

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

Grzegorz Pałka

**Rytmika afrokubańska jako źródło inspiracji współczesnego
perkusisty na podstawie własnych opracowań wybranych
utworów jazzowych**

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

promotor: dr hab. Łukasz Żyta

Kraków 2022

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

dr. hab. Łukasza Żyty

prof. dr. hab. Jana Pilcha

dr. hab. Mariusza Sielskiego

dr. hab. Kingi Kiwały

dr. Andrzeja Mądro

dr. Wojciecha Groborza

dr. Piotra Orzechowskiego

mgr. Mateusza Śliwy

mgr. Alana Wykpiśza

mgr. Marcina Konieczkowicza

mgr. Tomasa Celisa Sancheza

mgr. Kamila Madonia

mgr. Bartłomieja Staniaka

mgr Kingi Janowskiej

Spis treści

Wstęp	4
1. Charakterystyka wykorzystanych w opracowaniach rytmów afrokubańskich.....	7
1.1. <i>Clave</i>	7
1.2. <i>Tresillo</i>	13
1.3. <i>Habanera</i>	15
1.4. <i>Cinquillo</i>	16
1.5. <i>Cáscara</i>	19
1.6. <i>Polirytmia 3:2</i>	21
2. Analiza transkrypcji perkusyjnych partii solowych oraz fragmentów akompaniamentu na podstawie wybranych nagrań.....	24
2.1. Roy Haynes – <i>Matrix</i> . Kreacja narracji muzycznej na czynelach	25
2.2. Roy Haynes – <i>Solar</i> . Twórczy akompaniament	27
2.3. Roy Haynes – <i>In Walked Bud</i> . Partia solowa	29
2.4. Marcus Gilmore – <i>In The Meantime</i> . Kreacja narracji muzycznej na czynelach	31
2.5. Marcus Gilmore – <i>Spur Of The Moment</i> . Twórczy akompaniament.....	32
2.6. Marcus Gilmore – <i>Hood</i> . Twórczy akompaniament	34
2.7. Marcus Gilmore – <i>Parisian Thoroughfare</i> . Partia solowa	35
3. Opis reinterpretowanych kompozycji zawartych w dziele artystycznym	38
3.1. <i>Un Poco Loco</i> – Bud Powell	38
3.2. <i>Moose The Mooche</i> – Charlie Parker.....	46
3.3. <i>Of Dreams To Come</i> – Robert Glasper.....	56
3.4. <i>Riot</i> – Herbie Hancock.....	64
3.5. <i>Salt Peanuts</i> – Dizzy Gillespie	73
3.6. <i>So Tender</i> – Keith Jarrett	85
3.7. <i>Oblivion</i> – Bud Powell	91
Podsumowanie	100
Bibliografia	102
Dyskografia.....	103
Streszczenie	107

Wstęp

Rytmika stanowi jeden z najważniejszych elementów afrokubańskiej tradycji muzycznej. Jest ona dla Kubańczyków tym, czym dla Europejczyków są melodyka oraz harmonia. Jej prymat jest ściśle związany z historią kolonialną wyspy, a konkretniej rzecz ujmując, z kluczową rolą, jaką w procesie krystalizacji tożsamości kulturowej Kuby odegrała ludność afrykańska. To właśnie muzykę Czarnego Łądu definiuje fundamentalne znaczenie rytmu, nasycone grupowym, twórczym udziałem w procesie kształtowania dzieła, często będącego synkretyzmem śpiewu, tańca i gry na instrumentach. W opozycji do europejskiego dziedzictwa muzycznego, w którym muzyka postrzegana jest jako wysublimowany rodzaj porozumienia kompozytora, wykonawcy i publiczności, stanowi ona przesiąknięty znamieniem improwizacji, nierozłączny element życia codziennego. Bywa ona także środkiem komunikacji z bóstwami, którego forma jest ściśle powiązana z konkretnymi rytuałami. Efektem współdziałania tych wszystkich czynników jest niezwykle szeroka paleta barw i rytmów, będąca muzyczną „kopalnią” dla poszukiwaczy egzotycznych źródeł inspiracji.

Muzyka afrokubańska, a w szczególności występujące w niej charakterystyczne warstwy i zjawiska rytmiczne, od lat stanowi obiekt moich zainteresowań. Z biegiem czasu, wraz z procesem krystalizacji świadomości artystycznej przekształcił się on w jedną z głównych inspiracji, mającej kluczową rolę w ukształtowaniu mojego języka wypowiedzi muzycznej. Początek tejże fascynacji sięga 2013 roku, kiedy w olsztyńskim amfiteatrze, jako słuchacz, uczestniczyłem w koncercie zespołu Buena Vista Social Club, będącego perłą kubańskiego dziedzictwa narodowego.

Moja praca ma na celu wykazanie, iż rytmika afrokubańska, poprzez swoje idiomy, figury rytmiczne, które wchodząc między sobą w interakcje tworzą zjawiska polirytmiczne, znacząco wpłynęła na kształt języka perkusyjnej wypowiedzi muzycznej w zakresie stylistyki jazzowej. Ponadto, ukazując obecność jej elementów w takich gatunkach jak *cakewalk*, *ragtime*, czy jazz nowoorleański oraz dokonując wyboru utworów skomponowanych na przestrzeni aż siedmiu dekad, tj. w latach 1942–2006, chciałbym podkreślić, iż na stałe zakorzeniła się ona w podświadomości twórczej kompozytorów i wykonawców muzyki jazzowej. Bogactwo folkloru muzycznego Kuby, objawiające się dominującą rolą rytmu, nacechowanego licznymi ostinatami i synkopacją, będące swoistym ładunkiem kreatywnej energii, stanowi oryginalne źródło inspiracji zarówno w kontekście samej praktyki wykonawczej, jak i w procesie

kompozycyjno-aranżacyjnym. Czerpanie z jego zasobów prowadzi do popularyzacji kubańskiej muzyki oraz chroni ją przed odejściem w niepamięć. Brak publikacji naukowych w języku polskim świadczy o znikomym zainteresowaniu podejmowaną przeze mnie tematyką w kręgu kultury słowiańskiej – tymczasem warto przybliżyć tej kulturze zjawiska mniej znane, a niosące ze sobą niezaprzeczalne, wysokie wartości.

Dzieło artystyczne, stanowiące przedmiot mojej dysertacji zawiera siedem utworów. Nadrzędnym czynnikiem decydującym o ich wyborze były objawiające się w melodiach głównych oraz w partiach im akompaniującym idiomy i zjawiska charakterystyczne dla rytmiki afrokubańskiej. Każda z kompozycji poddana została procesowi aranżacji, w którym funkcję głównego budulca pełnił pierwiastek rytmiczny, stanowiący w muzyce kubańskiej „kręgosłup” budowy formalnej utworów. Wykorzystanie takich warstw rytmicznych jak *clave*, *standard bell pattern*, *tresillo*, *cinquillo*, *cáscara*, *habanera*, czy też zjawisko polirytmii 3:2, objawia się zarówno w partiach tematycznych, jak i improwizowanych. Poszczególne części nagranych dzieł zestawilem ze sobą na zasadzie kontrastu formalnego, metryczno-rytmicznego, agogicznego oraz kolorystycznego.

Pełną obsadę wykonawczą dzieła stanowi sekstet, w skład którego wchodzi saksofon altowy, saksofon tenorowy, fortepian, kontrabas, zestaw perkusyjny oraz dodatkowa paleta instrumentów perkusyjnych, ściśle powiązanych z afrokubańską tradycją muzyczną (kongi, *shekere*, bębny *Batá*, *cowbell*). Chciałbym jednak zaznaczyć, iż w celu uzyskania zróżnicowanej kolorystyki brzmienia oraz konkretnego charakteru poszczególnych utworów skład comba jazzowego ulegał zmianie: jeden utwór nagrany został w konfiguracji tria (fortepian, kontrabas, zestaw perkusyjny), trzy kompozycje nagrane zostały w pełnej obsadzie wykonawczej, a kolejne trzy w kwintecie (bez towarzyszącego głosu instrumentów perkusyjnych). Ponadto poszerzyłem instrumentarium zestawu perkusyjnego o kilka elementów: bongosy, bębenek baskijski, *mambo bell*, *woodblock*, *rattles*.

Opis artystycznej pracy doktorskiej składa się ze wstępu, trzech rozdziałów oraz podsumowania. Rozdział pierwszy zawiera charakterystykę afrokubańskich warstw rytmicznych wykorzystanych przeze mnie w nagranych utworach. W drugim rozdziale dokonuję analizy transkrypcji partii perkusyjnych artystów, którzy odegrali znaczącą rolę w kształtowaniu mojego języka wypowiedzi muzycznej. W analizie tej nadrzędną ideą jest wskazanie omówionych w pierwszym rozdziale motywów rytmicznych. Trzeci rozdział stanowi szczegółowy opis problemów interpretacyjno-wykonawczych

reinterpretowanych kompozycji. W podsumowaniu zamieszczam wnioski końcowe dysertacji.

1. Charakterystyka wykorzystanych w opracowaniach rytmów afrokubańskich

1.1. *Clave*

Jednym z badaczy, który w szczegółowy sposób przeanalizował zjawisko *clave* jest amerykański kompozytor i muzykolog Ned Sublette. W swojej publikacji *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo* przedstawił wyniki badań dotyczących zarówno genezy wspomnianej koncepcji rytmicznej, jak i jej znaczenia w kontekście rozwoju afrokubańskich tradycji muzycznych.

Muzyczne znaczenie hiszpańskojęzycznego terminu *clave* odnosi się do kilku desygnatów: instrumentu wyrzeźbionego w twardym i dźwięcznym kawałku drewna (klawesy), pięciodźwiękowej warstwy rytmicznej, koncepcji polegającej na dominującej roli wspomnianego rytmu w utworze oraz rodzaju folklorystycznej pieśni¹, popularnej na Kubie na przełomie XIX i XX wieku.

Sublette wskazuje, iż wynalezienie klawesów jest ściśle powiązane z ideą naśladowania przez czarnoskórych niewolników dźwięku stukających o siebie drewnianych kołków (*clavijas*), które służyły do przytrzymywania statków zacumowanych w hawańskim porcie. Instrument, którego początków autor doszukuje się na przełomie siedemnastego i osiemnastego stulecia, charakteryzuje się niezwykle dźwięcznym i krótkim tonem. Potrzebę jego wykorzystywania przejawiali zarówno hiszpańscy osadnicy, jak i afrykańscy niewolnicy, co wpłynęło na przyspieszenie fuzji ich muzycznych tradycji².

Słowo *clave* posiada kilka tłumaczeń na język polski. Jednym z nich jest słowo „klucz”, które w doskonały sposób charakteryzuje rolę, jaką pięciodźwiękowa warstwa rytmiczna odgrywa w procesie kształtowania dzieła muzycznego. Jej zadaniem jest scalenie melodii z perkusyjną narracją instrumentów towarzyszących. Nie jest ona środkiem ekspresji a „kręgosłupem”, czynnikiem organizującym przestrzeń rytmiczną

¹ *Clave* – rodzaj pieśni wokalne powstałej w hawańskich dokach, która na początku XX wieku zyskała szersze uznanie na Kubie. Dwoma najbardziej znanymi grupami muzycznymi (*coros de clave*) wykonującymi ten rodzaj pieśni były La Unión oraz El Arpa de Oro. Powstała ona w wyniku fuzji hiszpańskich (melodyka, ekspresja) i afrykańskich (rytmika) wpływów muzycznych. Jej wykonanie polegało na intonacji przez solistę melodii niezwiązanej z tekstem, a następnie improwizacji na temat wersów wykonywanych przez chór przy akompaniamencie klawesów lub rytmicznie wykorzystywanych bezstrunowych gitar (np. uderzanie ręką w pudło rezonansowe). [w:] Helio Orovio, *Cuban Music From A to Z*, Durham 2004, s. 54.

² N. Sublette, *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*, Chicago 2004, s. 94–96.

w utworze. Stanowi klucz do zrozumienia i poczucia feelingu, naznaczonego splotem polirytmicznych struktur³.

Badania naukowe nie wskazują jednoznacznie bezpośredniego źródła krystalizacji omawianej warstwy rytmicznej. Niemniej jednak w kilku z nich pojawia się hipoteza, mówiąca o tym, iż znaczącą rolę w ukształtowaniu *clave* odegrał *standard bell pattern* – wykonywany na *cowbellu* lub jego prototypach, motyw rytmiczny spotykany na szeroką skalę w muzyce Afryki Zachodniej⁴.



Przykład 1. *Standard bell pattern*

W publikacji o tytule *The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins* badacz David Peñalosa podaje, iż motyw ten został przywieziony na Kubę razem z niewolnikami wywodzącymi się z plemion Yoruba, Bantu, Fon, Efik oraz Ibo, których muzyka podporządkowana była wspomnianej binarnej figurze rytmicznej⁵. Dwuczłonowość *standard bell pattern* (to nazwa powszechnie używana przez etnomuzykologów) objawia się dzięki wpisaniu jej części składowych w ramy metrum 6/8 (Przykład 1.). Wpisuje się ona w charakter formuły zawołań i odpowiedzi (*call and response*), stanowiącej fundament subsaharyjskich tradycji muzycznych. Następstwo to określane jest przez Peñalose jako zbalansowana kombinacja dwóch cykli: *the six-beat cycle* (parzyste grupowanie trójdzielnego pulsu – pierwszy takt) oraz *the offbeat-six cycle* (przemieszczony w przestrzeni rytmicznej cykl – drugi takt)⁶. Cechą wspomnianej figury rytmicznej jest asymetria wynikająca z faktu, iż ósemka poprzedzająca drugi takt powiela się ostatnim *offbeatem* w takcie (Przykład 1.).



Przykład 2. Sześciódźwiękowe cykle rytmiczne w metrum 12/8

³ N. Sublette, *Cuba and Its Music...*, s. 170.

⁴ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban Percussion and Drum Set*, Miami 1996, s. 35.

⁵ D. Peñalosa, *The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins*, Redway 2009, s. 56–57.

⁶ Tamże, s. 60.

Peñalosa zwraca uwagę na jeszcze jedno zjawisko związane z budową strukturalną omawianego motywu rytmicznego. Otóż, jeśli w metrum 12/8, jednej wartości metrycznej nadamy znaczenie półtonu, a dwóm całego tonu (dwa półtony), to części składowe *standard bell pattern* stworzą następstwo interwałów odpowiadających gamie C-dur (2+2+1+2+2+2+1). Proporcja ta wynika z faktu, iż zarówno podstawy europejskiej harmonii jak i afrykańskiej rytmiki bazują na prostych stosunkach liczb całkowitych zbadanych przez Pitagorasa. Interwał kwinty czystej określa relacja 3:2, natomiast kwarty czystej 3:4 (doświadczenie przeprowadzone przez greckiego filozofa polegało na podziale struny przy pomocy przesuwanej podpórki). Analogiczne proporcje definiują fundamentalne dla afrykańskiej muzyki polirytmie⁷.

W afrokubańskiej tradycji muzycznej *standard bell pattern* znalazł zastosowanie w stylistykach zachowanych w trójdzielnym metrum (6/8), w krystalizacji których dominującą rolę przejęła kultura afrykańska (*rumba columbia*⁸, *bembé*⁹, *abakuá*¹⁰, tradycja wykonawcza bębnów *Batá*)¹¹.

Rozróżniamy dwa rodzaje *clave*: *son clave* oraz *rumba clave*. Uribe zwraca uwagę na fakt, iż pierwotną wersję *clave* stanowiła ta, która korelowała z omówioną wcześniej figurą rytmiczną, a więc wpisującą się w pulsację trójkową¹².



Przykład 3. Korelacja *son clave* i *rumba clave* z motywem rytmicznym *standard bell pattern*

⁷ D. Peñalosa, *The Clave Matrix...*, s. 220.

⁸ *Rumba columbia* – jeden z podgatunków rumby, który ukształtował się w latach 80-tych XIX wieku w prowincji Matanzas. Termin ten określa zarówno rodzaj tańca, jak i muzykę jemu towarzyszącą. Utrzymany w szybkim tempie akrobatyczny i mimetyczny taniec wykonywany jest przez solistę (przeważnie mężczyznę), którego kroki i ruchy mają na celu naśladowanie gestykulacji postaci diablików występujących w rytuałach stowarzyszenia *abakuá*. Dialog podejmowany przez tancerza i perkusistę (*quintero*) grającego na najwyżej nastrojonej kondze (*quinto*) momentami przeistacza się w pełną zaskakujących zwrotów akcji rywalizację. Pozostałe wykorzystywane instrumenty to: kongi (*tumba*, *salidor/tres golpes*), klawesy, *catá*. Legendarnymi tancerzami tej odmiany rumby byli: José Rosario Oviedo (znany jako „Malanga”), Bárbaro Ramos, Andrea Baró. [w:] N. Sublette, *Cuba and Its Music...*, s. 268–270.

⁹ *Bembé* – terminem tym określa się zbiór instrumentów perkusyjnych (bębny rzeźbione z drzewa palmowego, mango lub awokado) wykorzystywanych przez nigeryjskie plemię Yoruba, muzykę wykonywaną na nich oraz ceremonię sławiącą bogów *Orishás*. [w:] Helio Orovio, *Cuban Music...*, s. 26.

¹⁰ Termin *abakuá* wyjaśniony zostanie w trzecim rozdziale dysertacji.

¹¹ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 35.

¹² Tamże, s. 33.

Motyw ten składa się z pięciu dźwięków, a jego budowa strukturalna dzieli się na dwie części: 3-dźwiękową (kreującą napięcie) oraz 2-dźwiękową (uwalniającą napięcie). Poprzez takie zestawienie warstwa ta wpisuje się w charakter idei zawołań i odpowiedzi *call and response*. Występuje zarówno w metrum dwudzielnym, jak i trójdzielnym¹³.



Przykład 4. *Son clave 3:2, Rumba clave 3:2*

Nazwa zarówno pierwszej, jak i drugiej odmiany *clave* związana jest ze stylistykami muzycznymi *son*¹⁴ oraz *rumba*¹⁵, w których występują oraz które pełniły znaczącą rolę w procesie formowania się kubańskiej tożsamości muzycznej. Aczkolwiek, jak podaje Peñalosa, z historycznego punktu widzenia wspomniane dwa rodzaje motywu rytmicznego mogłyby być rozpatrywane jako *rumba clave*, ponieważ w momencie

¹³ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 39.

¹⁴ *Son* – gatunek muzyczny i rodzaj tańca powstały pod koniec XIX wieku na wschodnich terenach Kuby. Za „przodka” *son* uznaje się stylistykę *changui*. *Son* stanowi fuzję wpływów hiszpańskich (zwrotkowo-refrenowa forma, melodyka, polifoniczne prowadzenie głosów wokalnych) i afrykańskich (rytmika, instrumentacja). Instrumentarium stanowią: *tres* – wspomaga melodię rytmiczną ostinatową figurą *guajeo*; bongosy – w zwrotce stały akompaniament, w refrenie swobodne improwizowane wariacje; marakasy oraz *guiro* – stała figura rytmiczna podkreślająca pulsację utworu; klawesy – *clave*; marimbula (w późniejszym czasie zastąpiona kontrabasem) – linia basowa *tumbao*. Wraz z rozwojem gatunku brzmienie zespołów (*sextetos*, *septetos*) wzbogaciła trąbka. *Son* odegrało znaczącą rolę w powstawaniu takich gatunków jak: *son montuno*, *bolero*, *guajira*, *guaracha*, *cha-cha-cha*. Kompozytorzy i wykonawcy *son* to: Arsenio Rodriguez, Ignacio Piñeiro, Benny Moré, Sexteto Habanero, Trio Matamoros, Buena Vista Social Club. [w:] H. Orovio, *Cuban Music...*, s. 203–205.

¹⁵ *Rumba* – gatunek muzyczny i rodzaj tańca powstały w połowie XIX wieku w zatłoczonych, zamieszkałych przez czarnoskórą ludność ośrodkach miejskich (głównie Matanzas oraz Hawanie). Słowo *rumba* bezpośrednio odnosi się do przyjęć, imprez, których nierozłączną częścią były muzyka i taniec. Na jej rozwój znaczący wpływ miała tradycja kulturowa afrykańskich społeczności Congo oraz Gangá. Początkowo instrumentarium stanowiły bębny oryginalnie występujące z stylistyce *yuka* (Congo): *caja* – największy, *mula* – średniej wielkości, *cachimbo* – najmniejszy. Wykorzystywano także takie instrumenty jak klawesy, *catá*, czy *woodblock*. W późniejszym okresie zaczęto wykorzystywać kongi, *shekere* oraz *cajon*. Dzieło rozpoczyna przeważnie ekspresyjna introdukcja wokalna, po której następuje odpowiedź chóralna urozmaicona pierwszymi krokami tancerzy. *Clave* zwykle wykonuje główny wokalista. Podgatunkami *rumby* są: *columbia*, *yambu*, *guaguancó*. Zarówno *rumba yambu*, jak i *rumba guaguancó* tańczone są parami. *Yambu* charakteryzują: stosunkowo wolne tempo, dwudzielne metrum i krótkie partie wokalne. *Guaguancó* jest najpopularniejszą odmianą *rumby*, utrzymaną w szybkim tempie oraz dwudzielnym metrum. Nasycona erotyką, determinuje do bardziej ekspresyjnego tańca. Znaczące grupy muzyczne wykonujące ten gatunek to: Los Muñequitos de Matanzas, Los Papines, Conjunto de Clave y Guaguancó. [w:] N. Sublette, *Cuba and Its Music...*, s. 257–272.

„wędrowni” gatunku muzycznego *son* na zachód wyspy, *son clave* był już wykorzystywany w *rumbie* w Hawanie¹⁶.

W kontekście frazowania niezwykle istotnymi wykładnikami są nuty określane jako *bombo*¹⁷ (b) oraz *ponche* (p), a więc drugi i trzeci dźwięk trójskładnikowej części motywu (Przykład 4.). Odpowiadają one za synkopowany charakter figury rytmicznej. Pod względem budowy strukturalnej jedyną różnicą pomiędzy *son clave* i *rumba clave* jest nuta *ponche*, która w przypadku drugiego motywu przypada na ostatnią wartość ósemkową w takcie (biorąc pod uwagę wykorzystaną notację). Dzięki takiemu umiejscowieniu w przestrzeni rytmicznej wprowadzony zostaje dodatkowy pierwiastek asymetrii, wzbogacający frazę o „swingowy” charakter. Wspomniany dźwięk, w obydwu wariantach, jest powszechnie akcentowany i wykorzystywany zarówno jako punkt początkowy, jak i końcowy frazy (np. kadencje utworów). Należy jednak pamiętać, iż notacja muzyczna nie oddaje w pełni esencji poczucia frazowania *clave*, które w wielu przypadkach wpisuje się gdzieś pomiędzy współgrające ze sobą dwójkowe i trójkowe pulsacje (np. *rumba*)¹⁸.

Badacz i perkusista Ed Uribe zwraca uwagę na fakt, iż kształt *clave* (3:2 lub 2:3) determinuje rytmika melodii. O ile w tradycyjnej praktyce wykonawczej nie ulega on zmianie podczas trwania utworu, o tyle we współczesnych aranżacjach zamienne stosowanie części składowych motywu jest dość powszechnym zjawiskiem¹⁹. Znaną techniką jest skracanie ostatniego taktu danego fragmentu do metrum 2/4 (w utworach zachowanych w metrum 4/4), które powoduje, iż kolejna część utworu podporządkowana zostaje odwrotnemu wariantowi *clave*²⁰. Co więcej, narastająca z biegiem czasu swoboda wykonawcza doprowadziła do tego, iż nawet w gatunkach muzycznych organicznie powiązanych z odpowiednim *clave* zaczęto stosować jego drugą odmianę. Dla przykładu,

¹⁶ D. Peñalosa, *The Clave Matrix*..., s. 87.

¹⁷ *Bombo* – termin ten odnosi się także do marszowego bębna basowego wykorzystywanego między innymi w karnawałowych przemarszach (*conga de comparsa*). [w:] D. Peñalosa, *The Clave Matrix*..., s. 253.

¹⁸ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban*..., s. 33.

¹⁹ Tamże, s. 40.

²⁰ D. Peñalosa, *The Clave Matrix*..., s. 145.

w stylistykach takich jak np. *son montuno*²¹ czy też *guajira*²², bazujących na *son clave*, pojawiały się aranżacje wykorzystujące *rumba clave*²³. Ponadto pięciodźwiękowa warstwa rytmiczna zaczęła objawiać się nie tylko w swej oryginalnej postaci, poprzez wykorzystanie brzmienia klawesów, ale także w niezliczonej ilości rytmów wykonywanych na pozostałych instrumentach perkusyjnych²⁴.

Warstwy rytmiczne *son clave*, *rumba clave* oraz *standard bell pattern* znalazły zastosowanie w nagranych przeze mnie utworach. Obydwa rodzaje *clave* wykorzystałem w kilku koncepcjach wykonawczych:

1. Bezpośrednie zapożyczenia: *Salt Peanuts* – akompaniament sekcji rytmicznej w końcowym fragmencie wstępu utworu (*son clave*); *Moose The Mooche* – coda (*rumba clave*); *Un Poco Loco* – akompaniament zestawu perkusyjnego w części B ekspozycji tematu utworu.

2. Kreacja warstw rytmicznych w oparciu o budowę strukturalną *clave*: *Salt Peanuts* – rytmiczny *leitmotiv* oraz akompaniament w partiach solowych (*rumba clave*); *Oblivion* – *interlude* dzielący partie solowe (*son clave*, *rumba clave*); *Un Poco Loco* – rytmika linii basowej i melodii głównej oraz akompaniament zestawu perkusyjnego w częściach A (*rumba clave*).

3. Kreacja perkusyjnej narracji solowej w oparciu o motyw *clave*: *Oblivion* (*son clave*, *rumba clave*); *Moose The Mooche* (*son clave*).

Standard bell pattern wykorzystany został w następujących utworach: *Moose The Mooche* (adaptacja do metrum 5/4 – coda); *Oblivion* (zastosowanie jego części składowych w kreacji solistycznej narracji perkusyjnej oraz finalnym motywie rytmicznym utworu); *Un Poco Loco* (głos prowadzony na *cowbellu* we wstępie utworu, partia akompaniująca melodię główną w częściach A oraz fragment pieśni poprzedzającej finalną ekspozycję tematu).

²¹ *Son montuno* – rodzaj stylistyki *son*, której pionierem w latach czterdziestych XX wieku był kompozytor Arsenio Rodriguez. Do tradycyjnej obsady wykonawczej (*sextetos*, *septetos*) dołączono timbalesy, kongi oraz fortepian. Rozbudowano także wokalnie-instrumentalne partie improwizowane (*montuno*). [w:] E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 181.

²² *Guajira* – rodzaj kubańskiej pieśni o sielankowej, wiejskiej tematyce. Porządek metryczny stanowi następstwo taktów zapisanych w metrum 3/4 oraz 6/8. Część pierwszą charakteryzuje tryb molowy natomiast drugą durowy. Zakończona jest zawsze akordem dominantowym. Podstawę budowy formalnej tekstu stanowi dziesięciowersowa strofa (*decima*). W połowie XX wieku terminem *guajira* zaczęto także określać powolny taniec w metrum 4/4, będący fuzją pieśni o tej samej nazwie z gatunkiem muzycznym *son*. [w:] H. Orovio, *Cuban Music...*, s. 101.

²³ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 49.

²⁴ N. Sublette, *Cuba and Its Music...*, s. 95–96.

1.2. *Tresillo*

Jak podaje David Peñalosa, hiszpańskojęzyczny wyraz *tresillo* oznacza triolę. Jednakże w kontekście muzyki afrokubańskiej posiada on jeszcze jedno, kluczowe znaczenie. Termin ten określa trzydźwiękową warstwę rytmiczną stanowiącą nierozłączną część *son clave*²⁵.



Przykład 5. *Son clave 3:2, tresillo*

Biorąc pod uwagę fakt, iż korzenie *clave* związane są z trójkową pulsacją z łatwością można dostrzec „triolowy” kontekst figury rytmicznej *tresillo*. Uribe zaznacza, iż zapisany w metrum trójdzielnym (6/8) pierwszy takt *son clave 3:2* wypełniają dźwięki, które dzielą przestrzeń rytmiczną na 3 równe części, przez co wpisują się w idiom trioli. Zrozumienie wspomnianej korelacji jest niezwykle istotne w kontekście frazowania, ponieważ w muzyce afrokubańskiej często spotykanym zjawiskiem, zarówno w samej interpretacji zapisanego rytmu, jak i w improwizacji jest balansowanie pomiędzy dwójkową, a trójkową strukturą warstwy rytmicznej *tresillo*²⁶.

Budowę strukturalną *tresillo* (zapisanego w metrum dwudzielnym) charakteryzuje następstwo trzech dźwięków, wpisujących się w schemat 3+3+2. Wynika on z liczby wartości ósemkowych przypadających na poszczególne części składowe rytmu. Poprzez zamienne zastosowanie wspomnianych składników (3+2+3, 2+3+3) w obrębie jednego taktu, powstają dwa motywy rytmiczne, których analiza, z perspektywy dłuższego zdania muzycznego (dwa takty), prowadzi do konkluzji stwierdzającej, iż są one przemieszczoną w przestrzeni rytmicznej podstawową wersją *tresillo*. Dlatego też w kolejnych rozdziałach dysertacji wymienione pochodne figury rytmiczne określiłem jako „warianty” trzydźwiękowego motywu (Przykład 6.).

²⁵ D. Peñalosa, *The Clave Matrix*..., s. 38.

²⁶ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban*..., s. 52.



Przykład 6. *Tresillo* i jego pochodne warianty

Peñalosa podaje, iż *tresillo* stanowi fundament nie tylko dla folklorystycznych warstw rytmicznych, ale przede wszystkim dla charakterystycznej linii basowej (*tumbao*), występującej między innymi w stylistykach *son*. Wspomniana figura basowa może powielać zarówno w pełni trzydzięciową postać *tresillo*, jak i tylko jego drugi oraz trzeci dźwięk, podkreślając tym samym nuty *bombo* oraz *ponche*. Obecność omawianego motywu rytmicznego objawia się także w tradycjach muzycznych afrykańskich grup etnicznych zamieszkujących Kubę (Yoruba, Congo)²⁷. Ponadto badacz podkreśla, iż występowanie trzydzięciowej warstwy rytmicznej wykracza daleko poza basen Morza Karaibskiego. Uwidacznia się ona w muzyce zarówno marokańskiej, państw Bliskiego Wschodu, jak i nawet indonezyjskiej. Powodu globalnej migracji motywu *tresillo* Peñalosa doszukuje się w procesie rozpowszechniania religii islamskiej²⁸. Odnosząc się do XX-wiecznej muzyki popularnej w Stanach Zjednoczonych, warto pamiętać, iż warstwa rytmiczna *tresillo* była powszechnie wykorzystywana zarówno w takich gatunkach jak *cakewalk* czy *ragtime* (np. akompaniament lewej ręki), przez jazz nowoorleański (np. *second line*), aż po późniejsze stylistyki takie jak *rhythm and blues* czy też *rock-and-roll*²⁹.

W nagranych przeze mnie utworach warstwa rytmiczna *tresillo* wykorzystana została w kilku koncepcjach wykonawczych:

1. Bezpośrednie zapożyczenia: *Moose The Mooche* – partia solowa zestawu perkusyjnego; *Oblivion* – partia solowa zestawu perkusyjnego.

2. Kreacja warstw rytmicznych w oparciu o budowę strukturalną motywu: *Salt Peanuts* – finalny fragment wstępu utworu (połączenie głosów saksofonowych z partią kontrabasu); *Moose The Mooche* – główna idea rytmiczna utworu; *Oblivion* – akompaniament w improwizowanej partii saksofonu tenorowego oraz *unisona* kontrabasu i zestawu perkusyjnego w finalnej ekspozycji tematu; *Riot* – rytmiczna myśl

²⁷ D. Peñalosa, *The Clave Matrix...*, s. 40.

²⁸ Tamże, s. 242.

²⁹ N. Sublette, *Cuba and Its Music...*, s. 134.

przewodnia utworu oraz wyznacznik budowy formalnej jednej z części improwizowanych (liczba taktów przypadająca na poszczególne współbrzmienia harmoniczne – odwzorowanie budowy strukturalnej motywu).

3. Kreacja perkusyjnej narracji solowej z wykorzystaniem motywu: *Moose The Mooche, Oblivion*.

1.3. *Habanera*

Warstwą rytmiczną, która stanowi niemalże „bliźniacze” podobieństwo motywu *tresillo* jest *habanera*. Jej nazwa jest ściśle powiązana z tańcem oraz gatunkiem muzycznym, w którym występowała³⁰. Peñalosa rozpatruje budowę strukturalną wspomnianego rytmu jako połączenie głównych jednostek metrycznych (ćwierćnut) z figurą rytmiczną *tresillo*. Ponadto badacz stwierdza, iż *habanera* stanowi, zapisany w dwójkowej pulsacji, odpowiednik polirytmii 3:2 (Przykład 7.). Dzięki temu, podobnie jak w przypadku poprzednio omawianego trójskładnikowego motywu, tj. *tresillo*, uwidacznia się zależność występująca pomiędzy trójdzielnymi a dwudzielnymi wartościami rytmicznymi³¹.



Przykład 7. Polirytmia 3:2, *tresillo*, *habanera*

Rytm *habanery* był powszechnie wykorzystywany między innymi w partiach akompaniamentu fortepianu (głos prowadzony w lewej ręce) w kubańskim gatunku muzycznym oraz tańcu *contradanza*³². Należy pamiętać, iż znalazł on zastosowanie także

³⁰ *Habanera* – rodzaj tańca oraz gatunek muzyczny, który swój szczyt popularności osiągnął w drugiej połowie XIX wieku. Gatunek ten charakteryzuje ekspresyjna melodyka, podsycona liryzmem i elegancją. Jego struktura metryczna jest binarna i regularna (2/4). Formę utworu stanowi wstęp oraz dwie części, które obejmują od ośmiu do szesnastu taktów. *Habanera* stała się inspiracją dla europejskich kompozytorów muzyki klasycznej takich jak Ravel, Bizet, Debussy czy Saint-Saëns. Ponadto odegrała ona istotną rolę w kształtowaniu się argentyńskiego tanga. [w:] H. Orovio, *Cuban Music...*, s. 106.

³¹ D. Peñalosa, *The Clave Matrix...*, s. 41.

³² *Contradanza* – gatunek muzyczny oraz rodzaj tańca, wywodzący się z europejskiego, popularnego we Francji kontredansu. Taniec ten rozwinął się na Kubie pod koniec XVIII wieku

w muzyce klasycznej XIX wieku. Ponadto, jak podaje badacz John Storm Roberts, elementy rytmiki afrokubańskiej takie jak *tresillo* czy *habanera* objawiały się we wczesnych formach muzyki jazzowej takich jak *cakewalk*, *ragtime* czy też *blues*. Jako przykłady przytacza on następujące kompozycje: *The Dream* (Jesse Pickett), *Creepy Feeling* (J.R. Morton), *New Orleans Blues* (J.R. Morton), *The Saint Louis Blues* (W.C. Handy). Co więcej, Roberts podsumowując swoje rozważania dochodzi do konkluzji, w której stwierdza, iż obecność wspomnianych warstw rytmicznych w muzyce Nowego Orleanu odgrywa znacznie istotniejszą rolę aniżeli do tej pory sądzono³³.

Rytm *habanery* wykorzystałem w utworze *Salt Peanuts*. Objawia się on w głosach prowadzonych na czynelu typu *hi-hat* oraz bębnie wielkim (finalny fragment wstępu utworu, akompaniament w partiach solowych).

1.4. *Cinquillo*

Kolejną charakterystyczną dla muzyki afrokubańskiej, pięciodźwiękową warstwą rytmiczną jest *cinquillo*. Uribe podaje, iż pod względem budowy strukturalnej jest ona powiązana z *son clave*. Ponadto badacz zwraca uwagę na fakt, iż termin ten nie odnosi się jedynie do konkretnej figury rytmicznej, ale określa także rodzaj interpretacji *son clave*, polegający na „wyrównywaniu” przestrzeni międzydźwiękowych w sposób dający finalnie efekt kwintoli³⁴.

Warstwa rytmiczna *cinquillo* została zaprezentowana kubańskiej społeczności przez Haitańczyków, którzy na przełomie XVIII i XIX wieku, w wyniku rewolucji we francuskiej kolonii, masowo migrowali i zasiedlali wyspę. Znaczna część z nich asymilowała się we wschodniej prowincji Oriente, gdzie wówczas popularnym tańcem i gatunkiem muzycznym była *contradanza*. Za sprawą nowoprzybyłej na Kubę ludności zaczęto wprowadzać do wspomnianej stylistyki muzycznej motyw *cinquillo*. Ciekawostką jest fakt, iż w kolonii Saint-Domingue (ówczesne Haiti) omawiana figura

w wyniku fuzji francuskich (migracja ludności po rewolucji haitańskiej), hiszpańskich oraz afrykańskich tradycji muzycznych. Na początku XIX wieku kreolizacja gatunku doprowadziła do powstania takich form tanecznych jak *paseo*, *cadena*, *sostenido*, *cedazo*. Wraz z rozwojem tańca wykrywały się różnice pomiędzy jej zachodnią (Hawana – bardziej elegancka, salonowa odmiana) a wschodnią (Oriente – przeznaczony także dla klas niższych) praktyką wykonawczą. Najstarszym znanym dziełem jest *San Pascual Bailón*, opublikowane w 1803 roku. [w:] H. Orovio, *Cuban Music...*, s. 58.

³³ J. S. Roberts, *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*, Nowy Jork 1999, s. 38–40.

³⁴ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 320.

rytmiczna określana była słowem *catá*³⁵, pochodzącym z rodziny afrykańskich języków Bantu³⁶. Badacz Alejo Carpentier doszukuje się jej korzeni w afrykańskich tradycjach muzycznych związanych z kultem *voodoo*³⁷.



Przykład 8. *Cinquillo*

Motyw *cinquillo* stał się jednym z kluczowych elementów rytmiki stylistyki muzycznej i tańca o nazwie *danzon*³⁸, który przez badacza Raula Fernandez postrzegany jest jako pierwszy narodowy kubański taniec³⁹. *Cinquillo* stanowi w nim nierozłączną część rytmu *baqueteo*, wykonywanego przez timbalistę.



Przykład 9. *Cinquillo* jako część składowa *baqueteo*

W kontekście dwutaktowego motywu *baqueteo*, *cinquillo* w pełni objawia swój synkopowany charakter – przeciwstawiony został czterem równym wartościom

³⁵ *Catá* – termin ten określa także wykonany z bambusowego drewna instrument wykorzystywany na szeroką skalę w rumbie (w szczególności w podgatunku *guaguancó*). Kubańska nazwa tego instrumentu to *guagua* – słowo oznaczające w języku potocznym autobus. Dźwięk, którego brzmienie przypomina klawesy, wydobywa się poprzez uderzanie małymi pałeczkami (*palitos*) w wydrążony kawałek drewna. Warstwy rytmiczne wykonywane na tym instrumencie mają charakter jednostajny i motoryczny, napędzający zespół. [w:] E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 321.

³⁶ N. Sublette, *Cuba and Its Music...*, s. 134.

³⁷ A. Carpentier, *Music in Cuba*, Minneapolis 2001, s. 148.

³⁸ *Danzon* – gatunek muzyczny oraz rodzaj tańca, który ukształtował się w drugiej połowie XIX wieku. Jego korzenie związane są z ewolucją stylistyki *contradanza*. Za pierwsze reprezentatywne dzieło tego gatunku uważa się *Las alturas de Simpson* autorstwa Miguela Failde'a, pochodzące z 1879 roku. *Danzon* utrzymany jest w metrum 2/4 i w stosunku do gatunku *contradanza* posiada wolniejsze tempo oraz bardziej rozbudowaną i zróżnicowaną formę. Utwór rozpoczyna wstęp (zazwyczaj zawarty w 16 taktach), po którym następuje temat wykonywany przez klawecistę. Po ekspozycji melodii głównej następuje powtórzenie wstępu. Kolejną część wykonują instrumenty dęte blaszane lub smyczkowe (w zespołach typu *charanga*). Finał utworu charakteryzuje szybkie tempo. Wartym odnotowania zjawiskiem są różnice agogiczne występujące w obrębie poszczególnych części. Realizowane są one w niezachwiany, płynny sposób. [w:] H. Orovio, *Cuban Music...*, s. 65.

³⁹ R. A. Fernandez, *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*, Los Angeles 2006, s. 10.

rytmicznym. Dzięki takiemu zestawieniu zaprezentowana powyżej warstwa rytmiczna wpisuje się w idiom formuły zawołań i odpowiedzi (*call and response*) – takt pierwszy tworzy napięcie, które jest rozładowane w takcie drugim.

Pięciodźwiękowa warstwa rytmiczna była powszechnie wykorzystywana przez dziewiętnastowiecznych kubańskich kompozytorów muzyki klasycznej takich jak Ignacio Cervantes czy Manuel Saumell. W skomponowanych przez nich dziełach przejawia się ona zarówno w rytmice melodii, jak i w akompaniujących liniach basowych⁴⁰.

Jak słusznie zaznacza Sublette, motyw *cinquillo* stanowi także rytmiczny fundament kubańskiego *bolero*⁴¹, haitańskiego tańca o nazwie *méringue* oraz dominikańskiego tańca *merengue*⁴². Helio Orovio wskazuje zaś na kolejne dwie stylistyki, w których ta pięciodźwiękowa figura pełni istotną rolę w kształtowaniu dzieła muzycznego. Pierwszą z nich jest *ragtime*. Drugą stanowi portorykański gatunek muzyczny i taniec *bomba*⁴³. W tradycyjnej praktyce wykonawczej stylistyki wywodzącej się z Portoryko, figura *cinquillo* była wykonywana na *woodblocku*, a jej rolą było scalenie pełnego spektrum rytmiki utworu. Co więcej, Fernandez zwraca uwagę na jeszcze jedną cechę wspólną kubańskiej (*son, son montuno*) i portorykańskiej (*bomba*) tradycji muzycznej – wykorzystywane w orkiestrowych aranżacjach linie basowe oparte są na tych samych schematach rytmicznych⁴⁴.

W nagranych przeze mnie utworach wykorzystanie figury *cinquillo* objawia się w kilku koncepcjach wykonawczych:

1. Kreacja warstw rytmicznych w oparciu o motyw: *Salt Peanuts* – akompaniament zestawu perkusyjnego w finalnym fragmencie wstępu; *Moose The Mooche* – główna idea rytmiczna utworu; *Oblivion, Riot* – akompaniament zestawu perkusyjnego w partiach improwizowanych.

2. Kreacja perkusyjnej narracji solowej z wykorzystaniem motywu: *Oblivion* – łącznik poprzedzający improwizację zestawu perkusyjnego.

⁴⁰ H. Orovio, *Cuban Music...*, s. 53.

⁴¹ Termin *bolero* wyjaśniony zostanie w trzecim rozdziale dysertacji.

⁴² N. Sublette, *Cuba and Its Music...*, s. 134.

⁴³ H. Orovio, *Cuban Music...*, s. 53.

⁴⁴ R.A. Fernandez, *From Afro-Cuban Rhythms...*, s. 7–8.

1.5. *Cáscara*

Termin *cáscara* (zamiennie stosowana nazwa to *paila*) odnosi się zarówno do charakterystycznej dziesięciodźwiękowej warstwy rytmicznej, jak i do korpusu instrumentów perkusyjnych o nazwie *timbales*⁴⁵, na których jest ona wykonywana. Ed Uribe podaje, iż w pierwotnej odmianie instrumentu obudowa wykonywana była z drewna. Dlatego też początków zastosowania techniki wykonawczej polegającej na wykorzystaniu korpusu jako źródła dźwięku doszukuje się on w chęci uzyskania krótkiego drewnianego tonu, powszechnie objawiającego się w folklorystycznych stylistykach (np. barwa instrumentu *guagua* w rumbie)⁴⁶.

Pod względem budowy strukturalnej *cáscara* stanowi dwutaktowy, dziesięciodźwiękowy motyw rytmiczny, który w swej tradycyjnej formie urozmaicony jest charakterystyczną akcentacją. Jego strukturę definiuje następstwo trzech krótszych motywów wpisujących się w metra 5/8, 5/8, 6/8. Uribe wskazuje na dwa główne sposoby wykonywania omawianego motywu. W pierwszym z nich figurze rytmicznej wykonywanej pałką na korpusie jednego z bębnow wtóruje ton drugiego bębna – tłumione (druga ćwierćnuta w takcie) i nietłumione (czwarta ćwierćnuta w takcie) uderzenie palcami w membranę. Drugi sposób polega na wypełnieniu pauz ósemkowych uderzeniami w korpus sąsiadującego bębna⁴⁷. Chciałbym zwrócić uwagę zarówno na sam sposób akcentowania poszczególnych części składowych motywu *cáscara*, jak i na strukturę dialogującej z nim warstwy rytmicznej w drugim z podanych przez badacza tradycyjnych sposobów wykonawczych (Przykład 10.).

⁴⁵ *Timbales* – instrument perkusyjny, który ewoluował z odmiany europejskich kotłów orkiestrowych (*Timbales Criollos* – kreolskie kotły) wykorzystywanych w drugiej połowie XVIII wieku we francuskim kontredansie w kolonii Saint Domingue. Tak więc, podobnie jak w przypadku warstwy rytmicznej *cinquillo*, obecność tego instrumentu w muzyce kubańskiej zawdzięcza się przybyłej na wyspę ludności haitańskiej. Jego ewolucja zbiegała się z rozwojem gatunku *contradanza* oraz stylistyki *danzon* (*timbales criollos* – *timbales*; kontredans – *contradanza* – *habanera* – *danzon*). Początkowo instrument ten posiadał drewniane korpusy, które w późniejszym czasie zostały zastąpione metalowymi. Stanowił on nierozłączny element obsady wykonawczej *Orquestas Tipicas* – tradycyjnych zespołów wykonujących utwory taneczne (*contradanza*, *danzon*). W XX wieku znalazł on zastosowanie w niezliczonej liczbie kubańskich gatunków muzycznych (m.in. *cha-cha*, *mambo*, *salsa*). [w:] E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 115–116.

⁴⁶ Tamże, s. 119.

⁴⁷ Tamże, s. 119–120.



Przykład 10. Dwa główne sposoby wykonawcze motywu *cáscara*

Otóż w pierwszym takcie motywu stosowane powszechnie akcenty wpisują się w strukturę rytmiczną jednego z wariantów *tresillo* (3+2+3). Natomiast w drugim takcie podkreślają one kolejny wariant trójskładnikowej figury (2+3+3). Analogiczne zjawisko zachodzi w sposobie wykonawczym wykorzystującym korpusy obydwu bębnow (2nd basic approach).

Przedstawiona powyżej warstwa rytmiczna reprezentuje schemat *clave* 3:2, natomiast warto pamiętać, iż we współczesnych praktykach wykonawczych części składowe kluczowego motywu stosowane są zamiennie, dlatego też układ strukturalny *cáscara* także może ulegać zmianie⁴⁸.

Cáscara stanowiła jeden z rytmicznych fundamentów takich stylistik muzycznych jak *son montuno*, *mambo*⁴⁹ czy też *guaracha*⁵⁰. Wykorzystywana była w częściach utworu o niewielkim wolumenie brzmienia – wstępy, zwrotki, partie solowe fortepianu. Ponadto, jak wskazuje Uribe, omawiany motyw uwidacznia się także w jednym z podgatunków *rumby*, tj. *guaguancó*. Znalazł on zastosowanie zarówno w jej tradycyjnej (*woodblock*), jak i współczesnej (korpus timbalesów lub *cowbell*) praktyce wykonawczej⁵¹.

⁴⁸ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 122.

⁴⁹ *Mambo* – stylizyka muzyczna i rodzaj tańca, który powstał na przełomie lat 30-tych i 40-tych XX wieku. Wykształcił się on z finalnej części formy *danzon*, która nosiła nazwę *ritmo nuevo*. Pierwsze reprezentatywne dla gatunku dzieło (*Mambo*) pochodzi z 1938 roku. Jego autorem jest Orestes López. W czwartej dekadzie XX wieku *mambo* oswobodziło się z ram formalnych wytyczonych przez *danzon* dzięki orkiestrowym jazzowym aranżacjom takich twórców jak Bebo Valdés czy René Hernández. Od tego momentu gatunek ten charakteryzują rozbudowane improwizacje wzbogacone wirtuozowskimi partiami sekcji instrumentów dętych. [w:] H. Orovio, *Cuban Music...*, s. 130.

⁵⁰ *Guaracha* – stylizyka muzyczna i rodzaj tańca, którego początki związane są z XIX-wiecznymi komicznymi przedstawieniami teatralnymi. Wraz z rozwojem gatunku pierwotna budowa formalna utworu (kuplet i refren) została wzbogacona o solową partię wokálną, po której następowała chóralna odpowiedź (formuła *call and response*). Rytmikę dzieła definiują następstwa rytmów wpisujących się w metra 2/4 oraz 6/8. W tekstach utworów dominowały treści satyryczne. [w:] H. Orovio, *Cuban Music...*, s. 101–102.

⁵¹ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 122–130.

W nagranych przeze mnie utworach wykorzystanie warstwy rytmicznej *cáscara* objawia się w kilku koncepcjach wykonawczych:

1. Kreacja warstw rytmicznych w oparciu o motyw: *Un Poco Loco* – akompaniament zestawu perkusyjnego w części B tematu utworu; *Of Dreams To Come* – główna myśl rytmiczna w częściach zachowanych w metrum 5/4.
2. Kreacja perkusyjnej narracji solowej z wykorzystaniem motywu: *Oblivion, Riot*.

1.6. Polirytmia 3:2

Jak podaje David Peñalosa, polirytmia to zjawisko polegające na współwystępowaniu dwóch lub więcej warstw rytmicznych⁵². Pierwszym etapem w procesie zrozumienia zależności występujących w rytmice afrokubańskiej jest analiza pulsacji. Badacz wskazuje, iż w muzyce bazującej na fundamentalnej roli *clave* występują jej dwa rodzaje: trójkowa (w metrum 12/8 lub 6/8) i dwójkowa (w metrum 4/4 lub 2/4). W ich budowie strukturalnej należy rozróżnić mocne części (np. ćwierćnutę z kropką w metrum 12/8 lub ćwierćnutę w metrum 2/4) oraz słabe części, tak zwane *offbeaty* (np. drugą i trzecią ósemkę w metrum 12/8, drugą i czwartą ósemkę lub drugą, trzecią i czwartą szesnastkę w metrum 2/4). Wyodrębnienie wspomnianych części składowych pulsu jest niezwykle istotne w kontekście występujących w muzyce afrokubańskiej motywów rytmicznych, ponieważ objawiają się one zarówno w swej „oryginalnej” postaci, jak i ulegają przemieszczeniu w obrębie ram taktowych, podkreślając tym samym słabsze części pulsu (*offbeaty*)⁵³.

Peñalosa podkreśla, iż fundamentalną dla muzyki afrokubańskiej polirytmią jest proporcja rytmiczna 3:2. Powstaje ona poprzez współdziałanie parzystego grupowania trójkowej pulsacji z podstawowym wewnątrzmetrycznym podziałem rytmicznym (w metrum 6/8 dwóm ćwierćnutom z kropką przeciwstawione zostają trzy ćwierćnuty)⁵⁴.



Przykład 11. Polirytmia 3:2

⁵² D. Peñalosa, *The Clave Matrix...*, s. 24.

⁵³ Tamże, s. 5–7.

⁵⁴ Tamże, s. 21–22.

Badacz wspomina, iż polirytmia ta jest jednym z reprezentatywnych elementów rytmiki afrykańskiej. Jako przykłady podaje on partie melodycznego instrumentu perkusyjnego o nazwie *gyil* (*balafon*) popularnego w Ghanie oraz Burkina Faso, idiofonu szarpanego *mbira* (*zanza*, *kalimba*) wykorzystywanego między innymi w Zimbabwe przez grupę etniczną Shona oraz jednomembranowego bębna *djembe* stosowanego w muzyce gwinejskiego plemienia Mandinka⁵⁵. Z filozoficznego punktu widzenia, w Afryce idea polirytmii rozpatrywana jest między innymi jako symbol życiowych wyzwań, zmian i towarzyszących im stanów emocjonalnych. Zależności zachodzące pomiędzy warstwami rytmicznymi postrzegane są jako odzwierciedlenie relacji międzyludzkich⁵⁶.

Omawiana polirytmia, w swej pierwotnej formie, objawia się w wielu afrokubańskich gatunkach muzycznych i tańcach o trójdzielnej podstawie metrycznej (6/8, 12/8). Uwidacznia się ona między innymi w korelacji kroków tanecznych, opartych na podstawowym wewnątrzmetrycznym podziale rytmicznym (ćwierćnuty z kropką w metrum 6/8) z partią instrumentów perkusyjnych podkreślającą parzyste grupowanie trójkowej pulsacji. Jednym z wyjątków jest taniec, wywodzący się z plemienia Yoruba, w którym to ruchy tułowia akcentują dwójkową organizację przestrzeni rytmicznej, natomiast kroki podążają za jej podstawową strukturą⁵⁷.

Polirytmia 3:2 uwidacznia się także we wczesnych formach kubańskiej muzyki instrumentalno-wokalne, np. *guajira*, *punto cubano*⁵⁸, w których powstawaniu kluczową rolę odegrał folklor hiszpański, a w szczególności stylistyka *flamenco*. W tym przypadku omawiany podział rytmiczny przyjmuje nieco inną formę. Objawia się on w stosowanym naprzemiennie na przestrzeni dwóch taktów sposobie grupowania wartości rytmicznych – w pierwszym takcie następuje trójkowe grupowanie wartości ósemkowych (3/8+3/8), natomiast w drugim dwójkowe (2/8+2/8+2/8). Następstwo to wpisuje się w strukturę

⁵⁵ D. Peñalosa, *The Clave Matrix...*, s. 22–35.

⁵⁶ Tamże, s. 24.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ *Punto cubano*, *punto guajiro* – gatunek muzyczny, który wykształcił się na obszarach wiejskich w XVII wieku. Jego korzenie wywodzą się z andaluzyjskich tradycji muzycznych. Instrumentarium stanowiły różne odmiany gitar (*tres*, *tiple*, *laud*), klawesy, *guiro*, *guayo*. Rozróżnia się dwa główne style *punto cubano*: swobodny (*pinareño*) oraz ścisły, ustalony (*punto en clave*). Pierwszy z nich pochodzi z zachodniej prowincji Pinar del Rio i charakteryzuje się wolnym tempem, swobodnym traktowaniem metrum oraz płynnie zmieniającą się melodyką. Drugi styl pochodzący z prowincji Camaguey definiuje jednostajne tempo, precyzyjne podążanie za podziałem metrycznym oraz nieustanny akompaniament gitar oraz klawesów. [w:] H. Orovio, *Cuban Music...*, s. 171.

hemioli, którą definiuje wykonanie dwóch taktów w metrum prostym trójdzielnym jako trzech taktów w metrum prostym dwudzielnym.

Niezwykle charakterystycznym zjawiskiem, które wpisuje się w idiom polirytmii 3:2 jest równoczesne występowanie trójkowej i dwójkowej pulsacji we wszystkich stylistykach *rumby*. Jak podaje Peñalosa, w podgatunku *guaguancó* występuje ono znacznie częściej aniżeli w *yambu* i *columbia*. Korelacja ta stanowi fundament odpowiedniego poczucia rytmu – *feelingu* – będącego esencją wspomnianego gatunku muzycznego, które charakteryzuje się często niemożliwym do zapisania umiejscowieniem w przestrzeni rytmicznej. Badacz podkreśla, iż w kontekście jego kreacji, symultanicznie występujące pulsacje pełnią taką samą rolę, jaką w muzyce jazzowej pełni *swing*⁵⁹.

Omawiana polirytmia została wykorzystana przeze mnie w trzech nagranych utworach: *Riot* – kreacja perkusyjnej narracji solowej; *Of Dreams To Come* – kreacja akompaniujących warstw rytmicznych we fragmentach utworu zachowanych w metrum 3/4; *Moose The Mooche* – zmiana tempa na początku cody utworu.

⁵⁹ D. Peñalosa, *The Clave Matrix...*, s. 226–228.

2. Analiza transkrypcji perkusyjnych partii solowych oraz fragmentów akompaniamentu na podstawie wybranych nagrań

W pracy magisterskiej zatytułowanej *Nowatorski tradycjonalista. Roy Haynes jako największa inspiracja i wyznacznik stylu Marcusa Gilmore'a* przedstawiłem sylwetki oraz najbardziej charakterystyczne cechy stylów dwóch artystów, których nowatorskie podejście w kontekście kreowania języka wypowiedzi muzycznej stanowi jedno z głównych źródeł moich inspiracji w procesie twórczym. Badania naukowe prowadzone na potrzeby opisu artystycznej pracy doktorskiej nakłoniły mnie do ponownej analizy wybranych fragmentów transkrypcji zawartych w wyżej wymienionej dysertacji. Nawiązanie to ma na celu wskazanie wyłącznie cech oraz zjawisk, których „rodowód” leży u podstaw rytmiki afrokubańskiej. Zatem, powtórne analityczne spojrzenie na niezwykle osobliwy sposób tworzenia narracji muzycznej Haynesa oraz Gilmore'a stanowi pewnego rodzaju dopełnienie, pozwalające na dostrzeżenie i wysnucie nowych konkluzji.

Przedstawienie problematyki wykonawczej w kontekście tworzenia narracji muzycznej w grze na czynelu typu *ride*, budowania faktury podczas prowadzenia akompaniamentu oraz solistycznej erupcji idei przysłuży się do zobrazowania uniwersalnego charakteru, głęboko zakorzenionych w podświadomości twórczej warstw rytmicznych muzyki afrokubańskiej. Fakt, iż Haynes oraz Gilmore są przedstawicielami różnych pokoleń – urodzeni w latach 1925 i 1986 – może stanowić jeden z dowodów traktujących o słuszności tej tezy. Bez wątpienia na przestrzeni ponad sześciu dekad dzielących życie i działalność obydwu artystów pojawiło się całe grono perkusistów, u których wpływ tradycji afrokubańskich przejawia się w mniejszym lub większym stopniu⁶⁰. Jednakże chciałbym podkreślić, iż bardziej szczegółowe odwołanie się do twórczości Haynesa i Gilmore'a ma na celu wskazanie ich znaczącego wpływu w procesie krystalizacji mojego osobistego języka muzycznej wypowiedzi.

⁶⁰ np.: Elvin Jones i jego koncepcja budowania fraz w oparciu o polirytmię 3:2 (John Coltrane *Coltrane Live At Birdland – Afro Blue*), czy też Jeff Tain Watts, którego jedną z najbardziej charakterystycznych cech stylu jest wykorzystywanie przeplatających się dwudzielnymi i trójdzielnymi wartościami rytmicznymi, często opartymi na mocno osadzonym w pulsie głosie prowadzonym *ostinato* (Branford Marsalis *Coltrane's a Love Supreme Live in Amsterdam – Part 3: Pursuance*).

2.1. Roy Haynes – *Matrix*. Kreacja narracji muzycznej na czynelach

Utwór ten znajduje się na płycie *Now He Sings Now He Sobs*, nagranej i opublikowanej w 1968 roku. Kompozytorowi oraz Haynesowi na płycie towarzyszy, urodzony w Pradze, kontrabasista Miroslav Vitouš. Z punktu widzenia ewolucji w doborze instrumentarium perkusyjnego jest to niezwykle ważne dzieło, ponieważ jest to jedno z pierwszych nagrań wykorzystujących czynel *flat ride*⁶¹, którego Roy Haynes był popularyzatorem.



Przykład 12. Chick Corea – *Matrix*, takty 1–12, (0:00”–0:09”)

W trzecim takcie utworu można odnotować bezpośrednie zapożyczenie rytmu *sicá*, stanowiącego nierozłączny element portorykańskiego gatunku muzycznego *bomba*. W porównaniu do jej oryginalnej postaci, szesnastkowa pulsacja oraz metrum 2/4 została zastąpiona ćwierćnutowo-ósemkową strukturą oraz metrum 4/4.



Przykład 13. Rytm *sicá*⁶²

⁶¹ *Flat ride* – talerz perkusyjny cechujący się brakiem kopułki, czego efektem jest mniejszy wolumen brzmienia oraz krótszy czas trwania dźwięku podkreślający artykulację – *stick definition*. Pierwszy tego typu czynel został opracowany przez firmę Paiste w 1967 roku. [przyp. aut.]

⁶² *Ritmos de bomba part 1 by Michael de Miranda*.

Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=Gf7hw8oG7ck>, [dostęp 04.11.2021].

W pierwszych dwunastu taktach utworu można zaobserwować aż trzykrotne nawiązanie do podstawowej komórki rytmiki afrokubańskiej, tj. *tresillo*. Bezpośrednie zapożyczenia mają miejsce na przełomie piątego i szóstego taktu oraz w takcie dwunastym. Jego obecność uwidacznia się także poprzez ósemkowe zagęszczenie faktury w takcie dziewiątym i dziesiątym, które w kontekście ćwierćnotowej pulsacji wpisuje się w budowę strukturalną trzydzięciowego motywu rytmicznego (3:3:2).

Kolejną warstwą rytmiczną wykorzystaną w tym fragmencie jest *cáscara*, a ściślej rzecz ujmując, jej połowa – pięć z 10 dźwięków. Pojawia się ona na przestrzeni siódmego i ósmego taktu w głosie prowadzonym na talerzu typu *ride*. Wartym odnotowania jest fakt, iż zostaje ona przeprowadzona od drugiej ćwierćnoty w takcie siódmym, a jej koniec ma miejsce w analogicznym miejscu następnego taktu. Tak więc, *cáscara* została poddana przemieszczeniu w przestrzeni rytmicznej, czego efektem jest niekonwencjonalne umiejscowienie napięcia myśli muzycznej.

Ponadto chciałbym także zwrócić uwagę na przedłużenie długości trwania ostatniego dźwięku w pierwszym chorusie tematu, które zostało osiągnięte poprzez wykorzystanie techniki wykonawczej, polegającej na wydobywaniu dźwięku z półotwartego czynela typu *hi-hat*. Zakończenie przebiegu formalnego chorusu utworu dźwiękiem o przedłużonym czasie trwania, opartym na ostatniej wartości ćwierćnotowej w takcie, jednoznacznie wykazuje podobieństwo do nuty *ponche*, stanowiącej końcowy punkt frazy, kadencji w afrokubańskiej tradycji muzycznej.



Przykład 14. Chick Corea – *Matrix*, takty 13–24 (0:09”–0:20”)

Najbardziej charakterystycznym fragmentem drugiego chorusu jest myśl muzyczna znajdująca się w taktach 15–19, której trójdzielna struktura w kontekście

parzystego metrum staje się odwzorowaniem idei rytmu krzyżowego 3:2. W tym celu artysta posługuje się trzema najczęściej stosowanymi sposobami artykulacji wykorzystywanymi w grze na talerzu typu *hi-hat*: wydobywanie dźwięku poprzez naciśnięcie pedału stopą, uderzenie pałką w zamknięty oraz półotwarty talerz. W takcie 23 Haynes ponownie wykorzystuje portorykański rytm *sicá*. Drugi przebieg formalny utworu perkusista po raz kolejny finalizuje podkreśleniem ostatniej wartości ćwierćnutowej w takcie.

2.2. Roy Haynes – *Solar*. Twórczy akompaniament

Pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku Roy Haynes nawiązał artystyczną współpracę z jednym z najbardziej charyzmatycznych gitarzystów w historii muzyki jazzowej, Patem Methenym. Jej efektem był między innymi album studyjny *Question and Answer* nagrany w towarzystwie Dave’a Hollanda, wydany w 1990 roku. Wykorzystany do analizy fragment transkrypcji pochodzi z kompozycji Milesa Davisa pt. *Solar*⁶³, znajdującej się na tej właśnie płycie.



Przykład 15. Pat Metheny – *Solar*, takty 1–12 (0:07”–0:18”)

Już w pierwszej ekspozycji melodii utworu perkusista kilkakrotnie wykorzystał budowę strukturalną motywu rytmicznego *tresillo*. W taktach 1–2 uwidacznia się ona w połączeniu pierwszego współbrzmienia z ósemkowym zagęszczeniem faktury, zawartym w *unisonach* czynela typu *ride* i werbla oraz bębna wielkiego. Zjawisko to zostało niemalże powtórzone w taktach 5–6. Różnica polega na dodaniu dwóch dźwięków w głosie prowadzonym na talerzu typu *ride*, które wprowadzają *half-time*owe

⁶³ Utwór o niemalże identycznej melodii znajduje się na nagraniu pochodzącym z 1946 roku. Jest to kompozycja *Sonny* autorstwa Chucka Wayne’a. [przyp. aut.]

poczucie przestrzeni rytmicznej. Warto także zwrócić uwagę na frazę występującą w głosie werblowym w taktach 1–2 oraz 5–6, która pod względem budowy strukturalnej wykazuje podobieństwo do motywu *tresillo*.

Kolejnym charakterystycznym fragmentem jest takt 11 i 12, w którym warstwa rytmiczna *tresillo* przejawia się *unisonach* bębna basowego i czynela typu *ride*. Wartym podkreślenia jest fakt, iż został on wprowadzony na drugą miarę ćwierćnutową w takcie, a więc jego wykorzystanie cechuje przemieszczenie w przestrzeni rytmicznej.



Przykład 16 Pat Metheny – *Solar*, takty 13–24 (0:18”–0:29”)

W takcie 13 oraz 21 zostaje powtórzona idea zawarta w takcie piątym oraz dziewiątym. Takt 17 stanowi swego rodzaju rozwinięcie narracji muzycznej występującej we wspomnianych fragmentach. Ewolucja ta polega na zastosowaniu zmian w orkiestracji oraz zagęszczonej faktury.

Jeden z wariantów figury rytmicznej *tresillo* (2:3:3) znajduje się w takcie 15 w głosie prowadzonym na talerzu typu *ride*. Kolejny z nich (3:2:3) uwiadamia się w głosie werblowym w takcie 19 oraz 20. Ponadto po raz kolejny zastosowany został zabieg rytmicznego przemieszczenia frazy, który w tym przypadku polega na oparciu pierwszego dźwięku motywu o drugą wartość ósemkową w takcie.



Przykład 17. Pat Metheny – *Solar*, takty 25–36 (0:29”–0:50”)

W pierwszym chorucie sola gitary chciałbym zwrócić uwagę na takty 31–33 (Przykład 17.). W kontekście parzystego metrum fraza znajdująca się w takcie 31 oraz 32, dzięki swej trójdzielnej strukturze rytmicznej, nawiązuje do idei rytmu krzyżowego 3:2. W takcie 33 artysta wprowadza dwa charakterystyczne motywy rytmiczne. Pierwszy z nich, *cinquillo*, pojawia się w głosie prowadzonym na czynelu typu *ride*, natomiast drugi, *sicá*, zagrany jest na bębnie wielkim. Takt ten doskonale wykazuje korelacje, jakie zachodzą między wyszczególnionymi elementami składowymi rytmiki afrokubańskiej.

2.3. Roy Haynes – *In Walked Bud*. Partia solowa

Analizowany fragment sola perkusyjnego pochodzi z kompozycji Theloniousa Monka *In Walked Bud*, znajdującej się na albumie *Misterioso*, zarejestrowanym podczas jednego z koncertów kwartetu pianisty w nowojorskim klubie Five Spot Café. Wydarzenie to miało miejsce 7 sierpnia 1958 roku, a jego współtwórcami, oprócz kompozytora i perkusisty, byli saksofonista Johnny Griffin oraz kontrabasista Ahmed Abdul-Malik.

W pierwszym chorucie formy solowej perkusista niemalże w bezpośredni sposób wykorzystuje strukturę rytmiczną melodii utworu. Chciałbym zwrócić uwagę na zjawisko znajdujące się w taktach 3–4 oraz 5–6. Ćwierćnuty, na których zostały osadzone motywy ósemkowe wraz z połączeniem z akcentowanym dźwiękiem werbla wykazują podobieństwo z budową strukturalną rytmu *habanery*. W taktach 7–16 artysta utrzymuje koncepcję półnutowego feelingu, wyraziście zaznaczając pierwszą oraz trzecią ćwierćnutową miarę taktu. Jak podaje Ed Uribe, tego rodzaju półnutowe poczucie przestrzeni rytmicznej jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech między innymi takich gatunków muzyki afrokubańskiej jak *son* czy *mambo*⁶⁴. W takcie 15 oraz 16, Haynes rozwija narrację muzyczną, tworząc frazę, której struktura wpisuje się w schemat budowy *rumba clave* 3:2.

Motyw rytmiczny pojawiający się w taktach 17–18 oraz 21–22 można podzielić na trzy krótsze frazy wpisujące się w następujące metra: 3/4, 3/4 oraz 2/4. Taki schemat wyraźnie nawiązuje do budowy strukturalnej figury rytmicznej *tresillo* (3:3:2). Myśl muzyczna występująca w takcie 19 oraz 20 wpisuje się w budowę strukturalną *son clave*

⁶⁴ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 32.

2:3. Podobne zjawisko występuje w taktach 23–24. W tym przypadku dwutaktowa fraza powiela się z warstwą rytmiczną *rumba clave* 2:3.

Jak już wcześniej wspomniałem, solistyczna narracja występująca w zaprezentowanym fragmencie transkrypcji w znacznej mierze opiera się na materiale rytmicznym pochodzącym z melodii głównej utworu. Mając ten fakt w świadomości, nietrudnym do wysnucia staje się wniosek, iż kompozycja Monka *In Walked Bud* jest doskonałym przykładem przedstawiającym obecność charakterystycznych idiomów rytmiki afrokubańskiej w melodii dzieła muzycznego.



Przykład 18.. Thelonious Monk – *In Walked Bud*, takty 1–32 (9:19”–9:55”)

2.4. Marcus Gilmore – *In The Meantime*. Kreacja narracji muzycznej na czynelach

Kontrabasista Joe Martin znany jest ze stałej artystycznej współpracy z Marcusem Gilmorem. Duet ten stanowi sekcję rytmiczną między innymi w trio izraelskiego gitarzysty Gilada Hekselmana (*Words Unspoken, Hearts Wide Open, This Just In, Homes*) oraz w kwartetach Marka Turnera (*Lathe of Heaven*) i Chrisa Pottera (*The Dreamer Is The Dream*). Kompozycja *In The Meantime* znajduje się na autorskim albumie Joe Martina zatytułowanym *Not By Chance*, który został opublikowany w 2009 roku. Skład zespołu uzupełniają Chris Potter oraz Brad Mehldau. Fragmenty analizowanej transkrypcji pochodzą z części solowej fortepianu. Utwór ten ma 32-taktową budowę o schemacie części AABA.



Przykład 19. Joe Martin – *In The Meantime*, takty 1–20 (3:26”–3:45”)

W ostatnim czterotakcie (takty 1–4 transkrypcji) drugiej części A pierwszego chorusu improwizacji pianisty warto odnotować dwa charakterystyczne zjawiska. Pierwszym z nich jest oparcie myśli muzycznej prowadzonej na czynelu typu *ride* o budowę strukturalną *rumba clave* 3:2. Fraza ta rozpoczyna się od ostatniego dźwięku talerza w takcie pierwszym, a jej zakończenie przypada na początek taktu trzeciego. Drugim ze zjawisk jest wykorzystanie w takcie czwartym jednego z wariantów motywu *tresillo* (3:2:3), który poddany został przemieszczeniu w przestrzeni rytmicznej. W takcie 10 następuje ponowne wykorzystanie wspomnianej odmiany figury rytmicznej *tresillo*. Różnicą względem jej pierwszego zastosowania jest miejsce występowania w obrębie taktu. Pierwszy chorus sola fortepianu zakończony jest kolejną wariacją (2:3:3) wcześniej wspomnianego motywu rytmicznego. Ponadto myśl muzyczna w taktach 19–20 w połączeniu z ostatnim dźwiękiem w takcie 18 wpisują się w budowę strukturalną *clave*

3:2 – zarówno *son*, jak i *rumba*, w zależności od postrzegania grupy dwóch ósemek występujących w takcie 19.

2.5. Marcus Gilmore – *Spur Of The Moment*. Twórczy akompaniament

Spur Of The Moment to kompozycja autorstwa amerykańskiego saksofonisty Brice’a Winstona, znajdująca się na płycie *Child’s Play* wydanej w 2014 roku przez wydawnictwo Criss Cross Jazz. Współtwórcami tego dzieła są Marcus Gilmore, kubański pianista David Virelles, gitarzysta Mike Moreno oraz kontrabasista Joe Sanders. Budowa formalna kompozycji składa się z ośmiotaktowego wstępu kontrbasu i perkusji oraz 20-taktowej części tematycznej. W częściach improwizowanych interludium zostało skrócone do czterech taktów.

Sposób kreowania perkusyjnej narracji muzycznej w ekspozycji melodii głównej utworu podporządkowany jest linii basowej, która ma charakter ostateczny. Tak więc, podobnie jak w przypadku analizowanego wcześniej fragmentu utworu *In Walked Bud*, w tym przypadku także doświadczamy uwidaczniania się idiomów rytmiki afrokubańskiej na gruncie kompozycyjno-aranżacyjnym. Różnica pomiędzy tymi dwoma utworami polega na tym, że w przypadku kompozycji Theloniousa Monka wspomniane cechy uwidaczniają się w rytmice melodii głównej, natomiast w utworze *Spur Of The Moment* objawiają się one na gruncie motywów rytmicznych występujących w partii kontrbasu oraz zestawu perkusyjnego. Zaprezentowany fragment transkrypcji pozwala na dostrzeżenie wykorzystania przez perkusistę takich warstw rytmicznych jak *tresillo*, *cinquillo*, *cáscara*, *son clave* 3:2, *rumba clave* 3:2, polirytmia 3:2.

W takcie pierwszym, piątym, dziewiątym, trzynastym oraz siedemnastym faktura zostaje podporządkowana budowie strukturalnej motywu *tresillo* (Przykład 20.). Jednakże, patrząc z perspektywy dwutaktowych zdań muzycznych wynikających z linii basowej, uwidacznia się zjawisko trójkowego grupowania dwójkowej pulsacji, które przeplatane jest pierwotną organizacją przestrzeni rytmicznej: $3/8 + 3/8 + 3/8 + 3/8 + 2/4$ (takty 1–2); $3/8 + 3/8 + 3/8 + 3/8 + 3/8 + 3/8 + 3/8 + 3/8 + 2/4 + 2/4$ (takty 5–8); $3/8 + 3/8 + 3/8 + 4/8 + 3/8$ (takty 9–10, 13–14, 17–18). Różnica pomiędzy taktami 1–2, a 9–10, 13–14 oraz 17–18 wynika z rytmiki melodii głównej utworu, której początek przypada na takt dziewiąty transkrypcji. Figura rytmiczna *tresillo* objawia się po raz kolejny w taktach: 19, 23, 28. W takcie 19 oraz 23 uwidacznia się ona w sposób niezwykle czytelny. Odmierna sytuacja ma miejsce w takcie 28. Wówczas jej obecność jest możliwa

do dostrzeżenia jedynie w kontekście zmiany instrumentu w trakcie tworzenia myśli muzycznej. *Unisona* bębna wielkiego i czyneli występujące na początku oraz na końcu taktu wraz z połączeniem pierwszego dźwięku *floor toma* tworzą strukturę wcześniej wspomnianej warstwy rytmicznej (takt 28).



Przykład 20. Brice Winston – *Spur Of The Moment*, takty 1–28 (0:00”–0:30”)

W zaprezentowanym fragmencie transkrypcji warstwa rytmiczna *cinquillo* objawia się dwukrotnie: w głosie prowadzonym na czynelu typu *ride* (takt 15) oraz w głosie prowadzonym na werblu (ostatni dźwięk w takcie 18 w połączeniu z dźwiękami w takcie 19). *Cáscara*, a ściślej rzecz ujmując 9 z 10 jej dźwięków składowych, uwidaczniają się na przełomie taktów 3–5, w głosie prowadzonym na talerzu typu *ride*. Warto podkreślić, iż została ona przemieszczona w przestrzeni rytmicznej – jej początek stanowi ostatnia ćwierćnuta w takcie trzecim.

Pragnąłbym także zwrócić uwagę na dwutaktowe myśli muzyczne występujące w taktach 1–2 oraz 21–22. Pierwsza z nich wpisuje się w budowę strukturalną *son clave* 3:2, natomiast druga w *rumba clave* 3:2, gdzie podobnie jak w przypadku taktu 28 (*tresillo*), wyznacznik obecności wspomnianej warstwy rytmicznej stanowi konkretne

umieszczenie dźwięków poszczególnych instrumentów w przestrzeni rytmicznej. Specyfika walorów brzmieniowych *tom toma* oraz werbla posiada zdecydowanie większą siłę wyrazu aniżeli wybrzmienie czynela typu *hi-hat*, dlatego też wykorzystanie ich na drugą oraz trzecią miarę ćwierćnotową taktu pozwala dostrzeżenie powiązania dwutaktowej frazy z *clave*.

2.6. Marcus Gilmore – *Hood*. Twórczy akompaniament

Kompozycja Vijay’a Iyera o tytuł *Hood* znajduje się na albumie *Break Stuff* wydanym w 2015 roku. Materiał muzyczny został zarejestrowany w triowej obsadzie: Vijay Iyer – fortepian, Stephan Crump – kontrabas, Marcus Gilmore – perkusja. Utwór ten jest doskonałym przykładem na koncepcyjne wykorzystanie ostatecznych polirytmi w procesie kreacji głównej warstwy rytmicznej utworu.



Przykład 21. Vijay Iyer – *Hood*, takty 1–4 (0:00”–0:07”)



Przykład 22. Vijay Iyer – *Hood*, 3 płaszczyzny polirytmi

Pierwszą płaszczyznę polirytmi stanowi myśl muzyczna zawarta w głosie prowadzonym na czynelu typu *hi-hat*. Chciałbym zwrócić uwagę na strukturę rytmiczną jej pierwszej połowy. Biorąc pod uwagę szesnastkową pulsację utworu, dwie ósemki oraz występująca po nich szesnastka stanowią odzwierciedlenie jednego z wariantów *tresillo* ($2/16, 3/16, 3/16 = 2:3:3$). Drugą płaszczyznę stanowią ćwierćnotowe przebiegi zawarte w bębnie wielkim oraz werblu, które poprzez swą prostotę pełnią rolę kontrastującego stabilizatora przestrzeni rytmicznej. Trzecia warstwa rytmiczna to czterotaktowa myśl

muzyczna grana na *floor tomie*, którą można scharakteryzować jako następstwo rytmu punktowanego oraz sekwencji wpisującej się w metrum 5/16. Gilmore, zestawiając ze sobą trzy powyżej opisane elementy składowe głównej idei rytmicznej utworu, stworzył skomplikowany fakturalnie całokształt, nacechowany ostinatowymi polirytmiami.

2.7. Marcus Gilmore – *Parisian Thoroughfare*. Partia solowa

Parisian Thoroughfare, kompozycja autorstwa Buda Powella, znajduje się na płycie tria Gilada Hekselmana pt. *Homes*, która ukazała się w 2015 roku w wydawnictwie muzycznym Jazz Village. Skład personalny zespołu uzupełnia kontrabasista Joe Martin. Utwór ten posiada czteroczęściową budowę formalną o schemacie części AABA. Oryginalnie zawiera się ona w 32 taktach utrzymanych w metrum 4/4. Zabieg aranżacyjny, który został zastosowany przez izraelskiego gitarzystę polega na wydłużeniu każdego czterotaktu o wartość dwóch ćwierćnut ($4/4 + 4/4 + 4/4 + 4/4 + 2/4 = 18/4$), przez co każdą z części można zapisać oraz scharakteryzować jako następstwo dwóch taktów zachowanych w metrum 9/2. Utwór ten utrzymany jest w szybkim tempie, przez co z punktu widzenia wykonawczego półnutowe poczucie przestrzeni rytmicznej pozwala na uzyskanie płynnego i horyzontalnego sposobu frazowania. Posłużenie się takim a nie innym zapisem metrycznym pozwoli między innymi na zobrazowanie wyżej wymienionego zjawiska. Analizowane fragmenty transkrypcji pochodzą z improwizacji perkusisty.



Przykład 23. Gilad Hekselman – *Parisian Thoroughfare*, takt 1 (3:36”–3:42”)

W pierwszym takcie partii solowej perkusji chciałbym zwrócić uwagę na dwa elementy. Pierwszym z nich jest wprowadzenie zjawiska trójkowego grupowania dwójkowej pulsacji, które ma miejsce od trzeciej półnuty w takcie aż do jego końca. Objawia się głosem prowadzonym na czynelu typu *ride*. Drugim elementem jest zastosowanie motywu rytmicznego *tresillo* w partii bębna basowego oraz talerza typu *hi-hat* w końcowej części taktu.



Przykład 24. Gilad Hekselman – *Parisian Thoroughfare*, takty 4–5 (3:51”– 4:00”)

Cechą charakterystyczną taktu czwartego jest sposób grupowania krótszych fraz, będących częściami składowymi dłuższej myśli muzycznej. Mianowicie po pierwszym motywie muzycznym wpisującym się w metrum $7/4$ następuje jego krótsza odmiana (początek powtórzonej frazy stanowią triole ćwierćnutowe), która zawiera się w metrum $5/4$. Mamy więc tutaj do czynienia ze zjawiskiem dyslokacji przestrzennej tego samego rytmu. Zestawienie obok siebie myśli muzycznych, których budowa strukturalna stanowi połączenie siedmiu oraz pięciu wartości metrycznych, przywołuje schemat budowy *son clave* 3:2, którego konstrukcja w metrum $12/8$ jest zbudowana na zasadzie takiego połączenia⁶⁵. Zwieńczenie taktu czwartego stanowi fraza zawierająca się w trzech ostatnich półnutach taktu. W takcie piątym uwidacznia się jeden z wariantów figury rytmicznej *tresillo* (3:2:3), który zawarty jest w głosie prowadzonym na bębnie basowym (druga oraz trzecia półnuta w takcie).



Przykład 25. Gilad Hekselman – *Parisian Thoroughfare*, takt 8 (4:10”–4:14”)

W takcie ósmym, który stanowi ostatnią część pierwszego chorusu improwizacji perkusisty, artysta wykorzystał trzy kwartole ćwierćnutowe. Wprowadzona polirytmia dzieli takt na dwa mniejsze fragmenty wpisujące się w metrum $9/4$. Kwartola ćwierćnutowa zawiera się w metrum $3/4$, tak więc trzykrotne jej użycie skutkuje powstaniem dłuższej frazy, która wpisuje się w metrum $9/4$.

⁶⁵  [przyp. aut.]



Przykład 26. Gilad Hekselman – *Parisian Thoroughfare*, takty 12–13 (4:10”– 4:14”)

W takcie 12 artysta po raz kolejny stosuje trójdzielny sposób grupowania dwudzielnej pulsacji, którego finał następuje w miejscu szóstej półnuty w takcie, w momencie wprowadzenia motywu rytmicznego *cinquillo* w głosie prowadzonym na czynelu typu *ride*. Ostatnim elementem, na który chciałbym zwrócić uwagę jest „przeprowadzenie” przez kreskę taktową myśli muzycznej opartej na schemacie rytmicznym *rumba clave* 3:2. Jego pierwsza połowa zawarta jest w *unisonach* bębna basowego i talerza typu *ride*, natomiast druga we współbrzmieniach wspomnianego czynela oraz werbla.

3. Opis reinterpretowanych kompozycji zawartych w dziele artystycznym

3.1. *Un Poco Loco* – Bud Powell

Kompozycja Buda Powella o hiszpańskojęzycznym tytule *Un Poco Loco* (*Trochę Szalony*) została po raz pierwszy nagrana w 1951 roku we współpracy z Curlym Russellem na kontrabasie oraz Maxem Roachem na perkusji. Znajduje się ona na albumie *The Amazing Bud Powell* opublikowanym rok później przez wydawnictwo Blue Note Records.

Oryginalnie utwór ten posiada 32-taktową budowę o schemacie części AABA, wzbogaconą ósmiotaktowym wstępem oraz łącznikiem występującym pomiędzy melodią a partią improwizowaną, pełniącym także rolę cody. Warstwa rytmiczna wykonywana przez perkusistę w częściach A ekspozycji tematu oraz solowej partii fortepianu jest doskonałym przykładem polirytmii wykorzystującej następujący sposób grupowania wartości ósemkowych: 5+5+6. Takie następstwo nawiązuje do budowy strukturalnej motywu rytmicznego *cáscara*. We wspomnianych fragmentach znaczącą rolę w fakturze perkusyjnej pełni *cowbell*, rozpoczynający wspomniane motywy rytmiczne. W tematycznej części B perkusista buduje narrację muzyczną w oparciu o rytm *habanery*⁶⁶. Wybór kompozycji *Un Poco Loco* został podyktowany faktem, iż jej melodia w częściach A w znacznym stopniu opiera się o strukturę rytmiczną *son clave* 3:2.



Przykład 27. Fragment oryginalnej melodii *Un Poco Loco*⁶⁷

⁶⁶ *Un Poco Loco*. Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=PVNtHCnPUZw> [dostęp 05.01.2022].

⁶⁷ Źródło: <https://www.virtualsheetmusic.com/score/HL-38775.html> [dostęp 05.01.2022].

W procesie aranżacji utworu główną ideą była adaptacja do metrum 7/4 zarówno fragmentów melodii utworu, jak i warstw rytmicznych charakterystycznych dla tradycji muzycznej *abakuá*. Jak podaje David Peñalosa, termin *abakuá* określa zarówno kubańskie tajne stowarzyszenia (bractwa), wywodzące się głównie z zachodnio-afrykańskich grup etnicznych (Efik oraz Ejagham), jak i muzykę oraz taniec przez nie wykonywane⁶⁸. Z kolei Helio Orovio zawęży korzenie wspomnianego zjawiska kulturowego do nigeryjskiego regionu Calabar. Wspomina on także, iż stowarzyszenia te, których drugą nazwą jest *ñáñigo*, swój byt na Kubie, a dokładnie w Hawanie oraz Matanzas rozpoczęły na początku XIX wieku. Grupy te zostały pierwotnie utworzone jako stowarzyszenia wzajemnej pomocy działające w zgodzie ze strukturą religijną i kulturową zwaną *cabildo*⁶⁹. Orovio wymienia także instrumentarium wykorzystywane w trakcie ceremonii i rytuałów nazywanych *plantes*: *bonkó enchemiyá*, *obiapá*, *kuchi yeremá*, *binkomé* – jednomembranowe, drewniane bębny; *ekón* – rodzaj *cowbells*; *itónes* – drewniane pałeczki; *erikundi* – rodzaj gruchawki; *ekué* – jednomembranowy bęben, na którym dźwięk wydobywa się za pomocą pocierania metalowego pręta o membranę⁷⁰.

Ed Uribe wskazuje, iż tradycja muzyczna *abakuá*⁷¹ odegrała znaczącą rolę w powstawaniu wielu kubańskich folklorystycznych gatunków, zwłaszcza *rumby*. Wskazuje on także na jedną z podstawowych cech tejże stylistyki: współgrające ze sobą warstwy rytmiczne o dwudzielnej i trójdzielnej strukturze metrycznej⁷².

Idea wyboru metrum 7/4 miała na celu zwrócić uwagę na jedno spostrzeżenie, które jest efektem mojego wieloletniego studiowania dyskografii współczesnej muzyki jazzowej (przełom XX i XXI wieku). Jednym z często spotykanych wewnątrzmetrycznych podziałów rytmicznych (*subdivision*) występujących w obrębie metrum 7/4 są dwie półnuty oraz dwie ćwierćnuty z kropką (4+3). Artystami wykorzystującymi we własnych aranżacjach utworów jazzowych dany podział rytmiczny

⁶⁸ D. Peñalosa, *The Clave Matrix*..., s. 253.

⁶⁹ H. Orovio, *Cuban Music*..., s. 3.

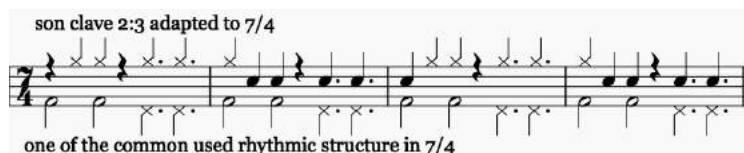
⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Zob. więcej na temat *Abakuá* [w:] Donald Brooks Truly, *The Afro-Cuban Abakuá: Rhythmic Origins to Modern Applications*, Miami 2009.

⁷² E.Uribe, *The Essence of Afro-Cuban*..., s. 196.

byli między innymi: Joshua Redman⁷³, Brad Mehldau⁷⁴, Robert Glasper⁷⁵, Jonathan Kreisberg⁷⁶, czy też Jacky Terrasson⁷⁷.

Po zaadaptowaniu do metrum 7/4 *son clave* 2:3 dostrzec można bezpośrednią zależność występującą pomiędzy dwiema wspomnianymi warstwami rytmicznymi.



Przykład 28. Korelacja *son clave* 2:3 z wewnętrznym podziałem rytmicznym w metrum 7/4

Utwór rozpoczyna *conguero*, którego instrumentarium stanowią kongi, *cowbell* oraz *shaker*. *Cowbell* podkreśla ćwierćnotowe wartości rytmiczne, w partii kong realizowane są wariacje motywów rytmicznych charakterystycznych dla stylistyki *abakuá*, natomiast *shaker* wprowadza trzecią warstwę, nawiązującą do jej trójdzielnej podstawy metrycznej (12/8). Po chwili, wykorzystując *mambo bell*, wprowadzam myśl muzyczną bazującą na figurze rytmicznej *standard bell pattern*, która przygotowuje wejście pierwszej części melodii głównej utworu zaaranżowanej w metrum 7/4.

⁷³ *Summertime*. Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=L8XyjniL0Pw> [dostęp 05.01.2022].

⁷⁴ *All the Things You Are (Live)*. Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=nc6iApaemEA> [dostęp 05.01.2022].

⁷⁵ *Beatrice*. Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=P6RzxZ6AuXo> [dostęp 05.01.2022].

⁷⁶ *Stella By Starlight*. Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=VWVC7QO1qCk> [dostęp 05.01.2022].

⁷⁷ *Parisian Thoroughfare*. Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=NO4EEonFxOw> [dostęp 05.01.2022].

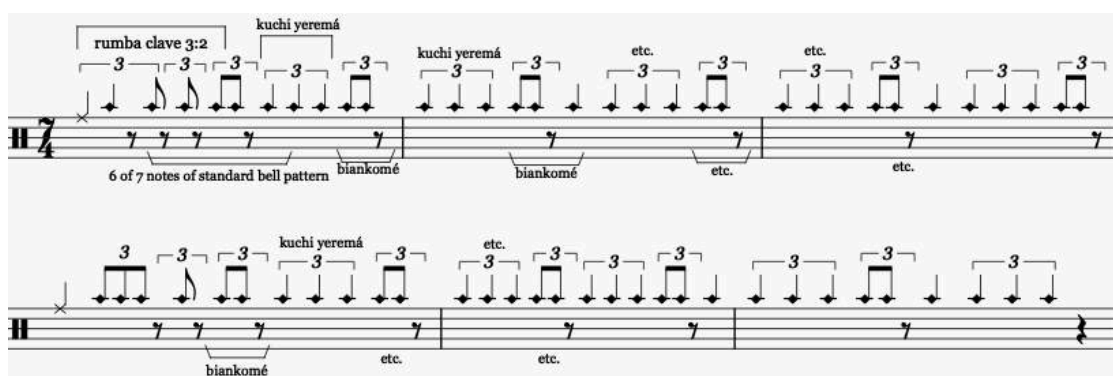
Przykład 29. *Un Poco Loco*, wstęp oraz melodia w częściach A, B (0:00”–1:32”)

Melodię główną wprowadza saksofon altowy, do którego dokomponowałem głos towarzyszący, który w taktach 2–5 ma kierunek opadający, natomiast w taktach 6–7, dla kontrastu, wznoszący. W takcie ósmym wprowadzony zostaje *double time*, zmiana pulsacji oraz metrum na 4/4. Następują także pauzy w akompaniamencie sekcji rytmicznej, które mają na celu pozostawienie przestrzeni brzmieniowej dla szesnastkowych przebiegów melodycznych. W częściach A (takty 2–7), *conguero* kontynuuje narrację muzyczną wprowadzoną we wstępie utworu.

Przykład 30. Korelacja melodii, linii basowej oraz *rumba clave* 3:2

Struktura rytmiczna melodii głównej oraz linii basowej w taktach 2–7 została skonstruowana w oparciu o zaadaptowany do metrum 7/4 motyw rytmiczny *rumba clave* 3:2. Takt zapisany w metrum 7/4 podzieliłem na dwie części: pierwszą (4/4), w którą wpisana została trzydzięciowa część *clave*; drugą (3/4) stanowiącą dwudzięciowe dopełnienie *clave*. Zastosowanie triol ósemkowych wynika z pulsacji utworu.

W pierwszej części A ograniczyłem wykorzystywane instrumentarium jedynie do *cowbells* oraz czynela typu *ride*. Tak oszczędny dobór środków brzmieniowych miał na celu zarówno pozostawienie większej przestrzeni dźwiękowej dla *conguero*, jak i bardziej organiczne scalenie wykonywanych przez nas warstw rytmicznych. W takcie pierwszym wyodrębnić można cztery motywy rytmiczne: *rumba clave*, *standard bell pattern* oraz dwa motywy rytmiczne, które w stylistyce *abakuá* wykonywane są na bębnie *kuchi yeremá* i *biankomé*⁷⁸. W taktach 2–6 wiodącą myśl muzyczną stanowią przeplatające się motywy rytmiczne charakterystyczne dla wspomnianych instrumentów.



Przykład 31. Partia zestawu perkusyjnego w pierwszej części A (0:29”–0:50”)

W drugiej części A rozwijałem wprowadzoną narrację muzyczną, jednocześnie poszerzając fakturę brzmieniową zestawu perkusyjnego o częstsze wykorzystywanie czynela typu *ride* oraz tomów.

W części B ekspozycji melodii głównej następuje chwilowa zmiana charakteru utworu podyktowana wprowadzeniem nowych warstw rytmicznych. Mianowicie w głosie prowadzonym na *cowbellu* zastosowałem motyw *cáscara*, który scalałem z figurą rytmiczną *rumba clave* 2:3. Do jego wykonania wykorzystałem technikę *cross stick* (głos prowadzony na werblu). Kontrabasista wprowadził linię melodyczną *tumbao*,

⁷⁸ D.B.Truly, *The Afro-Cuban Abakuá...*, s. 51–52.

natomiast *conguero* rozpoczął narrację muzyczną w oparciu o wariacje warstw rytmicznych charakterystycznych dla gatunku muzycznego *rumba guaguancó*. W taktach 20–21 sekcja rytmiczna podkreśla dźwięki pochodzące z melodii utworu. W stosunku do oryginalnej melodii, dźwięki w takcie 21 zostały przemieszczone w przestrzeni rytmicznej w taki sposób, aby powielały linię basową *tumbao*.

Ostania część A ekspozycji melodii głównej utworu, od strony formalnej stanowi powtórzenie pierwszej części A.

Pierwszą część solową rozpoczyna saksofon tenorowy, który umiejętnie wprowadza szesnastkowy motyw melodyczny występujący w ostatnim fragmencie tematu, przekształcając go na grunt triolowej pulsacji oraz metrum 7/4. Przebieg harmoniczny pierwszego fragmentu partii solowej saksofonu tenorowego ogranicza się do następstwa akordów Ebmaj7 oraz Cmaj7. Pianista wprowadza oszczędne współbrzmienia harmoniczne oraz krótkie frazy melodyczne, które wraz z nienarzucającym się akompaniamentem sekcji rytmicznej tworzą przestrzenną fakturę dla solisty.

W początkowej fazie sola saksofonisty podstawowym budulcem partii zestawu perkusyjnego były motywy rytmiczne zaprezentowane w temacie utworu wykonywane na *cowbellu*. Wraz z rozwojem improwizacji saksofonisty, stopniowo wzbogacałem koloryt brzmienia zestawu perkusyjnego oraz zagęszczałem fakturę rytmiczną, wprowadzając wartości ósemkowe oraz szesnastkowe. Zabieg ten miał na celu przygotowanie przejścia na finałową część partii solowej saksofonisty, w której triolowa pulsacja została zastąpiona ósemkową - wprowadzenie metrum 7/8. Zmodyfikowany został także przebieg harmoniczny, który w tej części utworu tworzą następstwa akordów Cmi7, Ebmaj7 oraz Fsus. Pierwsze dwa współbrzmienia zostały rozmieszczone w przestrzeni rytmicznej w taki sposób, aby powstała polirytmia 7:2 (7/16+7/16). Dodatkowo przez dłuższy okres czasu w głosie prowadzonym na czynelu typu *hi-hat* utrzymywałem nawiązujące do poprzedniego metrum wartości ćwierćnotowe, które stabilizowały fakturę rytmiczną oraz wydłużały poczucie frazowania.

The image shows a musical score for a tenor saxophone solo, spanning measures 38 to 40. The score is written in 7/8 time. Measure 38 starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a whole note chord Ebmaj7. Measure 39 contains a whole note chord Cmaj7. Measure 40 contains a whole note chord Cmi7, followed by a half note Ebmaj7, and then a half note Fsus. The score ends with a double bar line and the text 'on cue'. Above the staff, there is a note '(slowly introduce 8's and 16's notes)'. The text 't.sax solo' is written above the first staff.

Przykład 32. Partia solowa saksofonu tenorowego (2:02”–5:20”)

Pianista rozpoczyna swoją partię solową od powtarzanego kilkakrotnie, przemieszczanego w przestrzeni rytmicznej motywu. Budowa formalna tej części utworu zawiera dwa czterotaktowe okresy. Pierwszy z nich stanowi powtórzenie finalnego przebiegu akordowego partii solowej saksofonu. W drugim czterotakcie podstawę harmoniczną tworzą współbrzmienia Fmi7, Abmaj7, Bbsus.

piano solo

42 Cmi7 Ebmaj7 Fsus Cmi7 Ebmaj7 Fsus

46 Fmi7 Abmaj7 Bbsus Fmi7 Abmaj7 Bbsus 1. Bbsus 2. Bbsus on cue

Przykład 33. Partia solowa fortepianu (5:20”–7:39”)

W głosie prowadzonym na czynie typu *hi-hat* wprowadziłem wartości ósemkowe, których celem było nadanie tej części utworu bardziej motorycznego charakteru. Narrację muzyczną podporządkowałem czytelnie realizowanemu przez kontrabasistę podziałowi rytmicznemu, na którym oparty został przebieg harmoniczny. *Conguero* odchodzi od jednostajnego akompaniamentu na rzecz bardziej zaktywizowanego dialogu muzycznego z solistą. Na znak pianisty następuje takt 50, stanowiący zakończenie jego partii solowej. Finalna fraza składająca się z dwóch motywów rytmicznych (7/16+7/16) zostaje wykonana *unisono* przeze mnie, pianistę oraz kontrabasistę. Zastosowanie fermaty we wspomnianym takcie miało na celu wprowadzenie momentu wytchnienia po ekspresyjnym finale partii solowej fortepianu oraz przygotowanie kolejnej części utworu.

Ostatnią częścią poprzedzającą końcową ekspozycję tematu utworu jest fragment pieśni chwalebnej ku czci boga *Changó* pochodzącej z religii *Santeria*. Wykonana ona została przez *conguero*, który w tym celu wykorzystał trzy bębny *Batá*⁷⁹, stanowiące nierozłączną część wspomnianego kultu. Ustanowienie tejże pieśni integralnym elementem aranżacji utworu związane jest z faktem, iż według Eda Uribe korzenie charakterystycznych dla stylistyki *abakuá* warstw rytmicznych związane są bezpośrednio z tradycją wykonawczą bębnów *Batá*⁸⁰.

⁷⁹ Zob. więcej na temat tradycji muzycznej związanej z bębnami *Batá* [w:] Kenneth George Schweitzer, *Afro-Cuban Batá Drum Aesthetics: Developing Individual and Group Technique, Sound and Identity*, College Park 2003.

⁸⁰ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 196.

Jak podaje Ned Sublette, *Santeria* – znana na Kubie także jako *Regla de Ocha* – jest odmianą wierzenia nigeryjskiego plemienia Yoruba połączonego z symboliką, niektórymi formami oraz rytuałami pochodzącymi z katolicyzmu. Zwraca on jednak uwagę, że termin ten może również oznaczać bardziej złożony spirytyzm, łączący w sobie wiele różnorodnych tradycji. Sublette wspomina, iż afrykańskie religie nie odrzucały innych wierzeń, dlatego też, wyznając *Santerię*, nie trzeba było dezawuować katolicyzmu. Natomiast kapłan (katolicki) mógł już głosić, iż należy dyskredytować *Regla de Ocha*, aby być chrześcijaninem⁸¹.

Podstawą wierzeń jest kult bóstw (*Orishas*), których złożone osobowości znane są każdemu Kubańczykowi. Proces chrystianizacji, którego efektem był między innymi zakaz wyznawania tradycyjnych afrykańskich wierzeń, spowodował, iż pod postaciami katolickich świętych czczone były poszczególne bóstwa – na przykład św. Barbara, która często była przedstawiana z mieczem w ręku, utożsamiana była z trzymającym topór bogiem *Changó* ⁸².

Wybór pieśni, a ściślej jej fragmentu, nie był przypadkowy. Bowiem boska postać *Changó* określana jest mianem „właściciela bębnow *Batá*” oraz „najznamienitszego z perkusistów”. Uznaje się go za archetyp afrokubańskiego muzyka. Jest jednym z najbardziej popularnych *orishas*⁸³.

Kenneth George Schweitzer wspomina, iż w trakcie religijnego rytuału nazywanego *toque de santo*, rola kreatora muzycznych wydarzeń przypada głównemu wokaliście (*apón*) oraz mistrzowi bębnow *Batá*. Zadaniem tego perkusisty w momencie zaintonowania przez wokalistę nowej pieśni, jest natychmiastowe jej rozpoznanie oraz wprowadzenie odpowiedniej dla danego bóstwa warstwy rytmicznej określanej mianem *toque*. Wprowadzając pierwiastek improwizacji, zobligowany jest on do kreowania ścisłego dialogu muzycznego z pozostałymi dwoma perkusistami (każdy z nich posiada jeden bęben). Pozostaje on w kontakcie wzrokowym z tancerzami, reagując na ich ruchy. W momencie zawiązania się inicjacji (połączenia z danym bogiem) następuje niezwykle pogłębiona więź pomiędzy wokalistą a perkusistami, która emanuje na pozostałych uczestników wydarzenia⁸⁴.

⁸¹ N. Sublette, *Cuba and Its Music...*, s. 213.

⁸² Tamże, s. 216.

⁸³ Tamże, s. 217.

⁸⁴ K.G. Schweitzer, *Afro-Cuban Batá...*, s. 2.

Conguero wykorzystał w tym fragmencie utworu kompletny zestaw bębnów *Batá*, w skład którego wchodzi trzy instrumenty: *Iyá* – największy z bębnów o głębokim, niskim brzmieniu, prowadzący wiodący głos; *Itótele* – średniej wielkości bęben o wypośrodkowanej wysokości dźwięku; *Okónkolo* – najmniejszy z bębnów o najwyższym brzmieniu. Każdy z nich posiada dwie membrany, mniejszą (*enu*) oraz większą (*chacha*). Bęben trzymany jest równolegle w stosunku do podłoża, dzięki czemu możliwe jest jednoczesne wykorzystywanie dwóch membran⁸⁵.

Po chwili dołączam do perkusisty z motywem rytmicznym *standard bell pattern* wykonywanym na *cowbellu*. Kontynuowana wspólnie myśl muzyczna doprowadza do wejścia melodii głównej utworu, która w tym przypadku zostaje skrócona do sześciu taktów. Pod względem faktury oraz charakteru następuje powrót do narracji zbudowanej w drugiej części A pierwszej ekspozycji tematu. W takcie ósmym wprowadzona zostaje coda, w której akcenty sekcji rytmicznej zestawione są z szesnastkowym motywem wykonywanym przez saksofonistów.



Przykład 34. Coda

3.2. *Moose The Mooche* – Charlie Parker

Kompozycja *Moose The Mooche* jest reprezentatywnym przykładem formy muzycznej *rhythm changes*, której budowa wpisuje się w 32-taktowy, czteroczęściowy schemat o układzie części AABA. Utwór ten skomponowany został w 1946 roku przez Charliego Parkera. W tym samym czasie nastąpiło rozstąpienie się dróg muzycznych Parkera z jego wieloletnim towarzyszem Dizzym Gillespiem, który po okresie wzmożonej działalności artystycznej na zachodnim wybrzeżu postanowił powrócić do Nowego Jorku⁸⁶. Pierwsze nagranie kompozycji *Moose The Mooche* miało miejsce 28 marca 1946 roku w Los Angeles, a za jej publikację odpowiadała wytwórnia płytowa Dial Records. Utwór został zarejestrowany pod szyldem septetu Parkera, który tworzyli: Charlie Parker – saksofon altowy, Lucky Thompson – saksofon tenorowy, Miles Davis –

⁸⁵ H. Orovio, *Cuban Music...*, s. 25–26.

⁸⁶ Thomas Owens, *Bebop. The Music and Its Players*, Nowy Jork 1995, s. 19.

trąbka, Dodo Marmarosa – fortepian, Vic McMillan – kontrabas, Roy Porter – perkusja, Arvin Garrison – gitara elektryczna.

Wybór tejże kompozycji Parkera został przeze mnie dokonany z dwóch powodów. Pierwszym z nich jest fakt, iż melodia główna w pierwszych czterotaktach każdej części A wpisuje się w schemat rytmiczny *son clave* 3:2. Drugim powodem wyboru *Moose The Mooche* jest wielokrotnie przejawiająca się w rytmice melodii głównej warstwa rytmiczna *sicá*, charakterystyczna dla portorykańskiego gatunku muzycznego *bomba* (pierwsza fraza melodii), której struktura jest ściśle związana z motywem rytmicznym *cinquillo*.



Przykład 35. Korelacja fragmentu melodii w pierwszej i ostatniej cz. A z *son clave* 3:2



Przykład 36. Korelacja melodii pierwszego czterotaktu drugiej części A z *son clave* 3:2

Głównymi ideami towarzyszącymi mi w procesie aranżacji utworu były:

1. Scalenie oraz adaptacja na medium perkusyjne takich warstw rytmicznych jak *cinquillo* oraz *tresillo* z równoczesnym wykorzystaniem zjawiska *rhythm displacement* (przemieszczenie w przestrzeni rytmicznej).
2. Zastosowanie w sekcji rytmicznej idiomu polimetrii.
3. Zespolecie *cinquillo* i *tresillo* z charakterystyczną dla gatunku *bomba* komórką rytmiczną *sicá* realizowaną przez *conguero*.
4. Zmiana feelingu utworu na swingowy podczas drugiej części improwizowanej, mająca na celu wykazanie korelacji pomiędzy graną na kongach warstwą rytmiczną *tumbao* a mocnymi częściami taktu w muzyce jazzowej.
5. Adaptacja do metrum 5/4 charakterystycznych dla muzyki afrokubańskiej trójdzielnych struktur rytmicznych (*standard bell pattern* – 12/8, *abakuá/nañigo*) – coda.

Od strony budowy formalnej utworu jedyną różnicą w porównaniu z oryginalnym nagraniem Parkera jest zmiana metrum i tempa w codzie, która *de facto* nawiązuje do struktury rytmicznej melodii w tej części kompozycji. Coda zostanie szczegółowo opisana w dalszej części podrozdziału. Zarówno ekspozycja melodii głównej utworu, jak i chorus partii solowej fortepianu oraz saksofonu tenorowego obejmuje 32 takty. Warstwa harmoniczna w pierwszych czterotaktach każdej części A została rozbudowana o akord Gmi7 oraz Dmi7, które w połączeniu z pozostałymi funkcjami harmonicznymi tworzą progresję I–VI–II–V oraz III–VI–II–V.

Melodia główna utworu prowadzona jest przez saksofon tenorowy oraz altowy. Fortepian swobodnie realizuje akompaniament w oparciu o przebiegi harmoniczne. W częściach A, wyłączając dwutakt poprzedzający część B, kontrabas przeprowadza następstwa akordowe w oparciu o półnutowe wartości rytmiczne, które w połączeniu z warstwą rytmiczną zestawu perkusyjnego oraz perkusjonaliów nadają kompozycji mocno osadzony w pulsacji, taneczny charakter. W taktach 15–23 w partii kontrabasów oraz zestawu perkusyjnego zostaje wprowadzona trójdzielna organizacja przestrzeni rytmicznej (ćwierćnuta z kropką – 3/8), która w kontekście parzystego metrum utworu inicjuje zjawisko polimetrii. Zjawisko to zostanie opisane w dalszej części podrozdziału.

Moose The Mooche

comp. Charlie Parker
arr. Grzegorz Pałka

A B♭6 Gmi7 Cmi7 3 F7 Dmi7 Gmi7 Cmi7 F7

5 B♭7 B♭7/D E♭6 Eo7 B♭6/F Cmi7 3 F7

A 9 B♭6 Gmi7 Cmi7 3 F7 Dmi7 Gmi7 Cmi7 F7

13 B♭7 B♭7/D E♭6 3 Eo7 B♭6 Ami7

B dr & db polimetric idea D7 Dmi7 G7

17

21 Gmi7 C7 Cmi7 F7

A 25 B♭6 Gmi7 Cmi7 3 F7 Dmi7 Gmi7 Cmi7 F7

29 B♭7 B♭7/D E♭6 Eo7 B♭6/F B♭6/F 3

33 ♩ = ♩. (only horns) (band in) B♭6/F 3 3 3 3

36 Dmi7 3 Gmi7 3 Cmi7 3 F7 3 B♭6 Fine

After solos melody to coda

Przykład 37. *Moose The Mooche*



Przykład 38. Warstwa rytmiczna zestawu perkusyjnego w ekspozycji tematu utworu (0:00”–0:35”)

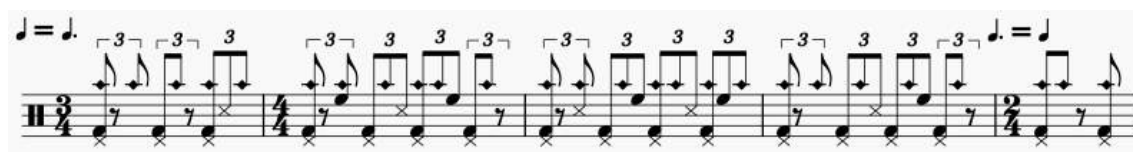
Główna myśl rytmiczna utworu (takty 1–7, 9–14, 25–29) została skonstruowana na zasadzie scalenia warstwy rytmicznej *cinquillo* oraz *tresillo*, które przebiega w kilku płaszczyznach. Po pierwsze, w głosie prowadzonym na czynelu typu *hi-hat* zawarty został rytm *cinquillo*, w którym wprowadzona akcentacja podkreśla strukturę rytmiczną *tresillo*. Ponadto akcenty te powielają się z dźwiękami bębna wielkiego oraz werbla, które stanowią „kręgosłup” budowy strukturalnej *groove*’u. Ostatnią płaszczyzną są werblowe *ghost notes*, także wpisujące się w strukturę tego trzydzięciowego motywu rytmicznego, który w tym przypadku został przemieszczony w przestrzeni rytmicznej. Zjawisko to związane jest z wzajemną korelacją wyżej wymienionych warstw rytmicznych, która wynika bezpośrednio z ósemkowego wypełnienia sfery rytmicznej.



Przykład 39. Korelacja rytmów *cinquillo* oraz *tresillo*

W części B, podczas ekspozycji melodii głównej utworu, w partii zestawu perkusyjnego oraz kontrabasu zostaje wprowadzone zjawisko polimetrii, które wynika z reorganizacji grupowania wartości ósemkowych. Zmiana ta polega na ustanowieniu ćwierćnuty z kropką podstawową wartością pulsacyjną, która w kontekście pierwotnej struktury rytmicznej realizowanej przez pozostałych instrumentalistów, wprowadza swego rodzaju dualizm metryczny. Chciałbym zwrócić uwagę na fakt, iż w celu spotęgowania wyrazistości zjawiska polimetrii jego początek został przypisany ostatniej wartości ósemkowej w takcie 16, pokrywającej się z dźwiękiem melodii głównej (Przykład 37., 38.).

Wraz z wprowadzeniem drugiego porządku metryczno-pulsacyjnego wzbogacona została kolorystyka utworu. Wiodącą rolę w kształtowaniu faktury perkusyjnej przejął *cowbell*, na którym swobodnie interpretowałem motywy rytmiczne, charakterystyczne dla afrokubańskich tradycji muzycznych o trójdzielnej strukturze metrycznej (*rumba columbia*, *abakuá*).



Przykład 40. Warstwa rytmiczna w taktach 16–22 zapisana z perspektywy trójdzielnej pulsacji

W zaprezentowanym powyżej fragmencie funkcję stabilizatora drugiej płaszczyzny rytmicznej pełnią współbrzmienia bębna wielkiego oraz czynela typu *hi-hat*. Dodatkowo podkreślone one zostały linią melodyczną kontrabasów, dzięki czemu wprowadzenie nowej pulsacji zyskało znacznie większą wyrazistość. *Conguero* niezmiennie kontynuuje swoją partię w oparciu o wariacje warstwy rytmicznej *sicá*.

W takcie 23 następuje powrót do pierwotnego feelingu utworu, po którym w ostatniej części A zostaje wprowadzona przewodnia myśl rytmiczna. W ostatnim takcie ekspozycji tematu została zacytowana wariacja rytmu *sicá*, do której wykorzystałem tom-tom oraz współbrzmienie bębna wielkiego z czynelem typu *ride*, podkreślające eksponujące dźwięk *ponche* (Przykład 38.).

Pierwszą partię solową rozpoczyna pianista, który prowadzi narrację muzyczną w oparciu o statyczny akompaniament sekcji rytmicznej, mający na celu kontynuację

tanecznego charakteru utworu. Znacząca zmiana warstwy rytmicznej pojawia się w części B pierwszego chorusu improwizacji pianisty.



Przykład 41. Warstwa rytmiczna zestawu perkusyjnego w części B partii solowej fortepianu (0:52”–0:56”)

Przedstawiona powyżej warstwa rytmiczna została wprowadzona intuicyjnie, a jej źródeł inspiracji można doszukiwać się w świeckiej tradycji muzycznej o nazwie *tumba francesa*. Raul A. Fernandez podaje, iż jej początki związane są z migracją plantatorów, pracowników oraz wyzwolonych czarnoskórych niewolników, spowodowaną rewolucją haitańską. Na terenach Santiago de Cuba oraz Guantánamo zaczęły zawiązywać się pewnego rodzaju stowarzyszenia – *sociedades* – których członkowie kultywowali tradycje muzyczne przywiezione przez nich z francuskiej kolonii Saint-Domingue⁸⁷. Fernandez stwierdza, iż *tumba francesa* zawiera motywy rytmiczne oraz feeling, które stały się częścią kubańskiego dziedzictwa kulturowego. Co ciekawe, badacz wskazuje także na liczne podobieństwa tejże tradycji muzycznej z portorykańskim gatunkiem *bomba*, objawiające się w doborze instrumentarium oraz obecności charakterystycznych warstw rytmicznych⁸⁸.



Przykład 42. Motyw rytmiczny reprezentatywny dla stylistyki *tumba francesa*⁸⁹

Po ośmiotaktowej części B następuje powrót do pierwotnej narracji rytmicznej, która towarzyszy pianiście do końca partii solowej.

Na przełomie pierwszej oraz drugiej partii improwizowanej ma miejsce przygotowanie zmiany charakteru utworu na swingowy. Następuje ewolucja

⁸⁷ Fernandez, *From Afro-Cuban Rhythms...*, s. 8.

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Tamże, s. 9.

akompaniamentu sekcji rytmicznej, który od tego momentu do zakończenia partii solowej saksofonu tenorowego pozostanie utrzymany w konwencji swingowej. *Conguero* wprowadza motyw rytmiczny *tumbao*, wokół którego kreuje narrację muzyczną.

Zmiana konwencji utworu miała na celu wykazanie wspólnej cechy pomiędzy warstwą rytmiczną *tumbao* (graną na kongach) a mocnymi częściami taktu w muzyce jazzowej.



Przykład 43. Podstawowa wersja motywu rytmicznego *tumbao* wykonywana na jednej kondze⁹⁰

Spośród wyszczególnionych na powyższym przykładzie sposobów artykulacji w grze na kongach, dwoma o największej sile wyrazu oraz wolumenie brzmienia są *slap tone* (S) oraz *open tone* (O). W podstawowej, tradycyjnej wersji *tumbao* powielają się one z drugą oraz czwartą ćwierćnutą w takcie, a tym samym wykazują organiczne podobieństwo z mocnymi częściami taktu w muzyce jazzowej.

Kolejną częścią w utworze jest partia solowa zestawu perkusyjnego, w której myślą przewodnią był powrót do koncepcji trójkowego grupowania dwudzielných wartości rytmicznych.



Przykład 44. Fragment partii solowej zestawu perkusyjnego (2:53”–3:02”)

Zaprezentowany fragment przedstawia pierwsze osiem taktów partii solowej zestawu perkusyjnego. Frazy składające się na całokształt narracji muzycznej zaprezentowanego ósmiotaktu wpisują się w metrum 3/8. Idea ta ma swój kres w takcie

⁹⁰ Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 90.

ósmym, w którym następuje powrót do konwencjonalnej organizacji przestrzeni rytmicznej. W taktach 2–4 zastosowałem technikę wykonawczą *buzz roll*, polegającą na wykorzystaniu wielokrotnego odbicia pałki na membranie bębna.



Przykład 45. Fragment partii solowej zestawu perkusyjnego (3:18”–3:22”)

Charakterystycznym zjawiskiem w powyższym fragmencie jest wykorzystanie dźwięku *bombo* jako punktu kulminacyjnego frazy (takty 3–4). Wspomniana myśl muzyczna została skonstruowana poprzez połączenie dwóch krótszych, pięciodźwiękowych fraz, których finał przypada na współbrzmienie bębna wielkiego i czynela typu *ride*. Na przestrzeni drugiego oraz trzeciego taktu, wykorzystując *tom tom*, zastosowałem trzy techniki wykonawcze: *rim shot*, uderzenie stłumione (*muted tone*) oraz *rim shot* na przytłumionej membranie.



Przykład 46. Finalny fragment partii solowej zestawu perkusyjnego (3:34”–3:50”)

Powyższy fragment przedstawia ostatnie 16 taktów partii solowej zestawu perkusyjnego. W taktach 1–7 dominującą rolę pełnią sześciódźwiękowe motywy szesnastkowe, które stanowią kontynuację wcześniej wykreowanej narracji muzycznej. Wpisuje się ona w koncepcję trójkowego grupowania dwudzielnych wartości rytmicznych, która wprowadza pierwiastek polimetrii. Biorąc pod uwagę konstrukcję rytmiczną fraz w pierwszych dwóch taktach, fragment ten można zapisać jako następstwo metrum 2/4, 3/8, 3/8, 3/8, 3/8. Podążając za tą myślą, takty 3–8 wpisują się w następujący

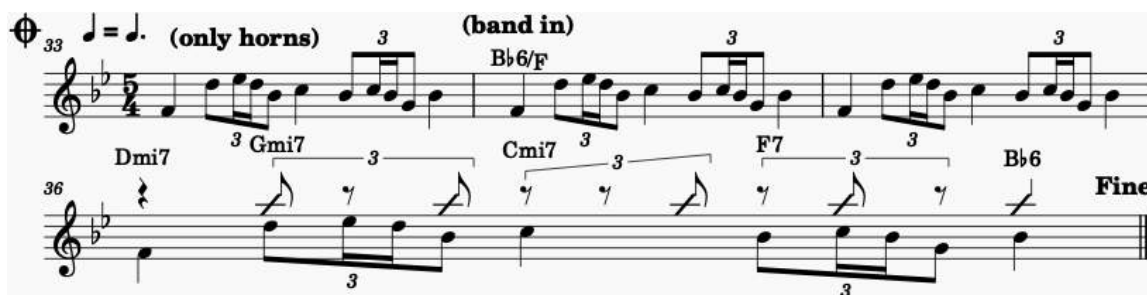
schemat: 3/4, 3/8, 3/8, 3/8, 3/8, 3/8, 3/8, 3/8, 3/8, 3/8, 3/8, 2/4, 4/4. Różnica pomiędzy szesnastkowymi frazami w taktach 1–2 oraz 3–7 polega na zastosowaniu „odbicia lustrzanego” – pierwszy motyw rozpoczynają cztery dźwięki werbla oraz dwa bębna wielkiego, natomiast druga myśl muzyczna skonstruowana jest z dwóch dźwięków bębna basowego oraz czterech werbla. Ponadto od taktu piątego następuje aktywizacja głosu prowadzonego na czynelu typu *hi-hat*, który dodatkowo podkreśla trójdzielną strukturę rytmiczną fraz. W takcie piątym oraz szóstym została wzbogacona kolorystyka brzmieniowa medium perkusyjnego poprzez wykorzystanie bongosów. W takcie siódmym, będącym schyłkiem szesnastkowej progresji, poprzez wykorzystanie triolów ćwierćnotowych w głosie prowadzonym na czynelu typu *hi-hat*, zastosowałem zjawisko polirytмии 8:3.

Myśl muzyczna znajdująca się w taktach 9–10 wpisuje się w budowę strukturalną *son clave* 2:3. W takcie dziesiątym oraz czternastym frazy zostały oparte na strukturze rytmicznej *tresillo*. Chciałbym podkreślić, iż w przypadku taktu 14, wykorzystanie wspomnianej warstwy rytmicznej jest następstwem trójdzielnego grupowania wartości ósemkowych występujących w poprzednim takcie (współbrzmienie bębna wielkiego i czynela typu *ride*). W ostatnim takcie partii solowej ponownie wykorzystałem bongosy, które swym odmiennym kolorytem brzmieniowym przygotowały wejście finalnej ekspozycji melodii utworu.

Pod względem aranżacyjnym ostatnie przeprowadzenie tematu utworu nie różni się od pierwszego. Wejście cody ma miejsce w takcie 31 (Przykład 37.). Wówczas mają miejsce trzy zjawiska. Pierwszym jest zmiana metrum z 4/4 na 5/4. Drugim jest wprowadzenie nowego, wolniejszego tempa, które jest efektem przekształcenia długości trwania ćwierćnoty – nowa ćwierćnuta odpowiada ćwierćnucie z kropką z poprzedniego tempa. Taka relacja nawiązuje do proporcji rytmicznej 3:2. Trzecim, kluczowym zjawiskiem z punktu widzenia feelingu utworu, jest wprowadzenie triolowej pulsacji oraz interpretacji warstw rytmicznych charakterystycznych dla takich stylistyk jak *abakuá*, czy też *rumba columbia*.

W pierwszym takcie cody następuje pauza w akompaniamencie sekcji rytmicznej, która trwa do następnego taktu. Finałem utworu jest takt 36, gdzie w partii zestawu perkusyjnego oraz perkusjonaliów zacytowany został motyw rytmiczny *rumba clave* 3:2.

Jego początek przypada na drugą wartość ćwierćnoty w takcie, przez co możliwym było scalenie ostatniego dźwięku melodii cody z ostatnią częścią składową *clave*.



Przykład 47. *Moose The Mooche*, coda

3.3. *Of Dreams To Come* – Robert Glasper

Kompozycja *Of Dreams To Come* została zarejestrowana i opublikowana przez autora, tj. Roberta Glaspera, dwukrotnie. Pierwsze nagranie pochodzi z 2006 roku – zostało ono dokonane podczas solowego koncertu artysty w nowojorskim klubie muzycznym Blue Note i wydane w ramach serii *Blue Note Jazz Series*. Drugie wykonanie, stanowiące analityczny punkt odniesienia, znajduje się na albumie studyjnym, zatytułowanym *In My Element*. Artystami, którzy współtworzyli to dzieło byli: kontrabasista Vicente Archer, perkusista Damion Reid oraz pastor Joe Ratliff (słowo mówione w utworze *Tribute*). Wydawcą zarówno pierwszej, jak i drugiej publikacji jest wytwórnia płytowa Blue Note Records.

Oryginalnie utwór ten zachowany jest w metrum 3/4, a jego budowę formalną można podzielić na kilka części: wstęp (powtarzany czterotakt); dwie części A (każda po 14 taktów); część B (24 takty); część C (16 taktów)⁹¹.

Powodem, dla którego dokonałem wyboru kompozycji *Of Dreams To Come* jest znacząca rola polirytmii 3:2 w rytmice melodii głównej. Objawia się ona poprzez przeciwstawianie wartości rytmicznych takich jak ćwierćnoty z kropką i kwartole obowiązującemu porządkowi metrycznemu. Wspomniany podział jest także fragmentarycznie podkreślany w partii kontrabasu oraz zestawu perkusyjnego. Ponadto chciałbym zwrócić uwagę na umiejętne wykorzystywanie przez perkusistę zjawiska *hemiole* w następujących fragmentach utworu: druga część A pierwszej ekspozycji tematu

⁹¹ *Of Dreams To Come*. Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=wtnMSKoLZSs> [dostęp 20.02.2022].

(0:43” – 0:51”), część C (1:16” – 1:26”), początek improwizacji (2:14” – 2:22”). Objawia się ona poprzez zastosowanie półnutowych wartości rytmicznych w głosie prowadzonym na werblu. Wówczas, na przestrzeni dwóch taktów, powstaje pozorne wrażenie zmiany metrum: dwa takty w metrum 3/4 odpowiadają trzem taktom w metrum 2/4 ($3/4 + 3/4 = 2/4 + 2/4 + 2/4$).



Przykład 48. *Hemiola* w metrum 3/4 oraz 6/8

Odnosząc się do wspomnianej dwutaktowej frazy, a następnie zmieniając jej podstawową jednostkę metryczną z ćwierćnoty na ósemkę ($6/8 = 2/8 + 2/8 + 2/8$; Przykład 48.), można dostrzec, iż podobne zjawisko znajduje się w melodii utworu *Son de la Má Teodora*⁹², który według Alejo Carpentiera stanowi jedyny znany przykład XVI-wiecznej kubańskiej muzyki popularnej⁹³. Badacz ten podaje, iż za autorkę dzieła uważana jest wyzwolona z niewoli Dominikanka, Teodora Ginés, która w drugiej połowie XVI wieku była członkinią małej orkiestry występującej w mieście Santiago de Cuba podczas lokalnych przyjęć oraz świąt⁹⁴.

W kontekście oryginalnego wykonania utworu *Of Dreams To Come*, jednym z głównych zabiegów aranżacyjnych jest zastosowanie metrum 5/4 w następujących częściach: wstępie, części A oraz części B. Poprzez dokonanie wspomnianej zmiany chciałem zwrócić uwagę na zjawisko rytmiczne występujące w kompozycjach oraz interpretacjach utworów z zakresu kanonu muzyki jazzowej, zachowanych w metrum 5/4 – począwszy od pierwszego w historii tejże muzyki dzieła skomponowanego we wskazanym metrum, tj. *Take Five*⁹⁵, przez twórczość Brada Mehldau’a⁹⁶, aż po

⁹² Transkrypcja utworu *Son de la Má Teodora*.

Źródło: <https://www-tc.pbs.org/buenavista/music/images/ma-teodora.jpg> [dostęp 20.02.2022].

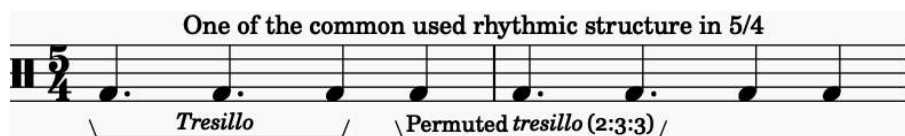
⁹³ A. Carpentier, *Music in Cuba*, s. 84.

⁹⁴ Zob. więcej na temat utworu *Son de la Má Teodora* [w:] A. Carpentier, *Music in Cuba*, s. 84–88.

⁹⁵ *Take Five*. Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=vmDDOFXSgAs> [dostęp 20.02.2022].

⁹⁶ *I Didn't Know What Time It Was*. Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=X5Vj5rY0kuw> [dostęp 20.02.2022].

kompozycje Aarona Parksa⁹⁷. Czynnikiem spajającym podane przykłady muzyczne jest wewnętrzmetyczny podział rytmiczny (dwie ćwierćnuty z kropką i dwie ćwierćnuty), który determinuje zarówno kształt melodii głównej, jak i głosów jej akompaniujących.



Przykład 49. Korelacja charakterystycznego dla metrum 5/4 podziału rytmicznego z motywem *tresillo*

Zaprezentowany powyżej przykład ukazuje korelację występującego w podanych nagraniach wewnętrzmetycznego podziału rytmicznego z motywem *tresillo*. W kontekście jednotaktowej frazy, pierwsze trzy dźwięki powielają się z budową strukturalną wspomnianej warstwy rytmicznej. Analogiczne zjawisko objawia się w dwutaktowym fragmencie. W tym przypadku uwidacznia się jeden z wariantów trójskładnikowego motywu (2:3:3).

Jednakże, chcąc zachować idiom polirytmii 3:2 zawartej w oryginalnym wykonaniu kompozycji Glaspera, postanowiłem nie dostosować się do omówionego powyżej podziału rytmicznego na rzecz odmiennego, na budowę którego składają się dwa motywy wpisujące się w metrum 5/8. Takie zestawienie dwóch fraz w obrębie jednego taktu zapisanego w metrum 5/4 umożliwia uzyskanie efektu polirytmii 5:2. Drugim powodem, dla którego zdecydowałem się na zastosowanie tego rodzaju podziału wewnętrzmetycznego jest jego powiązanie z budową strukturalną warstwy rytmicznej *cáscara*. Dostrzeżenie tego zjawiska umożliwia bezpośrednie przeszczepienie wspomnianego motywu do metrum 5/4.



Przykład 50. Korelacja zastosowanej w autorskiej aranżacji figury rytmicznej z motywem *cáscara*

⁹⁷ *Praise*. Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=Td2ptRuVA18> [dostęp 20.02.2022].

Kolejnymi zmianami w kontekście Glasperowskiego wykonania utworu jest wolniejsze tempo, a także powiększona o saksofon tenorowy oraz altowy obsada wykonawcza, mająca na celu wzbogacenie kolorystki brzmieniowej reinterpretowanej kompozycji. Zarówno warstwa harmoniczna, jak i układ części tematycznych nie uległ modyfikacji.

Utwór rozpoczyna ośmiotaktowa część, w której zaprezentowana przez saksofonistów dwugłosowa myśl muzyczna stanowi bezpośrednie nawiązanie do oryginalnego wstępu. Głos wyższy, wiodący, przypisany został saksofonowi tenorowemu, natomiast niższy, akompaniujący, altowemu. Frazy znajdujące się w takcie pierwszym oraz trzecim podporządkowane zostały wewnętrznymetrycznemu podziałowi rytmicznemu ($5/8+5/8$), który stanowi podstawowy budulec partii kontrabasów oraz zestawu perkusyjnego (Przykład 53.).

Po krótkim wstępie następuje ekspozycja tematu utworu. Adaptacja melodii głównej do metrum $5/4$ w głównej mierze polega na wyeksponowaniu polirytmii $5:2$ (takty 5, 7, 11–12, 14, 16, 19, 21, 25, 29, 31, 35; Przykład 53.). W odróżnieniu od wstępu, głos wiodący przypisany został saksofonowi altowemu, któremu wtóruje improwizowanymi odpowiedziami saksofon tenorowy. Partia fortepianu sprowadza się do wysublimowanego sposobu realizacji następstw akordowych. W taktach 9–10 następuje zmiana metrum z $5/4$ na $3/4$, która podkreślona zostaje *unisonem* instrumentów dętych drewnianych. Wspomniany dwutaktowy fragment nawiązuje do Glasperowskiego wykonania utworu (Przykład 53.).



Przykład 51. Fragment partii zestawu perkusyjnego w części A ekspozycji tematu (0:13”–0:23”)

Powyższy przykład przedstawia partię zestawu perkusyjnego w początkowym fragmencie ekspozycji tematu utworu. Chciałbym zwrócić uwagę na dwa zjawiska występujące w zaproponowanej przeze mnie warstwie rytmicznej. Pierwszym z nich jest

przeciwstawienie głosu prowadzonego na czynelu typu *hi-hat* podstawowemu podziałowi wewnętrznymetrycznemu, czego efektem, w odniesieniu do dwutaktowej frazy, jest uzyskanie polirytmii 5:4. Ponadto, współzawodniczące ze sobą dwa plany wpisują się w idiom polimetrii: 2/4 – talerz typu *hi-hat*; 5/4 (5/8+5/8) pozostałe instrumenty perkusyjne. Drugim charakterystycznym zjawiskiem uwidaczniającym się w taktach 5–6 jest *hemiola*, powstała w wyniku zmiany metrum na 3/4 przy jednoczesnej kontynuacji narracji prowadzonej na czynelu typu *hi-hat*.



Przykład 52. Fragment partii zestawu perkusyjnego w części B ekspozycji tematu (0:54”–1:07”)

W części B, chcąc podkreślić nadejście nowego fragmentu utworu, wykorzystałem talerz typu *ride* o znacznie ciemniejszej barwie oraz krótszym wybrzmieniu. Co więcej, posłużenie się jego kopułką, charakteryzującą się punktowym tonem, umożliwiło uzyskanie większej przestrzeni brzmieniowej, którą wypełniłem wprowadzając do faktury perkusyjnej takie instrumenty jak *tom* oraz *floor tom*. Nowością jest także zastosowanie na werblu techniki wykonawczej *rim click*. W głosie prowadzonym na czynelu typu *ride* rozwijałem myśli muzyczne w oparciu o wewnętrznymetryczny podział rytmiczny, które konsekwentnie przeciwstawiałem ostatecznej figurze znajdującej się w partii talerza typu *hi-hat* (Przykład 52.). W omawianej części partia kontrabasowa sprowadza się do kontynuowania narracji muzycznej budowanej w oparciu o polirytmie 5:2.

W części C melodię główną, wykonywaną przez saksofonistów w sposób *unisono*, wpisałem w ramy taktowe o zmiennych metrach: 6/4, 5/4, 4/4, 3/4. Została ona zaaranżowana w taki sposób, aby każdy z taktów był podzielony na dwie równe części. Zastosowanie wspomnianego zabiegu rytmicznego miało na celu wprowadzenie efektu *accelerando*. W tym fragmencie pianista realizuje przebieg harmoniczny, wykorzystując sposób artykulacji *tremolando*, natomiast kontrabasista wraz z akompaniamentem

dźwięków czyneli podkreśla zachodzące zmiany metryczne. Wszystkie zastosowane w omawianej części utworu zabiegi aranżacyjne miały na celu zbudowanie finalnego napięcia, prowadzącego do akordu Dbmaj9 w takcie 42, zapowiadającego nadejście pierwszej partii solowej. W kontekście formy całego utworu, część C pełni niezwykle istotną rolę, ponieważ jest ona zarówno finalnym fragmentem melodii, łącznikiem między partiami improwizowanymi, jak i pewnego rodzaju interludium poprzedzającym końcową ekspozycję tematu (Przykład 53.).

Część D, będąca końcowym, 16-taktowym okresem chorusu, pod względem budowy formalnej stanowi bezpośrednie zapożyczenie z oryginalnej wersji utworu. Zachowanie jej niezmienniej struktury miało na celu kreację wspólnego mianownika pomiędzy własnym i Glasperowskim wykonaniem, utrzymanie choć w części tożsamości kompozycji. Jest to moment, w którym rozpoczyna się pierwsza partia solowa.

Pierwszą improwizację wykonuje pianista. Budowa formalna tego fragmentu obejmuje następujące części: D, A, A, B (1:32''–2:56''). W części D solista buduje narrację muzyczną w oparciu o pracę motywiczną, której towarzyszy nienarzucający się akompaniament kontrbasu oraz zestawu perkusyjnego. W swojej partii wykorzystywałem naprzemiennie frazowanie oparte na polirytмии 3:2 (np. ćwierćnuty z kropką, czy też motywy ósemkowe wpisujące się w metrum 3/8) oraz ćwierćnutowej pulsacji. Na początku części A pianista kontynuuje swoją wypowiedź muzyczną, po raz kolejny wykorzystując *tremolando*. Tym razem w oparciu o dwudźwiękowe motywy, które przeprowadza w obrębie jednej oktawy. Wówczas w partiach instrumentów towarzyszących następuje powrót do motorycznego sposobu prowadzenia akompaniamentu, zaprezentowanego w ekspozycji tematu utworu. Zarówno w pierwszej, jak i drugiej części A, razem z kontrabasistą, wyeksponowaliśmy rytmiczny motyw, będący częścią stałą aranżacji utworu (takt 16; Przykład 53.). W części B po raz kolejny wykorzystałem kopułkę czynela typu *ride*, urozmaicając tym samym kolorystykę brzmieniową utworu. Pianista dąży do punktu kulminacyjnego partii solowej poprzez przeprowadzanie szybkich przebiegów melodycznych. *Exodus* pierwszej improwizacji stanowi część C, w której saksofoniści wykonują finalny fragment melodii utworu. Podziały rytmiczne zachodzące w taktach o zmiennych metrach podkreślam w głosie prowadzonym na czynelach.

Drugą partię solową, której budowa formalna nie różni się od pierwszej - D, A, A, B - wykonuje saksofonista tenorowy (3:04''–4:29''). W pierwszej części improwizacji solista stosuje *tryle* oraz szybkie motywy melodyczne, które przeprowadza nie zważając

na kreski taktowe dzielące następstwa akordowe. Zainspirowany takim obrotem sytuacji postanowiłem wejść z nim w interakcję, wykorzystując takie środki wykonawcze jak: *tremolo* w głosie prowadzonym na werblu; pojedyncze, intuicyjnie wykonane uderzenie w *cowbell*; uderzenie filcową pałką w jeden z bongosów; pocieranie trzonu pałki, której główka oparta jest o membranę jednego z bongosów, drugą pałką. Początkowo dialog ten wspomaga pianista, odpowiadając soliście frazami o kierunku opadającym. Powstały w ten sposób muzyczny plan przeciwstawiony został selektywnej realizacji przebiegu harmonicznego, która zawarta została w partii kontrabasu. W części A wprowadzona zostaje przewodnia myśl rytmiczna utworu, którą w porównaniu do ekspozycji tematu i pierwszej improwizacji traktuję z większą swobodą interpretacyjną. Zasadniczą różnicą jest odejście od ostatecznego motywu prowadzonego w głosie prowadzonym na czynie typu *hi-hat*. Już na początku wspomnianej części postanowiłem wzbogacić koloryt brzmienia zestawu perkusyjnego, wykorzystując *cowbell*. W części B, wraz z rozwojem narracji muzycznej budowanej przez solistę, następuje powrót do bardziej motorycznego akompaniamentu, o czym świadczy między innymi ponowne pojawienie się stałej figury rytmicznej w partii talerza typu *hi-hat*. W finalnym fragmencie improwizacji saksofonisty wprowadziłem do faktury perkusyjnej kolejny instrument, tj. *woodblock*. Improwizator, słysząc zagrany przeze mnie motyw, momentalnie wprowadził go, a następnie przekształcił w swojej wypowiedzi muzycznej. Fragment ten świadczy o niezwyklej uwadze, wyczulonym słuchu i otwartości na zespołową interakcję solisty (4:18”–4:29”).

W części C następuje stopniowe ściszenie wolumenu brzmienia, przygotowujące nadejście części D charakteryzującej się cichą dynamiką oraz przestrzennym budowaniem faktury.

Chcąc uzyskać efekt zaskoczenia słuchacza, w finalnej ekspozycji melodii głównej utworu zredukowałem jej budowę formalną o jedną część A. Przejście na *code* ma miejsce w takcie 59 (Przykład 53.). Obejmuje ona 14 taktów i wykonana została bez towarzyszenia instrumentów dętych. Utrzymana w niegłośnej dynamice przestrzenna narracja muzyczna urozmaicona efektem zwolnienia doprowadza do końcowego współbrzmienia w utworze (Przykład 53.).

Of Dreams To Come

comp. Robert Glasper
arr. Grzegorz Palka

INTRO (rhythm section's groove based on polyrhythm 5/8 + 5/8)

$\text{♩} = 180$

A (tenor responds to the melody) (bars 9-11 horns unisono)

(tenor responds to the melody)

B

C (horns unisono)

D (Solo)

To the A section

FINE

rit.

Solo's form:
D, A, A, B
C - interlude between and after solos
Last Head:
A, B, C, D to Coda

Przykład 53. *Of Dreams To Come*

3.4. *Riot* – Herbie Hancock

Kompozycja amerykańskiego pianisty o tytule *Riot* znajduje się na albumie studyjnym *Speak Like a Child*, zarejestrowanym oraz opublikowanym 1968 roku przez wytwórnię płytową Blue Note Records. Oprócz kompozytora, artystami współtworzącymi nagranie byli: Ron Carter – kontrabas, Mickey Roker – perkusja, Jerry Dodgion – flet altowy, Thad Jones – flugelhorn, Peter Phillips – puzon basowy. *Speak Like a Child*, będący szóstym autorskim albumem artysty, niemalże w całości zawiera jego oryginalne kompozycje. Wyjątek stanowi utwór nagrany w konfiguracji tria, tj. *First Trip*, którego autorem jest Ron Carter. Cechą charakterystyczną płyty jest niezwykle aksamitne brzmienie, które wynika zarówno z samego doboru instrumentarium wchodzącego w skład sekcji instrumentów dętych, jak i z wielkiego poszanowania dla barwy dźwięku samych instrumentalistów. Hancock w swojej autobiografii wyznał, iż ogromną inspiracją w procesie komponowania utworów tworzących płytę była twórczość kanadyjskiego kompozytora, aranżera i pianisty Gila Evansa⁹⁸.

The image displays a musical score for the song "Riot" by Herbie Hancock. It consists of two systems of music. The first system is a piano introduction in 4/4 time, featuring a series of chords: E-flat major 6, F#7, E-flat major 6, F#7, and E-flat major 6. The second system, marked "HEAD", shows the beginning of the melody. It starts with a key signature change to D major (indicated by D#5/G#) and a tempo change to "S" (slow). The melody is written in the treble clef, and the bass line is written in the bass clef.

Przykład 54. Oryginalny wstęp oraz początek melodii utworu *Riot*⁹⁹

Oryginalnie utwór utrzymany jest w swingowym feelingu oraz szybkim tempie. Od strony formalnej posiada on czterotaktowy wstęp, stanowiący równocześnie zakończenie tematu (dwie *volty*) oraz code, a także dziewięcioletową melodię. Jedną

⁹⁸ Herbie Hancock, Lisa Dickey, *Herbie Hancock. Autobiografia legendy jazzu*, Kraków 2015, s. 117–119.

⁹⁹ Źródło: <https://www.scribd.com/document/524320392/Riot-Herbie-Hancock> [dostęp 06.01.2022].

z cech charakterystycznych melodii głównej jest zmiana metrum z 4/4 na 3/4 obejmująca trzy takty.

Wybór kompozycji *Riot* został podyktowany faktem, iż materiał dźwiękowy znajdujący się we wstępie utworu (połączenie linii basowej ze współbrzmieniami akordowymi) oraz pierwsze cztery takty melodii głównej wpisują się w strukturę rytmiczną *rumba clave* 2:3 (Przykład 54.). Ponadto, w kontekście grupowania wartości rytmicznych, fraza występująca w czwartym takcie wstępu, której towarzyszą akordy F#7 oraz Em+7b6, zawiera części składowe jednego z wariantów motywu rytmicznego *tresillo* (3:2:3).

Główną ideą w procesie aranżacji było ustanowienie motywu rytmicznego *tresillo* myślą przewodnią utworu, objawiającą się zarówno w partii zestawu perkusyjnego oraz kontrabas, jak i w budowie formalnej pierwszej partii solowej (przyporządkowanie konkretnej liczby taktów poszczególnym następstwom harmonicznym). W porównaniu do utworu *Moose The Mooche*, w którym wspomniana warstwa rytmiczna wraz z motywem *cinquillo* pełni rolę stabilnego budulca rytmiki w częściach A oraz w partii solowej pianisty, w tym przypadku pragnęłam, aby *tresillo* było jedynie pewnego rodzaju swobodnie interpretowanym „drogowskazem”, wokół którego budowana będzie narracja muzyczna.

W kontekście charakteru utworu nastąpiło odejście od żwawego swingowego feelingu na rzecz powolnie rozwijającej się dramaturgicznej narracji, będącej efektem zmian agogicznych, dynamicznych, harmonicznym oraz fakturalnych. Kompozycja ta została nagrana w konfiguracji kwintetu, tj. bez towarzyszenia dodatkowego głosu instrumentów perkusyjnych.

Utwór rozpoczyna wstęp wykonany *ad libitum*. Swoboda wykonawcza została naznaczona wskazówkami, które określały role, jakie przyporządkowałam poszczególnym instrumentalistom. Wiodącą myśl muzyczną w tym fragmencie utworu stanowią dialogi kontrabas z saksofonami, dla których punktem odniesienia kreowanych melodii były dźwięki pochodzące z oryginalnej linii basowej. Owa muzyczna konwersacja zestawiona została z przestrzennym akompaniamentem fortepianu i zestawu perkusyjnego, którego zadaniem było wprowadzanie zróżnicowanych kolorystycznych plam. W tym celu wykorzystałam między innymi kilka rodzajów artykulacji w grze na czynelach: łagodne uderzenia palcami w krawędź talerza, umożliwiające wprowadzenie go w drganie bez słyszalnego kontaktu z jego powierzchnią; pocieranie główką drewnianej pałki o powierzchnię talerza wzdłuż wytłoczonych rowków, umożliwiające

wydobycie alikwotów o jaskrawej kolorystyce i „piskliwej” charakterystyce brzmienia; pocieranie metalowym końcem uchwyty szczotki perkusyjnej o powierzchnię talerza, mające na celu uzyskanie metalicznej, surowej barwy; *tremolo* wykonywane filcowymi pałkami. Efektem splotu wszystkich zaistniałych w tym fragmencie muzycznych zdarzeń jest tajemniczy nastrój, który wraz z wprowadzeniem i ustabilizowaniem tempa przygotowuje wejście melodii głównej utworu (Przykład 55.).

ad lib. (conversation between horns and double bass - freely interpret notes of the original bass line)

Em11

9

mp piano uses spatial texture drums play colours then set up tempo

A

♩ = 92 Em11

2

(tenor only 2nd time)

F#° etc.

EmΔ7b6/G

B7b9/D#

6

Em11 F#° EmΔ7b6/G B7b9/D# **B** Em11 F#°

(horns dialogue)

cresc.

12

EmΔ7b6/G

DΔ7#5/G#

Am7 A#° Bo B7b9/D#

dim.

The musical score is written for piano, drums, and horns. It begins with a piano introduction marked 'mp' and 'piano uses spatial texture'. The drums enter with 'colours' and then 'set up tempo'. The main melody is introduced by the horns in measure 2, with a tenor saxophone solo starting in measure 6. The score is divided into sections A and B. Section A consists of measures 2-5, and Section B consists of measures 6-12. The key signature is E minor (three flats). The tempo is marked as 92 beats per minute. The score includes various chords such as Em11, F#°, EmΔ7b6/G, B7b9/D#, DΔ7#5/G#, Am7, A#°, Bo, and B7b9/D#. Dynamics include 'mp', 'cresc.', and 'dim.'. The score is in 4/4 time.

Przykład 55. *Riot*, wstęp i melodia główna (0:00”–2:14”)

Zarówno struktura harmoniczna, jak i budowa formalna melodii głównej utworu, pod względem liczby taktów, została poddana rekonstrukcji. Ekspozycja tematu została wpisana w układ części AAB. Część A składa się z ośmiu taktów, natomiast część B z dziesięciu. W pierwszej części A melodię główną utworu wykonuje saksofonista altowy. W takcie szóstym następuje wprowadzenie improwizowanego głosu saksofonu tenorowego, którego rolą było rozpoczęcie muzycznego dialogu z jego altowym

odpowiednikiem. Występująca w tej części progresja harmoniczna, inspirowana następstwami akordów pochodzącymi z oryginalnego wstępu utworu, została skonstruowana w sposób umożliwiający realizację sekundowego pochodzenia basowego o spokojnym, stonowanym charakterze. Wyjątek stanowi interwał kwinty zwiększonej – G, Dis (takty 4–5; Przykład 55.). W tej części utworu faktura perkusyjna została zdominowana przez brzmienie werbla, które wraz z wykorzystaniem techniki *buzz roll* wprowadza pewnego rodzaju marszową motorykę. Warstwy rytmiczne przejawiające się zarówno w partii zestawu perkusyjnego, jak i kontrabas, nawiązują w swej strukturze do motywu *tresillo*, stanowiącego myśl przewodnią utworu.

Do drugiej części A skomponowany został głos towarzyszący melodii głównej, który przypisałem saksofonowi tenorowemu, umożliwiając tym samym kontynuację dialogowanej narracji utworu. Od strony rytmicznej, dokończona linia melodyczna pokrywa się z ósemkowymi *offbeatami*, przez co w swej strukturze nawiązuje do *guajeo* – ostatecznej melodii wykonywanej na *tres* w takich gatunkach jak *changüi*¹⁰⁰, czy *son*. Jak podaje Ed Uribe, terminem tym określa się także partie instrumentów smyczkowych w *charanga* – tradycyjnych kubańskich zespołach wykonujących gatunek muzyczny *danzon*¹⁰¹. Warto jednak zwrócić uwagę na różnice występujące w budowie strukturalnej *guajeo*. Otóż we wczesnej formie gatunku *son*, to jest *changüi*, nie stosowano charakterystycznej dwutaktowej frazy, tj. *clave*.¹⁰² W *changüi* wspomniana linia melodyczna w pełni lub w znacznej części wpisuje się strukturę rytmiczną *offbeatów*, natomiast w stylistykach *son*¹⁰³ podporządkowana zostaje *clave*, przez co fragmentarycznie podkreśla mocne części taktu.

Przechodząc z pierwszej części A na drugą część A, stopniowo wzbogacałem fakturę brzmieniową zestawu perkusyjnego, wykorzystując czynele typu *ride* oraz *hi-hat*. W drugiej części A następuje płynne zagęszczenie przestrzeni rytmicznej zapowiadające nadejście części B.

W taktach 10–13 części B melodia główna utworu jest wykonywana przez saksofon tenorowy oraz altowy. Zabieg ten miał na celu zbudowanie wzniosłego charakteru oraz napięcia, którego finał stanowi chromatyczny pochod akordowy

¹⁰⁰ *Grupo de Changüi de Guantánamo 1988.*

Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=fIsdOK5CsEc> [dostęp 10.01.2022].

¹⁰¹ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 321.

¹⁰² N. Sublette, *Cuba and Its Music...*, s. 96.

¹⁰³ *Qué Lindo Bayamo.* Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=TPE00BMyqAc> [dostęp 10.01.2022].

w taktach 15–19, zachowany w metrum 3/4, będący odwzorowaniem oryginalnego fragmentu utworu. W celu jego wyeksponowania zastosowałem *tremolo* na czynelach typu *ride*. Powrót do pierwotnego podziału metrycznego następuje w takcie 19 (Przykład 55.). W omawianej części wiodącą rolę w kształtowaniu narracji rytmicznej przejął głos prowadzony na czynelu typu *ride*. Rola pianisty w trakcie trwania ekspozycji melodii głównej, podobnie jak we wstępie, ogranicza się do przestrzennego i nienachalnego akompaniamentu, wypełniającego puste przestrzenie brzmieniowe.

Przykład 56. Partie solowe saksofonu altowego i tenorowego (2:14”–7:17”)

Budowa formalna improwizacji saksofonu altowego składa się z kilku części. Pierwszą z nich jest powtarzany czterotaktowy motyw harmoniczny (takty 20–23), którego podstawę stanowią następstwa akordowe pochodzące z części A ekspozycji tematu. Charakterystycznym zjawiskiem agogicznym zapoczątkowanym w partii solowej saksofonu altowego, którego kres przypada na finał improwizacji saksofonu tenorowego, jest stopniowe przyspieszanie, mające na celu wprowadzenie samonapędzającej się motoryki utworu.

W początkowej fazie partii solowej saksofonisty akompaniament kontrabasów oraz zestawu perkusyjnego ogranicza się do podkreślania dwóch pierwszych nut składowych warstwy rytmicznej *tresillo*, wokół których rozwijane są kolejne myśli muzyczne. W fakturze perkusyjnej konsekwentnie nawiązuję do narracji z ekspozycji tematu, wykorzystując czynel typu *ride*, a także technikę wykonawczą *buzz roll* stosowaną na werblu. Niezwykle charakterystycznym, niezamierzonym zdarzeniem muzycznym jest takt 23 w trakcie trzeciego powtórzenia okresu muzycznego (2:43”–2:45”). Wówczas zagrane przez kontrabasistę dwie pierwsze ósemki w takcie znalazły swą odpowiedź w

motywie wykonanym *unisono* przeze mnie oraz pianistę. Łącząc te dwie frazy w całość, można dostrzec, iż powstała myśl muzyczna jest niczym innym aniżeli jednym z wariantów motywu *cinquillo*, będącego efektem przemieszczenia jego części składowych w przestrzeni rytmicznej. Od tego momentu wspomniana warstwa rytmiczna z większą częstotliwością pojawiać się będzie w akompaniamencie sekcji rytmicznej.



Przykład 57. Jeden z wariantów motywu rytmicznego *cinquillo*.

Wraz z rozwojem muzycznej narracji kontrabasista stopniowo wprowadza motyw rytmiczny *tresillo* w dyminucji, będący zapowiedzią nadejścia kolejnej części w pierwszej partii improwizowanej. Zjawisko to okazało się bodźcem do coraz śmielszej i bardziej rozbudowanej kreacji warstw rytmicznych, czego bezpośrednim efektem stała się zagęszczona faktura perkusyjna.

Na znak solisty następuje takt 24 zapowiadający wprowadzenie 29-taktowego okresu muzycznego, któremu towarzyszy zjawisko *double time'u*. W tym fragmencie zastosowałem eksperymentalny zabieg aranżacyjny polegający na odzwierciedleniu budowy strukturalnej jednego z wariantów motywu rytmicznego *tresillo* (3:2:3) w liczbie taktów przypadających na zmiany następstw akordowych: Am7 – trzy takty, A#o – dwa takty, Bo – trzy takty, B7b9/D# – trzy takty, itd. Zabieg ten miał na celu zburzenie dotychczasowego porządku formalnego poprzez wprowadzenie chwilowej asymetrii w procesie kształtowania improwizacji. Pierwsze cztery akordy pochodzą z finalnego fragmentu części B ekspozycji melodii utworu. Kolejne trzy, tj. Em11, F#Ø, D+7#5/G#, stanowią zapożyczenie z taktów 20, 21, 24. Po nich następuje powtórzenie akordów z taktów 25–35 (Przykład 56.).

W takcie 54 następuje 20-taktowa, finalna część pierwszej partii improwizowanej, w której podstawę harmoniczną stanowią akordy zapożyczone z poprzednich części utworu. Po jednym przebiegu wspomnianego okresu muzycznego wiodącą, solową narrację przejmuje saksofonista tenorowy, który rozpoczyna improwizację w oparciu o ten właśnie okres. Poprzez konsekwentne stosowanie *acceleranda*, zachowanie poziomu dynamicznego oraz faktury z końcowego fragmentu pierwszej improwizacji, pragnąłem uzyskać efekt organicznego scalenia dwóch partii improwizowanych.

Zadaniem saksofonisty tenorowego było przechwycenie od swojego poprzednika zaproponowanej przez niego narracji a następnie zaadoptowanie jej na potrzeby własnego języka wypowiedzi muzycznej. Podczas drugiej improwizacji kontrabasista umiejętnie wplata do swojej partii warstwę rytmiczną *tumbao*, która jest efektem pominięcia pierwszego dźwięku *tresillo*, przypadającego na początkową ćwierćnutę w takcie. W partii zestawu perkusyjnego, a w szczególności w głosie prowadzonym na czynelu typu *ride*, przewijają się warianty motywu rytmicznego *cinquillo*. Pianista zagęszcza fakturę, podejmując bardziej zaktywizowany dialog z solistą. Sprokurowane napięcie emocjonalne, będące efektem splotu zaistniałych muzycznych zdarzeń, ma swój finał w dramatycznym „krzyku” saksofonisty, po którym następuje partia solowa zestawu perkusyjnego. Ostatnia fraza saksofonisty tenorowego została płynnie przeprowadzona przez kreskę taktową kończącą finalne powtórzenie 20-taktowego okresu muzycznego, przez co ponownie, kolejna partia improwizowana stała się kontynuacją wcześniej wykreowanej narracji muzycznej.

Wspomniany 20-taktowy fragment, stanowiący zarówno finalną część pierwszej improwizacji, jak i chorus drugiej, tym razem pełni rolę interludium partii solowej zestawu perkusyjnego, w którym pianista wraz z kontrabasistą kontynuują nienarzucający się akompaniament. W tej części (7:17”–7:36”) utworu charakterystycznymi fragmentami są pięciodźwiękowe, ósemkowe motywy, przeciwstawione ćwierćnutom zawartym w głosie prowadzonym na czynelu typu *hi-hat*. Dzięki takiemu zestawieniu dwóch planów muzycznych uzyskałem efekt polirytмии 5:4. Omawiane nieregularne frazy wykonałem używając takich instrumentów jak: werbel, tom, bęben wielki oraz talerz typu *ride*. W celu wzbogacenia faktury brzmieniowej wykorzystałem technikę wykonawczą *rim shot* oraz zróżnicowaną akcentację.



Przykład 58. Fragment partii solowej zestawu perkusyjnego (7:36”–7:45”)

Powyższy fragment transkrypcji przedstawia początek improwizacji zestawu perkusyjnego. Pianista wraz z kontrabasistą sugestywnie podkreślają początek tej części

utworu poprzez zagranie akordu tonicznego e-moll. Warto zwrócić uwagę na grany smyczkiem dźwięk E, który w pierwszej fazie partii solowej stanowić będzie tło dla kreowanej przeze mnie narracji muzycznej. Akompaniujące pasmo basowe spowodowało, iż przez znaczący okres improwizacji nie wykorzystywałem bębna wielkiego, aby nie zdominować faktury nisko brzmiącym tonem.

W początkowej fazie improwizacji (7:36''–7:59'') zaproponowana przeze mnie narracja wpisuje się w trzy ośmiotaktowe okresy, po których następuje odejście od jakichkolwiek ram formalnych na rzecz swobodnej wypowiedzi muzycznej. Nadrzędną ideą w partii solowej zestawu perkusyjnego jest polirytmia 3:2. W zaprezentowanym fragmencie objawia się ona poprzez dwójkowe grupowanie wartości triol ósemkowych zestawionych z ostinatowymi ćwierćnutami czynuła typu *hi-hat* (Przykład 58.). Chciałbym podkreślić, iż zjawisko to zostało wykorzystane na dwa sposoby: rozpoczynając frazy w mocnej części taktu (np. głos prowadzony na werblu od połowy pierwszego taktu do połowy drugiego taktu) oraz słabej części taktu (np. głos prowadzony na werblu oraz tomie od połowy drugiego taktu do połowy trzeciego taktu). Wspomniane myśli muzyczne przeplatają się wzajemnie do momentu nastania trzeciego ośmiotaktowego okresu, którego początek sugestywnie podkreśla pianista.



Przykład 59. Fragment partii solowej zestawu perkusyjnego (7:51''–8:06'')

W taktach 1–4 zaprezentowanego fragmentu triolowe frazy, stanowiące kontynuację poprzednich motywów, korespondują z wartościami ósemkowymi oraz szesnastkowymi, które zapowiadają zmianę w sposobie kreowania struktur rytmicznych, w tym polirytmii 3:2. Od taktu szóstego idea ta realizowana jest w głosach prowadzonych na czynułu typu *hi-hat* oraz bębnie wielkim. W fakturze wiodącą rolę przejęły ósemkowe wartości rytmiczne. W taktach 6–17 frazy wykonywane na pozostałych instrumentach

perkusyjnych zostały podporządkowane ostinatowej warstwie rytmicznej, wprowadzając tym samym pozorną zmianę metrum na 3/4.

W kontekście formy improwizacji oraz kolorystyki brzmieniowej istotną rolę pełni takt dziewiąty. Do wykorzystywanego instrumentarium dołączyłem wówczas *cowbell*, którego pojawienie się wyeksponowało moment stopniowego odejścia od symetrycznego sposobu kreowania improwizacji na rzecz nieskrępowanej ramami formalnymi, swobodnej wypowiedzi muzycznej. W takcie 13 oraz 14, pomiędzy motywami wykonanymi na wspomnianym metalowym instrumencie, wplotłem krótką frazę zagraną na *woodblocku*, wzbogacając fakturę brzmieniową o kolejny element (Przykład 59.). Ponadto jest to moment, w którym kontrabasista stopniowo wprowadza efekt *diminuenda*, pozostawiając mi przestrzeń dźwiękową do głębszej eksploracji.

Kontynuowana narracja muzyczna, której podstawę rytmiczną stanowi ostinatowa polirytmia prowadzona w głosie na czynelu typu *hi-hat* oraz bębnie wielkim, ma swój kres w momencie wykorzystania techniki *rim shot* na stłumionym jedną ręką werblu (8:33”–8:35”).



Przykład 60. Fragment partii solowej zestawu perkusyjnego (8:48”–8:56”)

W zaprezentowanym powyżej fragmencie improwizacji następuje płynne wprowadzenie fraz, których budowa strukturalna wpisuje się w metrum 5/4. Polirytmia 3:2 zostaje wówczas zastąpiona ostinatowym podziałem rytmicznym 5:2, będącym efektem przeciwstawienia dwóch planów dźwiękowych: ćwierćnut zawartych w głosie prowadzonym na talerzu typu *hi-hat* oraz pięciódźwiękowych motywów rytmicznych, dodatkowo podkreślanych wyrazistą akcentacją.



Przykład 61. Korelacja frazy kończącej partię solową z warstwą rytmiczną *cáscara*

Kończąc swoje dywagacje na temat partii solowej zestawu perkusyjnego, chciałbym zwrócić uwagę na finalną frazę tej części utworu. Pod względem budowy strukturalnej powiela ona dźwięki składowe warstwy rytmicznej *cáscara*.

Finalną ekspozycję melodii głównej poprzedza krótkie interludium, w którym następuje powrót do pierwotnego metrum oraz tempa utworu. Wraz z kontrabasistą wprowadzamy motyw rytmiczny *tresillo*, który przewijać się będzie do drugiego taktu części B. W częściach A melodię główną wykonuje saksofon altowy, któremu towarzyszy kontrapunktowy głos saksofonu tenorowego. W pierwszych pięciu taktach części B, podobnie jak w przypadku początkowej ekspozycji tematu, wykorzystanie *unisona* w głosach wiodących miało na celu wyeksponowanie melodii utworu. W takcie 89 następuje coda, w której po trzech akordach zapożyczonych z oryginalnej wersji kompozycji następuje ciąg akordów zmniejszonych wykonanych *ad libitum*, pozostających w relacji interwału sekundy małej. Wspomniany harmoniczny pochod prowadzi do współbrzmienia Em11, który kończy dzieło (Przykład 62.).

Przykład 62. Finalna ekspozycja tematu utworu (9:20”–10:45”)

3.5. *Salt Peanuts* – Dizzy Gillespie

Salt Peanuts to kompozycja napisana w 1942 roku przez Dizzy'ego Gillespiego we współpracy z perkusistą Kenny Clarkiem, będąca reprezentatywnym przykładem formy *rhythm changes*. Pierwsze znane nagranie tego utworu nie zostało jednak dokonane

przez autora, ale przez grupę Auld-Hawkins-Webster Saxtet, którą tworzyli: Georgie Auld – saksofon tenorowy i altowy; Coleman Hawkins – saksofon tenorowy; Ben Webster – saksofon tenorowy oraz klarnet; Charlie Shavers – trąbka; Bill Rowland – fortepian; Hy White – gitara; Israel Crosby – kontrabas; Specs Powell – perkusja. Tę wersję utworu nagrano 17 maja 1944 roku w Nowym Jorku, a następnie wydano rok później we współpracy z wytwórnią Apollo Records.

W 1945 roku, kompozycję *Salt Peanuts* nagrał już sam Gillespie ze swoim All Star Quintette i właśnie to wykonanie stało się pewnego rodzaju klasykiem gatunku. Nagranie opublikowało wydawnictwo Guild, a skład zespołu tworzyli: Dizzy Gillespie – trąbka, Charlie Parker – saksofon altowy; Al Haig – fortepian; Dillon „Curly” Russell – kontrabas; Sidney „Big Sid” Catlett – perkusja. Instrumentaliści współtworzący zespół odegrali niezwykle ważną rolę w krystalizacji nowego nurtu w muzyce jazzowej – bebopu.

Powodem, dla którego zdecydowałem o wyborze kompozycji Dizzy’ego Gillespiego był nie tylko pierwiastek rytmiki afrokubańskiej obecny w strukturze melodycznej utworu, który zostanie przedstawiony w dalszej części podrozdziału, ale także zasługi trębacza w kontekście fuzji jazzu z muzyką afro-kubańską. W wyniku tego połączenia powstał gatunek muzyczny, który w okresie swej krystalizacji, czyli w drugiej połowie lat czterdziestych ubiegłego stulecia, określany był terminem *Afro-Cuban jazz*. Obecnie powszechnie stosowanym określeniem jest *Latin jazz*¹⁰⁴.

Jak podaje Jacek Niedziela Meira, kluczowym momentem był rok 1946, kiedy to Gillespie zaprosił do swojej orkiestry kubańskiego perkusistę Luciano Pozo Gonzalesa, powszechnie znanego jako Chano Pozo. Wprowadził on afrokubański koloryt oraz rytmy, które od tego momentu będą się przejawiały nie tylko w bigbandowym repertuarze, ale także staną się częścią jazzowego języka muzycznego w takich utworach jak: *Manteca*, *Con Alma*, *Woody’n You*, *Guarachi Guaro*, *Tin Tin Deo* (komp. Chano Pozo), *Cubana Be* (komp. Russell/Gillespie), *Cubana Bop* (komp. Russell/Gillespie), *Rhumba Concerto* (komp. Gil Fuller)¹⁰⁵.

Jednakże chciałbym podkreślić, iż wzajemnie oddziaływanie idiomów rytmiki afrokubańskiej oraz muzyki jazzowej było widoczne znacznie wcześniej. Raul A. Fernandez podaje, że działalność kubańskich muzyków w Nowym Orleanie jest możliwa

¹⁰⁴ R. A. Fernandez, *From Afro-Cuban Rhythms...*, s. 61.

¹⁰⁵ Jacek Niedziela-Meira, *Historia Jazzu. 100 wykładów*, Katowice 2014, s. 229.

do odnotowania już pod koniec XIX wieku. Dzięki temu możliwe stało się przeszczepienie latynoskiego kolorytu do wczesnych form muzyki jazzowej, a to muzyczne „zabarwienie” określone było przez J.R. Mortona jako *Spanish tinge*¹⁰⁶. Fernandez wspomina, że późne lata trzydzieste oraz wczesne lata czterdzieste XX wieku wykształciły prekursorów gatunku *Afro-Cuban jazz*. Podkreśla też fakt, iż fuzja muzyki jazzowej z kubańskim gatunkiem muzycznym *son*, która miała miejsce na początku czwartej dekady ubiegłego stulecia, dostrzegalna była nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale także na Kubie – zostało to szczegółowo udokumentowane przez takich badaczy jak Leonardo Acosta czy Cristóbal Diaz Ayala. Fernandez przywołuje także postać muzykologa Maxa Salazara, który w swoich badaniach często akcentował znaczącą rolę grupy muzycznej Afro-Cubans, założonej w 1940 roku przez trębacza Mario Bauzá oraz wokalistę Machito (Francisco Raul Gutierrez Grillo), w kontekście fuzji muzyki afrokubańskiej i jazzowej¹⁰⁷.

Mając więc na uwadze wyżej wymienione fakty, muzyczna kooperacja Gillespiego oraz Chano Pozo powinna być postrzegana raczej jako kamień milowy w długofalowym procesie aniżeli nieoczekiwane rewolucyjne wydarzenie.

Kompozycja *Salt Peanuts* stanowi przykład formy *rhythm changes*. Posiada zatem czteroczęściową budowę formalną o schemacie części AABA (32 takty). Jak już wcześniej wspomniałem, jednym z powodów wyboru tego utworu jest fakt, iż struktura rytmiczna melodii, w połączeniu z akcentami sekcji rytmicznej w części A, wpisuje się w formę *son clave* 2:3.



Przykład 63. *Son Clave* 2:3 i melodia utworu w części A¹⁰⁸

¹⁰⁶ R. A. Fernandez, *From Afro-Cuban Rhythms...*, s. 61.

¹⁰⁷ Tamże, s. 61–62.

¹⁰⁸ W odniesieniu do pierwszego nagrania kompozytora z 1945 roku.

Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=gg1Wl-NmZWg> [dostęp 22.11.2021].

Założeniem koncepcyjnym w procesie aranżacji tego utworu było odwołanie się do podstawowej warstwy rytmicznej charakterystycznej dla gatunku *songo*, powstałego na początku lat siedemdziesiątych XX wieku. Jest on swoistą mieszanką szeroko pojętego kubańskiego folkloru ze współczesnymi stylistykami muzycznymi. Ed Uribe charakteryzuje go jako synkretyzm między innymi takich gatunków jak *son*, *rumba*, rytmów kubańskich parad karnawałowych (*Conga de Comparasa*), oraz muzyki jazzowej i funkowej. Wspomina on także, że za pioniera nowego stylu uznawany jest perkusista grupy muzycznej Los Van Van, Jose Luis Quintana, powszechnie znany jako Changuito¹⁰⁹. Jedną z najważniejszych cech gatunku jest swoboda wykonawcza, która objawia się w podejściu do traktowania podstawowej warstwy rytmicznej. Stanowi ona jedynie szkielet rytmiki, wokół którego rozwijane są improwizowane myśli muzyczne, będące następstwem pogłębionej interakcji wykonawczej.

Reprezentatywnym dla *songo* metrum jest 4/4 traktowane *alla breve*. Utwory utrzymane są w tempie od umiarkowanego (półnuta = 108 bpm) do bardzo szybkiego (półnuta = 166 bpm)¹¹⁰. Wartym podkreślenia jest także fakt, iż do instrumentarium, składającego się z instrumentu klawiszowego, gitary basowej lub kontrabas, timbalesów, kong, klawesów oraz *cowbells*, został dołączony zestaw perkusyjny.



Przykład 64. Warstwa rytmiczna reprezentatywna dla gatunku muzycznego *songo*¹¹¹

Przedstawiona powyżej warstwa rytmiczna wpisuje się w schemat *rumba clave* 2:3. Wykazuje ona bliskie podobieństwo z rytmem charakterystycznym dla gatunku *rumba guaguancó*, występującym w głosie prowadzonym na instrumencie *gua-gua* (*catá*).

¹⁰⁹ Ed Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 108.

¹¹⁰ Tamże, s. 194.

¹¹¹ Ignacio Berroa, *Mastering the Art of Afro-Cuban Drumming* (DVD)

Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=fU8z70pdrmo> [dostęp: 29.11.2021].

Drugie zastosowanie znalazło miejsce w części B melodii utworu oraz w partiach improwizowanych. Dzięki styczności górnego czynela z obudową bębena, przy konwencjonalnym sposobie wydobywania dźwięku za pomocą pedału, jego metalowe elementy wpadają w krótką wibrację, czego finalnym efektem jest koloryt zbliżony do brzmienia *shekere*¹¹⁴.

W tym fragmencie, wykorzystując *tom-tom*, zastosowałem rodzaj artykulacji charakterystyczny dla języka wykonawczego *conguero*, mianowicie *muted tones*. Jest to technika polegająca na pozostawieniu ręki na membranie kongi po uderzeniu, czego efektem jest krótki, wyciszony dźwięk o zmienionej wysokości. W moim przypadku wykorzystanie tego sposobu artykulacji polegało na jednoczesnym położeniu główki pałki na membranie bębna oraz uderzeniu drugiej pałki w membranę i obręcz (*rim shot*).

Kontynuacją wstępu utworu są takty 21–32, w których kontrabas wprowadza figurę rytmiczną *tumbao*, wykorzystując dźwięk C z oktawy małej oraz wielkiej, będący prymą dominanty. Fortepian realizuje improwizowaną narrację muzyczną o charakterze ostinatowym. Zmianie zostaje poddana struktura rytmiczna głosów saksofonowych, które w połączeniu z partią kontrabasu tworzą jeden z wariantów *tresillo* (2:3:3).

Pod koniec taktu 32 następuje zatrzymanie akompaniamentu sekcji rytmicznej, po którym w głosach saksofonowych pojawiają się równoległe kwinty oparte na słabych częściach taktu. W taktach 35–36 wprowadzony zostaje motyw z melodii utworu, przygotowujący wejście części A. Sekcja rytmiczna akcentuje *son clave* 2:3, natomiast *conguero* wprowadza warstwę rytmiczną *tumbao*. Zmiana narracji muzycznej w głosie prowadzonym na kongach podyktowana została bezpośrednim zacytowaniem *clave* przez fortepian, kontrabas oraz zestaw perkusyjny. Ten zabieg aranżacyjny miał na celu organiczne zespojenie wspomnianych dwóch warstw rytmicznych.

¹¹⁴ *Shekere, chekeré* – instrument pochodzący z Afryki, który znany jest także pod nazwą *agbé* i *aggué*. Jest to rodzaj osuszonej, pustej w środku, owiniętej siateczką z koralikami tykwy z wydrążonym otworem. Wydobywanie dźwięku polega na potrząsaniu instrumentem, dzięki czemu koraliki uderzają i ocierają się o zewnętrzną stronę korpusu tykwy. Niegdyś stosowany wyłącznie w obrzędach religijnych, obecnie stanowi część instrumentarium kubańskiej muzyki tanecznej. [w:] H. Orovio, *Cuban Music...*, s. 52.

J = 240 Perc. Intro

8

14

bass tumbao

21

26

33

F

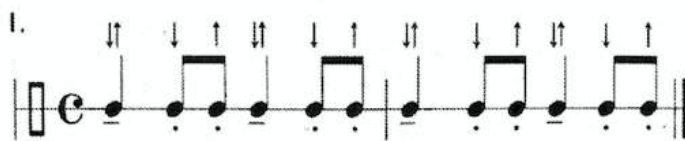
Przykład 66. *Salt Peanuts*, wstęp (0:00”–0:46”)

21

Przykład 67. Warstwa rytmiczna w taktach 21–28 (0:31”–0:39”)

W partii zestawu perkusyjnego ma miejsce krystalizacja głównej idei rytmicznej utworu. W taktach 21-23, w głosie prowadzonym na kopułce czynnła typu *ride*, zostaje wprowadzony motyw *cinquillo*. Od taktu 24 następuje finalne nawiązanie do warstwy rytmicznej charakterystycznej dla gatunku *songo*. Od taktu 22 warto zwrócić uwagę na zawarte w bębnie wielkim dźwięki *bombo* oraz *ponche*, które *de facto* pokrywają się z partią kontrbasu, tj. *tumbao*. Patrząc na nie w kontekście głosu realizowanego na talerzu typu *hi-hat*, można dostrzec, iż tworzą one rytm *habanery*. Prawa ręka wprowadza dualizm kolorystyczny, wykorzystując zarówno kopułkę czynnła, jak i jego płaską powierzchnię. Tego rodzaju dwoistość, w połączeniu z ćwierćnutowo-ósemkową

strukturą, odwołuje się warstwy rytmicznej charakterystycznej dla instrumentu *guiro*¹¹⁵, występującej we wszystkich stylistykach *son*.



Przykład 68. Warstwa rytmiczna wykonywana na instrumencie *guiro*¹¹⁶

Melodia utworu w pierwszej części A zawarta jest w *unisonie* saksofonu altowego oraz saksofonu tenorowego. *Conguero* kontynuuje narrację muzyczną wykorzystując warstwę rytmiczną *tumbao*. Fortepian, kontrabas oraz zestaw perkusyjny podkreślają konsekwentnie dźwięk *ponche* w co drugim takcie (takt 38, 40, 42, 44). W pierwszym oraz piątym takcie drugiej części A (takt 45 oraz 49) w sekcji rytmicznej zostają wprowadzone pierwsze dwa dźwięki *son clave* 2:3 (Przykład 70.).

W dwóch taktach poprzedzających część B następuje wejście figury rytmicznej, pełniącej rolę swego rodzaju *leitmotivu*¹¹⁷. Motyw ten przewijać się będzie w finalnych fragmentach części improwizowanych oraz w ostatniej ekspozycji melodii utworu. Skomponowany on został na zasadzie przeszczepienia struktury *rumba clave* 3:2 zapisanej w metrum 12/8 do metrum 4/4.



Przykład 69. Korelacja rytmicznego *leitmotivu* z *rumba clave* 3:2

¹¹⁵ *Guiro*, *calabazo*, *guayo* – instrument zaliczany do grupy idiofonów, tworzony z osuszonego owocu tykwy o cylindrycznym kształcie. Jego prototypów można doszukiwać się zarówno wśród afrykańskich plemion Bantu, jak i plemion indiańskich zamieszkujących Kubę. Na jego zewnętrznej przedniej powierzchni wyżłobione są równoległe położone rowki o głębokości 1–2 milimetrów. Wydobyć dźwięku polega na pocieraniu twardą, cienką pałeczką owych rowków w kierunku pionowym. Efektem tego jest chrypliwy dźwięk. Zdarza się, że jego płaska powierzchnia jest wykorzystywana do wystukiwania rytmu *clave*. [w:] H. Orovio, *Cuban Music...*, s. 104.

¹¹⁶ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...* s. 138.

¹¹⁷ *Leitmotiv* – termin określający powtarzający się motyw, istotny dla treści w dziele muzycznym, literackim lub filmowym. Po raz pierwszy użyty przez niemieckiego kompozytora Ryszarda Wagnera. [przyp. aut.]



Przykład 70. *Salt Peanuts*, takty 37–68 (0:47”–1:18”)

Wprowadzenie pierwszego akordu części B w oparciu o zaakcentowany dźwięk *ponche* nawiązuje do jego roli w tradycyjnej muzyce kubańskiej, która zarówno wyznacza wyrazisty punkt docelowy ciężenia harmonicznego-melodycznego, jak i stanowi początek kreacji nowych myśli muzycznych¹¹⁸. Wraz z pojawieniem się części B kontrabas wprowadza linię melodyczną *tumbao*, w oparciu o którą realizuje progresję septymowych akordów dominantowych. *Conguero* powraca do narracji muzycznej opartej na wariacjach *rumba guaguancó*. Warstwę rytmiczną zestawu perkusyjnego można scharakteryzować jako swobodną interpretację rytmu *songo*.

Ostatnia część A ekspozycji tematu utworu, pod względem aranżacyjnym, jest powtórzeniem części poprzedzającej *bridge*, z wyłączeniem motywu rytmicznego znajdującego się w taktach 51–52 (Przykład 70.).

¹¹⁸ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 33.

Przykład 71. Forma części improwizowanych

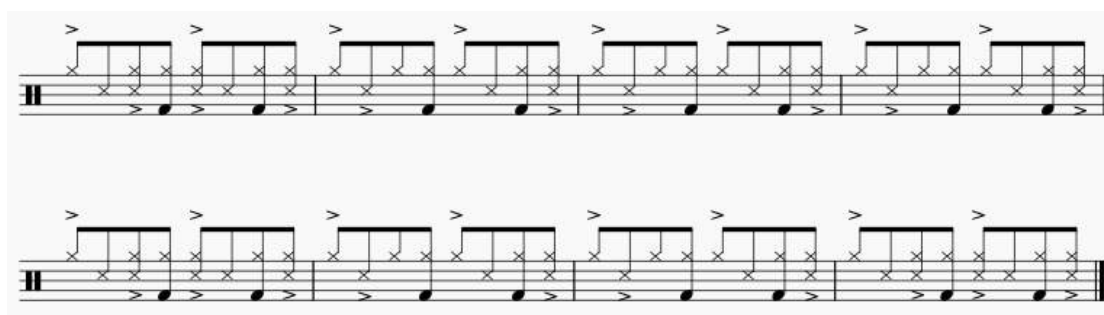
Pierwszą improwizację wykonuje saksofonista altowy. Formę, w oparciu o którą instrumentalista rozbudowuje narrację muzyczną można podzielić na 3 części: I – nieokreślona liczba powtórzeń ośmiotaktowych okresów o podstawie harmonicjnej F#sus; II – progresja harmonicjna pochodząca z części B tematu utworu; III – ośmiotaktowy finał o podstawie harmonicjnej Csus, zwieńczony rytmicznym *leitmotivem* utworu. Zamysł uproszczenia materiału harmonicznego związany był z chęcią pogłębienia interakcji rytmicznej solisty z akompaniującą częścią zespołu. Wszystkie zmiany harmonicjne realizowane były w oparciu o konsekwentnie wykonywany przez kontrabasistę motyw *tumbao*. Warstwa rytmiczna instrumentów perkusyjnych zarówno podczas sola saksofonu altowego, jak i fortepianu stanowi mieszankę wariacji *rumby guaguancó* oraz rytmu *songo*.

Część improwizowana fortepianu pod względem konstrukcji formy stanowi powtórzenie pierwszej improwizacji. Jediną różnicą są zmiany harmonicjne. Pierwsza część sola fortepianu oparta jest bowiem na akordzie Csus. Powtórzenie podstawy harmonicjnej ostatniego fragmentu poprzedniej partii solowej miało na celu wykreowanie „pomostu” pomiędzy dwiema improwizacjami, nadanie im monolitycznego charakteru. Pianista kreuje myśli muzyczne naprzemiennie, opierając je na słabych oraz mocnych częściach taktu (*offbeats, downbeats*), jednocześnie prowadząc rytmiczny dialog pomiędzy prawą a lewą ręką, który w swym charakterze przypomina technikę wykonawczą zawołań i odpowiedzi *call and response*. Następuje pogłębiona

interakcja muzyczna, wzajemna stymulacja rytmicznych idei. Wraz z nadejściem progresji septymowych akordów dominantowych pianista niemalże w sposób perkusyjny zaczyna traktować klawiaturę fortepianu, wprowadzając krótkie motywy rytmiczne o charakterze ostinatowym. Tym samym doskonale wpisał się w założoną koncepcję uwypuklenia rytmiki na tle pozostałych elementów dzieła muzycznego.

Progresja harmoniczna została skonstruowana w sposób analogiczny do pierwszej formy improwizacji (Fsus; A7, D7 itd.; Csus; E7, A7 itd.), podobnie jak następstwo ostatniego septymowego akordu dominantowego i ostatniej funkcji harmonicznej improwizacji (G7 – Gsus). Zakończenie części solowej fortepianu stanowi prezentacja *leitmotivu* utworu.

Następuje część solowa *conguero*, w której dominują motywy rytmiczne oparte na słabych częściach taktu (*offbeats*). Warto także zwrócić uwagę na balansowanie artysty na granicy dwudzielných i trójdzielných warstw rytmicznych, podkreślające kluczową cechę stylistyki *rumba guaguancó*, tj. feeling.



Przykład 72. Akompaniament zestawu perkusyjnego (4:53”–5:00”)

Zamieszczony powyżej przykład przedstawia fragment partii zestawu perkusyjnego, towarzyszącej *conguero* podczas jego improwizacji. W porównaniu do poprzednich części solistycznych, znaczącą różnicą jest zmiana instrumentarium, polegająca na wykorzystaniu czynela typu *hi-hat*, bębna wielkiego oraz werbla, na którym zastosowałem technikę wykonawczą *cross stick*¹¹⁹, umożliwiającą uzyskanie krótkiego dźwięku. Chciałbym podkreślić fakt, iż wykorzystany w nagraniu werbel posiada drewnianą obręcz, dzięki czemu możliwe było uzyskanie organicznego, drewnianego tonu (nawiązanie do barwy klawesów) przy zastosowaniu wyżej

¹¹⁹ *Cross stick* – technika wykonawcza polegająca na oparciu o membranę jednej części pałki i uderzeniu jej drugim końcem w obręcz bębna. [przyp. aut.]

wspomnianej techniki. Warto także zwrócić uwagę na walory brzmieniowe czynela typu *hi-hat*, na którym, niezmiennie od początku trwania utworu, częściowo opiera się bębenek baskijski. Pozwala to na uzyskanie lekko stłumionego „przybrudzonego” kolorytu brzmienia. Taki dobór instrumentarium pozwolił na pozostawienie *conguero* większej przestrzeni brzmieniowej.

W przedstawionym fragmencie (Przykład 72.), w partii bębna basowego realizując dźwięki *bombo* i *ponche*. Prawa ręka kontynuuje ostatni motyw na czynelu typu *hi-hat*, akcentując półnutową pulsację. Lewa ręka, w takcie pierwszym oraz piątym akcentuje „dwustronną” część *clave*. W pozostałych taktach prowadzi narrację muzyczną w oparciu o słabe części taktów (*offbeats*).

Improwizowaną część solową *conguero* kończy rytmiczny *leitmotiv*, po którym następuje finalna ekspozycja melodii głównej utworu.

Przykład 73. Coda (5:57''–6:23'')

Coda następuje po pełnym przebiegu tematu utworu. Jej pierwsze trzy takty zostały skomponowane w oparciu o progresję opadających w relacji półtonowej akordów, opartych na słabych częściach taktu, które akcentowane są w sekcji rytmicznej. W takcie 120, w miejscu pojawienia się ostatniego akordu (C9sus4) następuje pauza w sekcji rytmicznej. Saksofon tenorowy oraz fortepian wprowadzają triolowy motyw, który przeprowadzony zostaje przez trzy oktawy, aż do taktu 124. W taktach 121 oraz 125 pojawiają się słupy akordowe, podkreślane przez sekcję rytmiczną. Finał utworu stanowią, wykonane na mój znak, trzy *unisona* wszystkich instrumentalistów, podkreślające wybrzmienie akordu C7sus4.

3.6. *So Tender* – Keith Jarrett

Kompozycja pianisty Keitha Jarretta o tytule *So Tender* po raz pierwszy zarejestrowana została w 1979 roku w Tokio wraz z członkami jego europejskiego kwartetu (Jan Garbarek – saksofony, Palle Danielsson – kontrabas, Jan Christiansen – perkusja). Album, na którym ukazało się nagranie nosił tytuł *Sleeper* i został wydany dopiero w 2012 roku przez wytwórnię płytową ECM.

Utwór ten przez dekady znany był jednak z nagrania, które znalazło się na studyjnym albumie *Standards, Vol.2*, wydanym przez tego samego wydawcę w 1985 roku. Rejestracji dokonano dwa lata wcześniej, tj. w 1983 roku, a skład zespołu uzupełniali kontrabasista Gary Peacock oraz perkusista Jack DeJohnette. Formację tę można określić mianem jednej z najbardziej charakterystycznych w historii muzyki jazzowej. Cechami, które wyróżniają trio Jarretta są: niezwykle oryginalne brzmienie; pierwszoplanowość melodii w budowaniu narracji utworu; duża emocjonalność – sposób wydobywania dźwięku obrazuje intensywność ekspresji; w harmonizacji melodii tematów utworów stosowanie triad niemających między sobą powiązań funkcyjnych.

Wybór utworu *So Tender* został podyktowany dwoma czynnikami. Pierwszy z nich stanowi osobistą podróż sentymentalną w czasie – albumem jazzowym, od którego rozpoczęła się moja muzyczna droga był bowiem właśnie *Standards, Vol.2* Keitha Jarretta. Zarówno ta płyta, jak i cała twórczość tria pianisty odegrała znaczącą rolę w kształtowaniu się mojej osobistej wrażliwości muzycznej. Drugim powodem jest znacząca rola ósemkowych *offbeatów* w rytmice melodii głównej utworu, które w swej strukturze wykazują cechę wspólną z głosem akompaniującym *güajero*.

Oryginalnie utwór ten posiada 32-taktową budowę formalną, która wpisuje się w schemat o układzie części AABA. Odnosząc się do triowego wykonania utworu kompozycja ta utrzymana jest w tempie szybkim, z wyłączeniem pierwszej ekspozycji melodii głównej, która została wykonana *ad libitum*. Pod względem stylistycznym nagranie to stanowi przykład współczesnej praktyki wykonawczej, wpisującej się w ramy szeroko rozumianego pojęcia *Latin jazz*.

Nadrzędną ideą w procesie interpretacji utworu *So Tender* była kreacja intymnej, romantycznej nastrojowości podpartej spokojnym, tanecznym krokiem rytmu kubańskiego *bolero*. Postawienie na tego rodzaju narrację miało na celu spotęgowanie znaczenia tytułu kompozycji (*Tak tkliwie / Tak czule*). Jedną z najbardziej charakterystycznych zmian w stosunku do oryginalnego wykonania jest znacznie

wolniejsze tempo, które nadaje utworowi balladową aurę. Modyfikacji poddane zostało także centrum tonalne, z A-dur na As-dur. Powodem tej zmiany była kolektywna konkluzja, że wykonanie melodii głównej w transpozycji do tonacji As-dur pozwoli uzyskać znacznie cieplejszą i ciemniejszą kolorystykę utworu, która wraz ze spokojnym charakterem wpisuje się stylistyczną narrację *bolera*.

Inspiracją wspomnianą odmianą gatunku muzycznego *bolero* została podyktowana tym, że – jak podaje Helio Orovio – pełni on jedną z kluczowych ról w kontekście globalnej popularyzacji tradycyjnej kubańskiej muzyki wokalne¹²⁰.

Odmienny od swojego hiszpańskiego odpowiednika gatunek i taniec wykrystalizował się w ostatnich trzech dekadach XIX wieku, a jego korzenie wywodzą się z tradycyjnego stylu *trova*¹²¹, popularnego wówczas w mieście Santiago de Cuba. Za twórcę gatunku uznaje się kompozytora, gitarzystę i wokalistę José Pepe Sáncheza¹²². W *bolero* doświadczamy kompletnej fuzji hiszpańskich oraz afro-kubańskich elementów czego dowodem jest akompaniament gitary i jego wpływ na kształtowanie melodii utworu – w obrębie metrum dwójkowego, 2/4 (w hiszpańskim *bolero* stosowano metrum 3/4), na tekst zostaje nałożona perkusyjna akcentacja rytmu *cinquillo*. W latach dwudziestych XX wieku miała miejsce ewolucja gatunku spowodowana między innymi przeszczepieniem wspomnianej warstwy rytmicznej do fortepianowej partii akompaniamentu lewej ręki, które umożliwiała tworzenie melodyczno-harmonicznych figuracji. Następnym krokiem było wykorzystywanie przez kompozytorów tekstów znanych poetów, implikujące uwzględnienie właściwych tym tekstom rytmów wierszowych – skutkowało to pozbawieniem motywu *cinquillo* jego dominującej roli¹²³. Pomimo zaistniałych na przestrzeni lat zmian w zakresie wykonawstwa oraz instrumentacji *bolero* zachowało swoją tożsamość, pozostając perłą kubańskiego dziedzictwa narodowego¹²⁴.

¹²⁰ H. Orovio, *Cuban Music...*, s. 30.

¹²¹ *Trova, Trova Tradicional, Vieja Trova* – rodzaj kubańskiej pieśni wokalne charakterystycznej dla drugiej połowy XIX wieku. Przedstawicielami gatunku byli wokaliści i autorzy tekstów, głównie wywodzący się z czarnoskórej klasy robotniczej. Pierwszymi protagonistami nowego muzycznego ruchu byli: José Pepe Sánchez oraz Sindo Garay. *Trova* scala w sobie inspiracje romantyczną pieśnią z operowymi ariami. Wykonywana jest na dwa głosy wokalne z towarzyszeniem gitary. Utrzymana jest w stosunkowo wolnym tempie z elementami *rubata*. Posiada rozbudowaną warstwę harmoniczną urozmaicaną częstymi modulacjami. Teksty zdominowane były romantycznymi tematami (miłość, ojczyzna/patriotyzm). [w:] H. Orovio, *Cuban Music...*, s. 214–215.

¹²² Tamże, s. 30.

¹²³ H. Orovio, *Cuban Music...*, s. 30.

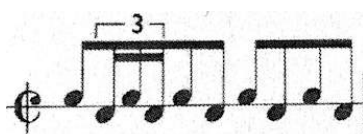
¹²⁴ Zob. więcej na temat *bolero* [w:] N. Sublette, *Cuba and Its Music...*, str. 252–253, 484–485.

Kompozycja *So Tender* została nagrana w konfiguracji tria, tj. fortepian, kontrabas, zestaw perkusyjny. Ograniczenie instrumentarium do takiego zestawienia miało na celu pozostawienie wspólnego mianownika pomiędzy wykonaniem z albumu *Standards, Vol.2*, a moją interpretacją dzieła Jarretta.

Utwór rozpoczyna czterotaktowy wstęp zestawu perkusyjnego, w którym zaprezentowałem własną interpretację charakterystycznej dla kubańskiego *bolero* warstwy rytmicznej. W jej wykonaniu, za pomocą dłoni, wykorzystałem różne sposoby wydobywania dźwięku na werblu, których zadaniem była imitacja kolorystyki oraz motywów rytmicznych występujących we wspomnianym gatunku muzycznym w głosach prowadzonych na kongach oraz timbalesach.



Przykład 74. Główna myśl rytmiczna w utworze *So Tender*



Przykład 75. Warstwa rytmiczna wykonywana na timbalesach w stylistyce *bolero*¹²⁵



Przykład 76. Warstwa rytmiczna wykonywana na kongach w stylistyce *bolero*¹²⁶

Kwintolowe wypełnienie drugiej wartości ósemkowej, które wykonałem za pomocą palców obydwu dłoni, powstało w wyniku przekształcenia triolowej warstwy rytmicznej wykonywanej na korpusach timbalesów w stylistyce *bolero* (Przykład 74., 75.). We współczesnej praktyce wykonawczej tego gatunku muzycznego częstym

¹²⁵ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 124.

¹²⁶ Tamże, s. 94.

zjawiskiem jest stosowanie nie tylko trzydzięciowych, ale także dwu, cztero, a nawet sześciodzięciowych fraz¹²⁷.

Sposoby artykulacji, które zastosowałem w sześciu końcowych wartościach ósemkowych przewodniego motywu rytmicznego miały za zadanie odzwierciedlić zarówno kolorystykę brzmienia kong, jak i warstwę rytmiczną wykonywaną na nich we wspomnianym gatunku muzycznym. Tak też akcent, będący efektem zastosowania techniki wykonawczej *rim shot* (w tym przypadku uderzenie dwoma palcami prawej ręki w lekko stłumioną lewą dłońią membranę werbla) na drugą wartość ćwierćnutową w takcie imituje *slap tone* (S), wykonywany na kondze (Przykład 74., 76.). W realizacji kolejnych dwóch dźwięków wykorzystałem uderzenie palcami lewej dłoni przy jednoczesnym kontakcie nadgarstka z membraną, a następnie uderzenie palcami prawej ręki. W celu odzwierciedlenia dwóch różnych wysokości dźwięku, przypadających na trzy ostatnie dźwięki motywu rytmicznego wykonywanego na kongach zastosowałem następujące rodzaje artykulacji: uderzenie całą powierzchnią lewej dłoni w środek membrany – jest to miejsce o najmniejszym stopniu naprężenia, które w połączeniu dużym obszarem stykowym imituje niżej brzmiący dźwięk; uderzenie jednym palcem prawej ręki tuż przy krawędzi obręczy membrany – osiągnięcie wrażenia wyższego tonu (Przykład 74., 76.). Chciałbym podkreślić, iż pod względem kolorystyki utworu moją koncepcją było uzyskanie niezmienniej, spójnej palety barw brzmieniowych, dlatego też przez cały czas trwania utworu nie odszedłem od wykorzystywania dłoni jako narzędzia służącego do wydobywania dźwięku.

Po krótkim interludium następuje ekspozycja tematu utworu, której początek podkreśla dźwięk czynela typu *ride*. Melodię główną wykonuje pianista, któremu towarzyszy oszczędna, nieskomplikowana linia basowa oraz konsekwentnie przeprowadzany przeze mnie rytmiczny motyw przewodni. Zgodnie z zapisaną wskazówką interpretacyjną dotyczącą wykonania tematu utworu, artysta grający na fortepianie z wielką dowolnością traktuje rytmikę melodii, dodając jej śpiewnego, balladowego charakteru (Przykład 77.). Wprowadzenie części B utworu podkreślone zostało dźwiękiem talerza typu *ride*. W ostatnim takcie wspomnianego fragmentu, wraz z kontrabasistą, w sposób intuicyjny podkreśliliśmy drugą wartość ćwierćnutową, łamiąc tym samym symetrię frazy.

¹²⁷ Giovanni Hidalgo – *Bolero*. Źródło: <https://youtu.be/GOl6rnWgRk?t=274> [dostęp 05.02.2022].

Pierwszą partię solową wykonuje kontrabasista, któremu towarzyszy kontynuowana metodycznie narracja rytmiczna. Instrumentalista rozpoczyna swoją wypowiedź muzyczną już w ostatnim takcie ekspozycji tematu, dzięki czemu umiejętnie łączy dwie wspomniane części. Przytoczony fragment obejmuje jeden przebieg budowy formalnej utworu (1:33”–2:58”). Finalnym momentem improwizacji jest fraza oparta na dwóch pierwszych ćwierćnutach, która stanowi nawiązanie do spontanicznego motywu wykonanego pod koniec części B w trakcie ekspozycji tematu utworu.

Partia improwizowana pianisty, podobnie jak w przypadku pierwszej improwizacji, obejmuje jeden przebieg budowy formalnej utworu (2:55”–4:22”). Drugą cechą wspólną obydwu partii solowych jest zazębianie się początkowej frazy z ostatnim taktem chorusu poprzedniej części, dzięki czemu zachowana zostaje spójna narracja muzyczna. W kontekście kolorystyki brzmienia zestawu perkusyjnego nowością jest wykorzystanie toma, który fragmentarycznie przejmuje rolę imitatora dźwięku niżej nastrojonej kongi (Przykład 77.). Pianista umiejętnie różnicuje fakturę, wprowadzając pomiędzy linearne frazy współbrzmienia interwałowe oraz akordowe. W ostatnim fragmencie partii solowej artysta realizuje krótsze, bardziej przestrzenne myśli muzyczne, które przygotowują wejście finalnej ekspozycji tematu utworu.

W stosunku do początkowej części tematycznej, najbardziej znaczącą różnicą w fakturze brzmieniowej zestawu perkusyjnego jest dźwięk *tom-toma*, który po raz pierwszy pojawił się w drugiej partii improwizowanej. W takcie 31 ma miejsce coda, w której po współbrzmieniach Eb7sus4 oraz Eb7/Db wykorzystałem jedną z najbardziej charakterystycznych dla muzyki jazzowej progresji harmonicznego: III–VI–II–V. W taktach 37–38, wykorzystując brzmienie czynela typu *ride*, podkreśliłem następstwa akordowe poprzedzające solową kadencję pianisty. Zagrane w wysokim rejestrze, mające kierunek opadający, interwałowe współbrzmienia doprowadzają do finalnego, tonicznego akordu w utworze (Przykład 77.).

So Tender

comp. Keith Jarrett
arr. Grzegorz Pałka

$\text{♩} = 92$

4 bars of drums intro (kind of bolero ballad)

A (pianist freely interprets melody)

2 Abmaj7 Fmi7 Gmi7 $\text{G}\flat 9$ Fmi7 3

7 $\text{B}\flat 7(\flat 13)$ $\text{E}\flat \text{maj7}$ $\text{B7}\sharp 9\sharp 5$ $\text{E7}\sharp 5$ Ami7 $\text{D7sus4 D7}\flat 9$ Gmaj7/B 3

B

14 $\text{B}\flat 7$ $\text{E7}\flat 9$ $\text{Amaj7}\sharp 5$ $\text{E}\flat \flat 7$ $\text{A}\flat 7$ $\text{D}\flat \text{mi7}$

A

21 $\text{D}\flat \text{mi7/B}$ Ami9 D7 $\text{A}\flat 7\sharp 5\flat 9$ $\text{D}\flat \text{mi7}$ $\text{B}\flat \text{mi7}$ $\text{Amaj7}(\sharp 11)$ $\text{A}\flat \text{maj7}$

Φ

27 Fmi7 $\text{B}\flat \text{mi7}$ $\text{E}\flat 7\flat 9$ $\text{Cmi7 F7}\flat 9$ $\text{B}\flat \text{mi7}$ $\text{E}\flat 7\text{sus4 E}\flat 7$ $\text{A}\flat \text{maj7}\sharp 5$ Amaj7

Φ

34 $\text{E}\flat 7\text{sus4}$ $\text{E}\flat 7/\text{D}\flat$ $\text{C}\flat 7$ $\text{F7}\flat 9$ $\text{B}\flat \text{mi7}$ $\text{E}\flat 7\text{sus4}$ $\text{A}\flat \text{maj7}$ **FINE**

rit. (piano cadenza)

Przykład 77. *So Tender*

3.7. *Oblivion* – Bud Powell

Kompozycja Buda Powella o tytule *Oblivion* skomponowana została na przełomie czwartej i piątej dekady XX wieku. Znajduje się ona na płycie *The Genius of Bud Powell*, opublikowanej w 1956 roku przez współpracujące ze sobą wydawnictwa muzyczne Clef Records oraz Mercury Records. Pierwotnie album ten nosił nazwę *Bud Powell's Mood*, natomiast po kilku latach został wydany ponownie pod zmienionym tytułem. Nagranie zrealizowano w dwóch sesjach: pierwszej z 1950 roku w konfiguracji tria (Ray Brown – kontrabas, Buddy Rich – perkusja) oraz drugiej, solowej z 1951 roku, z której pochodzi kompozycja *Oblivion*.

Oryginalnie utwór zachowany jest w stylistyce bebopowej, a więc charakteryzuje się szybkim tempem oraz wirtuozowskim językiem improwizacji. Budowa formalna kompozycji obejmuje 32 takty, a jej strukturę można podzielić na dwa szesnastotaktowe okresy.

Wybór tego utworu został podyktowany faktem, iż w premierowym, solowym wykonaniu, autor wykorzystuje strukturę rytmiczną *tresillo* w akompaniującym głosie lewej ręki.



Przykład 78. Fragment transkrypcji pierwszego nagrania utworu *Oblivion*¹²⁸



Przykład 79. Fragment transkrypcji pierwszego nagrania utworu *Oblivion*¹²⁹

¹²⁸ Gene Rizzo, *The Bud Powell Collection*, Milwaukee 2002, s. 46.

¹²⁹ Tamże.



Przykład 80. Fragment transkrypcji pierwszego nagrania utworu *Oblivion*¹³⁰

W pierwszym oraz trzecim fragmencie transkrypcji (Przykład 78., 80.) pianista wykorzystał warstwę rytmiczną *tresillo* w obrębie dwutaktowej frazy. Drugi fragment (Przykład 79.) ukazuje zjawisko dyminucji, a więc przeprowadzenia tego samego motywu muzycznego poprzez zastosowanie dwukrotnie krótszych wartości rytmicznych.

Utrzymanie reinterpretowanego utworu w charakterze swingowym ma na celu ukazanie obecności idiomów rytmiki afrokubańskiej w szeroko rozumianym perkusyjnym, jazzowym języku wykonawczym. Problematyka ta dotyczy zarówno akompaniamentu, jak i gry solowej.

Odstępstwo od stylistyki swingowej stanowią interludia występujące pomiędzy poszczególnymi częściami improwizowanymi oraz coda, gdzie wprowadzony zostaje *half-time* oraz następuje zmiana feelingu utworu. Kompozycja ta została nagrana w kwintecie, tj. bez towarzyszenia dodatkowych instrumentów perkusyjnych.

Utwór rozpoczyna solowa partia pianisty, który realizuje przebieg harmoniczny utworu. Trwa ona jeden chorus, po którym następuje wejście zestawu perkusyjnego. Wówczas dochodzi do zawiązania się dialogowanej improwizacji, która rozwija się do momentu wprowadzenia *walkingu* przez kontrabasistę. Zdarzenie to ma miejsce w kolejnym, tj. trzecim chorusie utworu, który jednocześnie jest finalnym fragmentem sola pianisty. Osiem taktów przed jego zakończeniem następuje wejście saksofonów, które rozpoczyna trwające 11 taktów interludium. Cytat melodii głównej tematu doprowadza do pauzy w miejscu zmiany metrum na 2/4 (takt 8; Przykład 81.). W następnym takcie ma miejsce powrót do metrum 4/4 oraz wykorzystanie półnutowego poczucia przestrzeni rytmicznej wraz z jednoczesnym wprowadzeniem triolowej pulsacji. Motyw rytmiczny wykonany *unisono* kończy improwizację pianisty. W jego realizacji wykorzystałem *cowbell* oraz *woodblock*, wzbogacając koloryt brzmienia zespołu. Chciałbym zwrócić

¹³⁰ Gene Rizzo, *The Bud Powell...*, s. 47.

uwagę na fakt, iż motyw ten, w połączeniu z półnutami występującymi w taktach 9–10, wpisuje się w strukturę rytmiczną zarówno *son clave* jak i *rumba clave* 2:3.

The image shows a musical score for a piece titled "Oblivion". The tempo is marked as ♩ = 255. The score is written in 4/4 time and includes several sections:

- Piano solo on changes - after while drums join then double bass on cue**: This section starts at measure 1 and ends with a double bar line and repeat sign.
- Interlude (begins 8 bars before end of chorus)**: This section starts at measure 2 and includes the following chords: Abmaj7, Abmi7 (with a triplet), Gmi7, C9, F13#11, Bb7#9, and Eb. It is marked "half time 12/8 feel" and ends with a double bar line and repeat sign.
- Saxes trading solos on cue**: This section starts at measure 9 and includes the following chords: Gb7, B7, and E7. It is marked "half time 12/8 feel" and ends with a double bar line and repeat sign.
- Open drums solo on cue**: This section starts at measure 21 and includes the following chords: Gb7, B7, and E7. It is marked "half time 12/8 feel" and ends with a double bar line and repeat sign.

Przykład 81. *Oblivion*, partie improwizowane (0:00”–5:33”)

The image shows the first eight measures of the piano solo from "Oblivion". The score is written in 4/4 time and includes the following notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360,

solo Tony’ego Williamsa w utworze *Walkin*¹³¹, który znajduje się na płycie koncertowej kwintetu Milesa Davisa pt. *Four & More*, nagranej w 1964 roku, a opublikowanej w 1966 roku. Pojawia się ona zarówno tuż przed solową partią perkusji, wykonana *unisono* przez wszystkich instrumentalistów, jak i na jej zakończenie. Kolejnym przykładem wykorzystania warstwy rytmicznej *cinquillo* jest utwór *At The Vanguard*¹³², znajdujący się na albumie koncertowym nonetu Joe Lovano o tytule *On This Day at The Vanguard*, opublikowanym w 2003 roku. Motyw rytmiczny *cinquillo* został wykorzystany w nim podczas wymiennych części improwizowanych lidera z perkusistą, Lewisem Nashem.

Po 11-taktowym łączniku następują partie solowe saksofonistów, które pod względem budowy formalnej przyjmują formułę zawołań i odpowiedzi (*call and response*), kształtujących się w następujący sposób: 32 + 32 takty, 16 + 16 taktów, 8 + 8 + 8 + 8 taktów, 4 + 4 + 4 + 4 takty, oraz ośmiu taktów kolektywnej improwizacji, po których następuje 12-taktowe interludium doprowadzające do części solowej zestawu perkusyjnego.



Przykład 83. Fragment partii zestawu perkusyjnego (2:32”–2:39”)

Powyższy fragment transkrypcji pochodzi z solowej partii instrumentów dętych. Motyw rytmiczny *cinquillo* został tutaj poddany przemieszczeniu w przestrzeni rytmicznej w taki sposób, aby jego części składowe znajdowały się w dwóch sąsiednich taktach (takty 4–5). Dodatkowo wykorzystałem technikę wykonawczą *rim shot*, która pozwoliła na uwypuklenie jego wyrazistości w fakturze. Ponadto chciałbym zwrócić uwagę na dwa występujące w tym fragmencie zjawiska. Pierwszym z nich jest zastosowanie trójkowego grupowania wartości ćwierćnotowych w głosie prowadzonym na czynelu typu *hi-hat* (takty 1–3). Drugim zjawiskiem jest wykorzystanie w taktach 2–

¹³¹ Miles Davis Quintet, *Walkin*. Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=wo5cio1KNkE> [dostęp 02.01.2022].

¹³² Joe Lovano Nonet, *At The Vanguard*.

Źródło: https://www.youtube.com/watch?v=qlhyF_f-gUA [dostęp 02.01.2022].

3 jednego z wariantów motywu rytmicznego *tresillo* (3:2:3), uwidaczniające się ósemkowym zagęszczeniem faktury w głosie prowadzonym na talerzu typu *ride*.



Przykład 84. Partia zestawu perkusyjnego w finalnej części drugiego łącznika (3:58''–4:02'')

W powyżej zaprezentowanym fragmencie można zaobserwować dwukrotne wykorzystanie warstwy rytmicznej *cinquillo*. Pierwsze z nich ma miejsce na przełomie taktu drugiego oraz trzeciego i związane jest z wykorzystaniem brzmienia bongosów. Motyw ten pojawia się także w taktach 4–5. W tym przypadku posłużyłem się techniką wykonawczą *rim shot*. Ponadto dzięki zastosowanej akcentacji, uwypukliłem zależność występującą pomiędzy wspomnianą figurą rytmiczną a motywem *tresillo*.

Przykład 85. Fragment partii solowej zestawu perkusyjnego (4:02''–4:39'')

Myśl muzyczna zawarta w taktach 1–2 oraz 4–5 została oparta o strukturę rytmiczną *son clave* 2:3. Chciałbym podkreślić, iż tego rodzaju dwutaktowa fraza rytmiczna na stałe wpisała się do języka wykonawczego muzyki jazzowej, a jej

wykorzystanie można odnaleźć między innymi w bigbandowych aranżacjach Counta Basiego (coda bluesowego finału koncertu orkiestry z 1965 roku¹³³), czy też w perkusyjnych partiach solowych (solo Billy’ego Harta w ostatnim utworze koncertu z 2018 roku)¹³⁴. W takcie ósmym zacytowałem motyw rytmiczny *tresillo*. Jego powtórzenie, w jednej z wariacji, znajduje się w takcie 10 w głosie prowadzonym na werblu.

Myśl przewodnią w taktach 11–20 stanowią dwutaktowe frazy, które wpisują się w budowę strukturalną *rumba clave* 3:2. Stanowią one pochodną fragmentu melodii głównej utworu. Koncepcja kształtowania początkowej fazy improwizacji w oparciu o tematyczny motyw miała na celu zwrócenie uwagi na jego strukturę rytmiczną, która powiela się z motywem *cáscara*.



Przykład 86. Korelacja fragmentu melodii utworu z motywem rytmicznym *cáscara*

Stopniowo wprowadzane od 19 taktu triole ćwierćnutowe zapowiadają pojawienie się półnutowego feelingu oraz przygotowują trójdzielną organizację przestrzeni rytmicznej (Przykład 85.). Myśl muzyczna w taktach 27–28 wpisuje się w strukturę rytmiczną *standard bell pattern*. Podobne zjawisko ma miejsce w takcie 31 (połowiczne wykorzystanie motywu).

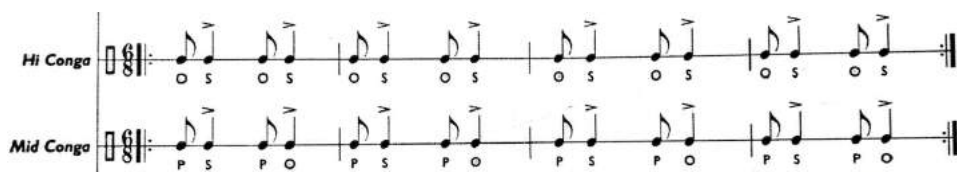
Wprowadzenie frazowania, w którym znaczącą rolę przejmuje druga triola ćwierćnutowa w takcie (takty 30, 34, 35, 39; Przykład 85.) zdradza inspiracje stylistyką *abakuá*, a dokładnie warstwami rytmicznymi wykonywanymi we współczesnej praktyce wykonawczej na wysoko i średnio nastrojonej kondze.

¹³³ *Show of the Week – Count Basie and his Orchestra (1965).*

Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=hHMYhajNtNg> [dostęp 03.01.2022].

¹³⁴ *Billy Hart Quartet featuring Joshua Redman.*

Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=IFRCNI77GNc&t=2012s> [dostęp 03.01.2022].



Przykład 87. Warstwy rytmiczne charakterystyczne dla stylu *abakuá*¹³⁵

Dzięki zastosowaniu zarówno akcentów, jak i techniki wykonawczej przytłumionych *rim shotów*, których charakterystyka brzmienia jest zbliżona do barwy dźwięku kongi przy wykorzystaniu uderzenia *slap tone*, myśl muzyczna w takcie 39 stanowi najwierniejsze odwzorowanie powyżej przedstawionych motywów rytmicznych.

W dalszej części partii solowej następuje rozwinięcie zaistniałej narracji muzycznej, a po niej stopniowe wprowadzanie ósemkowych wartości rytmicznych, przeplatających się z nawracającymi triolami. W kulminacyjnym fragmencie partii solowej, wykorzystując dźwięk *cowbella*, wzbogaciłem kolorystykę brzmieniową zestawu perkusyjnego.



Przykład 88. Fragment partii solowej zestawu perkusyjnego (5:12'' – 5:25'')

W finalnym fragmencie partii solowej triolowe frazy doprowadzają do powrotu myśli muzycznej, występującej w początkowej fazie improwizacji (takt 9–10, 13–14), tym samym nadając jej charakter ramowy. Chciałbym także podkreślić, iż motyw zawarty w taktach 7–8, który przygotowuje ów powrót, wpisuje się w strukturę rytmiczną *rumba clave* 2:3. Poprzez zastosowanie półotwartego czynela typu *hi-hat* w taktach 15–16 oraz

¹³⁵ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 196.

uproszczenie faktury wprowadziłem ostateczną stabilizację pulsacji, która doprowadza do pierwszej ekspozycji melodii głównej utworu.

Melody

27 *Ami7b5 Dalt Gmi7b5 C7b9 Fmi7 Bb9#5 Emi7 A9*

36 *Abmaj7 Abmi7 Gmi7 C9 F9#11 Bb7*

44 *2. F13#11 Bb7#9 Eb Gb7 B7 E7*

49 *Eb7 Gb7 B7 E7 on cue Eb7 Gb7 B7 Bb7*

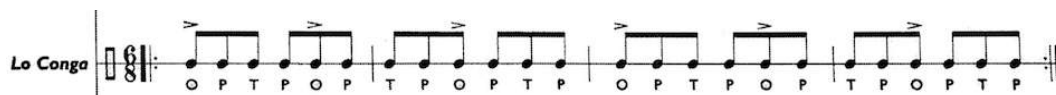
53 *only rhythm section*

55 *Bb7alt* **TUTTI** *rit.* **FINE**

Przykład 89. *Oblivion*, melodia główna oraz coda (5:32”–6:53”)

Melodię wprowadza saksofon tenorowy, do którego w takcie 35 dołącza saksofon altowy. Kontrabasista wprowadza linię basową opartą o rytmikę melodii głównej. W fakturze perkusyjnej kontynuowałem narrację muzyczną, wykorzystując czynel typu *hi-hat*. W drugiej części ekspozycji tematu utworu, która doprowadza do wejścia cody, następuje kilkukrotne podkreślenie warstwy rytmicznej *tresillo* w partii kontrabasu oraz zestawu perkusyjnego.

W codzie utworu ma miejsce dwukrotne wydłużenie wartości ćwierćnotowej przy równoczesnym wprowadzeniu triolowego feelingu. Jest to swego rodzaju nawiązanie oraz rozwinięcie idei zawartej w łącznikach występujących pomiędzy partiami improwizowanymi. W taktach 53–54 sekcja rytmiczna wprowadza motyw rytmiczny, który inspirowany jest czwórkowym grupowaniem trójdzielnych wartości rytmicznych, charakterystycznym dla stylistyki *abakuá* (Przykład 90.).



Przykład 90. Warstwa rytmiczna charakterystyczna dla stylistyki *abakuá*¹³⁶

Inspiracją dla finalnego motywu rytmicznego, wykonanego przez wszystkich instrumentalistów była struktura rytmiczna *standard bell pattern*. Bezpośrednie zapożyczenie stanowi ostatnich pięć dźwięków motywu (takty 55–56; Przykład 89.).

¹³⁶ E. Uribe, *The Essence of Afro-Cuban...*, s. 196.

Podsumowanie

Podejmując się artystycznej pracy doktorskiej, wyznaczyłem sobie cele i założenia, które następnie zrealizowałem w kilku etapach.

Rozpocząłem od studiowania afrokubańskiej tradycji muzycznej – od dostępnej literatury poprzez kontakt z artystami zajmującymi się tym tematem, aż do obserwacji i wysłuchania wykonań utworów i tańców w formacie audio lub audio-video. Niestety rzeczywistość pandemiczna uniemożliwiła zarówno badania terenowe, jak i artystyczną współpracę z kubańskimi muzykami mieszkającymi poza granicami Polski.

W dalszej kolejności wyselekcjonowałem charakterystyczne dla tej muzyki warstwy oraz zjawiska rytmiczne, które uznałem za warte wyeksponowania w autorskich aranżacjach. Następnie dokonałem wyboru utworów, stanowiących podstawę mojej dysertacji, które w swoich strukturach melodyczno-rytmicznych posiadały wyróżnione idiomy.

Kolejnym stadium pracy było stworzenie aranżacji, w których nadrzędną rolę pełnił pierwiastek rytmiczny, mający na celu wyeksponowanie cech typowych dla rytmiki afrokubańskiej: m.in. podporządkowanie melodii głównej *clave* w metrach nieparzystych, koncepcja kształtowania narracji muzycznej, zarówno w partiach solowych, jak i akompaniamentach sekcji rytmicznej, w oparciu o budowę strukturalną wyselekcjonowanych motywów (*tresillo*, *cinquillo*, polirytmia 3:2, itd.), oddanie konkretnego charakteru wybranych stylistyk muzycznych (np. *bolero*, czy też tradycja wykonawcza bębnów *Batá* związana z religią Santería), itp.

Podczas pracy aranżacyjnej wykorzystałem różne możliwości barwowe i kolorystyczne instrumentów w zespole, prezentując wybrane utwory w różnych zestawieniach instrumentalnych. Zastosowałem zmiany tempa oraz metrum, a także ustaliłem odmienną kolejność improwizacji w następujących po sobie utworach. Jednym z założeń koncepcyjnych było także przeszczepienie na grunt zestawu perkusyjnego różnych sposobów artykulacji wykorzystywanych w praktyce wykonawczej m.in. takich instrumentów jak kongi, bongosy, timbalesy. Ponadto w celu urozmaicenia kolorystyki brzmieniowej zestawu perkusyjnego poszerzyłem jego skład o kilka dodatkowych komponentów: bębenek baskijski, *mambo bell*, *woodblock*, bongosy, *rattles*.

Przygotowany materiał został zarejestrowany w Studio Nagrań A12 w Akademii Muzycznej w Krakowie im. Krzysztofa Pendereckiego, w dniach 01–02.03.2021r.

Artystami współtworzącymi nagranie byli:

Mateusz Śliwa – saksofon tenorowy

Marcin Konieczkiewicz – saksofon altowy

Piotr Orzechowski – fortepian

Alan Wykpiś – kontrabas

Tomas Celis Sanchez – instrumenty perkusyjne

Realizacji nagrań dokonał Kamil Madoń, natomiast za późniejszy miks i mastering odpowiedzialny był Bartłomiej Staniak.

Kolejnym etapem pracy było ułożenie kolejności nagranych utworów. Po ich kilkukrotnym przesłuchaniu zdecydowałem się na zestawienie bazujące na zasadzie kontrastów: formalnego, agogicznego, metryczno-rytmicznego, tonalnego, barwowego i kolorystycznego. Zabieg ten miał na celu stworzenie różnorodnego, utrzymującego uwagę słuchacza dzieła muzycznego.

W tym samym 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.

Efektom końcowym opisanych powyżej działań jest zarejestrowane na płycie dzieło artystyczne na sextet instrumentalny, inspirowane rytmiką afrokubańską. Jej elementy zawarte w tym dziele nadały mu osobliwych właściwości. Mam nadzieję, iż moja praca przyczyni się do przybliżenia szerszemu gronu wartościowych źródeł inspiracji, znajdujących się u podstaw muzycznego dziedzictwa Kuby.

Bibliografia

Monografie

1. Carpentier Alejo, *Music in Cuba*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001.
2. Fernandez Raul A., *From Afro-Cuban Rhythms To Latin Jazz*, University of California Press, Los Angeles 2006.
3. Hancock Herbie, Lisa Dickey, *Herbie Hancock. Autobiografia legendy jazzu*, SQN, Kraków 2015.
4. Niedziela-Meira Jacek, *Historia Jazzu. 100 wykładów*, Grupa Infomax, Katowice 2014.
5. Orovio Helio, *Cuban Music From A to Z*, Duke University Press, Durham 2004.
6. Owens Thomas, *Bebop. The Music and Its Players*, Oxford University Press, Nowy Jork 1995.
7. Uribe Ed, *The Essence of Afro-Cuban Percussion and Drum Set*, Warner Bros. Publications, Miami 1994.
8. Peñalosa David, *The Clave Matrix. Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins*, Bembe Books, Redway 2009.
9. Rizzo Gene, *The Bud Powell Collection*, Hal-Leonard, Milwaukee 2002.
10. Roberts John Storm, *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*, Oxford University Press, Nowy Jork 1999.
11. Schweitzer Kenneth George, *Afro-Cuban Batá Drum Aesthetics: Developing Individual and Group Technique, Sound and Identity*, College Park 2003.
12. Sublette Ned, *Cuba and Its Music. From the First Drums to the Mambo*, Chicago Review Press, Chicago 2004.
13. Truly Donald Brooks, *The Afro-Cuban Abakuá: Rhythmic Origins to Modern Applications*, Miami 2009.

Artykuly

1. Ruidiaz Rodriguez Armando, *The Methodology of „Generic Complexes” and the Analysis of Autochthonous Cuban Music*, nieopublikowany artykuł naukowy, 2017.

Źródła internetowe – filmografia

1. Berroa Ignacio, *Mastering the Art of Afro-Cuban Drumming*, Alfred Publishing Company, Nowy Jork 1995 (film), <https://www.youtube.com/watch?v=fU8z70pdrmo> [dostęp: 29.11.2021].
2. Hidalgo Giovanni, *Giovani Hidalgo In The Tradition*, Alfred Publishing Company, Nowy Jork 2003 (film), <https://www.youtube.com/watch?v=KkROQI3qGLQ> [dostęp: 05.02.2022].
3. Quintana Jose Luis, *The History of Songo*, Alfred Publishing Company, Nowy Jork 1996 (film), <https://www.youtube.com/watch?v=e0BMLzFDnF8> [dostęp: 30.11.2021].

Dyskografia

1. Afro-Cuban All Stars: *A Toda Cuba Le Gusta* (World Circuit 1997), *Distinto diferente* (World Circuit 1999), *Baila Mi Son* (Tumi Music 2000)
2. Alfredo Calvo y su Bata Oba Tola: *Bata y Bembe de Matanzas* (Kabiosile 2003)
3. Antonio Arcaño y sus Maravillas: *Angoa* (Caribe Sound 2014)
4. Arsenio Rodriguez: *La Pachanga* (Tico Records 1963), *Primitivo* (Royal Roost 1965), *Sabroso y caliente* (Antilla 1972)
5. Ballet Folklórico Cutumba de Santiago: *Ritmos Cubafrikanos vol. 1* (Academy of Cuban Folklore and Dance 2006), *Ritmos Cubafrikanos vol. 2* (Academy of Cuban Folklore and Dance 2006), *Orishas - Musica para Danzar* (Academy of Cuban Folklore and Dance 2007)
6. Benny Moré: *La Época de Oro* (RCA Camden 1969), *Benny Moré Canta Boleros* (Egrem 2006)
7. Buena Vista Social Club: *Buena Vista Social Club* (World Circuit 1997), *Lost and Found* (World Circuit 2015)
8. Carlos Embale: *Rumbero Mayor* (EGREM 1992), *Dale Tumba* (Soul Vibes 2013)
9. Carlos „Patato” Valés: *Unico y Diferente* (Connector Music 1997), *El Hombre* (Mambo Maniacs 2004)
10. Celia Cruz: *Boleros* (Craft Recordings 1993), *Dios Disfrute a la Reina* (Sony Music 2004), *Rumberos de Ayer* (Plaza Mayor Company 2006)
11. Charlie Haden: *Nocturne* (Verve Records 2001)

12. Chick Corea: *My Spanish Heart* (Verve Records 1976), *The Vigil* (Concord Records 2013), *Antidote* (Concord Records 2019)
13. Chucho Valdés: *Babalú Ayé* (Havana Club 1997), *Briyumba Palo Congo* (Blue Note 1999), *AfroCubanismo Live!* (Bembe Records 2007)
14. Clave y Guaguancó: *Noche De La Rumba* (Tumi Music 1999), *La Rumba Que No Termina* (Cuba Chévere 2006), *Iyawo* (Caribe Sound 2014)
15. Conjunto de Percusión de Danza Nacional de Cuba: *Jesús Pérez in memoriam* (EGREM 1987)
16. Conjunto Folklórico Nacional de Cuba: *Conjunto Folklórico Nacional de Cuba* (Areito 1962), *Musica Yoruba* (Bembe Records 1996)
17. Dizzy Gillespie: *Afro* (Norgran 1954), *Afro-Cuban Jazz Moods* (Pablo 1975)
18. Ecué Tumba: *Buenavista En Guaguancó* (Camajan 2001), *En Un Solar De Pogoloti* (Envidia 2003)
19. Eddie Palmieri: *Echando pa'lante* (Tico Records 1964), *Vámonos Pa'l Monte* (Fania Records 1971), *La Perfecta II* (Concord Records 2002)
20. Elewe Egungun Drummers: *Yoruba Elewe-Bata Drums and Dance* (Folkways Records 1980)
21. Familia Valera Miranda: *El Son Y Su Sabor Desde Santiago De Cuba* (Take-Off 1996), *Vida Parrandera* (EGREM 2018)
22. Félix Alduén: *Candela!* (Casabe Records 2006)
23. Francisco Aguabella: *Cantos a los Orishas* (Pimienta Records 2006)
24. Gina Martin: *A Los Santos* (GR Records 1976)
25. Gonzalo Rubalcaba: *XXI Century* (5 Passion Records 2011), *Oh Vida!* (5 Passion Records 2018), *Viente Y Tiempo - Live at Blue Note Tokyo* (Top Stop Music 2020), *Skyline* (5 Passion Records 2021)
26. Grupo Abbilona: *Abakua Music* (Caribe Sound 2013), *Cantos de Congos Y Paleros* (Caribe Sound 2013), *Abbilona - Babalu Aye III* (Caribe Sound 2013)
27. Grupo Afrocuba de Matanzas: *Rituales Afrocubanos* (EGREM 1993), *The Suite Abakuá* (Bis Music 2017)
28. Grupo Folklorico De Cuba: *Toques Y Cantos De Santos vol.1* (Seyer Records 1995), *Toques Y Cantos De Santos vol.2* (Seyer Records 1996)
29. Grupo Folklórico Justí Barreto: *Santería (Toques y Cantos)* (Disco Hit Productions 2004)

30. Ignacio Berroa: *Codes* (Blue Note 2006), *Heritage and Passion* (5 Passion Records 2014)
31. Israel „Cacháo” Lopez: *Cuban Music In Jam Session* (Bonita 1959), *Maestro De Maestros* (Tania Music 1994), *Descargas* (Orfeón Videovox 2016), *Danzón* (Caribe Sound 2016)
32. Jazz At Lincoln Center Orchestra: *Live in Cuba* (Blue Engine Records 2015), *Una Noche Con Ruben Blades* (Blue Engine Records 2018)
33. Lázaro Ros: *Asoyi* (O.K. Records 1995), *Oshún* (Unicornio 2001), *Yemayá* (Unicornio 2001), *Obatalá* (Unicornio 2001), *Colección Orisha Ayé* (Unicornio 2001), *Canta a Elegua* (Caribe Sound 2014)
34. Los Muñequitos de Matanzas: *Congo Yambumba* (Qbadisc 1994), *Vacunao* (Qbadisc 1995), *Guaguancó Matancero* (Tumbao Cuban Classics 2001), *Rumba De Corazón* (Bis Music 2002), *Tambor De Fuego* (Bis Music 2006), *De Palo Pa’ Rumba* (Bis Music 2009)
35. Los Papines: *Fantasia en Ritmo* (Areito 1965), *Los Papines* (Areito 1977), *El Retorno a La Semilla* (Color 1988), *Oye Men Listen... Guaguanco!* (Bravo Records 1994), *Guaguanco. El Ritmo Propio* (Soul Vibes 1998)
36. Los Van Van: *Songo* (Mango 1988), *Bailando Mojao* (World Pacific Records 1993), *Llego... Van Van* (Havana Caliente 1999), *Live At Miami Arena* (Havana Caliente 2003)
37. Lozaro Ros & Olorun: *Songs for Eleguá* (Ashé Records 1996)
38. Machito & His Afro Cubans: *Afro Cuban Jazz Suite* (Mercury 1951), *Tremendo Cumban* (Craft Recordings 1954), *This Is Machito* (Craft Recordings 1956)
39. Mario Bauza & His Afro-Cuban Jazz Orchestra: *The Legendary Mambo King* (Messidor 1992), *My Time Is Now* (Messidor 1993)
40. Mongo Santamaria: *Drums and Chants* (Craft Recordings 1957), *Afro Roots* (Prestige 1972), *Summertime* (Pablo Records 1981)
41. Orquesta Aragón: *Me Voy Para La Luna* (Discuba 1962), *Danzones De Ayer y De Hoy* (Discuba 1979), *La Charanga Eterna* (Lusafrica 1999)
42. Papo Angarica: *Fundamento Yoruba, vol. 1* (EGREM 1997), *Fundamento Yoruba, vol. 2* (EGREM 2000)
43. Patato y Totico: *Patato y Totico* (Mediterraneo 1992), *Que Linda va* (Caribe Music 2014)

44. Septeto Nacional Ignacio Piñeiro: *Sones Cubanos* (Areito 1969), *De Cuba son Matamoros* (Bis Music 1999)
45. Sexteto Habanero: *75 Años Después* (Discos Corasón 1995), *Orgullo De Los Soneros* (Lusafrica 1998), *Son Cubano 1924-1927* (Tumbao Cuban Classics 2006)
46. Sexteto Nacional: *Como Se Baila El 'Son'* (Bravo Records 1993)
47. Tito Puente: *Dance Mania* (RCA Victor 1958), *Tambo* (RCA Victor 1960), *Carnaval En Harlem* (Tico Records 1966), *Mambo Birdland* (RMM Records 1999)
48. Totico y sus Rumberos: *Totico y sus Rumberos* (Montuno Records 1992)
49. Yoruba Andabo: *El Callejon De Los Rumberos* (Pm Records 1993), *Rumba En La Habana Con* (AYVA Musica 2006), *El Espiritu de la Rumba* (Cubamusic Records 2015), *Seguimos Sonando* (EGREM 2020)

Streszczenie

Rytmika afrokubańska jako źródło inspiracji współczesnego perkusisty na podstawie własnych opracowań wybranych utworów jazzowych

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

We wstępie opisałem, z czego wynika moje zainteresowanie rytmiką afrokubańską, podałem cele pracy oraz wyjaśniłem koncepcję dzieła artystycznego, wskazując zarówno na powód doboru poszczególnych utworów, główne idee przyświecające mi w procesie aranżacji, jak i zmienną obsadę wykonawczą.

Pierwszy rozdział traktuje o charakterystyce warstw i zjawisk rytmicznych, które wykorzystałem w nagranych utworach. Zawiera sześć podrozdziałów. Przedstawiłem w nich wnioski badań takich naukowców jak m.in. Ned Sublette, David Peñalosa, Ed Uribe dotyczące genezy, budowy strukturalnej, znaczenia oraz zastosowania opisanych motywów rytmicznych.

W drugim rozdziale dokonałem szczegółowej analizy transkrypcji partii perkusyjnych dwóch artystów, tj. Roya Haynesa i Marcusa Gilmore'a, którzy odegrali znaczącą rolę w procesie krystalizacji mojego języka muzycznej wypowiedzi. Nadrzędną ideą w tym procesie było wskazanie objawiających się na trzech płaszczyznach (gry na czynie typu *ride*, budowania pełnej faktury perkusyjnej w trakcie akompaniamentu oraz solowej improwizacji) opisanych w pierwszym rozdziale motywów oraz zjawisk rytmicznych. Rozdział ten zawiera siedem podrozdziałów. Każdy z nich opisuje analizę jednej z transkrypcji.

Trzeci rozdział zawiera szczegółowy opis genezy, inspiracji, procesu twórczego, budowy, wykorzystanych zabiegów aranżacyjnych poszczególnych utworów wchodzących w skład dzieła muzycznego. Każdy z siedmiu podrozdziałów traktuje o pojedynczej reinterpretowanej kompozycji, ułożonych zgodnie z kolejnością na nagraniu. Jest to najbardziej rozbudowana część opisu artystycznej pracy doktorskiej.

W podsumowaniu zawarłem esencjonalny opis podjętych działań. Przypomniałem w nim założenia pracy oraz przedstawiłem uzyskane efekty i rezultaty. W tej części przytoczyłem także informacje dotyczące procesu nagrania materiału dźwiękowego, stanowiącego podstawę mojej artystycznej dysertacji.

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

Dyskografia prezentuje spis dzieł muzycznych, będących moją inspiracją w procesie twórczym.

Źródła internetowe stanowią dopełnienie bibliografii, głównie w kontekście materiałów audio-video dostępnych online.

Słowa kluczowe: rytmika afrokubańska, *clave*, polirytmia, *tresillo*, *cinquillo*, *habanera*, muzyka jazzowa, folklor muzyczny Kuby.