

*Andrzej Odyniec*

# Gra akordowa na gitarze

Podstawy teorii muzyki i harmonii

na prawach rękopisu

*Mojej żonie Teresie*

Warszawa-Włochy, Parafia Św. Teresy od Dzieciątka Jezus  
Adwent 1992 — Adwent 1995 — Epifania 2007



# Spis treści

<b>Wprowadzenie</b>	<b>1</b>
<b>1 Skala muzyczna</b>	<b>3</b>
1.1 Gamy durowe i molowe . . . . .	3
1.2 Tonacje . . . . .	5
1.3 Gama schromatyzowana . . . . .	6
1.4 Interwały . . . . .	6
1.4.1 Przewroty . . . . .	7
1.4.2 Strojenie gitary . . . . .	7
<b>2 Podstawy harmonii</b>	<b>9</b>
2.1 Trójdźwięki . . . . .	9
2.2 Akordy septymowe . . . . .	11
2.3 Akordy nonowe . . . . .	12
2.4 Trójdźwięki z dodaną sekstą . . . . .	12
2.5 Alteracje . . . . .	12
2.6 Podsumowanie . . . . .	12
<b>3 Podstawy techniki</b>	<b>13</b>
3.1 Symboliczne oznaczanie akordów . . . . .	13
3.1.1 Zasady budowania oznaczeń . . . . .	13
3.1.2 Alteracje . . . . .	14
3.2 Konstrukcje akordów . . . . .	15
3.3 Następstwo akordów . . . . .	17
3.3.1 Wędrowanie po kole kwintowym . . . . .	17
3.3.2 Funkcje na kole kwintowym . . . . .	17
<b>4 Translacja akordów</b>	<b>19</b>
4.1 Zmiana pozycji . . . . .	19
4.2 Zmiana tonacji . . . . .	20



# Spis rysunków

1.1	Tony i półtony . . . . .	3
1.2	Nazwy klawiszy . . . . .	4
1.3	Koła kwintowe . . . . .	5
1.4	Nazwy dźwięków strun gitary . . . . .	6
3.1	Następstwo trójdźwięków . . . . .	18
4.1	Nazwy akordów . . . . .	19

# Spis tabel

1.1	Interwały . . . . .	8
2.1	Trójdźwięki durowe . . . . .	9
2.2	Trójdźwięki molowe . . . . .	10
2.3	Funkcje trójdźwięków durowych . . . . .	11
2.4	Funkcje trójdźwięków molowych . . . . .	11
3.1	Podstawowe chwytaki akordowe . . . . .	15
3.2	Dodatkowe chwytaki akordowe . . . . .	16
3.3	Trójdźwięki w kole kwintowym . . . . .	18
4.1	Tabela translacji . . . . .	20
4.2	Tabele translacji 2 . . . . .	21

# Wprowadzenie

Umiejętność całkiem przyzwoitego akompaniamentu gitarowego nie wymaga znajomości teorii. Wszystkie podręczniki do teorii muzyki (w szczególności teorii harmonii) posługują się w znacznym stopniu zapisem nutowym. Wymóg znajomości nut odstrasza amatorów od tego rodzaju literatury. Nawet zainteresowanie i gotowość pogłębienia intuicyjnej wiedzy nie są w stanie przełamać tej bariery. Dlatego na Drodze daje się zauważyć brak znajomości aparatu pojęciowego i tym samym często brak wspólnego języka porozumienia między kantorami, szczególnie tymi początkującymi. Upływa zwykle wiele czasu, zanim początkującemu kantorowi bardziej doświadczeni bracia wytłumaczą niektóre pojęcia.

Dlatego zdecydowałem się zebrać i przedstawić w telegraficznym skrócie szereg pojęć z teorii muzyki i teorii harmonii w kontekście akompaniamentu gitarowego. Publikacja ta nie jest podręcznikiem. Można by ją raczej porównać do wyciągu z wielu innych podręczników. Ma stanowić podstawę do własnych przemyśleń — ukierunkować intuicyjne poznawanie tajników gry akordowej na gitarze. Mam nadzieję, że może także być pomocą w doboraniu akordów do usłyszanego (lub nagranej) pieśni.

Ważną cechą niniejszej publikacji jest zupełny brak zapisu nutowego. Zamiast niego posługujemy się klawiaturą fortepianu, obrazem gryfu gitary i nazwami dźwięków. Brak znajomości nut nie jest więc w żadnym stopniu przeszkodą w percepcji niniejszego tekstu. Dla zobrazowania treści zamieszczono wiele rysunków i tabel. Wprowadzane i definiowane pojęcia wyróżniono w tekście *kursywą*.

Treść tutaj przedstawiona nie jest, z powodu szczupłości miejsca, spójnym i ciągłym wykładem. Jednakże pozostawione luki czytelnik wypełni sam intuicyjnie, jeżeli zechce mu się pobawić prezentowanym tutaj materiałem na własnej gitarze a jeszcze lepiej: zasiąść raz czy drugi do klawiatury pianina czy keyboardu.

W tej publikacji objaśniamy tylko podstawy teoretyczne muzyki i harmonii dotyczące współczesnych skal muzycznych opartych na systemie temperowanym, które wykształciły się w okresie baroku (XVII/XVIII wiek). Powstały wtedy siedmiostopniowe skale durowa i molowa, na których opiera się system tonalny z 24 tonacjami (12 dur i 12 moll) ułożonymi w kole kwintowym. Zupełnie nie zajmujemy się tutaj pracą prawej ręki, a więc „biciem” czy palcowaniem, chociaż jest to także bardzo ważne, szczególnie z powodu istotności rytmu w gatunku muzyki *flamenco*, z którym jest związanych lub wręcz z którego pochodzi większość pieśni.

Zebrany materiał pochodzi z różnych publikacji. Duża jego część jest zaczerpnięta ze *Studium gry akordowej na gitarze* Kazimierza Sosińskiego, PWM 1968.

Andrzej Odyniec





# Rozdział 1

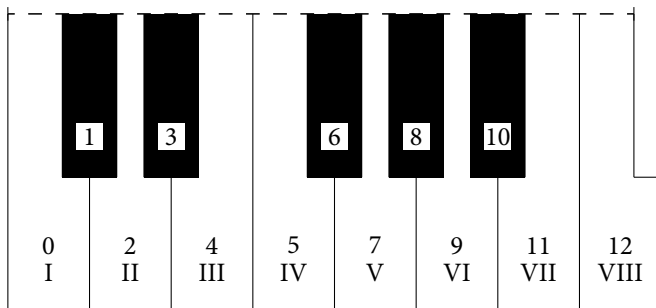
## Skala muzyczna

### 1.1 Gamy durowe i molowe

Skala *durowa* lub *molowa* charakteryzuje się ściśle wyznaczonym rozmieszczeniem *całych tonów* i *półtonów*. Jedna *oktawa*, czyli zakres częstotliwości drgań od *podstawowej* do pierwszej *harmonicznej* (tzn. częstotliwości dwukrotnie wyższej niż podstawowa) podzielona jest na **dwanaście** odcinków. Takie odcinki nazywamy *półtonami*. Dlatego połowa gryfu gitary (mierzonego od siodełka do strunnika) podzielona jest *progami* na dwanaście odcinków. Przesunięcie palca o jeden próg odpowiada zmianie wysokości dźwięku o jeden półton.

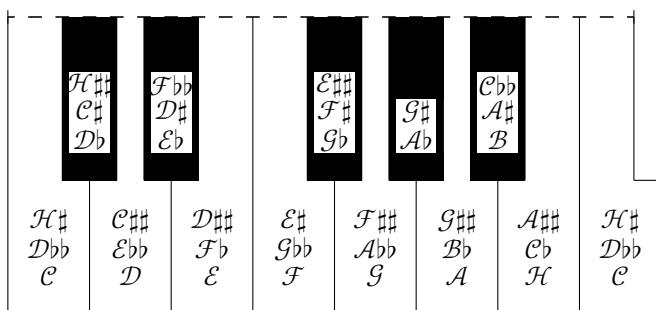
Jednakże *gama* składa się z **siedmiu** dźwięków zwanych *stopniami*. Stopnie gamy oddalone są od siebie o jeden lub dwa (a niekiedy trzy) półtony. W gamie durowej półtony znajdują się między stopniami: III i IV oraz VII i VIII (=I). Według gamy C-dur przyporządkowano dźwięki klawiszom fortepianu (rysunek 1.1) tak, że białe klawisze odpowiadają kolejnym stopniom gamy. Czarne klawisze odpowiadają półtonom i znajdują się między klawiszami białymi tam, gdzie odległość między stopniami gamy C-dur wynosi dwa półtony. Między stopniami III i IV oraz VII i VIII nie ma czarnych klawiszy, gdyż białe oddalone są o jeden półton.

Rysunek 1.1: Tony (stopnie) i półtony gamy C



Kolejne stopnie gamy durowej oznaczone są literami: C, D, E, F, G, A i H<sup>1</sup> (Anglicy zamiast litery H używają B, natomiast Włosi używają nazw solmizacyjnych: *do, re, mi, fa, sol, la i si*). Dźwięk o pół tonu wyższy oznacza się znakiem krzyżyka (#) i wymawia się dodając końcówkę *is*, np. Cis, Dis, Fis itd. (Anglicy dodają słówko *sharp*). Dźwięk o pół tonu niższy oznacza się znakiem bemola (b) i wymawia się dodając końcówkę *es*, np. Ces, Des, Ges itd. (Anglicy dodają słówko *flat*). Wyjątkami są tu dźwięki Es i As (po samogłosce dodajemy tylko s). Dźwięk Hes oznacza się wyjątkowo literą B (bez bemola) — co może prowadzić do nieporozumień między zapisami polskimi i anglojęzycznymi. Czasami wygodne jest dwu- lub wielokrotne podwyższenie czy obniżenie dźwięku. Wtedy stawiamy dwa krzyżyki lub dwa bemole i dodajemy jeszcze jedną końcówkę (np. Cisis, Deses itd.). Tak więc ten sam dźwięk może mieć kilka równoznaczących oznaczeń (rysunek 1.2).

Rysunek 1.2: Nazwy chromatyczne klawiszy fortepianu



Gama molowa budowana jest na VI stopniu (inaczej: poczynając od VI stopnia) odpowiada jej (równoległej) gamy durowej (w gamie C-dur jest to dźwięk A). Tak utworzona gama ma odległości półtonów między jej II i III oraz V i VI stopniem i nosi nazwę *naturalnej*. Brak w niej jest jednak dźwięku prowadzącego, który powinien poprzedzać VIII (=I) stopień (zwany *toniką*) o jedynie pół tonu. Tworzymy go podnosząc stopień VII o pół tonu. Uzyskujemy wtedy gamę molową *harmoniczną*, w której półtony mamy między II i III, V i VI oraz VII i VIII stopniem, natomiast między stopniem VI i VII aż półtora tonu. Ta odległość jest niemelodyjna i poprawia się ją podnosząc dodatkowo jeszcze stopień VI. Otrzymujemy wtedy gamę molową *melodyczną*, posiadającą półtony między II i III oraz VII i VIII stopniem.

Jeżeli gamę durową podzielimy na dwie równe części, to każda taka część składać się będzie z czterech kolejnych dźwięków (tzw. *tetrachordów*). Oba tetrachordy mają identyczną budowę, składają się bowiem z dwóch całych tonów i jednego półtonu. Drugi tetrachord rozpoczyna się od V stopnia gamy, oddalony jest więc o siedem półtonów od stopnia I. Odległość ta (inaczej *interwał*) jest zwana *kwintą czystą*.

Traktując drugi tetrachord gamy durowej jako pierwszy nowej gamy, możemy dorobić jej drugi tetrachord dbając o odpowiednie rozmieszczenie całych tonów i półtonów. W tym celu będziemy musieli na stałe podwyższyć przedostatni dźwięk drugiego tetrachordu (np. w przypadku

<sup>1</sup>Warto kilkakrotnie przesłuchać dźwięki przypisane białym klawiszom, wsłuchać się w sąsiednie jak następują jeden po drugim i zauważyć różnicę w odległościach dźwięków tam, gdzie nie ma czarnego klawisza i tam, gdzie jest.

gamy C-dur tworzymy gamę G-dur i podwyższamy dźwięk F do Fis). Takie podwyższenie nazywamy *stałym krzyżykiem* gamy. Powtarzając ten proces uzyskujemy kolejne gamy w odległościach kwint, z których każda kolejna ma jeden stały krzyżyk więcej niż poprzednia. Takie gamy zwiemy *krzyżkowymi*.

Możemy proces odwrócić, traktując pierwszy tetrachord gamy jako drugi gamy poprzedniej i dorabiając do niego tetrachord pierwszy poprzez obniżenie na stałe jego ostatniego dźwięku (np. w przypadku gamy C-dur tworzymy gamę F-dur z jednym stałym bemolem B). W ten sposób tworzymy gamy *bemolowe*.

Podobnie postępuje się w przypadku gam molowych. Należy pamiętać, że gama molowa zbudowana jest na VI stopniu *równoległej* gamy durowej i zawsze będzie miała tyleż stałych krzyżyków lub bemoli, co równoległa gama durowa. Tak więc np. gamy C-dur i a-moll nie mają żadnych stałych krzyżyków ani bemoli (i tonacje z nimi związane zwiemy *czystymi*). Natomiast gamy G-dur i e-moll mają jeden stały krzyżyk Fis.

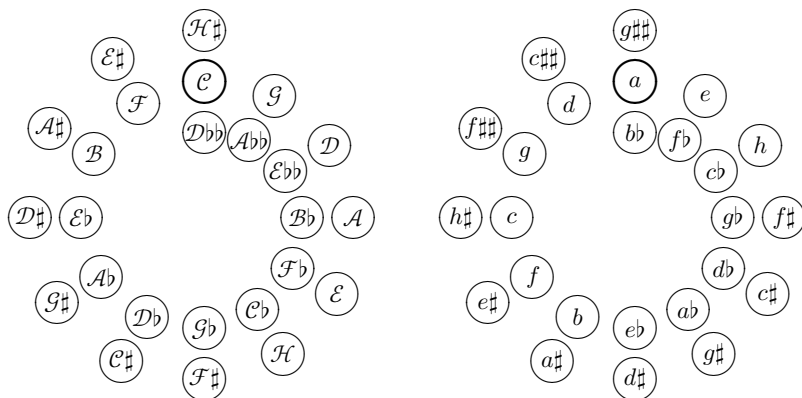
## 1.2 Tonacje

Taki dobór dźwięków w utworze, który po uporządkowaniu ich według wysokości da się sprowadzić do jakiejś gamy nazywamy *tonacją*. Tonacja nosi nazwę tejże gamy. To, czy tonacja jest durowa, czy molowa wynika ze zjawisk harmoniczných w utworze. Tonacje durowe zwykło się oznaczać wielkimi literami a tonacje molowe — małymi.

W praktyce używa się tonacji do sześciu stałych krzyżyków lub bemoli. Tonacji o większej liczbie stałych podwyższeń lub obniżeń (do dwunastu) używa się rzadziej, gdyż można je zastąpić tonacjami *enharmonicznymi* czyli równobrzniącymi, lecz o innej pisowni. Np. tonacją enharmoniczną do Ces-dur (siedem bemoli) jest tonacja H-dur (pięć krzyżyków).

Następstwo kolejnych tonacji przedstawiają *koła kwintowe* (rysunek 1.3). Poruszając się po kole kwintowym w prawo, za wskazówkami zegara, znajdujemy kolejne tonacje o coraz większej liczbie krzyżyków. Poruszając się w lewo znajdujemy tonacje bemolowe. Na tych samych pozycjach wskazówki zegara spotykają się tonacje enharmoniczne.

Rysunek 1.3: Koła kwintowe dla gam durowych i molowych



Warto zauważyć, że w kole kwintowym powtarza się sekwencja siedmiu tonacji: F, C, G, D, A, E oraz H (z ewentualnymi obniżeniami lub podwyższeniami).

### 1.3 Gama schromatyzowana

Gama *schromatyzowana* składa się z dwunastu dźwięków zamkniętych w ramach oktawy i pozostających w odległościach jednego półtonu od siebie nawzajem. Gitara nie ma (jak fortepian) wydzielonych stopni gamy durowej. Przejście do kolejnego progu jest przejściem do kolejnego dźwięku gamy schromatyzowanej. Gitara ma pięć różnych strun (najcieńsza i najgrubsza nastrojone są na ten sam dźwięk, tylko w innej oktawie). Struny gitary strojone są kolejno na dźwięki H, G, D, A i E. Rysunek 1.4 przedstawia obraz gryfu z nazwami dźwięków odpowiadającymi przyciśnięciu palca przed dwunastoma progami na wszystkich pięciu strunach. Poza nazwami podstawowymi umieszczono tam też nazwy z dwoma krzyżykami oraz z dwoma bemolami.

Rysunek 1.4: Nazwy chromatyczne dźwięków na pięciu strunach gitary

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
A $\sharp\sharp$ C $\flat$ H	H $\sharp$ D $\flat\flat$ C	H $\sharp\sharp$ C $\sharp$ D $\flat$	C $\sharp\sharp$ E $\flat\flat$ D	F $\flat\flat$ D $\sharp$ E $\flat$	D $\sharp\sharp$ F $\flat$ E	E $\sharp$ G $\flat\flat$ F	E $\sharp\sharp$ F $\sharp$ G $\flat$	F $\sharp\sharp$ A $\flat\flat$ G	G $\sharp$ B $\flat$ A $\flat$	G $\sharp\sharp$ B $\sharp$ A	C $\flat\flat$ A $\sharp$ B	A $\sharp\sharp$ C $\flat$ H
F $\sharp\sharp$ A $\flat\flat$ G	G $\sharp$ A $\flat$	G $\sharp\sharp$ B $\flat$ A	C $\flat\flat$ A $\sharp$ B	A $\sharp\sharp$ C $\flat$ H	H $\sharp$ D $\flat\flat$ C	H $\sharp\sharp$ C $\sharp$ D $\flat$	C $\sharp\sharp$ E $\flat\flat$ D	F $\flat\flat$ D $\sharp$ E $\flat$	D $\sharp\sharp$ F $\flat$ E	E $\sharp$ G $\flat\flat$ F	E $\sharp\sharp$ F $\sharp$ G $\flat$	F $\sharp\sharp$ A $\flat\flat$ G
C $\sharp\sharp$ E $\flat\flat$ D	F $\flat\flat$ D $\sharp$ E $\flat$	D $\sharp\sharp$ F $\flat$ E	E $\sharp$ G $\flat\flat$ F	E $\sharp\sharp$ F $\sharp$ G $\flat$	F $\sharp\sharp$ A $\flat\flat$ G	G $\sharp$ A $\flat$	G $\sharp\sharp$ B $\flat$ A	C $\flat\flat$ A $\sharp$ B	A $\sharp\sharp$ C $\flat$ E	H $\sharp$ D $\flat\flat$ C	H $\sharp\sharp$ C $\sharp$ D $\flat$	C $\sharp\sharp$ E $\flat\flat$ D
G $\sharp\sharp$ B $\flat$ A	C $\flat\flat$ A $\sharp$ B	A $\sharp\sharp$ C $\flat$ H	H $\sharp\sharp$ D $\flat\flat$ C	H $\sharp\sharp$ C $\sharp$ D $\flat$	C $\sharp\sharp$ E $\flat\flat$ D	F $\flat\flat$ D $\sharp$ E $\flat$	D $\sharp\sharp$ F $\flat$ E	E $\sharp$ G $\flat\flat$ F	E $\sharp\sharp$ F $\sharp$ G $\flat$	F $\sharp\sharp$ A $\flat\flat$ G	G $\sharp$ A $\flat$	G $\sharp\sharp$ B $\flat$ A
D $\sharp\sharp$ F $\flat$ E	E $\sharp$ G $\flat\flat$ F	E $\sharp\sharp$ F $\sharp$ G $\flat$	F $\sharp\sharp$ A $\flat\flat$ G	G $\sharp$ A $\flat$	G $\sharp\sharp$ B $\flat$ A	C $\flat\flat$ A $\sharp$ B	A $\sharp\sharp$ C $\flat$ H	H $\sharp$ D $\flat\flat$ C	H $\sharp\sharp$ C $\sharp$ D $\flat$	C $\sharp\sharp$ E $\flat\flat$ D	F $\flat\flat$ D $\sharp$ E $\flat$	D $\sharp\sharp$ F $\flat$ E

### 1.4 Interwały

Różnicę wysokości dwóch dźwięków mierzoną liczbą zawartych między nimi stopni jakiejś gamy nazywamy *odległością* lub częściej *interwałem*. Liczba stopni zawarta w interwale nadaje mu nazwę pochodzącą od liczebników porządkowych języka łacińskiego. Nazwy kolejnych interwałów brzmią: *pryma*, *sekunda*, *tercja*, *kwarta*, *kwinta*, *seksta*, *septyma*, *oktawa*, *nona*, *decyma*, *undecyma*, *duodecyma*, *terdecyma*, *kwartdecyma* i *kwintdecyma*. Najczęściej używane są interwały z pierwszej oktawy (od prymy do oktawy). Interwały z drugiej oktawy (od nony do kwintdecymy) używane są rzadziej, gdyż można je sprowadzić do interwałów z pierwszej oktawy poprzez *przewrót*.

W zależności od dokładnej liczby półtonów, z jakich składa się dany interwał, rozróżniamy interwały *czyste* (pryma, kwarta, kwinta i oktawa) oraz *wielkie* i *małe* (sekunda, tercja, seksta i septyma). Ponadto wszystkie interwały mogą być *zmniejszone* (tj. o półton mniejsze od czystych i małych) lub *zwiększone* (tj. o półton większe od czystych i wielkich).

### 1.4.1 Przewroty

Jeżeli dolny składnik interwału przeniesiemy o oktawę w górę lub górny o oktawę w dół, to otrzymamy *przewrót interwału*. Interwały w przewrocie brzmią bardzo podobnie, gdyż przeniesienie dźwięku o oktawę zmienia jedynie zawartość częstotliwości harmonicznych. Interwały czyste dają w przewrocie również interwały czyste. Przewrotami interwałów wielkich są małe, zwiększonych zaś — zmniejszone, i na odwrót.

Interwały i ich przewroty oraz odległości w całym tonach przedstawia tabela 1.1.

### 1.4.2 Strojenie gitary

Dzisiaj każdy może mieć smartfona z aplikacją do strojenia. Ale nawet wtedy warto sprawdzić czy gitara „stroj na progach”. Prosta korekta stroju bywa wygodniejsza bez wspomaganie elektroniką.

Aby odszukanie podstawowych interwałów na gryfie gitary było łatwiejsze, niekiedy na jego górnej krawędzi (a czasami i na chwytni pomiędzy progami) zaznaczane są one małymi kółkami. Zaznaczane jest wtedy zwykle pole przed piątym progiem (pozycja V — kwarta czysta), przed siódmym progiem (pozycja VII — kwinta czysta) i przed dwunastym progiem (pozycja XII — oktawa czysta).

Ponieważ przewrotem kwarty jest kwinta, struny strojone w odległościach kwarty stroją po uwzględnieniu przewrotu także w odległościach kwinty (jedynie między struną G i H mamy kwartę zmniejszoną co w przewrocie daje kwintę zwiększoną). Dlatego możemy sprawdzać strój gitary przyciskając strunę na V progu (strunę G na IV progu) i porównując ją z sąsiednią cieńszą lub przyciskając strunę na VII progu (strunę G na VIII progu) i porównując ją z sąsiednią grubsza. Mamy wtedy między dźwiękami odległość prymy czystej lub oktawy czystej, a więc de facto ten sam dźwięk.

Aby upewnić się, że gitara „stroj na progach”, należy przede wszystkim sprawdzić dźwięk każdej struny przyciśniętej na XII progu z dźwiękiem tej samej struny pustej. Powinniśmy słyszeć ten sam dźwięk (w odległości oktawy). Jeżeli tak nie jest, można w przypadku *trapezowego* zawieszania strun, a więc wtedy, gdy *podstrunnik* daje się przesuwac, skorygować delikatnie jego pozycję. Jeżeli jednak jest to niemożliwe, bo zawieszenie strun jest *hiszpańskie* a więc podstrunnik jest zamocowany sztywno do płyty rezonansowej albo przesuwanie podstrunnika poprawia strój jednej struny a psuje drugiej to możemy spróbować wymiany strun na nowe zakładając, że stare już się wyciągnęły i samo przyciśnięcie powoduje dodatkowe naprężenia znacznie zmieniające dźwięk. Jeżeli jednak i to nie pomoże, to pozostaje wymiana gitary na lepszą.

Niedokładne strojenie struny do sąsiedniej może powodować nawarstwianie się błędów, dlatego należy na koniec sprawdzić strunę E-1 ze struną E-6. Powinny dawać ten sam dźwięk w odległości trzech oktaw. Jeżeli tak nie jest, proces dostrajania strun należy powtórzyć.

Dwie kwinty dają w przewrocie odległość sekundy, dlatego można dodatkowo sprawdzać strunę przyciśniętą na II progu (strunę G na III progu) w stosunku do trzeciej cieńszej (E-6 do D, A do G, D do H i G do E-1). Proces strojenia może w pewnym stopniu zmieniać naprężenia w gryfie zmieniając jednocześnie jego długość, co powoduje jednocześnie zmianę stroju wszystkich strun. Dlatego często zachodzi potrzeba powtórzenia procesu zestrajania strun gitary ponownie.

Tabela 1.1: *Interwały od dźwięku C i ich przewroty*

<i>interwał</i>		<i>tonów</i>	<i>dźwięk</i>	<i>przewrót</i>	
pryma	zmniejszona	$-\frac{1}{2}$	$C^b$	optywa	zwiększona
	czysta	0	$C$	optywa	czysta
	zwiększona	$\frac{1}{2}$	$C^\sharp$		zmniejszona
sekunda	zmniejszona	0	$D^bb$	septyma	zwiększona
	mała	$\frac{1}{2}$	$D^b$		wielka
	wielka	1	$D$		mała
	zwiększona	$1\frac{1}{2}$	$D^\sharp$		zmniejszona
tercja	zmniejszona	1	$E^bb$	seksta	zwiększona
	mała	$1\frac{1}{2}$	$E^b$		wielka
	wielka	2	$E$		mała
	zwiększona	$2\frac{1}{2}$	$E^\sharp$		zmniejszona
kwarta	zmniejszona	2	$F^b$	kwinta	zwiększona
	czysta	$2\frac{1}{2}$	$F$		czysta
	zwiększona	3	$F^\sharp$		zmniejszona
kwinta	zmniejszona	3	$G^b$	kwarta	zwiększona
	czysta	$3\frac{1}{2}$	$G$		czysta
	zwiększona	4	$G^\sharp$		zmniejszona
seksta	zmniejszona	$3\frac{1}{2}$	$A^bb$	tercja	zwiększona
	mała	4	$A^b$		wielka
	wielka	$4\frac{1}{2}$	$A$		mała
	zwiększona	5	$A^\sharp$		zmniejszona
septyma	zmniejszona	$4\frac{1}{2}$	$B^b$	sekunda	zwiększona
	mała	5	$B$		wielka
	wielka	$5\frac{1}{2}$	$\mathcal{H}$		mała
	zwiększona	6	$\mathcal{H}^\sharp$		zmniejszona
oktawa	zmniejszona	$5\frac{1}{2}$	$C^b$	pryma	zwiększona
	czysta	6	$C$		czysta
	zwiększona	$6\frac{1}{2}$	$C^\sharp$		zmniejszona

## Rozdział 2

# Podstawy harmonii

Harmonia jest nauką o budowie i łączeniu *akordów*. Akordem nazywamy współbrzmienie lub następstwo co najmniej trzech dźwięków różnej wysokości, dobranych według pewnych prawideł. Zajmiemy się tutaj przede wszystkim akordami harmonii klasycznej, a więc zbudowanymi z dźwięków ułożonych nad sobą w odległościach tercji.

Do akordów należą *trójdźwięki*, *czterodźwięki*, czyli akordy septymowe oraz *pięciodźwięki*, czyli akordy nonowe. Mogą jeszcze istnieć *sześciodźwięki*, czyli akordy undecymowe i *siedmiodźwięki*, czyli akordy terdecymowe, ale w praktyce są one znacznie rzadziej używane. Na gitarze można wydobyc w pełni co najwyżej sześciodźwięk lecz czasami pojawiać się mogą siedmiodźwięki bez pewnych składników pośrednich.

### 2.1 Trójdźwięki

Budując trójdźwięki na poszczególnych stopniach gamy durowej, możemy stwierdzić, że różnią się one między sobą rozmieszczeniem małych i wielkich tercji (patrz tabela 2.1).

Tabela 2.1: *Trójdźwięki budowane na stopniach gamy C*

stopień	dźwięki	tercje	ozn.	funkcja
I	$\mathcal{C}$	$c-e-g$	wielka-mała	$\mathcal{C}$ Tonika
II	$\mathcal{D}$	$d-f-a$	mała-wielka	$d$
III	$\mathcal{E}$	$e-g-h$	mała-wielka	$e$
IV	$\mathcal{F}$	$f-a-c$	wielka-mała	$\mathcal{F}$ Subdominanta
V	$\mathcal{G}$	$g-h-d$	wielka-mała	$\mathcal{G}$ Dominanta
VI	$\mathcal{A}$	$a-c-e$	mała-wielka	$a$
VII	$\mathcal{H}$	$h-d-f$	mała-mała	$h^{5b}$

W zależności od rozmiaru tercji wchodzących w skład trójdźwięków, otrzymują one odpowiednie nazwy. I tak: tercja wielka i mała dają *trójdźwięk durowy* czyli *wielki*, tercja mała i wielka

dają trójdźwięk molowy czyli mały, dwie tercje małe dają trójdźwięk zmniejszony natomiast dwie tercje wielkie dają trójdźwięk zwiększony. W tonacji durowej trójdźwięki durowe pojawiają się na stopniach I, IV i V, trójdźwięki molowe na stopniach II, III i VII, trójdźwięk zmniejszony pojawia się na stopniu VII natomiast trójdźwięku zwiększonego w tonacji durowej nie ma.

Trójdźwięk zbudowany na I stopniu gamy, czyli na *tonice* nazywamy *tonicznym* i oznaczamy symbolem T. Trójdźwięk zbudowany na IV stopniu gamy, czyli na *subdominancie* nazywamy *subdominantowym* i oznaczamy symbolem S, natomiast zbudowany na V stopniu gamy, czyli na *dominancie* nazywamy *dominantowym* (symbol D). Symbole T, D, i S nazywamy symbolami *funkcji*.

Najniższy składnik trójdźwięku nazywamy jego *podstawą* albo *prymą*, dźwięk środkowy nazywamy *tercją* a najwyższy — *kwintą* trójdźwięku. Jak łatwo zauważyć, nazwy składników określają interwał, o jaki składnik akordu oddalony jest od jego podstawy.

W tonacji molowej trójdźwięki zbudowane na poszczególnych stopniach mają inną budowę, niż w tonacji durowej, przy czym rozważamy gamę molową harmoniczną (patrz tabela 2.2).

Tabela 2.2: Trójdźwięki budowane na stopniach gamy a

stopień		dźwięki	tercje	ozn.	funkcja
I	$\mathcal{A}$	$a-c-e$	mała-wielka	$a$	Tonika
II	$\mathcal{H}$	$h-d-f$	mała-mała	$h^{5b}$	
III	$\mathcal{C}$	$c-e-g\sharp$	wielka-wielka	$\mathcal{C}^{5\sharp}$	
IV	$\mathcal{D}$	$d-f-a$	mała-wielka	$d$	Subdominanta
V	$\mathcal{E}$	$e-g\sharp-h$	wielka-mała	$\mathcal{E}$	Dominanta
VI	$\mathcal{F}$	$f-a-c$	wielka-mała	$\mathcal{F}$	
VII	$\mathcal{G}\sharp$	$g\sharp-h-d$	mała-mała	$g\sharp^{5b}$	

W gamie molowej trójdźwięki molowe występują na stopniach I i IV, durowe — na stopniach V i VI, zmniejszone na stopniach II i VII natomiast zwiększony na stopniu III.

W każdej tonacji najważniejszymi trójdźwiękami są: toniczny, dominantowy i subdominantowy. Tworzą one *triadę harmoniczną*. W tonacjach durowych wszystkie trójdźwięki triady są durowe, w tonacjach molowych natomiast molowymi są trójdźwięki toniczne i subdominantowe, zaś dominantowy jest trójdźwiękiem durowym. Przed symbolami funkcji trójdźwięku molowego stawiamy małe kółeczko ( $^{\circ}T$ ,  $^{\circ}S$ ).

W skład trójdźwięków triady harmoniczej wchodzi wszystkie składniki dźwiękowe danej tonacji, dlatego trójdźwięki te określają bezspornie każdą tonację, szczególnie w następstwie T-S-D-T zwanym *kadencją*.

Trójdźwięki zbudowane na innych stopniach gamy noszą nazwę *pobocznych* i mają funkcję zastępczą któregoś z trójdźwięków triady, gdyż każdy z nich ma po dwa dźwięki wspólne z jednym z trójdźwięków głównych. I tak trójdźwięk zbudowany na II stopniu może zastępować trójdźwięk subdominantowy, ponieważ ma z nim wspólną tercję i kwintę. Nazywamy go dlatego *subdominantą II stopnia* i oznaczamy symbolem funkcji  $S_{II}$ . Podobnie trójdźwięk na III stopniu uważamy za *dominantą III stopnia* ( $D_{III}$ ) lub za *tonikę III stopnia* ( $T_{III}$ ). Trójdźwięk zbudowany na VI stopniu jest *subdominantą VI stopnia* ( $S_{VI}$ ) lub *toniką VI stopnia* ( $T_{VI}$ ). Trójdźwięk na VII stopniu jest *dominantą VII stopnia* ( $D_{VII}$ ). Funkcje trójdźwięków w tonacji molowej są podobne. Przed sym-



bolem funkcji oznaczającej akord molowy stawiamy dodatkowo małe kółeczko, które oznacza, że trójdźwięk jest molowy (dokładniej, że jego pierwsza tercja jest mała). Poglądowe zestawienie funkcji akordów znajduje się w tabelach 2.3 i 2.4.

Tabela 2.3: Funkcje trójdźwięków budowanych na stopniach gamy  $\mathcal{C}$ 

stopień		dźwięki			ozn.	funkcja		
II	$\mathcal{D}$	$d$	$f$	$a$	$d$	${}^{\circ}\text{S}_{II}$		
IV	$\mathcal{F}$		$f$	$a$	$c$	$\mathcal{F}$	S	
VI	$\mathcal{A}$			$a$	$c$	$e$	${}^{\circ}\text{S}_{VI}$	
VI	$\mathcal{A}$	$a$	$c$	$e$			${}^{\circ}\text{T}_{VI}$	
I	$\mathcal{C}$		$c$	$e$	$g$		T	
III	$\mathcal{E}$			$e$	$g$	$h$	${}^{\circ}\text{T}_{III}$	
III	$\mathcal{E}$	$e$	$g$	$h$			${}^{\circ}\text{D}_{III}$	
V	$\mathcal{G}$		$g$	$h$	$d$		D	
VII	$\mathcal{H}$			$h$	$d$	$f$	$h^{5b}$	${}^{\circ}\text{D}_{VII}$

Tabela 2.4: Funkcje trójdźwięków budowanych na stopniach gamy  $a$ 

stopień		dźwięki			ozn.	funkcja		
II	$\mathcal{H}$	$h$	$d$	$f$		$h^{5b}$	${}^{\circ}\text{S}_{II}$	
IV	$\mathcal{D}$		$d$	$f$	$a$	$d$	${}^{\circ}\text{S}$	
VI	$\mathcal{F}$			$f$	$a$	$c$	$\mathcal{F}$	$\text{S}_{VI}$
VI	$\mathcal{F}$	$f$	$a$	$c$			$\mathcal{F}$	$\text{T}_{VI}$
I	$\mathcal{A}$		$a$	$c$	$e$	$a$	${}^{\circ}\text{T}$	
III	$\mathcal{C}$			$c$	$e$	$g^{\#}$	$\mathcal{C}^{5\#}$	$\text{T}_{III}$
III	$\mathcal{C}$	$c$	$e$	$g^{\#}$			$\mathcal{C}^{5\#}$	$\text{D}_{III}$
V	$\mathcal{E}$		$e$	$g^{\#}$	$h$		$\mathcal{E}$	D
VII	$\mathcal{G}^{\#}$			$g^{\#}$	$h$	$d$	$g^{\#5b}$	${}^{\circ}\text{D}_{VII}$

## 2.2 Akordy septymowe

Jeżeli do trójdźwięku dodamy jeszcze jedną tercję, to otrzymamy *akord septymowy* gdyż najwyższy składnik akordu od podstawy dzieli interwał septymy. Akordy septymowe budować możemy na każdym stopniu gamy. Jednak do najbardziej charakterystycznych należy akord *dominantowy septymowy* zbudowany na V stopniu gamy durowej lub molowej. Ciekawą własnością tego akordu jest to, że składa się z identycznych składników w gamie durowej i molowej o tej samej nazwie (np. w gamach:  $\mathcal{C}$  i  $c$ ). Składa się on z akordu durowego i tercji małej.

Na VII stopniu gamy molowej buduje się akord *septymowy zmniejszony*, składający się z samych małych tercji. Należy on do szczególnie często używanych obok dominantowego septymowego. Ciekawą jego własnością jest to, że każdy jego przewrót jest jednocześnie akordem septymowym zmniejszonym w innej tonacji. Tak więc akord ten chwycony na gitarze trzy progi wyżej lub niżej jest tym samym akordem. I odwrotnie, jednego chwytu można używać w czterech różnych tonacjach odległych od siebie o półtora tonu.

Warto zauważyć też, że trójdźwięki zbudowane na VII stopniu gamy uważamy najczęściej za akordy dominantowe septymowe bez prymy.

## 2.3 Akordy nonowe

Pięciodźwięk powstały z akordu septymowego przez dodanie jeszcze jednej tercji nazywamy *akordem nonowym*. Do najczęściej używanych należy akord nonowy zbudowany na V stopniu gamy, zwany akordem *dominantowym nonowym*. Warto zauważyć też, że akordy septymowe zbudowane na VII stopniu gamy uważamy najczęściej za akordy dominantowe nonowe bez prymy.

## 2.4 Trójdźwięki z dodaną sekstą

Trójdźwięk z dodaną sekstą ma brzmienie bardziej soczyste i bogatsze kolorystycznie. Jeżeli przyjrzymy się przewrotowi takiego akordu po przeniesieniu dodanej seksty o oktawę w dół, to zauważymy akord septymowy. Tak więc trójdźwięk toniczny z dodaną sekstą brzmi tak samo, jak akord toniczny VI stopnia septymowy (lub I stopnia nonowy bez prymy).

## 2.5 Alteracje

Chromatyczne podwyższenie lub obniżenie dźwięku wchodzącego w skład tonacji nazywamy *alteracją*. Alteracja może być *pojedyncza*, *podwójna* itd. w zależności od liczby zmodyfikowanych składników akordu. Do najczęściej stosowanych w grze gitarowej akordów alterowanych należą akord dominantowy septymowy z kwintą podwyższoną i tenże z kwintą obniżoną.

Alteracja może dotyczyć także pierwszego składnika akordu (prymy). Mamy wtedy zazwyczaj do czynienia z akordem podwyższonym lub obniżonym. Taka alteracja zmienia rozmiar pierwszej tercji, co pociąga za sobą najczęściej alterację trzeciego składnika — zmieniając akord durowy na molowy lub odwrotnie. Tak więc np. subdominanta molowa II stopnia obniżona ( ${}^{\circ}S_{IIb}$ ) w tonacji  $C$  jest trójdźwiękiem  $D^{\flat}$ .

## 2.6 Podsumowanie

Przedstawiając najogólniejsze zasady budowy najważniejszych typów akordów nie wgłębialiśmy się w skomplikowane zasady i reguły ich połączeń, a więc nie rozpatrywaliśmy właściwej treści nauki harmonii. Zakładamy, że szczegóły tej wiedzy posiadał, nawet w postaci czysto intuicyjnej, kompozytor. Zainteresowanych odsyłamy do podręczników harmonii. Celem tego rozdziału było jedynie przyswojenie najważniejszych pojęć. Pewne informacje o następstwie akordów przedstawiamy w rozdziale 3.3.

# Rozdział 3

## Podstawy techniki

### 3.1 Symboliczne oznaczanie akordów

W oznaczeniach gry akordowej na gitarze nie operujemy pojęciem funkcji, elementu najistotniejszego dla nauki harmonii. Sprowadzamy raczej każdy akord do funkcji akordu tonicznego i tym samym oznaczenie rozpoczyna się zawsze od literowej nazwy prymy akordu.

#### 3.1.1 Zasady budowania oznaczeń

Poza proponowanymi tutaj oznaczeniami istnieje wiele innych systemów, różniących się nieznacznie między sobą. Różnorodność systemów utrudnia nieco posługiwanie się tabelami chwytów różnych autorów. Dlatego omówimy pokrótce ogólne zasady budowania oznaczeń.

##### Nazwa akordu

Akord nosi literową nazwę dźwięku będącego jego podstawą. Jest więc jedną z liter: C, D, E, F, G, A i H. Bezpośrednio po literze występuje oznaczenie podwyższenia lub obniżenia dźwięku w postaci znaku chromatycznego: krzyżyka ( $\sharp$ ) lub bemola ( $\flat$ ). Często zamiast znaków tych używa się końcówek literowych: „es” dla obniżenia i „is” dla podwyższenia. Wtedy jednak robi się wyjątek dla A oraz E — nie piszemy Aes ani Ees, lecz krótko: As lub Es. Wyjątkiem jest dźwięk Hes, który oznaczamy literą B. Wydawnictwa anglojęzyczne używają litery B w miejsce naszej H, natomiast nasze B jest tam pisane jako Bes lub częściej jako B $\flat$ . Ten niuans może prowadzić do nieporozumień. Włosi w miejsce liter używają nazw solmizacyjnych: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La oraz Si. W tym systemie nie ma miejsca na końcówki literowe — do podwyższeń i obniżen używa się znaków chromatycznych. Zgodnie ze zwyczajami polskimi zalecamy używanie nazw literowych ze znakami chromatycznymi np. E $\flat$ .

##### Pierwsza tercja

Pierwsza tercja akordu może być wielka (trójdźwięki durowe lub zwiększone) lub mała (trójdźwięki molowe lub zmniejszone). W oznaczeniach często akordy durowe od molowych odróżnia się tak, jak tonacje — pisząc wielką literę dla akordów durowych a małą dla molowych (ogólniej —

mała litera oznacza małą pierwszą tercję akordu). Niekiedy pozostaje się przy wielkich literach, natomiast gdy pierwsza tercja jest mała, stosuje się dopisek „m” (moll) albo znak minus („-”). Tak więc trójdźwięk B-dur może być oznaczony jako:  $B$ ,  $B^b$  (angielski) lub  $Sib$  (włoski), natomiast trójdźwięk b-moll może być oznaczony jako:  $b$  lub  $Bm$ ,  $b^b$  lub  $B^bm$  (angielski) albo  $sib$  i  $Sibm$  lub  $Sib-$  (włoski). Zalecamy stosowanie notacji literowej z małą literą dla akordów molowych, np.  $B$  oraz  $b$ .

## Rozmiar akordu

Rozmiar akordu większego niż trójdźwięk oznacza się dodając po jego nazwie w indeksie górnym liczbę oznaczającą interwał, jaki dzieli najwyższy składnik akordu od jego podstawy. Tak więc akord  $G$  septymowy będzie oznaczony jako  $G^7$ , akord  $G$  nonowy — jako  $G^9$ , akord  $G$  undecymowy — jako  $G^{11}$ , akord  $G$  tercdecymowy — jako  $G^{13}$ , itd.

Z takiego systemu oznaczeń nie wynika jednoznacznie, jakiego rozmiaru są kolejne tercje, gdyż akord nosi nazwę podstawy a nie nazwę funkcji. Najczęściej akordy septymowe i większe z wielką pierwszą tercją są budowane na dominancie, gdyż rozmiary tercji akordu septymowego dominantowego są identyczne w tonacjach durowych i molowych, dlatego jako wzorzec przyjmuje się właśnie akord dominantowy. Wielodźwięki o innym rozkładzie składników, niż w akordzie dominantowym traktuje się jako alteracje.

### 3.1.2 Alteracje

Wszelkie modyfikacje interwałów w akordzie zaznacza się umieszczając obok liczby określającej interwał znaku krzyżyka ( $\sharp$ ), co oznacza zwiększenie tego interwału lub znaku bemola ( $b$ ), co oznacza zmniejszenie go. W niektórych notacjach zamiast krzyżyka używa się znaku plus (+) a zamiast bemola — znaku minus (-). Jeżeli modyfikowany interwał jest najwyższym w akordzie, to jego liczbę umieszcza się w indeksie górnym, natomiast modyfikacje pozostałych interwałów zaznacza się w indeksie dolnym. Tak więc trójdźwięk  $C$  zmniejszony oznaczmy jako  $C^{5b}$  lub  $C^{5-}$  natomiast akord  $G$  nonowy z septymą wielką jako  $G_{7\sharp}^9$  lub  $G_{7+}^9$ . Preferujemy modyfikowanie znakami chromatycznymi ( $\sharp$  lub  $b$ ).

W niektórych systemach zamiast modyfikacji interwałów stosuje się dopiski. I tak trójdźwięk  $C$  zwiększony może być oznaczany np. jako  $C_{aug.}$ ,  $C_{zw.}$  lub  $C_{aug.}^5$  (od ang. *augmented* — zwiększony) natomiast trójdźwięk zmniejszony bywa oznaczany jako  $C_{dim.}$ ,  $C_{verm.}$  lub  $C_{zm.}$  (od ang. *diminished* — niem. *vermindert* — zmniejszony). Spotkać też można oznaczenie  $C_{maj.}^7$  (*major* — durowy) zamiast  $C_{\sharp}^7$  lub  $C^{7+}$  na oznaczenie akordu septymowego durowego z septymą wielką.

Akord septymowy zmniejszony (patrz rozdz. 2.2), oznaczany bywa różnie, np. jako  $C_{zm.}^7$ . Ponieważ jest to akord bardzo charakterystyczny i często używany, zamiast oznaczenia  $c_{5b}^7$ , które wynika wprost z naszych rozważań będziemy stosować oznaczenie stworzone dla specjalnie, umieszczając w indeksie górnym kółeczko, np.  $c^{\circ}$ .

## Dodatkowe składniki akordu

Do akordów dodaje się czasami składniki, które z punktu widzenia harmonii klasycznej nie występują w nim. Takim składnikiem bywa najczęściej kwarta i seksta. Dodanie kwarty jest zazwyczaj związane z usunięciem tercji. Mówimy więc o akordzie z dodaną sekstą lub o akordzie z kwartą zamiast tercji. Jeżeli dodany interwał nie jest interwałem najwyższym, to jego liczbę umieszczamy w indeksie dolnym. Tak więc trójdźwięk molowy z dodaną sekstą (akord molowy sekstowy)

oznaczymy jako  $c^6$ , akord nonowy z dodaną sekstą —  $C_6^9$  a akord septymowy z kwartą zamiast tercji —  $C_4^7$ . Dodany składnik akordu można przenieść o oktawę w górę, rozszerzając akord. Wtedy kwarta staje się undecymą a seksta — tercddecymą. Dlatego często (nawet pomijając brak pewnych interwałów) utożsamia się niektóre oznaczenia, np. akord  $C_4^7$  uważa się za  $C^{11}$  itd.


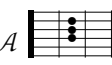




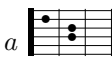

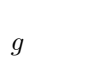






### Usunięte składniki akordu

Usunięcie składnika akordu zaznacza się przekreśleniem liczby określającej usunięty interwał, lub gdy do alteracji używamy znaków chromatycznych — umieszczeniem po tej liczbie znaku minus. Np. akord dominantowy nonowy z noną małą bez prymy można oznaczyć:  $C_4^{9-}$  lub (co zalecamy)  $C_{1-}^{9b}$ . Jednakże takie rozwiązanie stosuje się rzadko, gdyż akord taki można sprowadzić do innej funkcji (np. powyższy akord jest równoważny akordowi  $e^o$ ).

## 3.2 Konstrukcje akordów

Wprawdzie istnieją różne dziwne uproszczone lub „połamane” chwytaki akordowe. Tutaj jednak będziemy rozpatrywać jedynie chwytaki klasyczne, których budowa oparta jest na stroju strun gitary. Tak budowane chwytaki przyjmują jakąś pustą strunę (za wyjątkiem struny H, którą przyciska się na I progu) za podstawę (prymę) a następnie ustawiają palce na pozostałych strunach tak, by ich dźwięki należały do akordu. W tabeli 3.1 przedstawiono schematyczne chwytaki akordowe budowane na pięciu strunach.

Tabela 3.1: Podstawowe chwytaki akordowe budowane na kolejnych strunach gitary

struna				
E	A	D	G	H
$\mathcal{E}$ 	$\mathcal{A}$ 	$\mathcal{D}$ 	$\mathcal{G}$ 	$\mathcal{C}$ 
$e$ 	$a$ 	$d$ 	$g$ 	$c$ 
$\mathcal{E}^7$ 	$\mathcal{A}^7$ 	$\mathcal{D}^7$ 	$\mathcal{G}^7$ 	$\mathcal{C}^7$ 

Brak chwytów  $g$  i  $c$  nie jest pomyłką. Konstrukcja tych akordów od strun G i H jest niemożliwa do chwycenia ze względu na zbyt rozległy chwyt. Akordy te chwytamy posługując się techniką *barré*. Polega ona na położeniu palca wskazującego jak poprzeczki na wszystkich strunach gitary i tym samym na przesunięciu akordu do innego progu. Akord  $g$  chwytaki się najczęściej jako  $e$  na III progu, natomiast  $c$  chwytaki się najczęściej jako  $a$  także na III progu.

Na schematach niekiedy zamiast czarnej kropki oznaczającej miejsce położenia palca na strunie pojawia się kółeczko. Oznacza ono dodatkowe, zazwyczaj niemożliwe do chwycenia, ustawienie palca. Taką strunę należy tłumić lub nie uderzać jej. Ponieważ takie sytuacje zdarzają się na strunie E-6, to drugie rozwiązanie wydaje się być łatwiejsze.

Opanowanie techniki barré daje dużą swobodę w technice gry akordowej. Wśród amatorów zauważa się uciekanie od tej techniki poprzez używanie „połamanych” układów dla takich akordów, jak np.  $\mathcal{H}^7$ . Rzeczywiście, trzymanie palca na wszystkich strunach wymaga treningu, jednakże trening ten wart jest zachodu. Posługiwanie się techniką barré uniezależnia gitarzystę od pewnych tonacji. Umożliwia też łatwe zmiany tonacji bez żmudnego przeliczania akordów a posługując się pewnymi zależnościami między chwytami w różnych pozycjach możemy niemalże automatycznie przechodzić z tonacji do tonacji lub „wędrować” po kole kwintowym.

Poza akordami durowym, molowym i dominantowym septymowym do najczęściej używanych należą: molowy septymowy, durowy sekstowy, molowy sekstowy, nonowy, septymowy z septymą wielką, septymowy zmniejszony i septymowy z kwartą zamiast tercji. Schematy chwytów tych akordów przedstawia tabela 3.2. Nie ma w niej, niestety, wszystkich chwytów gdyż niektóre są niemożliwe do ułożenia. Oprócz zastępstw brakujących chwytów poprzez przejście do innej pozycji można także czasami dokonywać zastępstw akordami w przewrotach (patrz rozdziały 2.2, 2.3 i 2.4. Np. akord sekstowy można zastąpić nonowym, wyższym o kwintę.

Tabela 3.2: Dodatkowe chwytów akordowe budowane na kolejnych strunach gitary

struna				
E	A	D	G	H
$e^7$	$a^7$	$d^7$	$g^7 \mathcal{B}^6$	$c^7$
$\mathcal{E}^6$	$\mathcal{A}^6$	$\mathcal{D}^6$	$\mathcal{G}^6$	$\mathcal{C}^6$
$e^6$	$a^6$	$d^6$	$g^6$	$c^6$
$\mathcal{E}^9$	$\mathcal{A}^9 e^6$	$\mathcal{D}^9$	$\mathcal{G}^9$	$\mathcal{C}^9$
$\mathcal{E}^{7\sharp}$	$\mathcal{A}^{7\sharp}$	$\mathcal{D}^{7\sharp}$	$\mathcal{G}^{7\sharp}$	$\mathcal{C}^{7\sharp}$
$e^o$	$a^o$	$d^o$	$g^o$	$c^o$
$\mathcal{E}_4^7$	$\mathcal{A}_4^7$	$\mathcal{D}_4^7$	$\mathcal{G}_4^7$	$\mathcal{C}_4^7$
$e_{7-}^9$	$a_{7-}^9$	$d_{7-}^9$	$g_{7-}^9$	$c_{7-}^9$
$e^9$	$a^9$	$d^9$	$g^9$	$c^9$

## 3.3 Następstwo akordów

Struny gitary strojone są (za wyjątkiem struny H) w odległościach interwału *kwarty czystej*. Interwał ten w *przewrocie*, tzn. po przeniesieniu dźwięku niższego o oktawę wyżej, daje kwintę czystą, co powoduje że kolejne struny odpowiadają kolejnym tonacjom koła kwintowego. Przejście do kolejnej wyższej (pod względem fizycznego położenia a nie wysokości dźwięku) struny jest więc związane z przejściem w górę koła kwintowego.

### 3.3.1 Wędrowanie po kole kwintowym

Jak już wspominaliśmy, od strun gitary budowane są układy akordów tak, że akordy te (tzn. ich podstawy) pozostają w stosunku do siebie w odległości kwinty. Tak więc przechodząc kolejno do coraz grubszych strun mamy akordy C, G, D, A oraz E. Od struny H właśnie buduje się akordy C, aby poprawić odległość kwinty zwiększonej do czystej. Dla gitarzysty taki postęp jest we wszech miar naturalny, warto więc pokusić się o uporządkowanie akordów w stosunku do koła kwintowego.

Jeżeli przejdziemy z tym samym układem akordu do pozycji o dwa progi wyżej, to w rzeczywistości przejdziemy dwie kwinty w górę, bo dwie czyste kwinty, to 14 półtonów, czyli oktawa i dwa półtony. Jeżeli w tej samej pozycji przejdziemy do akordu zbudowanego na najbliższej cieńszej strunie, to przesuniemy się o kwintę w dół, gdyż podstawy akordów budowanych od sąsiednich strun pozostają w odległości kwinty. I odwrotnie — przejście dwa progi niżej, to dwie kwinty w dół a przejście do chwytu zbudowanego na sąsiedniej grubszej strunie, to kwinta w górę.

Tak więc możemy „podróżować” po kole kwintowym automatycznie, nie zastanawiając się nawet nad nazwami akordów. Np. wykonując naprzemiennie akordy A i E, przesuwać się w momencie zmiany chwytu z E na A o dwa progi wyżej, wędrujemy w górę koła kwintowego. Jeżeli zdecydujemy się np. na chwyt akordu molowego, to będziemy grać kolejno akordy  $a, e, h, f\sharp, c\sharp, g\sharp$  itd. Czyniąc na odwrót będziemy posuwać się w dół koła kwintowego.

### 3.3.2 Funkcje na kole kwintowym

Przyjrzyjmy się teraz rozłożeniu funkcji w odpowiadających sobie tonacjach: durowej i molowej (tabela 3.3).

Względne położenie funkcji w kole kwintowym będzie identyczne, niezależnie od tonacji. W szczególności trójdźwięk toniczny będzie zawsze bezpośrednio pomiędzy subdominantowym (niżej o kwintę) i dominantowym (wyżej o kwintę). Jeżeli przyzwyczaimy się do typowych następstw trójdźwięków w pewnej tonacji w kontekście koła kwintowego, to uniezależnimy się od tonacji, w której gramy. Wprawdzie prezentowane przykłady odnoszą się do tonacji  $\mathcal{C}$  i  $a$ , ale dowolne przesunięcie na kole kwintowym nie zmienia względnego położenia funkcji względem siebie.

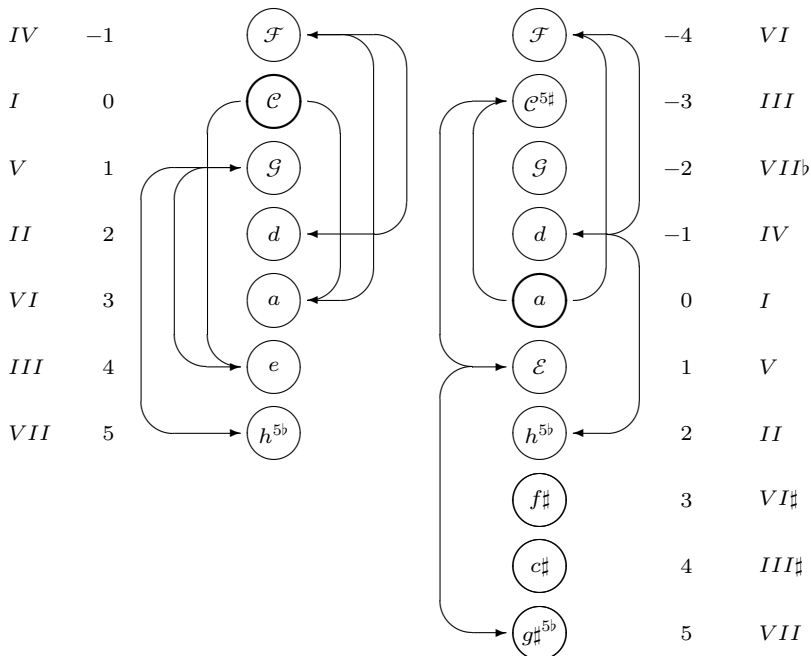
Typowe następstwa akordów, zamieszczone w tabelach 2.3 i 2.4 w kontekście koła kwintowego przedstawia rysunek 3.1.

Trójdźwięki dominantowe bywają wzbogacane septymą zastępując trójdźwięk zmniejszony dominanty VII stopnia. Alteracje akordów funkcyjnych spowodowane przebiegiem melodii mogą powodować zmiany akordów. Np. przy przebiegu melodii ścieżką gamy naturalnej  $\mathcal{C}^{5\sharp}$  przechodzi na  $\mathcal{C}$ ,  $\mathcal{E}$  na  $e$  a  $g\sharp^{5b}$  na  $\mathcal{G}$ , natomiast przy ścieżce melodycznej  $h^{5b}$  przechodzi na  $h$ ,  $d$  na  $\mathcal{D}$  a  $\mathcal{F}$  na  $f\sharp^{5b}$ . Lokalne podwyższenia lub obniżenia mogą dalej zmieniać rozmiary tercji w trójdźwiękach. Np. podwyższenie  $\mathcal{D}$  zmienia  $h$  na  $\mathcal{H}$ .

Tabela 3.3: Funkcje trójdźwięków odpowiadających sobie tonacji budowanych na stopniach gam  $a$  i  $\mathcal{C}$  w kole kwintowym

poz. w kole	tonacja $\mathcal{C}$				tonacja $a$			
		symb.	funkcja	st.		symb.	funkcja	st.
$\mathcal{F}$	-1	$\mathcal{F}$	S	IV	-4	$\mathcal{F}$	$S_{VI}, T_{VI}$	VI
$\mathcal{C}$	0	$\mathcal{C}$	T	I	-3	$\mathcal{C}^{5\sharp}$	$T_{III}, D_{III}$	III
$\mathcal{G}$	1	$\mathcal{G}$	D	V	-2			
$\mathcal{D}$	2	$d$	$^{\circ}S_{II}$	II	-1	$d$	$^{\circ}S$	IV
$\mathcal{A}$	3	$a$	$^{\circ}S_{VI}, ^{\circ}T_{VI}$	VI	0	$a$	$^{\circ}T$	I
$\mathcal{E}$	4	$e$	$^{\circ}T_{III}, ^{\circ}D_{III}$	III	1	$\mathcal{E}$	D	V
$\mathcal{H}$	5	$h^{5b}$	$^{\circ}D_{VII}$	VII	2	$h^{5b}$	$^{\circ}S_{II}$	II
$\mathcal{F}\sharp$	6				3			
$\mathcal{C}\sharp$	7				4			
$\mathcal{G}\sharp$	8				5	$g\sharp^{5b}$	$^{\circ}D_{VII}$	VII

Rysunek 3.1: Nastęstwo trójdźwięków w kontekście koła kwintowego





# Rozdział 4

## Translacja akordów

### 4.1 Zmiana pozycji

Jeżeli przyjrzymy się akordom budowanym od różnych strun w różnych pozycjach, to zauważymy pewną regularność. Odrobina wprawy lub pomaganie sobie rysunkiem 4.1 umożliwi nam posługując się tylko kilkoma chwytami zagranie wszystkich akordów we wszystkich tonacjach. Jeżeli znajdziemy na jakiejś pozycji interesujący nas akord, to na tej samej strunie w lewym skraju rysunku odnajdziemy chwyt, który po przesunięciu do tej pozycji będzie brzmiał dokładnie, jak poszukiwany przez nas akord.

Rysunek 4.1: Nazwy akordów utworzonych od pięciu strun gitary

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
$\mathcal{H}\sharp$ $D\flat\flat$ $\mathcal{C}$	$\mathcal{H}\sharp\sharp$ $\mathcal{C}\sharp$ $D\flat$	$\mathcal{C}\sharp\sharp$ $\mathcal{E}\flat\flat$ $D$	$\mathcal{F}\flat\flat$ $D\sharp$ $\mathcal{E}\flat$	$D\sharp\sharp$ $\mathcal{F}\flat$ $\mathcal{E}$	$\mathcal{E}\sharp$ $G\flat\flat$ $\mathcal{F}$	$\mathcal{E}\sharp\sharp$ $\mathcal{F}\sharp$ $G\flat$	$\mathcal{F}\sharp\sharp$ $A\flat\flat$ $\mathcal{G}$	$\mathcal{G}\sharp$ $B\flat$ $A\flat$	$\mathcal{G}\sharp\sharp$ $B\flat$ $A$	$\mathcal{C}\flat\flat$ $A\sharp$ $B$	$\mathcal{C}\flat$ $D\flat\flat$ $\mathcal{H}$	$\mathcal{H}\sharp$ $D\flat\flat$ $\mathcal{C}$
$\mathcal{F}\sharp\sharp$ $A\flat\flat$ $\mathcal{G}$	$\mathcal{G}\sharp$ $A\flat$	$\mathcal{G}\sharp\sharp$ $B\flat$ $A$	$\mathcal{C}\flat\flat$ $A\sharp$ $B$	$A\sharp\sharp$ $\mathcal{C}\flat$ $\mathcal{H}$	$\mathcal{H}\sharp$ $D\flat\flat$ $\mathcal{C}$	$\mathcal{H}\sharp\sharp$ $\mathcal{C}\sharp$ $D\flat$	$\mathcal{C}\sharp\sharp$ $\mathcal{E}\flat\flat$ $D$	$\mathcal{F}\flat\flat$ $D\sharp$ $\mathcal{E}\flat$	$D\sharp\sharp$ $\mathcal{F}\flat$ $\mathcal{F}$	$\mathcal{E}\sharp$ $G\flat\flat$ $\mathcal{F}$	$\mathcal{E}\sharp\sharp$ $\mathcal{F}\sharp$ $G\flat$	$\mathcal{F}\sharp\sharp$ $A\flat\flat$ $\mathcal{G}$
$\mathcal{C}\sharp\sharp$ $\mathcal{E}\flat\flat$ $D$	$\mathcal{F}\flat\flat$ $D\sharp$ $\mathcal{E}\flat$	$D\sharp\sharp$ $\mathcal{F}\flat$ $\mathcal{E}$	$\mathcal{E}\sharp$ $G\flat\flat$ $\mathcal{F}$	$\mathcal{E}\sharp\sharp$ $\mathcal{F}\sharp$ $G\flat$	$\mathcal{F}\sharp\sharp$ $A\flat\flat$ $\mathcal{G}$	$\mathcal{G}\sharp$ $B\flat$ $A\flat$	$\mathcal{G}\sharp\sharp$ $B\flat$ $A$	$\mathcal{C}\flat\flat$ $\mathcal{C}\flat$ $B$	$A\sharp\sharp$ $\mathcal{C}\flat$ $\mathcal{H}$	$\mathcal{H}\sharp$ $D\flat\flat$ $\mathcal{C}$	$\mathcal{H}\sharp\sharp$ $\mathcal{C}\sharp$ $D\flat$	$\mathcal{C}\sharp\sharp$ $\mathcal{E}\flat\flat$ $D$
$\mathcal{G}\sharp\sharp$ $B\flat$ $A$	$\mathcal{C}\flat\flat$ $A\sharp$ $B$	$A\sharp\sharp$ $\mathcal{C}\flat$ $\mathcal{H}$	$\mathcal{H}\sharp$ $D\flat\flat$ $\mathcal{C}$	$\mathcal{H}\sharp\sharp$ $\mathcal{C}\sharp$ $D\flat$	$\mathcal{C}\sharp\sharp$ $\mathcal{E}\flat\flat$ $D$	$\mathcal{F}\flat\flat$ $D\sharp$ $\mathcal{E}\flat$	$D\sharp\sharp$ $\mathcal{F}\flat$ $\mathcal{E}$	$\mathcal{E}\sharp$ $G\flat\flat$ $\mathcal{F}$	$\mathcal{E}\sharp\sharp$ $\mathcal{F}\sharp$ $G\flat$	$\mathcal{F}\sharp\sharp$ $A\flat\flat$ $\mathcal{G}$	$\mathcal{G}\sharp$ $A\flat$	$\mathcal{G}\sharp\sharp$ $B\flat$ $A$
$D\sharp\sharp$ $\mathcal{F}\flat$ $\mathcal{E}$	$\mathcal{E}\sharp$ $G\flat\flat$ $\mathcal{F}$	$\mathcal{E}\sharp\sharp$ $\mathcal{F}\sharp$ $G\flat$	$\mathcal{F}\sharp\sharp$ $A\flat\flat$ $\mathcal{G}$	$\mathcal{G}\sharp$ $A$	$\mathcal{G}\sharp\sharp$ $B\flat$ $B$	$\mathcal{C}\flat\flat$ $A\sharp$ $\mathcal{C}$	$A\sharp\sharp$ $\mathcal{C}\flat$ $\mathcal{H}$	$\mathcal{H}\sharp$ $D\flat\flat$ $\mathcal{C}$	$\mathcal{H}\sharp\sharp$ $\mathcal{C}\sharp$ $D\flat$	$\mathcal{C}\sharp\sharp$ $\mathcal{E}\flat\flat$ $D$	$\mathcal{F}\flat\flat$ $D\sharp$ $\mathcal{E}\flat$	$D\sharp\sharp$ $\mathcal{F}\flat$ $\mathcal{E}$

## 4.2 Zmiana tonacji

Po sprowadzeniu akordu do funkcji akordu tonicznego i umiejscowieniu go w odpowiednim miejscu na kole kwintowym względem akordu, którego podstawą jest tonika tonacji, możemy ten akord (i wszystkie inne w utworze) łatwo przetłumaczyć na akordy innej tonacji, przesuując go w kole kwintowym na taką samą odległość, jaka dzieli starą tonację od nowej.

Taka metoda translacji jest dokładniejsza, niż zwykła translacja chromatyczna, polegająca na przesuwaniu akordu ze starej tonacji do nowej o tyle półtonów, o ile oddalona jest nowa tonacja od starej. Nie jest bowiem obojętne, którą z równoważnych chromatycznych nazw akordu wybierzemy. Nazwa wynika bowiem z funkcji, jaką akord spełnia, a więc w szczególności zależy od tego, na którym stopniu gamy był budowany. Np. jeżeli przechodząc z tonacji  $\mathcal{C}$  do tonacji  $\mathcal{B}$  akord  $\mathcal{F}$  przetłumaczymy na  $\mathcal{D}\sharp$  zamiast na  $\mathcal{E}\flat$ , to osoba czytająca akordy jako funkcje, nie będzie wiedziała, skąd się taki akord wziął i jaką funkcję spełnia, gdyż tonacja  $\mathcal{B}$  jest tonacją bemolową i w jej gamie dźwięku  $\mathcal{D}\sharp$  po prostu nie ma.

Aby ułatwić sobie transpozycję, można posłużyć się tabelą 4.1. W tabeli tej należy odnaleźć wiersz starej tonacji a w wierszu tym akord. Na skrzyżowaniu kolumny tego akordu w wierszu nowej tonacji znajdziemy nowy akord.

Można też posłużyć się układem tabel 4.2. W pierwszej tabeli należy odnaleźć wiersz starej tonacji a w wierszu tym kolumnę nowej tonacji. Na skrzyżowaniu znajdziemy liczbę kwint czystych, o którą należy dokonać transpozycji. Każde skrzyżowanie wiersza z kolumną, na którym jest taka sama liczba kwint czystych daje transpozycję innych akordów. Wygodniej będzie jednak dla tej liczby kwint odnaleźć tabelkę poniżej — w niej górny wiersz zawiera akordy starej tonacji a dolny odpowiedniki tych akordów w nowej tonacji.

Tabela 4.1: Tabela translacji w/g koła kwintowego

tonacja		akordy											
$G\flat$	$e\flat$	$B\flat$	$F\flat$	$C\flat$	$G\flat$	$D\flat$	$A\flat$	$E\flat$	$B$	$F$	$C$	$G$	$D$
$D\flat$	$b$	$F\flat$	$C\flat$	$G\flat$	$D\flat$	$A\flat$	$E\flat$	$B$	$F$	$C$	$G$	$D$	$A$
$A\flat$	$f$	$C\flat$	$G\flat$	$D\flat$	$A\flat$	$E\flat$	$B$	$F$	$C$	$G$	$D$	$A$	$E$
$E\flat$	$c$	$G\flat$	$D\flat$	$A\flat$	$E\flat$	$B$	$F$	$C$	$G$	$D$	$A$	$E$	$\mathcal{H}$
$B$	$g$	$D\flat$	$A\flat$	$E\flat$	$B$	$F$	$C$	$G$	$D$	$A$	$E$	$\mathcal{H}$	$F\sharp$
$F$	$d$	$A\flat$	$E\flat$	$B$	$F$	$C$	$G$	$D$	$A$	$E$	$\mathcal{H}$	$F\sharp$	$C\sharp$
$C$	$a$	$E\flat$	$B$	$F$	$C$	$G$	$D$	$A$	$E$	$\mathcal{H}$	$F\sharp$	$C\sharp$	$G\sharp$
$G$	$e$	$B$	$F$	$C$	$G$	$D$	$A$	$E$	$\mathcal{H}$	$F\sharp$	$C\sharp$	$G\sharp$	$D\sharp$
$D$	$h$	$F$	$C$	$G$	$D$	$A$	$E$	$\mathcal{H}$	$F\sharp$	$C\sharp$	$G\sharp$	$D\sharp$	$A\sharp$
$A$	$f\sharp$	$C$	$G$	$D$	$A$	$E$	$\mathcal{H}$	$F\sharp$	$C\sharp$	$G\sharp$	$D\sharp$	$A\sharp$	$E\sharp$
$E$	$c\sharp$	$G$	$D$	$A$	$E$	$\mathcal{H}$	$F\sharp$	$C\sharp$	$G\sharp$	$D\sharp$	$A\sharp$	$E\sharp$	$\mathcal{H}\sharp$
$\mathcal{H}$	$g\sharp$	$D$	$A$	$E$	$\mathcal{H}$	$F\sharp$	$C\sharp$	$G\sharp$	$D\sharp$	$A\sharp$	$E\sharp$	$\mathcal{H}\sharp$	$F\sharp\sharp$
$F\sharp$	$d\sharp$	$A$	$E$	$\mathcal{H}$	$F\sharp$	$C\sharp$	$G\sharp$	$D\sharp$	$A\sharp$	$E\sharp$	$\mathcal{H}\sharp$	$F\sharp\sharp$	$C\sharp\sharp$

Tabela 4.2: Tabele translacji w/g koła kwintowego 2

$\rightsquigarrow$	$A\flat$	$E\flat$	$B$	$F$	$C$	$G$	$D$	$A$	$E$	$H$	$F\sharp$	$C\sharp$	$G\sharp$
$A\flat$		1	2	3	4	5	6	7					
$E\flat$	-1		1	2	3	4	5	6	7				
$B$	-2	-1		1	2	3	4	5	6	7			
$F$	-3	-2	-1		1	2	3	4	5	6	7		
$C$	-4	-3	-2	-1		1	2	3	4	5	6	7	
$G$	-5	-4	-3	-2	-1		1	2	3	4	5	6	7
$D$	-6	-5	-4	-3	-2	-1		1	2	3	4	5	6
$A$	-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1		1	2	3	4	5
$E$		-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1		1	2	3	4
$H$			-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1		1	2	3
$F\sharp$				-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1		1	2
$C\sharp$					-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1		1
$G\sharp$						-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	
$1 \downarrow$	$D\flat$ $A\flat$	$A\flat$ $E\flat$	$E\flat$ $B$	$B$ $F$	$F$ $C$	$C$ $G$	$G$ $D$	$D$ $A$	$A$ $E$	$E$ $H$	$H$ $F\sharp$	$F\sharp$ $C\sharp$	$C\sharp$ $G\sharp$
$-1 \downarrow$	$A\flat$ $D\flat$	$E\flat$ $A\flat$	$B$ $E\flat$	$F$ $B$	$C$ $F$	$G$ $C$	$D$ $G$	$A$ $D$	$E$ $A$	$H$ $E$	$F\sharp$ $H$	$C\sharp$ $F\sharp$	$G\sharp$ $C\sharp$
$2 \downarrow$	$D\flat$ $E\flat$	$A\flat$ $B$	$E\flat$ $F$	$B$ $C$	$F$ $G$	$C$ $D$	$G$ $A$	$D$ $E$	$A$ $H$	$E$ $F\sharp$	$H$ $C\sharp$	$F\sharp$ $G\sharp$	$C\sharp$ $D\sharp$
$-2 \downarrow$	$E\flat$ $D\flat$	$B$ $A\flat$	$F$ $E\flat$	$C$ $B$	$G$ $F$	$D$ $C$	$A$ $G$	$E$ $D$	$H$ $A$	$F\sharp$ $E$	$C\sharp$ $H$	$G\sharp$ $F\sharp$	$D\sharp$ $C\sharp$
$3 \downarrow$	$G\flat$ $E\flat$	$D\flat$ $B$	$A\flat$ $F$	$E\flat$ $C$	$B$ $G$	$F$ $D$	$C$ $A$	$G$ $E$	$D$ $H$	$A$ $F\sharp$	$E$ $C\sharp$	$H$ $G\sharp$	$F\sharp$ $D\sharp$
$-3 \downarrow$	$E\flat$ $G\flat$	$B$ $D\flat$	$F$ $A\flat$	$C$ $E\flat$	$G$ $B$	$D$ $F$	$A$ $C$	$E$ $G$	$H$ $D$	$F\sharp$ $A$	$C\sharp$ $E$	$G\sharp$ $H$	$D\sharp$ $F\sharp$
$4 \downarrow$	$G\flat$ $B$	$D\flat$ $F$	$A\flat$ $C$	$E\flat$ $G$	$B$ $D$	$F$ $A$	$C$ $E$	$G$ $H$	$D$ $F\sharp$	$A$ $C\sharp$	$E$ $G\sharp$	$H$ $D\sharp$	$F\sharp$ $A\sharp$
$-4 \downarrow$	$B$ $G\flat$	$F$ $D\flat$	$C$ $A\flat$	$G$ $E\flat$	$D$ $B$	$A$ $F$	$E$ $C$	$H$ $G$	$F\sharp$ $D$	$C\sharp$ $A$	$G\sharp$ $E$	$D\sharp$ $H$	$A\sharp$ $F\sharp$
$5 \downarrow$	$C\flat$ $B$	$G\flat$ $F$	$D\flat$ $C$	$A\flat$ $G$	$E\flat$ $D$	$B$ $A$	$F$ $E$	$C$ $H$	$G$ $F\sharp$	$D$ $C\sharp$	$A$ $G\sharp$	$E$ $D\sharp$	$H$ $A\sharp$
$-5 \downarrow$	$B$ $C\flat$	$F$ $G\flat$	$C$ $D\flat$	$G$ $A\flat$	$D$ $E\flat$	$A$ $B$	$E$ $F$	$H$ $C$	$F\sharp$ $G$	$C\sharp$ $D$	$G\sharp$ $A$	$D\sharp$ $E$	$A\sharp$ $H$
$6 \downarrow$	$C\flat$ $F$	$G\flat$ $C$	$D\flat$ $G$	$A\flat$ $D$	$E\flat$ $A$	$B$ $E$	$F$ $H$	$C$ $F\sharp$	$G$ $C\sharp$	$D$ $G\sharp$	$A$ $D\sharp$	$E$ $A\sharp$	$H$ $E\sharp$
$-6 \downarrow$	$F$ $C\flat$	$C$ $G\flat$	$G$ $D\flat$	$D$ $A\flat$	$A$ $E\flat$	$E$ $B$	$H$ $F$	$F\sharp$ $C$	$C\sharp$ $G$	$G\sharp$ $D$	$D\sharp$ $A$	$A\sharp$ $E$	$E\sharp$ $H$
$7 \downarrow$	$F\flat$ $F$	$C\flat$ $C$	$G\flat$ $G$	$D\flat$ $D$	$A\flat$ $A$	$E\flat$ $E$	$B$ $H$	$F$ $F\sharp$	$C$ $C\sharp$	$G$ $G\sharp$	$D$ $D\sharp$	$A$ $A\sharp$	$E$ $E\sharp$
$-7 \downarrow$	$F$ $F\flat$	$C$ $C\flat$	$G$ $G\flat$	$D$ $D\flat$	$A$ $A\flat$	$E$ $E\flat$	$H$ $B$	$F\sharp$ $F$	$C\sharp$ $C$	$G\sharp$ $G$	$D\sharp$ $D$	$A\sharp$ $A$	$E\sharp$ $E$