



[| o mnie |](#) [co to jest aranżacja |](#) [partytura |](#) [komputerowa edycja nut |](#) [muzyczne aspekty aranżacji |](#) [harmonia - wprowadzenie |](#) [tercjowa budowa akordów |](#) [wielodźwięki |](#) [dominanty |](#) [zapis funkcji symbolami |](#) [trochę o improwizacji |](#)

## ◆ ZAPIS FUNKCJI SYMBOLAMI

Zapis funkcji harmoniczných jest wciąż gorącym tematem wśród muzyków, wzbudzającym wiele emocji i kontrowersji. Powodem tego stanu rzeczy jest wielość źródeł, z których my - praktykujący muzycy - korzystamy w czasie swej edukacji i już w czynnym życiu zawodowym. Zbiega się tu nasza wiedza wyniesiona ze szkoły, opierająca się na harmonii Sikorskiego, z praktycznym kontaktem z bardziej, czy mniej profesjonalnymi produkcjami aranżerów z całego świata. Każde z tych doświadczeń otwiera nam oczy na coraz to inny system zapisu symboli funkcji, co w rezultacie tworzy wielkie zamieszanie, ale także uczy nas czytania w zasadzie każdego zapisu. Ponieważ w pracy pianisty orkiestrowego miałem do czynienia z setkami różnie napisanych nut, zaczęło marzyć mi się usystematyzowanie tego problemu, a co za tym idzie uproszczenie i ułatwienie korzystania z dobrodziejstwa tej symboliki.

Z moich doświadczeń i obserwacji wynika przede wszystkim fakt obecności wielu różnych systemów zapisu funkcji w jednym utworze, a nawet zapisu takiej samej funkcji harmoniczných za pomocą zupełnie innych symboli w jednej partyturze. Świadczy to o ogromnym bałaganie w tej dziedzinie, a także o niezrozumieniu przez niektórych twórców podstaw, na jakich opiera się cały zapis, a co za tym idzie cały przebieg harmoniczných utworu.

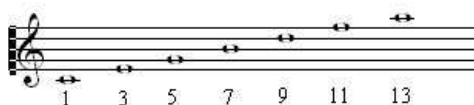
Przyzwyczajeni do takiego stanu rzeczy, nie zwracamy więc - na pierwszy rzut oka - uwagi na nielogiczność takich zapisów, bo wydają nam się one naturalne.

System, o jakim chcę tu napisać, nie jest jakimś usystematyzowanym, czy nazwanym systemem. Opiera się on głównie na zapisie amerykańskim (tam też spotyka się różne!), ale zawiera także moje "udogodnienia", poparte wieloletnim doświadczeniem i praktyką estradową. To doświadczenie właśnie podpowiada mi, które elementy zapisu funkcji są najważniejsze. Dla muzyka - praktyka jest to niewątpliwie czytelność (przejrzystość) zapisu, czyli dążenie do maksymalnego jego uproszczenia oraz jednoznaczność symboli. Chodzi o to, by instrumentalista odczytywał znaki szybko i dokładnie tak, jak sobie tego życzy twórca. Z powyższych rozważań wynika, że im mniej oznaczeń, liter, liczb, tym lepiej (czytelność, przejrzystość). Z drugiej strony zapis nie powinien wzbudzać żadnych wątpliwości u czytającego, o jaką funkcję chodzi (jednoznaczność). O tych dwóch elementarnych zasadach, będę dalej wielokrotnie przypominać.

Notacja ta opiera się przede wszystkim na "ciągu tercjowym", o którym pisałem szeroko w rozdziale [Wielodźwięki](#).

Powtórzmy tutaj w skrócie o co w tym chodzi.

*przykład 52:*



Wykorzystaliśmy w powyższym przykładzie wszystkie dźwięki gamy C-dur, ułożone tercjami. Pod dźwiękami zapisałem liczby, odpowiadające położeniu poszczególnych dźwięków względem *prymy*, czyli dźwięku "C". To są właśnie liczby, które w zapisie symbolami, określają nam rodzaj akordu, dodatkowe składniki, alteracje itd.

W systemie, o którym mówimy jest jednak pewien wyjątek. Dotyczy on *septymy*. Dla

uproszczenia i czytelności zapisu (przede wszystkim funkcji *dominantowych*), w naszym ciągu tercjowym, jako podstawowa, występuje *septyma mała*, czyli zamiast dźwięku "H", pojawi się dźwięk "B". Oznacza to, że liczba "7", będzie zawsze określać w akordzie *septymę małą*, a nie wielką.

Po tej korekcie nasz szereg będzie wyglądał następująco i jest to układ ostateczny, do wykucia na pamięć:

**tonacja durowa:**



**tonacja molowa:**



Oczywiście, tutaj również umieściłem liczby pod nutami, a oto ich określenia:

- C - pryma - 1
- E (Es) - tercja (wielka lub mała) - 3
- G - kwinta - 5
- B - septyma (mała) - 7
- D - nona - 9
- F - undecyma - 11
- A - tercdecyma - 13

Zwracam jeszcze raz uwagę, że liczba "7" zawsze określa *septymę małą*, tak w tonacji durowej, jak i molowej. Liczba "3", nie występuje w zapisie symbolami, ponieważ *tercja* jest ścisłym określeniem trybu (wielka - durowego, mała - molowego), a tryb w naszym zapisie określa się w inny sposób.

Oto zapis symboliczny podstawowych czterech trójdźwięków (wszystkie przykłady z budowane są od dźwięku "C"):

- trójdźwięk durowy - C
- trójdźwięk molowy - C MI
- trójdźwięk zwiększony - C+
- trójdźwięk zmniejszony - Co

O tercjowej budowie akordów napisałem także szerzej w rozdziale [Tercjowa budowa akordów](#).

Jak widzimy, dla określenia prostego akordu durowego, nie stosujemy żadnych dodatkowych oznaczeń. Nie znaczy to, że możemy dodawać do takiego akordu co nam się żywnie podoba. Nic podobnego, chociaż - niestety - często się spotykam z bezkrytycznym "wzbogacaniem" przez pianistów czy gitarzystów harmonii o niepotrzebne (czy wręcz niewskazane) składniki. Takie proste oznaczenie akordu durowego, powinno nas uczulić na wielką ostrożność w stosowaniu dodatków harmoniczných. Według mojej zasady, aranżer sam powinien określić wykonawcy wszelkie "dodatki", jeśli uzna je za uzasadnione.

Akord molowy oznaczony jest skrótem "MI". Spotykamy zapewne w praktyce symbole "m" lub "MIN", czy inne (np. "-"), i wydają się nam one być dobre. Niewątpliwie, jesteśmy do nich przyzwyczajeni i realizujemy je poprawnie. Jeśli jednak chcemy być konsekwentni "do bólu", zdecydujemy się na stosowanie oznaczenia "MI". Zawiera ono w sobie oba elementy, o których pisałem wcześniej - przejrzystość - występuje tu minimalna ilość znaków określających jednoznacznie akord molowy. Jeśli użylibyśmy skrótu "m", mógłby on być interpretowany na kilka sposobów, na przykład jako określenie słowa "major" - *durowy*. Z kolei symbol "MIN", to już trzy litery. Jeśli możemy zastosować tylko dwie i nie wzbudzać wątpliwości czytającemu ("MI" może oznaczać tylko "minor" - *molowy*), ograniczmy się do nich. Oczywiście wszelkie

określenia są anglojęzyczne!

Przy tej okazji zwracam uwagę na zastosowanie wielkich liter w oznaczeniach. W niektórych systemach właśnie wielkość liter ma określać na przykład tryb akordu - wielka litera - durowy, mała - molowy. W pewnym sensie jest to logiczne, lecz trochę niebezpieczne. Biorąc pod uwagę na przykład pisanie ręczne, możemy mieć kłopoty z prawidłową realizacją różnych charakterów pisma. Naprawdę bezpiecznie jest używać tylko jednej wielkości liter, a za to ściśle (jednoznacznie) określać nimi wszystkie dane. Stosujemy wielkie litery - one są bardziej "międzynarodowe".

W oznaczeniach trójdźwięków zwiększonych i zmniejszonych zastosowano także oznaczenia tak jednoznaczne, jak i przejrzyste. Jeszcze mała uwaga. Akord zmniejszony tak oznaczony, występuje przeważnie jako czterodźwięk zmniejszony (trzy *tercje małe*), a jeśli czwartym składnikiem jest inny dźwięk, współbrzmienie takie ma inny charakter i powinno być oznaczone inaczej. Innymi słowy, znak "o" określa jednoznacznie akord złożony z wyłącznie z *tercji małych* i nie dodaje się do niego żadnych dodatkowych składników, bo musiałby wtedy być zapisany jako inna funkcja. Uwaga ta nie dotyczy akordu zwiększonego. To po prostu trójdźwięk z podwyższoną kwintą, do którego można dopisać wiele różnych dodatkowych składników.

Przejdźmy teraz do bogatszych akordów. W systemie, o którym mówimy, często jeden symbol jest nam w stanie określić charakter akordu, jego rolę w następstwie harmonicznym, pozostawiając jednocześnie muzykowi pewną swobodę w jej realizacji. Ta swoboda ma jednak ściśle określone granice, więc zapis nadal jest jednoznaczny i przejrzysty.

Zacznijmy może od akordów *molowych*.

Począwszy od *septymy*, każda następna liczba naszego szeregu (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13) mówi nam o tym, że akord został rozbudowany do jej wartości. Oznacza to, że na przykład symbol "C MI 9" określa pięciodźwięk, zawierający wszystkie składniki naszego szeregu, do *nony* ("9") włącznie.

W zapisie nutowym, akord będzie wyglądać następująco:

*przykład 53:*



Niepotrzebne jest w tym wypadku osobne zapisywanie *septymy* ("7"), bo wchodzi ona automatycznie w skład naszego akordu.

Podobnie sprawa wygląda w kolejnym przykładzie. Tutaj mamy do czynienia z możliwością wykorzystania aż sześciu dźwięków z naszego szeregu.

*przykład 54:*



I w tym przypadku nie musimy zapisywać "niższych" składników szeregu liczbowego ("7" i "9"), bo są one zawarte w symbolu "C MI 11". Nie oznacza to, że realizując akord musimy użyć wszystkich tych składników. Tu zawarta jest ta swoboda wykonawcza, o której wspomniałem wcześniej. Symbol określa nam bardzo ściśle rodzaj akordu, ale o jego układzie, czy składnikach, które zastosujemy, decyduje nasz smak i wrażliwość muzyczna. Niebagatelną rolę ma tu także fakt, że instrument harmoniczny pełni głównie rolę towarzyszącą jakiemuś głosowi solowemu. Czy będzie to wokalista, wykonujący melodię piosenki, czy instrumentalista w swej improwizacji jazzowej, podkład

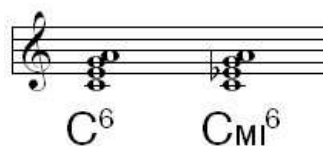
harmoniczny musimy dostosować do jego warstwy dźwiękowej. Symbole funkcji określające nawet bardzo precyzyjnie rodzaje akordów, nie zastąpią naszego "otwartego" ucha i smaku.

Dotknę tutaj jeszcze jednego problemu. W pewnych sytuacjach, zwłaszcza gdy nie znamy wykonawców, mających realizować nasze aranżacje, a harmonia, jakiej używamy w swej produkcji jest dość skomplikowana, dla uściślenia i ułatwienia wykonawcom przeczytania i wykonania naszego dzieła według naszego wyobrażenia, możemy zastosować - oprócz symboli funkcji - także zapis harmonii nutami. Bardziej skomplikowane akordy, lub układy, które chcemy mieć zrealizowane w określonym porządku, zapiszmy symbolem, a na pięciolinii w postaci nut w nawiasach. Będzie to oznaczać, że życzymy sobie takiego właśnie układu akordu jak zapisany w nutach. W najbardziej profesjonalnych aranżacjach big-bandowych, spotkałem zapis "dwuwarstwowy" - symbolami i nutami. Daje to szansę wszystkim muzykom zrealizować ściśle zamiśl aranżera, także tym, którzy nie czytają symboli. Ułatwia to też czytanie "a vista" doświadczonym muzykom, którzy śledząc nuty, tzw. kątem oka widzą też symbole, co - z kolei - znacznie ułatwia realizację nut.

Teraz poświęcę parę słów pewnemu wyjątkowi, który nie jest zawarty w naszym ciągu liczbowym, czyli "6". Zdarzają się akordy, tak durowe, jak i molowe z dodaną *sextą*, ale niekoniecznie interpretowaną jako "13" (to ten sam dźwięk), bo nie determinującą użycia "wcześniejszych" składników ciągu - "7", "9" czy "11". Jest to po prostu dodana sexta do trójdźwięku. Bez dodatkowych oznaczeń, występuje jako *sexta wielka* - w durowej tonacji będąca dźwiękiem gamowłaściwym, w molowej - składnikiem skali *doryckiej*.

W praktyce wygląda to tak:

*przykład 55:*



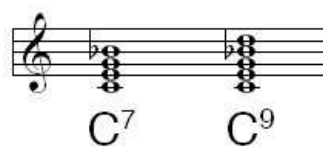
Jest to praktycznie jedyny przykład potraktowania liczby, jako określenia dźwięku dodanego do akordu. W tym systemie, litery i liczby tylko pozornie to określają. Owszem, składnik, który jest oznaczony cyfrą, występuje w akordzie, ale ta cyfra przede wszystkim określa rodzaj akordu i jego znaczenie w przebiegu funkcji harmonicznych. Gdybyśmy chcieli oznaczać liczbami wszystkie składniki akordu, zapis byłby nieczytelny i bardzo skomplikowany, co jest sprzeczne z naszą podstawową zasadą: przejrzystość i jednoznaczność!

Przejdźmy teraz do akordów *durowych*. Tutaj króluje jedna zasada: cyfra "7" bez żadnych dodatkowych oznaczeń, określa zawsze funkcję dominantową. Przypominam też, że septyma ta zawsze jest mała. Bardzo szeroko temat dominant omawiam w rozdziale [Dominanty](#).

Ponieważ w oznaczaniu akordów *durowych* obowiązuje ta sama zasada, że liczba przy symbolu literowym funkcji określa również obecność wszystkich poprzednich w szeregu, wszystkie funkcje oznaczone liczbami od "7" wzwyż, są akordami dominantowymi. Zaznaczam jeszcze raz, że dotyczy to tylko akordów, w których nie ma dodatkowych oznaczeń dla *septymy*.

Wynika z tego, że proste dominanty septymowe i nonowe określone będą tak:

*przykład 56:*



Nie chcę tutaj zbytnio rozwodzić się nad budową różnych odmian *dominant*, bo

poświęciłem temu specjalny rozdział. Chciałbym tylko na kolejnych przykładach pozać, jak w praktyce buduje się i prawidłowo zapisuje symbole tych funkcji. Te przykłady będą kluczem do zrozumienia całego systemu zapisu.

I tak, poniżej prezentuję często spotykaną odmianę *dominanty*, zwłaszcza w tonacjach molowych - *dominantę septymową z obniżoną noną*:

**przykład 57:**



Tutaj chciałem zwrócić szczególną uwagę na oznaczenie *obniżonej nony*. Zauważmy, że obniżenie określa się znakiem *bemola* (analogicznie - podwyższenie, znakiem "#"), a tenże bemol, wpisany jest łącznie z liczbą, której dotyczy, w nawias. Ma to zapobiec ewentualnym nieporozumieniom, który znak odnosi się do którego symbolu. Można sobie wyobrazić sytuację, gdy akord budujemy na przykład na dźwięku Cis. Jego oznaczenie będzie wyglądać tak: "C#". Jeśli teraz obok pojawiłby się symbol jakiegoś obniżonego, albo podwyższonego składnika (np "#9"), mielibyśmy zagęszczenie znaków chromatycznych i sporą niejasność. Tutaj sprawa jest prosta! Elementy zawarte w nawiasach, tworzą całość.

Prześledźmy teraz całe oznaczenie funkcji. Pierwszy element - litera "C", określa dźwięk na którym zbudowany jest akord. Drugi element - liczba "7", określa rodzaj akordu - *dominantę septymową*. Trzeci element - ta dziewiątka z bemolem, określa wszelkie dodatki - w tym wypadku alterowaną *nonę*.

Według moich poprzednich wywodów, tę funkcję można zapisać jeszcze prościej, pomijając "7". Rzeczywiście - przecież zastosowano tu "9", która zawiera "w sobie" także *septymę* i określa rodzaj akordu, jako *dominantę*. Czasami jednak praktyka podpowiada użycie tej "7" dla bezpieczeństwa (jednoznaczności), zwłaszcza w takich przypadkach jak powyższy, gdzie "9" jest nietypowa, bo alterowana. Niemniej, oba zapisy można uznać za prawidłowe.

Poniżej jeszcze kilka przykładów dominant z ich zapisem symbolami.

**przykład 58:**



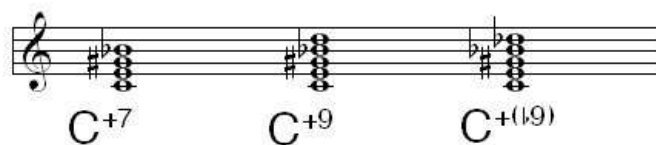
Myślę, że tu sprawa jest jasna. W pierwszym przypadku mamy *dominantę septymową z obniżoną kwintą*, w drugim tę samą, ale z donaną *noną*, w trzecim - obniżamy także *nonę*. W tym ostatnim symbolu można by dopisać jeszcze "7", by jednoznacznie określić rodzaj akordu, jako *dominantowy*, ponieważ wszystkie "dopisane" składniki są alterowane i może to u czytającego wzbudzić pewien niepokój o prawidłową interpretację. Ważne, aby ta "7" była umieszczona tuż po literze określającej dźwięk podstawowy. Ta kolejność jest święta: litera (dźwięk podstawowy), liczba z szeregu podstawowego, określająca rodzaj akordu, a dopiero w następnej kolejności ewentualne obniżenia lub podwyższenia pozostałych składników (oczywiście w nawiasach). Zwróćmy jeszcze uwagę, że gdy nie ma żadnych alteracji, piszemy tylko liczbę z szeregu - ona mówi wszystko.

W tym miejscu jeszcze jedna święta zasada: litery oznaczające dźwięk podstawowy (prymę) są zawsze wielkie, a podwyższenia lub obniżenia chromatyczne (Cis, Des itd.) zapisujemy używając krzyżyków i bemoli (C#, Db itd.). Zapobiegnie to możliwym nieporozumieniom językowym i będzie jednoznaczne dla czytającego.

Akordy, w których chcemy zastosować podwyższenie kwinty (głównie w *dominantach*,

ale nie tylko), możemy zapisać stosując symbol trójdźwięku zwiększonego ("+"), dopisując pozostałe składniki za pomocą liczb. To znacznie czytelniejszy sposób zapisu niż "#5".

*przykład 59:*



Zwróćmy szczególną uwagę, że znak "+" dotyczy litery, określającej dźwięk podstawowy, a nie na przykład liczby. Właśnie dla takiej jasności sytuacji, do oznaczeń podwyższenia, czy obniżenia składnika, stosuje się *krzyżyk* i *bemol*. Znak "+" ma zastosowanie wyłącznie jako określenie trójdźwięku zwiększonego. Kładę duży nacisk na tę sprawę, gdyż w zapisach funkcji, często spotykam znaki "+" i "-" dla określenia alteracji. Wzbudza to wiele niejasności i nieporozumień. Czasami naprawdę nie wiadomo, czego te znaki dotyczą i jak je realizować. Uważam, że powyższe rozgraniczenie, rozwiązuje ten problem jednoznacznie.

Oczywiście, w trzecim akordzie można zastosować w symbolu funkcji liczbę "7" dla jasności.

Często spotykaną charakterystyczną dominantą jest akord septymowy z podwyższoną *noną*.

*przykład 60:*



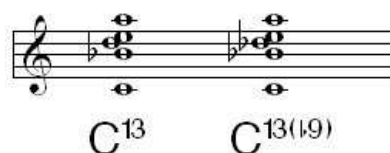
W powyższym przykładzie widzimy dwa warianty takiego akordu. W drugim mamy podwyższoną także *kwintę*. Ten akord brzmi nieźle, za to ten pierwszy lepiej jest realizować pomijając *kwintę* w ogóle. To nie żadna zasada, po prostu praktyka.

Muzycy często nazywają taką *dominantę* "durowo-molową". Nie jest to według mnie, zbyt szczęśliwa nazwa, chociaż rzeczywiście akord zawiera jakby jednocześnie tercję wielką i małą. Tak naprawdę jednak ta podwyższona *nona* nie jest przecież *tercją*.

Inną ciekawie brzmiącą *dominantą* jest akord septymowy z dodaną *sextą* (oczywiście wielką). Najbardziej charakterystyczne jest umieszczenie jej nad *septymą*. Zapis takiej funkcji, opierający się na "szkolnej" edukacji, wyglądałby tak: C6/7, co ma sugerować położenie składników względem siebie (kolejność cyfr). Nie jest to jednak zbyt czytelne. Wykonawca najczęściej nie ma czasu na zastanawianie się nad kolejnością liczb. Dużo prostszy, w moim odczuciu, jest zapis tej funkcji w taki sposób: C13. "Trzynastka" jest wspomnianą *sextą*, tutaj na najwyższej pozycji, a nasz szereg liczbowy determinuje rodzaj akordu - akord dominantowy (zawierający oczywiście *septymę małą*).

W praktyce, najładniej brzmi on bez *kwinty* i z pominiętą "11". W poniższym przykładzie widzimy dwa warianty tej *dominanty* - z *noną* wielką i małą.

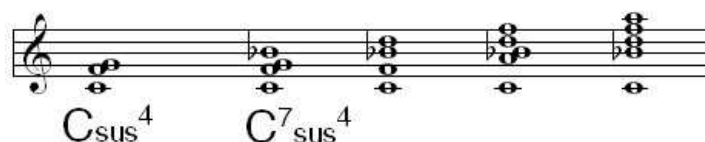
*przykład 61:*



Wiele kontrowersji i niejasności wzbudza akord oznaczony symbolem "sus", a właściwie "sus4", bo taki jest prawidłowy zapis. Skrót ten pochodzi od angielskiego słowa "*suspend*", które dosłownie oznacza "odroczyć, zawiesić". W praktyce muzycznej możemy raczej mówić o "opóźnieniu", a dotyczy ono *tercji*, która jest "chwilowo" zastąpiona przez *kwartę*. Nie musi to oznaczać, że kwarta rozwiąże się na tercję, tak jak nakazywałyby zasady harmonii klasycznej. Ta *kwarta* w "naszej" muzyce po prostu zastępuje *tercję* i bardzo rzadko następuje jej rozwiązanie.

Akord, o którym mówimy, może mieć charakter *dominany* i wtedy możemy zastosować wiele jego wariantów wymiennie, bez specjalnego ryzyka, lub jako prosty trójdźwięk z *kwartą* zamiast *tercji* i wtedy ma tylko jedną podstawową postać. W poniższym przykładzie widzimy najpierw najprostszą jego postać, a następnie różne warianty funkcji dominantowej z *kwartą* zamiast *tercji*. Zwróćmy też uwagę, na oznaczenia. Symbol "C7sus4" daje nam wiele swobody!

przykład 62:



Teraz garść wiedzy na temat zapisu najczęściej używanych durowych akordów niedominantowych. Są to przede wszystkim funkcje z wielką septymą. Ponieważ w naszym szeregu "7" oznacza zawsze *septymę małą*, taka wielka septyma musi być specjalnie określona. Stosuje się tu symbol "MA", który jest skrótem angielskiego słowa "*major*" - "durowy". Zaznaczam, że oznaczenie "MA", w każdym przypadku, dotyczy tylko *septymy*. Dosłownie można to przetłumaczyć jako "durowa septyma", może niezbyt trafnie językowo, ale jednoznacznie. Reasumując, akord durowy z wielką septymą oznaczamy tak:

przykład 63:



Możemy oczywiście dodać do niego następne składniki naszego szeregu i zgodnie z zasadą, zapisać tylko ten najwyższy. Musimy jednak zaznaczyć, że *septyma* w tym akordzie ma być wielka, chociaż samej "7" już nie zapisujemy. Podkreślam jeszcze raz, że symbol "MA" dotyczy tutaj wyłącznie *septymy*, chociaż "fizycznie" cyfra "7" nie występuje. Septyma jednak jest zawarta w akordzie, dzięki obecności składników wyższych z szeregu. Oto kilka przykładów obrazujących te zasady:

przykład 64:



Zasada "durowej septymy" dotyczy także akordów molowych. Obrazuje to kolejny przykład:

przykład 65:



Pozostał nam do omówienia jeszcze jeden, często używany akord. Mam na myśli funkcję molową z małą septymą i obniżoną kwintą. Nazywany jest on potocznie "czterodźwiękiem półzmniejszonym", bo zbudowany jest z dwóch tercji małych i jednej wielkiej. Występuje najczęściej jako pierwszy składnik ciągu 2-5-1 (przed *dominantą*), stosowanego w produkcjach jazzowych, a szeroko opisanego przeze mnie w poprzednich rozdziałach. Zapisuje się go w następujący sposób:

**przykład 66:**



Na przykładzie tego akordu, chciałbym jeszcze nawiązać do zapisu funkcji z "nietypowym" basem, czyli takich, w których składnik najniższy nie jest prymą akordu. Stosując taki zapis, można by powyższy akord określić jako trójdźwięk Es-moll z dźwiękiem "C" w basie (EbM/C). W praktyce zabrzmiałby on identycznie jak ten w *przykładzie 66*. Niestety zapis takim symbolem (z nietypowym basem), nie daje wykonawcy pełnego obrazu przebiegu harmonicznego i następstw funkcyjnych. Traktując harmonię jako zbiór pojedynczych akordów, nie odwołując się do fraz, czy zdań muzycznych.

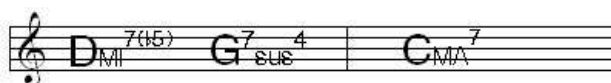
Wyjaśnię to na podstawie kolejnego przykładu.

**przykład 67:**



Taki zapis, instrumentalista zrealizuje automatycznie, kładąc czyste trójdźwięki (lub czterodźwięki) prawą ręką i dźwięki basowe, lewą. Nie jest jednak w stanie zauważyć, że jest to zwyczajna kadencja (ciąg 2-5-1) w tonacji C-dur. Gdyby o tym wiedział widząc prawidłowy jej zapis, na pewno inaczej by mógł ją zrealizować, miałby więcej swobody i dało by mu to szansę uruchomić wyobraźnię. Spójrzmy zatem na prawidłowy zapis tego samego przebiegu:

**przykład 68:**



Pamiętajmy, że wykonawca powinien znać zamysł harmoniczny piszącego, przynajmniej w obrębie frazy. Chodzi mi o to, by w zapisie funkcji ukazać, z czego wynikają poszczególne następstwa harmoniczne. Ważne, by nie traktować każdego akordu osobno, bo stracimy całą podstawową logikę zapisu. Jakże często, w swojej praktyce pianisty spotykałem takie produkcje (pisałem już o tym), z których wynikał kompletny brak zrozumienia warstwy harmonicznej utworu, w szerszym zakresie niż tylko poszczególne funkcje.



Spotyka się też takie "perełki":

**przykład 69:**



Widzimy tu typowy błąd enharmoniczny. Kadencja w tonacji Cis-dur, a na koniec akord Des-dur! To oczywiście tylko przykład, ale jakże często widziałem takie dziwy.

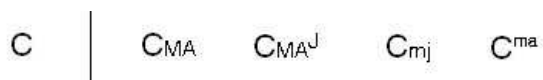
Wracając do zapisu funkcji z nietypowym basem, uważam, że można go stosować tylko w dwóch przypadkach. Pierwszym z nich jest sytuacja, kiedy w głosie basowym ma pojawić się inny składnik akordu niż *pryma*. Drugim przypadkiem jest użycie w najniższym głosie dźwięku zupełnie nie związanego z daną funkcją (kiedy nie da się jej zapisać w inny sposób), np. "CMI/F#", "Eb/E", "F/B" itp. Zaznaczam, że litera pod kreską, określa tylko pojedynczy dźwięk basowy, a nad kreską funkcję, według poprzednich zasad.

Jeszcze uwaga końcowa: zawsze piszmy harmonię "kompletną", to znaczy tak, by z zapisu wynikała budowa całego akordu. Pianista powinien, na przykład, wiedzieć jaka jest w danym momencie linia basu i na odwrót. Jeśli piszemy basiście harmonię za pomocą symboli, musimy mu określić cały akord, nie tylko dźwięk, który ma w danym momencie zagrać. Nie ma tu znaczenia, że basista gra tylko pojedyncze dźwięki!

Spróbuję teraz przedstawić najważniejsze zasady w skrócie.

- Litera określająca dźwięk podstawowy akordu (*prymę*) jest wielka
- Litera określająca ewentualny dźwięk basu (pod kreską) jest wielka
- Wszystkie podwyższenia i obniżenia chromatyczne zapisujemy *krzyżkami* i *bemolami*
- Składniki alterowane (liczby ze znakami chromatycznymi) zapisujemy w nawiasach
- Akord molowy oznaczamy tylko symbolem "MI"
- Symbol "MA" odnosi się wyłącznie do *septymy*
- Symbole "MI" i "MA" piszemy wielkimi literami
- Jedyne dwa symbole graficzne, które stosujemy to "+" (akord zwiększony) i "o" (akord zmniejszony)
- "7" bez żadnych oznaczeń określa zawsze *septymę małą*
- Liczba przy funkcji zawiera wszystkie liczby niższe z szeregu
- "6" to jedyny składnik "dodany", nie z szeregu
- Akord durowy z "7" lub liczbą wyższą z szeregu zawsze jest *dominantą*
- Piszmy jednoznacznie
- Piszmy oszczędnie, tylko to co niezbędne
- Piszmy kompletną harmonię
- Pamiętajmy o następstwie funkcji
- Zapis basu "pod kreską" stosujemy tylko wtedy, gdy nie można funkcji zapisać inaczej
- Pamiętajmy o enharmonii
- Stosujemy zawsze tę samą kolejność elementów:
  - litera określająca prymę akordu
  - określenie rodzaju funkcji (MI, liczba, sus4, bez symbolu itp.)
  - składniki dodane lub alteracje
  - bas nietypowy (pod kreską)

Na koniec garść przykładów zapisu funkcji harmoniczych. We wszystkich, po lewej stronie kreski znajduje się zapis prawidłowy, według powyższych zasad, po prawej stronie różne spotykane przeze mnie formy zapisu tych samych funkcji. Poniżej przykładów krótkie wyjaśnienia.



Przy zapisie prostego akordu durowego, nie stosujemy żadnych dodatkowych oznaczeń.

$$C^6 \quad | \quad C^{6th} \quad C^{(add6)} \quad C^{MA6}$$

Jedyny przypadek zastosowania liczby do oznaczenia składnika dodanego do akordu (także molowego).

$$C^{MA7} \quad | \quad C^{7+} \quad C^{+7} \quad C_{m7} \quad C^{7\sharp} \quad C^{\sharp7}$$

Zapis akordu durowego z wielką *septymą*. Przypominam, że symbol "MA" dotyczy właśnie tej septymy (*durowa septyma*).

$$C^{MA9} \quad | \quad C^{MA7(9)} \quad C^{MA7(add9)} \quad C^{9/7\sharp}$$

Akord durowy z wielką septymą i dodaną noną. Tutaj także symbol "MA" dotyczy wyłącznie septymy, chociaż "7" fizycznie nie występuje w zapisie (jest "niższym" od "9" elementem szeregu).

$$C^{Ml} \quad | \quad C_m \quad C^- \quad C_{min}$$

Zwykły akord molowy.

$$C^{Ml7} \quad | \quad C_m^7 \quad C^{-7}$$

Akord molowy z dodaną septymą (oczywiście małą).

$$C^{Ml7(15)} \quad | \quad C^{\emptyset} \quad C_m^{7(-5)}$$

Tak zwany *czterodźwięk półzmniejszony*.

$$C^{Ml(MA7)} \quad | \quad C_m^{7+} \quad C_{min}^{(add7+)}$$

Akord molowy z septymą wielką ("durową").

---


$$C^{\circ} \quad | \quad C^{\dim} \quad C^{\circ 7}$$

Akord zmniejszony, czyli złożony z samych tercji małych. Ma on tylko jedną postać i żadnych dodanych, czy alterowanych składników. Gdyby takie wystąpiły, można (i trzeba) go zapisać inaczej, bo jest wtedy inną funkcją, nie akordem zmniejszonym.

---


$$C_{+} \quad | \quad C^{+5} \quad C^{5+} \quad C^{\#5}$$

Akord zwiększony. W przeciwieństwie do poprzedniego, może mieć wiele postaci i dodanych składników. Znak "+" oznacza wyłącznie podwyższoną kwintę.

---


$$C^7 \quad | \quad C^{7th} \quad C^{-7}$$

Najprostsza dominanta septymowa.

---


$$C_{+7} \quad | \quad C^{7+5} \quad C^{7(\#5)}$$

Dominanta septymowa z podwyższoną kwintą ("+" dotyczy tylko kwinty).

---


$$C^{13} \quad | \quad C^{6/7} \quad C^{7(add13)}$$

Dominanta septymowa rozbudowana do "13" (z szeregu), czyli w praktyce do "6", ale położonej ponad septymą. Najczęściej wykonuje się ją bez "11" i często bez kwinty.

---


$$C^{7(\#9)} \quad | \quad C^{7/9+} \quad C^{9+}$$

Dominanta septymowa z podwyższoną noną. Tak zwany akord durowo-molowy. Najczęściej występuje bez kwinty.

$$C^9(\sharp 11) \quad | \quad C^{+11} \quad C^{7(+11)}$$

Dominanta septymowa z powyższą undecymą, często występuje bez kwinty (utworzyłby się dysonans półtonu).

---

$$C^{7(\flat 5)} \quad | \quad C^{7-5}$$

Dominanta septymowa z obniżoną kwintą.

---

$$C^{7(\flat 9)} \quad | \quad C^{7-9} \quad C^9\flat \quad C^{-9}$$

Dominanta septymowa z obniżoną noną.

---

$$C^{7}_{sus4} \quad | \quad C^{sus7} \quad C^{7/4} \quad C^4$$

Dominanta z kwartą zamiast tercji. Akord może mieć wiele postaci, o czym szerzej w rozdziale o *dominantach*, a także w *przykładzie 62* w tym rozdziale.

---

Na zakończenie tego rozdziału chcę zaznaczyć, że to co tu napisałem nie ma mieć charakteru wyroczni i na pewno nie jest to jedyny dobry system zapisu funkcji. Spodziewam się, że wielu z Was mogłoby dyskutować o tym, czy innym elemencie. Materiał ten jest jednak poparty moim wieloletnim doświadczeniem, studiami nad różnorodnymi materiałami nutowymi i teoretycznymi z całego świata. Dlatego ośmieliłem się uporządkować te sprawy według własnego uznania, spodziewając się, że nie wprowadziłem jeszcze większego bałaganu w tej dziedzinie, a raczej ułatwiłem czytelnikom zrozumienie tego wciąż gorącego problemu. Jednocześnie mam nadzieję, że wszelkie Wasze produkcje muzyczne będą logiczne, czytelnie zapisane, a przede wszystkim wartościowe artystycznie. Tego życzę wszystkim czytelnikom i dziękuję za czas poświęcony lekturze.

[Home](#)  
[następny - Co nieco o improwizacji](#)

**DINO PIANO - Copyright 2006 - All Right Reserved**