znajdziesz w rozdziale 4.). Przez cztery pełne bity nie musisz robić nic poza zagranieniem tej nuty i trzymaniem jej. To wszystko.

Zazwyczaj przy liczeniu wartości nuty klaska się lub stuka nutę, a następnie wypowiada na głos pozostałe bity. Całe nuty, takie jak na rysunku 2.7, liczy się w następujący sposób:

KLAP dwa trzy cztery K LAP dwa trzy cztery K LAP dwa trzy cztery

„KLAP” oznacza klaśnięcie dłońmi, a „dwa trzy cztery” wypowiadasz na głos, gdyż nuta ma trwać przez cztery bity.

Rysunek 2.7.
Gdy zobaczysz
trzy kolejne
całe nuty, każ-
da z nich po-
winna zostać
osobno odliczo-
na do czterech



Dla steranego muzyka jeszcze szczęśliwsze jest natrafienie na podwójną całą nutę. Nie spotkasz się z nią zbyt często, ale jeśli tak się stanie, będzie wyglądała jak na rysunku 2.8. Największe szanse zobaczenia jej masz w wolnej muzyce procesyjnej lub średniowiecznej. Gdy zobaczysz podwójną całą nutę, musisz trzymać ją przez czas, jaki zajmuje odliczanie do ośmiu.

KLAP dwa trzy cztery pięć sześć siedem osiem

Rysunek 2.8.
Podwójną całą
nutę trzeba
trzymać przez
osiem bitów



Nutę trwającą osiem bitów można zapisać także jako dwie całe nuty połączone łukiem. Łuki omawiamy nieco dalej w tym rozdziale.

Półnuta

Logika podpowiada, co następuje po całej nucie, jeśli chodzi o wartość — oczywiście półnuta. Półnutę trzeba trzymać o połowę krócej niż całą nutę. Wygląda ona tak jak na rysunku 2.9. Gdy liczysz półnuty z rysunku 2.9, przebiega to tak:

KLAP dwa KLAP dwa KLAP dwa

Ponieważ najdłuższą nutą na rysunku 2.9 jest półnuta, doliczasz tylko do dwóch.



Rysunek 2.9.
Półnutę trzeba trzymać o połowę krócej niż całą nutę



Załóżmy, że natrafiłeś na całą nutę, po której następują dwie półnuty, jak na rysunku 2.10. W takim przypadku liczysz te trzy nuty w następujący sposób:

KLAP dwa trzy cztery KLAP dwa KLAP dwa

Rysunek 2.10.
Cała nuta, po której następują dwie półnuty



Ćwierćnuta

Gdy podzieliś całą nutę o długości czterech bitów na cztery części, uzyskasz ćwierćnuty trwające po jednym bicie. Ćwierćnuty wyglądają tak jak półnuty, lecz mają wypełnioną główkę (zobacz rysunek 2.11). Cztery ćwierćnuty liczy się tak:

KLAP KLAP KLAP KLAP

Ponieważ najdłuższą nutą w tym przykładzie jest ćwierćnuta, liczysz tylko do jednego. Cztery ćwierćnuty trwają tyle samo co jedna cała nuta.



Rysunek 2.11.
Każda z tych czterech ćwierćnut zajmuje jeden bit



Załóżmy, że zastąpisz pierwszą ćwierćnutę całą nutą, a ostatnią ćwierćnutę — półnutą, jak na rysunku 2.12. W takim przypadku musiałbyś liczyć tak:

KLAP dwa trzy cztery KLAP KLAP KLAP dwa

Rysunek 2.12.

Połączenie całej nuty, ćwierćnut i półnut zbliża nas do tego, co znajdziesz w muzyce



Ósemki i jeszcze krótsze nuty

Gdy zapis nutowy jakiegoś utworu zawiera ósemki i jeszcze krótsze nuty, zaczyna wyglądać nieco onieśmielająco. Zazwyczaj jedna lub dwie grupy ósemek w utworze nie wystarczą, żeby przerazić typowego początkującego ucznia, lecz gdy ten sam uczeń otworzy stronę wypełnioną ósemkami, szesnastkami lub trzydziestodwójkami, wie, że czeka go sporo pracy. Dlaczego? Bo te nuty są zazwyczaj *szybkie*.

Ósemka (na rysunku 2.13) ma taką długość jak pół ćwierćnuty. Osiem ósemek trwa tyle co cała nuta, co oznacza, że jedna ósemka zajmuje połowę bitu (w metrum 4/4).

Rysunek 2.13.

Ósemkę trzyma się przez jedną ósmą czasu trwania całej nuty



Jak policzyć połowę bitu? Bardzo łatwo. Stukaj stopą równo z bitem i klaszcz w dłoń dwa razy na każde stuknięcie.

KLAP-KLAP KLAP-KLAP KLAP-KLAP KLAP-KLAP

Możesz też liczyć w następujący sposób:

RAZ-i-DWA-i-TRZY-i-CZTERY-i

Liczby reprezentują cztery bity, a „i” przypada w połowach bitów.

Wyobraź sobie, że każde tyknięcie metronomu to ósemka, a nie ćwierćnuta. To oznacza, że ćwierćnuta trwa dwa tyknięcia, półnuta cztery tyknięcia, a cała nuta osiem tyknięć.

Podobnie, jeśli utwór zawiera szesnastki, możesz uznać, że jedna szesnastka to jedno tyknięcie metronomu. Wtedy ósemka będzie równa dwóm tyknięciom, ćwierćnuta czterem, półnuta ośmiu, a cała nuta szesnastu tyknięciom metronomu.

Szesnastka ma długość równą jednej czwartej ćwierćnuty, co oznacza, że trwa tyle co jedna szesnasta całej nuty. Szesnastka wygląda tak jak na rysunku 2.14.

Rysunek 2.14.
Szesnastka
trwa tyle co
połowa ósemki



Jeśli masz utwór z trzydziestodwójkami (nuta na rysunku 2.15) pamiętaj, że jeśli trzydziestodwójka równa się jednemu tyknięciu metronomu, to szesnastka zajmuje dwa tyknięcia, ósemka cztery, ćwierćnuta osiem, półnuta szesnaście, a cała nuta trzydzieści dwa tyknięcia metronomu.

Rysunek 2.15.
Trzydziesto-
dwójka trwa
tyle co połowa
szesnastki



Zapewne ucieszy Cię to, że z trzydziestodwójkami nie spotkasz się zbyt często.

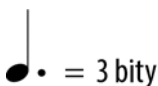
Wydłużanie nuty za pomocą kropki lub łuku

Czasem potrzebujesz zwiększyć wartość nuty. W zapisie muzycznym można to zrobić na dwa podstawowe sposoby: za pomocą *kropki* lub *łuku*. Poniżej wyjaśnimy każdy z nich.

Wydłużanie nuty za pomocą kropki

Od czasu do czasu w zapisie nutowym zobaczysz kropkę po nucie. Kropka wskazuje, że wartość nuty należy zwiększyć o połowę. Kropki najczęściej stosuje się po półnucie, aby trwała trzy ćwierćnuty, a nie dwie (zobacz rysunek 2.16). O kropce można też myśleć tak: sprawia ona, że nuta trwa tyle co *trzy* nuty o stopień krótsze (a nie dwie).

Rysunek 2.16.
Półnutę z kropką
trzeba trzymać
o połowę
dłużej niż zwy-
kłą półnutę



Rzadziej spotykana, choć także możliwa do zastosowania, jest cała nuta z kropką. Oznacza to, że wartość całej nuty jest przedłużona z czterech bitów na sześć.



Jeśli za nutą zobaczysz dwie kropki — co nazywamy *nutą z podwójną kropką* — to pierwsza kropka zwiększa czas trwania nuty o połowę jej pierwotnej wartości, a druga kropka — o jedną czwartą jej pierwotnej wartości. Półnuta z dwoma kropkami będzie więc trwała dwa bity plus jeden plus pół bitu, czyli trzy i pół bitu. We współczesnej muzyce rzadko natrafisz na tego typu notację. W dziewiętnastym wieku podwójne kropki lubił stosować kompozytor Richard Wagner.

Łączenie nut za pomocą łuku

Innym sposobem wydłużania wartości nuty jest połączenie jej *łukiem* z następną, jak na rysunku 2.17. Łuk łączy dwie nuty o tej samej wysokości, tworząc jedną dłuższą zamiast dwóch krótszych. Gdy zobaczysz łuk, po prostu dodaj wartości obu nut. Na przykład ćwierćnuta powiązana z ćwierćnutą daje dźwięk trzymany przez dwa bity:

KLAP-dwa!

Rysunek 2.17.
Dwie ćwierćnuty połączone łukiem dają półnutę



Nie pomył tego łuku z *łukiem legato*. Wygląda tak samo, lecz łączy dwa dźwięki o *różnej wysokości* (więcej na ten temat w rozdziale 15.).

Łączenie różnych wartości nut

Raczej nie spotkasz dzieł muzycznych wykorzystujących wyłącznie jeden rodzaj nuty, więc musisz ćwiczyć granie różnych wartości.

Cztery ćwiczenia z rysunków od 2.18 do 2.21 ułatwiają wpojenie sobie bitu i sprawiają, że poszczególne rodzaje nut odcisną swoją wartość w Twoim mózgu. Każde ćwiczenie składa się z pięciu czterobitowych grup (*taktów*). Takty są oddzielone pionowymi liniami zwanymi *kreskami taktowymi* (które szerzej omawiamy w rozdziale 4.).

W tych ćwiczeniach klaszczesz na „KLAP”, a liczby wypowiadasz na głos. Gdy zobaczysz połączone KLAP-KLAP, wykonaj dwa kłaśnięcia w jednym bicie (czyli dwa kłaśnięcia zamiast jak zwykle jednego).

Najpierw zacznij liczyć, a z klaskaniem wejdź po doliczeniu do czterech.

Ćwiczenie 1.

KLAP KLAP KLAP KLAP | KLAP dwa trzy KLAP | KLAP dwa trzy cztery | KLAP dwa trzy cztery | KLAP KLAP KLAP cztery



Rysunek 2.18.
Ćwiczenie 1.



Ćwiczenie 2.

KLAP dwa trzy cztery | KLAP dwa trzy cztery | KLAP KLAP trzy KLAP | KLAP dwa
KLAP cztery | KLAP dwa trzy cztery

Rysunek 2.19.
Ćwiczenie 2.



Ćwiczenie 3.

KLAP KLAP-KLAP KLAP cztery | KLAP dwa trzy cztery | KLAP dwa trzy KLAP |
KLAP-KLAP KLAP trzy cztery | KLAP dwa KLAP cztery

Rysunek 2.20.
Ćwiczenie 3.



Ćwiczenie 4.

KLAP dwa KLAP cztery | KLAP dwa trzy KLAP | KLAP dwa trzy cztery | raz KLAP
trzy cztery | KLAP dwa trzy cztery

Rysunek 2.21.
Ćwiczenie 4.



Rozdział 3

Zrób sobie pauzę

.....

W tym rozdziale:

- ▶ Liczenie wartości pauz.
 - ▶ Przedłużanie pauz za pomocą kropki.
 - ▶ Łączenie nut i pauz.
-

Czasem w rozmowie najważniejsze jest to, czego się nie wypowie. Podobnie w muzyce — często w znacznym stopniu budują atmosferę te nuty, których *nie zagrasz*.

Takie ciche „nuty” są dość trafnie nazywane *pauzami*. Gdy w utworze natrafisz na pauzę, w czasie jej trwania nie musisz nic robić poza kontynuowaniem liczenia bitów. Pauzy są szczególnie ważne, gdy piszesz utwory, które mają być czytane przez innych ludzi, oraz gdy odczytujesz dzieła innych kompozytorów — gdyż pozwalają na znacznie precyzyjniejsze wskazanie rytmu niż za pomocą samych nut.

Pauzy są najbardziej przydatne w utworach na kilka instrumentów. Dzięki nim wykonawcy łatwo jest policzyć bity i utrzymać się w tempie z resztą orkiestry, nawet jeśli jego instrument zaczyna grać dopiero w środku utworu. Podobnie w utworach na fortepian, pauzy informują prawą lub lewą rękę — bądź obie — żeby przestały na chwilę grać.

Nie daj się zwieść nazwie. Pauza w muzyce wcale nie oznacza, że możesz uciąć sobie drzemkę. Jeśli nie będziesz kontynuował równomiernego liczenia, tak jak w trakcie granych nut, wypadniesz z rytmu i utwór się rozjedzie.



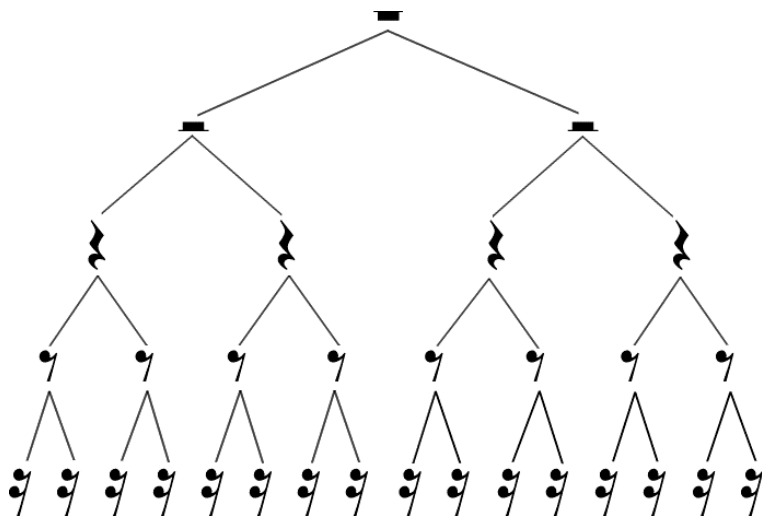
Rodzaje pauz

Pauzy można porównać z przerwami między wyrazami w napisanym zdaniu. Gdyby tych przerw nie było, pisalibyśmy tylko jedno długie, bełkotliwe słowo.



Pauz w muzyce się nie klaszcze (ani nie zaznacza się ich żadnym instrumentem czy głosem). Po prostu wylicz ich wartość w myślach. Pamiętaj tylko, żeby przerwać grę w trakcie ich odliczania.

Rysunek 3.1 przedstawia względną wartość pauz — od pauzy całonutowej na szczycie aż do pauzy szesnastkowej na dole. Patrząc od góry, pierwsza jest pauza całonutowa, potem pauzy półnutowe, ćwierćnutowe, ósemkowe i szesnastkowe. W poniższych sekcjach omówimy każdy z tych rodzajów.



Rysunek 3.1.
Każdy poziom
tego drzewa
trwa tyle samo
bitów

Pauza całonutowa

Tak jak cała nuta, pauza całonutowa trwa cztery bity (w najpopularniejszym metrum 4/4; w rozdziale 4. znajdziesz wszystko, co powinieneś wiedzieć o oznaczeniach metrum). Rysunek 3.2 przedstawia przykład pauzy całonutowej.

Pauza całonutowa wygląda jak kapelusz do góry nogami. Aby zapamiętać jej wygląd, wyobraź sobie, że kapelusz został ściągnięty z głowy i położony na stole, ponieważ ta przerwa będzie długa.



Rysunek 3.2.
Pauza całonu-
towa wygląda
jak kapelusz do
góry nogami



Dla zmęczonego muzyka jeszcze lepsza jest bardzo rzadko stosowana podwójna pauza całonutowa (rysunek 3.3). Gdy natrafisz na taką pauzę — zazwyczaj w utworach na 4/2 — nie musisz niczego grać przez pięć bitów.

Rysunek 3.3.
Z podwójną
pauzą całonu-
tową spotkasz
się dość rzadko



Pauza półnutowa

Jeśli pauza całonutowa trwa cztery bity, to pauzę półnutową trzeba utrzymać przez dwa bity. Wygląda ona jak na rysunku 3.4.



Pauza półnutowa, podobnie jak całonutowa, wygląda jak kapelusz. Tym razem jednak jest on we właściwej pozycji na głowie, gdyż nosząca go osoba nie miała czasu, żeby go zdjąć i położyć na stole.

Rysunek 3.4.

Pauza półnutowa trwa o połowę krócej niż pauza całonutowa



Spójrz na nuty i pauzy na rysunku 3.5. Gdybyś miał policzyć taki rytm w metrum 4/4, wyglądałoby to tak:

KLAP dwa trzy cztery KLAP dwa PAUZA dwa

Rysunek 3.5.

Cała nuta, półnuta i pauza półnutowa



Pauza ćwierćnutowa

Podziel pauzę całonutową na cztery lub półnutową na dwie części, a otrzymasz pauzy ćwierćnutowe. Pauza ćwierćnutowa (na rysunku 3.6) trwa tyle co jedna czwarta pauzy całonutowej.

Rysunek 3.6.

Pauza ćwierćnutowa wygląda jak dziwny paragraf i ma taką długość jak ćwierćnuta



Rysunek 3.7 przedstawia całą nutę i półnutę oddzielone dwoma pauzami ćwierćnutowymi. Taki rytm musiałbyś liczyć w następujący sposób:

KLAP dwa trzy cztery PAUZA PAUZA KLAP dwa

Rysunek 3.7.
Dwie pauzy
ćwierćnutowe
upchnięte mię-
dzy nutami



Pauza ósemkowa i dłuższe

Pauzy ósemkowa, szesnastkowa i trzydziestodwójkowa są łatwe do rozpoznania, gdyż wszystkie mają kaligrafowane chorągiewki, przypominające chorągiewki ich nutowych sióstr, które opisaliśmy w rozdziale 2. Oto cała prawda o znaczeniu liczby chorągiewek przy nucie lub pauzie.

- ✓ **Jedna chorągiewka** — ósemka i pauza ósemkowa; zobacz rysunek 3.8.
- ✓ **Dwie chorągiewki** — szesnastka i pauza szesnastkowa; zobacz rysunek 3.9.
- ✓ **Trzy chorągiewki** — trzydziestodwójka i pauza trzydziestodwójkowa; zobacz rysunek 3.10.

Rysunek 3.8.
Pauza ósem-
kowa ma ogo-
nek i jedną kali-
grafowaną
chorągiewkę



Jak się domyślasz, pauzę ósemkową równie trudno wyliczyć jak jej nutową siostrę (w rozdziale 2. znajdziesz więcej o liczeniu nut). Pauza ósemkowa trwa o połowę krócej niż ćwierćnutowa, co zazwyczaj oznacza mniej niż jeden bit (w rozdziale 4. piszemy o oznaczeniach metrum, które definiują liczbę bitów dla każdej nuty i pauzy). Osiem pauz ósemkowych tworzy jedną pauzę całonutową.



Posiłkowanie się metronomem w liczeniu nut i pauz może ułatwić odczytanie utworu. Jedno tyknięcie metronomu możesz przypisać dowolnej części bitu. Tyknięcie równe ćwierćnucie w większości przypadków wydaje się najbardziej naturalne, lecz zamiast męczyć się z połówkami bitów, możesz uznać, że jedno tyknięcie to ósemka. Wtedy ćwierćnuta będzie trwała dwa tyknięcia, półnuta cztery, a cała nuta — osiem kliknięć. Zależności między poszczególnymi rodzajami nut i pauz są zawsze takie same, niezależnie od liczby tyknięć przyporządkowanych całej nucie.

Pauza szesnastkowa wygląda tak jak na rysunku 3.9. Trwa tyle co jedna szesnasta pauzy całonutowej. Inaczej mówiąc, szesnaście pauz szesnastkowych tworzy jedną pauzę całonutową.

Z pauzą trzydziestodwójkową przypuszczalnie nigdy się nie zetkniesz, lecz warto umieć ją rozpoznać. Pauza trzydziestodwójkowa (zobacz rysunek 3.10) trwa tyle co jedna trzydziesta druga pauzy całonutowej. Oznacza to, że trzydzieści dwie pauzy trzydziestodwójkowe tworzą jedną pauzę całonutową.

Rysunek 3.9.

Pauza szesnastkowa ma dwie kaligrafiowane chorągiewki

**Rysunek 3.10.**

Pauza trzydziestodwójkowa jest bardzo rzadko spotykana i ma trzy kaligrafiowane chorągiewki



Wydłużanie pauz za pomocą kropki

W przeciwieństwie do nut, pauz nie można połączyć łukiem, aby je wydłużyć. Czasem jednak dodaje się kropkę, gdy potrzebna jest dłuższa przerwa. Podobnie jak w przypadku nut, gdy zobaczysz *kropkę* po pauzie, jej wartość zostaje zwiększona o połowę pierwotnej wartości.

Rysunek 3.11 przedstawia pauzę półnutową z kropką, którą trzeba trzymać tyle, ile trwa pauza półnutowa plus połowa pauzy półnutowej. Z kolei pauza ćwierćnutowa z kropką zostaje wydłużona o połowę pauzy ćwierćnutowej.

Rysunek 3.11.

Pauzę półnutową z kropką trzeba trzymać tyle, ile w sumie trwa pauza półnutowa i połowa pauzy półnutowej, czyli przez trzy pauzy ćwierćnutowe



Ćwiczenie taktów z nutami i pauzami

Najlepszym sposobem na to, by usłyszeć wpływ pauz na muzykę, jest pomieszenie ich z nutami. Aby nie komplikować liczenia, w poniższych ćwiczeniach znajdują się wyłącznie ćwierćnuty.

Rozdział 4

Oznaczenia metrum

W tym rozdziale:

- ▶ Wprowadzenie pojęć taktu i schematu metrycznego (metrum).
- ▶ Wyjaśnienie różnicy między metrum prostym a złożonym.
- ▶ Odkrywanie metrum asymetrycznego.

Ieśli zamartwiasz się tym, że na pewno zgubisz się w nutach w trakcie wykonywania długiego utworu muzycznego, porzuć te obawy. Geniusze, którzy opracowali notację muzyczną, wymyślili też sposób na wprowadzenie porządku w tej kaskadzie dźwięków i pauz. Musisz jedynie zapoznać się z oznaczeniami metrum i strukturą zapisu nutowego, w tym z koncepcją taktów. W tym rozdziale znajdziesz wszystko, co musisz na ten temat wiedzieć.

Odszyfrowywanie oznaczenia metrum i taktu

W zapisie nutowym na początku pięciolinii, tuż za kluczem i oznaczeniem tonacji (w rozdziale 8. przeczytasz więcej o oznaczeniu tonacji), znajdziesz dwie cyfry, jedna nad drugą.

Ta para cyfr to *oznaczenie metrum* (lub *schematu metrycznego*), które, nawiasem mówiąc, jest głównym tematem tego rozdziału. Oznaczenie metrum informuje Cię o dwóch rzeczach:

- ✓ **liczbie bitów w każdym takcie:** górna cyfra w oznaczeniu metrum wskazuje liczbę bitów, jakie trzeba wyliczyć w każdym takcie; jeśli ta cyfra to trzy, każdy takt zawiera trzy bity;
- ✓ **nucie, która jest równa jednemu bitowi:** dolna cyfra w oznaczeniu metrum wskazuje rodzaj nuty, która jest równa jednemu bitowi — najczęściej jest to ósemka lub ćwierćnuta; jeśli dolna cyfra to cztery, jeden bit to ćwierćnuta, a jeśli dolna cyfra to osiem, jeden bit to ósemka.

Rysunek 4.1 przedstawia trzy popularne oznaczenia metrum.

Rysunek 4.1.

Trzy typowe oznaczenia metrum, które czytają się „metrum trzy czwarte”, „metrum cztery czwarte” i „metrum sześć ósmych”



W zapisie nutowym stosuje się dwa podstawowe rodzaje metrum (oba opisujemy nieco dalej w tym rozdziale):

- ✓ **proste:** w prostym metrum bit utworu można podzielić na dwuczęściowe rytmy;
- ✓ **złożone:** w złożonym metrum bit dzieli się na trzyczęściowe rytmy.

Takt to segment zapisu nutowego znajdujący się między dwoma pionowymi liniami. Każdy takt utworu zawiera tyle bitów, ile wynika z oznaczenia metrum. Na przykład jeśli grasz utwór w metrum 4/4, każdy takt będzie zawierał dokładnie cztery bity (jak wskazuje górna cyfra w oznaczeniu metrum) złożone z nut lub pauz. Jeśli trafisz na oznaczenie 3/4, każdy takt będzie zawierał trzy bity, jak na rysunku 4.2. Jedynym wyjątkiem od tej reguły są nuty w *przedtackie* (więcej o takich nutach znajdziesz w rozdziale 5.). W takim przypadku kładziesz silny akcent na pierwszy bit każdego taktu, bit nr „1”. Muzycy jazzowi nazywają go *downbeat*.

Rysunek 4.2.

W metrum 3/4 każdy takt zawiera trzy bity, a jeden bit to jedna ćwierćnuta



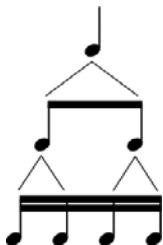
Trenowanie liczenia w taktach to świetny sposób na to, żeby mieć pewność, iż grasz nuty utworu zgodnie z rytmem wybranym przez kompozytora. Jak wyjaśniliśmy w rozdziałach 2. i 3., nieprzerwane liczenie w myślach w trakcie gry ma olbrzymi wpływ na uzyskiwaną muzykę. Synchronizacja z tempem jest kluczowa. Musisz czuć się tak swobodnie ze słyszonym w myślach bitem, żebyś w trakcie grania dowolnego utworu nawet nie miał świadomości, że liczysz (zajrzyj do rozdziału 2. po więcej informacji o bitach).

Prostota rytmów prostych

Proste metrum jest najłatwiejsze do liczenia, gdyż puls typu „raz-dwa” w utworze jest odczuwany jako najbardziej naturalny przez słuchacza i wykonawcę. Aby rytm uznać za prosty, muszą być spełnione poniższe cztery warunki¹.

- ✓ **Każdy bit jest podzielony na dwa równe elementy.** Jeśli jeden bit zawiera więcej niż jedną nutę, te nuty są zawsze pogrupowane tak, aby były równe jednemu bitowi. Ta cecha jest najbardziej widoczna w przypadku ósemek lub krótszych nut. W prostym metrum dwie ósemki są zawsze połączone paskiem zwanym *belką*, podobnie jak cztery szesnastki czy osiem trzydziestodwójek. (Dwie szesnastki i jedna ósemka także będą połączone razem belkami, gdyż dają w sumie jeden bit). Rysunek 4.3 przedstawia sposób łączenia nut w metrum prostym.

Rysunek 4.3.
Każdy poziom tego drzewa trwa tyle samo, a nuty dające razem jeden bit są zawsze grupowane razem



- ✓ **Nuta równa jednemu bitowi musi być nutą bez kropki.** Gdy liczysz utwór w myślach, będziesz liczył wyłącznie nuty bez kropek, które da się podzielić na dwa. Zazwyczaj oznacza to liczenie ćwierćnut, ale liczy się też półnuty, całe nuty, a czasem także ósemki.

Na przykład w metrum 4/4 będziesz na okrągło liczył w myślach: „Raz-dwa-trzy-cztery”. W metrum 3/4 będzie to: „Raz-dwa-trzy”, a w metrum 2/4: „Raz-dwa”.

- ✓ **Górna cyfra nie dzieli się przez trzy, chyba że jest to trzy.** Na przykład 3/4 i 3/8 są prostymi schematami rytmicznymi, natomiast 6/4, 6/8 i 9/16 są złożonymi schematami rytmicznymi (bo są podzielne przez trzy).
- ✓ **Liczba bitów w każdym takcie jest taka sama.** Każdy takt utworu w metrum prostym ma tę samą liczbę bitów. Gdy wczujesz się w liczenie metrum, nie musisz się już przejmować niczym poza dbaniem o to, by nuty utworu były zgodne z liczeniem.

¹ W Polsce (i chyba powszechnie) metrum uznaje się za proste, gdy takt zawiera tylko bity akcentowane i nieakcentowane (czyli dwa rodzaje akcentowania), natomiast metrum jest złożone, gdy takt zawiera bity akcentowane mocno, akcentowane słabiej i nieakcentowane (czyli trzy rodzaje akcentowania). W praktyce jedyna różnica jest taka, że w systemie autorów tej książki metrum 4/4 jest proste, podczas gdy w „polskim” systemie jest to metrum złożone (bo takt zawiera bit akcentowany mocno, bit akcentowany słabo i dwa bity nieakcentowane). Ponieważ ta różnica jest czysto retoryczna i ma znikome znaczenie praktyczne, w dalszej części książki metrum 4/4 będzie nazywane metrum prostym, zgodnie z systemem autorów — *przyp. tłum.*

Liczenie prostych schematów metrycznych w oparciu o takty

Takty pomagają wykonawcy nie zgubić się w utworze i ułatwiają granie w odpowiednim rytmie. To właśnie takt umożliwia realne odczucie rytmu utworu w metrum prostym, nawet jeśli tylko czytasz nuty i nie próbujesz ich grać. Pamiętaj, że w metrum prostym tylko pierwszy bit każdego taktu jest akcentowany (wyjątkiem jest metrum 4/4, w którym pierwszy bit jest akcentowany mocniej, a trzeci nieco słabiej).

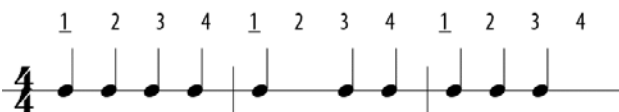
Oto kilka przykładów popularnych prostych schematów rytmicznych:

- ✓ 4/4: wykorzystywane w muzyce popularnej, klasycznej, rockowej, jazzowej, a także country, bluegrass, hip-hop i house;
- ✓ 3/4: wykorzystywane w walcach oraz balladach country and western;
- ✓ 2/4: wykorzystywane w polkach i marszach;
- ✓ 3/8: wykorzystywane w walcach, menuetach oraz balladach country and western;
- ✓ 2/2: wykorzystywane w marszach i wolnych utworach procesyjnych.

Liczenie w metrum 4/4

Gdy natrafisz na utwór z metrum 4/4 (jak ten z rysunku 4.4), rytm liczy się tak:

RAZ dwa trzy cztery RAZ dwa trzy cztery RAZ dwa trzy cztery



Rysunek 4.4.
Metrum 4/4

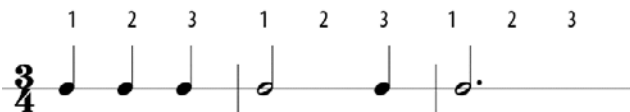
Dolna czwórka w oznaczeniu metrum z rysunku 4.4 wskazuje, że jeden bit ma długość ćwierćnuty, a górna czwórka informuje, że każdy takt zawiera cztery bity, czyli cztery ćwierćnuty.

Ponieważ metrum 4/4 jest tak powszechnie stosowane w popularnych gatunkach muzyki, w USA jest często nazywane *common time* („metrum powszechnym”). Niektórzy kompozytorzy, zamiast podawać oznaczenie 4/4, piszą na początku pięciolinii po prostu duże „C”.

Liczenie w metrum 3/4

Jeśli oznaczenie metrum w utworze to 3/4 (jak na rysunku 4.5), to rytm liczy się tak:

RAZ dwa trzy RAZ dwa trzy RAZ dwa trzy



Rysunek 4.5.
Metrum 3/4
spełnia wymogi
metrum
prostego



Liczenie w metrum 3/8

Jeśli oznaczenie metrum w utworze to 3/8, pierwsza nuta — jakakolwiek by nie była — jest równa jednemu bitowi. Na rysunku 4.5 pierwszą nutą jest ósemka.

Rysunek 4.6.
Metrum 3/8
spełnia wymogi
metrum
prostego



Rytm utworu z rysunku 3.8 liczy się tak:

RAZ dwa trzy RAZ dwa trzy RAZ dwa trzy

Schematy rytmiczne 3/8 i 3/4 mają praktycznie taką samą strukturę pod względem sposobu liczenia. Ponieważ jednak metrum 3/8 bazuje na ósemkach, a nie na ćwierćnutach, to ósemka jest równa jednemu bitowi.



Liczenie w metrum 2/2

Jeśli utwór ma metrum 2/2 (zwane *alla breve*), jeden bit to półnuta. A skoro górna cyfra wskazuje, że takt zawiera dwa bity, to każdy takt będzie zawierał równowartość dwóch półnut, jak na rysunku 4.7.

Rysunek 4.7.
W metrum 2/2
jeden bit to
półnuta, a każ-
dy takt zawiera
dwa bity



Przykład z rysunku 4.7 liczy się tak:

RAZ dwa RAZ dwa

Oznaczenia metrum z dwójką na dole były powszechnie stosowane w muzyce średniowiecznej i przedśredniowiecznej. Muzyka z tego okresu bazowała na strukturze rytmicznej opartej na schemacie rytmicznym bicia ludzkiego serca.



Ćwiczenie liczenia w prostych schematach metrycznych

Bazując na informacjach uzyskanych dotychczas w tym rozdziale, poćwicz liczenie *bitów* (nie nut) z rysunków 4.8 – 4.12. Gdy liczysz na głos, pamiętaj, aby zaakcentować pierwszy bit. Spróbuj stukać palcem nuty podczas liczenia bitów na głos.

Ćwiczenie 1.

RAZ dwa trzy cztery | RAZ dwa trzy cztery | RAZ dwa trzy cztery

Rysunek 4.8.
Ćwiczenie 1.



Ćwiczenie 2.

RAZ dwa trzy | RAZ dwa trzy | RAZ dwa trzy

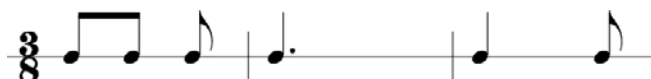
Rysunek 4.9.
Ćwiczenie 2.



Ćwiczenie 3.

RAZ dwa trzy | RAZ dwa trzy | RAZ dwa trzy

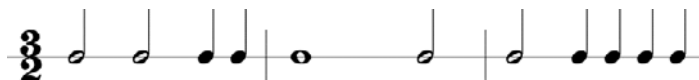
Rysunek 4.10.
Ćwiczenie 3.



Ćwiczenie 4.

RAZ dwa trzy | RAZ dwa trzy | RAZ dwa trzy

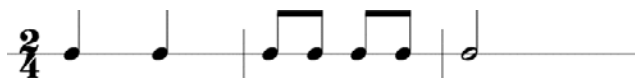
Rysunek 4.11.
Ćwiczenie 4.



Ćwiczenie 5.

RAZ dwa | RAZ dwa | RAZ dwa

Rysunek 4.12.
Ćwiczenie 5.



Granie złożonych schematów metrycznych

Złożone schematy metryczne są niewiele trudniejsze niż te proste. Poniższa krótka lista reguł pozwoli Ci natychmiast stwierdzić, czy masz do czynienia ze złożonym schematem metrycznym.

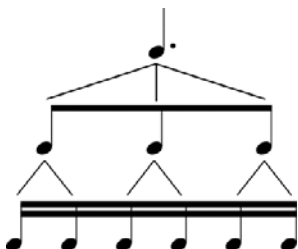
- ✓ **Górna cyfra jest podzielna przez trzy, za wyjątkiem sytuacji, gdy jest równa trzy.** Każde metrum, którego górna cyfra wynosi 6, 9, 12, 15 lub jedną z kolejnych wielokrotności liczby trzy, jest złożone. Z kolei schematy rytmiczne 3/4 i 3/8 nie są złożone, gdyż górna cyfra jest równa trzy (są to proste schematy rytmiczne, omawiane przez nas wcześniej). Najpopularniejsze złożone schematy rytmiczne to 6/8, 9/8 i 12/8. Rysunek 4.13 przedstawia przykład metrum złożonego.

Rysunek 4.13.
Metrum 6/8 należy do grupy złożonych schematów rytmicznych



- ✓ **Każdy bit jest podzielny na trzy części.** Belką łączy się *trzy* ósemki lub *sześć* szesnastek. Rysunek 4.14 przedstawia przykład „trójkowych” grup nut stosowanych w metrach złożonych.

Rysunek 4.14.
W złożonych schematach metrycznych nuty dzieli się na trójki



Liczenie złożonych schematów metrycznych w oparciu o takt

Jedną ze znaczących różnic między utworem w prostym metrum a utworem w metrum złożonym jest to, że są *odbierane* jako inne — zarówno przez słuchacza, jak i przez grającego.



W metrum złożonym akcentuje się nie tylko pierwszy bit każdego taktu (jak w metrum prostym) — kolejne bity także są akcentowane, chociaż nieco słabiej. A zatem takt w metrum 6/8 zawiera dwa różnie akcentowane bity, takt w metrum 9/8 zawiera trzy akcentowane bity, a takt w metrum 12/8 zawiera cztery akcentowane bity.

Przykładowe złożone schematy metryczne:

- ✓ **6/8:** stosowany w muzyce mariachi;
- ✓ **12/8:** stosowany w dwunastotaktowym bluesie i muzyce doo wop;
- ✓ **9/4:** stosowany w jazzie i rocku progresywnym.



Aby określić liczbę akcentów na takt w złożonym schemacie rytmicznym, podziel górną cyfrę przez trzy. W ten sposób łatwiej Ci będzie poczuć puls granego utworu, a tym samym także znaleźć akcentowane miejsca. Na przykład w metrum 6/8 akcentuje się pierwszy bit każdego taktu, a prócz tego w każdym taktie nieco słabiej akcentuje się także pierwszy bit drugiej grupy ósemek.

Liczenie w metrum 6/8

Akcenty w przykładzie z rysunku 4.15 będą wyglądały tak:

RAZ dwa trzy CZTERY pięć sześć RAZ dwa trzy CZTERY pięć sześć

Rysunek 4.15.
W tym złożonym metrum 6/8 akcentujesz pierwszą nutę w pierwszej i drugiej trójce ósemek

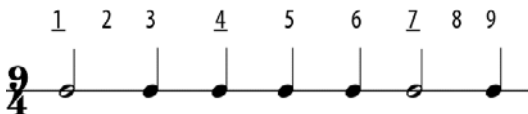


Liczenie w metrum 9/4

Jeśli trafisz na jakieś przerażające metrum, takie jak 9/4 (jak na rysunku 4.16), powinieneś liczyć tak:

RAZ dwa trzy CZTERY pięć sześć SIEDEM osiem dziewięć

Rysunek 4.16.
Metrum 9/4 to metrum złożone



Ćwiczenie liczenia w złożonych schematach metrycznych

Wykorzystując informacje z wcześniejszych stron tego rozdziału, poćwicz liczenie rytmów z rysunków 4.17 – 4.19. Gdy będziesz liczył na głos, pamiętaj, aby nieco podkreślić pierwszy bit. Nieco słabiej zaakcentuj także pulsujące punkty taktu, które z reguły przypadają co trzy bity. (Litera „i” w poniższych schematach rytmicznych ma na celu pomóc Ci uchwycić „melodię” niektórych nut rytmu. Przyznajemy, że nie jest to akademicka metoda, lecz powinna dać Ci ogólne wyobrażenie o sposobie liczenia w różnych schematach metrycznych).

Ćwiczenie 1.

RAZ dwa trzy CZTERY-i pięć sześć | RAZ dwa trzy CZTERY pięć sześć | RAZ dwa trzy CZTERY pięć sześć

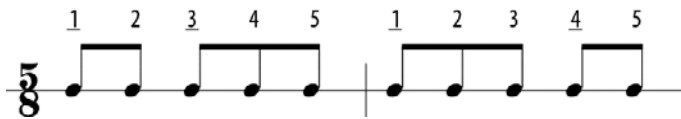
Rysunek 4.20.

W tym przykładzie w metrum 5/4 akcent pada na bity pierwszy, trzeci, pierwszy i czwarty



Rysunek 4.21.

W tym przykładzie w metrum 5/8 akcent pada na bity pierwszy, trzeci, pierwszy i czwarty



Utwory w metrum 7/4, 7/8 i 7/16 wyglądają tak jak przykłady na rysunkach 4.22 i 4.23. Tu także schemat akcentowania nie musi być taki sam w każdym takcie.

Utwór w metrum 7/4 z rysunku 4.22 powinien być liczony tak:

RAZ dwa trzy CZTERY pięć sześć siedem | RAZ dwa trzy cztery PIĘĆ sześć siedem

Rysunek 4.22.

W tym przykładzie w metrum 7/4 akcent pada na bity pierwszy, czwarty, pierwszy i piąty

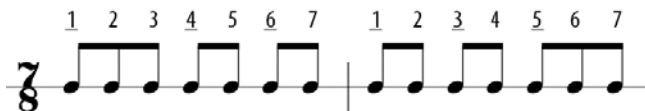


A oto sposób liczenia utworu z rysunku 4.23 w metrum 7/8:

RAZ dwa trzy CZTERY pięć SZEŚĆ siedem | RAZ dwa TRZY cztery PIĘĆ sześć siedem

Rysunek 4.23.

W tym przykładzie w metrum 7/8 akcent pada na bity pierwszy, czwarty, szósty, pierwszy, trzeci i piąty





Asymetryczne schematy rytmiczne są uważane za „skomplikowane” tylko z zachodniego punktu widzenia. Tego typu nieregularne rytmy powszechnie stosowano w przeszłości na całym świecie, w tym w starożytnej Grecji i Persji. Wciąż można je usłyszeć w bułgarskiej muzyce ludowej. Współcześni kompozytorzy i zespoły z zachodniego świata także stosowali asymetryczne schematy rytmiczne w swojej muzyce. Robili tak między innymi Steve Albini, Beck, Dave Brubeck, June of 44, Andrew Lloyd Webber, Frank Zappa, Pink Floyd, Yo-Yo Ma, Bobby McFerrin czy Stereolab. Istnieje nawet osobny gatunek rocka zwany *math rockiem*, w którym bazuje się na skomplikowanych schematach rytmicznych, takich jak 7/8, 11/8, 13/8, aby oderwać się od standardowego w rocku metrum 4/4.

Rozdział 5

Granie do rytmu

.....

W tym rozdziale:

- ▶ Wyjaśnienie, dlaczego muzyka czasem rozmija się z bitem.
 - ▶ Wyjątek w długości taktu, czyli przedtakt.
 - ▶ Urozmaicenie za pomocą trioli i duoli.
-

Reguly nut i pauz mogą się wydawać ściśle, ale nawet najbardziej niedzielnym słuchacz wie, że muzyka to nie siła kontrolowana przez robotycznych perkusistów i gigantyczne tykające metronomy. Gdyby świat był idealnie uporządkowanym organizmem, w którym każda żyjąca istota poruszała się w perfekcyjnym rytmie, być może muzyka też by taka była. Jednak nawet najzdrowsze ludzkie serce pomija od czasu do czasu jakiegoś uderzenie — i tak samo jest w muzyce.

Dla kompozytorów i teoretyków muzyki trudność polegała na przełożeniu tych pominiętych uderzeń na zapis nutowy, aby naturalnie wpisywały się w partyturę. W tym rozdziale dowiesz się wszystkiego, co jest potrzebne do pracy z rytmem.

Tworzenie schematów akcentowania i synkopy

Pulsacja będąca podstawą muzyki to *rytm*. W pewnym sensie rytm jest wszystkim. Determinuje to, jak ludzie tańczą do muzyki, a nawet to, jak się czują, gdy ją słyszą. Wpływa na to, czy słuchacz poczuje się podekscytowany, poruszony, odprężony, czy zrelaksowany. Gdy zapisujesz muzykę na kartce, sposób grupowania nut w *takcie* (czyli fragmencie utworu między *dwiema pionowymi kreskami*) odzwierciedla rodzaj rytmu, jaki będzie miał ten utwór. Jako muzyk możesz poczuć ten naturalny puls, gdy grasz i liczysz bity.

Zgłębianie ogólnej reguły akcentowania

Pierwszy bit taktu jest z reguły najsilniej akcentowany. Jeśli takt zawiera więcej niż trzy jednostki metryczne (bity), zazwyczaj nieco słabiej akcentuje się nutę w połowie taktu. Istnieje mnóstwo teorii próbujących wyjaśnić, dlaczego mózg wydaje się wymagać, aby muzyka była podzielona na części składające się z dwóch lub trzech bitów (jedna z nich mówi nawet, że taki puls przypomina bicie ludzkiego serca). Nikt jednak nie rozwiązał tej kwestii definitywnie.

W utworze z czterema bitami w każdym takcie, na przykład w metrum 4/4, pierwszy bit jest silnie akcentowany, a trzeci bit nieco słabiej. Taki utwór liczy się w następujący sposób:

RAZ dwa TRZY cztery

Utwór w metrum 6/8, który w każdym takcie ma sześć bitów, liczy się w następujący sposób:

RAZ dwa trzy CZTERY pięć sześć

W rozdziale 4. znajdziesz więcej informacji o schematach rytmicznych.

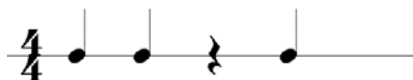
Synkopa: uderzanie słabej części taktu

Synkopa to, najprościej rzecz ujmując, celowe zakłócenie schematu akcentowania taktów dwu- i trójdzielnych. Muzycy najczęściej tworzą synkopę, akcentując *słabą część taktu* lub nutę, która nie przypada na bit.

W metrum 4/4 podstawowy schemat jest taki, że akcentuje się pierwszy i trzeci bit, a drugi i czwarty są słabe. Inaczej mówiąc, akcentowane bity to mocne części taktu, a nieakcentowane bity to słabe części taktu.

Jeśli więc masz do czynienia z takim utworem jak na rysunku 5.1, pauza ćwierćnutowa w miejscu, gdzie naturalnie wypada mocna część taktu, jest uważana za synkopę. Akcent pada na czwarty bit, a nie na trzeci (jak normalnie) i uzyskujesz rytm, który brzmi inaczej niż zwykle metrum 4/4. Taki takt liczy się jako RAZ dwa trzy CZTERY.

Rysunek 5.1.
Takt z synkopą



W tym przykładzie został zakłócony naturalny rozkład akcentów. Liczenie RAZ-dwa-(trzy)-CZTERY jest odbierane przez ucho jako dziwne, ponieważ chciałbyś usłyszeć tę nieistniejącą ćwierćnutę, która zostałaby zaakcentowana w połowie taktu.

Jeśli zakłócisz naturalny rytm poprzez akcentowanie lub zagranie w słabej części taktu i omińcie nuty w silnej części taktu, uzyskasz synkopę.

Ludzie często mylnie wyobrażają sobie synkopę jako składającą się z fajnych, złożonych rytmów z mnóstwem szesnastek i ósemek, co często spotyka się w jazzie, lecz nie do końca jest zgodne z definicją synkopy. Przyjrzyj się na przykład grupom ósemek, szesnastek i trzydziestodwojek na rysunku 5.2.



Rysunek 5.2.
Te takty wydają się skomplikowane, lecz nie są przykładem synkopy

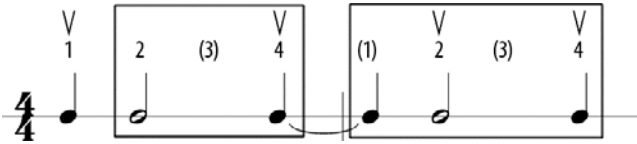


To, że na rysunku 5.2 rytm jest gęsty, nie tworzy z niego przykładu synkopy. Jak widać na podstawie znaczków akcentu, mocna część taktu w obu taktach wypada na „raz” i „cztery”, czyli tam, gdzie powinna.

Nawet gdyby utwór zawierał cały takt ósemek, niekoniecznie musiałby mieć synkopę. Każda ósemka ma określoną *rozdzielczość rytmiczną*. Inaczej mówiąc, mocne części taktu nadal wypadają tam, gdzie powinny, czyli na akcentowanych nutach na rysunku. To samo dotyczy grupy szesnastek. Nie tworzą one synkopy, gdyż nawet jeśli znajdziesz wśród nich nuty przypadające na słabe części taktu, to całość ostatecznie i tak liczy się RAZ dwa TRZY cztery lub RAZ dwa trzy CZTERY pięć sześć.

A teraz przyjrzyj się rytmowi na rysunku 5.3. Każdy prostokąt zawiera synkopowane miejsce, dając rytm RAZ dwa trzy CZTERY raz DWA trzy CZTERY. Naturalne akcenty zostały w obu taktach przesunięte, czego efektem jest celowo niespójnie brzmiący rytm.

Rysunek 5.3.
Te nuty zawierają trzy miejsca, w których przesunięcie nut tworzy synkopę



Czy więc synkopa polega na dobrze umieszczonej pauzie, czy przesunięciu akcentowanej nuty? Prawdą jest i jedno, i drugie. Gdy przesunięte zostanie to, co uważasz za mocną część taktu, powstanie synkopa, gdyż oznacza ona przemieszczenie silniejszego lub słabszego akcentu.

Spróbuj liczyć bity, słuchając „Satisfaction” zespołu Rolling Stones, gdyż jest to świetny przykład wykorzystania synkopy.



Nabieranie rozpędu dzięki przedtaktowi

Dotychczas musiałeś respektować regułę, zgodnie z którą każdy takt na 4/4 ma cztery bity. Wyobraź sobie, że każdy takt to dzban, który musisz napełnić wodą po brzegi bez rozlewania — nie możesz skończyć za szybko i nie możesz przelać. Taka jest reguła.

Jednak wszystkie dobre reguły mają wyjątki. Ten nazywa się *przedtakterem*, czyli niepełnym taktom na początku utworu, jak na rysunku 5.4. Ten niepełny takt zawiera *nutę przedtaktową*.

Rysunek 5.4.
Samotna ówczesna przed pierwszym taktom to nuta przedtaktowa



Przedtakt z tego rysunku zawiera tylko jeden bit, chociaż powinien zawierać trzy (skoro utwór jest w metrum 3/4). Od następnego taktu utwór rozwija się zgodnie z regułami wyznaczanymi przez metrum 3/4. Dopiero na samym końcu nagle pojawia się takt, który wygląda jak na rysunku 5.5.

Rysunek 5.5.
Ostatni takt utworu zawiera pozostałe dwa bity z początkowego, niepełnego przedtaktu



Ostatni takt to brakująca część przedtaktu: końcowe dwa bity są postrzegane jako jego uzupełnienie. Innymi słowy, ostatni takt „naprawia” to, co wydawało się błędne w przedtackie, i uzyskujemy utwór zgodny w regułami teorii muzyki.

Jak w wielu przypadkach dotyczących teorii muzyki, sprawa stosowania przedtaktów dotyczy głównie zapisu nutowego. Słuchacz utworu z rysunku 5.5 niekoniecznie zauważyłby, że ostatni takt jest niepełny, chyba że słucha naprawdę uważnie. Zazwyczaj jedyną osobą, która musi się przejmować całym zamieszaniem z równoważeniem przedtaktu na końcu utworu, jest kompozytor.

W muzyce współczesnej, szczególnie rockowej, można stosować przedtakty, nie trzymając się ściśle reguły dokończania ich w ostatnim taktie. Muzycy często zaczynają od przedtaktu utwory, które kończą się normalnym, pełnym taktiem.



Nieregularne podziały rytmiczne: triole i duole

Innym sposobem na urozmaicenie rytmiczne utworu jest użycie nieregularnych podziałów rytmicznych. Nieregularny podział rytmiczny ma miejsce wtedy, gdy podzielisz bit w inny sposób, niż wymagałoby to oznaczenie metrum. Najpopularniejszym takim podziałem jest *trioła*, której trzy połączone belką nuty są równe jednemu bitowi składającemu się normalnie z dwóch nut o takiej wartości. Drugim najpopularniejszym nieregularnym podziałem jest *duola*, w której dwie połączone belką nuty są równe wartości trzech takich samych nut.

Nieregularne podziały rytmiczne, takie jak triole czy duole, pozwalają uzyskać bardziej skomplikowane rytmy, niż pozwalałaby „regularna” notacja.



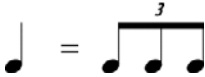
Urozmaicanie utworu triolami

Załóżmy, że chcesz umieścić szybką sekwencję trzech dźwięków w miejscu, w którym normalnie wypada jedna ćwierćnuta. Gdy w metrum 4/4 chcesz zagrać sekwencję jednakowych nut, masz do wyboru dwie ósemki, cztery szesnastki lub osiem

trzydziestodwójek. Co jednak zrobić, gdy chcesz zagrać nieparzystą liczbę dźwięków i zależy Ci na tym, by były one równe jednemu bitowi?

Odpowiedzią jest zagranie *trioli*, którą uzyskuje się, gdy nutę, którą normalnie dzielisz na dwie części, podzielisz na trzy równe części. Ćwierćnutę rozbitą na triolę możesz zobaczyć na rysunku 5.6.

Rysunek 5.6.
Gdy ćwierćnuta w metrum 4/4 zostaje podzielona na trzy równe nuty, uzyskamy triolę



Dobrym sposobem na liczenie bitów podczas grania trioli jest mówienie numeru bitu, a następnie słowa *trio-la* (rozbitego na dwie sylaby), aby mieć pewność, że zagrana triola składa się z trzech równych części.

Na przykład takty w przykładzie z rysunku 5.7 powinno się liczyć tak:

RAZ dwa TRZY-trio-la cztery RAZ-trio-la dwa TRZY-trio-la cztery

Rysunek 5.7.
Fragmenc utworu wykorzystujący ćwierćnutę i triolę



Triole można oznaczyć na dwa sposoby: cyfrą „3” nad grupą trzech nut połączonych belką lub połączonych nawiasem kwadratowym. Taką notację odczytuj jako „trzy nuty w trakcie trwania dwóch”.

Duole

Duola to odwrotność trioli. Kompozytorzy wykorzystują duole, gdy chcą umieścić dwie nuty w miejscu, w którym powinni umieścić trzy.

Przykładem może być podzielenie ćwierćnutę z kropką na dwie ósemki zamiast na trzy (jak trzeba podzielić w takcie utworu w metrum złożonym — w rozdziale 4. znajdziesz więcej informacji o takich schematach rytmicznych). Dobrą metodą liczenia duoli jest mówienie „i” w miejscu drugiej nuty duoli zamiast dwóch cyfr oznaczających kolejne bity metrum złożonego.

Takty z rysunku 5.8 powinno się liczyć tak:

RAZ dwa trzy CZTERY-i RAZ-i CZTERY pięć sześć

Rysunek 5.8.
Każda duola
trwa tyle co
o stopień dłuż-
sza nuta
z kropką



Część II

Zestawianie nut ze sobą

The 5th Wave

By Rich Tennant



Ładna aranżacja, Celino, ale mogłabyś już przestać ozdabiać swoje półnuty serduszkami

W tej części...

W tej części zaczniesz czytać nuty. Poznasz nuty fortepianowe, klucze wiolinowy i basowy oraz wszystkie nazwy nut. Zakosztujesz półtonów i całych tonów, które są najmniejszymi krokami w świecie muzycznych interwałów, a następnie poznasz skale i elementy składowe akordów. Poprowadzimy Cię przez zawiłości oznaczeń tonacji i koła kwintowego, prezentującego zależności między różnymi tonacjami i akordami w muzyce. Po szczegółowym omówieniu interwałów zakończymy tę część instrukcją identyfikowania i tworzenia akordów oraz ich progresji.

Rozdział 6

Nuty jako dźwięki (oraz o tym, gdzie je znaleźć)

.....

W tym rozdziale:

- ▶ Pięciolinia, klucze oraz nuty w poszczególnych kluczach.
 - ▶ Wyjaśnienie, czym są półton, cały ton i znak chromatyczny.
 - ▶ Zastosowanie wiedzy o pięcioliniach do znajdowania dźwięków na pianinie i gitarze.
 - ▶ Zapamiętywanie nut za pomocą mnemotechniki.
-

Wynalezienie prasy drukarskiej przez Jana Gutenberga w 1450 roku jest przez wiele osób uważane za oficjalny koniec europejskiego średniowiecza. Dzięki temu wynalazkowi zwykli ludzie mogli mieć własne książki, a przy okazji zaczęto także drukować nuty dla zwykłych muzyków. Wkrótce każdy, kto miał odrobinę zacięcia, mógł się nauczyć całej teorii muzyki, która wcześniej była niedostępna dla śmiertelników niezwiązanych z instytucjami religijnymi lub akademickimi.

Wraz z coraz większą biegłością „zwykłych” muzyków zwiększało się zapotrzebowanie na nowe drukowane utwory. Gdy kompozytorzy nauczyli się, jak uzyskać przyzwoity zysk ze sprzedaży wielu maszynowo powielonych kopii swoich utworów — zamiast od czasu do czasu sprzedawać jedną pracowicie przepisaną kopię — zaczęli zalewać rynek nowymi kompozycjami.

Ta ewolucja doprowadziła ostatecznie do standaryzacji drukowanego zapisu nutowego. Przez lata kompozytorzy mieli swobodę dodawania dowolnej liczby linii w zależności od swoich potrzeb, lecz w szesnastym wieku stosowana dziś pięciolinia stawała się — przynajmniej w Europie — coraz powszechniejsza.

W tym rozdziale omawiamy rodzaje pięciolinii, metody identyfikowania na nich dźwięków oraz koncepcję interwałów. Po opanowaniu tej wiedzy będziesz w stanie odczytać nuty na pięciolinii oraz zrobisz pierwszy krok na drodze do improwizacji.

Poznaj pięciolinie, klucze i nuty

Nuty i pauzy zapisuje się na czymś, co muzycy nazywają *pięciolinia* (lub pięcioliniami, jeśli masz na myśli dwie). Pięciolinia składa się z pięciu równoległych poziomych linii i czterech przerw między liniami, jak na rysunku 6.1.

Nuty i pauzy są umieszczane na liniach i w przerwach między liniami. Wysokość dźwięku oznaczana przez poszczególne linie i przerwy jest wskazywana przez *klucz*, który znajduje się na początku pięciolinii. Istnieją następujące rodzaje kluczy (te pierwsze dwa są najbardziej popularne):

- ✓ klucz wiolinowy,
- ✓ klucz basowy,
- ✓ klucz C, w tym klucz altowy i klucz tenorowy.



Każdą pięciolinię możesz postrzegać jako graficzne przedstawienie *wysokości dźwięku*, w którym nuty są naniesione na pięć linii i cztery przerwy w funkcji czasu. Każda wysokość lub ton ma nazwę jednej z siedmiu liter z początku alfabetu: A, H, C, D, E, F, G, A, H, C... Ten sposób nazewnictwa ciągnie się w nieskończoność, a nazwy dźwięków powtarzają się w kolejnych *oktawach*. Wysokość dźwięku zwiększa się, gdy przechodzisz od A do G, a co ósmą literę — gdy wracasz do litery początkowej — zaczyna się nowa oktawa.

Rysunek 6.1.

Dwa podstawowe typy pięciolinii: z kluczem wiolinowym (po lewej) i z kluczem basowym (po prawej)



Klucz wiolinowy

Kluczem wiolinowym oznacza się pięciolinię do zapisu wyższych dźwięków. Są to dźwięki powyżej C razkreślnego na pianinie, czyli wszystkie nuty grane prawą dłonią. W przypadku gitary klucz wiolinowy jest zapewne jedynym kluczem, z jakim się spotkasz. Większość instrumentów dętych drewnianych i blaszanych o wyższym rejestrze oraz skrzypce korzystają wyłącznie z nut z kluczem wiolinowym. Każdy instrument o *wyższym rejestrze*, czyli wysokich dźwiękach, ma partie zapisane z kluczem wiolinowym.

Klucz wiolinowy jest czasem nazywany *kluczem G*. Zwróć uwagę, że jego kształt przypomina przestylistowaną literę G. Pętla tego klucza zaciska się wokół drugiej linii pięciolinii, na której znajduje się nuta G (zobacz rysunek 6.2).

Rysunek 6.2.

Klucz wiolinowy informuje, że G znajduje się na drugiej linii



Rysunek 6.3 przedstawia nuty na pięciolinii z kluczem wiolinowym, rozmieszczone na kolejnych liniach i przerwach w porządku rosnącym.

Rysunek 6.3.
Nuty na pięciolinii z kluczem wiolinowym

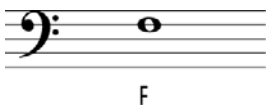


Klucz basowy

Niższe dźwięki pianina są zapisywane na pięciolinii z *kluczem basowym*. Są to dźwięki poniżej C razkreślnego, czyli wszystkie te, które grasz lewą dłonią. Pięciolinii z tym kluczem używa się głównie do instrumentów drewnianych o niższym rejestrze, takich jak fagot, instrumentów blaszanych o niższym rejestrze (np. tuba) oraz niżej strojonych instrumentów strunowych (np. gitara basowa).

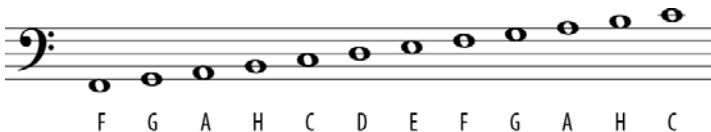
Ten klucz nazywa się także *kluczem F*. Zaokrąglona górna część klucza częściowo otacza miejsce, w którym na nutach znajduje się dźwięk F, a dwie kropki tego klucza są umiejscowione po dwóch stronach linii oznaczającej dźwięk F (zobacz rysunek 6.4). Jeśli wysiłisz wyobraźnię, ten klucz wygląda trochę jak pochylona litera F.

Rysunek 6.4.
Dwie kropki klucza basowego otaczają linię oznaczającą dźwięk F



Rysunek 6.5 przedstawia nuty na pięciolinii z kluczem basowym w porządku rosnącym.

Rysunek 6.5.
Nuty na pięciolinii z kluczem basowym



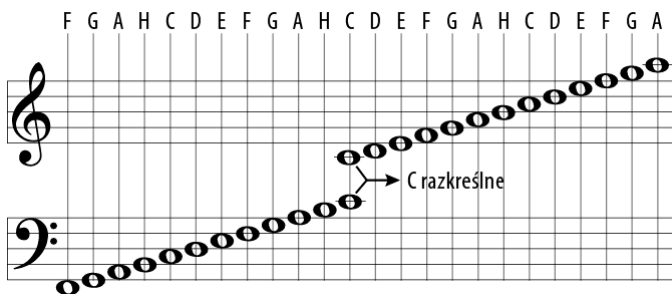
Nuty fortepianowe i C razkreślne

Gdy połączysz ze sobą pięciolinie z kluczem wiolinowym i pięciolinie z kluczem basowym, uzyskasz nuty fortepianowe, pokazane na rysunku 6.6.

C razkreślne znajduje się jedną linią pod pięciolinie z kluczem wiolinowym i jedną linią nad pięciolinie z kluczem basowym. Czyli tak naprawdę żadna z tych pięciolinii *nie zawiera* C razkreślnego. Jest ono zapisywane na linii dodanej. *Linia dodana* to linia rysowana nad pięciolinie z kluczem basowym lub pod pięciolinie z kluczem wiolinowym, która jest punktem wspólnym obu tych pięciolinii. Gdy je w ten sposób złożysz, nuty będą mogły płynnie przechodzić z jednej pięciolinii na drugą bez żadnej przerwy.



Rysunek 6.6.
Nuty fortepianowe zawierają pięciolinie z kluczem wiolinowym i z kluczem basowym, połączone C razkreślnym na linii dodanej



Klucze C: altowy i tenorowy

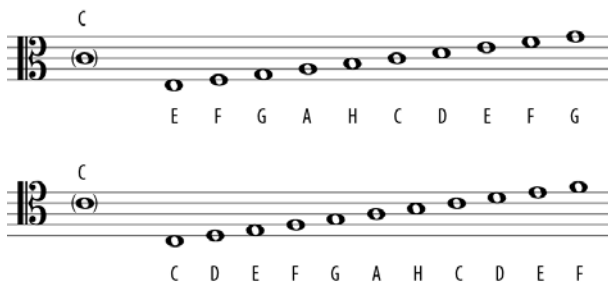
Od czasu do czasu natkniesz się na osobliwość zwaną *kluczem C*. Jest to ruchomy klucz, który można umieścić na dowolnej linii pięciolinii. Ta linia, która przebiega przez środek klucza C, jest uważana za C razkreślny, jak pokazuje rysunek 6.7.

Klucze C są preferowane w klasycznej notacji instrumentów o rejestrze oscylującym powyżej lub poniżej C razkreślnego. Muzyk nie musi wtedy nieustannie przeskakiwać między pięcioliniami z kluczem basowym i wiolinowym i ma jedną pięciolinie do odczytywania.

Klucze C były powszechnie używane, zanim pięciolinie uległy standaryzacji, gdyż umożliwiały łatwe przystosowanie do szerokiego zakresu tonów. Współcześnie stosuje się jedynie dwa rodzaje kluczy C:

- ✓ **Klucz altowy:** C razkreślny znajduje się na trzeciej linii pięciolinii; stosowany najczęściej w nutach dla altówki.
- ✓ **Klucz tenorowy:** C razkreślny znajduje się na drugiej od góry linii pięciolinii; używany najczęściej w nutach dla wiolonczeli, puzonu i fagotu.

Rysunek 6.7.
Zwróć uwagę na to, jak przesuwanie klucza w pionie zmienia nazwy dźwięków na pięciolinii



Identyfikowanie półtonów, całych tonów i znaków chromatycznych na pięciolinii

W muzyce zachodniej oktawa jest rozbita na dwanaście tonów zwanych *półtonami*. Ale skala muzyczna zawiera siedem dźwięków, co oznacza, że niektóre odległości między dźwiękami wynoszą jeden półton, a niektóre przynajmniej dwa półtony. Innymi słowy, gdy tworzysz skalę, przeskakujesz niektóre półtony (w rozdziale 7. znajdziesz więcej informacji o skalach).

Gdy muzycy mówią o dźwiękach A, H, C, D, E, F i G, mają na myśli *dźwięki diatoniczne* — czyli nuty odpowiadające białym klawiszom pianina. Białe klawisze zostały przyporządkowane dźwiękom diatonicznym oznaczanym przez litery, które okazują się dźwiękami skali C-dur, zaczynając od C. Ponieważ jednak masz do czynienia z muzycznym słownictwem zawierającym 12 półtonów, klawiatura ma też pięć czarnych klawiszy, powtarzających się co oktawę, które reprezentują półtony przeskoczone w skali C-dur. Pierwsze klawiatury składały się tylko z białych klawiszy, a czarne zostały dodane znacznie później, aby ułatwić muzykom tworzenie perfekcyjnych skal muzycznych.

Przejście o cały ton na pianinie lub gitarze oznacza przesunięcie o dwa półtony względem pozycji początkowej. Półton i cały ton to *interwały*, które omawiamy w rozdziale 9. Umiejętność rozróżniania całych tonów i półtonów jest ważna, jeśli chcesz poznać schematy służące do tworzenia skal i akordów (które opisujemy w rozdziałach 7. i 10.).

Półton musisz wykorzystać także wtedy, gdy natrafisz na *znak chromatyczny*, czyli znak służący do podwyższenia lub obniżenia normalnej wysokości dźwięku. Gdy przy nucie jest *krzyżyk*, musisz zwiększyć jej wysokość o półton, a gdy jest przy niej *bemol*, musisz obniżyć jej wysokość o półton.

Półtony w praktyce

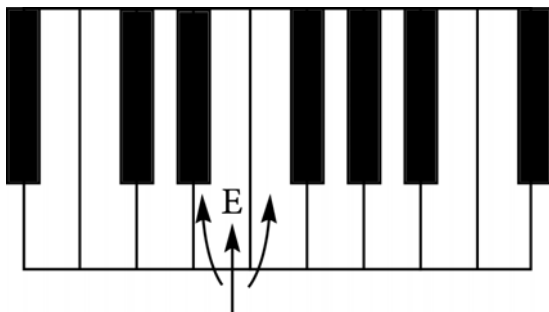
W zachodniej notacji muzycznej najmniejszą odległością między dźwiękami jest półton. Na przykładzie pianina wygląda to tak: uderzasz klawisz, a następnie uderzasz ten, który jest tuż obok niego (po lewej lub prawej), niezależnie od tego, czy jest czarny, czy biały. W ten sposób przemieściłeś się o półton. Rysunek 6.8 ilustruje tę regułę.

Ściślej rzecz ujmując, wysokości dźwięków to ciągłe spektrum, gdyż są determinowane przez częstotliwość wibracji (zobacz w rozdziale 16.). Oznacza to, że między kolejnymi półtonami istnieje mnóstwo *mikrotonalnych* dźwięków. Zachodnia notacja muzyczna uznaje tylko podział wysokości dźwięku na półtony. Z kolei wiele wschodnich instrumentów, szczególnie sitar lub instrumenty strunowe bez progów, bazuje na *ćwiercotonach*. Ćwierceton to wysokość dźwięku w połowie odległości między każdymi dwoma półtonami.

Jak widać na rysunku 6.8, jeśli zagrasz na pianinie dźwięk E, przejście o półton w lewo zrobi z niego E z bemolem lub D z krzyżykiem. Przejście o półton w prawo sprawi, że wylądujesz na E z krzyżykiem lub F.

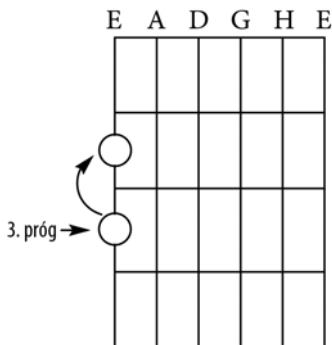


Rysunek 6.8.
Półtony na lewo i prawo od klawisza E na pianinie

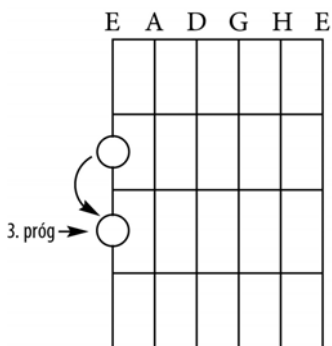


Na gitarze półtony są jeszcze prostsze — każdy próg to półton. Wystarczy się przesunąć o jeden próg w górę lub w dół od punktu początkowego, a uzyskasz różnicę jednego półtonu. Przejście w dół gryfu (w stronę główki gitary) zmniejsza wysokość dźwięku (zobacz rysunek 6.9), a przejście w górę gryfu (w stronę korpusu) zwiększa wysokość dźwięku (zobacz rysunek 6.10).

Rysunek 6.9.
Przejście od G do G z bemolem lub F z krzyżykiem na gitarze



Rysunek 6.10.
Przejście od G z bemolem lub F z krzyżykiem do G na gitarze



Gdy muzyk mówi, że powinieneś *obniżyć* dźwięk, musisz się przesunąć o jeden półton w lewo od tego dźwięku, a jeśli mówi, że powinieneś *podwyższyć* dźwięk, musisz się przesunąć o półton w prawo. Każdy czarny klawisz na pianinie ma dwie nazwy: albo od obniżonego dźwięku białego klawisza po jego prawej, albo od podwyższonego dźwięku klawisza po jego lewej. Wybór nazwy jest bez znaczenia. Na przykład, chociaż E z bemolem i D z krzyżykiem zapisuje się w różny sposób, są to dźwięki o jednakowej wysokości. Nuty o tej samej wysokości są nazywane *enharmonicznymi*.



Dr Robert Moog, wynalazca, na temat alternatyw dla klawiatury

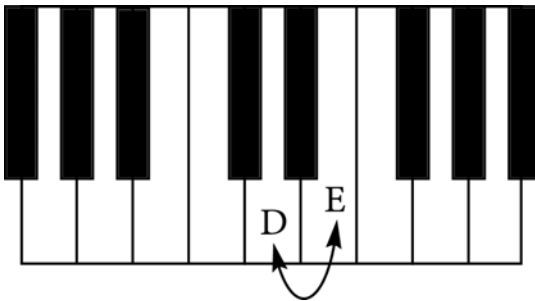
Myszę, że technologia generowania dźwięków jest dojrzała. Mając wybór między technologią analogową i cyfrową, możesz łatwo i tanio uzyskać niemal dowolne brzmienie. To, czego jeszcze nie mamy taniego i łatwego w produkcji, to nowe interfejsy do grania — bo wciąż bazujemy na tej samej, starej regule budowy organów elektronicznych. W organach elektronicznych montuje się praktycznie te same klawiatury co sześćdziesiąt lat temu, gdyż zasadniczo się nie zmieniły. Tak samo się je naciska. Prawdę mówiąc, te wyprodukowane w 1935 roku są wygodniejsze w graniu niż te zaprojektowane współcześnie. Klawiatura to tylko punkt wyjścia, szczególnie gdy uwzględniś wszystkie sposoby, w jakie ludzie lubią się po nich przemieszczać, naciskać je i dotykać w trakcie grania. Myszę, że mamy tu otwartą przestrzeń do wynaleźnia naprawdę wyrafinowanych i faktycznie zorientowanych na człowieka interfejsów sterujących.

Problem dla konstruktorów sprzętu jest jednak taki, że ludzie nie chcą rezygnować ze swoich klawiatur. Miliony ludzi potrafią na nich grać. Gdy zaczynasz się uczyć muzyki, stykasz się z klawiaturą. Gdyby ktoś w wieku 30, 40 czy 50 lat chciał nauczyć się obsługi nowego interfejsu, musiałby ćwiczyć tyle samo, co ćwiczył na klawiaturze jako dziecko. To podobny przypadek jak z klawiaturą Dvoraka, na której pisze się 20 – 30 procent szybciej niż na klawiaturze QWERTY. Każdy może się tego nauczyć, ale niewiele dorosłych osób się na to decyduje, gdyż wymaga to poświęcenia określonej ilości czasu na trening. Twoja matka nie nauczy Cię pisać na klawiaturze Dvoraka. Większość dorosłych ma mnóstwo zajęć, więc nie są zainteresowani poważną nauką pisania. Nowe alternatywne interfejsy sterujące są w podobnej sytuacji. Zaprojektowanie ich to tylko połowa pracy — druga połowa zależy od muzyków, którzy muszą wykształcić technikę gry na tych interfejsach. A to może zająć całe dekady.

Skakanie o całe tony

Skoro półton na pianinie lub gitarze oznacza przejście o jeden klawisz lub próg od punktu początkowego, logiczne jest, że cały ton będzie oznaczał przejście o dwa klawisze lub dwa progi od punktu początkowego.

Załóżmy na przykład, że zaczniesz od E na klawiaturze. Przejście o cały ton w lewo doprowadzi Cię do D, jak na rysunku 6.11.

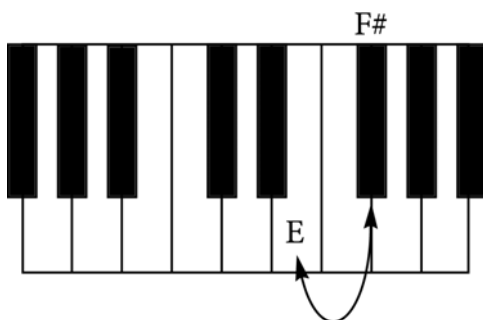


Rysunek 6.11.
Przejście o cały ton, czyli dwa półtony, w lewo od E doprowadzi Cię do D

Tymczasem przejście o jeden cały ton w *prawo* od E doprowadzi Cię do F z krzyżykiem, jak na rysunku 6.12.

Aby przejść o cały ton na gitarze, trzeba się przemieścić o dwa progi w górę lub w dół gryfu.

Rysunek 6.12.
Przejście o cały ton, czyli dwa półtony, w prawo od E doprowadzi Cię do F z krzyżykiem



Odległość między sąsiednimi klawiszami E i F oraz H i C wynosi jeden półton, natomiast odległość między pozostałymi sąsiednimi białymi klawiszami (G-A, A-H, C-D, D-E, F-G) wynosi jeden cały ton. To dlatego, że pianino jest zbudowane na bazie *skali C*.

Zmiana wysokości dźwięku za pomocą znaków chromatycznych

Znaki chromatyczne to znaki służące do obniżania lub podwyższania dźwięków diatonicznych o pół tonu. Obowiązują dla danej nuty aż do następnego znaku chromatycznego. Możesz spotkać następujące rodzaje znaków chromatycznych:

- ✓ krzyżyk,
- ✓ bemol,
- ✓ podwójny krzyżyk,
- ✓ podwójny bemol,
- ✓ kasownik.

Zwiększanie wysokości dźwięku za pomocą krzyżyka

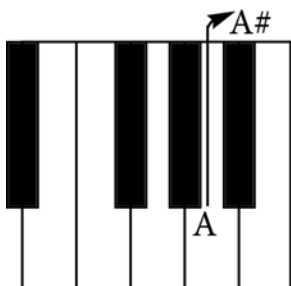
Krzyżyk możesz zobaczyć na rysunku 6.13.

Rysunek 6.13.
Krzyżyk wygląda jak kratka lub hash



Gdy przed nutą znajduje się krzyżyk, oznacza, że jej dźwięk jest o pół tonu wyższy, jak na rysunku 6.14.

Rysunek 6.15 przedstawia podwyższone E (enharmoniczny odpowiednik F). E z krzyżykiem jest o pół tonu wyższe niż E.



Rysunek 6.14.
Dźwięk z krzyżykiem, czyli ten na prawo od A, jest o pół tonu wyższy od A



Rysunek 6.15.
Przejście od E do E z krzyżykiem



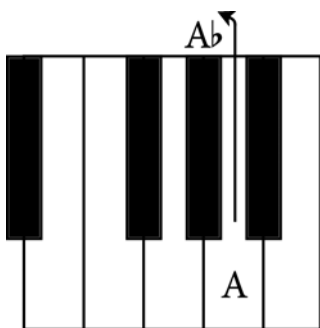
Obniżanie wysokości dźwięku za pomocą bemola

Bemol możesz zobaczyć na rysunku 6.16.

Rysunek 6.16.
Bemol wygląda jak małe „b”



Bemol ma przeciwne działanie niż krzyżyk: obniża dźwięk o pół tonu, jak pokazuje rysunek 6.17.



Rysunek 6.17.
Dźwięk z bemolem, czyli czarny klawisz na lewo od A, jest o pół tonu niższy niż A



Rysunek 6.18 przedstawia obniżone E. E z bemolem jest o pół tonu niższe od normalnego E.

Rysunek 6.18.
Przejście od E do E z bemolem



Podwójna zmiana wysokości za pomocą podwójnych krzyżyków i bemoli

Od czasu do czasu spotkasz się z *podwójnym krzyżykiem* lub *podwójnym bemolem*, które możesz zobaczyć na rysunku 6.19.

Rysunek 6.19.
Podwójny krzyżyk przypomina z wyglądu literę „X”, a podwójny bemol to po prostu dwa bemole obok siebie

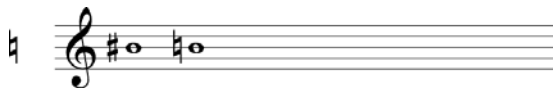


Znak na lewo na tym rysunku to podwójny krzyżyk, a znak na prawo to podwójny bemol. Podwójny krzyżyk zwiększa wysokość dźwięku o dwa półtony — czyli jeden cały ton, natomiast podwójny bemol obniża wysokość dźwięku o dwa półtony, czyli o cały ton.

Anulowanie krzyżyków i bemoli za pomocą kasowników

Ostatni, choć nie mniej ważny, jest *kasownik*, który możesz zobaczyć na rysunku 6.20.

Rysunek 6.20.
Kasownik anuluje wprowadzony wcześniej krzyżyk lub bemol



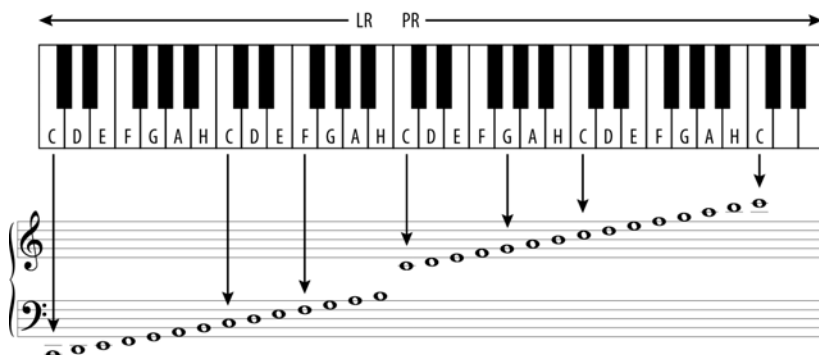
Gdy obok nuty zobaczysz kasownik, oznacza to, że do końca taktu zostaje anulowany jakiegokolwiek działający na tę nutę krzyżyk lub bemol (zarówno wynikający z oznaczenia tonacji, jak i znajdujący się w tym samym taktcie). Innymi słowy, masz zagrać diatoniczną wersję nuty, a nie podwyższoną lub obniżoną, nawet jeśli działał na nią podwójny krzyżyk lub podwójny bemol.

Znajdowanie dźwięków na pianinie i gitarze

Czasem po prostu nie potrafisz sobie przypomnieć, gdzie są poszczególne nuty na używanym przez Ciebie instrumencie, szczególnie na początku przygody z muzyką. Bez obaw. Rysunki z tej sekcji można wykorzystywać jako poręczną ściągę w sytuacjach zaniku pamięci. Skupimy się na nutach na pianinie i gitarze, ponieważ są to najpopularniejsze instrumenty, po jakie sięgają początkujący muzycy.

Szukanie nut na pianinie

Rysunek 6.21 przedstawia trochę ponad trzy oktawy klawiatury pianina. Odpowiadające poszczególnym klawiszom dźwięki diatoniczne z nut fortepianowych są wskazane na klawiszach (więcej na temat nut fortepianowych znajdziesz nieco wcześniej w tym rozdziale).



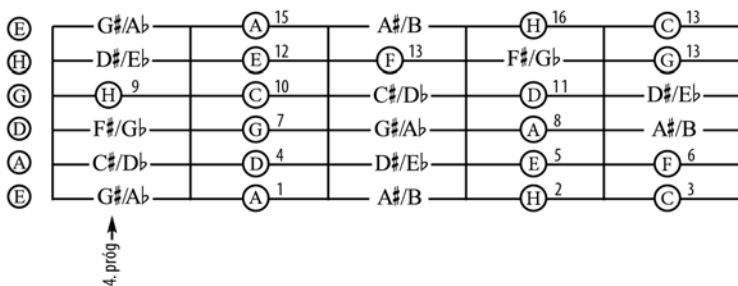
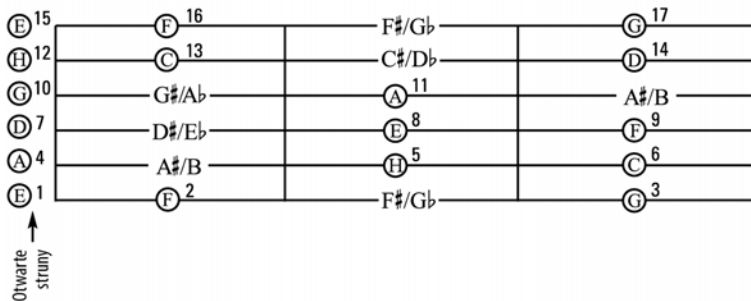
Rysunek 6.21. Klawiatura pianina w powiązaniu z nutami na pięcioliniach fortepianowych

Przyciskanie dźwięków na gitarze

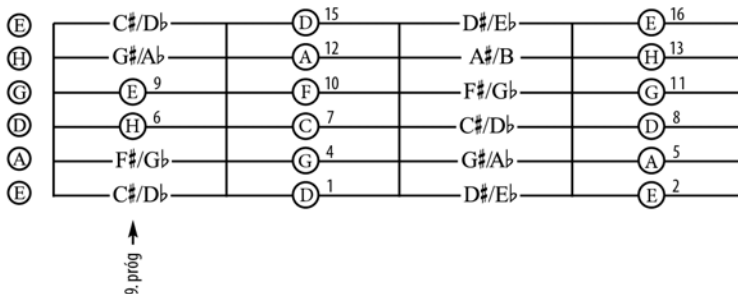
Problem z rozpisaniem gryfu obok pięciolinii jest taki, że dźwięki na gryfie się powtarzają, co może być mylące, gdy masz tak wiele opcji zagrania konkretnej nuty. Wzięliśmy więc początkowe dwanaście progów gryfu i rozbiliśmy je na trzy części bez powtórzeń, wskazując progi odpowiadające dźwiękom diatonicznym na pięciolinii. Dwunasty próg (zwykle oznaczony dwoma kropkami) jest nazywany także *oktawą*, gdyż dźwięk na tym progu jest taki sam jak na pustej strunie, tylko o oktawę wyżej.

Rysunki 6.22 – 6.24 przedstawiają dźwięki kolejno pierwszych trzech progów, potem następnych pięciu oraz następnych czterech.

Rysunek 6.22.
Pierwsza pozycja na strunach jest nazywana otwartą, co oznacza, że nie naciskasz żadnego progu. Na tym rysunku znajdziesz dźwięki pierwszych trzech progów gryfu



Rysunek 6.23.
Nuty na progach od czwartego do ósmego



Rysunek 6.24.
Nuty na progach od dziewiątego do dwunastego

Mnemotechniki ułatwiające zapamiętanie nut

Istnieją tysiące głupawych sposobów na zapamiętanie kolejności nut na pięciolinii. Przypuszczalnie można by nimi zapełnić osobną książkę. W tej sekcji przedstawimy Ci tylko kilka przykładów, abyś miał jakiś punkt wyjścia. Nie krępuj się jednak z wymyślaniem własnych *mnemotechnik* (technik ułatwiających zapamiętywanie), jeśli będą w Twoim przypadku skuteczniejsze.

Oto kilka prostych sposobów na zapamiętanie kolejności nut na pięciolinii z kluczem wiolinowym, zaczynając od najniższej linii, czyli E, a następnie podążając kolejno przez G, H, D aż do F na samej górze.

- ✓ Ewa Gotuje **H**erbatę **D**la **F**ranka,
- ✓ Emu Gryzie **H**arfę **D**ziadka **F**ranciszka,
- ✓ Emilia Goni **H**ienę **D**o **F**uterału,
- ✓ Ewa Gasi **H**abitem **D**om **F**ranka.

Jeszcze łatwiej można zapamiętać dźwięki w miejscach między liniami. Układają się w angielskie słowo **FACE** („twarz”), zaczynając od przerwy między najniższą i drugą linią (**F**), a kończąc na ostatniej przerwie na górze pięciolinii (**E**). Każdy używa tej techniki i nie ma sensu wymyślać jakiegoś wyrafinowanego tekstu. Ewentualnie możesz zapamiętać, że te dźwięki to **FACET** bez „t” na końcu.

Oto kilka mnemotechnik ułatwiających zapamiętanie dźwięków pięciolinii z kluczem basowym, zaczynając od najniższego **G**, a kończąc na najwyższym **A**:

- ✓ Gruba **H**anko, **D**aj **F**orsę **A**ntosiowi,
- ✓ Grzeczna **H**aniu, **D**aj **F**lamingowi **A**rbuza,
- ✓ Gorliwy **H**enio **D**obrze **F**akstuje **A**grafkę.

Nuty w przestrzeniach między liniami można zapamiętać za pomocą jednej z poniższych fraz:

- ✓ **A**j, **C**oś **E**widentnie **G**ryzie,
- ✓ **A**ch, **C**o, **E**wo, **G**otujesz,
- ✓ **A**licję **C**iesz **E**lektryczny **G**orset.

Rozdział 7

Opanowanie skal durowych i molowych

W tym rozdziale:

- ▶ Wyjaśnienie schematów budowy skali durowej i molowej.
- ▶ Granie skal na pianinie i gitarze.
- ▶ Słuchanie wszystkich skal durowych i molowych.

Najprościej rzecz ujmując, *skala* to dowolna grupa kolejnych dźwięków, która stanowi bazę dla części lub całości dzieła muzycznego. Na temat różnych rodzajów skal stosowanych w muzyce na całym świecie moglibyśmy napisać osobny podręcznik, lecz skoro ta książka koncentruje się głównie na zachodniej tradycji muzycznej, opiszemy dwie najczęściej używane skale: molową i durową.



Nie sposób przecenić znaczenia, jakie ma znajomość skal dla grania muzyki. Nie wystarczy też umieć je zagrać tam i z powrotem, w górę i w dół. Jeśli chcesz z powodzeniem improwizować lub komponować, musisz potrafić skakać po swoim instrumencie tak, aby łądować na właściwych dla danej skali dźwiękach.

Załóżmy, że grasz z grupą muzyków. Jeśli wiesz, w jakiej tonacji grają pozostali, oraz znasz wszystkie dźwięki, które do niej należą (skala jest determinowana przez tonację — sporo o tonacjach i oznaczeniach tonacji znajdziesz w rozdziale 8.), nie będziesz w stanie nic zepsuć, o ile pozostaniesz przy tych dźwiękach. Tak naprawdę możesz wałkować cały dzień właściwą tonację i będziesz brzmiał jak Carlos Santana lub Louis Armstrong.

Schemat skali durowej

Chociaż każda skala durowa składa się z innego zestawu dźwięków, to wszystkie mają taką samą budowę. O tym, że skala jest *durowa*, decyduje konkretny układ interwałów.



Skale durowe są zbudowane zgodnie ze schematem interwałów CCPCCCP, co oznacza Cały ton Cały ton Półton Cały ton Cały ton Cały ton Półton. Całe tony i półtony omawiamy szczegółowo w rozdziale 6., lecz poniżej znajdziesz ściągę dla odświeżenia pamięci.

- ✓ **Półton:** przejście na pianinie o jeden klawisz w lewo lub prawo albo na gitarze o jeden próg w górę lub w dół.
- ✓ **Cały ton:** przejście na pianinie o dwa klawisze w lewo lub prawo albo na gitarze o dwa progi w górę lub w dół.

Pod względem wysokości dźwięków półton to dokładnie 1/12 oktawy. Cały ton to dokładnie 1/6 oktawy, czyli dwa półtony.

Każdy z ośmiu dźwięków skali durowej ma przyporządkowany *stopień skali* zgodnie z kolejnością, w jakiej występują.

- ✓ **1. nuta:** tonika,
- ✓ **2. nuta:** supertonika,
- ✓ **3. nuta:** medianta,
- ✓ **4. nuta:** subdominanta,
- ✓ **5. nuta:** dominanta,
- ✓ **6. nuta:** submedianta,
- ✓ **7. nuta:** dźwięk prowadzący w górę,
- ✓ **8. nuta:** tonika.

Pierwsza i ósma nuta (*toniki*) determinują nazwę skali. (Skale zaczynające się od tego samego dźwięku są nazywane *paralelnymi*. Na przykład skale C-dur i c-moll są paralelne, gdyż obie zaczynają się od tej samej nuty: C). Pozostałe dźwięki są zwykle oznaczane względem toniki kolejnymi cyframi od 2 do 7 (ponieważ 1 i 8 są już zajęte przez tonikę). Każda z tych cyfr to stopień skali, a układ odstępów całotonowych i półtonowych determinuje rodzaj skali.



Pierwszy i ósmy dźwięk nazywają się tak samo, gdyż są to dokładnie te same nuty — na ósmym stopniu skala zaczyna się od nowa. Ale raczej żaden muzyk nie mówi o ósmym stopniu skali — zamiast tego odwołuje się do pierwszego stopnia jako toniki.

Gdy więc na przykład wykonujesz utwór w tonacji C-dur, która zawiera kolejno dźwięki C, D, E, F, G, A, H i C, a ktoś poprosi Cię o uderzenie czwartego i drugiego stopnia skali, zagraj F i D. To samo zrób, gdy ta osoba poprosi Cię o zagranie subdominanty i supertoniki.



Opanowanie skal sprowadza się do zidentyfikowania schematów na instrumencie. Czy gdy patrzysz na klawiaturę pianina lub gryf gitary, potrafisz dostrzec, gdzie przypadną stopnie skali o numerach 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 i 8? Jeśli masz podaną skalę i zostaniesz poproszony o wykonanie sekwencji 5-3-2-1-6-4-5-8, wiesz, które dźwięki zagrać? Powinieneś dążyć do tego, aby odpowiedź na te pytania była twierdząca w odniesieniu do wszystkich dwunastu skal durowych. Oto jak tego dokonać:

- ✓ zapamiętaj obraz każdej skali wraz z jej lokalizacją na swoim instrumencie,
- ✓ naucz się nazw literowych wszystkich nut każdej skali,
- ✓ naucz się grać sekwencje dźwięków, gdy ktoś poda Ci tonację i cyfry.

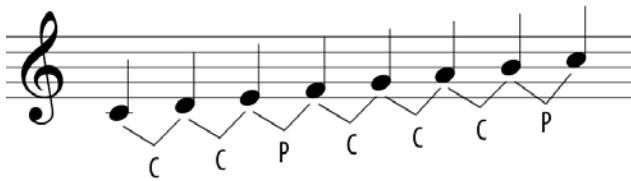
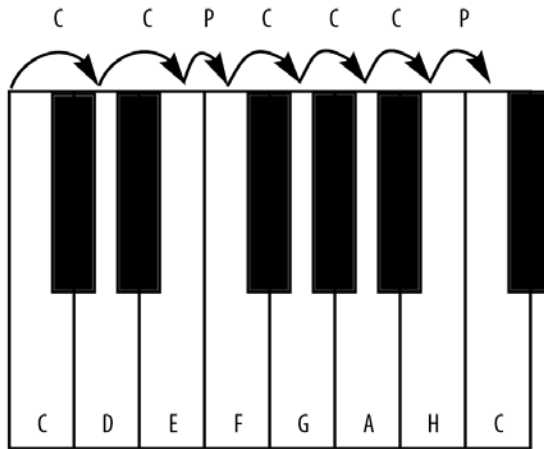


Gdy opanujesz powyższe trzy umiejętności we wszystkich dwunastu skalach durowych, możesz przerwać ćwiczenie skal.

Skala durowa (*diatoniczna*) jest najpopularniejszą skalą, którą najłatwiej rozpoznać na słuch. Na tej skali bazują takie piosenki jak „Happy Birthday” czy „Stary farmer farmę miał”.

Skale durowe na pianinie i gitarze

Gdy ktoś poprosi Cię o zagranie skali C-dur na pianinie, zrób to tak, jak wskazuje rysunek 7.1.



Rysunek 7.1.

Skala C-dur, podobnie jak każda skala durowa, bazuje na schemacie CCPCCCP

Zwróć uwagę na strzałki wskazujące kolejne klawisze na rysunku — każda skala durowa, jaką napotkasz, będzie miała taki schemat, lecz w zależności od tonacji powstaną różne kombinacje czarnych i białych klawiszy.

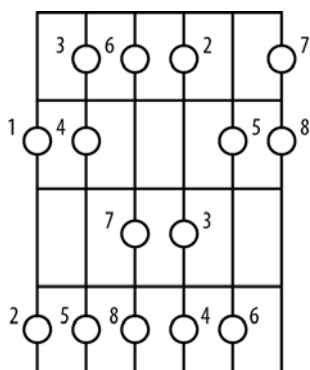
Aby zagrać dowolną skalę durową na pianinie, zacznij od klawisza mającego taką samą nazwę jak skala. Dla skali A-dur będzie to klawisz A. (Jeśli nie pamiętasz lokalizacji nut na klawiszach, zajrzyj do rozdziału 6.). Następnie zagraj schemat skali durowej: CCPCCCP. Skala skończy się na tym samym dźwięku, na jakim się zaczęła, tylko o oktawę wyżej.

Jeśli chcesz zobaczyć, jak wygląda skala durowa w każdej tonacji, przejdź do rozdziału 8., w którym opisujemy oznaczenia tonacji i ilustrujemy je skalami na pięcioliniach. Aby posłuchać wszystkich skal molowych, odtwórz ścieżki wskazane w sekcji „Słuchanie skal durowych” nieco dalej w tym rozdziale.



Granie skal na gitarze jest jeszcze łatwiejsze niż na pianinie. Gitarzyści postrzegają gryf jako podzielony na czteroproęgowe bloki, a wybór zestawu czterech proęgów do przyciskania zależy od tego, w jakiej chcesz grać tonacji. Każdy czteroproęgowy blok zawiera dwie oktawy każdego dźwięku skali.

Skale durowe na gitarze mają układ pokazany na rysunku 7.2, a dźwięki gra się zgodnie z kolejnością cyfr. **Zapamiętaj:** ósmy dźwięk (tonika) pierwszej oktawy jest pierwszym dźwiękiem (toniką) drugiej oktawy.



Rysunek 7.2.
Ten układ skali durowej można zagrać w dowolnej pozycji na gryfie

Aby zagrać kolejno każdą skalę na gitarze, zacznij od właściwego progu na szóstej strunie (licząc od dołu do góry, gdy trzymasz gitarę w pozycji do gry, czyli na niskiej strunie E):

- ✓ pusta struna: E,
- ✓ 1. próg: F,
- ✓ 2. próg: Fis/Ges,
- ✓ 3. próg: G,
- ✓ 4. próg: Gis/As,
- ✓ 5. próg: A,
- ✓ 6. próg: Ais/B,
- ✓ 7. próg: H,
- ✓ 8. próg: C,
- ✓ 9. próg: Cis/Des,
- ✓ 10. próg: D,
- ✓ 11. próg: Dis/Es,
- ✓ 12. próg: E,
- ✓ 13. próg: F.

Żeby uzyskać konkretną skalę durową na gitarze, przesunij układ wzdłuż gryfu do odpowiedniego dźwięku. Tonację poznasz po pierwszym i ostatnim dźwięku skali, więc jeśli ktoś na przykład poprosi Cię o zagranie skali C-dur, zacznij grać układ od ósmego progu. Nie musisz się bawić z żadnymi czarnymi i białymi klawiszami

— na całym gryfie obowiązuje ten sam schemat (aby sprawdzić dźwięki na wszystkich progach gitary, zajrzyj do rozdziału 6.).



Faktyczna wysokość dźwięków gitary jest o jedną oktawę (12 półtonów) niższa, niż wynika z zapisu nutowego. Ta rozbieżność wynika po prostu z tego, że większość nut pisze się na pianino, więc gdyby nuty na gitarę pisać tak, jak trzeba, wypadałyby w większości pod pięciolinią. Na klawiaturze najczęściej używa się oktawy razkreślnej i tak są wyśrodkowane pięciolinie fortepianowe. Gdyby kompozytorzy musieli pisać partie gitarowe zgodnie z faktycznymi wysokościami dźwięków, musieliby stosować tak dużo linii dodanych, że ciężko byłoby to odczytać.

Stuchanie skal durowych



Posłuchaj ścieżek od 1. do 15., na których zagraлиśmy na pianinie i gitarze wszystkie skale durowe. Zwróć uwagę na to, że Fis i Ges, Des i Cis oraz H i Ces to skale enharmoniczne.

Ścieżka	Skala
1.	A-dur
2.	As-dur
3.	H-dur
4.	B-dur
5.	C-dur
6.	Ces-dur
7.	Cis-dur
8.	D-dur
9.	Des-dur
10.	E-dur
11.	Es-dur
12.	F-dur
13.	Fis-dur
14.	G-dur
15.	Ges-dur

Odkrywanie schematów skal molowych

Nie daj się zwieść — *skale molowe* wcale nie są mniej istotne od pokąźnego zestawu skal durowych. Ani też nie służą wyłącznie do tworzenia smutnych, sentymentalnych piosenek. Prawdą jest jednak to, że schematy oraz dostępne dźwięki skal molowych — które pod względem budowy dzielą się na naturalne, harmoniczne i melodyczne — dają kompozytorowi znacznie większą elastyczność niż jeden schemat skali durowej.



Poszczególne rodzaje skali molowej składają się z innych zestawów dźwięków, ale każdy z tych rodzajów ma specyficzną dla siebie budowę, czyli układ interwałów, który decyduje o przynależności skali do danej niszy. Stopnie skali molowej mają takie same nazwy jak durowej, za wyjątkiem 7. stopnia, który nazywa się *subtoniką*.

Nazwy kolejnych stopni skali molowej są następujące:

- ✓ 1. **nuta**: tonika,
- ✓ 2. **nuta**: supertonika,
- ✓ 3. **nuta**: medianta,
- ✓ 4. **nuta**: subdominanta,
- ✓ 5. **nuta**: dominanta,
- ✓ 6. **nuta**: submedianta,
- ✓ 7. **nuta**: subtonika,
- ✓ 8. **nuta**: tonika.



W skalach harmonicznego i melodycznego siódmy stopień nazywa się *dźwiękiem prowadzącym w górę*. W skali melodycznej szósty stopień nazywa się *submediantą*. (Więcej o stopniach przeczytasz nieco wcześniej w tym rozdziale).

W poniższych sekcjach omówimy naturalne, harmoniczne i melodyczne skale molowe oraz wyjaśnimy, jak je grać na pianinie i gitarze.

Granie naturalnych skal molowych na pianinie i gitarze



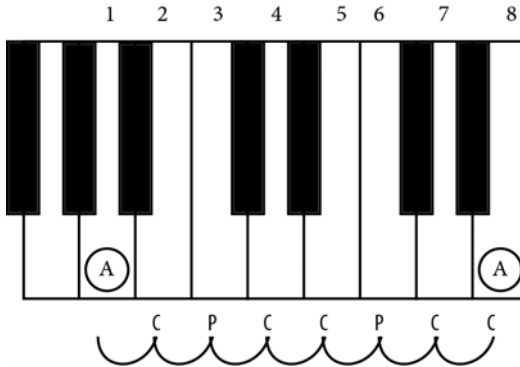
Naturalne skale molowe mają układ interwałów CPCCPCC, czyli Cały ton Półton Cały ton Cały ton Półton Cały ton Cały ton. Pierwszy dźwięk (i ostatni) determinuje nazwę skali.

Naturalna skala molowa wywodzi się od skali durowej o tej samej nazwie, lecz ma obniżony o pół tonu trzeci, szósty i siódmy stopień. Jeśli więc ktoś poprosi Cię na przykład o zagranie na pianinie naturalnej skali a-moll, postępuj zgodnie z układem na rysunku 7.3.

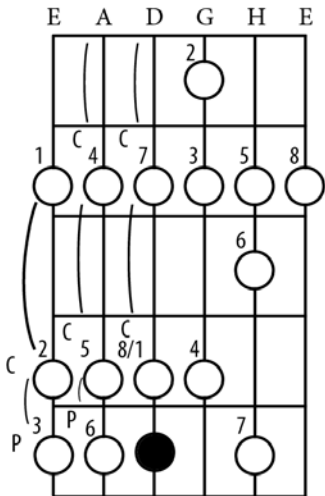
Ten sam układ interwałów dotyczy także wszystkich dźwięków na całym gryfie gitary. Rysunek 7.4 przedstawia schemat naturalnej skali molowej na gitarze. Zagraj te dźwięki zgodnie z kolejnością wskazywaną przez cyfry. Pierwsza nuta leży na szóstej strunie (niskie E) i została oznaczona cyfrą „1”.

Podobnie jak w przypadku skal durowych, możesz uzyskać dowolną naturalną skalę molową, przesuwając schemat z rysunku 7.4 wzdłuż gryfu. Nutą na szóstej strunie (niskim E), od której zaczniesz, będzie toniką, a tym samym da nazwę skali. Jeśli na przykład ktoś poprosi Cię o zagranie na gitarze skali a-moll, zagraj schemat z rysunku 7.5.

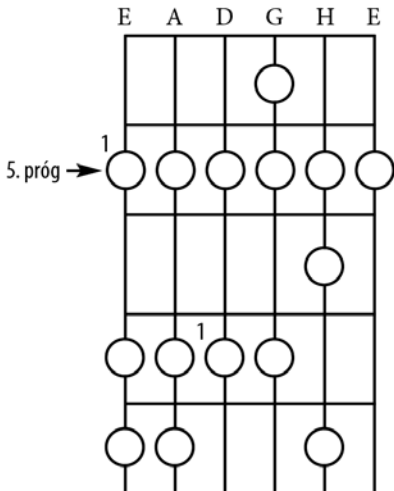
Rysunek 7.3.
Naturalna skala
a-moll
na pianinie



Rysunek 7.4.
Skala molowa
na gitarze



Rysunek 7.5.
Naturalna skala
a-moll
na gitarze

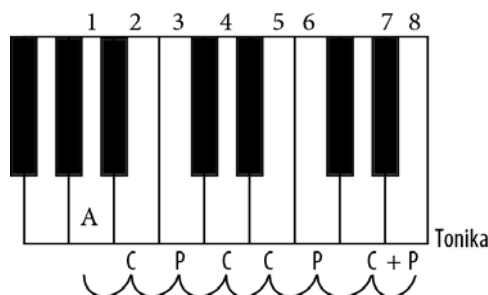


Zabawa z harmoniczną skalą molową na pianinie i gitarze

Skala molowa harmoniczna jest odmianą naturalnej skali molowej (którą omówiliśmy w poprzedniej sekcji). Powstaje przez podwyższenie siódmego stopnia naturalnej skali molowej o półton. Nie robi się tego za pomocą oznaczenia tonacji, lecz za pomocą znaków chromatycznych (krzyżyków, podwójnych krzyżyków lub kasowników). Więcej o znakach chromatycznych znajdziesz w rozdziale 6. Oznacza to, że czasem w jednej skali trzeba jednocześnie zastosować krzyżyki i bemole, ale jest to najzupełniej poprawne.

Aby zagrać na pianinie skalę a-moll harmoniczną, przyciśnij kolejno klawisze jak na rysunku 7.6.

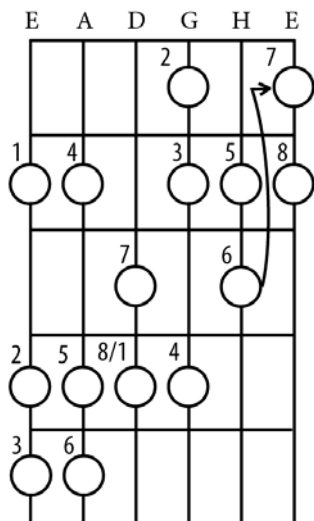
Rysunek 7.6.
Zwróć uwagę na to, jak zmienia się skala na pianinie, gdy podwyższysz siódmy stopień o pół tonu



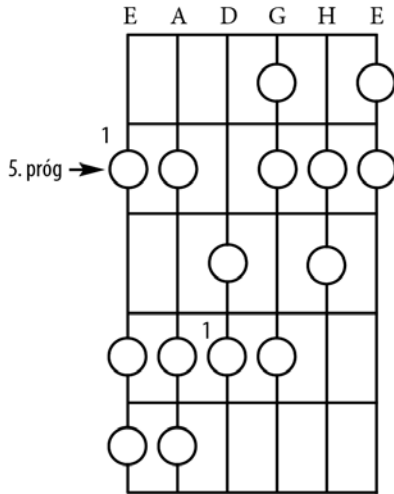
Jeśli chcesz zapisać utwór w skali harmonicznej, użyj naturalnej skali molowej, a następnie dodaj znaki chromatyczne tam, gdzie trzeba podnieść siódmy stopień o pół tonu.

Skala molowa harmoniczna na gitarze jest prosta. Wystarczy przenieść schemat z rysunku 7.7 zgodnie z pozycją podstawy (toniki), od jakiej chcesz zacząć. Przesuwaj go na różne podstawy i graj od tych dźwięków.

Rysunek 7.7.
Zwróć uwagę na to, jak zmienia się schemat na gitarze, gdy podwyższysz siódmy stopień o pół tonu



Tonacja jest jak zawsze determinowana przez pierwszy i ostatni dźwięk skali, więc gdy ktoś poprosi Cię o zagranie w a-moll harmonicznym, wykonaj schemat pokazany na rysunku 7.8.



Rysunek 7.8.
Skala a-moll
harmoniczna na
gitarze

Tworzenie świetnej muzyki na pianinie i gitarze na bazie melodycznej skali molowej

Melodyczna skala molowa pochodzi od naturalnej skali molowej (zajrzyj do wcześniejszej sekcji „Granie naturalnych skal molowych na pianinie i gitarze”). Skala melodyczna powstaje przez podwyższenie szóstego i siódmego stopnia naturalnej skali molowej w kadencji wstępującej. Pamiętaj jednak, że gdy wracasz w dół, skala staje się na powrót naturalną skalą molową.



Ta skala jest problematyczna, więc powtórzmy to jeszcze raz: gdy w utworze grasz pasaż dźwięków o rosnącej wysokości, szósty i siódmy stopień są podwyższone o pół tonu. Jednak gdy w tym samym utworze dźwięki będą schodziły w dół, grasz normalne stopnie naturalnej skali molowej. Jeśli w naturalnej skali molowej szósty i siódmy stopień są obniżone, ich podwyższenie wymaga zastosowania kasowników.

Aby zagrać na pianinie melodyczną skalę molową wstępującą (czyli idąc po dźwiękach w górę), wykonaj schemat z rysunku 7.9.



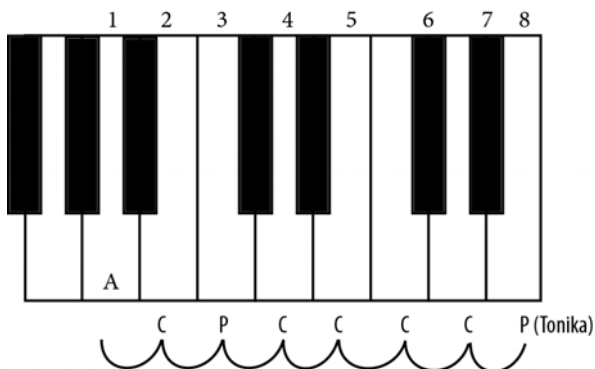
Gdy kompozytorzy piszą utwór w skali melodycznej, zapistują go w skali naturalnej, a potem dodają przy wstępujących szóstych i siódmym stopniach odpowiednie znaki chromatyczne.

W gitarze najlepsze jest to, że wystarczy, iż zapamiętasz tylko jeden schemat dla każdego typu skali — i jesteś ustawiony. Aby zagrać na gitarze skalę molową melodyczną wstępującą, wykonaj schemat z rysunku 7.10. Aby uzyskać skalę a-moll melodyczną (w górę), zagraj schemat z rysunku 7.11.

Oczywiście, w dół zagraj naturalną skalę molową — zarówno na pianinie, jak i na gitarze.

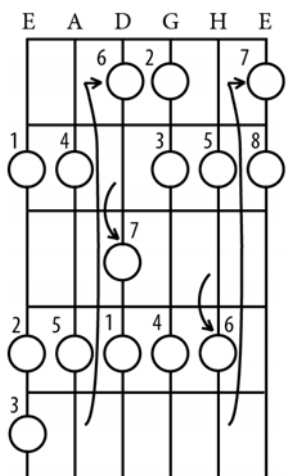
Rysunek 7.9.

Zwróć uwagę na to, jak zmienia się skala na pianinie, gdy zwiększysz szósty i siódmy stopień o półton



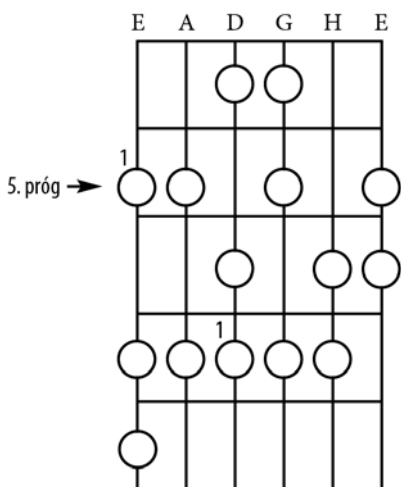
Rysunek 7.10.

Zwróć uwagę na to, jak zmienia się schemat na gitarze, gdy zwiększysz szósty i siódmy stopień o pół tonu



Rysunek 7.11.

Skala a-moll melodyczna wstępująca na gitarze





Stuchanie skal molowych

Posłuchaj ścieżek od 16. do 60., na których zagraлиśmy na pianinie i gitarze każdą skalę molową.

Ścieżka	Skala
16.	a-moll naturalna
17.	a-moll harmoniczna
18.	a-moll melodyczna
19.	as-moll naturalna
20.	as-moll harmoniczna
21.	as-moll melodyczna
22.	ais-moll naturalna
23.	ais-moll harmoniczna
24.	ais-moll melodyczna
25.	h-moll naturalna
26.	h-moll harmoniczna
27.	h-moll melodyczna
28.	b-moll naturalna
29.	b-moll harmoniczna
30.	b-moll melodyczna
31.	c-moll naturalna
32.	c-moll harmoniczna
33.	c-moll melodyczna
34.	cis-moll naturalna
35.	cis-moll harmoniczna
36.	cis-moll melodyczna
37.	d-moll naturalna
38.	d-moll harmoniczna
39.	d-moll melodyczna
40.	dis-moll naturalna
41.	dis-moll harmoniczna
42.	dis-moll melodyczna
43.	e-moll naturalna
44.	e-moll harmoniczna

92 Część II: Zestawianie nut ze sobą

Ścieżka	Skala
45.	e-moll melodyczna
46.	es-moll naturalna
47.	es-moll harmoniczna
48.	es-moll melodyczna
49.	f-moll naturalna
50.	f-moll harmoniczna
51.	f-moll melodyczna
52.	fis-moll naturalna
53.	fis-moll harmoniczna
54.	fis-moll melodyczna
55.	g-moll naturalna
56.	g-moll harmoniczna
57.	g-moll melodyczna
58.	gis-moll naturalna
59.	gis-moll harmoniczna
60.	gis-moll melodyczna

Rozdział 8

Znaki przykluczowe i koło kwintowe

W tym rozdziale:

- ▶ Przeanalizujemy koło kwintowe.
- ▶ Wyjaśnimy oznaczenia tonacji durowych i molowych.
- ▶ Przetestujemy tonacje durowe i molowe.

Na początku większości drukowanych nut znajdziesz zestaw krzyżyków lub bemoli, ułożonych po prawej stronie oznaczenia metrum. Ten zestaw symboli nazywa się *znakami przykluczowymi* i wskazuje tonację, w jakiej napisano dany utwór.

Gdy znasz *tonację* utworu, czyli skalę, z której pochodzą dźwięki tego utworu, odczytywanie go może się okazać łatwiejsze. Bazując na swojej wiedzy o skalach i dźwiękach w danej tonacji, będziesz w stanie przewidywać kolejne nuty. Podobnie jest, gdy grasz z innymi muzykami. Jeśli znasz tonację i potrafisz przewidzieć akordy, można się domyślić, gdzie zmierza melodia utworu. To niemal tak, jakbyś wiedział, jakie słowo za chwilę usłyszysz, żeby pasowało do zdania. Albo raczej tak, jakbyś potrafił zawęzić zakres pasujących słów, które mogą się pojawić.

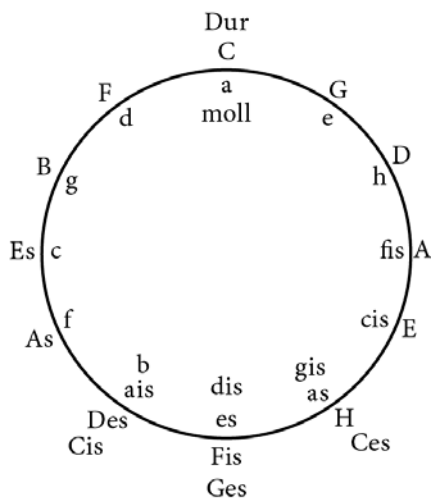
Z tego rozdziału dowiesz się wszystkiego o znakach przykluczowych oraz nauczysz się rozpoznawać tonacje na pierwszy rzut oka. Przeczytasz także o pitagorejskim kole kwintowym oraz dowiesz się, jak wykorzystywać je do odczytywania tonacji. Rozdział zakończymy omówieniem oznaczeń tonacji durowych i molowych oraz ich pokrewnych tonacji molowych i durowych.

Koło kwintowe

W szóstym wieku przed naszą erą grecki naukowiec i filozof Pitagoras postanowił spróbować ułatwić ludziom życie, wprowadzając — a raczej analizując — standardowy system strojenia instrumentów. Miał już na koncie odkrycie zależności między częstotliwościami dźwięków a długością struny oraz zdefiniował oktawę, więc standaryzacja stroju była logicznym następnym krokiem.

Podzielił koło na dwanaście równych części, jak zegar. Efekty jego eksperymentów stały się ostatecznie znane jako koło kwintowe, które stosuje się po dzień dzisiejszy. Każdy z dwunastu punktów koła miał przypisaną wysokość dźwięku z grubsza odpowiadającą

współczesnemu podziałowi oktawy na dwanaście półtonów. Od czasów Pitagorasa koło kwintowe zostało ulepszone przez zachodnich teoretyków muzyki i aktualnie wygląda tak jak na rysunku 8.1. Szczegółowo omówimy je w następnej sekcji.



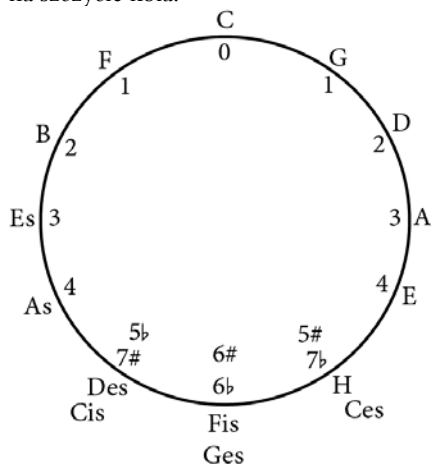
Rysunek 8.1. Koło kwintowe pokazuje relacje między tonacjami durowymi i ich pokrewnymi tonacjami molowymi



Matematycznie rzecz ujmując, jednostką stosowaną w kole są *centy*, a 1200 centów równa się jednej oktawie. Wynika z tego, że każdy półton dzieli się na sto centów.

Powstanie koła kwintowego i jego stosowanie stanowi fundament zachodniej teorii muzyki, dlatego tak dużo o nim tutaj piszemy. Rysunek 8.2 przedstawia nieco inną wersję niż rysunek 8.1. Koło można wykorzystywać jako pomoc w nauce błyskawicznego odczytywania tonacji na podstawie liczby krzyżyków lub bemoli.

Koło kwintowe ułatwia zidentyfikowanie podwyższonych lub obniżonych dźwięków w różnych tonacjach. Nazwa granej tonacji to litera na zewnątrz okręgu. Aby poznać liczbę krzyżyków w danej tonacji, licz *zgodnie ze wskazówkami zegara*, zaczynając od C na szczycie koła.



Rysunek 8.2. Koło kwintowe informuje o liczbie krzyżyków lub bemoli w każdej skali i każdym oznaczeniu tonacji

Przy C-dur znajduje się „0”, więc w tej skali nie ma krzyżyków. G ma cyfrę „1”, czyli ma jeden krzyżyk. Na pianinie skalę G gra się na białych klawiszach aż do siódmego interwału, gdy pojawia się ten jeden krzyżyk, czyli F# (Fis). D-dur ma dwa krzyżyki, A-dur ma trzy — i tak dalej dookoła. Cyfra przy literze po prawej stronie koła reprezentuje liczbę krzyżyków w danej tonacji, która jest determinowana przez skalę tej tonacji.

Poza tymi wszystkimi technicznymi kwestiami wynikającymi z koła kwintowego umożliwia ono także błyskawiczne odszyfrowanie znaków przykluczowych. Ma to olbrzymie znaczenie dla zapisu nutowego, gdyż zmyślny układ koła pomaga w komponowaniu i harmonizowaniu melodii, budowaniu akordów oraz w zmianach tonacji utworu.



Każdy z przystanków na kole kwintowym to piąty stopień skali wskazanej przez poprzedni stopień, i stąd też nazwa tego koła. Na przykład piąty stopień, czyli *dominanta* skali C, to G. Jeśli spojrzysz na koło kwintowe z rysunku 8.2, zobaczysz, że obok C jest właśnie G. Kontynuując zgodnie ze wskazówkami zegara — dominanta skali G to D, i taki jest następny przystanek. Tak samo jest aż do końca. (Więcej informacji o skalach znajdziesz w rozdziale 7.).

Krzyżyki: Futro Cioci Grażyny Daj Agresywnej Ewie, Henryku



Krzyżyki w każdej tonacji pojawiają się w określonej kolejności: F, C, G, D, A, E i H. Łatwo to zapamiętać za pomocą mnemotechnicznej frazy: *Futro Cioci Grażyny Daj Agresywnej Ewie, Henryku*.

Załóżmy, że grasz utwór w tonacji H-dur. Z koła kwintowego wiesz, że w H-dur jest pięć krzyżyków. A z mnemotechnicznej frazy o *Futrze Cioci Grażyny* wiesz, że te krzyżyki to Fis, Cis, Gis, Dis i Ais, ponieważ krzyżyki zawsze pojawiają się w tej kolejności. Jeśli grasz utwór w tonacji D-dur, która ma dwa krzyżyki, wiesz, iż chodzi o Fis i Cis, gdyż *Futro Cioci...* Oczywiście możesz wymyślić własną frazę zamiast tej zasugerowanej przez nas.

Bemole: Henryku, Ewie Agrestu Daj Garść Cichaczem, Fajtlapo

W przypadku skal i tonacji durowych z bemolami poruszasz się po kole kwintowym (zobacz rysunek 8.2) przeciwnie do wskazówek zegara, zaczynając od C, które nadal ma cyfrę „0”. Tonacja F-dur ma więc jeden bemol, tonacja H ma dwa bemole itd.



Podobnie jak krzyżyki, bemole także pojawiają się w określonej kolejności: H, E, A, D, G, C, F. Sugerujemy następującą frazę do zapamiętania: *Henryku, Ewie Agrestu Daj Garść Cichaczem, Fajtlapo*, w której porządek liter, jak zapewne zauważyłeś, jest odwrotny niż w krzyżykach.

Weźmy na przykład Ges, które jest oddalone od C o sześć kroków. W tej tonacji będzie sześć dźwięków z bemolami: B (gdyż H z bemolem to B), Es, As, Des, Ges i Ces. W tonacji B, która znajduje się o dwa kroki od C na wierzchu koła, będą dźwięki B i Es.

Zwróć uwagę na to, że kolejność krzyżyków i bemoli w tych mnemotechnikach jest taka sama jak kolejność pojawiania się tych znaków chromatycznych przy kluczu.

Nie sposób przecenić znaczenia koła kwintowego. Przydaje się kompozytorom, wykonawcom i uczniom teorii muzyki. A my możemy tylko na okrągło powtarzać: naucz się koła kwintowego na pamięć i korzystaj z niego.



Rozpoznawanie oznaczeń tonacji durowych

Aby określić liczbę krzyżyków w każdym oznaczeniu tonacji, zacznij liczyć na kole kwintowym (zobacz rysunek 8.2) od C-dur zgodnie ze wskazówkami zegara. Przy każdej kolejnej tonacji liczba krzyżyków rośnie o jeden. W tonacji G, czyli jeden „przystanek” od C-dur, przy kluczu znajdziesz jeden krzyżyk. W tonacji D, dwa przystanki od C, przy kluczu znajdziesz dwa krzyżyki. Zobacz na rysunku 8.3, w jaki sposób rośnie liczba krzyżyków.

Rysunek 8.3.
Krzyżyki przy kluczu są ułożone w określonej kolejności



Oznacza to, że jeśli grasz utwór w tonacji H-dur (pięć przystanków od C-dur na kole), wiesz, że w tej tonacji jest pięć krzyżyków. Jeśli pamiętasz mnemotechnikę *Futro Cioci Grażyny Daj Agresywnej Ewie, Henryku*, to znasz nazwy tych pięciu dźwięków z krzyżykami: Fis, Cis, Gis, Dis i Ais. Jeśli grasz w tonacji D-dur, która ma dwa krzyżyki, wiesz, że muszą to być dźwięki Fis i Cis.

Jeśli chodzi o skale z bemolami, poruszasz się w przeciwną stronę koła kwintowego. Dźwięki z bemolami pojawiają się w kolejnych tonacjach — zaczynając od C-dur i przesuując się przeciwnie do wskazówek zegara — także w określonym porządku: B (bo H z bemolem to B), Es, As, Des, Ges, Ces i Fes. (Wiesz to, jeśli zapamiętałeś frazę *Henryku, Ewie Agrestu Daj Garść Cichaczem, Fajtlapo*). Gdy idziesz przeciwnie do wskazówek zegara, F jest jeden przystanek od C-dur, dlatego ma jeden bemol przy kluczu w oznaczeniu tonacji. B jest oddalone od C o dwa przystanki, więc ma dwa bemole przy kluczu (i tak dalej dookoła). Rysunek 8.4 pokazuje kolejność pojawiania się bemoli.

Rysunek 8.4.
Bemole są także ułożone przy kluczu w określonej kolejności





Łatwo zapamiętać, że pierwszy dźwięk z bemolem to zawsze B, gdyż symbol bemola przypomina z wyglądu małe „b” i faktycznie wywodzi się z tej litery.

I tak na przykład Ges, oddalone na kole o sześć stopni od C-dur, jest oznaczane sześcioma bemolami. Dzięki frazie *Henryku, Ewie Agrestu Daj Garść Cichaczem, Fajtlapo* wiesz, że te dźwięki z bemolami to B (bo H z bemolem to B), Es, As, Des, Ges i Ces. Z kolei B, oddalone o dwa stopnie, ma dwa bemole, a Ty wiesz, że są to dźwięki B i Es.

Identyfikowanie oznaczeń tonacji durowych i pokrewnych molowych

Koło kwintowe dla tonacji *molowych* działa tak samo jak dla durowych. Tonacje molowe są wpisane małymi literami *wewnątrz* okręgu z rysunku 8.1.



Tonacje molowe we wnętrzu okręgu to tonacje *pokrewne* dla tonacji durowych na zewnątrz okręgu. Pokrewne tonacje (molowa i durowa) są tak samo oznaczone znakami przykluczowymi. Jedyną różnicą jest to, że pokrewna molowa tonacja zaczyna się od innej toniki, czyli pierwszego dźwięku. Tonika, czyli punkt początkowy tonacji molowej, jest o tercję małą — lub trzy półtony — niżej niż tonika w pokrewnej tonacji durowej.

Na przykład tonacją pokrewną dla C-dur jest a-moll (zobacz na rysunku 8.1 — C jest na zewnątrz okręgu, natomiast a jest we wnętrzu). Toniką w a-moll jest dźwięk A, który znajduje się trzy półtony w lewo od C na pianinie lub trzy progi w stronę główki na gryfie gitary.

Nawet frazy *Futro Cioci Grażyny...* i *Henryku, Ewie Agrestu Daj...* nie ulegają zmianie, gdy przechodzisz na tonacje molowe. To dlatego, że oznaczenia przykluczowe tonacji durowych i ich pokrewnych molowych są takie same.

Na pięciolinii tonika pokrewnej skali molowej znajduje się jedną linię lub jedną przerwę poniżej toniki skali durowej. W kluczu wiolinowym C znajduje się na trzeciej przestrzeni od dołu, natomiast A o jedną przestrzeń niżej, na drugiej od dołu.



Na pianinie i gitarze akord durowy i jego pokrewny akord durowy pasują do siebie jak masło do chleba. Taka progresja pojawia się w bardzo wielu piosenkach, gdyż po prostu dobrze brzmi. (Więcej o akordach i progresjach akordów znajdziesz w rozdziałach 10. i 11.).

Przegląd znaków przykluczowych

W poniższych sekcjach znajdziesz przegląd oznaczeń przykluczowych tonacji durowych i naturalnych molowych wraz z kilkoma oktavami dźwięków w tych tonacjach, uporządkowanych w skale. Ponieważ skupiamy się w tym rozdziale na kole kwintowym, nie podajemy tonacji w kolejności alfabetycznej, lecz w takiej, w jakiej pojawiają się na kole.

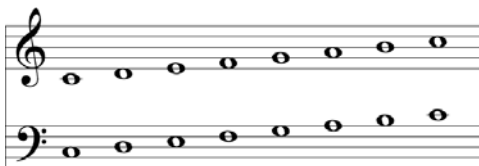


Nie zniechęcaj się słowem *naturalna* opisującym tonacje molowe w tej części rozdziału. Jak wyjaśniamy w rozdziale 7., istnieje więcej niż jeden rodzaj tonacji molowych.

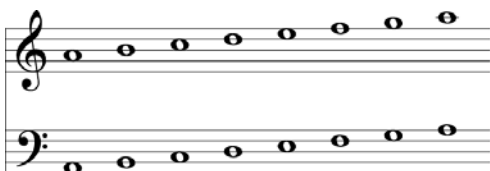
C-dur i a-moll naturalna

Rysunek 8.5 przedstawia oznaczenie tonacji C-dur, natomiast rysunek 8.6 oznaczenie jej pokrewnej tonacji molowej, czyli a-moll naturalnej.

Rysunek 8.5.
Oznaczenie przykluczowe tonacji C-dur i skala C-dur



Rysunek 8.6.
Oznaczenie przykluczowe tonacji a-moll i skala a-moll naturalna

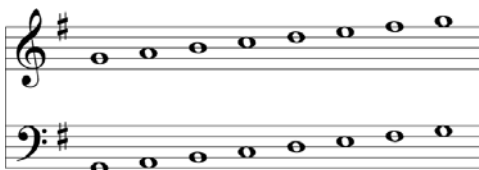


Jak widzisz, tonacje C-dur i a-moll są oznaczone tak samo (czyli nie mają ani krzyżyków, ani bemoli), a skale zawierają te same nuty, gdyż skala a-moll jest pokrewną molową dla C-dur. Jedyną różnicą jest to, że skala C-dur zaczyna się od C, a a-moll naturalna zaczyna się od a.

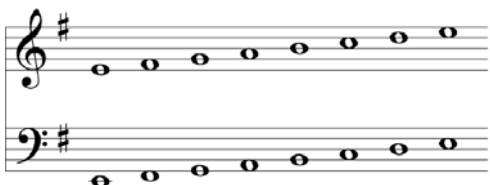
G-dur i e-moll naturalna

Rysunek 8.7 przedstawia oznaczenie tonacji G-dur, natomiast rysunek 8.8 oznaczenie jej pokrewnej tonacji molowej, czyli e-moll naturalnej.

Rysunek 8.7.
Oznaczenie przykluczowe tonacji G-dur i skala G-dur



Rysunek 8.8.
Oznaczenie przykluczowe tonacji e-moll i skala e-moll naturalna

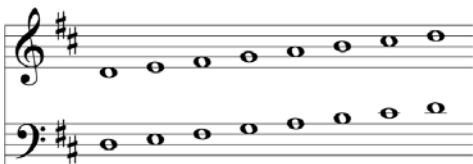


Teraz oznaczenie przykluczowe zawiera jeden krzyżyk (przy F). Następny przystanek (D) będzie miał dwa krzyżyki (przy F i C, bo *Futro Cioci...*), a my będziemy dodawać po krzyżyku, aż zejdziemy na dół koła kwintowego.

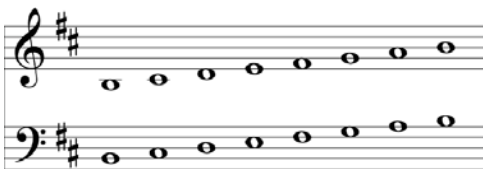
D-dur i h-moll naturalna

Rysunek 8.9 przedstawia oznaczenie tonacji D-dur, natomiast rysunek 8.10 oznaczenie jej pokrewnej tonacji molowej, czyli h-moll naturalnej.

Rysunek 8.9.
Oznaczenie przykluczowe tonacji D-dur i skala D-dur



Rysunek 8.10.
Oznaczenie przykluczowe tonacji h-moll i skala h-moll naturalna



A-dur i fis-moll naturalna

Rysunek 8.11 przedstawia oznaczenie tonacji A-dur, natomiast rysunek 8.12 oznaczenie jej pokrewnej tonacji molowej, czyli fis-moll naturalnej.

Rysunek 8.11.
Oznaczenie przykluczowe tonacji A-dur i skala A-dur



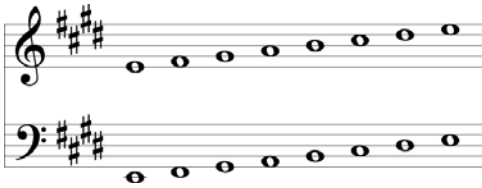
Rysunek 8.12.
Oznaczenie przykluczowe tonacji fis-moll i skala fis-moll naturalna



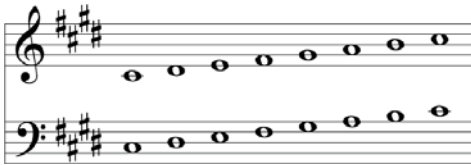
E-dur i cis-moll naturalna

Rysunek 8.13 przedstawia oznaczenie tonacji E-dur, natomiast rysunek 8.14 oznaczenie jej pokrewnej tonacji molowej, czyli cis-moll naturalnej.

Rysunek 8.13.
Oznaczenie przykluczowe tonacji E-dur i skala E-dur



Rysunek 8.14.
Oznaczenie przykluczowe tonacji cis-moll i skala cis-moll naturalna



H-dur/Ces-dur i gis-moll/as-moll naturalne

Rysunek 8.15 przedstawia oznaczenie tonacji H-dur oraz Ces-dur. Rysunek 8.16 przedstawia oznaczenie tonacji gis-moll naturalnej i as-moll naturalnej.

Rysunek 8.15.
Oznaczenie przykluczowe tonacji H-dur i Ces-dur oraz skale H-dur i Ces-dur



Rysunek 8.16.
Oznaczenie przykluczowe tonacji gis-moll i as-moll oraz skale gis-moll naturalna i as-moll naturalna



Nie rozumiesz, skąd podwójne nazwy? Przyjrzyj się klawiaturze, a zauważysz, że nie ma czarnego klawiszka dla C z bemolem. Zamiast tego jest biały: H. Ces i H to *enharmoniczne ekwiwalenty*, czyli dokładnie te same dźwięki, lecz o innych nazwach. Wszystkie dźwięki w tonacji H-dur i tonacji Ces-dur brzmią identycznie — różnią się tylko sposobem zapisu na pięciolinii. To samo dotyczy tonacji gis-moll naturalnej i as-moll naturalnej — te same dźwięki, inny sposób zapisu.

Liczba krzyżyków zwiększa się o jeden na każdym przystanku, natomiast liczba bemoli będzie malała, aż wrócimy na pozycję godziny dwunastej (C-dur/a-moll).



Fis-dur/Ges-dur i dis-moll/es-moll naturalne

Rysunek 8.17 przedstawia oznaczenie przykluczowe tonacji Fis-dur i tonacji Ges-dur. Rysunek 8.18 prezentuje oznaczenie przykluczowe tonacji dis-moll naturalnej i es-moll naturalnej. To kolejne ekwiwalenty enharmoniczne!

Rysunek 8.17.

Oznaczenie przykluczowe tonacji Fis-dur i Ges-dur oraz skale Fis-dur i Ges-dur



Rysunek 8.18.

Oznaczenie przykluczowe tonacji dis-moll i es-moll oraz skale dis-moll naturalna i es-moll naturalna



Cis-dur/Des-dur i ais-moll/b-moll naturalne

Rysunek 8.19 przedstawia oznaczenie przykluczowe tonacji Cis-dur i tonacji Des-dur. Rysunek 8.20 prezentuje oznaczenie przykluczowe tonacji ais-moll naturalnej i b-moll naturalnej.

Rysunek 8.19.

Oznaczenie przykluczowe tonacji Cis-dur i Des-dur oraz skale Cis-dur i Des-dur



Rysunek 8.20.

Oznaczenie przykluczowe tonacji ais-moll i b-moll oraz skale ais-moll naturalna i b-moll naturalna





To ostatnie ekwiwalentne enharmoniczne oznaczenia przykluczowe, jakie warto zapamiętać. Obiecujemy. Tym samym zakończyliśmy też prezentację tonacji z krzyżykami. Od teraz będziemy się wspinać po lewej stronie koła kwintowego i pracować wyłącznie z bemolami.

As-dur i f-moll naturalna

Rysunek 8.21 przedstawia oznaczenie przykluczowe tonacji As-dur oraz oznaczenie przykluczowe jej pokrewnej tonacji molowej, czyli f-moll naturalnej.

Rysunek 8.21.
Oznaczenie przykluczowe tonacji As-dur i f-moll oraz skale As-dur i f-moll naturalna



Es-dur i c-moll naturalna

Rysunek 8.22 przedstawia oznaczenie przykluczowe tonacji Es-dur oraz oznaczenie przykluczowe jej pokrewnej tonacji molowej, czyli c-moll naturalnej.

Rysunek 8.22.
Oznaczenie przykluczowe tonacji Es-dur i c-moll oraz skale Es-dur i c-moll naturalna



B-dur i g-moll naturalna

Rysunek 8.23 przedstawia oznaczenie przykluczowe tonacji B-dur oraz oznaczenie przykluczowe jej pokrewnej tonacji molowej, czyli g-moll naturalnej.

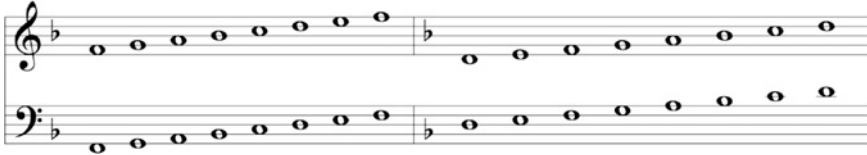
Rysunek 8.23.
Oznaczenie przykluczowe tonacji B-dur i g-moll oraz skale B-dur i g-moll naturalna



F-dur i d-moll naturalna

Rysunek 8.24 przedstawia oznaczenie przykluczowe tonacji F-dur oraz oznaczenie przykluczowe jej pokrewnej tonacji molowej, czyli d-moll naturalnej.

Rysunek 8.24.
Oznaczenie
przykluczowe
F-dur i d-moll
oraz skale F-dur
i d-moll
naturalna



Rozdział 9

Interwały: odległości między dźwiękami

W tym rozdziale:

- ▶ Wyjaśnienie rodzajów interwałów.
- ▶ Unisono, oktawa, kwarty i kwinty.
- ▶ Sekundy, tercje, seksty i septymy.
- ▶ Tworzenie własnych interwałów.
- ▶ Interwały w skali durowej.

Odległość między dwoma dźwiękami jest nazywana *interwałem*. Nawet jeśli nigdy wcześniej to słowo nie kojarzyło Ci się z dźwiękami, to jeśli słuchasz muzyki, doświadczyłeś już na własnej skórze współpracy różnych interwałów. A jeżeli grałeś jakiś utwór lub chociaż postawiłeś kubek po kawie na klawiaturze pianina na tyle mocno, żeby wydobyć kilka przypadkowych dźwięków, to sam pracowałeś z interwałami. Skale i akordy są zbudowane z interwałów, a muzyka zawdzięcza im swoje bogactwo. W tym rozdziale poznasz najczęściej stosowane w muzyce rodzaje interwałów i nauczysz się wykorzystywać je do budowy skal i akordów.

Rozszyfrowujemy interwały harmoniczne i melodyczne

Istnieją dwa rodzaje interwałów.

- ✓ *Interwał harmoniczny*: uzyskujesz go wtedy, gdy grasz dwa dźwięki jednocześnie, jak na rysunku 9.1.
- ✓ *Interwał melodyczny*: uzyskujesz go wtedy, gdy grasz dwa dźwięki jeden po drugim, jak na rysunku 9.2.

Rysunek 9.1.

Interwał harmoniczny to dwa dźwięki grane jednocześnie



Rysunek 9.2.
Interwał melodyczny to dwa dźwięki grane jeden po drugim



Rozmiar interwału — zarówno harmonicznego, jak i melodycznego — jest determinowany przez dwa czynniki:

- ✓ liczbę stopni,
- ✓ znaki chromatyczne.

Oba czynniki wyjaśniamy w poniższych sekcjach.

Liczba stopni: liczymy linie i przestrzenie

Pierwszym krokiem w nazywaniu interwałów jest zidentyfikowanie odległości między nutami po ich zapisaniu na pięciolinii. *Liczba stopni* interwału bazuje na liczbie linii i przestrzeni międzyliniowych tego interwału w zapisie nutowym. Kompozytorzy i muzycy stosują różne nazwy poszczególnych odległości w stopniach:

- ✓ unisono (lub pryma),
- ✓ sekunda,
- ✓ tercja,
- ✓ kwarta,
- ✓ kwinta,
- ✓ seksta,
- ✓ septyma,
- ✓ oktawa.



Liczbę stopni interwału najłatwiej policzyć, dodając linie i przestrzenie międzyliniowe tego interwału. Musisz policzyć każdą linię i przerwę oraz linie lub przerwy, na których znajdują się nuty. Gdy wyznaczasz liczbę stopni, nie bierzesz pod uwagę znaków chromatycznych.

Przyjrzyj się rysunkowi 9.3, który przedstawia przykład tego, jak łatwo obliczyć liczbę stopni interwału. Możesz zacząć od dolnej lub górnej nuty. Gdy policzysz wszystkie linie i przestrzenie na pięciolinii, łącznie z tymi, na których leżą nuty, otrzymasz liczbę pięć. To oznacza, że interwał z rysunku 9.3 ma pięć stopni, czyli jest to *kwinta*. Nuty są zapisane razem i trzeba je zagrać jednocześnie, więc jest to *kwinta harmoniczna*.

Rysunek 9.4 przedstawia sekundę melodyczną. Zwróć uwagę na to, że podwyższający znak chromatyczny (#) przy dźwięku F nie ma żadnego wpływu na liczbę stopni. Jest ona uzależniona wyłącznie od liczby linii i przestrzeni między liniami. (Więcej o znakach chromatycznych znajdziesz w rozdziale 6.)

Rysunek 9.3.

Pięć linii i przestrzeni międzyliniowych w tym interwale oznacza, że jest to kwinta



Rysunek 9.4.

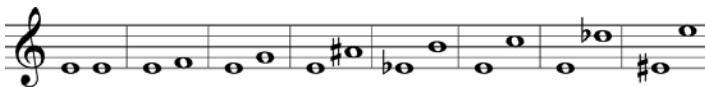
Krzyżyk przy pierwszej nucie nie ma wpływu na liczbę stopni



Rysunek 9.5 przedstawia wszystkie interwały od prymy (gdy dwie nuty są jednakowe) do oktawy (dwie nuty są oddalone dokładnie o oktawę). Krzyżyki i bemole dorzuciliśmy dla zabawy, lecz pamiętaj, że nie mają wpływu na uzyskaną liczbę stopni interwału.

Rysunek 9.5.

Interwały melodyczne kolejno od lewej do prawej: pryma, sekunda, tercja, kwarta, kwinta, seksta, septyma i oktawa



ZAPAMIĘTAJ



A co, gdy interwał wynosi ponad jedną oktawę? W takim przypadku jest nazywany *interwałem złożonym*. Tak jak w przypadku wszystkich interwałów, trzeba tylko policzyć linie i przerwy między liniami. Przykład z rysunku 9.6 ma dziesięć stopni i dlatego nazywa się *decymą*.

Rysunek 9.6.

Złożony interwał mający dziesięć stopni, który nazywamy decymą

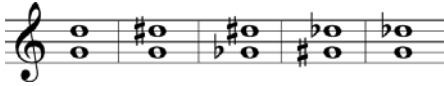


Znaki chromatyczne: uwzględniamy półtony

Rodzaj interwału zależy od liczby półtonów między dwoma dźwiękami. W przeciwieństwie do liczby stopni, w tym przypadku mają znaczenie znaki chromatyczne (krzyżyki i bemole), które zwiększają lub zmniejszają wysokość dźwięku o półton (więcej o znakach chromatycznych w rozdziale 6.). To liczba półtonów decyduje o ostatecznym brzmieniu interwału.

Wszystkie interwały z rysunku 9.7 mają tę samą liczbę stopni, lecz brzmią inaczej, gdyż różnią się liczbą półtonów.

Rysunek 9.7.
Wszystkie te interwały to kwinty, lecz ze względu na liczbę półtonów są to różne rodzaje kwint o odmiennym brzmieniu



Odtwórz ścieżkę nr 61, aby usłyszeć różnice między interwałami o takiej samej liczbie stopni (pięć), lecz innej liczbie półtonów.

Aby opisać liczbę półtonów interwału, stosuje się następujące terminy:

- ✓ **wielki:** zawiera dwa półtony między nutami,
- ✓ **mały:** zawiera o półton mniej niż interwał wielki lub jeden półton między nutami,
- ✓ **czysty:** określa harmoniczne cechy prymy, oktawy, kwarty i kwinty,
- ✓ **zmniejszony (dim):** zawiera o półton mniej niż interwał mały lub czysty,
- ✓ **zwiększony (aug):** zawiera o półton więcej niż interwał wielki lub czysty.

Nazywanie interwałów

Nazwa interwału wynika zarówno z liczby stopni, jak i liczby półtonów interwału. Na przykład spotkasz się z *tercją wielką* lub *kwintą czystą* (więcej o liczbie stopni interwału oraz o liczbie półtonów przeczytasz we wcześniejszych sekcjach).

Poniżej wypisaliśmy możliwe kombinacje nazw określających interwały:

- ✓ czyste mogą być tylko prymy, kwarty, kwinty i oktawy,
- ✓ wielkie i małe mogą być tylko sekundy, tercje, seksty i septymy,
- ✓ zmniejszony (dim) może być każdy interwał poza prymą,
- ✓ zwiększony (aug) może być każdy interwał.



Rzut oka na prymy, oktawy, kwarty i kwinty

Wspólną cechą prym, oktaw, kwart i kwint jest to, że mogą być czyste, zwiększone lub zmniejszone (więcej informacji we wcześniejszej sekcji pod tytułem „Znaki chromatyczne: uwzględniamy półtony”).

Pryma czysta

Melodyczna pryma czysta to chyba najłatwiejsze zagranie na każdym instrumencie (poza pauzą, rzecz jasna). Przyciśnij klawisz, uderz strunę lub dmuchnij tak, aby uzyskać dwa razy ten sam dźwięk. Prymy można grać na większości instrumentów strunowych, gdzie ten sam dźwięk występuje na gryfie więcej niż jeden raz — jak w gitarze. Na przykład dźwięk na piątym progu szóstej struny jest taki sam jak na pustej piątej strunie.

W utworach na kilka instrumentów pryma czysta ma miejsce wtedy, gdy dwie osoby lub więcej grają dokładnie ten sam dźwięk w ten sam sposób, lecz na różnych instrumentach.

Pryma zwiększona

Aby zwiększyć prymę czystą, wstaw między dwa dźwięki półton. W tym celu możesz zmodyfikować dowolną nutę z pary. Ważne, aby odległość między nimi zwiększyła się o półton.

Interwał między As i A to przykład *prymy zwiększonej* — *prymy*, bo oba dźwięki mają tę samą nazwę (A), natomiast *zwiększonej*, bo interwał jest o pół tonu większy niż w prymie czystej.

Pryma zmniejszona nie istnieje, gdyż niezależnie od użytego znaku chromatycznego interwał zawsze zwiększy się o półton.



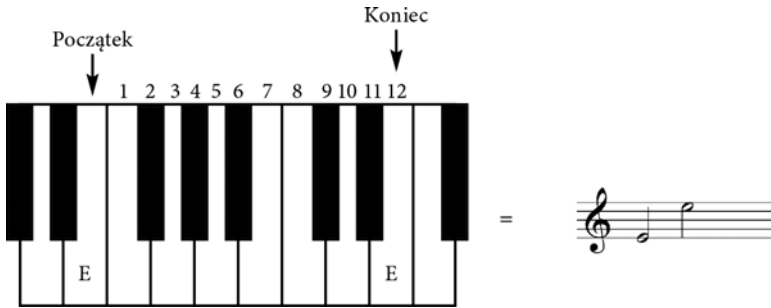
Oktawy

Gdy nuty są oddalone w sumie o osiem linii i przestrzeni między liniami, uzyskujesz *oktawę*. *Oktawa czysta* jest bardzo podobna do prymy, gdyż gra się ten sam dźwięk (na pianinie będzie to ten sam biały lub czarny klawisz). Jedyna różnica jest taka, że tym razem druga nuta jest oddalona o dwanaście półtonów (licząc z początkowym dźwiękiem) albo w górę, albo w dół skali.

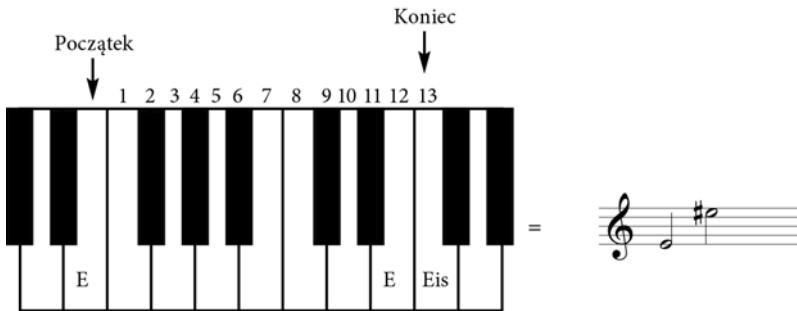
Czysta oktawa melodyczna z rysunku 9.8 ma 12 półtonów między dźwiękami.

Aby z oktawy czystej zrobić zwiększoną, musisz zwiększyć odległość między nutami o jeszcze jeden półton. Rysunek 9.9 przedstawia oktawę zwiększoną od E do E^{is}, którą uzyskano przez podwyższenie górnej nuty o półton, dzięki czemu odległość od pierwszej do ostatniej nuty wynosi trzynaście półtonów. Oktawę zwiększoną można także otrzymać przez obniżenie dolnego dźwięku E o półton (do E^s).

Rysunek 9.8.
Te dwa dźwięki E tworzą oktawę czystą

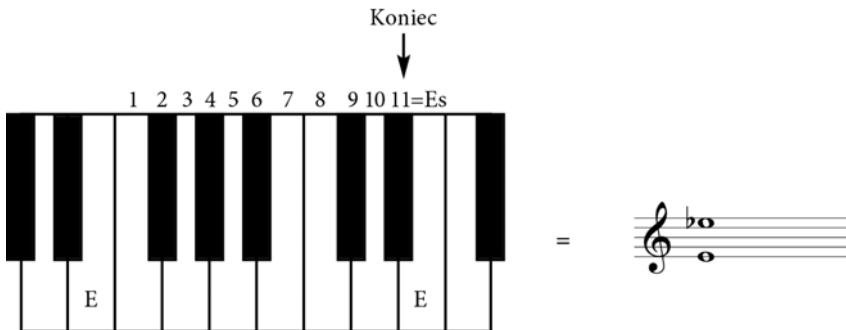


Rysunek 9.9.
Te dwa dźwięki tworzą oktawę zwiększoną



Aby utworzyć oktawę zmniejszoną, *zmniejsz* odległość między nutami o półton. Na przykładzie z rysunku 9.10 obniżono górną nutę o półton, przez co między pierwszą i ostatnią nutą jest tylko jedenaście półtonów. Zmniejszoną oktawę można także uzyskać, podwyższając dolny dźwięk o pół tonu.

Rysunek 9.10.
Te dwa dźwięki tworzą oktawę zmniejszoną

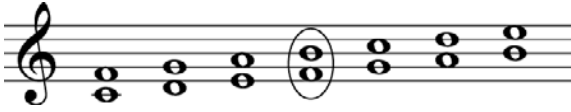


Kwarty

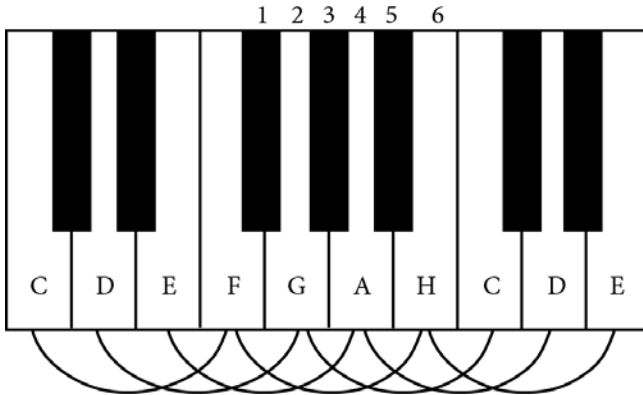
Kwarty to pary nut oddalonych o cztery linie i przestrzenie między liniami. Wszystkie kwarty są czyste i mają pięć półtonów między dźwiękami. Wyjątkiem jest kwarta od F do H, która ma sześć półtonów (czyli jest *kwartą zwiększoną*). Porównaj pary nut z rysunku 9.11 z klawiaturą, aby zobaczyć, o co nam chodzi.

Rysunek 9.11.

Kwarty w zapisie nutowym z zakreślonym wyjątkiem — zwiększoną kwartą od F do H



Rysunek 9.12 przedstawia połączenie między poszczególnymi kwartami na klawiaturze. Zwróć uwagę na to, że w przeciwieństwie do pozostałych przejście od F do H wymaga pokonania sześciu półtonów.



Rysunek 9.12. Na klawiaturze każda naturalna kwarta jest czysta (poza interwałem między F i H)

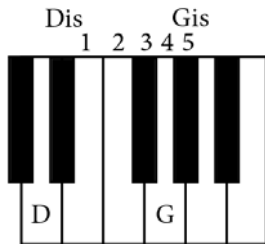
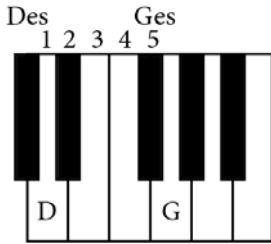
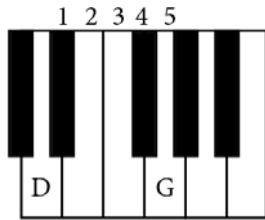
Kwarta zwiększona jest o półton szersza niż kwarta czysta, więc aby między dźwiękami F i H uzyskać kwartę czystą, musisz podwyższyć dolną nutę do Fis lub obniżyć górną nutę do B.

Gdy naturalna kwarta jest czysta, po dodaniu tego samego znaku chromatycznego (krzyżyka lub bemola) do obu dźwięków nadal będzie czysta. Między D i G jest taka sama liczba półtonów (pięć) co między Dis i Gis oraz między Des i Ges, co pokazano na rysunkach 9.13 i 9.14. Natomiast gdy zmieni się tylko jeden dźwięk, rodzaj interwału ulegnie zmianie.

Rysunek 9.13.

Dodanie znaków chromatycznych do obu nut oddalonych o kwartę czystą sprawia, że nadal są oddalone o kwartę czystą



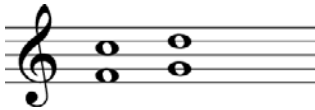


Rysunek 9.14.
Ilustracja zasady z rysunku 9.13 na klawiaturze

Kwinty

Kwinty to pary dźwięków oddalonych o pięć linii i przestrzeni między liniami (jak pokazano na rysunku 9.15). Kwinty dość łatwo rozpoznać na pięciolinii, gdyż między dwiema nutami mieszczą się dokładnie dwie linie lub dwie przestrzenie międzyliniowe.

Rysunek 9.15.
Kwinty to interwały oddalone o pięć linii i przerw między liniami



Wszystkie kwinty są *czyste*, co oznacza, że mają po siedem półtonów. Jak się jednak domyślasz, interwał między H i F to *kwinta zmniejszona*, która okazuje się brzmieć tak samo jak zwiększona kwarta. Między tymi nutami jest sześć półtonów, niezależnie od tego, czy przechodzisz od F do H, czy od H do F.

Kwintę czystą między F i H można uzyskać przez dodanie dodatkowego półtonu — albo obniżając H na B, albo podwyższając F na Fis. Tym razem nuty są w odwrotnej kolejności niż przy omawianiu kwart, więc obie zmiany *zwiększą* liczbę półtonów.

Podobnie jak w przypadku kwarty czystej, jeśli kwinta jest czysta (a tak jest zawsze poza interwałem F-H), po dodaniu tych samych znaków chromatycznych do obu dźwięków nadal będzie czysta. I tak samo jak w kwartach, jeśli tylko jeden dźwięk zmienimy znakiem chromatycznym, to rodzaj interwału się zmieni.

Identyfikowanie sekund, tercji, sekst i septym

Wspólną cechą *sekund, tercji, sekst i septym* jest to, że mogą być opisane przymiotnikami *wielka, mała, zwiększona i zmniejszona* (więcej informacji znajdziesz we wcześniejszej sekcji „Znaki chromatyczne: uwzględniamy półtony”).



Wielki interwał po *zmniejszeniu* o pół stopnia staje się mały, natomiast po *zwiększeniu* o pół stopnia — zwiększony. Mały interwał po *zwiększeniu* o pół stopnia staje się wielki, a po *zmniejszeniu* o pół stopnia — zmniejszony.

Jasne i przejrzyste jak błoto, prawda? Cóż, bez obaw. W poniższych sekcjach wyjaśnimy Ci wszystko, czego potrzebujesz. Dodatkowo w tabeli 9.1 zebraliśmy wszystkie interwały od prymy do oktawy. Zwróć uwagę na to, że nazwa interwału zależy od liczby stopni, czyli liczby linii i przerw między liniami, które się na niego składają.

Tabela 9.1. Interwały od prymy do oktawy

Półtonów między dźwiękami	Nazwa interwału
0	Pryma czysta/ sekunda zmniejszona
1	Pryma zwiększona/ sekunda mała
2	Sekunda wielka/ tercja zmniejszona
3	Sekunda zwiększona/ tercja mała
4	Tercja wielka/ kwarta zmniejszona
5	Kwarta czysta/ tercja zwiększona
6	Kwarta zwiększona/ kwinta zmniejszona
7	Kwinta czysta/ seksta zmniejszona
8	Kwinta zwiększona/ seksta mała
9	Seksta wielka/ septyma zmniejszona
10	Seksta zwiększona/ septyma mała
11	Septyma wielka/ oktawa zmniejszona
12	Septyma zwiększona/ oktawa czysta
13	Oktawa zwiększona

Sekundy

Gdy dwie nuty są oddalone o jedną linię i jedną przestrzeń, tworzą *sekundę*, jak na rysunku 9.16. Sekundy są łatwe do rozpoznania — składają się z dwóch nut usadowionych tuż obok siebie, jedna na linii, a druga na przestrzeni między liniami.

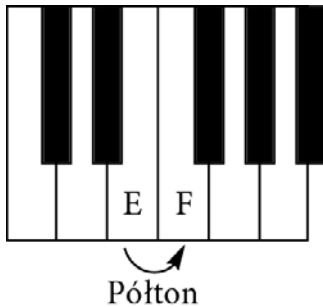
Rysunek 9.16.
Każda z tych trzech par nut tworzy sekundę



Jeśli nuty sekundy są oddalone o pół tonu (jeden klawisz pianina lub jeden próg na gryfie), tworzą *sekundę małą* (2m). Gdy natomiast nuty sekundy są oddalone o dwa półtony (cały ton, czyli dwa sąsiednie klawisze pianina lub dwa progi), tworzą *sekundę wielką* (2W).

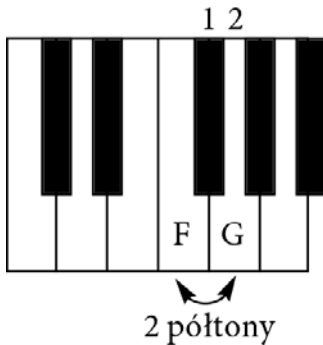
Na przykład interwał między E i F to sekunda mała, gdyż te dźwięki dzieli tylko jeden półton (zobacz rysunek 9.17).

Rysunek 9.17.
Interwał między E i F to sekunda mała, gdyż dźwięki są oddalone tylko o jeden półton



Tymczasem interwał między F i G to sekunda wielka, gdyż te dźwięki są oddalone o dwa półtony (jeden cały ton), co ilustruje rysunek 9.18.

Rysunek 9.18.
Interwał między F i G to sekunda wielka, gdyż składa się z dwóch półtonów



Sekunda wielka staje się małą, gdy zmniejszymy jej rozpiętość o pół tonu. Można to zrobić albo przez obniżenie górnego dźwięku o półton, albo przez zwiększenie dolnego dźwięku o półton. Obydwa sposoby redukują odległość między dźwiękami o półton (jeden klawisz pianina lub jeden próg gitary), jak przedstawiono na rysunku 9.19.

Rysunek 9.19.
Przekształcenie sekundy wielkiej w małą



Sekunda mała staje się wielką, gdy zwiększymy interwał o pół tonu. Można to zrobić przez podwyższenie górnego dźwięku o półton lub obniżenie dolnego dźwięku o półton. Oba sposoby sprawiają, że dystans między nutami będzie wynosił dwa półtony (dwa klawisze pianina lub dwa progi gitarowe).



Jedynie miejsca, w których białe klawisze pianina tworzą półtonowe sekundy, to klawisze E-F oraz H-C. W tych dwóch miejscach między białymi klawiszami nie ma czarnego.

Dodanie tych samych znaków chromatycznych do obu dźwięków sekundy nie zmienia jej rodzaju. Wszystkie sekundy z rysunku 9.20 są wielkie.

Rysunek 9.20.
Sekundy wielkie



Wszystkie sekundy na rysunku 9.21 są małe.

Rysunek 9.21.
Sekundy małe

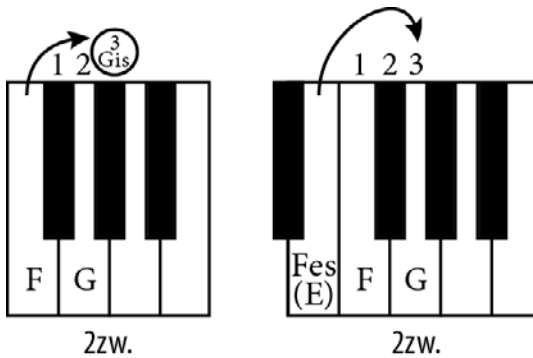


Sekunda zwiększona jest o pół tonu większa od sekundy wielkiej. Innymi słowy, nuty tego interwału są oddalone o trzy półtony. Aby z sekundy wielkiej zrobić zwiększoną, trzeba podwyższyć górny dźwięk lub obniżyć dolny o pół tonu, jak na rysunkach 9.22 i 9.23.

Rysunek 9.22.
Zmiana sekundy wielkiej w sekundę zwiększoną



Rysunek 9.23.
Zmiana sekundy wielkiej w sekundę zwięższoną na pianinie: od F do G^{is} i od Fes do G



Sekunda zmniejszona jest o pół tonu mniejsza niż sekunda mała, co oznacza, że między nutami nie ma ani jednego półtonu. To te same dźwięki. Sekunda zmniejszona jest więc ekwiwalentem *enharmonicznym* prymy czystej. Grasz te same dwa dźwięki, które jednak różnią się w zapisie na pięciolinii.

Tercje

Tercja to interwał zawierający trzy linie i przestrzenie między liniami, jak na rysunku 9.24.

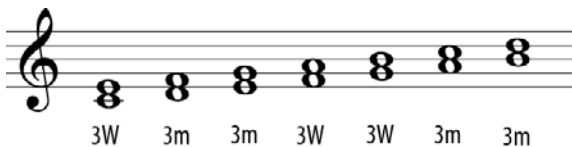
Rysunek 9.24.
Nuty oddalone o tercję znajdując się na sąsiednich liniach lub sąsiednich przestrzeniach między liniami



Jeśli tercja zawiera cztery półtony, nazywa się ją *tercją wielką* (3W). Tercja wielka to odległość między C i F, F i A oraz G i H. Gdy tercja zawiera trzy półtony, nazywa się ją *tercją małą* (3m). Tercja mała to odległość między D i F, E i G, A i C oraz H i D.

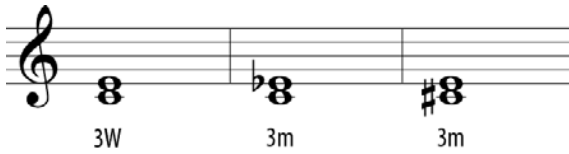
Rysunek 9.25 przedstawia tercje wielkie i małe w zapisie nutowym.

Rysunek 9.25.
Tercje wielkie i małe na pięciolinii



Tercja wielka zmieni się w małą, jeśli zmniejszysz jej interwał o pół tonu, aby nuty były oddalone o trzy półtony. W tym celu musisz albo obniżyć górny dźwięk o pół tonu, albo podwyższyć dolny dźwięk o pół tonu (zobacz rysunek 9.26).

Rysunek 9.26.
Zmiana tercji
wielkiej w ter-
cję małą



Tercja mała zmieni się w wielką, gdy dodasz do interwału jeden półton. W tym celu — jak się domyślasz — trzeba podwyższyć górny dźwięk o półton lub obniżyć dolny dźwięk o półton, co pokazano na rysunku 9.27.

Rysunek 9.27.
Zmiana tercji
małej w tercję
wielką



Tak jak było z sekundami, kwartami i kwintami, te same znaki chromatyczne dodane do obu dźwięków tercji (zarówno wielkiej, jak i małej) nie zmieniają rodzaju tercji, a dodanie znaku chromatycznego do jednego dźwięku tercji zmienia jej rodzaj.

Tercja zwiększona jest o pół tonu większa od tercji wielkiej i jej dźwięki są oddalone o pięć półtonów. Wychodząc od tercji wielkiej, trzeba podwyższyć górny dźwięk lub obniżyć dolny dźwięk o pół tonu. Rysunek 9.28 przedstawia tercje zwiększone. Tercja zwiększona jest enharmonicznym ekwiwalentem kwarty czystej — to te same dźwięki, tylko inaczej zapisane na pięciolinii.

Rysunek 9.28.
Zmiana tercji
wielkiej w ter-
cję zwiększoną



Tercja zmniejszona jest o pół tonu mniejsza niż tercja mała. Wychodząc od tercji małej, trzeba podwyższyć dolny dźwięk lub obniżyć górny dźwięk o półton, co pozwala uzyskać interwał dwóch półtonów (zobacz rysunek 9.29).

Rysunek 9.29.
Zmiana tercji
małej w tercję
zmniejszoną



Seksty i septymy

Gdy dwa dźwięki są oddalone o sześć linii i przestrzeni między liniami, jak na rysunku 9.30, tworzą *sekszę*. Nuty seksty są zawsze oddzielone dwiema liniami i jedną przestrzenią lub dwiema przestrzeniami i jedną linią.

Rysunek 9.30.
Harmoniczny
interwał seksty



Gdy dwa dźwięki są oddalone o siedem linii i przestrzeni, jak na rysunku 9.31, tworzą *septymę*. Obie nuty septymy zawsze leżą albo wyłącznie na liniach, albo wyłącznie w przestrzeniach między liniami i są oddzielone trzema liniami lub trzema przestrzeniami.

Rysunek 9.31.
Harmoniczny
interwał
septymy



Tworzenie interwałów

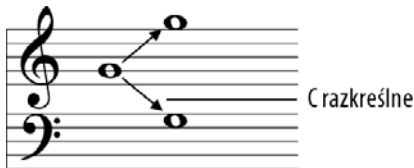
Pierwszym krokiem w tworzeniu interwału w trakcie komponowania utworu jest ustalenie pożądanej liczby stopni nad lub pod dźwiękiem wyjściowym. Następnie determinuje się rodzaj interwału. W poniższych sekcjach szczegółowo opiszemy te dwa kroki.

Determinowanie liczby stopni

Ustalenie liczby stopni jest proste, szczególnie na papierze. Aby na przykład uzyskać prymę, wybierz dźwięk, po czym napisz obok niego drugi taki sam.

Chcesz uzyskać oktawę? Umieść drugi dźwięk dokładnie siedem linii i przestrzeni nad lub pod pierwszym dźwiękiem, aby interwał między nimi wynosił w sumie osiem linii i przestrzeni (jak na rysunku 9.32).

Rysunek 9.32.
Oktawy dźwięku G (na dwóch pięcioliniach ze wskazanym C razkreślonym)

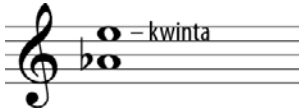


Jak uzyskać kwartę? Umieść drugi dźwięk trzy przestrzenie i linie nad lub pod pierwszym, aby interwał między nimi wynosił w sumie cztery linie i przestrzenie. A kwintę? Drugi dźwięk umieść cztery przestrzenie i linie nad lub pod pierwszym, aby całkowity interwał między nimi wynosił pięć linii i przestrzeni.

Determinowanie rodzaju interwału

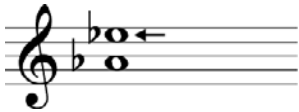
Drugim krokiem w tworzeniu interwału jest ustalenie jego rodzaju, czyli liczby półtonów. Załóżmy, że Twoim pierwszym dźwiękiem było As i że chcesz uzyskać dźwięk o kwintę czystą wyższy od As. Najpierw wylicz *stopnie* wymagane do uzyskania kwinty, czyli nad dźwiękiem początkowym dolicz jeszcze cztery linie i przestrzenie, aby całkowity interwał wynosił pięć linii i przestrzeni między nutami (jak na rysunku 9.33).

Rysunek 9.33.
Ustalanie liczby stopni wymaganych do uzyskania kwinty czystej nad As



Następnie musisz zmienić drugi dźwięk, aby uzyskać kwintę czystą. Ponieważ kwinty są czyste wtedy, gdy przy obu dźwiękach jest ten sam znak chromatyczny (poza tym diabelnym H-F), to żeby Twoja kwinta była czysta, musisz obniżyć drugi dźwięk, dopasowując go do pierwszego (jak na rysunku 9.34).

Rysunek 9.34.
Obniżanie drugiego dźwięku, aby dopasować go do pierwszego i uzyskać kwintę czystą



Jeśli chcesz, aby drugi dźwięk utworzył z pierwszym kwintę zwiększoną (aug5 lub u nas 5zw.) *pod* A, musisz odliczyć dodatkowe cztery linie i przestrzenie od A *w dół*, co pozwoli Ci uzyskać w sumie pięć linii i przestrzeni między liniami, i w tym miejscu napisać nutę. Będzie to D, jak na rysunku 9.35.

Rysunek 9.35.
Tworzenie kwinty zwiększonej pod A zaczyna się od liczenia stopni



Teraz zmień drugi dźwięk, aby uzyskać zwiększony interwał. Jak wiesz, kwinta jest zwiększona, gdy do czystego interwału dodasz półton ($7 + 1 = 8$ półtonów), więc musisz obniżyć dolny dźwięk do Des, jak na rysunku 9.36.

Aby drugi dźwięk utworzył kwintę zmniejszoną (dim5 lub u nas 5zm.) *nad* A, musisz odliczyć dodatkowe cztery linie i przestrzenie *nad* A, co pozwoli Ci uzyskać w sumie pięć linii i przestrzeni, i w tym miejscu zapisać nutę. Będzie to E.

Rysunek 9.36.

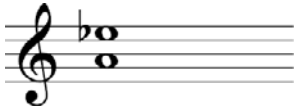
Dodanie znaku chromatycznego sprawiło, że uzyskaliśmy interwał zwiększony



Następnie zmień dodaną nutę, aby uzyskać interwał zmniejszony. Kwinta stanie się zmniejszona, gdy od kwinty odejmiesz jeden półton ($7-1 = 6$ półtonów), więc obniż dolny dźwięk do Es, jak na rysunku 9.37.

Rysunek 9.37.

Dodanie znaku chromatycznego sprawiło, że uzyskaliśmy kwintę zmniejszoną



Zwróć uwagę, że kwinta zmniejszona jest równa kwarcie zwiększonej — oba interwały składają się z sześciu półtonów.

Interwały wielkie i czyste w skali C-dur

Skala to nic innego jak układ następujących po sobie interwałów, zaczynający się od pierwszego dźwięku skali, czyli *toniki*. Zaznajomienie się z interwałami i ich rodzajami jest pierwszym krokiem na drodze do opanowania skal i akordów (więcej o skalach durowych i molowych znajdziesz w rozdziałach 11. i 12.).

Tabela 9.2 zawiera spis wszystkich interwałów w odniesieniu do pierwszego dźwięku na przykładzie skali C-dur.

Tabela 9.2. Interwały w skali C-dur

Dźwięk	Interwał od toniki	Nazwa dźwięku
Pierwszy dźwięk (tonika)	Pryma czysta	C
Drugi dźwięk	Sekunda wielka (2W)	D
Trzeci dźwięk	Tercja wielka (3W)	E
Czwarty dźwięk	Kwarta czysta	F
Piąty dźwięk	Kwinta czysta	G
Szósty dźwięk	Seksta wielka (6W)	A
Siódmy dźwięk	Septyma wielka (7W)	H
Ósmy dźwięk	Oktawa czysta	C

Rysunek 9.38 przedstawia interwały z tabeli 9.2 na pięciolinii. Te interwały występują w tej samej kolejności w każdej skali durowej. W tej skali między toniką a pozostałymi dźwiękami występują wyłącznie interwały czyste lub wielkie. Świadomość tego ułatwia identyfikowanie rodzaju interwałów. Jeśli górny dźwięk interwału należy do skali durowej zbudowanej od dolnego dźwięku, to interwał musi być wielki (jeśli jest to sekunda, tercja, seksta lub septyma) lub czysty (gdy jest to pryma, kwarta, kwinta lub oktawa).

Rysunek 9.38.
Proste interwały w skali C-dur



Posłuchaj na ścieżce nr 62 prostych interwałów w skali C-dur.

Rozdział 10

Budowa akordów

W tym rozdziale:

- ▶ Budowa triad durowych, molowych, zwiększonych i zmniejszonych.
- ▶ Przegląd rodzajów akordów septymowych.
- ▶ Triady i septymy.
- ▶ Przewroty i zmiany układu składników w triadzie i septymie.

A *kord* to, najprościej rzecz ujmując, trzy dźwięki lub więcej grane jednocześnie bądź, w przypadku arpeggia, jeden po drugim. Zgodnie z tą prostą definicją uderzenie kubkiem po kawie lub łokciem jednocześnie w trzy klawisze lub więcej tworzy akord. Być może nie zabrzmiał on szczególnie muzycznie, lecz z technicznego punktu widzenia będzie akordem.

Zarówno niedoświadczonym, jak i wytrawnym wykonawcom budowa akordu może się wydawać magiczna. W tym, jak poszczególne dźwięki podkreślają się nawzajem, jest coś absolutnie pięknego i niesamowitego. Większość osób nie docenia poprawnie zagranych akordów, dopóki nie usłyszy, jak brzmią razem „niewłaściwe” dźwięki — na przykład gdy uderzysz w klawiaturę pianina kubkiem z kawy i uzyskasz kiepsko skonstruowany akord.

W muzyce zachodniej większość akordów jest zbudowana z *kolejnych interwałów tercji* — co oznacza, że każda nuta akordu jest oddalona o tercję od nuty przed nią i nuty za nią (zajrzyj do rozdziału 9., jeśli potrzebujesz odświeżenia wiedzy na temat interwałów). Rysunek 10.1 przedstawia dwa stosy tercjowe, które ilustrują to, co mamy na myśli.

Rysunek 10.1.

Dwa stosy tercji — jeden z nutami na liniach, a drugi na przestrzeniach między liniami



W akordach zbudowanych na tercji wszystkie nuty będą leżały albo na liniach, albo w przestrzeniach między liniami, spoczywając jedna na drugiej jak na rysunku 10.1.

Tworzenie triad z trzech dźwięków

Triada składająca się z trzech dowolnych dźwięków z tej samej skali to najpopularniejszy typ akordów stosowanych w muzyce. Triady mogą być różne, a Ty przypuszczalnie zetkniesz się w muzyce z następującymi rodzajami:

- ✓ durowe,
- ✓ molowe,
- ✓ zwiększone,
- ✓ zmniejszone.

W poniższych sekcjach omówimy te rodzaje triad, najpierw jednak wyjaśnimy, czym w ogóle jest triada i z czego się składa.

Podstawa, tercja i kwinta

Triada oznacza akord składający się z trzech różnych dźwięków i mający budowę tercjową. Najniższy dźwięk jest nazywany *podstawą* (prymą). Uczniowie szkół muzycznych są czasem uczeni, że triada jest jak drzewo, a podstawa jest jego korzeniem. Nazwa akordu pochodzi od nazwy dźwięku będącego podstawą, czego przykładem jest podstawa akordu C na rysunku 10.2.

Rysunek 10.2.
Podstawa akordu C (podstawą może być dowolne C)

Ścieżka nr 63



Odtwórz ścieżkę nr 63, aby posłuchać podstawy akordu C.

Drugim dźwiękiem triady jest *tercja* (w rozdziale 9. znajdziesz więcej informacji o interwałach). Tercja akordu jest nazywana w ten sposób, gdyż jest oddalona o tercję od podstawy akordu. Rysunek 10.3 przedstawia podstawę i tercję wielką (durową) akordu C.

Rysunek 10.3.
Podstawa i tercja wielka (durowa) akordu C

Ścieżka nr 64



Odtwórz ścieżkę nr 64, aby posłuchać podstawy i tercji wielkiej (durowej) akordu C.

Tercja akordu jest szczególnie ważna w konstruowaniu akordów, gdyż to od jej *rodzaju* zależy, czy uzyskasz akord durowy, czy molowy (więcej o rodzajach interwałów znajdziesz w rozdziale 9.).

Ostatnim dźwiękiem triady jest *kwinta*. Nazwa pochodzi od tego, że ten dźwięk jest oddalony o kwintę od podstawy, jak widać na rysunku 10.4.

Rysunek 10.4.
Podstawa
i kwinta
durowego
akordu C

Ścieżka nr 65



ODTÓRZ



Odtwórz ścieżkę nr 65, aby posłuchać podstawy i kwinty akordu C-dur.

Gdy połączysz podstawę, tercję i kwintę, uzyskasz triadę, jak na rysunku 10.5.

Ścieżka nr 66

Rysunek 10.5.
Triada C-dur



ODTÓRZ



Odtwórz ścieżkę nr 66, aby usłyszeć triadę C-dur.

W dalszej części rozdziału pokażemy Ci budowę różnego rodzaju triad: durowej, molowej, zwiększonej i zmniejszonej. Tabela 10.1 stanowi poręczną ściągę ukazującą wszystkie rodzaje struktur.

Tabela 10.1. Tworzenie triad

Tworzenie triad przez liczenie półtonów	
Durowa =	podstawa + 4 półtony + 3 półtony (7 półtonów nad podstawą)
Molowa =	podstawa + 3 półtony + 4 półtony (7 półtonów nad podstawą)
Zwiększona =	podstawa + 4 półtony + 4 półtony (8 półtonów nad podstawą)
Zmniejszona =	podstawa + 3 półtony + 3 półtony (6 półtonów nad podstawą)
Tworzenie triad na podstawie stopni skali durowej	
Durowa =	1, 3, 5
Molowa =	1, β 3, 5
Zwiększona =	1, 3, $\#$ 5
Zmniejszona =	1, β 3, β 5

Triada durowa

Ponieważ triada składa się z interwałów, wpływa na nią *rodzaj* interwału (przejrzyj rozdział 9., jeśli potrzebujesz odświeżenia wiedzy o stopniach i rodzajach interwałów). Liczba stopni między podstawą, tercją i kwintą triady też jest istotna, lecz to rodzaj interwałów między dźwiękami zmienia jej brzmienie.

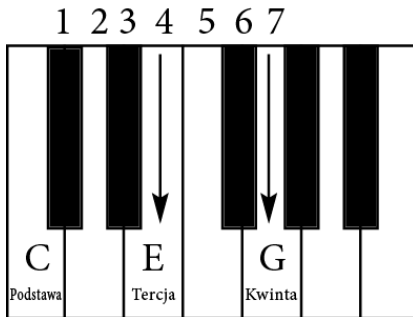
Triada durowa składa się z podstawy, tercji wielkiej powyżej podstawy oraz kwinty czystej powyżej podstawy. Triadę durową można zbudować na dwa sposoby. Oba opisujemy poniżej.

Metoda liczenia półtonów

Aby uzyskać triadę durową metodą liczenia półtonów, posłuż się poniższą receptą:

podstawa + 4 półtony + 3 półtony (lub 7 półtonów nad podstawą)

Rysunek 10.6 przedstawia C-dur na klawiaturze pianina. Schemat pozostaje bez zmian niezależnie od podstawy, lecz wygląda na trudniejszy, gdy oddalisz się od C. Zwróć uwagę na układ półtonów między podstawą, tercją i kwintą.



Rysunek 10.6.
C-dur
na klawiaturze
pianina

Metoda pierwszego, trzeciego durowego i piątego stopnia

Druga metoda tworzenia triad durowych sprowadza się do wzięcia pierwszej, trzeciej i piątej nuty skali durowej.

Na przykład gdy ktoś każe Ci napisać akord F-dur, najpierw zaznacz na pięciolinii oznaczenie przykluczowe tonacji F-dur, jak na rysunku 10.7. (Więcej o znakach przykluczowych znajdziesz w rozdziale 8.).

Rysunek 10.7.
Oznaczenie
przykluczowe
tonacji F-dur



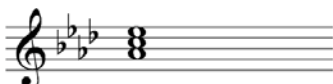
Następnie zapisz na pięciolinii triadę z F jako podstawą, jak na rysunku 10.8.

Rysunek 10.8.
Zapisz
na pięciolinii
triadę F-dur



Gdybyś miał zbudować akord As-dur, najpierw musiałbyś zaznaczyć na pięciolinii oznaczenie przykluczowe tonacji As-dur, a następnie zapisać triadę, jak na rysunku 10.9.

Rysunek 10.9.
Triada As-dur



Triada molowa

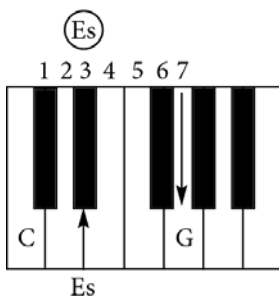
Triada molowa składa się z podstawy, tercji małej nad podstawą oraz kwinty czystej nad podstawą. Podobnie jak w przypadku triad durowych, molową także można stworzyć na różne sposoby, które opisujemy poniżej.

Metoda liczenia półtonów

Tak jak w przypadku triad durowych, aby uzyskać akord molowy, możesz wyliczyć półtony między dźwiękami zgodnie z poniższą receptą:

podstawa + 3 półtony + 4 półtony (7 półtonów nad podstawą)

Rysunek 10.10 przedstawia akord c-moll na klawiaturze pianina, a rysunek 10.11 — na pięciolinii. Na rysunku 10.10 zwróć uwagę na układ półtonów między podstawą, tercją a kwintą.



Rysunek 10.10.
Akord c-moll
na klawiaturze

Rysunek 10.11.
Akord c-moll
na pięciolinii



Metoda pierwszego, drugiego molowego i piątego stopnia

Drugi sposób tworzenia triad molowych polega na wzięciu ze skali durowej podstawy, tercji molowej lub *obniżonego trzeciego stopnia* (co oznacza trzeci stopień skali durowej, który został obniżony o pół tonu) oraz kwinty.

Aby na przykład uzyskać akord f-moll, wpisz oznaczenie przykluczowe tonacji F-dur, a następnie utwórz triadę, jak na rysunku 10.12.

Rysunek 10.12.
Triada f-moll
ma obniżony
trzeci stopień
o pół tonu



Gdybyś chciał uzyskać akord as-moll, musiałbyś wstawić oznaczenie przykluczowe tonacji As-dur oraz nuty z obniżonym trzecim stopniem, jak na rysunku 10.13.

Rysunek 10.13.
Triada as-moll
ma obniżony
trzeci stopień
o pół tonu



Triada zwiększona

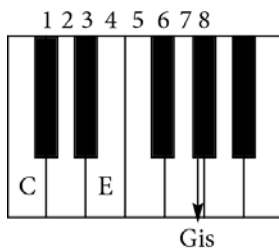
Triada zwiększona to triada durowa z *podwyższonym* o pół tonu piątym stopniem, co daje lekko dysonansowe brzmienie.

Zwiększona triada to stos tercji wielkich, czyli nut oddalonych od siebie zawsze o cztery półtony.

Aby utworzyć triadę zwiększoną (co zapisuje się jako *Caug* lub *C+*), policz półtony między poszczególnymi dźwiękami:

podstawa + 4 półtony + 4 półtony (8 półtonów nad podstawą)

Rysunki 10.14 i 10.15 przedstawiają C zwiększone.



Rysunek 10.14.
C zwiększone
na klawiaturze

Rysunek 10.15.
C zwiększone
na pięciolinii



ZAPAMIĘTAJ



Gdy stosujesz metodę wychodzenia od tonacji durowej i tworzenia w niej akordu, musisz zapamiętać następującą receptę na akord zwiększony:

triada zwiększona = 1. + 3. + podwyższony 5. stopień

Czyli pierwszy i trzeci stopień skali durowej się nie zmieniają, lecz piąty zostaje podwyższony o pół tonu.

OSTRZEŻENIE



W tym miejscu trzeba podkreślić, że *podwyższony 5. stopień* nie oznacza, że ta nuta zawsze będzie *z krzyżykiem*. Chodzi tylko o to, że piąty dźwięk skali jest podwyższony o pół tonu.

Jeśli więc ktoś poprosi Cię o zapisanie triady zwiększonej F, najpierw wstaw na pięciolinie oznaczenie przykluczowe tonacji F-dur, a następnie swoją triadę z podstawą F oraz podwyższonym piątym stopniem o pół tonu, jak na rysunku 10.16.

Rysunek 10.16.
Triada F
zwiększone



Gdybyś miał zbudować triadę zwiększoną As, musiałbyś przeprowadzić ten sam proces i uzyskaćbyś triadę wyglądającą jak ta na rysunku 10.17. Zwróć uwagę na to, że kwinta czysta w As-dur to Es. Biorąc pod uwagę znaki przykluczowe w tonacji As-dur, trzeba „skasować” bemol, aby uzyskać normalne E.

Rysunek 10.17.
Triada As
zwiększone



Triada zmniejszona

Triada zmniejszona to triada molowa z *obniżonym* piątym stopniem o pół tonu.

Obniżona triada to stos tercji małych, w którym nuty są zawsze oddalone o trzy półtony.

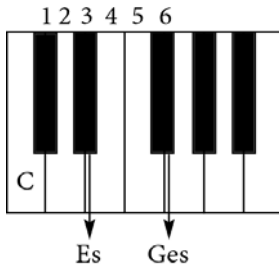
Aby uzyskać triadę zmniejszoną C (zapisywaną jako *Cdim*), możesz liczyć półtony między nutami:

podstawa + 3 półtony + 3 półtony (6 półtonów nad podstawą)

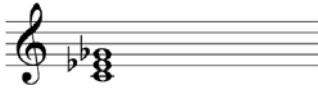
Rysunki 10.18 i 10.19 przedstawiają C zmniejszone.



Rysunek 10.18.
C zmniejszone
na klawiaturze



Rysunek 10.19.
C zmniejszone
na pięciolinii



Jeśli stosujesz metodę zaczynania od oznaczenia przykluczowego skali durowej, a następnie tworzenia akordu, musisz zapamiętać następujący przepis na akord zmniejszony:

triada zmniejszona = 1. + obniżony 3. stopień + obniżony 5. stopień

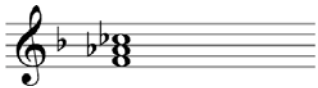
Pierwszy stopień pozostaje więc bez zmian, lecz trzeci i piąty stopień skali durowej są obniżone o pół tonu.



W tym miejscu trzeba podkreślić, że stwierdzenia *obniżony 3. stopień* i *obniżony 5. stopień* nie oznaczają, że te nuty zawsze będą *z bemolami*. Chodzi tu tylko o to, że trzecią i piątą nutę skali durowej trzeba obniżyć o pół tonu.

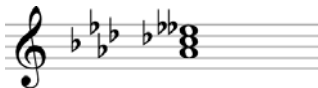
Jeśli więc ktoś poprosi Cię o zapisanie triady zmniejszonej F, najpierw wstaw na pięciolinii oznaczenie przykluczowe tonacji F-dur, a potem swoją triadę, wykorzystując F jako podstawę i obniżając trzeci oraz piąty interwał o pół tonu, jak na rysunku 10.20.

Rysunek 10.20.
Triada F
zmniejszone



Gdybyś miał zbudować triadę zmniejszoną As, musiałbyś przejść przez ten sam proces, aby uzyskać triadę wyglądającą jak ta z rysunku 10.21.

Rysunek 10.21.
Triada As
zmniejszone



Zwróć uwagę na to, że kwinta czysta w As-dur to Es (E z bemolem), więc obniżenie tego stopnia wymaga dodania drugiego bemola.

Rozwijamy temat: akordy septymowe

Gdy nad kwintą triady dodasz kolejną tercję, wykroczysz poza granice świata triad i uzyskasz *akord septymowy*. Akord septymowy zawdzięcza swoją nazwę temu, że ostatnia tercja jest oddalona o septymę od podstawy.

Istnieje kilka rodzajów akordów septymowych. Sześć najczęściej stosowanych to:

- ✓ durowe septymowe,
- ✓ molowe septymowe,
- ✓ dominantowe septymowe,
- ✓ zmniejszone z septymą małą (zwane *półzmnieszonymi*),
- ✓ zmniejszone septymowe,
- ✓ molowe z septymą wielką.



Najłatwiejszym sposobem na zrozumienie budowy akordów septymowych jest wyobrażenie sobie tych akordów jako triad z dodaną u góry septymą. Z tego punktu widzenia akordy septymowe są tak naprawdę wariacjami czterech wcześniej omawianych triad. Z nazwy akordu dowiesz się, jak połączyć septymę z triadą.

W poniższych sekcjach opiszemy budowę kilku różnych akordów septymowych: durowych, molowych, dominantowych, zmniejszonych itd. Tabela 10.2 zawiera podsumowanie wszystkich tych informacji na temat tworzenia akordów septymowych.

Tabela 10.2. Tworzenie septym

Tworzenie septym przez liczenie półtonów	
Durowa =	podstawa + 4 półtony + 3 półtony + 4 półtony (11 półtonów nad podstawą)
Molowa =	podstawa + 3 półtony + 4 półtony + 3 półtony (10 półtonów nad podstawą)
Dominantowa =	podstawa + 4 półtony + 3 półtony + 3 półtony (10 półtonów nad podstawą)
Półzmnieszona =	podstawa + 3 półtony + 3 półtony + 4 półtony (10 półtonów nad podstawą)
Zmniejszona =	podstawa + 3 półtony + 3 półtony + 3 półtony (9 półtonów nad podstawą)
Molowa z septymą wielką =	podstawa + 3 półtony + 4 półtony + 4 półtony (11 półtonów nad podstawą)
Tworzenie septym na podstawie stopni skali durowej	
Durowa =	1, 3, 5, 7
Molowa =	1, β3, 5, β7
Dominantowa =	1, 3, 5, β7
Półzmnieszona =	1, β3, β5, β7
Zmniejszona =	1, β3, β5, ββ7
Molowa z septymą wielką =	1, β3, 5, 7

Septyma durowa

Akord durowy septymowy składa się z triady durowej z dodaną septymą wielką nad podstawą. Rysunek 10.22 pokazuje, jak najpierw zbudować triadę durową na wykorzystanym już wcześniej przykładzie akordu C-dur.

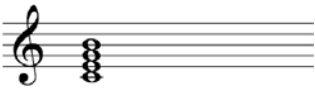
Rysunek 10.22.
Triada C-dur



Następnie na wierzchu tego stosu umieść septymę wielką, jak na rysunku 10.23. W efekcie uzyskasz:

akord C-dur septymowy = triada C-dur + interwał septymy wielkiej

Rysunek 10.23.
Akord C-dur septymowy (Cmaj7)



Dźwięk H to septyma wielka względem podstawy triady. Zwróć uwagę, że jest on także oddalony o tercję wielką (cztery półtony) od kwinty triady.

Septyma molowa

Akord molowy septymowy składa się z triady molowej z dodaną septymą małą nad podstawą. Bazując na wcześniej stosowanym przykładzie c-moll, najpierw musisz skonstruować triadę, jak na rysunku 10.24.

Rysunek 10.24.
Triada c-moll



Następnie na wierzchu tego stosu umieść septymę małą, jak na rysunku 10.25. W efekcie uzyskasz:

akord c-moll septymowy = triada c-moll + septyma mała

Rysunek 10.25.
Akord c-moll septymowy (c7 lub Cm7)



Dźwięk H z bemolem jest oddalony o septymę małą (dziesięć półtonów) od podstawy triady oraz o tercję małą (trzy półtony) od kwinty triady.

Aby utworzyć septymę molową ze stopni skali durowej, trzeba wziąć pierwszy stopień, obniżony trzeci, piąty i obniżony siódmy stopień tej skali.

Akord dominantowy septymowy

Akord dominantowy septymowy, zwany czasem akordem *durowo-molowym* septymowym, składa się z triady durowej z dodaną septymą małą nad podstawą, jak na rysunku 10.26. Wzór na tę septymę wygląda tak:

akord C dominantowy septymowy = triada C-dur + septyma mała

Rysunek 10.26.
Akord C
dominantowy
septymowy (C7)



Między podstawą a septymą małą znajduje się dziesięć półtonów, a między kwintą triady a septymą małą — trzy półtony.



Akord dominantowy septymowy jest jedynym akordem septymowym, którego nazwa nie odzwierciedla relacji między triadą a septymą. Musisz ją po prostu zapamiętać. Nie myl też akordów durowych septymowych z dominantowymi septymowymi — te pierwsze zapisuje się jako Cmaj7, natomiast dominantowe septymowe po prostu z cyfrą „7” (lub rzadziej jako „dom7”). Na przykład akord G-dur septymowy zapisuje się jako Gmaj7, natomiast dominantowy jako G7.

Aby utworzyć akord dominantowy septymowy na stopniach skali durowej, weź z niej pierwszy, trzeci, piąty i obniżony siódmy stopień.

Akord zmniejszony z septymą małą

Akord *zmniejszony z septymą małą* (lub *półzmniejszony*) to triada zmniejszona z dodaną septymą małą nad podstawą. Nazwa („zmniejszony z septymą małą”) mówi wszystko, co powinieneś wiedzieć o tym akordzie, aby go zbudować.

„Z septymą małą” oznacza, że dodana septyma jest mała, czyli oddalona o dziesięć półtonów od podstawy, jak na rysunku 10.27.

Rysunek 10.27.
Podstawa
i septyma mała
akordu C
zmniejszonego
z septymą małą



„Zmniejszony” odwołuje się do triady zmniejszonej, która ma obniżoną tercję jak w akordzie molowym, lecz dodatkowo także obniżoną kwintę (zobacz rysunek 10.28).

Rysunek 10.28.
Triada C
zmniejszone



Poskładaj oba rysunki razem, a uzyskasz akord zmniejszony C z septymą małą (półzmniejszony), jak na rysunku 10.29.

Rysunek 10.29.
Akord zmniejszony C z septymą małą



Aby utworzyć akord półzmniejszony na stopniach skali durowej, weź z niej pierwszy stopień, obniżony trzeci, obniżony piąty i obniżony siódmy stopień.

Akordy zmniejszone septymowe

Akord *zmniejszony septymowy* to stos kolejnych trzech tercji małych, a jego nazwa bezczelnie zdradza szczegóły jego budowy. Podobnie jak w przypadku septymy durowej (triady durowej z septymą wielką) oraz septymy molowej (triady molowej z septymą małą), zmniejszona septyma to triada zmniejszona z dodaną na wierzchu zmniejszoną septymą (licząc od podstawy). Akord zmniejszony septymowy jest pokazany na rysunku 10.30. Przepis na taki akord wygląda tak:

akord C zmniejszony septymowy = triada C zmniejszone + septyma zmniejszona

Rysunek 10.30.
Akord C zmniejszony septymowy (Cdim7)



Zwróć uwagę na to, że septyma w przypadku septymy zmniejszonej jest *podwójnie obniżona* względem dźwięku skali durowej, czyli że septymą zmniejszoną akordu Cdim7 jest H z dwoma bemolami. Jednak — podobnie jak w przypadku interwałów — litery mają znaczenie i niezależnie od znaków chromatycznych akord C septymowy musi zawierać jakieś odmiany dźwięków C, E, G i H.

Aby utworzyć akord zmniejszony septymowy na stopniach skali durowej, weź z niej pierwszy stopień, obniżony trzeci, obniżony piąty i podwójnie obniżony siódmy stopień.

Akord molowy z septymą wielką

Nazwa *molowy z septymą wielką* nie jest w żaden sposób myląca. Pierwsza część mówi, że masz do czynienia z triadą molową, a druga część wskazuje, że dodajesz do tej triady septymę wielką nad podstawą.

Wynika z tego, że aby utworzyć akord molowy z septymą wielką, trzeba zacząć od akordu molowego, jak na rysunku 10.31.

Rysunek 10.31.
Triada c-moll



Następnie dodaj septymę wielką, jak na rysunku 10.32. Recepta jest następująca:
akord c-moll z septymą wielką = c-moll + interwał septymy wielkiej

Rysunek 10.32.
Akord c-moll
z septymą
wielką
(Cmmaj7)



Aby utworzyć akord molowy z septymą wielką na stopniach skali durowej, weź z niej pierwszy stopień, obniżony trzeci, piąty i siódmy stopień.

Przegląd wszystkich triad i akordów septymowych

W tej sekcji pokażemy wszystkie rodzaje triad i akordów septymowych w każdej tonacji i w kolejności, w jakiej były omawiane. Rysunki od 10.33 do 10.47 przedstawiają opisywane triady i akordy septymowe.

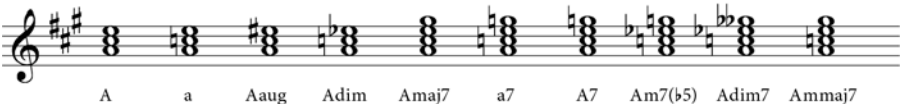
A



Odtwórz ścieżkę nr 67, aby posłuchać triad i akordów septymowych zbudowanych na A, czyli: A-dur, a-moll, A zwiększone, A zmniejszone, A-dur septymowe, a-moll septymowe, A dominantowe septymowe, A zmniejszone z septymą małą, A zmniejszone septymowe i a-moll z septymą wielką.

Ścieżka nr 67

Rysunek 10.33.
Triady i akordy
septymowe
zbudowane na A



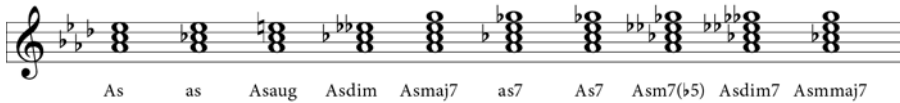
As



Odtwórz ścieżkę nr 68, aby posłuchać triad i akordów septymowych zbudowanych na As, czyli: As-dur, as-moll, As zwiększone, As zmniejszone, As-dur septymowe, as-moll septymowe, As dominantowe septymowe, As zmniejszone z septymą małą, As zmniejszone septymowe i as-moll z septymą wielką.

Ścieżka nr 68

Rysunek 10.34.
Triady i akordy septymowe zbudowane na As



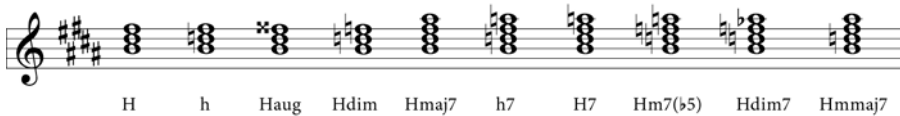
H

Odtwórz ścieżkę nr 69, aby posłuchać triad i akordów septymowych zbudowanych na H, czyli: H-dur, h-moll, H zwiększone, H zmniejszone, H-dur septymowe, h-moll septymowe, H dominantowe septymowe, H zmniejszone z septymą małą, H zmniejszone septymowe i h-moll z septymą wielką.



Ścieżka nr 69

Rysunek 10.35.
Triady i akordy septymowe zbudowane na H



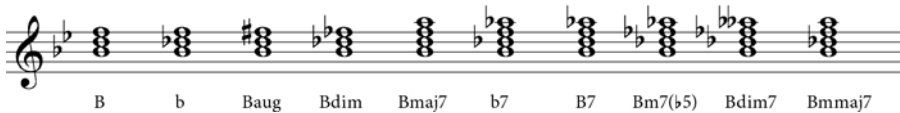
B

Odtwórz ścieżkę nr 70, aby posłuchać triad i akordów septymowych zbudowanych na B, czyli: B-dur, b-moll, B zwiększone, B zmniejszone, B-dur septymowe, b-moll septymowe, B dominantowe septymowe, B zmniejszone z septymą małą, B zmniejszone septymowe i b-moll z septymą wielką.



Ścieżka nr 70

Rysunek 10.36.
Triady i akordy septymowe zbudowane na B



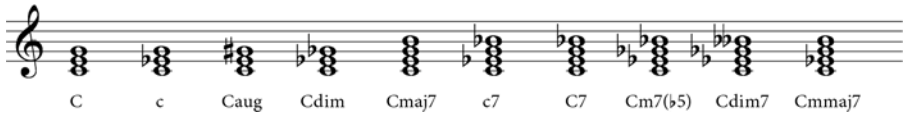
C

Odtwórz ścieżkę nr 71, aby posłuchać triad i akordów septymowych zbudowanych na C, czyli: C-dur, c-moll, C zwiększone, C zmniejszone, C-dur septymowe, c-moll septymowe, C dominantowe septymowe, C zmniejszone z septymą małą, C zmniejszone septymowe i c-moll z septymą wielką.



Ścieżka nr 71

Rysunek 10.37.
Triady i akordy
septymowe
zbudowane na C



Ces

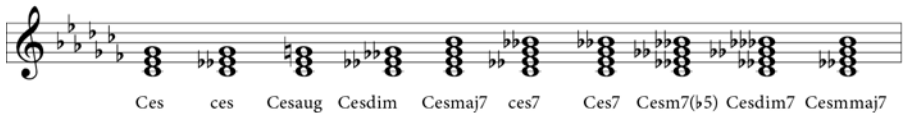


Odtwórz ścieżkę nr 72, aby posłuchać triad i akordów septymowych zbudowanych na Ces, czyli: Ces-dur, ces-moll, Ces zwiększone, Ces zmniejszone, Ces-dur septymowe, ces-moll septymowe, Ces dominantowe septymowe, Ces zmniejszone z septymą małą, Ces zmniejszone septymowe i ces-moll z septymą wielką.

Uwaga: Ces to enharmoniczny ekwiwalent H. Te akordy brzmią dokładnie tak samo jak akordy zbudowane na H, lecz aby nasz opis był kompletny, uwzględniliśmy w nim także Ces.

Ścieżka nr 72

Rysunek 10.38.
Triady i akordy
septymowe
zbudowane
na Ces



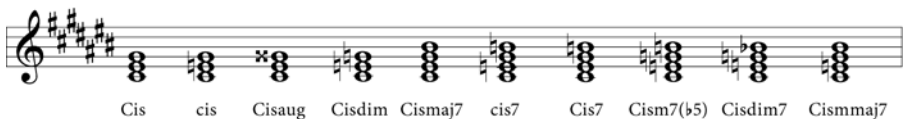
Cis



Odtwórz ścieżkę nr 73, aby posłuchać triad i akordów septymowych zbudowanych na Cis, czyli: Cis-dur, cis-moll, Cis zwiększone, Cis zmniejszone, Cis-dur septymowe, cis-moll septymowe, Cis dominantowe septymowe, Cis zmniejszone z septymą małą, Cis zmniejszone septymowe i cis-moll z septymą wielką.

Ścieżka nr 73

Rysunek 10.39.
Triady i akordy
septymowe
zbudowane
na Cis



D



Odtwórz ścieżkę nr 74, aby posłuchać triad i akordów septymowych zbudowanych na D, czyli: D-dur, d-moll, D zwiększone, D zmniejszone, D-dur septymowe, d-moll septymowe, D dominantowe septymowe, D zmniejszone z septymą małą, D zmniejszone septymowe i d-moll z septymą wielką.

Ścieżka nr 74

Rysunek 10.40.
Triady i akordy septymowe zbudowane na D

D d Daug Ddim Dmaj7 d7 D7 Dm7(b5) Ddim7 Dmmaj7

Des

Odtwórz ścieżkę nr 75, aby posłuchać triad i akordów septymowych zbudowanych na Des, czyli: Des-dur, des-moll, Des zwiększone, Des zmniejszone, Des-dur septymowe, des-moll septymowe, Des dominantowe septymowe, Des zmniejszone z septymą małą, Des zmniejszone septymowe i des-moll z septymą wielką.



Ścieżka nr 75

Rysunek 10.41.
Triady i akordy septymowe zbudowane na Des

Des des Desaug Desdim Desmaj7 des7 Des7 Desm7(b5) Desdim7 Desmmaj7

E

Odtwórz ścieżkę nr 76, aby posłuchać triad i akordów septymowych zbudowanych na E, czyli: E-dur, e-moll, E zwiększone, E zmniejszone, E-dur septymowe, e-moll septymowe, E dominantowe septymowe, E zmniejszone z septymą małą, E zmniejszone septymowe i e-moll z septymą wielką.



Ścieżka nr 76

Rysunek 10.42.
Triady i akordy septymowe zbudowane na E

E e Eaug Edim Emaj7 e7 E7 Em7(b5) Edim7 Emmaj7

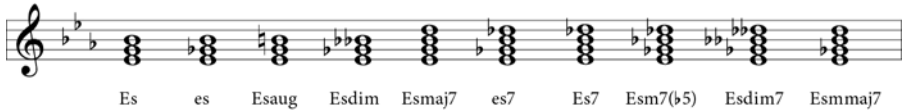
Es

Odtwórz ścieżkę nr 77, aby posłuchać triad i akordów septymowych zbudowanych na Es, czyli: Es-dur, es-moll, Es zwiększone, Es zmniejszone, Es-dur septymowe, es-moll septymowe, Es dominantowe septymowe, Es zmniejszone z septymą małą, Es zmniejszone septymowe i es-moll z septymą wielką.



Ścieżka nr 77

Rysunek 10.43.
Triady i akordy
septymowe
zbudowane
na Es



F

Odtwórz ścieżkę nr 78, aby posłuchać triad i akordów septymowych zbudowanych na F, czyli: F-dur, f-moll, F zwiększone, F zmniejszone, F-dur septymowe, f-moll septymowe, F dominantowe septymowe, F zmniejszone z septymą małą, F zmniejszone septymowe i f-moll z septymą wielką.



Ścieżka nr 78

Rysunek 10.44.
Triady i akordy
septymowe
zbudowane na F



Fis

Odtwórz ścieżkę nr 79, aby posłuchać triad i akordów septymowych zbudowanych na Fis, czyli: Fis-dur, fis-moll, Fis zwiększone, Fis zmniejszone, Fis-dur septymowe, fis-moll septymowe, Fis dominantowe septymowe, Fis zmniejszone z septymą małą, Fis zmniejszone septymowe i fis-moll z septymą wielką. to ja i mój dżej dżej



Ścieżka nr 79

Rysunek 10.45.
Triady i akordy
septymowe
zbudowane
na Fis

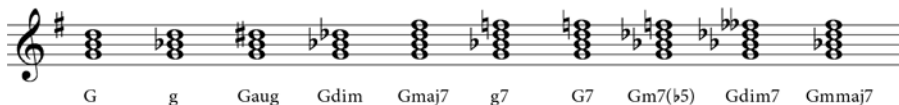


G

Odtwórz ścieżkę nr 80, aby posłuchać triad i akordów septymowych zbudowanych na G, czyli: G-dur, g-moll, G zwiększone, G zmniejszone, G-dur septymowe, g-moll septymowe, G dominantowe septymowe, G zmniejszone z septymą małą, G zmniejszone septymowe i g-moll z septymą wielką.



Rysunek 10.46.
Triady i akordy
septymowe
zbudowane na G



Ges

Odtwórz ścieżkę nr 81, aby posłuchać triad i akordów septymowych zbudowanych na Ges, czyli: Ges-dur, ges-moll, Ges zwiększone, Ges zmniejszone, Ges-dur septymowe, Ges-moll septymowe, Ges dominantowe septymowe, Ges zmniejszone z septymą małą, Ges zmniejszone septymowe i ges-moll z septymą wielką.



Rysunek 10.47.
Triady i akordy
septymowe
zbudowane
na Ges



Modyfikowanie triad poprzez zmianę ustawienia ich składników i przewroty

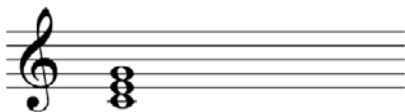
Oto zagadka: kiedy triada nie tworzy idealnego stosiku tercji ułożonych na podstawie? Odpowiedź: gdy akord ma zmieniony układ składników (tzw. *voicing*) lub gdy wykonano *przewrót akordu*. Voicing oznacza sposób ustawienia poszczególnych dźwięków akordu.

Rzut oka na otwarty i zamknięty voicing

Czasem dźwięki triady są rozrzucone na przestrzeni dwóch lub kilku oktaw z tak poukładanymi składnikami, że na przykład podstawa jest najwyższym dźwiękiem albo tercja lub kwinta są najniższymi dźwiękami. Dźwięki są cały czas takie same (na przykład C, E i G), lecz są ułożone o oktawę lub kilka oktaw wyżej bądź niżej od normalnej pozycji w triadzie. Gdy wszystkie dźwięki akordu znajdują się w tej samej oktawie, mówi się, że akord ma *zamknięty voicing*.

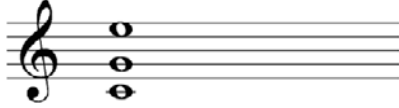
Rysunek 10.48 przedstawia akord C-dur z zamkniętym voicingiem.

Rysunek 10.48.
Akord C-dur
z zamkniętym
voicingiem



Z kolei akord na rysunku 10.49, który także jest akordem C-dur, ma *otwarty voicing*, co oznacza, że nuty akordu nie są ulokowane w tej samej oktawie.

Rysunek 10.49.
Akord C-dur
z otwartym
voicingiem



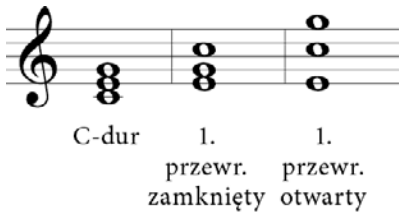
Triady akordów z rysunków 10.48 i 10.49 składają się z tych samych dźwięków, lecz w drugim przypadku tercja została podniesiona o pełną oktawę w stosunku do pozycji zamkniętej. Oba akordy są jednak akordami w *pozycji podstawowej*, ponieważ podstawa, czyli C, jest wciąż najniższym dźwiękiem triady.

Rozpoznawanie przewrotów akordu

Jeśli najniższy dźwięk akordu *nie jest* podstawą, mówimy o *przewrocie* akordu. Poniżej opisujemy możliwe przewroty triady.

- ✓ **Pierwszy przewrót:** jeśli najniższy dźwięk akordu to tercja, akord jest w *pierwszym przewrocie*. Rysunek 10.50 przedstawia akord C-dur w pierwszym przewrocie z zamkniętym voicingiem (w jednej oktawie) i z otwartym voicingiem (w kilku oktavach).
- ✓ **Drugi przewrót:** jeśli najniższy dźwięk akordu to kwinta, akord jest w *drugim przewrocie*. Rysunek 10.51 przedstawia akord C-dur w drugim przewrocie.
- ✓ **Trzeci przewrót:** jeśli najniższy dźwięk akordu to septyma, akord jest w *trzecim przewrocie*. Rysunek 10.52 przedstawia taki akord.

Rysunek 10.50.
Akord C-dur
w pierwszym
przewrocie
z zamkniętym
i otwartym
voicingiem



Rysunek 10.51.
Akord C-dur
w drugim
przewrocie
z zamkniętym
i otwartym
voicingiem



Rysunek 10.52.
Akord Cmaj7
w trzecim
przewrocie
z zamkniętym
i otwartym
voicingiem



Po czym poznasz przewroty akordów? Proste: nie są to stosy tercjowe. Aby rozszyfrować nazwę akordu, musisz poukładać jego dźwięki w tercje. Każdy akord da się tak poukładać tylko w jeden sposób, więc nie musisz zgadywać kolejności dźwięków. Przyda Ci się jednak trochę cierpliwości.

Przyjrzyj się na przykład trzem akordom w przewrotach z rysunku 10.53.

Rysunek 10.53.
Akordy
w przewrotach



Gdy przemieścisz odpowiednie dźwięki o oktawę w górę lub w dół (aby uzyskać stosy tercji), okaże się, że masz do czynienia z triadami Fis-dur, Gdim7 oraz D-dur (zobacz rysunek 10.54).

Rysunek 10.54.
Poukładanie
dźwięków
akordów
w przewrotach
w sterty tercji



Po poukładaniu dźwięków możesz stwierdzić, że pierwszym akordem było Fis-dur w drugim przewrocie, ponieważ najniższym dźwiękiem była kwinta. Drugi akord to Gdim7, także w drugim przewrocie, gdyż kwinta akordu znajdowała się na dnie stosu. Trzecim przykładem był D-dur w pierwszym przewrocie, gdyż najniższym dźwiękiem akordu była tercja.

Podwójna radość

Poza metodami z tego rozdziału możesz tworzyć akordy poprzez *dublowanie*, co oznacza, że akord będzie zawierał kilka wersji podstawy, tercji, kwinty lub nawet septymy. Triada C-dur zawierająca

dwa dźwięki C jest nadal triadą C-dur, pod warunkiem że ma przynajmniej jedno E i jedno G. Będzie także triadą z kilkoma dźwiękami E lub G, chociaż dublowanie podstawy jest najpowszechniejsze.

Rozdział 11

Progresje akordów

.....

W tym rozdziale:

- ▶ Progresje akordów diatonicznych i chromatycznych oraz odmiany skal molowych.
 - ▶ Wprowadzenie do progresji akordów i ich zapisu.
 - ▶ Wykorzystywanie akordów septymowych.
 - ▶ Śpiewniki z melodią i akordami oraz tabulatury.
 - ▶ Rzut oka na modulację.
 - ▶ Progresje akordów tworzące kadencje.
-

Jak się zapewne domyślasz, tworzenie muzyki absolutnie nie polega na zlepianiu przypadkowych nut, tak jak pisanie książki nie polega na losowym wyciąganiu liter z woreczka gry Scrabble. Układanie piosenek rządzi się zapewne co najmniej tyłoma regułami co układanie zdań, a w tym rozdziale pokażemy Ci nawet więcej.

Gdybyś przeanalizował znaczną część zachodnich harmonii muzycznych, zacząłbyś dostrzegać schematy w sposobach łączenia akordów. Oczywiście z danego akordu można przejść na dowolny akord w tej tonacji, lecz niektóre progresje akordów są stosowane częściej. Dlaczego? Bo po prostu lepiej brzmią. Te progresje to najwyraźniej naturalne schematy, które są przyjemne zarówno dla słuchaczy, jak i kompozytorów, ponieważ ciągle na nowo pojawiają się w muzyce popularnej, klasycznej, rockowej, jazzowej i innej.

Teoretycy muzyki wychwycili te schematy i stworzyli zestaw reguł dotyczących progresji akordów. Te reguły — które omówimy w tym rozdziale — niezmiernie ułatwiają pisanie piosenek.

Przegląd akordów diatonicznych, chromatycznych i odmian skal molowych

Tonacja utworu w muzyce zachodniej informuje o tym, jakie dźwięki będą używane w utworze. Oznacza to, że jeśli na przykład masz piosenkę w C-dur, pojawią się w niej (w różnej kolejności) wyłącznie dźwięki C, D, E, F, G, A i H (z przygodnymi krzyżykami lub bemolami jako dopuszczalnymi rzadkimi wyjątkami). Jeśli piosenka jest w tonacji A-dur, pojawią się w niej wyłącznie dźwięki A, H, Cis, D, E, Fis i Gis (tu także czasem ze znakami chromatycznymi). Akordy będą się również składały z różnych kombinacji siedmiu nut właściwych dla danej tonacji.



Akordy zbudowane na siedmiu dźwiękach skali durowej są nazywane *diatonicznymi*. Akordy zawierające dźwięki *spoza* tonacji są nazywane *chromatycznymi*.

Skale molowe są nieco trudniejsze, gdyż teoretycznie do jednej tonacji molowej pasuje aż dziewięć dźwięków (po uwzględnieniu skal melodycznej i harmonicznej — zajrzyj do rozdziału 7., jeśli nie do końca pamiętasz te odmiany skal molowych).

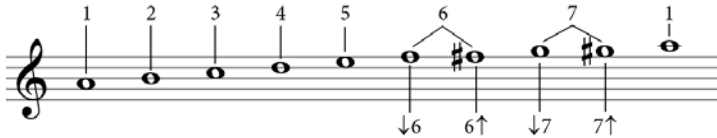
Ponieważ skal naturalnej, melodycznej i harmonicznej uczy się osobno, muzycy często mylnie zakładają, że gdy komponujesz muzykę, musisz się trzymać tylko jednego rodzaju. Zapewne zmartwi to osoby lubujące się w zgrabnych, prostych regułach tworzenia muzyki, ale wcale tak nie jest.



Najłatwiej myśleć o akordach w tonacjach molowych w taki sposób, że każda tonacja ma tylko jedną skalę molową. Jedną z cech tej skali jest elastyczna natura szóstego i siódmego stopnia.

Szósty i siódmy stopień mogą się pojawić w skali na dwa różne sposoby, w zależności od tego, co brzmi lepiej w kontekście muzyki. Te dwie wersje (*odmiany*) tych stopni często występują w tym samym dziele muzycznym. Oznacza to, że skala molowa ma potencjalnie dziewięć dźwięków, jak pokazano na rysunku 11.1.

Rysunek 11.1.
Skala a-moll
łącznie z har-
monicznymi
i melodycznymi
odmianami
dwóch stopni



Zwróć uwagę na to, że strzałki wskazują, czy szósty lub siódmy stopień jest podwyższony (strzałka w górę), czy pozostaje bez zmian (strzałka w dół).

Identyfikowanie i nazywanie akordów w progresjach

Triady połączone w następujące po sobie akordy są nazywane *progresjami*. Na progresjach akordów bazuje niemal cała zachodnia harmonia muzyczna (więcej o triadach znajdziesz w rozdziale 10.).



Gdy analizujesz utwór bazujący na progresji akordów, rzymskie cyfry reprezentują poszczególne stopnie skali. Duże rzymskie cyfry to akordy z triadą durową, a małe rzymskie cyfry to akordy molowe. Akord zmniejszony jest oznaczony symbolem °, natomiast akord zwiększony symbolem +, jak w tabeli 11.1.

Tabela 11.1. Podstawowe oznaczenia akordów

Rodzaj akordu	Rodzaj cyfry rzymskiej	Przykład
Durowy	Duża	V
Molowy	Miała	ii
Zmniejszony	Miała z °	vii°
Zwiększony	Duża z +	III+

Przypisywanie nazw akordów określonym cyfrom

Ponieważ nazwa akordu pochodzi od dźwięku podstawy (toniki), naturalne jest, że podstawa każdego akordu będzie swoim miejscem w skali oznaczała stopień tego akordu. Innymi słowy, nazwa akordu informuje Cię, co to za akord, w oparciu o podstawę, natomiast *numer* akordu mówi o jego funkcji w danej tonacji.

Weźmy na przykład skalę C-dur. Każdy dźwięk w tej tonacji ma przyporządkowane stopień skali i nazwę.

Stopień skali i nazwa	Dźwięk
1. Tonika	C
2. Supertonika	D
3. Medianta	E
4. Subdominanta	F
5. Dominanta	G
6. Submedianta	A
7. Dźwięk prowadzący w górę	H
8./1. Tonika	C

Gdy stworzysz triady z dźwięków skali C-dur, każda z nich ma przyporządkowany stopień wynikający z podstawy w jej nazwie, jak pokazuje rysunek 11.2.

Rysunek 11.2.
Toniczne triady
w skali C-dur



Przeгляд progresji akordów w tonacjach durowych

Tabela dla progresji akordów w tonacji C-dur wygląda tak:

Stopień skali i jego nazwa	Dźwięk
I Tonika	C
ii Supertonika	D
iii Medianta	E
IV Subdominanta	F
V Dominanta	G
vi Submedianta	A
vii° Dźwięk prowadzący w górę	H
(I) Tonika	C

Ponieważ akord na dźwięku prowadzącym w górę to triada zmniejszona, jest oznaczony symbolem °.

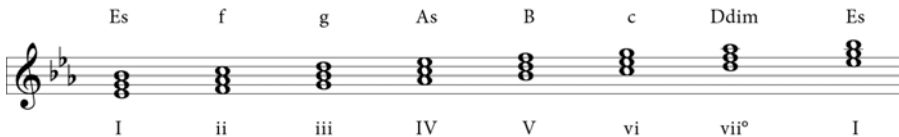
Rysunek 11.3 także przedstawia skalę C-dur, ale tym razem ze wskazanymi pod spodem nazwami akordów bazującymi na stopniu (oraz skrótowymi oznaczeniami typu C lub d u góry). Duża litera nazwy akordu (na przykład C) oznacza akord durowy, natomiast mała litera (na przykład e) oznacza akord molowy.

Rysunek 11.3.
Triady w tonacji C-dur



Jak widać na rysunku 11.3, progresja akordów naturalnie podąża za schematem wznoszącej się skali, zaczynając od toniki, czyli w tym przypadku C. Z kolei rysunek 11.4 przedstawia triady w tonacji Es-dur. Osiem dźwięków tworzących tę tonację zostało wykorzystanych do zbudowania ośmiu pokazanych na tym rysunku akordów.

Rysunek 11.4.
Triady w tonacji Es-dur



Zwróć uwagę na to, że układ akordów durowych i molowych w tonacji Es-dur jest taki sam jak w tonacji C-dur. Co więcej, jest taki sam w każdej tonacji durowej. Jeśli więc opisziesz jakiś akord jako ii, inni muzycy automatycznie będą wiedzieli, że chodzi o akord molowy.



Tabela 11.2 przedstawia popularne progresje akordów w tonacjach durowych. Do każdej z triad w tej tabeli można dodać septymę (więcej o akordach septymowych przeczytasz nieco dalej w tym rozdziale w sekcji „Dodawanie septymy do triady”).

Tonacje durowe mogą zawierać akordy molowe.

Tabela 11.2. Popularne progresje w tonacjach durowych

Akord	Prowadzi do
I	Może się pojawić w dowolnym miejscu i prowadzić do każdego akordu
ii	I, V lub vii°
iii	I, IV lub vi
IV	I, ii, V lub vii°
V	I lub vi
vi	I, ii, iii, IV lub V
vii°	I

Przeгляд progresji w tonacjach molowych

W przypadku tonacji molowych konstrukcja triad jest niestety znacznie bardziej zawiła niż w tonacjach durowych. Szósty i siódmy stopień mogą się zmieniać, w zależności od tego, czy melodia używa dźwięków skali naturalnej, harmonicznego, czy melodycznej. Praktycznie na podstawie każdej triady molowej da się zbudować więcej akordów wykorzystujących szósty lub siódmy stopień niż w skali durowej. Gdy patrzysz na utwór w tonacji c-moll, możesz natrafić na akordy pokazane na rysunku 11.5.

Rysunek 11.5.
Możliwe triady w tonacji c-moll

Chociaż w tonacji c-moll można użyć każdego z akordów z rysunku 11.5, tradycyjni kompozytorzy najczęściej stosują akordy pokazane na rysunku 11.6.

Rysunek 11.6.
Stopnie skali stosowane w tonacji c-moll

Zwróć uwagę na to, że na rysunku 11.6 supertonika i akord na dźwięku prowadzącym w górę są zmniejszone, więc w tym zestawie akordów łączą się skale naturalna, harmoniczna i melodyczna. Żaden z tych dwóch akordów nie wykorzystuje szóstego stopnia, więc są one wynikiem wyłącznie skal naturalnej i harmonicznego.



Być może uznasz za warte zapamiętania, że przy podwyższonym siódmym stopniu akordy na piątym (V) i siódmym (vii°) stopniu skali molowej są identyczne jak akordy na tych stopniach w skali durowej o tej samej nazwie literowej.



Tabela 11.3 przedstawia popularne progresje w przypadku akordów molowych. Do każdej z triad w tej tabeli dopuszczalne jest dodanie septymy. Akordy w nawiasach są mniej powszechnie stosowane, lecz dopuszczalne w progresjach.

Tonacja molowa zawiera także akordy durowe.

Tabela 11.3. Popularne progresje w tonacjach molowych

Akord	Prowadzi do
i	Może się pojawić w dowolnym miejscu i prowadzić do każdego akordu
ii° (ii)	i, V (v) lub vii° (VII)
III (III+)	i, iv (IV), VI (#vi°) lub vii° (VII)
iv (IV)	i, V (v) lub vii° (VII)
V (v)	I lub VI (#vi°)
VI (#vi°)	i, III (III+), iv (IV), V (v) lub vii° (VII)
#vii° (VII)	i

Dodawanie septymy do triady

Oczywiście nie możemy zapomnieć o akordach septymowych (jeśli potrzebujesz odświeżenia wiedzy o tych akordach, zajrzyj do rozdziału 10.). Gdy nad normalną triadą dodasz septymę, do symbolu oznaczającego daną triadę musisz dodać symbol septymy.

W progresjach z akordami septymowymi spotkasz się z symbolem pokazanym na rysunku 11.7. Ten symbol oznacza *akord zmniejszony z septymą małą*, zwany czasem także *półzmniejszonym*.

Rysunek 11.7.
Ten symbol oznacza akord zmniejszony z septymą małą (półzmniejszony)

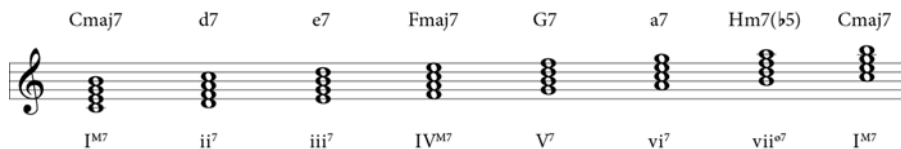


Tabela 11.4 przedstawia symbole rzymskie stosowane przez kompozytorów do oznaczania poszczególnych rodzajów akordów septymowych.

Tabela 11.4. Oznaczenia akordów septymowych

Rodzaj akordu	Rodzaj cyfry rzymskiej	Przykład
Durowy septymowy	Duża litera oraz M7	IM7
Dominantowy septymowy	Duża litera oraz 7	V7
Molowy septymowy	Mała litera oraz 7	iii7
Zmniejszony z septymą małą	Mała litera oraz ø7	iiø7
Zmniejszony septymowy	Mała litera oraz °	vii°

Pamiętaj, że akordy I i IV w muzyce popularnej często występują w wersji M7, natomiast w muzyce klasycznej w wersji 7. Rysunek 11.8 przedstawia akordy septymowe bazujące na tonacji C-dur.

Rysunek 11.8.
 Septymy
 w C-dur


Gdy uwzględnimy skale naturalną, harmoniczną i melodyczną, w tonacji molowej będziemy mieli szesnaście akordów septymowych. Na rysunku 11.9 pokazaliśmy te najczęściej wykorzystywane.

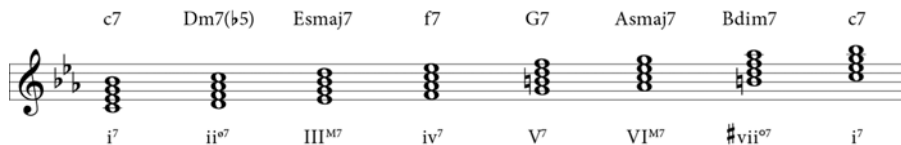
Rysunek 11.9.
 Akordy septymowe
 w c-moll


Tabela 11.5 zawiera w jednym miejscu wszystkie symbole akordów durowych, molowych i septymowych.

Tabela 11.5. Triady i akordy septymowe na skalach molowych i durowych

Triady na skalach durowych	Triady na skalach molowych	Rzadkie akordy bazujące na skalach molowych	Akordy septymowe bazujące na skalach durowych	Akordy septymowe bazujące na skalach molowych
I	i		IM7	i7
ii	ii°	ii	ii7	iiø7
iii	III	III+	iii7	IIIM7
IV	iv	IV	IVM7	iv7
V	V	v	V7	V7
vi	VI	#vi°	vi7	VIM7
vii°	#vii°	VII	viiø7	#vii°7

Oglądanie (i słuchanie) przykładowych progresji akordów

W tej części rozdziału pokażemy Ci kilka przykładów muzycznych, stanowiących praktyczne wykorzystanie reguł budowania progresji akordów (o regułach możesz poczytać we wcześniejszej sekcji „Identyfikowanie i nazywanie akordów w progresjach”). Zwróć uwagę na to, że gdy mówimy o *akordach*, nie mamy na myśli wyłącznie ułożonych w stosy triad i septym, lecz także pojedyncze dźwięki tworzące akordy.

Przyjrzyj się tradycyjnej piosence angielskiej „London Bridge”, której fragment przedstawia rysunek 11.10.

Rysunek 11.10.
Pierwsze siedem taktów piosenki „London Bridge”

Zwróć uwagę na to, że pierwsze dwa takty zawierają dźwięki triady C-dur (C, E i G), więc akord I to C-dur. W trzecim takcie pierwszym akordem jest G7 (G, B, D i F). W czwartym takcie wracamy do akordu C (I), a w siódmym znowu przechodzimy do G7 (V).

Sądząc na podstawie popularnych progresji z tabeli 11.2, następny powinien być akord I lub vi. Zobacz na rysunku 11.11, jak rozwija się piosenka.

Rysunek 11.11.
Jak widzisz, piosenka wraca do akordu I

Przykład z rysunku 11.12 to melodia z akordami tradycyjnej angielskiej piosenki ludowej „Scarborough Fair” (nuty zawierające melodię z akordami wyjaśniamy w następnej sekcji). Użyto tu mniej tradycyjnych wersji niektórych akordów, czyli III, IV i VII. Schemat progresji został jednak zachowany: akord i prowadzi do akordu VII, III do IV, a kolejny akord III do VII. Akord I lub i może się pojawić w dowolnym momencie utworu — i w tym utworze faktycznie tak jest.



Podobnie jak we wszystkich aspektach muzyki i w ogóle w sztuce, to Ty jesteś twórcą swojego dzieła i Ty decydujesz o tym, czy przestrzegać reguł, czy spróbować czegoś zupełnie innego. Jednak tabele 11.2 i 11.3 z tego rozdziału stanowią dobry punkt wyjścia do zaznajomienia się z tym, jakie akordy do siebie pasują. Spróbuj dla zabawy pograć poniższe progresje akordów lub ich posłuchać, aby poczuć, jak łatwo stworzyć świetny utwór — a przynajmniej dość przyzwoitą piosenkę pop.



Odtwórz ścieżkę nr 82, aby posłuchać progresji I-V-I (G-D-G) w tonacji G-dur, a ścieżkę nr 83, aby posłuchać progresji I-ii-V-I-iii-V-vii°-I (C-d-G-C-e-G-Hdim-C) w tonacji C-dur. Z kolei ścieżka nr 84 zawiera progresję i-iv-V-VI-iv-vii°-i (f-b-C-Des-b-Edim-f) w tonacji f-moll.

Rysunek 11.12.
Melodia z akordami piosenki „Scarborough Fair”



Odtwórz ścieżkę nr 85, aby posłuchać progresji i-III-VI-III-VII-i-v7-i (a-C-F-C-G-a-e7-a) w tonacji a-moll.

Zastosowanie wiedzy o akordach do czytania śpiewników i tabulatur

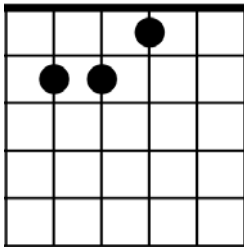
Jeśli kiedykolwiek miałeś w rękach śpiewnik z melodią i akordami (a istnieją ich tysiące), to widziałeś już nuty z melodią i akordami. Takie nuty oferują tylko tyle informacji, ile potrzeba wykonawcy do kompetentnego zagrania piosenki, czyli linię melodyczną i podstawowe akordy pod lub nad pięciolinią z melodią, dzięki którym można wypełnić harmonię, grając zwykłe akordy lub improwizując. Rysunek 11.13 przedstawia krótki przykład takich nut.

Rysunek 11.13.
Przykład pięcioletniej linii z melodią i akordami



Takie śpiewniki świetnie nadają się do nauki czytania nut i improwizowania w zadanej tonacji. W śpiewnikach na gitarę dodatkowo często znajdziesz rozrysowane akordy na *tabulaturach* lub *tabach*. W tej książce miałeś już do czynienia z tabulatarami gitarowymi. Rysunek 11.14 przedstawia przykład tabulatury dla akordu E.

E



Rysunek 11.14.
Tabulatura akordu E

Aby odczytać tabulaturę, po prostu umieść palce na gryfie gitary w miejscach, w których znajdują się czarne kropki, i tyle — akord gotowy. Pionowe linie reprezentują struny gitary — pierwsza z lewej to niskie E. Nad tabulatarami gitarowymi w śpiewnikach znajdują się nazwy akordów, co jeszcze bardziej ułatwia improwizowanie lub przewidywanie dźwięków, jakie logicznie powinny się pojawić w melodii.

Modulacja na inną tonację

Czasem w utworze muzycznym tymczasowo zmienia się tonacja. Takie przejście jest nazywane *modulacją*. Modulacja jest powszechna w tradycyjnej muzyce klasycznej, a druga, wolna część symfonii lub koncertu niemal zawsze zawiera fragment ze zmienioną tonacją, zazwyczaj pokrewną, na przykład pokrewną molową lub pokrewną durową do oryginalnej. Oznaczenie przykluczowe oczywiście pozostanie wtedy takie samo, lecz rodzaje akordów i przyporządkowane im cyfry rzymskie ulegną zmianie, prowadząc do zupełnie innego zestawu progresji akordów.



Jeśli zorientujesz się, że w utworze nagle pojawiły się progresje, których się nie spodziewasz w danej tonacji, być może masz do czynienia z modulacją. Mnóstwo znaków chromatycznych lub nowe oznaczenie przykluczowe w środku utworu to wskazówki zmienionej tonacji.

Ulubionym sposobem modulacji we współczesnej muzyce pop jest zwykle przejście o cały ton w górę, na przykład z tonacji F-dur na G-dur (wielu teoretyków muzyki nazywa taki ruch „modulacją kierowcy tira”, gdyż jest on odczuwany jak zmiana biegu na wyższy). Jeśli będziesz pamiętał o czytelnym oznaczaniu tonacji, uporanie się z modulacją nie powinno sprawić Ci większego problemu.

Kadencje w progresjach akordów

Kadencja to dowolny fragment utworu, który sprawia wrażenie zakończenia. Kadencja może oznaczać silne, definitywne zatrzymanie muzyki (na przykład zakończenie piosenki czy części symfonii lub utworu), lecz może się też odwoływać do krótkiej pauzy pojawiającej się pod koniec poszczególnych fraz muzycznych.

Utwór może się oczywiście zakończyć zwykłym przerwaniem muzyki, lecz jeśli to przerwanie nie będzie „miało sensu” dla słuchacza, nie poczuje się on usatysfakcjonowany. Zakończenie piosenki na złej nucie lub nutach jest jak skończenie rozmowy w połowie zdania — większość słuchających reaguje niezadowolaniem z piosenki, która kończy się raptownie, a nie we właściwy sposób.



Z reguły satysfakcjonujące zakończenie sugeruje słuchaczowi za pomocą odpowiedniej progresji akordów, że koniec jest bliski. Tak jak w przypadku zakończenia opowieści (lub zdania, akapitu, rozdziału czy książki), koniec utworu „ma sens”, jeśli jest skomponowany zgodnie z określonymi regułami. Podobnie jak w opowiadanych historiach, te reguły bywają różne w zależności od tradycji i gatunku muzycznego.

Oczywiście jako kompozytor *nie musisz* przestrzegać żadnych reguł kadencji, nawet tych, które mają na celu zapewnienie słuchaczom określonego poziomu komfortu i usatysfakcjonowania. Jednak jeśli się na to zdecydujesz, bądź przygotowany na to, że po koncercie w drodze do domu będzie Ci towarzyszył wściekły tłum z pochodniami. Nie mów, że Cię nie ostrzegliśmy.

Fundamentem większości utworów jest *cel harmoniczny*, zgodnie z którym fraza zaczyna się od akordu I, przechodzi przez serię progresji i kończy się na akordzie IV lub V, w zależności od gatunku (w muzyce popularnej częściej stosuje się schemat IV-I, a w klasycznej V-I) i rodzaju kadencji użytej w piosence (w rozdziale 10. znajdziesz więcej informacji o różnych rodzajach akordów). Utwór może się składać z dwóch lub stu akordów i może trwać trzy sekundy lub 45 minut, lecz koniec końców *spełni* harmoniczny cel, docierając do akordu IV lub V przed powrotem na akord I.



W utworze nieustannie przechodzi się od napięcia do rozwiązania. Akord I jest punktem odpoczynku lub rozluźnienia, a każdy akord prowadzący do powrotu do akordu I tworzy napięcie. Dwuakordowa progresja z akordu IV lub V na akord I to kadencja.

Gdy się nad tym zastanowisz, całą historię zachodniej muzyki można sprowadzić do progresji I-V-I lub I-IV-I. Ta formuła zachowała swoją ważność od baroku do rock and rolla. Niesamowite jest w tym to, że bazując na tak prostej formule, skomponowano tak wiele piosenek, które brzmią zupełnie inaczej. To zróżnicowanie jest możliwe ze względu na to, że dźwięki i akordy w tonacji można zaaranżować w najróżniejszy sposób.

W zachodniej harmonii powszechnie stosuje się cztery rodzaje kadencji:

- ✓ kadencja autentyczna,
- ✓ kadencja plagalna,
- ✓ kadencja zwodnicza,
- ✓ kadencja niepełna (półkadencja).

Każdy z nich omówimy w poniższych sekcjach.

Kadencje autentyczne

Kadencje autentyczne w najbardziej oczywisty sposób prowadzą do końca, dlatego są uważane za najsilniejsze. W takiej kadencji cel harmoniczny frazy muzycznej rozpoczęty akordem I lub i to akord V, a kadencja ma miejsce wtedy, gdy przechodzisz z akordu V/v na akord I/i. Fraza autentycznej kadencji zasadniczo kończy się na akordzie V, a piosenka albo także w tym momencie się kończy, albo przechodzi do nowej frazy z akordem I/i.



Odtwórz ścieżkę nr 86, aby posłuchać przykładowej kadencji autentycznej.

W muzyce stosuje się dwa rodzaje kadencji autentycznych:

- ✓ kadencja autentyczna doskonała,
- ✓ kadencja autentyczna niedoskonała.

Poniżej opiszemy oba te rodzaje.

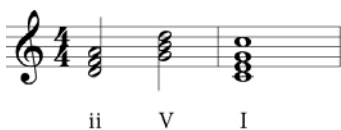
Kadencja autentyczna doskonała

W *kadencji autentycznej doskonałej* dwa tworzące ją akordy są w pozycjach podstawowych, co oznacza (jak wyjaśniliśmy w rozdziale 10.), że dźwięk na dole stosu to *podstawa* (czyli nuta, od której akord ma swoją nazwę).

Najsilniejsza autentyczna kadencja ma miejsce wtedy, gdy drugi akord (I/i) ma podstawę na dole *oraz* u góry stosu nut. Taka kadencja tworzy najbardziej wyraziste zakończenie piosenki.

Na rysunku 11.15 zwróć uwagę na to, że dolny dźwięk akordu I jest taki sam jak górny, czyli że podstawa jest zarówno najniższym, jak i najwyższym dźwiękiem tego akordu.

Rysunek 11.15.
Kadencja
autentyczna
doskonała



Odtwórz ścieżkę nr 87, aby posłuchać przykładowej kadencji autentycznej doskonałej.

Kadencja autentyczna niedoskonała

Progresja V-I wykonana na akordach w przewrocie, czyli takich, w których podstawa, tercja i kwinta nie tworzą regularnego stosu, jest nazywana *kadencją autentyczną niedoskonałą*.

Różnicę między kadencją autentyczną niedoskonałą a doskonałą ilustruje rysunek 11.16. Zwróć uwagę na to, że kadencja autentyczna doskonała kończy się akordem w pozycji podstawowej, natomiast niedoskonała — akordem w przewrocie.



Odtwórz ścieżkę nr 88, aby posłuchać różnicy między kadencją autentyczną doskonałą a niedoskonałą.

Rysunek 11.16.
Różnica między kadencją autentyczną doskonałą i niedoskonałą

V (D) I (G)
V (D) I (G)

Doskonała
Niedoskonała

Kadencje plagalne

Harmonicznym celem *kadencji plagalnej* jest akord IV/iv, a kadencja ma miejsce wtedy, gdy z tego akordu przechodzi się na akord I/i. Możliwe odmiany to IV-I, iv-i, iv-I oraz IV-i.

Kadencja wywodzi się ze średniowiecznej muzyki kościelnej, głównie wokalne, stąd często nazywa się ją *kadencją kościelną*. Jeśli słyszałeś pieśni gregoriańskie lub nawet współczesne hymny, doświadczyłeś już kadencji plagalnej w praktyce. Ma ona miejsce zazwyczaj w momencie, gdy wierni śpiewają dwuakordowe: „A-men”.

Utwór „Amazing Grace”, którego nuty zostały przedstawione na rysunku 11.17, zawiera świetny przykład kadencji plagalnej. Jak by wyglądał amerykański *Idol* bez tej klasycznej zagrywki?

Rysunek 11.17.
Kadencja plagalna w utworze „Amazing Grace”

G D7 e C G

IV I

A - maz - ing — grace! how sweet the sound! That
 'Twas grace that — taught my heart to fear. And
 Thro' man - y — dan - gers, toils, and snares I
 When we've been — there ten thou - sand years. Bright

ODTWARZ

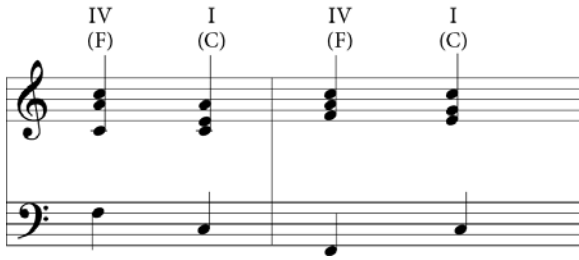


Odtwórz ścieżkę nr 89, aby posłuchać przykładu kadencji plagalnej.

Kadencje plagalne są zazwyczaj wykorzystywane do zakończenia frazy w środku utworu, a nie całej piosenki, ponieważ nie brzmią tak zdecydowanie jak kadencja doskonała.

Rysunek 11.18 przedstawia dwa kolejne przykłady kadencji plagalnej.

Rysunek 11.18.
Dwa kolejne
przykłady ka-
dencji plagalnej



Odtwórz ścieżkę nr 90, aby posłuchać dwóch kolejnych przykładów kadencji plagalnej.

Kadencje zwodnicze

Kadencja zwodnicza (zwana czasem *przerwaną*) osiąga kulminacyjne napięcie na akordzie V/v (jak kadencja autentyczna), lecz wtedy rozwiązuje się na inny akord niż tonika (I/i). Stąd w nazwie przymiotnik *zwodnicza*. Wydaje Ci się, że za chwilę wrócisz w utworze do akordu I, lecz tak się nie dzieje.

Kadencja zwodnicza przechodzi z akordu V/v na dowolny akord *poza* akordem I. Jest uważana za jedną z najsłabszych kadencji, gdyż wywołuje uczucie niedokończenia.

Najpopularniejszym rodzajem kadencji zwodniczej używanym w 99 przypadkach na 100 jest przejście z akordu V/v na akord vi/VI. Fraza wygląda i sprawia wrażenie, jakby miała się zakończyć i zamknąć akordem I, lecz zamiast tego przechodzi na akord vi, jak na rysunku 11.19. Akord VI lub vi jest najpowszechniej stosowany jako zwieńczenie tej kadencji, gdyż ma dwa dźwięki wspólne z akordem I, co wzmacnia jego „zwodniczość”, gdy słuchacz spodziewa się usłyszeć akord I.

Rysunek 11.19.
Kadencja
zwodnicza



Odtwórz ścieżkę nr 91, aby posłuchać przykładowej kadencji zwodniczej.

Kadencja niepełna (półkadencja)

W *kadencji niepełnej* fraza kończy się w momencie napięcia, czyli na akordzie V/v. Zasadniczo polega na graniu do akordu V i przerwaniu. W efekcie powstaje fraza sprawiająca wrażenie niedokończonej. Ta kadencja zawdzięcza swoją nazwę właśnie temu, że wydaje się, jakby utwór jeszcze się nie skończył.

Najpopularniejszym rodzajem niepełnej kadencji jest poprzedzenie akordu V akordem I w drugim przewrocie (gdy najniższym dźwiękiem akordu jest kwinta; sprawdź w rozdziale 10.). W efekcie uzyskujemy dwa akordy z tym samym dźwiękiem basowym, jak na rysunku 11.20. Pierwszy takt przedstawia sposób zapisu nut na pianino, a drugi takt sposób zapisu nut przy śpiewaniu na głosy.

Rysunek 11.20.
Kadencja niepełna sprawia
wrażenie niedokończonej

I V I V

Nuty dla Nuty do
pianina śpiewu

ODTWÓRZ



Odtwórz ścieżkę nr 92, aby posłuchać przykładu kadencji niepełnej.

Część III

Ekspresja, czyli formy muzyczne, tempo, dynamika i wiele innych zagadnień

The 5th Wave

By Rich Tennant



W moich kompozycjach zawsze
stosuję tę samą progresję:
strach, wyparcie i akceptacja

W tej części...

W tej części poznasz strukturę różnych gatunków muzycznych. Jest ona ważna zarówno w przypadku najmniejszych fraz, jak i całych symfonii. Patrząc z ogólnej perspektywy, muzyka występuje w bardzo licznych postaciach i gatunkach — od muzyki klasycznej, poprzez rock i blues, aż po jazz — a w tej części się z nimi zaznajomisz. Zajmiemy się tu także tematem zróżnicowania brzmienia za sprawą tempa, dynamiki i barwy instrumentu.

Rozdział 12

Elementy składowe muzyki: rytm, melodia, harmonia i struktura piosenki

W tym rozdziale:

- ▶ Przypomnienie wiedzy o rytmie, melodii i harmonii.
- ▶ Wyjaśnienie kwestii fraz muzycznych i okresów.
- ▶ Nazywanie różnych fragmentów piosenki.

Gdy mówimy o *formie* muzycznej, mamy na myśli strukturalny szkielet używany do stworzenia określonego typu muzyki. Na przykład gdy chcesz napisać sonatę, musisz zastosować określoną strukturę utworu. Chociaż takie elementy stylu jak podstawowa melodia, temat i tonacja zależą wyłącznie od Ciebie, to sposób uporządkowania sonaty jako całości — początek, środek i zakończenie — jest wyznaczany przez ograniczenia wynikające z sonaty jako formy muzycznej.



Znajomość form muzycznych pod wieloma względami znacznie ułatwia proces komponowania. W końcu masz już gotowe schematy i musisz tylko wypełnić puste miejsca. Wyzwanie polega na tym, aby Twoja sonata, fuga lub koncert wyróżniały się wśród innych dzieł o tej samej budowie.

Definicje formy muzycznej i gatunku mają wiele punktów wspólnych, lecz są to dwa różne koncepty. *Gatunek* bardziej dotyczy brzmienia muzyki, niezależnie od jej struktury. Przykładami są jazz, pop, country i muzyka klasyczna (choć w muzyce klasycznej istnieją specyficzne tylko dla niej formy muzyczne).

Problem z identyfikowaniem form w muzyce współczesnej jest taki, że podlega ona ciągłej ewolucji. Uczniowie szkół muzycznych w dwudziestym pierwszym wieku wkrótce zapewne będą się uczyć o pionierach math rocka sprzeciwiających się dominacji metrum 4/4, takich jak Steve Albini, obok kompozytorów w rodzaju Philipa Glassa i Beethovena.

W tym rozdziale wyczerpująco wyjaśnimy nasze rozumienie terminu „forma muzyczna” oraz omówimy niektóre powszechne formy muzyczne, z jakimi przypuszczalnie się spotkasz.

Ustalenie rytmu

Nie sposób omówić kwestii formy i gatunku, nie wspominając najpierw o rytmie, który jest najbardziej podstawowym elementem muzyki. Da się napisać utwór bez linii melodycznej lub bez akompaniamentu harmonicznego, lecz bez rytmu nic nie napiszesz — chyba że Twoja „muzyka” to jeden ciągły dźwięk bez zmian wysokości.

Często rytm pozwala odróżnić poszczególne gatunki — stanowi na przykład o różnicy między rockiem alternatywnym a punk rockiem. Gdybyś przyspieszył tempo dowolnej piosenki zespołów Son Volt lub Wilco, to nagranie znalazłoby się w tym samym dziale sklepu muzycznego co Ramones i Sex Pistols. Zmieniając zakorzeniony w piosence (nawet jeśli jest to utwór Sex Pistols) schemat rytmiczny, możesz zrobić z niej cokolwiek — od tanga po walc. Rytm ma *aż* takie znaczenie dla gatunku.

Rytm działa w muzyce jako siła generatywna na kilka różnych sposobów. Tworzy podstawowy puls piosenki, co omawialiśmy w rozdziale 1. tej książki. Rytm to ta część piosenki, do której stukasz stopą i kiwasz głową. Metrum (determinowane przez pojedyncze takty utworu; więcej informacji o taktach znajdziesz w rozdziale 4.) organizuje nuty w grupy, bazując na wskazanym przy kluczu podziale rytmicznym, i wyznacza powtarzalny schemat silnych i słabych bitów, który w zauważalny sposób napędza piosenkę. Ten puls wywołuje w słuchaczach wrażenie powtarzalności utworu, więc teoretycznie możesz rzucić garścią nieoczekiwanych jazgotliwych nut i akordów w publikę i nie stracić z nią więzi, o ile będziesz utrzymywał ten sam stabilny rytm.

Faktyczny rytm, który odbierasz podczas słuchania utworu, jest zazwyczaj nazywany *rytmem powierzchniowym*. Często na przykład, gdy ludzie mówią, że podoba im się *rytm* utworu pop, mają na myśli rytm powierzchniowy, którym może po prostu być schemat uderzeń na perkusji. Czasem rytm powierzchniowy odpowiada strukturalnemu pulsowi utworu (czyli rytmowi determinowanemu przez metrum organizujące całe dzieło muzyczne), szczególnie w muzyce pop, w której perkusja i linia basu zazwyczaj powtarzają podstawowy rytm. Czasami jednak ze względu na *synkopę* (która polega na akcentowaniu słabych części taktu) rytm powierzchniowy różni się od pulsu.

Tempo wchodzi w grę dopiero wtedy, gdy zastanawiasz się nad szybkością rytmu danego utworu. Czy utwór ma być dynamiczny i żywy, czy może posępny i powolny? Prędkość, z jaką grany jest utwór, determinuje ogólne wrażenie, jakie muzyka wywołuje w słuchaczach. Rzadko usłyszysz niezwykle radosną piosenkę zagrana powoli i cicho lub wyjątkowo smutny utwór zagrany w tempie „Lotu trzmiela” (więcej o tempie znajdziesz w rozdziale 15.).

Kształtowanie melodii

Najczęściej to melodia jest elementem piosenki, którego nie potrafisz wyrzucić z głowy. *Melodia* to linia prowadząca piosenki, wokół której jest zbudowana harmonia. Melodia daje podobny wgląd w emocje wywoływane przez utwór jak jego rytm (więcej informacji o rytmie znajdziesz w poprzedniej sekcji).

Ekspresyjna siła piosenki w dużej mierze wynika ze zmieniającej się w górę i w dół wysokości dźwięków. Gdy melodia idzie w górę, utwór sprawia wrażenie, jakby był coraz intensywniejszy lub żywszy. Z kolei gdy melodia zmierza w dół, dany fragment utworu zwykle brzmi coraz bardziej melancholijnie i mrocznie. Wykres tworzony przez zmieniającą się wysokość dźwięków jest nazywany *konturem melodycznym*.

Oto cztery popularne rodzaje *konturu melodycznego*:

- ✓ łukowy,
- ✓ falisty,
- ✓ odwróconego łuku,
- ✓ kluczowego dźwięku.

Kontur oznacza po prostu to, że melodia jest ukształtowana w określony sposób. Kształt melodii szczególnie łatwo zaobserwować, gdy masz przed sobą nuty. Możliwość układania fraz muzycznych (czyli zaczynania od akordu I, przejścia w górę na akord IV lub V i zakończenia na akordzie I) przy wykorzystaniu tylko tych czterech podstawowych konturów są praktycznie nieskończone. Więcej informacji o komponowaniu znajdziesz w książce *Music Composition For Dummies* autorstwa Holly Day i Scotta Jarretta.

Rysunek 12.1 przedstawia melodię o konturze w kształcie *łuku*. Zwróć uwagę na to, że linia melodii w kluczu wiolinowym najpierw wznosi się od najniższego dźwięku do najwyższego, po czym wraca do niskiego, tworząc łuk. Gdy w muzyce w taki sposób stopniowo zwiększa się wysokość dźwięków, wywołuje ona wrażenie rosnącego napięcia w tej części kompozycji. Im niżej zejdzie później melodia takiego stopniowego łuku, tym bardziej zmniejszy się poziom napięcia.

Rysunek 12.1.
W konturze łukowym wysokość dźwięków najpierw rośnie, a potem opada



Rysunek 12.2 przedstawia nuty o konturze *fali*. Zwróć uwagę na to, że linia melodyczna na przemian wznosi się i opada — niczym seria fal.

Rysunek 12.2.
W konturze falistym melodia na przemian wznosi się i opada, niczym fale na morzu



Rysunek 12.3 przedstawia melodię o *konturze odwróconego łuku*. Być może zauważyłeś, że wygląda ona podobnie jak ta z rysunku 12.1. Jediną różnicą jest to, że melodia z rysunku 12.3 najpierw schodzi w dół, po czym wznosi się pod koniec frazy. Z tego względu fraza nabiera coraz bardziej zrelaksowanego i spokojnego brzmienia, lecz pod koniec, gdy łuk kieruje się w górę, napięcie w utworze się zwiększa.

Rysunek 12.3.

W konturze odwróconego łuku melodia zaczyna się od wysokiego dźwięku, schodzi w dół, a następnie znowu przechodzi w górę



Rysunek 12.4 przedstawia melodię o *konturze kluczowego dźwięku*. Taka melodia zasadniczo orbituje wokół kluczowego dźwięku utworu. Na przykładzie z rysunku 12.4 jest to dźwięk E. Kontur kluczowego dźwięku wygląda bardzo podobnie jak falisty, lecz tutaj ruch powyżej i poniżej centralnego dźwięku jest minimalny, a melodia nieustannie powraca do tego dźwięku. Ten schemat jest bardzo często wykorzystywany w muzyce ludowej.

Rysunek 12.4.

Kontur kluczowego dźwięku orbituje wokół określonego dźwięku



Każda linia melodyczna w utworze z reguły przebiega zgodnie z jednym z opisanych wcześniej rodzajów konturu. Spróbuj wybrać losowo utwór i prześledź schematy prowadzenia melodii, a zobaczysz, o co nam chodzi.



Ambitus (rozpiętość) melodii to odległość między najwyższym i najniższym dźwiękiem utworu. Wzrastanie i opadanie napięcia jest często proporcjonalne do tego, w jakim zakresie zmieni się wysokość dźwięków. Melodie z małym ambitusem wywołują mniejsze napięcie, natomiast melodie o dużym zakresie dźwięków zazwyczaj ewokują znacznie intensywniejsze napięcie. Wraz z poszerzaniem ambitusu zwiększa się potencjał wywoływania napięcia przez utwór.

Uzupełnianie melodii za pomocą harmonii

Harmonia to część piosenki, która dopełnia muzyczne pomysły wyrażone za pomocą melodii (więcej o melodii w poprzedniej sekcji). Gdy stworzysz harmonię w oparciu o linię melodyczną, zazwyczaj wypełniasz brakujące dźwięki akordów wykorzystanej w utworze progresji. Rzuć na przykład okiem na prostą linię melodyczną z rysunku 12.5.

Rysunek 12.5.
Prosta melodia
w tonacji C



Możesz dopisać do niej harmonię, rozmieszczając dźwięki akordów I i V w linii basu, co pokazano na rysunku 12.6.

Rysunek 12.6.
Harmonia dla
linii melodycznej
w tonacji C



Najprościej rzecz ujmując, harmonia polega na tworzeniu *akordów*, których dźwięki pochodzą ze skali, w jakiej została skomponowana melodia (więcej o akordach przeczytasz w rozdziale 10.). Harmonia jest także wynikiem samego następstwa akordów oraz tego, jak fraza rozwiązuje się kadencją V-I lub IV-I (więcej o kadencjach znajdziesz w rozdziale 11.).



Harmonie *konsonansowe* to takie, które brzmią stabilnie i przyjemnie, tak jak akord I na końcu frazy. Harmonie *dysonansowe* brzmią niestabilnie i nieprzyjemnie dla ucha; mogą się wydawać błędne lub skłócone, dopóki nie rozwiążą się w harmonię konsonansową. Jeden ze sposobów budowania napięcia w piosence polega na tworzeniu dysonansów, często poprzez dokładanie dodatkowych tercji na wierzchu triad w celu uzyskania akordów septymowych, nonowych itd. (Sprawdź w rozdziale 9. opis interwałów). Wiele akordów septymowych to harmonie dysonansowe. Kompozytorzy wykorzystują też napięcie między konsonansem i dysonansem, aby uzyskiwać wrażenie początku lub zakończenia utworu.

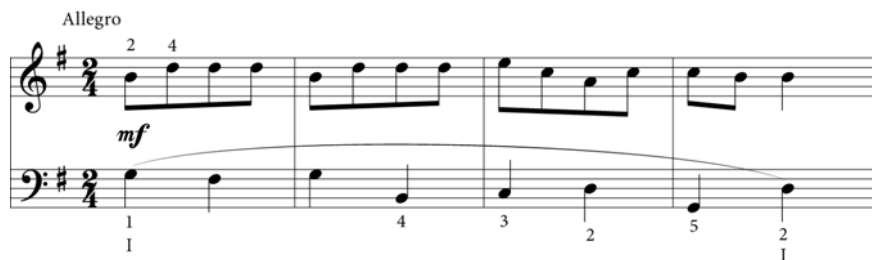
Praca z frazami i okresami muzycznymi

Dwa elementy składowe form muzycznych to frazy i okresy. *Fraza muzyczna* to najmniejszy fragment muzyki z określonym początkiem i końcem. Większość fraz muzycznych zaczyna się akordem I, przechodzi do akordu IV lub V i kończy się powrotem do akordu I. Teoretycznie między początkowym akordem I a akordami IV lub V można wstawić tysiące akordów, ale w międzyczasie publika może stracić zainteresowanie utworem.

Frazy muzyczne są jak zdania w akapicie — większość czytelników nie lubi się przedzierać przez tysiące linijek tekstu, aby odkryć sens zdania, i tak samo większość słuchaczy szuka pomysłu muzycznego wyrażonego we frazie i nudzi się, jeśli fraza brzmi, jakbyś błędził między akordami i nie zmierzał w stronę rozwiązania.

Jaką więc długość powinna mieć fraza muzyczna? To zależy od kompozytora, lecz z reguły fraza ma długość od dwóch do czterech taktów. W takiej przestrzeni fraza musi się zacząć, przejść przez jedną lub kilka zmian akordów, po czym rozwiązać na akord I (w rozdziale 11. znajdziesz więcej informacji o progresjach akordów).

Gdy kompozytor chce mieć pewność, że uznasz grupę taktów za połączone we frazę i odpowiednio je zaakcentujesz — coś jak kluczowe zdanie w eseju — może połączyć te takty wygiętą linią zwaną *łukiem frazy*, jak na rysunku 12.7. Zwróć uwagę na to, że fraza zaczyna się i kończy na akordzie I, czyli G-dur (cyfry nad rzymskimi liczbami to oznaczenie palcowania dla pianisty, więc nie musisz się nimi przejmować).



Rysunek 12.7.
Zwróć uwagę na łuk frazy na pięciolinii basowej



Nie pomył łuku frazy z łukiem ligaturowym i łukiem legato. Łuk frazy spaja całą frazę muzyczną, podczas gdy łuk ligaturowy i łuk legato wiążą tylko małą część frazy (więcej o łukach ligaturowych znajdziesz w rozdziale 2., natomiast łuki legato omawiamy w rozdziale 15.).

Fraza reprezentuje najmniejszy fragment utworu zakończony kadencją. Większy fragment utworu muzycznego jest nazywany okresem. *Okres muzyczny* powstaje przez połączenie dwóch zdań muzycznych, a jedno zdanie muzyczne składa się z dwóch fraz. W okresie muzycznym pierwsze zdanie jest zwieńczone kadencją niepełną (kończy się na akordzie V/v), a drugie zdanie jest zwieńczone kadencją autentyczną (kończy się akordem V/v rozwiązany na akord I/i). Kadencje omawiamy w rozdziale 11.



Kadencja niepełna przypomina przecinek w zdaniu, natomiast kadencja autentyczna kończy połączone frazy jak kropka.

Rysunek 12.18 przedstawia przykład okresu muzycznego.

Rysunek 12.8.
Okres muzyczny składa się z połączonych fraz



Łączenie części utworu w formy muzyczne

Część utworu powstaje po połączeniu ze sobą dwóch lub więcej okresów, które brzmią, jakby do siebie pasowały (okresy wyjaśniamy w poprzedniej sekcji). Oznacza to, że łączone okresy mają wspólne harmoniczne centrum, podobne linie melodyczne i podobne struktury rytmiczne. Mogą być także podobne pod innymi względami. Takie części można ze sobą łączyć w celu uzyskania *formy* muzycznej.

Kompozytorzy tradycyjnie oznaczają poszczególne części kompozycji kolejnymi literami alfabetu: A, B, C itd. Jeśli jakaś część się powtarza, jej litera też jest powtórzona. Na przykład układ ABA jest popularny w muzyce klasycznej, w której *temat* otwierający utwór, czyli główny muzyczny pomysł (oznaczony literą A), zanika w części B, po czym zostaje powtórzony na końcu utworu.

W *formie kontrastowej* masz do czynienia z częściami utworu, które mogą się znacznie od siebie różnić, lecz formy AB można układać na nieskończoną liczbę sposobów. Spotkasz się z powracającymi częściami i unikalnymi częściami oraz z dowolnymi kombinacjami obu tych przypadków. Na przykład w *rondzie* — popularnej formie w muzyce klasycznej — występują na przemian część powtarzająca i części unikalne. Rondo jest więc oznaczone jako ABACADA... (i tak dalej).

Możesz nawet natrafić na schemat *ciągły*, w którym nie następują żadne powtórzenia: A, B, C, D, E... Taka forma jest nazywana *pieśnią przekomponowaną*.

W poniższych sekcjach opiszemy kilka najpopularniejszych form, z jakimi spotkasz się w muzyce.

Forma jednoczęściowa (A)

Forma jednoczęściowa, zwana także *formą A* lub *formą nieprzerwaną*, to najprymitywniejsza struktura piosenki. Czasem nazywa się ją też *formą balladową*. W formie jednoczęściowej prosta melodia powtarza się z niewielkimi zmianami, które mają na celu dopasowanie jej do innych słów. Przykładem jest *stroficzna* piosenka „Stary farmer farmę miał”, w której powtarza się ta sama linia melodyczna, lecz w każdej zwrotce są inne słowa.

Jednoczęściową formę najczęściej spotyka się w utworach ludowych, koledach lub w innych piosenkach, które są krótkie i mają ograniczony temat i zakres zmian. Ta forma występuje tylko w jednej postaci. Może być krótka lub długa, lecz zawsze opisuje się ją jako A (lub AA czy nawet AAA).

Rachel Grimes, kompozytorka, o ograniczeniach form

Szkoły mają tendencję do rozwodzenia się nad teorią, więc dajesz się przekonać, że dopuszczalne są tylko określone progresje akordów, a pozostałe nie są. Z tego punktu widzenia muzyka pop jest bardzo „szkolna”. Istnieją określone standardy, na przykład że nie możesz przejść na akord VI po rozwiązaniu na IV lub V, bo powinieneś przejść na

akord I. Odejście od tego schematu jest naprawdę rzadkością. Myślę, że największym wyzwaniem dla uczniów i osób wykorzystujących teorię muzyki jest zaakceptowanie tego, że chociaż przekazano im pewne podstawy i nauczono, co w zachodniej muzyce brzmi „dobrze”, to wciąż dopuszczalne są odstępstwa od tych podstaw i schematów.

Forma binarna (AB)

Forma binarna (dwuczęściowa) składa się z dwóch kontrastujących części, które funkcjonują jako stwierdzenie i kontrstwierdzenie. Schematem może być zwykle AB, jak w utworze „God Save the Queen”, albo AABB, jak w prostych menuetach, w których drugie A i drugie B są wariacjami pierwszego A i B.



W formie binarnej stosowanej w okresie baroku schemat mógł zawierać zmianę tonacji, zazwyczaj o kwintę wyżej względem oryginalnej, jeśli oryginalna tonacja była durowa. Część A zaczynała się w pierwotnej tonacji i kończyła na tonacji o kwintę wyższej, natomiast część B zaczynała się od tej nowej tonacji i kończyła na pierwotnej. Każda część była powtarzana, stąd schemat AABB.

Forma trzyczęściowa (ABA)

Piosenki często bazują na formie ABA, zwanej *formą trzyczęściową*. Ta prosta forma sprowadza się do modyfikowania i powtarzania melodii. Na przykład w piosence „Były sobie świnki trzy” ustala się jakaś melodia, która zostaje zmodyfikowana, a następnie powtórzona (co tworzy formę ABA). Część B jest w takim przypadku nazywana *prześciem* (ang. *bridge*) między dwoma częściami A.

Oto budowa piosenki trzyczęściowej:

- ✓ pierwsza część (A) może być zagrana raz lub natychmiast powtórzona,
- ✓ środkowa część (B) to część kontrastująca, co oznacza, że jest inna od pierwszej części,
- ✓ ostatnia część jest taka sama jak pierwsza część (A) lub bardzo do niej podobna.

Trzyczęściowa forma ABA wydłuża formę binarną poprzez powtórzenie pierwszej części. Ta forma wykorzystuje zarówno kontrast, jak i powtórzenie. Muzyka pop często bazuje na odmianie tej formy o konstrukcji AABA, natomiast muzyka bluesowa na odmianie AAB. Forma AABA została na przykład wykorzystana w utworze „Over the Rainbow”.

Forma łuku (ABCBA)

Utwór mający tę *formę* zawiera trzy części: A, B i C. Najpierw są one zagrane kolejno (A, B, C), po czym po części C zostaje powtórzona część B, a utwór kończy się powtórzeniem części A.

Po czym muzyk poznaje, że utwór jest skończony?

Steve Reich (kompozytor): gdy zaczynam, zawsze mam zgrubne wyobrażenie o tym, ile czasu chcę poświęcić na utwór, niezależnie od tego, czy jest to długa, czy krótka forma muzyczna. Jest to często uzależnione od osoby zamawiającej dany utwór. Intuicja muzyczna, która dla mnie — i chyba dla większości kompozytorów także — jest absolutną podstawą w komponowaniu, decyduje o długości utworu i jego czasie trwania. Innymi słowy, szkicujesz liczbę części, jakie chcesz uzyskać, oraz podstawowe harmonie, jakich będziesz używał, aby rozwijać te części, a reszta szczegółowego opracowania jest wynikiem intuicji i słuchania muzyki.

Barry Adamson (Nick Cave and the Bad Seeds): podejrzewam, że jest taki moment, w którym wszystkie kryteria zostają spełnione, a prócz tego czasem ma się takie nagłe uczucie, że wcale nie piszesz piosenki, bo ona jest czymś perfekcyjnym i odrębnym od Ciebie, ponieważ słyszysz skończone dzieło i nie pamiętasz, w jaki sposób zostało poskładane w całość.

Momus (czyli Nick Currie): pracuję bardzo szybko. Pomysł, linia melodyczna, struktura akordów, linia basu, perkusja, trochę dodatkowych aranżacji, wokół, miks. Zazwyczaj wszystko zostaje zrobione w trakcie ultraskoncentrowanej sesji trwającej jakieś osiem godzin. Dzień roboczy. Dzieło jest skończone, gdy uzyskasz miks, który Ci się podoba — i tyle. Dla mnie ważne jest to, aby nie zostawiać otwartych projektów. Lubię podejmować szybkie decyzje i rozwiązywać sprawy. Przymuszam się dlatego jestem tak płodnym artystą.

John Hughes III (kompozytor muzyki filmowej): po czym ja poznaję? Nie wiem. To jest chyba mój największy problem. Wiem, innych muzyków też to dotyczy, że w pewnym sensie nie wiemy, kiedy przestać. Zazwyczaj uznaję, że najlepsze, co mogę zrobić, jest to, nad czym nie czuję, że powinienem dalej pracować. Zwykle, gdy mam kawałek, do którego ciągle coś dodaję i który bez końca zmieniam, to jest on już zapewne martwy i od podstaw źle zrobiony. Zazwyczaj moje ulubione dzieła szybko kończę, a gdy nadal w nich grzebię, to nie wiem, czy zaczynam już ich mieć dość, czy co — ale w jakiś sposób wiem, że są gotowe.

Mika Vainio (Pan Sonic): po tym, że czuję, iż kawałek jest znośny.

Rozdział 13

Rzut oka na klasyczne formy

.....

W tym rozdziale:

- ▶ Wyjaśnienie kontrapunktu i jego genezy.
 - ▶ Przegląd wielu klasycznych i nieśmiertelnych form muzycznych.
-

W trakcie złotej ery muzyki klasycznej, czyli od końca osiemnastego do połowy dziewiętnastego wieku, kompozytorzy zawzięcie konkurowali w tworzeniu nowych i bardziej emocjonujących rodzajów muzyki. Wraz z zaakceptowaniem pianina przez artystów tego okresu pojawiły się nowe możliwości rozwijania muzyki, w tym kontrapunkt, polegający między innymi na używaniu obu dłoni do jednoczesnego grania melodii i harmonii. W tym rozdziale opiszemy rozwój kontrapunktu i jego wykorzystanie w różnych klasycznych formach i gatunkach muzycznych — od sonat i rond po fugi, symfonie i inne struktury.

Kontrapunkt jako objawienie w muzyce klasycznej

Najbardziej znanym osiągnięciem złotej ery muzyki klasycznej było pojawienie się kontrapunktu jako popularnej techniki muzycznej. Kompozytorzy tego okresu zaczęli dla prawej ręki pisać równie rozbudowaną muzykę jak dla lewej. A muzyka dla lewej ręki często w miarę wiernie odzwierciedlała to, co było grane prawą dłonią.

Przed erą muzyki klasycznej linia basu w większości utworów ograniczała się do prostego akompaniamentu melodycznego. Takie ograniczone użycie basu było pozostałością po katolickiej muzyce kościelnej, w której organy akompaniowały śpiewakom prostymi liniami basowymi (tzw. basem cyfrowanym).

Wymyślenie kontrapunktu nie tylko wzbogaciło melodię muzycznych aranżacji, lecz także rozmyło granice między melodią a harmonią. Niemał każdy klasyczny kompozytor opisywanych w tym rozdziale form stosował kontrapunkt w swej muzyce — nawet ci praworęczni. Rysunek 13.1 przedstawia przykład kontrapunktu.

Sondowanie sonaty

Sonata była najpopularniejszą instrumentalną formą muzyczną wśród kompozytorów od połowy osiemnastego do początku dwudziestego wieku. Ta forma jest postrzegana jako pierwsze prawdziwe zerwanie z twórczością liturgiczną, która miała tak znaczny wpływ na muzykę zachodnią okresu średniowiecza i baroku.

Rysunek 13.1.
Przykład kontrapunktu z utworu „Aus meines Herzens Grunde” Jana Sebastiana Bacha



Sonata bazuje na trzyczęściowej formie piosenki ABA, co oznacza, że zawiera trzy zdefiniowane części: ekspozycję, rozwinięcie i podsumowanie (więcej na temat budowy piosenek i innych popularnych form znajdziesz w rozdziale 12.). Jednak genialność struktury sonaty polega na tym, że nie tylko umożliwia ona złamanie wielu podstawowych reguł teorii muzyki, lecz wręcz zachęca do takiej przekory. W przypadku sonaty czymś zupełnie dopuszczalnym jest zmiana tonacji i metrum w środku utworu. W poniższych sekcjach opiszemy poszczególne części sonaty.

Zacznijmy od ekspozycji

Pierwsza część sonaty, *ekspozycja*, prezentuje podstawowy materiał tematyczny tej części utworu. Ekspozycja jest zazwyczaj tematycznie podzielona na dwie mniejsze części.

- ✓ **Pierwsza część:** zasadniczo prezentuje główny temat utworu lub „wątek” muzyczny, który spaja dzieło w jedną całość. Zazwyczaj ta część zawiera linię melodyczną, która najbardziej wpada w ucho.
- ✓ **Druga część:** stanowi „odbitkę” pierwszej części ekspozycji, czyli brzmi bardzo podobnie, lecz jest nieznacznie zmodyfikowana.

Posłuchaj „Sonaty c-moll, opus 13” Beethovena, gdyż zawiera świetne przykłady tych dwóch odrębnych części. Możesz też przejrzeć fragmenty nut tej sonaty zamieszczone na rysunkach 13.2 i 13.3.



Rysunek 13.2.
Fragment tematu otwierającego z pierwszej części „Sonaty c-moll, opus 13” Beethovena



Rysunek 13.3.
Fragment drugiej części „Sonaty c-moll, opus 13” Beethovena, która stanowi „odbicie” tematu z pierwszej części



A teraz coś z zupełnie innej beczki: rozwinięcie

Druga część sonaty, *rozwinięcie*, często sprawia wrażenie, jakby była fragmentem zupełnie innego dzieła muzycznego. W rozwinięciu możesz przejść na inne tonacje i eksplorować pomysły muzyczne, które są zupełnie odmienne od pierwotnego tematu.

Ta część sonaty często jest najbardziej ekscytująca. Tutaj możesz wstawić swoje wielkie akordy i zwiększyć napięcie za pomocą mocniejszego rytmu i większej *rozpiętości interwałowej* (liczby interwałów między poszczególnymi dźwiękami).

Rysunek 13.4 przedstawia fragment rozwinięcia „Sonaty c-moll, opus 13”.



Rysunek 13.4.
Fragment drugiej części (rozwinięcia) „Sonaty c-moll, opus 13” Beethovena



Wrzucamy luz: podsumowanie

Po ekscytującym rozwinięciu naturalne wydaje się wyluzowanie poprzez powrót do punktu wyjścia. Trzecia i ostatnia część sonaty to *podsumowanie*, w którym następuje powrót do pierwotnej tonacji i tematu muzycznego zaprezentowanego w pierwszej części oraz zakończenie utworu. Rysunek 13.5 przedstawia fragment ostatniej części „Sonaty c-moll, opus 13” Beethovena.

Rysunek 13.5.
Fragment
trzeciej części
„Sonaty c-moll,
opus 13”
Beethovena

Zakręcony jak rondo

Rondo poszerza nieodłącznie związaną z sonatą swobodę ekspresji (sprawdź we wcześniejszej sekcji „Sondowanie sonaty”), gdyż pozwala na łączenie ze sobą w jednej części jeszcze bardziej niewspółmiernych fragmentów muzyki. Formuła ronda to ABACA... Teoretycznie w rondzie możesz w nieskończoność dodawać zupełnie nowe części — w innych tonacjach i w innych schematach metrycznych — pod warunkiem że będziesz je łączył otwierającym tematem (A). Część A utworu „Rondo Alla Turca” Mozarta łączy w ten sposób ponad sześć różnych muzycznych pomysłów. Fragment tego utworu został pokazany na rysunku 13.6.

Fascynująca fuga

Inną znaną z okresu klasycznego formą muzyczną jest *fuga*. Ta forma została w pełni rozwinięta przez Bacha, chociaż istniała już od około wieku przed jego pojawieniem się. Fuga to bardzo złożona forma imitacyjnego kontrapunktu, w którym dwie linie melodyczne (lub więcej) prowadzą ten sam temat na tych samych lub transponowanych dźwiękach. Typową cechą fugi jest to, że nuty w kluczu wiolinowym i basowym na zmianę prowadzą główny temat i napędzają rytm utworu, czego efektem jest wrażenie zawołania i odpowiedzi.

Zwróć na przykład uwagę na to, jak na rysunku 13.7 ósemki i szesnastki pojawiają się najpierw w jednym kluczu, a potem w drugim, przez co oba klucze są na zmianę odpowiedzialne za prowadzenie harmonii (ósemki) i melodii (szesnastki) w utworze.

The image displays a musical score for the first system of 'Rondo Alla Turca' by Mozart. The score is written in 3/4 time and G major. It consists of a single system with a treble clef and a bass clef. The music begins with a treble clef staff playing a melody of eighth notes, while the bass clef staff provides a rhythmic accompaniment of chords. The score includes repeat signs at measures 7-8 and 21-22, indicating repeated sections of the piece.

Rysunek 13.6.
Fragment części A utworu „Rondo Alla Turca” Mozarta

Łączenie form w symfonie

Symfonia dosłownie oznacza harmonijne łączenie elementów. W muzyce jest to utwór zazwyczaj wykonywany przez orkiestrę, który łączy kilka różnych form muzycznych.

Tradycyjnie symfonia składa się z czterech części (autonomicznych sekcji należących do jednego utworu):

- ✓ sonaty allegro, czyli szybkiej sonaty,
- ✓ wolnej części (forma dowolna),
- ✓ menueta (krótkiego, majestatycznego tańca w metrum 3/4),
- ✓ połączenia sonaty i ronda.

The image displays four systems of musical notation for a fugue. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is dense, featuring various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The first system shows a complex rhythmic pattern in the treble staff and a more rhythmic bass line. The second system continues with similar complexity. The third system features a prominent trill in the treble staff. The fourth system shows a continuation of the intricate rhythmic and melodic lines.

Rysunek 13.7.
Fragment „Fugi
C-dur” Bacha



Idea symfonii polega na harmonijnym łączeniu różnych form muzycznych, więc powyższy schemat nie jest ostateczny.

Symfonia pozostawia szeroko otwarte wrota do muzycznych eksperymentów. Niektóre dzieła bazujące na tej formie to najbardziej ponadczasowe i rozpoznawalne klasyczne utwory, jakie kiedykolwiek nagrano. Najsłynniejsza jest oczywiście „Piąta symfonia” Beethovena (opus 67), a jej pierwsze dźwięki („Ta-ta-ta-TAM”) to chyba najbardziej znany początek utworu niezależnie od gatunku. Rysunek 13.8 przedstawia zapis nutowy tego legendarnego tematu.

Allegro con brio

ff

p

Rysunek 13.8.
Ta-ta-ta-TAM...

Przegląd innych klasycznych form

Klasyczne formy z poniższych sekcji są ponadczasowe i ważne. Są one determinowane bardziej przez liczbę wykonawców niż przez oficjalną strukturę muzyki czy funkcje poszczególnych wykonawców.

Koncert

Koncert to kompozycja na instrument solowy wspierany przez orkiestrę. Dzięki takim dziełom rodzą się gwiazdy muzyki klasycznej, takie jak pianista Lang Lang czy skrzypek Itzhak Perlman. Soliści mają często równie duże znaczenie jak od dawna niezjący kompozytorzy.

Duet

Każdy, kto kiedykolwiek przesiedział chociaż jedną lekcję pianina, przypuszczalnie zagrał *duet*, czyli utwór skomponowany dla dwóch osób. Duet składa się z reguły z dwóch pianistów lub pianisty i wokalisty. W przypadku utworu na inne instrumenty, na przykład kontrabas i skrzypce, stosuje się nazwę *duo*.

Duety pianistów są najczęściej wykorzystywane w nauce, gdy uczeń gra podstawową melodię, a bardziej zaawansowany pianista wykonuje trudniejszy akompaniament.

Etiuda

Etiuda to krótka kompozycja muzyczna bazująca na wybranym technicznym aspekcie muzyki, na przykład tworzeniu skal. Ma ona ułatwić wykonawcy ćwiczenie.

Fantazja

Fantazja to forma otwarta, w której dąży się do uzyskania wrażenia całkowitej improwizacji i boskiego natchnienia. Najczęściej takie utwory pisze się na instrument solowy lub dla małych składów. Współczesnym ekwiwalentem fantazji jest free jazz.

Rozdział 14

Przegląd popularnych gatunków i form muzycznych

W tym rozdziale:

- ▶ O muzyce bluesowej.
 - ▶ Szturmowanie list przebojów, czyli rock i pop.
 - ▶ Odpoczynek przy jazzie.
-

Omawianie *form* w kontekście muzyki popularnej jest ryzykowne, gdyż ten termin jest często nadużywany. Forma to konkretny sposób, w jaki utwór jest zbudowany, zgodnie z typowymi dla tego rodzaju utworu regułami (tak jak w przypadku omawianych w rozdziale 13. form klasycznych). Z kolei *gatunek* odwołuje się do stylu utworu, na przykład użytych instrumentów, ogólnego brzmienia itd.

W każdym razie niektóre współczesne gatunki muzyczne istnieją już na tyle długo, że w ich budowie da się dostrzec pewne konkretne schematy. Te gatunki to:

- ✓ blues,
- ✓ folk/rock/pop,
- ✓ pop,
- ✓ jazz.

Poczuj bluesa

Blues to pierwsza prawdziwie amerykańska muzyka folkowa (nie licząc unikalnej muzyki tworzonej przez rdzennych Amerykanów przed europejską inwazją). Struktura bluesa jest pierwowzorem dla praktycznie wszystkich innych struktur amerykańskiej muzyki popularnej, a jej wpływy można zauważyć na całym świecie. Na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku śpiewy Afroamerykanów przy pracy, muzyka kościelna i afrykańskie perkusje stopiły się w jedną całość znaną dziś jako blues. W 1910 roku słowo *blues* było już powszechnie stosowanym terminem opisującym ten rodzaj muzyki.

Muzyka bluesowa bazuje na *pioŃence* lub *formie trzyczęściowej* o schemacie AABA, w którym stosuje się akordy I, IV i V w danej tonacji (więcej o formach piosenek znajdziesz w rozdziale 12.). Część B to *przejšcie* (*bridge*), czyli kontrastujący fragment, którego zadaniem jest przygotowanie słuchacza lub wykonawcy do powrotu do początkowej części A. (Mnóstwo ludzi narzeka, że muzyka rockowa wykorzystuje tylko trzy akordy: I, IV i V. Cóż, to zaczęło się od bluesa!)



Bluesa niemal zawsze gra się w metrum 4/4 dzielonym na regularne ćwierćnuty lub na ósemki, z silnym akcentem na pierwszym i trzecim bicie każdego taktu.

Najpopularniejszym rodzajem piosenki bluesowej jest blues dwunastotaktowy, ósmiotaktowy, szesnastotaktowy, dwudziestoczerotaktowy i trzydziestodwutaktowy. „Takt” oznacza liczbę taktów wykorzystywanych w poszczególnych stylach (więcej o taktach znajdziesz w rozdziale 4.).

Blues dwunastotaktowy

Nazwa w zasadzie mówi wszystko, co trzeba: w *dwunastotaktowym bluesie* masz do dyspozycji dwanaście taktów muzyki. W każdej zwrotce (których liczba jest dowolna, lecz kompozycja bluesowa zazwyczaj zawiera trzy lub cztery zwrotki) trzecia czterotaktowa część ma za zadanie rozwiązanie poprzedzających ją czterech taktów. Rozwiązanie na akord I pod koniec zwrotki może oznaczać koniec piosenki. A jeśli w dwunastym takcie jest akord V, to rozwiązanie na akord I sygnalizuje powrót do początku piosenki i powtórzenie progresji dla następnej zwrotki. Gdy piosenka przechodzi do nowej zwrotki, akord V pod koniec poprzedniej zwrotki jest zwany *nawrotem*.



Najczęściej stosowany schemat dwunastotaktowego bluesa — czytając od lewej do prawej i z góry na dół — wygląda tak:

I	I	I	I
IV	IV	I	I
V	IV	I	V/I (nawrót)

Jeśli więc grasz dwunastotaktowego bluesa w tonacji C, schemat będzie wyglądał tak:

C	C	C	C
F	F	C	C
G	F	C	G/C (nawrót)

Jeżeli potrafisz zagrać te akordy w takiej kolejności, uzyskasz szkielet klasyka Muddy’ego Watersa „You Can’t Lose What You Ain’t Never Had”. Zmień tonikę (I) na A (AAAA DDAA EDAE/A), a uzyskasz piosenkę Roberta Johnsona „Cross Road Blues”.



Gdy grasz dwunastotaktowego bluesa w tonacji *molowej*, popularny schemat wygląda tak:

i	iv	i	i
iv	iv	i	i
ii	V	i	v/i (nawrót)

Słynna i uwielbiana wersja tego schematu, którą grał Count Basie, łączy elementy tonacji molowej i durowej w sposób pokazany poniżej:

I	IV	I	v
IV	IV	I	VI
ii	V	I	v/I (nawrót)

Blues ośmiotaktowy

Ośmiotaktowy blues jest podobny do dwunastotaktowego, lecz ma krótsze zwrotki i nieco inną powszechnie stosowaną progresję akordów. Oto standardowy schemat tego bluesa:

I	IV	I	VI
ii	V	I	V/I (nawrót)

Blues szesnastotaktowy

Kolejną wariacją podstawowego dwunastotaktowego bluesa jest blues szesnastotaktowy. Ośmiotaktowy blues jest o cztery takty krótszy od dwunastotaktowego, natomiast szesnastotaktowy, jak się zapewne domyślasz, jest o tyle samo dłuższy.

W szesnastotaktowym bluesie stosuje się tę samą podstawową strukturę akordów co w bluesie dwunastotaktowym, tyle że takty dziewiąty i dziesiąty są dwukrotnie powtórzone.

I	I	I	I
IV	IV	I	I
V	IV	V	IV
V	IV	I	V/I

Blues dwudziestoczwartaktowy

Dwudziestoczwartaktowa progresja bluesowa jest podobna do tradycyjnej dwunastotaktowej, lecz każdy akord trwa dwukrotnie dłużej.

I	I	I	I
I	I	I	I
IV	IV	IV	IV
I	I	I	I
V	V	IV	IV
I	I	I	V/I (nawrót)

Trzydziestodwutaktowy schemat ballad bluesowych i country

To właśnie w schemacie trzydziestodwutaktowego bluesa można dostrzec prawdziwe korzenie muzyki rockowej i jazzowej. Ta przedłużona wersja dwunastotaktowego schematu o strukturze AABA, zwanej także *formą piosenki*, została zaadoptowana przez zespoły rockowe w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Schemat jest często nazywany modelem SRDC: *Statement* (temat, A1), *Restatement* (powtórzenie tematu, A2), *Departure* (odejście od tematu, B) i *Conclusion* (zakończenie, A3).

Typowa struktura trzydziestodwutaktowego bluesa może wyglądać tak:

(A1)	I	I	VI	VI
	ii	V	IV	V
(A2)	I	I	VI	VI
	ii	V	IV	I
(B)	I	I	I	I
	IV	IV	IV	IV
(A3)	I	I	VI	VI
	ii	V	IV	V/I

Początkowo ten schemat nie był nawet w przybliżeniu tak popularny wśród „prawdziwych” bluesmanów jak schemat dwunastotaktowy — częściowo dlatego, że nie sprawdzał się tak dobrze w krótkich tekstach typu zawołanie i odpowiedź, które były znakiem rozpoznawczym bluesa. Sprawdził się jednak w muzyce country — Hank Williams (senior) wykorzystał tę konstrukcję w takich utworach jak „Your Cheatin’ Heart” i „I’m So Lonesome I Could Cry”, a Freddy Fender użył jej w swoich przebojach „Wasted Days and Wasted Nights” oraz „Before the Next Teardrop Falls”.

Jednak gdy ta struktura bluesowa została podchwycona przez takie osoby jak Irving Berlin i George Gershwin, uzyskana muzyka w dużym stopniu — może nawet zupełnie — straciła prawdziwego bluesowego ducha. Trzydziestodwutaktowy blues został przekształcony w popularne piosenki w rodzaju „Frosty the Snowman” i „I Got Rhythm”.

Trzydziestodwutaktowy schemat został znacząco zmodyfikowany także przez innych klasycznie wykształconych kompozytorów, którzy ów tradycyjny amerykański blues połączyli z koncepcją sonaty i ronda (zobacz rozdział 13.). W efekcie powstały piosenki, które nie brzmiały bluesowo i wykorzystywały takie elementy muzyki klasycznej jak możliwość zmiany tonacji w przejściu (bridge'u).

Czas się zabawić, czyli rock i pop

Większość wczesnych piosenek rockowych i popowych miała strukturę dwunastotaktowego lub trzydziestodwutaktowego bluesa (sprawdź odpowiednie sekcje wcześniej w tym rozdziale). Wariacją na temat dwunastotaktowego bluesa jest zarówno „Johnny B. Goode” Chucka Berry’ego, jak i „19th Nervous Breakdown” Rolling Stonesów. Mistrzami trzydziestodwutaktowej struktury byli The Beach Boys — znajdziesz ją w takich przebojach jak „Good Vibrations” czy „Surfer Girl”. Beatlesi także wykorzystali tę strukturę w wielu swoich utworach, w tym w „From Me to You” i „Hey Jude”. Na trzydziestodwutaktowym schemacie AABA oparte są także takie utwory jak „Great Balls of Fire” Jerry’ego Lee Lewisa, „You’ve Lost That Lovin’ Feelin’” The Righteous Brothers oraz „Whole Lotta Love” Led Zeppelin.

Trzydziestodwutaktowy schemat utworu pop jest rozbity na ośmiotaktowe części. Takie piosenki jak „Ain’t Misbehavin’” Fatsa Wallera i „It Don’t Mean a Thing” Duke’a Ellingtona mają trzydziestodwutaktową strukturę AABA, natomiast Charlie Parker — między innymi w utworach „Ornithology” i „Donna Lee” — zastosował w trzydziestodwutaktowym schemacie formę ronda (ABAC).

Złożona forma AABA powinna tak naprawdę nazywać się AABAB2 (ale się tak nie nazywa), gdyż po zagranium pierwszych trzydziestu dwóch taktów przechodzisz do drugiego przejścia (B2), po którym bezpośrednio wracasz do początku, aby powtórzyć pierwotne trzydzieści dwa takty utworu. Taki schemat mają piosenki „I Want to Hold Your Hand” The Beatles, „Every Breath You Take” The Police, „More Than a Feeling” Boston oraz „Refugee” zespołu Tom Petty and the Heartbreakers.

Współcześnie najczęściej stosowanym schematem w muzyce rockowej i popowej jest struktura *zwrotka – refren* (zwana także formą ABAB). Ta forma jest dostosowana do struktury słów piosenki. Oczywiście możesz napisać utwór instrumentalny bazujący na takim samym schemacie jak piosenka rockowa lub popowa typu zwrotka – refren, lecz nazwa schematu pochodzi od sposobu dopasowania słów do muzyki.

Fender inicjuje powstanie rocka

Do faktycznego rozłamu między bluesem a rockiem doszło wraz z pojawieniem się na rynku pod koniec lat czterdziestych pierwszych gitar elektrycznych. Leo Fender skonstruował w swoim garażu w hrabstwie Orange pierwszą gitarę elektryczną z pełnym korpusem (będącą przodkiem Telecastera) mniej więcej w tym samym czasie, gdy Les Paul pracował nad podobną konstrukcją w Nowym

Jorku. Oba projekty były luźno oparte na pełnokorpusowych prototypach Adolpha Rickenbackera, które krążyły w przemyśle muzycznym od lat trzydziestych ubiegłego wieku. Gitara elektryczna dawała możliwość wykorzystania takich środków ekspresji jak *sustain* i *distortion*, które były niedostępne dla typowego bluesmana grającego na gitarze akustycznej.



Piosenka typu zwrotka – refren ma następującą budowę:

- ✓ **Wprowadzenie (Intro, I):** wprowadza w nastrój i jest zwykle instrumentalne, chociaż czasem zawiera melodeklamację, jak „Let’s Go Crazy” Prince’a.
- ✓ **Zwrotka (Verse, V):** rozpoczyna opowieść przekazywaną w piosence.
- ✓ **Refren (Chorus, C):** najbardziej wpadający w ucho liryczny moment piosenki — tzw. *hook*.
- ✓ **Zwrotka (V):** kontynuacja przekazywanej historii.
- ✓ **Refren (C):** dzięki powtórzeniu jeszcze bardziej wpada w ucho.
- ✓ **Przejsięcie (Bridge, B):** może być instrumentalne lub wokalne i zazwyczaj pojawia się w utworze tylko raz, tworząc kontrast z powtarzającymi się zwrotkami i refrenami.
- ✓ **Refren (C):** na końcu refren jest powtarzany aż do wyciszenia lub zatrzymuje się na akordzie I.

Zgodnie z tym opisem typowa struktura piosenki rockowej lub popowej to IVCVCBC. Podobnie jak w dwunastotaktowym schemacie bluesowym, wykorzystywane są akordy I, IV i V.

Na tym schemacie bazują tysiące, a może nawet miliony popularnych piosenek. „Ob-La-Di, Ob-La-Da” The Beatles, „Sex Bomb” Toma Jonesa, „The Gambler” Kenny’ego Rogersa, „Poker Face” Lady Gagi i „Lose Yourself” Eminema to wszystkie przykłady wykorzystania tego schematu we współczesnej muzyce pop. Prawdziwie zadziwiające jest to, jak bardzo takie piosenki mogą się od siebie różnić — czy to pod względem słów, czy samej muzyki.

Jazzowe improwizacje

Prawdziwy duch jazzu zawsze bazował na improwizacji, co bardzo utrudnia zidentyfikowanie struktury tej muzyki. Celem w jazzie jest stworzenie nowej interpretacji znanego kawałka (zwanego *standardem*) lub wykorzystanie znanego kawałka i zmiana jego melodii, harmonii czy nawet metrum. To niemal tak, jakby istotą jazzu było *oderwanie się* od form.

Najlepszym sposobem na zdefiniowanie budowy utworu jazzowego jest wzięcie podstawowego bluesowego schematu śpiewania — czyli *zawołanie i odpowiedź* — i zastąpienie głosów różnymi instrumentami, które współtworzą brzmienie w jazzie: kontrabasem, instrumentami dętymi blaszanymi i drewnianymi, instrumentami perkusyjnymi (w tym pianinem) oraz bardziej współczesnym dodatkiem, czyli gitarą elektryczną. Na przykład jazz dixieland polega na tym, że muzycy kolejno grają główną melodię na swoich instrumentach, a pozostali improwizują *kontrmelodie* lub kontrastujące melodie wtórne, które stanowią podkład dla melodii głównej.



Jednym z przewidywalnych elementów muzyki jazzowej — poza *free jazzem*, który nie jest podporządkowany żadnym zauważalnym regułom, chociaż wykorzystuje instrumentację jazzową — jest rytm. Każdy rodzaj jazzu poza *free jazzem* bazuje na wyrazistym, regularnym metrum i silnie pulsujących rytmach, które są słyszalne w całym utworze.

Mark Mallman, muzyk, o regułach

Nie daj się przytłoczyć teorią. Teoria to narzędzie, którego używasz, aby uzyskać pożądany przez siebie cel. Pamiętaj, że Ty jesteś panem swojej muzyki. Jednocześnie jednak teoria to język umożliwiający bardziej zrozumiałą i łatwiejszą wymianę pomysłów z innymi muzykami. Czasem, gdy potrzebuję na próbie dodatkowego basisty, przychodzi jeden z tych gości, którzy mają świetną technikę i znają wszystkie melodie, lecz brakuje im podstaw teoretycznych. I kiedy w trakcie piosenki

krzyczę: „Przechodzimy na kwintę!”, mija cała wieczność, zanim taki basista zorientuje się, co zrobiliśmy, a ja nie potrafię z takim kimś pracować. Każdy muzyk powinien znać podstawy teorii muzyki w rodzaju skal i budowy rytmu, czyli te najprostsze rzeczy, których można się nauczyć w tydzień. Znajomość tych zagadnień jest jak odkrycie wszystkich sekretów przejścia całego Super Mario Brothers. To magiczna chwila, gdy każdy z muzyków wie, dokąd w piosence zmierza lider, lecz nie da się jej przeżyć bez znajomości teorii.

Rozdział 15

Różnicowanie brzmienia za sprawą tempa i dynamiki

.....

W tym rozdziale:

- ▶ Utrzymywanie tempa.
 - ▶ Kontrolowanie głośności za pomocą dynamiki.
-

Każdy wie, że stworzenie dobrego utworu wymaga czegoś więcej niż połączenia ze sobą paru nut. Komunikacja jest w muzyce równie ważna jak wydawanie dźwięków. A jeśli chcesz nawiązać realną komunikację ze swoją publiką, musisz zdobyć ich uwagę, zainspirować ich i wycisnąć z nich jakiegoś rodzaju reakcję emocjonalną.

Tempo (prędkość) i *dynamika* (głośność) to dwa narzędzia, za pomocą których możesz zmienić starannie wymierzone nuty na pięcioliniach w elegancko spacerującą „Rapsodię hiszpańską nr 2” Liszta, porywająco entuzjastyczną chopinowską etiudę lub — patrząc bardziej współcześnie — wlokącą się i wywołującą ciarki piosenkę „Red Right Hand” Nicka Cave’a.

Tempo i dynamika to wskazówki w muzycznym zdaniu, które informują, kiedy podczas grania powinieneś czuć wściekłość, zadowolenie czy smutek. Te wskazówki ułatwiają wykonawcy przekazanie słuchaczom historii, którą zaplanował kompozytor. W tym rozdziale zapoznasz się z obydwooma technikami i związaną z nimi notacją.

Tempo utworu

Tempo oznacza „czas”, a gdy słyszysz ludzi rozmawiających o tempie utworu, mają oni na myśli szybkość, z jaką będzie grany.

Znaczenie tempa to jednak nie tylko wyznaczenie prędkości, z jaką odegrasz dane dzieło. Tempo odpowiada za podstawowy klimat muzyki. Utwór grany bardzo, bardzo powoli (*grave*) zwykle wywołuje wrażenie skrajnej posępności, natomiast utwór wykonany bardzo szybko (*prestissimo*) wydaje się maniakalnie radosny i żywy (włoskie terminy podane w nawiasach wyjaśniamy nieco dalej w tej sekcji wraz z innymi oznaczeniami tempa).



Aby w pełni uzmysłowić sobie znaczenie tempa, pomyśl o tym, że pierwotnym celem grania muzyki było akompaniowanie tańczącym ludziom. Tempo było często wyznaczane przez ruchy stóp i ciała tancerzy, a muzycy po prostu podążali za nimi.

Przed siedemnastym wiekiem kompozytorzy nie mieli realnego wpływu na to, jak napisane przez nich dzieła zostaną wykonane przez innych artystów, szczególnie takich, którzy nigdy nie słyszeli wykonania twórcy. Dopiero w siedemnastym wieku kompozytorzy zaczęli zamieszczać w nutach oznaczenia tempa (i dynamiki). W poniższych sekcjach wyjaśniamy genezę oznaczeń tempa oraz sposób ich wykorzystania w dzisiejszych czasach.

Ustalenie uniwersalnego tempa: *minim*

Pierwszym człowiekiem, który napisał poważną książkę o tempie i synchronizacji w muzyce, był francuski filozof i matematyk Marin Mersenne. Marin od najmłodszych lat miał obsesję na punkcie matematyki i rytmów codziennego życia — fascynowało go na przykład bicie serca ssaków, uderzenia końskich kopyt i sposób machania skrzydłami różnych gatunków ptaków. Ta obsesja skłoniła go do zainteresowania się teorią muzyki, która wtedy była jeszcze w powijakach. W swojej wydanej w 1636 roku książce *Harmonie universelle* Mersenne przedstawił koncepcję uniwersalnego tempa muzycznego, które nazwał *minim* (od nazwy swojego zakonu). Było ono równe tempu bicia ludzkiego serca, czyli około 70 – 75 uderzeń na minutę (bpm). Mersenne wprowadził też ideę dzielenia minimów na mniejsze jednostki, żeby kompozytorzy mogli zawrzeć w zapisie nutowym więcej szczegółów.

Minim Mersenne'a został przyjęty przez społeczność muzyczną z otwartymi ramionami. Przez kilkaset lat istnienia nut kompozytorzy próbowali znaleźć jakąś metodę pokazania zależności czasowych, aby inni muzycy mogli poprawnie wykonać ich dzieła. Koncept minimum przypadł muzykom do gustu, gdyż wspólny rytm do ćwiczeń ułatwiał poszczególnym artystom granie rosnącego kanonu standardów muzycznych z nieznanymi.

Utrzymywanie stałego tempa: *metronom*

Chociaż horrory w rodzaju *Oczu szatana* Daria Argenta i sporo filmów Hitchcocka sugerują inaczej, to tykające urządzenie w kształcie piramidki ma także inne zastosowanie prócz zamieniania ludzi w bezmyślne zombie.

Ćwiczenie z metronomem to najlepszy sposób na to, by nauczyć się utrzymywać w piosence stałe tempo, i jeden z najlepszych sposobów na to, aby Twoje tempo grania było takie samo jak tempo wskazane przez kompozytora danego utworu.

Metronom został skonstruowany w 1696 roku przez francuskiego muzyka i wynalazcę Étienne'a Louliégo. Pierwszy prototyp składał się z prostego wahadła z ciężarkiem i nazywał się *chronomètre*. Jednak problem z wynalazkiem Louliégo był taki, że gdyby ktoś chciał ćwiczyć z bardzo wolnymi tempami w granicach 40 – 60 bpm, to urządzenie musiało mieć wysokość przynajmniej 180 cm.



Dopiero ponad sto lat później za sprawą dwóch niemieckich druciarzy, Dietricha Nikolausa Winkela i Johanna Nepomuka Maelzela, pojawił się mechanizm sprężynowy stanowiący podstawę działania współczesnych analogowych (nieelektronicznych) metronomów. Co prawda Maelzel tylko opatentował gotowy produkt, ale i tak jego imię jest kojarzone ze standardowym oznaczeniem tempa, czyli *MM = 120. MM* to skrót od słów *metronom Maelzela*, a 120 oznacza, że utwór należy zagrać z prędkością 120 bpm, czyli 120 ćwierćnut na minutę.

Metronom został przyjęty przez muzyków i kompozytorów podobnie jak koncepcja minimum (zobacz w poprzedniej sekcji), czyli bardzo ciepło. Od tego momentu kompozytorzy mogli zapisać w swoich dziełach muzycznych dokładną liczbę bitów na minutę, z jaką muzycy powinni grać. Tempo umieszczano nad nutami, aby muzycy wiedzieli, jak ustawić swoje metronomy. Na przykład oznaczenie *ćwierćnuta = 96* lub *MM = 96* sugeruje, że w tym utworze w ciągu minuty trzeba zagrać 96 ćwierćnut. Dzisiaj także używa się tych oznaczeń — chociaż metronomy są głównie elektroniczne — szczególnie w klasycznych i awangardowych kompozycjach, wymagających precyzyjnej synchronizacji.

Wyjaśnienie terminów opisujących tempo

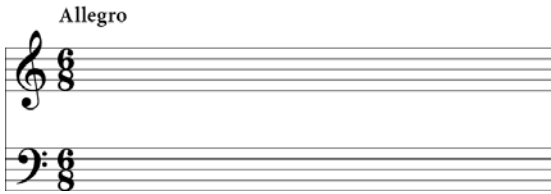
Chociaż metronom był idealnym wynalazkiem dla maniaków kontroli w rodzaju Beethovena, większości kompozytorów wystarczyło korzystanie z rosnącego słownika terminów ogólnie opisujących tempo utworu. Współcześni twórcy także często używają tych samych włoskich słów. Terminy są włoskie, gdyż w czasach, gdy stały się popularne (1600 – 1750), duża część europejskiej muzyki pochodziła od włoskich kompozytorów.

Tabela 15.1 zawiera najczęściej stosowane oznaczenia tempa w zachodniej muzyce, które zazwyczaj wpisuje się nad oznaczeniem metrum na początku utworu (jak pokazano na rysunku 15.1).

Tabela 15.1. Popularne oznaczenia tempa

Termin	Opis
<i>Grave</i>	Najwolniejsze tempo; bardzo podniosłe i naprawdę wolne
<i>Largo</i>	Wolne niczym marsz pogrzebowy, poważne i posępne
<i>Larghetto</i>	Wolne, lecz nie aż tak jak <i>largo</i>
<i>Lento</i>	Wolne
<i>Adagio</i>	Leniwe jak marsz weselny lub studniówkowy
<i>Andante</i>	Spacerowe tempo, bliskie oryginalnej wartości <i>minimu</i>
<i>Andantino</i>	Nieco szybsze niż <i>andante</i> , jak w utworze Patsy Cline „Walkin’ After Midnight” lub jakiegokolwiek balladzie o samotnym kowboju, jaka przyjdzie Ci do głowy
<i>Moderato</i>	Strzał prosto w środek — tempo ani wolne, ani szybkie, po prostu umiarkowane
<i>Allegretto</i>	Umiarkowanie szybkie
<i>Allegro</i>	Szybkie, energiczne, radosne
<i>Vivace</i>	Żywe, szybkie
<i>Presto</i>	Bardzo szybkie
<i>Prestissimo</i>	Maniakalnie szybkie, jak „Lot trzmiela”

Rysunek 15.1.
Allegro oznacza, że utwór należy zagrać w energicznym tempie



Aby nieco precyzyjniej oznaczać tempo, czasem prócz terminów z tabeli 15.1 używa się dookreślających przysłówków, takich jak *molto* (bardzo), *meno* (mniej), *poco* (nieznacznie) oraz *non troppo* (niezbyt). Jeśli na przykład nad pięciolinia jest napisane *poco allegro*, oznacza to, że utwór należy zagrać „nieznacznie szybciej”, natomiast *poco largo* to „nieco wolniej”.

Jeśli masz metronom, ustaw go na różne tempa, aby przekonać się, jak zabrzmiały utwory grane przy różnych szybkościach uderzeń.

Odtwórz ścieżkę nr 93, aby posłuchać przykładów 80 uderzeń na minutę (wolne tempo), 100 uderzeń (umiarkowane tempo) i 120 uderzeń (szybkie tempo).



Przyspieszanie i zwalnianie: zmiana tempa

Czasem jakaś fraza w utworze ma inne oznaczenie tempa, gdyż powinna się wyróżniać na tle pozostałej części. Poniżej wyjaśniamy kilka terminów opisujących zmianę tempa, na jakie przypuszczalnie natrafisz w nutach.

- ✓ *Accelerando* (*accel.*) — stopniowo przyspieszaj.
- ✓ *Stringendo* — szybko przyspiesz.
- ✓ *Doppio movimento* — zagraj frazę dwukrotnie szybciej.
- ✓ *Ritardando* (*rit.*, *ritard.*, *rallentando* lub *rall.*) — stopniowo zwalnij.
- ✓ *Calando* — graj wolniej i delikatniej.

Pod koniec frazy ze zmienionym tempem czasem zauważysz napis *a tempo*, który oznacza powrót do pierwotnego tempa utworu.

Dynamika, czyli głośno lub delikatnie

Oznaczenia dynamiki mówią, jak głośno lub delikatnie powinieneś zagrać dany utwór. Kompozytorzy sugerują za pomocą tych terminów, jak ich zdaniem słuchacze powinni „odczuwać” muzykę, czyli czy ma brzmieć cicho, głośno, agresywnie, czy jeszcze inaczej.

Tabela 15.2 zawiera najpopularniejsze oznaczenia dynamiki, uporządkowane od najcichszych do najgłośniejszych.

Tabela 15.2. Popularne oznaczenia dynamiki

Termin	Skrót	Opis
<i>Pianissimo</i>	<i>pp</i>	Bardzo łagodnie
<i>Piano</i>	<i>p</i>	Łagodnie
<i>Mezzo piano</i>	<i>mp</i>	Umiarkowanie łagodnie
<i>Mezzo forte</i>	<i>mf</i>	Umiarkowanie głośno
<i>Forte</i>	<i>f</i>	Głośno
<i>Fortissimo</i>	<i>ff</i>	Bardzo głośno



Oznaczenia dynamiki mogą się pojawić na początku lub w dowolnym innym momencie utworu. Na przykład w nutach z rysunku 15.2 *pianissimo* (*pp*) oznacza, że do następnej wskazówki dotyczącej dynamiki trzeba grać bardzo delikatnie, natomiast *fortissimo* (*ff*) sugeruje, że pozostałe dźwięki należy grać bardzo głośno.

Rysunek 15.2.
Oznaczenia dynamiki w tych nutach sugerują, aby pierwszy takt grać bardzo delikatnie (*pianissimo*), a drugi — bardzo głośno (*fortissimo*)



Oznaczenia zmiennej dynamiki

Czasem w nutach trafisz na jeden z symboli wyjaśnionych w tabeli 15.3, który zwykle będzie powiązany z frazą lub fragmentem o długości od czterech do ośmiu taktów.

Tabela 15.3. Popularne oznaczenia zmiennej dynamiki

Termin	Skrót	Opis
<i>Crescendo</i>	<i>cresc.</i> <	Stopniowo coraz głośniej
<i>Diminuendo</i>	<i>dim.</i> > lub <i>decrescendo</i> <i>decr.</i> >	Stopniowo coraz ciszej

Długi znak <, zwany czasem *wsuwką*, z rysunku 15.3 sugeruje, żeby objęty nim fragment grać stopniowo coraz głośniej, aż dotrzesz do końca *crescendo*.

Rysunek 15.3.

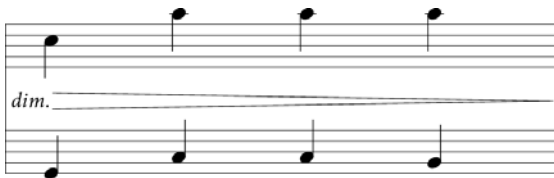
Crescendo oznacza tu, że trzeba grać stopniowo coraz głośniejsz aż do końca „wsuwki”



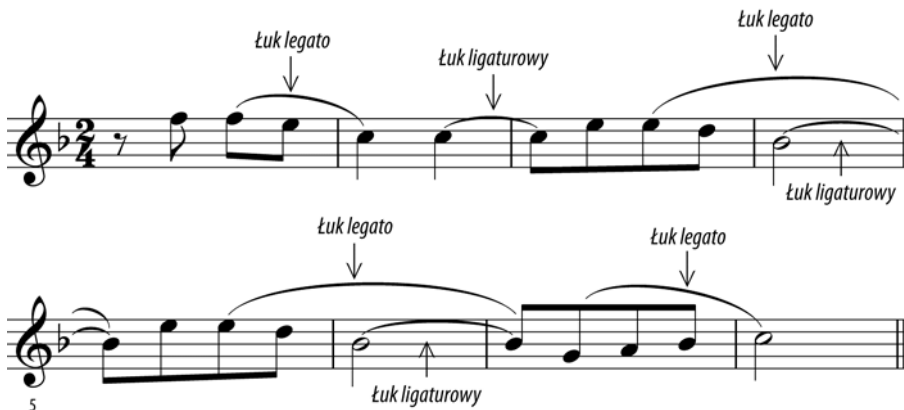
Z kolei na rysunku 15.4 „wsuwka” pod frazą sugeruje, aby ten fragment grać stopniowo coraz delikatniej, aż do końca *diminuendo*.

Rysunek 15.4.

Diminuendo lub decrescendo oznacza tu, że trzeba grać stopniowo coraz delikatniej aż do końca „wsuwki”



Innym popularnym znakiem, z jakim przypuszczalnie się zetkniesz w nutach, jest *luk legato*, który możesz zobaczyć na rysunku 15.5. Muzyczne legato jest jak mówienie ciągiem bez robienia odstępów między słowami — wszystkie nuty muszą być ze sobą stopione. W nutach jest to łuk, który łączy dźwięki.



Rysunek 15.5.

Łuk legato nad grupami nut

Przegląd innych oznaczeń dynamiki

W nutach dla początkujących i średnio zaawansowanych przypuszczalnie nieczęsto natrafisz na poniższe terminy, lecz mogą się one zdarzyć w trudniejszych technicznie utworach. Lista ma porządek alfabetyczny.

- ✓ *Agitato* — z ekscytacją i poruszeniem.
- ✓ *Animato* — z ożywieniem.
- ✓ *Appassionato* — żarliwie.
- ✓ *Con forza* — przekonująco, z siłą.
- ✓ *Dolce* — słodko.
- ✓ *Dolente* — żałobnie, z olbrzymim smutkiem.
- ✓ *Grandioso* — majestatycznie.
- ✓ *Legato* — płynnie, bez przerw przy zmianie dźwięku.
- ✓ *Sotto voce* — niemal niesłyszalnie.

Przegląd oznaczeń dynamiki związanych z pedałami fortepianu

Istnieją oznaczenia dynamiki dotyczące użycia jednego z trzech pedałów nożnych ulokowanych w dole fortepianu (czasem są tylko dwa). Poniżej opisujemy standardowy zestaw pedałów współczesnego fortepianu — w kolejności od lewej do prawej.

- ✓ **Pedał lewy (lub pedał *una corda*):** w większości współczesnych pianin lewy pedał przesuwa młoteczki do wnętrza instrumentu, bliżej uderzanych przez nie strun. Ponieważ młoteczki uderzają w struny z mniejszej odległości, prędkość uderzenia jest niższa. Tym samym uzyskane dźwięki są cichsze i mają mniejszy *sustain* (krótsze wybrzmiewanie).

Większość współczesnych fortepianów ma po trzy struny na jeden dźwięk, które po przyciśnięciu klawisza są uderzane jednocześnie. Lewy pedał jest nazywany *una corda* („jedna struna”), gdyż powoduje przesunięcie wszystkich młoteczeków w prawo, przez co trafiają one tylko w jedną ze strun. W ten sposób głośność zostaje skutecznie zmniejszona o dwie trzecie.

Fortepian lub pianino: uniwersalne narzędzie kompozytorskie

Fortepian od samego początku był uniwersalnym narzędziem do komponowania muzyki, ponieważ jego klawiatura zawiera niemal każdy dźwięk, jaki mógłbyś chcieć wykorzystać. Większość fortepianów ma co najmniej siedem oktaw, a niektóre koncertowe modele nawet osiem.

Chcesz skomponować utwór na fagot? Świetnie sprawdzą się dolne rejestry klawiatury. Kawalki napisane na instrumenty strunowe bez trudu wystukasz na środkowych i wyższych rejestrach. A w przeciwieństwie do większości innych instrumentów na fortepianie da się zagrać akordy i kilka melodii

jednocześnie, co jest bardzo przydatne, gdy próbujesz rozgryźć, jak ostatecznie zabrzmiał wieloinstrumentowy utwór na orkiestrę, który właśnie piszesz.

To, że większość oznaczeń tempa i dynamiki pochodzi z włoskiego, możesz zrzucić na fakt, że fortepian został skonstruowany przez Włocha — Bartolomea Cristoforiego. Od pierwszego dnia pojawienia się fortepianu na rynku (początkowo tylko włoskim) kompozytorzy wymyślali coraz to nowsze sposoby pisania muzyki na tym niezwykle elastycznym instrumencie.

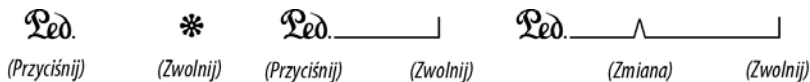
- ✓ **Środkowy pedał:** jeśli jest (a większość współczesnych pianin i fortepianów ma tylko dwa pedały), może mieć różne funkcje w zależności od modelu instrumentu. W niektórych amerykańskich instrumentach po przyciśnięciu tego pedału uzyskuje się metaliczny, nieco tandetny dźwięk. W innych instrumentach jest to pedał *sustainu* dla dźwięków basowych. Działa tak samo jak pedał *sustainu*, lecz obejmuje tylko basową połowę klawiatury. Jeszcze inne instrumenty — szczególnie fortepiany koncertowe — mają w tym miejscu pedał *sostenuto*, po naciśnięciu którego wybrane dźwięki mogą wybrzmiewać w nieskończoność, podczas gdy muzyk może grać następne dźwięki już bez *sustainu*.
- ✓ **Pedał prawy (pedał *sustainu*, pedał *forte*):** pedał *sustainu* służy dokładnie do tego, co sugeruje nazwa — po jego wciśnięciu wszystkie tłumiki zostają *podniesione* ze strun, dzięki czemu dźwięki nie są wyciszane i mogą naturalnie wybrzmiewać. Uzyskuje się w ten sposób dźwięczne, przypominające pogłos brzmienie pojedynczych nut i akordów (na marginesie: takie brzmienie słychać pod koniec piosenki „A Day in the Life” The Beatles). Pedał *sustainu* może doprowadzić do chaosu brzmieniowego, jeśli będzie przyciśnięty przez zbyt długi fragment utworu.



W zapisie nutowym fraza, która ma być zagrana z wciśniętym pedałem, jest ujęta w poziome nawiasy, a obok lub powyżej znajduje się nazwa pedału, którego trzeba użyć. Jeśli nie ma żadnego numeru pedału, to należy użyć pedału *sustainu* (prawego).

Na przykład na rysunku 15.6 słowo *Ped.* oznacza, że w trakcie grania zaznaczonego fragmentu trzeba przycisnąć pedał *sustainu* (czyli zazwyczaj ten najbardziej na prawo). Przerwa w nawiasie (oznaczona symbolem \wedge) sugeruje, że w tym miejscu powinno się na chwilę zdjąć stopę z pedału.

Rysunek 15.6.
Te oznaczenia dynamiki powieścią Ci, którego pedału należy użyć i jak długo go przyciskać



Przegląd oznaczeń artykulacji dla innych instrumentów

Większość oznaczeń artykulacji w zamierzeniu jest uniwersalna — czyli obowiązuje wszystkie instrumenty. Istnieją też jednak takie o ściśle określonym przeznaczeniu. Tabela 15.4 zawiera spis takich oznaczeń dla wybranych instrumentów.

Tabela 15.4. Oznaczenia artykulacji dla konkretnych instrumentów

Termin	Znaczenie
Instrumenty strunowe	
<i>Martellato</i>	Krótkie, młotkowane przyciśnięcie struny grane bardzo krótkimi muśnięciami smyczka
<i>Pizzicato</i>	Szarpanie strun palcami
<i>Spiccato</i>	Lekkie, skaczące ruchy smyczka
<i>Tremolo</i>	Szybkie granie tej samej sekwencji dźwięków na instrumencie strunowym
<i>Vibrato</i>	Nieznaczące modyfikowanie wysokości jednego dźwięku, którego efektem jest wibrujące, drżące brzmienie
Instrumenty dęte	
<i>Chiuso</i>	Z przykrytą czarą głosową (aby uzyskać bardziej płaski, przytłumiony dźwięk)
Wokale	
<i>A capella</i>	Bez akompaniamentu instrumentalnego
<i>Choro</i>	Refren piosenki
<i>Parlando lub parlante</i>	Śpiewanie w deklamatorskim, oratorskim stylu
<i>Tessitura</i>	Zakres dźwięków dominujący w danej partii wokalne

Od klawikordu do fortepianu

Pomysł wykorzystywania oznaczeń dynamiki w zapisie nutowym pojawił się mniej więcej w tym samym czasie co fortepian — i nie bez przyczyny. Przed skonstruowaniem tego instrumentu przez Bartolomea Cristoforiego w 1709 roku większość kompozytorów była ograniczona do pisania utworów na klawikordzie, na którym wydobywanie cichych i głośniejszych dźwięków było raczej trudne.

Oto dlaczego różnicowanie brzmienia nastęrczało trudności: budowa wewnętrzna klawikordu naśladowała budowę instrumentów strunowych. Jednak w klawikordzie nie dochodziło do bezpośredniego kontaktu palców ze strunami (jak w gitarze lub skrzypcach), gdyż miał on wbudowany mechanizm wzbudzania strun. Po przyciśnięciu wybranego klawisza ów mechanizm uderzał odpowiednią strunę,

a uzyskana głośność dźwięku była mniej więcej taka sama niezależnie od siły nacisku.

Chociaż fortepian wygląda bardzo podobnie, jest tak naprawdę zupełnie inny. Zawiera mechanizm młoteczkowo-dzwigniowy, który uderza strunę z taką samą siłą, z jaką muzyk przycisnie klawisz. Forte pian jest uważany za instrument perkusyjny, gdyż każde przyciśnięcie klawisza skutkuje uderzeniem w struny. Taka budowa umożliwiła wydobywanie głośniejszych i cichych dźwięków na jednym instrumencie, a co za tym idzie — w jednym utworze. Z tego względu pierwotna nazwa fortepianu brzmiała *clavicembalo col piano e forte*, co oznacza „klawikord grający cicho i głośno”. Tę nazwę skrócono później do „piano e forte”, aż w końcu nazwano ten instrument fortepianem.

Rozdział 16

Barwa i właściwości akustyczne instrumentu

W tym rozdziale:

- ▶ Łączenie różnych barw.
- ▶ Wprowadzenie w kwestię akustyki.

Zastanowiło Cię kiedykolwiek, dlaczego nie powstało więcej utworów, w których solowymi instrumentami byłyby tuba lub fagot, albo dlaczego tyle świetnych partii instrumentalnych przypada fortepianom i gitarom? Cóż, być może takie pytania nie przyszły Ci do głowy, ale jeśli myślisz o pisaniu utworów, to warto je rozważyć.

Niektóre instrumenty są wykorzystywane do partii solowych, a inne nie są, a najprostsze wyjaśnienie tego faktu jest takie, że ludzkie ucho lepiej reaguje na wyższe dźwięki niż na niższe. Zauważ, że niemowlęta i małe dzieci wydają z siebie wysokie dźwięki, podobnie jak śpiewające ptaki i praktycznie wszystkie hałasujące szczęśliwe maleństwa. Ludzie nie potrafią nie cieszyć się takimi odgłosami, gdyż mają to w genach.

Wyższe dźwięki tworzą też większe wrażenie bliskości. Choćbyś piłował wiolonczelę, aż Ci ręce odpadną, nie uzyskasz tak natarchywego i żywego brzmienia, jakie miałby ten sam pasaż zagrany w jednakowym tempie na skrzypcach. Podobnie jest w rozmowie — gdy próbujesz przekazać jakąś ideę, szczególnie jeśli jest ważna, Twój głos zwykle dryfuje w stronę wyższych rejestrów, a nie niższych. To dlatego instrumenty prowadzące czasem nazywa się *mówiącymi*.

W tym rozdziale przeanalizujemy czynniki wpływające na barwę różnych instrumentów oraz decydujące o ich specyficznym brzmieniu. Omówimy także podstawy akustyki i harmonii instrumentalnej oraz wyjaśnimy, dlaczego członków orkiestr i małych grup muzycznych ustawia się tak, a nie inaczej.

Kwestia barwy

Na barwę lub charakter instrumentu wpływają trzy podstawowe czynniki:

- ✓ atak,
- ✓ tembr (lub zawartość harmoniczną),
- ✓ wybrzmiewanie.

Te trzy elementy decydują o tym, że każdy instrument brzmi inaczej. Nawet gdy słuchasz muzyki przez głośniki radia samochodowego, jesteś w stanie od razu powiedzieć, na jakim instrumencie jest grana. Wszystkie trzy czynniki zostaną omówione w poniższych sekcjach.

Atak, czyli jak zaczyna się dźwięk

Atak to pierwszy odgłos docierający do Ciebie, gdy słyszysz dźwięk. Jest chyba najbardziej różnicującym aspektem brzmienia dźwięku granego przez instrument. Skrzypce, fortepian i gitara mają zupełnie inny atak. Oto krótki opis różnic.

- ✓ **Skrzypce:** gdy docierają do Ciebie pierwsze mikrosekundy dźwięków skrzypiec, od razu rozpoznajesz ten instrument ze względu na szybki, przenikliwy odgłos smyczka przeciąganego po znajomo brzmiących strunach. To brzmienie jest piękne, bezpośrednie i łatwe do zidentyfikowania. Przypuszczalnie nie uświadamiasz sobie, że słyszysz ten pierwszy moment kontaktu ze strunami, lecz faktycznie go słychać. Gdybyś spowolnił nagranie jakiegokolwiek wirtuoza skrzypiec, zauważyłbyś to wspaniale, znajome tarcie na początku każdego ruchu smyczka.
- ✓ **Fortepian:** za każdym razem, gdy przyciskasz klawisz fortepianu, mały młoteczek uderza jednocześnie trzy metalowe struny, które dają piękny, dźwięczny atak. Jeszcze bardziej fantastycznym przeżyciem jest otwarcie fortepianu i słuchanie brzmienia dźwięków, które nie są tłumione przez pokrywę.
- ✓ **Gitara:** charakterystyczny atak gitary to ostre brzdęknięcie powstające w momencie szarpnięcia metalowej struny. To brzmienie jest znacznie mniej wyraziste w przypadku gitary z nylonowymi strunami. Rodzaj strun jest częściowo odpowiedzialny za różnicowanie stylów gry na gitarze wśród muzyków. Do piosenek rockowych, pop i country zazwyczaj używa się metalowych strun ze względu na ich ładny, krystaliczny i agresywny brzęk. W muzyce klasycznej i flamenco oraz w wielu piosenkach folkowych stosuje się struny nylonowe, gdyż ich atak jest znacznie miększy i pasuje do łagodniejszej muzyki.



Szybkość ataku instrumentu ma równie wielki wpływ na brzmienie. Uderzenie strun w klawikordzie jest szybkie i ostre, w przeciwieństwie do hipnotyzujących przeciągnięć smyczkiem po strunach kontrabasu.

Tembr: zasadnicza część dźwięku

Tembr (czyli zawartość harmoniczných) instrumentu determinuje zasadniczą, środkową część każdej zagranej nuty. Gdy w programie cyfrowym usunie się atak i wybrzmiewanie dźwięku, okaże się, że wiele instrumentów brzmi bardzo podobnie (o wybrzmiewaniu piszemy w następnej sekcji).

Na przykład tembr i zakres dźwięków fletu i skrzypiec są niemal identyczne, ale ponieważ jeden instrument jest dęty, a drugi smyczkowy, mają zupełnie inny atak, a słuchacz jest w stanie je zidentyfikować po pierwszych mikrosekundach dźwięków.

Jednak harmoniczne (fale dźwiękowe) poszczególnych instrumentów są diametralnie różne, co wynika z odmiennych konstrukcji. Na przykład harmoniczne dźwięku zagrane go na gitarze i tego samego dźwięku zagrane go na fortepianie są zupełnie inne, ponieważ na gitarze jeden dźwięk oznacza szarpnięcie jednej struny, natomiast na pianinie jeden dźwięk to trzy struny uderzane młoteczką.



Każdy dźwięk, niezależnie od źródła, jest wynikiem jakichś wibracji. Bez wibracji nie ma dźwięku. Wibracje przenoszą się na cząsteczki powietrza blisko źródła dźwięku, cząsteczki powietrza przekazują je następnym cząsteczkom, te jeszcze następnym i tak dalej. W ten sposób powstaje fala dźwiękowa. Podobnie jak w przypadku fal na wodzie, im dłuższą drogę pokona fala dźwiękowa, tym słabsza się staje, aż do zupełnego zaniknięcia. Jeśli jednak pierwotna wibracja stworzy wystarczająco silną falę, to ta fala dotrze do Twoich uszu i zostanie odebrana jako dźwięk.

Słyszysz dźwięki, ponieważ powietrze przekazuje wibracje bębenkom usznym. Te wibracje są analizowane przez mózg i rejestrowane jako muzyka, ruch uliczny, śpiew ptaków — cokolwiek. Ponieważ fale dźwiękowe są wychwytywane przez unikalne bębniaki uszne poszczególnych ludzi, a potem przetwarzane przez ich unikalne mózgi, jest taka możliwość, że nie ma na świecie dwóch osób, które słyszałyby dokładnie tak samo.

Każda pełna wibracja fali dźwiękowej jest nazywana *cyklem*. Liczba cykli w ciągu jednej sekundy to *częstotliwość* wibracji. Jedną z najbardziej zauważalnych różnic między dwoma dźwiękami jest ich wysokość, która jest właśnie determinowana przez częstotliwość. Częstotliwość podaje się w *hercach* (Hz), a jeden herc oznacza jeden cykl na sekundę. Tysiąc herców to *kiloherc*, który zapisuje się jako 1 kHz. Wibracja o wysokiej częstotliwości tworzy wysoki dźwięk, a wibracja o niskiej częstotliwości — niski dźwięk.



Pasma odbierane przez ludzki słuch (słyszalne) mieści się mniej więcej w zakresie 16 Hz – 16 kHz. Na fortepianie można zagrać dźwięki o częstotliwości od 27,5 Hz do nieco ponad 4 kHz.

Instrumenty mają specyficzne brzmienie, ponieważ słyhać w nim różnej wysokości tony, które współbrzmiają ze sobą. Na przykład jeden dźwięk pianina składa się z kilku współbrzmiających ze sobą tonów o różnych częstotliwościach, będących wielokrotnością częstotliwości bazowej. Dźwięk emitowany przez kamerton jest nazywany *czystym tonem*, gdyż składa się z jednego tonu o jednej częstotliwości wibracji.



Imitowanie „naturalnego” brzmienia w syntezatorach

Gdy konstruowano pierwsze syntezatory, próbowano powielić brzmienie „naturalnych” instrumentów, zamiast po prostu tworzyć syntetyczne dźwięki (na przykład takie jak płaskie, sztuczne brzmienie syntezatorów z lat siedemdziesiątych). Ludzie pracujący przy projektowaniu syntezatorów odkryli, że największym wyzwaniem w uzyskaniu natural-

nego brzmienia nie było odtworzenie tembru innego instrumentu — na czym początkowo skupiali się inżynierowie — lecz powielenie ataku i wybrzmienia tego instrumentu. Ostatecznie okazało się, że trzeba wgrać próbki instrumentów do syntezatora, aby poszczególne brzmienia dało się rozróżnić.

Wybrzmiewanie, czyli zakończenie dźwięku

Wybrzmiewanie to ostatnia część dźwięku granego na instrumencie. Istnieją dwa podstawowe rodzaje wybrzmiewania.

- ✓ **Wybrzmiewanie impulsowe.** Typowe dla instrumentów, na których trzeba grać bez przerwy lub pulsacyjnie, aby uzyskać ciągły dźwięk. Tępy zaczyna cichnąć zaraz po tym, jak zabrzmią, i trzeba zagrać następny dźwięk, aby cały proces zaczął się od nowa. Najpopularniejsze instrumenty o impulsowym wybrzmiewaniu to instrumenty szarpane lub uderzane, na przykład gitara, instrumenty perkusyjne i pianino.
- ✓ **Wybrzmiewanie ciągłe.** Typowe dla instrumentów, w których wibrujący słup powietrza (taki jak we wnętrzu fletu, klarnetu czy innego instrumentu o takim kształcie) musi być nieustannie pobudzany, aby uzyskać ciągle, mniej więcej takie samo brzmienie jak początkowy dźwięk. Ciągłe wybrzmiewanie ma wszystko, na czym gra się smyczkiem lub w co trzeba dmuchać: skrzypce i inne instrumenty smyczkowe, instrumenty dęte drewniane, instrumenty ze stroikami przelotowymi (na przykład akordeon) oraz instrumenty dęte blaszane.

Ustawianie zespołu, czyli lekcja akustyki

Gdy następnym razem pójdziesz na koncert orkiestry lub big-bandu czy chociażby będziesz oglądał jakiś nocny program rozrywkowy z grającym zespołem, przyjrzyj się sposobowi rozlokowania poszczególnych muzyków. Szczególnie zwróć uwagę na to, który instrument jest „prowadzący”.

Analizując ustawienie orkiestry lub zespołu, przypuszczalnie zauważysz dwie rzeczy.

- ✓ **Wszyscy muzycy grający na tych samych instrumentach siedzą obok siebie, co dotyczy zwłaszcza orkiestr.** Takie ustawienie nie wynika z tego, że muszą się dzielić jednym egzemplarzem nut, lecz z tego, że dwoje skrzypiec, dwa flety lub dwa klarnety brzmią głośniejsz i pełniej. A gdy ustawisz obok siebie *dziesięć*, uzyskasz ścianę dźwięku dochodzącą z tego miejsca podestu dla orkiestry.

Nawiasem mówiąc, to z powodu takiego ustawienia gra na instrumencie może być sporym wyzwaniem. Samodzielne granie nie musi być specjalnie trudne, lecz w orkiestrze trzeba grać w idealnej synchronizacji z innymi muzykami.

- ✓ **Instrumenty prowadzące są przed pozostałymi instrumentami, szczególnie na koncertach akustycznych.** Takie ustawienie jest korzystne ze względu na głośność i percepcję. Fale dźwiękowe dochodzące z czoła zespołu docierają do słuchaczy kilka mikrosekund wcześniej niż te pochodzące od reszty zespołu, więc tym samym są postrzegane jako głośniejsze, gdyż słyszy się je ułamki sekund wcześniej niż pozostałe instrumenty.

Ta reguła odnosi się także do typowych czteroosobowych zespołów elektrycznych. Jeśli chcesz, aby wokalista był słyszalny bardziej niż gitary, umieść głośniki emitujące jego głos bliżej słuchaczy niż pięć gitarowe i basowe.



Najlepsze miejsce na koncercie orkiestry jest dokładnie za plecami dyrygenta, lecz w takiej odległości, aby być na tej samej wysokości co on. Dyrygenci ustawiają orkiestrę na potrzeby każdego koncertu dookoła miejsca, w którym stoją, aby mogli dokładnie słyszeć, co jest grane. Z tego samego powodu zaprawiony inżynier dźwięku nie będzie miał trudności z nagraniem występu orkiestry. Wystarczy umieścić mikrofony tam, gdzie stoi dyrygent, aby nagrać muzykę dokładnie tak, jak on to sobie wyobraża.

Część IV

Dekalogi

The 5th Wave

By Rich Tennant



Czy wy też macie wrażenie,
że partie fletu i wiolonczeli są
grane nieco zbyt appassionato?

W tej części...

W tej części znajdziesz dwa krótkie rozdziały na kilka różnych tematów. W pierwszym odpowiadamy na najczęściej zadawane pytania, które być może Ciebie także nurtują.

W drugim z kolei opowiadamy o paru postaciach z historii, które miały największy wkład w teorię muzyki.

Rozdział 17

Dziesięć najczęściej zadawanych pytań dotyczących teorii muzyki

W tym rozdziale:

- ▶ Wyjaśniamy, do czego może Ci się przydać teoria muzyki.
 - ▶ Odpowiadamy na kilka najpopularniejszych pytań dotyczących teorii muzyki.
-

Być może przeskoczyłeś od razu do tego rozdziału, aby sprawdzić, czy Twoje najważniejsze pytania o teorię muzyki są takie same jak te zamieszczone tutaj. Ponieważ nie mogliśmy skorzystać z podpowiedzi czytelników, nie mamy pojęcia, co tak naprawdę nurtuje te wszystkie muzyczne umysły, ale postanowiliśmy spróbować zgadnąć. W tym rozdziale odpowiemy na dziesięć często zadawanych pytań dotyczących teorii muzyki. Wyjaśnimy także, dlaczego jest tak istotna, gdy uczysz się muzyki, oraz co pomoże Ci osiągnąć.

Dlaczego teoria muzyki jest ważna?

Teoria muzyki pomaga ludziom lepiej zrozumieć muzykę. Im więcej wiesz na ten temat, tym pełniej rozumiesz muzykę oraz tym lepiej grasz i komponujesz (jeśli to jest Twoja dziedzina). To jak z nauką czytania i pisania. Te umiejętności ułatwiają komunikację. Czy są absolutnie niezbędne? Nie. Czy są niewiarygodnie przydatne? Tak.

Oto przykład. Gdy znasz teorię muzyki, dokładnie wiesz, co kompozytor chciał, abyś usłyszał w napisanym przez niego utworze, niezależnie od tego, ile lat temu powstał ten utwór.

Jeśli potrafię już trochę grać bez znajomości teorii, po co zawracać nią sobie głowę?

Mnóstwo osób nie potrafi czytać i pisać, lecz mimo to są w stanie przekazać swoje myśli i uczucia werbalnie. Na tej samej zasadzie istnieje sporo intuicyjnych muzyków samouków, którzy nie mają pojęcia, jak czytać i zapisywać muzykę. Wielu z nich uważa całą ideę teorii muzyki za nuzającą i niepotrzebną.

Ta sprawa ma jednak wymiar edukacyjny. Gwałtowne skoki rozwojowe są wynikiem opanowania umiejętności czytania i pisania. W ten sam sposób teoria muzyki ułatwia muzykom opanowywanie nowych technik i stylów, na które nigdy by nie wpadli na własną rękę. Zyskują też pewność siebie w próbowaniu nowych rzeczy. Krótko mówiąc, dzięki teorii muzyki staniesz się inteligentniejszym muzykiem, niezależnie od tego, czy grasz, uczysz się, czy komponujesz.

Dlaczego tak znaczna część teorii jest zogniskowana wokół klawiatury fortepianu?

Instrument klawiszowy, jakim jest między innymi fortepian, pod kilkoma względami przewyższa inne instrumenty — jeśli chodzi o komponowanie. Poniżej wyjaśniamy zalety klawiatury.

- ✓ **Wszystko, czego potrzebujesz, masz pod ręką.** Główną zaletą klawiatury jest jej strój, polegający na tym, że dźwięki wstępujące i zstępujące są poukładane przed Tobą w dość logicznej prostej linii. Dodatkowo, gdy powstał fortepian, jego dźwięki były dopasowane wysokościami do tych stosowanych już w zapisie nutowym. Jeśli więc chcesz przejść w górę o pół tonu, wystarczy przesunąć się o jeden klawisz od punktu wyjścia. Ta niebywała prostota niezwykle ułatwiała — i wciąż ułatwia — proces komponowania.
- ✓ **Na klawiaturze każdy potrafi robić muzyczny hałas już od pierwszego podejścia.** W przypadku klawiatury nie trzeba najpierw ćwiczyć ze smyczkiem, nie trzeba się uczyć właściwie dąć czy odpowiednio wkładać ustnik i nie trzeba pracować nad wyrobieniem zgrubień na czubkach palców.
- ✓ **Klawiatura ma olbrzymi zakres tonów.** Nie ma żadnych ograniczeń dotyczących maksymalnej liczby oktaw upchniętych na klawiaturze. Trzy, cztery oktawy przodka fortepianu — klawesynu — wystarczały, żeby pokryć zakres tonalny muzyki granej w szesnastym wieku. Na bazie tego instrumentu szybko powstały inne — wirginał, szpinet, klawikord i w końcu także fortepian, a do podstawowej klawiatury dokładano kolejne oktawy, aż wreszcie powstało używane współcześnie ośmiooktawowe koncertowe monstrum.

Czy istnieje szybki i łatwy sposób nauki czytania nut?

Czy jest coś, co ułatwia opanowanie czytania nut? Oczywiście. Wszyscy uczniowie pierwszych klas szkół muzycznych poznają garść głupawych mnemotechnik, które ułatwiają zapamiętanie dźwięków na liniach i przestrzeniach między liniami w kluczach wiolinowym i basowym.

Oto kilka naszych propozycji (jeśli wymyślisz lepszą, nie wahaj się jej używać!):

Klucz wiolinowy (od dołu do góry pięciolinii):

Nuty na liniach: **E**wa **G**otuje **H**erbatę **D**la **F**ranka (EGHDF).

Nuty na przestrzeniach: **F**ACE („twarz” po angielsku), albo **F**ACET (bez „t” na końcu).

Klucz basowy (od dołu do góry pięciolinii):

Nuty na liniach: **G**ruba **H**anko, **D**aj **F**orsę **A**ntosiewi (GHDF).

Nuty na przestrzeniach: **A**licję **C**ieszy **E**lektryczny **G**orset (ACEG).

Jak zidentyfikować tonację w oparciu o znaki przykluczowe?

Określenie tonacji utworu to prawdziwe wyzwanie, szczególnie dla muzyków, którzy nie lubią śledzić pięciolinii nuta po nucie, lecz chcą od razu *zabrznieć*, jakby wiedzieli, co robią — czego przeciwieństwem jest błędzenie po różnych dźwiękach, zanim rozszyfruje się, co grają pozostali muzycy.

Jeśli wiesz, czy utwór jest w tonacji molowej, czy durowej, jesteś na dobrej drodze do określenia tonacji. Przy odrobinie praktyki zwykle da się rozstrzygnąć kwestię dur-mol po przesłuchaniu zaledwie jednego lub dwóch taktów piosenki. Poniżej zamieszczamy jeszcze kilka przydatnych reguł.

- ✓ Jeśli oznaczenie tonacji nie zawiera żadnych znaków chromatycznych, to utwór jest w C-dur (lub a-moll).
- ✓ Jeśli oznaczenie przykluczowe składa się z jednego bemola, utwór jest w F-dur (lub d-moll).
- ✓ Jeśli oznaczenie przykluczowe zawiera więcej niż jeden bemol, utwór jest w tonacji wyznaczonej przez przedostatni bemol w oznaczeniu.
- ✓ Jeśli oznaczenie przykluczowe zawiera krzyżyki, przejdź o jedną nutę nad dźwięk ostatniego krzyżyka (zmieniając jej nazwę literową). Jeżeli ostatni krzyżyk leży na linii D, utwór jest w E-dur, a jeśli leży na linii F, utwór jest w G-dur.
- ✓ Pokrewna molowa tonacja znajduje się o tercję małą poniżej tonacji durowej. Gdy więc przejdziesz w dół (w lewo) o trzy sąsiednie klawisze (czarne lub białe) — lub na gitarze zejdziesz w dół (w stronę szyjki gitary i kluczy) o trzy progi — wyłudzisz na pokrewnej tonacji molowej.

Czy da się przetransponować utwór na inną tonację?

Aby przetransponować utwór na inną tonację, musisz po prostu przesunąć każdy dźwięk utworu w górę lub w dół o ten sam interwał. Aby na przykład przetransponować piosenkę, którą umiesz zagrać w G, do tonacji C, musisz przenieść wszystko o kwartę czystą w górę lub o kwintę czystą w dół.

Innym sposobem transponowania piosenki jest nauczenie się stopni skali oryginalnego utworu, a następnie zagranie tych samych stopni w nowej tonacji. Więcej o transponowaniu znajdziesz w książce Scotta Jarretta i Holly Day *Music Composition For Dummies*.

Czy opanowanie teorii muzyki wpłynie negatywnie na moją umiejętność improwizacji?

Opanowanie teorii z całą pewnością nie zablokuje Twoich zdolności improwizacyjnych! To, że nauczyłeś się gramatyki, wcale nie sprawiło, że przestałeś kląć i używać slangu, prawda? A tak na poważnie — zrozumienie podstaw teorii muzyki, szczególnie dotyczących progresji akordów i stopni skal, znacznie ułatwia granie i improwizowanie z innymi muzykami.

Czy powinienem znać teorię muzyki, jeśli gram na bębnach?

Sporo perkusistów, szczególnie początkujących, uważa, że bębniarz determinuje i utrzymuje rytm, a wszyscy pozostali muszą za nim podążać. Jednak naprawdę dobry perkusista wie, że jest także członkiem zespołu. Zdaje sobie sprawę z tego, że granie z innymi muzykami wymaga od niego, aby znał zasady dotyczące metrum i wartości nut oraz wiedział, jak manipulować tempem i dynamiką, co pozwala mu dopasować swoją partię do konkretnego utworu, tak jak każdy pozostały członek zespołu musi dopasować swoją. Perkusista, który przez cały wieczór gra wyłącznie głośno i szybko lub wyłącznie delikatnie i powoli, jest nudny. Znacznie bardziej interesująca — ze względu na kontrastowość — jest muzyka człowieka, który potrafi żonglować dynamiką i grać głośno i delikatnie *oraz* szybko i powoli.

Skąd się wzięło dwanaście nut?

Ukuto wiele teorii na temat pochodzenia dwunastu używanych dzisiaj nut. Część ludzi sądzi, że odpowiedzi trzeba szukać w matematyce. Liczba 12 jest podzielna przez 2, 3 i 4, dzięki czemu łatwo jest podzielić tony w obrębie oktawy.

Inni teoretycy utrzymują, że Pitagoras, Grek z wyspy Samos, z kulturowych powodów hołubił liczbę 12 i dlatego jego wersja koła kwintowego ma dwanaście punktów.

Gdyby kompozytorzy ściśle stosowali się do modelu solfeżu (więcej informacji na ten temat w rozdziale 18.) i porzucili pitagorejskie koło kwintowe, współczesny model miałby dziewięć punktów, a nie dwanaście. Jednak na pytanie, dlaczego skala ma dwanaście nut, najlepiej odpowiedział Arnold Schönberg, który stwierdził, że skala ma dwanaście nut, gdyż jeden plus dwa równa się trzy. Wiele kultur spoza kręgu zachodniej cywilizacji stosuje więcej lub mniej dźwięków w swoich strukturach skal i oktaw.

W jaki sposób teoria muzyki ułatwia uczenie się utworów?

Gdy rozumiesz skale, akordy i interwały, możesz wykorzystać te informacje do każdego utworu, jakiego uczysz się grać. Jeśli znasz formy muzyczne i potrafisz zidentyfikować zastosowane w utworze techniki kompozytorskie, masz znacznie mniej do nauczenia się na potrzeby występu — czy to solowego, czy zespołowego. Znajomość budowy dzieła muzycznego sprawia, że łatwiej przewidzieć, co powinno być dalej.



Innym dobrym sposobem uczenia się utworu jest podzielenie go na mniejsze części i granie ich tak długo, aż będziesz w stanie zrobić to z pamięci. Jak wyjaśniliśmy w rozdziałach 13. i 14., wiele utworów składa się z segmentów, które są powtarzane z niewielkimi modyfikacjami.

Rozdział 18

Dziesięciu teoretyków muzyki, których powinieneś znać

.....

W tym rozdziale:

- ▶ Przegląd osób o największym wkładzie w teorię muzyki.
 - ▶ Prześledzenie ewolucji muzyki.
-

Ewolucja teorii muzyki i sposobów jej zapisu jest niemal równie fascynująca jak ewolucja pisma. Nowoczesny zapis nutowy jest czymś w rodzaju języka esperanto, który rozumie mnóstwo osób. Ludzie w całym zachodnim świecie — oraz sporej części wschodniego — potrafią efektywnie komunikować się za pomocą pięciolini, teorii akordów i koła kwintowego. W tym rozdziale przedstawimy dziesięciu teoretyków muzyki, którzy przyczynili się do zdefiniowania naszego sposobu postrzegania muzyki lub kompletnie ten sposób zmienili.

Pitagoras (ok. 582 – ok. 507 p.n.e.)

Każdy, kto kiedykolwiek w życiu miał zajęcia z matematyki, słyszał o Pitagorasie. Pitagoras miał obsesję na punkcie idei, że wszystko na świecie da się sprowadzić do matematycznych formuł i że liczby same w sobie są ostateczną rzeczywistością. Z tego powodu wymyślił wiele równań służących do obliczania różnych rzeczy, a najbardziej znany jest z twierdzenia Pitagorasa.

W kulturze starożytnej Grecji piękne było to, że studiowanie nauki, sztuki, muzyki i filozofii postrzegano jako jedną całość. Nic dziwnego więc, że taki człowiek jak Pitagoras zainteresował się muzyką i próbował opisać ją matematycznymi teoriami.

W tamtych czasach najpopularniejszym instrumentem była lira, czego naturalną konsekwencją było to, że Pitagoras wykorzystał ją wraz z innymi instrumentami strunowymi jako podstawę swojej koncepcji, która została nazwana kołem Pitagorasa, a później wyewoluowała w koło kwintowe.

Zgodnie z legendą Pitagoras wziął strunę liry, szarpnął ją, zmierzył częstotliwość jej dźwięku i wibracji, a następnie przeciął strunę na pół i wykonał następny zestaw pomiarów. Różnicę między częstotliwością wibracji całej struny i połowy struny nazwał *oktawą*, a następnie zaczął dzielić oktawę na dwanaście równych części. Każdy punkt na kole miał przyporządkowaną wysokość dźwięku, a każdy dźwięk był dokładnie o 1/12 oktawy wyższy lub niższy od sąsiedniego.

Jednak koło Pitagorasa miało pewien mankament wynikający z tego, że jego twórca nie był muzykiem. Chociaż sama koncepcja koła była matematycznie logiczna i stanowiła niesamowity konceptualny krok naprzód, niektóre zaproponowane przez Pitagorasa „wzorcowe dźwięki” nie były zbyt przyjemne dla ucha. Prócz tego ze względu na zróżnicowanie wielkości fal dźwiękowych, w co Pitagoras (ani nikt żyjący 2500 lat temu) nie był wtajemniczony, oktawy szybko wypadały ze stroju, gdy odchodziło się od punktu wyjścia. Na przykład C trzykreślne (wysokie) nastrojone według pitagorejskich kwint czystych zdecydowanie nie stroiło z C wielkim (niskim), ponieważ w systemie Pitagorasa przy każdym przesunięciu się o oktawę nieznacznie wypadało się ze stroju.

Przez następne dwa tysiące lat muzycy i teoretycy dążyli do ulepszenia koła Pitagorasa, nie naruszając jednak jego dwunastu punktów i ogólnego kształtu. Przystroili jednak niektóre jego „czyste” kwinty za pomocą *komatu pitagorejskiego*, aby uzyskać koło o znacznie przyjemniejszym dla muzyków i słuchaczy brzmieniu.

Boecjusz (ok. 480 – ok. 524)

Gdyby nie rzymski konsul i filozof Anicius Manlius Severinus Boëthius, przypuszczalnie grecki wkład w teorię muzyki oraz spora część muzycznej historii Europy zupełnie by przepadły. Boecjusz był wybitnym człowiekiem, który poświęcił swe krótkie życie na studiowanie greckich teorii matematycznych, filozoficznych, historycznych i muzycznych. Był pierwszym uczonym od czasów Pitagorasa, który próbował połączyć wysokość dźwięku z wibracją fal dźwiękowych.

Boecjusz nie umiał jednak wyłącznie siedzieć w domu i pisać książki. Jego najambitniejsze przedsięwzięcie jest jednocześnie jednym z najbardziej ponadczasowych — zaczął przemierzać tereny wiejskie zachodniej Europy ze skrybami muzycznymi, którzy zapisywali muzykę folkową różnych grup społecznych. Dzięki temu możesz dzisiaj posłuchać, jakiego rodzaju muzykę grali i śpiewali wieśniacy z tamtych czasów.

Uroczysta muzyka tradycyjnie nie miała słów, a muzykę z tekstem uważano za mało ambitną i w złym guście. Jak na ironię, prowadzone przez Boecjusza badania muzyki plebejskiej skłoniły go do przyjrzenia się kwestii tworzenia piosenek z tekstem opowiadającym jakąś historię, a ten pomysł doprowadził później do powstania „wysokiego” gatunku muzyki — opery.

Niestety, zanim zdążył napisać własną w pełni ukształtowaną operę, przełożyć wszystkie dzieła Platona i Arystotelesa lub wymyślić unifikującą teorię filozofii greckiej (to były jego trzy życiowe cele), został wrzucony do więzienia pod zarzutem praktykowania magii, świętokradztwa i zdrady.

Pomimo wyroku śmierci Boecjusz nie zrezygnował w więzieniu z pisania. Jego ostatnie dzieło nosi tytuł *O pocieszeniu, jakie daje filozofia* — to niedługi traktat o tym, że największa radość w życiu płynie z przyzwoitego traktowania innych ludzi oraz zdobywania jak największej wiedzy o świecie. Aż do dwunastego wieku wiele tekstów Boecjusza należało do kanonu lektur w instytucjach religijnych i edukacyjnych w całej Europie.



Gerbert z Aurillac/papież Sylwester II (ok. 945 – 1003)

Gerbert z Aurillac, znany później jako papież Sylwester II, urodził się w Belliac. Jako młody chłopak wstąpił do zakonu świętego Geralda w Aurillac, gdzie otrzymał pierwszą edukację. Za sprawą nieprzeciętnej inteligencji i nienasyconego głodu lektur tak szybko wspiął się w hierarchii klasztornej, że pojawiły się plotki, iż swój geniusz zawdzięcza diabłu.

W latach 972 – 989 Gerbert był najpierw nauczycielem we francuskim Reims, po czym został mianowany opatem w Bobbio (Włochy). W Reims uczył matematyki, geometrii, astronomii i muzyki według metodyki Boecjusza, zgodnie z którą wszystkie te dziedziny stanowiły jeden system zwany *quadrivium*. W tamtych czasach prawa muzyki były uważane za boskie i obiektywne, a wiedzę o relacjach między muzycznymi ruchami sfer niebieskich, funkcjach ciała oraz brzmieniu głosu i instrumentów muzycznych uważano za ważną.

Gerbert zbudował dla swoich uczniów instrument ze starożytnej Grecji zwany *monochordem*, na podstawie którego dało się obliczać muzyczne wibracje. Gerbert był pierwszym Europejczykiem po upadku Rzymu, który podniósł temat standardowej notacji muzycznej za pomocą tonów i półtonów. Pisał bardzo dużo na temat pomiarów piszczałek organowych, aż w końcu zaprojektował i skonstruował pierwsze organy hydrauliczne (zupełnie inne niż organy wodne stosowane na rzymskich arenach). Organ Gerberta przewyższały w działaniu wszelkie wcześniejsze konstrukcje organów kościelnych.

Guido z Arezzo (ok. 990 – ok. 1040)

Guido z Arezzo był benedyktynem, który pierwszy etap swojej edukacji religijnej spędził w zakonie w opactwie Pomposa we Włoszech. W tym okresie zauważył, że śpiewacy mają trudności z zapamiętaniem wysokości dźwięków chorałów gregoriańskich, i postanowił coś z tym zrobić. Przerobił *zapis neumatyczny* (wczesny sposób notacji muzyki) wykorzystywany w chorałach gregoriańskich i opracował własny zapis nutowy do znacznie szybszego uczenia chorałów. Jego dokonania zwróciły uwagę jego przełożonych, lecz jednocześnie wzbudziły niechęć u innych mnichów z opactwa, dlatego wkrótce opuścił Pomposę i przeniósł się do Arezzo. To miasto nie miało oficjalnego klasztoru, było tam jednak mnóstwo przyzwoitych śpiewaków, którzy desperacko potrzebowali się doszkolić.

W trakcie pobytu w Arezzo udoskonalił swój zapis nutowy. Dodał oznaczenie metrum na początku, aby wykonawcom łatwiej było śpiewać razem. Wymyślił także *solfeż*, system skali wokalne wykorzystujący sześć dźwięków (w przeciwieństwie do greckiego systemu z czterema dźwiękami) — *ut* (zmienione później na *do*), *re*, *mi*, *fa*, *sol* i *la* — które miały przyporządkowane określone pozycje na pięciolinii. Później, gdy ta tzw. *skala guidońska* została połączona ze skalą diatoniczną, oktawę kończyła sylaba *ti* (dzięki czemu później mogła powstać piosenka „Do-Re-Mi” do musicalu *The Sound of Music*). Traktat *Micrologus*, napisany w trakcie pobytu w Arezzo, zawiera opis metod dydaktycznych Guida oraz jego notatki dotyczące zapisu nutowego.

Nicola Vicentino (1511 – ok. 1576)

Nicola Vicentino był włoskim teoretykiem muzyki okresu renesansu, którego eksperymenty z budową klawiatury i systemem równomiernie temperowanym dorównują eksperymentom wielu teoretyków dwudziestego wieku. Około 1530 roku przeniósł się z Wenecji do Ferrary, mekki muzyki eksperymentalnej. Przez krótki czas pracował jako prywatny nauczyciel księcia Este, aby mieć utrzymanie w czasie pisania traktatów o znaczeniu teorii muzycznej starożytnych Greków dla ówczesnej muzyki oraz o tym, dlaczego jego zdaniem cały system pitagorejski należałoby wyrzucić za okno. Przez współczesnych był zarówno wielbiony, jak i pogardzany za swoją niechęć dla dwunastodźwiękowego systemu. Zapraszano go jednak na międzynarodowe konferencje poświęcone muzyce, aby mówił o swoich przekonaniach.

Vicentino jeszcze bardziej zadziwił świat muzyków, gdy w celu dalszego wykazania nieadekwatności skali diatonicznej zaprojektował i zbudował klawiaturę mikrotonalną zwaną *archicembalo*, która odpowiadała opracowanej przez niego skali. Na archicembalo każda oktawa składała się z trzydziestu jeden dźwięków, co umożliwiała zagranie akustycznie satysfakcjonujących interwałów w każdej tonacji — wyprzedzając o blisko dwieście lat pojawienie się używanej współcześnie temperowanej klawiatury *mikrotonowej*. Niestety zbudował tylko kilka takich instrumentów, a zanim jego praca została podłapana, umarł na dżumę.

Christiaan Huygens (1629 – 1695)

Christiaan Huygens przyczynił się do rewolucji naukowej siedemnastego wieku w równym stopniu jak Pitagoras do rozwoju matematyki. Huygens był matematykiem, astronomem, fizykiem i teoretykiem muzyki. Jego odkrycia i dokonania naukowe są równie zdumiewające, co powszechnie znane.

Gdy był już posunięty w latach, zainteresował się problemem mikrotonowego temperowania w skali muzycznej i opracował własną trzydziestojednodźwiękową skalę, którą opisał w książkach *Lettre touchant le cycle harmonique* oraz *Novus cyclus harmonicus*.

W tych książkach opisał też prostą metodę obliczania długości struny dla każdego regularnego systemu strojenia, wyjaśnił wykorzystanie logarytmów w obliczaniu długości struny i rozmiarów interwału oraz zademonstrował bliskie pokrewieństwo stroju mikrotonowego i trzydziestojednodźwiękowego stroju równomiernie temperowanego.

Chociaż społeczność naukowa doceniała geniusz Huygensa, świat muzyków nie był gotowy (i do dzisiaj nie jest) na porzucenie dwunastotonowej skali pitagorejskiej. Dlatego poza kilkoma eksperymentalnymi instrumentami zbudowanymi w oparciu o jego obliczenia z jego teorii została głównie przyswojona myśl, że trzeba przebudować i przestroić instrumenty, aby dwanaście tonów w końcu utworzyło prawdziwą oktawę.

Arnold Schönberg (1874 – 1951)

Arnold Schönberg był austriackim kompozytorem, który wyemigrował do USA w 1934 roku, uciekając przed nazistowskim prześladowaniem. Jest głównie znany z eksperymentów z atonalnością oraz dwunastodźwiękowymi systemami muzycznymi (serializmem), lecz był także uznanym malarzem ekspresjonistycznym i poetą.

Kompozycje Schönberga nie zostały dobrze przyjęte w jego ojczystym kraju. Po publicznym wykonaniu dzieła „II kwartet smyczkowy, op. 10” prasa stwierdziła, że jest „niespełna rozumu”. Jego utwór „Pierrot lunaire” („Księżycowy Pierrot”), w którym kobieta na zmianę śpiewała i bełkotała o czarach na tle instrumentów sprawiających wrażenie, jakby walczyły ze sobą, został określony przez berlińskich krytyków „obrzydliwym i szalonym”. Jego muzyka została ostatecznie wrzucona przez nazistów do worka „sztuka zdegenerowana”, razem z amerykańskim jazzem.

Schönberg ma na swoim koncie wiele „pierwszych razów”. Jego poemat symfoniczny „Peleas i Melizanda” zawiera pierwsze znane nagranie glissanda na puzonie. Jego opera „Mojżesz i Aaron” była pierwszym dziełem eksperymentującym zarówno z dwunastodźwiękowym strojem, jak i z atonalnością. W swojej najbardziej rozbudowanej kompozycji „Gurre-Lieder” połączył w całość orkiestrę, śpiew i narratora, a do wykonania tego dzieła potrzebnych było czterystu wykonawców. Nawet dzisiaj jego żywiołowe kompozycje są odbierane jako niepokojące, chaotyczne, piękne i zaskakująco współczesne.

Harry Partch (1901 – 1974)

Harry Partch w wieku 29 lat zebrał wszystko, co skomponował przez poprzednie czternaście lat, poddając się — jak to nazywał — „tyraniu pianina” i skali dwunastodźwiękowej, po czym wrzucił to do wielkiego żeliwnego pieca kuchennego. Przez następne 45 lat Partch poświęcił się tworzeniu wyłącznie dźwięków ze skal mikrotonalnych, czyli dźwięków między nutami przyporządkowanymi klawiszom pianina.

Dodatkowo Partch opracował skomplikowane teorie dotyczące intonacji i grania na żywo oraz wymyślił skalę o 43 tonach, w której pisał większość swoich kompozycji. Ponieważ nie istniały instrumenty, na których dałoby się zagrać jego 43-tonową skalę, Partch sam skonstruował około trzydziestu instrumentów.

Wśród najbardziej znanych są kitary I i II, liropodobne instrumenty zbudowane ze szklanych prętów, które emitowały płynne tony na czterech akordach; dwa chromelodeony, czyli organy piszczałkowe dostrojone do pełnej 43-tonowej oktawy o całkowitym zakresie tonalnym przekraczającym pięć akustycznych oktaw; Surrogate Kithara, zawierająca dwa banki po osiem strun, a pod strunami służące do ich skracania przesuwne szklane pręty; dwie przerobione gitary z przesuwną plastikową sztabką nad strunami, z których pierwsza była nastrojona na sześciostrunowy akord unisono, a druga na dziesięciostrunowy akord z trzema dźwiękami przesuniętymi o kilka mikrotonów.

Orkiestry Partcha korzystały także z niecodziennych instrumentów perkusyjnych, takich jak subbasowa Marimba Eroica, która wibrowała z tak niską częstotliwością, że słuchacze raczej „czuli” dźwięki, niż je słyszeli; Mazda Marimba, składająca się z dostrojonych kloszy żarówki odciętych przy wkręcie; Zymo-Xyl, w którym wibrujące zawieszono do góry dnem butelki, kołpaki i trzonki wiosel emitowały głośne, ostre dźwięki; Spoils of War zbudowany z łusek artyleryjskich, słoików i fiolek ze szkła laboratoryjnego, wysokiego drewnianego bloku, sztabki marimby o niskim dźwięku, fleksitonów z elastycznymi blaszkami (tzw. *whang guns*) oraz tytkwy.

Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007)

Stockhausen jako teoretyk wywarł największy wpływ na te gatunki muzyki, które wyniknęły bezpośrednio z jego nauk. W latach pięćdziesiątych wspomagał rozwijanie takich gatunków jak *minimalizm* i *serializm*. Większość artystów sceny „krautrockowej” z lat siedemdziesiątych to jego byli studenci z National Conservatory w Kolonii w Niemczech. Jego wykłady i kompozycje miały znaczny wpływ na renesans muzyczny w Berlinie Zachodnim w latach siedemdziesiątych (znane nazwiska z tego okresu to między innymi David Bowie i Brian Eno).

Patrząc z szerszej perspektywy, Stockhausena można postrzegać jako ojca *muzyki ambientowej* oraz konceptu *zmiennej formy*, według którego przestrzeń koncertową i instrumentalistów należy traktować jako elementy kompozycji, a zmiana jednego elementu koncertu wpływa na całe wykonanie.

Jest także odpowiedzialny za *formy poliwalentne* w muzyce. Zgodnie z tą koncepcją utwór można czytać do góry nogami, od lewej do prawej lub od prawej do lewej. A jeśli utwór składa się z kilku stron, wykonawca może je zagrać w dowolnym porządku. Kompozytor Irmin Schmidt, jego były student, powiedział: „Stockhausen nauczył mnie, że muzyka, którą gram, jest *moja*, a napisane przeze mnie kompozycje są dla *muzyków*, którzy będą je grali”.

Robert Moog (1934 – 2005)

Chociaż nikt nie wie, kto tak naprawdę skonstruował pierwszą gitarę z progami lub kto zaprojektował pierwszy keyboard, historycy muzyki są zgodni co do twórcy pierwszego poprawnie nastrojonego dostępnego na rynku syntezatora: Robert Moog. Jest on powszechnie uznawany za ojca klawiatury syntezatora, a jego instrument zrewolucjonizował brzmienie muzyki pop i klasycznej od pierwszego dnia, gdy trafił na rynek w 1966 roku.

Zaprojektował specjalne instrumenty klawiszowe dla bardzo wielu artystów, takich jak Wendy Carlos, Sun Ra czy Beach Boys. Pracował też z awangardowymi kompozytorami w rodzaju Maxa Branda. Niestety Moog nie był najlepszym biznesmenem — albo po prostu był bardzo hojny w zarządzaniu swoimi pomysłami — i jedyny związany z syntezatorem patent, o jaki wnioskował, dotyczył urządzenia zwanego *filtrem dolnoprzepustowym*.

Gdy po raz pierwszy zaczął konstruować syntezatory, jego celem było uzyskanie instrumentu, który brzmiałby zupełnie inaczej niż jakikolwiek istniejący instrument. Jednak gdy ludzie zaczęli używać syntezatorów do imitowania brzmień „prawdziwych” instrumentów, pozbył się złudzeń i uznał, że jedynym sposobem na zmuszenie muzyków do pracy z „nowymi” brzmieniami jest zupełne odejście od anachronicznej klawiatury. Big Briar, jego firma z Karoliny Północnej, zaczęła więc pracować nad thereminem Lwa Termena, aby skonstruować theremin MIDI, w którym wyeliminowane byłyby interwałowe kroki między nutami, lecz zachowana byłaby barwa dźwięku każdego brzmienia MIDI.

Poza konstruowaniem instrumentów Moog napisał też setki artykułów, w których spekulował na temat przyszłości muzyki i technologii z nią związanej. Publikował między innymi w „Computer Music Journal”, „Electronic Musician” oraz „Popular Mechanics”. Jego idee znacznie wyprzedzały swój czas, a wiele z jego prognoz już się spełniło — na przykład w artykule z 1976 roku dla „The Music Journalist” przewidywał pojawienie się instrumentów MIDI i klawiatur dynamicznych.

Część V

Dodatki

The 5th Wave

By Rich Tennant



Najpierw grasz zmiażdżony akord G7,
potem fragmentaryczny nonowy,
następnie wypaczony akord
kwintdecymowy, a na końcu
wyżymany akord undecymowy
z ożywionym akordem tercjowym

W tej części...

Ta część zawiera trzy przydatne dodatki, w tym listę ścieżek audio oraz poręczną tabelę akordów, z której dowiesz się, jak zagrać na pianinie lub gitarze wszystkie omawiane w tej książce akordy. Znajdziesz tu także słowniczek kluczowych terminów związanych z muzyką i jej teorią.

Dodatek A

Na płycie

Lista ścieżek

Poniżej znajdziesz listę ścieżek zawartych na dołączonej do tej książki płycie CD. Zwróć uwagę na to, że jest to płyta audio, którą można odtwarzać w dowolnym odtwarzaczu CD lub w napędzie CD na komputerze.

Tabela A.1. Lista ścieżek

Ścieżka	Rysunek	Rozdział	Opis
1.		7.	Skala A-dur na pianinie i na gitarze
2.		7.	Skala As-dur na pianinie i na gitarze
3.		7.	Skala H-dur na pianinie i na gitarze
4.		7.	Skala B-dur na pianinie i na gitarze
5.		7.	Skala C-dur na pianinie i na gitarze
6.		7.	Skala Ces-dur na pianinie i na gitarze
7.		7.	Skala Cis-dur na pianinie i na gitarze
8.		7.	Skala D-dur na pianinie i na gitarze
9.		7.	Skala Des-dur na pianinie i na gitarze
10.		7.	Skala E-dur na pianinie i na gitarze
11.		7.	Skala Es-dur na pianinie i na gitarze
12.		7.	Skala F-dur na pianinie i na gitarze
13.		7.	Skala Fis-dur na pianinie i na gitarze
14.		7.	Skala G-dur na pianinie i na gitarze
15.		7.	Skala Ges-dur na pianinie i na gitarze
16.		7.	Skala a-moll naturalna na pianinie i na gitarze
17.		7.	Skala a-moll harmoniczna na pianinie i na gitarze
18.		7.	Skala a-moll melodyczna na pianinie i na gitarze
19.		7.	Skala as-moll naturalna na pianinie i na gitarze
20.		7.	Skala as-moll harmoniczna na pianinie i na gitarze

Tabela A.1. Lista ścieżek — ciąg dalszy

Ścieżka	Rysunek	Rozdział	Opis
21.		7.	Skala as-moll melodyczna na pianinie i na gitarze
22.		7.	Skala ais-moll naturalna na pianinie i na gitarze
23.		7.	Skala ais-moll harmoniczna na pianinie i na gitarze
24.		7.	Skala ais-moll melodyczna na pianinie i na gitarze
25.		7.	Skala h-moll naturalna na pianinie i na gitarze
26.		7.	Skala h-moll harmoniczna na pianinie i na gitarze
27.		7.	Skala h-moll melodyczna na pianinie i na gitarze
28.		7.	Skala b-moll naturalna na pianinie i na gitarze
29.		7.	Skala b-moll harmoniczna na pianinie i na gitarze
30.		7.	Skala b-moll melodyczna na pianinie i na gitarze
31.		7	Skala c-moll naturalna na pianinie i na gitarze
32.		7.	Skala c-moll harmoniczna na pianinie i na gitarze
33.		7.	Skala c-moll melodyczna na pianinie i na gitarze
34.		7.	Skala cis-moll naturalna na pianinie i na gitarze
35.		7.	Skala cis-moll harmoniczna na pianinie i na gitarze
36.		7.	Skala cis-moll melodyczna na pianinie i na gitarze
37.		7.	Skala d-moll naturalna na pianinie i na gitarze
38.		7.	Skala d-moll harmoniczna na pianinie i na gitarze
39.		7.	Skala d-moll melodyczna na pianinie i na gitarze
40.		7.	Skala dis-moll naturalna na pianinie i na gitarze
41.		7.	Skala dis-moll harmoniczna na pianinie i na gitarze
42.		7.	Skala dis-moll melodyczna na pianinie i na gitarze
43.		7.	Skala e-moll naturalna na pianinie i na gitarze
44.		7.	Skala e-moll harmoniczna na pianinie i na gitarze
45.		7.	Skala e-moll melodyczna na pianinie i na gitarze
46.		7.	Skala es-moll naturalna na pianinie i na gitarze
47.		7.	Skala es-moll harmoniczna na pianinie i na gitarze
48.		7.	Skala es-moll melodyczna na pianinie i na gitarze
49.		7.	Skala f-moll naturalna na pianinie i na gitarze
50.		7.	Skala f-moll harmoniczna na pianinie i na gitarze
51.		7.	Skala f-moll melodyczna na pianinie i na gitarze
52.		7.	Skala fis-moll naturalna na pianinie i na gitarze

Tabela A.1. Lista ścieżek — ciąg dalszy

Ścieżka	Rysunek	Rozdział	Opis
53.		7.	Skala fis-moll harmoniczna na pianinie i na gitarze
54.		7.	Skala fis-moll melodyczna na pianinie i na gitarze
55.		7.	Skala g-moll naturalna na pianinie i na gitarze
56.		7.	Skala g-moll harmoniczna na pianinie i na gitarze
57.		7.	Skala g-moll melodyczna na pianinie i na gitarze
58.		7.	Skala gis-moll naturalna na pianinie i na gitarze
59.		7.	Skala gis-moll harmoniczna na pianinie i na gitarze
60.		7.	Skala gis-moll melodyczna na pianinie i na gitarze
61.		9.	Interwały o pięciu stopniach
62.		9.	Proste interwały w skali C-dur
63.		10.	Podstawa akordu C-dur
64.		10.	Podstawa i pierwsza tercja akordu C-dur
65.		10.	Podstawa i kwinta akordu C-dur
66.		10.	Triada C-dur
67.	Rysunek 10.33	10.	A, a, Aaug, Adim, Amaj7, a7, A7, Am7(β5), Adim7, Ammaj7 na pianinie
68.	Rysunek 10.34	10.	As, as, Asaug, Asdim, Asmaj7, as7, As7, Asm7(β5), Asdim7, Asmmaj7 na pianinie
69.	Rysunek 10.35	10.	H, h, Haug, Hdim, Hmaj7, h7, H7, Hm7(β5), Hdim7, Hmmaj7 na pianinie
70.	Rysunek 10.36	10.	B, b, Baug, Bdim, Bmaj7, b7, B7, Bm7(β5), Bdim7, Bmmaj7 na pianinie
71.	Rysunek 10.37	10.	C, c, Caug, Cdim, Cmaj7, c7, C7, Cm7(β5), Cdim7, Cmmaj7 na pianinie
72.	Rysunek 10.38	10.	Ces, ces, Cesaug, Cesdim, Cesmaj7, ces7, Ces7, Cesm7(β5), Cesdim7, Cesmmaj7 na pianinie
73.	Rysunek 10.39	10.	Cis, cis, Cisaug, Cisdim, Cismaj7, cis7, Cis7, Cism7(β5), Cisdim7, Cismmaj7 na pianinie
74.	Rysunek 10.40	10.	D, d, Daug, Ddim, Dmaj7, d7, D7, Dm7(β5), Ddim7, Dmmaj7 na pianinie
75.	Rysunek 10.41	10.	Des, des, Desaug, Desdim, Desmaj7, des7, Des7, Desm7(β5), Desdim7, Desmmaj7 na pianinie
76.	Rysunek 10.42	10.	E, e, Eaug, Edim, Emaj7, e7, E7, Em7(β5), Edim7, Emmaj7 na pianinie
77.	Rysunek 10.43	10.	Es, es, Esaug, Esdim, Esmaj7, es7, Es7, Esm7(β5), Esdim7, Esmmaj7 na pianinie

Tabela A.1. Lista ścieżek — ciąg dalszy

Ścieżka	Rysunek	Rozdział	Opis
78.	Rysunek 10.44	10.	F, f, Faug, Fdim, Fmaj7, f7, F7, Fm7(β5), Fdim7, Fmmaj7 na pianinie
79.	Rysunek 10.45	10.	Fis, fis, Fisaug, Fisdim, Fismaj7, fis7, Fis7, Fism7(β5), Fisdim7, Fismmaj7 na pianinie
80.	Rysunek 10.46	10.	G, g, Gaug, Gdim, Gmaj7, g7, G7, Gm7(β5), Gdim7, Gmmaj7 na pianinie
81.	Rysunek 10.47	10.	Ges, ges, Gesaug, Gesdim, Gesmaj7, ges7, Ges7, Gesm7(β5), Gesdim7, Gesmmaj7 na pianinie
82.		11.	Progresja akordów w G-dur
83.		11.	Progresja akordów w C-dur
84.		11.	Progresja akordów w f-moll
85.		11.	Progresja akordów w a-moll
86.		11.	Kadencja autentyczna
87.		11.	Kadencja autentyczna doskonała
88.		11.	Różnica między kadencją autentyczną doskonałą i niedoskonałą
89.		11.	Kadencja plagalna
90.		11.	Dwie kolejne kadencje plagalne
91.		11.	Kadencja zwodnicza
92.		11.	Kadencja niepełna
93.		15.	80 uderzeń na minutę (00:00) 100 uderzeń na minutę (00:12) 120 uderzeń na minutę (00:20)

Dodatek B

Tablica akordów

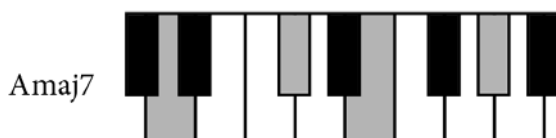
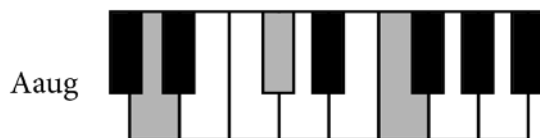
.....

Ten dodatek to poręczne źródło wiedzy na temat akordów na pianinie i gitarze. Uwzględniliśmy wszystkie tonacje i pokazaliśmy wszystkie akordy łącznie z septymowymi. Jako pierwsza jest lista akordów na pianino, a po niej lista akordów na gitarę.



Trudność z rysowaniem diagramów akordów na gitarę polega na tym, że ten sam akord można zagrać na wiele sposobów i w różnych pozycjach na gryfie. Aby było łatwiej, uwzględniliśmy tylko akordy, które nie wykraczają powyżej siódmego progu na gryfie.

W przypadku pianina klawisze, które trzeba przycisnąć, są zaznaczone na szaro. W przypadku gitary progi, na których powinny się znaleźć Twoje palce, są wskazane za pomocą czarnych kropek. „X” nad struną oznacza, że jej nie uderzasz. „O” nad struną to skrót od „otwarta”, co oznacza, że ją grasz, ale nie przyciskasz. W każdym diagramie akordu gitarowego kolejne puste (nieprzyciskane) struny od lewej do prawej to: niskie E, A, D, G, H i wysokie E.

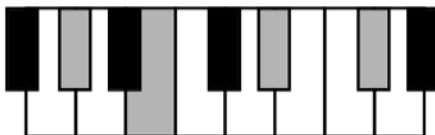




Asmaj7



as7



As7



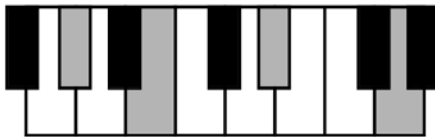
Asm7(b5)



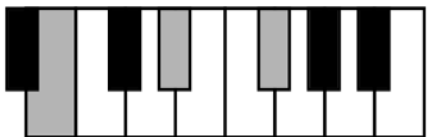
Asdim7

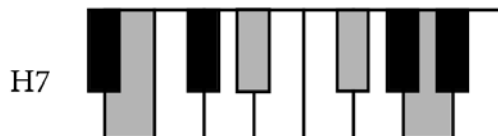
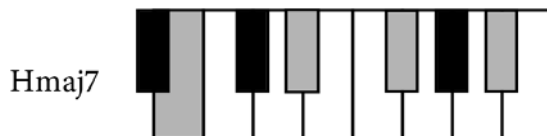
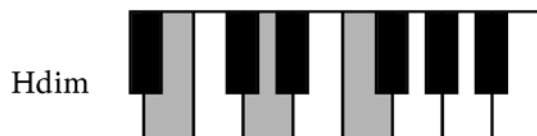
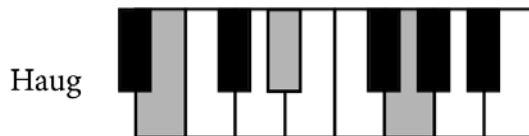


Asmmaj7



H





Hdim7



Hmaj7



B



b



Baug

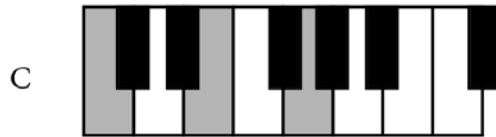
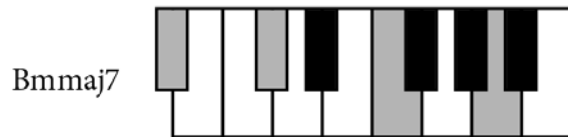
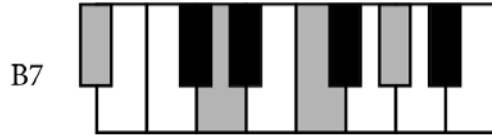
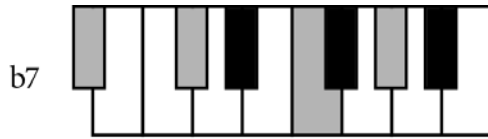


Bdim



Bmaj7

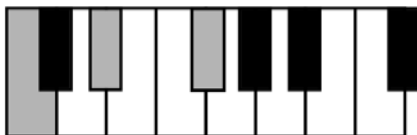




Caug



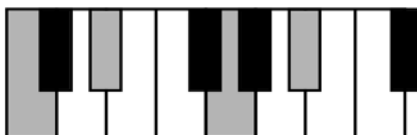
Cdim



Cmaj7



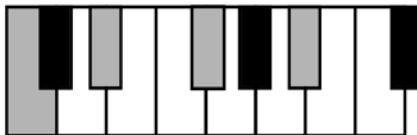
c7



C7



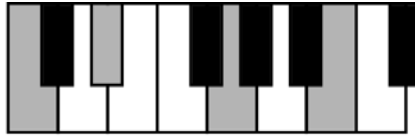
Cm7(b5)



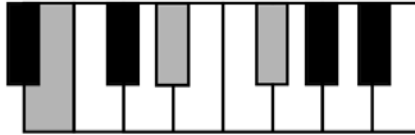
Cdim7



Cmmaj7



Ces



ces



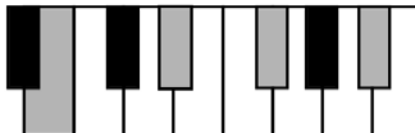
Cesaug



Cesdim



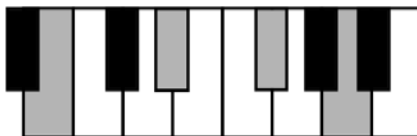
Cesmaj7



ces7



Ces7



Cesm7(b5)



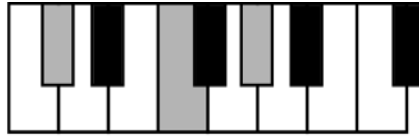
Cesdim7



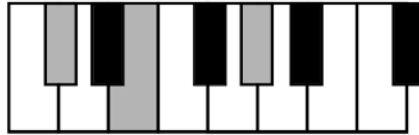
Cesmmaj7



Cis



cis



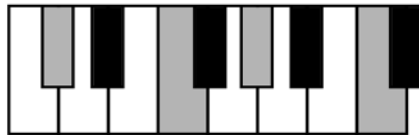
Cisaug



Cisdim



Cismaj7



cis7



Cis7



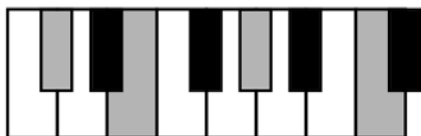
Cism7(b5)



Cisdim7



Cismmaj7



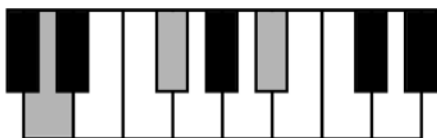
D



d



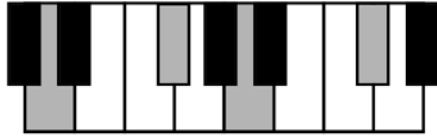
Daug



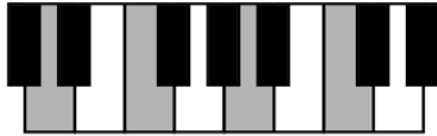
Ddim



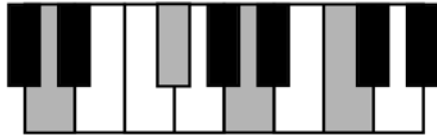
Dmaj7



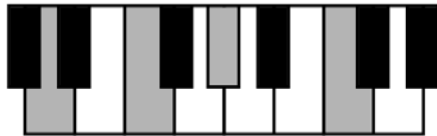
d7



D7



Dm7(b5)



Ddim7



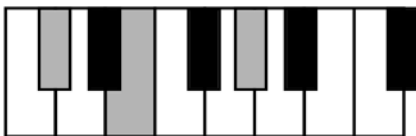
Dmmaj7



Des



des



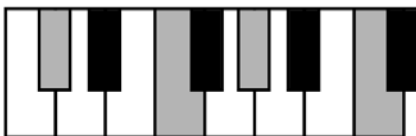
Desaug



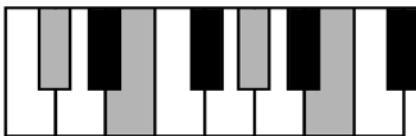
Desdim



Desmaj7



des7



Des7



Desm7(b5)



Desdim7



Desmmaj7



E



e



Eaug



Edim



Emaj7



e7



E7



Em7(b5)



Edim7



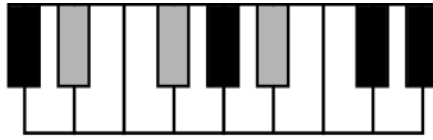
Emmaj7



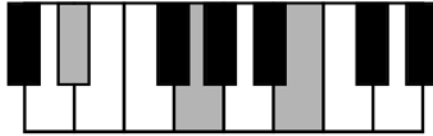
Es



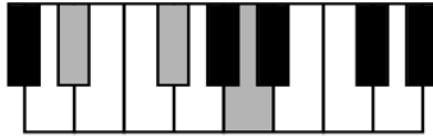
es



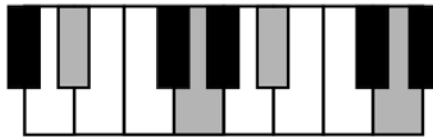
Esaug



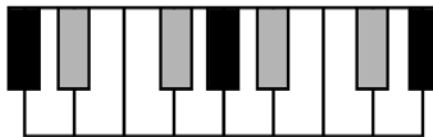
Esdim



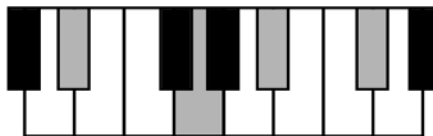
Esmaj7



es7



Es7



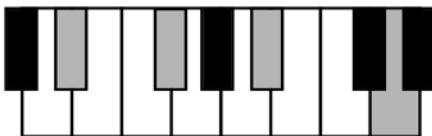
Esm7(b5)



Esdim7



Esmmaj7



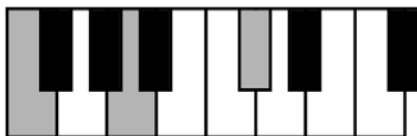
F



f



Faug

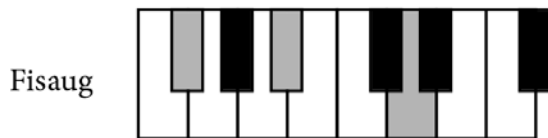


Fdim



Fmaj7

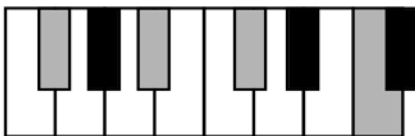




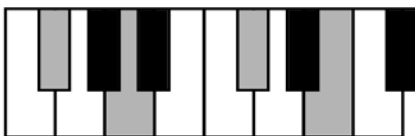
Fisdim



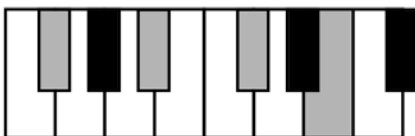
Fismaj7



fis7



Fis7



Fism7(b5)

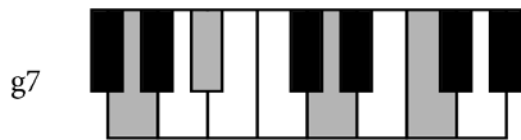
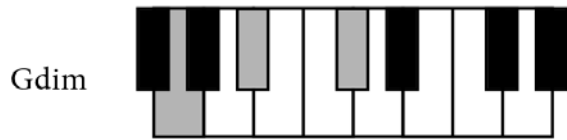
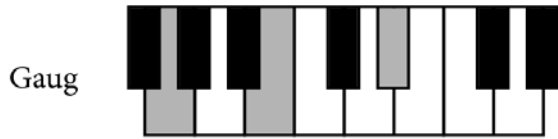
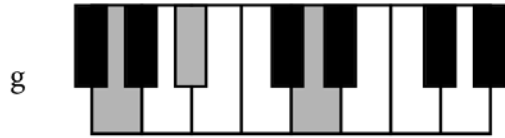


Fisdim7

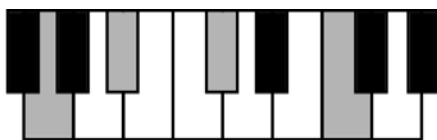


Fismmaj7

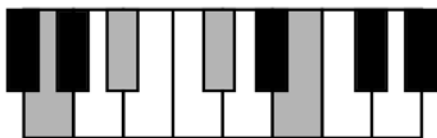




Gm7(b5)



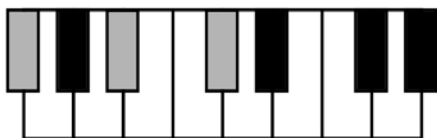
Gdim7



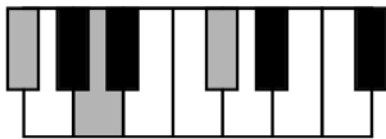
Gmmaj7



Ges



ges



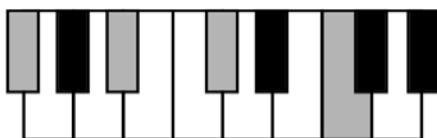
Gesaug

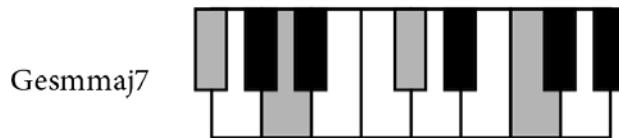
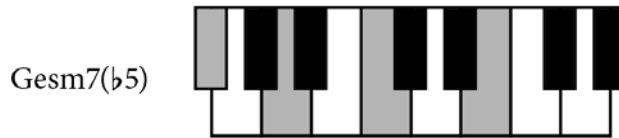
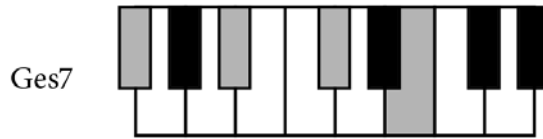


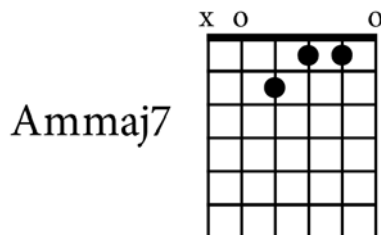
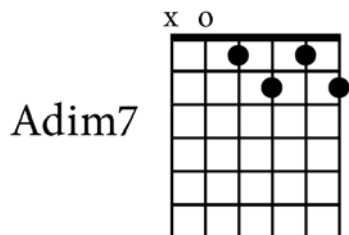
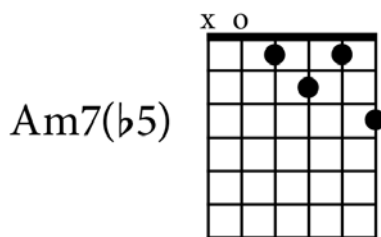
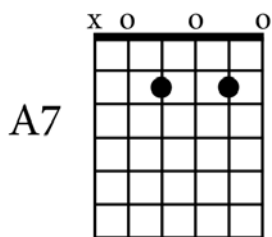
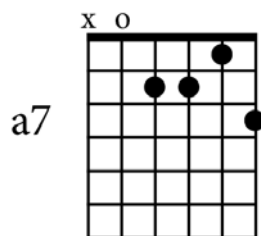
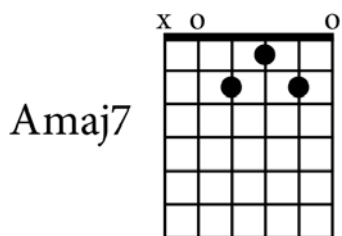
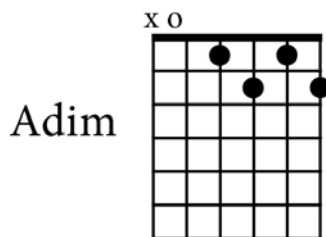
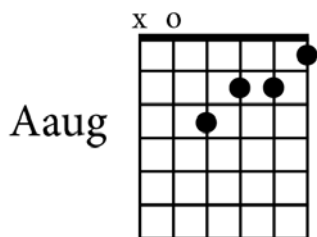
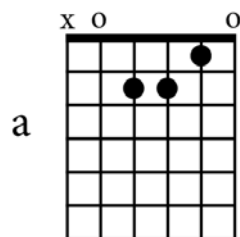
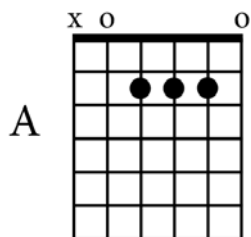
Gesdim

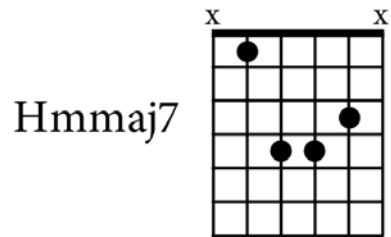
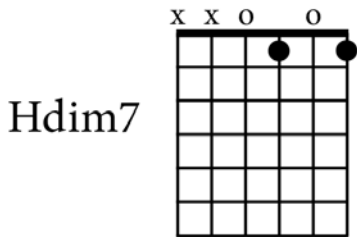
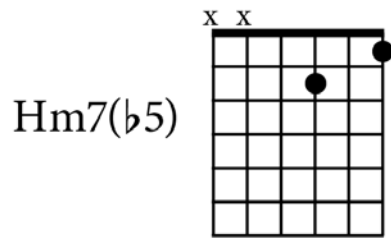
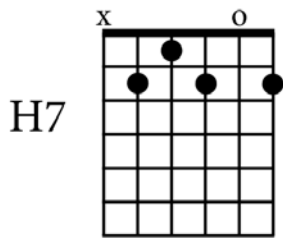
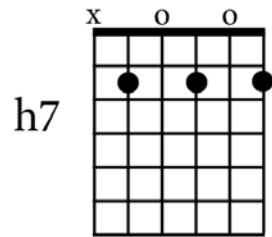
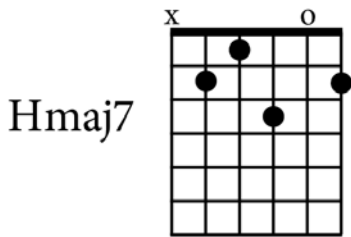
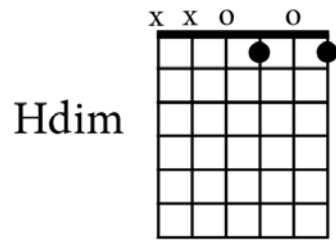
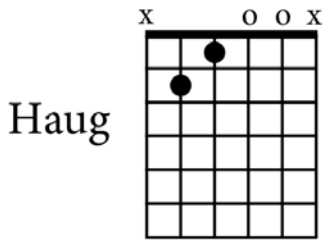
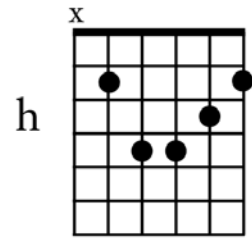
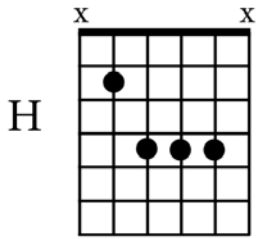


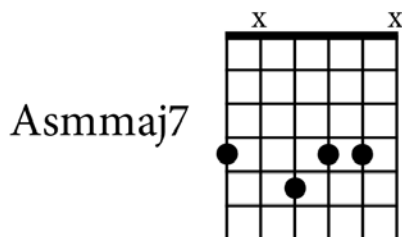
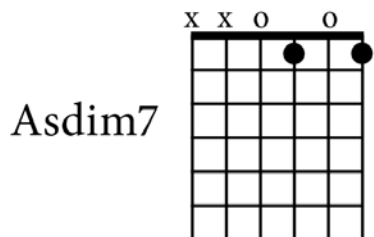
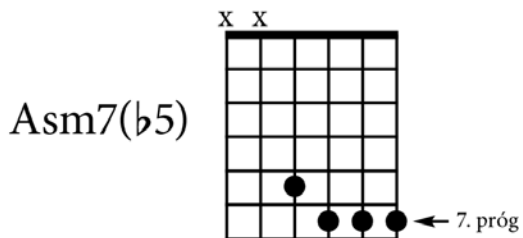
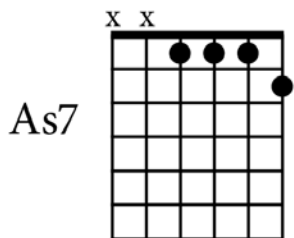
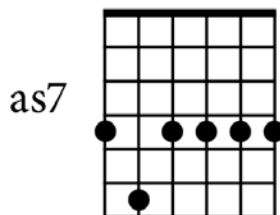
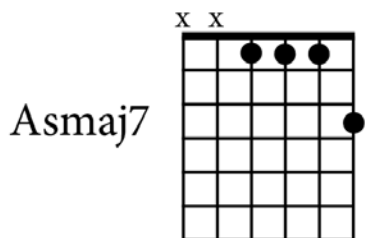
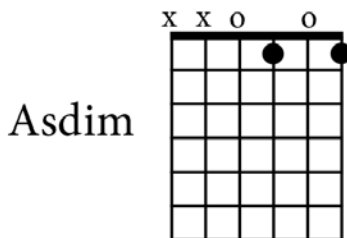
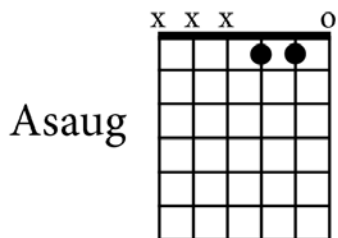
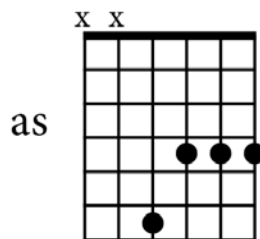
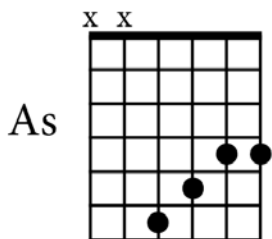
Gesmaj7

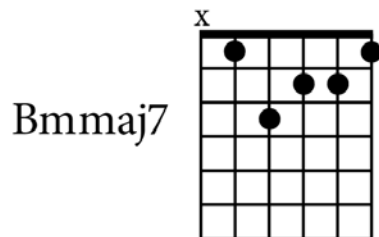
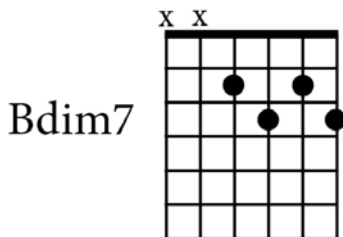
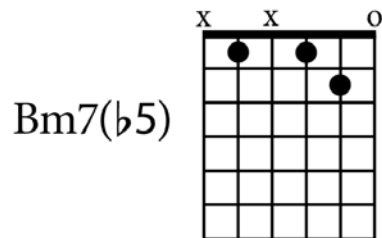
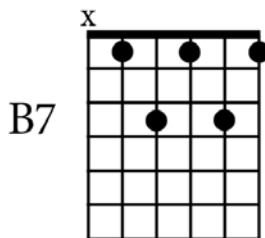
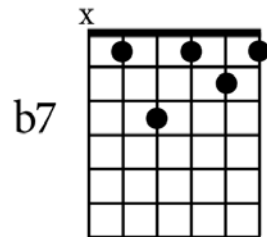
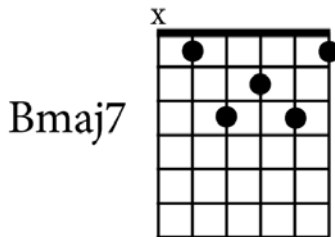
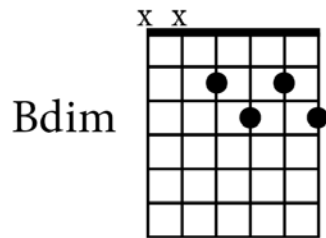
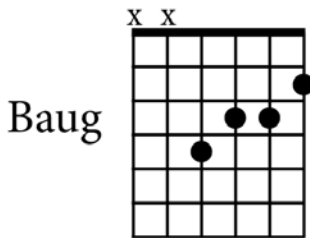
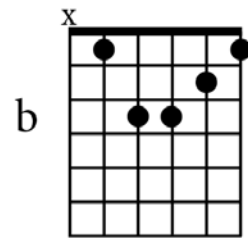
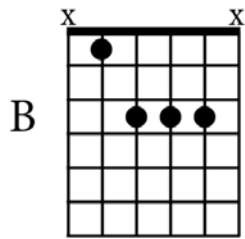


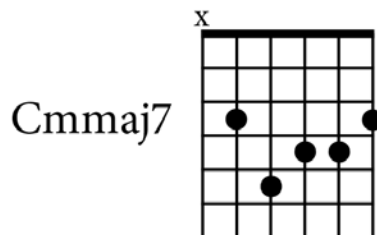
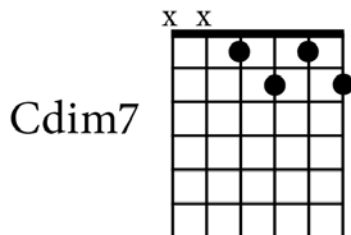
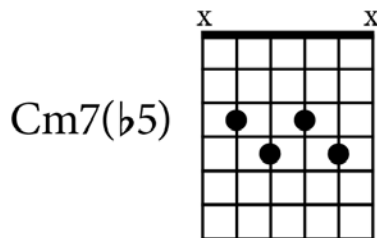
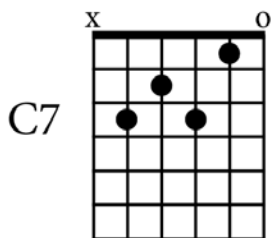
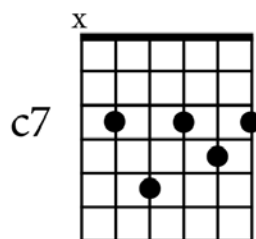
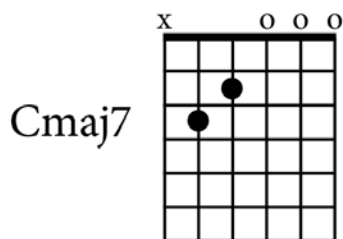
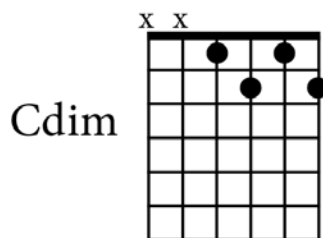
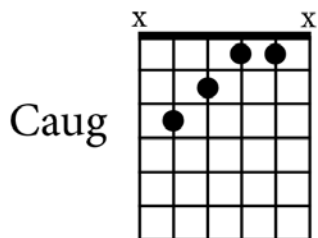
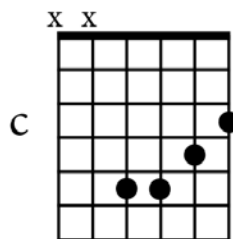
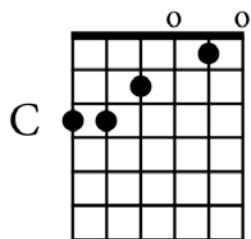


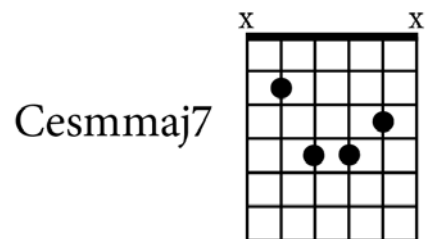
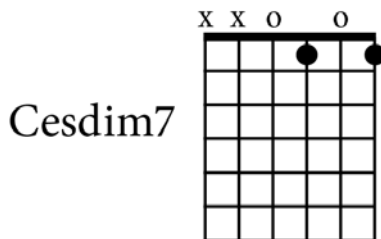
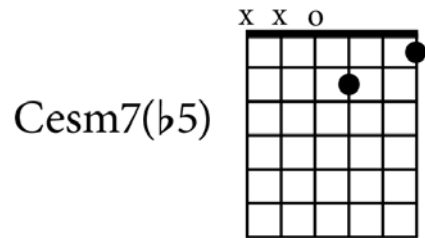
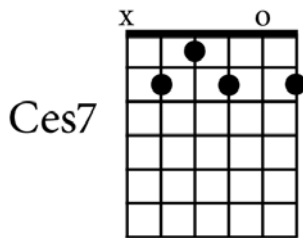
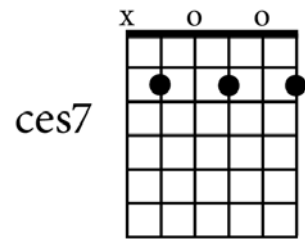
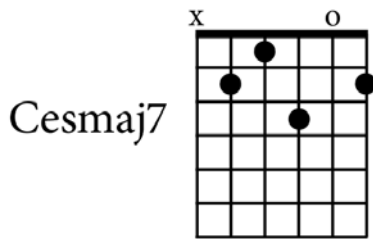
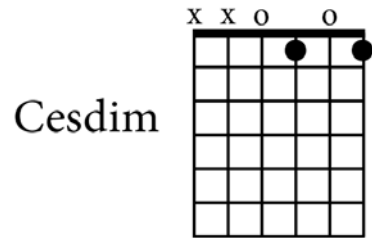
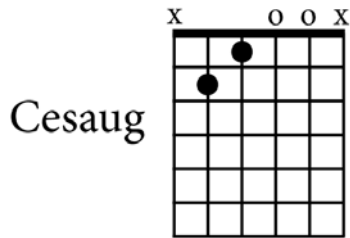
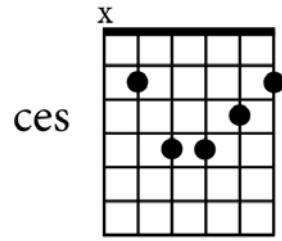
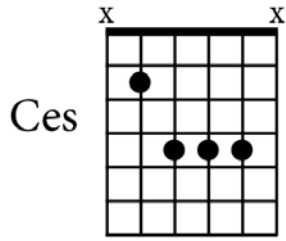


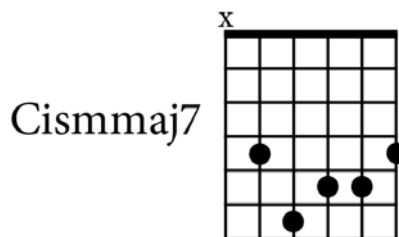
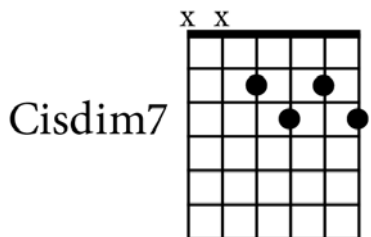
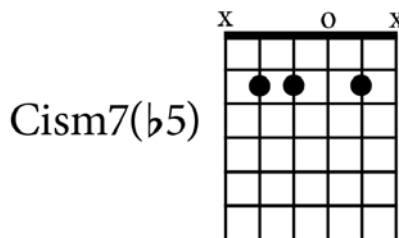
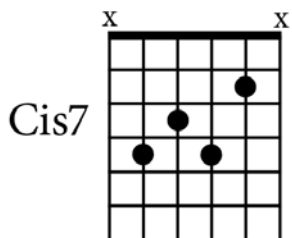
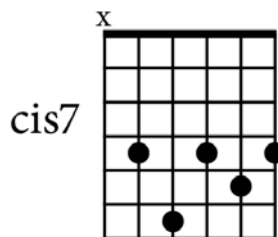
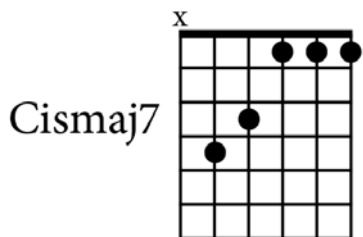
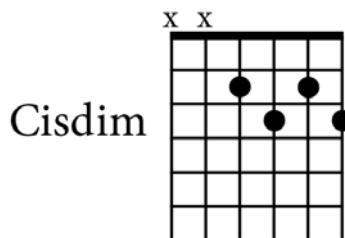
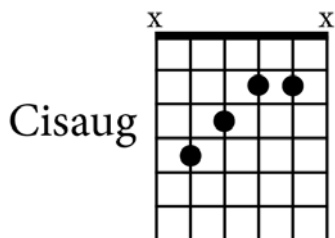
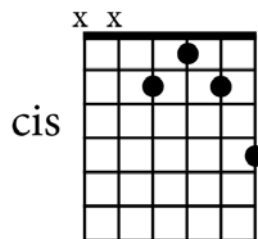
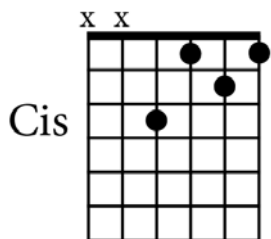


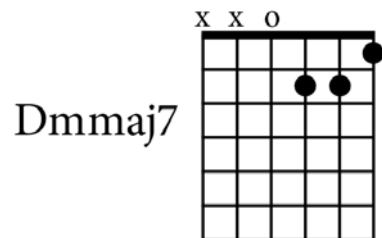
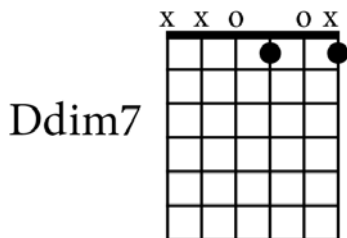
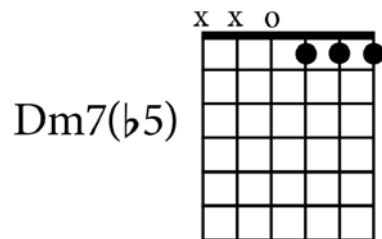
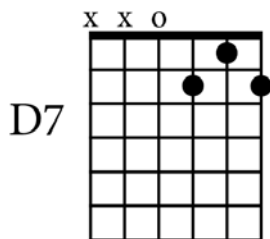
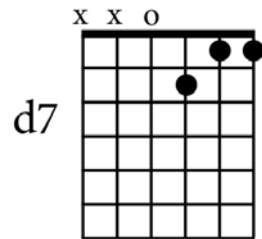
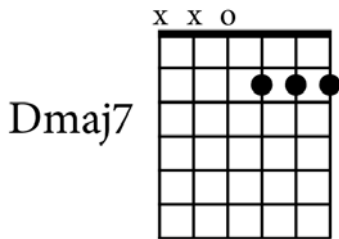
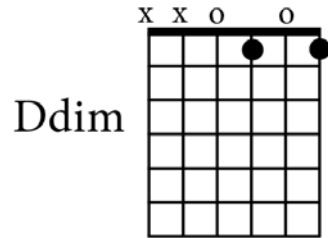
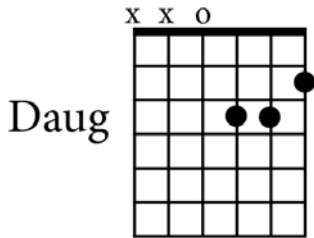
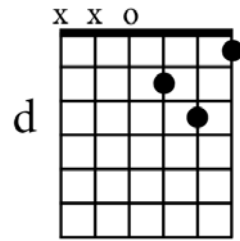
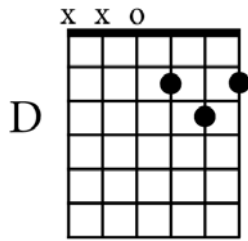


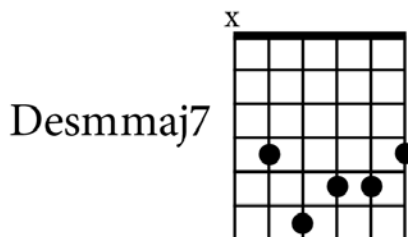
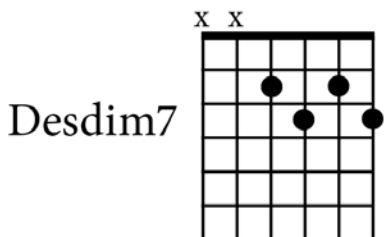
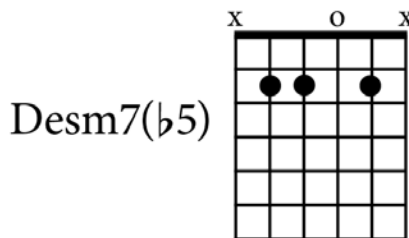
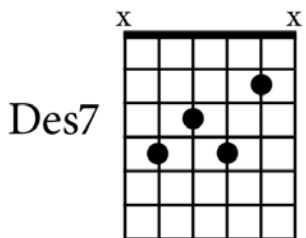
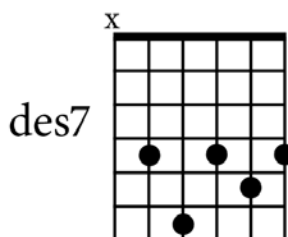
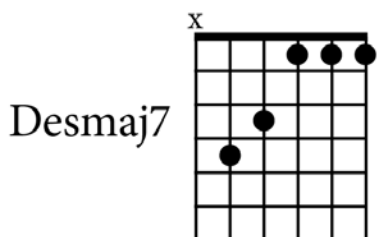
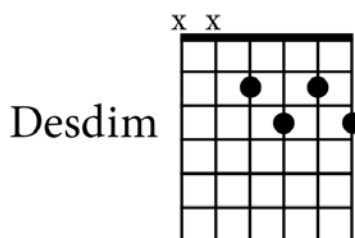
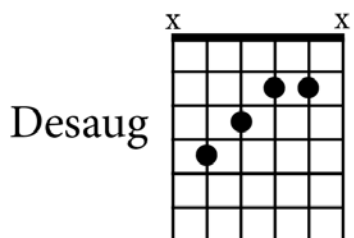
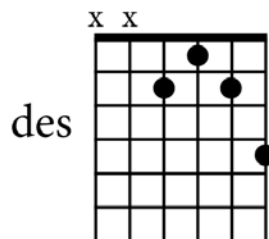
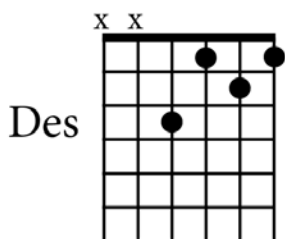


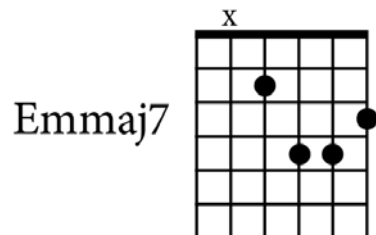
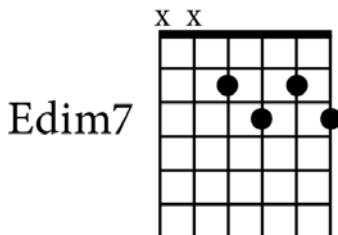
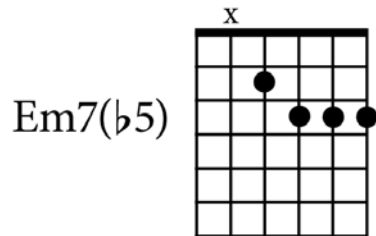
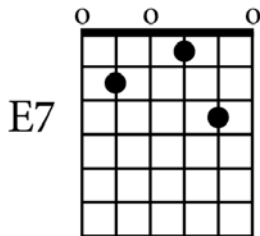
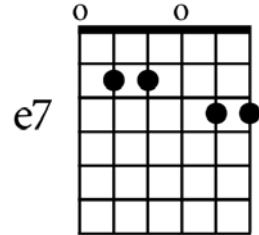
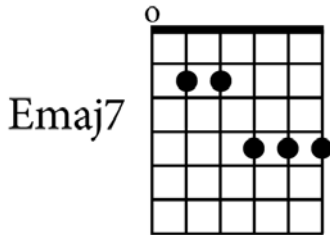
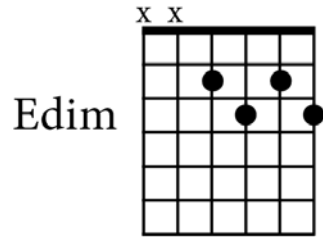
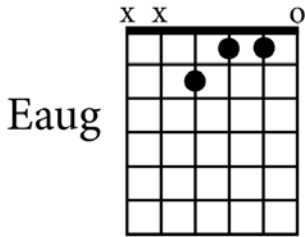
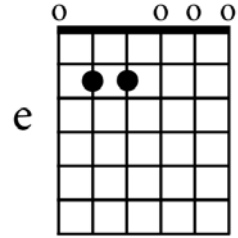
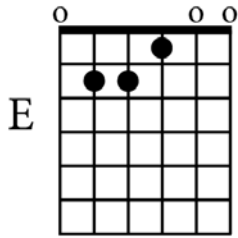


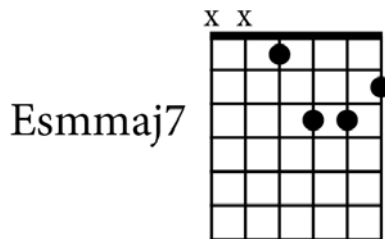
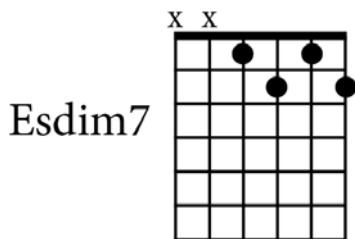
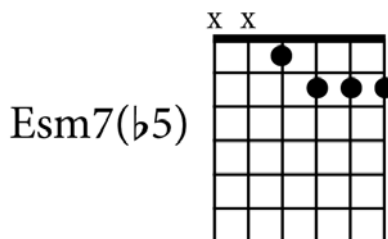
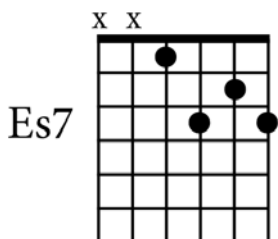
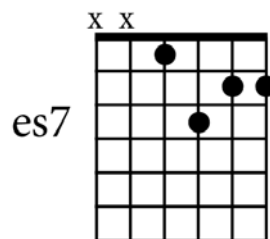
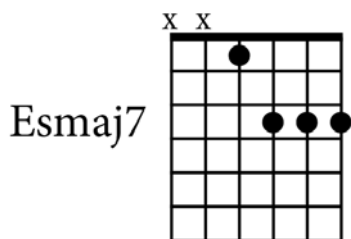
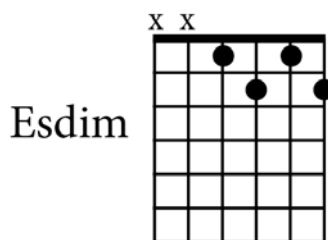
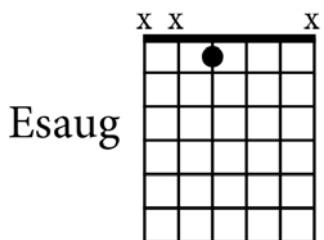
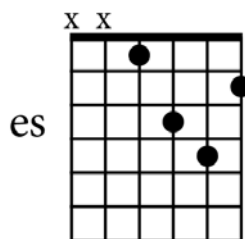
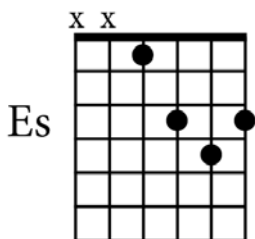


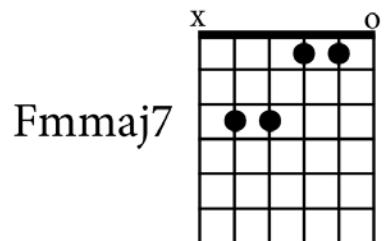
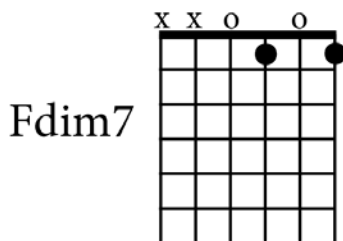
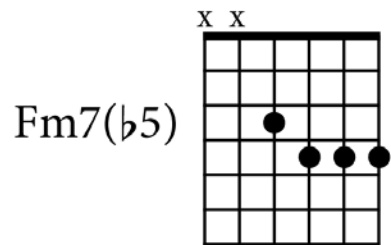
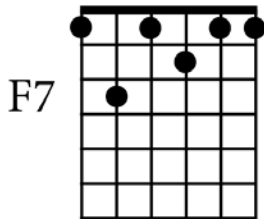
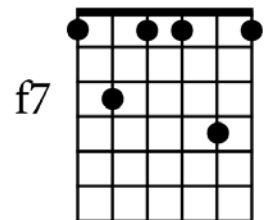
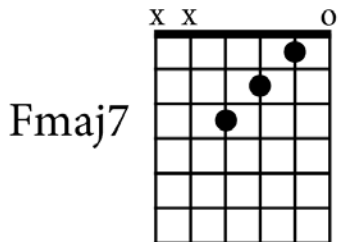
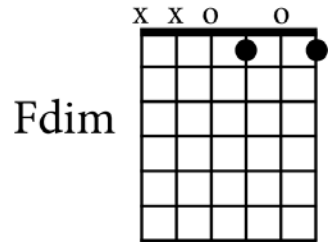
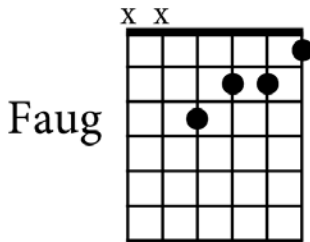
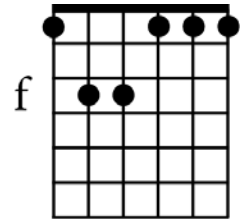
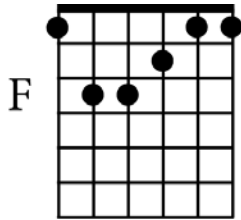


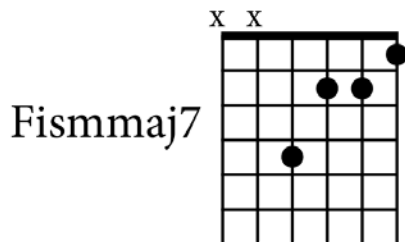
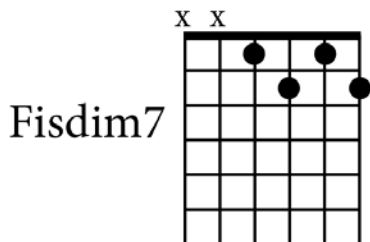
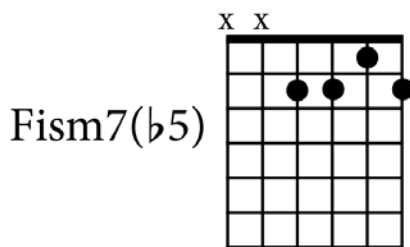
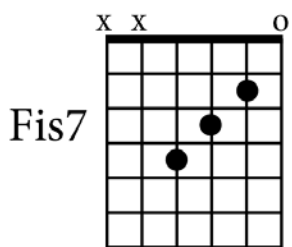
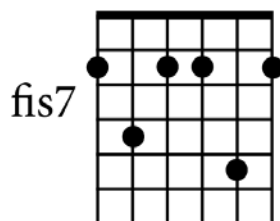
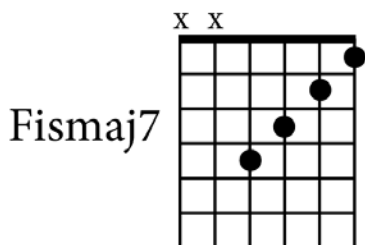
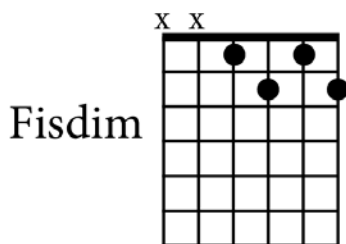
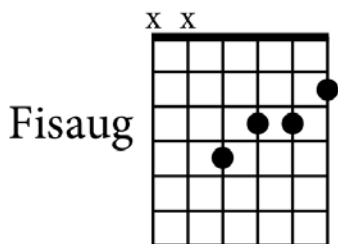
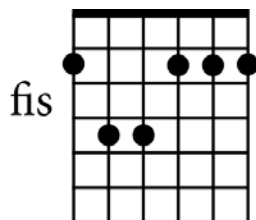
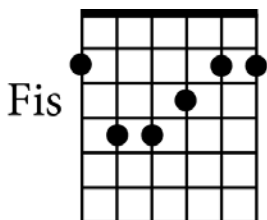


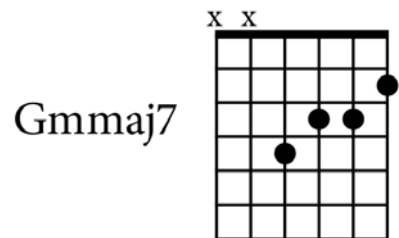
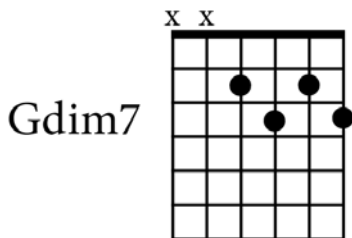
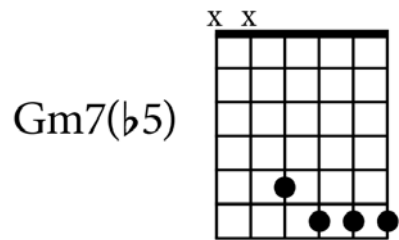
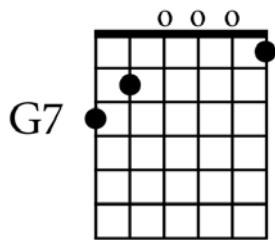
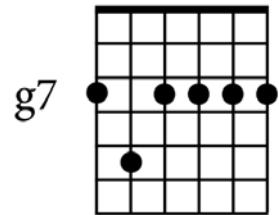
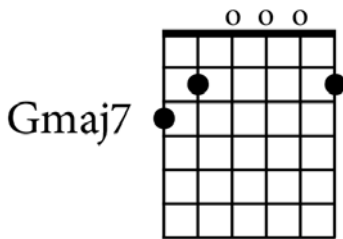
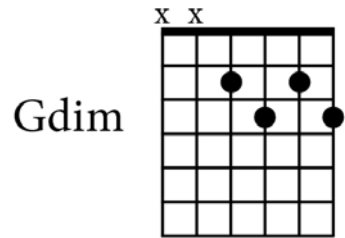
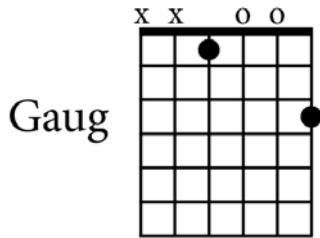
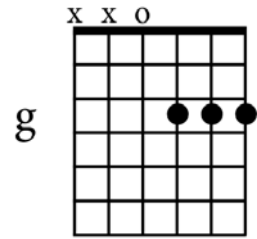
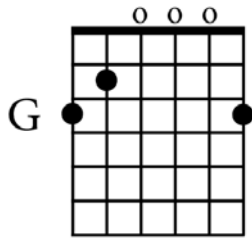


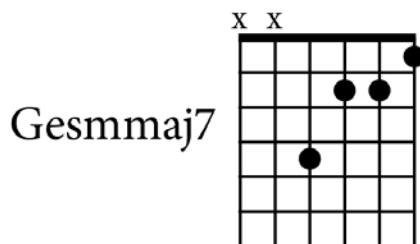
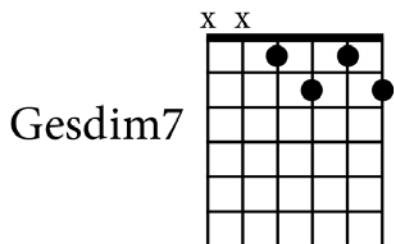
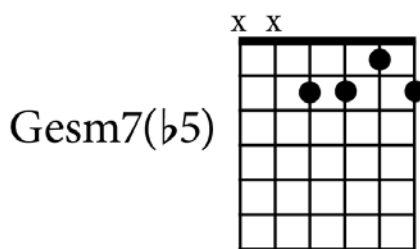
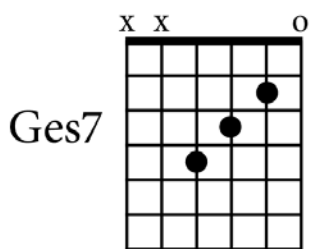
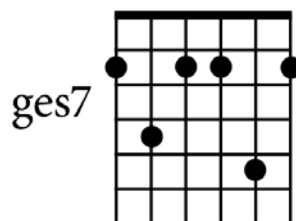
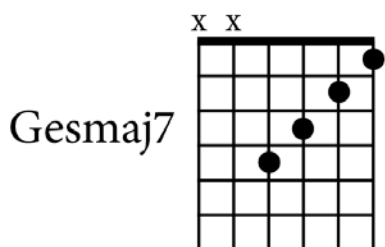
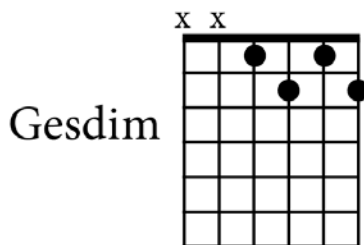
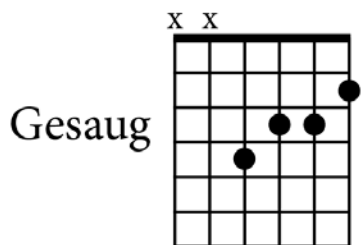
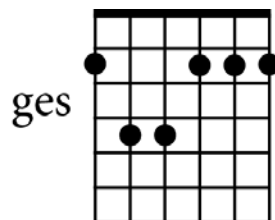
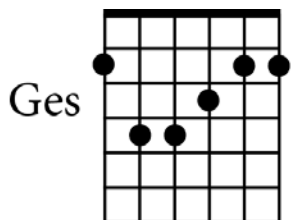












Dodatek C

Słowniczek

.....

Akompaniament — wykorzystanie dodatkowej muzyki w celu wsparcia linii melodycznej.

Akord — jednoczesne brzmienie przynajmniej dwóch różnych dźwięków.

Alla breve — inna nazwa metrum 2/2.

Atonalność — muzyka, która nie jest w tonacji i nie jest uporządkowana diatonicznie.

Belka — gruba linia (zastępująca chorągiewkę), która łączy ogonki ósemek lub krótszych nut.

Bit — jeden z powtarzających się jednostajnych pulsów w rytm muzyki. Każdy puls jest nazywany bitem.

Bridge — zobacz: *przejście*.

C razkreślne — dźwięk C ulokowany na pierwszej linii dodanej pod pięciolinia z kluczem wiolinowym lub pierwszej linii dodanej nad pięciolinia z kluczem basowym. Zobacz: *pięciolinia* oraz *nuty fortepianowe*.

Cały ton — interwał składający się z dwóch półtonów, reprezentowany na pianinie przez klawisze oddzielone jednym klawiszem, białym lub czarnym, a na gitarze przez progi oddzielone jednym progiem.

Chorągiewka — falista linia dodana do ogonka nuty, która oznacza zredukowaną wartość rytmiczną. Chorągiewki są zamiennikami belek. Zobacz: *belka*.

Chromatyczna (skala) — skala zawierająca dwanaście tonów oddalonych od siebie o półton. Zobacz: *diatoniczna (skala)*.

Diatoniczna (skala) — skala zawierająca dźwięki danej tonacji. Na przykład w utworze w tonacji C-dur dźwięki diatoniczne to C, D, E, F, G, A i H, a wszystkie pozostałe są dźwiękami niediatonicznymi, czyli chromatycznymi. Zobacz: *chromatyczna (skala)*.

Downbeat — pierwszy bit w takcie.

Duola — dwie połączone ze sobą nuty w złożonym metrum, które dzielą na dwie równe części bit, który powinien być podzielony na trzy części.

Forma — ogólna budowa, organizacja lub struktura kompozycji muzycznej.

Gatunek — styl lub maniera w muzyce.

Harmonia — słyszane jednocześnie dźwięki, które są tak poukładane, aby tworzyły akordy i progresje.

Homofonia — warstwy muzycznej aktywności, na przykład melodia i akompaniament.

Improwizacja — spontaniczna twórczość muzyczna.

Interwał — odległość między dwoma dźwiękami.

Kadencja — zakończenie frazy muzycznej zawierające moment wytchnienia lub rozluźnienia napięcia.

Klucz basowy — klucz na dolnej pięciolinii nut fortepianowych. Klucz basowy zawiera na liniach i przestrzeniach między liniami dźwięki poniżej C razkreślonego.

Klucz wiolinowy — symbol znajdujący się na początku górnej pięciolinii nut fortepianowych. Na liniach i przestrzeniach między liniami tej pięciolinii znajdują się dźwięki powyżej C razkreślonego.

Kropka przedłużająca — kropka za nutą lub pauzą, która zwiększa ich wartość o połowę. Zobacz: *nuta z kropką* i *pauza z kropką*.

Linie taktu — pionowe linie na pięcioliniach, które dzielą nuty i pauzy na grupy o długości zależnej od użytego metrum.

Melodia — następstwo tonów, zazwyczaj o zróżnicowanej wysokości i rytmie, które tworzą razem rozpoznawalny układ i znaczenie.

Melodia z akordami (*lead sheet*) — uproszczony zapis zawierający melodię ze wskazanymi akordami, z którego korzysta się podczas gry, stosowany między innymi w muzyce rockowej i jazzowej.

Metrum — regularny, powtarzający się układ rytmiczny w utworze.

Metrum proste — metrum, w którym akcentowane bity w każdym takcie są podzielne przez dwa, na przykład 4/4.

Metrum złożone — metrum, którego bity da się podzielić przez trzy (6/8, 9/4 itd.), za wyjątkiem oznaczeń schematów rytmicznych, które mają trójkę na górze (na przykład 3/4 lub 3/8).

Nawrót — progresja akordów prowadząca z powrotem do początku piosenki.

Notacja muzyczna — używanie pisanych lub drukowanych symboli reprezentujących dźwięki.

Nuta — symbol oznaczający długość dźwięku oraz — gdy jest umieszczony na pięciolinii — wysokość tego dźwięku.

Nuta z kropką — nuta, za którą znajduje się kropka. Ma wartość równą półtora swojej normalnej wartości.

Nuty fortepianowe — połączenie pięciolinii z kluczem basowym i pięciolinii z kluczem wiolinowym. Zobacz: *klucz basowy* i *klucz wiolinowy*.

Oktawa — dwa tony oddzielone ośmioma diatonicznymi dźwiękami, które w zachodniej muzyce mają taką samą nazwę i są tożsame.

Oznaczenie metrum — dwie cyfry znajdujące się na początku utworu, takie jak 3/4, które informują o liczbie bitów w każdym takcie oraz o tym, jaka nuta jest równa jednemu bitowi. Górna (lub pierwsza) cyfra to liczba bitów, a dolna (lub druga) liczba to rodzaj nuty równej jednemu bitowi.

Partytura — drukowana wersja utworu muzycznego.

Pauza — symbol używany do oznaczania przerwy w muzyce.

Pauza z kropką — pauza, za którą znajduje się kropka. Ma wartość równą półtora swojej normalnej wartości.

Pięciolinia — pięć poziomych, równoległych linii i cztery przestrzenie między nimi, na których wpisuje się nuty i pauzy.

Polifonia — warstwy różnych aktywności melodycznych i rytmicznych w jednym utworze.

Półton — najmniejszy interwał w muzyce zachodniej, reprezentowany na fortepianie przez dwa sąsiednie klawisze lub na gitarze przez dwa sąsiednie progi.

Progresja akordu — przechodzenie z jednego akordu na inny, zwykle według jakiegoś schematu.

Przedtakt — dźwięki wprowadzające, które znajdują się przed pierwszym taktem utworu.

Przejście — kontrastująca część utworu zawarta między dwiema podobnymi częściami. Zwane także częścią B.

Rytm — układ regularnych i nieregularnych pulsów w muzyce.

Skala — seria dźwięków w porządku rosnącym lub malejącym, które należą do jednej tonacji. Skala zaczyna się i kończy od toniki.

Synkopa — celowe złamanie dwudzielnego lub trójdzielnego schematu akcentowania, najczęściej poprzez akcentowanie słabej części taktu lub nuty, która nie przypada na bit.

Takt — segment zapisanego utworu mieszczący się między dwiema pionowymi liniami, który zawiera tyle bitów, ile wskazuje górna cyfra w oznaczeniu metrum.

Tembr — unikalna cecha dźwięku emitowanego przez instrument.

Tempo — szybkość bitu w utworze.

Tonacja — skala, w jakiej napisano utwór, która jest zazwyczaj determinowana przez pierwszy i ostatni akord utworu oraz przez układ całych tonów i półtonów między stopniami skali (na przykład tonacja C jest reprezentowana przez pierwsze C skali oraz C o oktawę wyższe od pierwszego C).

Tonalny — utwór lub fragment utworu napisany w oparciu o tonację lub skalę.

Tonika — pierwszy stopień skali diatonicznej.

Triola — stosowana w metrum prostym do tego, żeby bit normalnie dzielony na dwa podzielić na trzy równe części.

Tryl — gdy wykonawca gwałtownie zmienia dwa dźwięki oddalone o cały ton lub półton.

Wysokość — właściwość dźwięku uzależniona od częstotliwości drgań.

Zawołanie i odpowiedź — gdy soliście odpowiada inny muzyk lub grupa muzyków.

Skorowidz

A

akcentowanie, 59
akompaniament, 162, 263
akord, 123, 263
 chromatyczny, 144
 diatoniczny, 144
 dominantowy septymowy, 133
 molowy, 134
 półzmnieszony, 148
 septymowy, 131, 135, 148
 zmnieszony, 133
 zmnieszony septymowy, 134
alla breve, 51, 263
asymetryczne schematy rytmiczne, 55
atak, 198
atonalność, 215, 263

B

barwa instrumentu, 197
bas cyfrowany, 171
belka, 33, 263
bemol, 75
bit, 27, 31, 263
blues, 180
 dwudziestoczerotaktowy, 181
 dwunastotaktowy, 180
 ośmiotaktowy, 181
 szesnastotaktowy, 181
Boecjusz, 212
bridge, 168, 263
budowa akordów, 123

C

c razkreślne, 263
cała nuta, 35
cały ton, 67, 73, 263
cel harmoniczny, 153
chorągiewka, 32, 263
czytanie
 nut, 207
 śpiewników, 151

Ć

ćwierćnuta, 36

D

decyma, 107
diminuendo, 192
downbeat, 48, 263
duet, 177
duola, 62, 63, 263
dynamika, 187, 190
dźwięk, 198–200
dźwięki diatoniczne, 71

E

ekspresja, 159
etiuda, 177

F

fale dźwiękowe, 200
fantazja, 178
forma, 263
 binarna, 168
 jednoczęściowa, 167
 kontrastowa, 167
 łuku, 168
 muzyczna, 28, 159, 167
 trzyczęściowa, 168
fraza muzyczna, 165
fuga, 174

G

gatunek muzyki, 28, 161, 263
główka, 32
gryf, 78
Guido z Arezzo, 213

H

harmonia, 165, 263
harmonie konsonansowe, 165
homofonia, 264
Huygens Christiaan, 214

I

ikony, 20
improvizacja, 264
interwał, 71, 118, 264
 harmoniczny, 105
 melodyczny, 105
 złożony, 107
interwały w skali C-dur, 120

J

jazz, 184

K

kadencja, 153, 264
 autentyczna doskonała, 154
 autentyczna niedoskonała, 154
 niepełna, 156
 plagalna, 155
 zwodnicza, 156
kasownik, 76
klawiatura pianina, 77
klucz
 altowy, 70
 basowy, 68, 264
 C, 68
 tenorowy, 70
 wiolinowy, 68, 264
koło kwintowe, 93
koncert, 177
kontur, 163
 falisty, 163
 kluczowego dźwięku, 164
 łukowy, 163
 odwróconego łuku, 164
kropka, 38, 45
kropka przedłużająca, 264
krzyżyk, 74
kwarta, 110
kwinta, 112, 125
 czysta, 108
 harmoniczna, 106
 zmniejszona, 112

L

licencja, 267
liczba stopni, 106, 118
liczenie
 bitów, 51
 półtonów, 126
 rytmów, 54
linie taktu, 264
lista ścieżek, 221

Ł

łączenie
 części utworu, 167
 nut, 27, 39
 łuk, 38, 39
 łuk legato, 192

M

melodia, 162, 264
 melodia z akordami, 264
 metronom, 32, 188
 metrum, 47, 264
 2/2, 51
 3/4, 50
 3/8, 51
 4/4, 50
 6/8, 54
 9/4, 54
 proste, 264
 złożone, 53, 264
 modulacja, 152
 Moog Robert, 216
 muzyka klasyczna, 171

N

nawrót, 180, 264
 nazwa akordu, 145
 notacja muzyczna, 71, 264
 nuta, 27, 31, 67, 264
 przedtaktowa, 61
 z kropką, 38, 264
 z podwójną kropką, 39
 nuty
 enharmoniczne, 72
 fortepianowe, 69, 264

O

odległość między dźwiękami, 105
 ogonek, 32
 okres muzyczny, 166
 oktawa, 109, 264

oznaczenia

akordów, 145
 akordów septymowych, 149
 artykulacji, 195
 dynamiki, 190, 192
 metrum, 47, 264
 przykluczowe tonacji, 98, 100, 102
 tempa, 189
 tonacji durowych, 96
 zmiennej dynamiki, 191

Ó

ósemka, 37

P

pałeczki rytmiczne, 32
 papież Sylwester II, 213
 Partch Harry, 215
 partytura, 265
 pauza, 27, 41, 265
 całonutowa, 42
 ćwierćnutowa, 43
 ósemkowa, 44
 półnutowa, 43
 z kropką, 265
 pedał fortepianu, 193
 pięciolinia, 67, 265
 Pitagoras, 211
 podstawa, 124
 podwójny
 bemol, 76
 krzyżyk, 76
 polifonia, 265
 pop, 183
 półkadencja, 156
 półnuta, 36
 półton, 67, 71, 265
 progresje
 akordów, 143, 150, 265
 w tonacjach durowych, 147
 w tonacjach molowych, 148
 proste metrum, 49

pryma, 124
 czysta, 109
 zwiększona, 109
przedtakt, 61, 265
przejście, bridge, 168, 265
przewrót
 akordu, 140
 triady, 141
pulsacja, 59

R

rock, 183
rodzaje
 konturu melodycznego, 163
 metrum, 48
 pauz, 41
 pulsacji, 55
rondo, 174
rozdzielczość rytmiczna, 61
rozmiar interwału, 106
rozpiętość interwałowa, 173
rozpoznawanie przewrotów akordu, 141
rytm, 32, 59, 162, 265

S

schematy rytmiczne, 50
 asymetryczne, 55
 proste, 49
 złożone, 52
Schönberg Arnold, 215
seksta, 117
sekunda, 114
sekunda melodyczna, 106
septyma, 118
 durowa, 132
 molowa, 132
skala, 120, 265
 chromatyczna, 263
 diatoniczna, 263
 durowa, 81

 molowa, 85, 144
 molowa melodyczna, 89
 muzyczna, 71, 81
słuchanie
 skal durowych, 85
 skal molowych, 91
sonata, 171
 ekspozycja, 172
 podsumowanie, 173
 rozwinięcie, 173
Stockhausen Karlheinz, 216
stopnie, 118
stosy tercji, 123, 142
symfonia, 175
synkopa, 60, 265
szukanie nut, 77

T

tablica akordów, 225
tabulatura, 152
takt, 45, 48, 265
tembr, 198, 265
tempo, 187, 265
teoretycy muzyki, 211
teoria muzyki, 25, 205–209
tercja, 116, 123
tercja wielka, 108
tonacja, 207, 208
tonalny, 265
tonika, 120, 265
triada, 124
 durowa, 126
 molowa, 127
 zmniejszona, 129
 zwiększona, 128
triola, 62, 265
tryl, 265
tworzenie
 interwałów, 118
 septym, 131
 triad, 124
 triad molowych, 128

U

układ składników, voicing, 140
umowa licencyjna, 267

V

Vicentino Nicola, 214
voicing
 otwarty, 141
 zamknięty, 140

W

wartości nut, 31, 34
właściwości akustyczne instrumentu, 197
wybrzmiewanie, 200
wydłużanie
 nuty, 38
 pauz, 45
wysokość dźwięku, 265

Z

zapamiętanie nut, 79
złożone schematy metryczne, 52
zmiana
 tempa, 190
 tonacji, 152
 wysokości dźwięku, 74
znaki
 chromatyczne, 67, 71, 108
 przykluczowe, 93, 97, 207