

**AKADEMIA MUZYCZNA
IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE**

Bartłomiej Noszka

**Suita jazzowa *Uroda Beskidu Śląskiego* na saksofon tenorowy,
fortepian, kontrabas oraz zestaw perkusyjny
inspirowana folklorem muzycznym Beskidu Śląskiego**

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

promotor: prof. dr hab. Ryszard Krawczuk

Kraków 2021

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

dr hab. Aleksandra Zeman, prof. UŚ

prof. dr hab. Andrzej Rzymkowski

prof. dr hab. Jan Pilch

prof. dr hab. Ryszard Krawczuk

dr Marcin Ślusarczyk

mgr Tomasz Gmyrek

dr Marcin Strzelecki

dr hab. Dominik Wania

mgr Piotr Narajowski

mgr Dawid Fortuna

mgr Kamil Madoń

Spis treści

Wstęp.....	7
1. Cechy folkloru muzycznego Beskidu Śląskiego zawarte w suicie.....	9
1.1. Analiza i wybór utworów będących inspiracją w procesie twórczym.....	9
1.2. Zagadnienia melodyczne	11
1.3. Zagadnienia agogiczne i metryczne	14
2. Opis poszczególnych kompozycji tworzących utwór cykliczny	18
2.1. Gajdosz na gróniu	18
2.2. Piłka	30
2.3. Zbójnicy na sałaszu.....	44
2.4. Tylko jedna nie spała	59
2.5. Wiónek z różami.....	64
2.6. Owiężiók	72
2.7. Szumi halny	85
Podsumowanie.....	90
Bibliografia.....	92
Źródła internetowe	94
Streszczenie	95

Wstęp

Pieśń i taniec to najpopularniejsze i najważniejsze przejawy muzycznej twórczości ludowej w Beskidzie Śląskim. Towarzyszyły ludności w każdej dziedzinie i momencie życia. Jako rodowity bielszczanin byłem wychowywany w duchu obcowania z Beskidami, u podnóża których leży moje rodzinne miasto nazywane „małym Wiedniem”. Piesze wędrówki po szlakach pasm górskich, szczególnie tych ulubionych – wytyczonych w obrębie Beskidu Śląskiego, były i są dla mnie niezwykle „oczyszczające” oraz inspirujące. Z tego powodu zainteresowałem się muzyką, którą tworzyła i tworzy ludność zamieszkująca ten region na południu Polski.

Niezgłębione dotąd przez żadnego twórcę muzyki jazzowej bogactwo folkloru muzycznego Beskidu Śląskiego, stanowi oryginalne źródło inspiracji, które artysta może wykorzystać do stworzenia autorskich utworów. Czerpanie z zasobów rodzimych skarbów ludowej twórczości artystycznej prowadzi do ich popularyzacji oraz chroni przed odejściem w niepamięć. Nieskomplikowane formy oraz struktury pieśni i tańców górali śląskich podatne są na wszelkie zabiegi muzyczne stosowane przez kompozytora.

W ten sposób powstała opisywana suita jazzowa zatytułowana *Uroda Beskidu Śląskiego*, która składa się z siedmiu autorskich utworów instrumentalnych. Tematy główne tych kompozycji opierają się na strukturach melodycznych z pieśni ludowych wykonywanych w tym regionie oraz elementach rytmicznych zaczerpniętych głównie z miejscowych tańców. Wyboru interesującego mnie materiału dokonałem po przestudiowaniu wykonań muzyków i zespołów regionalnych, a także po przeanalizowaniu prac pisemnych oraz zbiorów badaczy i folklorystów.

Poszczególne części suity zestawilem ze sobą na zasadzie kontrastu formalnego, tonacyjnego, agogicznego, metryczno-rytmicznego, barwowego oraz kolorystycznego. Zdecydowałem się na formę czysto instrumentalną z uwagi na moją specjalizację – grę na saksofonie w zakresie muzyki jazzowej. Na opisywanej płycie aerofon ten pełni funkcję instrumentu melodycznego. Jego skala dźwiękowa w dużej mierze odpowiada skali męskiego głosu, a duży zasób możliwości artykulacyjnych, barwowych czy technicznych umożliwiły mi zimitowanie najbardziej reprezentatywnych dla muzycznego folkloru Beskidu Śląskiego instrumentów, tj. „trąby owczarskiej” (trombity) oraz gajd. Oprócz wspomnianego instrumentu pojedynczostroikowego w skład comba jazzowego, na które zaaranżowane zostały wszystkie kompozycje, wchodzi fortepian, kontrabas oraz zestaw perkusyjny.

Wybór instrumentarium wynika z mojego doświadczenia w praktyce wykonawczej w wymienionej konfiguracji a także komponowaniu i aranżowaniu utworów na taki zestaw instrumentów. Pozwala on kompozytorowi na jednoczesne użycie środków melodycznych, harmoniczych oraz rytmicznych. Z tych względów wymieniony skład zespołu zyskał popularność w muzyce jazzowej. W historii tego gatunku działało wiele znakomitych kwartetów złożonych z saksofonu, fortepianu, kontrabasu oraz perkusji. Nie sposób przytoczyć wszystkie, natomiast warto wspomnieć, m.in. kwartety Colemana Hawkinsa, Theloniousa Monka, Dave Brubeck Quartet, John Coltrane Quartet, Charles Lloyd Quartet, Keith Jarrett American Quartet oraz European Quartet, Wayne Shorter Quartet, itp.

Tytuł utworu cyklicznego zapożyczony został z artykułu Gustawa Morcinka zatytułowanego *Uroda Beskidu Śląskiego* opublikowanego w roczniku pt. *Wierchy* z 1931 roku¹. Autor, zasłużony dla Śląska oraz Śląska Cieszyńskiego, barwnie opisuje charakterystykę geograficzną, ludność i jej zwyczaje oraz folklor muzyczny tego regionu należącego do pasma Karpat Zachodnich.

¹ G. Morcinek, *Uroda Beskidu Śląskiego*, [w:] *Wierchy*, red. J. G. Pawlikowski, W. Goetel, Kraków 1931, s. 5-31

1. Cechy folkloru muzycznego Beskidu Śląskiego zawarte w suicie

1.1. Analiza i wybór utworów będących inspiracją w procesie twórczym

Badaczką, która szczegółowo przeanalizowała ludowy repertuar pieśniowy opisywanego regionu jest Alina Kopoczek. W swojej pracy zatytułowanej *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego*² przedstawiła wyniki badań przeprowadzonych na 1585 tekstach wraz z melodiami (wliczając własny zbiór *Śpiwnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*³) oraz 265 unikalnych tekstach ze zbioru Józefa Firli. Powołując się na dane zawarte w pozycji Kopoczek, można wykazać cechy muzyki ludowej tego obszaru oraz wskazać te, które wyróżniają go na tle podobnej twórczości wywodzącej się z innych regionów Polski.

Wybierając interesujące mnie utwory z repertuaru ludowego, bazowałem na zbiorach badanych przez Kopoczek, aby móc oprzeć się na wnioskach analizy, której dokonała. Wyselekcjonowane pieśni stanowiły podstawowy budulec melodyczny tematów moich autorskich kompozycji stanowiących dzieło cykliczne.

W suicie nawiązuję do następujących pieśni: *Idzie owczor gróniym* ze zbioru Aliny Kopoczek⁴, *Przez Istebny cesta* ze zbioru Jana Taciny⁵ oraz wariant zanotowany przez Kopoczek *Przez Istebnym cesta cembrowano*⁶. Na bazie tych pieśni powstał utwór *Gajdosz na gróniu*, który stanowi pierwszą część dzieła. Melodia z tekstem pt. *Rzezali gorole pilkóm, rzezali* zanotowana przez Kopoczek⁷ oraz Janinę Marcinkową⁸ stanowi przyśpiewkę do tańca pod nazwą *pilka* i na jej bazie powstała kompozycja o tym samym tytule, będąca drugą w kolejności. W trzecim utworze zatytułowanym *Zbójnicy na sałaszu* wykorzystałem cytaty z pieśni o tematyce zbójckiej zawartych w zbiorze Taciny: *Pojcie haw gazdowie*⁹, *Pójmy chłopcy pójmy zbijać*¹⁰ oraz *Ty Ondraszku, synu miły*¹¹. Czwartym utworem na płycie jest ballada

² A. Kopoczek, *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego*, Katowice 1993

³ A. Kopoczek, *Śpiwnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*, Cieszyn 1987

⁴ A. Kopoczek, *Śpiwnik...*, s. 322

⁵ J. Tacina, *Gronie nasze gronie*, Katowice 1959, s. 99

⁶ A. Kopoczek, s. 252

⁷ Tamże s. 348

⁸ J. Marcinkowa, *Folklor taneczny Beskidu Śląskiego*, Warszawa 1969, s. 84

⁹ J. Tacina, s. 34

¹⁰ Tamże s. 41

¹¹ Tamże s. 42

zatytułowana *Tylko jedna nie spała*, która powstała na bazie pieśni *Ciymna nocka, idym nióm*, zapisanej przez Kopoczek w Istebnej¹². *Teraz ty, Haniczko, teraz płacz*¹³ to tytuł pieśni ze zbioru tej samej badaczki, która zainspirowała mnie do napisania utworu pt. *Wióнецzek z różami* opatrzonego numerem piątym. Szósta kompozycja zatytułowana *Owiężiok* nawiązuje do tańca występującego pod tą samą nazwą, wykonywanego w Beskidzie Śląskim. Do *owiężioka* śpiewa się różne pieśni jako przyśpiewki taneczne, co stanowi jego cechę szczególną. Popularnym wyborem jest utwór *Zagrejcie gajdziczki*, dlatego postanowiłem oprzeć temat główny kompozycji na strukturze melodycznej z tej pieśni. Wykorzystałem jej dwa warianty – jabłonkowski zapisany przez Tacinę¹⁴ oraz istebniański ze zbioru Kopoczek¹⁵. Suitę zamyka utwór *Szumi halny*, w której wykorzystałem motyw melodyczny z *Pieśni góralskiej* zanotowanej przez Gustawa Morcinka¹⁶ oraz jej wariantu ze zbioru Taciny zapisanego pod nazwą *Szumi dolina*¹⁷.

Łącznie w suicie pojawiają się motywy melodyczne z 10 pieśni z repertuaru ludowej twórczości muzycznej Beskidu Śląskiego. W trzech przypadkach wykorzystałem także ich warianty.

¹² A. Kopoczek, s. 237

¹³ Tamże s. 173

¹⁴ J. Tacina, s. 123

¹⁵ A. Kopoczek, s. 366

¹⁶ *Pieśni ludu polskiego na Śląsku*, red. E. Farnik, Cieszyn 1909, T. I, Z. II, s. 12

¹⁷ J. Tacina, s. 25

1.2. Zagadnienia melodyczne

Alina Kopoczek podaje, że w zakresie melodyki folklor pieśniowy Beskidu Śląskiego w 67% opiera się na melodiach durowych i molowych, ze znaczą przewagą pierwszej grupy. Wiele pieśni nie wykorzystuje wszystkich stopni skali. Często występują heksachordy durowe bez VII lub VI stopnia. Najliczniejszą grupę tworzą melodie durowe, które zakończone są na III stopniu skali, przez co wykazują wyraźne cechy frygijskie. Uwidaczniają się one przez charakterystyczny ruch sekundy małej w zwrotach melodycznych oraz kadencjach i półkadencjach¹⁸.

Analizując strukturę linii melodycznej, Kopoczek zwraca uwagę na znaczną przewagę zwrotów inicjalnych rozpoczynających się od I i V stopnia – związane z systemem dur-moll, oraz III stopnia – o wyraźnych cechach frygijskich. Charakterystyczny dla zwrotów inicjalnych w muzyce Beskidu Śląskiego jest interwał inicjalny o kierunku wznoszącym, występujący w ponad 50% ogółu materiału. W 34,4% pieśni melodia rozpoczyna się od interwału prymy. Mniej licznie jako interwał inicjalny występuje sekunda (30,4%), tercja (21,5%), kwarta (10,8%), kwinta (1,8%) oraz seksta (0,7%)¹⁹. Melodyka zwrotu inicjalnego kształtowana jest poprzez następstwo kolejnych interwałów. Najczęściej w badanym materiale jako kolejne występują prymy oraz sekundy, przez co dominuje melodyka o linii prostej²⁰.

Z 10 wykorzystanych przeze mnie pieśni, 7 opiera się na melodiach durowych, 2 na melodiach molowych, w jednym utworze pierwsza część się opiera się na melodii molowej, druga na durowej. Tylko jedna pieśń wykorzystuje wszystkie stopnie skali, pozostałe są defektywne. Cechy frygijskie w zwrotach melodycznych występują w 6 melodiach. Słyszalny jest charakterystyczny ruch sekundowy: opadający zakończony na III stopniu skali oraz wznoszący rozpoczynający się od III stopnia. Zabarwienie frygijskie melodii z Beskidu Śląskiego stanowi najbardziej charakterystyczną cechę folkloru muzycznego tego regionu. Wyeksponowałem tę właściwość melodyki poprzez zastosowanie odpowiednich środków harmoniczych w kompozycjach. Opierając się na rozważaniach Marka Levine'a zawartych w książce *The Jazz Theory Book* dotyczących III modusu skali durowej²¹ oraz II modusu skali molowej melodycznej²², w utworach z melodiami o cechach frygijskich zastosowałem akordy typu *suspended* z obniżoną

¹⁸ A. Kopoczek, *Folklor...*, s. 25

¹⁹ Tamże s. 28-29

²⁰ Tamże s. 30

²¹ M. Levine, *The Jazz Theory Book*, Petaluma 1995, s. 48-51

²² Tamże s. 60-62

noną, które podkreślają ich strukturę. W rezultacie cała suita zyskała specyficzne brzmienie, które wynika z twórczej koncepcji uwidocznienia cechy folkloru muzycznego tego regionu.

W wybranych przeze mnie pieśniach 5 z nich rozpoczyna się od I stopnia. W 3 z nich interwał inicjalny to sekunda w kierunku wznoszącym, w 2 występuje pryma. Od V stopnia rozpoczynają się 3 pieśni, w każdej z nich interwałem inicjalnym jest pryma. Jedna pieśń rozpoczyna się od III stopnia, jej interwałem inicjalnym jest tercja.

Kopoczek podaje, że zwroty kadencyjne w muzyce Beskidu Śląskiego kończą się na I (1235 przykładów), II (27), III (298) oraz V (26) stopniu skali²³. Zdecydowana większość, bo aż 9 pieśni, które posłużyły za inspirację do stworzenia dzieła, zakończona jest na I stopniu skali. Tylko w jednej pieśni zwrot kadencyjny kończy się na V stopniu.

W podrozdziale dotyczącym interwałów oraz rysunku linii melodycznej badaczka wskazuje na występowanie interwałów od prymy do undecymy. Dominującymi są sekundy i tercje. Najczęściej spotykanymi typami linii melodycznej w badanym materiale są linie z „wznoszącym zwrotem inicjalnym” (ok. 70%), co stanowi cechę charakterystyczną badanych utworów. Wśród wymienionych linii melodycznych z „ascendentalnym zwrotem inicjalnym” najliczniejsze są: linia falista (23,7%), łukowa (18,9%) oraz rotacyjna (16,5%)²⁴. Kopoczek podkreśla, że rysunek linii melodycznej pieśni Beskidu Śląskiego odbiega od „melodyki descendentalnej” terenów górskich, typowej dla Podhala i Pienin²⁵.

W wyselekcjonowanych przeze mnie pieśniach występują interwały od prymy do kwinty czystej. Najczęściej pojawia się sekunda, następnie tercja, mniej licznie kwarta i sporadycznie kwinta. Dominują linie melodyczne – z charakterystycznym dla tego obszaru – wznoszącym zwrotem inicjalnym. Typy ich budowy mają charakter falisty, łukowy, rzadziej rotacyjny.

Ornamentyka nie jest typowa dla muzyki ludowej tego regionu. Według Aliny Kopoczek ozdobniki występują bardzo rzadko, są to głównie „przednutki krótkie” (39 przykładów) oraz „ponutki” (28)²⁶.

Nagrywając dzieło, starałem się odwzorować tę cechę wokalne muzyki ludowej Beskidu. Wykonywałem melodie w sposób prosty, bez ozdobników, wzorując się na

²³ A. Kopoczek, *Folklor...*, s. 31-32

²⁴ Tamże s. 34-35

²⁵ Tamże s. 36

²⁶ Tamże.

wykonaniach muzyków ludowych oraz zapisach badaczy. Tylko w dwóch utworach suity – *Gajdosz na gróniu* oraz *Zbójnicy na sałaszu*, pojawia się ornamentyka, ale jest ona związana z imitacją sposobu gry na typowych dla tego obszaru instrumentach ludowych – trąby owczarskiej oraz gajd. Muzycy wykonujący melodie na wymienionych instrumentach bogato stosują ozdobniki przeciwstawnie do tradycji śpiewaczej.

1.3. Zagadnienia agogiczne i metroritmiczne

Prowadząc badania nad agogiką w pieśniach ludowych Beskidu Śląskiego, Kopoczek przeanalizowała 876 z 1585 zebranych utworów, z uwagi na brak odnotowania przez zbieraczy czasu trwania melodii bądź jednostek metrycznych. Wyniki ukazują, że w tempach wolnych i umiarkowanych większość stanowią melodie o metrum zmiennym oraz w „dwumiarze”. Szybkie tempa spotykane są w melodiach trójmiarowych (z wysokim tempem jednostek metrycznych przy niewielkim tempie toku sylabicznego). W muzyce ludowej tego regionu dominuje tempo umiarkowane, charakterystyczne dla pieśni pasterskich i refleksyjnych. Tempo szybkie cechuje przyśpiewki taneczne²⁷.

W suicie *Uroda Beskidu Śląskiego* tempa są różnorodne, utwory zestawione są na zasadzie kontrastów agogicznych. Często w ramach jednej kompozycji poszczególne jej fragmenty utrzymane są w odmiennych tempach. Najwolniejszym utworem w całym cyklu jest ballada *Tylko jedna nie spała*, w której ćwierćnuta wynosi ok. 50 MM²⁸, najszybsze tempo występuje w drugiej części utworu zamykającego suitę pt. *Szumi halny*, w którym jednostka rytmiczna oscyluje w granicach 212 MM. W kompozycjach inspirowanych tańcami ludowymi tj. *Piłka* oraz *Owieżiok*, wiernie odwzorowują rodzaj tempa oraz jego zmienność, zgodnie z ludową praktyką wykonawczą.

Analizując metroritmikę w muzyce ludowej Beskidu Śląskiego, Kopoczek wskazuje na bardzo mały procent melizmatyki – 4% ogółu melodii. Odróżnia to folklor muzyczny Beskidu Śląskiego od sąsiedniego Beskidu Żywieckiego. Melodie „wolnometryczne” również występują rzadko – 4,5% przeanalizowanego zbioru. Kopoczek jako przykład podaje pieśń pasterską *Idzie owczor gróniem* związaną z wypasem owiec. Posiada ona 12-zgłoskowy wers oraz charakterystyczne wydłużanie czasu trwania najwyższych dźwięków w melodii, jak i przedłużenia ostatniej wartości w zwrotach kadencyjnych. Zdecydowana większość pieśni ludowych badanego obszaru posiada wyraźnie ustaloną rytmikę taktową – ok. 95%. Znaczną część zbioru – 59% stanowią melodie „dwumiarowe” wraz z „czteromiarowymi”, z tym, że ostatnią grupę reprezentują tylko 24 pieśni. Melodie w metrum 2/4 wykazują największe zróżnicowanie rytmiczne. „Trójmiar” występuje w 24%, metrum zmienne pojawia się w 12% ogółu przykładów. Resztę dopełniają znikome ilości „pięciomiaru”

²⁷ A. Kopoczek, *Folklor...*, s. 66-68

²⁸ wg skali metronomu Mälzla

i „sześciomiaru”. Dominacja „dwumiaru” jest zjawiskiem typowym dla regionów Polski południowej, jednak w Beskidzie Śląskim nie jest ona tak wyraźna. Wynika to ze stosunkowo dużej liczby melodii utrzymanych w metrum trójdzielnym²⁹.

Niektóre introdukcje w ustępach tworzących suitę oraz części improwizowane są utrzymane w tempie *rubato* bądź *ad libitum*, jednak tematy główne utworów, bazujące na melodiach z pieśni ludowych, w przeważającej większości wykonywane są w ustalonej rytmice taktowej. W trzech kompozycjach w cyklu – *Gajdosz na gróniu*, *Zbójnicy na sałaszu* oraz *Szumi halny* pojawiają się melodie „wolnometryczne”. Wynika to z faktu, że pieśni (m.in. wymieniona przez Kopoczek pieśń pasterska *Idzie owczor gróniem*), z których zaczerpnięte zostały motywy melodyczne, w praktyce ludowej wykonywane są właśnie w taki sposób.

Z wybranych przeze mnie melodii z repertuaru pieśniowego Beskidu Śląskiego, pięć z nich zostało zanotowanych przez zbieraczy w metrum 2/4, jedna w trójmiarze, dwie jako „wolnometryczne”. Jedna melodia zapisana jest w metrum zmiennym. Pieśń *Przez Istebny cesta* w zbiorze Taciny transkrybowana jest w „dwumiarze”³⁰, natomiast jej wariant w zbiorze Kopoczek zapisany został w metrum zmiennym³¹.

W ustępach suity również dominuje metrum 2/4. W dwóch utworach utrzymanych w „dwumiarze”, w procesie komponowania zostały wprowadzone takty na 5/4 oraz 7/8 aby przełamać symetrię okresu muzycznego. Z uwagi na czytelność zapisu w dwóch kompozycjach zrezygnowałem z oryginalnego metrum 2/4 na rzecz „czteromiaru”. W jednym utworze występuje metrum 3/4.

Badany przez Kopoczek materiał wykazuje cechę „zagęszczania rytmiki sylabowej” w pierwszym takcie fraz dwutaktowych, co autorka nazywa „tendencją descendentalną rytmiki”. Powstawanie fraz 3-taktowych poprzez rozbiecie drugiej części sylabowej na dwa takty w zwrotach kadencyjnych jest charakterystyczną cechą wspólną strefy karpackiej, do której należy Beskid Śląski³².

Powyższa właściwość rytmiki sylabowej polegająca na „zagęszczeniu pierwszego taktu frazy” zauważalna jest we wszystkich pieśniach oraz ich wariantach, na których wzorowana była suita. Zależność ta dotyczy nie tylko fraz dwutaktowych, ale także złożonych z większej ilości taktów. Charakterystyczne wydłużanie frazy

²⁹ A. Kopoczek, s. 70-93

³⁰ J. Tacina, s. 99

³¹ A. Kopoczek, *Śpiewnik...*, s. 252

³² A. Kopoczek, *Folklor...*, s. 94

o jeden takt w zwrotach kadencyjnych za sprawą rozdzielenia sylaby występuje w 4 pieśniach.

Folklorystka analizując badany materiał zauważa, że rytm punktowany, typowy dla m.in. regionów Polski centralnej, występuje w znikomej ilości. Mała ilość rytmów krakowiakowych w muzyce Beskidu Śląskiego stanowi czynnik odróżniający ten folklor muzyczny od sąsiedniego Beskidu Żywieckiego, w którym rytm synkopowany pojawia się dwukrotnie częściej. Rytm odwrotnie punktowany nie zaznacza się w muzyce Beskidu Śląskiego tak wyraźnie jak w pozostałych regionach górskich oraz muzyce ludowej sąsiednich narodów³³.

Alina Kopoczek zwraca uwagę na związek rytmiki z tańcami, ponieważ większość pieśni ma charakter taneczny. Tańce górali śląskich wyróżniają się na tle innych grup górskich, przede wszystkim różnorodnością i ilością odmian. Badaczka wyróżnia *owięzioka*, z którym związana jest największa liczba melodii i tekstów. W pieśniach tanecznych Beskidu Śląskiego spotykamy rytmy polonezowe, mazurkowe, oberkowe oraz kujawiakowe. Często w ramach jednego utworu występuje łączenie ze sobą wymienionych schematów rytmicznych polskich tańców narodowych³⁴.

Z pieśni, które zainspirowały mnie przy tworzeniu suity, tylko jedna posiada w swojej strukturze rytmicznej synkopy. W 4 przykładach występuje rytm odwrotnie punktowany. W znacznej większości zauważalna jest symetria fraz oraz okresów muzycznych. Tylko w dwóch melodiach występuje forma asymetryczna. W utworze *Zagrejcie gajdziczki*, w obu wykorzystanych wariantach, spotykamy zdania muzyczne złożone z 5 taktów (2+3), w pieśni zbójcejskiej *Pójmy chłopcy, pójmy zbijać* występuje okres muzyczny składający się z fraz 3- i 4-taktowych.

Z bogatego repertuaru tańców górali śląskich wybrałem i przedstawiłem w dziele dwa reprezentatywne przykłady. Pierwszym z nich jest (wyróżniony przez Kopoczek) *owięziok*, drugi to *piłka*. Szczegółowe opisy tych tańców podaje Janina Marcinkowa³⁵. Oba tańce notowane są w metrum 2/4. Do *owięzioka* jako przyśpiewkę wykorzystuje się w zasadzie dowolną pieśń, stąd nie ma on ściśle określonego schematu rytmicznego. Często wykonuje się pieśń *Zagrejcie gajdziczki*, w której odnotowujemy rytm synkopowany i do tej melodii sięgnąłem komponując utwór. Drugi taniec wykonywany jest tylko do melodii zatytułowanej *Rzezali gorole piłkóm, rzezali*, której

³³ Tamże.

³⁴ Tamże s. 95-96

³⁵ J. Marcinkowa, s. 65-79, 84-86

struktura rytmiczna (szczególnie w końcowych taktach zdań muzycznych) wykazuje cechy wspólne z czeskim tańcem narodowym – polką. Obie wybrane przez mnie formy taneczne składają się z dwóch części. Druga zawsze utrzymana jest w szybszym tempie i zwana jest *zwyrta* przez nawiązanie do obrotowego charakteru figur tanecznych.

2. Opis poszczególnych kompozycji tworzących utwór cykliczny

2.1. Gajdosz na gróniu

Utwór otwierający suitę zatytułowany jest *Gajdosz na gróniu*. Koncepcja kompozycji zbudowana była na bazie silnej inspiracji instrumentem ludowym występującym na obszarze Beskidu Śląskiego zwanego gajdami śląskimi, który stanowi charakterystyczny element folkloru muzycznego tego regionu.

Gajdy to aerofon pojedynczostroikowy (wykorzystywany jest stroik typu klarnetowego) należący do grupy instrumentów dudowych. Składa się z 4 podstawowych elementów konstrukcyjnych: piszczałki melodycznej zwanej „gajdzicą”, piszczałki burdonowej zwanej „hukiem” lub „hokiem”, woru zwanego „miechem”, czyli rezerwuaru powietrza oraz mieszka zwanego „demlokiem” ręcznie doprowadzającego powietrze do miecha³⁶.

W rodzinie instrumentów dudowych jest to instrument o najmniejszych możliwościach skalowo-muzycznych. Skala dźwiękowa gajd śląskich opiera się na heksachordzie durowym z dodaną subkwartą przy zamkniętych wszystkich sześciu otworach palcowych. Gajdy strojone były w F, E, Es, a także w D³⁷.

Kompozycja rozpoczyna się częścią improwizowaną, w której wykonawcy mają ściśle określony materiał dźwiękowy do wykorzystania (Przykład nutowy 1: takty 1-4). Skale, którymi mogą się posługiwać to występujące po sobie heksachordy durowe w tonacjach: Es, E, D i F³⁸. Ta koncepcja bezpośrednio nawiązuje do charakterystyki gajd. Wg Alojzego Kopoczka instrumenty te najczęściej spotyka w stroju Es³⁹, dlatego nadałem pierwszeństwo tej tonacji.

Improwizację opartą na sześciostopniowej skali durowej Es inauguruje saksofon wraz z zestawem perkusyjnym. Następnie po dźwiękach heksachordu w tonacji E improwizuje fortepian wraz z kontrabasem, do których w kolejnej tonacji oddalonej o sekundę wielką w dół dołącza perkusja. Ostatni fragment improwizowanej części utworu opiera się na 6-stopniowej skali durowej F, wówczas po raz pierwszy słyszymy wszystkich członków kwartetu. Zagęszczenie faktury oraz poziom dynamiczny rośnie

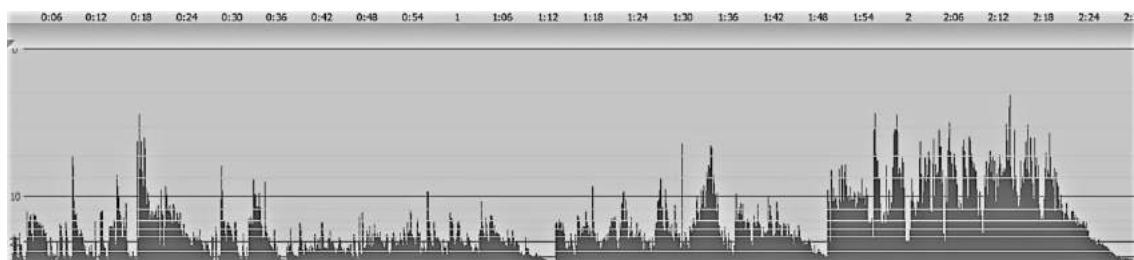
³⁶ A. Kopoczek, *Ludowe Instrumenty Muzyczne Polskiego Obszaru Karpackiego*, Rzeszów 1996, s. 102-109

³⁷ Tamże s. 110

³⁸ W niniejszym opisie zastosowałem następującą zasadę: nazwy tonacji oraz skal notowane są zgodnie z systemem niemieckim, natomiast akordy (zgodnie z przyjętym w muzyce jazzowej) systemem anglojęzycznym.

³⁹ Tamże.

z odcinka na odcinek, osiągając najwyższy wskaźnik w ostatnim fragmencie (Wykres 1). Kolektywna improwizacja całego zespołu zostaje zatrzymana na mój znak.



Wykres 1

Po wygaśnięciu ostatniego współbrzmienia introdukcji następuje pierwsze przeprowadzenie tematu. Główna struktura melodyczna zaczerpnięta jest z pieśni *Idzie owczor gróniym zanotowanej* przez Kopoczek⁴⁰. Okres muzyczny składa się z trzech 6-taktowych zdań, każde z nich utrzymane jest w innej tonacji, kolejno Es, E oraz D (Przykłady nutowe 1 i 2: takty 5-22). Jest to oczywiście ponowne nawiązanie do wariantów stroju, w którym budowane były (lub są) gajdy śląskie.

Wykonując melodię na saksofonie, starałem się odwzorować brzmienie piszczałki melodycznej gajd tzw. „gajdzicy”, poprzez grę w tym samym rejestrze, używając identycznej skali dźwiękowej oraz świadomie operując niedoskonałościami intonacyjnymi, które słyszalne są w grze „gajdoszy” (wynika to z faktu, że instrumenty te były i są wytwarzane ręcznie przez mistrzów ludowych przy użyciu niezaawansowanych narzędzi). Stosuję także technikę oddechu permanentnego⁴¹, dzięki czemu utrzymuję ciągłość dźwięku typową dla gajd. Instrument ten posiada skórzany „miech”, który „gajdosz” regularnie pompuje powietrzem ręcznie przez tzw. „demlok”, stąd dźwięk brzmi bez przerwy.

„Gajdziarze” (tak muzyków grających na gajdach określa Marcinkowa) podczas gry bogato stosują ozdobniki⁴². W ten sam sposób wykonywałem melodie w utworze *Gajdosz na gróniu*. Piszczałkę burdonową naśladuje partia kontrabas. Długie, niskie dźwięki wykonywane są smyczkiem w artykulacji *legato*.

W trakcie wykonywania pierwszego tematu wraz z kontrabasistą, pianista improwizuje kontrapunkt bazując w dalszym ciągu na materiale dźwiękowym ograniczonym do heksatoniki durowej w różnych tonacjach. Zgodnie z moim zamysłem

⁴⁰ A. Kopoczek, *Śpiwnik...*, s. 322

⁴¹ Zob. więcej na temat tej techniki: J. Londeix, *Hello Mr. Sax! Parameters of the saxophone*, Paryż 1989, s. 82

⁴² J. Marcinkowa, s. 36

aranżacyjnym tłumi on struny i stosuje krótką, selektywną artykulację, co stanowi kontrast do ciągłości dźwięku w partiach saksofonu oraz perkusji. Perkusista w tym fragmencie utworu ma pełną dowolność w realizacji własnej partii (Przykłady nutowe 1 i 2: takty 5-22).

Gajdosz na gróniu

B. Noszka

IMPRO ON HEXATONICS

1 TS/DR 2 PNO/DB 3 PNO/DB/DR 4 TS/PNO/DB/DR

TENOR SAXOPHONE

PIANO

UPRIGHT BASS

IMPRO ON HEXATONICS 1 TS/DR 2 PNO/DB 3 PNO/DB/DR 4 TS/PNO/DB/DR

DRUM SET

FREELY

THEME 1

ON CUE
AD LIB.

ON CUE

5

TEN. SAX.

PNO.

PIANO/DRUMS IMPRO
PALM MUTING AND STACCATI

U. BASS

ARCO. LEGATO

THEME 1

DR.

FREELY

Przykład nutowy 1

2

ON CUE

16

D^b

TEN. SAX.

PNO.

U. BASS

DR.

♩=140 12.

23

E^b maj7

E^b7(♯11)

TEN. SAX.

E^b maj7

E^b7(♯11)

PNO.

4

E^b maj7

PIZZ.

E^b7(♯11)

U. BASS

♩=140 12.

DR.

Przykład nutowy 2

Po dwukrotnym przeprowadzeniu tematu, w partii fortepianu motyw melodyczno-rytmiczny w niskim rejestrze wprowadza właściwą część utworu w metrum 7/8. Po dwóch taktach do fortepianu dołącza kontrabas, w 27 takcie perkusja, w 28 takcie saksofon (Przykład nutowy 2: takty 23-28). Realizując szybki przebieg w kierunku wznoszącym, doprowadzam do pierwszej nuty melodii głównej. Jest to ten sam temat co w części poprzedniej, tym razem zaaranżowany jest w metrum 7/8.

Kontrabas realizuje zapisaną figurę melodyczno-rytmiczną, której struktura podkreśla połączenia harmoniczne i stanowi bazę rytmiczną ósemkowego *groove'u*, wykonywanego przez perkusję. Pozwala to pianiście na dużą swobodę w realizacji przebiegu harmonicznego. W tym fragmencie utworu prezentując melodię operuję naturalną barwą saksofonu.

Temat zaprezentowany jest w tych samych trzech tonacjach, co w początkowym przeprowadzeniu (Przykłady nutowe 3 i 4: takty 29-56). Podstawą harmoniczną stają się jednak subdominanty, np. $Ab^{maj7(\#11)}$ to akord zbudowany na IV stopniu skali Es-dur⁴³ (Przykład nutowy 3: takty 29-32), po których następuje wychylenie do jednoimiennej skali molowej melodycznej, np. $Bb^{13(b9sus4)}$ to akord zbudowany na II stopniu skali as-moll melodycznej (Przykład nutowy 3: takt 33). Kolejny zwrot harmoniczny kieruje się do tonacji dominanty, np. F^7 to akord na V stopniu w skali B-dur (Przykład nutowy 3: takty 34-35), oraz ponownie jednoimiennej molowej melodycznej, np. Fm^{7b5} to akord zbudowany na VI stopniu skali as-moll melodycznej (Przykład nutowy 3: takt 36). W taktach nr 50 do 53 zapisana jest powtórka, którą grający realizują tylko podczas wykonywania tematu oraz na koniec każdej improwizacji (Przykład nutowy 4).

Sola przebiegają na 28-taktowej formie z tematu (Przykłady nutowe 3 i 4: takty 29-56). Jako pierwszy rozpoczynam improwizację, grając 3 przebiegi formy. Po wspomnianym wyżej powtórzeniu czterech taktów, następuje interludium, w którym pojawia się nowy materiał melodyczny (Przykłady nutowe 5 i 6: takty 57-66). Cytowana melodia pochodzi z pieśni *Przez Istebny cesta* ze zbioru Taciny⁴⁴. Struktura melodyczna zaprezentowana jest w trzech tonacjach: Es, E oraz F. W 58 oraz 61 takcie od „trzeciej miary” dokończonowane zostały kontrapunkty wykonywane przez saksofon i fortepian (Przykład nutowy 5).

⁴³ W niniejszym opisie zastosowałem następującą zasadę: nazwy tonacji oraz skal notowane są zgodnie z systemem niemieckim, natomiast akordy (zgodnie z przyjętym w muzyce jazzowej) systemem anglojęzycznym.

⁴⁴ J. Tacina, s. 99

1 HEAD AND SOLOS
FORM: 1 2 3

29 $A\flat maj7(\sharp 11)$ $B\flat 7(\flat 9 \flat 5 \flat 4)$ $F7$ $F\flat 7$ 3

TEN. SAX.

PNO.

U. BASS

DR.

2

37 $A maj7(\sharp 11)$ $B 7(\flat 9 \flat 5 \flat 4)$ $F\sharp 7$ $F\sharp \flat 7$

TEN. SAX.

PNO.

U. BASS

DR.

Przykład nutowy 3

4

3

45 Gmaj7(#11) A7(b9)G5(4)

TEN. SAX.

PNO.

U. BASS

Dr.

24

REPEAT ONLY IN HEAD AND LAST CHORUS OF SOLO

AFTER REPEAT:
1ST SOLO GO TO INTERLUDE
2ND SOLO GO TO BASS SOLO

50 E7(#9) E7 Eø7 Ebmaj7 Eb7(#11)

TEN. SAX.

PNO.

U. BASS

Dr.

28 32

Przykład nutowy 4

57 **INTERLUDE** 5

TEN. SAX.

PNO.

U. BASS

INTERLUDE

DR.

60

TEN. SAX.

PNO.

U. BASS

DR.

Przykład nutowy 5

6

63

GO TO 2ND SOLO ON FORM 1 2 3

EB7(#11)

TEN. SAX.

FMaj7

F7(#11)

PNO.

U. BASS

FMaj7

F7(#11)

DR.

BASS SOLO ON HEXATONICS

AD LIB. ON CUE ON CUE ON CUE

EB6 E6 D6 F6

TEN. SAX.

EB6 E6 D6 F6

PNO.

U. BASS

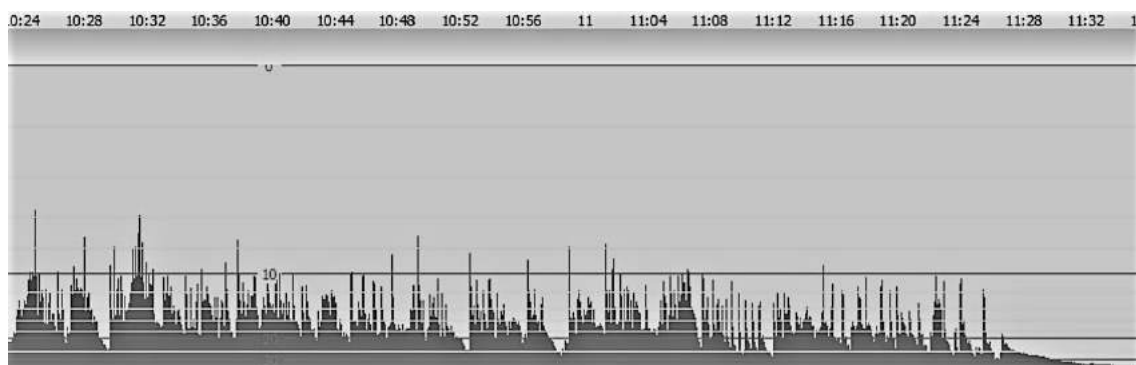
BASS SOLO ON HEXATONICS

DR.

FREELY

Przykład nutowy 6

Po 10-taktowym przerywniku następuje solo fortepianu. Improwizacja pianisty mieści się w 3 przebiegach 28-taktowej formy z powtórzeniem wyznaczonych taktów w końcowym *chorusie* (Przykłady nutowe 3 i 4: takty 29-56). Po nim, jako ostatni solista w utworze improwizuje kontrabasista. Forma pod jego solo jest odmienna od dotychczasowej, przestaje obowiązywać konkretne tempo i metrum. Następuje powrót do materiału skalowego z introdukcji – w improwizacji muzyk może korzystać wyłącznie z zapisanych sześciostopniowych skal durowych (Przykład nutowy 6: takty 67-70). Wszystkie pozostałe parametry pozostają dowolne, zmiany tonacji sygnalizuje solista (Wykres 2).



Wykres 2

Po zakończeniu sola kontrabasisty rozpoczyna się ostatnia część utworu. Temat 2 oparty jest na materiale dźwiękowym z interludium, jednak z pewnymi różnicami w strukturze melodycznej oraz metrycznej. Wynikają one z odniesienia do innego wariantu pieśni *Przez Istebnym cesta cembrowano*, który folklorystka Alina Kopoczek transkrybowała z wykonania Antoniego Kawuloka z Istebnej⁴⁵ (Przykład nutowy 7: takty 71-84).

W tym fragmencie utworu, realizując melodię główną, ponownie wykorzystuję te same techniki, które zastosowałem w Temacie 1, imitując brzmienie gajd. Kontrabas wykonuje burdonowe dźwięki smyczkiem w artykulacji *legato*. Pianista improwizuje kontrapunkt w oparciu o skalę durową sześciostopniową w różnych tonacjach. W Es oraz E stosuje się do wytycznych zapisanych w nutach – gra krótką artykulacją oraz tłumi struny (Przykład nutowy 7: takty 71-78), natomiast w tonacji F wykazuje się własną inwencją i zmienia sposób wydobywania dźwięków ze *staccato* na *legato*, używa pedału i nie tłumi strun (Przykład nutowy 7: takty 79-84). Na ostatnim dźwięku z melodii zespół wspólnie realizuje *fermatę*, która zamyka tę część suity.

⁴⁵ A. Kopoczek, *Śpiewnik...*, s. 252

7

THEME 2 71

ON CUE
AD LIB.

TEN. SAX.

PNO.

E^b₆

PIANO/DRUMS IMPRO
PALM MUTING AND STACCATO

ARCO. LEGATO

E^b₆

U. BASS

THEME 2

DR.

75

ON CUE

TEN. SAX.

PNO.

E^b₆

E^b₆

U. BASS

DR.

79

ON CUE

FINE

TEN. SAX.

PNO.

F^b₆

F^b₆

U. BASS

DR.

Przykład nutowy 7

2.2. Piłka

Pilka to tytuł kolejnego utworu, który inspirowany był tańcem pod tą samą nazwą, znanym ludności zamieszkującej Beskid Śląski. Nazewnictwo pochodzi od figur choreotechnicznych wykonywanych przez tańczące pary. Jest to krok dosuwany w bok, który przypomina cięcie drewna piłką⁴⁶. Janina Marcinkowa zalicza go grupy tańców pojedynczych par oraz podgrupy tańców z motywem *zwyrwania*⁴⁷. Notuje się go w metrum 2/4. Dzieli się na dwie części, z których pierwsza jest minimalnie wolniejsza od drugiej⁴⁸.

Jako przyśpiewkę do *pilki* intonuje się melodię *Rzezali gorole piłkóm, rzezali*. W swoim zbiorze zapisała ją Marcinkowa⁴⁹ oraz Kopoczek⁵⁰. Obie wersje są niemal identyczne, istotna różnica to zanotowane przez pierwszą z wymienionych folklorystek powtórki, które pokrywają się z praktyką wykonawczą. Możemy zaobserwować to na filmie *Tańce polskie – śladami Oskara Kolberga. Tom 3, Beskid Śląski* w reż. Barbary Łuczak⁵¹, do którego treść opracowała Janina Marcinkowa.

Utwór, będący drugą pozycją na płycie, rozpoczyna się od przeprowadzenia tematu w metrum 2/4, w tempie szybkim. Wykonuję melodię na saksofonie będącą cytatem z opisanej wyżej pieśni. Fortepian wraz z kontrabasem realizują skomponowaną harmonię w określonych podziałach rytmicznych, które podkreśla także perkusista (Przykład nutowy 8). Współbrzmienia w pierwszym oraz piątym takcie, zapisane do realizacji przez sekcję rytmiczną na „2 i”, wprowadzają do utworu pewien dynamizm, którego brakowało mi w statecznym pierwowzorze. W szóstym takcie kompozycji zostało wprowadzone metrum 5/4. Względem oryginalnej melodii zmianie uległy w tym miejscu także struktury rytmiczne. Ćwierćnuty oraz ósemki zostały zastąpione ósemkami z kropką, a ostatnia ćwierćnuta ósemką (Przykład nutowy 8: takt 6). Ten zabieg aranżacyjny miał na celu złamanie schematyczności struktury melodycznej, która w pieśni ludowej, na przestrzeni 16-taktowej formy, operuje tym samym podziałem rytmicznym powtarzanym co 4-takty.

Wznoszący ruch harmoniczny w pierwszych czterech taktach kompozycji (Przykład nutowy 8), symbolizuje krok dosuwany tancerzy, który wykonują

⁴⁶ J. Tacina, *Śląskie tańce ludowe, t. 1. Śląsk Cieszyński*, Bielsko-Biała 1981, s. 177

⁴⁷ J. Marcinkowa, s. 42-43

⁴⁸ Tamże s. 84

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ A. Kopoczek, *Śpiwnik...*, s. 348

⁵¹ *Tańce polskie – śladami Oskara Kolberga. Tom 3, Beskid Śląski* (film), reż. B. Łuczak, Warszawa 1994, dostępny online: https://www.youtube.com/watch?v=sig2ween_bI (dostęp 17.08.2021)

przesuwając się po linii prostej do przodu, co odpowiada pierwszej frazie pieśni. W tańcu, w ostatnim takcie każdej frazy muzycznej, pary przytupują 3 razy w rytmie dwie ósemki ćwierćnuta, podkreślając strukturę rytmiczną melodii pieśni. Ten element w utworze wykonuję na saksofonie, dodatkowo wyeksponowałem go poprzez dodanie wspomnianego rytmu także w partii kontrabasów oraz perkusji (Przykład nutowy 8: takty 4, 6, 10 i 14).

Druga fraza w tańcu wykonywana jest przez tancerzy ponownie krokiem dosuwającym, lecz tym razem powracają oni po linii prostej na miejsce, z którego rozpoczęli taniec. W kompozycji przedstawiłem ten ruch za pomocą opadającego ruchu harmonicznego (Przykład nutowy 8: takty 5 i 6).

Tancerze wykonują opisane powyżej zdanie muzyczne dwukrotnie bez żadnych zmian, następnie przechodząc do drugiej fazy tańca. W kompozycji natomiast drugie zdanie muzyczne różni się od pierwszego. Od taktu 7 temat zostaje powtórzony, tym razem dokładnie tak jak w pieśni – nie pojawia się metrum 5/4 oraz związane z nim zmiany rytmiczne. Zmieniają się natomiast akordy, przy zachowaniu koncepcji zmiennego kierunku ruchu harmonicznego, pierw wznoszącego następnie opadającego (Przykład nutowy 8: takty 7-14). Szczegółowy opis tej części tańca przedstawili folklorysty Marcinkowa⁵² oraz Tacina⁵³.

⁵² J. Marcinkowa, s. 85

⁵³ J. Tacina, *Śląskie...*, s. 176-177

Piłka

B. Noszka

A $\text{♩} = 127$

F#7_{ALT.} Gmaj7 A13(b9SUS4) A7(SUS4) Bbmaj7(#5) A7(SUS4) Gmaj7 F#m7 Em7

TS

PNO

DB

DR

7 D7(SUS4) Ebmaj7(#5) Em9 F#m7 Cmaj7(#11)/G F7(#11) Em7 Eø9 Gm(maj7)/D

TS

PNO

DB

DR

Przykład nutowy 8

Druga część tańca zwana *zwyrtań* przebiega w tempie nieco szybszym od części pierwszej. Pary w objęciu krążą w miejscu⁵⁴. Według Marcinkowej, Kopoczek oraz Taciny forma tej części zamyka się w 8 taktach, natomiast w utworze zastosowałem 9-taktową (Przykład nutowy 9), którą zaobserwowałem w wykonaniu zespołu regionalnego zarejestrowanego na wspomnianym już filmie pt. *Tańce polskie...*⁵⁵.

Wers w tej części pieśni jest 7-zgłoskowy w układzie sylab 4+3 w strukturze 2-taktowej. Frazy trzytaktowe powstają poprzez rozłożenie drugiego taktu na dwa osobne. Alina Kopoczek określa to zjawisko „tendencją descendentalną” rytmiki⁵⁶. Opisywane przez badaczkę rozbitcie frazy 2-taktowej na 3-taktową, powoduje zmianę układu sylab na 4+2+1. Ten układ wraz z wymienionym wcześniej 4+3 są najczęściej występującymi schematami rytmicznymi dla wersów 7-zgłoskowych w „dwumiarze” w folklorze muzycznym Beskidu Śląskiego⁵⁷.

W pierwszym, 4-taktowym zdaniu muzycznym szybszej części utworu realizuję na saksofonie melodię będącą dokładnym cytatem z pieśni. Pianista improwizuje kontrapunkt do linii melodycznej bazując na zapisanym akordzie A^{13(b9sus4)}. Taki sposób notacji tego współbrzmienia podaje wspomniany w podrozdziale 1.2. niniejszej pracy Levine⁵⁸. Chodzi o akord zbudowany na II stopniu skali g-moll melodycznej. Można go także zapisać jako Gm^(maj7)/A, aby ułatwić jego interpretację wykonawcom. Kontrabas gra podstawę harmoniczną w zapisanym rytmie podkreślającym drugą miarę w drugim takcie frazy. Perkusja zaznacza triole ósemkowe, którymi zilustrowałem *figurę zwyrtań*, czyli krążenie w miejscu tancerza i tancerki (Przykład nutowy 9: takty 15-18).

Drugie zdanie muzyczne zostało ukazane w transpozycji o sekundę wyżej względem pierwszego. Złożone jest z 5 taktów, powstanie dodatkowego taktu zostało opisane wyżej (Przykład nutowy 9: takty 19-23). Oryginalny rytm z pieśni w 4 takcie drugiego zdania muzycznego, złożony z dwóch ćwierćnut, we własnym utworze zastąpiłem dokończoną figuracją składającą się z triol ósemkowych, która realizowana jest przez cały zespół. Ten element powstał jako wypełnienie przestrzeni pomiędzy pierwszym a drugim dźwiękiem oryginalnej melodii, poprzez dodanie

⁵⁴ J. Marcinkowa, s. 84

⁵⁵ *Tańce polskie – śladami Oskara Kolberga. Tom 3, Beskid Śląski* (film), reż. B. Łuczak, Warszawa 1994, dostępny online: https://www.youtube.com/watch?v=sig2ween_bI (dostęp 17.08.2021)

⁵⁶ A. Kopoczek, *Folklor...*, s. 77

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ M. Levine, *The Jazz...*, s. 60-62

diatonicznego pochodu kwartowego w kierunku opadającym. W partii saksofonu oraz kontrabasu kierunek ten zostaje zmieniony na ostatnim dźwięku pochodu, z powodu ograniczeń rejestru dźwiękowego tych instrumentów. Partia lewej ręki fortepianu oraz kontrabasu utrzymana jest w interwale decymy w dół w stosunku do melodii saksofonu oraz partii prawej ręki fortepianu (Przykład nutowy 9: takt 22). Figuracja zakończona jest półnutą z *fermatą* na akordzie $C^{7(sus4)}$ i zamyka ona część *zwyrwany*.

2 B ♩ = 135
15 A13(♭9♯54)

TS

PNO

DB

DR B ♩ = 135

19 B13(♭9♯54) FINE C7(♯54)

TS

PNO

DB

DR

Przykład nutowy 9

Jak traktuje film pt. *Tańce polskie...*⁵⁹, tańczące pary śpiewają w trakcie wykonywania figur choreotechnicznych w *pilce*. Po odśpiewaniu pieśni i wykonaniu obu części tańca, warstwę muzyczną przejmowała kapela a tancerze powtarzali układ 2-częściowy. Drugie przeprowadzenie formy było zatem (pod kątem muzycznym) wykonywane czysto-instrumentalnie, pary tym razem bez śpiewu wykonywały kroki taneczne. W kompozycji nawiązuję do tej praktyki poprzez aranżację. W drugim przeprowadzeniu tematu w części wolniejszej fortepian przejmuje rolę instrumentu melodycznego. Występuje nowy materiał w warstwie akordowej, lecz z niezmienną ideą zmiennego kierunku ruchu harmonicznego nawiązującego do dosuwanych kroków tanecznych wykonywanych przez pary (Przykład nutowy 10).

Wykonanie melodii głównej przejmuję od pianisty w części *zwyrtań*, który dogrywa improwizowany kontrapunkt, bazując na zapisanej partii. Partia perkusji w tej części utworu jest bardzo oszczędna, wykonawca akcentuje na talerzach pierwszą i drugą miarę w takcie. Kontrabas realizuje podstawy akordów w zapisanym rytmie podkreślającym „drugą miarę” w drugim takcie frazy. Cały zespół wykonuje kulminacyjną figurację triolową w 45 takcie, zakończoną półnutą. Tym razem współbrzmieniem wieńczącym drugie przeprowadzenie części *zwyrtań* jest akord C#^{7alt}. (Przykład nutowy 11).

W wykonaniu zespołu regionalnego we wspomnianym filmie w reżyserii Barbary Łuczak, miało miejsce trzykrotne powtórzenie dwuczęściowej formy *pilki*. Ostatnie przeprowadzenie było tożsame z pierwszym – tańczące pary ponownie śpiewały pieśń w trakcie wykonywania figur choreotechnicznych. Odzwzorowuję tę formę w aranżacji kompozycji tematu głównego. Trzykrotnie powtarza się dwuczęściowa forma, dla większej przejrzystości oznaczona w nutach literami: AB, CD, AB (Przykłady nutowe 8-11). Pierwsze i trzecie przeprowadzenie jest identyczne we wszystkich elementach dzieła muzycznego.

⁵⁹ *Tańce polskie – śladami Oskara Kolberga. Tom 3, Beskid Śląski* (film), reż. B. Łuczak, Warszawa 1994, dostępny online: https://www.youtube.com/watch?v=sig2ween_bI (dostęp 17.08.2021)

C $\text{♩} = 127$

TACET 24 $\text{B}^\flat\text{maj7}(\sharp 5) \text{F}\text{maj7}(\sharp 11)/\text{C}$ $\text{D}7(\text{SUS}4)$ $\text{E}^\text{m}6 \text{D}\text{maj7}/\text{F}\sharp$ $\text{E}^\text{m}11$ $\text{G}\text{maj7}/\text{D}$ $\text{C}7(\sharp 11)$ 3

TS

PNO

DB

DR

C $\text{♩} = 127$

30 $\text{D}7(\text{SUS}4) \text{E}^\text{b}\text{maj7}(\sharp 5)$ $\text{E}^\text{m}9$ $\text{F}\sharp\text{m}7$ $\text{C}\text{maj7}(\sharp 11)/\text{G}$ $\text{F}7(\sharp 11)$ $\text{E}^\text{m}7$ $\text{D}9 \text{F}\text{m}\text{maj7}/\text{C}$

TS

PNO

DB

DR

Przykład nutowy 10

4 D $\text{♩} = 135$
PLAY 38 A7(SUS4)

TS A7(SUS4)

PNO A7(SUS4)

DB D $\text{♩} = 135$

DR

42 B7(SUS4) C#7 ALT.

TS B7(SUS4) C\#7 ALT.

PNO B7(SUS4) C\#7 ALT.

DB B7(SUS4) C\#7 ALT.

DR

Przykład nutowy 11

Po wykonaniu ostatniego przeprowadzenia tematu następują improwizacje. Forma, po której przebiegają to AB, CD (Przykłady nutowe 12-15). Struktury rytmiczno-harmoniczne pozostają bez zmian. Tempo nie ulega przyspieszeniu na odcinku części *zwyrtaanych*, zespół zaznacza tylko charakterystyczny rytm triolowy. Rezygnacja z minimalnych zmian agogicznych pomiędzy częściami jest w zasadzie niezauważalna dla słuchacza, natomiast solista wraz z sekcją rytmiczną zyskują dzięki temu większą swobodę kreowania wspólnego dialogu muzycznego.

Pianista improwizuje jako pierwszy, po nim następuje moje solo. Obaj improwizujemy po takiej samej formie, wykonując po dwa powtórzenia 46-taktowego schematu AB, CD.

Po improwizacjach następuje powrót do tematu utworu, który tym razem rozpoczyna się od środkowej części C. Fortepian realizuje melodię w części wolniejszej C, saksofon w części szybszej D, tak samo jak przed improwizacjami (Przykłady nutowe 10-11). Następnie realizowany jest schemat AB (Przykłady nutowe 8-9). Utwór kończy się w ósmym takcie części *zwyrtaany* B, zgodnie z zapisem *fine*, po wspólnie zrealizowanym przez zespół diatonicznym pochodzie kwartowym złożonym z dwóch grup triol ósemkowych (Przykład nutowy 9: takt 22).

FORM: A B C D
AFTER LAST SOLO
HEAD: C D A B

A SOLOS

♩=127 70

F#7 ALT. Gmaj7 A13(b9sus4) A7(sus4) Bbmaj7(♯5) A7(sus4) Gmaj7 F#m7 Em7 7

TS

F#7 ALT. Gmaj7 A13(b9sus4) A7(sus4) Bbmaj7(♯5) A7(sus4) Gmaj7 F#m7 Em7

PNO

F#7 ALT. Gmaj7 A13(b9sus4) A7(sus4) Bbmaj7(♯5) A7(sus4) Gmaj7 F#m7 Em7

DB

A SOLOS

♩=127

F#7 ALT. Gmaj7 A13(b9sus4) A7(sus4) Bbmaj7(♯5) A7(sus4) Gmaj7 F#m7 Em7

DR

76 D7(sus4) Ebmaj7(♯5) Em9 F#m7 Cmaj7(♯11)/G F7(♯11) Em7 E♭9 Gm(maj7)/D

TS

D7(sus4) Ebmaj7(♯5) Em9 F#m7 Cmaj7(♯11)/G F7(♯11) Em7 E♭9 Gm(maj7)/D

PNO

D7(sus4) Ebmaj7(♯5) Em9 F#m7 Cmaj7(♯11)/G F7(♯11) Em7 E♭9 Gm(maj7)/D

DB

D7(sus4) Ebmaj7(♯5) Em9 F#m7 Cmaj7(♯11)/G F7(♯11) Em7 E♭9 Gm(maj7)/D

DR

Przykład nutowy 12

8 8 ♩ = 135

84 A13(b9sus4) B13(b9sus4) C7(sus4)

TS

A13(b9sus4) B13(b9sus4) C7(sus4)

PNO

A13(b9sus4) B13(b9sus4) C7(sus4)

DB

8 ♩ = 135

A13(b9sus4) B13(b9sus4) C7(sus4)

DR

Przykład nutowy 13

99 **C** ♩=127 9

99 $\flat\flat\text{maj7}(\sharp\flat)\text{ } \flat\text{maj7}(\sharp\flat)/\text{C}$ $\text{D7}(\text{sus4})$ $\text{E}\flat\text{ } \text{D}\text{maj7}/\text{F}\sharp$ Em^{11} $\text{G}\text{maj7}/\text{D } \text{C7}(\sharp\flat)$

TS

PNO

DB

DR

C ♩=127

99 $\flat\flat\text{maj7}(\sharp\flat)\text{ } \flat\text{maj7}(\sharp\flat)/\text{C}$ $\text{D7}(\text{sus4})$ $\text{E}\flat\text{ } \text{D}\text{maj7}/\text{F}\sharp$ Em^{11} $\text{G}\text{maj7}/\text{D } \text{C7}(\sharp\flat)$

99 $\text{D7}(\text{sus4})$ $\text{E}\flat\text{maj7}(\sharp\flat)$ Em^9 $\text{F}\sharp\text{m7 } \text{C}\text{maj7}(\sharp\flat)/\text{G } \text{F7}(\sharp\flat)$ $\text{E}\text{m7}$ $\text{D}^{\flat 9} \text{Fm}\text{maj7}/\text{C}$

TS

PNO

DB

DR

99 $\text{D7}(\text{sus4})$ $\text{E}\flat\text{maj7}(\sharp\flat)$ Em^9 $\text{F}\sharp\text{m7 } \text{C}\text{maj7}(\sharp\flat)/\text{G } \text{F7}(\sharp\flat)$ $\text{E}\text{m7}$ $\text{D}^{\flat 9} \text{Fm}\text{maj7}/\text{C}$

Przykład nutowy 14

10 D $\text{♩} = 135$

107 A7(SUS4) B7(SUS4) C#7_{ALT.}

TS

PNO

DB

DR

A7(SUS4) B7(SUS4) C#7_{ALT.}

D $\text{♩} = 135$

A7(SUS4) B7(SUS4) C#7_{ALT.}

Przykład nutowy 15

2.3. Zbójnicy na szałaszu

Zbójnicy na szałaszu to kompozycja inspirowana legendami o zbójcach grasujących w regionach karpackich. W muzyce ludowej Beskidu Śląskiego historie o tematyce zbójeckiej spotykamy w pieśniach. W zbiorach m.in. Taciny oraz Kopoczek wyodrębniono je w osobnej kategorii.

Utwór rozpoczyna się melodią, która jest cytatem z pieśni ludowej *Pojcie haw gazdowie* ze zbioru Taciny, transkrybowana na podstawie wykonania Andrzeja Szalbóta z Wisły⁶⁰. Alojzy Kopoczek informuje o wielu wariantach tej pieśni, w swojej pracy zanotował jeden z nich⁶¹. Obaj badacze podają informację, że melodia ta stanowiła sygnał alarmowy informujący o napadzie zbójców na szałas. Przebywający na nim owczarz wykonywał go na trombicie, wzywając gazdów do przybycia z pomocą⁶².

Wymieniony aerofon jest charakterystycznym elementem folkloru muzycznego Beskidu Śląskiego⁶³. Nazywany jest różnorako, u Taciny występuje pod nazwą „trąba owczarska” lub „szałaska”. Autor zwraca również uwagę, że w Beskidzie Śląskim nie stosuje się nazwy trombita⁶⁴. Alojzy Kopoczek przedstawia dogłębną analizę etymologiczną, podając szereg nazw: trombita, „trąbita”, „trembita”, „trębita”, „ligawka”, „legawka”, „trąba owczarska”, „trąba szałasowa”, „fujara”, którymi nazywano długie od 1,5 do 4 metrów trąby proste, przeważnie drewniane występujące w Polsce na terenie Karpat⁶⁵.

Jest to instrument z grupy aerofonów ustnikowych. Odmiana występująca w Beskidzie Śląskim ma unikalną budowę typu cylindrycznego z czarą głosową. Jest także najdłuższa; posiada najwięszą menzurę z wyraźnie zaznaczającą się czarą głosową⁶⁶. Kształt ten umożliwia wydobywanie większej ilości dźwięków niż na innych odmianach trombity występujących w innych regionach Polski⁶⁷.

⁶⁰ J. Tacina, *Gronie...*, s. 34

⁶¹ A. Kopoczek, *Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego, Aerofony proste i ich repertuar*, Bielsko-Biała 1984, s. 38

⁶² J. Tacina, *Gronie...*, s. 33, A. Kopoczek, *Instrumenty...*, s. 38

⁶³ J. Tacina, *Gronie...*, s. 13

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ A. Kopoczek, *Instrumenty...*, s. 24-29

⁶⁶ A. Kopoczek, *Ludowe...*, s. 123-125

⁶⁷ Z. Wałach, R. Bałaś, *Budowa rogu pasterskiego i trombity*, Istebna 2014, <https://imit.org.pl/uploads/materials/files/SMBiL%20III%20Budowa%20rogu%20pasterskiego%20i%20trombity.pdf> (dostęp 17.08.2021)

Dźwięk na trombie powstaje poprzez drganie warg grającego na ustniku przy wdmuchiwanym powietrzu. Zmiana wysokości dźwięku następuje poprzez wykorzystanie techniki przedęcia.

„Polega ona na uzyskiwaniu wyższych harmonicznym tonów składowych przez zwiększenie prędkości drgającego strumienia powietrza znajdującego się w korpusie instrumentu. Na trombitach śląskich instrumentalści ludowi uzyskują dźwięki od drugiego do szesnastego tonu harmonicznego. Strój trombit uzależniony jest od długości instrumentu i od szerokości kanału”⁶⁸.

W trzecim z kolei utworze suity, nawiązując do tradycji gry na trombie. Uzyskuję specyficzne walory brzmieniowe poprzez wykonanie melodii na saksofonie z wykorzystaniem techniki przedęcia zamiast w sposób konwencjonalny, tj. z użyciem aplikatury. Wg Jean-Marie Londeixa⁶⁹ najwyższy możliwy do uzyskania na saksofonie tenorowym (na którym zostało nagrane dzieło) to dźwięk e^3 , który jest dwunastym dźwiękiem tonu harmonicznego uzyskiwanego od dźwięku A_2 (dźwięki podawane bez transpozycji). O tajnikach wydobywania alikwotów na saksofonie pisali także, m.in. Rascher⁷⁰, Nash⁷¹, Teal⁷², Lang⁷³, Rosseau⁷⁴ czy Liebman⁷⁵. Sztandarowym przykładem wykorzystania techniki przedęcia na saksofonie jest wykonanie utworu *Delta City Blues* Michaela Breckera z płyty *Two Blocks From The Edge* wydanej przez wytwórnię *Impulse!* w 1998 roku.

Podczas wydobywania dźwięków szeregu harmonicznego na saksofonie słyszalne są niedoskonałości intonacyjne. Są one wynikiem właściwości akustycznych – nie wszystkie naturalne alikwoty mieszczą się w systemie równomiernie temperowanym⁷⁶. Podobne problemy chwiejności intonacyjnej dotyczą gry na trombie. Szczególnie trudnym elementem dla grającego są skoki interwałowe, dlatego często ulegają wypełnieniu nutami przejściowymi. Bogato stosowana ornamentyka w grze trombitowej wynika z trudności uzyskania bezpośrednio głównego dźwięku melodii⁷⁷.

⁶⁸ A. Kopoczek, *Instrumenty...*, s. 96

⁶⁹ J. Londeix, *Hello Mr. Sax! Parameters of the saxophone*, Paryż 1989, s. 4

⁷⁰ S. M. Rascher, *Top-tones for the saxophone*, Nowy Jork 1941, s. 11-18

⁷¹ T. Nash, *Studies in High Harmonics*, Nowy Jork 1946

⁷² L. Teal, *The Art of Saxophone Playing*, Miami 1963, s. 98-99

⁷³ R. Lang, *Saxophone. Beginning Studies in the Altissimo Register*, Indianapolis 1971

⁷⁴ E. Rosseau, *Saxophone High Tones*, Saint Louis 1978

⁷⁵ D. Liebman, *Devepoling A Personal Saxophone Sound*, Medfield 1989, s. 15-22

⁷⁶ S. M. Rascher, s. 11

⁷⁷ A. Kopoczek, *Instrumenty...*, s. 99

Wykonując pierwszą strukturę melodyczną w utworze, będącą cytatem z pieśni *Pojcie haw gazdowie*, wzorowałem się na instrumentalistach ludowych, aby jak najwierniej odwzorować charakterystyczne elementy brzmienia i gry na trombie. Za namową realizatora nagrania, w post-produkcji zdecydowałem się wykorzystać efekt pogłosu (*reverb*) oraz echa (*tape delay*), które zostały nałożone na akustyczny dźwięk saksofonu. Zabieg studyjny miał na celu zimitowanie naturalnego pogłosu i zjawiska echa, które nierozdzielnie związane są z grą na „trąbie szałaskiej” na otwartej przestrzeni. Badacz kultury ludowej Śląska Cieszyńskiego Bogumił Hoff opisał w swojej pracy zatytułowanej *Lud cieszyński. Jego właściwości i siedziby, obraz etnograficzny* zwyczaje baczy przebywającego na szałasie. W opisie tym znajdziemy wzmiankę o zjawiskach akustycznych towarzyszących grze trombitowej:

„Wieczorami, po załatwieniu swoich czynności przy spędzeniu owiec, wydojeniu ich i zabezpieczeniu w koszarach na noc, z zamiłowaniem i z wielką wprawą zajmuje się muzyką. Dziwisz się, ale rzeczywiście jest tak, a instrument jego, to coś niezwykłego, bo to trąba, drewniana prosta olbrzymiej długości. Z niej wydobywa smętne swe pienia, znajdujące odpowiedź w lasach i dolinach”⁷⁸.

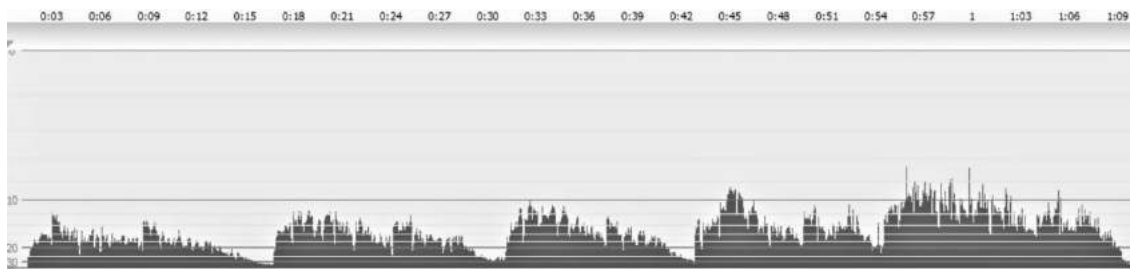
Melodia pieśni *Pojcie haw gazdowie* jest (w stosunku do okoliczności jej wykonywania) zaskakująco pogodna, opiera się na trójdźwięku durowym. Nie jest to przypadek, szczegółowo wyjaśnia to Jan Tacina:

„Nękanie rozbojem szałasze postanowiły zorganizować skuteczną obronę przeciwko zbójnikom. Zrobiły to sprytnie i chytrze. (...) Podczas uczty zbójnickiej przebiegły bacza zaproponował swoim niepożądanym gościom, że zagra im dla rozweselenia na trąbie szałaskiej. Skoro tylko rozległy się jej smutne dźwięki, ruszył ze wsi kto żywy, z drągiem lub siekierką na szałas. Zaskoczonych w ten sposób i nieprzygotowanych do obrony zbójników wyłapano i unieszkodliwiono.”

Podczas gdy we wsi rozbrzmiewała rezolutna melodia, na „szałaszu” trwały chwile pełne grozy. Postanowiłem oddać nastrój tej sytuacji w kompozycji. Linia melodyczna, którą wykonuję 5-krotnie na saksofonie, wzbogacona jest partią fortepianu oraz kontrabas, które realizują *unisono* wznoszący pochód sekundowy poczynając od dźwięku *Gis*. Pianista dodatkowo wykonuje *tremolo* oraz dubluje w oktawie dźwięk basowy. Pochód zakończony jest na dźwiękach *d-d'*. Perkusista w tym czasie również realizuje *tremolo* na talerzach, tomach i werblu (Przykład nutowy 16: takty 1-5).

⁷⁸ B. Hoff, *Lud cieszyński. Jego właściwości i siedziby, obraz etnograficzny*, Warszawa 1888, s. 19

Wznoszący kierunek linii basowej, której dźwięki tworzą za każdym razem inne współbrzmienia z dźwiękami powtarzanej melodii głównej, *tremolo* wykonywane przez fortepian i perkusję oraz świadomie wykorzystywane niedoskonałości wykonawcze przy realizacji melodii, stopniowo budują napięcie oraz poczucie narastającego niepokoju. Przedstawiłem to za pomocą wykresu w decybelach (Wykres 3). Ten fragment trwa ok. 70 sekund.



Wykres 3

Po wybrzmieniu ostatnich dźwięków introdukcji następuje pauza generalna. Po niej perkusista rozpoczyna na talerzu schemat rytmiczny złożony z ósemki, dwóch szesnastek oraz ósemki, w tempie szybkim. Wykonawca akcentuje ćwierćnutę z kropką, w której mieści się jeden opisany patent. Po chwili dołącza kontrabas z fortepianem i wówczas okazuje się, że schemat realizowany przez perkusję jest nieregularny względem partii pozostałych instrumentów. Fraza na 2/4 w partii perkusji jest 3-taktowa, podczas gdy pozostałe instrumenty w sekcji rytmicznej realizują improwizowany fragment z frazowaniem parzystym (Przykłady nutowe 16 i 17: takty 6-21).

W 22 takcie rozpoczyna się temat główny, który wykonuję na saksofonie. Struktura melodyczna jest cytatem z kolejnej pieśni ludowej o tematyce zbójczej pt. *Pójmy chłopcy, pójmy zabijać* ze zbioru Taciny⁷⁹. Pierwsze 6-taktowe zdanie muzyczne jest jednorodne z powtórzeniem prostym i bazuje na harmonii wprowadzonej w poprzednim fragmencie. Drugie zdanie również jest jednorodne, ale z powtórzeniem sekwencyjnym.

W taktach 23, 26 i 31 melodia posiada wyraźne cechy frygijskie, które wyeksponowałem (zgodnie z koncepcją opisaną w podrozdziale 1.2) za pomocą akordu B^{7(b9sus4)} (Przykład nutowy 17). Ostatnie zdanie muzyczne tematu przy pierwszym przeprowadzeniu składa się z dziewięciu taktów. Wydłużenie względem oryginalnego zapisu pieśni miało na celu umożliwienie perkusiście wykonanie pełnego 3-taktowego

⁷⁹ J. Tacina, *Gronie...*, s. 41

schematu rytmicznego (Przykłady nutowe 17 i 18: takty 28-36). Po powtórzeniu melodii głównej ostatnie zdanie muzyczne złożone jest z ośmiu taktów. W takcie 37 pianista oraz kontrabasista realizują krótki kontrapunkt oparty na strukturze melodycznej tematu z taktu 32. Doprowadza on do realizowanego przez cały zespół akcentu na „3 i”, który pokrywa się z wykonywanym przez perkusistę schematem. Melodia główna w tym takcie została odpowiednio dostosowana rytmicznie (Przykład nutowy 18: takty 37-39).

Zbójnicy na sałaszu

B. Noszka

EVERY BAR ON CUE

INTRO

TENOR SAXOPHONE

SAX MELODY

PIANO AND DOUBLE BASS

TREMOLO

INTRO

TREMOLO ON DIFFERENT INSTRUMENTS

DRUM SET

6

♩=130

DRUMS INTRO

3 x

TEN. SAX.

DRUMS INTRO

3 x

PNO. & DB.

♩=130

3 x

Dr.

10

D7(SUS4)

B7(b9SUS4)

Cmaj7/E

TEN. SAX.

D7(SUS4)

B7(b9SUS4)

Cmaj7/E

PNO. & DB.

Dr.

Przykład nutowy 16

2

16 D7(sus4) B7(b9sus4) Cmaj7/E D7(sus4) B7(b9sus4) Cmaj7/E

TEN. SAX.

PNO. & DB.

Dr.

22 **A** D7(sus4) B7(b9sus4) Cmaj7/E D7(sus4) B7(b9sus4) Cmaj7/E

TEN. SAX.

PNO. & DB.

Dr.

28 F#m7 Gmaj7 Am9 B7(b9sus4) Em11

TEN. SAX.

PNO. & DB.

Dr.

Przykład nutowy 17

33 $D7(b9SUS4)$ $Gmaj7(\sharp 5)/D\sharp$ $D7(b9SUS4)$ $Gmaj7(\sharp 5)/D\sharp$ 3

TEN. SAX.

PNO. & DB.

DR.

40 **8**

TEN. SAX.

PNO. & DB.

DR.

46 $Gm(maj7)/D$ $E\flat 7$ $A7(b9SUS4)$ $C7(\sharp 11)$ $Bbmaj7(\sharp 5)$ $Gm(maj7)$ $F\sharp 7ALT.$

TEN. SAX.

PNO. & DB.

DR.

Przykład nutowy 18

Następuje płynne przejście do części B, w której na 12 taktów pozostaje tylko sekcja rytmiczna. Pianista wraz z kontrabasistą grają *unisono* dwukrotnie powtórzone 6-taktowe zdanie muzyczne ze zmiennym metrum 2/4 na 7/8. Dźwięki pochodzą realizowane są w schemacie rytmicznym złożonym z ćwierćnut z kropką, na których opierała się części A partia perkusji. Tempo pozostaje bez zmian (Przykład nutowy 18: takty 40-45).

W 46 takcie dołączam do zespołu i realizuję na saksofonie nowy materiał melodyczny w utworze. Jest to cytat z jeszcze jednej pieśni o tematyce zbójeckiej o tytule *Ty Ondraszku, synu miły* ze zbioru Taciny⁸⁰. Zawarta w niej warstwa tekstowa opowiada o zbójniku Ondraszku, który to niegdyś grasował na terenie Beskidu Śląskiego. Jego losy opisał m.in. Gustaw Morcinek w powieści pt. *Ondraszek*.

W tym fragmencie kompozycji ponownie słyszalne są dwa kontrastujące ze sobą plany. Frazy melodii głównej opierają się przeważnie na parzystej liczbie ósemek, natomiast kontrapunkt w sekcji rytmicznej bazuje na ćwierćnutach z kropką. Skrócenie o jedną ósemkę oryginalnej struktury rytmicznej melodii z pieśni, poprzez wprowadzenie taktu na 7/8, spaja oba plany, które w kolejnym takcie ponownie się rozchodzą. Pianista w prawej ręce realizuje zapisane w nutach *voicingi*, natomiast w lewej dźwięki *unisono* z kontrabasem. Harmonia w tym fragmencie oparta jest na akordach utworzonych na poszczególnych stopniach skali g-moll melodycznej, z wyjątkiem dwóch ostatnich akordów. (Przykłady nutowe 18 i 19: takty 46-52).

Struktura strofy w pieśni *Ty Ondraszku, synu miły* jest dwuwersowa, równowersowa i asymetryczna. Zwrotka ma budowę 15-zgłoskową (8+7). Stąd pomysł na wprowadzenie metrum 7/8, ponieważ nie wpływa to na zmianę ilości sylab w tekście. Szczegółowy opis rytmiki tekstu słownego folkloru muzycznego Beskidu Śląskiego zawarła w swojej analizie Alina Kopoczek⁸¹.

Po dwukrotnym powtórzeniu 6-taktowego odcinka z nowym materiałem melodycznym, następuje powrót do tematu z części A. Partia perkusji tym razem opiera się na schemacie rytmicznym: ósemka, dwie szesnastki, z frazowaniem parzystym. Okres muzyczny oraz harmonia są takie same jak w drugim powtórzeniu części A (Przykład nutowy 19: takty 53-66). Formę utworu można zatem zapisać następująco: A¹, A², B, A².

⁸⁰ Tamże s. 42

⁸¹ A. Kopoczek, *Folklor...*, s. 38-65

Temat zakończony jest *fermatą* poprzedzoną delikatnym zwolnieniem. W trakcie trwania ostatniego współbrzmienia $G^{\text{maj7}\#5}/D\#$, wraz z pianistą dogrywamy dźwięki dopasowane do tego akordu. Po krótkiej pauzie rozpoczyna się część utworu przeznaczona na improwizację (Przykład nutowy 20).

4

50

TEN. SAX.

PNO. & DB.

Dr.

53

TEN. SAX.

PNO. & DB.

Dr.

59

TEN. SAX.

PNO. & DB.

Dr.

SAX SOLO

67 **AD LIB.** **OPEN** **ON CUE** 5

TEN. SAX. $G^{maj}7(\sharp 5)$ $D7(SUS4)$ $B7(\sharp 9SUS4)$ $C^{maj}7/E$ $D7(SUS4)$

SAX AND DRUMS
PIANO AND BASS ENTER ON CUE

PNO. & DB. $G^{maj}7(\sharp 5)$ $D7(SUS4)$ $B7(\sharp 9SUS4)$ $C^{maj}7/E$ $D7(SUS4)$

SAX SOLO

Dr. $G^{maj}7(\sharp 5)$ $D7(SUS4)$ $B7(\sharp 9SUS4)$ $C^{maj}7/E$ $D7(SUS4)$

73 $B7(\sharp 9SUS4)$ $C^{maj}7/E$ $F\sharp 7$ $G^{maj}7$ A_m^9

TEN. SAX. $B7(\sharp 9SUS4)$ $C^{maj}7/E$ $F\sharp 7$ $G^{maj}7$ A_m^9

PNO. & DB. $B7(\sharp 9SUS4)$ $C^{maj}7/E$ $F\sharp 7$ $G^{maj}7$ A_m^9

Dr. $B7(\sharp 9SUS4)$ $C^{maj}7/E$ $F\sharp 7$ $G^{maj}7$ A_m^9

78 $B7(\sharp 9SUS4)$ E_m^{11} $D7(\sharp 9SUS4)$ $G^{maj}7(\sharp 5)/D\sharp$ **OPEN**

TEN. SAX. $B7(\sharp 9SUS4)$ E_m^{11} $D7(\sharp 9SUS4)$ $G^{maj}7(\sharp 5)/D\sharp$

PNO. & DB. $B7(\sharp 9SUS4)$ E_m^{11} $D7(\sharp 9SUS4)$ $G^{maj}7(\sharp 5)/D\sharp$

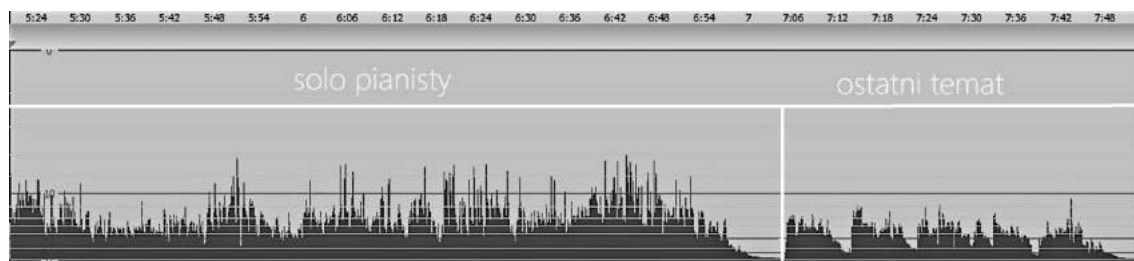
Dr. $B7(\sharp 9SUS4)$ E_m^{11} $D7(\sharp 9SUS4)$ $G^{maj}7(\sharp 5)/D\sharp$

Przykład nutowy 20

Jako pierwszy z muzyków kwartetu rozpoczynam solo, które rozgrywane jest *ad libitum* w dialogu z perkusją. Tempo z części tematycznej kompozycji przestaje obowiązywać, metrum nie jest określone. Akord, na którym zakończył się poprzedni fragment, pozostaje jako punkt wyjścia do improwizacji. Po około 50 sekundach mojego duetu z perkusistą, dołącza do nas kontrabasista a zaraz po nim także pianista. Solo przybiera formułę otwartej, kolektywnej improwizacji całego kwartetu aż do momentu, w którym daję sygnał zespołowi aby zmienić formę. Czynię to wykonując fragment melodii z tematu z części A w ściśle określonym tempie. Wprowadzona forma ma 14 taktów, opiera się na schemacie harmonicznym z tej samej części co melodia i jest powtarzana aż do kolejnego *cue* (Przykład nutowy 20: takty 69-82). Solo rozwija się, a w momencie jego kulminacji ponownie realizuję schemat melodyczny z części A², tym razem w całości. Jest to znak dla pozostałych muzyków do przejścia na interludium pomiędzy improwizacjami (Przykład nutowy 21: takty 83-89), które jest odpowiednikiem formy części B (Przykład nutowy 18: takty 40-45).

Następnie rozpoczyna się solo fortepianu, które z początku bazuje na schemacie z interludium, tj. powtarzanych przez kontrabas 10 ćwierćnutach z kropką (Przykłady nutowe 21 i 22: takty 90-95). Po dwukrotnym powtórzeniu odcinka 6-taktowego, trio przechodzi na otwartą formę opartą na akordzie Gm^(maj7). Solo fortepianu, zgodnie z założeniem aranżacyjnym, w całości grane jest na wysokim poziomie intensywności, w dynamice *forte fortissimo*. Natężenie zmniejsza się dopiero na sam koniec improwizacji po wprowadzeniu akordu Ab^{7alt.} (Przykład nutowy 22: takty 96-98). Następuje wyciszenie oraz zwolnienie zwieńczone *fermatą* na ostatnim współbrzmieniu.

Po burzliwej i energicznej improwizacji następuje spokojny i stonowany ostatni temat (Wykres 4).



Wykres 4

W tym fragmencie utworu realizuję melodię znaną z części A w tempie *rubato*. Pianista wykonuje akordy w technice *arpeggio*, basista gra ich

podstawy, ale również wypełnia przestrzeń pomiędzy frazami melodii głównej improwizując na bazie harmonii. Perkusista wykonuje *tremolo* grając na talerzach. Kompozycja kończy się współbrzmieniem $G^{maj7(\#5)}$, które trwa do wyciszenia (Przykład nutowy 22: takty 99-112).

The musical score is divided into three main sections:

- Interlude (Measures 83-87):** Labeled "INTERLUDE" and "ON CUE". The Tenor Saxophone plays a melodic line. The Piano and Double Bass play a harmonic accompaniment. The Drums play a rhythmic pattern. The key signature changes from G major to F# major.
- Interlude (Measures 87-90):** Labeled "INTERLUDE". The Tenor Saxophone plays a melodic line. The Piano and Double Bass play a harmonic accompaniment. The Drums play a rhythmic pattern.
- Piano Solo (Measures 90-112):** Labeled "PIANO SOLO". The Piano and Double Bass play a harmonic accompaniment. The Drums play a rhythmic pattern.

The key signature is G major (one sharp) for the first two sections and F# major (two sharps) for the final section. The time signature is 2/4.

Przykład nutowy 21

94 E^b7 A7(b9) Ab7 ALT. OPEN ON CUE Gm(maj7) OPEN ON CUE Ab7 ALT. 7

TEN. SAX.

PNO. & DB.

DR.

AD LIB. TEMPO RUBATO

99 D7(SUS4) B7(b9SUS4) Cmaj7/E Ebmaj7 G7(SUS4) F#7(SUS4) F#7

TEN. SAX.

PNO. & DB.

DR.

106 Gmaj7 Am9 B7(b9SUS4) Em11 D7(b9SUS4) Gmaj7(b9)/D#

TEN. SAX.

PNO. & DB.

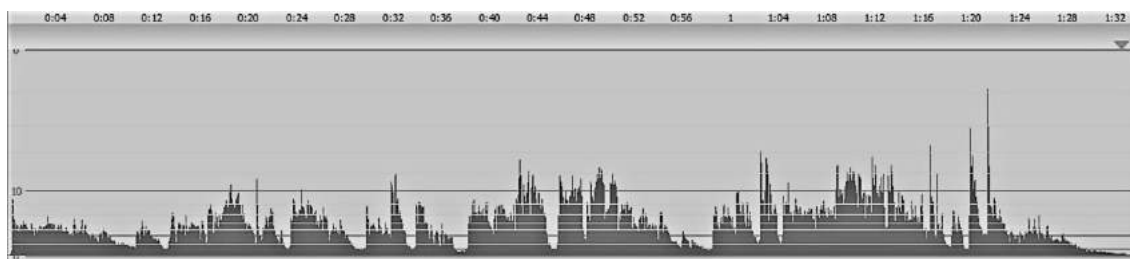
DR.

Przykład nutowy 22

2.4. Tylko jedna nie spała

Czwarty utwór suity to ballada jazzowa zatytułowana *Tylko jedna nie spała*. Powstała ona z inspiracji pieśnią ludową pt. *Ciemna nocka*. Ta melodia z kategorii miłosnych śpiewana była w wielu wariantach, które zanotowali m. in. Jerzy Drozd, Jan Tacina i Alina Kopoczek, a zebrała je w swojej pracy folklorystka Magdalena Szyndler⁸². Pieśń była zapisywana w „dwumiarze” bądź w metrum zmiennym: 2/4 i 3/4. Cała struktura melodyczna składa się z dwóch zdań muzycznych, pierwsze jest 4-, drugie 6-taktowe, zatem forma tego utworu ludowego zamyka się nieco nietypowo w 10 taktach.

Tytuł kompozycji *Tylko jedna nie spała* zaczerpnięty został z drugiej zwrotki wariantu pieśni *Cymna nocka, idym nióm*, którą w swym zbiorze zapisała Kopoczek⁸³. Utwór rozpoczyna się improwizowanym wstępem *ad libitum*, bez określonego metrum oraz czasu trwania. Jediną wskazówką do jego realizacji jest akord bazowy Gm^(maj7) (Przykład nutowy 23: takt 1). Wraz z pianistą prowadzimy na jego bazie muzyczny dialog, często wykraczamy poza określone centrum tonalne. Po nieco ponad półtorej minuty wspólnej improwizacji, kończymy wprowadzenie do utworu (Wykres 5).



Wykres 5

Kierując się czytelnością zapisu oraz przyjętą praktyką notacji ballady jazzowej, zapisałem melodię w metrum 4/4, z ćwierćnutą jako podstawową jednostką metryczną. Pieśń, która zainspirowała mnie do stworzenia tej kompozycji posiada prostą melodię i niewielką formę jak opisałem w pierwszym akapicie tego podrozdziału. Z tego względu zdecydowałem się zastosować tzw. *Three Tonic System*, na bazie którego opracowałem strukturę melodyczną utworu. Jest to koncepcja, z której korzystał m.in. John Coltrane w swojej kompozycji *Giant Steps*, wzorując się na pracy Nicolasa

⁸² M. Szyndler, *Ludowa kultura muzyczna Śląska Cieszyńskiego ze szczególnym uwzględnieniem Beskidu Śląskiego: folklor pieśniowy Istebnej, Koniakowa i Jaworzynki: źródła repertuarowe a ich transformacje*, Katowice 2017, s. 146, 264, 265

⁸³ A. Kopoczek, *Śpiewnik...*, s. 237

Slonimskiego⁸⁴. Utwór *Tylko jedna nie spała* bazuje zatem na trzech centrach tonalnych: B-dur, Fis-dur oraz D-dur⁸⁵, których toniki mają wzajemną relację interwału tercji wielkiej, dzielącej oktawę na 3 równe części.

Pierwsze przeprowadzenie tematu następuje w tonacji B-dur, z myślą o wykorzystaniu dolnego rejestru saksofonu tenorowego. Chcąc wprowadzić słuchacza w intymny nastrój, który w pieśni ludowej przedstawiony jest za pomocą tekstu, operuję niskim, ciepłym brzmieniem z dużą ilością powietrza, czyli z wykorzystaniem techniki tzw. *subtonu*. Harmonia w utworze została skomponowana w oparciu o typowe połączenia akordów występujących w standardach muzyki jazzowej.

Pierwszy okres muzyczny tematu wykonuję tylko przy akompaniamencie pianisty, co jest wynikiem kontynuacji konwencji duetu z introdukcji. Pozostali członkowie zespołu dołączają w 10 takcie kompozycji. W tym miejscu następuje również wprowadzenie drugiego centrum tonalnego: Fis-dur. Kontrabasista rozpoczyna swoją partię od 2-taktowego kontrapunktu, w którym wykorzystałem strukturę melodyczną z 9 i 10 taktu tematu głównego, przetransponowaną do nowej tonacji (Przykład nutowy 23). Perkusista gra szczotkami, zaznacza ćwierćnutowy puls metryczny. W tonacji Fis-dur następuje drugie przeprowadzenie tej samej melodii co w B-dur, ale z wydłużoną o 3 takty frazą. Taka forma powstała z inspiracji opracowaniem pieśni *Ciemna nocka* przez Feliksa Nowowiejskiego⁸⁶. W takcie 25 mojej kompozycji zdanie muzyczne rozwiązuje się na akord D^{maj7}, tym samym wprowadzona zostaje ostatnia z trzech tonacji (Przykład nutowy 23).

⁸⁴ Zob. więcej na temat opisywanej koncepcji w: N. Slonimski, *Thesaurus of Scale and Melodic Patterns*, Nowy Jork 1947

⁸⁵ W niniejszym opisie zastosowałem następującą zasadę: nazwy tonacji oraz skal notowane są zgodnie z systemem niemieckim, natomiast akordy (zgodnie z przyjętym w muzyce jazzowej) systemem anglojęzycznym.

⁸⁶ F. Nowowiejski, *5 Pieśni z Podbeskidzia Śląskiego na śpiew solo z towarzyszeniem fortepianu*, Opus 21, Nr 7, a) wydanie na sopran lub tenor, Poznań 1935, s. 9-10

Tylko jedna nie spała

B. Noszka

FORM:
INTRO
HEAD A 8
SOLOS A 8
AFTER 2ND SOLO GO TO C

INTRO
AD LIB.

OPEN

2 **A** $\text{♩} = 60$
 Bbmaj7 Bb7 Bb7 ALT./Bb Gm7 A+7 D7 ALT. Gm Bbmaj7 Bb7 Ebmaj7 G7 ALT./Eb

8 Cm7 F7(b9) D7 ALT./F\# Gm7 Cm7 B7 ALT. F7(b9) F\#maj7 G\#m7 C\#7(b9)

SAX AND DRUMS ENTER

B 13 F\#maj7 F\#7 F\#6 Bb7 ALT./F\# D\#m7 F+7 Bb7 ALT. D\#m F\#maj7 F\#7 Bbmaj7 D7 ALT./B

19 G\#m7 C\#7(b9) Bb7 ALT./D D\#m7 G\#m7 G7 ALT. C\#7(b9) F\#maj7 D\#m7 G\#m7 G7 ALT. C\#7(b9)

C 25 Dmaj7(\#11) Em7 A9 Dmaj7 D7 D6 F\#7 ALT./D Bm7 C\#+7 F\#7 ALT. Bm

31 Dmaj7 D7 Gmaj7 B7 ALT./G Em7 A7(b9) F\#7 ALT./A\# Bm7 E7 A7(b9 SUS4) Ab7 ALT.

SAX CADENZA

36 Gm(maj7)

FINE

Przykład nutowy 23

Temat utworu zamyka się w 25-taktowej formie (Przykład nutowy 23), na której następnie opierają się improwizacje, które rozpoczynam. W pierwszym, 11-taktowym fragmencie mojego sola sekcja rytmiczna utrzymuje styl balladowy. Basista opiera swoją grę głównie na półnutach. Na odcinku kolejnych 14 taktów wprowadza krótsze wartości rytmiczne – ćwierćnuty oraz ósemki, stymulując perkusistę do rozpoczęcia *swingowego* patentu rytmicznego. Wówczas cały kwartet zmienia sposób myślenia o rytmie i jego realizację. Wprowadzony styl kontynuowany jest do końca mojego sola.

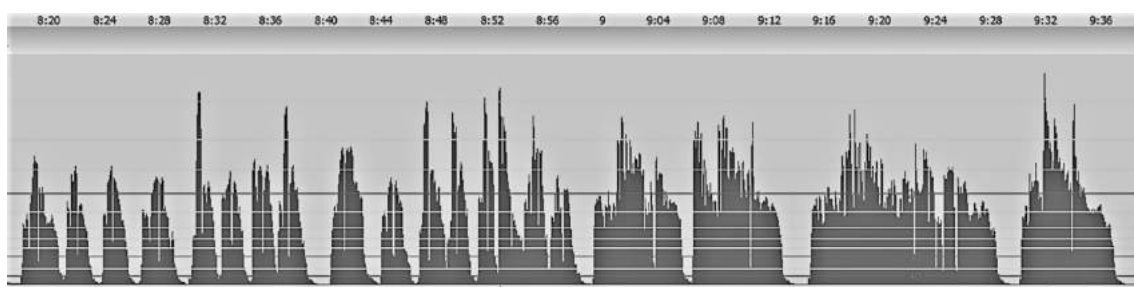
Kolejną improwizację rozpoczyna pianista. Również przebiega ona w stylu *swingowym*. Basista od początku prowadzi *walking* ćwierćnutowy, a perkusista gra *swing* wykorzystując szczotki. Po 25-taktowym solo fortepianu następuje przejście na *codę* oznaczoną w nutach literą C (Przykład nutowy 23: takty 27-36).

Wykorzystałem w niej strukturę melodyczną z tematu, w którym pojawiła się w tonacjach B-dur i Fis-dur. Tym razem przetransponowałem ją do tonacji D-dur, aby w pełni wykorzystać wspomnianą koncepcję *Three Tonic System*. Nowa tonacja została wprowadzona w takcie 25, dlatego przejście na część C jest płynne (Przykład nutowy 23).

W 35 takcie utworu zespół wspólnie realizuje *ritenuto*, po którym zatrzymuje się na akordzie Ab^{7alt.}. Po jego wybrzmieniu rozpoczynam improwizowaną kadencję *a capella* w tempie *rubato*, opartą na akordach z *cody*. Aby słyszalne były następstwa harmoniczne wykorzystuję technikę *arpeggio* i ogrywam składniki akordowe.

Na zakończenie, wykorzystując niemal cały rejestr instrumentu łącznie z dźwiękami granymi ponad skalę (tzw. rejestr *altissimo*), eksponuję akord Em^{7(b5)}. Następnie ogrywam współbrzmienie A^{7(b9sus4)} oraz punkt kulminacyjny kadencji, czyli dominantę B^{7(#5)}, której charakterystyczne dźwięki uwypuklam, wykonując naprzemiennie trójdźwięki zwiększone B⁺ oraz C^{#+} we wszystkich przewrotach. Pochód ten kończę na dźwięku h³.

Nabudowane napięcie rozładowuję rozwiązując ostatnią dominantę na akord Em^(maj9). Zatrzymuję melodię na nonie tego współbrzmienia, dźwięku fis², granym w rejestrze *altissimo*. Kadencja trwa ponad minutę (Wykres 6). Zakończenie utworu na tym akordzie uzasadnione jest tym, że stanowi on tonikę kolejnej kompozycji na płycie pt. *Wióneck z różami*. Następuje zatem przejście *attaca* pomiędzy czwartą a piątą częścią suity – kadencja płynnie przechodzi we wstęp, który również realizuję *a capella*.



Wykres 6

2.5. Wió neczek z różami

Piąta w kolejności kompozycja na płycie nosi tytuł *Wió neczek z różami*. Jak opisałem w ostatnim akapicie poprzedniego podrozdziału, utwór ten rozpoczynam introdukcją graną *a capella*. Kontynuuję koncepcję ogrywania akordów techniką *arpeggio*, tym razem realizując tylko dwa współbrzmienia: Em^9 oraz $C^{maj7(\#11)}$. Występują one w dwóch pierwszych taktach utworu. Wstęp, w odróżnieniu od kadencji, wykonuję z wyraźnym pulsem w tempie szybkim. Początkowo pozostawiam więcej przestrzeni pomiędzy frazami, stosując pauzy po każdej z nich. Po wykonaniu czterech fraz, introdukcja nabiera większej motoryki poprzez dyminucję wartości rytmicznych oraz łączenie fraz w zdania muzyczne bez stosowania pauz. Pojawia się tylko jedna przerwa pomiędzy kolejnymi dwoma zdaniami w celu wzięcia oddechu. Realizując ostatni fragment introdukcji, daję tzw. *cue* sekcji rytmicznej aby rozpocząć pierwsze przeprowadzenie tematu głównego.

Inspiracją do tej kompozycji była pieśń *Teraz ty, Haniczko, teraz płacz*, którą odnalazłem w zbiorze Aliny Kopoczek⁸⁷. Badaczka zalicza ją do kategorii obrzędowych z rodzaju weselnych. Tytuł *Wió neczek z różami* zaczerpnąłem z tekstu drugiej zwrotki. Wyszukując wykonania tej melodii natknąłem się na występ żeńskiej grupy śpiewaczej *Istebnianki* z Zespołu Regionalnego *Istebna* na 51. Festiwalu Folkloru Górali Polskich⁸⁸. Panie zaśpiewały melodię jako jedną z kilku w wiązance pieśni weselnych. Maria Motyka, pełniąca funkcję kierownika wspomnianego zespołu, zapytana przeze mnie o pochodzenie tej pieśni, udzieliła następującej wypowiedzi: „u nas [w Istebnej] jest to pieśń weselna, śpiewana podczas oczepin – proces zdejmowania wianka i zakładania czepca”⁸⁹.

Kopoczek zanotowała pieśń w tonacji durowej, bazując na wersji Anny Zogaty z Jaworzynki z 1977 r. W wykonaniu grupy śpiewaczej *Istebnianki* z roku 2021 słyszymy natomiast tonację molową. Taki wariant tej pieśni odnalazłem w opracowaniu Feliksa Nowowiejskiego z 1935 roku pod nazwą *Wioneczek zielony*⁹⁰. Wersja kompozytora różni się jednak w strukturze melodycznej od wariantów zarówno ze zbioru Kopoczek jak i wykonania zespołu. Nowowiejski transponuje drugie zdanie muzyczne o interwał kwarty czystej w górę, przechodząc do tonacji subdominanty.

⁸⁷ A. Kopoczek, *Śpiewnik...*, s. 173

⁸⁸ Z powodu pandemii festiwal odbył się w całości online:
https://fb.watch/4Y_4ThoV2x/ (dostęp 03.09.2021)

⁸⁹ Cytat z prywatnej korespondencji mailowej z Marią Motyką

⁹⁰ F. Nowowiejski, s. 5-6

W utworze *Wióńeczek z różami* postanowiłem uwzględnić dwie wersje pieśni. Pierwszą część kompozycji, oznaczoną literą A, oparłem na wariacie Nowowiejskiego. Utrzymana jest zatem w tonacji molowej (Przykłady nutowe 24 i 25: takty 1-24). Drugi fragment, zapisany w nutach jako B, inspirowany był wersją zapisaną przez Kopoczek. Następuje w nim zmiana trybu na durowy (Przykłady nutowe 25 i 26: takty 25-40).

Kompozycja zbudowana jest w oparciu o strukturę rytmiczną, którą w nutach podpisałem jako *clave*. Składa się ono z dwóch ćwierćnut i ćwierćnuty z kropką oraz trzech ćwierćnut i ćwierćnuty z kropką (Przykład nutowy 25: takty 1-2). Melodię główną dostosowałem rytmicznie do powyższego schematu, nie zmieniając jej struktury interwałowej oraz ilości dźwięków, które w pieśni ludowej odpowiadają ilości sylab w tekście. Z powodu większej przejrzystości zapisu nutowego, zrezygnowałem z oryginalnego metrum 2/4 i zapisałem utwór na 4/4.

Część A składa się z 24 taktów. Temat główny wykonuję na saksofonie, pianista realizuje akordy, których podstawy zawierają się w partii kontrabasu. Perkusista podkreśla *clave*, jednocześnie grając szesnastkowy *groove*, który nadaje kompozycji motorykę. W warstwie harmoniczej wyraźnie dominuje tryb molowy, akordem tonicznym jest Em^(maj7) (Przykłady nutowe 24 i 25: takty 1-24).

W 16-taktowej części B role poszczególnych muzyków nie zmieniają się. Melodia w tym fragmencie jest durowa, zastosowane współbrzmienia podkreślają jej charakter i wyraźnie kontrastują z poprzednim fragmentem utworu (Przykłady nutowe 25 i 26: takty 25-40). Forma całego tematu zamyka się w 40 taktach i można ją oznaczyć jako AB. Na jej bazie przebiegają również improwizacje muzyków.

Wióńeczek z różami

B. Noszka

A E_m7 $Cmaj7$ $Ebmaj7(\sharp 5)$ $B7(\flat 9)$ E_m

TENOR SAXOPHONE

A E_m7 $Cmaj7$ $Ebmaj7(\sharp 5)$ $B7(\flat 9)$ E_m

PIANO, DOUBLE BASS AND DRUMS

CLAVE

5 $Cmaj7$ $Dm7$ $Abmaj7(\sharp 5)$ $Fmaj7$ E_m7 $Ebmaj7(\sharp 11)$

TEN. SAX.

$Cmaj7$ $Dm7$ $Abmaj7(\sharp 5)$ $Fmaj7$ E_m7 $Ebmaj7(\sharp 11)$

PNO., DB. & DR.

9 $E_m(\flat maj7)$ $A7(\sharp 11)$ $D7(SUS4)$ $D7(\flat 9SUS4)$ $Ebmaj7(\sharp 5)$

TEN. SAX.

$E_m(\flat maj7)$ $A7(\sharp 11)$ $D7(SUS4)$ $D7(\flat 9SUS4)$ $Ebmaj7(\sharp 5)$

PNO., DB. & DR.

13 $B13(\flat 9SUS4)$ $A7(SUS4)$ $F\sharp 13(\flat 9SUS4)$ $B7(\flat 9)$ E_m

TEN. SAX.

$B13(\flat 9SUS4)$ $A7(SUS4)$ $F\sharp 13(\flat 9SUS4)$ $B7(\flat 9)$ E_m

PNO., DB. & DR.

Przykład nutowy 24

2

17 Fmaj7 D7(♯11) G7(SUS4) G7(♭9SUS4) Abmaj7(♯5)

TEN. SAX.

PNO., DB. & DR.

21 G♯07 C/G G7(SUS4) F♯7ALT. B♭13(♭9SUS4) E7(♭9) Am TO DR. SOLO

TEN. SAX.

PNO., DB. & DR.

25 F7(SUS4) B♭7(SUS4) Abmaj7 G7ALT. F♯maj7(♯11)

TEN. SAX.

PNO., DB. & DR.

8

8

P *F*

29 F7(SUS4) B♭7(SUS4) Abmaj7 Gm7 B♭13(♭9SUS4)

TEN. SAX.

PNO., DB. & DR.

P *F*

Przykład nutowy 25

33 Ebmaj9 Abmaj7(♯11) Fm9 Fm9(♭5) Db13(SUS4)

TEN. SAX.

PNO., DB. & DR.

37 Abmaj7 Abm(maj7) Fm9 Bb7(♭9)/F Ebmaj9

TEN. SAX.

PNO., DB. & DR.

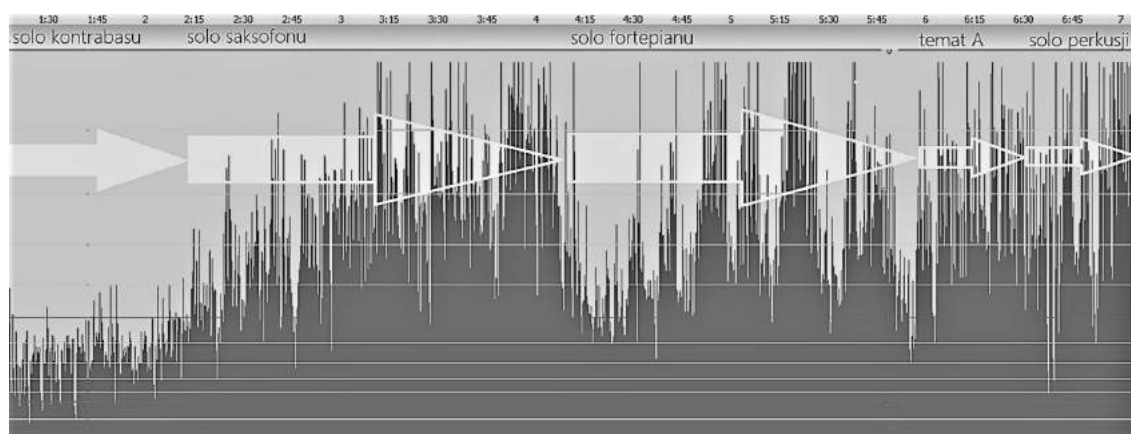
SOLOS FORM: A, B
AFTER SOLOS HEAD ON A
THEN TO DRUMS SOLO

Przykład nutowy 26

Pierwszym solistą jest kontrabasista. W trakcie gry eksponuje wysoki rejestr swojego instrumentu. Akompaniujący improwizującemu pianista wyraźnie łamie schematy rytmiczne zapisane pod melodię z tematu. Perkusista obniża poziom dynamiczny ze względu na proporcję głośności z solistą, jednocześnie utrzymuje intensywność i motorykę gry. Część solowa kontrabasu zamyka się w jednym przebiegu formy AB.

Kolejnym improwizującym jestem ja. Swoje solo rozwijam na przestrzeni dwukrotnie dłuższej niż kontrabasista. Intensywność gry kwartetu rośnie z każdym kolejnym taktem, faktura muzyczna ulega stopniowemu zagęszczeniu, co pokrywa się z moją koncepcją na część przeznaczoną na improwizację. Każde solo przechodzi płynnie w kolejne, tak by stanowiły jedną, rozwijającą się całość (Wykres 7).

Pianista rozpoczyna swoją improwizację po moim solo. Trwa ona 80 taktów, czyli dwukrotne powtórzenie formy AB. Zespół osiąga punkt kulminacyjny pod względem intensywności gry oraz dynamiki pod koniec drugiego powtórzenia części B. Po niej następuje powrót do tematu od części A.



Wykres 7

W tym fragmencie utworu gram melodię główną o oktawę wyżej niż w pierwszym przeprowadzeniu tematu. Kwartet gra w dynamice *forte* utrzymując intensywność gry na poziomie z solą pianisty. Po 24 taktach części A następuje przejście na *Drums solo*, w której schemat melodyczny z części B przeplatany jest z improwizacją perkusisty w proporcjonalnych odcinkach taktowych (Przykład nutowy 27).

Najpierw występuje w proporcji 4:4, następnie dwukrotnie 2:2. W 49 i 50 takcie wprowadziłem nowy materiał rytmiczny realizowany przez cały zespół, który składa się z dwóch triol półnutowych. W takcie 53 (Przykład nutowy 27) zastosowałem odmienną

harmonię niż w analogicznym fragmencie z części B (Przykład nutowy 25: takt 31), by urozmaicić kolorystykę występujących współbrzmień. Następnie od 57 taktu całe zdanie muzyczne przetransponowałem o interwał sekundy małej w górę (Przykład nutowy 27: takty 57-60) w stosunku do odpowiadającego mu odcinka w części B (Przykład nutowy 26: takty 33-36), potęgując w ten sposób konsekwentnie budowane napięcie i dramaturgię w utworze.

W ostatnim 4-taktowym zdaniu muzycznym następuje zmiana trybu z durowego na molowy, poprzez wprowadzenie struktury interwałowej linii melodycznej z części A (Przykład nutowy 27: takty 61-64). Punkt kulminacyjny utworu stanowią dwa końcowe takty, w których sekcja rytmiczna realizuje *unisono* kontrapunkt złożony z figuracji ósemkowej pod melodią główną saksofonu (Przykład nutowy 27: takty 63-64). Dźwięki pochodzą stanowią składniki akordu dominantowego $F\#^{13(b9sus4)}$ wykonane linearnie w technice *arpeggio*. Progresja ta doprowadza do wieńczącego utwór współbrzmienia $Em^{(maj9)}$. Nad opisywanym kontrapunktem wykonuję melodię w kierunku opadającym, w rejestrze *altissimo*, kończąc ją na krótkim, akcentowanym dźwięku e^2 , czyli prymie ostatniego akordu.

4

DRUMS SOLO

41 F⁹(SUS4) B^{b9}(SUS4) Abmaj7 G7^{ALT.} F[♯]maj7(♯11) 4

TEN. SAX.

DRUMS SOLO

F⁹(SUS4) B^{b9}(SUS4) Abmaj7 G7^{ALT.} F[♯]maj7(♯11) 4

PNO., DB. & DR.

49 F⁹(SUS4) B^{b9}(SUS4) 3 2 Abmaj7 G7(♯9) E⁹(SUS4) 2

TEN. SAX.

F⁹(SUS4) B^{b9}(SUS4) 2 Abmaj7 G7(♯9) E⁹(SUS4) 2

PNO., DB. & DR.

57 E⁹ A⁹ A⁹ A⁹ F[♯]m⁹ F[♯]m⁹(♯5) D⁹(SUS4)

TEN. SAX.

E⁹ A⁹ A⁹ A⁹ F[♯]m⁹ F[♯]m⁹(♯5) D⁹(SUS4)

PNO., DB. & DR.

61 D7(♯9)(SUS4) G⁹ A⁹(SUS4)

TEN. SAX.

D7(♯9)(SUS4) G⁹ A⁹(SUS4)

PNO., DB. & DR.

Przykład nutowy 27

2.6. Owieziok

Owieziok to szósty utwór wchodzący w skład suity. Inspirowany jest on tańcem występującym w Beskidzie Śląskim pod tą samą nazwą. Janina Marcinkowa uznaje go za jeden z najbardziej charakterystycznych dla górali śląskich⁹¹. Magdalena Szyndler podaje, że jego nazwa wywodzi się od „owieziej” skóry, czyli skóry wołu, krowy lub cielęcia, z której wyrabiano kierpce do tańca⁹². Wg Adolfa Chybińskiego zwany był także „owieżok”, „owieżak”, „owieziak” oraz „cielęcak”. Badacz w swojej pracy wymienia także kilku autorów, którzy pisali o tym tańcu⁹³.

Marcinkowa zalicza *owiezioka* do grupy tańców *zwyrpanych* od charakteru ruchu obrotowego tancerzy. Taniec ten jest powszechnie znany w Polsce tylko na terenie tzw. „Trójwsi”, czyli w Istebnej, Koniakowie oraz Jaworzynce. Poza granicami Rzeczypospolitej tańczono go tylko w kilku czeskich wsiach, sąsiadujących z wymienionymi miejscowościami⁹⁴. Składa się on z trzech części: *przyśpiewka*, *owieziok zachodzony* oraz *owieziok zwyrpany*⁹⁵.

Opracowałem konstrukcję tej kompozycji zgodnie z budową tańca. Rozpoczyna się zatem od introdukcji, która odpowiada tzw. *przyśpiewce*, którą opisuje Marcinkowa:

„W tańcu «owieziok» przyśpiewkę wykonują tancerze stojąc przed kapelą. Śpiewają wysoko, głosem krzykliwym, na pół falsetem, kobiety śpiewają tzw. «białym głosem». (...) Górale nie honorują ściśle metrum, nie śpiewają «gnusto» lecz w swobodnym rytmie /parlando rubato/”⁹⁶.

Wszystkie cechy wykonania wymienione przez folklorystkę starałem się odwzorować, wykonując melodię na saksofonie w wysokim rejestrze, nieco krzykliwie. Swobodnie traktowałem długości dźwięków i odchodziłem od wyraźnego pulsu. Tacina⁹⁷, Marcinkowa⁹⁸ oraz Kopoczek⁹⁹ wspólnie podają, że cechą *owiezioka* w warstwie muzycznej jest wykorzystywanie różnych pieśni i tekstów. Nie jest on związany z pojedynczą melodią jak w przypadku innych tańców ludowych, jednak zazwyczaj podczas pojedynczego wykonania śpiewa się jedną, wybraną pieśń.

⁹¹ J. Marcinkowa, s. 38

⁹² M. Szyndler, s. 92

⁹³ A. Chybiński, *O polskiej kulturze ludowej, Wybór prac etnograficznych*, Kraków 1961, s. 230-231

⁹⁴ J. Marcinkowa, s. 65

⁹⁵ Tamże s. 66

⁹⁶ Tamże s. 38

⁹⁷ J. Tacina, *Gronie...*, s. 182-183

⁹⁸ J. Marcinkowa, s. 66

⁹⁹ A. Kopoczek, *Folklor...*, s. 95-96

Tak też postanowiłem zrobić w moim utworze. Wzorowałem się na pieśni, która stanowi popularny wybór wśród wykonawców *owięzioka*. Jest to melodia, której tytuł pochodzi od pierwszych słów tekstu – *Zagregcie gajdziczki*. Wariant, na którym wzorowałem się w pierwszym fragmencie utworu, pochodzi z Jaworzynki, a zanotował go w swoim zbiorze Jan Tacina¹⁰⁰.

Wykonanie tańca do tej pieśni można zaobserwować na przywoływanym już kilkakrotnie w niniejszej pracy filmie pt. *Tańce polskie – śladami Oskara Kolberga. Tom 3, Beskid Śląski* w reżyserii Barbary Łuczak¹⁰¹, a także filmie z koncertu *Muzyka Źródeł* z udziałem artystów z Beskidu Śląskiego w ramach 18. Festiwalu Folkowego Polskiego Radia *Nowa Tradycja*¹⁰². Ponadto z wymienionych nagrań wideo można wywnioskować, że *przyśpiewkę a capella* wykonywał tancerz, który inicjował *owięzioka*. W takim sam sposób zaaranżowałem melodię w utworze – część oznaczoną w nutach nr 1 wykonuję *a capella* na saksofonie (Przykład nutowy 28: takty 1-15).

Marcinkowa podaje, że po zakończeniu przyśpiewki kapela odbierała śpiewaną przez tancerza melodię i przygrywała ją do tańca. Wówczas struktura melodyczna była adaptowana w regularną formę z wyraźnym pulsem¹⁰³. W kompozycji przedstawiłem tę ludową praktykę wykonawczą za pomocą aranżacji. Po wykonaniu introdukcji, dołącza do mnie sekcja rytmiczna w części nr 2. Pojawia się wyraźny puls w tempie umiarkowanym, w metrum 2/4 (Przykłady nutowe 28 i 29: takty 16-31).

W tym fragmencie kompozycji struktura melodyczna cytowana jest z wariantu pieśni *Zagregcie, gajdziczki* zanotowanego przez Alinę Kopoczek w Istebnej¹⁰⁴. Ta wersja pieśni zbudowana jest z fraz 3-taktowych z uwagi na augmentację wartości rytmicznych w drugim takcie frazy. Występują ćwierćnuty zamiast ósemek jak w wariacie ze zbioru Taciny.

Kontrabas gra podstawy akordów półnutami, na końcu frazy realizuje ćwierćnuty, co odpowiada charakterystycznemu tupaniu górali w tańcu. W partii fortepianu słyszalne są pochody złożone z triol ćwierćnutowych, które zaznacza także perkusista. Struktura melodyczna tych figur składa się z seksty, septymy oraz trytonu (lub kwarty czystej w akordach typu *suspended*) poszczególnych współbrzmień.

¹⁰⁰ J. Tacina, s. 123

¹⁰¹ *Tańce polskie – śladami Oskara Kolberga. Tom 3, Beskid Śląski* (film), reż. B. Łuczak, Warszawa 1994, dostępny online: https://www.youtube.com/watch?v=sig2ween_bI (dostęp 17.08.2021)

¹⁰² 18. Festiwal Folkowy Polskiego Radia *Nowa Tradycja – Muzyka Źródeł. Muzyka Beskidu Śląskiego*, cz. I (film), Polskie Radio Warszawa 2014, dostępny online: <https://www.youtube.com/watch?v=vbeHtOHK5v8&t=693s> (dostęp 17.08.2021)

¹⁰³ J. Marcinkowa, s. 38

¹⁰⁴ A. Kopoczek, *Śpiewnik...*, s. 366

Kierunek melodii zmienia się co takt – najpierw jest wznoszący, następnie opadający. Podobnie wygląda ruch harmoniczny na przestrzeni 6 taktów: $F\sharp^{maj7}$, Ab^{maj7} , G^{maj7} , $F\sharp^{maj7}$, Ab^{maj7} , G^{maj7} (Przykłady nutowe 28 i 29: takty 16-31).

W kompozycji użyłem wszystkich opisanych elementów, aby zobrazować ruch taneczny występujący w *owięzioku*, tj. krążenie wokół siebie partnerki i partnera w części zwanej *zachodzonym*. Zagadnienia choreotechniczne opisuje w swojej pracy Marcinkowa:

„(...) tancerz i tancerka zbliżali się do siebie idąc po linii kolistej – „zachodząc” nie najkrótszą drogą. Mijali się, to znów zwracali się do siebie przodem, idąc po obwodzie niedużego, jakby spłaszczonego koła lub też zakreślając linię ósemki”¹⁰⁵.

¹⁰⁵ J. Marcinkowa, s. 68-69

Owieziok

B. Noszka

1 **TEMPO SUBITO**

TENOR SAXOPHONE

1 **SAX MELODY**

PIANO, DOUBLE BASS AND DRUMS

6

TEN. SAX.

PNO., DB. & DR.

16 **2** $\text{♩} = 100$

F#maj7 Abmaj7 Gmaj7 F#maj7 Abmaj7 Gmaj7

TEN. SAX.

2 $\text{♩} = 100$

F#maj7 Abmaj7 Gmaj7 F#maj7 Abmaj7 Gmaj7

PNO., DB. & DR.

22 A13(b9sus4) A7(b9sus4) C7(sus4) F7(sus4) Bb7(#11)

TEN. SAX.

A13(b9sus4) A7(b9sus4) C7(sus4) F7(sus4) Bb7(#11)

PNO., DB. & DR.

Przykład nutowy 28

2

27 $A^{13}(\flat 9 \text{ SUS } 4)$ $A7(\flat 9 \text{ SUS } 4)$ $B7_{\text{ALT.}}$ $F\sharp 7_{\text{ALT.}}$ $F(\text{add } 9)$

TEN. SAX.

PNO., DB. & DR.

32 $F\sharp \text{maj } 7$ $A\flat \text{maj } 7$ $G \text{maj } 7$ $F\sharp \text{maj } 7$ $A\flat \text{maj } 7$ $G \text{maj } 7$

TEN. SAX.

PNO., DB. & DR.

38 $A^{13}(\flat 9 \text{ SUS } 4)$ $A7(\flat 9 \text{ SUS } 4)$ $C7(\text{SUS } 4)$ $F7(\text{SUS } 4)$ $B\flat 7(\sharp 11)$

TEN. SAX.

PNO., DB. & DR.

43 $A^{13}(\flat 9 \text{ SUS } 4)$ $A7(\flat 9 \text{ SUS } 4)$ $B7_{\text{ALT.}}$ $F\sharp 7_{\text{ALT.}}$ $F(\text{add } 9)$

TEN. SAX.

PNO., DB. & DR.

Przykład nutowy 29

W takcie 31 cały zespół realizuje dokomponowany pochód melodyczny w rytmie: dwie ósemki, ćwierćnuta (Przykład nutowy 29). Taką figurę tancerz wytupuje na zakończenie *owięzioka zachodzonego*. Tupnięciom towarzyszy zazwyczaj charakterystyczne pokrzykiwanie góralskie *hej!* oraz kłaśnięcie w dłoń.

Po zakończeniu tej części tańca następował *owięziok zwyrwany*. Również utrzymany w „dwumiarze”, ale w tempie szybszym, ok. 120 MM¹⁰⁶. Kapela musiała z miejsca podjąć szybsze tempo, które energicznym ruchem nadawały tańczące pary. Marcinkowa podaje, że układ taneczny ostatniej części wyglądał następująco:

„W ciągu całości powtórzonej melodii, zagranej szybciej, para obracała się w miejscu w prawo. Tancerz utrzymywał prawą nogę w jednym punkcie, wykonując nią skrety przy każdej części zwrotu ciała, lewą nogą stąpaniem a nieraz przytupem postępował do przodu, prowadząc ją po linii koła. (...) Tancerka postępowała po linii koła zwyczajnym chodem dwumiarowym, wykonywanym drobnym krokiem”¹⁰⁷.

Szybsze tempo kolejnej części w utworze (oznaczonej w nutach cyfrą 3) wprowadzam grając z wyraźnym pulsem melodię główną. Zespół momentalnie odbiera zmianę agogiczną. Pianista ponownie realizuje triole, ale tym razem ósemkowe. Struktura melodyczna kontrapunktu w jego partii w dalszym ciągu bazuje na sekście, septymie oraz trytonie (bądź kwarcie czystej) na poszczególnych akordach, ale wstępuje tylko wznoszący kierunek melodii, co jest nawiązaniem do obrotów tancerzy wykonywanych w jedną stronę. Perkusista podkreśla triole ósemkowe z kontrapunktu fortepianu. Kontrabasista realizuje podstawy akordów półnutami, poprzez jego partię odwzorowałem kroki tancerza na „raz” w takcie przy każdym obrocie (Przykład nutowy 29: takty 32-47).

Pod względem formalnym szybsza część nie różni się od poprzedniczki. Składa się z takiej samej ilości taktów, występuje identyczna melodia tematu głównego oraz przebieg harmoniczny. W ostatnim takcie tej części nie ma natomiast, wykonanej w *owięzioku zachodzonym*, figury złożonej z dwóch ósemek i ćwierćnuty. W tym miejscu kwartet realizuje półnutę z *fermatą* poprzedzoną zwolnieniem (Przykład nutowy 29: takt 47).

Po zrealizowaniu trzech części *owięzioka*, zabawa taneczna była kontynuowana – ponawiano wykonanie całej formy od początku. Pary zatrzymywały się przed kapelą po zakończeniu *owięzioka zwyrwanego*. Tancerz, niekoniecznie ten sam, który

¹⁰⁶ A. Kopoczek, *Folklor...*, s. 96

¹⁰⁷ J. Tacina, *Gronie...*, s. 185

wykonywał pierwszą zwrotkę, intonował następną. Po kilku dźwiękach zaśpiewanych *a capella*, dołączali do niego pozostali uczestnicy zabawy, bardzo często dośpiewując drugi głos w relacji tercji. Po zrealizowaniu *przyśpiewki* zespół muzyczny akompaniował do tańca¹⁰⁸.

W mojej kompozycji nawiązuję do opisanej wyżej praktyki ludowej. Temat główny w drugim przeprowadzeniu (oznaczonym w nutach cyfrą 4) gram razem z pianistą i kontrabasistą. Przez początkowe 4,5 taktu wykonujemy go *unisono*, w tempie *rubato*. Od „drugiej miary” w 4 takcie następuje „rozejście na głosy”, które odbywa się w partiach kontrabasu i fortepianu. Pierwszy instrument realizuje podstawy akordów, drugi zharmonizowaną melodię w układzie skupionym (Przykład nutowy 30: takty 48-62).

Zmianie w tym fragmencie uległa także tonacja utworu. Nastąpiła modulacja o interwał tercji wielkiej w dół w stosunku do pierwszego przeprowadzenia. Zastosowałem ten zabieg harmoniczny aby urozmaicić kolorystykę utworu oraz nawiązać do wykonania ludowego, bowiem w trakcie zabaw tanecznych tonacja zwrotek często zmieniała się. Działo się tak ponieważ intonował je *a capella* tzw. *prowordyr*, który rozpoczynał śpiewanie od dźwięku najbardziej odpowiadającemu skali jego głosu. Jeżeli ten sam góral inicjował kolejną zwrotkę nie zawsze potrafił zaśpiewać ją w tej samej tonacji. To zjawisko można zaobserwować na wspomnianych wcześniej filmach: *Tańce polskie...*¹⁰⁹ i *Muzyka Źródeł...*¹¹⁰.

Po wykonaniu części nr 4 w trio, następuje nr 5, czyli drugi *owięziok zachodzony*, w którym dołącza perkusista (Przykłady nutowe 30 i 31: takty 63-78). Zostaje wprowadzony wyraźny puls w tempie umiarkowanym. Figury melodyczno-rytmiczne oraz warstwa harmoniczna są takie same jak w części nr 2, z tym, że zostały przetransponowane do nowej tonacji.

Po wykonaniu tego fragmentu następuje kolejny *owięziok zwyrtany* (Przykłady nutowe 31 i 32: takty 79-94). Zespół odbiera wprowadzone przeze mnie szybsze tempo. Część ta przebiega identycznie do tej w pierwszym przeprowadzeniu, czyli oznaczoną w nutach cyfrą 3.

¹⁰⁸ J. Marcinkowa, s. 70

¹⁰⁹ *Tańce polskie – śladami Oskara Kolberga. Tom 3, Beskid Śląski* (film), reż. B. Łuczak, Warszawa 1994, dostępny online: https://www.youtube.com/watch?v=sig2ween_bI (dostęp 17.08.2021)

¹¹⁰ 18. Festiwal Folkowy Polskiego Radia *Nowa Tradycja – Muzyka Źródeł. Muzyka Beskidu Śląskiego*, cz. I (film), Polskie Radio Warszawa 2014, dostępny online: <https://www.youtube.com/watch?v=vbeHtOHK5v8&t=693s> (dostęp 17.08.2021)

48 **4** **TEMPO RUBATO** 3

TEN. SAX.

4

E[♭]ma⁷ E[♭]ma⁷

PNŃ., DB. & DR.

53

TEN. SAX.

E[♭]m(ma⁷) F13(♭9SUS4) F[♯]ma⁷(♭5) A[♭]7 F[♯]ma⁹ F7(♭9SUS4) E[♭]m⁹ E[♭]m⁹ F[♯]ma⁹ A[♭]7(SUS4) D[♭]7(SUS4) A[♭]m11 G[♭]7(♭11)

PNŃ., DB. & DR.

58

TEN. SAX.

E[♭]m(ma⁷) F13(♭9SUS4) F[♯]ma⁷(♭5) A[♭]7 F[♯]ma⁹ F7(♭9SUS4) E[♭]m⁹ G7^{ALT.} G7(♭9) D7^{ALT.} D7(♭9) D[♭](add9)

PNŃ., DB. & DR.

63 **5** $\text{♩} = 100$ E[♭]ma⁷ E[♭]ma⁷ D[♭]ma⁷ E[♭]ma⁷ E[♭]ma⁷

TEN. SAX.

5 $\text{♩} = 100$ D[♭]ma⁷ E[♭]ma⁷ E[♭]ma⁷ D[♭]ma⁷ E[♭]ma⁷ E[♭]ma⁷

PNŃ., DB. & DR.

Przykład nutowy 30

69 $F13(\flat 9 \text{ SUS } 4)$ $F7(\flat 9 \text{ SUS } 4)$ $A\flat 7(\text{SUS } 4)$ $D\flat 7(\text{SUS } 4)$ $F\sharp 7(\sharp 11)$

TEN. SAX.

PNO., DB. & DR.

74 $F13(\flat 9 \text{ SUS } 4)$ $F7(\flat 9 \text{ SUS } 4)$ $G7\text{ALT.}$ $D7\text{ALT.}$ $D\flat(\text{add } 9)$

TEN. SAX.

PNO., DB. & DR.

79 $\boxed{6} = 130$ $E\text{maj } 7$ $E\flat\text{maj } 7$ $D\text{maj } 7$ $E\text{maj } 7$ $E\flat\text{maj } 7$

TEN. SAX.

PNO., DB. & DR.

85 $F13(\flat 9 \text{ SUS } 4)$ $F7(\flat 9 \text{ SUS } 4)$ $A\flat 7(\text{SUS } 4)$ $D\flat 7(\text{SUS } 4)$ $F\sharp 7(\sharp 11)$

TEN. SAX.

PNO., DB. & DR.

Przykład nutowy 31

90 F13(b9SUS4) F7(b9SUS4) G7^{ALT.} D7^{ALT.} Db(add9) 5

TEN. SAX.

PN0., DB. & DR.

95 7 TEMPO RUBATO. AD LIB. 8 ♩=100 Abmaj7 Gmaj7 F#maj7 Abmaj7 Gmaj7

TEN. SAX.

PN0., DB. & DR.

103 A13(b9SUS4) A7(b9SUS4) C7(SUS4) F7(SUS4) Bb7(#11) A13(b9SUS4) A7(b9SUS4) B7^{ALT.} F#7^{ALT.} F(add9)

TEN. SAX.

PN0., DB. & DR.

113 9 ♩=130 Emaj7 Ebmaj7 Dmaj7 Emaj7 Ebmaj7 F13(b9SUS4) F7(b9SUS4)

TEN. SAX.

PN0., DB. & DR.

121 Ab7(SUS4) Db7(SUS4) F#7(#11) F13(b9SUS4) F7(b9SUS4) G7^{ALT.} D7^{ALT.} Db(add9)

TEN. SAX.

PN0., DB. & DR.

Przykład nutowy 32

Po drugim przeprowadzeniu formy tematu następują improwizacje. Przebiegające one na wszystkich 3 częściach *owięzioka*, natomiast tonacje z obu przeprowadzeń formy przeplatają się ze sobą. Improwizuję jako pierwszy, towarzyszy mi sekcja rytmiczna.

Solo rozpoczyna się od otwartego odcinka, granego w tempie *rubato, ad libitum*. W tym krótkim fragmencie nie jest wyznaczona ilość taktów oraz konkretne tempo. Określonym elementem jest akord F^{maj7} , czyli tonika pierwszej *przyśpiewki* (Przykład nutowy 32: takty 95-96).

W tej części operuję spokojną frazą, stosuje dużo przestrzeni pomiędzy kolejnymi wypowiedziami muzycznymi. Po chwili wykonuję końcową frazę melodii z części nr 1 z wyraźnym pulsem w tempie umiarkowanym, w ten sposób informuję zespół o przejściu na kolejną część formy improwizacji.

Pozostali członkowie kwartetu przystosowują się do zainicjowanej zmiany tempa, tym samym solo saksofonu kontynuowane jest na formie z pierwszego przeprowadzenia *owięzioka zachodzonego*. Zespół nie realizuje kontrapunktu z tematu, obowiązuje tylko 16-taktowa forma z zachowaniem progresji harmonicznego (Przykład nutowy 32: takty 97-112). Jest ona powtarzana aż do momentu, w którym zasygnalizuję przejście na kolejną część poprzez wykonanie motywu z 31 taktu części 2 (Przykład nutowy 29), złożonego z dwóch ósemek i ćwierćnuty: f, d^I, e^I .

Po wyraźnym *cue* zespół momentalnie przechodzi na formę z drugiego przeprowadzenia *owięzioka zwytranego*. Powtarzany 16-taktowy odcinek przebiega w szybszym tempie, w tonacji o tercję niżej (Przykład nutowy 32: takty 113-128).

W tym fragmencie mojego sola wzrasta dramaturgia i zwiększa się intensywność gry. Sygnałem do zakończenia improwizacji jest motyw z 78 taktu części nr 5 (Przykład nutowy 31), który wykonuję w ostatnim takcie formy. Wówczas następuje zatrzymanie na współbrzmieniu $Db^{(add9)}$, na którym dogrywam jeszcze wyimprowizowaną melodię w kierunku opadającym.

Następuje płynne przejście na solo fortepianu, którego improwizacja rozpoczyna się od otwartej formy na akordzie Db^{maj7} , w tempie *rubato, ad libitum*, odpowiadającej *przyśpiewce* z drugiego przeprowadzenia (Przykład nutowy 33: takty 129-130). Soliście towarzyszy kontrabasista i perkusista.

Pianista rozpoczyna solo od gęstego trylu. Po chwili jego gra jest bardziej przestrzenna, co jakiś czas wykorzystuje strukturę melodyczną z tematu. Po sygnalizowanym zatrzymaniu poprzedzonym zwolnieniem następuje przejście na

16-taktową formę z progresją harmoniczną z drugiego przeprowadzenia *owięzioka zachodzonego* (Przykład nutowy 33: takty 131-146).

W tym fragmencie solista nadaje wyraźny puls w tempie umiarkowanym, do którego dostosowuje się zespół. Kontrabasista gra bardzo rytmicznie, co pozwala perkusiście na odejście od utrzymywania pulsu i eksplorację swoich instrumentów pod kątem kolorystycznym, barwowym. Wspólna gra tria staje się coraz bardziej intensywna, faktura jest stopniowo zagęszczana, tempo nieznacznie przyspiesza.

W niemal niezauważalny, bardzo płynny sposób solista wraz z zespołem przechodzą na kolejny 16-taktowy schemat, oparty na progresji harmoniczej z pierwszego przeprowadzenia *owięzioka zwyrtanego* (Przykład nutowy 33: takty 147-162). Zostaje on powtórzony tylko dwukrotnie. W trakcie improwizowania na tej formie, pianista doprowadza do punktu kulminacyjnego swojego sola. Zamyka je sugestywnym *ritardando* w ostatnich taktach formy, wieńcząc całość gęstym trylem, czym nawiązuje do sposobu w jaki rozpoczynał improwizację.

Następuje krótka pauza generalna, po której daje znak zespołowi do rozpoczęcia ostatniego przeprowadzenia tematu. Przebiega on identycznie do drugiego przeprowadzenia 3-częściowej formy *owięzioka* (Przykłady nutowe 30, 31 i 32: takty 48-94). Rozpoczyna się od *przyśpiewki* w tonacji Des-dur. Po niej kwartet realizuje *owięzioka zachodzonego*, następnie *zwyrtanego*. Zakończenie szybszej części zwieńczone jest motywem melodyczno-rytmicznym: dwie ósemki, ćwierćnuta, w dwugłosie, w interwale decymy (Przykład nutowy 31: takt 78), który występował na końcu części wolniejszych oraz w solo saksofonu. Podczas pochodu zamykającego całą kompozycję, zespół zwalnia i stosuje *fermatę* na ostatnim współbrzmieniu, pozostawiając je do wybrzmienia.

6

10

PIANO SOLO

TEMPO RUBATO. AD LIB.

11 $\text{♩} = 100$

129 Dbmaj7 Dmaj7 Emaj7 Ebmaj7 Dmaj7 Emaj7 Ebmaj7 F13(b9sus4) F7(b9sus4)

TEN. SAX.

10

PIANO SOLO

11 $\text{♩} = 100$

129 Dbmaj7 Dmaj7 Emaj7 Ebmaj7 Dmaj7 Emaj7 Ebmaj7 F13(b9sus4) F7(b9sus4)

PNO., DB. & DR.

139 Ab7(sus4) Db7(sus4) F#7(\#11) F13(b9sus4) F7(b9sus4) G7ALT. D7ALT. Db(add9)

TEN. SAX.

Ab7(sus4) Db7(sus4) Gb7(\#11) F13(b9sus4) F7(b9sus4) G7ALT. D7ALT. Db(add9)

PNO., DB. & DR.

12 $\text{♩} = 130$

147 F#maj7 Abmaj7 Gmaj7 F#maj7 Abmaj7 Gmaj7 A13(b9sus4) A7(b9sus4)

TEN. SAX.

12 $\text{♩} = 130$

147 F#maj7 Abmaj7 Gmaj7 F#maj7 Abmaj7 Gmaj7 A13(b9sus4) A7(b9sus4)

PNO., DB. & DR.

AFTER SOLO GO TO 4

155 C7(sus4) F7(sus4) Bb7(\#11) A13(b9sus4) A7(b9sus4) B7ALT. F#7ALT. F(add9)

TEN. SAX.

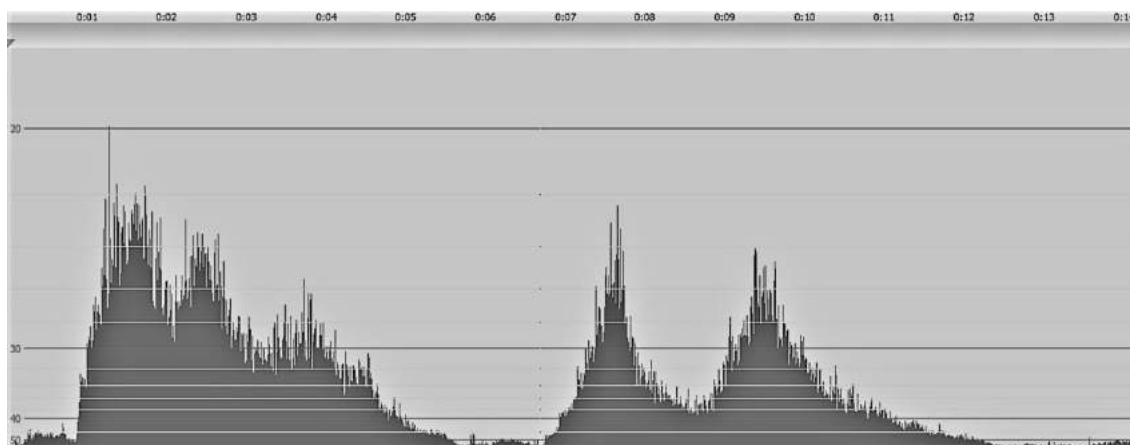
C7(sus4) F7(sus4) Bb7(\#11) A13(b9sus4) A7(b9sus4) B7ALT. F#7ALT. F(add9)

PNO., DB. & DR.

Przykład nutowy 33

2.7. Szumi halny

Ostatnia kompozycja nagrana na płycie, zamykająca całą suitę, zatytułowana jest *Szumi halny*. Utwór rozpoczyna się wydobywanymi na saksofonie efektami sonorystycznymi, imitującymi szum *halnego* – wiatru typu fenowego występującego w Beskidzie Śląskim. Efekt ten uzyskuje poprzez wdmuchiwanie powietrza przez ustnik do instrumentu z zachowaniem odpowiednio niskiego ciśnienia, tak by nie wprowadzić stroika w drganie. Bambusowy element, decydujący o klasyfikacji saksofonu do rodziny instrumentów dętych drewnianych, wprawia w rezonans słup powietrza przepływający przez ustnik produkując dźwięk. Sonorystyczny wstęp trwa ok. 14 sekund (Wykres 8), po nim następuje pierwsze przeprowadzenie tematu.



Wykres 8

Struktura melodyczna 16-taktowej formy pierwszej części utworu (Przykład nutowy 34: takty 1-16) została zaczerpnięta z pieśni pod tytułem *Szumi dolina*, którą zanotował w swoim zbiorze Jan Tacina¹¹¹. Do melodii dokomponowałem warstwę harmoniczną, a także przetransponowałem ostateczne zdanie muzyczne o interwał tercji małej w górę względem oryginału (Przykład nutowy 34: takty 13-16).

Wykonuję temat główny *ad libitum*, w tempie *rubato*. Pianista wraz z kontrabasistą realizują warstwę harmoniczną. W 1 i 16 takcie pojawiają się współbrzmienia charakterystyczne dla całej suity, czyli akordy typu *suspended* z obniżoną noną. Są to kolejno $E^{7(b9sus4)}$ i $D^{13(b9sus4)}$. Perkusista w artykulacji *tremolo* gra na talerzach, tomach i werblu, wykorzystując pałki filcowe. Forma zostaje w całości powtórzona, za drugim razem melodię główną wykonuję o oktawę wyżej.

¹¹¹ J. Tacina, *Gronie...*, s. 25

Po drugim przeprowadzeniu tematu następuje *Interlude*, w którym pojawia się nowy materiał melodyczny wykonywany *unisono* przez cały zespół. Dokomponowany pochod inspirowany był strukturą interwałową melodii głównej. Ten fragment utworu kontrastuje z poprzednim, gdyż bazuje na rytmie ósemkowym i jest bardziej motoryczny (Przykład nutowy 34: takty 17-19). Pełni funkcję łącznika pomiędzy tematem a częścią przeznaczoną na improwizację.

Po nim następuje solo saksofonu, które rozgrywam na dwukrotnie powtórzonej formie tematu, również *ad libitum* oraz w *tempie rubato*, oznaczoną w nutach literą A (Przykład nutowy 34: takty 1-16). Zmiany akordów wskazują sugestywnym ruchem instrumentu, bądź zwrotem melodycznym wyraźnie opisującym następujące współbrzmienie. Na przestrzeni 32 taktów improwizacja rozwija się, faktura ulega zagęszczeniu, wzrasta dynamika oraz ekspresja.

Kolejnym improwizującym jest pianista. Jego solo przebiega na identycznej formie. Rozpoczyna się spokojnie, przestrzennie, w miarę upływu czasu nabiera motoryki oraz głośności. Ostatnia fraza pianisty wykonana jest na wyraźnym zwolnieniu. Po krótkiej pauzie kwartet ponownie realizuje *Interlude*, który zamyka ten odcinek kompozycji ze swobodnym traktowaniem pulsu i tempa (Wykres 9).



Wykres 9

Po wygaśnięciu ostatniego współbrzmienia łącznika, zespół raptownie rozpoczyna kolejną część utworu (oznaczoną w nutach literą B) utrzymaną w stylu walca jazzowego, w szybkim tempie (Przykład nutowy 34: takty 20-21). Fragment ten jest dwutaktowym odcinkiem opartym na akordzie $D^{13(b9sus4)}$, na bazie którego improwizują. Po 4-krotnym powtórzeniu dwóch taktów następuje część C.

Szumi halny

B. Noszka

A **AD LIB. TEMPO RUBATO**

E7(9#54) **Fmaj7** **G7(b9)** **Bb7(#11)**

5 **Ab7alt.** **Am(maj7)** **Am7/G** **A7(54)**

9 **Dmaj7** **Bbmaj7(#11)**

13 **G7(54)** **Bbm6** **A7** **D13(b954)**

INTERLUDE

17 **AFTER HEAD AND LAST SOLO** **D13(b954)**

20 **8** **JAZZ WALTZ** **D13(b954)** **4x**

FORM:
HEAD A x2
INTERLUDE
SOLO SAX A x2
SOLO PIANO A x2
INTERLUDE
B x4 (JAZZ WALTZ)
SOLO SAX & PIANO ON C D
E ON CUE
F ON CUE

Przykład nutowy 34

Forma części jest 32-taktowa, wykorzystuje przebieg harmoniczny z części A, z wyjątkiem drugiej *volty*, która zawiera nowe współbrzmienia (Przykład nutowy 35: takty 22-39). Obowiązuje wprowadzony wcześniej styl walca jazzowego w szybkim tempie. Kontynuuję na niej swoją improwizację. Solo rozpoczyna się od razu intensywnie, na średnim poziomie dynamicznym i zagęszczonej fakturze. Po zagraniu schematu 32-taktowego następuje 8-taktowa część D, która bazuje na nowym materiale harmonicznym (Przykład nutowy 35: takty 40-47). Kompletna forma do improwizacji zawiera się zatem w 40 taktach i obejmuje literę C¹, C² i D (Przykład nutowy 35: takty 22-47). Jako pierwszy wykonuję cały przebieg, na drugim improwizuje pianista.

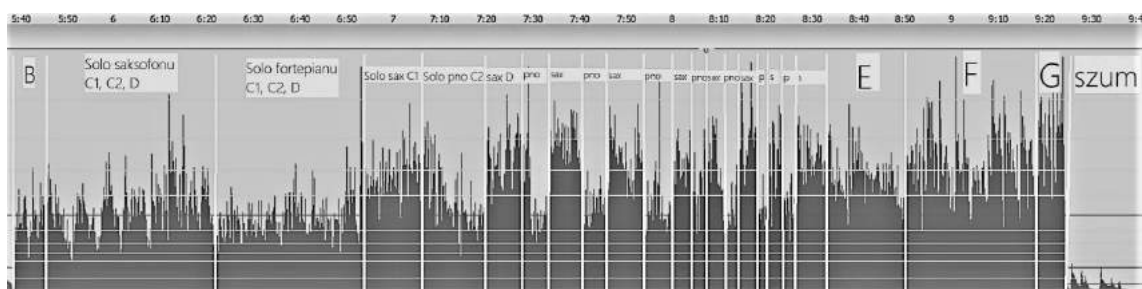
Następnie wymieniamy się coraz mniejszymi fragmentami w improwizowanym dialogu. Najpierw po 16 taktów, następnie po 8 oraz 4 takty. Kulminacją kolektywu jest fragment oznaczony literą E, na który przechodzimy po moim *cue* (Wykres 8). Jest to zapętłony, dwutaktowy odcinek na akordzie D^{7(sus4)} (Przykład nutowy 35: takty 48-49). Po jego 5-krotnym powtórzeniu daję zespołowi znak aby przejść na część F.

W tym fragmencie następuje przeprowadzenie tematu głównego na bazie formy, na której improwizowaliśmy z pianistą, czyli C¹, C² i D. Struktura linii melodycznej w taktach 50-61 (Przykład nutowy 35) wzorowana była na *Pieśni góralskiej* zanotowanej przez Gustawa Morcinka¹¹², ale dokonałem zmian struktury rytmicznej, m.in. stosując ćwierćnuty z kropką (Przykład nutowy 35: takty 51, 52, 55, 56, 59, 64, 66, 74). Od 62 taktu ponownie dokonałem transpozycji ostatniego zdania muzycznego o interwał tercji małej w górę względem oryginału (Przykład nutowy 35: takty 62-65).

Ostatnia część utworu, oznaczona w nutach literą G, składa się z dwóch zdań muzycznych. Pierwsze jest 4-, drugie 3-taktowe (Przykład nutowy 35: takty 68-74). Linie melodyczną z taktów 62-65 ponownie, dwukrotnie przetransponowałem o interwał tercji małej w górę. Struktura harmoniczna tego fragmentu opiera się w przeważającej części na akordach typu *suspended*. Poprzez zastosowanie tych środków kompozytorskich napięcie stale rośnie, doprowadzając do nieoczekiwanego zakończenia kompozycji. Ostatnią frazę skróciłem do jednego taktu i pozostawiłem jakby „niedokończoną”, melodia niespodziewanie urywa się (Wykres 10).

Po krótkiej pauzie wykonuję na saksofonie efekty sonorystyczne, imitujące powiewy wiatru *halnego*, nawiązując do początku utworu. W ten sposób kończy się ostatnia kompozycja wchodząca w skład suity (Wykres 10).

¹¹² *Pieśni ludu polskiego na Śląsku*, red. E. Farnik, Cieszyn 1909, T. I, Z. II, s. 12



Wykres 10

2

C

22 E7(b9 SUS4) Fmaj7 G7(b9) Bb7(#11)

26 Ab7 ALT. Am(maj7) Am7/Q A7(SUS4)

30 Dmaj7 Bbmaj7(#11)

34 G7(SUS4) Bbm6 1. A7 D13(b9 SUS4) 2. Eb9(#5) D7(SUS4)

D

40 F7(SUS4) Bbm9 G7(SUS4) Cm9

44 C#7(SUS4) D13(b9 SUS4) F#13(SUS4) Ab13(SUS4)

48 **E** ON CUE D7(SUS4) OPEN **F** ON CUE E7(b9 SUS4) Fmaj7 G7(b9) Bb7(#11)

54 Ab7 ALT. Am(maj7) Am7/Q A7(SUS4) Dmaj7 Bbmaj7(#11)

62 G7(SUS4) Bbm6 1. A7 D13(b9 SUS4) 2. Eb9(#5) D7(SUS4)

G

68 F7(SUS4) Bbm9 G7(SUS4) Cm9 C#7(SUS4) D13(b9 SUS4) F#13(SUS4) Ab13(SUS4)

FINE

Przykład nutowy 35

Podsumowanie

Podjmując się artystycznej pracy doktorskiej wyznaczyłem sobie cele i założenia, które następnie zrealizowałem.

Rozpocząłem od studiowania folkloru muzycznego Beskidu Śląskiego – od dostępnej literatury i zbiorów pieśni, poprzez kontakt z osobami zajmującymi się tym tematem, do obserwacji i wysłuchania wykonń pieśni i tańców w formacie audio lub audio-wideo (pandemia uniemożliwiła badania terenowe).

W tym stadium pracy wyselekcjonowałem charakterystyczne cechy tej muzyki ludowej, które uznałem za warte wyeksponowania w autorskich kompozycjach. Następnie dokonałem wyboru pieśni i tańców posiadających wyróżnione właściwości¹¹³.

Kolejnym etapem pracy było stworzenie utworów inspirowanych uprzednio wyselekcjonowanym materiałem. Różnymi środkami techniki kompozytorskiej starałem się wyeksponować wytypowane cechy folkloru muzycznego tego regionu, m.in. cechy frygijskie w zwrotach melodycznych za pomocą akordów typu *suspended* z obniżoną noną¹¹⁴, specyficzną skalę gajd śląskich jako materiał dźwiękowy do improwizacji¹¹⁵, imitowanie na saksofonie reprezentatywnych instrumentów ludowych Beskidu Śląskiego za pomocą specjalnych technik wydobywania dźwięku oraz ornamentyki¹¹⁶, charakterystyczne figury taneczne za pomocą struktur rytmicznych oraz ruchu harmonicznego¹¹⁷, itp.

Następnie przystąpiłem do aranżacji powstałych kompozycji stosując rozmaite sposoby, m.in. wykorzystując różne możliwości barwowe, kolorystyczne instrumentów w zespole, prezentując materiał dźwiękowy w różnych zestawieniach instrumentalnych, urozmaicając tonacje kompozycji, układając odmienną kolejność improwizacji w następujących po sobie utworach, stosując zmiany tempa, metrum, łącząc ze sobą kompozycje *attaca*, itp.

Tak przygotowany materiał został zarejestrowany w Studio Nagrań A12 w Akademii Muzycznej w Krakowie im. Krzysztofa Pendereckiego, dnia 25.02.2021.

¹¹³ Zob. więcej: podrozdział 1.1. *Analiza i wybór utworów będących inspiracją w procesie twórczym* w rozdziale 1. *Cechy folkloru muzycznego Beskidu Śląskiego zawarte w suicie*, s. 3-4

¹¹⁴ Zob. więcej: podrozdział 1.2. *Zagadnienia melodyczne* w rozdziale 1. *Cechy...*, s. 5-7

¹¹⁵ Zob. więcej: podrozdział 2.1. *Gajdosz na gróniu* w rozdziale 2. *Opis poszczególnych kompozycji tworzących utwór cykliczny*, s. 11-21

¹¹⁶ Zob. więcej: podrozdział 2.1. *Gajdosz...* i 2.3. *Zbójnicy na sałaszu* w rozdziale 2. *Opis...*, s. 11-21, 36-49

¹¹⁷ Zob. więcej: podrozdział 2.2. *Piłka* i 2.6. *Owieżiok* w rozdziale 2. *Opis...*, s. 22-35, 62-74

Wszystkie utwory nagrałem na saksofonie tenorowym. Zdecydowałem się na użycie tylko jednego rodzaju saksofonu, ze względu na ograniczony czas nagrywania, który wynosił jeden dzień. W nagraniu, oprócz mnie, udział wzięli: Dominik Wania na fortepianie, Piotr Narajowski na kontrabasie oraz Dawid Fortuna na zestawie perkusyjnym. Realizacją nagrań oraz późniejszym *miksem* i *masteringiem* zajmował się Kamil Madoń.

Po procesie zarejestrowania materiału i kilkukrotnym jego przesłuchaniu układałem kolejność części suity. Zestawiałem kompozycje na zasadzie kontrastów: formalnego, tonacyjnego, agogicznego, metryczno-rytmicznego, barwowego i kolorystycznego, tak by stanowiły różnorodne, utrzymujące uwagę słuchacza dzieła cykliczne.

W podobnym czasie rozpocząłem pracę nad niniejszym opisem artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne.

Efektem końcowym opisanych wyżej działań jest autorska, 7-częściowa suita jazzowa zatytułowana *Uroda Beskidu Śląskiego* na kwartet instrumentalny, inspirowana folklorem muzycznym regionu tytułowego, zarejestrowana na płycie. Cechy muzyki ludowej górali śląskich zawarte w tym dziele nadały mu osobliwych właściwości. Moją pracę doktorską można postrzegać jako oryginalne dokonanie artystyczne, z tego względu, że do tej pory żaden twórca związany z muzyką jazzową nie stworzył dzieła cyklicznego opierając się na pieśniach i tańcach wywodzących się z Beskidu Śląskiego.

Bibliografia

- Chybiński Adolf, *O polskiej kulturze ludowej, Wybór prac etnograficznych*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1961
- Hoff Bogumił, *Lud cieszyński. Jego właściwości i siedziby, obraz etnograficzny*, Księgarnia M. Arcta, Warszawa 1888
- Kopoczek Alina, *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego: materiały pomocnicze do analizy pieśni ludowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1993
- Kopoczek Alina, *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej, Macierz Ziemi Cieszyńskiej*, Cieszyn 1987
- Kopoczek Alojzy, *Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego, Aerofony proste i ich repertuar*, Beskidzka Oficyna Wydawnicza Beskidzkiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego, Bielsko-Biała 1984
- Kopoczek Alojzy, *Ludowe Instrumenty Muzyczne Polskiego Obszaru Karpackiego*, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, Rzeszów 1996
- Lang Rosemary, *Saxophone. Beginning Studies in the Altissimo Register*, Lang Music Publications, Indianapolis 1971
- Levine Mark, *The Jazz Theory Book*, Sher Music Company, Petaluma 1995
- Liebman David, *Devepoling A Personal Saxophone Sound*, Dorn Publications, Medfield 1989
- Londeix Jean-Marie, *Hello Mr. Sax! Parameters of the saxophone*, Editions Musicales Alphonse Leduc, Paryż 1989
- Marcinkowa Janina, *Folklor taneczny Beskidu Śląskiego*, Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego, Warszawa 1969
- Morcinek Gustaw, *Uroda Beskidu Śląskiego*, [w:] *Wierchy*, red. J. G. Pawlikowski, W. Goetel, Polskie Towarzystwo Tatrzańskie w Krakowie, Kraków 1931
- Nash Ted, *Studies in High Harmonics*, Leeds Music Corporation, Nowy Jork 1946
- Nowowiejski Feliks, *5 Pieśni z Podbeskidzia Śląskiego na śpiew solo z towarzyszeniem fortepianu*, Opus 21, Nr 7, a) wydanie na sopran lub tenor, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Poznań 1935

Pieśni ludu polskiego na Śląsku, red. Ernest Farnik, T. I, Z. II, Towarzystwo Domu Narodowego Pawła Mitręgi, Cieszyn 1909

Rascher Sigurd Manfred, *Top-tones for the saxophone*, Carl Fisher, Nowy Jork 1941

Rosseau Eugene, *Saxophone High Tones*, Etoile Music, Saint Louis 1978

Slonimski Nicolas, *Thesaurus of Scale and Melodic Patterns*, Amsco Publications, Nowy Jork 1947

Szyndler Magdalena, *Ludowa kultura muzyczna Śląska Cieszyńskiego ze szczególnym uwzględnieniem Beskidu Śląskiego: folklor pieśniowy Istebnej, Koniakowa i Jaworzynki: źródła repertuarowe a ich transformacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017

Tacina Jan, *Gronie nasze gronie. Pieśni ludowe znad źródeł Olzy*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1959

Tacina Jan, *Śląskie tańce ludowe, t. 1. Śląsk Cieszyński*, Beskidzkie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, Bielsko-Biała 1981

Teal Larry, *The Art of Saxophone Playing*, Summy-Birchard Music, Miami 1963

Źródła internetowe

Balaś Rafał, Wałach Zbigniew, *Budowa rogu pasterskiego i trombity*, Instytut Muzyki i Tańca, Itebna 2014,

<https://imit.org.pl/uploads/materials/files/SMBiL%20III%20Budowa%20rogu%20pasterskiego%20i%20trombity.pdf> (dostęp 17.08.2021)

18. Festiwal Folkowy Polskiego Radia *Nowa Tradycja – Muzyka Źródeł. Muzyka Beskidu Śląskiego*, cz. I (film), Polskie Radio Warszawa 2014,

<https://www.youtube.com/watch?v=vbeHtOHK5v8&t=693s> (dostęp 17.08.2021)

Tańce polskie - śladami Oskara Kolberga. Tom 3, Beskid Śląski (film), reż. B. Łuczak, Warszawa 1994, https://www.youtube.com/watch?v=sig2ween_bI (dostęp 17.08.2021)

Streszczenie

Suita jazzowa *Uroda Beskidu Śląskiego* na saksofon tenorowy, fortepian, kontrabas oraz zestaw perkusyjny inspirowana folklorem muzycznym Beskidu Śląskiego

Opis artystycznej pracy doktorskiej podzielony jest na dwa rozdziały, które poprzedza wstęp, a zamyka podsumowanie.

We wstępie opisałem z czego wynika moje zainteresowanie muzyką ludową Beskidu Śląskiego. Podałem cel pracy, określiłem co stanowiło źródło inspiracji przy tworzeniu suity. Wyjaśniłem również wybór formy oraz obsady, a także przybliżyłem genezę tytułu dzieła.

Pierwszy rozdział traktuje o cechach folkloru muzycznego opisywanego regionu. Zawiera trzy podrozdziały. Przedstawiłem w nich wnioski badań, głównie folklorystki Aliny Kopoczek, nt. zagadnień melodycznych oraz agogicznych i metrycznych. Na bazie rozważań badaczki dokonałem wyboru konkretnych melodii i tańców ludowych, które zainspirowały mnie do stworzenia utworów muzycznych, a także opracowania koncepcji dot. kompozycji i aranżacji poszczególnych części suity.

W drugim rozdziale szczegółowo opisałem genezę, inspiracje, proces twórczy, budowę, wykorzystane środki kompozytorskie i aranżację poszczególnych utworów wchodzących w skład dzieła cyklicznego. Każdy z siedmiu podrozdziałów traktuje o pojedynczej kompozycji, ułożonych zgodnie z kolejnością na nagraniu. Jest to najbardziej rozbudowany fragment opisu artystycznej pracy doktorskiej.

Podsumowanie zawiera esencjonalny opis podjętych działań. Przypominałem w nim założenia pracy oraz przedstawiłem uzyskane efekty i rezultaty. W tej części podałem również informacje o procesie nagrania materiału dźwiękowego, który stanowi dzieło w mojej artystycznej pracy doktorskiej, w tym personalia członków kwartetu i realizatora.

Bibliografia zawiera wykaz pozycji, które zostały wykorzystane w opisie artystycznej pracy doktorskiej. Ułożyłem je w kolejności alfabetycznej, rozpoczynając od nazwiska autora.

Źródła internetowe stanowią uzupełnienie bibliografii, głównie o materiały audio-wideo dostępne online.

Słowa kluczowe: folklor muzyczny Beskidu Śląskiego, muzyka ludowa Beskidu Śląskiego, pieśń ludowa, taniec ludowy, muzyka jazzowa, suita jazzowa, kwartet jazzowy, kompozycje autorskie