

**Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego
w Krakowie**

Mateusz Palka

**Rola i możliwości wykonawcze pianisty w muzyce jazzowej.
Dobór środków pianistycznych w relacji do zmiennej obsady
instrumentalnej na podstawie autorskiej kompozycji
*Piano Dialogues***

**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie
artystycznej: sztuki muzyczne.**

promotor: prof. dr hab. Dominik Wania

Kraków 2024

Szczególne podziękowania kieruję do osób, których wsparcie i pomoc w znaczącym stopniu przyczyniły się do powstania mojej artystycznej pracy doktorskiej i niniejszego opisu, zwłaszcza do mojej rodziny, a także do:

prof. dr. hab. Dominika Wani
prof. dr. hab. Jana Pilcha
prof. dr. hab. Tomasza Kudyka
prof. dr. hab. Mariusza Sielskiego
prof. dr. hab. Piotra Wyleżoła
dr Marii Wilczek Krupy
dr. Grzegorza Pałki
dr. Wojciecha Groborza
dr. Andrzeja Mądro
dr. Wojciecha Lichtańskiego
mgr. Alana Wykpisza
mgr. Bartłomieja Staniaka
mgr Anny Marii Olak
mgr Kingi Janowskiej

DZIEŁO ARTYSTYCZNE
Mateusz Pałka – *Piano Dialogues*

Program

1. *Piano Solo* (06:38)
2. *Piano Preparation* (01:34)
3. *Piano Electronics* (01:38)
4. *Piano Drums I* (01:55)
5. *Piano Drums II* (02:00)
6. *Piano Drums III* (01:41)
7. *Piano Bass I* (02:38)
8. *Piano Bass II* (02:23)
9. *Classic Jazz Trio* (08:09)
10. *Jazz Trio no Bass* (03:48)
11. *Jazz Quartet* (19:36)
12. *Jazz Quartet – Blues* (08:27)

Czas trwania: 60 minut 27 sekund

Wykonawcy

Mateusz Pałka (kandydat do stopnia) – fortepian Steinway Model D,
syntezator OP-1, kompozycje i aranżacje

Wojciech Lichtański – saksofon altowy

Alan Wykpisz – kontrabas

Grzegorz Pałka – zestaw perkusyjny

Bartłomiej Staniak – realizacja dźwięku oraz miks i mastering produkcji

Nagrano w dniu 29 września 2022 roku w Studio B&B Records w
Niepołomicach.

Spis treści

| | |
|--|-----|
| Wstęp | 5 |
| Rozdział 1. Rola fortepianu w muzyce jazzowej w ujęciu historycznym | 7 |
| 1.1. Era początkowa: ragtime, blues, boogie woogie, stride piano – lata 20. i 30. XX wieku .. | 7 |
| 1.2. Era swingowa – lata 30. i 40. XX wieku | 11 |
| 1.3. Era bebopu i era powojenna – lata 40. i 50. XX wieku | 16 |
| 1.4. Cool jazz, west coast, hard bop – lata 50. i 60. XX wieku | 20 |
| 1.5. Free jazz, awangarda, jazz fusion – lata 60. i 70. XX wieku..... | 28 |
| 1.6. Era współczesna – lata 80., 90. XX wieku do dzisiaj..... | 36 |
| 1.7. Funkcjonalność fortepianu w muzyce jazzowej | 41 |
| 1.8. Konotacje pianistyki jazzowej z muzyką klasyczną i ich wpływ na współczesny język improwizacji. | 43 |
| Rozdział 2. Możliwości wykonawcze współczesnego pianisty jazzowego | 46 |
| 2.1. Możliwości brzmieniowe..... | 52 |
| 2.2. Dobór środków pianistycznych w procesie improwizacji | 54 |
| 2.3. Rola improwizacji w procesie twórczym – osobista refleksja..... | 57 |
| 2.4. Elementy istotne dla rozwoju muzyki jazzowej w przyszłości | 59 |
| Rozdział 3. Geneza i charakterystyka autorskiego dzieła artystycznego <i>Piano Dialogues</i> | 62 |
| 3.1. <i>Piano Solo</i> (06:38) | 63 |
| 3.2. <i>Piano Preparation</i> (01:31) and <i>Piano Electronics</i> (01:35) | 66 |
| 3.3. <i>Piano Drums I</i> (01:55)..... | 69 |
| 3.4. <i>Piano Drums II</i> (02:00) | 71 |
| 3.5. <i>Piano Drums III</i> (01:41) | 73 |
| 3.6. <i>Piano Bass I</i> (02:38) | 74 |
| 3.7. <i>Piano Bass II</i> (02:23)..... | 77 |
| 3.8. <i>Classic Jazz Trio</i> (08:09) | 78 |
| 3.9. <i>Jazz Trio no Bass</i> (03:48) | 83 |
| 3.10. <i>Jazz Quartet</i> (19:36) | 86 |
| 3.11. <i>Jazz Quartet – Blues</i> (08:27) | 111 |
| 3.12. Problemy wykonawcze i interpretacyjne dzieła artystycznego. | 113 |
| Podsumowanie | 115 |
| Bibliografia | 117 |
| Dyskografia..... | 118 |
| Streszczenie | 120 |

Wstęp

Muzyka (w rzeczywistości – jakkolwiek akt twórczy) wymaga nie tylko pragnienia, ale również działania: jedyna droga od pragnienia do działania prowadzi poprzez wiedzę, umiejętność¹.

Pierre Boulez

Przez ostatnie stulecie fortepian odnalazł szerokie zastosowanie w rolach zarówno koncertowych, jak i fonograficznych. Pojawiał się w następujących konfiguracjach wykonawczych: solo, w zespole z innymi instrumentami, z elektroniką, z głosem, w duetach fortepianowych (także z użyciem większej liczby fortepianów np. u Igora Strawińskiego w *Les Noces*), we współczesnych koncertach fortepianowych od Strawińskiego, Szostakowicza, Prokofiewa, Bartoka, Schnitkego, Barbera, Ligettiego, Poulenca, Glassa aż po muzykę polską: Lutosławskiego, Góreckiego, Pendereckiego i Kilara. Odnalazł swoje miejsce jako fortepian orkiestrowy, preparowany, a także jako instrument wykorzystywany w muzyce filmowej i muzyce jazzowej – u Ennio Morriconego, Krzysztofa Komedy, Ludovica Einaudiego czy Leszka Możdżera².

To właśnie pianistyka w muzyce jazzowej i improwizowanej jest najistotniejszym obszarem mojej działalności artystycznej. Problematyka związana z analizą możliwości wykonawczych fortepianu w jazzie, a także próba określenia roli, jaką pełni pianista w różnych obsadach wykonawczych jest mi bliska z kilku powodów. Pierwszym z nich jest muzyczna i pozamuzyczna edukacja, podczas której poświęciłem wiele lat na zgłębianie zagadnień dotyczących improwizacji i kompozycji. Drogi kształcenia klasycznego i jazzowego były dla mnie równorzędne, a komponowanie muzyki stało się dla mnie naturalnym językiem artystycznego wyrazu. Z tego też względu jako dzieło artystyczne pragnę przedstawić autorską kompozycję *Piano Dialogues*, będącą wynikiem moich poszukiwań własnego języka wypowiedzi i kierunku dalszego artystycznego rozwoju. Dzieło artystyczne *Piano Dialogues* przeznaczone jest na fortepian stosowany w zmiennej obsadzie wykonawczej: solo, duet z instrumentem elektronicznym, duet z zestawem perkusyjnym, duet z instrumentem basowym, klasyczne trio jazzowe

¹ P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Mayence: Gonthier Paryż 1964, s. 151.

² A. Kosińska, *Uniwersum fortepianu w muzyce współczesnej: refleksja aksjologiczna*, [w:] *Wartości w muzyce*, red. Uchyła-Zroski Jadwiga, tom 6, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 143–155.

(fortepian, kontrabas, zestaw perkusyjny) oraz klasyczny kwartet jazzowy (saksofon altowy, fortepian, kontrabas, zestaw perkusyjny). W ramach kilku następujących po sobie utworów starałem się pokazać szerokie spektrum doboru środków wykonawczych, a w opisie dzieła muzycznego dokonałem szczegółowej charakterystyki każdego z jego elementów.

Innym powodem decydującym o wyborze tematu mojej dysertacji są studia nad sposobami kształtowania improwizacji w procesie kolektywnego dialogu. W niniejszej pracy chciałbym bowiem zwrócić uwagę na istotną cechę improwizacji, którą jest jej silny związek z intuicją, kreatywnością i otwartością umysłu na moment tworzenia. Tkwi ona w naturalnej, sięgającej tysiącleci potrzebie człowieka do wyrażania siebie i stanowi podstawowy budulec twórczy w muzyce jazzowej.

Fortepian jako narzędzie wykonawcze oferuje szeroką gamę właściwości sonorystycznych i fakturalnych. Wartości, jakie wniósł do muzyki współczesnej, czyli możliwości brzmieniowe, rozwój harmonii, rozwój rytmu, a także eksperymenty z brzmieniem, budową instrumentu i techniką gry są istotne dla rozwoju sztuki muzycznej w przyszłości. Każda z wyżej wymienionych właściwości wchodzi w skład możliwości wykonawczych, które otwierają nowe perspektywy dla wykorzystania fortepianu w rozwijającej się współczesnej muzyce jazzowej.

Rozdział 1. Rola fortepianu w muzyce jazzowej w ujęciu historycznym

1.1. Era początkowa: ragtime, blues, boogie woogie, stride piano – lata 20. i 30. XX wieku

Rola fortepianu w muzyce jazzowej ewoluowała na przestrzeni lat wraz z powstawaniem nowych stylistyk i nurtów muzycznych. Już od lat 20. i 30. XX wieku wczesne nagrania fonograficzne wskazują, że fortepian wykorzystywany był jako instrument solowy, pełniący rolę melodyczną i harmoniczną. Jednym z badaczy, który wnikliwie analizował rozwój pianistyki jazzowej na przestrzeni XX wieku był amerykański pianista, kompozytor i edukator, Billy Taylor. W swojej publikacji *Jazz Piano – History and Development* zwrócił uwagę na to, że – wbrew opiniom wielu jazzowych autorytetów – ragtime³ był niewątpliwie najwcześniejszą formą w muzyce jazzowej. Łączył on elementy muzyczne z elementami technicznymi charakterystycznymi dla wczesnych afroamerykańskich religijnych i świeckich tradycji muzycznej ekspresji⁴. Etymologia słowa ragtime prowadzi do angielskiego określenia ragged time, co oznacza poszarpane metrum, silny synkopowany rytm⁵. Popularność tego stylu rozwijała się od 1890 roku do 1920 roku. Jak zauważa Jacek Niedziela-Meira, wybitny polski kontrabasista i autor wielu znaczących publikacji naukowych, wykonawstwo ragtime'ów wiązało się głównie z konfiguracją solową, w której pianista grał i improwizował często zapisane kompozycje. Cechami charakterystycznymi nowego stylu były: metrum 2/4, sztywne, raczej umiarkowane tempo, wyraźne kontrasty lewej i prawej ręki. Lewa ręka grała na pierwszą i trzecią miarę w takcie zazwyczaj ćwierćnotowe i ósemkowe wartości rytmiczne, skacząc od prymy w basie na odległy akord, w formie trójdźwięku w środkowym rejestrze klawiatury. Do prawej ręki należało prowadzenie melodyki często w dwa razy szybszych wartościach szesnastkowych⁶.

Pianiści tacy jak Scott Joplin czy Jelly Roll Morton zafascynowani byli zarówno muzyką europejskich kompozytorów klasycznych, jak i muzyką powstałą wcześniej

³ Ragtime – gatunek, a także forma muzyczna powstała na przełomie końca XIX i początku XX wieku przejmująca cechy orkiestrowych marszów (rytm synkopowany), wywodząca się z form tanecznych takich jak jigs, cakewalks; czerpiąca z europejskiej tradycji muzycznej.

⁴ B. Taylor, *Jazz Piano: History and Development*, Wm. C. Brown Company Publishers Collage Division, Dubuque, Iowa 1982, s. 35.

⁵ J. E. Berendt, *Wszystko o jazzie. Od Nowego Orleanu do jazz-rocka*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1991, s. 20.

⁶ J. Niedziela-Meira, *Historia Jazzu. 100 wykładów*, Grupa Infomax, Katowice 2014, s. 55–56.

w Nowym Orleanie – dixielandem, czyli jazzem tradycyjnym. Słuchając ich wczesnych nagrań, można dostrzec wyraźne inspiracje kapelami nowoorleańskimi, tradycją minstrel songs⁷, a także strukturami muzyki klasycznej.

Warto zwrócić uwagę na sferę aranżacji w utworach ragtime’owych. Günther Schuller w swojej książce *Early Jazz: Its Roots and Musical Development* pisał o starannych, przemyślanych i dobrze zorganizowanych strukturach aranżerskich Jelly’ego Roll Mortona, którego wybitne umiejętności w zakresie szczegółowego doboru instrumentacji, tworzenia relacji brzmieniowych, kontrapunktu harmonicznego i rytmicznego stanowiły o integralności kompozycji⁸. Wczesny ragtime był niejako krystalizacją afroamerykańskiej ekspresji muzycznej w formalną koncepcję muzyczną zawierającą elementy synkopy, improwizacji i europejskich technik fortepianowych w nowym ujęciu⁹. Pianistami, którzy znacząco wpłynęli na rozwój gatunku byli Scott Joplin, Jelly Roll Morton, James P. Johnson i Eubie Blake.

Zastosowanie fortepianu w formach i stylistykach jazzowych kształtujących się obok ragtime’u takich jak blues¹⁰, boogie woogie¹¹ czy stride piano¹² miało silne podłoże emocjonalne. Znaczenie słowa blues ma swój początek w przeżyciach, smutkach, troskach i tęsknocie za wolnością biednej, niewolniczej części ludności afroamerykańskiej. Blues był przede wszystkim związany z pragnieniem wypowiedzi wewnętrznej. Podobnie jak ragtime, wywodził się z wielu źródeł, mających korzenie w afroamerykańskich społecznościach, takich jak pieśni pracy (work songs), ballady, hymny czy spirituals¹³. Był wyrazem wewnętrznego cierpienia, bólu i smutku. Bluesowe melodie, harmonie i rytmy były znacznie prostsze niż te zawarte w ragtime’ach – pełne

⁷ Minstrel songs – pierwotnie tematyczne świeckie pieśni wykonywane przez niewolników. Tematyka pieśni była związana z życiem na południowych plantacjach. W późniejszym czasie były one wykorzystywane przez białych showmanów w przedstawieniach teatralnych Minstrel Shows. Opis za: B. Taylor, *Jazz Piano...*, s. 244.

⁸ G. Schuller *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, Oxford University Press, Nowy Jork 1968.

⁹ B. Taylor, *Jazz Piano...*, s. 242.

¹⁰ Blues – gatunek i forma w muzyce jazzowej powstałe wśród społeczności Afroamerykanów na południu Stanów Zjednoczonych pod koniec XIX wieku. Jeden z najważniejszych gatunków dla rozwoju muzyki rozrywkowej XX wieku i współcześnie.

¹¹ Boogie woogie – styl fortepianowy zapoczątkowany i rozwinięty przez niewykształconych czarnoskórych pianistów z południa Stanów Zjednoczonych, który zawiera powtarzające się wzory basowe. Rozwinął się po 1920 roku w Chicago i St. Louis.

¹² Stride piano – jazzowy styl fortepianowy, powstały w Harlemie podczas I wojny światowej.

¹³ Spirituals – amerykańska i afroamerykańska hymnodia ludowa, pieśni duchowe. Nazwa spiritual wywodzi się z biblijnego *Listu do Efezjan*. Była to pierwsza z afroamerykańskich form muzycznych, stanowiąca wyraz duchowej i kulturowej samodzielności i odrębności. Powstała ona na gruncie muzyki afrykańskiej, amerykańskiej oraz brytyjskiej: hymnów, psalmów, ballad i tańców, z jakimi Afroamerykanie zetknęli się już w XVII i XVIII wieku.

szczyrych zawołań i odpowiedzi śpiewanych w technice call and response¹⁴, przerw, a także synkopowanych fraz¹⁵. Charakterystycznymi środkami wykonawczymi dla bluesa były często występujące glissanda¹⁶, falsety¹⁷, vibrato¹⁸, blue notes¹⁹, a także opadający kierunek melodii. W bluesie dominowała prosta, utworzona na triadzie harmonika, a także liczne wypełnienia instrumentalne (partie solowe) z silnymi elementami improwizacji. Teksty były proste, niekiedy symboliczne, a pozbawiona sentymentalizmu ekspresja osobistej rozpaczki pozwalała na osiągnięcie katharsis. Warto również podkreślić, że do lat 20. XX wieku bluesowe melodie i zaśpiewy funkcjonowały wyłącznie jako forma wokalna. Z czasem przekształciły się w formę wokalo-instrumentalną, a ostatecznie w czysto instrumentalnego bluesa.

Klasyczny blues wykorzystywał trzy podstawowe akordy do harmonizowania melodii – akord na tonice, akord subdominantowy na czwartym stopniu gamy i akord dominantowy na piątym stopniu. Długość wczesnych form bluesa liczyła od 8 do 16 taktów, lecz z biegiem czasu wykształciła się w podstawową strukturę 12-taktową. Analizując historię rozwoju tradycji tego gatunku, warto wyszczególnić następujące aspekty pianistyczne: basowe figury rytmiczne i riffy²⁰ w lewej ręce, tonalne repetycje krótkich fragmentów melodycznych w prawej ręce, chromatyczne figuracje melodyczne, ostinata, polirytmie²¹ prawej ręki oparte na stałym akompaniamencie lewej ręki, tremola, połączenia sekundowe, tercjowe i kwartowe.

Warto wspomnieć, że na formach instrumentalnego bluesa opierały się nowopowstałe style fortepianowe takie jak boogie woogie, czy stride piano. Stanowiły one podstawę harmoniczną oraz rytmiczną dla inspirowanych bluesem pasaży melodycznych, które miały bardziej folkowe brzmienie niż ragtime'owe frazy melodyczne.

¹⁴ Call and response – technika zawołań (solista-instrumentalista lub wokalista) i odpowiedzi (zespół, grupa wokalna, kongregacja), która ma swój początek w afrykańskich ceremoniach rytualnych – opis za: J. Niedziela-Meira, *Historia Jazzu...*, s. 435.

¹⁵ zob. więcej: J. S. Roberts, *Black Music of Two Worlds*, William Morrow & Company, Nowy Jork 1974.

¹⁶ Glissando – (wł. prześlizgując się po dźwiękach) termin oznaczający sposób przejścia od jednego dźwięku do innego. Opis za: J. Niedziela-Meira, *Historia Jazzu...*, s. 436

¹⁷ Falset – rodzaj wysokiego głosu męskiego lub żeńskiego wydobywany z silnie napiętych strun głosowych.

¹⁸ Vibrato – wibracja uzyskiwana przez instrumentalistę lub wokalistę przez szybkie odchylenia różnych wysokości dźwięku

¹⁹ Blue notes – dźwięki zagrane lub zaśpiewane poniżej „właściwej” intonacji; dotyczą szczególnie III, V i VI stopnia skali durowej. Obecne w muzyce jazzowej i bluesowej, będące składową ich języka. Opis za: J. Niedziela-Meira, *Historia Jazzu...*, s. 435.

²⁰ Riff – fragment melodyczny, rytmiczny powtarzany (zapętłony) przez solistę lub zespół.

²¹ Polirytmia – technika kompozytorska polegająca na stosowaniu zróżnicowanych przebiegów rytmicznych w różnych głosach, często stosowana w utworach polifonicznych.

Utworem przełomowym, który zapisał się na kartach historii, a także zawiera w tytule nazwę stylu jest pochodząca z 1928 roku kompozycja Pinetopa Smitha *Pinetop's Boogie Woogie*. Utwór ten zawierał charakterystyczne cechy tego stylu: opierał się na formie bluesa instrumentalnego oraz stosował mocne, charakterystyczne figury basowe w lewej ręce, będące esencją ragtime'u oraz stride.

W stylistyce boogie woogie to melodyka i bluesowa harmonika odgrywały kluczową rolę. Wiele z kompozycji składało się z krótkich, skomponowanych, zaimprovizowanych melodii oraz powtarzanych fraz w lewej ręce – podobnie jak w stylistyce ragtime'owej. Blues, a także boogie-woogie, czyli muzyka tworzona ściśle w związku z tradycją ludową, przekazywana z pokolenia na pokolenie, trafiały do dużych miast dużo wolniej i bardziej okrężnie niż ragtime. Wiele wczesnych bluesów nie zostało nagranych tak znacznie, jak wczesny ragtime. Niemniej jednak tradycja została zachowana w prywatnych zapisach. Tu warto wskazać na znaczącą rolę dwóch twórców tradycyjnego bluesa, Williama Christophera Handy'ego i Perry'ego Bradforda, którzy nie tylko skomponowali, ale także utrwaliли w zapisie wiele, bluesowych melodii. Do dziś zachowała się istotna publikacja autorstwa Handy'ego *Father of the Blues*²², będąca nieocenionym źródłem traktującym o historii tradycyjnego bluesa wywodzącego się ze stricte afroamerykańskiej społeczności.

Fortepian odnalazł również szerokie zastosowanie w stylistyce stride piano. Ten szybko rozwijający się w Harleemie fortepianowy styl był niezwykle istotny dla rozwoju pianistyki w kolejnych latach. Nazwa pochodzi od angielskiego słowa „to stride” (maszerować, kroczyć) w odniesieniu do ruchów lewej ręki pianisty na klawiaturze instrumentu. Niemiecki autor książek i dziennikarz muzyczny Joachim Ernst Berendt w swojej publikacji *Wszystko o jazzie. Od Nowego Orleanu do jazz-rocka* słusznie zauważa, że stride piano, najczęściej utrzymane w metrum 4/4, charakteryzowało się naprzemiennym graniem motywu basowego na raz i trzy w lewej ręce oraz motywu akordowego na dwa i cztery w prawej ręce²³. W nagraniach pionierów stylu, jakimi bez wątpienia byli James P. Johnson, Art Tatum, Fats Waller, Willie „The Lion” Smith, Luckyeth Roberts czy Mary Lou Williams możemy zauważyć charakterystyczne struktury pianistyczne takie jak: wyprzedzone części taktu w lewej ręce, struktury harmoniczne wykorzystujące akordy nonowe i sekstowe, załamania rytmiczne w linii

²² W. Ch. Handy, *Father of the Blues*, Collier Books, Nowy Jork 1970, s. 145.

²³ Zob. więcej: J. E. Berendt: *Wszystko o jazzie...*, s. 299.

basu, riffy oparte na krótkich melodycznych frazach, chromatyczne pasaże dźwiękowe. Technika stride piano mocno wpłynęła na rozwój pianistyki u kolejnych pianistów takich jak Duke Ellington, Earl Hines, Fats Waller, Teddy Wilson, Clarence Profit, Tommy Fulford czy Clyde Hart.

1.2. Era swingowa – lata 30. i 40. XX wieku

Trudno dokładnie określić, kiedy możemy mówić o początku ery swingowej, natomiast przyjmuje się, że epokę muzyki tanecznej i popularnej rozpoczęło wejście do studia Duke'a Ellingtona z jego orkiestrą i nagranie utworu *It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)* w 1932 roku. W okresie ery swingowej fortepian często pełnił rolę instrumentu akompaniującego w zespołach big-bandowych. Wybitny amerykański pianista, kompozytor, aranżer Count Basie, lider zespołu Count Basie Orchestra, zasłynął z dynamicznego stylu gry i innowacyjnych rozwiązań aranżacyjnych dla konfiguracji big-bandowej. Fenomen koncepcji rytmicznej Counta Basiego podkreślał m.in. Billy Taylor, odnosząc się do jego rytmicznej dyscypliny i konsekwencji w przenikaniu się w jego grze stylów stride piano, boogie-woogie oraz bluesa. Tego typu podejście wpływało również na to, w jaki sposób swingowały zespoły Basiego.²⁴

Kolejnym ważnym aspektem było oddziaływanie rytmu w stylach stride piano oraz boogie woogie na grę pianisty solisty i – co najważniejsze – na swingujący zespół. To właśnie w grze orkiestr ery swingu dostrzec można znamienitą realizację muzyczno-rytmiczną wśród pianistów liderów takich jak Count Basie, Fletcher Henderson, Benny Moten, Duke Ellington, Earl Hines czy Fats Waller. Podobnie jak wcześniej u Jelly'ego Roll Mortona czy Scotta Joplina, pianiści komponowali swoje utwory w tradycji bluesowej z tendencją do orkiestrowania improwizowanych solówek. To dowód na przenikanie się stylistyk oraz świadome korzystanie z historycznej tradycji, czyli esencji wykonawczej i twórczej jazzu. Kiedy mówimy o stylistyce swingowej, zwykle myślimy o dużych zespołach lat 30. XX wieku prowadzonych przez Benny'ego Goodmana, Chicka Webba, Glenna Graya, Jimmy'ego Lunceforda, Artiego Shawa, Glenna Millera i innych im podobnych. Natomiast warto zauważyć, że ich materiał zawierał opracowania i aranżacje autorstwa Fletchera Hendersona, Caba Callowaya, Earla Hinesa, Loiusa, Paula Whitemana, Bixa Beiderbecke'a czy Django Reinhardta.

²⁴ Zob. więcej: B. Taylor, *Jazz Piano...*, s. 83.

W tym czasie na muzycznym szczycie znajdował się Fats Waller. Był rozpoznawalnym pianistą, wprawiającym publiczność w osłupienie swoją niepowtarzalną artykulacją, pięknym dźwiękiem i brawurową techniką, na którą składały się liczne, wykonywane z lekkością pasaże melodyczno-rytmiczne. Waller prezentował niebywałą swobodę, świeżość i kreatywność w tworzeniu nowego, improwizowanego materiału muzycznego przy zachowaniu nienagannej techniki pianistycznej. Kolejnym ważnym pianistą tego okresu był Earl Hines, który opracował własny, indywidualny styl, łącząc w spójną całość brzmieniową szybkie arpeggia²⁵, melodie oktawowo, interwały złożone i szerokie współbrzmienia harmoniczne (np. akordy blokowe). Nie sposób wymienić wszystkich mistrzów pianistyki ery swingu, ale biorąc pod uwagę wpływ na nowe pokolenie pianistów oraz rozwój pianistyki jazzowej w przyszłych latach, z pewnością należy w tym zestawieniu wyszczególnić Duke'a Ellingtona. Jego dorobek był i nadal pozostaje kluczowy dla rozwoju muzyki jazzowej. Słuchając wczesnych nagrań Ellingtona, można zauważyć, że był on pod dużym wpływem techniki stride piano Fatsa Wallera, Willy'ego „The Lion” Smitha, Earla Hinesa, Erola Garnera oraz wielu innych. W poszukiwaniu nowych struktur brzmieniowych wykorzystywał jednak liczne innowacje harmoniczne (upper structure²⁶). Było to stosowanie podwyższonych non, kwart zwiększonych czy małych lub zmniejszonych septym. Tego typu harmoniczne podejście miało niepodważalny wpływ na kolejną generację pianistów takich jak Billy Strayhorn, Thelonious Monk, Erroll Garner, Randy Weston czy Billy Taylor. Koncepcja jazzu Duke'a Ellingtona była mocno zakorzeniona w stylu ragtime i stride piano. Jego nagrania z Charlesem Mingusem i Maxem Roachem są doskonałym przykładem elastyczności w zakresie łączenia tych tradycji (np. płyta *Money Jungle*). Ellington podobnie jak Art Tatum urozmaicił i zmienił ostatecznie rolę basisty w zespole z basisty akompaniującego na basistę solistę, a także konsekwentnie stosował partię lewej ręki w stylu stride piano, tworząc przestrzeń dla wybrzmienia kontrabasu i jego linii melodycznych. Ellington wierzył, że swing będzie nieodzowną częścią stylów jazzowych następnych pokoleń pianistów i nie tylko. Podstawowym metrum tego swingu było oscylowanie między 2/4 oraz 4/4, a jego przeznaczeniem był głównie taniec.

W partiach orkiestry fortepian jazzowy przeżywał z czasem pewną

²⁵ Arpeggio – sposób wykonania akordu polegający na szybkim i niejednoczesnym wykonaniu jego dźwięków składowych. Technika gry zaliczana do ozdobników.

²⁶ Upper structure – dodawanie na siebie kolejnych składowych akordów; tworzenie brzmień akordowych poprzez dodawanie składników w górnym głosie akordu.

restrukturyzację działań. Pianiści jako soliści, członkowie trio, kwartetów, kwintetów lub sekstetów próbowali zmienić ragtime'owe struktury wykonywania muzyki, aby dopasować je do nowych sytuacji zespołowych. Szczególnie ważnym aspektem było pojawienie się tak zwanych jam sessions, na których muzycy, podczas spontanicznych spotkań, mogli eksperymentować z nowymi odkryciami w zakresie melodii, harmonii i rytmu.

Postacią, która w sposób szczególny była zaangażowana w rozwój kultury jam sessions był m.in. Earl Hines, jeden z najbardziej wpływowych pianistów w historii fortepianu jazzowego. Wybitny trębacz, lider, aranżer i kompozytor Dizzy Gillespie, powiedział w jednym z wywiadów, że w rozwoju fortepianu – będącym jego zdaniem podstawą nowoczesnej harmonii – to właśnie Earlowi Hinesowi, który zmienił styl gry na tym instrumencie, zawdzięczamy nowoczesną, jazzową pianistykę²⁷. W pianistyce Hinesa wyszczególnić można poszerzenie, rozbudowanie krótkich cztero- lub ośmiotaktowych fraz dźwiękowych o dodatkowe takty (granie dłuższą frazą melodyczną) oraz odchodzenie od techniki stride piano na rzecz nowych struktur harmoniczych i wirtuozowskiego frazowania. Wyrażało się to w coraz gęstszym wypełnianiu dźwięków akordowych, pozostawieniu melodycznej prawej ręki, stosowaniu pochodów decymowych oraz używaniu aktywnego kontrapunktu w lewej ręce.

U jednego z najwybitniejszych pianistów jazzowych w historii, Arta Tatum, stylistyka stride piano osiągnęła arcymistrzowski poziom. Poza niezwykle techniką pianistyczną, Tatum na szeroką skalę urozmaicił harmonię i melodykę w improwizacji. Stosował częste reharmonizacje tematu utworów, przebiegu akordów, wzbogacił voicing, czyli sposób prowadzenia i porządkowania głosów, a także stosował zjawisko bitonalności²⁸. Do swojego stylu gry implikował również synkopowane rytmy w lewej ręce zamiast basu, rozszerzone harmonie z alterowanymi (podwyższonymi lub obniżonymi) interwałami, figury politonalne²⁹ i długie, skomplikowane pasaże melodyczne wychodzące poza kreskę taktową (granie i myślenie długą frazą melodyczną).

Kolejnym ważnym muzykiem, który rozwinął pianistykę i styl gry Earla Hinesa,

²⁷ Zob. więcej: D. Gillespie, A. Fraser, *To Be or Not... to Bop*, University of Minnesota Press 2009.

²⁸ Bitonalność – używanie w utworze w dwóch jednocześnie brzmiących głosach dwóch różnych tonacji. Dla przykładu: zestawienie dwóch par trójdźwięków C-dur i Des-dur.

²⁹ Politonalność – technika kompozytorska polegająca na jednoczesnym stosowaniu kilku tonacji lub trybów w różnych głosach. Opis za: S. Słodziński, *Mała Encyklopedia Muzyki*, wyd. 3, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1981.

pozostając jednocześnie pod jego ogromnym wpływem, był Teddy Wilson – wybitny amerykański pianista, aranżer i kompozytor jazzowy, współpracujący z największymi nazwiskami swojej ery takimi jak Louis Armstrong, Lena Horne, Benny Goodman, Billy Holiday czy Ella Fitzgerald. W przypadku jego pianistyki mamy do czynienia z eleganckim, klarownym i czytelnym stylem gry. Grając w zespole Willy’ego Bryanta i z własnym big bandem, Teddy Willson wniósł do muzyki unikalny smak i subtelność swingu lat trzydziestych XX wieku. Rozwinął osobisty styl, który zawierał liryzm melodyczny o wyraźnej artykulacji dźwiękowo-frazowej.

Warto też wspomnieć o takich pianistach jak Milt Buckner, George Shearing i Nat King Cole. Pierwszy z nich rozwinął koncepcję imitowania orkiestry Jelly’ego Roll Mortona, stosując fakturę gry akordami blokowymi. Pianistykę Bucknera charakteryzował zaś sposób skupionego ułożenia rąk, dzięki któremu ze zdumiewającą dbałością o klarowny ton brzmienia prezentował on łatwość grania szybkich, wysoce zrytmizowanych pasaży w akordach. Odpowiednim przykładem opisu tej koncepcji jest fragment wypowiedzi Billy’ego Taylora: „Podstawowa koncepcja jest prosta: zharmonizować melodię za pomocą czterodźwiękowej, zamkniętej (skupionej) harmonii z melodią podwojoną w oktawie. Nat Cole i inni pianiści z wczesnych lat czterdziestych również lubili podwajać dwie górne nuty akordu i odkryłem, że podwojenie wszystkich nut daje jeszcze pełniejsze brzmienie – najbardziej skuteczne w wolniejszych pasażach”³⁰.

To właśnie koncepcja gry i harmonizacja melodii za pomocą akordów blokowych była szczególnie istotna w pianistyce takich mistrzów jak Nat Cole, George Shearing, Erroll Garner (stosował on często akordowe pasaże w prawej ręce), Milt Buckner, Billy Strayhorn, Duke Ellington czy później Ellis Larkins, Red Garland, Bill Evans (choć w jego przypadku to osobne rozwinięcie i zastosowanie tej koncepcji). Ciekawym faktem jest to, że już w muzyce impresjonistycznej pojawiły się koncepcje akordów blokowych, czyli prowadzenia melodii skupionymi klasterami i akordami, gdzie dźwięk i barwa stanowiły najważniejszy środek wyrazu.

Po zapoznaniu się z różnorodnymi nagraniami tego okresu można sądzić, że wielu pianistów jazzowych inspirowało się technikami i zdobyczami pianistyki klasycznej. Pobierali oni lekcje klasycznego fortepianu i studiowali historię muzyki zakorzenionej w tradycji europejskiej. Należeli do nich także Erroll Garner czy Hank Jones, którzy wnieśli

³⁰ B. Taylor, *Jazz Piano...*, s. 107, tłumaczenie własne.

ogromny wkład w rozwój języka fortepianu jazzowego ery swingowej i późniejszej ery powojennej, kiedy powstawał nowy styl w muzyce jazzowej, bebop³¹. Kluczowym elementem tego stylu było wzbogacenie akompaniamentu lewej ręki (podobnie jak u Scotta Joplina) oraz połączenie go z cztero- i pięciodźwiękowymi pasażami akordów w prawej ręce. Erroll Garner opracował również własne podejście rytmiczne. Można je usłyszeć w utworze *Body and Soul* z 1952 roku, który pojawił się na płycie *Erroll Garner: Body and Soul* wydanej przez wytwórnię Columbia Records. Poczucie swingu Errolla Garnera w dużej mierze odznaczało się podejściem triolowym i akcentami na trzecią miarę trioli ósemkowej. Dla przykładu w metrum 4/4, gdzie w sekwencji: tu du La każda z sylab odpowiada jednej trioli ósemkowej:

4/4 || tu du La tu du La tu du La tu du La ||

Hank Jones zasłynął natomiast z bardziej subtelного i lirycznego sposobu gry. Jego wrażliwość, miękkość w eksplorowaniu melodii i rytmu utrwalały unikatowe brzmienie instrumentu. Podobnie jak Erroll Garner, Jones był wszechstronnym pianistą potrafiącym grać w stylu stride.

W kontekście rozwoju pianistyki jazzowej w latach 30. i 40. XX wieku warto wyszczególnić następujące cechy swingu i powstałe wówczas zjawiska muzyczne: częste metrum 4/4, płynniejsza muzyczna narracja, złożona forma utworów wraz z krótkimi solówkami instrumentalnymi, działalność większych zespołów, orkiestr i big bandów, uwypuklenie roli sekcji saksofonów i sekcji rytmicznej, występowanie riffów (krótkich fragmentów melodycznych, rytmicznych powtarzanych przez solistę lub zespół), większe zaangażowanie w operowaniu całymi sekcjami instrumentów. Istotnymi zjawiskami są nowo powstałe wówczas techniki aranżacji i instrumentacji w utworach, takie jak head arrangements (aranżacja pamięciowa, kompozycja kolektywna oparta na riffach, układanie partytur i zapisywanie przebiegów harmoniczych). Stosowane w tym czasie szybkie tempa i taneczny charakter utworów rozwinęły także technikę walking bass, czyli ćwierćnutowego pochodzenia basowego po dźwiękach danego akordu.

W latach 30. i 40. XX wieku nie można pominąć działalności George'a Gershwina. Ten amerykański pianista i kompozytor żydowskiego pochodzenia zasłynął jako autor muzyki do filmów, spektakli teatralnych, musicali i przedstawień na

³¹ Bebop – styl jazzowy z początku lat 40. XX wieku. Powstawał na wschodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych, a jego twórcami byli Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Fats Navarro i wielu innych. Charakteryzował się swobodą interpretacyjną, wyrafinowaną improwizacją, alterowaną harmonią, bogatą i rozbudowaną rytmiką oraz długimi liniami melodycznymi.

Broadwayu. Gershwin był niezwykle płodnym kompozytorem, który łączył w swojej twórczości muzykę ludową, jazz tradycyjny i muzykę klasyczną. Stosował rozbudowaną harmonię skalową, ciągi dominant wtrąconych, liczne pasaże dźwięków, korzystał z dużej rozpiętości rejestrów dźwiękowych fortepianu (fortepian traktowany orkiestralnie), bogatą rytmikę i charyzmatyczną, zapadającą w ucho żydowską melodykę.

Analizując zgromadzone powyżej przykłady, można wysnuć wniosek, że w początkowych latach rozwoju muzyki jazzowej pianista pełnił głównie rolę solisty, grając melodyjne linie w prawej ręce i realizując aktywny akompaniament w lewej. Ale już w latach 20. XX wieku oraz w późniejszej erze swingu³², pianista często pełnił rolę aranżera i lidera zespołu, a twórczość czołowych pianistów tego okresu – Duke’a Ellingtona, Counta Basiego, Jelly’ego Roll Mortona, Jamesa P. Johnsona, Fatsa Wallera, Mary Lou Williamsa, Willy’ego „The Lion” Smitha, Eubiego Blake’a – przyczyniła się do rozwoju bogatego brzmienia i pogłębienia techniki pianistycznej. Era swingu osiągnęła wielki komercyjny sukces o zasięgu globalnym, a pianiści, uzupełniając linie melodyczne oraz tworząc rozbudowane współbrzmienia akordów, odegrali w niej znaczącą rolę głównie w pracy sekcji rytmicznej.

1.3. Era bebopu i era powojenna – lata 40. i 50. XX wieku

Początki nowej stylistyki pojawiły się już w 1943 roku, kiedy wybitny trębacz jazzowy i kompozytor Dizzy Gillespie wraz z mistrzem saksofonu Charliem Parkerem rozpoczęli czynną współpracę w orkiestrze Earla Hinesa. Bebop to unikalny styl, który został stworzony przez modernistów lat 40. w małych klubach jazzowych. Była to wyłaniająca się z podziemia rewolucyjna stylistyka muzyczna, w której poza gwiazdami sceny muzycznej do głosu dochodzili wybitni wirtuozi instrumentalni, stanowiący trzon w różnych nagraniach i projektach: Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Thelonious Monk, Charlie Christian czy Fats Navarro. Jak podaje Jacek Niedziela-Meira w publikacji *Historia Jazzu – 100 wykładów* to właśnie w maju 1945 roku kwintet Gillespiego i Parkera utrwalił na dobre nową stylistykę na scenach klubów takich jak Minton’s Playhouse, Three Deuces, Downbeat Spotlite, Open Door czy Onyx³³.

Warto zauważyć, że to, co w swingu oraz we wcześniejszych stylistykach było

³² Swing – dominujący styl w muzyce jazzowej lat 30. i 40. XX wieku, charakteryzujący się kołyszącym się pulsem rytmicznym.

³³ Zob. więcej: J. Niedziela-Meira, *Historia Jazzu ...*, s. 206 – 240.

esencją muzyki (taneczność, kołyszący się rytm, krótsze, melodyjne formy utworów, krótkie improwizacje), w okresie bebopu i jazzu nowoczesnego uległo całkowitej rewolucji. Jak zauważa w *Małym słowniku muzyki rozrywkowej* polski muzykolog i krytyk muzyczny Waław Panek, muzyka bebopu związana była ze sferą swobodnej muzycznej interpretacji, improwizacji, rozbudowanej melodyki, rytmiki i frazy³⁴. Owe trafne spostrzeżenia należałoby jednak uzupełnić o kilka kluczowych dla nowej stylistyki cech.

Na początku warto zaznaczyć, że w bebopie przeważały obsady wykonawcze takie jak tria, kwartety, kwintety. Oczywiście formuła big bandów nie była wówczas jeszcze wyczerpana, o czym świadczą większe konfiguracje zespołowe prowadzone przez takich muzyków jak Dizzy Gillespie czy Oscar Pettiford, jednak kluczową rolę odgrywała wirtuozeria, objawiająca się w grze takich mistrzów jak Art Tatum czy Roy Eldridge. Obecność dłuższych linii melodycznych, rozrzedzenie gry lewej ręki, poszerzenie instrumentarium o brzmienie gitar, kontrabasu czy uwolnienie partii perkusji (widoczne u Kenny'ego Clarka) stanowiły mocny element w konstrukcji nowo powstającej stylistyki. Wykonawstwo utworów w dużej mierze skupiało się na solistycznej ekspresji, a także nieco innym sposobie akompaniamentu niż miało to miejsce w graniu big bandowym. Istotnym elementem bebopu była improwizacja, a nie zapis czy schemat formalny utworu. Wiele tematów utworów granych było unisono³⁵, a pełne aranżacje straciły na znaczeniu. Można stwierdzić, że to właśnie improwizacja była w centrum kompozycji, a aktywny puls rytmiczny opierał się na swingowym zacięciu z rozbudowanymi strukturami akcentów, szybkich przebiegach rytmicznych (silnie akcentowany hi-hat w partiach perkusyjnych) oraz w szybkich tempach utworów. To nie formalizm muzyczny był na piedestale, a właśnie zawartość i treść improwizacji. Obecność długich solówek, a nie jak w przypadku muzyki swingowej krótkich partii improwizowanych w ścisłych aranżacjach, powodowała wzrost znaczenia improwizacji wykonawców. Różnorodne sposoby realizowania akompaniamentów w sekcji rytmicznej stawały się bardziej aktywne, często improwizowane i inspirowały do jeszcze głębszego, muzycznego dialogu. Odchodzono też od prostych riffów oraz orkiestrowych schematów melodycznych i rytmicznych, które w poprzednich stylistykach muzycznych nadawały utworom taneczny charakter. Tym samym bebop należy uznać za okres, który skończył z

³⁴ W. Panek, *Mały słownik muzyki rozrywkowej*, Związek Polskich Autorów i Kompozytorów ZAKR, Warszawa 1986, s. 14.

³⁵ Unisono – granie dwóch lub większej ilości liczby instrumentów (głosów) tych samych nut (wysokości).

pewną funkcjonalnością muzyki jazzowej, zmieniając kontekst jej odbioru – z muzyki przeznaczonej do tańca stała się ona muzyką przeznaczoną do słuchania.

W zakresie gry na fortepianie okres bebopu przyniósł wiele nowości harmonicznym i rytmicznym. Warto zwrócić uwagę na rozbudowany system rozszerzeń dźwiękowych takich jak: obecność alteracji, czyli podwyższania i obniżania wybranych składników akordów (obniżone i podwyższone nony, podwyższone lub obniżone undecymy, zwiększone kwarty, obniżone seksty, zwiększone, obniżone kwinty); stosowanie substytutów, czyli akordów zastępczych; używanie systemu progresji harmonicznym typu II–V–I i kadencji harmonicznym I–VI–II–V, III–VI–II–V; znajomość przebiegów harmonicznym we wszystkich tonacjach; ciągi dominant wtrąconych. Muzycy tworzyli nowe harmonie (m.in. na formach bluesa), często wydłużając zawartość materiału muzycznego o improwizowane cody czy interludia. W dużej mierze obecność 12-taktowej formy bluesa oraz 32-taktowych form utworów (AABA) pozostała bez zmian. W stylistyce bebopu swoje zastosowanie znalazły również akordy półzmniejszone, czyli inaczej akordy molowe z septymą małą i obniżoną kwintą. Dzięki wykorzystywaniu akordów z oddalonymi od siebie o sekundę małą (w górę lub w dół) odchyleniami harmonicznymi zawartość dźwiękowa fraz miała często chromatyczną treść dźwiękową. Soliści wielokrotnie kończyli improwizowane frazy na septymie wielkiej. Dodatkowo warto podkreślić, że owa wirtuozeria, prezentowana na kanwie używania eksplorowanej chromatyki, wybrzmiewała nierzadko w szybkich tempach. W kontekście obsady wykonawczej sekcja rytmiczna (fortepian, kontrabas, perkusja) grała niezależne linie melodyczne i nie powielala swoich ról.

W tym okresie wielu pianistów jazzowych, w tym Thelonious Monk, Bud Powell i Art Tatum, poszukiwało nowych współbrzmień akordowych. W ich grze można było dostrzec niezwykle szybkość frazowania, złożoność melodyczną i rytmiczną, innowacyjne progresje harmoniczne. To wszystko składało się na rozbudowane improwizacje, które z biegiem czasu wpisały się do kanonu wykonawstwa muzyki jazzowej. Monk znany był z niekonwencjonalnego stylu gry, który charakteryzował się rozszerzonymi harmoniami i rozbudowanymi rytmami. Częstym zabiegiem obecnym w jego pianistyce było stosowanie rozwiązania melodii na akord durowy z septymą wielką lub dominanty septymowe w odległości półtonowej. Stosował on także częste powtórzenia jednego dźwięku oraz tak zwane rhythmic displacements, czyli swobodne przestawianie (przemieszczanie) motywów rytmicznych na różne części taktów. Cechą jego stylu było też stosowanie asymetrycznych melodii w głosach prawej i lewej ręki.

Pod względem gęstości materiału muzycznego, ekspresji wykonawczej czy szybkich temp na pierwszy plan wysunęła się natomiast pianistka Buda Powella. W wykonywanych przez niego partiach fortepianu obowiązywał tak zwany zaangażowany akompaniament, *active comping*. Odchodził w nich także od używania struktur stylu *stride*, który dotychczas wypełniał wszystkie miary w takcie. Różne układy akordów w lewej ręce pomijały prymy, czynnie akcentując rozszerzone brzmienia oraz rytmy (tzw. *voicing*). Dlatego nagraniom tego okresu często towarzyszyła pewna twardość brzmienia fortepianu. Partie prawej ręki przejmowały rolę instrumentów dętych, tworząc tak zwane *snakes phrases*, czyli szeroko rozbudowane i długie frazy dźwiękowe złożone m.in. z dysonansów, klasterów.

Bud Powell bez wątpienia był pianistą, który wyznaczył nowe kierunki rozwoju pianistyki jazzowej. Jego technika, szybkie linie melodyczne i rozbudowane improwizacje miały ogromny wpływ na rozwój koncepcji grania solowego i zespołowego. Wpływ Powella w rozwój ich własnego stylu podkreślali tacy pianiści jak Lenny Tristano, Al Haig, Tadd Dameron, Dodo Marmorosa, Hampton Hawes, Kenny Drew, Barry Harris, Oscar Peterson, Bill Evans, Horace Silver, Chick Corea, Joey Calderazzo czy Cecil Taylor.

Z ważnych cech jego pianistyki na pierwszy plan wysuwają się: silna, ósemkowa motoryka fraz; *double time*, czyli podwojenia tempa utworu; nieprzewidywalne, synkopowane rytmy; szybkie tempa; zagęszczenia harmoniczne; silna chromatyzacja melodii; breaki i pauzy; częste cytaty fraz melodycznych z innych zapożyczonych utworów; zaawansowana technika wykonawcza, która w okresie bebopu jest ważnym punktem brzmienia i wyrazu artystycznego; budowanie długich fraz; występowanie *ghost notes*, czyli nut bardziej wyczuwalnych instynktownie niż słyszalnych; wykorzystanie afrokubańskich i latynoskich rytmów (*clave*, *cascara* czy *tumbao*); zmiana akompaniamentu ze ćwierćnutowego *walkingu* na bardziej zrytmizowane schematyczne bloki.

Mówiąc o pianistyce jazzowej ery bebopu, należy podkreślić, że to właśnie sekcja rytmiczna (fortepian, kontrabas, perkusja), chęć do eksperymentowania z harmoniką i melodyką, podejmowanie większego ryzyka, tworzenie mniejszych składów oraz odejście od tanecznej funkcji muzyki złożyły się na charakterystykę repertuaru i całego jazzowego krajobrazu kolejnych lat. W tym kontekście w sposób szczególny należy zaakcentować rolę znamienitych liderów tamtych czasów, Nat King Cole'a, Errolla Garnera czy Oscara Petersona, którzy byli dla całego środowiska wyznacznikiem smaku

i interpretacji utworów jazzowych z pogranicza swingu i bopu.

1.4. Cool jazz, west coast, hard bop – lata 50. i 60. XX wieku

Przybliżając stylistykę cool jazzu, trzeba zaznaczyć, że powstawała ona niejako w reakcji na bebop. Cechy takie jak modernizm, eksperymentalizm, intelektualizm, zdolność do poszerzania brzmieniowych horyzontów, radykalizm, ale także traktowanie muzyki undergroundowo były charakterystyczne dla obydwu stylistyk.

Ważnym wydarzeniem prezentującym nową stylistykę było powstanie w 1949 roku albumu *Birth Of The Cool* nagranych przez Milesa Davisa z jego nonetem. Album powstawał we współpracy Milesa z wybitnym aranżerem i pianistą, Gilem Evansem i w pewnym stopniu zaprzeczał on stylistyce bebopowej zapoczątkowanej przez Charliego Parkera. Ogólna różnica w muzycznym podejściu polegała na tym, że Evans bazował na zredukowaniu składu do trzech instrumentów sekcji rytmicznej i sześciu instrumentów dętych grających w parach np. trąbka/puzon, saksofon altowy/saksofon barytonowy, waltornia/tuba. Tworzone przez niego struktury stylistyczne opierały się na wolniejszych tempach utworów, odmiennym do bopowego nastroju gry, krótkich solówkach i często niższych rejestrach barwowych.

To właśnie w muzyce cool jazzowej zaistniało nowe podejście do koncepcji brzmieniowej – w różnorodnych utworach reprezentujących ten styl słychać chórálne podejście muzyczne z równoważnymi, osobnymi głosami. Odchodząc od ekspresyjnego, intensywnego bebopu, wielu muzyków zwracało się ku łagodniejszym formom artystycznego i brzmieniowego wyrazu. Jednym z bardziej charakterystycznych przejawów tych dążeń było odejście od bluesowej melodyki na rzecz poszukiwania subtelniejszego brzmienia. Dynamika w utworach była nieco stonowana, a sposoby wydobywania dźwięku uległy zmianie w kierunku łagodnego tonu dźwięku. W harmonii pojawił się większy oddech i przestrzeń dla wybrzmienia akordów. Zwalnianie tempa w głównych tematach utworów potęgowało uczucie większej przestrzeni w przebiegach harmonicznym. Warto też zwrócić uwagę na częstsze skracanie solówek, odchodzenie od form 12-, 16- i 32-taktowych. Bardziej skupiano się także na brzmieniu zespołu i zapisie aranżacji utworu. Wprowadzone zostały również rozszerzenia w zakresie metrum. Jest tak w przypadku kilku kompozycji Dave'a Brubecka *Take Five*, czyli pierwszym w historii utworze z metrum 5/4, w *Blue Rondo A la Turk* z metrum 9/8 czy

Unsquare Dance z metrum 7/4. Subtelność brzmieniowa ukazuje atuty nieco podobnej do swingowej koncepcji frazowania i melodyki charakterystycznej dla stylistyki cool jazzu³⁶.

Wraz z początkiem lat 50. warto wyróżnić powstające korelacje między muzyką jazzową a muzyką klasyczną. Igor Strawiński napisał wówczas *Ebony Concerto* dla orkiestry Woody'ego Hermana a Aaron Copland kompozycję *Four Piano Blues* dla Benny'ego Goldmana. W kompozycjach Charlesa Ivesa słychać było wyraźne inspiracje ragtime'owymi strukturami rytmicznymi. Częstym zjawiskiem było także podejmowanie studiów muzyków jazzowych u pedagogów klasycznych i wnikliwe analizowanie muzycznych partytur – robił to chociażby Miles Davis.

Konotacje między muzyką jazzową i muzyką klasyczną oraz otwartość muzyków jazzowych na pogłębianie wiedzy z zakresu kompozycji, notacji i harmonii klasycznej przyczyniły się do powstania tzw. trzeciego nurtu (third stream), będącego syntezą klasyki i jazzu. Ważnym pianistą eksplorującym obszary muzyki klasycznej oraz przemycającym formy klasyczne (m.in. concerto, fuga, suita, fugata itp.) do swoich kompozycji był John Lewis i jego Modern Jazz Quartet. W wielu kompozycjach jego autorstwa uwidoczniły się barokowe czy renesansowe wpływy: m.in. stosowanie częstych nut pedałowych w utworach *Django*, *Vendome*, *Toccata*, nawiązujących do muzyki organowej.

W okresie trwania stylistyki cool jazzowej kluczową rolę w rozwoju nowych koncepcji harmonii i faktury muzycznej odegrał wybitny pianista i kompozytor jazzowy Lennie Tristano. Z końcem lat 40. i początkiem lat 50. stał on na czele grupy muzyków, którą tworzyli saksofoniści Wayne Marsh, Lee Konitz, John LaPorta, puzonista i aranżer Bill Russo i gitarzysta Billy Bauer. Tristano słynął z mocnej i niezależnej osobowości, nieuznającej wszelakich kompromisów. Cechy te uwidoczniły się także w jego pianistyce, w której dominowały takie struktury jak kontrapunktyczne linie o atonalnych konotacjach (grane unisono w prawej i lewej ręce), linie melodyczne w odbiciu lustrzanym i interwałowym (dobieranie i szeregowanie linii melodycznych według kolejnych par interwałów: tercji, kwint, sekst), stosowanie niekonwencjonalnych i nieregularnych metrów takich jak 7/8, 5/8 czy 9/8, długie frazy melodyczne grane przez kreskę taktową (wydłużane o kolejne takty), używanie techniki akordów blokowych (wynikające z wpływów Georga Sheringa czy Milta Bucknera), stosowanie struktur

³⁶ Zob. więcej: J. Niedziela-Meira, *Historia Jazzu...*, s. 252.

polirytmicznych, posługiwanie się abstrakcjami melodycznymi i rozszerzonymi współbrzmieniami harmonicznymi, nakładanie na siebie różnorodnych par trójdźwięków. Warto zwrócić uwagę na utwory *Dissonance*, *Abstraction*, *Digression*, *Intuition*, w których doskonale słychać, jak daleko w przyszłość wybiegał Tristano ze swoją chłodną, fortepianową stylistyką i intelektualnie przemyślaną fakturą. Jego pianistyka wyprzedzała free jazzowe³⁷ elementy powstałe dekadę później, a jego styl gry rozwijał się w modernistycznym kierunku w znacznym tempie.

Przybliżając historię jazzu w latach 40. i 50. XX wieku warto wspomnieć o kilku muzycznych wydarzeniach, które miały miejsce na zachodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych (West Coast). Tętniło ono muzycznym życiem pełnym świeżości, otwartości w podejściu do eksperymentów i nowych pomysłów opartych na tradycji nowoorleańskiej. Powstająca tam muzyka wykorzystywała też pewne elementy żarliwego bopu, powstającego na wschodnim wybrzeżu. Częścią tego środowiska byli tacy pianiści jak Dave Brubeck, Russ Freeman, Jimmy Rowles, Lou Levy czy Carl Perkins.

Przykładem pianisty, którego twórczość unaocznia cechy pianistyki rozwijającej się na zachodnim wybrzeżu jest też Hampton Hawes. Znając się z Erickiem Dolphym, wybitnym multiinstrumentalistą i kompozytorem jazzowym, Hawes poznał stylistykę bebopową, wprowadził do niej jednak wiele elementów miękkiej gry w nawiązaniu do pewnego rodzaju agresywności w grze (jak u Buda Powella). Jego pianistykę cechowała duża otwartość na nowe muzyczne współbrzmienia, wyrażająca się w stosowaniu bopowych fraz oraz balansie między łagodnością brzmienia a wyrafinowaną artykulacją. Grę Hawesa cechowało również używanie pochodów akordów blokowych, rozbudowana dynamika w większej przestrzeni czasowej a także korzystanie z tradycji stylów muzycznych powstałych wcześniej.

W połowie lat 50. pojawił się nowy styl muzyczny zwany hard bopem. Był on swego rodzaju reakcją czarnoskórych muzyków na rozwijający się wówczas cool jazz i w dużej mierze zarysowywał w swoim brzmieniu trudy miejskiego życia. Trwał od 1954 roku aż po lata 60., a wśród jego ważniejszych cech należy wymienić: zaawansowaną harmonię; wirtuozerię wykonawczą; poszerzenie składu zespołu jazzowego (dominowały kwintety z saksofonem tenorowym, trąbką na froncie, tradycyjną sekcją rytmiczną: fortepian, kontrabas, perkusja; kwartety głównie saksofonistów tenorowych takich jak

³⁷ Free jazz – nurt w jazzie nowoczesnym, który powstał i rozwinął się w latach 60. XX wieku.

Sonny Rollins, John Coltrane, Hank Mobley, Dexter Gordon czy Johnny Griffin); stosowanie szybkich temp swingowych i licznych introdukcji w utworach (partie perkusji stawały się głośniejsze i bardziej aktywne, na przykład w wymianach tzw. „czwórkach” lub „ósemkach” – po cztery lub osiem taktów na przemian z innymi instrumentalistami); komponowanie i skupienie na prezentowaniu oryginalnych, autorskich kompozycji; improwizowanie rozbudowanych solówek. Podczas gdy w erze swingu fortepian wprowadzał tempo, tonację i nastrój utworu (w przypadku Counta Basiego czy Teddy’ego Willsona), w hard bopie słyszymy fortepian z tendencją do stosowania różnych odmian voicingów, rejestrów skalowych i oktawowych, rozbudowanych rytmów z większymi kontrastami dynamicznymi. W tematach utworów występowały liczne nowatorskie pomysły aranżacyjne skupiające solistów na graniu spójnym z brzmieniem całego zespołu. Pojawiały się też większe różnice dynamiczne, a partie kontrabasu nie polegały już wyłącznie na funkcji akompaniującej, ale na graniu solówek przy zachowaniu rozwiniętego walkingu basowego. Symbolem brzmienia tego okresu był zespół wybitnego perkusisty Arta Blakeya, Jazz Messengers. Jako czołowy kolektyw jazzowy prezentował on szeroki repertuar z rozbudowaną harmonią dźwiękową i wyrafinowanym, zespołowym brzmieniem (utwory *Moanin*, *Blues March*, *Preacher*). Zespół stosował też elementy rytmów latynoskich (utwory *Song for my father*, *St. Thomas* czy *Avila Tequila*).

W niektórych hard bopowych realizacjach występowało też poszerzenie instrumentarium sekcji rytmicznej o bongosy czy conga, które swoją barwą uzupełniały swingowe utwory. Muzycy poszerzali również klasyczną formę utworu AABA o niestandardową liczbę taktów. Istotnym faktem, który zauważyłem m.in. w nagraniach Horacego Silvera, wybitnego hard bopowego pianisty i kompozytora, jest łączenie znanych dotychczas połączeń akordowych z nietypowymi strukturami harmonicznymi, np. używanie molowych i nonowych akordów w pokrewieństwie trytonowym (np. Am⁷ – Ebmi⁷ lub Fmi⁷ – Bmi⁷). Niektórzy muzycy, jak chociażby Clifford Brown czy John Coltrane, stosowali też w utworach progresje półtonowe oraz harmonizację tego samego dźwięku różnym pochodem akordów.

Warto również zwrócić uwagę na istotny w latach 50. powrót do korzeni tradycji jazzowej. Odbывało się to dzięki aktywnemu korzystaniu z muzyki gospelowej, bluesowej, czy work songów. W sposób niepodważalny dla historii jazzu opisuje to

zjawisko Jacek Niedziela-Meira w swojej publikacji *Historia Jazzu – 100 wykładów*³⁸.

W kwestii pianistyki jazzowej tego okresu warto wyszczególnić czynnie działających i wpływowych pianistów takich jak Kenny Drew, Sonny Clark, Elmo Hope. Wszyscy czerpali z dokonań takich mistrzów jak Bud Powell, Horace Silver, Art Tatum, Fats Waller, Count Basie czy Duke Ellington. Jednak szczególną uwagę pragnę skierować na pianistów, których wpływ na rozwój kolejnych pokoleń muzyków był gigantyczny. Mowa o takich artystach jak McCoy Tyner, Red Garland, Wynton Kelly, Herbie Hancock, Bill Evans, Ray Charles, Horace Silver, Oscar Peterson, Phineas Newborn Jr, Ray Bryant, Mulgrew Miller, Hampton Hawes, Bobby Timmons, John Lewis, Martial Solal, Ahmad Jamal, Carl Perkins, Hank Jones, Barry Harris, Cedar Walton, Sun Ra, Mal Waldron, Tommy Flanagan, Gene Harris, Randy Weston. Chciałbym skupić się na stworzeniu wykazu tych cech, środków pianistycznych i aspektów muzycznych obecnych w ich twórczości, które wywarły szczególny wpływ na kolejne pokolenia muzyków.

| Pianista | Środki pianistyczne |
|---|--|
| McCoy Tyner | Stosowanie kwartowych współbrzmień akordowych w voicingach; używanie niskich rejestrów fortepianu w lewej ręce; częste stosowanie kwint i kwart w lewej ręce w połączeniu z prawą ręką; technika staccato w prawej ręce; bogata melodyka i rozbudowane porządkowanie współbrzmień; stosowanie szerokich przebiegów skal pentatonicznych; unikalne brzmienie i mocny ton; nakładanie na siebie różnych par trójdźwięków; mocne konotacje bluesowe; aktywny i rozbudowany rytmicznie comping; wykorzystywanie skal modalnych i diatonicznych pochodów dźwiękowych; gra skalowa i nuty pedałowe; hipnotyczny drive i feeling (naturalne poczucie muzyki) w improwizacjach; wzorce i wpływy afrykańskiej tradycji ludowej; perkusyjne eksploatowanie instrumentu; poszukiwanie nieoczywistych współbrzmień w oparciu o kwartowe i kwintowe akordy. |
| Red Garland, Wynton Kelly, Bobby Timmons, | Zaangażowany i soczysty akompaniament; stosowanie blokowych akordów; harmonizowanie melodii akordami; punktualność rytmiczna; lekki ton i sposób grania; przestrzenność w grze akordami |

³⁸ Zob. więcej: J. Niedziela-Meira, *Historia Jazzu...*, s. 278–282.

| | |
|--|--|
| Hampton Hawes, John Lewis | i w improwizacjach; czujność i napędzanie gry solistów; ogrywanie harmonii; koncepcja „mniej znaczy więcej” w improwizacjach; czujny i zwarty akompaniament; zaangażowana i rozbudowana rytmika; szybkość reagowania na pomysły muzyczne partnerów; smak w grze; śpiewny ton; doskonały rytm; umiejętny i przemyślany dobór akordów; aktywne wypełnianie przestrzeni; precyzyjne ogrywanie składników akordów. |
| Ray Charles | Oparcie na tradycji muzyki gospelowej, soulowej, liczne zaśpiewy i wpływy bluesa; aktywny comping z precyzyjnym wyczuciem frazy śpiewanej; używanie skal bluesowych i triad harmoniczných; stosowanie licznych synkopowanych rytmów i nieustanne poczucie ruchu – motoryki muzycznej (drive, feeling and movements); liczne rozbudowane aranżacje oryginalnych kompozycji; krótkie i rozbudowane harmonicznę kadencje; bluesowe wstępy i zakończenia utworów; stosowanie licznych akcentów i pauz, umiejętne granie przestrzenią. |
| Horace Silver, Ahmad Jamal, George Russell, George Shearing | Bluesowe poczucie muzyki (blues feeling); wprowadzanie rytmów latynoskich; charakterystyczne używanie repetycji dźwiękowych w lewej ręce; rozbudowana harmonia; poszukiwanie nieoczywistych współbrzmień akordowych i kolorystycznych; kontrasty w liniach melodycznych między często prostymi motywami melodycznymi do bardziej rozbudowanych linii melodycznych; komponowanie, aranżowanie połączone z kierowaniem i zarządzaniem zespołami; wpływy muzyki ludowej; swoboda w improwizacji; gęsta rytmika; przyspieszenia fraz dźwiękowych; fascynacja muzykami klasycznymi (Debussy, Ravel, Bach); dbałość o barwę dźwięku i przestrzeń między dźwiękami (zwłaszcza muzyka Jamala miała oddech i powietrze); perkusyjna i rytmiczna faktura fortepianowa, częste zmiany temp i rytmów, charyzmatyczny sposób frazowania pasażów i akordów; lekkość w dotyku instrumentu; koncepcja przestrzeni w improwizacji (dużo oddechu i spokoju). |
| Elmo Hope, Kenny Drew, | Harlemowska tradycja bopowego grania, frazowanie bebopowe; używanie skal alterowanych; stosowanie ghost notes (dźwięków |

| | |
|--|--|
| Sonny Clark | przejsiowych) oraz chromatycznych obiegników po akordach; bopowa harmonia; tradycja i wpływy pianistycznej koncepcji Buda Powella; szybkie frazowanie nut; swingowane frazy; oszczędne używanie pedału sustain; cytowanie prym i pojedynczych pochodów dźwiękowych w lewej ręce, rozbudowane frazy melodyczne i rytmiczne w prawej ręce; stosowanie pochodów akordów blokowych i akordowe harmonizowanie melodii; substytuty II, III stopnia, substytuty trytonowe w progresjach akordów. |
| Barry Harris, Carl Perkins, Hank Jones, Cedar Walton, Dave Brubeck | Fascynacje muzyką Parkera, Powella, Gillespiego i Monka, rozwinięcie struktur harmoniczych, używanie alteracji, skale bebopowe, aktywny comping, szybkie frazowanie nut, charyzmatyczna artykulacja i dotyk (brzmienie – touch), liryka fraz i śpiewna melodyka w improwizacjach, zaangażowany puls rytmiczny, swingowe podejście do zabiegów rytmicznych, częste stosowanie akcentów i punktualnego akompaniamentu |
| Oscar Peterson, Phineas Newborn Jr, Ray Bryant, Mulgrew Miller | Swingowe podejście w rytmice i melodyce; nienaganna technika pianistyczna; balans pomiędzy bluesowym groovem (rytmem i pulsem) a czułością – doskonałym touchem (dotykiem); dbałość o brzmienie; szybkie tempa; nawiązania do techniki stride piano; wprowadzanie szerokiego repertuaru standardów; klasyczny warsztat pianistyczny; szeroko używane arpeggia; korzystanie z całkowitej rozpiętości dźwiękowych rejestrów; fascynacje grą Arta Tatum i Teddy’ego Willsona; silny rhythm and bluesowy background – czerpanie z tradycji bluesowej i gospelowej; aktywny puls rytmiczny; częste stosowanie zabiegów aranżacyjnych, które wydobywały z małych składów potęgę brzmienia; bogactwo niezależnych linii melodycznych i rytmicznych niuansów; gradacja napięcia; ekspresja gry sekcji rytmicznej; repetycje i powtórzenia akordów; linie melodyczne grane w szybkich tempach w dwóch oktawach; stosowanie akordów blokowych. |
| Tommy Flanagan, Mal Waldron, Randy Weston, Gene Harris, | Perfekcja w aktywnym compingu solistycznym i w grze z wokalistami; wirtuozeria i punktualność rytmiczna; uniwersalność w odnajdywaniu się w różnych obsadach wykonawczych; granie w sposób melodyjny lecz często bardzo oszczędny; rozbudowana harmonia (finezja harmoniczna), |

| | |
|---|--|
| <p>Sun Ra, Hal Galper</p> | <p>korzystanie z tradycji swingu; tradycja muzyki bluesowej, rhythm and bluesowa koncepcja gry; bogata inwencja melodyczna i rytmiczna; inspiracje grą Monka i Ellingtona; tradycja bopowego grania; inspiracje afrykańskimi tradycjami muzycznymi – muzyka ludowa i bluesowa (Randy Weston, Sun Ra); ciepłe brzmienie instrumentu oraz nasycenie tradycjami bluesowymi i gospelowymi.</p> |
| <p>Herbie Hancock, Martial Solal, Matthew Ship, Andrew Hill</p> | <p>Luźniejsze traktowanie formy utworów, swoboda harmoniczna; używanie nieoczywistych współbrzmień akordów, zjawiska polirytmii, polimetrii, bitonalności; nakładanie na siebie niezwiązanych ze sobą par trójdźwięków, ograniczanie składników w akompaniamencie i w tworzeniu voicingów; tworzenie nieoczywistych motywów rytmicznych; używanie wszystkich rejestrów instrumentu; korzystanie z harmonii klasycznej; zdolności kompozytorskie, oryginalność melodyki i kompozycji; bopowe harmonie; zróżnicowane frazowanie dźwiękowe i rytmiczne; poszukiwanie oryginalnych brzmień; rozszerzanie aranżacji w utworach; używanie przestrzeni dla większego wybrzmienia całości materiału muzycznego; rozbudowane wstępy i kody utworów; chromatyka fraz; gra przeciw time'owi, przez kreskę taktową, pod prąd – podejmowanie ryzyka; poszerzanie struktur formalnych utworów; używanie substytutów akordowych; redukcja harmonii typu II–V–I; zwiększenie „kolorytu brzmienia”; fragmentaryczność i konsekwencja w tworzeniu krótkich motywów melodycznych i rytmicznych; zwiększenie używania przestrzeni; różnorodność repertuarowa; niekonwencjonalne struktury harmoniczne i formalne w utworach; ostinata kształtująca formę; długie i otwarte zakończenia utworów; szerokie korzystanie z instrumentów klawiszowych: akustycznych i elektronicznych w epoce jazz rocka i nie tylko; wolność i kolektywna improwizacja; komponowanie muzyki filmowej; inspiracje klasyczną muzyką europejską (Strawinski, Bartok, Ravel, Debussy).</p> |

| | |
|------------|--|
| Bill Evans | <p>Zmiana oblicza tria jazzowego: fortepian, kontrabas, perkusja, w którym kontrabas eksponuje całe trio; tworzenie rozbudowanych wstępów, tematów, improwizacji i zakończeń utworów; kontrapunktyczna korespondencja i partnerski dialog, wzajemne słuchanie się, stała i aktywna interakcja; stosowanie zaangażowanej konwersacji melodycznej i rytmicznej, liczne odpowiedzi i czujny, aktywny comping; modal thinking (używanie harmonii modalnej, myślenie modalnymi strukturami skal i akordów); używanie akordów blokowych; rozbudowana harmonia; piękne brzmienie i touch; zróżnicowana kolorystyka (dbałość o brzmienie, akordy w układach skupionych i w systemach drop two i drop three – przenoszenie drugiego lub trzeciego składnika akordu o oktawę w górę lub w dół); stosowanie odmiennych metrów, szerokie spektrum działań kompozycyjnych – prezentacja oryginalnych utworów i aranżacji standardów jazzowych; mistyczna narracja w improwizacji; używanie kontrastów dynamicznych, substytutów i akordów zwiększonych, zmniejszonych klasterów; dbałość artykulacyjna, wirtuozeria i inwencja twórcza; liryzm i śpiewna melodyka fraz; stworzenie nowego podejścia do budowania akordów (pozostawianie w voicingach tylko dwóch głównych składników tj. tercji i septymy, pozostałe głosy odchodzą w różnych kierunkach, aby zharmonizować całość współbrzmienia z licznymi alteracjami składników); delikatność i subtelność w grze; diatoniczne tworzenie harmoniki skalowej, eksperymenty z modalnością i wykorzystanie harmonii impresjonistycznych.</p> |
|------------|--|

1.5. Free jazz, awangarda, jazz fusion – lata 60. i 70. XX wieku

W latach 60. XX wieku pojawiła się muzyka free jazzowa. Termin free/freedom (wolność) posiadał również inne nazewnictwo: new thing, avant-garde, new black music, black power, energy jazz/action jazz, fire music, out jazz, free bop. Powstanie nowego stylu wiązało się z szerszymi zmianami społecznymi i ekonomicznymi, a w zasadzie było reakcją, a nawet ruchem wobec rozwijania muzyki w obecnym nurcie lub przeciwko

niemu³⁹. Swoboda w muzyce free jazzowej objawiała się już we wcześniejszych kompozycjach i dokonaniach twórczych Lenny'ego Tristano, było to jednak zaledwie interludium do tego, co miało nastąpić w latach 60. XX wieku. Elementy free jazzowe były już także obecne w twórczości takich mistrzów jak Duke Ellington, Coleman Hawkins czy Charlie Parker – można w nich odnaleźć pewne konotacje i załączki nowatorskich zabiegów muzycznych, na przykład wydłużone formy niektórych utworów czy rozbudowane i przeciągane przez kreskę taktową linie melodyczne w opozycji do ogrywanych przebiegów akordowych.

W muzyce free jazzowej zaczęły pojawiać się również solistyczne, improwizowane wstawki bez aktywnego akompaniamentu. Charakterystycznymi aspektami z punktu widzenia wykonawstwa były obecne w tej stylistyce dysonanse, gęsta chromatyka, używanie skal całotonowych, a także wprowadzanie nowych rytmów i przekształceń akcentów w improwizacji.

Do najwybitniejszych twórców free jazzu należą takie postaci jak Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler, John Coltrane, Eric Dolphy oraz cała rzesza wybitnych muzyków dekady lat 1960–1970: Andrew Hill, Stanley Cowell, Archie Shepp, Paul Bley, Andrew Cyrille, Alice Coltrane, Ed Blackwell, Elvin Jones, Sam Rivers, Dewey Redman, Anthony Braxton, Steve Swallow, Charlie Haden, Sun Ra, Steve Lacy, Pharoah Sanders, Rashied Ali, Marion Brown, Sunny Murray, Jimmy Lyons czy Lester Bowie.

Jedną z ważniejszych dewiz muzyki free było odrzucenie stałych ram przebiegów czasowych utworów, tematów utworów oraz zanegowanie schematów przebiegów harmoniczych. Formy utworów zaczynały być bardziej rozciągnięte w czasie i otwarte na przestrzeń kolektywnej improwizacji. Pojawiały się tendencje do wprowadzania silniejszych elementów sonorystycznych, gdzie artykulacja i szukanie nieoczywistych współbrzmień wychodziły na pierwszy plan. Warto zwrócić uwagę, że nastąpiło również odejście od swingu, soliści zaczęli częściej poszerzać orkiestrację i aranżację w swoich utworach, odrzucając wcześniejsze bebopowe frazy melodyczne. Liczył się przekaz emocjonalny, wolność w tworzeniu nowych struktur dźwiękowych, harmoniczych i rytmicznych. Szczególną wartość miało także granie kolektywne, czyli zaangażowane, wspólne tworzenie w czasie rzeczywistym gęstych improwizacji, wzajemne słuchanie się i przenikanie się płaszczyzn dźwiękowych w partnerskim muzycznym dialogu.

³⁹ Zob. więcej: J. Niedziela-Meira, *Historia Jazzu...*, s. 332–337.

Kolejnymi cechami nowej stylistyki były przeobrażone tempa utworów z dozą niestabilnego lub zmiennego, skomplikowanego pulsu rytmicznego. Na szczególną uwagę zasługuje kolorystyka, która zajmowała istotne miejsce w partiach perkusyjnych. Także melodyka przestała być ściśle podporządkowana przebiegom harmonicznym – struktury harmoniczne coraz częściej nie posiadały relacji funkcyjnych. Częstym zabiegiem było wprowadzanie symetrycznych i skomplikowanych motywów rytmicznych, które nadawały efekt pewnego transu. Improwizacje skupiały się wokół atonalnych struktur dźwiękowych, a w sposobach artykulacji pojawiały się krótkie, osobne, oddzielnie wykonywane dźwięki. Nastąpiło również poszerzenie możliwości brzmieniowych przez stosowanie szumów, pisków, naśladownictwo ludzkiego głosu w partiach instrumentów dętych. Stopniowo pojawiały się oscylatory i instrumenty elektroniczne. Muzycy poszukiwali nieoczywistych rozwiązań brzmieniowych i kolorystycznych. Działo się to poprzez podejmowanie ryzyka w improwizacji, w której następowała eksploracja szerokiego wachlarza rozpiętości dźwiękowych i kontrastowo dynamicznych. Pojawiały się także eksperymenty brzmieniowe, które polegały na stosowaniu niekonwencjonalnych pochodów melodycznych czy naginaniu intonacji. Spory nacisk położony został na tworzenie odległych od siebie interwałów prostych, często niezwiązanych ze sobą funkcyjnie. Pojawiały się również takie zjawiska muzyczne jak dźwiękonaśladownictwo (na przykład próby wytworzenia odgłosów natury), w grze pianistów występowały liczne klastery oraz balansowanie na granicy tonalności i atonalności. To właśnie sposób wydobywania dźwięku stał się pierwszorzędym elementem nowej muzyki, a nie – jak we wcześniejszych stylistykach – melodia, rytm i harmonia.

Muzycy zaczęli się też interesować innymi dziedzinami sztuki (malarstwem, nauką, architekturą, literaturą, rzeźbą), co pozwalało im na szerszą eksplorację artystycznego i estetycznego „ja”. W muzyce free jazzowej były obecne inspiracje muzyką europejskiej XX wieku (Stockhausen, Cage), a także dochodziło do eksplorowania koncepcji muzycznych pochodzących z Indii, Chin, Indonezji i Afryki (wykorzystywanie przez Dona Cherry’ego chordo fonu Doussngouni czy muzułmańskie wpływy w kompozycjach Coltrane’a, Riversa, Aylera czy Hendersona).

Istotnym dokonaniem w zakresie muzyki free jazzowej było wprowadzenie nowej koncepcji grania zespołowego przez Ornette’a Colemana. Na płycie *Free Jazz* zestawiał on dwa kwartety i całkowicie odrzucił dotychczasowy strukturalny porządek w improwizowaniu. Zastosował liczne odejścia od metrum, harmonii, a także od relacji

improvizujących solistów z akompaniamentem sekcji rytmicznej. U Colemana improvizują wszyscy, granice między solistami a sekcją rytmiczną ulegają zatarciu, zespół gra jak jeden żywy organizm. Często stosował on także zniekształcenia pulsu rytmicznego i długości utworów.

Poprzez stosowanie licznych struktur arpeggio, efektów tremola akordowego oraz intensywnej pedalizacji, pianiści tacy jak Alice Coltrane czy Cecil Taylor odchodzili od relacji funkcyjnych, czyli tradycyjnego sposobu porządkowania współbrzmień. W ich grze fortepian był traktowany bardziej perkusyjnie i rytmicznie – główny środek wyrazu stanowiło sonorystyczne podejście do wydobywania dźwięku oraz poszukiwanie nowych brzmień. W tym okresie pianista Cecil Taylor eksplorował nowe techniki pianistyczne, takie jak cluster playing (granie zbioru dźwięków blisko siebie), swobodne improvizacje i używanie wszystkich rejestrów klawiatury fortepianu. Jego innowacyjne podejście do instrumentu wpłynęło na rozwój kreatywności i swobody wyrazu w pianistyce jazzowej.

Taylor był w pełni wykształconym muzykiem, korzystał z dziedzictwa muzyki Beli Bartoka i Igora Strawińskiego, był również zafascynowany twórczością Arnolda Schonberga, Antona Weberna i Albana Berga. W jego grze obecne były struktury i nawiązania do Monkowskiej tradycji jazzowego fortepianu, m.in. bloki niezwiązanych ze sobą tonalnie akordów jako centrum improvizacji. Jego pianistykę cechowały moc brzmienia, kontrastująca dynamika, klasterzy, politonalne akordy zestawione ze sobą bez konkretnych relacji funkcyjnych, brak bebopowego frazowania. Jego solowa płyta z 1970 roku zatytułowana *Silent Tongue* stała się dla wielu pokoleń współczesnych pianistów kopalnią pomysłów, nowinek harmoniczych i nieoczywistych kolorów dźwiękowych. Stosowanie gęstych ostinatowych figur dźwiękowych, perkusyjny sposób wydobywania dźwięku, wykorzystywanie chromatycznych przebiegów dźwiękowych, klasterów w układach skupionych i rozległych, liczne kontrasty dynamiczne i tremola grane przez obie ręce to kilka kluczowych aspektów pianistycznych obecnych w indywidualnym języku Taylora.

Poza Taylorem warto też wskazać takich pianistów jak Andrew Hill, Paul Bley czy Sun Ra. W pianistyce Hilla możemy odnaleźć inspiracje językiem muzyki bebopowej, wpływy afrykańskie, bogatą i zróżnicowaną rytmikę, a także precyzyjnie uchwyconą surowość i organiczność brzmienia fortepianu. Kanadyjski pianista Paul Bley zasłynął z bardziej lirycznego podejścia do koncepcji free jazzowej. W swojej pianistyce nawiązywał do korzeni muzyki bluesowej, wykorzystując zarazem elementy muzyki współczesnej. Prezentował nieoczywiste współbrzmienia akordowe, używał

niezwiązanych ze sobą funkcyjnie interwałów, eksponował bogatą i powolnie rozwijającą się melodykę i rytmikę. W końcówce lat 60. XX wieku Bley eksperymentował również z nowoczesnymi brzmieniami instrumentów elektronicznych (syntezatory Moog Modular Synthesizer System). Prezentował ich szerokie możliwości brzmieniowe i dostrzegał w nich ogromny potencjał barwowy. Z kolei Sun Ra zasłynął z niekonwencjonalnego podejścia do aranżacji i instrumentacji w zespole *Sun Ra Arkestra*. Tworzył nieoczywiste zestawienia instrumentów: łączył kotły, oboje, ksylofon, celestę, klarnety basowe, fagoty, syntezatory Mooga, organy Hammonda i fortepian fendera. Prezentował szerokie i abstrakcyjne spektrum brzmieniowe oparte na kontrastach akordów i abstrakcjach luźnych powiązań dźwiękowych.

W latach 70. i później pojawił się kierunek zwany jazz fusion, obejmujący inne podgatunki muzyczne (jazz rock, funky jazz, bossa nova). Pianiści i kompozytorzy tacy jak Herbie Hancock, Chick Corea, Joe Zawinul, Keith Jarrett stali się czołowymi przedstawicielami tego okresu, eksperymentując z elektronicznymi instrumentami i różnymi stylami muzycznymi. Do dziś ich dokonania są nieodzownym kompendium pianistycznej wiedzy w zakresie współczesnej fortepianowej faktury i sztuki improwizacji.

W okresie jazzu fusion, kluczową rolę w eksploracji nowych brzmień odegrał wspomniany już pianista, kompozytor i aranżer Herbie Hancock. Na szeroką skalę wykorzystywał on instrumenty elektroniczne, wprowadzając do swojej gry elementy funkowe. Jego innowacyjne podejście do fortepianu i eksperymenty z dźwiękiem miały wpływ na rozwój pianistyki jazzowej w kolejnych latach.

Muzyka jazzowa od zawsze była fuzją różnych stylistyk i kultur, począwszy od ragtime'u, bluesa, przez muzykę orkiestr marszowych, tradycyjny jazz nowoorleański, muzykę folkową i ludową, aż po muzykę pop, muzykę latynoską, kubańską, afrykańską i europejską. Stylistyka fusion odzwierciedlała chęć przełamania dotychczasowych odmian i reguł muzycznych. Na listy przebojów trafiały utwory takich artystów jak Jimmi Hendrix, Aretha Franklin, Marvin Gaye, Stevie Wonder, James Brown, ale także Miles Davis czy Wes Montgomery. Jednym z celów muzyków tego okresu było dotarcie do szerokiej publiczności. Cel ten się powiódł, a międzygatunkowa i stylistyczna fuzja dodatkowo stała się dla nich dobrym biznesem. Na pierwszy plan wysuwała się mieszanka jazzowych improwizacji z elementami łączącymi rocka i elektronikę. Był to też czas dużego otwarcia religijnego, które przejawiało się chociażby w twórczości Mahavishnu Orchestra (wpływy hinduskie).

Wartymi uwagi są płyty Milesa Davisa *In a Silent Way* z 1969 roku oraz *Bitches Brew* z 1970 roku, na których obok wpływów muzyki rockowej, elektronicznej dominowały elementy free jazzu Ornette'a Colemana. Z upływem czasu następował coraz większy postęp w rozwoju sprzętu i szeroko pojętej technologii. Powstawały nowe instrumenty elektroniczne, m.in. wynaleziony w latach 1963–1968 monofoniczny syntezator Boba Mooga, fender rhodes – fortepian elektryczny, fender bass – elektryczna gitara basowa, moduły brzmieniowe. Tego typu zdobycze technologiczne poszerzały pole eksperymentów w zakresie uzyskiwania nowych możliwości brzmieniowych i indywidualnego podejścia do materii dźwięku.

W okresie tym następowało także odejście od fraz muzyki bebopowej, wprowadzane były długie formy utworów typu open, rozbudowywano rytmy, stosowano częste riffy i zapętlone motywy basowe, inspirowano się muzyką latynoamerykańską, afrykańską, hinduską. Wszystkie powyższe tendencje wraz z koncepcją uzyskania energetycznej intensywności były naczelnymi wartościami dla wielu zespołów tego okresu: Mahavishnu Orchestra, Weather Report, Return to Forever, Life Time, Jazz Crusaders, Steps Ahead, Brecker Brothers, Yellowjackets, Spyro Gyra. Niemniej, zważywszy na przedmiot niniejszej pracy, skupię się na wyszczególnieniu dominujących środków pianistycznych, które stosowali najbardziej wpływowi pianiści tych czasów: Herbie Hancock, Chick Corea, Keith Jarrett i Joe Zawinul. W tym celu, podobnie jak w rozdziale dotyczącym hard bopu, sporządziłem tabele, zestawiając w nich kluczowe, muzyczne środki w pianistyce wymienionych artystów.

| Pianista | Środki pianistyczne |
|--------------------------------|---|
| Herbie Hancock, Chick Corea | Łączenie elementów jazzu tradycyjnego, elektroniki, jazz rocka, free jazzu; bogactwo rytmiczne i harmoniczne, wykorzystywanie rytmów latynoamerykańskich; inspiracje i wpływy muzyki klasycznej (Bartok, Ravel, Hindemith, Scriabin, Szostakowicz, Debussy); poszukiwanie nowych brzmień na fortepianie preparowanym; eksperymenty z instrumentami elektronicznymi (syntezatory, fender rhodes); wykonawstwo muzyki klasycznej (repertuar obejmujący Mozarta, Bartoka); stosowanie licznych synkopacji; wprowadzanie polimetrii, polirytmii |

| | |
|---------------|---|
| | <p>w utworach i improwizacjach; liczne ostinata melodyczne i rytmiczne; pełne wyrazu i liryzmu melodie; skale lidyjskie, frygijskie i alterowane; częste używanie ozdobników i ornamentacji; unikatowa artykulacja i brzmienie; wykorzystywanie akordów kwartowych, zwiększonych, zmniejszonych, alterowanych i suspendowych⁴⁰ (akordów zawieszonych dążących do rozwiązania); luźno nałożone na siebie pary trójdźwięków; nakładane na siebie wielodźwięki złożone z różnych par akordów (struktury wyższe – upperstructure); częste progresje; rozbudowane kadencje, wstępy, zakończenia; nuty pedałowe; wielokrotne powtarzanie fraz w strukturze utworu; stosowanie licznych przednutek; dźwięki przejściowe; krótkie figuracje rytmiczne, melodyczne – powtarzanie zapętlonych motywów w lewej ręce, a w tym samym czasie wprowadzanie niezależnych motywów improwizowanych lub wydłużanie długości utworu poprzez przeciąganie improwizacji przez kreskę taktową w prawej ręce; precyzja; lekka i przejrzysta artykulacja (perliste dźwięki); doskonała technika pianistyczna; liryzm melodii; płynne legata; przemyślana pedalizacja i bogactwo dynamiczne, precyzyjne określenia tempa; zmienne akcenty i różnorodny puls rytmiczny; wyrafinowane pomysły porządkowania współbrzmień (nowatorska harmonia); głęboka ekspresja artystyczna; liczne modulacje; niezależność rąk i bogactwo motywów rytmicznych; komponowanie oryginalnych utworów.</p> |
| Keith Jarrett | <p>Duża wolność rytmiczna i melodyczna; modalność – tonalna i atonalna harmonika; rozbudowane struktury rytmiczne; doskonała technika pianistyczna; liryka</p> |

⁴⁰ Suspend chords (z ang. zawieszać) – grupa akordów o różnorodnej budowie, w których tercje zastąpiono składnikami sąsiednim tj. kwartą lub sekundą; akordy takie nie posiadają określonego trybu harmonicznego. Charakter ich brzmienia podtrzymuje napięcie emocjonalne w utworze. Zob. więcej: J. Glenc, *Harmonia jazzowa, kluczowa problematyka stylistyczno-estetyczna*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2015.

| | |
|--|--|
| | <p>w melodii, emocjonalność, głęboka ekspresja gry; polifonizacja melodii; niezależność rąk, różnorodne kontrasty dynamiczne i agogiczne; częste ostinatowe riffy w lewej ręce; inspiracje i wpływy muzyki klasycznej (Bach, Szostakowicz, Chopin, Mozart, Beethoven, Scriabin, Scarlatti, Hindemith, C. P. E. Bach, Haendel, Pärt, Gurdjief, Barber, Debussy i wielu innych); łączenie elementów jazzu tradycyjnego, elektroniki, jazz rocka, free jazzu; bogactwo rytmiczne i harmoniczne; poszukiwanie nowych brzmień na instrumentach elektronicznych i historycznych (rhodes piano, wurlitzer, pianet, klawesyn, syntezatory); multiinstrumentalizm (gra na wielu instrumentach: saksofonach, bębnach, fletach); logiczna narracja muzyczna; stosowanie nut pedałowych; bogata harmonia; skale diatoniczne, modalne, alterowane; używanie triad harmoniczych; granie sercem (kontrasty ekspresyjne i ekstaza gry); mistrzostwo w posługiwaniu się akordami; harmonizowanie tematów; granie rozbudowanych wstępów i zakończeń utworów; rozbudowane improwizacje, tworzenie milowych interpretacji standardów jazzowych; śpiewny ton i storytelling (spójna i wciągająca opowieść treści muzycznej); fuzja różnych gatunków muzycznych od pieśni religijnych przez muzykę klasyczną po awangardę; częste używanie ostinatowych linii melodycznych (nawiązania do minimalizmu w twórczości takich kompozytorów jak Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley); ekstaza gry; aktywny comping; tworzenie nieoczywistych współbrzmień akordowych; zaawansowana kolektywna improwizacja; chorałowe improwizowane kadencje; częste korzystanie z trybów II V I–I VI II V–II VI II V; charakterystyczny comping w graniu solowym (używanie decym, tercji, non, septym i rozwiązań klasycznej harmoniki); kontrapunktowość melodii; różnorodna</p> |
|--|--|

| | |
|-------------|---|
| | <p> kolorystyka; przestrzenność w grze; umiejętne operowanie pauzami; granie przez kreskę taktową; płynne palcowe legato; wpływy muzyki gospelowej i bluesowej; liczne ornamentacje i wypełnienia dźwiękowe (uzupełnianie i harmonizowanie akordów z dźwiękiem prowadzącym w górnym, środkowym lub dolnym głosie). </p> |
| Joe Zawinul | <p> Sięganie po nowe rozwiązania technologiczne; czerpanie z różnych gatunków muzycznych; eksperymenty z brzmieniem (łączenie brzmienia syntezatorów, pianin elektrycznych z efektami gitarowymi); eksperymenty w grze na instrumentach elektronicznych i preparowanych; wykorzystywanie szerokiego instrumentarium; zaawansowana kompozycja; aktywny comping; rozbudowana harmonia i kontrasty dynamiczne (często elektroniczne). </p> |

1.6. Era współczesna – lata 80. i 90. do dzisiaj

Od lat 80. i 90. XX wieku pianista odgrywał kluczową rolę w zespołach jazzowych zarówno jako lider, solista i aranżer, ale także jako akompaniator. Pianistami, którzy czynnie działali w tym okresie i mieli wpływ na kształtowanie się mojego języka wypowiedzi muzycznej są Fred Hersch, Brad Mehldau, John Taylor, Herbie Hancock, Joey Calderazzo, George Cables, George Duke, Kenny Barron, Kenny Kirkland, Geri Allen, Uri Cane, Marilyn Crispell, Steve Kuhn, Martial Solal, Anthony Davis, Aydin Esen, Danilo Perez, Michel Camilo, Monty Alexander, Esbjörn Svensson, Michael Kanan, Gonzalo Rubalcaba, Myra Melford, Lyle Mays, Kenny Werner, Bill Charlap, Marcus Roberts, Jason Moran, Marc Cary, Sam Yahel, Bill Charlap, Enrico Pieranunzi, Stefano Bollani, Larry Goldings, Hiromi Uehara, Bobo Stenson, Orrin Evans, Louis Perdomo, Vijay Iyer, Robert Glasper, David Virelles, Craig Taborn, Kevin Hays, Ethan Iverson, a z młodszej generacji Tigran Hamasyan, Django Bates, Shai Maestro, Gerald Clayton, Sullivan Fortner, Omri Mor, Jeremy Siskind, Taylor Eigsti, Aaron Parks, Dave Kikoski, Gary Versace, Jacky Terrasson, Aaron Goldberg, Fabian Almazan, Sam Harris,

Kristjan Randalu, Aaron Diehl, Jon Batiste, Kris Davis, Micah Thomas, Colin Vallon, Ivo Neame, James Francies, Matt Mitchell, Kris Bowers, Nitai HersHKovits, Marcin Wasilewski, Dominik Wania, Leszek Możdżer, Piotr Wyleżoł. W swoich poczynaniach pianistycznych wskazują oni różne kierunki muzycznych zainteresowań.

Współczesna pianistyka jazzowa jest niezwykle różnorodna i otwarta na nowe horyzonty stylistyczne, stąd wielu pianistów sięga coraz częściej do muzyki elektronicznej, klasycznej (aranżacje utworów kompozytorów muzyki poważnej w twórczości Uriego Caina, Ethana Iversona, Leszka Możdżera, Dominika Wani), orientalnej i ludowej (twórczość Vijaya Iyera, Craiga Taborna czy Tigrana Hamasyana), otwierając tym samym pole do tworzenia nowych możliwości rozwoju faktury fortepianowej. Warto też zwrócić uwagę na szeroką współcześnie funkcjonalność fortepianu w muzyce jazzowej oraz aktywne poszerzanie obsady wykonawczej wśród współczesnych twórców sztuki pianistycznej. Należy zaznaczyć, że zastosowanie fortepianu w jazzie od lat 90. aż po czasy obecne jest niezwykle wszechstronne i w dużej mierze zależy od kontekstu wykonawczego, takiego jak działalność solistyczna, duety, tria, kwartety, kwintety oraz większe formacje typu big bandowego lub z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej.

W obszarze działalności solowej w sposób szczególny inspirują mnie tacy pianiści jak John Taylor, Fred Hersch, Keith Jarrett, Brad Mehldau, Gonzalo Rubalcaba, Craig Taborn, David Virelles czy Tigran Hamasyan. Pianista jazzowy, występując solo, może zaprezentować własne kompozycje, aranżacje standardów jazzowych, improwizacje, a konwencja solistyczna jest najbardziej intymną formą artystycznej wypowiedzi, która pozwala na nieograniczoną swobodę ekspresji oraz głęboką eksplorację harmonii, rytmu i melodii. W konwencji duetowej pianiści skupiają się na wzajemnym dialogu muzycznym z uwzględnieniem aktywnego akompaniamentu. Warto tutaj wyróżnić takie duety pianistyczne jak Craig Taborn / Vijay Iyer, Gerald Clayton / Aaron Parks (lub Kevin Hays), Dominik Wania / Władysław Adzik Senddecki, Brad Mehldau / Kenny Barron czy wcześniej Keith Jarrett / Chick Corea. Poza tym pianiści często współpracują także z innymi instrumentalistami: z saksofonistami (duety: Louis Perdomo / Miguel Zenón, Vijay Iyer / Steve Lehman, Gonzalo Rubalcaba / Seamus Blake, Shai Maestro / Chris Potter, Aaron Parks / George Garzone, Brad Mehldau / Joshua Redman), z trębaczami (duety: Danny Grissett / Tom Harell, Tigran Hamasyan / Ambrose Akinmusire, Shai Maestro / Philip Dizzack, Yonathan Avishai / Avishai Cohen), z gitarzystami (duety: Fred Hersch / Julian Lage, Brad Mehldau / Peter Bernstein, Taylor Eigsti / Julian Lage)

z wokalistami (duety: Sullivan Fortner / Cecile McLorin Salvant, Chip Crawford / Gregory Porter) oraz z innymi instrumentami. Idąc dalej można powiedzieć, że fortepian był i nadal jest integralną częścią konwencji tria, kwartetów, kwintetów jazzowych czy big bandów. W tychże konfiguracjach pianista odgrywa rolę akompaniatora, solisty prowadzącego zespół (lidera) i aranżera, który może poszerzyć obsadę instrumentalną, tworząc większe możliwości kompozycyjne. Poniżej – analogicznie do poprzednich części – zamieszczam tabelę z wykazem środków pianistycznych obecnych w grze wybranych, inspirujących mnie pianistów jazzowych działających od lat 80. do dziś.

| Pianista | Środki pianistyczne |
|--|--|
| John Taylor, Fred Hersch, Brad Mehldau | Polifonizacja melodii; czerpanie ze źródeł muzyki poważnej (faktura polifoniczna i homofoniczna); rozbudowany i aktywny comping; bogactwo rytmiczne i harmoniczne (studiowanie chorałów, preludiów i fug Jana Sebastiana Bacha); liryka w kształtowaniu melodii; głęboka ekspresja i dotyk (touch) na instrumencie; znajomość różnorodnych technik kompozytorskich; płynne palcowe legato; wykorzystywanie pełnej skali fortepianu (granie w różnych rejestrach); czujność; dbałość o dźwięk; niezależność pracy lewej i prawej ręki (wzajemne przenikanie się płaszczyzn dźwiękowych); rozbudowana faktura harmoniczna w pianistyce solowej i zespołowej; stosowanie rozbudowanych i improwizowanych interludiów oraz zakończeń utworów; zaawansowany i silnie zaangażowany rytm; znajomość szerokiego repertuaru z zakresu różnych stylistyk i gatunków muzyki; szacunek dla tradycji i historii muzyki (łączenie tradycji z nowoczesnością); granie przestrzenią (świadome kreowanie dźwięku i brzmienia instrumentu); czerpanie środków pianistycznych i technik kompozytorskich z literatury muzyki poważnej. |

| | |
|---|--|
| <p>Jason Moran, Vijay Iyer, Craig Taborn, Matthew Shipp, Marilyn Crispell</p> | <p>Granie akordami poza tonacją (np. balansowanie między tonalnością i atonalnością w improwizacjach Morana oraz w kompozycjach Iyera i Taborna); sięganie do tradycji muzyki bluesowej i indyjskiej; stosowanie częstych minimalistycznych schematów rytmicznych i melodycznych; liczne ostinatowe motywy rytmiczne zapętlone w lewej ręce; używanie polimetrii i polirytmii w improwizacjach; swoboda harmoniczna i niezależność rytmiczna; głęboka wrażliwość i ekspresja; różnorodna artykulacja; liczne kontrasty dynamiczne; stosowanie zapętlonych serii – luźno zestawionych ze sobą interwałów (myślenie interwałowe); wpływ muzyki klasycznej na język improwizacji.</p> |
| <p>Gerald Clayton, Aaron Parks, Kevin Hays, Taylor Eigsti, Sam Harris, Fabian Almazan, Shai Maestro, Nitai Hershkovits, Jacky Terrasson, Django Bates</p> | <p>Korzystanie z dziedzictwa muzyki folkowej (u każdego z pianistów rdzenne i indywidualne inspiracje); zaawansowana harmonia i aktywny comping lewej i prawej ręki; osadzenie w tradycji jazzowej i bluesowej; rozbudowane struktury rytmiczne, takie jak liczne ostinata, swobodne arpeggia, pętle polirytmiczne i polimetryczne; rozbudowana narracja melodyczna; improwizowanie przez kreskę taktową (wydłużanie fraz melodycznych); używanie modułów brzmieniowych i instrumentów elektronicznych (korzystanie ze zdobyczy technologicznych, poszerzanie instrumentarium).</p> |
| <p>Aaron Diehl, Sullivan Fortner, Bill Charlap, Chip Crawford, Ethan Iverson</p> | <p>Łączenie tradycji z nowoczesnością; aktywny comping (używanie struktur drop two, drop three w skupionych układach harmonicznym); duży wpływ muzyki bluesowej na sposób gry; harmonizowanie melodii w sposób organowy; częste sięganie do kanonu standardów jazzowych; uważne słuchanie; wirtuozeria połączona ze szlachetnością i oszczędnością</p> |

| | |
|---|--|
| | <p>dźwiękową w używaniu struktur harmoniczych; niezależność rąk i aktywna lewa ręka (przerzucanie schematów rytmicznych między rejestrami); wysublimowane stosowanie przestrzeni między dźwiękami.</p> |
| <p>Gonzalo Rubalcaba, David Virelles, Tigran Hamasyan, Danilo Perez, Luis Perdomo, Enrico Pieranunzi, Michel Camilo</p> | <p>Silna tradycja afrokubańska, latynoamerykańska, ormiańska (wpływ muzyki folkowej na indywidualny język muzyczny); stosowanie zjawisk polimetrycznych i polirytmicznych; profesjonalny warsztat i doskonała technika pianistyczna; stosowanie rozmaitych połączeń akordowych (pary trójdźwięków powiązanych funkcyjnie bądź nie, luźne pary interwałowe, substytuty harmoniczne); liczne ostinatowe figury rytmiczne; czerpanie z różnorodności kulturowej w grze (zapożyczenia i cytaty lokalnych, rdzennych utworów); aktywny comping; głęboki dialog i ekspresja muzyczna; dbałość o brzmienie; klasyczny touch; doskonałe rzemiosło i opanowanie instrumentu (swobodne improwizacje w różnych rejestrach dźwiękowych), rozbudowany rytm (stosowanie różnych rodzajów kubańskiego rytmu clave); naczelną rolę rytmu w improwizacji; perkusyjne traktowanie fortepianu.</p> |
| <p>Kenny Kirkland, Joey Calderazzo, Kenny Barron, Geri Allen</p> | <p>Silne ugruntowanie w tradycji jazzowej i bluesowej; szeroki repertuar standardów jazzowych; mocny ton; wpływ muzyki afroamerykańskiej na stylistykę gry; używanie kwartowych i blokowych akordów; granie akordami (block chords); korzenny feeling jazzowy; aktywna rytmizacja gry; zaawansowany comping i wirtuozowskie partie improwizowane; szlachetność i dbałość o brzmienie; łączenie tradycji z nowoczesnością (znajomość stylistyk jazzowych); głęboka wrażliwość i ekspresja gry; doskonała technika</p> |

Wspomniane powyżej etapy formowania się nowych stylistyk w jazzie to tylko ogólny rys historyczny, operujący wybranymi przykładami pokazującymi, jaką rolę odgrywał pianista na przestrzeni rozwoju muzyki jazzowej, a także jak kształtowała się jazzowa sztuka pianistyczna. Chciałbym zaznaczyć, że moim celem badawczym nie była szczegółowa charakterystyka, a jedynie skrótowy opis poszczególnych stylistyk jazzowych ze zwróceniem uwagi na aspekty muzyczne (pianistyczne) mistrzów ważnych dla mnie jako pianisty i kompozytora.

1.7. Funkcjonalność fortepianu w muzyce jazzowej

Użyteczność fortepianu w jazzie była bardzo wszechstronna i zależała zwykle od kontekstu wykonawczego. Możemy wyróżnić następujące konfiguracje wykonawcze: fortepian solo (występy solistyczne), zespoły mniejszych i średnich rozmiarów (duety, tria, kwartety, kwintety, sekstety, septety, oktety, nonety) lub większych rozmiarów, czyli różnego rodzaju big bandy. Poniżej chciałbym wskazać i opisać kilka kluczowych aspektów wykorzystywania fortepianu w zmiennej obsadzie wykonawczej.

Fortepian solo

Pianista jazzowy ma możliwość zaprezentowania różnorodnych aranżacji standardów jazzowych, improwizacji i kompozycji autorskich. Należy podkreślić, że koncepcja solistyczna pozwala na szeroką eksplorację instrumentu. Korzystanie z pełnego rejestru klawiatury czy wnętrza fortepianu (w przypadku technik preparacji) ukazuje potęgę brzmienia i rozmaite możliwości w zakresie porządkowania i tworzenia nowych współbrzmień harmoniczných. Nazywam to swoistą świadomością orkiestrową, czyli traktowaniem instrumentu jako wielkiej orkiestry połączeń międzydźwiękowych. Występy solistyczne dają również pełną swobodę w warstwie ekspresji muzycznej, harmonicznój (stosowanie nieograniczonej ilości akordów bitonalnych, alteracji, substytutów), rytmicznej (stosowanie zjawisk polimetrycznych i polirytmicznych) czy melodycznej (balansowanie na granicy tonalności i atonalności).

Duety

W konfiguracji duetowej pianista może współtworzyć głęboki dialog muzyczny, reagując na bodźce drugiego solisty. W historii jazzu istniały duety fortepianowe (Keith Jarrett / Chick Corea, Oscar Peterson / Count Basie czy Duke Ellington / Billy Strayhorn), ale także duety, w których pianista współpracuje z innym instrumentalistą, na przykład z wokalistą (Tommy Flanagan / Ella Fitzgerald, Bill Evans / Tony Bennett), gitarzystą (Bill Evans / Jim Hall, Fred Hersch / Julian Lage), saksofonistą (Brad Mehldau / Joshua Redman, Keith Jarrett / Jan Garbarek, Herbie Hancock / Joe Henderson, Shai Maestro / Chris Potter), trębaczem (Earl Hines / Louis Armstrong, Paul Bley / Chet Baker, Fred Hersch / Ralph Alessi, John Taylor / Kenny Wheeler, Oscar Peterson / Clark Terry, Uri Caine / Paolo Fresu, Stefano Bollani / Enrico Rava, Martial Solal / Dave Douglas, Yonathan Avishai / Avishai Cohen).

Tria, kwartety, kwintety, sektety, septety, oktety, nonety

W przypadku zespołów mniejszych i średnich rozmiarów pianista jest integralną częścią sekcji rytmicznej (fortepian, kontrabas, perkusja). Może odgrywać rolę solisty, ale także akompaniatora. Zwiększenie obsady wykonawczej o dodatkowe instrumenty np. saksofon, trąbkę, gitarę, klarnet basowy pozwala na większe możliwości aranżacyjne, czego skutkiem jest poszerzenie brzmienia grupy i zmiana podejścia w zakresie tworzenia akompaniamentu. Oto przykłady wybitnych konfiguracji: Oscar Peterson Trio, Bud Powell Trio, Earl Hines Trio, Eroll Garner Trio, Ahmad Jamal Trio, Ellington / Mingus / Roach, Bill Evans Trio, Wynton Kelly Trio, Mulgrew Miller Trio, Gerri Allen Trio, Keith Jarrett Trio, Chick Corea Trio, Michel Camilo Trio, David Virelles Trio / Quartet, Brad Mehldau Trio, Vijay Iyer Trio / Sextet / Octet, Craig Taborn Trio, Fred Hersch Trio, Kevin Hays New Day Trio, Robert Glasper Trio, Gerald Clayton Trio, Aaron Parks Trio, Orrin Evans Trio, Esbjörn Svensson Trio, Phronesia, The Bad Plus Trio, Marcin Wasilewski Trio, Dominik Wania Trio, Shai Maestro Trio, Tigran Hamasyan Trio, McCoy Tyner Quartet, Orrin Evans Quartet, Herbie Hancock Quartet, Modern Jazz Quartet, Dave Brubeck Quartet, Thelonious Monk Quartet, Keith Jarrett European / American Quartet, Charles Lloyd Quartet, The Claudia Quintet, John Coltrane Quartet, Wayne Shorter Quartet, Miles Davis Quintet, Horace Silver Quintet, Dizzy Gillespie Quintet, Charlie Parker Quintet, Art Ensemble Of Chicago, Charles Mingus Sextet, Art Blakey Jazz

Messengers, Chick Corea Septet, Lucas Pino No Net Nonet).

Big bandy

W większych formacjach wykonawczych rola pianisty skupia się wokół płaszczyzny akompaniamentu, często także komponowania i aranżowania utworów big bandowych. Dzięki realizowaniu rozbudowanych lub oszczędnych harmonii, pianista może improwizować w kontekście pełnego zaangażowania sekcji rytmicznej, sekcji dętej czy sekcji smyczkowej. Oto przykłady słynnych orkiestr i historycznych big bandów: Fletcher Henderson and His Orchestra, Duke Ellington Orchestra, Count Basie Orchestra, a także formacje takich liderów jak Stan Kenton, Benny Goodman, Dizzy Gillespie, Woody Herman and The Herd, Buddy Rich Big Band, Thad Jones / Mel Lewis Orchestra, Gil Evans Orchestra, Sun Ra Arkestra, Maria Schneider Orchestra, Maynard Ferguson Dreamband, Guillermo Klein – Los Guachos, San Francisco Jazz Collective, Wynton Marsalis Jazz at Lincoln Center Orchestra.

W każdej z tych obsad wykonawczych pianista może pełnić różne funkcje, a jego rola jest niekwestionowanie istotna i poniekąd zmienna. Może być zarówno solistą, liderem, aranżerem, akompaniatorem, jak i improwizatorem, przyczyniając się do kreowania spójnego brzmienia zespołu czy tworzenia dzieła o wysokich walorach artystycznych i estetycznych. W zależności od kontekstu wykonawczego zmienia się jego sposób realizacji akompaniamentu, sposób kształtowania improwizacji i harmonizacji melodii. Zmienia się także natężenie struktur harmoniczych, a właściwie gęstość ich występowania (im mniejsza obsada wykonawcza tym gęstość pianistycznych środków wzrasta; im większa obsada tym gęstość środków maleje) – jest to moja własna konstatacja poparta wieloletnim doświadczeniem i obserwacjami koncertowymi. Wyjątek stanowi koncepcja tworzenia minimalizmu w improwizacji, kiedy założenie twórcze polega na używaniu małej liczby dźwięków i fraz.

1.8. Konotacje pianistyki jazzowej z muzyką klasyczną i ich wpływ na współczesny język improwizacji

Kiedy mówimy o pianistce jazzowej, trzeba podkreślić, że wpływ na jej rozwój miały wybrane osiągnięcia w obszarze pianistyki klasycznej i konotacje muzyki jazzowej

z muzyką poważną. Ogromna spuścizna klasycznej literatury muzycznej stanowiła inspirację dla kolejnych pokoleń pianistów jazzowych. Szczególną uwagę kieruję w stronę inspirujących mnie pianistów takich jak Brad Mehldau, Keith Jarrett, Ethan Iverson, David Virelles, Craig Taborn, Vijay Iyer. Czy w konfiguracji solistycznej czy w zespołowej, w ich grze możemy usłyszeć doskonałą znajomość instrumentu, świadomość dźwiękową (artykulacyjną, dynamiczną, kolorystyczną) oraz głęboką warstwę ekspresji artystycznej. Postanowiłem wyszczególnić niektóre środki pianistyczne stosowane niegdyś przez mistrzów klasycznych, które miały znaczący wpływ na język muzyczny wielu jazzmanów.

| Kompozytor | Środki pianistyczne |
|--------------------------------------|---|
| Jan Sebastian Bach | Polifonia, niezależność rąk, sposób porządkowania współbrzmień w chorałach, inwencjach, preludiach i fugach. |
| Wolfgang Amadeusz Mozart | Śpiewność tonu, harmonika skalowa, wirtuozeria techniczna. |
| Ludwig van Beethoven | Pedalizacja, biegłość techniczna, wszechstronna faktura pianistyczna, liczne przebiegi pasażowo-interwałowe, szeroka amplituda dynamiczna. |
| Johannes Brahms | Ornamentyka barokowa i klasycystyczna, faktura homofoniczna, szerokie akordy i pasaże dźwięków, traktowanie instrumentu jak orkiestry. |
| Fryderyk Chopin, Franciszek Liszt | Wirtuozeria wykonawcza, lekkość frazowania; doskonała technika; śpiewny ton, rozwinięta melodyka i narracja wciągająca w opowieść; eksploracja różnych stylów i emocji, pedalizacja, różnorodna dynamika, rozwój technik gry legato i rubato, touche czyli dotyk i brzmienie instrumentu, wysublimowana artykulacja, skale chromatyczne, liczne pasaże, gamy, skale, polifonizacja melodii, szeroki wachlarz brzmieniowy i rytmiczny, alteracje, rozbudowana harmonia: akordy półzmnieszone, systemy II V I, kadencje – wstępy – rozbudowane zakończenia, substytuty trytonowe, |

| | |
|---------------------------------|---|
| | wychylenia harmoniczne, ciągi dominant wtrąconych). |
| Claude Debussy Maurice Ravel | Bogata kolorystyka – brzmienie i barwa dźwięku jako naczelný środek wyrazu artystycznego, modalność, akordy blokowe, używanie skal kościelnych, wirtuozowska faktura pianistyczna). |
| Aleksander Skriabin | Ekspresja gry, rozbudowana harmonia, liczne chromatyzmy i myślenie interwałowe. |
| Igor Strawiński, Bela Bartok | Przedkładanie perkusyjności instrumentu nad pozostałe elementy dzieła muzycznego – naczelną rolę rytmu, bogactwo zjawisk polimetrycznych i polirytmicznych. |
| Olivier Messiaen | Skale Messiaenowskie, heksatoniki, rozbudowana chromatyzacja melodii, bogata harmonia – alteracje, substytuty, wychylenia półtonowe, nakładanie na siebie nie związanych ze sobą funkcyjnie par trójdźwięków. |

Tak, jak wspomniałem, powyższe środki pianistyczne miały znaczący wpływ na język improwizacji wielu jazzmanów, a przede wszystkim na rozwój indywidualnego spektrum myśli pianistycznej i muzycznej wyobraźni. Jednym słowem, środki zaczerpnięte z literatury muzyki poważnej powinny być w indywidualny sposób studiowane i eksploatowane przez współczesnych muzyków jazzowych.

Pragnę zwrócić uwagę, że opis powyższych środków pianistycznych jest przybliżony i przedstawiony w sposób subiektywny. Wskazałem w nim ważnych dla mnie twórców klasycznych i jazzowych, zwracając uwagę na te spośród muzycznych aspektów, które staram się wykorzystywać w moim osobistym języku artystycznym. Ten zaś kształtuje się w znacznej mierze na podstawie wnikliwego studiowania przeze mnie nagrań, partytur literatury muzyki klasycznej i jazzowej oraz czynnej działalności koncertowej.

Rozdział 2. Możliwości wykonawcze współczesnego pianisty jazzowego

Fortepian oferuje szeroki zakres możliwości wykonawczych i brzmieniowych, który pozwala współczesnemu pianiście na tworzenie, mieszanie i interpretowanie różnorodnych stylów muzycznych przy jednoczesnej próbie kreowania indywidualnego języka muzycznego. Uważam, że jest to szczególnie istotne dla wyrażania szczerej, artystycznej wypowiedzi. Możliwości wykonawcze pianisty jazzowego pozwalają na eksplorowanie różnorodnych ścieżek artystycznych oraz na tworzenie unikatowej, ekscytującej muzyki. Poniżej postanowiłem wyszczególnić kilka elementów dzieła muzycznego, które z punktu widzenia wykonawstwa muzyki jazzowej są dla mnie kluczowe.

Melodyka i harmonika

W pianistyce jazzowej istotną rolę odgrywają melodyka i harmonika, czyli te elementy, które porządkują następstwo pojawiających się po sobie dźwięków (w przypadku melodii) i następstwo współbrzmień akordowych (w przypadku harmonii). W moim odczuciu są to elementy powiązane ze sobą w sposób ścisły. Pojedyncze struktury dźwiękowe tworzą linie melodyczne o określonych kierunkach. Jesteśmy w stanie określić ciężenia tonalno-skalne, dlatego możemy skutecznie rozpoznawać konkretne połączenia (przebiegi) akordów. Podczas myślenia tonalnego lub atonalnego z uwzględnieniem zachowania tonacji lub jej niedookreślenia możemy kreować różnorodne struktury melodyczne i harmoniczne. Wydaje się, że jedno i drugie podejście jest swego rodzaju przenikającym się systemem logicznych struktur dźwiękowych – mam na myśli istnienie dwunastu dźwięków skali chromatycznej i układanie ich w dowolne lub bardziej ustalone struktury melodyczne takie jak skale: kościelne (modalne), zwiększone (całotonowe), zmniejszone (półton – cały ton, cały ton – półton), alterowane (pierwszy tetrachord: półton – cały ton, drugi tetrachord: całe tony), bebopowe, pentatoniczne, heksatoniczne. Wiąże się to również z następującymi po sobie interwałami tworzonymi w spektrum świadomości, ale czasem także pod wpływem intuicji i chwili. Pianista jazzowy znający tercjoną budowę akordów, może stosować bardziej zaawansowane środki harmoniczne takie jak: skale, akordy zastępcze (rozszerzenia akordów i substytuty akordowe), odchylenia harmoniczne (np. półtonu w górę lub w dół),

akordy zawieszone (akordy typu suspend), alteracje, akordy bitonalne, akordy typu slash. Dzięki świadomemu wykorzystywaniu zjawisk harmoniczych takich jak substytuty, akordy blokowe, interwały proste i złożone, trójdźwięki i czterodźwięki w przewrotach, triady i kadencje, współczesny adept sztuki pianistycznej może tworzyć bogate i nowoczesne brzmienie solistyczne i zespołowe.

Rytmika

Najważniejszym elementem muzycznym w jazzie jest rytm. To rytmika nadaje muzyce jazzowej charakterystyczny groove⁴¹ i energię. Aby stworzyć dynamiczne brzmienie w grze zespołowej i solowej, potrzebna jest znajomość kilku istotnych elementów z zakresu rytmiki. Są nimi: świadomość pulsu rytmicznego (fundamentalne poczucie rytmu, czyli świadoma organizacja dźwięków w czasie, układów rytmicznych, metrum); umiejętność swingowania (świadomość podziałów triolowych, akcenty na 2 i 4 w takcie, specyficzne i nieco nieregularne akcentowanie podczas frazowania; kołyszący się puls rytmiczny); poznanie i zrozumienie zjawisk polirytmicznych (równoczesne istnienie, nakładanie na siebie różnorodnych rytmów; zastosowanie polirytmi w improwizacji w aranżacjach dodaje muzyce złożoności i głębi); stosowanie różnego rodzaju figur rytmicznych clave⁴²; synkopacje (przesunięcie akcentu na słabą część taktu, które dodaje energii, wprowadzając element zaskoczenia; świadoma kontrola i zastosowanie synkopacji przez pianistę); groove (szczególne wycucie rytmu i pulsacji, które wprawia w stan hipnotyzującego, płynnego odczuwania muzyki); rytmiczny akompaniament (jednoczesne podtrzymywanie i realizowanie harmonii utworu, ale także dodawanie warstw rytmicznych poprzez stosowanie gry akordami różnego typu: m.in. blokowymi, kwartowymi).

Pianista jazzowy także jako członek sekcji rytmicznej odpowiedzialny jest za wprowadzanie różnorodnych struktur rytmicznych – zarówno w improwizacji, jak i w zakresie akompaniamentu. Często współpracuje z sekcją rytmiczną (z gitarą basową/kontrabasem i perkusją/instrumentami perkusyjnymi) tak, aby stworzyć mocne i płynne podłoże rytmiczne dla solistów.

⁴¹ Groove – uczucie, które powstaje, gdy rytm jest wykonywany w sposób wyjątkowy, precyzyjny i ekspresyjny, tworząc dodatkowo pewną pulsację i ruch; jest to sposób rytmicznej gry. To także końcowy efekt pracy rytmicznej w zespole lub schemat basowy, na którym opiera się utwór.

⁴² Clave – pięciodźwiękowa struktura rytmiczna pełniąca kluczową rolę w kontekście kształtowania rytmiki dzieła muzycznego w muzyce afrokubańskiej.

Improwizacja

Jedną z kluczowych płaszczyzn w muzyce jazzowej jest improwizacja. To spontaniczne i świadome tworzenie materiału dźwiękowego w czasie rzeczywistym jest podstawowym budulcem jazzowej ekspresji twórczej. Posiadanie unikalnej umiejętności improwizowania partii solowych, komponowania oryginalnych melodii i harmonii na podstawie struktury muzycznej danego utworu lub całkowicie spontaniczne, intuicyjne podejście do tworzenia fraz muzycznych stanowi fundament indywidualnego języka wypowiedzi artystycznej przynależnej do muzyki jazzowej. Pianiści jazzowi mogą eksperymentować z różnymi skalami, arpeggiami i figurami melodycznymi po to, aby wyrazić swoją indywidualność artystyczną i estetyczną.

Wyszczególniłem kilka kluczowych umiejętności potrzebnych do wzbogacenia improwizacji: znajomość skal i akordów (durowe, molowe, pentatoniczne, modalne, bluesowe, chromatyczne, zwiększone, zmniejszone typu półton – cały ton, cały ton – półton, tercja mała – półton, skale Messiaenowskie⁴³); zrozumienie struktur harmoniczych (interwały proste i złożone, modulacje, substytuty i alteracje, kadencje i progresje harmoniczne m.in. II V I, III VI II V, I IV III VI, III VI II V, I VI II V, harmonizowanie melodii we wszystkich tonacjach oraz szybkie reagowanie na zmiany akordów); technika pianistyczna (znajomość aparatu wykonawczego, świadomość rejestrów i budowy instrumentu, pozycja przy instrumencie – swobodnie rozluźnione ciało, lekkość rytmiczna, właściwe palcowanie i pedalizacja; szeroki zakres dynamiki, swoboda harmoniczna (upper structures, techniki artykulacyjne, akordy bitonalne i inne), zróżnicowana artykulacja; słuch muzyczny (zdolność do świadomego słyszenia połączeń między dźwiękami, słyszenie tonacji i szybkie reagowanie na zmiany akordów, melodii, rytmów); kreatywność i wyobraźnia (eksperymentowanie z dźwiękiem, pomysłowość – tworzenie nowych motywów muzycznych i kreowanie indywidualnego języka muzycznego); ekspresyjność, emocjonalność (wyrażanie swoich osobistych uczuć, przeżyć i emocji poprzez improwizację); opanowanie i spokój wewnętrzny (granie tego, co słyszymy w głowie, brak presji wykonawczej, granie sercem i rozumem); praktyka wykonawcza (czynne koncertowanie, tworzenie projektów artystycznych, gra

⁴³ Skale Messiaenowskie – system siedmiu modii (skal) zbudowanych od dźwięku C przez Oliviera Messiaena. Zob. więcej: O. Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Livre Broché – Alphonse Leduc, Paryż 1944.

w zespołach); eksploracja różnorodnych stylów muzycznych (pogłębianie wiedzy, słuchanie nagrań, uczęszczanie na koncerty).

Akompaniament

Sposoby kształtowania akompaniamentu związane są z elastycznym reagowaniem na wykonywane przez innych muzyków pomysły muzyczne. To także umiejętność dostosowania harmonii, rytmu i dynamiki do konkretnej sytuacji. W zależności od struktury dźwiękowej i kierunku improwizacji pianista może dokonać zmiany faktury pianistycznej na gęstsza (w przypadku oszczędnej linii melodycznej solisty) lub rzadszą (w przypadku natłoku dźwięków w improwizacji).

Kiedy mówimy o akompaniamencie pianistycznym, warto też zwrócić uwagę na sposoby jego kształtowania i realizowania. Jest to proces związany z kreatywnością, który wymaga umiejętności technicznych, a w szczególności głębokiej wrażliwości artystycznej. W tworzeniu akompaniamentu można wskazać kilka elementarnych kwestii: akordy (znajomość akordów prostych, złożonych, rozszerzonych, alterowanych, zwiększonych, zmniejszonych, znajomość voicingów w różnych układach głosów); niezależna prawa ręka i lewa ręka (świadome kreowanie linii melodycznych w improwizacji, śpiewność we frazowaniu, stosowanie ozdobników, aktywny comping w lewej ręce, niezależność rąk, stosowanie arpeggio czyli pojawianie się po sobie dźwięków następujących sekwencyjnie, podział akordów między ręce, osadzenie linii basowych w lewej ręce); ornamentacja (stosowanie ozdobników takich jak tryle czy repetycje); dynamika (umiejętność tworzenia różnorodnych planów dynamicznych podczas improwizacji); interakcja z innymi muzykami (wzajemne słuchanie się i reagowanie na pomysły muzyczne partnerów, tworzenie spójnego brzmienia poprzez dostosowywanie akompaniamentu do działań pozostałych członków zespołu); świadomość rytmiczna (wykorzystanie różnorodnych wartości rytmicznych, odpowiednie akcentowanie nut w niespodziewanych miejscach może wpływać na dodawanie lub utrzymywanie energii w zespole).

Artykulacja

Sposób wydobywania dźwięku na fortepianie to kolejny ważny aspekt wykonawczy w pianistyce jazzowej. To, w jaki sposób atakujemy, uderzamy w strunę i wydobywamy

brzmienie na instrumencie wpływa bezpośrednio na wyrazistość i kreację interpretacji muzycznej. Artykulacja odnosi się również do kontrolowania wydobywania dźwięku poprzez stosowanie odpowiednich technik. Zaliczają się do nich określenia artykulacyjne, które nie występują często w partyturach jazzowych, jednak z wykonawczego punktu widzenia ich znajomość jest niezwykle istotna: staccato (granie krótkich, wyraźnie odseparowanych od siebie dźwięków; klawisz jest naciskany lekko i szybko uwalniany, co powoduje krótki dźwięk; oznaczone kropką nad nutą lub słowem); legato (granie płynne, bez przerw między dźwiękami; klawisze naciskane są płynnie i dbale, aby następujące po sobie dźwięki uległy połączeniu; oznaczone łukami lub słowem); rubato (skręcanie lub wydłużanie dźwięków w trakcie wykonywania utworu); portato (połączenie między staccato i legato, w którym dźwięki są od siebie delikatnie odseparowane, lecz nie tak wyraźnie jak w technice staccato – technikę tę możemy osiągnąć poprzez krótkie naciskanie klawiszy przy delikatnym utrzymaniu dźwięku); staccatissimo (krótsza wersja staccato, gdzie dźwięki mocno odseparowane od siebie tworzą efekt skoczności); martellato (dosłownie „młoteczek” – szybkie i energiczne naciskanie klawiszy, zwiększające intensywność i dynamikę dźwięków; tenuto (pełne utrzymywanie dźwięku przez cały jego wyznaczony czas, podkreślające go w kontekście innych dźwięków); akcentowanie (celowe podkreślanie dźwięku poprzez zwiększenie jego głośności, intensywności); arpeggio (akord łamany, w którym dźwięki składowe nie są uderzane jednocześnie, a dołączane kolejno po sobie; oznaczone falistą kreską poprzedzającą akord). Warto także podkreślić istotną rolę, jaką pełni touche (z języka francuskiego dotyk). Wpływa on nie tylko na sam sposób wydobywania dźwięku, ale także na aspekt kolorystyczny.

Określeń związanych z artykulacją jest oczywiście znacznie więcej, niemniej powyższy wybór obejmuje te spośród nich, które uważam za najbardziej uniwersalne i najczęściej wykorzystywane. Opanowanie każdej z tych technik wymaga wnikliwej znajomości aparatu wykonawczego, czułości i świadomości w kształtowaniu dźwięku.

Dynamika

Zagadnienie dynamiki jest priorytetowym elementem, który wpływa na tworzenie odpowiedniej dramaturgii w utworze czy improwizacji. Umiejętne i świadome stopniowanie dynamiczne pomaga wyrazić emocje i stworzyć głębokie interpretacje utworów. W zależności od kontekstu muzycznego zagadnienia związane z dynamiką

obejmują kontrolowanie natężenia głośności i intensywności dźwięków. Dla przykładu w celu stworzenia nastrojowej aury i narracji muzycznej w balladach jazzowych możemy zastosować subtelne i delikatne arpeggia lub oszczędność dźwiękową (np. granie pauzą – ciszą). W przypadku bardziej dynamicznych utworów w szybszych tempach można zastosować większe kontrasty dynamiczne między cichymi i głośnymi fragmentami, jednocześnie dodając graniu więcej dramatyzmu i intensywności. Kontrasty dynamiczne mogą posłużyć również do kształtowania dialogu między muzykami, podkreślając niektóre momenty muzyczne. Zmiana dynamiki w trakcie kształtowania improwizacji czy akompaniamentu realizowana poprzez stopniowe zwiększanie i zmniejszanie głośności dźwięków, może być wykorzystywana w budowaniu większego napięcia i dramaturgii wypowiedzi muzycznej. Uważam, że dbałość o aspekty dynamiczne ma ścisły związek z głębią wyrazu muzycznego – umiejętne operowanie dynamiką pozwala pianistom na wyrażanie swojej indywidualności artystycznej w sposób bardziej przekonujący i oryginalny.

Agogika

Agogika, czyli tempo, odgrywa istotną rolę ze względu na improwizacyjny charakter tego elementu wykonawczego. W pianistyce jazzowej agogika obejmuje szeroki zakres różnych technik, które mogą być używane do wydobywania z instrumentu konkretnych kolorów, nastrojów i dynamiki. Obejmuje to m.in. kontrolę tempa utworu czy improwizacji, akcentowanie poszczególnych nut, stosowanie rubata⁴⁴, a także wykorzystywanie różnych technik artykulacyjnych. Pewna elastyczność w kształtowaniu rytmu i dynamiki pozwala pianistom na tworzenie wyjątkowych momentów muzycznych podczas kolektywnej improwizacji w zespole.

Kolorystyka

Dbałość o barwę dźwięku i wrażliwość kolorystyczna była naczelną wartością w epoce impresjonizmu. W pianistyce kolorystyka odnosi się do sposobów, w jaki pianista używa różnych dźwięków, akordów, harmonii, technik artykulacyjnych w celu stworzenia bogactwa brzmieniowego swojej gry. W osobistym doświadczeniu

⁴⁴ Rubato – dowolne skracanie lub wydłużanie dźwięków.

zaobserwowałem, że kolorystyka związana jest często z umiejętnością korzystania ze wszystkich rejestrów klawiatury, a także świadomego używania środków dynamicznych i artykulacyjnych. Wyszczególniłem kilka przykładowych aspektów kolorystycznych: zastosowanie akordów i ich rozszerzeń (znajomość tercjowej budowy akordów i ich składników – dodawanie non, decym, tercdecym i uzyskiwanie konkretnego brzmienia); zastosowanie klasterów i dysonansów (zestawy sąsiadujących ze sobą dźwięków zagranych w jednym momencie tworzą efekty dysonansowe, dodając intensywności brzmienia); operowanie stylistykami muzycznymi i rytmicznymi (np. stride piano, modalność, swing, bossa nova), które pozwalają uzyskać różnorodność kolorystyczną; śpiewanie i frazowanie wewnętrzne (umiejętność słuchania i śpiewania tego, co chcemy zagrać); świadoma i zróżnicowana pedalizacja (kontrolowanie długości trwania dźwięku oraz nakładanie na siebie różnorodnych dźwięków, które pozwala na stworzenie warstwowych płaszczyzn brzmieniowych); zastosowanie zróżnicowanej harmonii (rozszerzenia harmoniczne, alteracje czyli podwyższanie lub obniżanie danego składnika akordu mogą wpłynąć na uzyskanie nieoczywistych współbrzmień); zastosowanie technologii (eksploracje różnorodnych brzmień, używanie efektów elektronicznych typu wah-wah, delay, reverb w celu urozmaicenia brzmienia; wykorzystywanie instrumentów elektronicznych: fender rhodes, syntezatory analogowe i cyfrowe, moduły brzmieniowe, samplery czy loopery); dbanie o wyrazistość dźwięku (dzięki rozwojowi technologicznemu, a także postępom w zakresie budowy instrumentów, współczesne fortepiany oferują bogate i zróżnicowane brzmienie – pozwala to na większą kontrolę barwy dźwięku, śpiewności tonu, a także dynamiki w grze).

2.1. Możliwości brzmieniowe

Fortepian jest instrumentem oferującym szeroki zakres brzmień i właściwości dźwiękowych. To czyni go niezwykle wszechstronnym narzędziem w różnych obsadach muzycznych. Warto przyjrzeć się kilku istotnym właściwościom tego instrumentu.

Pierwsze, co przychodzi na myśl to bogactwo jego barwy, czyli zdolność do wyrażania różnorodnych kolorów dźwiękowych – wybrzmienie fortepianu może być delikatne i subtelne, ale także głośne i potężne. Odpowiednia kontrola siły uderzenia, aparatu wykonawczego, a także elementów dynamiki, kolorystyki i artykulacji pozwala na osiągnięcie różnych odcieni barwowych – od ciepłych i melodyjnych do bardziej zdefiniowanych i ostro konturowanych dźwięków.

Kolejną właściwością jest rozpiętość brzmienia, czyli szeroki zakres dźwięków, zarówno w skali ich wysokości, jak i dynamiki. Można grać zarówno bardzo niskie, pełne głębi i mocy dźwięki, jak i wysokie, lśniąco i klarownie. Taka rozpiętość, czy też świadomość używania wszystkich rejestrów klawiatury, pozwala pianistom na wyrafinowane wykonawstwo przy jednoczesnym ukazaniu wirtuozerii. Ma to ścisły związek ze świadomością budowy instrumentu (korzystanie z różnych instrumentów podczas koncertów).

Określone brzmienie fortepianu można także osiągnąć preparowaniem i modyfikowaniem dźwięku poprzez umieszczanie różnych przedmiotów wewnątrz instrumentu, zwłaszcza na strunach. Mogą to być przedmioty wykonane z gumy, metalu, drewna, papieru lub tkaniny. Dzięki umiejętnej preparacji instrumentu możliwe jest uzyskanie efektów perkusyjnych, a nawet szumów. Perkusyjne właściwości fortepianu wydobywa się też poprzez mocne uderzanie strun i używanie glissando czy staccato, uzyskując w efekcie brzmienia przypominające bicie w talerze lub różnego rodzaju bębny. Modyfikowanie brzmienia fortepianu poprzez umieszczanie różnych przedmiotów na strunach lub wewnątrz instrumentu tworzy warunki do odkrywania nowych brzmień. Zamiast tradycyjnego grania na klawiszach eksperymentujemy z różnymi sposobami uderzania, drapania lub szarpania strun fortepianu. W ramach poszukiwania interesujących brzmień czy efektów dźwiękowych możemy też używać takich narzędzi jak pałki perkusyjne, kostki do gitary lub metalowe przedmioty. Skutkiem uderzania tych elementów może być uzyskanie nietypowego rezonansu brzmienia (np. poprzez przyklejanie przedmiotów do drewnianych młotków lub zmianę ich kształtu).

Kolejnym działaniem, które daje ciekawe możliwości modyfikowania brzmienia fortepianu jest eksperymentowanie z elektroniką. Za pomocą mikrofonów pojemnościowych, mikrofonów kontaktowych lub przetworników możemy przechwycić dźwięki z wnętrza fortepianu i przetwarzać je za pomocą efektów lub syntezy.

Wszystkie wskazane powyżej techniki pozwalają na tworzenie nowych, nietypowych brzmień. Eksperymentowanie z nimi może prowadzić do odkrycia nieznanych wcześniej możliwości fortepianu oraz otwarcia nowych horyzontów w kontekście tworzenia muzyki. Właściwością szczególną jest także pedalizacja, czyli kontrola wydobywania dźwięku i odpowiednie używanie pedałów: sustain (wydłużający trwanie dźwięku); sostenuto (podtrzymujący wybrane dźwięki, czasem wyciszający je – pedał ten posiada różne funkcje w zależności od danego typu instrumentu); soft/una corda (wytłumiający i zmiękcza dźwięk).

2.2. Dobór środków pianistycznych w procesie improwizacji

Proces improwizacji w muzyce oferuje nieograniczone możliwości wyrazu artystycznego za pomocą różnorodnych połączeń dźwiękowych. W zależności od koncepcji artystycznej improwizacja może być komponowana w czasie rzeczywistym (tu i teraz), może dopuszczać element przypadku (improwizacja całkowicie dowolna, free), a także tworzona w pewnej symbiozie z naturalną osobowością twórcy. To także podejmowanie ryzyka, czyli wychodzenie ze strefy własnego komfortu i zaufanie do siebie, aby podążać w nieznane, odkrywać i poddać się działaniu chwili. Każdy z tych sposobów improwizowania wiąże się z wyborem określonych środków pianistycznych, które zależą od preferencji, umiejętności danego muzyka oraz kontekstu muzycznego i wykonawczego, w którym występuje.

Oto kilka przykładów środków pianistycznych, które możemy wykorzystać w procesie improwizacji: stosowanie wybranych skal nadających improwizacji określony charakter i nastrój, np. skal durowych – molowych (12 dur i 12 moll – cały system tonalny), modalnych/kościelnych, pentatonicznych, bluesowych, chromatycznych, harmonicznych, zmniejszonych (półton – cały ton, cały ton – półton), całotonowych, bebopowych, heksatonicznych (np. tercja mała – półton), lidyjsko-dominantowych (góralskie), romskich/cygańskich (dwie odmiany), orientalnych, serii dźwięków losowych tworzących daną skalę; zwroty harmoniczne i swobodne wykorzystywanie wszystkich tonacji (odchylenia harmoniczne np. o półton w górę lub w dół od właściwego akordu); zmiany trybów dur–moll (balansowanie na granicy tonalności i atonalności, modulacje i kadencje); aktywne harmonizowanie melodii; akordy zawieszone (akordy typu suspend), akordy typu slash, akordy bitonalne i politonalne, progresje i modulacje akordów; eksplorowanie różnych tonacji, nie tylko głównej tonacji utworu; alteracje i substytuty czyli obniżanie i podwyższanie składników danego akordu, zastępowanie jednego akordu innym, który pasuje do danej skali (akordy zastępcze – substytuty I, II, III stopnia, substytuty trytonowe); harmonia lustrzana (negative harmony⁴⁵) czyli koncepcja harmonii polegająca na odbiciu wszystkich dźwięków i akordów względem środka osi harmonii; myślenie interwałowe czyli nakładanie i zestawianie ze sobą związanych lub niezwiązanych funkcyjnie par interwałów, trójdźwięków, triad;

⁴⁵ Negative harmony (tłum. z ang. harmonia lustrzana) – termin używany przez szwajcarskiego muzykologa, kompozytora, pianistę Ernsta Levy’ego. Zob. więcej: E. Levy, *A Theory of Harmony*, red. Levarie Siegmund, State University of New York Press, Nowy Jork 1985.

umożliwienie eksploracji nowych niekonwencjonalnych dźwięków i brzmień; upper structures czyli nakładanie dodatkowych struktur harmoniczných w celu poszerzenia brzmienia i uzyskania większej złożoności harmoniczných; aktywny rytm czyli swobodne poruszanie się w każdym metrum; świadomość każdej z wartości rytmicznych (regularnych i nieregularnych); realizowanie fraz melodycznych w każdym możliwym tempie; stosowanie zjawisk polimetrycznych i polirytmicznych, umiejętność improwizowania w metrach nieparzystych, przesunięcia rytmiczne (rhythmic displacement).

Kształtowanie kolektywnej improwizacji, czyli dialogu między instrumentalistami to proces, który można realizować na wiele sposobów. Kluczową kwestią jest w tym kontekście słuchanie i reagowanie odwołujące się do fundamentalnej dla muzyki jazzowej techniki call and response. Wzajemne słuchanie definiuję tu jako uważność i świadomość w kształtowaniu materiału muzycznego każdego z instrumentalistów oraz zwracanie uwagi na takie szczegóły muzyczne jak melodia, rytm, harmonia, kolorystyka, dynamika, emocje. Takie podejście pozwala na elastyczną reakcję i dostosowywanie indywidualnej gry do tego, co wnoszą muzyczne nasi partnerzy. Umożliwia to dynamiczny dialog, w którym wszyscy mają swobodę wyrażania swoich pomysłów muzycznych i fraz. Nie można jednak zapominać o pozostawieniu przestrzeni dla solistów – tak, aby podczas improwizacji mogli wyeksponować i rozwinąć swoje muzyczne pomysły. Pozostali muzycy mogą wówczas pełnić funkcję akompaniującą dostosowaną do linii melodycznej solisty, tworząc rytmiczne i harmoniczne tło. Innym sposobem kształtowania kolektywnej improwizacji jest zastosowanie krótkich i długich motywów muzycznych, czyli wprowadzanie motywów melodycznych, rytmicznych, które będą się rozwijać i powtarzać w różnych interpretacjach wykonawczych. Tego rodzaju wspólne podejście umożliwia powiązanie poszczególnych improwizacji i tworzenie spójności w dialogu między instrumentalistami (kontynuacja myśli muzycznej naszych partnerów). Nie można także pominąć wspólnej pracy nad harmonią oraz eksperymentowania z różnymi akordami, sekwencjami akordów, przebiegami, pętlami harmonicznymi i modulacjami – wszystko po to, aby wytworzyć ciekawe i zróżnicowane dźwiękowe tło w dziele muzycznym.

Zastanawiając się nad zagadnieniem kształtowania się decyzyjności w zakresie stosowanych środków pianistycznych w improwizacji w relacji do zmiennego instrumentarium, przychodzi mi na myśl pytanie: w jaki sposób dobór środków wykonawczych determinuje powstanie dzieła muzycznego o spójnej idei brzmieniowej?

Postanowiłem podjąć próbę udzielenia odpowiedzi na to pytanie. Na wstępie warto uściślić, czym jest owa spójność brzmienia w dziele muzycznym, jak ją rozumiem i z czego ona wynika. Uważam, że owa spójność odnosi się do zrównoważonego i harmonijnego zastosowania różnych środków dźwiękowych w celu wyrażenia konkretnej koncepcji artystycznej i emocji. Można zatem rozumieć, że jest to odniesienie do jedności w brzmieniu, gdzie wszystkie elementy dzieła muzycznego współdziałają w celu przekazania jednej głównej idei lub danego wrażenia. Taki punkt widzenia nasuwa kilka wskazań dotyczących tego, które elementy muzyczne wpływają na osiągnięcie stanu spójności brzmienia. Na pierwszym planie warto wymienić instrumentację, czyli dobór określonych instrumentów i rozmieszczenie ich w określonych miejscach utworu. To, jaki rodzaj, strukturę brzmienia bądź narrację możemy uzyskać, zależy w dużym stopniu od wybranego instrumentarium.

Decyzyjność w zakresie organizacji materiału dźwiękowego, czyli odpowiednie umiejscowienie dźwięków w przestrzeni rytmicznej (czasowej) utworu, improwizacji jest fundamentem tworzenia właściwej dla solisty i akompaniujących muzyków przestrzeni wybrzmienia dźwięku. Kolejnym z przejawów owej decyzyjności jest połączenie ze sobą melodii i harmonii, które rozumiem to jako pewną wzajemność funkcyjną (tonalną, ale nie tylko), polegającą na powiązaniu struktur melodycznych ze strukturami harmonicznymi (np. wybór dźwięków konkretnej skali właściwych dla danego akordu – używanie harmoniki skalowej). Podobnie jest w zakresie ustalenia tempa utworu, gdzie istotną rolę odgrywa świadomość rytmiczna i kolorystyczna. Pozwala to na wspieranie stabilności pracy sekcji rytmicznej, równocześnie wpływa na grę solisty, a także uwydatnia główne założenia kompozytora.

Każdy instrument ma charakterystyczną barwę i dźwięk, dlatego może być wykorzystywany w mniej lub bardziej zamierzony sposób (np. do stworzenia odpowiedniej aury i dramaturgii utworu). W tym wypadku decyzja dotycząca doboru instrumentów o podobnym kolorycie dźwiękowym może stworzyć spójną płaszczyznę brzmieniową. W sytuacji odwrotnej, kiedy instrumenty dobierzemy pod względem kontrastu barwy dźwięku, możemy uzyskać bardziej nieoczywiste współbrzmienia.

Kolejnym ważnym aspektem, który podlega decyzyjności jest także balansowanie pomiędzy sekcjami instrumentalnymi, czyli dobieranie odpowiedniej liczby instrumentów oraz ustalanie ich proporcji względem określonej koncepcji artystycznej. Konkretyzowanie i ustalenie określonej konfiguracji wykonawczej przybliża do osiągnięcia zamierzonej równowagi brzmieniowej. W zależności od potrzeb

konceptyjnych skład instrumentalny można poszerzyć o dodatkowe instrumenty lub ograniczyć jego zakres brzmieniowy. Skutkiem tego zabiegu może być bardziej dobitne wydobywanie organiczności i piękna akustycznego brzmienia. Kompozytor może mieć z góry ustaloną koncepcję dźwiękową i brzmieniową, dlatego dana koncepcja, wizja artystyczna wprost determinuje dobór właściwych środków wykonawczych. Jest to proces, w którym kompozytor, aby stworzyć harmonijną całość brzmienia, bierze pod uwagę konkretne czynniki muzyczne i artystyczne. W rezultacie spójność idei brzmieniowej zależy od kompozytora, jego artystycznych, estetycznych i muzycznych decyzji, ale także od ich realizacji przez profesjonalnych muzyków. Zespół muzyczny jawi nam się tutaj jako jeden, żywy, spójny organizm. Sprawia to, że dzieło muzyczne może być bardziej przystępne, zrozumiałe dla potencjalnego słuchacza, pozwala mu głębiej przeniknąć w intencje twórcy, zrozumieć przekaz artystyczny oraz doświadczyć konkretnych przeżyć – zarówno estetycznych, jak i emocjonalnych.

Decyzje dotyczące wyboru odpowiednich środków pianistycznych zależą też w dużej mierze od poziomu technicznych umiejętności wykonawców – ich rzemiosła i kunsztu instrumentalnego. Warto tu uwzględnić stopień zaawansowania aparatu gry i możliwości technicznych, dla których dana kompozycja jest przeznaczona. Optymalne i świadome wykorzystywanie potencjału wykonawców może przyczynić się do większej autentyczności i ekspresji w ostatecznym wykonaniu. Także współczesne technologie oferują możliwości wzbogacenia brzmienia za pomocą efektów dźwiękowych i elektroniki. Poprzez tworzenie dodatkowych warstw dźwiękowych dzięki synteze, modułom brzmieniowym, świadome korzystanie z tychże środków może rozszerzyć zakres brzmienia danej kompozycji.

2.3. Rola improwizacji w procesie twórczym – osobista refleksja

Wieloletnia działalność artystyczna i naukowa pozwoliły mi pogłębić wiedzę na temat najważniejszej dziedziny w pianistyce jazzowej, jaką jest improwizacja. Dlatego mówiąc o genezie powstawania dzieła artystycznego, pragnę przybliżyć mój osobisty stosunek do improwizacji w procesie twórczym.

Improwizacja bez wątpienia odgrywa w nim bardzo istotną rolę. Polega na spontanicznym, kreatywnym tworzeniu materiału dźwiękowego w czasie rzeczywistym, pozwalając na eksplorowanie nowych pomysłów muzycznych, odkrywanie nowych

perspektyw i wychodzenie poza utarte schematy.

Po pierwsze, w kontekście samego powstawania danego dzieła, improwizacja może skłonić artystę do odkrywania własnej wyobraźni oraz tworzenia nieoczekiwanych i oryginalnych rozwiązań dźwiękowych. Można zatem powiedzieć, że pozwala ona na swobodne wyrażanie własnej indywidualności i kreatywności. Umiejętność improwizacji otwiera także przestrzeń do eksperymentowania i wychodzenia ze strefy własnego komfortu, przełamywania ograniczeń – często prowadzi do poznawania nowych technik, stylów lub sposobów wyrażania własnego ja.

Po drugie, improwizacja sprzyja interakcji z innymi twórcami na płaszczyznach różnych gałęzi sztuki. W przypadku wykonawstwa muzyki daje ona możliwość spontanicznej komunikacji i współtworzenia rozpoznawalnego brzmienia zespołu. Umożliwia dialog, wymianę pomysłów między artystami, co może prowadzić do powstawania unikalnych i niepowtarzalnych doświadczeń artystycznych. Improwizacja to również ważna sfera szybkiego reagowania, ponieważ pozwala na adaptację do zmieniających się okoliczności. Dzięki swobodnemu improwizowaniu możemy znaleźć elastyczne rozwiązania w trudnych sytuacjach wykonawczych.

Po trzecie, istnieją również takie obszary twórczości, w których improwizacja ma nieco mniejsze znaczenie. W przypadku niektórych dziedzin, takich jak malarstwo czy literatura proces twórczy może być bardziej oparty na planowaniu, refleksji i przemyślanym działaniu. Jednak nawet w tych przypadkach improwizowanie pojawia się jako element eksperymentu lub jako metoda poszukiwania nowych inspiracji.

Pragnę dodać, że improwizacja jako dziedzina silnie związana z potrzebą twórczą człowieka to w moim rozumieniu głęboka kopalnia pomysłów. To najczystszej postaci artystyczne odkrywanie, eksperymentowanie i wyrażanie swojej kreatywności w niepowtarzalny sposób. To także cenny obszar, który przyczynia się do powstawania oryginalnych i unikatowych dzieł w muzyce i szeroko rozumianej sztuce.

Wracając do istoty moich zainteresowań, aspekt improwizacyjny jest nieodłącznym elementem muzyki jazzowej i odgrywa w niej kluczową rolę. Warto jednak podkreślić, że improwizacja w muzyce jazzowej różni się od innych stylów muzycznych, ponieważ jej struktura jest bardziej elastyczna i otwarta na zmiany. Jazz jako gatunek nie jest ściśle zdefiniowany przez precyzyjne zapisy nutowe, ale raczej przez harmonię i melodykę, które stanowią punkt wyjścia dla improwizacji. Innymi słowy muzycy jazzowi mogą eksplorować różne frazy muzyczne, skale, rytmy, aranżacje, mogą tworzyć nowe brzmienia i interpretacje, które są unikatowe dla danego wykonania. Jednocześnie

umiejętność improwizacji wymaga szerokiej wiedzy muzycznej, technicznych umiejętności gry na instrumencie oraz głębokiego zrozumienia harmonii, struktury muzycznej i pozostałych elementów dzieła. Wykonawcy muszą być gotowi na natychmiastowe reagowanie na impulsy płynące od innych muzyków – tak, aby tworzyć na bieżąco partie solowe, które są spójne i oryginalne.

Dziedzina improwizacji w zakresie muzyki jazzowej ma również silne powiązania z przeszłością tego gatunku. Tak, jak już wspominałem w rozdziale pierwszym, jazz wyewoluował z afroamerykańskiej tradycji muzycznej, włączając i łącząc elementy bluesa, ragtime'u i tradycyjnej muzyki ludowej. Wielu jazzmanów odwołuje się do wcześniejszych stylów i technik improwizacyjnych, adaptując je i rozwijając w nowe formy – można więc śmiało powiedzieć, że historia jazzu stanowi bazę, na której opiera się twórczość współczesnych muzyków związanych z tym gatunkiem.

2.4. Elementy istotne dla rozwoju muzyki jazzowej w przyszłości

W ramach niniejszego rozdziału chciałbym wskazać kilka zjawisk, które uważam za kluczowe dla rozwoju muzyki jazzowej w nadchodzących latach. Zacznę od tego, że muzycy jazzowi zawsze byli otwarci na pojawiające się nowe kierunki w muzyce i szeroko pojętej sztuce. Są one dla nich impulsem do poszukiwania nowych dźwięków, struktur muzycznych i brzmieniowych oraz technik wykonawczych, które decydują o rozwoju jazzu.

Kolejną kwestią jest otwartość na różnorodność. Jazz zawsze czerpał z różnych korzeni, tradycji i stylów muzycznych, a to wzmacnia międzykulturowy szacunek oraz dbałość o wspólne, nie tylko muzyczne, wartości. Sprzyja też integrowaniu się różnych pokoleń muzyków. Dzięki wymianie poglądów, wzajemnym inspiracjom, wspólnemu słuchaniu muzyki, rozmowom o życiu i kulturze możliwe są kolektywne dążenia do rozwijania nowych form współpracy między jazzmanami, zarówno na scenie, jak i w procesie twórczym.

Z moich obserwacji wynika też, że przyszłość muzyki jazzowej związana jest nierozzerwalnie z eksplorowaniem nowych stylistyk i brzmień. Dzięki postępowi technologicznemu, rozwojowi nowych instrumentów, technik nagraniowych i zaawansowanej produkcji muzycznej artyści jazzowi ciągle poszerzają swoje możliwości wykonawcze i brzmieniowe.

Jednym z najważniejszych obszarów rozwoju dla muzyki jazzowej jest także

świadomość historyczna i szacunek dla osiągnięć przeszłych pokoleń muzycznych mistrzów. Jazz będzie się rozwijał i ewoluował, ale zrozumienie korzeni jazzu, jego kulturowego kontekstu z pewnością pomoże w tworzeniu nowych i oryginalnych dzieł artystycznych.

Muzyka jazzowa jest niezwykle zmienna i elastyczna, więc dokonana przeze mnie systematyzacja i poczynione opisy mogą ulec zmianie wraz z postępem czasu i ewolucją gatunku. Zastanówmy się jednak, biorąc pod uwagę jej aktualny stan, jakie wartości we współczesnej pianistyce jazzowej mają szansę wpłynąć na jej rozwój w przyszłych latach.

Podczas swojej drogi muzycznej spotkałem wielu mistrzów fortepianu jazzowego. Byli to Chick Corea, Kirk Lightsey, Enrico Pieranunzi, David Virelles, Dave Kikoski czy Gerald Clayton. Wszyscy niemal jednogłośnie wskazywali na podobne, kluczowe dla współczesnej pianistyki cechy i wartości. Są to: kreatywność i indywidualność jako zdolność do wyrażania własnej osobowości, wrażliwości i twórczego podejścia do muzyki; cel stworzenia unikalnego brzmienia, które wyróżnia się na tle innych muzyków (może być zapamiętane); technika i umiejętności wykonawcze jako podstawowe narzędzia profesjonalnego warsztatu pianistycznego (np. rozbudowane poczucie rytmu i frazy, aparat wykonawczy, dbałość o każdy z elementów dzieła muzycznego, techniczna lekkość, znajomość harmonii i swobodne poruszanie się we wszystkich tonacjach); swoboda improwizacji jako fundament muzyki jazzowej; z jednej strony znajomość teorii muzyki (harmonia, skale, kadencje, interwały, przebiegi harmoniczne, kontrapunkty, rytm), z drugiej zdolność grania sercem w przewadze nad rozumem (granie z głębi serca, szczerość wypowiedzi artystycznej) i umiejętność szybkiego reagowania na interakcję z innymi muzykami; zrozumienie tradycji jazzowej poprzez ciągłe studiowanie i odkrywanie nagrań wielkich mistrzów jazzowych, eksplorowanie stylów i epok w celu doskonalenia swoich muzycznych pomysłów, szacunek dla literatury muzycznej; kreowanie własnego języka muzycznej wypowiedzi; eksploracja nowych dźwięków jako otwartość na eksperymentowanie z elektroniką, z budową instrumentu, z różnymi gatunkami muzycznymi; umiejętność łączenia stylów muzycznych, poszukiwania i implementowania inspiracji; zdolność do przekraczania własnych granic, podejmowania ryzyka, wychodzenia ze strefy komfortu; praca nad rozwojem wyobraźni oraz studiowanie szeroko pojętej kultury i sztuki.

Zastanówmy się teraz nad drugą częścią pytania, mianowicie które z możliwości wykonawczych są, czy też mogą być ponadczasowe dla pianistycznego rozwoju? Ponadczasowe, czyli takie, które nie tracą swojego znaczenia, będą wartościowe

i aktualne. W odniesieniu do współczesnej pianistyki jazzowej można wyszczególnić kilka kluczowych zagadnień, które bez wątpienia zachowują swoją aktualność i znaczenie. Szerzej opisałem je na początku rozdziału drugiego, dlatego tym razem nie jest moim celem szczegółowa charakterystyka każdej z możliwości, ale ogólne zestawienie tych, które uznaję za najbardziej istotne. Są to: improwizacja, elementy dzieła muzycznego (melodia, rytm, harmonia, agogika, dynamika, kolorystyka, artykulacja), akompaniament, interpretacja, technika, słuch. Trzeba pamiętać, że każde z nich może dostarczać pianistom nowych rozwiązań twórczych.

Rozdział 3. Geneza i charakterystyka autorskiego dzieła artystycznego *Piano Dialogues*

Przed omówieniem zamysłu teoretycznego dzieła artystycznego *Piano Dialogues* chciałbym wprowadzić ogólny kontekst i pojęcia, które posłużą do zarysowania koncepcji artystycznej.

Geneza powstania dzieła zazwyczaj odnosi się do inspiracji, a także motywacji artysty do stworzenia danego utworu. Czynnikiem mogącym wpływać na proces twórczy mogą być też osobiste doświadczenia, zainteresowania, kontekst społeczny, kulturowy lub historyczny. Charakterystyka dzieła obejmuje zaś opis jego cech, takich jak forma muzyczna, styl, technika, tematyka, przesłanie itp.

Piano Dialogues, czyli w polskim tłumaczeniu *Dialogi fortepianowe* to tytuł dzieła artystycznego, które jest przedmiotem analizy muzycznej mojej dysertacji doktorskiej. Kompozycja składa się z następujących po sobie, krótkich pomysłów instrumentalnych, poczynsz od fortepianu solowego (*Piano Solo*), fortepianu preparowanego (*Piano Preparations*), fortepianu z elektroniką (*Piano Electronics*), trzech duetów fortepianu z zestawem perkusyjnym (*Piano Drums I*, *Piano Drums II*, *Piano Drums III*), dwóch duetów fortepianu z kontrabasem (*Piano Bass I*, *Piano Bass II*), klasycznego fortepianowego tria jazzowego (*Classic Jazz Trio*), tria bez instrumentu basowego (*Jazz Trio no Bass*) oraz dwóch kwartetów jazzowych (*Jazz Quartet*, *Jazz Quartet – Blues*). Jeżeli chodzi o dobór instrumentacji, ważnymi dla mnie kryteriami były: świadoma wizja kolorystyczna, stworzenie siły akustycznego i organicznego (z wykorzystaniem elektroniki) brzmienia fortepianu z pozostałymi instrumentami (kontrabas, zestaw perkusyjny, saksofon altowy, syntezator OP). Takie zestawienie wykonawcze miało na celu uwidocznienie kształtowania improwizacji indywidualnej i kolektywnej oraz sposobów realizacji akompaniamentu w trakcie następujących po sobie utworów. W poszczególnych muzycznych fragmentach zaobserwować można zmieniającą się rolę fortepianu, która ulega przeobrażeniom fakturalnym, dialogując z coraz to nowymi, pojawiającymi się instrumentami. W eksploracji wszystkich rejestrów instrumentu starałem się uwydatnić wielość środków pianistycznych, które zastosowałem w relacji do zmieniającej się obsady wykonawczej. Poniżej zamieszczam szczegółową analizę muzyczną przedmiotowego dzieła artystycznego.

3.1. *Piano Solo* (06:38)

Instrumentacja: fortepian

Kompozycja *Piano Solo* rozpoczynająca dzieło artystyczne utrzymana jest w tonacji Db-dur, w metrum 4/4, w tempie adagio. Utwór posiada regularną formę AABA, tak jak klasyczna instrumentalna ballada jazzowa. Temat utworu rozpoczyna się od zawieszonego dźwięku Ab razkreślnego. Warto zwrócić uwagę na „kołyszący się” akompaniament lewej ręki, który jest konsekwentnie realizowany przez cały czas trwania utworu. Tego typu podejście określa przemyślany sposób budowania akompaniamentu, którego celem jest uzyskanie odpowiedniego feelingu – efektu płynnej opowieści. Prawa ręka prowadzi melodię tematu w sposób śpiewny, nadając utworowi liryczny charakter. Ton fortepianu wybrzmiewa w sposób kontrolowany i spójny. Partia prawej ręki rozwijana jest swobodnie w docelowym tempie, jednocześnie w wyniku kołyszącego akompaniamentu lewej ręki wypełnia powstające przestrzenie. Od początku trwania utworu na pierwszy plan wysuwają się takie elementy jak wysublimowana harmonia, śpiewny ton fortepianu (melodia jako kantylena), kołyszący sposób prowadzenia głosów w akompaniamencie, aura i nastrojowość, uczucie ukojenia i refleksyjności wywołane świadomym używaniem wydłużeń dźwiękowych i akordowych. Dzięki stosowaniu nut pedałowych możemy zauważyć tendencję do tonikalizacji⁴⁶, a także tendencję do tworzenia kadencji harmoniczných typu: I (tonika) – IV (subdominanta) – V (dominanta), I (tonika) – VI (dominanta do akordu położonego na drugim stopniu) – II (akord położony na drugim stopniu) – V (dominanta), II (akord położony na drugim stopniu) – V (dominanta) – I (tonika) , III (akord położony na trzecim stopniu), VI (dominanta wtrącona do akordu położonego na drugim stopniu), II (akord położony na drugim stopniu), V (dominanta). Są to przykładowe kadencje harmoniczne, rozpisane systemem stopniowym.

Utwór *Piano Solo* posiada następujący przebieg akordowy:

Część A

Dbmaj7, | Dbmaj7, | Gbmaj7#11, | Gbmaj7#11, | Ab7, | Ab7, | Gbmi/Db, Dbmaj7, | Ab7sus4, Ab7, | Dbmaj7, | Dbmaj7, | Gbmaj7#11, | Gbmi7, | Db/F, Eo, | Ebmi7, Ab7, | Dbmaj7, | Dbmaj7, Ab7 ||

⁴⁶ Tonikalizacja – dążenie do uzyskania tonicznego brzmienia.

Dbmaj7, | Dbmaj7, | Gbmaj7#11, | Gbmaj7#11, | Ab7, | Ab7, | Gbmi/Db, Dbmaj7, |
Ab7sus4, Ab7|

Dbmaj7, | Dbmaj7, | Gbmaj7#11, | Gbmi7, | Db/F, Eo | Ebmi7, Ab7, | Dbmaj7, | (Abmi7),
Db7sus4 |

Część B

Gbmaj7, | Gbmaj7, | Db/F, | Fmi7, | C7#9b13, | C7#9b13, | Fmi7, Bb7 | Ebmi7, Ab7||

Część A'

Dbmaj7, | Dbmaj7, | Gbmaj7#11, | Gbmaj7#11, | Ab7, | Ab7, | Gbmi/Db, Dbmaj7, |
Ab7sus4, Ab7|

Dbmaj7, | Dbmaj7, | Gbmaj7#11, | Gbmi7, | Db/F, Eo | Ebmi7, Ab7, | Dbmaj7, | Dbmaj7,
Ab7 ||

Mojej decyzji umieszczenia tego utworu na początku dzieła towarzyszyła chęć zwrócenia uwagi na kształtujące się płaszczyzny dźwiękowe między melodią improwizowaną a akompaniamentem. Służy to ukazaniu aktywnego akompaniamentu lewej ręki przy prowadzeniu osobnej melodii w górnym głosie prawej ręki. Rola fortepianu w wykonawstwie solistycznym sprowadza się do znajomości instrumentu. To warunek konieczny do opanowania faktury pianistycznej, na którą składają się zmiany rejestrów, prowadzenie melodii w różnych głosach, sposoby realizacji aktywnego akompaniamentu lewej i prawej ręki w układach rozległych i skupionych, pedalizacja, świadomość artykulacyjna, operowanie zróżnicowaną dynamiką, agogika, pewność rytmiczna, a także znajomość reguł porządkowania współbrzmień dźwiękowych, interwałowych, akordowych, ciągłość melodii i odchylenia harmoniczne polegające na swobodnym zacieraniu granic między tonalnością a atonalnością.

$\text{♩} = 60$

6

10

14

16

Przykład 1. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Piano Solo*, fragment (00:00”–01:11”)

3.2. *Piano Preparation* (01:31) i *Piano Electronics* (01:35)

Instrumentacja: fortepian preparowany, syntezator OP-1

Po spokojnej i klasycznej balladzie solo pojawiają się dwie krótkie wariacje wykonane na fortepianie preparowanym (*Piano Preparation*) oraz improwizacja w połączeniu z syntezatorem OP-1 (*Piano Electronics*). W nagraniu *Piano Preparation* zastosowałem technikę preparacji, wytłumiając młoteczkę rącznikiem. Moim założeniem było wykorzystanie fortepianu w sposób ściśle perkusyjny i uwydatnienie jego możliwości rytmicznych. Wykorzystałem przy tym technikę szarpania strun oraz uderzania dłońmi o wnętrze płyty rezonansowej instrumentu. Dla uzyskania stłumionego i ciepłego brzmienia użyłem rącznika, natomiast efekt aktywnego pulsu rytmicznego zrealizowałem dzięki uderzeniom dłoni i palczki wibrafonowej zakończonej filcem o fragmenty płyty rezonansowej oraz o struny. W celu uzyskania organicznego brzmienia zastosowałem sonorystyczne podejście do faktury pianistycznej. Różnorodne typy preparacji fortepianu powodują zmianę brzmienia i otwierają przed pianistą nowe możliwości eksploracji dźwiękowej oraz czysto brzmieniowej – począwszy od szarpania strun, po wkładanie różnego rodzaju przedmiotów do wnętrza instrumentu. Istotą takiego podejścia jest świadomość w kształtowaniu odpowiedniego sposobu wydobywania i kreowania dźwięku. Sonorystyczne, ale również rytmiczno-perkusyjne podejście do materii dźwięku powoduje, że to artykulacja stanowi wartość muzyczną. Świadomie wydobywany dźwięk może mieć fundamentalny wpływ na spójność brzmienia, a także na rozwój kierunku improwizacji. Tym samym może być samoistnym środkiem wyrazu, w którym harmonia i melodia schodzą na dalszy plan. Poprzez szarpanie konkretnych strun w odpowiednich rejestrach powstały minimalistyczne struktury dźwiękowe. Wytworzyły one treść melodyczną oraz ukazały nowy czysto brzmieniowy walor poprzez ingerencję w budowę instrumentu.

W drugiej wariacji zestawiałem ze sobą fortepian z instrumentem elektronicznym. Wybrałem do tego przenośny i mały syntezator OP-1. Instrument ten daje wiele możliwości i modyfikacji brzmieniowych takich jak stosowanie różnych efektów dźwiękowych, szeroka synteza częstotliwości dźwięku oraz płynna kontrola efektów. Do materiału dźwiękowego zastosowałem efekty zniekształcające brzmienie akustyczne. Generując zrównoważone brzmienie na całej długości trwania utworu, starałem się uzyskać efekt zaburzenia pewnych częstotliwości i wysokości dźwięku. Celem tego zabiegu było odejście od rozwijanych linearnie linii melodycznych na rzecz luźno

dobieranych plam dźwiękowych. W tym przypadku instrument elektroniczny wzbogacił akustyczny materiał dźwiękowy o nowe efekty brzmieniowe. Temat przewodni w drugiej wariacji oparty jest na minimalistycznym motywie dźwiękowym: C, Db, Db, C, Bb, C, Gb (takt pierwszy, przykład 2), który w kolejnych taktach przeobraża się w różne kombinacje dźwiękowe (do taktu ósmego, przykład 2). Przyjąłem, że podstawą materiału dźwiękowego będą skale całotonowe: C, D, E, F#, G#, A# oraz Db, Eb, F, G, A, B. W partii lewej ręki konsekwentnie stosowałem kontrapunktyczne odpowiedzi melodyczne, co skutkowało pojawieniem się krótkich motywów dźwiękowych. W takcie dziewiątym nastąpiło zagęszczenie faktury dźwiękowej. Poprzez stopniowe wprowadzanie dwudźwiękowych i dłuższych współbrzmień (takty 9, 12, 13; przykład 2) starałem się uzyskać większą przestrzeń pomiędzy poszczególnymi dźwiękami.



Przykład 2. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues* / *Piano Electronics*, fragment (00:00”–00:30”)

3.3. *Piano Drums I* (01:55)

Instrumentacja: fortepian, zestaw perkusyjny

Trzy krótkie wariacje tworzą kolejną część dzieła muzycznego *Piano Dialogues*. Tym razem zdecydowałem się na zestawienie fortepianu z zestawem perkusyjnym, które wpłynęło na wyeksponowanie możliwości wykonawczych pianisty w zakresie rytmicznego frazowania w improwizacji. Warto zauważyć, że zestawienie tych dwóch instrumentów stworzyło sferę intensywnego dialogu pomiędzy następującymi elementami: rytmem, harmonią i melodią. Celem tego zestawienia było ukazanie różnic w podejściu do kształtowania improwizacji, które odsłaniają swoje oblicza w sposobach tworzenia aktywnego akompaniamentu. Fortepian oferuje szerokie spektrum możliwości brzmieniowych, fakturalnych (melodycznych, rytmicznych), dlatego w przypadku improwizowania w duecie z instrumentem rytmicznym szczególnie ważną wartością jest uniwersalne poczucie rytmu. Założeniem, które towarzyszyło mi podczas tworzenia duetu z perkusją było uznanie prymatu rytmu w procesie kształtowania aktywnego pulsu oraz narracji muzycznej. W celu ukazania schematów rytmicznych i melodycznych zamieściłem do wglądu fragment transkrypcji fortepianowej (przykład 3).

Pierwsza wariacja polega na zastosowaniu krótkich motywów rytmicznych w partii fortepianu w opozycji do zmiennego materiału muzycznego partii perkusyjnej. W pierwszych trzech taktach obserwujemy prowadzoną przez fortepian chromatyczną linię melodyczną. Figuracyjny motyw w prawej ręce został rozwinięty w improwizowanej partii perkusyjnej. Kolektywna improwizacja pomiędzy dwoma instrumentami powstawała w ramach techniki call and response (pytanie – odpowiedź). Materiał dźwiękowy nie miał jednego, określonego centrum tonalnego, a nowo powstałe frazy dźwiękowe rozwijałem w sposób intuicyjny w wielu kierunkach. Zagęszczenie faktury pianistycznej, które powstało wskutek aktywnej rytmiki wyłoniło szczególnie ważną cechę grania w duecie z perkusją. Tą cechą jest perkusyjne traktowanie instrumentu, które przejawia się m.in:

- w stosowaniu gęstej faktury rytmicznej,
- w figuracyjnej melodyce,
- w swobodnym podejściu do metrum,
- w eksploracji możliwości artykulacyjnych.

Naprzemiennie stosowane i rozwijane przez fortepian i perkusję motywy melodyczno-rytmiczne są często występującym środkiem wykonawczym w analizowanych transkrypcjach.

The image displays four staves of musical notation, likely a transcription of a piece by Mateusz Pałka. The notation is in bass clef with a key signature of two flats. It shows alternating piano and drum parts. The first staff has a piano part in the bass and a drum part in the treble. The second staff has a piano part in the treble and a drum part in the bass. The third staff has a piano part in the bass and a drum part in the treble. The fourth staff has a piano part in the treble and a drum part in the bass. The drum parts are marked with 'DRUMS' in a box.

Przykład 3. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Piano Drums I*, pierwsza wariacja (00:00”–01:55”)

3.4. *Piano Drums II (02:00)*

Drugi duet z perkusją rozpoczyna się motywem dźwiękowym złożonym z septymy F#–E w lewej ręce. W partii prawej ręki zastosowana została figuracja rytmiczna złożona z szesnastek, ćwierćnuty i dwóch ósemek. Użyte dźwięki utworzyły następujące sekwencje interwałowe: septyma, seksta wielka, tryton, seksta mała, seksta wielka, tercja wielka. Jest to klasyczny przykład ukazania myślenia interwałowego, czyli dowolnie dobranych, zestawionych ze sobą interwałów, które tworzą określoną melodię rozchodzącą się w różnych kierunkach. Myślenie interwałowe związane jest ze swobodnym ustawianiem par interwałów prostych i złożonych tak, aby wytworzyły one pewną harmoniczną strukturę brzmieniową.

Istniejący w nagraniu motyw przewodni został wydłużony do frazy złożonej z sześciu taktów. Faktura pianistyczna została zagęszczona przez stosowanie licznych przebiegów szesnastkowych oraz powtarzanie schematów rytmicznych składających się z interwałów prostych. Po pierwszych sześciu taktach (przykład 4) nastąpiło rozwinięcie struktur rytmicznych w partii perkusji. Rozszerzanie struktur dźwiękowych i tworzenie kontrapunktycznych odpowiedzi harmonicznym wyeksponowało partię fortepianu, która czujnie podążała za kolektywnie tworzonym materiałem dźwiękowym. Podczas kreowania kolektywnej improwizacji wprowadzona została pięciotaktowa fraza, w której użyłem gęstej chromatyki dźwiękowej. W celu uzyskania czysto brzmieniowego i nieoczywistego tonalnie rozwiązania, w prawej ręce zastosowałem pochody trójdźwięków kwart-sekstowych. W partii lewej ręki zrealizowałem krótkie motywy interwałowe w następującym schemacie rytmicznym: ósemka, dwie szesnastki, półnuta | dwie szesnastki, ósemka, dwie szesnastki następnie w modyfikacji: ósemka, dwie szesnastki, ósemka | dwie szesnastki, dwie ósemki, dwie ósemki |.

The musical score is for a piece titled "Piano Dialogues / Piano Drums II, wariacja druga" by Mateusz Pałka. It is written in 2/4 time and consists of five systems of notation. The piano part is written in the bass clef, and the drums part is written in the treble clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes measures 4, 8, 10, and 12. The drums part is indicated by a "DRUMS" box in the treble clef staff.

Przykład 4. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Piano Drums II*, wariacja druga (00:00”–02:00”)

3.5. *Piano Drums III (01:41)*

Trzeci duet rozpoczyna krótkie solo zestawu perkusyjnego. Tym razem to perkusja przejęła rolę narracji oraz kształtowanie materiału dźwiękowo-rytmicznego. W partii fortepianowej postanowiłem imitować motywy rytmiczne realizowane przez perkusistę. Próbowałem uchwycić mnogość interwałów dźwiękowych, które zasłyszałem w brzmieniu tomów, talerzy i dzwonków. W przypadku trzeciego duetu w partii fortepianu mamy również do czynienia z zagęszczeniem faktury rytmicznej. W procesie improwizowania uaktywniły się interwały złożone z konfiguracji ósemek i szesnastek. Z wielką wagą brzmieniową została użyta skala chromatyczna. Składający się z sześciu taktów, wyłaniający się motyw przewodni nie miał jasno określonego centrum tonalnego (przykład 5). Wraz z upływem czasu zwiększyłem zakres zastosowania rozbudowanych struktur melodycznych. Partie obu instrumentów zmieniały swoje role w zależności od korelacji pomiędzy środkami melodycznymi i rytmicznymi. Dzięki perkusyjnemu i figuracyjnemu podejściu w traktowaniu fortepianu, kształtowanie dialogu duetowego z instrumentem perkusyjnym wykazało czytelne poszerzanie możliwości brzmieniowych. Używanie zmiennych struktur akordowych wzbogaciło fakturę pianistyczną, a na pierwszy plan wysunął się niezwykle zaangażowany puls rytmiczny. W trakcie rozwijania kolektywnej improwizacji powstają także pewne zależności polirytmiczne i polimetryczne. Dla przykładu w metrum 3/4 stosowanie ćwierćnut z kropką daje polirytmię 3/2, która zmienia poczucie rytmu na dwudzielne, w konsekwencji przeobraża charakter brzmienia i pulsu rytmicznego.

W przypadku bogactwa środków brzmieniowych, jakie oferuje fortepian, rola zestawu perkusyjnego może ograniczać się do następujących czynności: stosowania surowości w brzmieniu, upraszczania rytmu, tworzenia przestrzeni dla wybrzmienia fortepianu, traktowania sposobu gry na perkusji w jego melodycznym kontekście. Kolektywna i partnerska wymiana motywów rytmicznych może wskazać dalszą przestrzeń do wzajemnego i uważnego słuchania siebie nawzajem. To filar w kreowaniu spójnego, duetowego brzmienia.



Przykład 5. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Piano Drums III*, wariacja trzecia (00:00”–01:41”)

3.6. *Piano Bass I* (02:38)

Instrumentacja: fortepian, kontrabas

Dialog muzyczny fortepianu z kontrabasem opiera się na trzech sekwencjach melodycznych i rytmicznych. Utwór rozpoczyna rozbudowana introdukcja kontrabasowa, która na pierwszy plan wynosi unikalną przestrzeń i organiczne brzmienie instrumentu. W celu wzbogacenia barwy, a także zwiększenia nasycenia dźwięku zastosowany został pogłos (reverb) oraz efekt brzmieniowy (delay). Warto zwrócić uwagę na wyrafinowaną basową artykulację w tym fragmencie. To właśnie sposób wydobywania dźwięku, a także sonorystyczne podejście do instrumentu poskutkowało osiągnięciem dodatkowych walorów kolorystycznych. W dwudziestej czwartej sekundzie nagrania, w lewej ręce pojawia się pierwsze współbrzmienie septymy wielkiej F–E. W nawiązaniu do wcześniejszej partii kontrabasowa, w partii prawej ręki wprowadziłem tu zabieg delikatnego tremola. Basowe interludium kończy się fermatą. W trzydziestej dziewiątej sekundzie nagrania, w partii prawej ręki pojawia się wyraźne C trzykreślne, które wprowadza pierwszą sekwencję figuracyjną. W takcie czwartym (przykład 6) zastosowałem szesnastkowy przebieg dźwiękowy oscylujący po dźwiękach skali C jońskiej i F

lidyjskiej. Zmieniające się ciężenia harmoniczne ukształtowały nowy koloryt brzmieniowy, a w takcie piątym przybrały fazę ewolucyjną i wyeksponowały skalę chromatyczną. Motyw figuracyjny zakończyłem fermatą, a w partii fortepianu wprowadziłem dwa współbrzmienia kwartowe (w lewej ręce: B/E, Bb/Eb), które stanowią wstęp do drugiej sekwencji dźwiękowej. W takcie ósmym w prawej ręce pojawia się charakterystyczna linia melodyczna złożona z dźwięków C, Db, Ab, A, Eb, A, Bb. Lewa ręka oscylowała wokół następujących wartości rytmicznych: półnut, półnut z kropką i ćwierćnut, a następujące po sobie wartości rytmiczne utworzyły ciąg dźwięków Db/A (seksta mała), Bb/E (tryton). Dzięki używaniu substytutów trytonowych, a także pochodzących sekst małych zastosowałem rozwinięcie motywicznego myślenia interwałowego. Nowopowstałe zwroty harmoniczne spowodowały pojawienie się nieoczywistych współbrzmień akordowych, a także spotęgowały większą dramaturgię w improwizacji. Trzecia i ostatnia sekwencja dźwiękowa w partii fortepianowej to motyw szesnastkowy składający się z następujących dźwięków:

D, C#, G, G#; D, C#, G, G#; D, C#, G, G#; D, C#, G, G# (takt 11)

G, D, G, G#; G#, C#, D, G; D, G, C#, G; G#, C, D, G (takt 12)

D, G, C#, D; F, D, G#, C#; G, D, G#, D; G, C#, G#, D (takt 13)

F, G, C#, D; G, C#, D, F; G#, F, C#, D; G#, F, C#, G# (takt 14)

W opozycji do pętli szesnastkowej w partii prawej ręki, wprowadziłem następujące współbrzmienia w partii lewej ręki:

Bb, C–Eb (tercja mała), D–E# (tercja wielka), F–B (tryton)

Sekwencja następujących po sobie interwałów: tercja mała, tercja wielka, tryton.

Zauważyłem, że stosowanie luźno ze sobą łączonych par interwałowych, układanie swobodnych, tonalnych połączeń dźwiękowych, a także alterowanie poszczególnych składników akordu stwarza przestrzeń do rozwijania indywidualnego języka wypowiedzi muzycznej w improwizacji.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody with some rests. The third system features a dense, rapid melodic passage in the right hand. The fourth system continues this rapid passage. The fifth system shows a continuation of the rapid melody. The sixth system concludes the fragment with a final melodic phrase in the right hand and a bass line in the left hand.

Przykład 6. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Piano Bass I*, fragment transkrypcji fortepianowej (00:00” –02:38”)

3.7. *Piano Bass II (02:23)*

Kolejnym analizowanym przykładem jest dziesięciotaktowy fragment transkrypcji z drugiego duetu fortepianu z kontrabasem. Porównując go do wcześniejszego fragmentu, możemy dostrzec wyraźnie odmienną fakturę harmoniczną, na którą złożyły się następujące elementy: akordowy styl gry oraz oszczędny i przestrzenny materiał dźwiękowy. Od pierwszych nut obserwujemy, że partia fortepianu opiera się na dźwiękach skali całotonowej C, D, E, F#, G#, A#. Pierwsze pięć taktów zostało opartych na całonutowych członach akordu zwiększonego C, E, G# (przykład 7). Chociaż w podstawie lewej ręki słyszymy dźwięk F#, to prawa ręka wyraźnie nakreśla nam brzmienie i całotonowy koloryt. W drugim takcie nagrania słyszymy, jak kontrabas zmienia podstawę harmoniczną na dźwięk G# (przykład 7). W celu osiągnięcia nieoczywistych współbrzmień zastosowany został zabieg odchodzenia od podstaw harmoniczych. W takcie trzecim obserwujemy ruchy trójdźwięku E, G#, C w stronę trójdźwięku F#, D, E (przykład 7). Trzeba zaznaczyć, że to właśnie stosowanie półtonowych odchyłeń harmoniczych, przesunięć akordów blokowych, a także używanie skal modalnych i całotonowych wyraźnie wpłynęło na zmianę kolorystyki, poszerzyło brzmienie i dynamikę improwizacji. Tego typu podejście obecne jest w fakturze impresjonistycznej, gdzie barwa dźwięku sama w sobie stanowiła środek wyrazu. W kolejnych taktach wprowadziłem motyw melodyczny złożony z dźwięków C, E, G#, A#, A#, C, G, C#, G#. Przedostatni dźwięk C# wprowadził odchylenie harmoniczne w kierunku skali całotonowej C#, D#, F, G, A, B, która jest eksploatowana w dalszej części kolektywnej improwizacji.

Duety z kontrabasem ukazały ciekawe zależności harmoniczne. Wymieniam te spośród nich, które wydają mi się szczególnie istotne. Są to: prowadzenie podstaw harmoniczych w oparciu o prymy akordów; większa możliwość stosowania alteracji: trytonowych, drugiego i trzeciego stopnia; poszukiwanie nowych współbrzmień akordowych; nakładanie na siebie kontrastujących trójdźwięków w różnych przewrotach; tworzenie akordów bitonalnych; granie akordami; myślenie akordami blokowymi; używanie skal modalnych i całotonowych; tworzenie rozbudowanych struktur akordowych poprzez dodawanie kolejnych składników w voicingach: upperstructures; poszukiwanie nowych kolorów czysto brzmieniowych; stosowanie organicznych, sonorystycznych brzmień (preparacja, stukanie, szmery, granie struną, elektroniczne efekty i moduły brzmieniowe); balansowanie na granicy tonalności w celu osiągnięcia

nieoczywistych współbrzmień.



Przykład 7. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Piano Bass II*, fragment transkrypcji fortepianowej (00:37’)

3.8. *Classic Jazz Trio* (08:09)

Instrumentarium: fortepian, kontrabas, zestaw perkusyjny

Forma utworu zawiera się w następujących po sobie częściach: interludium opartym, na charakterystycznym pochodzie dwóch linii melodycznych w metrum 7/4, gdzie ósemkowe przebiegi dźwięków stały się filarem akompaniamentu lewej ręki (Bmi7, A7); część A, czyli temat utworu zrealizowany w prawej ręce w tonacji B moll, z pochodem melodycznym w lewej ręce z aktywnym akompaniamentem; części B, czyli drugiej melodii tematu w prawej ręce i stałym rytmicznie akompaniamentem lewej ręki; modulacji harmoniczej, prowadzącej do rozwiązania i zakończenia formy utworu na tercji pikardyjskiej b-moll z septymą małą (bmi7) na B-dur z septymą wielką (Bmaj7).

Następnie pojawia się solo kontrabasu oparte na części A, które trwa jeden chorus⁴⁷ wraz z aktywnym akompaniamentem i zaangażowanym pulsem 7/4 w partii perkusji. Później zaś solo fortepianu oparte na części A z rozbudowaną linią melodyczną w basie. W partii lewej ręki realizowałem akordowy akompaniament, a w partii ręki

⁴⁷ Chorus – jeden przebieg formy utworu.

prawej pojawiła się swobodnie improwizowana część, która była oparta na przebiegu harmonicznym z części A i trwała dwa chorusy. Następnie wprowadziłem część B, gdzie zaznaczyłem ostatnie pokazanie melodii tematu i zakończenie na akordzie Bmaj7.

Na przebiegu harmonicznym całego utworu konsekwentnie realizowałem następujące środki pianistyczne: nagromadzenie współbrzmień harmoniczych (np. akordy eolskie, akordy z tercją i kwartą obok siebie); granie akordami (myślenie akordowe); polifonizacja melodii w improwizacji (wielogłosowość); granie barwą (stosowanie akordów w systemach skupionych podczas akompaniamentu); aktywny i motywiczny comping (istotna rola lewej i prawej ręki, synergia); zaangażowany, stały puls rytmiczny; zacieranie granic między solistą a akompaniującym (świadomość bycia w zespole – zespół jako jeden żywy, spójny, trwałe organizm); określanie kierunku zmian melodycznych w partii fortepianu przy zachowaniu podstaw harmoniczych w partii kontrabas; traktowanie partii perkusyjnej jako trzonu, wsparcie rytmiczne, a także nowy budulec brzmieniowy, który wykorzystuje brzmienia blach, talerzy, dzwonków, szklanek i innych instrumentów perkusyjnych (poszukiwanie melodycznych rozwiązań w partii perkusyjnej).

Dzięki zastosowaniu nowych płaszczyzn dźwiękowych m.in. myślenia interwałowego, świadomości melodycznej, sposobu grania free, ad libitum, a także świadomości rytmicznej, czyli stosowania rubata, różnorodnej dynamiki, artykulacji, zmian tempa – jako pianista na bieżąco dostosowywałem swoje decyzje w zakresie doboru środków pianistycznych do danej konfiguracji wykonawczej.

$\text{♩} = 75$

The musical score is written for piano and consists of 11 measures. It is in 7/4 time, indicated by the time signature and the tempo marking $\text{♩} = 75$. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into six systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system (measures 1-2) shows the beginning of the piece. The second system (measures 3-4) continues the melody and bass line. The third system (measures 5-6) features a melodic phrase in the right hand. The fourth system (measures 7-8) continues the development. The fifth system (measures 9-10) shows a melodic phrase in the right hand. The sixth system (measures 11) concludes the excerpt. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Przykład 8. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues* / *Classic Jazz Trio*, fortepianowa transkrypcja tematu utworu

The image displays a piano score for the piece 'Piano Dialogues' by Mateusz Pałka, specifically measures 13 through 24. The score is written for piano (fortepianowa transkrypcja) and is organized into six systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and ties. Measure 13 begins with a treble staff entry. Measures 15 and 18 feature long, flowing lines in the treble staff, often spanning multiple measures. Measures 20 and 22 show a change in the bass staff's rhythmic pattern, with a four-measure rest indicated above the staff in measure 22. The score concludes with measure 24, which includes a repeat sign and a final cadence.

Przykład 9. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues* / *Classic Jazz Trio*, fortepianowa transkrypcja tematu utworu

The image displays a piano score for the piece 'Piano Dialogues' by Mateusz Pałka, specifically measures 26 through 35. The score is written for piano (fortepianowa transkrypcja) and is organized into five systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). Measure 26 begins with a treble staff featuring a series of eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 28 introduces a four-measure rest in the treble staff, while the bass staff continues its accompaniment. Measure 31 shows a long, sustained chord in the treble staff, with the bass staff providing a melodic line. Measure 33 features a similar sustained chord in the treble, with the bass staff continuing its accompaniment. Measure 35 concludes the system with a final sustained chord in the treble and a melodic line in the bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Przykład 10. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues* / *Classic Jazz Trio*, fortepianowa transkrypcja tematu utworu

3.9. *Jazz Trio no Bass* (03:48)

Instrumentacja: fortepian, saksofon altowy, zestaw perkusyjny

Jazz Trio no Bass jest kolejną odsłoną dzieła artystycznego *Piano Dialogues*. Tym razem wykorzystałem połączenie fortepianu, saksofonu altowego, zestawu perkusyjnego w konwencji tria. Decyzję o wykluczeniu instrumentu basowego podjąłem z przekonaniem, że w ten sposób mogę lepiej uwydatnić walory brzmieniowe pozostałych instrumentów, a także szerzej korzystać z pełnego rejestru fortepianu w zakresie realizowanego akompaniamentu. Taka obsada wykonawcza wymagała zupełnie odmiennego podejścia do faktury pianistycznej. Starłem się ukazać szerokie spektrum możliwości brzmieniowych oraz alternatywnych sposobów gry zespołowej. Szczególną uwagę skierowałem na sposoby kształtowania akompaniamentu. Dzięki tworzeniu basowych linii w dolnych rejestrach instrumentu starałem się nadrobić brak basowego pasma. Podobnie było w partiach perkusji, gdzie uderzenia rimshots⁴⁸ wprowadziły surowe brzmienia i uwydatniły gęstą partię fortepianu. W relacji do instrumentu melodycznego (saksofonu altowego) zastosowałem aktywny comping oparty na wyraźnej harmonizacji melodii.

Wrażenie spójnego brzmienia grupowego starałem się stworzyć poprzez stosowanie struktur melodycznych i rytmicznych w dolnych rejestrach fortepianu, a także zróżnicowaną dynamikę w przebiegach i frazach melodycznych. Można powiedzieć, że model improwizacji, w którym zbiorowe zaangażowanie muzyczne ukazuje na bieżąco liczne struktury rytmiczne i formalne, ma tutaj pierwszeństwo przed tradycyjnym sposobem na improwizowanie indywidualnych solówek. Wzajemna uważność i realizowanie wspólnych pomysłów muzycznych stworzyło pole do zaistnienia większej spontaniczności w improwizacji. W relacji do instrumentu rytmicznego, jakim jest zestaw perkusyjny, partia fortepianu pełniła funkcję łącznika, który opierał się na kontraście pomiędzy używaniem struktur basowych w lewej ręce (aktywną rytmizacją melodii) a tworzeniem mocnego pulsu rytmicznego wraz z partią perkusji.

Utwór utrzymany został w tonacji D-dur, w nieustalonym wcześniej tempie. Temat główny utworu został zrealizowany ad libitum i składa się z następującego przebiegu harmonicznego:

⁴⁸ Rimshot – technika perkusyjna polegająca na wydobyciu dźwięku poprzez jednoczesne uderzenie pałką w obręcz i membranę bębna.

Dmaj7 Gmaj7/D G-6 F#- B- Gmaj7 A7 Dmaj7 | Dmaj7 Gmaj7/D G-6 F#- B- Gmaj7 A7
B- Gmaj7

Jednym z podstawowych założeń wykonawczych w utworze było też wprowadzenie do kompozycji swobodnego rubata oraz uzyskanie efektu grania poza czasem. Celem tego zabiegu było ukazanie szerokiej gamy możliwości harmoniczných, melodycznych, rytmicznych w chwili kształtowania kolektywnej i tonalnej improwizacji.

W pierwszych trzech taktach pojawia się również charakterystyczny motyw szesnastkowy zbudowany z następujących dźwięków: A, C#, E, F#, A w prawej ręce oraz F#, A, C#, E w lewej ręce (przykład 11). Figuracyjny motyw następujących po sobie akordów ewoluuje z czasem w kierunku bardziej skupionych współbrzmień akordowych. Materiał dźwiękowy w pierwszych taktach oscyluje w centrum tonalnym D-dur. Podstawą harmoniczną w stosowanych akordach jest dźwięk F# jako tercja wielka w tonacji przewodniej. Temat utworu rozpoczyna się od dźwięku A dwukreślnego w prawej ręce w czwartym takcie. W takcie szóstym i siódmym (przykład 11) zastosowałem zaś klasyczną kadencję harmoniczną złożoną z następujących akordów: Gmi6 (IV stopień), F#mi7 (III stopień), Bmi7 (VI stopień), Gmaj7 (IV stopień ze zmienionym trybem w stosunku do akordu Gmi6). Stosując kadencję tego typu, starałem się podkreślić dwa elementy: technikę aktywnego prowadzenia głosów tzw. voice leading oraz diatoniczne harmonizowanie melodii aż do taktu dziewiątego z rozwiązaniem na akordzie D-dur. W takcie dziewiątym następuje powrót do tonicznego brzmienia, a od taktu dziesiątego faktura fortepianowa ulega znacznemu zagęszczeniu (przykład 11). W przeciwieństwie do partii lewej ręki pojedyncze i podwójne współbrzmienia interwałowe eksponują osobną melodię. W partii prawej ręki zastosowałem sposób linearnego prowadzenia melodii. W improwizacji użyłem niezależnego prowadzenia głosów, co w konsekwencji wzbogaciło materiał dźwiękowy nowymi współbrzmieniami, a także spotęgowało wzrost dramaturgii i dynamiki w całym utworze. W takcie dwunastym zastosowałem nieregularną frazę dźwiękową w metrum 5/4 w prawej ręce, a prowadzenie swobodnej improwizacji wokół głównego przebiegu harmonicznego rozwinęło pozostałe partie instrumentalne. Na koniec pojawia się temat utworu, wykonywany jednocześnie (unisono) przez fortepian i saksofon, w którym używanie minimalnej i prostej faktury dźwiękowej potęguje odczuwanie głębokiej przestrzeni i akustycznego brzmienia instrumentów.

3

6

10

14

17

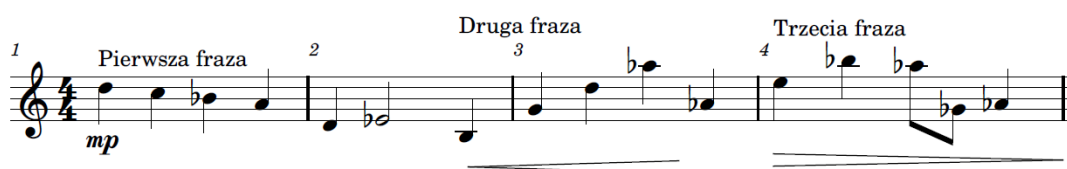
8va...

Przykład 11. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues* / *Jazz Trio no Bass*, fragment początkowej partii fortepianowej

3.10. Jazz Quartet (19:36)

Instrumentacja: fortepian, saksofon altowy, kontrabas, zestaw perkusyjny

Utwór rozpocząłem krótkim wstępem fortepianu opartym na dźwiękach: D, C, Bb, A, D, Eb w pierwszej frazie, B, G, D, Ab, Ab w frazie drugiej oraz E, Bb, Ab, Gb, Ab w frazie trzeciej (przykład 12). We wspomnianej fortepianowej introdukcji starałem się zademonstrować trzy muzyczne frazy i ich improwizowane wariacje:



Przykład 12. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Jazz Quartet*, motyw przewodni introdukcji fortepianowej, fragment (00:00”– 00:20”)

Początkowa, opadająca melodia stanowi punkt wyjścia dla stworzenia dalszego fortepianowego interludium, którego nadrzędnym celem jest wprowadzenie odbiorcy w mistyczny, tajemniczy nastrój. Materiał dźwiękowy jest utrzymany w metrum 4/4, w tempie wolnym. Warstwa dźwiękowa balansuje między tonalnością a atonalnością, czego przykładem są: chromatyczne przebiegi dźwiękowe, odchylenia harmoniczne (substytuty I, II stopnia, substytuty trytonowe), ciągi dowolnie nałożonych na siebie interwałów realizowanych zamiennie przez obydwie ręce. Coraz szersze pasma dźwięków rozchodzących się w różnych kierunkach powstały po to, aby w pewnym momencie wprowadzić główny temat utworu w tonacji g-moll. W improwizowanym wstępie z jednej strony – nie odsłaniając całości materiału dźwiękowego – starałem się grać w sposób oszczędny, z drugiej strony – w celu uzyskania organicznego brzmienia – zdecydowałem się na wprowadzenie określonego nastroju, przestrzeni czasowej, swego rodzaju sonorystycznej bliskości, czyli jak najbardziej akustycznego traktowania instrumentu. Umiejętne i świadome operowanie fermatami i pauzami wykreowało uczucie oddechu, zawieszenia. Od początku trwania utworu struktury rytmiczne oscylują pomiędzy następującymi wartościami rytmicznymi: ćwierćnutami, półnutami i kilkoma

ósemkami. Pomimo wielu chromatycznych odchyień harmoniczych, istotną zależnością jest też dążenie do tonalnego rozwiązywania akordów. Całość fortepianowego wstępu kończy się zawieszeniem na akordzie dominantowym D7 – jest to celowe przygotowanie dla wejścia czoła tematu z części pierwszej. Sekcja rytmiczna w sposób minimalistyczny realizuje motyw rytmiczny poprzedzający wejście tematu głównego. Następuje pętla rytmiczna składająca się z następujących po sobie kilkunastu taktów w zmiennych metrach. Na każdy takt w określonej kolejności przypada zmiana metrum (przykład 13):

3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 4/4, 3/4, 5/4, 3/4, 5/4, 3/4, 4/4, 5/4, 3/4, 5/4



Przykład 13. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Jazz Quartet*, motyw rytmiczny poprzedzający wejście pierwszego tematu, fragment (01:08”– 02:08”)

Wprowadzenie tematu poprzedza pojawienie się szczegółowego motywu rytmicznego. W partii fortepianu, w zgodzie z powyższym schematem metrycznym i rytmicznym skupiłem się na zastosowaniu podziału rytmicznego w lewej ręce, w prawej stopniowo dodając kolejne. Powstałe interwały, ponownie wprowadzają wrażenie tonalności i przywołują centrum tonalne g-moll. Po zakończeniu pętli rytmicznej następuje wejście tematu realizowane przez saksofon altowy i fortepian. Tempo utworu jest wolne, ale praca sekcji rytmicznej z biegiem czasu ulega delikatnej modyfikacji. Konsekwentna realizacja riffu basowego z zachowanym i opisanym powyżej głównym schematem rytmicznym odsłania częste zmiany metryczne.

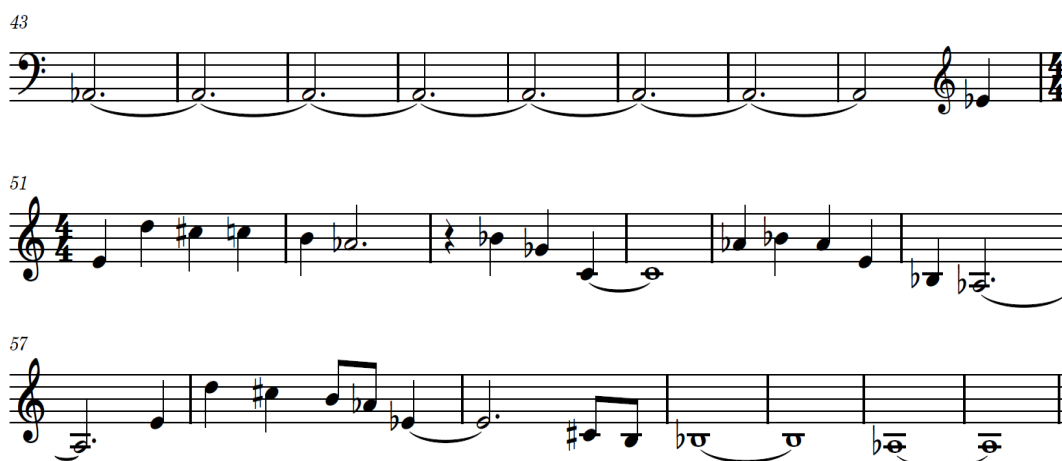
W *Jazz Quartet* szczególną rolę odgrywa kolorystyka. W partii fortepianowej zgodnie z głównym motywem realizowałem melodię tematu. Wiele przewrotów interwałowych układałem w pełne akordy. Duża liczba łuków spowodowała uwypuklenie walorów brzmieniowych pozostałych instrumentów. W miejscach, których saksofon realizuje melodię tematu można zauważyć takie zabiegi muzyczne jak aktywne

ornamentowanie końcówek fraz oraz wypełnianie fermat dużą ilością powietrza wydobywanego z czary instrumentu. Jednocześnie partie kontrabas i perkusji tworzą miejsce na uwydatnienie szczegółów brzmieniowych partii fortepianu. To przykład prowadzenia nieustannego i zespołowego dialogu, w którym najważniejszą wartością jest wzajemne słuchanie się i czujność w reagowaniu na pomysły muzyczne wykonawców. Partia perkusji w charakterystyczny sposób tworzy organiczne współbrzmienia: szmery, szczotki, dzwonki. Granie na talerzach uwypukla melodyczne podejście do instrumentu.

Głównym celem, który towarzyszył powstawaniu tej kompozycji było osiągnięcie pełni brzmienia oraz spójnego dialogu pomiędzy wszystkimi warstwami instrumentalnymi. Z punktu widzenia kreowania przestrzeni w utworze, istotną rolę odgrywają fermaty. Wraz z rozwijaniem się utworu w czasie, kwartet staje się jednym żywym organizmem. Muzycy płynnie przechodzą z grania w czasie (in time) do grania ad libitum, co dodało dodatkowego efektu przestrzenności w strukturach harmonicznym. W połowie głównego tematu następuje modulacja do tonacji as-moll, a poszczególne partie instrumentów podążają do zbudowania dalszej kolektywnej improwizacji (przykład 14 i 15).



Przykład 14. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Jazz Quartet*, fragment tematu wraz z improwizacją (02:08” – 04:12”)



Przykład 15. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Jazz Quartet*, fragment motywu ad libitum (07:22”–08:30”)

Wzajemne przenikanie się warstw tekstu dźwiękowego zapisanego, z materiałem dźwiękowym swobodnie improwizowanym jest niezwykle ważnym elementem w procesie budowania improwizacji. To jedna z cech nieskrępowanej wypowiedzi muzycznej, która była i jest podstawowym elementem w muzyce jazzowej. Do analizy tego utworu postanowiłem stworzyć dwie transkrypcje improwizacji fortepianowej. Są to fragmenty: (04:05”–07:22”) oraz (08:33”–11:50”). Transkrypcje posłużyły do opisu środków pianistycznych, które zastosowałem w procesie kształtowania improwizacji w utworze. W celu usystematyzowania zabiegów melodycznych, rytmicznych oraz harmoniczych zdecydowałem, aby transkrypcje podzielić na poszczególne segmenty taktowe.

Takty 1–14 (przykład 16)

W pierwszych czterech taktach obserwujemy motyw złożony z dźwięków: F, Bb, E, Db, Eb, Ab. Jest to zakończenie drugiego tematu utworu, ale także początek nowej frazy melodycznej kontynuowanej w konfiguracji trio: fortepian, kontrabas, perkusja. Ostatni akord w takcie drugim, czyli Abmi7b6 (akord eolski) jest podstawą harmoniczną, na której zbudowany został fragment transkrypcji fortepianowego sola (04:05”–07:22”). Na pierwszej stronie obserwujemy kilka istotnych miejsc oznaczonych fermatami (takty

nr 2, 4, 7, 10 i 13). Każde ze współbrzmień podkreśla centrum tonalne, fermaty wydłużają czas trwania akordów oraz potęgują powstanie efektu przestrzenności. Moim celem było ukazanie zacierania się granic między improwizacją in time (w czasie), a improwizacją rubato (dowolnie, poza czasem). Brak oznaczenia metrum, zmiana zapisu enharmonicznego tonacji (z Abmi7b6 do G#mi7), a także używanie fermat, posłużyły do uproszczenia zapisu materiału dźwiękowego. W odniesieniu do centrum tonalnego (G#mi7) proces kształtowania improwizacji ulega wielu odchyleniom harmonicznym. Partia prawej ręki stopniowo rozpoczyna rozwój faktury dźwiękowej. Kierunek fraz muzycznych utrzymany jest w tonacji G#mi7, ale z biegiem czasu pojawiają się substytuty harmoniczne, które tworzą większe pole manewru w zastosowaniu harmoniki skalowej. Pomimo ustalonego centrum tonalnego i nuty pedałowej gis, wykorzystałem zjawisko mieszania się skal diatonicznych i modalnych ze skalami kościelnymi. Wpłynęło to w sposób równomierny na akompaniament lewej ręki. Akompaniament jest bardzo oszczędny, a na pierwszy plan wysuwają się długie nuty i fermaty zastosowane w celu uwypuklenia znaczenia rubata. Warto zwrócić uwagę na stopniowo wyłaniający się rodzaj faktury polifonicznej. Zjawisko polifonizacji melodii (dwa głosy prowadzone są równocześnie i niezależnie od siebie) sprzyja zwartości, spójności i niezależności prowadzonych myśli muzycznych. Dynamika w utworze utrzymana jest w mezzo piano. Elementem wiodącym muzycznie jest fortepian, a sekcja rytmiczna spełnia rolę wtórującą, akompaniującą. Na pierwszym planie poprzez nakładanie na siebie dwóch różnych par interwałowych ukazałem dialogi kontrapunktowe fortepianu i kontrabas. Partia zestawu perkusyjnego przybiera rolę melodyczną i kolorystyczną, uzupełniając partię fortepianu.

Transkrypcja (04:05''– 07:22'')



Przykład 16. Mateusz Palka – *Piano Dialogues / Jazz Quartet*, fragment transkrypcji fortepianowej (04:05''–07:22'')

Takty 15–31 (przykład 17)

W takcie osiemnastym zastosowałem zjawisko chromatyzacji melodii. W materiale dźwiękowym prawej ręki fortepianu odszedłem od tonikalizacji melodii, a lewa ręka zachowała większą spójność dźwiękową bardziej w stopniu akordowym. Pary trójdźwięków nałożonych na siebie niezależnie, akordy kwartowe, interwały proste dominują w fakturze pianistycznej. Dialog między instrumentami przybiera na intensywności, ale z czasem większego znaczenia nabierają coraz dłuższe rubata. Faktura pianistyczna zostaje zagęszczona, a partia sekcji rytmicznej zachowuje aktywny puls rytmiczny, delikatnie wprowadzając metrum 4/4, a także granie in time.

2



Przykład 17. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Jazz Quartet*, fragment transkrypcji fortepianowej (04:05''–07:22'')

Takty 32–47 (przykład 18)

W analizowanym fragmencie obserwujemy zmienność planów harmoniczych. W takcie 32 pojawia się akord Emaj7#11, a także F#sus4/7 w takcie nr 34. Dzieje się tak poprzez aktywną linię kontrabas, która zmienia ciężenia harmoniczne poprzez odchodzenie od nuty pedałowej gis. Powstałe pętle harmoniczne G#mi7, Emaj7#11, F#sus4/7 wprowadzają nowy koloryt brzmieniowy. Warto tu zwrócić uwagę na większą częstotliwość występowania rytmizacji pojedynczych motywów melodycznych. Prawa ręka realizuje chromatykę melodyczną w oparciu o skale modalne, a lewa ręka konsekwentnie odpowiada frazom melodycznym prowadzonym w prawej ręce. W taktach nr 44 – 47 pojawiają się akordy w strukturze drop two, a także w strukturach interwałowych typu kwarta czysta w lewej ręce, trójdźwięk w przewrotach w ręce prawej.

32

36

39

42

44

Przykład 18. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Jazz Quartet*, fragment transkrypcji fortepianowej (04:05”–07:22”)

Takty 48–64 (przykład 19)

Warto zauważyć, w jaki sposób została ukształtowana technika doboru dźwięków pod względem czysto brzmieniowym. W materiale chromatycznym dążyłem do uporządkowania struktur wielodźwiękowych, czego następstwem było powstanie współbrzmień poliakordowych. Mam na myśli technikę porządkowania akordów według obranego pochodzenia interwałowego (np. półton, tercja mała, półton | półton, tryton, tercja wielka | seksta mała, seksta mała | pół on, cały ton | cały ton, półton). Aby osiągnąć i uwypuklić efekty kolorystyczne zastosowałem wiele struktur interwałowych, czyli nieokreślonych pod względem tonacyjnym planów dźwiękowych tworzących układy warstwowe. W celu poszerzenia faktury harmonicznego (skale zmniejszone typu półton, cały ton na akordach alterowanych, skala cały ton, półton na akordach zwiększonych, skala całotonowa, skala chromatyczna, skala kościelna, skala modalna) wykorzystałem technikę interaktywnego tworzenia harmoniki skalowej. W kolejnych taktach kolektywna improwizacja przybrała bardziej zwartego charakteru. W celu poszerzenia skali brzmieniowej instrumentu, partia fortepianu uległa rozszerzeniu o kontrastujące rejestry oktawowo. Ważnym elementem w budowaniu spójnej myśli improwizacyjnej było też aktywne poczucie rytmu oraz wspólny feeling powstały w wyniku zaangażowanego i wzajemnego słuchania się z innymi wykonawcami. W taktach od 58–61 zastosowałem struktury polegające na używaniu akordów blokowych i budowaniu kolejnych upperstructure (dodawaniu i poszerzaniu składników akordów). Zastosowałem częste powtarzanie krótkich motywów melodycznych i rytmicznych, a także przebiegów równoległych oktafów i figur ostinatowych, które pełnią funkcję ornamentacyjną.

4

48

51

55

58

62

3

Przykład 19. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Jazz Quartet*, fragment transkrypcji fortepianowej (04:05''–07:22'')

Takty 65–70 (przykład 20)

Pojawienie się szesnastkowego motywu figuracyjnego w prawej ręce ma na celu zagęszczenie faktury fortepianowej. Struktura harmoniczna oparta jest na eolskim akordzie G#mi7b6. W partii lewej ręki realizowałem pochody dwudźwiękowe i całonutowe, doprowadzając do kolejnego wejścia saksofonu, podczas którego następuje finał improwizacji w konfiguracji akustycznego trio: fortepian, kontrabas, perkusja.

5

The musical score consists of three systems, each representing two measures. The first system is labeled '65' and the second '67'. The third system is labeled '69'. Each system has a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The right hand plays a sixteenth-note melodic motif, while the left hand plays a bass line with eighth and sixteenth notes. The score is written for piano (piano) and features a complex harmonic structure based on the G#mi7b6 chord.

Przykład 20. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Jazz Quartet*, fragment transkrypcji fortepianowej (04:05”–07:22”)

Transkrypcja (08:33”–11:50”)

Takty 1 – 22 (przykład 21)

W trzech pierwszych taktach partii prawej ręki możemy zauważyć stopniowe wprowadzanie motywu melodycznego w tonacji G#mi7. Kontrabas wraz z perkusją realizują aktywny puls rytmiczny, niejako otwierając groove oparty na nucie pedałowej G#. Już w pierwszym takcie w partii lewej ręki pojawia się akord C w przewrocie sekstowym (E, G, C). Nowopowstałe współbrzmienie pojawia się w wartości półnutowej i jest poszerzeniem brzmienia, które stanowiło pierwsze mocne odchylenie harmoniczne. Powstaje akord typu slash C/Gis z dźwiękiem Dis w górnym głosie (prawa ręka), przy czym to kontrabas realizuje podstawę centrum tonalnego. Następnie linie melodyczne zbaczają w kierunku akordu F maj (takt nr 4) i C maj (pierwsze cztery ósemki taktu nr 5). Jest to zabieg mający na celu rozszerzenie i nadanie większej ekspresji brzmieniowej współbrzmieniom harmonicznym. Pod koniec piątego taktu linia melodyczna prawej ręki wraca do tonacji gis moll i pozostaje w owej tonacji do taktu nr 14. Tego typu struktury dźwiękowe powstały w myśleniu czysto interwałowym. Jest to technika, która polega na nakładaniu na siebie niezwiązanych ze sobą par interwałów prostych, złożonych, ale także par trójdźwięków w różnych przewrotach, pojawiających się w taktach nr 19 i 20. Konsekwencją tego zabiegu jest uzyskanie zjawiska politonalności, czyli balansowania między rozbieżnymi trybami dur – moll w celu wydobywania różnic między nimi. To także jednoczesne stosowanie dwóch tonacji jednoimiennych, wykorzystywanie równocześnie wybranych tonacji w przebiegach diatonicznych, ale także dobieranie pochodów akordów, z których każdy kolejny jest częścią odrębnej tonacji. W taktach nr 12, 13 i 14 zrealizowany został przebieg melodyczny wykonany unisono w dwóch rejestrach. Doprowadziło to do pojawienia się akordów kwartowych zestawionych ze sobą w pokrewieństwie kwart czystych w taktach nr 15 i 16. Możemy również zaobserwować zjawisko powtarzalności struktur rytmicznych, mających na celu stworzenie wrażenia transowości, czyli poczucia pewnego stałego feelingu. W takcie nr 18 wprowadzony zostaje pierwszy ozdobnik, będący rozwinięciem stopniowo postępującej faktury chromatycznej. Kontynuacją chromatyzacji melodii jest materiał zawarty w ostatnim takcie nr 22.



Przykład 21. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Jazz Quartet*, fragment improwizacji fortepianowej (08:33”–09:22”)

Takty 23–41 (przykład 22 i 23)

W kolejnych taktach obserwujemy znaczący postęp w chromatycznym rozwijaniu melodii. Struktury melodyczne prawej ręki dążą do tonikalizacji melodycznej, jednocześnie pojawiają się większe zagęszczenia struktur rytmicznych. Mamy do czynienia ze zjawiskiem myślenia motywicznego, które polega na stosowaniu podobnych figur rytmicznych w krótkich odcinkach taktowych. Warstwa rytmiczna podlega trwałemu rozwojowi faktury dźwiękowej. Akompaniament lewej ręki oscyluje między używaniem długich współbrzmień akordowych (akordy czterodźwiękowe, trójdźwięki w przewrotach, dwudźwięki, dźwięki pojedyncze) a alternatywnymi odchyleniami harmonicznymi. Mam na myśli aktywny comping, którego celem było uzupełnianie treści dźwiękowej w prawej ręce, a także czujna reakcja na to, co niewiadome w improwizacji (reakcja i podjęcie ryzyka – wyjście z własnej strefy komfortu). Rozmieszczenie akordów w lewej ręce ukazuje pewną przestrzenność zarówno w utworze, jak i w całym procesie kształtowania improwizacji. Istotnym elementem w budowaniu spójnego akompaniamentu, a także w tworzeniu narracji utworu, była reakcja i uwaga na decyzje muzyczne partnerów (linie melodyczno-rytmiczne podejmowane przez kontrabas i zestaw perkusyjny).

2

23

27

30

34

38

40

Przykład 22. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Jazz Quartet*, fragment improwizacji fortepianowej (09:23”– 10:09”)

The musical score consists of six systems of piano music, numbered 42 to 53. Each system has a treble and bass staff. The key signature is highly complex, with many sharps and naturals throughout. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, chords, and accidentals. The piece is identified as a fragment of an improvisation from the work 'Piano Dialogues / Jazz Quartet' by Mateusz Pałka.

Przykład 23. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Jazz Quartet*, fragment improwizacji fortepianowej (10:10”–10:39”)

Takty 56–69 (przykład 24)

Wraz z rozwojem dramaturgii w utworze możemy zauważyć szerokie spektrum doboru środków harmoniczných i rytmicznych. Obserwujemy to w taktach 56–69, gdzie faktura pianistyczna została zagęszczona poprzez stosowanie rozłożonych akordów w prawej ręce. Pojawienie się częstszych repetycji motywów melodycznych oraz rytmicznych potęguje wzrost dynamiki w utworze. Stosowanie złożonych struktur akordowych, a także poszerzanie ich wybrzmienia o dodatkowe składniki miało na celu ciągle rozszerzanie harmonii i wzbogacenie kolorystyki (wielobarwność). Świadome operowanie rozpiętością oktaw oraz przerzucanie melodii do różnych rejestrów spowodowało powstanie nowych planów dźwiękowych i kolorystycznych. Obserwujemy także zjawisko zmienności ról obydwu rąk (niezależność partii prawej i lewej ręki) oraz aktywną pedalizację. W lewej ręce coraz częściej dominują oktawy, powraca nuta pedałowa gis. Szczególnym elementem jest łączenie struktur harmoniczných i rytmicznych w jednym czasie z melodią. Wraz z rozwojem harmoniki dźwiękowej możemy też zauważyć częste stosowanie zwartych współbrzmień takich jak trójdźwięki w różnych przewrotach, czterodźwięki oraz akordy typu klaster. W takcie nr 69 następuje zmiana metrum z 4/4 na 2/4, dzięki której udało się stworzyć efekt wydłużenia frazy, czyli nieregularnego frazowania ponad kreską taktową – przeciągania fraz melodycznych. Stosowanie zmiennego metrum (ram czasowych utworu) wprowadza dodatkowe walory rytmiczne, które znacznie wzbogacają fakturę pianistyczną.

4

56

59

62

64

66

68

Przykład 24. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Jazz Quartet*, fragment improwizacji fortepianowej (10:41”–11:16”)

Takty 70–84 (przykład 25)

W ostatnim, kulminacyjnym fragmencie transkrypcji wprowadziłem miksturę elementów, technik oraz zjawisk muzycznych wspomnianych i opisanych wcześniej. Są to: pochody rozłożonych akordów po skalach kościelnych, modalnych; oktawy w prawej ręce w kontraście do trójdźwięków, czterodźwięków w lewej ręce; chromatyzacja melodii; interaktywne tworzenie harmoniki skalowej; minimalizm i powtarzalność pętli rytmicznych; nakładanie na siebie niespokrewnionych ze sobą tonalnie par trójdźwięków i interwałów; odchylenia harmoniczne (substytuty II i III stopnia, substytuty trytonowe); dodawanie kolejnych składników dźwiękowych w akordach (upper structure); występowanie akordów typu slash, akordów kwartowych, akordów blokowych, poliakordowość; rozmycie czasowe (stosowanie rubata i granie ad libitum); przerzucanie głosów do różnych rejestrów prawej i lewej ręki, niezależność rąk; polifonizacja melodii; politonalność; świadome używanie pauz, fermat, wydłużeń nutowych w celu uzyskania zjawiska przestrzenności płaszczyzn dźwiękowych.

70

72

74

77

80

83

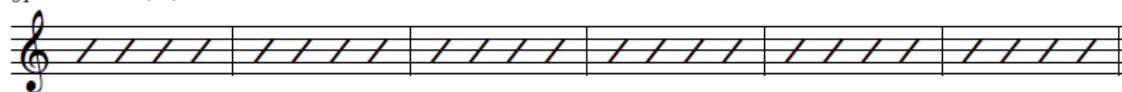
Przykład 25. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues*, *Jazz Quartet*, fragment improwizacji fortepianowej (11:17”–11:50”)

Po zakończeniu kolektywnej improwizacji opartej na akordzie Abmi7b6 z septymą małą i obniżoną sekstą następuje płynne przejście do pierwszej kadencji utworu, która składa się z następującego przebiegu harmonicznego (przykład 27):

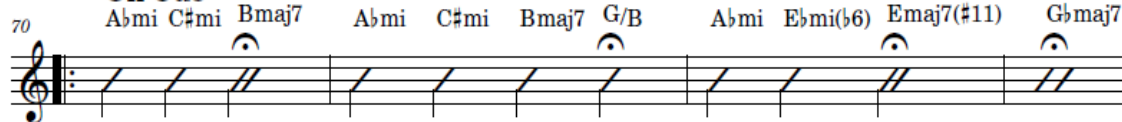
Abmi7, C#mi7, Bmaj7, | Abmi7, C#mi7, Bmaj7, G/B, | Abmi7, Ebmi7b6, Emaj7#11, | Gbmaj7, | C#mi7, Abmi7, | Abmi7, C#mi7, Bmaj7, | Abmi7, C#mi7, Bmaj7, G/B, | Abmi7, Ebmi7b6, Emaj7#11, | Cmaj7#11/E, Amaj7#11, Fmaj7#11/E ||

2 Open improvisation

64 Abmi7(b6)

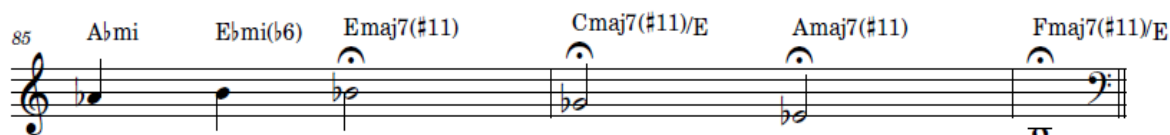
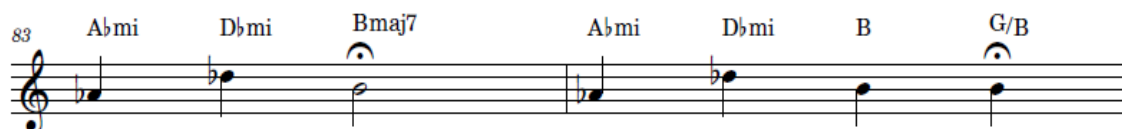
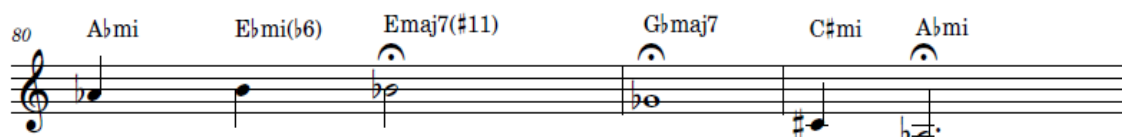
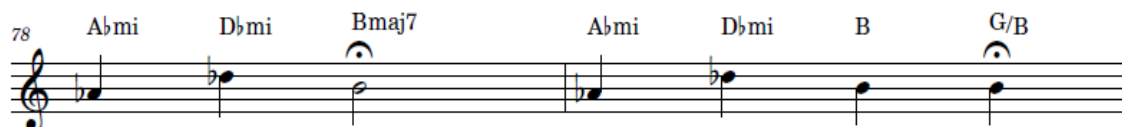
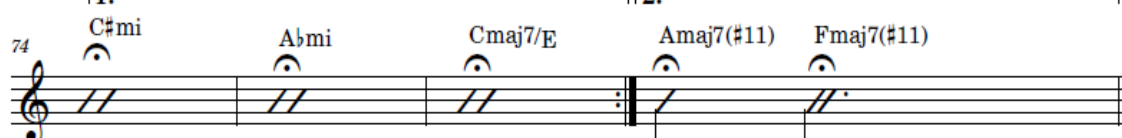


On Cue



1.

2.



Przykład 27. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Jazz Quartet*, fragmenty przebiegów harmoniczych i melodii kadencji: *Open improvisation* oraz *On Cue* (08:33”–11:50”, 11:51”– 12:44”)

Po realizacji kadencji następuje solo kontrabas, które w ostatecznym kontekście dąży do modulacji do tonacji Ebmi7. Pozostałe instrumenty realizują przestrzenne granie pauzą oraz oczekują na pojawienie się elegijnego kontrabasowego motywu melodycznego. Materiał dźwiękowy, a także jego struktura rytmiczna nawiązuje w sposób szczególny do motywu ze zmiennym metrum z początku utworu. Metrum realizowane jest w analogicznym tempie do motywu z początku formy utworu, natomiast regularny podział w 4/4 zmienia się w ostatnim takcie na 2/4, stanowiąc interludium do ostatniego sola fortepianowego, opartego na zapętłonym kilkukrotnie przebiegu harmonicznym (przykład 28). Można powiedzieć, że muzyczna historia dialogu w konfiguracji kwartetu jazzowego zatacza koło do tego, co pojawiło się na początku kompozycji i jednocześnie dąży do wielkiego finału z wprowadzeniem kilku zmian metrycznych.



Przykład 28. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Jazz Quartet*, motyw kontrabas, fragment (14:13”–14:34”)

Kontrabas kończy improwizację długą nutą, pozostawiając przestrzeń dla ostatecznego wejścia fortepianu. W improwizacji fortepianowej obserwujemy pojawienie się faktury polifonicznej⁴⁹, realizowanej w oparciu o kadencję w następującym przebiegu harmonicznym (przykład 29):

⁴⁹ Polifonia – rodzaj faktury muzycznej polegającej na równoczesnym prowadzeniu co najmniej dwóch lub więcej, niezależnych od siebie głosów.

Prezentując szerokie spektrum możliwości fakturalnych i harmonicznych, skupiłem swoją uwagę na świadomym i przemyślanym sposobie realizacji materiału dźwiękowego. Sekcja rytmiczna dołącza do realizowania pętli motywicznej z uwzględnieniem zmian metrycznych i harmonicznych. W oparciu o przebieg akordów ostatniej kadencji następuje finałowe solo saksofonu altowego.

Open improvisation

102 A♭maj7 G/B Cmi Gmi/B♭ A♭ Fmi E♭maj7 G7 3

106 A♭maj7 G/B Cmi Gmi/B♭ A♭ Fmi E♭maj7 D7 G7

111 A♭maj7 G/B Cmi Gmi/B♭ A♭ Fmi E♭maj7 D♭maj7

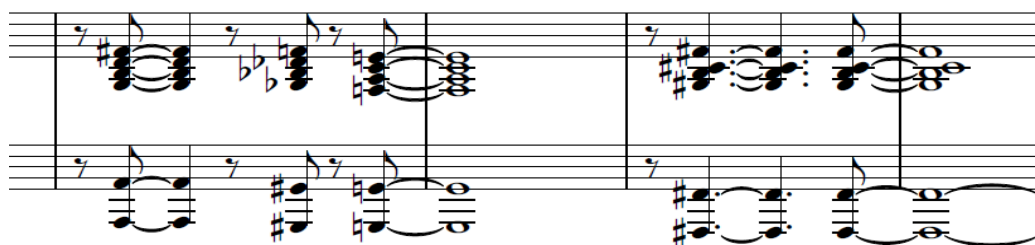
110

3.11. Jazz Quartet – Blues (08:27)

Instrumentacja: fortepian, saksofon altowy, kontrabas, zestaw perkusyjny

Utworem zamykającym dzieło artystyczne *Piano Dialogues* jest utwór w konfiguracji klasycznego kwartetu jazzowego. Jedną z ważniejszych i często używanych form muzycznych poza balladą i rhythm changes⁵⁰ w muzyce jazzowej jest blues. Postanowiłem, że to właśnie forma bluesa instrumentalnego zwieńczy cykl fortepianowych dialogów oraz będzie ukłonem w stronę tradycji gatunku. Klasyczna forma bluesa składa się z 12 taktów, czasami z 16, a rzadziej z 10, 12 czy 20 taktów. Zasadniczo opiera się na trzech podstawowych filarach akordowych systemu Dur-moll: tonice, subdominancie i dominancie, otwarta jest na szerokie spektrum możliwości interpretacyjnych i improwizacyjnych w formie instrumentalnej lub wokально-instrumentalnej. Charakterystyczną cechą bluesa jest obniżanie o pół tonu III, V, VII stopnia skali majorowej, tworzące tzw. blue notes (skala bluesowa). Poza klasyczną formą bluesa wyróżniamy również bluesa z bridgem (z dodatkową częścią) czy bluesa parkerowskiego. Moja kompozycja utrzymana jest w metrum 4/4, ale liczba taktów celowo została zmodyfikowana. W celu wydłużenia formy utworu zastosowałem nieparzystą liczbę taktów. Utwór jest bluesem molowym w tonacji Cmi, składającym się z piętnastu taktów w pierwszej części tematu (takty 1–15) oraz czternastu taktów w drugiej części tematu (takty 16–29). W celu wydłużenia i otworzenia formy utworu zastosowałem ciąg akordów typu suspend (akordy zawieszone) w określonym podziale rytmicznym (przykład 30):

Asus4, Absus4, Gsus4 oraz F#sus4 (ostatni akord zapętlony w trakcie improwizacji)



Przykład 30. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues* / *Jazz Quartet – Blues*, przykład akordów typu suspend w temacie utworu

⁵⁰ Rhythm changes – popularna w muzyce jazzowej 32 taktowa forma i progresja akordów wywodząca się z utworu G. Gershwina *I got rhythm*.

$\text{♩} = 200$

1

7

13

20

24

Przykład 31. Mateusz Pałka – *Piano Dialogues / Jazz Quartet – Blues*, transkrypcja tematu utworu

Akordy typu suspend dążą do rozwiązania na dominantę G7, a pętla rytmiczna potęguje siłę wybrzmienia akordów, otwierając nową gamę rozszerzeń harmoniczych. Temat utworu realizowany jest w sposób spójny brzmieniowo i precyzyjny rytmicznie. Główna melodia jest wykonywana unisono przez partię fortepianu i saksofonu altowego (przykład 31). Przechodząc do wyłaniających się po sobie improwizacji saksofonu i fortepianu, warto zwrócić uwagę na zaangażowaną pracę sekcji rytmicznej. Partie kontrabasu i perkusji zachowują aktywny puls swingowy i realizują następujące po sobie riffy rytmiczne złożone z ciągu zawieszonych akordów. Czynna i wzajemna interakcja oraz uważne słuchanie siebie nawzajem są podstawową wartością prowadzącą do uzyskania spójnego brzmienia oraz autentycznego jazzowego feelingu. Przeplatające się improwizacje ukazują świadomość harmoniczną, w której współistnieje sprzężenie trzech elementów: wiedzy, intuicji, wyobraźni i emocji. Partia fortepianu skupiona jest na kilku ważnych aspektach: uważnym, zwartym akompaniamencie (używanie akordów blokowych, modalnych, struktury drop two, drop three); wyrafinowanym prowadzeniu głosów (voice leading); stosowaniu rozszerzeń harmoniczych (półtonowe odchylenia, alteracje akordów czyli obniżanie i podwyższanie poszczególnych składników akordu); tworzeniu nowych struktur dźwiękowych (dodawanie nowych składników w akordach – upper structure); wychodzeniu poza obręb centrum tonalnego; stosowaniu akordów zawieszonych (akordy typu suspend używane w pętlach rytmicznych, wydłużających i otwierających formę utworu w improwizacji).

Stosowanie nieregularnej liczby fraz oraz tworzenie pętli rytmicznych w solówkach wytworzyło w omawianym utworze przestrzeń do rozwijania koncepcji kolektywnej improwizacji w klasycznym kwartecie jazzowym. Warto jednak podkreślić, że takie podejście do swobodnego wydłużania lub skracania formy utworu sprawdza się również w innych obsadach wykonawczych.

3.12. Problemy wykonawcze i interpretacyjne dzieła artystycznego

W dziele artystycznym, tak jak w kompozycji muzycznej możemy postawić przed wykonawcami wiele zadań wykonawczych i interpretacyjnych. Obejmują one zarówno techniczne aspekty wykonywania utworu, jak i interpretację muzyczną nawiązującą do zamierzeń kompozytora.

Analizując konstrukcję dzieła i jego elementy, wykonawcy powinni zrozumieć

strukturę kompozycji oraz jej nieodzowne elementy: sekcje, tematy, motywy i harmonię. Powinni oni zidentyfikować sekwencje melodyczne, progresje harmoniczne i rytmiczne, a także zrozumieć relacje między nimi. Umożliwia to bowiem swobodną interpretację i wydobyć głębszego znaczenia dzieła. W przypadku kompozycji *Piano Dialogues* istotną rolę odgrywa fortepian – oznacza to, że jest on głównym elementem kompozycji, który dialoguje z innymi instrumentami i wykonawcami.

W kontekście specyficznych zadań wykonawczych dla tego dzieła wykonawcy powinni zapewnić techniczną precyzję, czystość, śpiewność brzmienia, dynamikę i wyrazistość w grze na instrumentach. Muszą oni również uważnie słuchać innych instrumentów lub wykonawców, aby móc na nie reagować i nawiązać z nimi kolektywny dialog. Materiał muzyczny może wymagać elastycznego podejścia do tempa, interpretacji agogiki (zmian tempa) i dynamiki w celu przekazania intencji kompozytora. Warto wspomnieć, że mając zaufanie i świadomość kunsztu wykonawczego partnerów, muzycznych pozwoliłem im na swobodne i naturalne podejście do kreowania wspólnej dynamiki i dramaturgii w utworze.

Ważnym aspektem interpretacyjnym jest także zrozumienie kontekstu kompozycji. Wykonawcy powinni zaczerpnąć wiedzę o kompozytorze i czasie powstania utworu, poznać jego artystyczne intencje oraz inspiracje, które przyświecały mu podczas tworzenia. Jest to niezwykle pomocne w dokonaniu wyborów interpretacyjnych i w oddaniu zamierzeń autora.

Podsumowując, problemy wykonawcze i interpretacyjne dzieła artystycznego takiego jak *Piano Dialogues*, wymagają od wykonawców umiejętności technicznych, zrozumienia struktury kompozycji oraz zdolności do dialogu z innymi instrumentami lub wykonawcami. Wymaga to wrażliwości interpretacyjnej, zdolności do precyzyjnego wyrażania intencji kompozytora oraz elastycznego podejścia do ekspresji muzycznej nie tylko w muzyce jazzowej.

Podsumowanie

Muzyka jazzowa odzwierciedla bogate dziedzictwo amerykańskiego stylu muzycznego, w którym kluczową rolę odegrały improwizacja, interakcja i innowacyjność. Fortepian jako jeden z głównych instrumentów jazzowych, posiada unikalną możliwość ekspresji wykonawczej, a decyzje wykonawcze tego instrumentu mają istotny wpływ na ostateczne brzmienie utworu. W niniejszej pracy doktorskiej skupiłem się na analizie muzycznej dzieła artystycznego *Piano Dialogues* oraz określeniu roli, jaką pianista pełnił w muzyce jazzowej na przestrzeni wieloletniego rozwoju tego gatunku. Starałem się też przybliżyć historię kształtowania się możliwości brzmieniowych fortepianu w kontekście wykonawczym. Realizując wskazane powyżej cele, dążyłem do zarysowania szerokiego pola interakcji pomiędzy pianistą a innymi instrumentalistami, zależało mi również na przybliżeniu rozumienia procesu kształtowania twórczej improwizacji. Skupiłem się także na sferze różnorodności doboru środków pianistycznych w relacji do zmiennej obsady instrumentalnej na podstawie zaprezentowanego dzieła artystycznego.

W swoich badaniach koncentrowałem się na aspektach technicznych, stylistycznych i improwizacyjnych. Powstała w wyniku tych badań analiza pozwoliła mi na lepsze zrozumienie sposobów, w jakie pianista adaptuje swoje indywidualne pomysły do procesu tworzenia kompozycji muzycznej, a także w jaki sposób może wpływać na interakcję i komunikację z innymi muzykami.

Szczegółowa kwerenda literatury pozwoliła mi poszerzyć bibliografię o wartościowe publikacje, traktujące o zastosowaniu fortepianu w muzyce jazzowej, możliwościach wykonawczych i brzmieniowych w muzyce współczesnej, fakturze pianistycznej, źródłach improwizacji i inspiracjach muzyką klasyczną, a także o roli improwizacji w procesie twórczym. Należą do nich m.in. *The history and development of jazz piano* (Billy Taylor), *Historia Jazzu – 100 wykładów* (Jacek Niedziela-Meira), *Jazz and the African-American Experience: Expressiveness of African-American Music* (Dale Jamieson, Bill E. Lawson), *Historia estetyki muzycznej* (Enrico Fubini), *Wartości w muzyce – uniwersum fortepianu w muzyce współczesnej* (Agnieszka Kosińska). Literatura ta wsparła moje badania w obszarze wykorzystywania fortepianu w muzyce jazzowej na przestrzeni rozwoju tego gatunku. Publikacje, z których korzystałem skonfrontowały moje dotychczasowe obserwacje i doświadczenia z naukową wiedzą

innych autorów.

W części pracy poświęconej charakterystyce dzieła artystycznego *Piano Dialogues* w szczególny sposób skupiłem się na opisie takich zagadnień, jak dobór środków wykonawczych; właściwości brzmieniowe; możliwości harmoniczne, rytmiczne i fakturalne; sposoby kształtowania improwizacji i kolektywnego dialogu; zdobycze stylistyczne w zakresie wybranych osiągnięć w dziedzinie pianistyki jazzowej. Praca przedstawia także koncepcję artystyczną i strukturę tej kompozycji oraz ustala zadania wykonawcze i interpretacyjne, które stoją przed wykonawcami utworu *Piano Dialogues*.

Prowadzone badania doprowadziły mnie do skupienia się w dużej mierze na problematyce doboru środków pianistycznych w relacji do zmiennej obsady wykonawczej w procesie improwizacji oraz udzielenia odpowiedzi na następujące pytania: Jakie wartości estetyczne stanowią fundament rozwoju w jazzowej sztuce pianistycznej? Jakie są możliwości wykonawcze w kontekście rozwoju pianistyki? Które elementy są istotne dla rozwoju muzyki jazzowej w przyszłości? Co stanowi o spójnej idei brzmieniowej utworu muzycznego?

Wyniki prowadzonych badań doktorskich mogą znaleźć zastosowanie zarówno w kontekście mojej edukacji muzycznej jak i w praktyce wykonawczej. Przyczynią się też z pewnością do rozwoju moich umiejętności pianistycznych, w tym poszerzenia ram wyobraźni muzycznej. Nie wątpię też, że niniejsza praca stanowić będzie punkt wyjścia do moich dalszych poszukiwań i w przyszłości skłoni mnie do kolejnych analiz naukowych.

Bibliografia

1. Berendt Joachim Ernst, *Wszystko o jazzie. Od Nowego Orleanu do jazz-rocka*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1991.
2. Boulez Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Meditations, Paris 1964.
3. Fubini Enrico, *Historia estetyki muzycznej*, Wydawnictwo Musica Iagellonica, Kraków 2015.
4. Gillespie Dizzy, Fraser Al, *To Be or Not... to Bop*, University of Minnesota Press 2009.
5. Glenc Jacek, *Harmonia jazzowa, kluczowa problematyka stylistyczno-estetyczna*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2015.
6. Handy William Christopher, *Father of the Blues*, Collier Books, Nowy Jork 1970.
7. Jamieson Dale, Lawson Bill E., *Jazz and the African-American Experience: Expressiveness of African-American Music*, [w:] *Language, Mind and Art: Essays in Appreciation and Analysis, in Honor of Paul Ziff*, Kluwer Academic Publishers, Boston 1994, s. 131–142.
8. Kopińska Agnieszka, *Uniwersum fortepianu w muzyce współczesnej: refleksja aksjologiczna*, [w:] *Wartości w muzyce*, red. Uchyła-Zroski Jadwiga, tom 6, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 143–155.
9. Levy Ernst, *A Theory of Harmony*, red. Levarie Siegmund, State Univeristy of New York Press, Nowy Jork 1985.
10. Messiaen Olivier, *Technique de mon langage musical*, Livre Broche – Alphonse Leduc, Paryż 1944.
11. Niedziela-Meira Jacek, *Historia Jazzu. 100 wykładów*, Grupa Infomax, Katowice 2014.
12. Panek Wacław, *Mały słownik muzyki rozrywkowej, Związek Polskich Autorów i Kompozytorów ZAKR*, Warszawa 1986.
13. Schuller Gunther, *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, Oxford University Press, Nowy Jork 1968.
14. Skowron Zbigniew, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1989.
15. Storm Roberts John, *Black Music of Two Worlds*, William Morrow & Company, Nowy Jork 1974.

16. Taylor Billy, *Jazz Piano: History and Development*, Wm. C. Brown Company Publishers Collage Division, Dubuque, Iowa 1982.
17. Śledziński Stefan, *Mała Encyklopedia Muzyki*, wyd. 3, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1981.

Dyskografia

1. Earl Hines – *Piano Man* (Victor Bluebird, 1939).
2. Mary Lou Williams – *Zodiac Suite* (Folkways, 1945).
3. Bud Powell – *The Amazing Bud Powell*, vol. 1 (Blue Note, 1955).
4. Hazel Scott – *Relaxed Piano Moods* (Debut Records, 1955).
5. Thelonious Monk – *Thelonious Monk Plays Duke Ellington* (Riverside, 1955).
6. Erroll Garner – *Concert by the Sea* (Columbia, 1955).
7. Hank Jones – *The Trio* (Savoy, 1956).
8. Red Garland – *A Garland of Red* (Prestige, 1956).
9. Ahmad Jamal Trio – *Live at the Pershing Lounge* (Argo, 1958).
10. Dave Brubeck Quartet – *Time Out* (Columbia, 1959).
11. Randy Weston – *Little Niles* (United Artists, 1959).
12. Bill Evans Trio – *Waltz for Debby* (Riverside, 1961).
13. Bill Evans Trio – *Sunday at the Village Vanguard* (Riverside, 1961).
14. Oscar Peterson Trio – *Night Train* (Verve, 1963).
15. Duke Ellington – *Piano in the Foreground* (Columbia, 1963).
16. Oscar Peterson Trio with Clark Terry – *+ One* (Mercury, 1964).
17. Horace Silver Quintet – *Song for My Father* (Blue Note, 1964).
18. Thelonious Monk – *Solo Monk* (Columbia, 1965).
19. Herbie Hancock – *Maiden Voyage* (Blue Note, 1966).
20. Cecil Taylor – *Unit Structures* (Blue Note, 1966).
21. Paul Bley – *Footloose* (Savoy, 1963).
22. Paul Bley – *Open, to Love* (ECM, 1972).
23. McCoy Tyner – *The Real McCoy* (Blue Note, 1967).
24. Chick Corea – *Now He Signs, Now He Sobs* (Solid State, 1968).
25. Art Tatum – *Piano Starts Here* (Columbia, 1968).
26. Joe Zawinul – *Zawinul* (Atlantic, 1971).

27. Mary Lou Williams – *Live at the Cookery* (Chiaroscuro, 1975).
28. Keith Jarrett – *The Köln Concert* (ECM, 1975).
29. Stanley Cowell – *Ancestral Streams* (Strata-East, 1975).
30. Alice Coltrane – *Transfiguration* (Warner Bros, 1978).
31. Cedar Walton – *Blues for Myself* (Red, 1986).
32. Nat King Cole – *The Complete Capitol Trio Recording* (Mosaic, 1991).
33. Randy Weston – *The Spirits of Our Ancestors* (Verve, 1992).
34. Gonzalo Rubalcaba – *Inner Voyage* (Blue Note, 1999).
35. Brad Mehldau – *Elegiac Cycle* (Warner Bros, 1999).
36. Fred Hersch – *Songs Without Words* (Nonesuch, 2001).
37. John Taylor – *Rosslyn* (ECM, 2003).
38. Leszek Możdżer, Lars Danielsson, Zohar Fresco – *The Time* (Outside Music, 2005).
39. Geri Allen – *Timeless Portraits and Dreams* (Telarc, 2006).
40. Joey Calderazzo – *Amanecer* (Marsalis Music, 2007).
41. Danilo Perez – *Across the Crystal Sea* (Decca Records, 2008).
42. Jason Moran – *Ten* (Blue Note, 2010).
43. Craig Taborn – *Avenging Angel* (ECM, 2011).
44. Vijay Iyer – *Accelerando* (ACT, 2012).
45. Robert Glasper Experiment – *Black Radio* (Blue Note, 2012).
46. David Virelles – *Mboko* (ECM, 2014).
47. Tigran Hamasyan – *An Ancient Observer* (Nonesuch, 2017).
48. Dominik Wania – *Lonely Shadows* (ECM, 2020).

Streszczenie

Rola i możliwości wykonawcze pianisty w muzyce jazzowej. Dobór środków pianistycznych w relacji do zmiennej obsady instrumentalnej na podstawie autorskiej kompozycji *Piano Dialogues*

Opis artystycznej pracy doktorskiej podzielony jest na trzy rozdziały, które poprzedza wstęp, a zamyka podsumowanie. We wstępie opisałem, z czego wynika moje zainteresowanie pianistyką jazzową, określiłem cele mojej pracy oraz wyjaśniłem koncepcję dzieła artystycznego. Przybliżyłem też idee przyświecające mi w procesie tworzenia kompozycji, aranżacji i improwizacji, jak również zastosowania środków pianistycznych w zmiennej obsadzie wykonawczej.

W pierwszym rozdziale opisu artystycznej pracy doktorskiej skupiłem się na ogólnej charakterystyce rozwoju fortepianu jazzowego w XX wieku i powstających wówczas nowych stylistyk. Rozdział zawiera osiem podrozdziałów, z czego cztery prezentują ujęcie problematyki badawczej w kontekście historycznym, przedstawiają szczegółowe aspekty pianistyczne ważnych dla mnie pianistów, natomiast dwa traktują o funkcjonalności fortepianu w muzyce jazzowej oraz o konotacjach muzyki jazzowej z muzyką klasyczną i ich wpływie na współczesny język improwizacji.

W drugim rozdziale dokonałem charakterystyki możliwości wykonawczych pianisty jazzowego, przedstawiłem możliwości brzmieniowe fortepianu oraz opisałem, w jaki sposób kształtuje się dobór środków pianistycznych w relacji do zmiennej obsady wykonawczej. Podjąłem też próbę osobistej refleksji na temat roli improwizacji w procesie twórczym oraz wyszczególniłem elementy istotne dla rozwoju muzyki jazzowej w przyszłości. Rozdział ten składa się z czterech podrozdziałów.

Trzeci rozdział prezentuje genezę i charakterystykę dzieła artystycznego *Piano Dialogues* przeznaczonego na fortepian w zmiennej obsadzie instrumentalnej. Każdy z jedenastu podrozdziałów zawiera szczegółową analizę muzyczną kolejnych utworów wchodzących w skład dzieła. W ostatnim podrozdziale niniejszego rozdziału wskazałem problemy wykonawcze i interpretacyjne dzieła artystycznego, przed którymi będą musieli stanąć potencjalni wykonawcy. Jest to najbardziej rozbudowana część opisu artystycznej pracy doktorskiej.

W podsumowaniu zawarłem esencjonalny opis podjętych działań.

Przypomniałem w nim założenia pracy, przedstawiłem uzyskane efekty i rezultaty.

W dalszej części wskazałem te spośród wykorzystanych publikacji, które w sposób szczególny skonfrontowały moje dotychczasowe obserwacje i doświadczenia z naukową wiedzą ich autorów. Autorami tymi są Billy Taylor, Jacek Niedziela-Meira, Joachim Ernst Berendt, Gunther Schuller, Dale Jamieson, Bill E. Lawson, William Christopher Handy, Pierre Boulez, Zbigniew Skowron i Enrico Fubini.

Zamieszczona w finale bibliografia to wykaz wszystkich publikacji, z których korzystałem w opisie artystycznej pracy doktorskiej. Ułożyłem je w kolejności alfabetycznej, rozpoczynając od nazwiska autora. Kolejnym komponentem pracy jest dyskografia, obejmująca przełomowe nagrania, będące zarazem moją inspiracją twórczą jako współczesnego pianisty jazzowego. Przedstawiłem je w kolejności od najstarszego do najbliższego roku wydania albumu.