

## **Jak napisać piosenkę doskonałą – dr Piotr Rodowicz**

Napisanie piosenki doskonałej wymaga połączenia kreatywności, oryginalności i zrozumienia tego, co rezonuje ze słuchaczami. Chociaż nie ma gwarantowanego przepisu na stworzenie przeboju, istnieje kilka wskazówek, które mogą zwiększyć szanse na stworzenie przekonującej i zapadającej w pamięć piosenki. Melodia znanej piosenki jest najistotniejszym, ale też i najbardziej tajemniczym składnikiem muzyki, czymś, co w największym stopniu oddziałuje na słuchacza. I choć „wewnętrzny świat” melodii jest trudny do zdefiniowania, to można wyróżnić pewne reguły nim rządzące.

Analizując melodie utworów, które stały się przebojami, można odnieść wrażenie, że te małe arcydzieła nie powstały przypadkowo – z czystej inspiracji czy pod wpływem natchnienia. Są one raczej produktami odznaczającymi się niezwykle przemyślaną strukturą. Pisanie przebojów jest po części rzemiosłem, które polega na opanowaniu, rozwijaniu i stosowaniu w praktyce pewnych stałych elementów w zakresie struktury utworu, jego warstwy melodycznej, rytmicznej i harmonicznnej.

### **1. Struktura utworu**

Najczęściej stosowana struktura utworu to: zwrotka – refren – zwrotka – refren – most – refren (ang. *verse – chorus – verse – chorus – bridge – chorus*)<sup>1</sup>

Dobre piosenki odznaczają się przemyślaną strukturą. Chociaż w muzyce pop spotykamy dziś kilka różnych konstrukcji, to wszystkie mają cechę wspólną: zapewniają równowagę między powtórzeniami fraz melodycznych a pojawianiem się nowego materiału muzycznego, podawaniu którego służy właściwa struktura utworu. Do lat 60. najpopularniejszą długością utworów piosenkowych było 32 takty. Było to prawdopodobnie spowodowane tym, że przyzwyczailiśmy się popularnych piosenek z przedstawień na Broadwayu autorstwa George'a Gershwina, Cole Portera, Jerome Kern'a zaś w Polsce do piosenek Jerzego Petersburskiego, Henryka Warsa, Artura Golda i wielu innych, których piosenki śpiewamy do dziś. Kompozytorzy ci w latach dwudziestych i trzydziestych a nawet później w XX wieku preferowali 32-taktowe formy piosenek: AABA i ABAC. By jednak utrzymać zaangażowany odbiór, piosenka musi zawierać znane, powtarzalne elementy. Ciekawostką jest też to, że do dzisiaj po 100 latach popularną i wymaganą długością przeboju jest czas ok. 3,5 minuty, który wziął się z tego, że na pierwszych płytach szelakowych na 78 obrotów w latach '20 tylko tyle można było pomieścić.

#### **1.1. Verse**

---

<sup>1</sup>Ted Pease, *Jazz Composition – Theory and practice*, Berklee Press, s. 111.

*Verse*, czyli **zwrotka**, opowiada w swoim tekście historię lub odpowiada na pytania: kto?, co?, gdzie?, kiedy?, dlaczego? Jest to ekspozycja tematu, opis sceny, osoby lub emocji, który powinien uruchamiać wyobraźnię odbiorcy jak dobra poezja czy mistrzowski obraz. Tekst zwykle zmienia się w kolejnych zwrotkach, a melodia pozostaje taka sama (choć czasem bywa zdobiona przy powtórzeniach). Powinna być na tyle prosta, aby zapadła w pamięć, ale jednocześnie na tyle złożona, aby była interesująca. Bardzo często zdarzają się dwie lub trzy zwrotki z rzędu, które mają taką samą strukturę muzyczną, ale różne słowa. Druga zwrotka nawiązuje zwykle do pierwszej i opiera się na obrazie w niej przedstawionym. Zwrotka doprowadza muzycznie i treściowo do refrenu, w którym następuje odpowiedź lub rozwiązanie.

## 1.2. Chorus

**Chorus**, czyli **refren**, zawiera prosty motyw – najbardziej rozpoznawalną melodię, nazywaną główną linią melodyczną piosenki.<sup>2</sup> Fraza ta jako najistotniejszy element utworu angażuje ucho odbiorcy, skupia jego uwagę i zapada mu w pamięć. Jest ona niewątpliwie najważniejszym aspektem wszelkich konwencjonalnych piosenek popularnych – kompozycja bez dobrego refrenu nie zaistnieje jako przebój. Utwór potrzebuje mocnego „zaczepu”, który przyciągnie uwagę słuchacza. Może to być chwytliwa linia, zapadająca w pamięć melodia lub wyjątkowy jej kulminacyjny dźwięk.

W języku angielskim w terminologii muzycznej funkcjonuje słowo *hook* – dosłownie hak – oznaczający motyw stanowiący swoisty punkt zaczepienia dla uwagi odbiorcy lub oś, wokół której zbudowany jest utwór.<sup>3</sup> Hak jest tym, co ludzie zapamiętają najbardziej. Jest to trudny do zdefiniowania element kompozycji doskonałej, który chwyta nas za serce, dostaje się do naszej duszy i powoduje, że chcemy słuchać tej melodii wielokrotnie. Działa to na takiej zasadzie, że gdy piosenka się kończy, słuchacz chce jej posłuchać jeszcze raz. I właśnie dlatego *hook* znajduje się w centralnym miejscu utworu, czyli w refrenie, i jest też ściśle związany z tytułem utworu.

Refren podsumowuje przesłanie utworu, odpowiada na pytanie postawione w zwrotce: co z tego wynika? Jest wielokrotnie powtarzany, więc nie może być zbyt abstrakcyjny. Jego tekst powinien ograniczać się do jednej prostej myśli odpowiadającej prostej frazie muzycznej. Tekst i melodia refrenu zwykle pozostają takie same w kolejnych jego powtórzeniach.

---

<sup>2</sup> 5 elementów dobrej piosenki, MasterClass, <https://www.masterclass.com/articles/simple-songwriting-guide> [data dostępu: 25.10.2023]

<sup>3</sup>Hak - w piosence, krótka fraza melodyczna, która ma przyciągnąć ucho słuchacza i sprawić, że piosenka będzie wciągająca, najbardziej widoczne w stylach takich jak rap, hip-hop, pop, rock i muzyka taneczna. Ma zazwyczaj cztery lub osiem taktów i powtarza się wielokrotnie w trakcie utworu. - <https://www.iconcollective.edu/> [data dostępu: 25.10.2023]

### **1.3. Bridge**

Ostatni element – tzw. **most** (ang. *bridge*) lub łącznik – stanowi kontrast w stosunku do poprzednich części. Jest bardziej liryczny, refleksyjny i melodyjny. Chwilowo uspokaja odbiorcę, a zarazem prowadzi go do końcowego rozwiązania, czyli do powrotu refrenu. W tej części utwór wyraźnie zmienia się: melodia uspokaja się wskutek zastosowania dłuższych wartości rytmicznych, zmianie ulega akordyka, a niekiedy także chwilowo tonacja, spowalnia się następstwo akordów (np. do jednego akordu na dwa takty), zmniejsza się też głośność, redukuje instrumentacja i wycisza nastrój. Nietrudno zrozumieć, dlaczego opisana powyżej struktura – stosowana od tak wielu lat – jest nadal popularna. Zapewnia ona doskonałą równowagę między nowymi informacjami zawartymi w zwrotkach oraz znanymi, powtarzalnymi i prostymi elementami refrenu. Genialność tej struktury leży w jej prostocie i symetrii, a kilkakrotne powtórzenie refrenu gwarantuje utrwalenie go w pamięci słuchacza. Taka struktura odpowiada także naturalnemu sposobowi komunikowania się między bliskimi osobami, takimi jakimi powinni być autor piosenki i jego odbiorca

## **2. Melodia**

W muzyce popularnej melodia jest elementem najważniejszym; to ona stanowi zwykle o sukcesie utworu. Skomponowanie dobrej melodii to połączenie kreatywności, intuicji i solidnego zrozumienia teorii muzyki. Wspaniałe i przebojowe melodie powstają często pod wpływem chwilowego, ulotnego natchnienia kompozytora. Inspiracją bywa też gotowy tekst, który jakby podpowiada kompozytorowi rytm i melodię. Warto użyć własnego głosu, aby eksperymentować z różnymi pomysłami melodycznymi. Śpiewanie do akordów lub podkładu może w naturalny sposób pomóc w tworzeniu melodyjnych fraz. Zacząć należy od prostej, bezpośredniej melodii, gdyż wiele wspaniałych melodii jest zwodniczo prostych. Niełatwo jest opisać reguły, ale dobra i chwytliwa melodia spełnia zazwyczaj pewne kryteria, które zostaną omówione poniżej.

### **2.1. Prostota melodii**

Im prostsza melodia, tym łatwiejsza do zapamiętania przez dużą liczbę odbiorców. Jeśli melodia jest zbyt skomplikowana, nie trafi do szerokiego grona słuchaczy. Jeśli odbiorca (najczęściej młody), który jest głównym adresatem utworu, nie potrafi zaśpiewać jego melodii, to znaczy że powinna być ona prostsza. Na czym polega owa prostota? Prosty motyw muzyczny można porównać z potocznym przekazem słownym, z krótką i znaczącą wypowiedzią, którą autor – a w tym wypadku kompozytor – chciałby przekazać. Może oznaczać melodię składającą się z dźwięków akordowych, które opisują proste diatoniczne akordy ułożone w logiczną progresję.

Przykładem często granej przez rozrywkowych muzyków melodii, która jest niezwykle prosta i logiczna, gdyż oparta na tercjach akordów, jest utwór *All the things you are* – Jerome Kerna.

[1 pdf](#)

## 2.2. Użycie diatonicznych przebiegów skalowych

Większość melodii popularnych składa się prawie wyłącznie z przebiegów skalowych, najczęściej w oparciu o skalę diatoniczną wykorzystującą tylko podstawowy materiał dźwiękowy danej gamy. Interwały pomiędzy kolejnymi dźwiękami to przede wszystkim całe tony lub półtony. Kroki sekundowe są bowiem najbardziej naturalne, a zarazem łatwe do zaśpiewania i zapamiętania. Jedną z najsłynniejszych melodii świata, gdyż od 100 lat nagrywana przez setki wykonawców i odtwarzana przez media na całym świecie – *White Christmas* Irvina Berlinga – zawiera prawie wyłącznie kroki sekundowe. [2.pdf](#)



Atrakcyjnym i często stosowanym interwałem jest również tercja wielka lub mała; większe odległości występują w melodii rzadziej. W znanych melodiach spotkać można motywy oparte na połączeniu kilku tercji składających się na dany akord, które są nadal śpiewne i zapamiętywalne. Tak więc śpiewność melodii ściśle wiąże się z jej oparciem o naturalną skalę durową lub molową. Wynika to z historycznej tradycji muzycznej, w której jesteśmy wychowywani od czasów Jana Sebastiana Bacha, oraz powszechnej preferencji konsonansu melodycznego.

## 2.3. Kształt melodii

Melodia przybiera często postać sinusoidy i ma tendencję do płynnego, powtarzalnego wznoszenia się i opadania. Gdy melodia jedynie pnie się w górę lub schodzi w dół, to bardziej przypomina gamę lub skalę. Rdzeń melodii powinien harmonijnie wznosić się i opadać, zgodnie z naturalnym oczekiwaniem odbiorcy. Po zbudowaniu napięcia i osiągnięciu punktu kulminacyjnego w wysokim rejestrze powinno nastąpić rozluźnienie lub rozwiązanie. Płynnie falująca melodia z filmu *Alicja w krainie czarów* autorstwa Sammy Faina bez wątpienia przyczyniła się do ogromnej popularności tego utworu. [3 pdf](#)

Dm<sup>7</sup>
G<sup>7</sup>
CMaj<sup>7</sup>
FMaj<sup>7</sup>
Bm<sup>7</sup>b<sup>5</sup>
E<sup>7</sup>
Am<sup>7</sup>
Eb<sup>7</sup>

## 2.4. Motyw melodyczny

Dobry, chwytliwy motyw melodyczny nie musi być prymitywny. Według ogólnie przyjętych reguł powinien on składać się od dwóch do siedmiu nut, tak aby był możliwy do zapamiętania po jednym przesłuchaniu. Wynika to bezpośrednio z możliwości percepcyjnych człowieka i umiejętności powtórzenia usłyszanego motywu. Łącząc dwa lub trzy takie proste motywy – powtarzane, transponowane lub poddane inwersji – można stworzyć niezapomnianą, wspaniałą melodię. Francuski kompozytor Joseph Kosma wykorzystał taki prosty motyw w nieśmiertelnym utworze *Autumn Leaves*, wykonywanym na całym świecie od ponad 80 lat.

[4.pdf](#)

G<sup>7</sup>
G<sup>7</sup>
Cm<sup>7</sup>
F<sup>9</sup>
Bbmaj<sup>7</sup>
Ebmaj<sup>7</sup>
Am<sup>7</sup>b<sup>5</sup>
D<sup>7</sup>
Gm<sup>7</sup>

## 2.5. Kontekst

Nie jest obojętne, w jakim kontekście harmonicznym ów motyw melodyczny występuje. Najbardziej naturalne jest funkcjonowanie w mocnej kadencji harmoniczej, rozładowującej napięcie poprzez rozwiązanie na akord toniczny. Sam – nawet dobry – motyw nie wystarcza. Musi on być w jakimś sensie przygotowany czy poprzedzony w początkowej fazie utworu. Główny motyw będzie dobrze odebrany, jeżeli umiejscowimy go w odpowiednim kadencyjnym miejscu harmonicznym i frazowym, naturalnie wyczekiwany przez odbiorcę, w zgodzie z innymi elementami muzycznymi. Dla przykładu posłużymy się brazylijskim przebojem Antonio Carlosa Jobima pt. *Czarny Orfeusz*. [5.pdf](#)

Am
Bm<sup>7</sup>E<sup>7</sup>b<sup>9</sup>Am
Bm<sup>7</sup>E<sup>7</sup>b<sup>9</sup>Am
Dm<sup>7</sup>G<sup>7</sup>
CMaj<sup>7</sup>
C#Dm<sup>7</sup>b<sup>9</sup>

## 2.6. Powtarzalność motywu melodycznego

Powtarzanie jest kluczem do zapamiętania nie tylko melodii ale np. czyjegoś numeru telefonu. Powtarzanie określonej frazy melodycznej lub chwytliwego motywu może sprawić, że nasza melodia będzie bardziej rozpoznawalna. Podstawową regułą w muzyce popularnej jest powtarzanie motywu – w wersji oryginalnej, tj. od tego samego dźwięku, lub w różnych transpozycjach. Powtarzany może być także jakiś fragment motywu, który w połączeniu z innymi dźwiękami stopniowo przeradza się w nową myśl, nawiązującą do motywu głównego. Dobrze jest, gdy linia motywu składa się z kilku krótkich fraz, które w sumie tworzą jedną spójną całość. Przykładem znanej kompozycji bazującej na powtarzalności jednego motywu jest utwór *In a Mellow Tone* Duke'a Ellingtona. [6.pdf](#)



Mimo, że powtarzanie wpisane jest w naszą codzienność i w naturę naszego działania, nie należy stosować zbyt dużo identycznych powtórzeń w utworze muzycznym. Istnieje cienka granica między tym, co chwytliwe, a tym, co irytujące. Jeśli melodia ma być chwytliwa, to musi zawierać powtórzenia motywów, stosowane jednak z umiarem i urozmaiceniami. Przy wielokrotnym słuchaniu melodia nie może stać się nudna czy monotonna. Rozwiązaniem jest wykorzystywanie różnych wariantów motywu głównego w kolejnych powtórzeniach lub stosowanie wszelkiego rodzaju kontrastów, takich jak na przykład zmiana dynamiki całej melodii lub jej fragmentów.

## 2.7. Długość melodii

Długość melodii zależy oczywiście od przeznaczenia utworu. Ogólnie mówiąc, melodia nie może być ani za długa, ani za krótka. Jeśli bowiem będzie za długa, nie stanie się chwytliwa i popularna, a jeśli za krótka – nie da się jej ująć w zróżnicowaną i wartościową formę. W muzyce popularnej melodie często mają długość od 4 do 32 taktów, ale istnieje niezliczona ilość przykładów zapadających w pamięć melodii, które wykraczają poza ten zakres. Niektóre klasyczne kompozycje zawierają melodie trwające kilka minut, podczas gdy w gatunkach takich jak rock czy pop melodie mogą być krótsze i bardziej zwarte. Ostatecznie o pięknie melodii nie decyduje jej długość, ale raczej jej zdolność do wywoływania emocji, przyciągania uwagi słuchacza i uzupełniania ogólnej kompozycji muzycznej. Świetna melodia może trwać zaledwie kilkanaście sekund lub kilka minut, o ile rezonuje ze słuchaczem i służy celowi muzyki.

## 2.8. Ambitus i tessitura

Ambitus<sup>4</sup> (tj. odległość między najniższym i najwyższym dźwiękiem) typowej piosenki popularnej jest zwykle niewiele większy od oktawy. Ograniczenie zakresu melodii ułatwi jej wykonanie, a głos wykonawcy zabrzmie pewnie i mocno. Utwór nie będzie miał bardzo dużego grona odbiorców, jeżeli ambitus jego melodii jest zbyt rozległy, gdyż staje się on przez to trudniejszy do odtworzenia np. przez odbiorcę. Tessitura z kolei to ważny parametr, który można modyfikować w odniesieniu do stworzonej przez siebie melodii. Oznacza ona zakres dźwięków dominujący w utworze, najintensywniej używany wycinek skali. W praktyce centrum melodii zwrotki jest zwykle niższe niż centrum melodii refrenu. Wyższa melodia refrenu ma wówczas większą energię i budzi większe emocje. Tessitura jest często niższa w zwrotkach, nieznacznie wzrasta, np. o tercję, w pierwszym refrenie, a następnie wspina się jeszcze wyżej w kolejnym refrenie. Większość melodii osiąga swój najwyższy zakres w refrenie – to jest właśnie miejsce, w którym piosenka potrzebuje najwięcej energii! Manipulując tessiturą melodii, można spotęgować emocje tam, gdzie są one najbardziej potrzebne lub oczekiwane. Warto formułować melodię jako wypowiedź, gdzie wykonawca (na przykład piosenkarz) może sam kształtować melodię, robić pauzy na oddech. Dobre frazowanie z miejscem na oddech może sprawić, że melodia zabrzmie bardziej naturalnie i wyraziście.

## 2.9. Stabilność dźwięków melodii

Warto wiedzieć o tym – bez zagłębiania się w teorię muzyki i zalecane przez nią rozwiązania poszczególnych stopni skali (przykładowo rozwiązania stopni skali np. II na I, IV na III lub V, VI na V, VII na I) – że niektóre dźwięki w danej tonacji są bardziej stabilne niż inne. Jedne dają słuchaczowi poczucie stabilności, osiągnięcia celu, inne zaś sprawiają wrażenie zawieszenia, przejściowości oraz oczekiwania na rozwiązanie. Warto uwzględnić dźwięki akordów, szczególnie w przypadku mocnych części taktu. Dźwięki akordów to nuty należące do podstawowego akordu, które mogą dodać melodii poczucie harmonii i stabilności. Tonika – jako najbardziej stabilna – porządkuje inne dźwięki gamy, które wydają się do niej zmierzać. Piąty i ewentualnie trzeci stopień jako składniki trójdzźwięku tonicznego są także bardziej stabilne i finalne niż inne dźwięki skali. Dlatego też dźwięki te powinny występować w refrenie lub w zakończeniu frazy. Melodia najczęściej kończy się toniką, ponieważ daje to największe poczucie stabilności, rozwiązania i zakończenia myśli muzycznej. Jest to więc całkowicie logiczne, pożądane i oczekiwane przez słuchacza. George Gershwin miał niezwykły talent do tworzenia „stabilnych” melodii, czego przykładem jest nieśmiertelny utwór *Lady Be Good*. [7.pdf](#)

---

<sup>4</sup> Ambitus – zakres dźwięków, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Tessitura>



### 3. Rytmika melodii

Jest wielu znanych kompozytorów muzyki popularnej lub jazzowej, którzy stawiają na pierwszym miejscu rytm swojej melodii. Ciekawie wykonany rytm melodii może sprawić, że melodia będzie chwytliwa i zapadająca w pamięć. Warto eksperymentować z różnymi wartościami nut (ćwierćnuty, ósemki, triole itp.). Element wariacji rytmu umożliwia uzyskanie dodatkowego kontrastu pomiędzy częściami utworu. Jeśli melodia zwrotki zawiera wiele krótkich fraz złożonych z drobnych wartości rytmicznych, konstrukcja melodii refrenu powinna bazować i opierać się na kilku długich wartościach, płynnie ze sobą połączonych. Podobnie jest ze zjawiskiem początku frazy i wyborem jego miejsca w takcie, w którym się rozpoczyna. Jeśli frazy w zwrotce zaczynają się na *offbeat*, czyli na słabą część taktu (np. na „i” ćwierćnuty), to melodia refrenu powinna zawierać frazy rozpoczynające się na „raz”, czyli na mocną część taktu (*down beat*). Początek taktu jest najsilniejszym i najbardziej oczywistym miejscem do rozpoczęcia zdania muzycznego. Jeżeli rozpoczniemy w ten sposób refren, słuchacz odbierze go intensywniej niż inne miejsca utworu.

#### 3.1. Powtórzenia rytmiczne

Częstym zabiegiem jest powtarzanie rytmu zawartego w melodii. Wskutek powtarzania wartości rytmicznych, z których się składa motyw melodyczny i umiejętnego rozwiązania takiej frazy rytmicznej powstaje efekt symetrii i zakończenia myśli muzycznej.

Za przykład niech posłuży melodia Hermana Hupfelda *As Time Goes By* z 1931 roku, bardziej znana jako główny temat z filmu *Casablanca*. Zawiera ona kilkukrotne powtórzenie jednotaktowego motywu rytmicznego, transponowanego kolejno od dźwięków As, Bb, Eb, F.

8.pdf





### 3.2. Kontrapunkt

Ten ważny element polega na prowadzeniu kilku niezależnych linii melodycznych zgodnie z określonymi zasadami harmonicznymi i rytmicznymi. Głównej melodii powinien towarzyszyć kontrapunktujący głos rytmiczno-melodyczny, np. linia basu, dialogujący akompaniament fortepianu lub też, w muzyce popularnej – tzw. riff gitary prowadzącej (*lead guitar*), co dodatkowo podkreśla wiodącą rolę melodii jako głównego elementu kompozycji. Kontrapunkt przez imitację, to technika w której jeden głos melodyczny jest powtórzony przez inny głos, zwykle z pewnymi zmianami lub przesunięciami rytmicznymi, harmonicznymi lub melodycznymi. Inaczej mówiąc imitacja to naśladowanie, powtórzenie fragmentu melodyczno-rytmicznego jednego głosu w innym głosie kompozycji. Głos naśladowany kontynuuje swoją linię melodyczną, tworząc kontrapunkt dla głosu naśladowanego. Podstawowym celem kontrapunktu przez imitację jest stworzenie kontrastu i jednocześnie jedności między różnymi głosami. Głosy mogą powtarzać melodię, w odstępie czasowym od oryginalnej prezentacji, mogą także wprowadzać pewne zmiany wysokości dźwięków (transpozycja), odwracanie melodii (zmiana kierunku dźwięków).

## 4. Harmonika

### 4.1. Progresja akordowa

Progresja akordowa lub też progresja harmoniczna rozumiana jest tutaj jako logiczne następstwo ciągu akordów zmierzających do celu, którym jest ustanowienie finalnego akordu tonicznego. Podobnie jak powszechnej preferencji konsonansu dźwiękowego w warstwie melodycznej, tak i w warstwie harmonicznnej istotna jest konsekwencja oraz poczucie przynależności brzmienia jednych akordów do kolejnych. W muzyce popularnej pierwszej połowy XX wieku występuje przede wszystkim progresja nazywana harmonią funkcyjną, w której akordy logicznie rozwiązują się według reguł wyznaczonych przez funkcje, jakie pełnią one w danej tonacji<sup>5</sup>. Zmiana akordu następuje najczęściej na akcentowaną czyli mocną część taktu, co podkreśla rytm, metrum i formę utworu. Prawidłowy dobór akordów i kierunek, w którym podążają, czyli progresja, służy wzmocnieniu melodii poprzez stworzenie momentu napięcia, a następnie jego rozwiązania lub rozładowania, tzw. *tension and release*. Akordy towarzyszące melodii przeboju oraz rytm, w którym się zmieniają, muszą tworzyć atrakcyjne brzmienie nawet bez udziału melodii.

Najprostszymi połączeniami harmonicznymi są te diatoniczne. Silny diatoniczny ruch akordowy o kwintę w dół posiada przywoływana już wyżej *Alicja w krainie czarów*. Jest to w uproszczeniu:

---

<sup>5</sup>Dariusz Terefenko, *Teoria Jazzu - Harmonia funkcyjna*, PWM, s.73.

Cdur, Fdur, Bm, E7, Am, Dm, G7, „lądujący” ostatecznie na tonice Cdur.<sup>6</sup> Podobnie, ale w tonacji molowej, jest także w cytowanym utworze *Autumn Leaves*: Cm, F7, Bbdur, Ebdur, Am7, D7, Gm, czyli ruch akordów jasno określający akord toniki.

Niezwykle popularną progresją harmoniczną jest następstwo: | Imaj | VIIm | IIIm | V7 |.<sup>7</sup>

Jest ona *explicite* przedstawiona w utworze *I Got Rhythm* Georga Gershwina z 1930 roku, jednej z piosenek z jego broadwayowskiej rewii *Girl Crazy*. [9.pdf](#)



Utwór posiada prostą formę AABA, czyli: zwrotka – zwrotka – refren – zwrotka. Ośmiotaktowa część A bazuje na owej podstawowej progresji harmoniczej, powtórzonej w drugim czterotakcie z możliwością zamiany akordu Imaj na IIIIm, który także pełni rolę akordu tonicznego.

Utwór ten zyskał w XX wieku ogromną popularność – sięgała po niego niezliczona ilość wykonawców. Także sama jego progresja harmoniczna stała się podstawą tysięcy nowych utworów, szczególnie na gruncie muzyki jazzowej. Muzycy i kompozytorzy dostrzegli ogromny potencjał wariacji, czyli odmian harmoniczych tej podstawowej progresji.

Warto zaznaczyć w tym miejscu, że elementy takiego ruchu harmonicznego można już spotkać u niektórych kompozytorów w XIX wieku, a uważny i wykształcony muzyk odnajdzie te elementy harmonii u Jana Sebastiana Bacha - nie jest to więc odkrycie muzyki popularnej, która przecież w ogromnej swej części kopiuje udane i sprawdzone wzorce klasyczne.<sup>8</sup>

W obecnych czasach jedną z częściej występujących progresji w popularnych piosenkach jest typowy schemat: | I | V | VIIm | IV |, na przykład: | F | C7 | Dm | Bb |. Zapewnia on powtarzający się, sugestywny i prosty ruch harmonii. Jest w tej progresji napięcie i rozwiązanie, jest też możliwość stworzenia na jej bazie prostej i łatwej melodii. Powtarzanie tych akordów podpowiada proste frazy melodii, a zarazem proste przekazy słowne.

## 4.2. Harmonika molowa

<sup>6</sup>Klasyczny symbol Cdur odpowiada międzynarodowemu symbolowi Cmaj, Am odpowiada A moll, klasyczny Bdur oznaczamy międzynarodowym symbolem Bbmaj ( Bbdur) zaś Hdur to Bmaj ( Bdur)

<sup>7</sup>Imaj – to symbol akordu tonicznego w numeracji rzymskiej, IIIm – to symbol akordu molowego na 2 stopniu skali, itd. Taka notacja symbolizuje harmonię funkcyjną, pokazuje relację akordu do centrum tonalnego, pozwala zapamiętać progresję harmoniczną utworu w oderwaniu od jego tonacji.

<sup>8</sup>Barrie Nettles/ Richard Graff, *Chord Scale Theory and Jazz Harmony*, Advanced Music, str.37, J.S.Bach BWV 343

Analiza czołowych przebojów muzyki popularnej w ostatnich latach wykazuje przewagę utworów w tonacjach molowych. Odnosi się to zwłaszcza do utworów kompozytorów słowiańskich, co może być odzwierciedleniem nostalgicznego typu ekspresji dominującego w tej części Europy. Doskonałym przykładem jest elegijny filmowy utwór *Polskie Drogi* Andrzeja Kurylewicza lub też piękna i jakże prosta kompozycja *Uciekaj moje serce* Seweryna Krajewskiego.

10 pdf

### 4.3. Stabilność akordów

Wspominaliśmy o tym, że niektóre dźwięki w tonacji są bardziej stabilne niż inne. To samo dotyczy akordów w danej progresji. Dlatego też dzielimy je na toniczne – stabilne i docelowe, dominantowe – niestabilne oraz subdominantowe – przejściowe. Analizę akordów w utworze warto dokonywać za pomocą rzymskich cyfr wskazujących na pokrewieństwo ze stopniami skali i ich funkcji w danej tonacji. Do akordów tonicznych należy zaliczyć akordy na I, III lub VI stopniu, jako że zawierają prymę, tercję i kwintę skali. Akord subdominantowy istnieje na II i IV stopniu.<sup>9</sup> Akord dominantowy – na V lub VII stopniu – najmocniej oczekuje na rozwiązanie, w związku z czym dobrze jest umieścić go na końcu zwrotki, przed refrenem, co w naturalny sposób doprowadzi słuchacza do początku najważniejszej części piosenki, czyli do refrenu. Akord toniczny – najbardziej stabilny – warto umieścić na początku refrenu. Istotne jest również dobre umiejscowienie i rozróżnienie między akordami nie podlegającymi modyfikacji – tzw. fundamentalnymi – a akordami posiłkowymi zwanymi również przejściowymi (ang. *passing chords*)<sup>10</sup>.

### 4.4. Przyspieszenie lub zwolnienie harmoniczne

Akordy, które zmieniają się w szybszym tempie, tworzą gęstszy rytm harmoniczny dają utworowi więcej energii, w porównaniu do akordów, które zmieniają w wolniejszym tempie. Szybkie następstwo akordów należy zastosować w części, która jest ważniejsza i potrzebuje więcej energii, czyli w refrenie. Większość piosenek przyspiesza harmonicznie właśnie w tym miejscu. Akordy zmieniające się szybciej niż w zwrotce – często nawet dwa razy szybciej – dodają energii, intensywności i skupiają uwagę odbiorcy na tej części utworu, która potrzebuje tego najbardziej. Dla zwiększenia kontrastu dynamicznego pomiędzy refrenami często pojawiają się tzw. mosty, w których zarówno melodia, jak i akordyka znacznie zwalniają, np. 1 akord na 2 takty, czyli uspokajają nastrój utworu.

## 5. Podsumowanie

---

<sup>9</sup> Dariusz Terefenko, *Kategorie funkcyjne – Teoria Jazzu*, PWM, s. 91

<sup>10</sup>Barrie Nettles/ Richard Graff, *Chord Scale Theory and Jazz Harmony*, Advanced Music, s. 52 i dalej

Za przykład melodii doskonałej niechaj posłuży *You Must Believe in Spring* Michela Legrand. Ten współczesny kompozytor ma szczególny dar do tworzenia wspaniałych melodii opartych na rozwijaniu i przetwarzaniu krótkich sekwencji. Poszczególne motywy tworzą chwytliwe, wpadające w ucho melodie – wielokrotnie powtarzane, transponowane, dobrze opisujące akordy; funkcyjna progresja harmoniczna jest bardzo logiczna, zaś rytmika melodii jest konsekwentnie rozwijana. Należy zauważyć łączenie małych interwałów melodycznych (sekund) z większymi krokami interwałami (sekstami).

Utwór ten był wielokrotnie wykonywany przez wielu artystów – zarówno wokalistów, jak i instrumentalistów. Najbardziej poruszające wydają się interpretacje *You must believe in spring* wybitnego pianisty Billa Evansa w jego trio w 1977 lub wraz z Tony Bennetem w 2004.<sup>11</sup>

11pdf

### 5.1. Pięć komponentów tonalności w muzyce

Podsumowaniem rozważań o melodii doskonałej, może być fragment omawiający elementy tonalnej muzyki XX wieku dokonane przez muzykologa Dimitri Tymoczko w pracy: *A Geometry in music*, rozdział *Five Components of Tonality*.<sup>12</sup>

„Istnieje 5 zasadniczych elementów w całej różnorodnej dawnej i obecnej muzyce tzw. świata zachodniego, które wspólnie składają się na poczucie tonalności tej muzyki:

**Bliski ruch melodyczny** ( ang. *Conjunct melodic motion*) Melodie mają tendencje do poruszania się - używania diatonicznych ( sekundowych ) interwałów. Sekwencje dźwięków o bliskich wysokościach częstotliwości układają się w odbiorze słuchacza jako melodia. To mózg przetwarza słyszane różnorodne efekty sonorystyczne i uczy nas je rozpoznawać: dzwonek telefonu lub klakson nadjeżdżającego pojazdu. Na podobnej zasadzie mózg na bazie wielu swoich operacji czyli doświadczeń dźwiękowych, grupuje podobnie brzmiące wysokości dźwięków w jedną grupę, w jedno źródło, w tym sensie małe kroki melodyczne ukonstytuują się jako melodia, podczas gdy duże skoki częstotliwościowe - melodyczne skoki interwałów rozważane będą jako pochodzące z wielu źródeł nie ułożą się w jedną melodię.

<sup>11</sup>You must believe in spring – [www.youtube.com/watch=FTIKzkdW9I](http://www.youtube.com/watch=FTIKzkdW9I), [www.youtube.com/watch=CPf0m1PjZV8](http://www.youtube.com/watch=CPf0m1PjZV8)

<sup>12</sup>Dmitri Tymoczko, *Five components of Tonality – Geometry of music*, Oxford Univ. Press, s.5 i dalej

**Konsonans akustyczny** (ang. *Acoustic consonance*) Konsonansowe harmonie są preferowane względem dysonansowych, są nieodłącznym elementem muzycznej stabilności. W melodiach bardzo różnych i niezależnych kultur muzycznych interwały czyste i konsonansowe a także skale zawierające te interwały są najbardziej obecne. Wynika to między innymi z badań psychologii dziecięcej, w której stwierdzono, że konsonans jest wrodzony człowiekowi, takie są jego naturalne oczekiwania brzmieniowe.

**Harmoniczna konsekwencja** (ang. *Harmonic consistency*). Harmonie w danym odcinku muzyki mają tendencję do wzajemnych podobieństw strukturalnych. Podobieństwo jednych akordów do drugich, dzięki posiadaniu wspólnych składników, pozwalają odcinkowi muzyki na gładkie przejścia jednych akordów w drugie, dają wrażenie przynależności jednych do drugich. Budują napięcia harmoniczne oraz ich świadome i oczywiste rozwiązania lub inaczej finalnej kadencji. Oczekiwanie na harmoniczny konsonans jest bardzo silne, zaś klasterowe dysonanse akordowe są odbierane jako błędy i przez odbiorcę kwitowane śmiechem.

**Ograniczona makroharmonia** (ang. *Limited macroharmony*). Makroharmonia jest tu rozumiana jako zbiór nut słyszanych w krótkim odcinku muzycznego czasu. Muzyka tonalna świata zachodniego w XX wieku, używa naraz relatywnie niewielkiej ilości nut, między 5 a 8.

Takie są ograniczone zdolności percepcyjne zwykłego słuchacza. Wynika to z:

a) w jednym momencie, natychmiastowo słyszane akordy postępujące po sobie, posiadając wspólne dźwięki odbierane są jako przynależne do siebie;

b) w pewnej dłuższej czasowo przestrzeni muzycznej, ten zbiór dźwięków prezentuje się jako skala przeważnie złożona z 7 dźwięków, w której mogą wystąpić nie diatoniczne dodatki.

Konsekwencją takiego muzycznego doświadczenia odbiorcy jest to, że łatwiejsze do zapamiętania melodie bazują na skalowych melodiach. Mogą to być zarówno skale pentatoniczne, diatoniczne a nawet chromatyczne.

**Centralność tonalna.** (ang. *Centricity*). W pewnym czasowym odcinku muzycznym jedna z nut słyszana jest jako ważniejsza niż inne, jako częściej występująca i będąca docelowym muzycznym miejscem ( tzw. target note). Inne nuty wydają się przejściowe lub prowadzące do tej jednej finalnej. Te inne stwarzają wrażenie zawieszenia, braku rozwiązania i jest oczekiwanie u odbiorcy, że rozwiązanie melodyczne nastąpi na tą jedną centralną nutę, jako finalne rozwiązanie, ta centralna nuta daje wyładowanie emocjonalne wcześniej nabudowane”.

Zjawiska opisane powyżej dostrzeżone są w różnych kulturach muzycznych. Każdy z tych elementów występuje w różnym stopniu nasilenia w różnych kulturach geograficzno-muzycznych, a także w różnych okresach muzycznych, nie tylko XX wieku. Jednocześnie nie oznacza to, że spełnienie tych pięciu elementów automatycznie tworzy wartościową lub

odnosząc sukces muzykę. Jest to bardziej obserwacja tendencji estetycznych szerokiego grona odbiorców kultury masowej. To także podsumowanie psychologicznych zjawisk reprezentowanych przez te pięć elementów, dokonujących się u formowanego kulturą słuchacza.

## 5.2. 1000 najbardziej znanych utworów XX wieku

Dokonując analizy około 1000 najbardziej znanych – popularnych utworów XX wieku, przekonać się można, że to właśnie opisane wyżej elementy uczyniły je ponadczasowymi.

Ze wszystkich aspektów związanych z powstawaniem nowego utworu najważniejszym elementem jest mocna – dobra melodia, a to w dzisiejszych czasach w muzyce popularnej jest często zaniebywane. Nie zawsze tak było jak obecnie, gdyż kompozytorzy muzyki popularnej w latach 1930, 1940, 1950 skupiali się przede wszystkim na efektywnej melodii, stanowiącej następnie bazę do tworzenia akordów a następnie słów.

Przedstawiając generalnie dzisiaj proces pisania utworów, można zauważyć, że wygląda on zupełnie inaczej. Często melodie powstają z gitarowego riffu, lub na bazie pewnego rytmu, tzw. *groovu*, sekcji rytmicznej, zwrotka powstaje na bazie zagrywki basu, lub pewnego zwrotu rytmicznego. To tworzy instrumentalną, ogólną brzmieniową strukturę utworu, dopiero potem dopasowuje się melodię, która powstaje na końcu i okazuje się, że nie jest najistotniejsza.

Z obserwacji wielu zespołów, ich procesu pracy nad muzyką, wynika, że dodawanie melodii następuje rzeczywiście na końcu, nieco bezmyślnie, gdyż chodzi często o dopasowanie do już gotowego chwytliwego tekstu lub do koncepcji promocji za pomocą teledysku.

To nie jest dobre podejście, gdyż utwór bez dobrej melodii przez większość odbiorców nie będzie zapamiętany. Wystarczającym argumentem jest to, że gdy ktoś nuci utwór, to nie nuci progresji akordowej, ani linii basu, ani riffu gitarowego, ale z pewnością będzie to śpiewna melodia.

To właśnie ona pozostaje w pamięci odbiorcy i to melodia decyduje, że słuchacz utwór polubi lub nie, mimo że, może być to przez niego nie uświadomione. Jest to przecież powszechne zjawisko psychologiczne i proste do zrozumienia. Warto przyjrzeć się popularnym piosenkom powstałym na przestrzeni XX wieku i ich rozłożeniu ilościowemu z uwagi na daty powstania. Badając 1000 najbardziej znanych utworów, tak przedstawia się w przybliżeniu diagram dat ich powstania:

9	30	167	315	270	134	58	10	7
Przed 1910	1910 - 1920	1920 - 1930	1930 - 1940	1940 - 1950	1950 - 1960	1960 - 1970	1970 - 1980	1980 - 1990

20 % z nich powstało w latach 1910 – 1930, 58 % z nich powstało w latach 1930 – 1950

20 % z nich powstało w latach 1950 – 1970.

Jest zapewne wiele powodów, dla których tak się dzieje, ale jednym z głównych jest to, że struktura melodyczno-harmoniczna, o którą kompozytorzy tamtych lat bardzo dbali, jest nadal atrakcyjna dla słuchaczy oraz współczesnych wykonawców”.

### **5.3. Hal Galper - wskazówki wybitnego pianisty jazzowego i wieloletniego pedagoga**

„Naucz się grać najpierw melodię, zanim będziesz grał te wszystkie bogate ozdobniki” – była to krytyczna uwaga trębacza Kinga Oliviera do Louisa Armstronga na początku jego kariery. W swoich wykładach na uczelniach jazzowych oraz w podręczniku *Forward motion* Hal Galper krytykuje metodykę współczesnego akademickiego nauczania jazzu, zarzucając jej, że stała się rutynowym przemysłem nauczania na wzór i potrzeby innych kierunków uniwersyteckich.<sup>13</sup>

Dzisiaj, za dużo młodzi muzycy poświęcają uwagi na techniczne ćwiczenia skal i akordów do utworów a za mało właściwej, osobistej interpretacji melodii. Hal Galper pisze: „Najpierw naucz się słuchać wszystkiego, graj to co słyszysz a następnie słuchaj wszystko i graj jak najmniej”.

Podkreśla więc znaczenie znajomości melodii i ważnych jej dźwięków jako podstawy do improwizacji. Dalej w swojej pracy mówi o ruchu dźwięków akordowych i ich łączeniu w improwizacji na kształt budowania własnej melodii. Cytuje Dizzy Gillespiego: „Punktem wyjścia jest rytm, to kształtuje melodię, którą zamierzałeś grać, w jakim rytmie, wtedy układasz do tego nuty, tak więc przede wszystkim myślę o melodii i o jej rytmie”. Przypomina też podejście wybitnego saksofonisty Lestera Younga z lat 40-tych i 50-tych, który głosił, że muzyk improwizujący nie ma prawa zagrać frazy instrumentalnej, do której nie mógłby podłożyć frazy słownej – czyli melodii. To są nieprzemijające wzorce i wskazówki w nauczaniu muzyki na dzisiejsze czasy.

Wykorzystane źródła i opracowania

[1] Galper Hal, *Forward Motion – From Bach to Bebop* – Sher Music, 2004

[2] Nettles Barrie/Graff Richard, *Chord Scale Theory and Jazz Harmony*, Advanced Music, 2003

[3] Rawlins Robert, Bahha Eddine, *Jazzology*, Hal Leonard Corporation, 2005

[4] Terefenko Dariusz, *Teoria Jazzu*, PWM, Kraków, 2020

[5] Tymoczko Dmitri, *Geometry of music*, Oxford University Press, 2011

---

<sup>13</sup> Hal Galper, *Forward Motion – From Bach to Bebop* – Sher Music, 2004

[6] [www.masterclass.com/articles/simple-songwriting-guide](http://www.masterclass.com/articles/simple-songwriting-guide), 25.10.2023

[7] [www.knowledge.insead.edu/strategy/what-makes-number-one-hit](http://www.knowledge.insead.edu/strategy/what-makes-number-one-hit) Noah Askin, 25.10.2023

[8] [[www.iconcollective.edu/](http://www.iconcollective.edu/)] 25.10.2023

[9] [www.youtube.com/watch=FTIKzkdtW9I](http://www.youtube.com/watch=FTIKzkdtW9I), [www.youtube.com/watch=CPf0m1PjZV8](http://www.youtube.com/watch=CPf0m1PjZV8)  
25.10.2023