

rozdział III

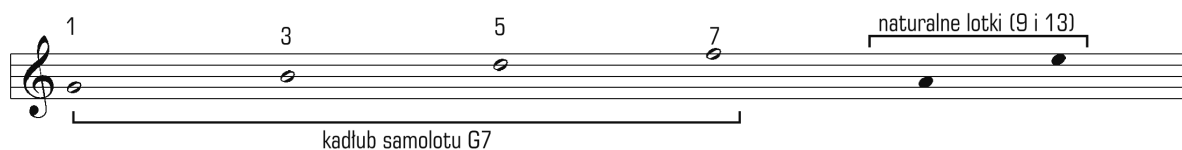
Harmonicus Minorum

Oto model hiszpańskiego lotniska w Salamance.

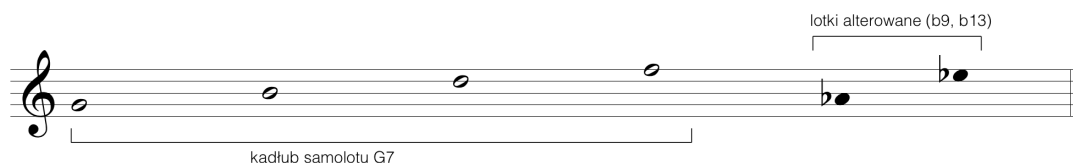


Teren górzysty. Wprawne oko pilota od razu rozpoznaje dwa pagórki es i as. Jednak dla porządku pyta: „Halo wieża? Halo wieża!!” A z wieży odpowiadają: „A skądś ty przyleciał dobry człowieku?” – „A z daleka, a z daleka” – odpowiada wymijająco choć prostolinijnie pilot G7. „A lotki masz?” – pyta wieża. – „A mam – mówi pilot – i to lewą Aaaa, a prawą Eeee”. „Uj!... niedobrze, niedobrze mości pilocie – bo my tu na lotnisku to mamy ino „es” i „as”... Trzeba te wasze tyż obniżyć inaczej jak samolot ani chybi łupnie we płytę lotniska mało elegancko i jeszcze żadnego odszkodowania nie będzie!” – „Już poprawiam! – mówi pilot i słysząc komendę – lotki w dóóóóóó oobydwieeee!”

Tak wygląda nasz nutowy samolot przed odlotem z Polski, czyli dominanta przed lądowaniem (lotki w pozycji naturalnej).



I ta sama dominanta po obniżeniu lotek na b9 oraz b13, po wylądowaniu w Hiszpanii na Harmonicus Minorum*, czyli dominanta po lądowaniu (lotki w pozycji alterowanej).

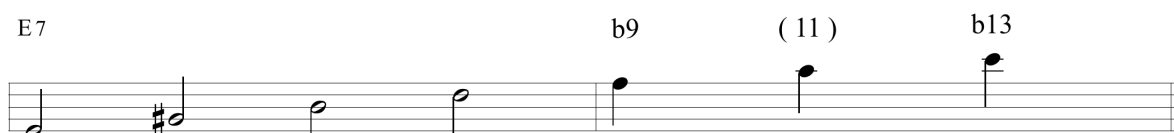


Exemplum. Popatrzmy na utwór *All of me* Geralda Marksa i Seymoura Simonsa.



Spójrzmy, jak wygląda akord E7, jak wyglądają jego „lotki” (dziewiątka i trzynastka) pochodzące – jak już wiemy – z „lotniska” C-durowego.

* Zwróćmy uwagę: nasze hiszpańskie lotnisko leży w górach, jak wspomnieliśmy: mamy tam jeden pagórek „es”, drugi „as”, podobnie jak w nazwiskach mieszkańców tych terenów, Bander-as czy Guttier-es. Logiczne, prawda?



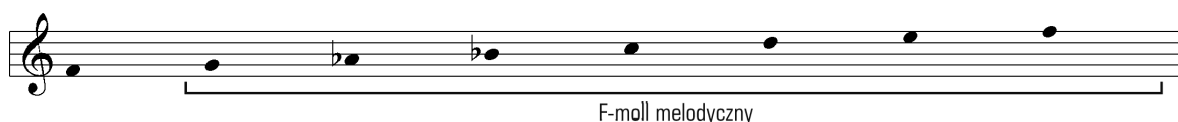
Zapiszmy raz jeszcze pierwsze cztery takty utworu *All of me*.



Na pierwszy rzut oka (choć tak naprawdę ucha) wdrapać się na drabinę po to, by obniżyć trzynastkę i jeszcze schodząc trącić dziewiątkę – to perspektywa nie do przyjęcia! Załóżmy, że średnio w utworze będzie takich akordów dwadzieścia – przecież to się robią kilometry... Prawdziwy Tour de Montaigne! Trzeba znaleźć skrót! Wymyślić jakiś automatyczny bieg, na którym wdrapiemy się na te wszystkie alteracje... Takim skrótem jest **moll melodyczny** (tzw. The Jazz Scale), którego **podstawa leży pół tonu wyżej niż podstawa dominanty septymowej alterowanej**. Oto E7 alterowana:

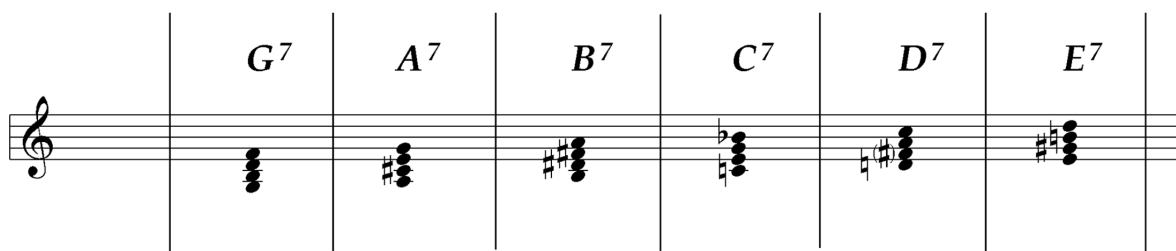


W potocznym języku muzyków jazzowych mówimy: „Jeśli chcesz dominantę zwykłą (miksoliodyjską), kompletnie zwyczajną, wziętą z ogródka C-durowego, zamienić na alterowaną, musisz delikatnie stuknąć w nonę (Fis), która rozpadnie się na F (czyli na nonę obniżoną) i G (czyli nonę podwyższoną). Podobnie trzeba zrobić z kwintą. B-natural (polskie H) rozpada się na B-flat i B-sharp, czyli C. Teoretycy powiedzą zaraz: „Hola, hola! Kwinta należy do kadłuba myśliwca E7, wobec czego wara od niej! Weźta sobie jedenastkę do góry (A na Ais) i trzynastkę na dół (Cis na C). Tak jest teoretycznie prawidłowo.” Praktyk powie krótko – **„Man, widzisz E7 alterowane, skaczesz, man, pół tonu w górę na mola melodycznego i nic cię, man, już nie obchodzi!** A bracie, teoretyki – niech se analizują!”

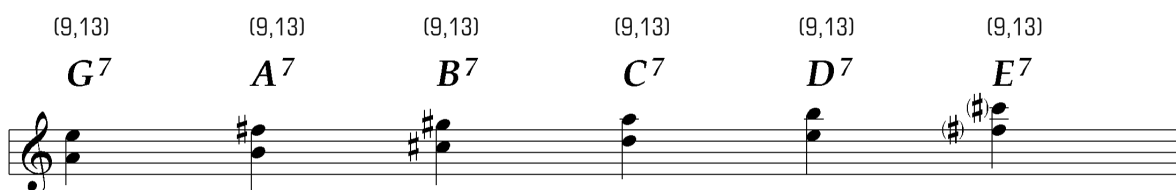


Reasumując, dominanty „lądujące” na poszczególnych pasach startowych (od drugiego do szóstego) to w teorii tzw. secondary dominants: A7 ląduje na Dm7, B7 na Em7 i tak dalej. Dominantę G7 lądującą na pasie pierwszym nazywamy **Dominantą Pierwszego Rodzaju**. Zasady pilotażu są tu takie, że musimy dziewiątkę, jedenastkę i trzynastkę wyalterować tak jak pokazują dane z lotniska. Dominanta G7 ma lotki naturalne (9 i 13 znajdują się na lotnisku), ale już np. dominanta B7 lądująca na pasie E-molowym musi alterować obie lotki (dziewiątkę Fis i trzynastkę Cis), bo ich nie ma na lotnisku. Jest tylko „F” i „C”.

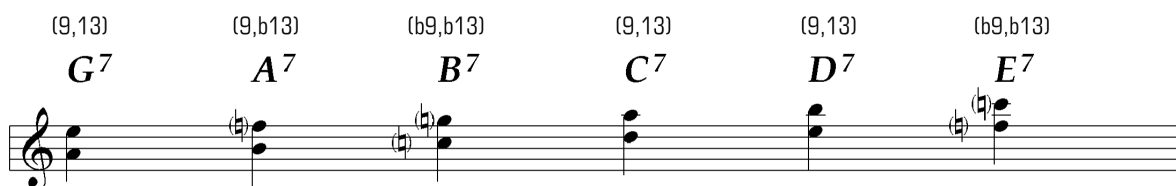
Popatrzmy na dominanty septymowe „lądujące” na poszczególnych akordach lotniska C-durowego.



Gdyby nie istniała grawitacja, to znaczy przyciąganie ziemskie (czyt.: lotniska), to dominanty miałyby wszystkie lotki niealterowane, czyli:



Pole grawitacyjne tonacji C-dur, czyli naszego lotniska, wymusza alterację lotek. Nasze cisy, gisy i inne fisy muszą zniknąć, bo ich... na lotnisku nie ma. Oto lotki dominant po uwzględnieniu grawitacji lotniska C-durowego.



Uwaga praktyczna. Pamiętajmy, że grając B7(b9, b13) nie musimy wdrapywać się na trzynasty schodek, tylko idziemy o pół tonu w górę na **C-moll melodyczny** i mamy już skalę, przy pomocy której rozgrywamy akord B7(b9, b13). Podobnie do rozegrania akordu **E7 (b9, b13)** użyjemy skali **F-moll melodycznego**. Z akordem A7(b9, b13) mam kłopot, bo teoretycznie używać tu należy D-mola melodycznego, a ja wolę tu grać D-moll harmoniczny. Jednak, czy o jedną nutę warto kruszyć kopię? Jeśli A7 „lądje” na D-molowym pasie, to wolę, gdy na lotnisku jest Bb niż B, mimo że można mieć wrażenie, iż ten wyjątek burzy całą koncepcję, z drugiej strony – wyjątki potwierdzają regułę. Cóż, brnijmy dalej!

Winienem Ci, drogi Czytelniku, przeprosiny. Myśli nasze wiszą wysoko na skrzydełkach dominant i to może być deprimujące. Wracamy zatem prędko „na ziemię” i oglądamy G7 z bezpiecznej wysokości. Dominantę septymową odnajdujemy na piątym stopniu gamy durowej. Rozwiązuje się ona na akord leżący kwintę niżej: G7 – CΔ. Akord G7 zawiera dwa dźwięki prowadzące:



Tryton rozwiązuje się do zewnątrz i do wewnątrz, potwierdzając tym samym swój „rozwiązły” charakter.

G^7 G^b G^7 C

Z powyższego wynika, że dominanta rozwiązuje się kwintę w dół, ale również i sekundę w dół. Dominanta G^7 lądująca na pierwszym pasie lotniska C-durowego, jak już wspomnieliśmy, nosi nazwę **primary dominant**. Jak już wspomnieliśmy jej samolot to swego rodzaju **Air Force One**, samolot wyjątkowy.

G^7

Niezależnie od „pogody na lotnisku” lotki (9 i 13) są w pozycji naturalnej, tzn. są niealterowane.

Przypomnijmy sobie zdjęcie naszego lotniska.

Pierwszy pas startowy	Drugi pas startowy	Trzeci pas startowy	Czwarty pas startowy	Piąty pas startowy	Szósty pas startowy	Siódmy pas startowy
C^Δ	D_m^7	E_m^7	F^Δ	G^7	A_m^7	$B_m^7(b^5)$

Jeśli nasz Air Force One, czyli G^7 , ląduje na pierwszym pasie, to ochraniające go myśliwce F16 lądują na pasach obok. Jest tych samolotów pięć. Popatrzmy – pas drugi D_m^7 – przygotowany na przyjęcie samolotu A^7 .

D_m^7

I nasz myśliwiec A^7 .

$A^9(b^{13})$

Lotki 9 i 13 są niby dopasowane do parametrów lotniska, ale sprawa nie jest prosta. Skala ta – jako żywo – układa się w D-moll melodyczny, a A7 nie jest w stanie ukryć silnych związków z #0. I tak – jak to w życiu bywa – teoria sobie, a praktyka sobie. Według naszego muzycznego Kodeksu Lotniczego – od A7 gramy D-moll melodyczny, natomiast doświadczeni piloci powtarzają jeden drugiemu: „Ja tam, bracie, jak lecę A7 i ląduję na Dm7 to używam D-harmonic minor”. Tak więc dla teoretyków (tych zawsze puszczamy przodem) mamy mola melodycznego.



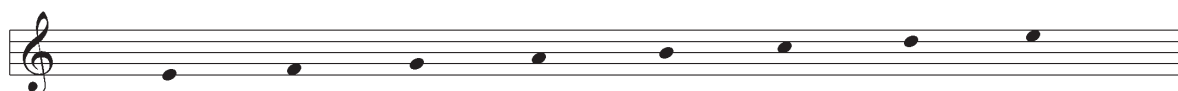
A my – praktycy lecimy sobie mołem harmonicznym.



Jeśli przyjąć, że Dm7 pochodzi z tonacji C-dur to Dm7 (doryckie) posiada dźwięk B-natural. Jeżeli natomiast przyjmiemy, że A7alt prowadzi nas do Dm, jako nowego „key of the moment”, wtedy bardziej właściwą skalą wydaje się Dm harmoniczna (D harmonic minor), posiadająca „na swym pasie” dźwięk Bb – B-flat.

Spójrzmy na trzeci pas – Em7

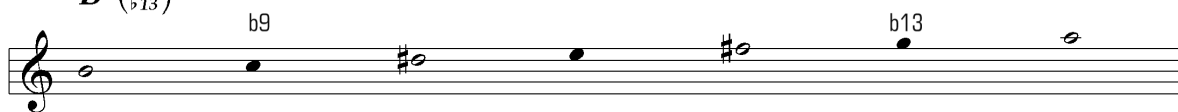
*Em*⁷



i jego dominantę B7.

Pierwszy pas startowy	Drugi pas startowy	Trzeci pas startowy	Czwarty pas startowy	Piąty pas startowy	Szósty pas startowy	Siódmy pas startowy
-----------------------	--------------------	---------------------	----------------------	--------------------	---------------------	---------------------

*B*⁷(^{b9}/_{b13})



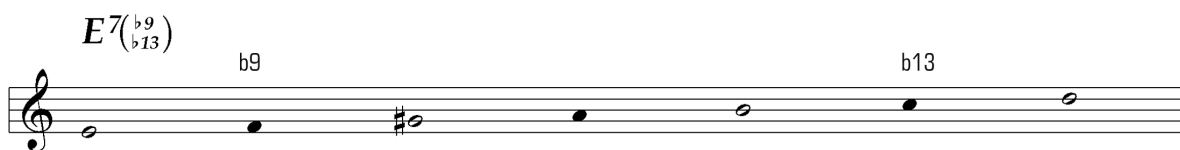
Tu sprawa jest prosta – chodzi o E-moll harmoniczny!**

*B*⁷(^{b9}/_{b13})

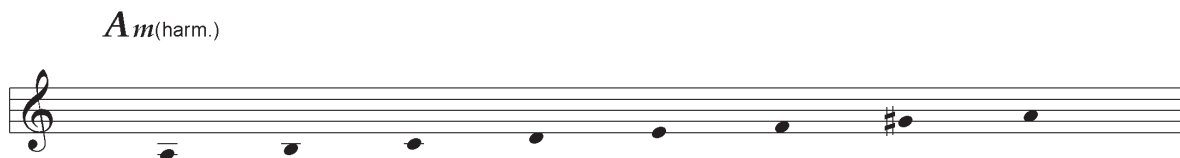


** W rozgrywkach teoretycy kontra praktycy mamy więc 1:2.

Idźmy dalej. Na piątym pasie G7 ląduje dominanta D7. Jest miksolidyjska. Sprawa więc prosta i nie będziemy zużywać papieru. Następnie na szóstym pasie ląduje E7 i wygląda tak:



I znów – co już nie powinno nas dziwić – traktujemy ją mołem harmonicznym.***



Musimy jednak pamiętać, że istnieje kodeks dotyczący regulacji lotów rzadkich, który zabrania m.in. lądowania na pasie Bm7(b5) dominantom F#7, ponieważ nie mają one paszportów Unii C-durowej. Podobnie z dominantą F7, gdyby chciała wylądować na lotnisku C-durowym trzeba by jej było zbudować pas Bb, ale nas na to nie stać.

Tyle o tzw. **secondary dominants**, czyli A7, B7, C7, D7, E7. Zwróćmy uwagę, że podstawa dominant należy do tonacji C-dur. Co począć z dominantami niediatonicznymi np. Db7, Eb7, Gb7, Ab7, Bb7? Są to dominanty zwane **non diatonic to the key**. Papiery mają takie:

- **Db7 jest kuzynką (poprzez wspólny tryton) z G7,**
- **Eb7 odpowiednio z A7 itd.**

Co o nich wiemy? Badacze problemu twierdzą, że dominanty te – to znaczy (Db7, Eb7 itd.) są lidyjskie wszystkie bez wyjątku(!), czyli mówiąc o dominancie Db7 w tonacji C-dur mamy na myśli tak naprawdę Db9(#11)!



Skala desygnowana do obsługi tego pojazdu to Abm melodyczny.



*** Hurra! Hurra! Hurra! Trzy do jednego dla mola harmonicznego!

Zobaczmy, jak generalnie wyglądają akordy „typu V”.

C^7 lub C^9	lub $C^9_{sus^4}$	C miksolidyjska
$C^9(\#11)$	$(\#11)$	C lidyjska
$C^7(b9)$ $(b9)$ $(\#9)$	$(\#11)$	C zmniejszona (pół/cały)
$C^7(\#9)$ $(b9)$ $(\#9)$	$(\#11)$ $(b13)$	$C7$ alterowana
$C^7(\#9)$ $(b9)$ $(\#9)$	$(\#11)$ $(b13)$	$C7$ alterowana wg prof. Raya Santisiego
$C^9(b13)$		$C7$ całotonowa
$C^7_{sus^4}(b9)$ $(b9)$ $(\#9)$	$(b13)$	$C7$ frygijska
$C^7_{sus^4}(b9)$ $(b9)$ $(\#9)$	$(b13)$	$C7$ (drugie modi od Bbmol melodycznej)