

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

Paweł Czarakczew

nr albumu: 10322

*Idiom wiolonczelowy w jazzie  
na przykładzie twórczości i działalności artystycznej  
Fredericka Katza*

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

Promotor: prof. dr hab. Zdzisław Łapiński

Promotor pomocniczy: dr Andrzej Mądro

Kraków 2024

## **Oświadczenie promotora pracy doktorskiej**

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Kraków 23.12.2024 Podpis promotora .....

## **Oświadczenie autora pracy doktorskiej**

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora prof. dr hab. Zdzisława Łapińskiego oraz promotora pomocniczego dr Andrzeja Mądro i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Wyrażam zgodę na udostępnianie niniejszej rozprawy doktorskiej na zasadach określonych w Regulaminie Biblioteki Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Kraków 23.12.2024 Podpis autora .....

# DZIEŁO ARTYSTYCZNE

## PROGRAM

Vincent Youmans (1898-1946) – *Sometimes I'm Happy*

Vincent Youmans (1898-1946) – *I Want To Be Happy*

Juan Tizol (1900-1984) – *Perdido*

Richard Rodgers (1904-1979) – *My Funny Valentine*

Frederick Katz (1919-2013) – *Elegy*

Frederick Katz (1919-2013) – *The Vidiot*

Frederick Katz (1919-2013) – *The Sage*

Frederick Katz (1919-2013) – *Lillian*

Frederick Katz (1919-2013) – *Goodbye Baby*

Frederick Katz (1919-2013) – *The Squimp*

Frederick Katz (1919-2013) – *Granada*

Frederick Katz (1919-2013) – *To Blow Is To Know*

Frederick Katz (1919-2013) – *Dixie, Why not?*

Frederick Katz (1919-2013) – *Katz-Up*

Paweł Czarakczew (1996-) – *O czym ty mówisz?*

Wykonawcy:

***Czarakcziew and the Jazz Cats***

**Wiolonczela – Paweł Czarakcziew**

Współwykonawcy:

**Głos – Debbie Ebert**

**Flet - Hyman Katz**

**Fortepian – Przemysław Stefańczyk**

**Kontrabas – Mikołaj Sikora**

**Perkusja – Tomasz Starowicz**

Reżyseria nagrania, montaż:

**Harlan Steinberger**

Mastering:

**Bernie Grundman**

Nagranie zostało zrealizowane w Hen House Studio  
w Los Angeles w dniach 11-15 lipca 2023 roku

## **Podziękowania**

Dziękuję mojemu promotorowi prof. dr hab. Zdzisławowi Łapińskiemu, za ogrom wsparcia, bycie moim mentorem i prowadzenie mnie przez całą ścieżkę artystyczną i naukową.

Dziękuję mojemu promotorowi pomocniczemu, dr Andrzejowi Mądro, za cenne wskazówki oraz wsparcie merytoryczne podczas pisania pracy naukowej.

Dziękuję Mateuszowi Pliniewiczowi, który otworzył przede mną drzwi do świata jazzu, pomagając mi odnaleźć swoje miejsce w tym gatunku jako wiolonczelista.

Moje szczególne wyrazy wdzięczności należą się Pani Dyrektor Marcie Nowaczyk-Łapińskiej, która jako moja pierwsza nauczycielka wiolonczeli nie tylko nauczyła mnie podstaw gry, lecz także zbudowała solidny fundament, na którym opieram cały swój muzyczny rozwój.

Moim kolegom z zespołu: Przemysławowi Stefańczykowi, Tomaszowi Starowiczowi i Mikołajowi Sikorze, dziękuję za nieocenioną inspirację, wsparcie i wspólną pracę.

Szczególne podziękowania kieruję do rodziny i przyjaciół Freda Katza, w szczególności jego syna Hymana, który podzielił się cennymi wspomnieniami o swoim ojcu i uświetnił mój album swoim udziałem.

Dziękuję Debbie Ebert, której głos i mistrzowska interpretacja zmieniły oblicze utworu *Goodbye Baby*.

Mojej rodzinie dziękuję za nieustającą wiarę, motywację i wsparcie, które są dla mnie źródłem siły w realizacji moich marzeń.

Szczególne wyrazy wdzięczności kieruję do moich najbliższych – Jagody, Jaśków, Kingi, Ignacego, Miriam i Piotra – za ich bezgraniczną wiarę we mnie, za wsparcie w każdej chwili i pomoc w realizacji moich najśmielszych celów.

Dziękuję także całemu zespołowi Polskiej Komisji Fulbrighta za umożliwienie mi pobytu w Stanach Zjednoczonych, który pozwolił mi zgłębić życie i twórczość Fredericka Katza.

Z głęboką wdzięcznością dziękuję prof. Juliusowi Bergerowi za nieustanne wsparcie, wiarę w moje badania oraz zachętę do podejmowania wyzwań w pracy naukowej.

Wyrazy szczególnej wdzięczności kieruję również do prof. Josha Kuna, który podczas mojego stypendium Fulbrighta w Los Angeles był moim mentorem, wspierając mnie swoim doświadczeniem i dzieląc się cennymi wskazówkami w trakcie moich badań.

Na koniec chciałbym podziękować Harlanowi Steinbergowi za profesjonalną realizację oraz postprodukcję nagrań.

# SPIS TREŚCI

<b>WSTĘP .....</b>	<b>6</b>
<b>1. POCZĄTKI WIOŁONCZELI W JAZZIE – TŁO HISTORYCZNE I PIERWSI PRZEDSTAWICIELE .....</b>	<b>10</b>
1.1 WALTER KILDARE .....	10
1.2 HENRY GRAVES .....	11
1.3 LEONARD JETER .....	11
1.4 YERVANT HARRY BABASIN .....	12
1.5 OSCAR PETTIFORD .....	14
<b>2. FREDERICK KATZ - SYLWETKA ARTYSTY.....</b>	<b>16</b>
2.1 ŻYCIE PRYWATNE I POCZĄTKI KARIERY .....	16
2.2 POCZĄTKI KARIERY JAZZOWEJ .....	19
2.2.1 Współpraca z <i>Chico Hamilton Quintet</i> .....	19
2.3 POCZĄTKI KARIERY SOLOWEJ.....	23
2.3.1 Współpraca z wytwórnią <i>DECCA</i> .....	23
2.3.2 Współpraca z <i>Kenem Nordinem</i> .....	25
2.3.3 Współpraca z wytwórnią <i>Warner Bros</i> .....	26
2.3.4 <i>Muzyka filmowa</i> .....	27
2.4 INNE KOMPOZYCJE .....	28
2.5 AKADEMICKA KARIERA FREDY KATZA .....	28
<b>3. DZIEŁO ARTYSTYCZNE – ANALIZY (ZRE)INTERPRETOWANYCH UTWORÓW .....</b>	<b>31</b>
3.1 STANDARDY JAZZOWE .....	32
3.1.1 <i>Vincent Youmans</i> .....	32
3.1.2 <i>Sometimes I'm Happy</i> .....	32
3.1.3 <i>I Want to Be Happy</i> .....	39
3.1.4 <i>Juan Tizol</i> .....	45
3.1.5 <i>Perdido</i> .....	46
3.1.6 <i>Richard Rodgers</i> .....	48
3.1.7 <i>My Funny Valentine</i> .....	49
3.2 KOMPOZYCJE POZBAWIONE IMPROWIZACJI WIOŁONCZELOWEJ .....	52
3.2.1 <i>Frederick Katz - Elegy</i> .....	52
3.2.2 <i>Frederick Katz - The Vidiot</i> .....	55
3.2.3 <i>Frederick Katz - The Sage</i> .....	58
3.2.4 <i>Frederick Katz - Lillian</i> .....	61
3.2.5 <i>Frederick Katz - Goodbye Baby</i> .....	63
3.2.6 <i>Frederick Katz - The Squimp</i> .....	65
3.3 KOMPOZYCJE Z PRZESTRZENIĄ DO IMPROWIZACJI WIOŁONCZELOWEJ .....	67
3.3.1 <i>Frederick Katz - Granada</i> .....	67
3.3.2 <i>Frederick Katz - To Blow is To Know</i> .....	69
3.3.3 <i>Frederick Katz - Dixie, Why not?</i> .....	71
3.3.4 <i>Carson Smith</i> .....	75
3.3.5 <i>Katz-up</i> .....	75
3.4 PAWEŁ CZARAKCZIEW – O CZYM TY MÓWISZ?.....	79
<b>PODSUMOWANIE I WNIOSKI KOŃCOWE .....</b>	<b>80</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>82</b>
<b>ANEKS .....</b>	<b>85</b>
SŁOWNICZEK TERMINÓW JAZZOWYCH WYKORZYSTANYCH W PRACY .....	85

## Wstęp

Wzrost autorytetu kompozytorów, ekspansja drukarstwa muzycznego i coraz większa precyzja notacji doprowadziła do stopniowego zanikania umiejętności improwizacji na przełomie XVIII i XIX wieku w podstawowych zasobach technicznych ówczesnych wiolonczelistów. Coraz bogatszy repertuar, o coraz większych wyzwaniach technicznych kształtował całe pokolenia instrumentalistów, którzy setki godzin spędzali na ćwiczeniu utworów, które napisał zazwyczaj ktoś inny, rzadko stwarzając możliwość dodanie własnych dźwięków wykonawcy, a pozwalając jedynie (albo aż) na samodzielną interpretację muzyczną dzieła. Równocześnie, nieodłącznym elementem rozwijającej się w Stanach Zjednoczonych na początku XX wieku muzyki jazzowej, z początku grywanej w większości przez ludzi bez wykształcenia muzycznego, była improwizacja i nieustanna reinterpretacja.

Celem tej pracy jest wyodrębnienie idiomatyki<sup>1</sup>, czy też *differentia specifica* wiolonczeli w jazzie na przykładzie twórczości i aktywności artystycznej Fredericka Katza – pioniera gry i improwizacji jazzowej smyczkiem na wiolonczeli. Jest to pierwsza tak obszerna usystematyzowana praca przybliżająca życie i aktywność artystyczną tego twórcy.

Pierwsza część mojej pracy poświęcona jest początkom wiolonczeli w muzyce jazzowej, celem zarysowania tła historycznego; należy wspomnieć o pierwszych próbach użycia tego instrumentu w muzyce tego gatunku. Pierwszych nagrań jazzowych na wiolonczeli dokonali Walter Kildare, Henry Graves, H. Leonard Jeter oraz Oscar Pettiford i Harry Babasin. Jednak ich gra smyczkiem pozbawiona była improwizacji, a gra pizzicato w całości przeniesiona z technik gry na kontrabasie.

Pierwszym wiolonczelistą, który używał smyczka do gry oraz improwizacji jazzowej na wiolonczeli był Frederick Katz, dlatego jest on kluczową postacią w zagadnieniu idiomu wiolonczelowego w muzyce jazzowej. Analizując historię jego

---

<sup>1</sup> Idiom - charakterystyczny, rozpoznawalny zespół cech stylistycznych, technicznych lub estetycznych, które są typowe dla danej formy artystycznej, gatunku, stylu, twórcy lub instrumentu. W kontekście muzyki idiom odnosi się do specyficznych praktyk wykonawczych, repertuaru, brzmienia oraz technik wykonawczych charakterystycznych dla określonego gatunku, stylu lub instrumentu. Źródło: *Cambridge dictionary of American English*, Cambridge University Press, 2008.

twórczości i działalności artystycznej, miałem okazję nie tylko poznać szczegółową biografię artysty, ale również odkryć zapomniany ogromny repertuar.

W drugiej części skupiam się na przybliżeniu sylwetki Fredericka Katza, rozwijając badania rozpoczęte podczas studiów magisterskich. Poznanie biografii artysty wydają mi się niezbędne, celem zrozumienia jego twórczości, a co za tym idzie wyodrębnienia idiomu wiolonczelowego w jazzie. W trzeciej części prezentuję wszystkie utwory, które składają się na *Dzieło artystyczne* oraz dokonuję ich opisu znaczeniowego. W skład *Dzieła artystycznego* wchodzi utwory wybrane z dorobku Fredericka Katza, które, moim zdaniem najlepiej oddają jego podejście do roli wiolonczeli w jazzie oraz ilustrują, jak wzbogacił on jazzowy idiom tego instrumentu.

W swojej pracy posługuję się trzema głównymi metodami badawczymi:

- studium przypadku – poszukiwanie idiomu wiolonczeli w jazzie na przykładzie jednego wiolonczelisty – Fredericka Katza, obejmujące próbę ukazania, w jaki sposób jego działalność wpłynęła na adaptację tego instrumentu do specyfiki jazzu<sup>2</sup>;

- analizą i interpretacją teoretyczno-muzyczną twórczości Fredericka Katza - szczegółowe zbadanie jego kompozycji oraz praktyk wykonawczych, z uwzględnieniem technik improwizacyjnych, które wyznaczały nowe kierunki w wykorzystaniu wiolonczeli w jazzie;

- ujęcie działalności Katza w kontekście historycznym - zestawienie jego twórczości z innymi próbami wykorzystania wiolonczeli w muzyce jazzowej, inspirowane podejściem Nowej Muzykologii<sup>3</sup>. To podejście pozwala na analizę jego twórczości zarówno w odniesieniu do zachodzących wówczas przemian kulturowych i społecznych, jak i jako efekt złożonych interakcji między tradycjami muzycznymi, estetyką jazzu a osobistymi doświadczeniami artysty. Zestawienie jego dokonań z innymi próbami wprowadzenia wiolonczeli do muzyki jazzowej podkreśla wyjątkowość i wielowarstwowość jego twórczości.

Podkreślić należy, że nie zachowały się praktycznie żadne materiały nutowe z okresu największej aktywności artystycznej na scenie jazzowej (w roli wykonawcy) Freda Katza. Ze względu na to, źródłem wiedzy o jego twórczości z tego okresu są nagrania. Niemniej praktykowanie jazzu opiera się w dużej mierze na improwizacji,

---

<sup>2</sup> <https://wuj.pl/ksiazka/studium-przypadku-w-badaniach-naukowych-wydanie-ii>

<sup>3</sup> Nowa muzykologia - szeroka dziedzina muzykologii rozwijająca się od lat 80. XX wieku, skupiająca się na badaniu kultury, estetyce, krytyce i hermeneutyce muzyki.

co sprawia, że nagrania te – pełne spontanicznych interpretacji i osobistego stylu artysty – są autentycznym odzwierciedleniem jego osobowości. Dodatkowo, zachowane interpretacje Katza pozwalają lepiej zrozumieć jego techniki wykonawcze. Wszystkie materiały nutowe, którymi posługiwałem się podczas nagrania *Dzieła artystycznego* powstały na potrzeby moich zamierzeń artystycznych poprzez zapis nutowy mojego autorstwa.

Literatura dotycząca życia i twórczości Fredericka Katza jest wyjątkowo uboga, a dostępne materiały nie oferują całościowego spojrzenia na jego dorobek artystyczny. Z tego powodu w swojej pracy korzystałem z różnorodnych źródeł, które umożliwiły mi zrekonstruowanie jego biografii oraz analizę twórczości.

Wobec braku zwartych źródeł monograficznych przy opracowywaniu pierwszego rozdziału sięgałem głównie po prace encyklopedyczne i słowniki muzyczne, które pozwoliły osadzić twórczość Katza w szerszym kontekście historyczno-muzycznym<sup>4</sup>. Wśród wykorzystanych źródeł znalazły się między innymi opracowania encyklopedyczne, takie jak *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* autorstwa Anthony'ego Barnetta czy *The Biographical Encyclopedia of Jazz* Leonarda Feathera.

Podczas pracy nad drugim i trzecim rozdziałem bazowałem na materiałach prasowych oraz wywiadach przeprowadzonych z Frederickiem Katzem. Niestety, większość tych źródeł zawierała szczątkowe lub niedokładne informacje na temat życia artysty. Dlatego kluczowym źródłem danych oraz weryfikacji zgromadzonych wcześniej materiałów były bezpośrednie kontakty z rodziną Fredericka Katza oraz jego żyjącymi przyjaciółmi, nawiązane podczas mojego stypendium Fulbrighta w Los Angeles. Rozmowy te dostarczyły nieocenionych świadectw dotyczących życia i działalności artystycznej Katza, wzbogacając moją pracę o osobiste wspomnienia i niepublikowane wcześniej relacje. Dodatkowo, podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych miałem możliwość przeprowadzenia badań terenowych, m.in. celem zbadania wpływu działalności Fredericka Katza na współczesnych wiolonczelistów jazzowych.

Dzięki uprzejmości rodziny Katza uzyskałem również dostęp do prywatnych archiwów, zawierających nagrania, listy oraz inne dokumenty. Archiwa te okazały się niezwykle cennym źródłem informacji o twórczości i aktywności artystycznej Katza.

---

<sup>4</sup> Ted Gioia, *The History of Jazz*, Oxford Univ. Press 1997; Cooke, Mervyn; Horn, David G. (2002). *The Cambridge Companion to Jazz*. New York: Cambridge University Press; Collier, James Lincoln (1978). *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. Dell Publishing; Schuller, Gunther (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press. New printing 1986.

Kryteria doboru utworów zawartych w *Dziele artystycznym* opierały się na trzech głównych kategoriach, które podkreślają różne aspekty muzycznej działalności Katza:

- standardy jazzowe – znane, kanoniczne utwory, które Katz interpretował, dostosowując je do swojego stylu gry na wiolonczeli. Utwory te pozwalają przyjrzeć się jego podejściu do aranżacji oraz jego poszukiwaniom innowacyjnych technik wykonawczych i sposobów integracji wiolonczeli ze standardowymi formami jazzowymi;

- kompozycje Katza o formie zbliżonej do muzyki klasycznej – utwory, które w wykonawstwie przypominają muzykę klasyczną, z małą lub żadną przestrzenią na improwizację wiolonczelową. Katz w tych kompozycjach świadomie rezygnuje z typowej dla jazzu swobody interpretacyjnej, kładąc nacisk na precyzyjnie zaaranżowaną, zamkniętą formę. Dzięki temu wykonanie oddaje dokładnie zamysł kompozytora, jego koncepcję muzyczną;

- kompozycje aranżowane z miejscem na improwizację – utwory, w których Katz, jako kompozytor lub aranżer, celowo pozostawił miejsce na improwizację wiolonczelową. W tych utworach widoczna jest między innymi jego zdolność do adaptacji wiolonczeli jako instrumentu prowadzącego w kontekście jazzowym. Katz stworzył aranżacje, które dają wiolonczeliście przestrzeń do swobodnego rozwijania tematów i motywów w swojej improwizacji, co umożliwia pełne wyrażenie ekspresji typowej dla jazzu.

Całość *Dzieła artystycznego* zamyka kompozycja mojego autorstwa *O czym ty mówisz*, będąca swoistym podsumowaniem wniosków z badań nad twórczością Katza i jednocześnie próbą wniesienia nowej perspektywy na wykorzystanie wiolonczeli w jazzie. Kompozycja ta stanowi próbę wykorzystania wiolonczeli w jazzowym kontekście, integrując elementy wypracowane przez Katza z moim osobistym podejściem do improwizacji i interpretacji.

Tak skonstruowana praca ma za zadanie scharakteryzować idiom wiolonczelowy w jazzie, przybliżyć historię wiolonczeli w muzyce tego gatunku, jak również, w dalszej perspektywie, zainspirować i dostarczyć wiedzę wszystkim wiolonczelistom poszukującym w sferze gry muzyki jazzowej.

## 1. Początki wiolonczeli w jazzie – tło historyczne i pierwsi przedstawiciele

Na przestrzeni dekad, wraz z rozwojem kolejnych ośrodków kulturalnych i profesjonalizacją muzyków wykształciło się klasyczne instrumentarium jazzowe, w skład którego wchodziły między innymi takie instrumenty jak: klarnet, kornet/trąbka, puzon, saksofon, perkusja, kontrabas, fortepian, banjo/gitara. Jedynym instrumentem smyczkowym pojawiającym się na scenie jazzowej były skrzypce. Mimo krystalizującego się podziału ról w zespołach jazzowych wielu artystów takich jak: Lionel Hampton (wibrafon), Dorothy Ashby (harfa), Julius Watkins (waltornia) czy Bob Cooper (obój), poszukiwało nowego brzmienia poprzez próby dodawania nowych instrumentów.

### 1.1 Walter Kildare

W opozycji do długiej historii w muzyce poważnej, w jazzie wiolonczela istnieje stosunkowo od niedawna. Niemniej jednym z pierwszych wiolonczelistów wykorzystującym swój instrument do gry muzyki tego – raczkującego jeszcze wówczas – gatunku był Walter Kildare (1885-?). Był on członkiem *Circo's Club Coon Orchestra*<sup>5</sup>, zespołu założonego przez Dana Kildare (fortepian), w którego skład początkowo wchodził Walter Kildare (wiolonczela), Seth Jones (banjo), Georges Watters (banjo), John Ricks (kontrabas), Louis Mitchell (perkuszja). Później do grupy dołączyli: Ferdie Allen (mandolina), Vance Lowry (banjo) oraz Summer Edwards (kontrabas). Był to jeden z pierwszych afroamerykańskich zespołów tego typu. Muzycy w 1915 roku wyemigrowali ze Stanów Zjednoczonych do Londynu by tam koncertować i nagrywać<sup>6</sup>. Na zachowanych nagraniach słychać, że Walter Kildare stosuje innowacyjne techniki gry na wiolonczeli - gra on wyłącznie techniką pizzicato, nie używa wibracji, a szarpiąc mocno i rytmicznie struny doprowadza do ich odbijania się od gryfu, naśladując w ten sposób perkusję. Metody te wyraźnie odchodzą od ówczesnych zachodnich praktyk wykonawczych, a zbliżone są o wiele bardziej do jazzowych kontrabasowych technik gry.

---

<sup>5</sup> Anthony Barnett, Barry Kernfeld, *Violoncello, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 26, ed. Dean Root, wyd. Macmillan Publishers, Londyn, 2001, s.745-751, tłum. własne.

<sup>6</sup> Rainer E. Lotz, *The Earliest Black String Bands Volume 2: 1917-1919 Circo's Club Coon Orchestra Dan and Harvey's Jazz Band The Versatile Four In Chronological Order*, wyd. Document Records, 1998, tłum. własne

## 1.2 Henry Graves

Kolejnym wiolonczelistą grającym muzykę przed-jazzową, łączącą elementy bluesa i ragtime'u, był Henry Graves, członek działającej na początku XX wieku orkiestry Williama Christophera Handy'ego — W. C. Handy's Orchestra Of Memphis (później W.C. Handy's Memphis Blues Band)<sup>7</sup>. Artysta występował tam w kwartecie smyczkowym (troje skrzypiec i wiolonczela)<sup>8</sup>. Jednym z najbardziej znanych nagrań, na których wyraźnie słyhać swingującego wiolonczelistę z kwartetem smyczkowy jest utwór *The Snakey Blues* zarejestrowany w 1917 roku na płycie *The Snakey Blues/Fuzzy Wuzzy Rag* (1917 / Columbia #2421)<sup>9</sup>.

## 1.3 Leonard Jeter

Jednym z pierwszym koncertujących w Stanach Zjednoczonych afroamerykańskich wiolonczelistów był Leonard Jeter (1881-1970<sup>10</sup>). W 1914 roku zadebiutował on w roli solisty z Boston Symphony Orchestra prezentując *Koncert wiolonczelowy a-moll* op. 129 Roberta Schumanna<sup>11</sup>. Występował jako solista, kameralista oraz muzyk orkiestrowy. Był członkiem zespołu American String Quartet (później Negro String Quartet)<sup>12</sup>. Ponadto Jeter występował również akompaniując jazzowym i bluesowym artystom, takim jak Evelyn Thompson czy Eva Knox<sup>13</sup>.

Wiolonczelista pojawia się między innymi na albumie legendarnej wokalistki Ethel Waters *One Sweet Letter from You* (1927 / Columbia W144863). Jego technika gry muzyki jazzowej nie różniła się jednak zbytnio od tej wykorzystywanej w repertuarze klasycznym.

---

<sup>7</sup> Kit Eakle, *History of Jazz Cello* - <http://prjazz.org/history-of-cello-in-jazz.html> (dostęp na dzień 1 marca 2024 roku).

<sup>8</sup> Gayle Dixon, *Pioneers of Jazz Violin*, 2006 - <http://www.jazzbows.com/pioneersofjazzviolin.html> (dostęp na dzień 1 marca 2024 roku)

<sup>9</sup> Kit Eakle, *History of Jazz...*

<sup>10</sup> John Gray, *Blacks in classical music: a bibliographical guide to composer, performers, and ensembles*, wyd. New York : Greenwood Press, 1988, s. 116, tłum. własne.

<sup>11</sup> Colin Palmer, *Encyclopedia of African-American culture and history : the Black experience in the Americas*, wyd. Detroit : Macmillan Reference USA, 2006, s. 1638, tłum. własne.

<sup>12</sup> Maud Cuney-Hare, y-Hare, *Negromusicians and their music*, wyd. Da Capo Press, Nowy Jork, 1974, s. 230, tłum. własne.

<sup>13</sup> *Jeter, Leonard. (2024)*, In *Discography of American Historical Recordings* - <https://adp.library.ucsb.edu/names/323442> (dostęp na dzień 01 lipca 2024 roku)

## 1.4 Yervant Harry Babasin



Ilustracja 1. Harry Babasin

Pierwszych nagrań w roli lidera zespołu na wiolonczeli dokonał kontrabasista Yervant Harry „The Bear” Babasin Junior (1921-1988). Urodził się w Dallas w Teksasie. Studiował na North Texas State Teacher University w Denton, jednak w 1942 roku zrezygnował ze studiów i dołączył do zespołu Charlie Fisk Orchestra. Przez następne 5 lat koncertował po całych Stanach Zjednoczonych. W 1947 roku rozpoczął „eksperymenty” z grą na wiolonczeli techniką *pizzicato*<sup>14</sup> i dokonał nagrań z zespołem Dodo Marmarosa Trio<sup>15</sup>. Wydane zostały dwa mini albumy, a w dwóch zarejestrowanych na nich utworach, artysta grał na wiolonczeli.

Babasin grał na wiolonczeli w taki sam sposób jak na kontrabasie, realizując linie basu techniką *pizzicato*. Bardzo istotnym, słyszalnym na nagraniach szczególnie, jest kwartowy strój instrumentu. Artysta stroił wiolonczelę w ten sam sposób co kontrabas, tylko o oktawę wyżej, co niestety ograniczało ambitus instrumentu. Najniższa struna została podniesiona o tercję wielką, a najwyższa obniżona o sekundę (E2, A2, D3, G3). To swego rodzaju ułatwienie zmusiło kontrabasistę do grania linii basu (*walking*<sup>16</sup>) w bardzo wysokich, źle brzmiących rejestrach, które prawdopodobnie o wiele lepiej odezwałyby się w tradycyjnym stroju instrumentu.

---

<sup>14</sup> Bradley Shreve, *Babasin, Harry, Handbook of Texas Online*, Texas State Historical Association - <https://tshaonline.org/handbook/online/articles/fbabg> (dostęp na dzień 1 marca 2024 roku), tłum. własne.

<sup>15</sup> Leonard Feather, *The Biographical Encyclopedia of Jazz*, wyd. Oxford University Press, 2007 s. 287, tłum. własne.

<sup>16</sup> *Walking* - w muzyce jazzowej sposób prowadzenia linii basu, polegający na wykonywaniu w sposób niezmienny, permanentny czterech ćwierćnut w każdym takcie (metrum 4/4).

Większość zarejestrowanych improwizacji Harry Babasin zagrał na wiolonczeli. Wnioskować można, że doboru instrumentu do nagrań dokonywał na podstawie jego funkcjonalności. Kontrabas, ze względu na swoje rozmiary, długość strun i niższe rejestry, był głośniejszy i dłużej brzmiały. Wiolonczela natomiast, ze względu na wyższy rejestr była lepiej słyszalna, również z uwagi na istniejące wówczas ograniczenia technologii przy nagrywaniu niższych częstotliwości.

W maju 1953 roku artysta spotkał się w studio z zespołem Oscara Pettiforda, kontrabasisty, który również zaczął grać jazz na wiolonczeli. Wspólnie nagrali 4 utwory z wiolonczelami w roli głównej. Obydwaj kontrabasiści grali na nich techniką *pizzicato*, naprzemiennie wykonując solo. Bardziej znana od muzyki Babasina twórczość wiolonczelowa Oscara Pettiforda spowodowała, że wiele osób mylnie uznaje go za pioniera w tej dziedzinie<sup>17</sup>.

W połowie lat 50. Babasin założył zespół Harry Babasin and Jazz Pickers, w którym kontrabas, w sekcji rytmicznej, został zastąpiony przez wiolonczelę, umożliwiając muzykowi grę solową na tym instrumencie. Zespół ten nagrał albumy *Ist Time Out* (1978, Jazz Chronicles / JCS-103) i *The Jazzpickers* (1957, Mode Records / MOD LP-119), na których Babasin grał wyłącznie na wiolonczeli, jednak bez wykorzystania smyczka, wyłącznie techniką *pizzicato*.

Harry Babasin do końca swojej kariery grał na wiolonczeli i kontrabasie. Łącznie brał udział w ponad 1500 nagraniach<sup>18</sup>. Zmarł z powodu choroby płuc w 1988 roku w Los Angeles<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Derek Taylor, *Oscar Pettiford: The New Oscar Pettiford Sextet*, 2000 - <https://www.allaboutjazz.com/the-new-oscar-pettiford-sextet-oscar-pettiford-debut-review-by-derek-taylor.php> (dostęp na dzień 1 marca 2024)

<sup>18</sup> Bradley Shreve, *Babasin, Harry...*

<sup>19</sup> Tamże.

## 1.5 Oscar Pettiford



Ilustracja 2. Oscar Pettiford

Drugim znakomitym kontrabasistą, który postanowił wykorzystać wiolonczelę w muzyce jazzowej, był wspomniany już wcześniej Oscar Pettiford (1922-1960). Pochodził z Oklahomy, gdzie wychowywał się w muzycznej rodzinie – zanim rozpoczął naukę gry na instrumencie, tańczył i śpiewał w rodzinnym zespole Doc Pettiford & His Family Orchestra. Następnie, w wieku 12 lat, zaczął grać na fortepianie, a dwa lata później na kontrabasie. W 1943 roku przeniósł się do Nowego Jorku, gdzie grywał w klubach na 52. ulicy z takimi gwiazdami ówczesnej sceny jazzowej jak Art Tatum, Coleman Hawkins, Thelonious Monk czy Kenny Clarke. W 1945 roku dołączył do swingowej orkiestry Duke’a Ellingtona, a cztery lata później do zespołu Woody’ego Hermana.

W 1949 roku Pettiford zaczął grać na wiolonczeli<sup>20</sup>. Podobnie jak Harry Babasin, stroił instrument kwartowo (E<sub>2</sub>, A<sub>2</sub>, D<sub>3</sub>, G<sub>3</sub>) i do gry nigdy nie wykorzystywał smyczka. Traktował ją jako swój „drugi instrument” i często wykorzystywał jako instrument solowy.

Pierwszych nagrań na wiolonczeli dokonał w 1950 roku podczas sesji nagraniowej z Duke’iem Ellingtonem. Oscar Pettiford wystąpił na nich w roli solisty, zostawiając grę w sekcji rytmicznej drugiemu kontrabasiście. Zarejestrowano 4 utwory, które wydane zostały na płycie *Piano Duets: Great Times!* (1950 / RM 475). Gra Pettiforda podczas nagrań pokazuje jego doskonałą technikę (przeniesioną z kontrbasu) oraz bardzo dobre poczucie rytmu.

---

<sup>20</sup> John Goldsby, *The Jazz Bass Book: Technique and Tradition*, 2002, wyd. Backbeat Books, tłum. własne.

W 1953 roku kontrabasista nagrał debiutancki album swojego nowego zespołu *The New Oscar Pettiford Sextet* (1954 / Debut DLP 8). Na czterech spośród pięciu nagranych utworów Pettiford grał na wiolonczeli. Album charakteryzuje wysoka dbałość o staranne ułożenie voicingów<sup>21</sup> przy użyciu niezwyklej kombinacji saksofonu tenorowego, waltorni i wiolonczeli, co świadczy o wysokich umiejętnościach aranżacyjnych lidera grupy.

Przez kolejne siedem lat Oscar Pettiford koncertował i nagrywał na kontrabasie i wiolonczeli. W okresie tym, jako lider zespołu dokonał nagrań 8 albumów. Jego język improwizacji na obydwóch instrumentach nie różnił się od siebie, jako że jego umiejętności zostały ugruntowane w grze na kontrabasie na długo, zanim zwrócił uwagę na wiolonczelę. Prawdopodobnie każdy znany mu *pattern*<sup>22</sup> mógł w łatwy sposób przenieść z kontrbasu na wiolonczelę dokonując nieznacznej zmiany palcowania, a to z uwagi na stosowanie tego samego stroju obu instrumentów. Biorąc pod uwagę liczbę dokonanych przez Pettiforda nagrań na wiolonczeli, wywnioskować można, że bardzo lubił ten instrument. Wskazać jednak należy, że Pettiford nie korzystał z naturalnego stroju wiolonczeli, a przy grze na tym instrumencie nigdy nie używał smyczka.

---

<sup>21</sup> *Voicing* – w jazzie odnosi się do sposobu rozłożenia składników akordu w rejestrowej przestrzeni dźwiękowej oraz zasad dwojenia i opuszczania tychże składników.

<sup>22</sup> *Pattern* - w muzyce jazzowej powtarzalny motyw, którego wariacje stają się podstawą improwizacji.

## 2. Frederick Katz - sylwetka artysty



Ilustracja 3. Fred Katz

Fred Katz, a właściwie Frederick Katz (25 lutego 1919 - 7 września 2013) był amerykańskim wiolonczelistą, profesorem antropologii, pianistą, kompozytorem, aranżerem i dyrygentem. W historii muzyki zapisał się jako jedna z pierwszych osób na świecie wykorzystujących wiolonczelę w muzyce jazzowej jako instrument solowy, w tym do improwizacji<sup>23</sup>.

### 2.1 Życie prywatne i początki kariery

Frederick Katz urodził się w dzielnicy Williamsburg na Brooklinie w Nowym Jorku. Był synem rosyjskiego imigranta, dentysty, członka partii komunistycznej w przedwojennej Rosji<sup>24</sup>. Naukę gry na fortepianie rozpoczął w wieku 9 lat. Dwa lata później, za namową ojca, zaczął pobierać lekcje gry na wiolonczeli. Nazywany był muzycznym cudownym dzieckiem<sup>25</sup>, jako że koncertował już od najmłodszych lat na obydwu instrumentach. Swój debiut z orkiestrą miał w wieku 15 lat w New York's Town Hall, gdzie wykonał *Koncert wiolonczelowy a-moll op.33* Camille'a Saint-Saënsa<sup>26</sup>. Panuje powszechne przekonanie, że był on uczniem Pablo Casalsa. Jak jednak wskazuje

---

<sup>23</sup> Margalit Fox, *Fred Katz, Who Married Cello to Jazz, Dies at 94*, The New York Times, 2013 - <https://www.nytimes.com/2013/09/13/arts/music/fred-katz-who-married-cello-to-jazz-dies-at-94.html> (dostęp na dzień 1 marca 2024 roku); tłum. własne.

<sup>24</sup> Josh Kun, *Fred Katz Folk Songs Far Out Folk*, 2007, Warner Bros. Records Inc. tłum. włas.

<sup>25</sup> Kenneth Carpenter, *Cool Katz Hangin' with Fred Katz, the Father of Jazz Cello*, The Strings 18, 2003, nr 3 s. 42-44; tłum. własne.

<sup>26</sup> Josh Kun, *Fred Katz...*

sam artysta w wywiadzie dla The Idelsohn Society, tak naprawdę jego mistrzem był Leif Rosanoff, uczeń Pablo Casals<sup>27</sup>. Katz był stypendystą National Symphony Society. Przez 8 lat był członkiem The New York National Orchestra, z którą występował pod batutą Leana Barziny w Carnegie Hall, a następnie członkiem National Symphony of Washington kierowanej przez Hansa Kindlera<sup>28</sup>.

Jazzem i muzyką popularną Frederick Katz zainteresował się po raz pierwszy, gdy usłyszał nagrania Duke'a Ellingtona<sup>29</sup>. Będąc nastolatkiem, często chodził do klubów nocnych przy 57. ulicy na Manhattanie w Nowym Jorku<sup>30</sup>. „Złapał [tam] bakcyła do improwizacji i zaczął szukać sposobów na połączenie klasycznego wykształcenia z techniką jazzową”<sup>31</sup>.

Jako młody człowiek, z przekonania był komunistą i należał do partii komunistycznej. Uważał, że sztuka, duchowość i postępową polityka stanowią jednolitą, imperatywną całość<sup>32</sup>. Był zaangażowany w radykalny ruch mający na celu przywrócenie popularności amerykańskiej poezji ludowej<sup>33</sup>. Zainteresowania te zrodziły pasję do muzyki etnicznej, która miała wielki wpływ na późniejszą twórczość artysty.

W czasach wojennych służył w kilku miejscach, między innymi w U.S. Army Medical Corps<sup>34</sup>. Prowadził zespół muzyczny 7. Armii Stanów Zjednoczonych, pisząc i aranżując muzykę do wojskowych przedstawień i audycji radiowych. Podczas pobytu w Niemczech, dyrygował oratorium *Mesjasz* autorstwa Georga Friedricha Haendla, w wykonaniu Heidelberg Symphony, z chórem złożonym z samych żołnierzy. Grał również na fortepianie w zespole 255th Regiment Band, w którym to zaprzyjaźnił się z Tonym Bennettem<sup>35</sup>. Jako gość prezydenta Roosevelta został dwukrotnie zaproszony do Białego Domu, gdzie dyrygował Federal Employees Chorus na koncertach nadawanych na żywo w narodowym radio. Zajmował się również pisaniem muzyki do

---

<sup>27</sup> Josh Kun, Fred Katz, *Fred Katz – The Idelsohn Society Interview*, The Idelsohn Society Digital Archive, 2012 - <https://youtu.be/zStfe8ISJCc?si=VgPUedoUvfISiLiAg> (dostęp na dzień 1 marca 2024 roku); tłum. własne

<sup>28</sup> Chris Barton, *Jazz cellist and educator Fred Katz dies at 94*, 2013 - <https://www.latimes.com/entertainment/music/posts/la-et-ms-fred-katz-dies-20130909-story.html> (dostęp na dzień 1 marca 2024 roku); tłum. własne.

<sup>29</sup> Kenneth Carpenter, *Cool Katz...*

<sup>30</sup> Margalit Fox, *Fred Katz, Who...*

<sup>31</sup> Kenneth Carpenter, *Cool Katz...*

<sup>32</sup> Margalit Fox, *Fred Katz, Who...*

<sup>33</sup> Jon Kalish, *The 'Far Out' Music of Fred Katz*, 2007 - <https://www.npr.org/2007/12/13/17211431/the-far-out-music-of-fred-katz?t=1594372316631> (dostęp na dzień 1 lipca 2020 roku); tłum. własne.

<sup>34</sup> Josh Kun, *Fred Katz...*

<sup>35</sup> David Evanier, *All the Things You Are: The Life of Tony Bennett*, 2011, wyd. Wiley s. 58; tłum. własne

*Treasury Bond Wagon Shows* — przedstawień, z których cały dochód przekazywany był na fundusze wojenne<sup>36</sup>.

W 1941 roku Fred Katz poślubił Lillianę Drucker. Mieli trójkę dzieci, w tym jednego syna, Hymana, z którym Freda łączyła szczególna więź. Dom Katzów, podobnie jak dom rodzinny Freda, zawsze wypełniali artyści i przyjaciele. To artystyczne otoczenie miało ogromny wpływ na Hymana, który od najmłodszych lat rozwijał swoje muzyczne talenty. W wieku nastoletnim rozpoczął naukę gry na flecie, a następnie ukończył studia na Berklee College of Music. Ojciec komponował dla niego i grywał z nim od dziecka, a wspólne muzykowanie było istotnym elementem życia rodzinnego. Fred koncertował ze swoim synem przez całe życie, a w późniejszych latach, to właśnie Hyman często inicjował ich wspólne występy.

Ważnym wydarzeniem w życiu rodziny Katzów była Bar Micwa<sup>37</sup> Hymana. Fred, który sam nigdy nie miał swojej Bar Micwy, postanowił zorganizować wspólną uroczystość dla siebie i syna. Co więcej, była to prawdopodobnie pierwsza jazzowa Bar Micwa na świecie, z pełną oprawą muzyczną w tym stylu. Wydarzenie to przyciągnęło uwagę mediów i zostało opisane na łamach Los Angeles Times.

Po stracie żony, brata i córki Frederick Katz rzadko występował publicznie, choć wciąż pisał muzykę<sup>38</sup>; jeszcze w wieku 84 lat nadal codziennie ćwiczył na wiolonczeli<sup>39</sup>. Pod koniec życia prawdopodobnie cierpiał na agorafobię (lęk przed przebywaniem na otwartej przestrzeni, wyjściem z domu)<sup>40</sup>, mimo to wystąpił jeszcze kilka razy publicznie, między innymi na koncercie jubileuszowym z okazji swoich urodzin w Skirball Center w Los Angeles w 2010 roku<sup>41</sup> oraz w ramach klezmerskiego szczytu *Jews in Jazz* w San Diego w 2013 roku<sup>42</sup>.

Zmarł w wieku 93 lat, 7 września 2013 roku, w Santa Monica w Kalifornii.

---

<sup>36</sup> Harry Paton Evans, *Portrait of Life Fred Katz*, wyd. Books Of Dreams, 2013, tłum. własne.

<sup>37</sup> Bar micwa (hebr. בר מצווה „syn przykazania”) – uroczystość żydowska, obchodzona od XIV w. Podczas takiej uroczystości chłopiec żydowski, który ukończył 13 lat i jeden dzień staje się odpowiedzialny za własne czyny i przyjmuje obowiązki religijne dorosłego mężczyzny

<sup>38</sup> Chris Barton, *Jazz cellist...*

<sup>39</sup> Kenneth Carpenter, *Cool Katz...*

<sup>40</sup> Jon Kalish, *The 'Far Out' Music*

<sup>41</sup> Chris Barton, *Jazz cellist...*

<sup>42</sup> George Varga, *At 94, Fred Katz remains unbowed*, The San Diego Union-Tribune, 2013 - <https://www.sandiegouniontribune.com/entertainment/music/sdut-fred-katz-remains-unbowed-2013may29-story.html> (dostęp na dzień 1 marca 2024 roku); tłum. własne.

## 2.2 Początki kariery jazzowej

Po wojnie Katz wrócił do Nowego Jorku, gdzie grał między innymi w orkiestrze w Capitol Theatre w spektaklu z aranżacjami Phila Moore'a<sup>43</sup>. Występował w nim u boku wokalistki Leny Horne, zarówno w roli wiolonczelisty (ze słynną kadencją w utworze *Frankie and Johnny* w pierwszej części spektaklu<sup>44</sup>), jak i pianisty. Gra artysty tak bardzo spodobała się solistce, że zaprosiła go do swojego własnego zespołu, oferując stanowisko dyrektora artystycznego i pianisty<sup>45</sup>. W wywiadzie z 1979 roku, dla magazynu Coda z Markiem Weberem, Frederick Katz wspomina, że „w tamtym czasie nie był jeszcze związany z jazzem”, a decyzja o podjęciu współpracy z Leną Horne „rozpoczęła jego całkiem nowe życie”<sup>46</sup>.

Początkowo przez środowisko jazzowe postrzegany był jako „dziwak z obozu klasycznego”<sup>47</sup>, z czasem udowodnił, że jego umiejętności gry oraz łączenia stylów perfekcyjnie wpisują się w ramy obecnie panujących trendów w muzyce amerykańskiej (*vide Third Stream*).

### 2.2.1 Współpraca z Chico Hamilton Quintet

W połowie lat 50. Frederick Katz przeniósł się na Zachodnie Wybrzeże, gdzie pracował jako pianista w zespole wokalistki Jany Manson<sup>48</sup>. Gdy Mason poszukiwała perkusisty, Katz zarekomendował Chico Hamiltona, którego znał z występów w zespole Leny Horne<sup>49</sup>. Z kolei w 1955 roku Katz został zaproszony do nowo powstałego kwintetu Chico Hamiltona, w którego pierwotny skład wchodziło: Chico Hamilton (perkusja), Buddy Collette (saksofon tenorowy, saksofon altowy, flet, klarnet), Jim Hall (gitara) i Carson Smith (kontrabas)<sup>50</sup>. Niedługo po rozpoczęciu działalności kwintet otrzymał dwutygodniowy kontrakt na występy w klubie Strollers w Long Beach w Kalifornii. Po udanych koncertach i transmisjach na żywo w radio KFOX właściciel klubu, Harry Rubin, zdecydował się przedłużyć umowę na okres 8 miesięcy<sup>51</sup>.

---

<sup>43</sup> Mark Weber, *The Coda interview with Fred Katz*, CODA The Jazz Magazine, nr 176, 1980, tłum. własne.

<sup>44</sup> Tamże.

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> Harry Paton Evans, *Portrait of Life...*

<sup>48</sup> Jack Gordon, *Chico Hamilton Quintet 1955-1960*, 2018, Jazz Journal Magazine vol. 71 nr 4; tłum. własne

<sup>49</sup> Jon Kalish, *The 'Far Out'...*

<sup>50</sup> Leonard Feather, *The Biographical...* s. 287

<sup>51</sup> David Toop, *Into the Maelstrom: Music, Improvisation and the Dream of Freedom: Before 1970*, wyd. Bloomsbury Academic, 2016 s. 120, tłum. własne.

Jeden z występów kwintetu w klubie Strollers w sierpniu 1955 roku został w całości zarejestrowany na taśmie przez wytwórnię Pacific Jazz Records. Po selekcji, pięć z nagranych utworów zostało wydanych na pierwszym albumie zespołu: *Chico Hamilton Quintet featuring Buddy Collette* (1955 / PJ-1209).

Zainteresowania Fredericka Katza muzyką etniczną i folkową pomogły kwintetowi Hamiltona rozszerzyć swój repertuar i wyjść poza stylistykę cooljazzową oraz bebopową<sup>52</sup> i rozpocząć poszukiwania nowych, wynikających z połączenia muzyki klasycznej, muzyki Bliskiego Wschodu i azjatyckich tematów muzyki ludowej<sup>53</sup>.

Gra smyczkiem na wiolonczeli w połączeniu z gitarą zdefiniowała brzmienie „kameralnego jazzu” w zespole, dzięki czemu grupa szybko zyskała na popularności i stała się jedną z najbardziej rozpoznawalnych w środowisku West Coast w epoce cool jazzu<sup>54</sup>. W latach 1955-1960 kwintet intensywnie koncertował po całym kraju, występując w prestiżowych klubach jazzowych, takich jak Storyville w Bostonie, Basin Street East w Nowym Jorku czy The Cloister w Hollywood. Kwintet pojawiał się także na najważniejszych festiwalach jazzowych, przyciągając uwagę krytyków i publiczności. Jednym z przełomowych momentów w karierze zespołu był występ na Newport Jazz Festival w lipcu 1956 roku, gdzie kwintet poprzedził orkiestrę Duke’a Ellingtona. Publiczność zachwyciła się utworem *Blue Sands*, który dzięki nastrojowemu brzmieniu wiolonczeli i fletu oraz rytmicznej grze perkusji stworzył niemal „hipnotyzującą atmosferę”<sup>55</sup>. Występ zakończył się owacjami na stojąco, a Ellington żartobliwie zauważył, że zespół „rozgrzał atmosferę przed jego koncertem”<sup>56</sup>. Koncerty kwintetu spotykały się z entuzjastycznymi recenzjami, co umocniło jego pozycję na scenie jazzowej.

Współpraca Freda Katza z kwintetem została zarejestrowana na 12 albumach wydanych przez tak renomowane wytwórnie, jak: Pacific Jazz, Decca czy Warner Bros. Albumy te to:

- *Chico Hamilton Quintet Featuring Buddy Collette* (1955, Pacific Jazz / PJ-1209)
- *The Original Chico Hamilton Quintet* (1955, World Pacific / WP-1287)

---

<sup>52</sup> Bebop - styl jazzowy z lat 40. XX wieku, charakteryzujący się szybkim tempem, złożonymi harmoniami oraz zaawansowanymi technikami improwizacyjnymi. Kluczowymi postaciami tego gatunku byli tacy muzycy jak Charlie Parker, Dizzy Gillespie czy Thelonious Monk.

<sup>53</sup> Harry Paton Evans, *Portrait of Life...*

<sup>54</sup> Margalit Fox, *Fred Katz, Who...*

<sup>55</sup> Jack Gordon, *Chico Hamilton...*

<sup>56</sup> Tamże.

- *Chico Hamilton Quintet in Hi Fi* (1956, Pacific Jazz / PJ-1216)
- *Chico Hamilton Quintet* (1956, Pacific Records / PJ-1225)
- *Sweet Smell of Success* (1957, Decca [USA] DL 8614)
- *Zen: The Music of Fred Katz* (1957, PJ-1231)
- *The Chico Hamilton Quintet with Strings Attached* (1958, Warner Bros / W 1245) – w roli aranżera i dyrygenta
- *South Pacific in Hi-Fi* (1958, World Pacific / WP-1238)
- *Gong East!* (1958, Warner Bros / W1271) - w roli aranżera
- *Ellington Suite* (1959, World Pacific Records / WP-1258)
- *Jazz at the Glenn* (1988, Laurence Deutsch Design Production)
- *Reunion* (1991, Soul Note / 121191-2)

Wkładem Freda Katza w działalność Kwintetu nie była tylko gra na wiolonczeli, czy fortepianie. Zajmował się on również komponowaniem nowych utworów, aranżacją i dyrygowaniem. Na każdej płycie nagranej przez zespół z udziałem wiolonczelisty pojawiają się dzieła napisane lub zaaranżowane przez niego.

W 1957 zespół wydał album nagrany dla Pacific Records, *Zen: The Music of Fred Katz* (1957, PJ-1231). Wszystkie pozycje znajdujące się na płycie są autorskimi kompozycjami Freda Katza. Album ten pokazuje, że Katz nie bał się pisać w różnorodnej stylistyce, a jego umiejętności gry i improwizacji na wiolonczeli były na najwyższym poziomie. Repertuar jest bardzo zróżnicowany, część utworów to sztafkowy przykład cool jazzu<sup>57</sup>, w innych natomiast usłyszeć można wpływ klasycznego wykształcenia artysty.

Na szczególną uwagę zasługuje trzyczęściowa suita pt. *Suite for Horn*, na której potrzeby Katz angażując dodatkową sekcję dętą. Utwór ten został napisany specjalnie dla multiinstrumentalisty Paula Horna<sup>58</sup>. Pierwszą część solista wykonuje na saksofonie

---

<sup>57</sup> Cool jazz - kierunek jazzu nowoczesnego, alternatywny do bebopu, kładący silny nacisk na aspekty kompozycyjne, aranżacyjne i brzmieniowe; zapoczątkowany nagraniem *Early Autumn* przez orkiestrę Woody'ego Hermana z solem tenorowym Stana Getza (1948) oraz nagraniami nonetu Milesa Davisa *The Birth of the Cool*.

<sup>58</sup> W 1957 roku, ze względu na liczne zlecenia studyjne i rozwijającą się karierę solową, Buddy Collette opuścił kwintet Hamiltona, a jego miejsce zajął Paul Horn.

altowym, drugą na klarncie, a trzecią na flecie. Kompozycja jest typowym przykładem muzyki gatunku Third Stream<sup>59</sup>.

Środkowa kompozycja z tego albumu *Classical Katz*, to duet na wiolonczelę i klarnet. Utwór ten prezentuje bardzo bogaty warsztat techniczny obydwóch wykonawców. Napisany został w stylu klasycznym, a jego coda zawiera cytaty z *Wariacji na temat rokoko op. 33* Piotra Czajkowskiego.

Kolejna płyta *The Chico Hamilton Quintet with Strings Attached* (1958 / W1245) to album, w którym do kwintetu dołącza zespół smyczkowy. Kilku kompozycji oraz całej aranżacji zarejestrowanych utworów dokonał Katz. Podczas nagrań dyrygował on zespołem, a na wiolonczeli zastąpił go Nathan Gershman — późniejszy następca Fredericka w kwintecie, „wiolonczelista wykształcony klasycznie, grający tylko to, co było zapisane w nutach”<sup>60</sup>.

Zespół The Chico Hamilton Quintet zobaczyć i usłyszeć można również w nagradzanym filmie Alexandra Mackendricka *Sweet Smell of Success*. Fred Katz wraz z Chico Hamiltonem wspólnie napisali 4 utwory wykorzystane w ścieżce dźwiękowej tej produkcji. Pojawiają się także, z całym kwintetem, w kilku scenach filmu<sup>61</sup>.

W 1961 roku Frederick Katz odszedł z zespołu Chico Hamiltona, jednak nie był to definitywny koniec współpracy artystów. W 1975 roku spotkali się ponownie w studio telewizyjnym San Diego Collage, gdzie wraz z Buddym Collettem dokonali nagrania koncertu zatytułowanego *Jazz Reunion*. Podczas występu zaprezentowali część repertuaru sprzed lat oraz nowe kompozycje Buddy’ego Collette’a.

W 1988 roku z inicjatywy producenta Laurence’a Deutscha Kwintet wystąpił w pierwotnym składzie (z Johnnym Pissano na gitarze) na koncercie zatytułowanym *Jazz at the Glenn*. Koncert został zarejestrowany i wydany nakładem wydawnictwa Laurence Deutsch Design Production. Wydarzenie to było pretekstem do wznowienia działalności grupy The Chico Hamilton Quintet. Dzięki zaangażowaniu Buddy’ego Collette’a w 1989 roku zorganizowana została pierwsza i jedyna trasa koncertowa zespołu po Europie. Kwintet wystąpił na szeregu festiwali muzycznych, między innymi w Bolzano, Nicei, Weronie, Wiedniu oraz na prestiżowym Montreux Jazz Festival ‘89.

---

<sup>59</sup> Third Stream - określenie stworzone przez kompozytora Gunthera Schullera w celu opisanie gatunku powstałego w wyniku syntezy muzyki poważnej i jazzu.

<sup>60</sup> Mark Weber, *The Coda interview...*

<sup>61</sup> Harry Paton Evans, *Portrait of Life...*

Efektem trasy było nagranie we Włoszech albumu *Reunion* (1991, Soul Note / 121191-2). Był to ostatni album zespołu nagrany z udziałem Fredericka Katza.

Największe dzieła The Chico Hamilton Quintet zostały ponownie wydane w 1997 roku, przez wytwórnię Mosaic Records w boxie (6 płyt), w limitowanej edycji, zatytułowanej: *The Complete Pacific Jazz Recordings of The Chico Hamilton Quintet* (1997, MD6-175). Aż 12 utworów spośród wszystkich wchodzących w skład kompilacji to kompozycje Freda Katza.

## 2.3 Początki kariery solowej

### 2.3.1 Współpraca z wytwórnią DECCA

Jak odnotowano w czasopiśmie *The Billboard*, na początku 1958 roku Fred Katz został zatrudniony przez wytwórnię DECCA na stanowisku *A&R man*<sup>62</sup> — człowieka zajmującego się wyszukiwaniem artystów i ich rozwojem; osoby łączącej artystę z wytwórnią, pomagającej w negocjacjach, doborze repertuaru, znajdowaniu autorów tekstów piosenek i producentów nagrań, jak i układaniu kalendarza sesji nagraniowych.

Katz jednak nieraz angażował się w produkcję albumów znacznie bardziej. Jego często chwalona praca w roli dyrektora muzycznego, aranżera, trenera wokalnego, kompozytora czy pianisty z takimi gwiazdami ówczesnej sceny jak Vic Damone, Lena Horne, Betty Button, Frankie Laine, Tony Bennett, Carmen McRae, Harpo Marx, Tab Hunter czy Paul Horn doprowadziła do uznawanych dzisiaj za klasyczne nagrań, z których niejedno jest poszukiwane przez dzisiejszych kolekcjonerów<sup>63</sup>.

Jako aranżer i dyrygent Fred Katz był odpowiedzialny m.in za słynny album Carmen McRae *Carmen for Cool Ones*. Napisał również kilka piosenek śpiewanych przez Frankiego Laine'a, w tym *Satan Wears a Satin Gown*, napisaną we współpracy z Frankie Laine i Jacques Wilson<sup>64</sup>.

Będąc „A&R manem” w wytwórni DECCA, Frederick Katz, współtworzył projekt *Mood Jazz in Hi-Fi Decca Series J-9200*. Była to seria opisana w czasopiśmie *The Billboard* z kwietnia 1958 roku, jako „specjalny nowy projekt jazzowy z udziałem wielu wielkich gwiazd jazzu naszych czasów, w najlepszych wykonaniach stworzonych

---

<sup>62</sup> *Decca Signs A&R Man Katz*, *The Billboard*, 24 lutego 1958, s.4, tłum. własne.

<sup>63</sup> Harry Paton Evans, *Portrait of Life...*

<sup>64</sup> Randall D. Larson, *A talk with Fred Katz*, 1983, CinemaScore #11,12, tłum. własne.

wokół nowej ekscytującej koncepcji *Mood Jazz in Hi-Fi*. Seria J-9200 jest kreatywna, prowokująca, intymna, poszukuje jazzu... jazzu przez duże J<sup>65</sup>. Jedną z łatwo rozpoznawalnych cech serii były okładki albumów, na większości których pokazane były zwierzęta. W przeciągu zaledwie 3 lat, w ramach tego projektu, zostało wydanych 20 płyt takich artystów jak: Milt Bernhart, Billy Bean, Ralph Burns, Don Elliot, Earl Grant, Ellis Larkins, Fred Katz, Hal McKusick, Bernard Peiffer, Johnny Pisano, Sal Salvador, i Jean „Toots” Thielemans.

W 1958 roku Frederick Katz wydał swój debiutancki album *Soul° Cello, Modern Jazz Arrangements for Cello and Orchestra* (1958 / DL9202). Zarówno ten, jak i kolejne dwa wydawnictwa Katza weszły w skład serii J-9200.

Płyta składa się z 12 utworów: kilku jazzowych standardów, zaaranżowanych amerykańskich piosenek ludowych oraz 4 kompozycji Katza. Wiolonczela traktowana jest w nich wszystkich jako *frontline instrument*<sup>66</sup>, gra przede wszystkim tematy i improwizacje. Większość partii solistycznych należy do Katza, czasem ustępuje on miejsca fleciście czy też pianiście. Pogodne utwory w stylu cool jazz, trudne technicznie, bebopowe fragmenty szybkich solo, poprzeplatane z mrocznymi balladami nadają płycie charakter bardzo dobrze pasujący do całej serii *Mood Jazz in Hi-Fi*.

W maju 1958 roku wiolonczelista wszedł do studia ponownie. Tym razem artysta zdecydował się na nagrania w trio, w składzie: Fred Katz (wiolonczela), Johnny Pisano (gitara) i Hal Gaylor (kontrabas). Płyta, którą wydał nowo powstały zespół, *4-5-6 Trio* (1959 / DL9213) została nazwana po otwierającej ją kompozycji Johnnego Pisano. Składa się ona z 9 utworów: 5 standardów jazzowych, 2 kompozycji Hala Gaylora, jednej Johnnego Pisano i jednej Fredericka Katza.

Album ten (z wyjątkiem jednego utworu) utrzymany jest w stylistyce cooljazzowej. Wszystkie instrumenty traktowane są równorzędnie: na płycie rozbrzmiewają solo zarówno gitary i wiolonczeli wsparte *walkingiem* kontrabas, jak i sola Hala Gaylora z cichym akompaniamentem gitary. Nie występuje dominacja żadnego z instrumentów w kwestii prezentacji tematów utworów.

Zupełnie odmiennym stylistycznie, od reszty płyty, jest utwór *Mountain Air*. Jest on swego rodzaju kadencją wiolonczeli z towarzyszeniem gitary i kontrabas, oba akompaniujące instrumenty wykorzystane są jednak w sposób perkusyjny.

---

<sup>65</sup> *Mood Jazz in Hi-Fi*, The Billboard, 7 kwietnia 1958, s. 29, tłum. własne.

<sup>66</sup> *Frontline instruments* - instrumenty solowe w zespole jazzowym grające tematy i improwizacje.

Muzycy uderzają w pudła rezonansowe i struny imitując dźwięki bębnów. Zabieg ten zestawiony z poważną, dramatyczną w swym wyrazie, improwizacją jest przykładem muzyki w duchu avant-garde jazz<sup>67</sup>.

Kolejną, trzecią solową płytą wydaną przez Fredericka Katza w ramach serii *Mood Jazz in Hi-Fi* jest album *Fred Katz and his Jammers* (1959 / DL9217). Album ten składa się z 10 utworów. Obok 3 kompozycji Katza, jednej Leroya Vinnegara i 4 standardów jazzowych, znajdują się aranżacje utworów Charliego Parkera i Theloniousa Monka. Płyta ta jest jednym z pierwszych przykładów użycia wiolonczeli jako przewodniego instrumentu w zespole jazzowym. Katz wciela się w rolę lidera zespołu i solisty - prezentuje temat każdego utworu i w każdym ma swoje solo. Jego gra świadczy o bardzo zaawansowanych zdolnościach improwizacji, biegłość technicznej, a zarazem, w balladach, o delikatności i wrażliwości. Album ten jest przykładem muzyki cooljazzowej o nietypowej instrumentacji. Obok niespotykanej w tym gatunku wiolonczeli, występuje wibrafon z gitarą, trąbką, kontrabasem i perkusją. Połączenie barw tych instrumentów daje unikatowe brzmienie i czyni album wyjątkowym.

### 2.3.2 Współpraca z Kenem Nordinem

W 1957 Fred Katz został zaproszony do napisania muzyki do nagranej już poezji, czytanej przez amerykańskiego aktora radiowego Kena Nordine<sup>68</sup>. Artysta potrzebował wydać ten album jak najszybciej, w celu uniknięcia płacenia podatków<sup>69</sup>. Katz miał zaledwie 4 dni na napisanie i nagranie muzyki<sup>70</sup>.

Album nazwany został *Word Jazz* (Dot / DLP-3075), składa się on z 8 utworów. Każda z kompozycji to opowieść, z akompaniamentem instrumentalnym, nawiązująca do przeróżnych standardów jazzowych i życiowych sytuacji. 6 utworów napisanych jest w stylistyce cool jazz, a dwa, wykorzystujące analogowe efekty dźwiękowe, zaliczyć można do Trzeciego nurtu. Jest kwestią dyskusyjną, czy album zaklasyfikować można

---

<sup>67</sup> Avant-garde jazz - gatunek muzyczny, rozwijający się w latach 50. i 60. XX wieku, charakteryzujący się wymieszaniem elementów awangardowej muzyki poważnej i tradycyjnego jazzu. Kluczowymi postaciami tego gatunku byli tacy muzycy jak John Coltrane czy Ornette Coleman.

<sup>68</sup> Mark Weber, *The Coda interview...*

<sup>69</sup> Tamże.

<sup>70</sup> Tamże.

jako komediowy, jazzowy lub popularny, czy może należy on do własnej kategorii. Pod koniec lat 50. był to jeden z najlepiej sprzedających się albumów na amerykańskim rynku<sup>71</sup>. Udana współpraca Katza z Nordinem zaowocowała kolejnym, nagrany jeszcze w tym samym roku, albumem o podobnej stylistyce, *Son of Word Jazz* (Dot/DLP 3096).

### 2.3.3 Współpraca z wytwórnią Warner Bros

W 1958 roku zyskujący na popularności Frederick Katz otrzymał od wytwórni Warner Bros propozycję wyjazdu do Francji i zrealizowania tam projektu z rozpoczynającą swoją karierę Brigitte Bardot<sup>72</sup>. Odrzucił on tę ofertę i przekonał wydawców do publikacji czegoś mniej komercyjnego: *1959's Folk Songs for Far Out Folk* (1959 / W1277); „muzycznego tryptyku zorkiestrowanego jazzu, opartego na hebrajskich, afrykańskich i amerykańskich pieśniach ludowych<sup>73</sup>”. „To były trzy kultury, które były dla mnie wtedy najważniejsze”<sup>74</sup> — wypowiada się na temat projektu artysta. Rezygnuje on z gry na wiolonczeli podczas nagrań, natomiast samodzielnie aranżuje cały materiał i dyryguje zespołem. Katz opracowuje łącznie 9 utworów: 4 z nich zaczerpniętych jest z tradycji amerykańskiej, 3 z tradycji afrykańskiej i 2 z hebrajskiej. W zależności od genezy kompozycji przyporządkowuje do niej inne instrumentarium. Nagrania odbyły się w studio Warner Bros w Hollywood. Do każdej grupy utworów napisany został wiersz przez amerykańskiego poetę polskiego pochodzenia, Lawrence’a Liptona<sup>75</sup> (dzieła literackie umieszczono na rewersie okładki albumu, na awersie zaś reprodukcję obrazu nieznanego autora). O wszystkim, co związane było z płytą, decydował Katz<sup>76</sup>.

W 2006 roku krytyk muzyczny i profesor Uniwersytetu Południowej Kalifornii, Josh Kun<sup>77</sup> zainteresował się twórczością Freda Katza. Przeprowadził szereg wywiadów z wiolonczelistą. Efektem jego działań było ponowne wydanie albumu *1959's Folk Songs for Far Out Folk* nakładem Reboot Stereophonic w 2008 roku.

---

<sup>71</sup> Tamże.

<sup>72</sup> Andrew Gilbert, *Jazz Departments: Fred Katz: Freak Folk*, 2007, Jazz Times - <https://jazztimes.com/archives/fred-katz-freak-folk/> (dostęp na dzień 1 lipca 2020 roku); tłum. własne.

<sup>73</sup> Josh Kun, *Fred Katz...*

<sup>74</sup> Tamże.

<sup>75</sup> Lawrence Lipton (1898 –1975) - amerykański dziennikarz, pisarz i poeta pochodzenia polsko - żydowskiego. Znany jest również z tego, że w 1959 roku stworzył termin „disneyfikacja”.

<sup>76</sup> Mark Weber, *The Coda interview...*

<sup>77</sup> Josh Kun – (1971 -) amerykański autor, akademik i krytyk muzyczny. Jest profesorem komunikacji i dziennikarstwa oraz przewodniczącym ds. komunikacji międzykulturowej w Annenberg School na University of Southern California

### 2.3.4 Muzyka filmowa

Oprócz muzyki napisanej we współpracy z Chico Hamiltonem do filmu *Sweet Smell of Success*, Frederick Katz komponował również samodzielnie muzykę do produkcji kinowych, telewizyjnych oraz reklam.

W 1959 roku rozpoczął współpracę z hollywoodzkim reżyserem Rogerem Cormanem. Napisał muzykę do takich jego filmów jak: *A Bucket of Blood* (1959), *The Wasp Woman* (1959), *Ski Troop Attack* (1960), *The Little Shops of Horror* (1960) z Jackiem Nicholsonem w roli głównej oraz *Creature from the Haunted Sea* (1961). Sam Katz w jednym z wywiadów z 2008 roku wypowiedział się na temat filmów Cormana w następujący sposób: „Nienawidziłem każdego zdjęcia, które zrobił Corman, ale musisz być profesjonalistą w tej dziedzinie”<sup>78</sup>. Większość partytur powstała w przeciągu zaledwie 18 miesięcy, a cyniczni krytycy sugerowali, że „z tyloma podobieństwami w ścieżce dźwiękowej do kilku różnych filmów, można by stwierdzić, że pan Corman użył tej samej partytury do każdego z nich”<sup>79</sup>.

Fred Katz jest również autorem ścieżki dźwiękowej do krótkometrażowego filmu, nominowanego do nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej, *T is for Tumbleweed* (1958), w reżyserii Louisa Clyde Stoumena, z Anną Lockhart w roli głównej. Pisał także muzykę do seriali telewizyjnych: *Johnny Staccato* (1960), *Checkmate* (1961); filmów krótkometrażowych: *The Puppet's Dream* (1961), *Leaf* (1962), *College* (1962), *The Sorcerer* (1963), *Quest for Freedom* (1966), *The Birth of Aphrodite* (1971); oraz do reklam telewizyjnych, między innymi do: *Toni's Adorn*, *Hunts' Pork and Beans*, *Englander Mattresses*.

W muzyce do obrazu Katz (podobnie jak Komeda<sup>80</sup>) nie ograniczał się do jednego stylu. Pisał na wzór muzyki jazzowej, klasycznej, czy nawet „renesansowej”<sup>81</sup>. Eksperymentował i poszukiwał nowych metod oraz brzmień jak najlepiej pasujących do warstwy wizualnej. Sam twierdził, że „jak kompozytor muzyki filmowej jest dobry, to może napisać wszystko, co chce. Jeżeli każą mu napisać muzykę z XII wieku połączoną z rytmem reggae, to zrobi to”<sup>82</sup>.

---

<sup>78</sup> Mark Weber, *The Coda interview...*

<sup>79</sup> Harry Paton Evans, *Portrait of Life...*

<sup>80</sup> Krzysztof Komeda, właśc. Krzysztof Trzciniński (1931-1969) – polski kompozytor i pianista jazzowy, twórca muzyki filmowej. Pionier jazzu nowoczesnego w Polsce.

<sup>81</sup> Harry Paton Evans, *Portrait of Life...*

<sup>82</sup> Randall D. Larson, *A talk with...*

Frederick Katz pojawia się również na albumie Boba Dylana z 1973 roku, zawierającym ścieżkę dźwiękową do filmu *Pat Garrett & Billy the Kid* (Columbia / KC 32460). Artysta wykonuje partię wiolonczeli w utworze *Final Theme*.

## 2.4 Inne kompozycje

Fred Katz komponował przez całe swoje życie<sup>83</sup>. Oprócz muzyki znanej z płyt z jego udziałem tworzył dzieła na różne składy, o przeróżnej stylistyce. Niestety bardzo wiele materiałów nutowych zaginęło, a większość z jego prac nigdy nie została wydana. W jednym z wywiadów Katz powiedział, że „napisał tyle muzyki, że nie może jej całej znaleźć”<sup>84</sup>.

Kompozycje Freda Katza są synergią jego klasycznego wykształcenia z działalnością jazzową. Artysta swobodnie poruszał się w różnych formach i gatunkach. Poza muzyką wiolonczelową pisał również na takie instrumenty jak: fortepian, flet, skrzypce, saksofon, kontrabas, gitara basowa czy klarnet. Skomponował między innymi: symfonię, koncert wiolonczelowy, koncert saksofonowy, kwintet smyczkowy, suity wiolonczelowe, sonatę skrzypcową, sonatę na gitarę basową i wiolonczelę, miniatury fortepianowe, miniatury wiolonczelowe, duety na głos i fortepian i impresje na wiolonczelę i fortepian oraz muzykę do niezliczonej ilości piosenek<sup>85</sup>.

Bliski przyjaciel artysty, wybitny wiolonczelista George Neikrug<sup>86</sup> nagrał płytę, na której znajdują się skomponowany specjalnie dla niego *Koncert na wiolonczelę jazzową i orkiestrę dętą*<sup>87</sup>.

## 2.5 Akademicka kariera Freda Katza

W połowie lat 60. XX wieku Fred Katz (samouk, który opuścił szkołę średnią, przed jej ukończeniem<sup>88</sup>) podjął się nauczania antropologii i historii jazzu w California State University w Northridge. Jak twierdził sam artysta, posadę tę dostał zupełnie przypadkiem<sup>89</sup>. Po jednej z sesji nagraniowych, wychodząc ze studia ze swoim kolegą, kierownikiem katedry antropologii w uniwersytecie w Northridge, artysta

---

<sup>85</sup> Harry Paton Evans, *Portrait of Life...*

<sup>86</sup> George Neikrug (1919-2019) – wybitny amerykański wiolonczelista i pedagog

<sup>87</sup> Harry Paton Evans, *Portrait...*

<sup>88</sup> Margalit Fox, *Fred Katz, Who...*

<sup>89</sup> Mark Weber, *The Coda interview...*

zasugerował, że chciałby nauczać. Jego towarzysz wyraził aprobatę i zatrudnił go na swoim wydziale. Z czasem Katz zaangażował się w uczenie tak bardzo, że awansowano go na stanowisko profesora<sup>90</sup>. Wkrótce zaczął również pracować na California State University w Fullerton w Orange County, gdzie osiadł na stałe<sup>91</sup>.

Frederick Katz był uwielbiany przez swoich studentów. Jego zaangażowanie w pracę pedagoga znacząco wykraczało poza standardowe metody nauczania. Często w ramach zajęć dawał koncerty oraz zapraszał swoich przyjaciół-artystów, aby uczyć poprzez doświadczenie. W swoich wykładach Katz nie bał się głoszenia kontrowersyjnych tez, nie zawsze spójnych z dominującymi wówczas poglądami. Otwarcie mówił o swoich lewicowych poglądach i krytykował konserwatystów. Studenci, chcąc wyrazić swoje uznanie, spisali dwadzieścia stron najważniejszych, według nich, cytatów Freda Katza. Zbiór ten znajduje się w prywatnych archiwach rodziny Katzów.

Jednym ze studentów Katza był John Densmore, perkusista zespołu The Doors. Relacja perkusisty z wiolonczelistą była na tyle istotna, że Densmore poświęcił Katzowi jeden rozdział w swojej biograficznej książce zatytułowanej *The Seeker – Meeting with Remarkable Musicians*.

Katz odszedł na emeryturę w 1990 roku. Przez prawie 30 lat wykładał antropologię, etnomuzykologię, magię, *comparative religions*<sup>92</sup> i *primitive music*<sup>93</sup>.

Poza pracą akademicką Frederick Katz pełnił również rolę trenera wokalnego, przygotowując artystów do występów. Jego doświadczenie muzyczne i intuicja interpretacyjna przyciągały wielu znanych wykonawców, którzy doceniali jego podejście do techniki wokalne oraz wyrazistości scenicznej. Katz współpracował między innymi z takimi artystami jak Tony Bennett, Janet Mason czy Debbie Ebert.

---

<sup>90</sup> Tamże.

<sup>91</sup> Margalit Fox, *Fred Katz, Who...*

<sup>92</sup> *Comparative religion* - gałąź badań religii zajmująca się systematycznym porównaniem doktryn i praktyk, tematów i wpływów (w tym migracji) religii świata.

<sup>93</sup> *Primitive music* - muzyka kultur przedpiśmiennych, mająca początek prawdopodobnie w paleolicie



### 3. Dzieło artystyczne – analizy (zre)interpretowanych utworów

Rozdział ten poświęcony jest analizie utworów zawartych w *Dziele artystycznym*. Jego celem jest ukazanie, w jaki sposób Frederick Katz wykorzystywał wiolonczelę w różnych kontekstach muzycznych, oraz przedstawienie własnych interpretacji jego twórczości.

Struktura rozdziału obejmuje prezentacje trzech grup utworów. Pierwsza z nich to standardy jazzowe, w których Katz stosował różnorodne techniki aranżacyjne i wykonawcze, dostosowując wiolonczelę do specyfiki zespołu jazzowego. Druga grupa obejmuje kompozycje o bardziej ustrukturyzowanym charakterze, w których improwizacja została ograniczona lub całkowicie pominięta. W tych utworach wiolonczela pełni różne funkcje, czasem stanowiąc jedynie element wspierający, a innym razem zyskując rolę instrumentu przewodniego. Trzecia część dotyczy kompozycji, w których pozostawiono przestrzeń na improwizację, co pozwala prześledzić sposób, w jaki Katz eksplorował możliwości wiolonczeli w kontekście jazzowym.

Rozdział ten ukazuje różnorodność zastosowań wiolonczeli w twórczości Katza oraz sposób, w jaki jego pomysły wpłynęły na rozwój idiomu wiolonczelowego w muzyce jazzowej. Szczególną uwagę poświęcono sposobom, w jakie Katz tworzył aranżacje, dostosowując wiolonczelę do różnych ról w zespole jazzowym oraz sposobom, w jakie Katz poszukiwał nowych form wyrazu dla tego instrumentu. Prezentacja własnej kompozycji *O czym ty mówisz?* stanowi dopełnienie rozdziału, pokazując współczesne podejście do wiolonczeli w jazzie, inspirowane twórczością Katza.

### 3.1 Standardy jazzowe

#### 3.1.1 Vincent Youmans

Vincent Youmans (1898-1946) urodził się w Nowym Jorku<sup>94</sup>. Miał ambicje zostać inżynierem, uczęszczał do Trinity School in Mamaroneck oraz Hall in Rye New York. Jednak już jako nastolatek zainteresował się muzyką i skomponował swoje pierwsze piosenki, w tym przebój *Hallelujah!*<sup>95</sup>.

Po I Wojnie Światowej Youmans znalazł pracę przy Tin Pan Alley, sercu amerykańskiego przemysłu muzycznego<sup>96</sup>. Jego pierwszym utworem zaprezentowanym na Broadwayu była piosenka *Oh Me! Oh My!* napisana do musicalu *Two little Girls in Blue* w 1921 roku. Największym osiągnięciem Youmansa był utwór *No, No, Nanette!* (1925), który zapewnił mu międzynarodową sławę. Zmarł w 1946 roku w Denver w Kolorado po długiej walce z gruźlicą.

Obszerny katalog jego dzieł zawiera wiele standardów z okresu, z których najbardziej znane to: *Tea For Two, Through the Years, The Carioca, More Than You Know!, Wildflower, Dolly, Bambalina, Tie a String Around Your Finger, No, No, Nanette, I Want to Be Happy, Why, Oh Why, I Want a Man, The One Girl, Who Am I?, Great Day, Oh, Me! Oh, My!, Without a Song, Time on My Hands, Rise N' Shine, Oh, How I Long to Belong to You, Orchids in the Moonlight* i *Sometimes I'm Happy*.

#### 3.1.2 Sometimes I'm Happy

Historia utworu *Sometimes I'm Happy* sięga 1923 roku kiedy to Vincent Youmans napisał muzykę do broadwayowskiego przedstawienia *Mary Jane McKane*. Kompozycja, której ówczesny tytuł brzmiał *Come On and Pet Me* – autorem słów był Oscar Hammerstein II, ale ostatecznie nigdy nie została wykorzystana w tym musicalu. Jednak dwa lata później do tej samej melodii słowa napisał Irving Caesar i utwór w nowej wersji, zatytułowanej *Sometimes I'm Happy* użyty został w przedstawieniu *A Night Out*.

---

<sup>94</sup> Steven Suskin, *Show tunes, 1905-1985 : the songs, shows, and careers of Broadway's major composers*, wyd. Dodd, Mead & Company, Nowy Jork, 1986, s. 138.

<sup>95</sup> Alec Wilder, *American Popular Song The great innovators 1900-1950*, Oxford University Press, Nowy Jork, 2022, s. 287.

<sup>96</sup> Vincent Youmans w 1918 roku przez pewien czas asystował Victorowi Herbertowi w przesłuchaniach solistów. Następnie, w 1921 roku, wraz z Paulem Lanninem, stworzył pełnowymiarowy spektakl musicalowy *Two Little Girls in Blue*, który odniósł sukces. Youmans kontynuował swoją karierę kompozytorską, tworząc kolejne dzieła na Broadwayu, takie jak *Hit the Deck* (1927) czy *Through the Years* (1932). W 1933 roku wyjechał do Hollywood, by opracować partyturę do musicalu filmowego *Karioka* (*Flying Down to Rio*), a następnie zajął się pracą nad innymi projektami filmowymi.

Następnie, w 1927 roku, kompozycja w nowym wydaniu włączona została do odegranego ponad 350 razy broadwayowskiego spektaklu *Hit the Deck*, zyskując w ten sposób dużą popularność.

Pierwsze nagranie oryginalnej wersji utworu pochodzi z 1927 roku i zostało wykonane przez obsadę musicalu *Hit The Deck* – Louisa Groody (głos), Charlesa Kinga (głos) oraz Franka Banta (fortepian). Wraz z nagraniem nakładem wydawnictwa Harms Inc. N.Y. zostały wydane nuty.

Utwór napisany jest w tonacji F-dur. Otwiera go 4-taktowy wstęp fortepianu, następnie, naprzemiennie po połowie, głos żeński i męski prezentują zwrotkę oraz refren przy akompaniamencie fortepianu. W tej formie, bez repetycji przygrywki, utwór zostaje powtórzony dwukrotnie.

"Hit The Deck"  
**Sometimes I'm Happy**  
Words by IRVING CAESAR  
Music by VINCENT YOUMANS  
Tune Ukulele  
G C E A  
Moderato con moto  
Piano  
piano fast  
No Ev - 'ry day seems  
No Stars are smil - ing at me  
a tempo

Przykład 1. *Sometimes I'm Happy*, wersja V. Youmansa – przygrywka i część zwrotki

Określenie tempa zapisane w nutach - *Moderato con moto* - dobrze oddaje charakter kompozycji. Lekko skoczny akompaniament fortepianu kontrastuje z liryczną i melancholijną linią melodyczną wokalu. Całość opisana jest tekstem o zmienności uczuć w związku, w zależności od nastroju panującego między parą osób.

Z czasem kompozycja *Sometimes I'm Happy* stała się standardem jazzowym i włączona została do stałego repertuaru wielu artystów. Nagrania swojej interpretacji utworu dokonali m.in.: Tony Bennett, Vic Damone, Gil Evans, Stan Getz, Dizzy Gillespie, Benny Goodman, Stephan Grappelli, Scott Hamilton, Billie Holiday, Lena Horne, Milt Jackson, Gene Krupa, Frankie Laine, Carmen McRae, Oscar Peterson, Django Reinhardt czy Sarah Vaughan.

Muzyka pochodząca z amerykańskiego Broadwayu często stawała się przedmiotem aranżacji dla jazzmanów. Znajomość tego typu repertuaru przez Fredericka Katza pochodziła nie tylko z zasłyszanych wykonań w klubach jazzowych. Po Drugiej Wojnie Światowej Katz był członkiem orkiestry Capitol Theatre. Wnioskować należy, że w tym okresie miał wiele okazji do zapoznania się z oryginalnymi wykonaniami broadwayowskich piosenek.

Zarejestrowana na albumie *Fred Katz and his Jammers* (1959 / DL 9217) wersja *Sometimes I'm Happy* w interpretacji Katza bardzo odbiega od oryginału. Usłyszeć w niej można: wiolonczelę, trąbkę, wibrafon, gitarę, kontrabas oraz perkusję. Aranżacja Katza zmienia tonację na B-dur, pozbawiona jest zwrotki, a refren traktuje jak temat standardu jazzowego. Praktyka ta była popularna wśród ówczesnych instrumentalistów jazzowych.

Utwór rozpoczyna wibrafon lekko swingującym, czteroósemkowym przedtaktem, nadając od razu taneczny charakter aranżacji. Kolejne 8 taktów staje się swego rodzaju dialogiem między wiolonczelą, która gra techniką *pizzicato*, interpretując swobodnie temat utworu, a wibrafonem, który uzupełnia ten dialog rozłożonymi akordami, granymi naprzemiennie w górę i w dół. Całość dopełnia kontrabas, grający zapętlony schemat w rytmie bossa nova<sup>97</sup> oraz perkusja. Ten fragment, wykonany w stylistyce jazzu afrokubańskiego<sup>98</sup>, stanowi część A tematu.

---

<sup>97</sup> Bossa nova – styl muzyczny powstały w Brazylii pod koniec lat 50. XX wieku, łączący elementy samby i jazzu, z charakterystycznymi złożonymi harmoniami i subtelnym rytmem.

<sup>98</sup> *Afro-cuban jazz* - styl w muzyce jazzowej, zawierający elementy folkloru oraz muzyki afrykańskiej i latynoskiej, m. in. samby i bossa nova.

# SOMETIMES I'M HAPPY

VINCENT YOUMANS  
ARR. FRED KATZ

The image displays the first 8 measures of the musical score for 'Sometimes I'm Happy' (arr. Fred Katz), labeled as Part A. The score is written for four instruments: Vibraphone, Cello, Bass, and Drums. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 4/4. The Vibraphone part is marked 'pizz' (pizzicato) and features a melodic line with syncopation. The Cello and Bass parts provide a harmonic accompaniment, with the Bass line being a simple eighth-note pattern. The Drums part shows a simple rhythmic pattern with a snare drum and a cymbal.

Przykład 2. część A tematu *Sometimes I'm Happy* (arr. F. Katz)

Kolejne 8 taktów (część B) wykonane jest w odmiennej stylistyce. Sekcja rytmiczna (perkusja i kontrabas), gra *walking* opisując pierwotną harmonię tematu. Natomiast do wiolonczeli i wibrafonu dołącza trąbka. Trio gra w unisono melodię, która w bardzo swobodny sposób nawiązuje do tej napisanej przez Vincenta Youmansa. Jest ona przepełniona synkopami, a wszystkie ósemki realizowane są triolowo. Tak zagrana fraza nadaje swingowy charakter części B tematu.

Następnie powraca część A w dokładnie takiej samej formie jak zaprezentowana została na początku utworu. Po niej zagrana zostaje część B'. Różni się ona od tej wcześniejszej melodią prezentowaną w unisono przez trio. Przedstawiony w ten sposób temat tworzy formę ABAB'.

9 **B** **FLUTE**

TRUMPET

TROMBON

CELLO

BASS

DRUMS

13

TRUMPET

TROMBON

CELLO

BASS

DRUMS

Przykład 3. Część B tematu *Sometimes I'm Happy* (ar. F. Katz)

25 **B** **FLUTE**

TRUMPET

TROMBON

CELLO

BASS

DRUMS

29

TRUMPET

TROMBON

CELLO

BASS

DRUMS

Przykład 4. Część B' tematu *Sometimes I'm Happy* (ar. F. Katz)

Po prezentacji tematu następuje *break*, w którym Fred Katz rozpoczyna swoje solo. Sekcja rytmiczna (bez perkusji) przechodzi w *walking*, a wiolonczelista improwizuje przez jeden chorus. W swojej improwizacji demonstruje on niezwykłą zręczność w posługiwaniu się różnorodnymi pomysłami rytmicznymi. Swobodnie manewruje zarówno równymi, jak i swingującymi ósemkami, wykorzystuje synkopy, triole, półnuty, ćwierćnuty i szesnastki.

Improwizacja Katza odznacza się szerokim ambitusem. Przechodzi płynnie między pochodami sekundowymi, a nagłymi, zaskakującymi skokami interwałów, co nadaje solówce dynamiczności i ekscytującego charakteru. Sięga on również do bogatej palety dźwięków ze skali bluesowej<sup>99</sup>. Celowo stosuje zabieg intonacyjny polegający na zaniżaniu, a następnie doprowadzeniu do prawidłowej wysokości dźwięk – co nadaje specyficzny, emocjonalny wymiar, charakterystyczny dla muzyki bluesowej.

Mimo że solo trwa tylko jeden chorus, Katz potrafi wykorzystać ten krótki czas w sposób bardzo efektywny. Jego gra jest pełna wirtuozerii i swobody, a różnorodność technik i środków wykonawczych świadczy o jego talencie i kreatywności.

Po improwizacji wiolonczeli następuje *special chorus*<sup>100</sup>. Podobnie jak w części B tematu, wiolonczela, trąbka i wibrafon prezentują w nim melodię zagrana w unisono, tym razem bez akompaniamentu sekcji rytmicznej. Pauzy wypełnia swoją grą kontrabas. Na sam koniec tego fragmentu dołącza się gitara grająca akordy, zapowiadając swoje solo. Po zagraniu *special chorus*, swoją improwizację prezentuje kolejno gitara, wibrafon i trąbka. Na zakończenie utworu zaprezentowany zostaje temat, dokładnie w taki sam sposób, jak na początku.

---

<sup>99</sup> Skala bluesowa – sześciodźwiękowa skala oparta na pentatonice z dodanym obniżonym kwintem.

<sup>100</sup> Special chorus – zaaranżowana na grupę instrumentów wersja chorusu lub jego fragmentu, często o szczególnie rozbudowanej formie.

SPECIAL CHORUS

The image shows a musical score for the 'Special Chorus' of 'Sometimes I'm Happy' by F. Katz. The score is arranged for saxophone, vibraphone, and double bass. It is in 4/4 time and the key of B-flat major. The score is divided into three systems. The first system (measures 33-36) shows the saxophone and vibraphone playing in unison, with the double bass providing a rhythmic accompaniment. The second system (measures 37-40) continues the unison melody for saxophone and vibraphone, with the double bass playing a more active line. The third system (measures 41-44) shows the saxophone and vibraphone playing a final melodic phrase, with the double bass playing a simple accompaniment.

Przykład 5. *Special chorus Sometimes I'm Happy* (ar. F. Katz) partia trąbki, wibrafonu, wiolonczeli i kontrabas.

Utwór *Sometimes I'm Happy* w wykonaniu Fredericka Katza to reprezentatywny przykład interpretacji w stylistyce cool jazz. Innowacyjna aranżacja, gra unisono oraz wpływy muzyczne takiej stylistyki jak afro-cuban jazz, podkreślają zarówno otwartość, jak i wirtuozerię tego nurtu. Wiolonczela wykorzystana jest w nim jako *frontline instrument*, prezentuje temat oraz improwizuje pierwszy chorus solo.

W mojej interpretacji muzycznej utworu *Sometimes I'm Happy*, zaprezentowanej w *Dziele artystycznym*, postanowiłem wiernie odwzorować aranżację Katza, ponieważ jego podejście do łączenia różnych stylów i technik nadaje utworowi interesującą formę i energię. Katz w swojej wersji wprowadził elementy afro-cuban jazzu, cool jazzu i klasycznego swingu, wykorzystując dialogowanie między instrumentami oraz zróżnicowaną fakturę rytmiczną. Kontrasty między swobodnym dialogiem w sekcji A, a swingującą częścią B były dla mnie inspiracją do dalszej pracy nad aranżacją.

Sporządziłem transkrypcję wersji Katza na instrumenty takie jak wiolonczela, fortepian, kontrabas i perkusja, tworząc zespół o zróżnicowanym brzmieniu. W takim składzie przedstawiam dzieło w formie: temat, improwizacja wiolonczeli, *special chorus*, improwizacja kontrabasu, a następnie powtórzenie tematu. Wierność tej formie pozwoliła mi podkreślić cooljazzowy charakter utworu i jednocześnie połączyć tradycyjną broadwayowską melodię z jazzową improwizacją.

W swojej improwizacji wykorzystuję zróżnicowane wartości rytmiczne oraz celowo naśladuję pomysł intonacyjny wykorzystany przez Katza. Wiolonczela, podobnie jak w wersji Katza jest wiodącym instrumentem przez cały czas trwania utworu.

### 3.1.3 *I Want to Be Happy*

*I Want to Be Happy* to utwór skomponowany przez Vincentego Youmansa z tekstami Irvinga Caesara specjalnie na potrzeby nowej produkcji musicalu *No, No, Nanette* w 1925 roku<sup>101</sup>. Aby wzbogacić nową wersję spektaklu<sup>102</sup>, Youmans napisał dwa nowe utwory, *I Want to Be Happy* oraz *Tea for Two*, oba z tekstami autorstwa Caesara<sup>103</sup>. Wprowadzone zmiany okazały się kluczowe dla sukcesu musicalu, przynosząc duży rozgłos kompozycjom Youmansa. Świadczy o tym fakt, że spektakl w USA i Wielkiej Brytanii odegrany został łącznie ponad 1000 razy<sup>104</sup>.

Jedno z pierwszych nagrań oryginalnej wersji utworu pochodzi z 1925 roku i zostało wykonane przez obsadę musicalu *No, No, Nantes* – Binnie Hale (głos), Josepha

---

<sup>101</sup> Don Dunn, *The Making of No, No, Nanette*, Citadel Press, 1972, s. 33.

<sup>102</sup> Premiera pierwotnej wersji spektaklu na Broadwayu w 1924 roku nie odniosła spodziewanego sukcesu. Niemniej jednak, producent Harry Frazee postanowił przeprowadzić odświeżenie produkcji – zmieniając jej obsadę i przenosząc jej premierę do Chicago w 1925 roku.

<sup>103</sup> Don Dunn, *The Making...* s. 33.

<sup>104</sup> Ken Bloom, Frank Vlastnik, *Broadway Musicals: The 101 Greatest Shows of All Time*, Black Dog & Leventhal Publishers. 2004, s. 220–221.

Coyne (głos) oraz Palace Theatre Orchestra. Wraz z nagraniem nakładem wydawnictwa Harms Inc. New York wydane zostały nuty w opracowaniu na głos z towarzyszeniem fortepianu.

Utwór napisany w tonacji C-dur otwiera 4-taktowa introdukcja orkiestry. Pierwszą zwrotkę oraz refren wykonuje wokalista, natomiast druga zwrotka oraz refren odśpiewane zostają przez wokalistkę. Prosty, ósemkowy akompaniament orkiestry urozmaicony jest synkopową grą dzwonów rurowych.

Kompozycja o umiarkowanym tempie ma pogodny charakter. Dzieję się to między innymi poprzez zastosowanie: tonacji pozbawionej krzyżyków i bemoli – C-dur; nierozbudowanej harmonii i prostej, pozbawionej dużych skoków interwałowych melodii. Muzyka bardzo dobrze koresponduje z tekstem o pragnieniu prostego człowieka bycia szczęśliwym poprzez dzielenie radości i uśmiechu z innymi oraz o jego filozofii życiowej opartej na zasadzie „czyń innym, czego sobie życzysz”.

Musical score for "I want to be happy" by V. Youmans. The score is in C major, 4/4 time, and marked "Moderato". It features a piano accompaniment and a vocal line. The lyrics are: "Gave me a very ordinary man, / I never talked like that to me, / Try - ing to work out life's happy plan, / I have never known any sympathy. / Do - ing un - to oth - ers as I'd like to have them do - ing un - to / On - ly in my dreams, it real - ly seems to me it's too good to be".

Przykład 6. *I want to be happy* - V. Youmans

Kompozycja *I want to be happy* była wielokrotnie wykonywana przez Fredericka Katza. Podczas koncertu uświetniającego swoje 80. urodziny, Katz przywołał historię powstania aranżacji tego utworu, w której był on wykonywany przez Kwintet Chico Hamiltona. Podczas jednej z prób zespołu muzycy spontanicznie sięgnęli po tę kompozycję, bez wcześniejszego przygotowania szczegółowej aranżacji. Wiolonczelista zainicjował improwizację poprzez szybkie powtarzanie nuty C, po czym dołączył do niego flecista, interpretując refren utworu. Kolejno każdy z muzyków przedstawił swój muzyczny pomysł, co zaowocowało wspólnym stworzeniem nowej aranżacji utworu. Od tego momentu muzycy zawsze wykonywali go w tej ustalonej wówczas formie. W kontekście muzyki jazzowej, taka wspólna aranżacja znana jest jako *head arrangement*<sup>105</sup>.

*I want to be happy* został zarejestrowany przez Freda Katza dwa razy. Znalazł się on na pierwszym albumie zespołu Chico Hamilton Quintet *Chico Hamilton Quintet featuring Buddy Collette* (1956 / PJ-1209) oraz na ostatniej płycie zespołu *Reunion* (1991 / Soul Note – 121191-2). Nagranie *I want to be happy* w tonacji B-dur z albumu *Chico Hamilton Quintet featuring Buddy Collette* (1956 / PJ-1209) rozpoczyna się od dynamicznego wejścia kontrabas i perkusji, które wykonują *walking* w bardzo szybkim tempie. Po 4 taktach dołącza wiolonczela powtarzająca dźwięk C, co stanowi charakterystyczną przygrywkę, którą trio wykonuje przez 12 taktów. Następnie, bez zmian w partii wiolonczeli, perkusji oraz kontrabas, dołącza flet z tematem opartym na refrenie utworu. W tym bardzo energicznym duchu wykonana i powtórzona zostaje część A utworu. Na kolejne 8 taktów (część B), rytmika gry wiolonczeli i fletu ulega zmianie. Wiolonczela akompaniuje grając całe nuty, a flet swingując prezentuje dalszą część tematu, nadając mu taneczny charakter. Po części B powraca część A, kreśląc w ten sposób formę AABA.

---

<sup>105</sup> Head arrangement – rodzaj aranżacji muzycznej, stanowiącej podstawę do wykonania utworu, opracowywanej przez jednego lub kilku muzyków bez zapisu nutowego. Powstaje w procesie wspólnej pracy, a następnie jest zapamiętywana i odtwarzana z pamięci podczas wykonania.



Po krótkim breaku swoje solo rozpoczyna flet. Improwizacja trwa kilkanaście chorusów, podczas których wiolonczela i gitara reagują na grę fletu, dodając krótkie ósemkowe motywy muzyczne, tworząc swego rodzaju kontrapunkty. Po solo fletu powraca temat. Część A zagrana zostaje dwukrotnie dokładnie tak jak na początku. Część B natomiast zaprezentowana jest w nowym, spokojniejszym tempie oraz metrum 3/4, nadając utworowi jeszcze bardziej taneczny charakter. Ostatnia część A powraca w nowej tonacji – C-dur, co za sprawą nagłej, niespodziewanej zmiany tonacji dodaje elementu humorystycznego.

Przykład 8. *I want to be happy*, część B tematu (ar. Chico Hamilton Quintet)

Przykład 9. *I want to be happy*, część B ostatniego tematu (arr. Chico Hamilton Quintet)

The image shows a musical score for the piece "I want to be happy" (part A) in C major, arranged for Flute, Cello, Bass & Guitar, and Drums. The score is in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system (measures 45-48) shows the Flute playing a simple melody, the Cello providing harmonic support with chords, and the Bass & Guitar and Drums playing a steady rhythm. The second system (measures 49-52) continues the melody and accompaniment, with the Bass & Guitar and Drums playing a steady rhythm.

Przykład 10. *I want to be happy*, część A ostatniego tematu w tonacji C-dur (arr. Chico Hamilton Quintet)

Utwór emanuje energią, radością i pogodnym nastrojem. Jego szybkie tempo oraz prosta melodia, pozbawiona dużych skoków interwałowych nadają mu lekkości i beztróskiego charakteru. Aranżacja utworu została stworzona w taki sposób, że każdy instrument pełni ważną rolę, tworząc spójną i harmonijną całość. Wiolonczela, choć nie dominuje w partiach melodycznych, wzbogaca brzmienie krótkimi rytmicznymi frazami. Te elementy wzmacniają strukturę utworu, tworząc solidne oparcie dla improwizacji pozostałych instrumentów. Aranżacja osadzona jest w stylistyce cool jazzu, ukazując wyrafinowanie i spokojny charakter.

W mojej interpretacji utworu *I Want to Be Happy*, zawartej w *Dziele artystycznym*, inspiruję się aranżacją znaną z wykonania zespołu Chico Hamiltona. Wykonując ją w kwartecie z fortepianem, kontrabasem i perkusją, starannie odwzorowuję kluczowe elementy opisanej przeze mnie wcześniej aranżacji. Pragnę pokazać, że Katz w swoim podejściu do muzyki jazzowej podkreślał kolorystyczne walory wiolonczeli, nie zawsze

eksponowane na pierwszym planie, ale nieodzowne dla osiągnięcia zamierzonego brzmienia. W moim wykonaniu przywołuję ostinato z aranżacji Chico Hamilton Quintet oraz część B tematu. Nie stawiam jednak na solowe popisy, lecz uzupełniam solo fortepianu krótkimi, charakterystycznymi motywami muzycznymi, które wzbogacają strukturę utworu, podkreślając jego żywiołowy charakter i dialog między instrumentami.

### 3.1.4 Juan Tizol

Juan Tizol (1900-1984) był portorykańskim puzonistą, kompozytorem i aranżerem. Od wczesnego dzieciństwa miał zamiłowanie do muzyki - jako młody chłopiec rozpoczął naukę gry na puzonie<sup>106</sup>. W wieku lat 17 przeprowadził się do Nowego Orleanu, gdzie szybko zyskał uznanie jako wszechstronny instrumentalista, zdolny do dostosowania się do różnorodnych stylów muzycznych. Jego talent został zauważony przez Duke'a Ellingtona, który zaprosił go do dołączenia do swojego zespołu w 1929 roku<sup>107</sup>. Podczas ponad dwudziestoletniej współpracy z Ellingtonem, Tizol stał się jednym z najbardziej cenionych muzyków i kompozytorów w zespole. Znany był z innowacyjnych aranżacji i wprowadzania nowych, nieraz egzotycznych brzmień do orkiestry (tzw. *jungle sounds*<sup>108</sup>), które stały się nieodłącznym elementem stylu zespołu<sup>109</sup>. Jednym z najbardziej znanych utworów, których Tizol był współautorem w zespole Ellingtona, był przebój *Caravan*.

Zmarł 23 kwietnia 1984 roku w Inglewood, w Kalifornii<sup>110</sup>.

Juan Tizol najbardziej znany jest z kompozycji w stylu *latin jazz* i jako autor wielu standardów jazzowych, z których te najbardziej rozpoznawalne to: *Caravan*, *Perdido*, *Pyramid*, *Bakiff*, *Bagdad*, *Moon Over Cuba*, *Jubilesta*.

Przypomnijmy, że Frederick Katz jazzem i muzyką popularną zainteresował się po raz pierwszy, gdy usłyszał nagrania orkiestry Duke'a Ellingtona<sup>111</sup>.

---

<sup>106</sup> Leonard Feather, *Juan Tizol*, The New Grove Dictionary of Jazz vol. 3, ed. Barry Kernfeld, Grove's Dictionaries, 2002, s. 1040-1041

<sup>107</sup> Mark Tucker, *Ellington: The Early Years*, University of Illinois Press, 1991, s. 66

<sup>108</sup> Jungle sounds – styl wykonawstwa wypracowany przez zespół Duke'a Ellingtona, charakteryzujący się nietypowym brzmieniem instrumentów (tłumiki, warczenia, piski itp.) dętych oraz intensywną, bluesową pulsacją rytmiczną.

<sup>109</sup> Colin Larkin, *The Guinness Who's Who of Jazz*, Guinness Publishing, 1992, s. 397-398; John Edward Hasse, *Beyond Category: The Life and Genius of Duke Ellington*, Simon & Schuster, 1993, s. 123.

<sup>110</sup> Po opuszczeniu zespołu Ellingtona w 1944 roku, kontynuował swoją karierę jako lider zespołu oraz aktywny muzyk sesyjny, występował między innymi u boku: Nat King Cole'a, Nelsona Riddle'a, Harry'ego Jamesa czy Franka Sinatry.

<sup>111</sup> Kenneth Carpenter, *Cool Katz...*

Wnioskować należy, że twórczość ta była dla wiolonczelisty bardzo istotna. Często przytaczanym wspomnieniem przez Katza był jeden z występów kwintetu Chico Hamiltona w San Francisco, podczas którego na widowni znalazł się Ellington wraz ze członkami swojego zespołu. Dla kwintetu Hamiltona postać Ellingtona oraz twórczość z nim związana, była tak istotna, że kwintet w 1959 roku upamiętnił ją albumem z kompozycjami wyłącznie Duke'a Ellingtona – *Ellington Suite* (1959 / WP-1258).

### 3.1.5 *Perdido*

Utwór *Perdido* napisany został przez Juana Tizola w 1941 roku. Jego nazwa pochodzi od hiszpańskiego słowa „zagubiony”, a także nazwy ulicy w Nowym Orleanie<sup>112</sup>. Pierwszego nagrania utworu dokonała orkiestra Duke'a Ellingtona w 1941 roku na potrzeby audycji radiowej, jednak pierwsze studyjne nagranie – uznawane za oryginalną wersję utworu – odbyło się w 1942 roku. *Perdidio* szybko zyskało popularność i stało się jednym z najbardziej znanych kompozycji wykonywanych przez orkiestrę Ellingtona<sup>113</sup>. W 1944 roku Ervin Drake oraz Hans Lengsfelder dopisali słowa do istniejącej już melodii. Utwór *Perdido* z czasem zyskał status kanonicznego standardu jazzowego<sup>114</sup>. Nagrania swojej interpretacji dokonali m.in.: Ben Webster, Sarah Vaughan, Dinah Washington, Art Tatum, Quincy Jones, Charlie Parker, Dave Brubeck, Charles Mingus oraz Harry James.

Frederick Katz kompozycję *Perdido* zawarł w albumie *4-5-6 Trio* (1959 / DL9213). Utwór zaaranżowany został na rzadko zestawiany duet kontrabas i wiolonczeli. Wyjątkowość aranżacji podkreśla fakt, że obydwa instrumenty grają wyłącznie techniką pizzicato, a ujednolicona barwa szarpanych strun oraz możliwy do uzyskania podobny rejestr kontrabas i wiolonczeli powodują wymieszanie się brzmienia instrumentów do takiego stopnia, że chwilami trudno odróżnić, który z nich gra. Nagranie otwiera *unisono* obydwu instrumentów – tak zaprezentowana i powtórzona zostaje pierwsza część tematu (część A). Bridge (Część B) jest improwizacją Katza przy walkingowym akompaniamencie kontrabas Hala Gaylora. Ostatnie powtórzenie części

---

<sup>112</sup> . Legenda głosi, że tytuł utworu narodził się w wyniku przypadkowego błędu podczas procesu wydawniczego. Pewna partia nut, zamiast nosić tytuł „The Lost”, została błędnie oznaczona jako „Perdido”. Mimo pomyłki, nuty zostały wydane pod tą właśnie nazwą, a Duke Ellington postanowił ją zachować. Ted Gioia, *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*, Oxford University Press, 2012, s. 334.

<sup>113</sup> Ted Gioia, *The Jazz Standards...* s. 335.

<sup>114</sup> Tamże...

A znów zaprezentowane zostaje w unisono. Tak pokazany temat, przybiera swoją oryginalną formę AABA.

## PERDIDO

The image shows a musical score for the piece 'Perdido' by Frederick Katz, arranged for Cello and Bass. The score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff starts with a 'PIZZ.' (pizzicato) instruction. The chords are Cm7, F7, Bb6, Dm7, and G7. The second staff has a bracketed section from measure 7 to 8 labeled 'PLAYS ONLY CELLO'. The third and fourth staves continue the walking bass line with pizzicato accompaniment.

Przykład 11. *Perdido*, część A tematu (arr. Frederick Katz)

Następnie Katz improwizuje jeden chorus solo na tle walkingu kontrabas. W swojej improwizacji używa on skali bluesowej oraz bebopowej<sup>115</sup>. Równe ósemki przeplata z tymi zagranymi triolowo. Realizuje pizzicato zarówno prawą, jak i lewą ręką, co umożliwia mu zagranie bardzo drobnych wartości, takich jak szesnastki czy też trzydziestodwójki. Jego improwizacji pełna jest zróżnicowanej dynamiki oraz pracy motywicznej.

Po solo wiolonczelisty, chorus improwizacji wykonuje kontrabasista przy akordowym akompaniamencie pizzicato wiolonczeli, nawiązującym do gitarowych technik gry. W dalszej części utworu wiolonczelista i kontrabasista prowadzą muzyczny dialog, prezentując swoje pomysły i improwizacje w czterotaktowych frazach. Na koniec utworu zaprezentowany zostaje temat w podobnej formule jak na początku,

<sup>115</sup> Skala bebopowa – skala oktatoniczna (ośmiodźwiękowa), powstała przez dodanie chromatycznej nuty do skali diatonicznej.

jednak ostatnia część A tematu ewoluuje w kolektywną improwizację, która staje się swoistą kodą wieńczącą nagranie.

Fred Katz w swoim wykonaniu utworu *Perdido* wykorzystuje techniki gry, które czerpią zarówno z kontrabasowych, jak i gitarowych metod wykonawczych. Jego wirtuozeria oraz biegłość improwizacji świadczą nie tylko o jego głębokiej znajomości współczesnego wykonawstwa jazzowego, ale także o szerokim zakresie jego umiejętności technicznych. Utwór *Perdido* stanowi swoisty hołd dla kontrabasistów, którzy w tamtym okresie eksperymentowali z wykorzystaniem wiolonczeli w jazzowej muzyce, traktując ją jak odpowiednik kontrabasów piccolo.

W zawartej przeze mnie w *Dziele artystycznym* wersji *Perdido* czerpię z aranżacji i technik gry Freda Katza. Wraz z kontrabasistą tworzymy duet wykonujący temat i improwizację techniką pizzicato. W mojej grze wykorzystuję zarówno kontrabasowe, jak i gitarowe techniki gry, co pozwala na uzyskanie różnorodnych brzmień i efektów dźwiękowych. W swojej improwizacji stosuję skalę bebopową oraz bluesową. Dodatkowo, w trakcie solo kontrabasów, sięgam po smyczek i gram akordy techniką *con arco battuto*, uderzając smyczkiem w struny. Uważam, że taki sposób gry na wiolonczeli, prezentuje jej możliwe, różnorodne zastosowanie w muzyce jazzowej. Sądzę, że adaptacja kontrabasowych i gitarowych technik gry, podkreśla elastyczność i wszechstronność wiolonczeli i umożliwia jej ewentualne wykorzystanie w sekcji rytmicznej.

### 3.1.6 Richard Rodgers

Kariera muzyczna Richarda Rodgersa (1902-1979) rozpoczęła się we wczesnych latach dwudziestych XX wieku w Nowym Jorku, gdy współpracował z tekściarzem Lorenzem Hartem, tworząc piosenki dla musicali na Broadwayu. Ich twórczość obejmuje m.in.: *Blue Moon*, *My Funny Valentine* czy *Bewitched, Bothered and Bewildered*. Po śmierci Harta w 1943 roku, Rodgers nawiązał współpracę z Oscarem Hammersteinem II, co zaowocowało jednymi z najbardziej znanych musicali w historii, np.: *Oklahoma!*, *South Pacific*, *The King and I* oraz *The Sound of Music*<sup>116</sup>.

Rodgers skomponował ponad 900 utworów do 43 musicali, a wśród nich znajdują się takie standardy jak: *My Favorite Things*, *My Funny Valentine*, *The Sound of Music*,

---

<sup>116</sup> Geoffrey Block, *Richard Rodgers*, Yale University Press, 2008, s. 12

*Oh, What a Beautiful Morning, Some Enchanted Evening, If I Loved You, Edelweiss, Getting to Know You.*

### 3.1.7 *My Funny Valentine*

*My Funny Valentine* to utwór skomponowany przez Rodgersa do tekstu Lorenza Harta. Powstał jako część musicalu *Babes in Arms* w 1937 roku. Premiera spektaklu odbyła się na Broadwayu, gdzie odniósł on wielki sukces i przyniósł jeszcze większą sławę temu piosenko-pisarskiemu duetowi. Pierwsze nagranie utworu zostało wykonane przez piosenkarkę Marjorie Hughes w 1937 roku. Od tego czasu kompozycja *My Funny Valentine* była wielokrotnie rejestrowana przez różnych artystów, w różnych aranżacjach i stylach muzycznych. Niezwykła melodyjność i melancholijna atmosfera *My Funny Valentine* sprawiły, że szybko zdobył uznanie zarówno artystów, jak i słuchaczy, stając się nieodłączną częścią repertuaru wielu wykonawców jazzowych na całym świecie.

Tekst utworu porusza temat miłości w sposób niekonwencjonalny i pełen melancholii, co sprawia, że kompozycja ta wyróżnia się spośród innych romantycznych ballad. Dzięki swojej tematyce i jej uniwersalności *My Funny Valentine* pozostaje jednym z najbardziej cenionych utworów w historii muzyki jazzowej, czego dowodem jest fakt, że został on nagrany na ponad 1600 albumach, przez ponad 600 artystów<sup>117</sup>.

*My Funny Valentine* to jeden z najważniejszych utworów także w repertuarze Freda Katza. Była to pierwsza jazzowa kompozycja, którą wykonał na wiolonczeli. Podczas swojej długiej kariery prezentował ją w trakcie wielu koncertów, między innymi na Montreux Jazz Festival w 1989 roku.

Pierwsze nagranie Katza *My Funny Valentine* pochodzi z albumu *Chico Hamilton Quintet* (1955 / PJ-1209). Kwintet, utrzymując oryginalną tonację c-moll, rozpoczyna utwór duetem: przy subtelnym, ćwierćnotowym akompaniamencie kontrabas, wiolonczela wprowadza temat. Następnie przejmuje go gitara, a wiolonczela gra kontrapunkt w postaci całonotowych uzupełnień harmonicznym. Następujące po sobie w tym fragmencie akordy C, Cmaj<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, C<sup>6</sup>, pozwalają na grę chromatycznego kontrapunktu, który nie tylko wzbogaca strukturę utworu, ale tworzy dodatkowe napięcie harmoniczne. Koniec pierwszego tematu ukazany jest znów przez duet wiolonczeli z kontrabasem.

---

<sup>117</sup> Steve Wallance, *My (Not So) Funny Valentine: A Brief History*, TheWholeNote, 2020 - <https://www.thewholenote.com/index.php/newsroom/beatcolumns-sp-2121861476/choral-jazznotes/29779-my-not-so-funny-valentine-a-brief-history> (dostęp na dzień 1 marca 2024)

## MY FUNNY VALENTINE

RICHARD ROGERS

ARR. CHICO HAMILTON QUINTET

The musical score for 'My Funny Valentine' (arr. Chico Hamilton Quintet) is presented in two systems. The first system (measures 1-4) shows the Cello and Bass parts. The Cello part starts with a whole note chord Cm, followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. The Bass part starts with a whole note chord Cm, followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. The second system (measures 5-8) shows the Cello and Bass parts. The Cello part starts with a whole note chord Ab(maj7), followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. The Bass part starts with a whole note chord Ab(maj7), followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. The third system (measures 9-12) shows the Cello and Bass parts. The Cello part starts with a whole note chord Cm, followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. The Bass part starts with a whole note chord Cm, followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. The fourth system (measures 13-16) shows the Cello and Bass parts. The Cello part starts with a whole note chord Ab(maj7), followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. The Bass part starts with a whole note chord Ab(maj7), followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E.

Przykład 12. *My Funny Valentine* (arr. Chico Hamilton Quintet), części A tematu, partia wiolonczeli i kontrabasu

Zamiast improwizacji po pierwszym temacie, flet gra go ponownie. Nie jest to częsta praktyka w jazzowych interpretacjach, ale w tym przypadku podkreśla melodyjność i unika rozpraszającej zmienności. Utwór wieńczy wiolonczela, prezentując ostatnią część A tematu.

Stopniowe dodawanie kolejnych instrumentów naturalnie buduje napięcie, a spokojne tempo utworu oraz starannie rozplanowane pauzy pozwalają każdemu dźwiękowi wybrzmieć w pełni, nadając kompozycji kontemplacyjny i intymny charakter.

Taka interpretacja ukazuje piękno i prostotę oryginalnej melodii, prezentując utwór jako spokojną, nastrojową balladę.

W ramach mojego *Dziela artystycznego*, przedstawiam wersję utworu *My Funny Valentine* opartą na aranżacji The Chico Hamilton Quintet. Kompozycję wykonuję w kwintecie z fletem, fortepianem, kontrabasem i perkusją. W swojej grze wykorzystuję wiolonczelę zarówno jako instrument wiodący, jak i kontrapunktujący. Rozpaczynam wykonanie improwizowanym wstępem, wzorując się na grze Freda Katza podczas Montreux Jazz Festival w 1989 roku. Pierwszą część tematu prezentuję w duecie z kontrabasem. Wzbogacam wykonanie dodając ozdobniki i dźwięki przejściowe, tak charakterystyczne dla stylu Katza. W części B tematu, podczas gry fletu, wykonuję kontrapunkt uzupełniający harmonię. W swojej aranżacji znajduję miejsce na improwizację wiolonczeli. Uważam, że dzięki brzmieniu zbliżonemu do ludzkiego głosu instrument ten bardzo dobrze sprawdza się w solowych fragmentach ballad jazzowych<sup>118</sup>. Swoją improwizację utrzymuję w łagodnym charakterze, stosując *legato* oraz delikatną artykulację, co pozwala na zachowanie melancholijnego i refleksyjnego nastroju utworu. Utwór kończę kodą, wykorzystując technikę gry *bariolage*, która stanowiła nieodłączny element gry Freda Katza.

---

<sup>118</sup> Ballada jazzowa – forma utworu jazzowego, która charakteryzuje się powolnym tempem oraz intymnym, lirycznym i melodyjnym brzmieniem. Ballady jazzowe zazwyczaj przyjmują 32-taktową strukturę i są wykonywane w sposób tworzący narrację muzyczną, rozwijającą się jak opowieść. Instrumentaliści często inspirowali się tekstami piosenek, aby oddać odpowiedni nastrój, a wokaliści, czerpiąc z frazowania instrumentalistów, by wzbogacić interpretację.

## 3.2 Kompozycje pozbawione improwizacji wiolonczelowej

### 3.2.1 Frederick Katz - *Elegy*

Utwór *Elegy* Fredericka Katza to ballada jazzowa z albumu *Fred Katz and His Jammers* (1959 / DL9217). Tytuł kompozycji oznacza pieśń żałobną. Pierwotnie zawierał on jeszcze dedykację: *Elegy for Critic* (tłum. „Elegia dla krytyka”), przełamującą jego poważny wydźwięk elementem humorystycznym. Katz skomponował utwór na skład: wiolonczela, wibrafon, gitara, kontrabas i perkusja. Jednak to wiolonczela, w toku całej *Elegii* prowadzi wiodącą linię melodyczną, a pozostałe instrumenty jej akompaniują.

Utwór ten swoją formą pozornie przypomina balladę jazzową o regularnej budowie. Mogłoby się wydawać, że kompozycję rozpoczyna część A powtórzona dwa razy, po niej następuje część B, następnie wiolonczelista improwizuje po części B. Na koniec powraca część A i B tematu, a utwór wieńczy koda. Jednak w rzeczywistości, mimo kilku powracających sekwencji harmoniczných oraz silnie nawiązujących do siebie motywów muzycznych, utwór ten nie posiada żadnej regularnej, schematycznej formy.

Niestety, nie zachowały się materiały nutowe, jednak wsłuchując się w nagrania z koncertów Freda Katza, dostępnych w archiwum prywatnym rodziny, zauważyć można, że Katz za każdym razem przedstawiał *Elegy* dokładnie w taki sam sposób, grając dokładnie te same dźwięki. Sugeruje to, że utwór ten pozbawiony był improwizacji, a linia melodyczna wiolonczeli w całości zapisana była w nutach.

Na nagraniu z albumu *Fred Katz and His Jammers* wiolonczelista gra przez cały czas trwania utworu. Jego gra emanuje melancholią, co doskonale koresponduje z atmosferą kompozycji. Wytwarza on specyficzny nastrój, korzystając z szeregu technik, takich jak: opadające frazy melodyczne, chromatyka, *blue notes*<sup>119</sup>, *rubato*, szeroki zakres dynamiki, bogatą ornamentację oraz *sostenuto*. Charakter utworu wzmacnia zastosowanie harmonii modalnej, w której przesuwanie centrum tonalnego w ruchach sekundowych nadaje kompozycji płynność i harmoniczną niejednoznaczność. Brak wyraźnego zakotwiczenia w tonice potęguje wrażenie niepokoju i nostalgii, wspierając melancholijny wyraz utworu. Barwa i rejestr wiolonczeli, zbliżone do ludzkiego głosu, dodatkowo potęgują emocjonalny wyraz gry. W swoim wykonaniu Katz demonstruje wysoką wrażliwość muzyczną, idealnie zgrywając się z resztą zespołu, który

---

<sup>119</sup> Blue note – dźwięk celowo intonowany poniżej właściwej wysokości, często stosowany w bluesie i jazzie dla podkreślenia emocjonalnego wyrazu.

subtelnie, podążając za solistą, akompaniuje. Różnorodność użytych fraz i technik podkreślają ekspresyjny charakter wiolonczeli, czyniąc ją idealnym instrumentem do interpretacji ballad jazzowych.

## ELEGY

FREDERIC KATZ

The musical score for "ELEGY" by Frederic Katz is presented in a system of ten staves, each representing a measure of music. The instrument is labeled as Cello (CELLO) and the time signature is 4/4. The score includes various jazz chords and melodic lines for the cello. The chords are: Am7, Bbm7, Cm7, Dbmaj7, Eb7, Fbmaj7, G7, Ab7, Bb7, C, Eb7(maj7), Eo7, Fm7, and E7. The score also includes fingerings (e.g., 5, 3, 6, 3) and articulation marks (e.g., accents, slurs).

Przykład 13. *Elegy*, partia wiolonczeli, takt 1-36

37  $A_{m7}$   $A_{m7}$   $B_{b7}$   $B_{b7}$

41  $A_{m7}$   $A_{m7}$   $C_{m7}$   $B_{m7}$

45  $B_{b_{m7}}$   $E_{b7}$   $A_{b7}$   $D_{b_{m7}}$   $F_{#m7}$   $B7$

49  $C_{#m7}$   $C_{#m7}$   $F_{#}$   $F$

53  $G_{m7}$   $C7$   $F_{m7}$   $B_{b7}$

57  $E_{b_{m7}}$   $E_{o7}$   $F_{m7}$   $C_{#m7}$

61  $A_m$   $B_{b/A}$   $A$

64  $PIZZ.$

Przykład 14. *Elegy*, partia wiolonczeli, takt 37-66

W zawartej przeze mnie w *Dziele artystycznym* wersji zaaranżowanej na wiolonczelę i trio jazzowe postanowiłem oprzeć się na nagraniu z albumu *Fred Katz and His Jammers* i zagrać dokładnie te same dźwięki. Utwór potraktowałem jak dzieło w „muzyce poważnej”, co oznacza, że skupiłem się na jego analizie formalnej oraz interpretacji emocji zawartych w kompozycji, nie zmieniając przy tym linii melodycznej. Zdecydowałem się na wykonanie w wolniejszym tempie, aby wydobyć jeszcze głębszy, melancholijny nastrój. Takie podejście, zbliżone do praktyk stosowanych w muzyce klasycznej, polegające na swoistej rekonstrukcji utworu, pozwala wykonawcy na wprowadzenie własnej interpretacji przy jednoczesnym zachowaniu szacunku dla oryginalnej wizji kompozytora.

### 3.2.2 Frederick Katz - *The Vidiot*

Nagrany przez Fredericka Katza dwukrotnie utwór *The Vidiot* swoim tytułem nawiązuje do wyrazu powstałego w latach 50. XX wieku wskutek połączenia dwóch słów: *video* oraz *idiot*. Słowo to określa osobę, która jest tak zaabsorbowana oglądaniem telewizji i innymi mediami, że aż zaniedbuje podstawowe czynności życiowe, takie jak sen, jedzenie czy rozmowy<sup>120</sup>.

Pierwsze nagranie *The Vidiot* powstało na potrzeby albumu radiowego komika Kena Nordina (*Word Jazz – Dot / DLP-3075*) w 1957 roku. Album ten jest połączeniem jazzowych kompozycji Freda Katza ze słowem mówionym Nordina. W tej wersji utworu aktor opowiada historię tytułowego „vidioty”. Jednak muzyka ogranicza się tylko do 12-taktowego tematu wykonanego na początku przez wiolonczelę techniką *pizzicato* w unisonie z fletem oraz na końcu przez wiolonczelę solo, smyczkiem, w znacznie wolniejszym tempie.

Druga wersja utworu *The Vidiot* zarejestrowana została w 1958 roku na albumie *Soul° Cello, Modern Jazz Arrangements for Cello and Orchestra* (1958 / DL9202). Tę trwającą dwie minuty kompozycję, ze względu na wiodącą rolę wiolonczeli można byłoby nazwać utworem na wiolonczelę z towarzyszeniem zespołu jazzowego. Utwór zaaranżowany został na wiolonczelę oraz klarnet, saksofon altowy, flet, fortepian,

---

<sup>120</sup> <https://www.collinsdictionary.com/submission/683/vidiot> dostęp: 01.04.2024 tłum. własne.

gitarę, campanelli<sup>121</sup>, kontrabas i perkusję, mimo to, wszystkie pozostałe instrumenty stanowią tło dla partii wiolonczeli<sup>122</sup>.

Utwór w tonacji F-dur otwiera wiolonczela, która gra 12-taktowy temat techniką *staccato*. Temat ten jest pełen synkop i akcentów, nadających mu skoczny charakter. Następnie pozostałe instrumenty powtarzają temat w *unisono*, wprowadzając solo wiolonczeli.

**THE VIDIOT**

FIRST TIME CELLO ONLY FREDERICK KATZ

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Przykład 15. *The Vidiot*, temat

Harmonika oraz sposób wykonania tematu, wskazywałyby na to, że utwór ten ma formę tak zwanego „bluesa Parkerowskiego<sup>123</sup>”. Po prezentacji tematu swoje solo rozpoczyna wiolonczelista, gra przez dwa *chorusy*, korzystając głównie z takich wartości rytmicznych jak swingujące ósemki i ćwierćnuty. Buduje swoje solo zwiększając zakres

<sup>121</sup> Campanelli - instrument perkusyjny z rodziny idiofonów, znany również jako Glockenspiel.

<sup>122</sup> Warto zauważyć, że jest to jeden z nielicznych utworów z tego okresu do którego aranżacji Fred Katz wykorzystuje fortepian i wiolonczelę. Najprawdopodobniej wynika to z faktu, że w zespole Chico Hamiltona jednym z elementów wpływających na wyjątkowość brzmienia, było wykorzystanie gitary jako instrumentu harmonicznego. Fred Katz przyzwyczajony do połączenia wiolonczeli z gitarą preferował taki skład instrumentów. Niemniej w późniejszych latach często komponował na składy z fortepianem i wiolonczelą.

<sup>123</sup> Blues Parkerowski (*bird changes*) - specyficzna odmiana 12-taktowego bluesa, opracowana przez Charliego Parkera, polegająca na wprowadzeniu do tradycyjnej harmonii bluesowej ciągu akordów dominantowych, które pełnią funkcję przejść między akordami głównymi. W tej formie dominanta (często zmieniana, np. przez zwiększenie lub zmniejszenie) służy do wzbogacenia struktury harmonicznego utworu. Przykładem wczesnego zastosowania tej techniki w praktyce jest kompozycja Parkera *Blues for Alice*, która stanowi jedno z pierwszych dzieł wykorzystujących tę nowatorską harmonię w muzyce jazzowej.

wysokości dźwięków oraz dynamikę gry. Forma utworu oraz wirtuozeria wykonania sugerują, że jest to improwizacja. Jednak analiza harmoniczna tego fragmentu ujawnia, że niektóre akordy będące spójne z melodią, znacząco odbiegają od przebiegu harmonicznego tematu utworu. To wskazuje, że wykonany przebieg harmoniczny został uprzednio ustalony na potrzeby dopasowania do melodii (przykład 21, 22, 23)<sup>124</sup>. Zatem Fred Katz nie improwizuje.



Przykład 16. *The Vidiot*, 5-8 takt tematu



Przykład 17. *The Vidiot*, 5-8 takt pierwszego chorusu solo



Przykład 18. *The Vidiot*, 5-8 takt drugiego chorusu solo

Po solo zagrane zostają dwa *special chorusy*, w których usłyszeć można wpływy muzyki pisanej przez Katza do reklam telewizyjnych. Pierwszy wykonuje w *unisono* grupa dęta, z półnutowym kontrapunktem wiolonczeli, gitary i kontrabas. Drugi *special chorus* w *unisono* gra wiolonczela z gitarą przy półnutowym kontrapunkcie sekcji dętej. Podział ten nawiązuje do tego, w jaki sposób został przedstawiony temat na początku utworu. Dzieło wieńczy temat zagrany jednogłośnie przez wiolonczelę i campanelli.

*The Vidiot* autorstwa Fredericka Katza to krótka, barwna kompozycja, w której wiolonczela odgrywa główną rolę. Trwa jedynie dwie minuty, ale angażuje aż ośmiu

<sup>124</sup> Wybrane przykłady prezentują ten sam fragment chorusu.

wykonawców, którzy przez większość czasu akompaniują wiolonczeliście. Równocześnie jest to przykład dzieła, którego aranżacja ma wprawiać słuchacza w mylne wrażenie, że słucha on improwizacji.

Wersję *The Vidiot* zawartą przeze mnie w *Dziele artystycznym*, aranżuję na wiolonczelę, fortepian, kontrabas i perkusję. Traktuje ją na swój sposób, niczym kaprys na wiolonczelę z towarzyszeniem tria jazzowego. Pozornie łatwa melodia, stanowi nie lada wyzwanie dla wykonawcy. Swingujące ósemki, grane w różnych pozycjach i na różnych strunach wymagają bardzo dużej precyzji rytmicznej i intonacyjnej. Wykonanie ich w pożądanym stylu wymaga opanowania charakterystycznego smyczkowania dla muzyki jazzowej, polegającego na łączeniu co drugiej ostatniej ósemki z grupy z pierwszą w kolejnej. Transkrypcja utworów jazzowych i ich ćwiczenie w formie etudy to bardzo popularna praktyka wśród wykonawców muzyki jazzowej. Pozwala ona nie tylko na rozwijanie umiejętności wykonawczych, ale również na lepsze zrozumienie metod improwizacji autora.

### 3.2.3 Frederick Katz - *The Sage*

W wywiadzie dla The Idelsohn Society Fred Katz wspomina, że kompozycję *The Sage* zadedykował swojemu ojcu. Słowo „sage” w języku angielskim oznacza osobę posiadającą wielką mądrość i doświadczenie, często w kontekście duchowym lub filozoficznym. W tym samym wywiadzie oraz w wielu innych źródłach Katz wspomina o specjalnej relacji ze swoim ojcem, często podkreślając jego wyjątkowość. Wnioskować można, że i sam tytuł utworu odnosi się do ojca Freda Katza.

*The Sage* nagrane zostało przez kwintet Chico Hamiltona dwukrotnie, w dwóch niewiele różniących się aranżacjach. Pierwszy raz w 1955 roku na debiutanckim albumie *Chico Hamilton Quintet Featuring Buddy Collette* (1955, Pacific Jazz / PJ-1209); drugi raz w 1957 roku, na potrzeby filmu *Sweet Smell Of Success* (*Sweet Smell of Success*, 1957, Decca [USA] DL 8614). Zaznaczyć jednak należy, że przy okazji wersji do obrazu utwór został zatytułowany *Susan*, w odniesieniu do jednej z bohaterek filmu. W 1997 roku utwór *The Sage* wykorzystany został przez reżysera Paula Thomasa Andersona w nominowanym do nagrody Amerykańskiej Akademii Filmowej filmie *Boogie Nights*.

Nagranie z 1955 roku otwiera wiolonczela z kontrabasem. Cały temat zostaje zaprezentowany w duecie: wiolonczela gra melodię, a kontrabas walkingowy akompaniament. Wolna, snująca się melodia tematu ma poważny, nostalgiczny

charakter. Wiolonczelista gra z użyciem wibracji<sup>125</sup>, techniką *détaché*, operując dużymi różnicami dynamicznymi, podkreślając w ten sposób charakter utworu. Forma duetu daje wiolonczeliście przestrzeń do swobodnej gry w niskich rejestrach, przy jednoczesnym zachowaniu klarowności brzmienia na tle kontrabas.

The image shows a musical score for Violoncello (Vc) and Bass (Bs) in 4/4 time. The score is divided into five systems, each starting with a measure number (1, 5, 9, 13, 18). The Vc part features a melodic line with various articulations, including slurs and accents, while the Bs part provides a steady accompaniment with walking bass lines and some harmonic support. The key signature has one flat (B-flat).

Przykład 19. *The Sage*, temat utworu, partia wiolonczeli i kontrabas

Po prezentacji tematu wiolonczela wykonuje rozłożone akordy techniką *bariolage*, kontrabas kontynuuje walkingowy akompaniament, a temat prezentuje gitara. Następnie temat zostaje przedstawiony po raz trzeci. Tym razem rozpoczyna go klarnet, przy nieustającym akompaniamentie kontrabas. Z kontrapunktem dołącza do niego

<sup>125</sup> W wykonawstwie muzyki jazzowej gra z użyciem dużej ilości wibracji (tak jak ma to miejsce np. w muzyce z epoki romantyzmu) jest rzadkim zabiegiem. W tym utworze Katz jednak celowo korzysta z tej techniki, nadając mu szczególnego charakteru.

gitara. Jednak w połowie tematu melodię z powrotem przejmują wiolonczela, a pozostałe instrumenty dogrywają kontrapunkt. Utwór wieńczy koda, w której wiolonczela powraca do gry akordów techniką *bariolage*. Co ciekawe, podczas całego utworu perkusja gra tylko w momencie przejścia ostatniego powtórzenia tematu przez wiolonczelę; jeden dźwięk techniką *suspended cymbal roll*<sup>126</sup>. Fred Katz nie przewidział w swojej kompozycji przestrzeni do improwizacji. Narrację utworu buduje snującym się, trzykrotnie powtórzonym tematem, prezentowanym kolejno przez inne instrumenty.

W mojej wersji *The Sage* zawartej w *Dziele artystycznym* utwór aranżuję na wiolonczelę, fortepian, kontrabas i perkusję. Co prawda inspirowałem się pewnymi rozwiązaniami muzycznymi zaproponowanymi przez Katza w jego nagraniach tego dzieła, jednak tworzę własną wersję, daleko odbiegającą od oryginału. Utwór otwieram tematem zaprezentowanym przez duet wiolonczeli i kontrabas. Melodia pierwszej połowy tematu zagrana jest przez kontrabas smyczkiem, wiolonczela natomiast akompaniuje grając rozłożone akordy techniką *bariolage*. W drugiej połowie tematu dochodzi do odwrócenia ról, kontrabas przejmuje akompaniament techniką *bariolage*, a wiolonczela gra pozostałą część melodii tematu. Ukazuję w ten sposób swego rodzaju wymiennosc wiolonczeli i kontrabas, przy zastosowaniu nieoczywistych, w szczególności dla jazzowych kontrabasistów technik. Zarazem fragment ten pokazuję, że nie tylko wiolonczela powinna czerpać z języka jazzowego kontrabas, ale również wiolonczelowe techniki gry mogą zostać zaadaptowane do gry na innych instrumentach jazzowych.

Po wspólnie zagranej temacie swoje solo techniką *pizzicato* prezentuje kontrabasista. Dołącza do niego reszta zespołu, grając akompaniament w rytmach *biguine*<sup>127</sup>. Po solo kontrabas następuje solo wiolonczeli. Nie nawiązuję do tematu utworu, a rozwijam improwizacje wokół motywu rytmiczno-melodycznego. Stosuję synkopy i przelegowania oraz podkreślam harmonię, grając rozłożone akordy. Napięcie buduję zagęszczając fakturę, poprzez granie nieprzerwanie coraz większej ilości równych ósemek. Ostatni temat prezentuję wspólnie z fortepianem. Utwór kończę kodą,

---

<sup>126</sup> *Suspended cymbal roll* to technika gry na talerzu perkusyjnym, gdzie talerz zawieszony jest na statywie i uderzany jest pałeczkami, aby wytworzyć ciągłe, płynne brzmienie. Zwykle używa się dwóch pałeczek, aby utrzymać równomierne uderzenia po obu stronach talerza. Wytwarza to charakterystyczny, intensywny dźwięk.

<sup>127</sup> Rytm *biguine* pochodzi z francuskich Antyli, zwłaszcza z Martyniki, i jest tradycyjnym stylem muzycznym i tanecznym. Biguine łączy elementy afrykańskie z europejskimi, tworząc charakterystyczny rytm o zróżnicowanym tempie.

podobną do tej Freda Katza z wykorzystaniem rozłożonych akordów granych techniką *bariolage*.

W mojej aranżacji *The Sage* celowo odchodzę od oryginalnej formy Freda Katza, aby tworzyć przestrzeń dla improwizacji i nowych środków wyrazu. Zamiast zamkniętej struktury opartej na powtórzeniach tematu, wprowadzam bardziej złożoną narrację, w której kontrabas i wiolonczela wymieniają się rolami, stosując nieoczywiste techniki, jak *bariolage*. Improwizacja, której brak w wersji Katza, pozwala na większą swobodę artystyczną. W ten sposób nie tylko oddaję hołd oryginałowi, ale również proponuję nową interpretację, która podkreśla dialog między tradycją a nowoczesnością, tworząc bardziej otwartą formę, dającą przestrzeń na ekspresję artystyczną.

### 3.2.4 Frederick Katz - *Lillian*

Kompozycja *Lillian* Fredericka Katza to ballada jazzowa o typowej budowie AABA. Utwór zatytułowany na cześć i dedykowany żonie Katza, zawarty jest na czwartym, eponimicznym albumie zespołu Chico Hamilton Quintet (1956, Pacific Records / PJ-1225). Kompozycja ta zaaranżowana na wiolonczelę, saksofon altowy, gitarę, kontrabas i perkusję jest doskonałym przykładem jazzu kameralnego<sup>128</sup>, w którym każdy instrument pełni istotną funkcję, a całość charakteryzuje się subtelnością i wyrafinowaniem.

Utwór otwiera saksofon, który w towarzystwie sekcji rytmicznej prezentuje pierwszą część A tematu. Partie pozostałych instrumentów – gitary, kontrabasu i perkusji – od samego początku są precyzyjnie zaaranżowane. Nie ma tu miejsca na typowe, swobodne granie akordów na każdą część taktu, lecz każdy *voicing* oraz moment, w którym dołączają kolejne instrumenty, są starannie zaplanowane. Całość sprawia wrażenie, że partie instrumentalne zagrane podczas tematu zostały dokładnie rozpisane. Wyróżniającym się fragmentem tej części są dwa ostatnie takty, w których sekcja rytmiczna przechodzi w *walking* i *double-time feel*, a saksofon zaczyna grać melodię ze swingującymi wartościami. Ten zabieg powtarza się na zakończenie każdego odcinka A utworu.

W drugim odcinku A tematu do saksofonu z kontrapunktem dołącza wiolonczela. Jej partia jest prawie równorzędna tematowi i towarzyszy saksofonowi przez całe

---

<sup>128</sup> Jazz kameralny – gatunek muzyczny łączący elementy klasycznej muzyki kameralnej z jazzem, wykonywany przez małe zespoły instrumentalne. Charakteryzuje się ograniczeniem improwizacji, precyzją aranżacji i złożoną strukturą kompozycyjną.

części A i B tematu. Ostatnią część A saksofon prezentuję w taki sam sposób jak pierwszą.

Po przedstawieniu tematu utworu swoje solo prezentuje saksofon, grając przez dwie części A. Następnie prym przejmuje wiolonczela, która wykonuje bogatą w ozdobniki i nuty przejściowe melodię części B. Następnie zagrana zostaje ostatnia część A tematu, w taki sam sposób jak za drugim razem na początku utworu. Kompozycję wieńczy koda wiolonczeli, która gra opadającą melodię zakończoną dwudźwiękami.

2

ALTO SAX.

VC

17

G<sup>9</sup>(b5) C<sup>7</sup> F<sup>9</sup>(b5) B<sup>b</sup>7(b5)

22

E<sup>m</sup>7 A7(<sup>9</sup>12) D<sup>m</sup>7

ALTO SAX.

VC

26

G<sup>m</sup>7 G<sup>9</sup>07 D<sup>m</sup>7

ALTO SAX.

VC

29

A<sup>m</sup>7 G<sup>m</sup> A<sup>m</sup> B<sup>b</sup> B<sup>6</sup> C<sup>7</sup>(SUS4) B<sup>b</sup>A<sup>m</sup>G<sup>m</sup>A<sup>m</sup>7

Przykład 20. *Lillian*, druga część A tematu, partia wiolonczeli i saksofonu

Cały utwór charakteryzuje się starannie przemyślaną aranżacją, w której każda partia jest precyzyjnie zaplanowana, a instrumenty wzajemnie się dopełniają, tworząc subtelną i wyrafinowaną całość. Rola wiolonczeli jest o tyle istotna, że gra nie tylko

kontrapunkt, ale także ostatnią część B tematu oraz kodę. Powracający kontrapunkt wykonywany przez wiolonczelę jest niezbędnym elementem kompozycji, nadającym jej szczególny charakter poprzez dialogowanie z tematem utworu. To wzajemne dopełnianie się partii instrumentów podkreśla elegancję i złożoność utworu, czyniąc go doskonałym przykładem jazzu kameralnego.

Zawartą w moim *Dziele artystycznym* interpretację utworu *Lillian* aranżuję na wiolonczelę, fortepian, kontrabas i perkusję, zachowując intymny i subtelny charakter kompozycji. Czerpię z pierwotnej aranżacji, równocześnie zwiększając rolę wiolonczeli. Ona otwiera kompozycję, prezentując część A tematu przy akompaniamencie pozostałych instrumentów. Następnie temat przejmuje fortepian, podczas gdy wiolonczela wykonuje kontrapunkt znany z wersji kwintetu Chico Hamiltona.

Po temacie następuje solo wiolonczeli. Improvizuję przez dwie części A, używając takich środków jak synkopy, legowania, wyprzedzenia, ozdobniki czy flażolety. Opisuję harmonię, nawiązując do tematu utworu, wykorzystując zróżnicowane wartości rytmiczne. Improvizacja jest wyważona i oszczędna, z naciskiem na płynność melodii oraz subtelne zmiany rytmiczne. Unikam gwałtownych akcentów i dynamicznych kontrastów, co sprzyja zachowaniu spójności emocjonalnej utworu i wzmacnia jego kameralny, introspektywny charakter.

Po solo wiolonczeli następuje improwizacja fortepianu oparta na harmonii z części B oraz części A utworu. Następnie wiolonczela powraca na część B tematu, wykonując ją z licznymi ozdobnikami i nutami przejściowymi, podobnie jak robił to Frederick Katz. Ostatnia część A zagrana jest w duecie przez wiolonczelę, która gra temat oraz kontrapunktujący fortepian. Utwór wieńczy koda nawiązująca do tej z wersji kwintetu Chico Hamiltona.

Ta aranżacja podobna w swej budowie do pierwotnej wersji utrzymuje utwór w nurcie jazzu kameralnego. Stawia ona jednak jeszcze większy nacisk na ekspozycję wiolonczeli, która nie tylko prezentuje temat i kontrapunkt, ale również improwizuje.

### **3.2.5 Frederick Katz – *Goodbye Baby***

Utwór *Goodbye Baby* napisany został przez Fredericka Katza na potrzeby ścieżki dźwiękowej do filmu Alexandra Mackendricka *Sweet Smell of Success* w 1957 roku. W tym samym roku kompozycja wydana została w dwóch wersjach, na dwóch różnych albumach. Na pierwszym (wraz z pozostałymi utworami napisanymi do obrazu) w wersji instrumentalnej, w wykonaniu The Chico Hamilton Quintet (*Sweet Smell of Success*

DECCA 1957 / DL-8614). Na drugim, w formie singla promującego produkcje filmową, w aranżacji na głos z towarzyszeniem orkiestry (ze słowami autorstwa Williama Engvicka), w wykonaniu Marka Murphiego i orkiestry pod kierownictwem Ralpha Burnsa (*Mark Murphy – Goodbye Baby / The Right Kind Of Woman* DECCA 1957 / 9 - 30390).

Pierwotna wersja utworu zaaranżowana na kwintet w składzie: wiolonczela, saksofon, gitara, kontrabas oraz perkusja, jest przykładem ballady jazzowej o budowie AABA. Kompozycję w tonacji f-moll rozpoczyna saksofon solo prezentując pierwszą część A tematu. Następnie z akompaniamentem dołącza do niego reszta zespołu i w ten sposób wykonane zostają pozostałe części tematu. Rolą wiolonczeli przez cały czas trwania tematu jest kontrapunktowanie i uzupełnianie harmoniczne długimi dźwiękami (w unisono z gitarą).

The image shows a musical score for the song "Goodbye Baby" by Fred Katz. The score is written for saxophone (SAX), cello (CELLO), and guitar (G). The key signature is one flat (F major), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system shows the saxophone solo with a box labeled 'A' above it. The second system shows the guitar and cello parts, with the guitar part including a triplet and various chords (Eb7, Ab9, G7, Fm). The third system shows the saxophone part with a box labeled 'B' above it, and the guitar and cello parts continuing. The guitar part in the third system includes a triplet and chords (Eb7, Ab9, G7, Fm). The cello part provides harmonic support with long notes. The saxophone part in the third system includes a triplet and chords (Eb7, Ab9, G7, Fm).

Przykład 21. *Goodbye Baby*, temat, partia wiolonczeli i saksofonu

Po temacie, przez 32 takty (dwukrotne powtórzenie części A) improwizuje gitara przy akompaniamencie kontrabas i perkusji. Wiolonczela w tym czasie kontrapunktuje za pomocą długich nut uzupełniających harmonie na koniec każdej frazy. Po solo gitary powraca część B tematu, zaprezentowana przez wiolonczelę, z akompaniamentem reszty zespołu. Utwór wieńczy część A oraz koda z wiodącą rolą gitary.

Gra wiolonczeli przez cały czas trwania utworu jest bardzo subtelna. Opiera się głównie na grze długich dźwięków, nadających melancholijny charakter kompozycji. Dopiero pod koniec utworu wiolonczela przejmuje inicjatywę i prezentuje, wciąż w subtelny sposób, część B tematu, wzbogacając ją o ornamenty oraz dźwięki przejściowe dodające bluesowego wydźwięku temu fragmentowi kompozycji.

Wersję utworu *Goodbye Baby* zawartą w moim *Dziele artystycznym*, aranżuję na skład: głos, wiolonczela, fortepian, kontrabas i perkusja. W trakcie tematu, który w całości odśpiewany zostaje przez wokalistkę, partia wiolonczeli kontrapunktuje – linia melodyczna przeniesiona zostaje z instrumentalnej wersji utworu kwintetu Chico Hamilton. W swojej improwizacji w dużej mierze nawiązuję do materiału z tematu utworu, naśladując śpiew głosu ludzkiego. W ten sposób prezentuję komplementarność wiolonczeli i partii wokalnych w balladach jazzowych. Taka praktyka wykonawcza była popularnym zabiegiem w aktywności artystycznej Fredericka Katza.

### 3.3.6 Frederick Katz - *The Squimp*

Kompozycja *The Squimp* Fredericka Katza nagrana została przez kwintet Hamiltona na albumie *Chico Hamilton Quintet in Hi Fi* (1956, Pacific Jazz / PJ-1216). Album ten był częścią serii *Mood Jazz in Hi-Fi* wytwórni DECCA. Utwór zaaranżowany został na wiolonczelę, klarnet, gitarę, kontrabas i perkusję.

Ta trwająca niespełna dwie minuty kompozycja zbudowana jest wokół 16-taktowego *ostinato* wykonywanego przez wiolonczelę z kontrabasem *unisono*. Choć na początku słuchacz odnosi wrażenie, że fragment ten to temat utworu, z czasem przeradza się on w akompaniament. Ta synkopowa fraza zbudowana jest na skali C bluesowej. Zważywszy na grę w niskim rejestrze, prawdopodobnie wybór akuratu tej tonacji nie był przypadkowy, ponieważ najniższy dźwięk na wiolonczeli to właśnie C. Partia wiolonczeli i kontrabas jest taka sama przez cały czas trwania kompozycji, a brzmienie obydwóch instrumentów łączy się ze sobą w taki sposób, że barwą przypominają one tubę.



Przykład 22. Frederick Katz, *The Squimp*, temat

Opisane ostinato powtórzone zostaje trzy razy. Podczas drugiego powtórzenia dołącza gitara, swobodnie improwizując. Trzecie powtórzenie wzbogaca klarnet, który improwizuje symultanicznie z gitarą. Następnie zagrany zostaje *special chorus*, w którym sekcja rytmiczna, łącznie z wiolonczelą, zatrzymuje się na dominancie – dźwięku G, podczas gdy gitara i klarnet grają *unisono* czterotaktowy zapętlony riff. W piątym chorusie riff grany przez klarnet i gitarę zostaje połączony z ostinatem wykonywanym przez kontrabas i wiolonczelę. Utwór wieńczy koda, składająca się z trzech akordów półzmnieszonych.

Kompozycja ta za sprawą klarnetu oraz synkopowego tematu w swym charakterze jest bardzo radosna. Symultaniczna improwizacja powoduje, że utwór przypomina muzykę w stylu nowoorleańskim<sup>129</sup>. Wiolonczela w utworze *The Squimp* odgrywa istotną rolę; choć przez cały czas dubluje kontrabas, to jej obecność zmienia brzmienie zespołu.

Zawartą w *Dziele artystycznym* wersję utworu *The Squimp* aranżuję na wiolonczelę, fortepian, kontrabas i perkusję. Wersję Katza traktuję jako podstawę swojej aranżacji, którą rozszerzam o dodatkowe sekcje. Utwór otwiera ośmiotaktowy wstęp perkusji, po którym wiolonczela prezentuje znane z wersji Katza *ostinato*. Po pierwszym powtórzeniu dołącza kontrabas, który gra z nią *unisono* techniką *arco*. Na tak

<sup>129</sup> Styl nowoorleański - pierwszy ze stylów jazzowych należących do jazzu tradycyjnego, wykształcony ok. 1910 r. ; oparty na kontrapunkcie instrumentów melodycznych (kornet lub trąbka, klarnet i puzon) i stałym powtarzaniu formuły rytmicznej improwizacji zbiorowej na tematy bluesowe i ragtime'owe.



Ewolucyjny sposób kształtowania utworu oparty jest na rozwijaniu motywów zaczerpniętych z tematu i prezentowaniu ich naprzemiennie techniką *pizzicato*, jak i – w pełnych patosu fragmentach – smyczkiem. Ta zmienność technik wykonawczych ewokuje swego rodzaju muzyczny dialog, symbolizujący „dialog” gitary z ludzkim głosem.

Zapoznając się z różnymi nagraniami koncertów Katza wykazać można, że pewne fragmenty utworu były wcześniej przygotowane, niemniej większość to improwizacja. W swojej grze wiolonczelista posługuje się pełnym wachlarzem wartości rytmicznych, ponadto często stosuje *rubato*, nadając kompozycji swobodny charakter. Kulminacja utworu osiągnięta zostaje w dynamicznym fragmencie wykonanym techniką *spiccato*, imitującą gitarową technikę *flamenco picado*<sup>131</sup>. Utwór wieńczy kadencja wykonana techniką *pizzicato*, przepelniona ornamentami typowymi dla muzyki hiszpańskiej.

Przeniesienie na wiolonczelę gitarowych technik gry takich jak: szarpanie strun wszystkimi palcami obu rąk, uderzanie w struny palcami lewej ręki, granie *pizzicato* rozłożonych akordów, celowe uderzanie w gryf podczas szarpania strun, granie paznokciami oraz techniką *tremolo pizzicato*, pozwala Fredowi Katzowi na uzyskanie nowych brzmień na swoim instrumencie.

Sądząc po częstotliwości wykonywania akurat tego dzieła przez wiolonczelistę, stwierdzić należy, że była to jedna z jego ulubionych kompozycji.

Zawarta przeze mnie w *Dziele artystycznym* wersja utworu *Granada*, jest improwizacją na jego temat, zainspirowaną znanymi mi wykonaniami tego dzieła przez Freda Katza. Utwór otwieram wstępem oraz tematem, dokładnie tak jak robił to Katz. Następnie rozpoczynam i rozwijam improwizację wykorzystując zarówno wiolonczelowe, jak i gitarowe techniki gry. Improwizuję między innymi z użyciem skali frygijskiej, jak i skali harmoniczej od piątego stopnia, charakterystycznej dla muzyki hiszpańskiej. Korzystam z typowych dla Freda Katza technik gry *pizzicato*. Utwór wieńczy charakterystyczną dla twórczości Katza akordową kodą, wykorzystującą

---

<sup>131</sup> Flamenco picado – technika gry na gitarze flamenco, w której melodia grana jest przy użyciu naprzemiennych ruriŃchów palców wskazującego i śródkowego, co pozwala uzyskać dynamiczne pasaże.

grę *pizzicato* lewą i równocześnie prawą ręką. Całość utworu staram się utrzymać w hiszpańskim charakterze, nawiązującym do tytułu kompozycji.

### 3.3.2 Frederick Katz - *To Blow is To Know*

Utwór *To Blow is To Know* nagrany na albumie *Fred Katz and his Jammers* (1959/DL9217) to ballada jazzowa o rozbudowanej aranżacji na wiolonczelę, trąbkę, wibrafon, gitarę, kontrabas i perkusję. Tytuł kompozycji odnosi się do jazzowego żargonu, w którym słowo „blow” oznacza improwizację.

Analizując przebieg harmoniczny i melodyczny tematu można opisać jego formę jako AA<sup>1</sup>A<sup>2</sup>BA. Potrójnie powtórzona część A na początku obiegu pojawia się jednak tylko przy pierwszej prezentacji tematu, a improwizację odbywają się po 32-taktowej formie AABA.

The image displays a musical score for the piece "To Blow is To Know" by Frederick Katz. It shows the first 24 measures, focusing on the parts for Trumpet (TPT.) and Violoncello (VC). The music is in 4/4 time and has a key signature of two flats (Bb and Eb). The score is divided into six systems, each containing two staves. The first system (measures 1-4) introduces the main theme 'A' with a circled 'A' above the first measure. The second system (measures 5-8) continues the theme with a circled 'A' above the first measure. The third system (measures 9-12) also continues the theme with a circled 'A' above the first measure. The fourth system (measures 13-16) continues the theme with a circled 'A' above the first measure. The fifth system (measures 17-20) continues the theme with a circled 'A' above the first measure. The sixth system (measures 21-24) continues the theme with a circled 'A' above the first measure. The score includes various harmonic changes (F#m, Bbm, Gm, C7, F#m, Bbm, F#m7) and melodic lines for both instruments, with some measures featuring triplets and slurs.

Przykład 24. *To Blow is To Know*, AAA tematu, partia trąbki i wiolonczeli

Bluesowy temat utworu w tonacji f-moll, przy akompaniamencie sekcji rytmicznej, prezentuje w unisono trąbka z wiolonczelą. Powtórzony trzykrotnie przebieg harmoniczny opisany zostaje frazami, których melodie mają swój określony kierunek. Równocześnie ambitus z każdym kolejnym powtórzeniem przebiegu staje się coraz większy. Podczas części B tematu wiolonczela gra kontrapunkt, jednak na ostatnią część A powraca do gry unisono z trąbką.

Po temacie następuje improwizacja Freda Katza. Przy walkingowym akompaniamencie sekcji rytmicznej, buduje on swoje solo inspirując się materiałem muzycznym z tematu utworu. Improwizację rozwija m.in. poprzez zwiększanie ambitusu melodii, wykorzystanie skali bluesowej, przebiegów chromatycznych i ornamentów oraz wykorzystanie takich wartości rytmicznych jak: swingujące ósemki, triole ósemkowe, szesnastki czy triole szesnastkowe. Solo wieńczy 4 taktowy *special chorus*, który motywiką nawiązuje do jednej z części A tematu. Równocześnie jest on modulacją do tonacji molowej dominanty: c-moll, w której to swoje sola prezentują kolejni wykonawcy.

The image shows a musical score for the cello part of the song 'To Blow is To Know'. It consists of three staves of music in bass clef, with a key signature of two flats (B-flat major/C minor). The first staff starts at measure 73 and includes chords Bbm6 and Am6. The second staff starts at measure 77 and includes chords Abmaj7(#5), Eb/G, and D/F#. The third staff starts at measure 80 and includes chords Fm(maj7), Db, and Cm6. The music features various rhythmic patterns, including triplets and a chromatic run in the final measure.

Przykład 25. *To Blow is To Know*, *special chorus* z modulacją do c-moll, partia wiolonczeli

Na koniec kompozycji powraca pierwsza część A tematu. Zagrana zostaje tylko raz, w swojej pierwotnej tonacji, dokładnie w taki sam sposób jak na początku utworu.

Kompozycję wieńczy wirtuozowska koda oparta na skali bluesowej, zagrana przez wiolonczelę.

Rola wiolonczeli w tym utworze, mimo, że nie zawsze jest najbardziej wyróżniającym się instrumentem, jest bardzo istotna. Oprócz pokazu tematu snuje improwizację, podtrzymującą bluesowy charakter utworu. Zarazem przeprowadza modulację, która jest najbardziej zaskakującym elementem całej aranżacji. Kompozycja *To Blow is To Know*, nie tylko wskazuje na wirtuozerię gry i improwizacji Freda Katza, ale również na jego wielkie zdolności kompozytorskie i aranżacyjne. Dzięki nieoczywistym zabiegom, ta pozornie prosta ballada jazzowa staje się bardzo interesującym przykładem muzycznym. W *liner note* do albumu *Fred Katz and his Jammers* (1959 /DL9217) przeczytać można krótkie podsumowanie, trafnie opisujące to dzieło: „...*To Blow is To Know*, a moody piece in which Katz shows he knows”<sup>132</sup>.

W wersji *To Blow is To Know* zawartej przeze mnie w *Dziele artystycznym* adaptuję oryginalną aranżację na skład: wiolonczela, fortepian, kontrabas i perkusja. Decyzja o adaptacji aranżacji Freda Katza wynika z istotnej roli, jaką przypisał on wiolonczeli w strukturze utworu. Katz wykorzystuje wiolonczelę nie tylko jako instrument melodyczny, ale również kontrapunktyczny i harmoniczny, co nadaje kompozycji głębi i złożoności. W mojej adaptacji zachowuję te kluczowe cechy, szczególnie eksponując wiolonczelę w częściach A tematu. Z kolei w części B wiolonczela przejmuje funkcję kontrapunktu wobec melodii fortepianu.

W swojej improwizacji nawiązuję do tematu utworu, wykorzystując skalę bluesową, chromatykę, ornamenty oraz legowania, co wzmacnia bluesowy charakter kompozycji. Kluczowym momentem jest *special chorus*, gdzie wiolonczela odgrywa istotną rolę w modulacji do tonacji c-moll, co umożliwia płynne przejście do kolejnych partii solowych. Adaptując te elementy, zależało mi na podkreśleniu sposobu, w jaki Katz traktował wiolonczelę, która pełni kluczową funkcję zarówno melodyczną, harmoniczną, jak i rytmiczną, wspierając strukturę całego utworu.

### 3.3.3 Frederick Katz - *Dixie, Why not?*

Utwór *Dixie, Why not?* jest przykładem kompozycji Fredericka Katza, w której wiolonczela, choć odgrywa ważną rolę, nie jest najistotniejsza. Utwór zawarty na albumie *Fred Katz and his Jammers* (1959 /DL9217) zaaranżowany został na

---

<sup>132</sup> Bill Coss, *Fred Katz and His Jammers*, Metronome-Music USA, DECCA, 1960 r.

wiolonczelę, trąbkę, wibrafon, gitarę, kontrabas i perkusję. Choć jego tytuł nawiązuje do nowoorleańskiego stylu Dixieland, sama kompozycja pozbawiona jest pewnych niezbędnych elementów tożsamyh z tym stylem muzycznym – przede wszystkim kolektywnej improwizacji.

Utwór rozpoczyna temat zaprezentowany przez trąbkę, wibrafon oraz wiolonczelę. Forma tematu oparta jest na 32-taktowej strukturze AABA w tonacji F-dur. Dzięki swingującym ósemkom oraz synkopom kompozycja nabiera energicznego, skocznoego charakteru.

CELLO

## DIXIE, WHY NOT?

FREDERICK KATZ

Przykład 26. *Dixie, Why not?*, temat utworu, partia wiolonczeli

Po prezentacji tematu, przez jeden chorus improwizuje kontrabas przy delikatnym akompaniamencie sekcji rytmicznej. Po solo kontrabasu nie następuje jednak bezpośrednio improwizacja kolejnego instrumentalisty, lecz fragment nazywany w żargonie jazzowym *let out*. Jest to wcześniej przygotowany, zespołowy przerywnik, który oddziela poszczególne improwizacje i wprowadza do kolejnego solo. W tym

przypadku *let out* skonstruowany jest w taki sposób, że wiodące instrumenty grają, podobnie jak w temacie, w *unisono*. Wiolonczela gra ten fragment zarówno smyczkiem, jak i techniką *pizzicato*, będąc szczególnie słyszalna przez kilka taktów, grając razem z wibrafonem rozłożone akordy.

The image displays a musical score for a piece titled "Dixie, Why not?, let out". The score is organized into three systems of staves, each containing five parts: Cello (CELLO), Trumpet (TR), Violin (Vln), Guitar and Bass (GTR & BS), and Viola (Vln). The first system covers measures 65 to 69, the second system covers measures 70 to 73, and the third system covers measures 74 to 77. The Cello part is marked with "pizz." (pizzicato) in measure 74. The Guitar and Bass part has a "3" marking in measure 70, indicating a triplet. The Viola part has a "3" marking in measure 73, also indicating a triplet. The score is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature.

Przykład 29. *Dixie, Why not?, let out*

Kolejne chorus improwizacji podzielony jest na pół między wibrafonem i trąbką. Następnie wiolonczela z gitarą rozpoczynają krótkie, czterotaktowe, naprzemienne improwizacje, potocznie nazywane „czwórkami”. Wiolonczelista wykonuje cały ten fragment techniką *pizzicato*, dialogując z gitarą grającą melodyczne frazy w tym samym rejestrze. Środek ten sprawia, że obydwa instrumenty brzmią bardzo podobnie i wydawać się może, że cały ten fragment wykonany jest na jednym instrumencie. Po „czwórkach” zagrany zostaje temat podobnie jak na początku utworu, a następnie koda nawiązująca do materiału dźwiękowego z fragmentu *let out*.

The image displays three systems of musical notation for guitar (GTR) and cello (Vc). Each system consists of two staves. The first system, starting at measure 109, shows the guitar playing a melodic line while the cello plays a rhythmic accompaniment. The second system, starting at measure 115, shows the guitar playing a melodic line while the cello plays a rhythmic accompaniment. The third system, starting at measure 119, shows the guitar playing a melodic line while the cello plays a rhythmic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Przykład 27. *Dixie, Why not?*, czwórki wiolonczeli i gitary

Chociaż utwór *Dixie, Why not?* nie zawiera klasycznej kolektywnej improwizacji typowej dla stylu dixieland, to jednak posiada elementy i cechy nawiązujące do tego stylu, takie jak: heterofonia, fragmenty zagrane w unisono, dialogowanie ze sobą instrumentów, radosny charakter czy liczne synkopy.

Wiolonczela w tym utworze nie jest szczególnie wyróżniona, jednak wciąż istotna. Prezentuje ona temat, *let out* oraz kilka taktów improwizacji. Pokazuje to, że Frederick Katz nie czuł potrzeby stawiania wiolonczeli na pierwszym planie w każdej swojej kompozycji lub aranżacji.

Podążając za tą ideą, swoją wersję *Dixie, Why not?* zawartą w *Dziele artystycznym* realizuję w podobny sposób jak Frederick Katz. Utwór aranżuję na wiolonczelę, fortepian, kontrabas i perkusję. Temat prezentuję przy akompaniamencie sekcji rytmicznej. Po temacie swoją solo przedstawia kontrabasista i pianista. Obydwie improwizacje rozdzielone są *let out*, którego materiał dźwiękowy przeniesiony jest z *let out* z wersji Freda Katza. Po improwizacjach innych instrumentów gram „czwórki” techniką *pizzicato* dialogując z perkusistą. Utwór kończę tematem i kodą nawiązującą do *let out*.

### 3.3.4 Carson Smith

Carson Raymond Smith (1931–1997) był amerykańskim kontrabasistą jazzowym. Na początku swojej kariery grał w zespołach, które zdefiniowały brzmienie West Coast jazzu. Nagrywał z formacjami takich gwiazd jak Gerry Mulligan czy Chet Baker<sup>133</sup>. W 1955 roku dołączył do nowego zespołu Chico Hamiltona, gdzie poznał Freda Katza – w kwintecie tym grał i nagrywał przez kolejne pięć lat. Na początku lat 60-tych XX wieku przeprowadził się z Los Angeles do Las Vegas, gdzie koncertował jako sideman w różnych zespołach jazzowych. Podczas całej swojej kariery występował z takimi gwiazdami jak: Charlie Parker, Clifford Brown, Billie Holiday, Buddy Rich czy Lionel Hampton<sup>134</sup>. Zmarł na raka w wieku 66 lat<sup>135</sup>.

### 3.3.5 *Katz-up*

Kompozycja *Katz-up* Carsona Smitha zadedykowana została Fredowi Katzowi. Żartobliwy tytuł utworu nawiązuje do nazwiska wiolonczelisty, bo powstał wskutek przerobienia związku frazeologicznego „catch-up<sup>136</sup>”. Kompozycja ta posiada formę 12-taktowego, rozbudowanego pod względem harmonicznym bluesa, w tonacji G-dur. Struktura harmoniczna utworu jest typowa dla bluesa grywanego w erze bebopu i potocznie nazywana jest *bebop blues*.

---

<sup>133</sup> *Discography of American Historical Recordings, Carson Smith*, <https://adp.library.ucsb.edu/names/344237> (dostęp na 01 marca 2024 roku); tłum. własne.

<sup>134</sup> *Carson Smith*, Apple Music, <https://music.apple.com/us/artist/carson-smith/15656413> (dostęp na 01 marca 2024 roku); tłum. własne.

<sup>135</sup> *Jazz bassist Smith dies at 66*, Las Vegas Sun, 1997, <https://lasvegassun.com/news/1997/nov/05/jazz-bassist-smith-dies-at-66/> (dostęp na 01 marca 2024 roku); tłum. własne.

<sup>136</sup> *Catch-up* (ang.) – osiągnąć ten sam poziom lub standard co ktoś, kto jest lepszy lub bardziej zaawansowany.

**KATZ-UP** FRED KATZ

The image shows a musical score for the piece 'Katz-Up' by Fred Katz. It consists of three systems of music, each with a saxophone (SAX) part in the treble clef and a bass (BASS) part in the bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 1-4) is marked with a '5' above the first measure and contains the following chords: G7, C7, G7, Dm7, G7. The second system (measures 5-8) contains: C7, Eb7, G7, Bm7, E7. The third system (measures 9-12) contains: Am7, D7, G7, E7, Am7, D7. The bass part in the third system is marked 'TO SOLO' at the end of the system.

Przykład 28. *Katz-up*, temat utworu, partia saksofonu i kontrabas

Nagranie utworu *Katz-up* The Chico Hamilton Quintet z albumu *Zen: The Music of Fred Katz* (1957, PJ-1231) otwiera klarnet i gitara prezentując temat kompozycji przy charakterystycznym pod względem rytmicznym kontrapunkcie, kontrabas i perkusji. Temat zostaje zaprezentowany na początku utworu tylko jeden raz, co odbiega od ówczesnej praktyki wykonawczej kompozycji o formie bluesa. Do tego temat ten zaprezentowany jest w rytmice *double-time feel*<sup>137</sup>. Zabieg ten wprawia w błędne wrażenie, że cały utwór zagrany będzie w bardzo szybkim tempie. Jednak po temacie kontrabas i perkusja przechodzą do gry „walkingowego” akompaniamentu we właściwym tempie utworu, a swoje wirtuozowskie solo rozpoczyna wiolonczela.

Frederick Katz improwizuje przez łącznie 6 chorusów. Jego gra nawiązuje do korzeni bluesa, dzieje się to między innymi za sprawą zastosowania techniki *call and response*. Pierwsze cztery takty prawie każdego z chorusów korespondują z kolejnymi

<sup>137</sup> *Double-time feel* - technika rytmiczna polegająca na zagęszczeniu wartości rytmicznych, co daje wrażenie dwukrotnego przyspieszenia tempa, przy zachowaniu rzeczywistej prędkości utworu.

czterema; natomiast w ostatnich czterech taktach Katz wprowadza nowy materiał, rozwijając go w kolejnych powtórzeniach harmonicznego schematu. Używa też skali bluesowej dodając dźwięki przejściowe. Przez cały czas trwania improwizacji stosuje pracę motywiczną.

Jedynym wyraźnie zaplanowanym fragmentem improwizacji jest czwarty chorus solo. W jego pierwszych czterech taktach wiolonczelista trzykrotnie powtarza motyw złożony z trioli ósemkowych, zakończonych swingującymi ósemkami. Wielokrotne powtórzenia tego motywu daje wrażenie narastającego napięcia i rozpędzania się utworu. Słuchacz oczekuje rozwiązania, które pojawia się za trzecim razem, gdy zamiast dwóch ósemek na końcu motywu i jego kolejnego powtórzenia, melodia wreszcie się rozwija. Ustalony charakter tej sytuacji podkreśla fakt, że sekcja rytmiczna wykonuje tylko mocny akcent na pierwszą miarę każdego taktu (taki zabieg potocznie nazywany jest „kopami”).

Przykład 29. *Katz-up*, 4 chorus improwizacji wiolonczeli

Analizując przebieg sola można zauważyć, że Katz buduje napięcie i dramaturgię również poprzez granie kolejnych chorusów w coraz wyższym rejestrze. Swoją improwizację rozpoczyna na najniższych strunach, w pierwszej pozycji, kończy natomiast w trzeciej oktawie, w pozycjach kciukowych. Improwizacja wiolonczelisty jest

dowodem jego dobrych umiejętności technicznych i muzycznych. Prezentuje on bogatą, zróżnicowaną rytmikę i oryginalne pomysły motywiczne. Doskonale operuje we wszystkich rejestrach swojego instrumentu, a jego gra jest wirtuozowska. Obejmuje ona zarówno typowe dla bluesa frazy, jak i fragmenty kadencyjne, prezentujące wysokie zdolności techniczne. Jego improwizacja jest pełna ekspresji, pokazując nie tylko techniczne mistrzostwo, ale także głębokie zrozumienie formy i narracji muzycznej.

Po swoim solo wiolonczelista prezentuje temat przy akompaniamencie sekcji rytmicznej. Utwór wieńczy koda z – podobnie jak w czwartym chorusie improwizacji – ustalonymi akcentami („kopami”).

Kompozycja *Katz-up* jest skonstruowana w taki sposób, że wynosi wiolonczelę na pierwszy plan. Na początku utworu reszta zespołu wprowadza słuchacza, przygotowując miejsce do popisu wiolonczelisty, który dominuje już do końca trwania kompozycji.



Przykład 30. *Katz-up*, koda wiolonczeli

W wersji utworu *Katz-up* zawartej w moim *Dziele artystycznym* wzoruję się na aranżacji Fredericka Katza, traktując ją niczym utwór na wiolonczelę z towarzyszeniem tria jazzowego. Podobnie jak w wersji Katza pierwszy temat zostaje przedstawiony bez udziału wiolonczeli, w rytmice *double-time feel*. Następnie swoje solo prezentuje wiolonczela, dominując do końca trwania utworu.

W swojej improwizacji czerpię z motywów zagranych przez Katza. Gram dźwięki ze skali bluesowej dodając dźwięki przejściowe. Wybór tonacji C-dur, wygodnej dla wiolonczeli, umożliwi mi swobodne rozwijanie fraz i pełne wykorzystanie

możliwości brzmieniowych instrumentu. W czwartym chorusie swojego solo wykonuję partię nawiązującą do czwartego chorusa improwizacji Katza, traktując ją niczym *special chorus*. Staje się ona też punktem kulminacyjnym mojej improwizacji. Utwór wieńczy kodą zaczerpniętą z wersji Katza. Utwór *Katz-up* jest przykładem, który pozwala wiolonczeli wybrzmieć w kontekście klasycznej formy bluesowej, jednocześnie wprowadzając elementy świeżości dzięki nieoczywistym zabiegom takim jak jednokrotne przedstawienie tematu czy *double-time feel* na początku utworu. Taka aranżacja umożliwiła mi połączenie klasycznej techniki gry z bluesowymi środkami wyrazu, takimi jak skala bluesowa, *call and response* oraz praca motywiczna.

### 3.4 Paweł Czaraczew – *O czym ty mówisz?*

Zawarty w *Dziele artystycznym* utwór *O czym ty mówisz?* to jedyna moja autorska kompozycja wchodząca w skład tego albumu. Utwór, zaaranżowany na wiolonczelę, fortepian, kontrabas i perkusję, choć stylistyką odbiega od pozostałych, czerpie z pomysłów i kompozycji Fredericka Katza.

*O czym ty mówisz?* otwiera wiolonczela solo, grając akordy techniką *pizzicato*. Ten czterotaktowy riff staje się podstawą rytmiczną i harmoniczną całej kompozycji. Następnie zostaje on przejęty przez pozostałe instrumenty, a wiolonczela prezentuje smyczkiem temat utworu, który płynnie przechodzi w improwizację. Nawiązuję w niej do tematu, a napięcie buduję poprzez zwiększanie ambitusu i dynamiki gry oraz rozdrabnianie i zagęszczanie wartości rytmicznych. Po improwizacji, pozostająca w dynamice *forte* wiolonczela, zaczyna grać kolejny czterotaktowy riff, oparty na dysonujących dwudźwiękach. Przy takim akompaniamencie, z towarzyszeniem sekcji rytmicznej swoją burzliwą improwizację gra fortepian. Na jej koniec wiolonczela przechodzi do grania czterotaktowego motywu *pizzicato* w niskim rejestrze. Zabieg ten sprawia, że z początku partii kontrabas i wiolonczeli zlewają się i trudno określić co, który instrument wykonuje. Następujące potem solo kontrabas zbudowane jest na zapętłonym akompaniamencie wiolonczeli. Zakończenie utworu stanowi temat grany przez wiolonczelę smyczkiem.

Kompozycja ta, napisana blisko 70 lat po powstaniu pozostałych utworów zawartych w *Dziele artystycznym*, pokazuje, że sposoby zastosowania wiolonczeli w muzyce jazzowej praktykowane przez Fredericka Katza znajdują zastosowanie nie tylko w stylistyce, w której poruszał się w swojej twórczości pierwszy wiolonczelista jazzowy, ale również we współczesnych kompozycjach.

## Podsumowanie i wnioski końcowe

Podjęte w pracy badania potwierdzają znaczący wkład Fredericka Katza w zdefiniowanie i rozwój idiomu wiolonczelowego w muzyce jazzowej. Katz, przełamując stereotypowe role wiolonczeli, zdołał nie tylko zintegrować ten instrument z jazzową stylistyką, lecz także nadał mu nowe funkcje, które wykraczają poza klasyczne zastosowania. Jego twórczość była przykładem łączenia dwóch światów – jazzu i muzyki poważnej – co wpisywało się w szerszy nurt przemian kulturowych XX wieku.

Wskazać należy, że wycinek twórczości Katza ujęty w *Dziele artystycznym* pochodzi przede wszystkim z okresu jego aktywności w Kwintecie Chico Hamiltona (1955–1961). Decyzja ta wynika z faktu, że był to czas największej aktywności jazzowej Katza jako wiolonczelisty, a także okres najlepiej udokumentowany m.in. dzięki licznym nagraniom fonograficznym. Twórczość Katza z tego okresu wpisuje się w nurt cool jazzu – stylu, który odegrał istotną rolę w spełnianiu aspiracji artystycznych oraz akceptacji jazzu w sferze profesjonalnej edukacji muzycznej, przyczyniając się do jego akademizacji. Jak wykazały badania terenowe oraz zebrane dane biograficzne, w późniejszych latach życia Katz, choć pozostawał aktywny koncertowo, poświęcał się głównie działalności kompozytorskiej i pracy akademickiej, co również miało wpływ na proces instytucjonalizacji jazzu. Twórczość Katza była tym samym przykładem realizacji idei Trzeciego nurtu, propagowanego przez Gunthera Schullera<sup>138</sup>. Katz, łącząc techniki klasyczne z jazzowymi, wprowadzał do swoich kompozycji elementy języka muzycznego, inspirowane muzyką poważną. Trzeci nurt nie tylko integrował te dwa światy, ale również sprzyjał zwiększaniu świadomości i wymianie wiedzy klasykami a jazzmanami, a także między muzykami różnych środowisk i ras. Jego założeniem było wzajemne zrozumienie możliwości i estetyk obu tradycji.

Praca wskazuje, że rozwój jazzu wpłynął na odrodzenie się improwizacji jako istotnego elementu w grze na wiolonczeli, co kontrastuje z jej zanikiem na przestrzeni wieków klasycyzmu i romantyzmu. Katz wykorzystał wiolonczelę nie tylko do gry melodycznej, ale także jako instrument harmoniczny i kontrapunktyczny, który doskonale współgra z resztą zespołu jazzowego, dodając aranżacjom głębi oraz złożoności oraz poszerzając paletę brzmieniową, co stanowiło ważną dla cool jazzu ideę.

---

<sup>138</sup> Gunther Schuller (1925 –2015) - był amerykańskim kompozytorem, dyrygentem, waltornistą, historykiem, pedagogiem, wydawcą i muzykiem jazzowym.

Jednocześnie jazz, czerpiąc z harmonii muzyki poważnej, wzbogacił swoje możliwości, jednocześnie stając się inspiracją dla twórców związanych z tradycją klasyczną.

Jednak czasy, w których Katz najaktywniej tworzył jazz na wiolonczeli, przypadają na okres zmniejszonej dystrybucji nagrań jazzowych, co wynikało z rosnącej popularności rock and rolla i rocka. W efekcie twórczość Katza nie dotarła do wielu późniejszych pokoleń wiolonczelistów jazzowych. W międzyczasie wykształciła się nowa generacja muzyków, którzy osiągnęli sukces niezależnie od jego wpływu. Przeprowadzone wywiady z żyjącymi wiolonczelistami jazzowymi, takimi jak Mark Summer<sup>139</sup>, założyciel Turtle Island Quartet, wykazały, że nie posiadali oni wiedzy o twórczości Katza podczas kształtowania własnego warsztatu jazzowego. Inni współcześni artyści, jak Jacob Szekely<sup>140</sup> czy Stephan Braun<sup>141</sup>, również nie sięgali do jego dorobku, korzystając z nowszych materiałów edukacyjnych oraz z dostępnych nagrań obejmujących szeroką twórczość poprzednich pokoleń jazzmanów.

Wybrane kompozycje Katza zostały przeanalizowane pod kątem ich struktury, technik wykonawczych oraz stylu. Każdy z tych utworów ukazuje odrębne podejście artysty do wiolonczeli i sposób, w jaki eksperymentował z jazzowym idiomem, tworząc własny, rozpoznawalny język muzyczny. Na podstawie tych analiz można stwierdzić, że Katz przyczynił się do wzbogacenia języka muzyki jazzowej o nowe środki wyrazu oraz zaszczerpił w niej techniki typowe dla „muzyki poważnej”, realizując tym samym idee Trzeciego nurtu.

Jak dowiedziono w pracy, integracja technik jazzowych i klasycznych w grze na wiolonczeli, jak również improwizacja i oryginalne aranżacje, które Katz rozwijał, miały na celu stworzenie unikalnego idiomu wiolonczelowego w muzyce jazzowej. Proces ten można traktować jako próbę ustanowienia nowej tradycji instrumentalnej, która pozostaje żywa i inspirująca dla współczesnych wiolonczelistów jazzowych.

Pracę wieńczy kompozycja mojego autorstwa *O czym ty mówisz?*, która stanowi nawiązanie do twórczości Katza, jednocześnie adaptując jego techniki oraz koncepcje do współczesnego kontekstu jazzowego. Jest to zarówno wyraz hołdu dla jego dorobku, jak i próba dalszego rozwijania jego spuścizny w zakresie wiolonczeli jazzowej.

---

<sup>139</sup> Mark Summer (1958-) – amerykański jazzowy wiolonczelista i kompozytor, założyciel Turtle Island String Quartet.

<sup>140</sup> Jacob Szekely (1979-) – amerykański wiolonczelista i kompozytor.

<sup>141</sup> Stephan Braun (1978-) – niemiecki wiolonczelista i profesor jazzu na Anton Bruckner Privatuniversität w Linz.

## **Bibliografia**

### **I. Monografie**

- Block Geoffrey, *Richard Rodgers*, Yale University Press, 2008.
- Cuney-Hare Maud, *Negro Musicians and Their Music*, wyd. Da Capo Press, Nowy Jork, 1974.
- Dunn Don, *The Making of No, No, Nanette*, Citadel Press, 1972.
- Evanier David, *All the Things You Are: The Life of Tony Bennett*, wyd. Wiley, 2011.
- Gioia Ted, *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*, Oxford University Press, 2012.
- Goldsby John, *The Jazz Bass Book: Technique and Tradition, 2002*, wyd. Backbeat Books, tłum. własne.
- Gray John, *Blacks in Classical Music: A Bibliographical Guide to Composers, Performers, and Ensembles*, wyd. Greenwood Press, Nowy Jork, 1988.
- Hasse John Edward, *Beyond Category: The Life and Genius of Duke Ellington*, Simon & Schuster, 1993.
- Ken Bloom, Frank Vlastnik, *Broadway Musicals: The 101 Greatest Shows of All Time*, Black Dog & Leventhal Publishers, 2004.
- Larkin Colin, *The Guinness Who's Who of Jazz*, Guinness Publishing, 1992.
- Suskin Steven, *Show Tunes, 1905-1985: The Songs, Shows, and Careers of Broadway's Major Composers*, wyd. Dodd, Mead & Company, Nowy Jork, 1986.
- Toop David, *Into the Maelstrom: Music, Improvisation and the Dream of Freedom: Before 1970*, wyd. Bloomsbury Academic, 2016 s. 120, tłum. własne.
- Tucker Mark, *Ellington: The Early Years*, University of Illinois Press, 1991.
- Wilder Alec, *American Popular Song: The Great Innovators 1900-1950*, Oxford University Press, Nowy Jork, 2022.

### **II. Artykuły w czasopismach i publikacjach specjalistycznych**

- Carpenter Kenneth, *Cool Katz Hangin' with Fred Katz, the Father of Jazz Cello*, *The Strings* 18, 2003, nr 3.
- Gordon Jack, *Chico Hamilton Quintet 1955-1960*, *Jazz Journal Magazine* vol. 71, nr 4, 2018.
- Larson Randall, *A talk with Fred Katz*, *CinemaScore* #11,12, 1983

Weber Mark, *The Coda Interview with Fred Katz*, CODA: The Jazz Magazine, nr 176, 1980.

### III. Publikacje internetowe

Barton Chris, *Jazz Cellist and Educator Fred Katz Dies at 94*, 2013

– <https://www.latimes.com/entertainment/music/posts/la-et-ms-fred-katz-dies-20130909-story.html> (dostęp na dzień 1 marca 2024 roku).

Dixon Gayle, *Pioneers of Jazz Violin*, 2006 -

<http://www.jazzbows.com/pioneersofjazzviolin.html> (dostęp na dzień 1 lipca 2024 roku).

Fox Margalit, *Fred Katz, Who Married Cello to Jazz, Dies at 94*, The New York Times, 2013 - <https://www.nytimes.com/2013/09/13/arts/music/fred-katz-who-married-cello-to-jazz-dies-at-94.html> (dostęp na dzień 1 marca 2024 roku).

Gilbert Andrew, *Jazz Departments: Fred Katz: Freak Folk*, 2007, Jazz Times

– <https://jazztimes.com/archives/fred-katz-freak-folk/> (dostęp na dzień 1 lipca 2024 roku).

Kalish Jon, *The 'Far Out' Music of Fred Katz*, 2007, NPR

– <https://www.npr.org/2007/12/13/17211431/the-far-out-music-of-fred-katz> (dostęp na dzień 1 lipca 2024 roku).

Kit Eakle, *History of Jazz Cello* - <http://prjazz.org/history-of-cello-in-jazz.html>

(dostęp na dzień 1 lipca 2024 roku).

Taylor Derek, *Oscar Pettiford: The New Oscar Pettiford Sextet*, 2000 -

<https://www.allaboutjazz.com/the-new-oscar-pettiford-sextet-oscar-pettiford-debut-review-by-derek-taylor.php> (dostęp na dzień 1 marca 2024)

Wallance Steve, *My (Not So) Funny Valentine: A Brief History*, TheWholeNote, 2020 -

<https://www.thewholenote.com/index.php/newsroom/beatcolumns-sp-2121861476/choral-jazznotes/29779-my-not-so-funny-valentine-a-brief-history> (dostęp na dzień 1 marca 2024)

Varga George, *At 94, Fred Katz Remains Unbowed*, The San Diego

Union Tribune, 2013

– <https://www.sandiegouniontribune.com/entertainment/music/sdut-fred-katz-remains-unbowed-2013may29-story.html> (dostęp na dzień 1 marca 2024 roku).

#### **IV. Dyskografie i nagrania**

Smith Carson, *Discography of American Historical Recordings* – <https://adp.library.ucsb.edu/names/344237> (dostęp na dzień 1 marca 2024 roku).

Kun Josh, *Fred Katz Folk Songs Far Out Folk*, 2007, Warner Bros. Records Inc.

Bill Coss, *Fred Katz and His Jammers*, Metronome-Music USA, DECCA, 1960 r.

Lotz Rainer, *The Earliest Black String Bands Volume 2: 1917-1919*,

Document Records, 1998.

Evans Harry Paton, *Portrait of Life Fred Katz*, wyd. Books Of Dreams, 2013. =

#### **V. Encyklopedie i słowniki**

Anthony Barnett, Barry Kernfeld, Violoncello, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 26, ed. Dean Root, wyd. Macmillan Publishers, Londyn, 2001.

Feather Leonard, *The Biographical Encyclopedia of Jazz*, wyd. Oxford University Press, 2007.

Feather Leonard, *Juan Tizol*, *The New Grove Dictionary of Jazz*, vol. 3, ed. Barry Kernfeld, Grove's Dictionaries, 2002.

Palmer Colin, *Encyclopedia of African-American Culture and History: The Black Experience in the Americas*, wyd. Macmillan Reference USA, Detroit, 2006.

#### **VI. Materiały prasowe**

Decca Signs A&R Man Katz, *The Billboard*, 24 lutego 1958.

Mood Jazz in Hi-Fi, *The Billboard*, 7 kwietnia 1958.

## **ANEKS**

### **Słowniczek terminów jazzowych wykorzystanych w pracy**

„**Czwórki**” – fragment improwizacji, w którym dwóch lub więcej solistów na zmianę improwizuje czterotaktowe frazy. Często jednym z muzyków uczestniczących w wymianie jest perkusista.

„**Kopy**” – skomponowana fraza grana unisono przez instrumenty akompaniujące, pełniąca rolę dynamicznego akcentu w aranżacji.

„**To blow**” – potoczne określenie oznaczające improwizację na instrumencie, nierzadko z mistycznym wydźwiękiem, podkreślającym swobodę i kreatywność wykonawcy.

**A&R man** – osoba zatrudniona w wytwórni muzycznej, odpowiedzialna za odkrywanie talentów, rozwój artystów, dobór repertuaru oraz organizację sesji nagraniowych.

**AABA** – najpopularniejsza forma utworu w muzyce rozrywkowej, składająca się z dwóch powtarzanych części A, kontrastującej części B (bridge) oraz powrotu do części A.

**Avant-garde jazz** – gatunek muzyczny rozwijający się w latach 50. i 60. XX wieku, łączący elementy awangardowej muzyki poważnej z jazzem. Kluczowymi postaciami tego stylu byli John Coltrane i Ornette Coleman.

**Ballada jazzowa** – forma utworu jazzowego o powolnym tempie, intymnym i lirycznym charakterze, często z narracyjną strukturą i inspiracją w tekstach piosenek.

**Bebop** – styl jazzowy z lat 40. XX wieku, charakteryzujący się szybkim tempem, skomplikowanymi harmoniami i zaawansowaną techniką improwizacji. Kluczowymi twórcami byli Charlie Parker, Dizzy Gillespie i Thelonious Monk.

**Big band** – duży zespół jazzowy złożony z sekcji dętej (saksofony, trąbki, puzony) oraz rytmicznej (fortepian, kontrabas, perkusja), dominujący w epoce swingowej.

**Blue note** – dźwięk celowo intonowany poniżej właściwej wysokości, często stosowany w bluesie i jazzie dla podkreślenia emocjonalnego wyrazu.

**Blues Parkerowski (Bird Changes)** – odmiana 12-taktowego bluesa opracowana przez Charliego Parkera, wzbogacona o przejściowe akordy dominantowe, tworzące bogatszą strukturę harmoniczną.

**Bossa nova** – styl muzyczny powstały w Brazylii pod koniec lat 50. XX wieku, łączący elementy samby i jazzu, z charakterystycznymi złożonymi harmoniami i subtelnym rytmem.

**Break** – krótka przerwa w grze zespołu, podczas której jeden instrument wykonuje solo, zwykle na początku improwizacji.

**Broadway** – nowojorski komercyjny świat teatru i rozrywki; odnosi się przede wszystkim do teatrów położonych na obszarze między Avenue of the Americas i Ninth Avenue.

**Call and response** – technika frazowania muzycznego polegająca na dialogu między dwiema frazami: pierwsza (call) stanowi pytanie, druga (response) jest odpowiedzią.

**Chorus** – jeden pełny obrót harmonii utworu, na podstawie którego muzycy improwizują.

**Cool jazz** – styl jazzowy rozwinięty w latach 50. XX wieku, charakteryzujący się łagodnym brzmieniem, umiarkowanymi tempami i subtelną dynamiką. Kluczową postacią tego stylu był Miles Davis.

**Część A** – pierwsza część tematu utworu, najczęściej obejmująca osiem taktów.

**Część B (bridge)** – kontrastująca część tematu utworu, zazwyczaj utrzymana w innej tonacji, również często ósmiotaktowa.

**Dixieland** – potoczna nazwa jazzu nowoorleańskiego, opartego na zbiorowej improwizacji i kontrapunkcie instrumentów melodycznych.

**Double-time feel** – technika rytmiczna polegająca na zagęszczeniu wartości rytmicznych, co daje wrażenie dwukrotnego przyspieszenia tempa, przy zachowaniu rzeczywistej prędkości utworu.

**Flamenco picado** – technika gry na gitarze flamenco, w której melodia grana jest przy użyciu naprzemiennych ruchów palców wskazującego i środkowego, co pozwala uzyskać dynamiczne pasażę.

**Forma bluesowa** – 12-taktowa forma utworu jazzowego, zbudowana z trzech czterotaktowych fragmentów tworzących schemat AAB, oparta na akordach I, IV i V stopnia.

**Frontline instruments** – instrumenty w zespole jazzowym grające partie solowe oraz temat utworu (np. saksofon, trąbka, puzon).

**Head arrangement** – rodzaj aranżacji utworu opracowanej ustnie przez muzyków, bez zapisu nutowego, i zapamiętywanej na potrzeby wykonania.

**Jazz afrokubański** – styl łączący elementy jazzu z muzyką afro-kubańską, takimi jak rytmy samby i bossa novy, oraz folklorem afrykańskim i latynoamerykańskim.

**Jazz kameralny** – gatunek muzyczny łączący elementy klasycznej muzyki kameralnej z jazzem, wykonywany przez małe zespoły instrumentalne. Charakteryzuje się ograniczaniem improwizacji, precyzją aranżacji i złożoną strukturą kompozycyjną.

**Jungle sounds** – styl wykonawstwa wypracowany przez zespół Duke'a Ellingtona, charakteryzujący się nietypowym brzmieniem instrumentów (tłumiki, warczenia, piski itp.) dętych oraz intensywną, bluesową pulsacją rytmiczną.

**Latin jazz** – gatunek łączący elementy jazzu z rytmami afro-kubańskimi i latynoamerykańskimi, jak samba czy bossa nova.

**Let out** – zespołowa fraza przygotowana wcześniej, służąca jako przejście między improwizacjami lub wprowadzenie do kolejnego solo.

**Blues/muzyka bluesowa** – świeckie afroamerykańskie pieśniarstwo ludowe wywodzący się z tradycji spiritualsów, work songów (np. śpiewów plantacyjnych) oraz ballad ludowych. Stanowi jeden z prekursorów i filarów jazzu.

**Pattern** – powtarzalny motyw muzyczny wykorzystywany jako podstawa do improwizacji w jazzie.

**Riff** – krótka, powtarzana fraza melodyczna, pełniąca rolę akompaniamentu lub motywu w utworze jazzowym.

**Rytm biguine** – styl muzyczny pochodzący z Martyniki, łączący elementy muzyki afrykańskiej i europejskiej, z charakterystycznym, zróżnicowanym tempem.

**Sekcja rytmiczna** – część zespołu jazzowego odpowiedzialna za akompaniament i utrzymanie rytmu. Zazwyczaj składa się z fortepianu lub gitary, kontrabas i perkusji.

**Sideman** – członek zespołu jazzowego, który nie pełni roli lidera.

**Skala bebopowa** – skala oktatoniczna (ośmiodźwiękowa), powstała przez dodanie chromatycznej nuty do skali diatonicznej.

**Skala bluesowa** – sześciodźwiękowa skala oparta na pentatonice z dodanym obniżonym kwintem.

**Skala frygijska** – skala molowa budowana na drugim stopniu skali durowej, charakteryzująca się egzotycznym, orientalnym brzmieniem.

**Skala harmoniczna od piątego stopnia** – skala tworzona przez rozpoczęcie od piątego stopnia skali harmonicznej, nadająca charakterystyczny dźwięk dominujący.

**Solo** – improwizacja jednego z członków zespołu, zazwyczaj wykonywana na przestrzeni jednego lub więcej chorusów. W balladach może obejmować krótsze fragmenty.

**Special chorus** – zaaranżowana na grupę instrumentów wersja chorusu lub jego fragmentu, często o szczególnie rozbudowanej formie.

**Standard jazzowy** – popularny utwór wykonywany przez muzyków jazzowych, często wywodzący się z repertuaru muzyki popularnej.

**Styl nowoorleański** – pierwszy styl jazzu tradycyjnego, rozwijający się od ok. 1910 roku, charakteryzujący się zbiorową improwizacją i kontrapunktem instrumentów melodycznych, takich jak trąbka, klarnet i puzon.

**Suspended cymbal roll** – technika gry na talerzu perkusyjnym, polegająca na jego uderzeniu pałeczkami w sposób ciągły i równomierny. Powoduje to wytworzenie intensywnego, płynnego brzmienia, wykorzystywanego często jako tło dźwiękowe.

**Swing** – termin mający dwa znaczenia: (1) styl jazzu z lat 30. XX wieku, charakteryzujący się rytmicznym pulsowaniem i dominacją big bandów; (2) specyficzny sposób interpretacji rytmu, polegający na triolowym traktowaniu ósemek.

**Swingujące ósemki** – specyficzny sposób wykonywania ósemek w jazzie, w którym ich długość jest nierówna i przypomina pulsację triolową, z proporcją zbliżoną do 2:1.

**Temat** – przewodnia melodia utworu jazzowego, zwykle prezentowana na początku i końcu kompozycji.

**Third Stream** – termin stworzony przez Gunthera Schullera, odnoszący się do gatunku łączącego elementy muzyki poważnej i jazzu.

**Voicing** – sposób rozkładu składników akordu w różnych rejestrach, uwzględniający zasady dwojenia i opuszczania dźwięków.

**Walking bass** – technika gry na kontrabasie w jazzie, polegająca na graniu czterech ćwierćnut w każdym takcie, tworzących płynną linię basu.