



Dziedzina: sztuki

Dyscyplina: sztuki muzyczne

mgr Bogdan Skiedrzyński

**Zastosowanie polifonii, monofonii i struktur
akordowych na przykładzie własnej twórczości –
współczesna, oryginalna wizja brzmienia
jazzowego tria z gitarą**

The Use of Polyphonic, Monophonic and Chordal Textures
in the Author's Original Compositions. Contemporary and Original
Sound Concept for a Jazz Trio with Guitar

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dra hab. Jerzego Szymaniuka

Akceptacja promotora

Zielona Góra 2026

Część I

Dzieło artystyczne w formie zapisu elektronicznego

(nośnik elektroniczny dołączony do pracy)

Lista utworów:

1. <i>Octobalt</i>	7:01
2. <i>Seagulls Dance</i>	4:30
3. <i>Did You Know That Beeches Always Watching?</i>	4:50
4. <i>Amber Eyes</i>	5:38
5. <i>A Star Of North</i>	6:48
6. <i>Undertow</i>	5:29
7. <i>... and The Horizon Was Empty</i>	5:35

czas łączny 39:51

Wykonawcy:

Bogdan Skiedrzyński – gitara

Grzegorz Piasecki – kontrabas

Mateusz Maniak – perkusja

Nagrania zrealizowano w studiu Monochrom, Gniewoszków, 26-27.03.2025

Realizacja dźwięku – Ignacy Gruszecki

miks i master – Maciej Prokopowicz

Część II

Opis dzieła artystycznego

Spis treści

Słownik terminów	7
Summary	9
Wprowadzenie	13
Rozdział I. Faktura w muzyce. Rys historyczny i wyjaśnienie pojęć	17
1.1. Faktura monofoniczna	18
1.2. Faktura polifoniczna	20
1.3. Faktura homofoniczna	24
1.4. Akompaniament akordowy	26
Rozdział II. Adaptacja faktur na język jazzu. Praktyka wykonawcza w grze na gitarze	31
2.1. Faktura monofoniczna	32
2.2. Faktura polifoniczna	40
2.3. Faktura homofoniczna	48
2.4. Akompaniament akordowy	54
Rozdział III. Autorska koncepcja kształtowania brzmienia. Analiza dzieła	63
3.1. <i>Octobalt</i>	64
3.2. <i>Seagulls Dance</i>	74
3.3. <i>Did You Know That Beeches Always Watching?</i>	86
3.4. <i>Amber Eyes</i>	95
3.5. <i>A Star Of North</i>	104
3.6. <i>Undertow</i>	113
3.7. <i>...and The Horizon Was Empty</i>	123
Podsumowanie	137
Bibliografia	139
Indeks nazwisk	143
Spis przykładów nutowych	145
Materiał nutowy (dzieło)	149

Słownik terminów

Spis zawiera wyjaśnienie terminów obcojęzycznych stosowanych do opisanie zjawisk w muzyce jazzowej.

alternate picking – technika naprzemiennego kostkowania

arch top – gitara o wygiętej (łukowatej) płycie wierzchniej i tylnej, zwykle wyposażona w otwory rezonansowe w kształcie litery „f”

bebop – styl jazzu rozwijający się w latach 40. XX wieku, charakteryzujący się szybkim tempem, złożoną harmonią, rozbudowaną improwizacją

chorus – jeden przebieg harmoniczny formy jazzowego utworu, na której solista buduje improwizowaną narrację

down stroke – wydobywanie struny ruchem kostki w dół

economy picking – kostkowanie ekonomiczne, polega na wzbudzaniu kolejnych strun najbliższą drogą, dźwięki na wyższych strunach są grane ruchem kostki w dół, natomiast niższe w górę

even eights – sposób artykulacji, w którym wszystkie nuty są wykonywane w równym czasie i o jednakowej długości, w przeciwieństwie do nieregularnego podziału wartości (swingowania)

fingerstyle – gitarowa technika wydobywania dźwięków palcami prawej ręki, termin często jest używany do określenia sposobu gry polegającej na jednoczesnym łączeniu melodii, akompaniamentu i linii basu

fusion – gatunek muzyczny łączący stylistykę jazzową i rockową

hammer-on – technika wydobywania dźwięku na gitarze jedną ręką, polegająca na uderzeniu palcem w podstrunnice, co wzbudza strunę bez konieczności szarpnięcia jej drugą ręką

hi-hat – część zestawu perkusyjnego, dwa mniejsze talerze zwrócone ku sobie, osadzone na nożnym mechanizmie przybliżającym

hybrid picking – technika polegająca na wydobywaniu dźwięków jednocześnie kostką i palcami w tej samej ręce

let ring – technika wykonawcza w której dźwięki naturalnie wybrzmiewają bez ich tłumienia, stosowana w instrumentach strunowych

off-beat – słabe części taktu, 2 i 4 miara taktu

pull-off – technika wydobywania dźwięku na gitarze jedną ręką, polegająca na „odciągnięciu”

palca z progu struny, co powoduje wydobywanie niższego dźwięku, już przytrzymywanego na tej samej strunie innym palcem

skipping – technika polegająca na omijaniu jednej lub kilku sąsiednich strun podczas gry pojedynczych dźwięków lub pasaży na gitarze

standard – utwór, który był wielokrotnie wykonywany przez wielu artystów

sweep picking – technika gry na gitarze polegająca na płynnym, szybkim i jednokierunkowym prowadzeniu kostki przez kolejne struny; na każdej strunie wykonywany jest zazwyczaj jeden dźwięk, a płynny ruch prawej ręki przez kolejne struny jest inicjowany jednym ruchem nadgarstka; kolejne dźwięki realizowane są poprzez zmianę pozycji nadgarstka względem strun

swing – sposób pulsacji właściwy dla muzyki jazzowej

tapping – technika gry na gitarze polegająca na wydobywaniu dźwięków poprzez energiczne uderzenie palcem prawej ręki bezpośrednio na próg gryfu, bez użycia kostki; palec, dociskając strunę do progu, wprawia ją w drganie i powoduje uzyskanie wysokości dźwięku odpowiadającej miejscu jego przyłożenia

thumb technique – technika gry polegająca na wydobywaniu dźwięków wyłącznie przy użyciu kciuka prawej ręki, bez zastosowania kostki, dźwięk wydobywany jest bezpośrednim kontaktem opuszka kciuka ze struną

two-handed tapping – tapping wykonywany oburęcznie

up stroke – wydobywanie struny ruchem kostki w górę

voicing – układ głosów w akordzie

Oznaczenia skrótów zastosowanych w pracy:

dżw. – dźwięk

t. – takt (y)

Summary

The doctoral dissertation entitled *The Use of Polyphonic, Monophonic and Chordal Textures in the Author's Original Compositions. Contemporary and Original Sound Concept for a Jazz Trio with Guitar* presents the author's original concept of the sound of a contemporary jazz trio consisting of electric guitar, double bass, and drums. The choice of this topic results from the author's many years of stage experience in various ensemble configurations, as well as the conviction that a trio in this instrumentation creates favorable conditions for the exploration of texture integrating monophony, polyphony, homophony, and chordal structures within a single instrument. The relatively narrow overtone characteristics of the guitar predispose this ensemble setting to expose articulatory nuances, voice separation, and contrapuntal solutions, also in the lower registers. This creates a context for redefining the role of the guitar – not only as a melodic and harmonic instrument, but also as a carrier of multilayered musical narration.

The aim of the dissertation is to examine the role and significance of consciously applied textural means in shaping the individual sound of a contemporary jazz trio with guitar. The analysis of the musical notation of the themes, as well as the transcriptions of improvised solo parts, demonstrates the originality and innovativeness of the applied solutions and their influence on the sonic identity of the ensemble. The thesis assumes that the integration of different types of textures in the author's compositional practice forms the basis for developing an original and contemporary sound concept for a jazz trio with guitar.

The main part of the work consists of an artistic project including seven original compositions, which constitute the research material for the conducted analysis. The diversity of the pieces made it possible to demonstrate the influence of the applied techniques and the organisation of the musical material on the shaping of the ensemble's original sound. The descriptive part of the dissertation consists of three chapters. The first chapter contains a historical overview and an explanation of the concepts related to texture: monophony, polyphony, homophony, and chordal accompaniment. The second chapter presents the adaptation of these textures to the language of jazz, with particular reference to guitar techniques illustrated by selected artists.

The third chapter, which constitutes the main part of the dissertation, is an analysis of the artistic work based on audio recordings, musical notation of the themes, and transcriptions of selected fragments of improvised solo parts. The author presents his original concept of shaping the sound of a jazz trio with guitar in the context of the use of diverse textures. He discusses interpretative issues, the organisation of the musical material, and highlights such elements as style, harmony and melody, the organisation of the rhythmic layer, textural density, and the shaping of musical tension. The author also describes performance-related issues, indicating technical difficulties encountered during the realisation process and the ways in which they were solved. The dissertation also includes an introduction, a conclusion, a bibliography, index of names, list of musical examples and scores.

The seven original compositions included in the artistic work are characterised by stylistic diversity as well as by varied use of such elements as changing meter (for example 7/4, 5/4, 4/4, 3/4), agogics, dynamic layers, and sonoristic devices (for example drum parts performed with sticks, rute sticks, and brushes, as well as varied sound production on the double bass), all within the idiom of contemporary jazz. Although the pieces are recorded in the same instrumentation (Bogdan Skiedrzyński – guitar, Grzegorz Piasecki – double bass, Mateusz Maniak – drums), each composition has a distinct character, emphasising the acoustic nature of the ensemble and its sonic coherence.

In each composition, procedures aimed at creating a unique sound can be observed. The author frequently applies interpenetrating textures in the themes, using polyphonic narration in the form of two- and three-voice structures, homophonic organisation of the material, as well as monophonic lines with self-accompaniment. The construction of harmonic progressions is based on the conscious creation and resolution of tension, while simultaneously employing rarely used chordal structures. In addition, in many passages one of the polyphonic voices is reinforced in unison with the double bass. In solo sections the author explores harmonic connections of a dissonant character, exposing various jazz improvisation techniques adapted to a texturally variable narration. The improvised musical material is characterised, among other things, by a post-bebop language, the integration of phrases with self-accompaniment, the use of two-note harmonic structures, as well as polyphonic and homophonic fragments. Particular attention is paid to the performance techniques used in the perform

of the material, their characteristics, and their influence on the overall sound.

The analysis of the artistic work was intended to demonstrate the manner in which polyphony, monophony, homophony, and chordal structures are applied in the author's compositional practice, leading to the development of an original and contemporary sound concept for a jazz trio with guitar. It was also important to show the influence of integrating different types of textures both on the author's individual musical language and on the shaping of a unique ensemble narration and a multilayered sound of the whole group.

The author hopes that the presented original concept of shaping the sound of a jazz trio with guitar will serve as an inspiration for musicians searching for new means of expression in ensemble performance.

Wprowadzenie

Rola gitary w muzyce jazzowej ewoluowała na przestrzeni dziesięcioleci, równoległe z rozwojem samego gatunku oraz postępowaniem technologicznym. Jeszcze przed erą jazzu gitarę wykorzystywano do akompaniowania bluesowym śpiewakom czy instrumentalistom. Jednak cichy wolumen instrumentu ograniczał możliwości jego wykorzystania w roli solistycznej i w realizacji wielopłaszczyznowych struktur akompaniujących.

Brak elektrycznego wzmocnienia brzmienia wpłynął na profilowanie kształtu instrumentu. Rozpoczęto budowę większych i specjalnie żebrowanych gitar, aby wzmocnić akustyczny sygnał i poprawić słyszalność instrumentu w *big bandach*¹.

Przełomowym momentem z perspektywy zastosowania gitary w jazzie była jej elektryfikacja, która wzmocniła sygnał instrumentu. Dzięki amplifikacji, na przełomie lat 30. i 40. XX wieku, Charlie Christian zaczął wykorzystywać gitarę jako instrument solistyczny i rozpropagował nowy model wykonawczy. Wzmocnienie akustycznego brzmienia wpłynęło także na zastosowanie mniejszych instrumentów, sprzyjających solowej wirtuozerii oraz obniżeniu akcji strun. Nowe możliwości techniczne zmieniały zastosowanie gitary – na przełomie lat 50. i 60. XX wieku Jim Hall oraz Barney Kessel zaczęli wykorzystywać ją zarówno jako jedyny instrument harmoniczny w obsadzie, jak i instrument solistyczny.

Od lat 60. trio w składzie gitara, kontrabas i perkusja było wykorzystywane przez kolejnych gitarzystów jako platforma eksploracji nowych metod kreowania materiału dźwiękowego. Bazując na dorobku poprzedników, kolejni artyści rozwijali, udoskonalali i wzbogacali zasoby środków wykonawczych wykorzystywanych w kreowaniu muzycznej narracji. W dysertacji autor odnosi się do dorobku mistrzów w zakresie monofonii, polifonii, homofonii i akompaniamentu akordowego, przedstawiając ewolucję metod organizacji materiału dźwiękowego w poszczególnych obszarach.

Przedmiotem niniejszej pracy jest opis dzieła wraz z analizą pod kątem

¹ Big band – typ orkiestry jazzowej (zazwyczaj od dwunastu do nawet dwudziestu muzyków) – składającej się z sekcji instrumentów dętych (saksofony, trąbki i puzony) i sekcji rytmicznej (fortepian, kontrabas lub gitara basowa oraz perkusja), formacja rozpowszechniona w erze swingu w latach 30. i 40. XX wieku. Zbigniew Ciechan klasyfikację zespołów omawia w kontekście stylu, charakteru środków wykonawczych i składu, ilości wykonawców, rozwoju instrumentów, a także funkcji zespołów. Zob. Z. Ciechan, *Aranżacja*, COMUK, Warszawa 1972, s. 16-18.

zastosowanych faktur, a także uzasadnienie wpływu tych faktur na kształtowanie brzmienia współczesnego jazzowego zespołu. W oparciu o siedem autorskich kompozycji, w których gitara – tak bogaty artykulacyjnie i interesujący instrument – pełni rolę wiodącą, autor analizuje sposób organizacji materiału dźwiękowego w skomponowanych częściach utworów oraz w improwizowanych partiach solowych. Autor opisuje świadomy sposób stosowania polifonii, monofonii, homofonii oraz struktur akordowych w autorskiej praktyce twórczej będący podstawą do wypracowania oryginalnej, współczesnej koncepcji brzmienia jazzowego tria z gitarą.

Platformą brzmieniową dzieła jest jazzowe trio w składzie: gitara, kontrabas i perkusja. Autor, występując przez lata w różnych konfiguracjach i obsadach instrumentalnych, uważa, że *combo*², w którym gitara jest jedynym instrumentem solistycznym i harmonicznym, będzie najlepszym środowiskiem do prezentacji różnorodnych struktur fakturalnych. Gitara ze swoją wąską alikwotową charakterystyką zyskuje w takim składzie przestrzeń do ukazania wszystkich artykulacyjnych niuansów istotnych w wielogłosowej fakturze i prowadzeniu głosów, realizowanych nierzadko w niskich rejestrach, a także do kreowania monofonicznych linii z autoakompaniamentem.

Do nagrania dzieła autor wykorzystał gitarę typu *arch top* włoskiego lutnika Nicolasa Moffy, wykonaną ze świerkowej płyty wierzchniej oraz klonowych boczaków i tyłu. Gitara została amplifikowana wzmacniaczem marki Groove Tubes, bez żadnych efektów modulujących dźwięk; autor użył jedynie efektu pogłosu. Zespół nagrywał materiał w separacji akustycznej; natomiast gitara była odizolowana od wzmacniacza ze względu na rejestrowanie akustycznego brzmienia instrumentu przy użyciu pary małomembranowych mikrofonów pojemnościowych.

Struktura pracy obejmuje: słownik terminów, streszczenie w języku angielskim, wprowadzenie, trzy rozdziały, podsumowanie, bibliografię, dyskografię, indeks nazwisk, spis przykładów nutowych oraz wykaz materiałów nutowych. W rozdziale pierwszym autor wyjaśnia terminy i przedstawia krótki rys historycznych faktur w muzyce. Rozdział drugi zawiera przykłady adaptacji faktur na język jazzu

2 Combo – niewielki, kameralny zespół jazzowy (zazwyczaj od trzech do dziewięciu muzyków), składający się z sekcji rytmicznej oraz jednego lub kilku instrumentów melodycznych. Sammy Nestico zespół typu combo definiuje w kontekście instrumentacji twierdząc, że „Mniejsze obsady z mniej niż trzema blachami i trzema saksofonami traktowane są już jako Combo”. S. Nestico, *The Complete Arranger*, Fenwood Music, Carlsbad 1993, s. 101.

wraz z charakterystyką praktyki wykonawczej w grze na gitarze. Przedstawione zostały sylwetki artystów kształtujących jazzową tradycję gitary w zakresie sposobu wykorzystania wspomnianych faktur wraz z opisem charakterystycznych elementów technik wykonawczych. Rozdział trzeci, będący główną częścią pracy, jest analizą dzieła na podstawie nagrania audio, zapisu nutowego tematów oraz transkrypcji wybranych fragmentów wyimprowizowanych partii solowych. Autor ukazuje autorską koncepcję kształtowania brzmienia tria jazzowego z gitarą w kontekście zastosowania zróżnicowanych faktur. Opisuje zagadnienia interpretacyjne, sposób organizacji materiału dźwiękowego wraz z wyeksponowaniem między innymi takich elementów jak stylistyka, harmonia i melodyka, sposób organizacji warstwy rytmicznej, gęstość materiałowa, kształtowanie napięć. Autor opisuje również problemy wykonawcze, wskazuje napotkane podczas procesu realizacji trudności techniczne i sposoby ich rozwiązywania. Ostatnią częścią dysertacji jest *Podsumowanie* zawierające wnioski końcowe z analizy dzieła. Autor w pracy bazuje na anglosaskim nazewnictwie dźwięków i zapisie symboli akordowych – adekwatnym dla opisu zjawisk występujących w muzyce jazzowej.

Rozdział I. Faktura w muzyce. Rys historyczny i wyjaśnienie pojęć

W niniejszym rozdziale autor podejmuje próbę przybliżenia aktualnego stanu wiedzy na temat czterech faktur muzycznych, których wpływ na oryginalne brzmienie jazzowego trio stanowi przedmiot niniejszej dysertacji. Autor odwołuje się do źródeł cytowanych w celu precyzyjniejszego wyjaśnienia pojęć oraz przybliżenia rysu historycznego każdej z faktur.

Termin „faktura” wywodzi się od łac. *facio* – „robię”. Józef Chomiński w drugim wydaniu *Encyklopedii Muzyki* Wydawnictwa Naukowego PWN pod redakcją Andrzeja Chodkowskiego pisze, że jest to wieloznaczny termin, który „można zdefiniować jako sposób realizacji utworu”³. Dariusz Terefenko, profesor amerykańskiego Uniwersytetu w Rochester, pisze o fakturze keyboardowej „z trzema głosami (...) w prawej ręce i jednym głosem w lewej ręce” oraz chorałowej jako „studium bardziej zaawansowanych technik realizacji progresji harmoniczych, które będziemy nazywać fakturami chorałowymi”⁴. Na nieco inne, dwuznaczne rozumienie terminu wskazuje Danuta Wójcik w publikacji pt. *ABC Form Muzycznych*:

- jako sposób wykorzystania, operowania poszczególnymi rodzajami środków wykonawczych;
- jako sposób skoordynowania elementu melodycznego z harmonicznym, czyli horyzontalnego z wertykalnym⁵.

Z kolei Zofia Lissa w swojej książce pt. *Zarys nauki o muzyce* podkreśla:

Przez fakturę rozumiemy pewien określony typ zależności pomiędzy poszczególnymi głosami w utworze wielogłosowym i określony sposób ich współdziałania w toku utworu⁶.

Podsumowując, terminem *faktura* określa się sposób organizacji materiału dźwiękowego, metodę kształtowania współbrzmień i prowadzenia głosów w utworze. W muzyce zazwyczaj wyróżnia się następujące faktury: monofoniczną, polifoniczną, homofoniczną, a także ich pochodne – jak na przykład faktura homorytmiczna czy heterofoniczna. Ze względu na obsadę dzieła wyróżniamy na przykład fakturę wokalną,

3 A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia Muzyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 246.

4 D. Terefenko, *Teoria Jazzu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM), Kraków 2023, s. 81.

5 D. Wójcik, *ABC Form Muzycznych*, Musica Iagellonica, Kraków 2003, s. 16.

6 Z. Lissa, *Zarys nauki o muzyce*, PWM, Kraków 1964, s. 182.

instrumentalną czy wokально–instrumentalną: „te typy faktur są równoznaczne z obsadą dzieła, konkretyzują jego realny kształt dźwiękowy”⁷. W zależności od tego czy obsada zespołu dysponuje zróżnicowanym brzmieniem czy nie, sposób organizacji współbrzmień jest określany jako jednorodny (faktura homogeniczna, np. kwartet smyczkowy, chór męski) bądź różnorodny (faktura poligeniczna, np. orkiestra symfoniczna, chór mieszany):

Rozróżniamy dwa typy układów fakturalnych zależnych od obsady: jednorodne (homogeniczne) i różnorodne (poligeniczne)⁸.

Współcześnie terminem określa się również specjalistyczny sposób komponowania utworów uwzględniający jego przeznaczenie i możliwości wykonawcze.

O cechach faktury decydują również możliwości wykonawcze związane z rodzajem instrumentów. W rozwoju muzyki instrumentalnej wykształciły się więc specjalne typy faktur: fortepianowa, skrzypcowa, instrumentów dętych, perkusyjnych⁹.

W kontekście wykonawczym i podziału na instrumenty Józef Chomiński i Krystyna Wilkowska–Chomińska zaznaczają w swojej publikacji:

Faktura lutniowa różni się od faktury instrumentów klawiszowych; lutnia posiadała krótko trwający dźwięk, wobec czego realizacja utworów wielogłosowych była trudna¹⁰.

Warto wspomnieć, że termin może również określać sposób organizacji brzmienia w percepcji słuchacza, uwarunkowany między innymi miejscem wykonania, np. salą koncertową, jej akustyką oraz rozmieszczeniem wykonawców. Zjawisko to określane jest mianem faktury topofonicznej.

1.1. Faktura monofoniczna

Faktura monofoniczna (monofonia) uznawana jest za najstarszą formę fonii i towarzyszy człowiekowi od najwcześniejszych przejawów aktywności muzycznej. Termin monofonia etymologicznie wywodzi się z języka greckiego: *monos* – „jeden”,

⁷ *Encyklopedia Muzyki*, op. cit., s. 247.

⁸ *Ibidem*, s. 247.

⁹ *Ibidem*, s. 247.

¹⁰ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, tom 1, PWM, Kraków 1989, s. 185.

phōnē – „głos” i oznacza jednogłosowość. Według *Encyklopedii Muzyki* jest to „muzyka pozbawiona elementu harmonicznego, opierająca się na elemencie melodycznym”¹¹. Podobnie termin definiuje D. Wójcik wskazując, że „monofonia to inaczej jednogłosowość” oraz jako „utwór muzyczny pozbawiony (..) elementu harmonicznego (np. muzyka ludów prymitywnych, chorał gregoriański, pieśni ludowe)”¹². J. Chomiński i K. Wilkowska-Chomińska piszą natomiast, że „układy jednogłosowe, a więc monofoniczne, tworzą zespoły jednorodne: męskie, żeńskie względnie chłopięce”¹³.

Podsumowując, *monofonia* to jednogłosowość, która jest ściśle powiązana z wysokością dźwięku, jego barwą, rytmem i długością wybrzmiewania. Występuje ona w niemal wszystkich kulturach świata (w większości pieśni ludowych), a analogiczne formy komunikacji dźwiękowej obserwuje się również w świecie zwierząt.

Jej geneza sięga okresów przedpiśmiennych, w których muzyka funkcjonowała przede wszystkim jako element rytuału, praktyk duchowych i wspólnotowych form komunikacji. Źródła archeologiczne i ikonograficzne wskazują, że już około III-II tysiąclecia p.n.e. muzyka Mezopotamii i Egiptu miała charakter zasadniczo monofoniczny. Warto wspomnieć, że już w starożytnej Grecji monofonia zyskała pierwszy systematyczny zapis: „Grecy stworzyli w okresie antyku w pełni rozwinięte pismo muzyczne”¹⁴. W okresie od V do IX wieku monofonia stała się podstawą muzyki liturgicznej, pełniąc funkcję nośnika łacińskiego tekstu sakralnego. Kulminacją tego procesu było ukształtowanie się chorału gregoriańskiego, rozumianego jako „jednogłosowe śpiewy liturgiczne kościoła rzymsko-katolickiego, ukształtowane na początku VIII w., a przekazane w rękopisach z IX w.”¹⁵. Równolegle do muzyki sakralnej funkcjonowały świeckie formy monofoniczne (pieśni), które w pełni rozwinęły się w XII i XIII wieku w twórczości francuskich trubadurów i truwerów oraz niemieckich minnesingerów. Na przełomie XVI i XVII wieku, w kręgu florenckiej Cameraty, pojawiła się monodia akompaniowana.

Grupa ta miała wyraźnie skryształizowany program artystyczny domagający się wskrzeszenia muzyki greckiej (...) postulowała jedność muzyki i słowa (...) kategorycznie potępiała zawikłaną

¹¹ *Encyklopedia Muzyki*, *op. cit.*, s. 567.

¹² D. Wójcik, *op. cit.*, s. 17.

¹³ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne. Opera i Dramat*, tom 4, PWM, Kraków 1976, s. 31.

¹⁴ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia ...*, s. 56.

¹⁵ *Encyklopedia Muzyki*, *op. cit.*, s. 323.

i niekomunikatywną muzykę polifoniczną”¹⁶.

Według tej koncepcji wyraźnie wyeksponowana linia melodyczna odzyskała nadrzędną rolę wobec harmonii. Zjawisko to odegrało istotną rolę w kształtowaniu się nowożytnych form wokalnych, w szczególności opery. W kolejnych stuleciach monofonia funkcjonowała zarówno w tradycjach ludowych, jak i jako świadomy środek stylistyczny w muzyce. W XX wieku powracała w kontekstach archaizujących, eksperymentalnych oraz w nurtach inspirowanych muzyką pozaeuropejską (m.in. arabską, japońską czy hinduską).

1.2. Faktura polifoniczna

Etymologia terminu polifonia wywodzi się z języka greckiego: *poly* – „wiele”, *phōnē* – „głos”. Jak podaje *Encyklopedia Muzyki* „polifonia to technika polegająca na równoczesnym prowadzeniu dwu lub więcej linii melodycznych”¹⁷. J. Chomiński i K. Wilkowska-Chomińska podkreślają, że „istotą faktury polifonicznej jest wertykalne współdziałanie dwóch lub więcej melodii. W rozwoju harmoniki faktura polifoniczna była zjawiskiem pierwotnym”¹⁸. Termin polifonii podobnie definiuje Kazimierz Sikorski:

Polifonia polega na łączeniu nad sobą dwóch, trzech, czterech i więcej linii melodycznych, samodzielnych pod względem melodycznym i rytmicznym (...) wzajemnie od siebie niezależnych. Współbrzmienia, które powstają na skutek spotkania się z sobą składników poszczególnych głosów są czynnikiem wtórnym¹⁹.

Termin ten podobnie definiuje również Z. Lissa:

Istotą polifonii jest równoczesne łączenie kilku (przynajmniej dwu) linii melodycznych, samodzielnych pod względem rytmu i rysunku melodycznego. Każda z tych linii jest równorzędna względem wszystkich pozostałych, żadna z nich nie jest ważniejsza od innej lub dominująca nad całością²⁰.

D. Wójcik zwraca również uwagę na zależność polifonii względem harmonii:

Istota faktury polifonicznej polega na równoczesnym prowadzeniu dwóch lub więcej samodzielnych linii melodycznych, opartym na prawach harmonicznym cechujących system tonalny w danej epoce

¹⁶ *Ibidem*, s. 135-136.

¹⁷ *Ibidem*, s. 696.

¹⁸ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne. Małe Formy Instrumentalne, tom I*, PWM, Kraków 1983, s. 159.

¹⁹ K. Sikorski, *Kontrapunkt część I*, PWM, Kraków 1953, s. 15.

²⁰ Z. Lissa, *op. cit.*, s. 182.

historycznej²¹.

Podsumowując, *polifonia* oznacza wielogłosowość, prowadzenie przynajmniej dwóch równorzędnych głosów, niezależnych melodycznie i rytmicznie, w obrębie jednej formy muzycznej. Wertykalnie tworzone współbrzmienia są elementem wtórnym pojawiającym się jako konsekwencja niezależnie prowadzonych linii. Przykład 1.2.1. przedstawia fragment faktury polifonicznej w kompozycji J. S. Bacha (Fuga A-mol).



Przykład 1.2.1. Przykład faktury polifonicznej, fragment *Fugi A-mol* (BWV 947), Johann Sebastian Bach²².

Trudno jednoznacznie ocenić, kiedy zaczęła się historia polifonii. Jej pierwotne formy mogły występować jeszcze w starożytności, o czym wspominają J. Chomiński i K. Wilkowska-Chomińska:

Z pewnymi jej formami spotkaliśmy się już w starożytności (Egipt, Grecja), na co mogła wskazywać heterofonia oraz gra na podwójnym aulosie. Badania etnograficzne dowiodły, że nawet ludy stojące na bardzo niskim poziomie cywilizacji posługują się burdonami, paralelizmami, ostinatami, a nawet imitacjami²³.

Ci sami autorzy piszą dalej, że od około IX wieku w kręgu kultury zachodnioeuropejskiej zaczyna się rozwój nauki o wielogłosowości, o czym świadczy istnienie dwóch ośrodków zajmujących się polifonią: „w tym samym czasie istniały dwa ośrodki uprawiania muzyki wielogłosowej, angielski i francusko-włoski”²⁴. Istotnym źródłem wiedzy na temat wielogłosowości jest traktat *Musica enchiriadis* (z ok. 900 roku), w którym opisano praktykę *organum* – paralelnego prowadzenia głosów w interwałach kwarty,

21 D. Wójcik, *op. cit.*, s. 20.

22 Opracowanie własne na podstawie: Johann Sebastian Bach, *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, tom 36, Breitkopf und Härtel, Lipsk 1890, s. 162.

23 J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia ...*, s. 101.

24 *Ibidem*, s. 101.

kwinty i oktawy. W wyniku rozwoju techniki głosy z biegiem stuleci ulegały większej niezależności: „Przedstawione przez Guidona z Arezzo rodzaje diaphonii wskazują, że między IX a XI w. dokonywał się proces melodycznego usamodzielniania się głosów”²⁵. W zachodniej Europie działało w tym okresie kilka niezależnych szkół zajmujących się problematyką polifonii, które przyczyniły się do dalszego rozwoju technik wielogłosowych. Szczególne znaczenie miała szkoła paryska skupiona wokół katedry Notre Dame, działająca w XII i XIII wieku. Twórczość Léoninusa i Pérotinusa stanowi istotny etap w historii polifonii, gdyż doprowadziła do wykształcenia form *organum melizmatycznego*, *discantusu* oraz *klauzuli*. W tym okresie nastąpiło wyraźne rozszerzenie liczby głosów oraz dalsze ich usamodzielnienie, co sprzyjało rozwojowi myślenia kontrapunktycznego. Warto wskazać na technikę *cantus firmus* rozumianą jako: „struktura melodyczna będąca podstawą kompozycji wielogłosowej. Do niej dokomponowywano głosy kontrapunktujące”²⁶ – wykorzystującą dorobek chorału gregoriańskiego. Od XIII w. istotną rolę odegrał *motet*, który stał się jednym z najbardziej reprezentatywnych form polifonicznych średniowiecza. Kolejnym etapem rozwoju polifonii była epoka *ars nova*, charakteryzująca się znacznym postępem w dziedzinie notacji rytmicznej i metrycznej. Umożliwiło to większą precyzję w zapisie relacji pomiędzy głosami oraz dalszą komplikację struktur wielogłosowych. Twórczość Guillaume’a de Machaut stanowi przykład dojrzałej polifonii średniowiecznej, łączącej złożoność formalną z wyraźnym zróżnicowaniem funkcji poszczególnych głosów. Warto wskazać na *kanon* jako technikę kontrapunktyczną opartą o polifonię imitacyjną. W XV i XVI wieku polifonia osiągnęła pełnię rozwoju w muzyce renesansowej. Kompozytorzy szkoły franko-flamandzkiej, tacy jak Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht czy Josquin des Prez, rozwinęli technikę kontrapunktu imitacyjnego, opartą na równorzędnym traktowaniu głosów oraz logicznej organizacji materiału muzycznego. Polifonia renesansowa charakteryzowała się dążeniem do konsonansowego brzmienia oraz ścisłą kontrolą dysonansów, co znalazło wyraz zarówno w praktyce kompozytorskiej, jak i w traktatach teoretycznych epoki. Warto wspomnieć o polifonii wokalnej z przełomu XVI w., rozwijanej w ramach muzyki sakralnej, zwłaszcza w formach mszy i motetu. Styl palestrinowski, ukształtowany w kontekście reform soborowych, stanowił wzorzec przejrzystej i zrównoważonej polifonii,

²⁵ *Ibidem*, s. 102.

²⁶ *Encyklopedia Muzyki*, op. cit., s. 137.

w której nadrzędną rolę odgrywała czytelność tekstu przy jednoczesnym zachowaniu zasad kontrapunktu. Szczególną rolę odgrywał kanon, będący najbardziej rygorystyczną realizacją zasady imitacyjnej i zarazem jedną z podstawowych form kontrapunktycznych.

Techniką stosowaną w kanonie jest imitacja ścisła. Z imitacją mamy do czynienia wówczas, kiedy dana melodia jest powtarzana z pewnym opóźnieniem w innym głosie, kontynuując jednocześnie swój dalszy przebieg i stając się kontrapunktem dla głosu naśladowującego²⁷.

U schyłku renesansu oraz w epoce baroku polifonia zaczęła współistnieć z nowymi tendencjami homofonicznymi i monodycznymi, jednak nie utraciła swojego znaczenia. Została włączona w system tonalny i przekształcona w ramach nowych form instrumentalnych, takich jak *ricercar*, *canzona*, *fantazja*, *inwencja* oraz przede wszystkim *fuga*. Według Franciszka Wesołowskiego „Fuga to ewolucyjna forma imitacyjna, wykształcona w początkach XVII wieku”²⁸, która ukształtowała się jako forma oparta na konsekwentnym przetwarzaniu tematu w kolejnych głosach, z zastosowaniem technik imitacyjnych i kontrapunktycznych podporządkowanych planowi tonalnemu. Polifonia barokowa, osiągająca kulminację w twórczości Johanna Sebastiana Bacha, łączyła rygor kontrapunktu z zasadami tonalności.

W XVIII i XIX wieku polifonia zaczęła w większym stopniu współistnieć z harmoniczną dominacją homofonii i rozwojem form sonatowych, pozostając jednak istotnym elementem warsztatu kompozytorskiego. W epoce klasycyzmu i romantyzmu polifonia funkcjonowała głównie jako narzędzie urozmaicenia tekstury muzycznej, współistniejąc z wyraźnie homofoniczną strukturą form sonatowych i symfonicznych. W XX wieku polifonia znalazła nowe zastosowania zarówno w muzyce awangardowej, eksperymentalnej, jak i w jazzie czy muzyce popularnej.

Ciekawie o technikach polifonicznych w twórczości polskich kompozytorów w drugiej połowie XX wieku pisze Kosma Szust:

Odnalezienie przykładów technik polifonicznych w muzyce polskiej drugiej połowy XX wieku i wyjaśnienie sensu ich użycia umożliwia refleksję ogólniejszej natury. Szersze spojrzenie na materiał badawczy pozwala bowiem dostrzec kilka ważnych prawidłowości. Po pierwsze wydaje się, że wart podkreślenia jest fakt stałej obecności technik polifonicznych w wielu koegzystujących ze sobą nurtach stylistycznych, jak również w twórczości kolejnych generacji kompozytorów. Z drugiej strony, mimo korzyści jakie czerpali z używania technik polifonicznych polscy przedstawiciele drugiej moderny i postmodernizmu, próżno szukać pośród

27 F. Wesołowski, *Nauka kontrapunktu*, Centrum Edukacji Artystycznej (CEA), Warszawa 2008, s. 40.

28 *Ibidem*, s. 86.

ich dzieł utworów w całości napisanych za pomocą tylko jednej z technik. Kanony czy elementy związane z fugą obecne były w przywołanych kompozycjach tylko lokalnie jako odpowiedź na doraźne potrzeby lub jako materiał potrzebny w procesach prekompozycyjnych. Stąd też należałoby wskazać na podrzędną, funkcjonalną rolę technik polifonicznych w nowej muzyce²⁹.

1.3. Faktura homofoniczna

Etymologia terminu homofonia pochodzi z greki: *homoios* – „jednakowy”, *phōnē* – „głos”. Według J. Chomińskiego i K. Wilkowskiej-Chomińskiej:

Faktura homofoniczna polega na aktywności melodycznej tylko jednego głosu, któremu towarzyszy harmonika w postaci zwartych pionów akordowych, np. L. van Beethoven Sonata f-mol op. 2 nr 1, Prestissimo, temat II, lub figuracji, np. W. A. Mozart Sonata C-dur, Andante, KV 545³⁰.

Encyklopedii Muzyki PWN podaje:

Homofonia, to rodzaj faktury, której istotną cechą jest priorytet jednej melodii (...) w stosunku do akompaniamentu harmonicznego, występującego w postaci pionów akordowych lub figuracji³¹.

W podobny sposób termin definiuje Kazimierz Sikorski:

Podstawą homofonii jest jedna melodia główna, która opiera się na współbrzmieniach zorganizowanych według pewnej stałej zasady tj. na akordach. Tylko ta jedna linia melodyczna, najczęściej najwyższy głos zespołu, jest samodzielna; pozostałe linie melodyczne powstają z dźwięków składowych akordów następujących po sobie; nie są one głosami równorzędnymi i niezależnymi, lecz akordowymi, wynikającymi z podłoża harmonicznego³².

Z. Lissa podkreśla wyraźny związek homofonii z zagadnieniem akordowym:

Istotą homofonii jest dominacja jednej głównej linii melodycznej, przeważnie leżącej w głosie najwyższym (choć nie jest to konieczne), opartej na współbrzmieniach o stałej budowie, czyli akordach. Homofoniczny jest ten typ techniki wielogłosowej, w której czynnikiem konstrukcyjnym wielogłosowej całości są akordy i ich następstwa w określonych stosunkach wzajemnych³³.

Podsumowując, homofonia oznacza rodzaj faktury, w której tylko jeden głos (najczęściej najwyższy) wykazuje elementy samodzielnej melodii i ma priorytetowe znaczenie względem pozostałych głosów tworzących struktury akordowe.

29 K. Szust, *Techniki polifoniczne w twórczości polskich kompozytorów drugiej połowy XX wieku*, w „Notes Muzyczny”, Tom 1, Nr: 21, 2024, portal Notes Muzyczny, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi, s. 89, <https://notesmuzyczny.pl/article/01.3001.0054.6325/pl>; dostęp 19.02.2026.

30 J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne. Małe Formy Instrumentalne*, op. cit., s. 155.

31 *Encyklopedia Muzyki*, op. cit., s. 369.

32 K. Sikorski, op. cit., s.15.

33 Z. Lissa, op. cit., s. 184-185.

Poniższy przykład (1.3.1.) prezentuje fragment faktury homofonicznej z kompozycji *Kwartet smyczkowy F-dur* Ludwiga van Beethovena.



Przykład 1.3.1. Przykład faktury homofonicznej (fragm.), *Kwartet smyczkowy F-dur*, op. 18 nr 1, L. van Beethoven³⁴.

Wyraźniejszy rozwój myślenia homofonicznego nastąpił w epoce renesansu, choć pozostawał on wówczas w cieniu dominującej polifonii imitacyjnej. Homofonia pojawiała się głównie w repertuarze świeckim (np. frottola, chanson), gdzie czytelność tekstu i prostota faktury były wartościami nadrzędnymi. Przełomowe znaczenie miały jednak przemiany estetyczne przełomu XVI i XVII wieku, związane z działalnością florenckiej Cameraty. Postulat nadrzędności słowa nad muzyką doprowadził do wykształcenia monodii akompaniowanej, która stała się fundamentem nowożytnej homofonii.

Trudno wskazać jednoznaczną datę powstania homofonii. Jej główna zasada mówiąca o wyższości jednego głosu względem struktur akordowych występowała głównie w muzyce świeckiej i ludowej. Znaczenie i rola faktury homofonicznej kształtowała się stopniowo na przestrzeni dziejów muzyki europejskiej wraz z rozwojem faktury polifonicznej i harmoniki. Przełomowe dla określenia zjawiska były formy monodii akompaniowanej i *basso continuo* z przełomu XVI i XVII wieku. Jak już zostało w niniejszej pracy wspomniane, w kręgu florenckiej Cameraty, wykształciła się estetyka głosząca o prymacie słowa nad melodią, będąca w następstwie impulsem

34 L. van Beethoven, *Kwartet smyczkowy nr 1 F-dur*, op. 18, opracowanie własne na podstawie: Breithkopf und Härtel, Lipsk 1862, s. 3.

do powstania nowych form muzycznych.

Według tej koncepcji wyraźnie wyeksponowana linia melodyczna odzyskała nadrzędną rolę wobec harmonii a homofonia stała się wówczas podstawą nowego nurtu, prowadząc do rozwoju nowych form wokально-instrumentalnych, takich jak opera, kantata i oratorium. W epoce baroku homofonia współistniała z polifonią, jednak jej znaczenie systematycznie rosło, zwłaszcza w muzyce świeckiej oraz w stylach reprezentacyjnych i tanecznych.

W okresie baroku najdojrzalszą postać homofonii reprezentował recytatyw i aria. (...) w muzyce instrumentalnej (np. w preludium, toccacie, wariacjach, powolnych częściach sonaty i suit) ³⁵.

W klasycyzmie homofonia stała się dominującą zasadą fakturalną, szczególnie w formach sonatowych, symfonicznych i kameralnych. Wzrost znaczenia homofonii wiąże się ze znacznym rozwojem czynnika harmonicznego w strukturze dzieła oraz znaczenia harmoniki funkcyjnej. W kolejnych epokach homofonia nie utraciła swojego znaczenia, lecz ulegała różnorodnym przekształceniom. W romantyzmie została wzbogacona o chromatyzację i większą swobodę harmoniczną, natomiast w impresjonizmie była ściśle związana z fakturą instrumentalną, wpływając na element sonorystyczny kompozycji.

Homofonia zmieniła swój charakter od czasu impresjonizmu, kiedy stała się równoznaczna z określoną fakturą instrumentalną lub wokalną, za pomocą której podkreślano wartości sonorystyczne środków melodycznych i harmonicznych. Zmiana doprowadziła do zatarcia różnicy pomiędzy homofonią a polifonią lub do likwidacji obydwu rodzajów faktury, czego wyrazem stał się punktualizm ³⁶.

1.4. Akompaniament akordowy

Termin „akompaniament akordowy” wywodzi się z języka francuskiego i dwóch słów „*accompagnement*” – towarzyszyć oraz „*accord*” – zgoda, harmonia.

Definicję akompaniamentu wyjaśnia między innymi *Encyklopedia Muzyki*:

Akompaniament – partia instrumentalna lub niekiedy wokalna utworu, podporządkowana jako czynnik pomocniczy (...) jego partii głównej, (...). Podstawą akompaniamentu polifonicznego (harmonicznego) są środki harmoniczne, tzn. zespół współbrzmień lub akordów towarzyszących melodii jako nadrzêdnemu

³⁵ *Encyklopedia Muzyki, op. cit.*, s. 369.

³⁶ *Ibidem*, s. 369.

czynnikiowi wyrazowemu³⁷.

Dalej czytamy:

Akord, zespół współbrzmień powstających w efekcie jednoczesnego brzmienia trzech lub więcej dźwięków. Klasyfikację akordu można przeprowadzić z różnych punktów widzenia, w szczególności z uwagi na: 1) liczbę różnych dźwięków w akordzie, 2) określoną zasadę doboru współbrzmień, 3) właściwości konsonujące lub dysonujące współbrzmień, 4) wartości czysto brzmieniowe (sonorystyczne) akordu³⁸.

Podobnie termin akordu definiuje Z. Lissa, wskazując również na związek tercjowej zasady budowania akordów z akustyczną budową dźwięku:

Akord jest współbrzmieniem kilku różnych (przynajmniej trzech) dźwięków, zrealizowanych według pewnej stałej zasady. Tą zasadą w klasycznej harmonii jest tercjowość, tj. budowa polegająca na zestawianiu samych interwałów tercji (małych lub wielkich). Taka konstrukcja akordu ma swoje źródło, a więc i uzasadnienie, w akustycznej budowie dźwięku. Mianowicie już w kilku pierwszych alikwotach szeregu naturalnego mieszczą się interwały, których suma daje akord o tercjowej strukturze³⁹.

A k o m p a n i a m e n t a k o r d o w y oznacza zatem partię towarzyszącą głównej melodii, realizowaną przez współbrzmienia wertykalnych struktur akordowych w sposób niezaburzający jej melodycznego i rytmicznego przebiegu oraz prymatu w prowadzeniu narracji.

Wczesne przejawy monofonicznego akompaniamentu pojawiały się już w starożytności w stosowanej fakturze heterofonicznej⁴⁰. Istotnym etapem rozwoju akompaniamentu akordowego było ukształtowanie się praktyki basu cyfrowanego na przełomie XVI i XVII wieku. *Basso continuo* wprowadziło schematyczny, funkcjonalny sposób realizacji harmonii, umożliwiając akompaniament oparty na akordach:

Rozwój właściwego akompaniamentu polifonicznego rozpoczął się dopiero ok. 1600 roku w związku z powstaniem *basso continuo*⁴¹.

W XVIII wieku wraz z rozwojem faktury homofonicznej akompaniament akordowy przybierał zazwyczaj figuracyjną formę. W epoce klasycyzmu uległ dalszej standaryzacji i zyskał wyraźnie podporządkowaną rolę wobec melodii. Pojawiła się metoda *accompagnamento obbligato* charakteryzująca się większą samodzielnością rytmiczną.

37 *Ibidem*, s. 20-21.

38 *Ibidem*, s. 22.

39 A. Lissa, *op. cit.*, s. 189.

40 Czyt. więcej: *Encyklopedia Muzyki*, *op. cit.*, s. 20.

41 *Ibidem*, s. 21.

W romantyzmie akompaniament akordowy rozszerzył swoje funkcje ekspresyjne i kolorystyczne, często przejmując rolę równorzędną wobec melodii, czego przykładem są fortepianowe pieśni i miniatury instrumentalne XIX wieku. W muzyce XX wieku akompaniament akordowy podlegał dalszym przekształceniom, wynikającym z poszerzenia języka harmonicznego oraz zróżnicowania estetyk kompozytorskich. Funkcjonuje on dziś zarówno w kontekstach tonalnych i modalnych, jak i w stylistykach jazzowych oraz popularnych.

Dla dalszych rozważań akordowych zawartych w pracy autor dołącza poniżej tabelę, w której zapisane zostały symbole akordów użytych w niniejszej pracy do opisywania zjawisk harmoniczych.

Tabela 1.4.1. Tabela symboli akordowych użytych w części analitycznej pracy.

Akord durowy	A
Akord durowy z dodaną noną wielką	A(add9)
Akord durowy z sekstą wielką	A6
Akord zawieszony z kwartą	Asus4
Akord zawieszony z sekundą wielką	Asus2
Akord durowy z septymą wielką	Amaj7
Akord durowy z septymą wielką i noną	Amaj9
Akord durowy z septymą wielką i sekstą wielką	Amaj13
Akord durowy z septymą wielką i kwartą zwiększoną	Amaj7(#11)
Akord durowy z septymą wielką i kwintą zwiększoną	Amaj7(#5)
Akord durowy z septymą małą / Akord dominantowy	A7
Akord durowy z septymą małą i noną wielką	A9
Akord durowy z septymą małą i noną małą	A7(b9)
Akord durowy z septymą małą i noną zwiększoną	A7(#9)
Akord durowy z septymą małą i sekstą wielką	A13
Akord durowy z septymą małą i sekstą małą	A7(b13)
Akord durowy z septymą małą i kwintą zmniejszoną	A7(b5)
Akord durowy z septymą małą i kwintą zwiększoną	A7(#5)
Akord durowy z septymą małą i kwartą zwiększoną	A7(#11)
Akord durowy z septymą małą, noną wielką i sekstą wielką	A13(b9)
Akord durowy z septymą małą, noną wielką i kwintą zwiększoną	A9(#5)
Akord durowy z septymą małą, noną małą i kwintą zwiększoną	A7(b9/#5)
Akord durowy z septymą małą, noną małą i kwintą zmniejszoną	A7(b9/b5)
Akord durowy z septymą małą, noną zwiększoną i kwintą zwiększoną	A7(#9/#5)
Akord durowy z septymą małą, noną zwiększoną i kwintą zmniejszoną	A7(#9/b5)

Akord alterowany	A7alt
Akord zawieszony z septymą małą i kwartą czystą	A7(sus4)
Akord zawieszony z septymą małą i noną wielką	A7(sus9)
Akord zawieszony z septymą małą, noną wielką i kwartą czystą	A9(sus4)
Akord molowy	Am
Akord molowy z dodaną noną wielką	Am(add9)
Akord molowy z sekstą wielką	Am6
Akord molowy z sekstą małą	Am(b6)
Akord molowy z septymą małą	Am7
Akord molowy z septymą wielką	Am(maj7)
Akord molowy z septymą małą i noną wielką	Am9
Akord molowy z septymą małą i kwartą czystą	Am11
Akord molowy z septymą małą i sekstą wielką	Am13
Akord molowy z septymą małą i sekstą małą	Am7(b13)
Akord molowy z septymą małą i kwintą zmniejszoną / półzmniejszony	Am7(b5)
Akord zmniejszony	A°
Akord zmniejszony z septymą zmniejszoną	A°7
Akord zwiększony	A+
Akord frygijski ^a	Aphry

^a Akord frygijski – akord, którego składniki są oparte na skali frygijskiej, oddając jej brzmieniowy charakter⁴². Szczegółowa interpretacja akordu została przedstawiona w przykładzie 2.4.1.

42 Czyt. więcej: A. Jaffe, *Jazz Harmony*, Advance Music, Tübingen 1996, s. 88.

Rozdział II. Adaptacja faktur na język jazzu. Praktyka wykonawcza w grze na gitarze

Przedstawione w niniejszym rozdziale przykłady oraz transkrypcje prezentują adaptację wymienionych w rozdziale pierwszym faktur na język jazzu, wraz z charakterystyką wykonawczą w grze na gitarze. Analizując przykłady, autor omówi różnice w zastosowanych technikach oraz ewolucję sposobów realizowania faktury na przestrzeni dziesięcioleci. Prezentując przykłady przybliżone zostały również sylwetki gitarzystów, innowatorów, których twórczość ukazuje kolejne odsłony i modyfikacje w zakresie wykorzystania faktur w kontekście kształtowania brzmienia zespołu. W odniesieniu do faktury monofonicznej (podrozdział 2.1.), analizie poddane zostaną frazy i linie wykonywane z towarzyszeniem zespołu. Autor dokona ich charakterystyki z punktu widzenia zastosowanych środków artykulacyjnych, struktury interwałowej oraz zagadnień technicznych. W punkcie dotyczącym faktury polifonicznej (2.2.) autor podejmie analizę wielogłosowości stosowanej przez gitarzystów z perspektywy wewnętrznych relacji między głosami realizowanymi na gitarze. Podobne podejście zostanie zastosowane w punkcie dotyczącym faktury homofonicznej (2.3.). Autor wykaże różnice pomiędzy obiema fakturami zastosowanymi na gitarze, co będzie istotne dla analizy dzieła w rozdziale trzecim, zwłaszcza że współcześnie granica pomiędzy fakturą homofoniczną a polifoniczną uległa zatarciu. W punkcie dotyczącym akompaniamentu akordowego (2.4.) autor wskaże różnice w stosowanych na przestrzeni dziesięcioleci *voicingach* akordów oraz zmianie roli gitary w realizacji akompaniamentu.

Od początku pojawienia się gitary w jazzowych zespołach występował jeden kluczowy problem związany z cichym, akustycznym wolumenem instrumentu. Głośność gitary wystarczała co prawda do akompaniowania bluesowemu wokaliście, natomiast nie sprawdzała się nawet w małych zespołach grających w cichej dynamice. Zagadnienie to wpływało na poszukiwanie metod wzmocnienia akustycznego brzmienia gitary, tak aby instrument mógł zostać wykorzystywany w zespołach z większą obsadą i grających z dowolną dynamiką. Jednym z rozwiązań było budowanie coraz większych gitar, mających sprostać wymaganiom odpowiedniego, głośnego wolumenu. Uznawany za innowatora gry rytmicznej w jazzowych orkiestrach Freddie Green używał gitary Stromberg Master 400 z bardzo głębokim – jak na dzisiejsze standardy –

dziewiętnastocalowym korpusem, co umożliwiało wystarczającą akustyczną głośność, sprawdzającą się nawet w rozbudowanych, dużych jazzowych zespołach. Innym ciekawym rozwiązaniem mającym wzmocnić głośność gitary było zastosowanie specjalnych żebrowań i kanałów rezonansowych. Na gitarze tego typu, grał francuski wirtuoz romskiego pochodzenia Django Reinhardt. Zbudowana przez włoskiego lutnika Mario Maccaferriego gitara zwana Oval Hole była jednym z czynników unikatowego brzmienia artysty. Problem wolumenu gitary został rozwiązany w latach 30. XX wieku, kiedy wynaleziono przetwornik elektromagnetyczny, zdolny do konwersji drgań struny na sygnał elektryczny. Powstały w ten sposób sygnał kierowany był do wzmacniacza, gdzie następnie dzięki dedykowanym układom elektrycznym i głośnikowi zostawał przetworzony i wzmocniony, dając początek nowym możliwościom wykorzystania gitary w muzyce jazzowej i kreowania narracji różnorodnymi fakturami.

2.1. Faktura monofoniczna

Początki faktury monofonicznej w grze na gitarze jazzowej są ściśle związane z elektryfikacją gitary w latach 30. XX wieku, która umożliwiła wykorzystanie gitary jako instrumentu solowego, na równi z saksofonem czy trąbką. Pierwsze zelektryfikowane gitary typu *arch top* posiadały charakterystykę sprzyjającą akompaniamentowi w zespołach i znacząco różniły się od współczesnych instrumentów, projektowanych z myślą o elektryfikacji brzmienia akustycznego oraz realizacji długich monofonicznych fraz. Wraz z eksplorowaniem zagadnienia przez kolejnych artystów ewoluowała konstrukcja instrumentu sprzyjająca monofonicznym frazom oraz płynnemu przechodzeniu pomiędzy poszczególnymi fakturami. Główną postacią, która wpłynęła na zmianę roli gitary z akompaniującej na solową w zespołach jazzowych, był niewątpliwie **Charlie Christian**, powszechnie uważany za postać, która zrewolucjonizowała ten strunowy instrument, pokazując jego solistyczno-melodyczny potencjał.

Według historyków Charlie Christian nie był jednak pierwszym gitarzystą, którego zelektryfikowany instrument został zarejestrowany. Jego dorobek oraz nowatorskie podejście do gitary, polegające na grze solowych partii w sposób przypominający instrumenty dęte, stanowią punkt wyjścia do analizy faktury monofonicznej w praktyce

wykonawczej instrumentu.

Jacek Niedziela-Meira w swojej publikacji zatytułowanej *Historii Jazzu. 100 wykładów* wspomina:

Za ojca gitary elektrycznej powszechnie uważa się Charliego Christiana. Choć na rok przed jego pierwszymi nagraniami wychwalany już wcześniej, lecz głównie z racji kompozytorskich i aranżerskich osiągnięć, Eddie Durham nagrał na elektrycznej gitarze osiem utworów z orkiestrą Jimmy'ego Lunceforda (1938 r.), a Floyd Smith w marcu 1939 r. posłużył się elektryczną „steel” gitarą, grając w orkiestrze Andy'ego Kirka, to zdecydowanie Charlie Christian za względu na wprowadzenie frazowania przypominającego instrument dęty (legata, oddechy), a także dzięki wspaniałej wyobraźni i inwencji, która pozwalała mu grać naprawdę długie i ciekawe solówki, wzniosł ten instrument, na nowy, solowy poziom, który stopniowo odchodzić będzie od akompaniującej gry akordowej – czterech ćwierćnut w takcie⁴³.

Andrzej Schmidt w publikacji pt. *Historia Jazzu* wspomina artystę:

Jego długie singel note lines, zaskakujące zmienne akcenty i harmoniczne bogactwo stały się inspiracją dla mistrzów bopu⁴⁴.

Ważnym elementem analizy kreowanych monofonicznie fraz jest świadomość kwartowej charakterystyki stroju gitary (wyjątek pomiędzy struną G3 i B2 – tercja wielka). Z uwagi na ten element, wygodnymi interwałami w kreowaniu wertykalnych linii są interwały tercji małej, tercji wielkiej, kwarty czystej, trytonu oraz kwinty czystej. W perspektywie horyzontalnej gitarzysta ma swobodny dostęp do interwałów sekundy małej, sekundy wielkiej, tercji małej i tercji wielkiej. Kreowanie innych odległości wymaga nierzadko zagrania dźwięków na niesąsiadujących ze sobą strunach (*skipping*).



Przykład 2.1.1. Fragment transkrypcji solowej partii improwizowanej do utworu *Solo Flight*, w wykonaniu Charliego Christiana. Źródło: transkrypcja własna.

43 J. Niedziela-Meira, *Historia Jazzu. 100 Wykładów*, InfoMax, Katowice 2014, s. 176-177.

44 A. Schmidt, *Historia Jazzu*, Polihymnia, Lublin 2009, s. 299.

Powyższy przykład (2.1.1.) pokazuje charakterystykę interwałową solowej partii do utworu *Solo Flight*⁴⁵. Nagrany w 1941 roku (wydany trzy lata później) utwór stanowi przykład innowacyjnego frazowania Charliego Christiana. Gitarzysta na przestrzeni krótkiej muzycznie kariery (zmarł w wieku 25 lat) zasłynął ze współpracy z big bandem Benny'ego Goodmana oraz częstą aktywnością podczas całonocnych jam sessions w Nowojorskim Harlemie.

Przedstawione powyżej frazy zbudowane zostały na interwałach tercji i kwart, zintegrowanych z sekundowymi odległościami, nierzadko poprzedzającymi chromatycznie dźwięki (np. fraza w trzecim czy siódmym takcie). Charakterystycznym elementem stylu monofonicznych fraz gitarzysty są ósemkowe linie realizowane „przez kreskę taktową” oraz na zmieniających się akordach. W liniach zawartych w transkrypcji frazy często rozpoczynają się na ósemkę poprzedzającą miarę taktu. Na podstawie analizy dźwięków nagranych w oparciu o realizowane przez sekcję akordy, wyłania się schemat polegający na podkreślaniu na początku taktu prymy, tercji lub septymy akordu. Innym istotnym elementem stylu gitarzysty była jego niebywała precyzja rytmiczna i sposób swingowania. Charakterystycznym elementem jego brzmienia było wykorzystywanie do wzbudzenia strun prawą dłońią twardej plastikowej kostki, chwytejanej palcem wskazującym i kciukiem. Niemalże wszystkie dźwięki gitarzysty wydobywał poprzez jednostronne uderzenia struny w dół (*down stroke*). Taki sposób wpływa na większe wyrównanie barwowe i dynamiczne dźwięków, przy czym jest wymagający technicznie w szybkich tempach. Specyficzny, pionierski układ prawej ręki z trzymaną kostką możemy zobaczyć na kilku fotografiach uwieczniających artystę podczas występów.

45 Solowa partia improwizowana pochodzi z nagrania Benny Goodman & His Orchestra, featuring Charlie Christian, *Solo Flight*, Columbia Records, 1944.



Przykład 2.1.2. Fragment transkrypcji solowej partii improwizowanej do utworu *Freight Train* w wykonaniu Kenny'ego Burrella. Źródło: transkrypcja Tony Song⁴⁶.

Innym przykładem faktury monofonicznej jest fragment transkrypcji improwizowanej partii solowej w wykonaniu **Kenny'ego Burrella** do utworu *Freight Trane*. Nagranie pochodzi z płyty zarejestrowanej w 1958 roku wraz z kwartetem Johna Coltrane'a ⁴⁷. W powyższej transkrypcji (2.1.2.) widoczne są frazy bazujące na ósemkowych wartościach rytmicznych, zintensyfikowane rytmicznie triolą ósemkową, szesnastkami oraz triolą szesnastkową. W strukturze interwałowej linii dominują interwały sekund i tercji. Interwałową strukturę oddaje fragment ósemkowej frazy w dwudziestym drugim i dwudziestym trzecim takcie; w pierwszej połowie ósemki mają kierunek opadający, a na przestrzeni siedmiu wartości zawierają się dwie tercjowe odległości oraz pięć sekundowych. Od początku dwudziestego trzeciego taktu linia ma kierunek wznoszący, a w jej budowie znajdują się po cztery interwały sekund i tercji.

Charakterystycznym elementem brzmienia Kenny'ego Burrella były okrągły, pełny dźwięk instrumentu, wyraźny atak oraz grane legato długie ósemkowe frazy, łączone nierzadko z przechodzeniem do akordowej faktury. Wpływ na te elementy miała wypracowana przez gitarzystę technika prawej ręki. Do wzbudzania strun w prawej ręce używał plastikowej kostki i, podobnie jak wspomniany wcześniej Charlie Christian,

46

<https://static1.1.sqspcdn.com/static/f/593256/7440163/1277237680007/KennyBurrellFreightTrane.pdf?token=M70J3c4esXr9tlZJtfVXbNOImp8%3D>, dostęp: 14.01.2026.

47 Płyta *Kenny Burrell & John Coltrane*, New Jazz, Nowy Jork 1963. Jest to jedyny album saksofonisty nagrany z gitarzystą.

kostkował jednostronnie w dół (*down stroke*), wypracowując specyficzny okrężny ruch nadgarstka, który możemy zobaczyć na zachowanych nagraniach wideo (np. koncert z udziałem: Grant Green, Kenny Burrell i Barney Kessel⁴⁸).



Przykład 2.1.3. Fragment transkrypcji solowej partii improwizowanej do utworu *West Coast Blues* autorstwa Wesa Montgomery'ego. Źródło: transkrypcja własna.

Fragment nutowy 2.1.3. zawiera inny przykład monofonicznej faktury w jazzowej praktyce gitary. Transkrypcja części solowej partii improwizowanej do utworu *West Coast Blues* wybitnego gitarzysty **Wesa Montgomery'ego** pochodzi z 1960 roku⁴⁹. W strukturze interwałowej fraz dominującymi odległościami są tercje, występują też sekundy i kwarty oraz większe interwały takie jak kwinta (np. t. 7-8, 9) czy seksta (np. t. 13, 19 i 21).

Charakterystycznym elementem techniki Wesa Montgomery'ego był unikalny sposób wzbudzania strun prawą ręką. Gitarzysta wypracował metodę polegającą na wydobywaniu dźwięków poprzez uderzanie struny kciukiem prawej dłoni (*thumb technique*). Dzięki takiemu rozwiązaniu brzmienie jego gitary było ciepłe i matowe, a atak struny — gładki. Dźwięki były wydobywane kciukiem jednostronnie, ruchem w dół (*down stroke*).

48 Zapis wideo koncertu trzech wybitnych gitarzystów Granta Greena, Kenny'ego Burrella i Barney'a Kessela dla francuskiej telewizji ORTF w Paryżu 1969 roku, z towarzyszeniem sekcji w składzie: Larry Ridley — kontrabas, Don Lamond — perkusja; https://www.youtube.com/watch?v=_4jMQNJFPO4&list=RD_4jMQNJFPO4&start_radio=1&t=651s, dostęp 19.01.2026.

49 Nagranie pochodzi z: Wes Montgomery, album *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery*, Riverside/OJC, Nowy Jork 1960.



Przykład 2.1.4. Fragment transkrypcji solowej partii improwizowanej do standardu *Stella by Starlight* (komp. Victor Young) w wykonaniu Georga Bensona. Źródło: transkrypcja własna.

Kolejny przykład (2.1.4.) przedstawia fragment transkrypcji improwizowanej partii solowej do utworu *Stella by Starlight* w wykonaniu **George’a Bensona**. Nagranie pochodzi z płyty *Tenderly*⁵⁰, zarejestrowanej w 1989 roku i jest przykładem monofonicznej jazzowej faktury kształtowanej przez gitarzystów młodszego pokolenia. Urodzony w 1943 roku gitarzysta inspirował się twórczością wspomnianych wcześniej Charliego Christiana oraz Wesa Montgomery’ego.

W zastosowanej strukturze interwałowej w powyższym przykładzie dominują sekundowe i tercjowe odległości, wzbogacone kwartami (t. 23), kwintami (t. 17) oraz sekstami (t. 18). Linia melodyczna bazuje na podziale ósemkowym, intensyfikowanym triolą ósemkową na słabe części taktu (*off-beat*) w dwudziestym i dwudziestym drugim takcie. Charakterystycznym elementem języka gitarzysty jest łączenie elementów bebopowego stylu ze śpiewnymi frazami oraz liniami realizowanymi oktavami.

Z technicznej perspektywy, George Benson wykorzystywał do wzbudzania strun plastikowej kostki, układając prawą dłoń w inny, indywidualny sposób. Charakterystycznym elementem tej unikalnej techniki jest niższe osadzenie nadgarstka prawej ręki względem struny w taki sposób, aby kostką zaatakować strunę pod niemalże prostopadłym kątem. Co ważne, gitarzysta bazuje na kostkowaniu z góry (*down stroke*) dodając w szybszych przebiegach uderzenia z dołu (*up stroke*), zmieniając fragmentami

⁵⁰ George Benson, album *Tenderly*, Warner Bros, Burbank 1989.

kostkowanie na naprzemienne (*alternate picking*). Taką metodę gitarzysta stosuje w sytuacji grania większej ilości dźwięków na jednej, tej samej strunie w szybkim tempie.



Przykład 2.1.5. Fragment transkrypcji solowej partii improwizowanej do utworu *Moment's Notice* (komp. John Coltrane) w wykonaniu Mike'a Sterna. Źródło: transkrypcja własna.

Powyższy przykład (2.1.5.) prezentuje fragment transkrypcji improwizowanej partii solowej **Mike'a Sterna**, wykonanej do utworu *Moment's Notice* znajdującego się na płycie *Standards (And Other Songs)*⁵¹. Fragment monofonicznej faktury pochodzi z 1992 roku i reprezentuje styl fusion, który był szczególną domeną jego twórczości. Gitarzysta zyskał uznanie w czasie współpracy z Milesem Davisem w latach 80. XX wieku.

Linia melodyczna w opisywanym przykładzie oparta jest na ósemkowych wartościach, w zakresie struktury interwałowej jest zbliżona do poprzednich przykładów. Dominującymi odległościami są sekundy i tercje, natomiast w trzech ostatnich taktach prezentuje się praca motywiczna oparta na czteroósemkowym, opadającym motywie opisującym zmieniającą się harmonię.

Charakterystycznym elementem stylu gry gitarzysty było łączenie bebopowych fraz, bogatych w chromatycznie poprzedzające dźwięki przejściowe z rockową ekspresją i brzmieniem, płynne łączenie dźwięków oraz wirtuozerska biegłość techniczna. Wpływ na unikalny brzmieniowy wyraz gry artysty ma efekt *Chorus*⁵² będący znakiem

51 Mike Stern, album *Standards (And Other Songs)*, Atlantic, Nowy Jork 1992.

52 Chorus – modulujący efekt dźwiękowy, który powiela sygnał, jednocześnie opóźniając jego kopię o kilka milisekund co tworzy wrażenie szerokiego i nieco „pływającego” brzmienia, często stosowany do gitar elektrycznych oraz instrumentów klawiszowych.

rozpoznawczym artysty⁵³.

Technikę Mike'a Sterna cechuje naprzemienne kostkowanie (*alternate picking*), niezależne od zmian struny i kierunku prowadzenia frazy, zintegrowane z lekkim i delikatnym wzbudzaniem strun, wzbogacone o metodę *hammer on* i *pull of* w lewej ręce.



Przykład 2.1.6. Fragment transkrypcji solowej partii improwizowanej do standardu *Long Ago and Far Away* (komp. Jerome Kern) w wykonaniu Adama Rogersa. Źródło: transkrypcja własna.

Podrozdział opisujący fakturę monofoniczną w jazzowej praktyce gitary zamyka analiza przykładu 2.1.6. zawierającego fragment transkrypcji improwizowanej partii solowej w wykonaniu **Adama Rogersa** do jazzowego standardu *Long Ago and Far Away*. Nagranie pochodzi z płyty *Art Of The Invisible*⁵⁴ wydanej w 2009 roku i reprezentuje współczesne brzmienie jazzowego combo z gitarą w tradycyjnym jazzowym idiomie. Brzmienie gitarzysty cechuje się matowym, ciemnym i wyrównanym dynamicznie wyrazem.

Pomiędzy siedemdziesiątym czwartym a osiemdziesiątym trzecim taktem wykonana została jedna długa ósemkowa fraza, przechodząca w kolejnym takcie na ćwierćnotowe wartości. W strukturze interwałowej dominują sekundy i tercje. Charakterystycznym elementem kształtowania narracji przez artystę są długie ósemkowe frazy, wykonywane kostką, techniką ekonomiczną (*economy picking*). Metoda polega na przechodzeniu na kolejne struny najbliższą drogą – dźwięki na wyższej strunie są zawsze zagrane w dół (*down stroke*), natomiast niższe, w górę (*up stroke*).

Do rozwoju sposobów realizowania monofonicznych linii przyczynili się też inni,

53 Istotnym narzędziem kreowania brzmienia przez artystę jest wykorzystanie dwóch wzmacniaczy dających efekt stereo.

54 Adam Rogers, album *Art Of The Invisible*, Criss Cross Jazz, Enschede 2009.

niewspomniani wcześniej gitarzyści tacy jak: **Frank Gambale** – australijski innowator, który do języka jazzu wprowadził technikę polegającą na płynnym, szybkim, jednokierunkowym prowadzeniu kostki przez kolejne struny (*sweep picking*); **Grant Green** – którego charakterystycznym elementem stylu był bluesowy język oraz granie w trio bez innego instrumentu harmonicznego, przy jednoczesnym unikaniu gry akordowej; **Herb Ellis** – eksponujący w solistycznych partiach pracę motywiczną oraz dużą ilość dźwięków wydobywanych technikami *pull-off* oraz *hammer-on*; **John Abercrombie** – łączący jazz z muzyką rockową, którego charakterystycznym elementem brzmienia było implementowanie języka bebopu z graniem *outside*⁵⁵ oraz stosowanie techniki *thumb technique*; **John Scofield** – którego przesterowane brzmienie łączy bebopową tradycję z rockową ekspresją, a charakterystycznym elementem jego techniki jest implementowanie *economy picking* w połączeniu z *pull-off* i *hammer-on*; **Bill Frisell** – jego styl charakteryzuje się innowacyjnym podejściem do efektów modulujących dźwięk; **Pat Metheny**, którego eklektyczna twórczość łączy wiele gatunków jazzowego idiomu a frazowanie spaja bebopowy język z nierzadko kantylenową melodyką; **Peter Bernstein** – tworzący przez wiele lat w idiomie jazzowego mainstreamu, łącząc technikę *economy picking* z *pull-off* i *hammer-on*; **Russell Malone** – wydobywający dźwięki jednostronnie, jego grę charakteryzowała praca motywiczna i szeroka struktura interwałowa monofonicznych fraz; **Kurt Rosenwinkel** – współczesny wirtuoz, którego charakterystycznym elementem gry są długie monofoniczne frazy o szerokiej strukturze interwałowej; **Mike Moreno** – współczesny gitarzysta, którego eklektyczne frazy łączą wiele odcieni jazzowej tradycji, ciekawym elementem jego techniki jest chwytanie kostki kciukiem, środkowym i serdecznym palcem prawej dłoni.

2.2. Faktura polifoniczna

Faktura polifoniczna w tradycji jazzowej gitary egzystowała od samego początku gatunku. Jej przejawy występowały już w formach poprzedzających narodziny jazzu. We wczesnej fazie rozwoju, polifoniczna faktura pojawiała się w grze gitarzystów występujących solo bądź z towarzyszeniem instrumentów melodycznych czy śpiewu. Bez wzmocnienia wolumenu instrumentu granie wielogłosów, nawet w małych jazzowych

⁵⁵ *Outside* – określenie zostało wyjaśnione w rozdziale trzecim, przyp. 111, s. 132.

zespołach było nieskuteczne ze względu na cichy wolumen gitary. Od momentu pojawienia się amplifikacji akustycznego sygnału, wielogłosowe struktury zaczęły być wykorzystywane w kreowaniu solowej narracji. Ważnym elementem tego procesu były frazy wykonywane oktavami, stosowane już kilka lat po pojawieniu się w jazzie monofonicznego sposobu budowania gitarowych partii solowych. Metoda ta wprowadzała odmienny wyraz, zdecydowanie odróżniając się od pozostałego materiału dźwiękowego. Dwugłosową technikę, w której oba głosy poruszają się ściśle (nie są niezależne) spopularyzował Wes Montgomery. Inną formą wielogłosowości występującej w praktyce jazzowej gitary były partie realizowane akordami z jednocześnie prowadzoną melodią w najwyższym głosie. Odwołując się do definicji zawartych na początku wcześniejszego rozdziału, technika ta spełnia więcej warunków podporządkowanych fakturze homofonicznej. Wykorzystywanie przez gitarzystów niezależnie prowadzonych głosów w jazzowym combo było procesem, który zdaniem autora rodził się przez dziesięciolecia i ciągle ewoluuje. Dzięki dorobkowi mistrzów gitary, współcześni twórcy lepiej rozumieją wszystkie wykonawcze niuanse, przesuując bariery wykonawcze niezbędne do kreowania polifonicznego materiału dźwiękowego.

Na przestrzeni lat pojawiły się zasadniczo trzy główne nurty wykonawcze polifonicznego prowadzenia głosów. Pierwszą techniką jest metoda wywodząca się z tradycji bluesa, polegająca na zagranii niezależnych głosów palcami prawej ręki (*fingerstyle*). Technika jest realizowana w taki sposób, że za najniższy głos odpowiada kciuk, pozostałe wyższe głosy przypadają palcom wskazującym, środkowym i serdecznym (niekiedy małym). Drugą techniką jest połączenie gry kostką oraz palcami w prawej ręce (*hybrid picking*). W tej metodzie najniższy głos jest realizowany kostką chwytaną kciukiem i palcem wskazującym natomiast pozostałe głosy są wykonywane palcami środkowym, serdecznym i małym. Trzecia z technik bazuje na wzbudzaniu strun kostką. Metoda ta sprawdza się świetnie w sytuacjach, kiedy głosy układają się na sąsiadujących ze sobą strunach.



Przykład 2.2.1. Fragment transkrypcji solowej partii improwizowanej do utworu *Full House* autorstwa Wesa Montgomery'ego. Źródło: transkrypcja własna.

Przykład 2.2.1. prezentuje wspomnianą wyżej formę dwugłosowej faktury, w której fraza była realizowana w interwale oktawy. Utwór *Full House*, z którego pochodzi fragment transkrypcji improwizowanej partii solowej Wesa Montgomery'ego, został zarejestrowany w 1962 roku⁵⁶. Tego typu odchodzenie od monofonicznej faktury było jednym z charakterystycznych elementów brzmienia gitarzysty.

Linia jest realizowana kciukiem jednostronnie w dół, w taki sposób, że dźwięki rozkładają się na niesąsiadujących ze sobą strunach. Pierwsza z oktav (dźwięki C) została zagrana na strunach E6 i D4, a gitarzysta ułożeniem lewej ręki wytlumił strunę znajdującą się pomiędzy (A5). Ważnym elementem tej metody był szybki ruch kciuka, który wydobywał dźwięki w niemal tej samej milisekundzie, co wpływało na spójne, jednorodne brzmienie oktav. Dodatkowo następujące współbrzmienia były łączone przez artystę płynnym legato. Następcami tego sposobu gry byli George Benson oraz John Abercrombie, którzy w swoich solówkach często korzystali z takiej metody kreowania materiału dźwiękowego.

The image displays three staves of musical notation for guitar, illustrating a double-octave line. The notation includes various chords and melodic lines. The first staff starts at measure 21 with chords D7, Ab7, GMaj7, C#7, C-7, F13, C-7, F9, Bb13, Eb9. The second staff starts at measure 25 with chords D7, A-7, D7b9, GMaj7, G#dim, A-, D13,b9, Ebdim, G/B, GMaj7, Bb-7, Eb7. The third staff starts at measure 29 with chords A-7, D#dim, A-7, D13, C13, CMaj7, C7, B7, E-7, A7b9, D7#9.

Przykład 2.2.2. Fragment transkrypcji utworu *I Wrote It For Jo*, autorstwa George'a Van Epsa⁵⁷.

56 Wes Montgomery, album *Full House*, Riverside Records, Nowy Jork 1962.

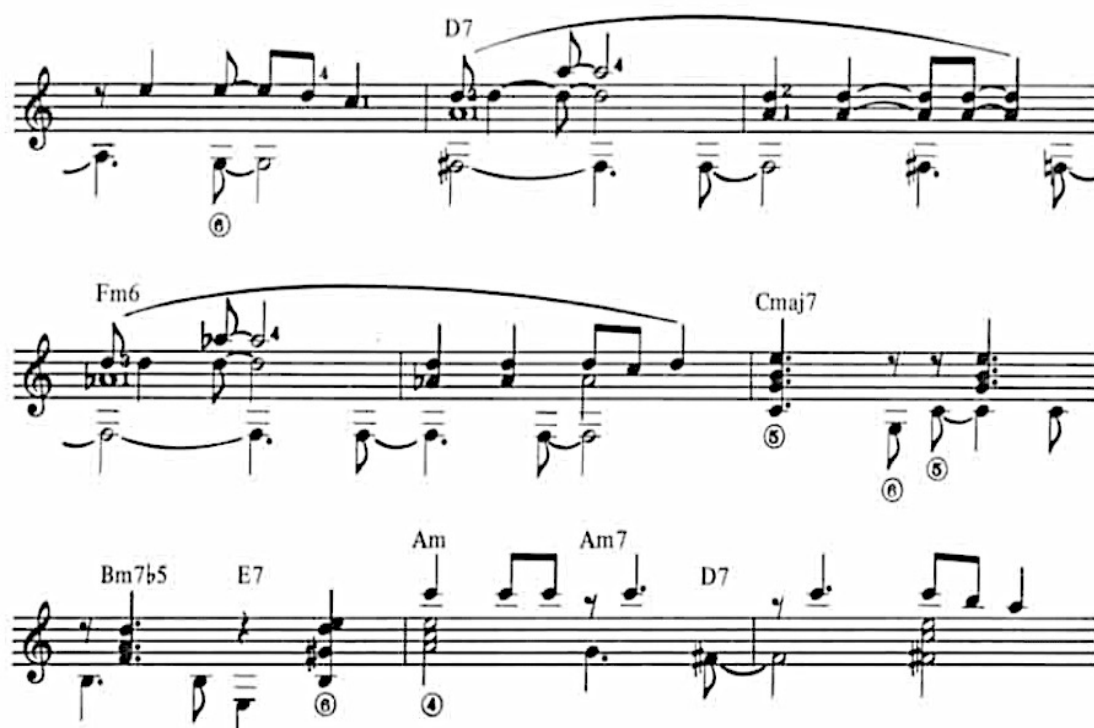
57 Jordi Farres, *The George Van Eps Transcriptions*, wyd. własnym sumptem, Barcelona 2008, s. 17.

Powyższy przykład 2.2.2. zawiera fragment transkrypcji utworu *I Wrote It For Jo* w solowym wykonaniu wybitnego jazzowego gitarzysty **George'a Van Epsa**. Nagranie pochodzi z wydawnictwa fonograficznego wytwórni Jump z 1949 roku i ukazało się na płycie szelakowej (78 obr./min)⁵⁸.

Charakterystycznym elementem twórczości gitarzysty były faktury polifoniczne, homofoniczne oraz rozbudowane struktury akordowe. Na przestrzeni dziesięcioleci artysta wielokrotnie nagrywał solowe albumy (m.in. *Mellow Guitar* – 1956, *My Guitar* – 1964, *Soliloquy* – 1974 czy *Seven-String Guitar* – 1977). Innowacyjnym technicznie zastosowaniem zapoczątkowanym przez gitarzystę było dodanie do instrumentu dodatkowej siódmej, najniższej struny (1938). Skonstruowana tak gitara Epiphone dawała większe możliwości realizowania basowych pochodów oraz kreowania nowych struktur akordowych.

Zaprezentowana w powyższym przykładzie polifoniczna faktura wykonywana jest techniką *fingerstyle* (z nieznacznie dłuższymi paznokciami). Podstawą do prowadzenia wielogłosowości są tu struktury akordów, w których w najwyższym głosie prowadzona jest zintensyfikowana rytmicznie linia, oparta o składniki akordu. Sposób wykonania partii daje wrażenie niezależności artykulacyjnej i dynamicznej pomiędzy wysokim głosem a pozostałymi, niższymi głosami.

58 George Van Eps, *Kay's Fantasy / I Wrote It For Jo*, Jump, Hollywood 1949.



Przykład 2.2.3. Fragment transkrypcji utworu *You're The One For Me*, autorstwa Barney'a Kessela⁵⁹.

Kolejny przykład (2.2.3.) zawiera fragment transkrypcji tematu *You're The One For Me* wykonanego przez **Barney'a Kessela** z przewagą faktury polifonicznej. Utwór znajduje się na płycie *Soaring*⁶⁰, nagranej w trio (gitara, kontrabas i perkusja) w 1976 roku. Gitarzysta spopularyzował formę jazzowego trio, w którym gitara pełniła rolę jedyne go instrumentu harmonicznego i melodycznego. Jego dorobek w tej dziedzinie zawiera kilka albumów między innymi: *The Poll Winners* (1957), *The Poll Winners Ride Again!* (1958), *Poll Winners Three!* (1959), *Exploring the Scene!* (1960). Warto wspomnieć, że wszystkie wymienione albumy zostały nagrane z towarzyszeniem tych samych muzyków (Ray Brown – kontrabas, Shelly Manne – perkusja).

Przykład 2.2.3. ilustruje trzygłosową fakturę z wyraźnym podziałem głosów w rejestrach. Temat jest wykonywany z zespołem w stylistyce *bossa nova*. W najwyższym głosie zawiera się melodia oparta o ósemkowe i ćwierćnotowe wartości. Najniższy głos realizuje linię wspieraną przez partię kontrabas. Środkowy głos pełni rolę uzupełnienia

⁵⁹ *The Jazz Guitar Artistry of Barney Kessel*, Windsor Music, San Diego 1992, s. 4.

⁶⁰ Barney Kessel, album *Soaring*, Concord Jazz, Los Angeles 1976.

harmonicznej struktury (wspiera czasami rytmicznie wyższy głos) oraz nadaje całości motoryki.

Do realizacji polifonicznej faktury gitarzysta stosował indywidualną koncepcję techniczną opartą o *fingerstyle*. Metoda polegała na realizacji najniższego głosu kciukiem prawej ręki, a pozostałych głosów palcem środkowym, serdecznym i małym. Palec wskazujący nie bierze udziału w wykonaniu faktury, jego rolą jest podtrzymywanie nieużywanej kostki, spoczywającej w dłoni. Koncepcja ta wynika z używania kostki do wykonywania monofonicznych fraz oraz głośnych struktur akordowych.



Przykład 2.2.4. Fragment transkrypcji utworu *Ninths*, autorstwa Joe Passa *Virtuoso III*⁶¹.

Kolejnym przykładem wykorzystania polifonicznej faktury jest fragment transkrypcji utworu *Ninths*, autorstwa **Joe Passa**. Nagranie ma formę szesnastotaktowego bluesa i znajduje się na wydanym 1977 albumie *Virtuoso III*⁶², a płyta jest trzecią z czterech solowych albumów z tej samej serii. Gitarzysta znany był z dużej różnorodności fakturalnej, jego długie ósemkowe frazy charakteryzowały się precyzją rytmiczną, zróżnicowaną strukturą interwałową (dominowały odległości kwart, tercji i sekund), szybkim tempem i stylowym „napędzaniem” linii triolą ósemkową na *off-beat*. Jego zaawansowana

61 Joe Pass, *Virtuoso #3*, Mel Bay, Pacific 1985, s. 7.

62 Joe Pass, album *Virtuoso III*, Pablo Records, Los Angeles 1977.

znajomość harmonii znajdowała odzwierciedlenie w wielu innowacyjnych układach akordowych. Obie kompetencje wpływały na dużą innowacyjność w kreowanym polifonicznie materiale dźwiękowym. Do zrealizowania partii Joe Pass zastosował technikę *fingerstyle*, która w bogatym dorobku artysty ewoluowała i stała się jednym z charakterystycznych elementów jego twórczości.

W powyższym przykładzie (2.2.4), pomiędzy trzydziestym czwartym a czterdziestym drugim taktem, prezentuje się dwugłosowa faktura, w której głosy są prowadzone tą samą ćwierćnutową wartością rytmiczną. Dolny głos realizuje naprzemiennie dźwięki G i Ab (t. 34-36) oraz Db i C (t. 37-40). Górny głos prowadzi chromatyczną linię opartą na dźwiękach F, F# i G (t. 34-36) oraz A#, B i C (t. 37-40). Fragment eksponuje niski basowy pochod i jest podzielony na dwie części, przez dwie struktury akordowe (Ab13 i G13) w trzydziestym siódmym takcie.



Przykład 2.2.5. Fragment transkrypcji utworu *Caravan*, w wykonaniu Jonathana Kreisberga. Źródło: transkrypcja własna.

Przykład 2.2.5 zawiera bardziej współczesną formę polifonicznej faktury w idiomie gitary jazzowej. Standard *Caravan* autorstwa Duke'a Ellingtona w wykonaniu **Jonathana Kreisberga** został wydany w 2012 roku na solowej płycie gitarzysty⁶³. Gitarzysta, urodzony w Nowym Jorku, ma w swoim dorobku zróżnicowane stylistycznie i brzmieniowo albumy, utrzymane w różnych odcieniach jazzowej stylistyki.

Transkrypcja zawiera pierwszych szesnastu taktów tematu, na przestrzeni

63 Jonathan Kreisberg, album *One*, New For Now Music, Nowy Jork 2012.

których dolny głos realizuje stale powtarzający się jednotaktowy riff⁶⁴ oparty na trzech dźwiękach (G, Bb i C). W wyższym głosie zawarta jest melodia tematu wzbogacona w trzech ostatnich taktach strukturami akordowymi Fm7. Gitarzysta do realizacji polifonicznych oraz akordowych struktur wykorzystuje technikę hybrydową (*hybrid technique*), w której kostka chwyтана kciukiem i palcem wskazującym lewej ręki odpowiada za dolny głos, natomiast palce: środkowy, serdeczny i mały odpowiadają za wykonanie górnego głosu.

Przykład 2.2.6. Fragment transkrypcji utworu *Above*, autorstwa Gilada Hekselmana. Źródło: transkrypcja własna.

Ostatnim przykładem polifonicznej faktury w tym podrozdziale jest fragment transkrypcji tematu utworu *Above*, autorstwa **Gilada Hekselmana**. Nagranie znajduje się na wydanej w 2013 roku płycie *This Just In*⁶⁵. Gitarzysta ma na koncie kilka albumów zarejestrowanych w trio między innymi: *Splitlife* (2006), *Homes* (2015) i *Downhill from Here* (2025). Charakterystycznym elementem jego eklektycznego stylu jest częsta

64 Riff – z ang. krótka wielokrotnie powtarzana formuła rytmiczno-melodyczna. Zob. *Encyklopedia Muzyki*, op. cit., s. 750. Czyt. więcej: J. Szymaniuk, *Interpretacja polskich kołęd i pastorałek w procesie aranżacji na przykładzie partytury „Kolędy dla Świata”*, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra 2015, s.138. Por. także: J. Niedziela-Meira, op. cit., s. 437.

65 Gilad Hekselman, album *This Just In*, Jazz Village, Nowy Jork 2013.

zmiennosc faktur w prowadzonej narracji. Gitarzysta łączy polifonicznie prowadzone głosy z długimi bebopowymi frazami oraz strukturami akordowymi, nierzadko tworzącymi homofoniczne warstwy.

Przykład 2.2.6. przedstawia partię gitary oraz kontrabas, które realizują trzykrotnie powtarzany ośmiotaktowy temat. W nagraniu fragment poprzedza analogiczny ośmiotaktowy odcinek, zrealizowany przez samą gitarę. Od części A2, w partii gitary prezentuje się polifoniczna faktura, w której górny głos oparty jest na czterotaktowym melodycznym motywie, przetransponowany przy powtórzeniu o kwintę czystą w dół, w nieco zmodyfikowanej postaci. Dolny głos bazuje na rytmicznym motywie opartym o ćwierćnotowe wartości rytmiczne, opisującym poszczególne akordy, z chromatycznie opadającym pierwszym dźwiękiem kolejnego akordu. Gitarzysta wykonał polifoniczną partię techniką hybrydową, analogiczną do tej z wcześniejszego przykładu (2.2.5).

Wśród gitarzystów stosujących faktury polifoniczne należy wspomnieć również o **Stanley'u Jordanie**, innowatorze, posługującym się techniką oburęcznego *tappingu* (*two-handed tapping*), a także o innych gitarzystach: **Jim Hall**, **Pat Metheny**, **Bill Frisell**, **Russell Malone**, **Lage Lund** czy **Julian Lage**.

2.3. Faktura homofoniczna

Na wstępie niniejszego podrozdziału autor podejmuje próbę określenia różnic pomiędzy fakturą homofoniczną a polifoniczną realizowaną na gitarze, co jest niezbędne dla opisu dalszych przykładów. W pierwszym rozdziale, poświęconym wyjaśnieniu podstawowych pojęć, przedstawiono różnice pomiędzy poszczególnymi typami faktury muzycznej. W przypadku gitary oba sposoby kreowania materiału dźwiękowego często się przenikają, co wynika ze specyfiki instrumentu oraz sposobu wydobycia dźwięku. Niezależnie od techniki, za pomocą której gitarzysta realizuje daną partię (*fingerstyle*, technika hybrydowa czy gra kostką), dźwięki w obu fakturach wykonywane są w zasadniczo identyczny mechaniczny sposób. Do wydobycia pojedynczego składnika głosu — zarówno w fakturze homofonicznej, jak i polifonicznej — wykonawca musi zaangażować obie ręce oraz precyzyjnie skoordynować ich działanie. Na poziomie wykonawczym obie faktury różniuje przede wszystkim *i n t e n c j a w y k o n a w c z a*. Wyjątek stanowią sytuacje, w których prowadzone polifoniczne głosy nie spotykają się

na żadnej wspólnej wartości rytmicznej.

W zamieszczonych poniżej przykładach analizie poddane zostają fragmenty, w których wszystkie dźwięki wertykalnych układów wielogłosowych podporządkowane są głównej melodii, prowadzonej w górnym głosie. Składniki poszczególnych warstw znajdujących się poniżej linii dominującej mają charakter wtórny; ich ewentualny wertykalny ruch podporządkowany jest realizacji zmieniającej się harmonii, a nie intencji kreowania niezależnego melodycznie głosu. W opisywanych fragmentach każdy dźwięk górnego, prowadzącego głosu podlega harmonizacji. Powstałe w ten sposób nagromadzenia struktur akordowych stanowią odrębną dziedzinę sztuki gitarowej, potocznie określaną mianem „solówek akordowych”. Kreowanie narracji muzycznej w ramach tej metody wymaga mistrzowskiego opanowania aparatu wykonawczego, umożliwiającego realizację niezależnej dynamiki oraz artykulacji dominującej melodii w obrębie akordowych pionów.

The musical score is a transcription of a guitar solo for the standard 'Misty'. It is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score is divided into three staves. The first staff contains measures 1-6, with chords Fmi7, Bb13, B13, Ebmaj7, Bb7+, and Eb6/9. The second staff contains measures 7-12, with chords Bbmi7, Eb13, Abmaj9, and Eb6/9. The third staff contains measures 13-18, with chords Db9, Ebmaj7, Db9, Cmi7, and C13. Fingerings are indicated by numbers in parentheses below the notes. Some measures contain triplets or other rhythmic markings.

Przykład 2.3.1. Fragment transkrypcji standardu *Misty* (komp. Erroll Garner) w opracowaniu Joe Passa.

Pierwszy przykład (2.3.1.) homofonicznej faktury w idiomie jazzowej gitary przedstawia fragment standardu *Misty* w opracowaniu wspomnianego wcześniej **Joe Passa**.

Artysta nagrał utwór na jednej ze swoich solowych płyt⁶⁶ w nieco innej aranżacji. Powyższy przykład pochodzi z wydawnictwa nutowego *Joe Pass Chord Solos*⁶⁷ opracowanego przez gitarzystę w 1985 roku. Prezentowana faktura homofoniczna kontrastowana jest pojedynczymi dźwiękami w wyższym, prowadzącym głosie.

W pierwszym takcie, w wyższym głosie melodycznym, pojawiają się dźwięki G, Eb oraz C, wchodzące w skład następujących kolejno akordów: Fm9 (bez prymy), Fm11 (bez tercji) oraz ponownie Fm9 (bez prymy). Następnie występują dźwięki Ab, G, Bb oraz C, które po zharmonizowaniu budują akordy B13, Bb13, Bb13(sus4) oraz Bb9(#5). Wszystkie składniki niższych głosów współtworzą wraz z melodią czterogłosowe pion harmonicznych i realizowane są w tym samym kierunku co prowadząca linia górna. W drugim takcie pojawia się struktura składająca się z pięciu dźwięków i opisująca akord Ebmaj13 (bez prymy). W kolejnych strukturach występują analogiczne założenie z tą różnicą, że zmianie nierzadko ulega liczba dźwięków harmonizujących prowadzącą linię (np. pierwsze dwie struktury w trzecim takcie; z czterech dźwięków do trzech). Gitarzysta realizował homofoniczne partie techniką *fingerstyle*, o czym autor niniejszej dysertacji wspominał w poprzednim podrozdziale (2.2.).



Przykład 2.3.2. Fragment transkrypcji standardu *I'll Remember April* w wykonaniu Jima Halla. Źródło: transkrypcja własna.

Przykład 2.3.2 przedstawia ośmiotaktowy fragment transkrypcji utworu *I'll Remember April* w wykonaniu **Jima Halla**. Nagranie pochodzi z albumu *Alone Together*⁶⁸, zarejestrowanego w duecie z kontrabasistą Ronem Carterem. Urodzony w 1930

⁶⁶ Joe Pass, *Virtuoso II*, Pablo Records, Los Angeles 1976.

⁶⁷ Joe Pass, *Joe Pass Chord Solos*, Alfred Publishing Co., Van Nuys 1985, s. 3.

⁶⁸ Jim Hall / Ron Carter Duo, album *Alone Together*, nagrany podczas koncertu w nowojorskim klubie 50

roku gitarzysta był jedną z wiodących postaci jazzu od lat 60. XX wieku, nagrywając między innymi z Billem Evansem (w duecie), Sonny Rollinsem, Ellą Fitzgerald, Chetem Bakerem, Artem Farmerem, Paulem Desmondem czy Patem Metheny'm (w duecie). Charakterystycznymi elementami gry artysty były ciepłe, matowe brzmienie, techniczna wirtuozeria oraz płynność w przechodzeniu pomiędzy fakturami, które wpływały na rozpoznawalność muzyka. Gitarzysta miał wykształcenie klasyczne co przekładało się na niebywale płynne łączenie monofonicznych fraz, wykonywanych kostką z wielogłosowymi strukturami wykonywanymi techniką hybrydową.

W przykładzie homofonicznej faktury prezentują się czterogłosowe harmoniczne piony oparte na kadencji *turnaround*⁶⁹ w tonacji c-moll. Ciekawymi zabiegami są zastosowane do akordu dominantowego (F7) struktury zawieszone⁷⁰ (t. 18 i t. 22), a także dźwięki wspólne (np. dwa najniższe składniki w akordach pomiędzy osiemnastym i dziewiętnastym taktem – F7 i Bb) oraz półtonowe wyprzedzenia.

Przykład 2.3.3. Fragment transkrypcji utworu *San Lorenzo* w wykonaniu Pata Metheny'ego⁷¹.

Playboy Club, Milestone Records, Nowy Jork 1973.

69 *Turnaround* – kadencja oparta na II, V7, I i VI7 stopniu gamy, często wykorzystywana w muzyce jazzowej do wytworzenia chwilowego napięcia. Zob. D. Terefenko, *op. cit.*, s. 200. Czyt. więcej: A. Jeff, *op. cit.*, s. 105-111.

70 Akord dominantowy zawieszony – rodzaj akordu dominantowego, w którym napięcie do rozwiązania na tonikę zostaje zawieszone; w akordzie tercja jest zastąpiona kwartą czystą (sus4) lub sekundą wielką (sus2), Zob. A. Jeff, *op. cit.*, s. 11. Czyt. więcej: D. Terefenko, *op. cit.*, s. 88.

71 *Pat Metheny Songbook*, Hal Leonard, Milwaukee 2000, s. 55.

Kolejny przykład (2.3.3) zawiera zapis partii gitary i kontrabasu do utworu *San Lorenzo*, w wykonaniu Pat Metheny Group⁷². Znakiem rozpoznawczym brzmienia gitarzysty są: ciepła, akustyczna barwa instrumentu zintegrowana z efektami modulującymi dźwięk, długie bebopowe frazy, wirtuozeria techniczna oraz biegłość w płynnym przechodzeniu pomiędzy różnymi fakturami.

Pat Metheny w powyższym przykładzie prowadzi melodię w homofonicznej fakturze, opartej na trygłosowych strukturach, wykorzystując trójdźwięki akordów Gm i Ab w drugich przewrotach (górna pięciolinia transkrypcji) oraz kwartowe pionowe harmoniczne. Ciekawym współbrzmieniem jest zharmonizowany akord Fm11, składający się z dźwięków F, Ab, Bb i Eb. Interwał sekundy wielkiej pomiędzy tercją małą a kwartą akordu wnosi ciekawe dysonansowe współbrzmienie, co wpływa na odmienny wyraz względem struktur stosowanych przez gitarzystów starszego pokolenia.



Przykład 2.3.4. Transkrypcja fragmentu utworu *Mugshot*, autorstwa Russella Malone. Źródło: transkrypcja własna.

Innym przykładem (2.3.4.) bardziej współczesnej formy kreowania faktury homofonicznej jest fragment transkrypcji utworu *Mugshot* autorstwa gitarzysty **Russella**

⁷² Pat Metheny Group, album *Pat Metheny Group*, ECM, Monachium 1978.

Malone’a. Twórczość urodzonego w 1963 roku artysty oraz stosowane przez niego innowacyjne piony harmoniczne inspirowały wielu współczesnych gitarzystów. W trakcie swojej kariery gitarzysta współpracował z takimi artystami jak B.B. King, Jimmy Smith, Sonny Rollins, Diana Krall, Wynton Marsalis, Ron Carter oraz Roy Hargrove.

Utwór ukazał się na wydanej 1998 roku płycie *Sweet Georgia Peach*⁷³. Przykład nutowy jest transkrypcją partii gitary i kontrabas, pierwszych dwunastu taktów kompozycji. Pierwsze cztery takty są wstępem, w których oba instrumenty grają unisono. W piątym takcie rozpoczyna się faktura homofoniczna oparta na melodii, w której każdy z dźwięków jest harmonizowany jako tercja wielka akordu durowego z septymą wielką. Innowacyjnym elementem jest zastosowanie pionów harmoniczných, w których dwa niższe głosy struktur (pryma i septyma wielka) tworzą dysonansowe współbrzmienia sekundy małej. Dzięki takiemu zastosowaniu melodia wraz z głosami harmonizującymi opisuje kolejno akordy Bbmaj7, Dbmaj7, Gbmaj7, Ebmaj7 oraz Abmaj7. Wartym uwagi jest fakt, że interwał sekundy małej zagrany harmonicznie jest na gitarze wymagającą technicznie odległością (szeroki rozstaw ręki) z racji charakterystyki stroju.



Przykład 2.3.5. Fragment transkrypcji standardu *Darn That Dream* (komp. Jimmy Van Heusen) w wykonaniu Lage Lunda. Źródło: transkrypcja własna.

Ostatnim przykładem zastosowania homofonicznej faktury jest fragment transkrypcji wstępu do standardu muzyki jazzowej *Darn That Dream*, w wykonaniu norweskiego wirtuoza gitary **Lage’a Lunda**. Nagranie pochodzi z debiutanckiej płyty

73 Russell Malone, *Sweet Georgia Peach*, Impulse!, Nowy Jork 1998.

artysty zatytułowanej *Standards*⁷⁴, wydanej w 2007 roku w trio (trzy utwory na płycie zostały wykonane w kwartecie z saksofonem). Gitarzysta zyskał rozgłos po wygraniu w 2005 roku prestiżowego konkursu Thelonious Monk International Jazz Competition. Charakterystycznym elementem brzmienia artysty jest ciepła akustyczna barwa instrumentu, miękki okrągły atak, techniczna wirtuozeria, dysonansowe współbrzmienia interwałów oraz oryginalne struktury akordowe.

Powyższy przykład oddaje współczesne tendencje kreowania narracji w trio, gdzie gitara pełni rolę jedyne go instrumentu harmonicznego oraz solistycznego. Faktury niejednokrotnie zmieniają się w krótkim czasie. Pierwsze dwa takty są przykładem różnicowania homofonicznych pionów harmoniczn ych monofonicznymi frazami. W dziesiątym takcie pojawia się faktura homofoniczna, która jest oparta na trzygłosowych strukturach przechodzących fragmentami do dwugłosowych. Ciekawym brzmieniowo akordem jest przedostatni pion harmoniczny zbudowany z dźwięków B, C i G, w którym występuje dysonansowy interwał sekundy małej, wzbogacony dźwiękiem G oddalonym o kwintę czystą wyżej. Cała struktura łączy w sobie konsonansowe i dysonansowe współbrzmienia oraz opisuje akord Cmaj7 (bez tercji).

2.4. Akompaniament akordowy

Niniejszy podrozdział rozpoczyna się od przedstawienia akordów najczęściej stosowanych w praktyce akompaniamentu jazzowego na gitarze. W poniższych przykładach nutowych autor ilustruje struktury harmoniczne (od tego samego dźwięku – A), oznaczenia symboli akordowych znajdują się w tabeli w rozdziale 1.1.4.

74 Lage Lund Trio+1, album *Standards*, After Beat, Japonia 2007.

A maj7 A maj7 A maj7 A maj7 A maj13 A maj13 A maj7(#11) A maj7(#11) A maj9 A maj9 A maj7(#5) A maj7(#5)

4 A⁶ A⁶ A⁷ A⁷ A⁹ A⁹ A¹³ A¹³ A⁷(#11) A⁷(#11) A⁷(#5) A⁷(#5)

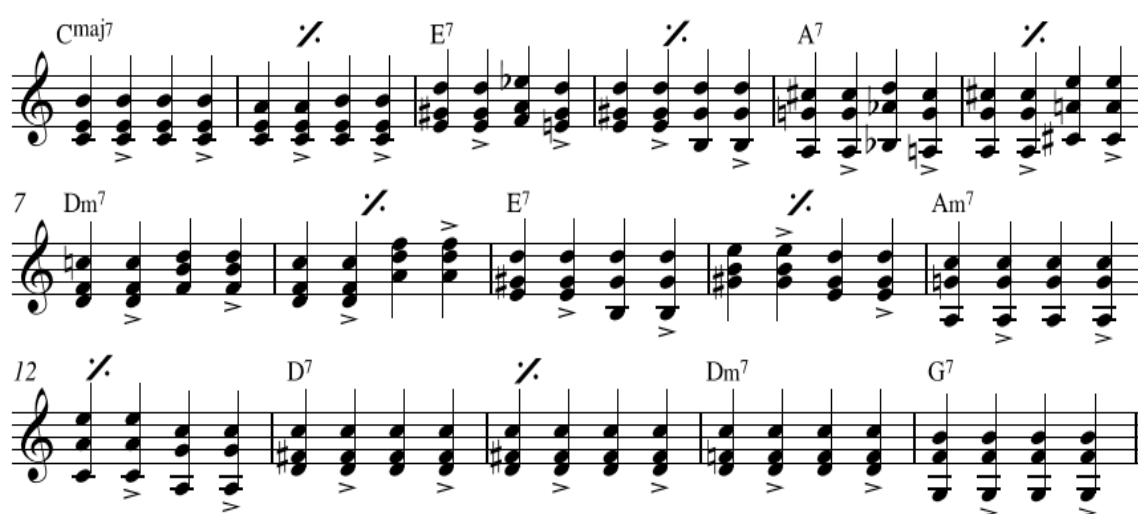
7 A⁷(#9) A⁷(#9) A⁷(b9) A⁷(b9) A⁷(^{b9}/_{b5}) A⁷(^{b9}/_{#5}) A⁷(^{#9}/_{b5}) A⁷(^{#9}/_{b5}) A⁷(^{b9}/_{b5}) A⁷(^{b9}/_{b5}) A⁷(^{#9}/_{b5}) A⁷(^{#9}/_{b5})

10 A⁹(b5) A⁹(#5) A⁹(b5) A⁹(#5) A¹³(b9) A¹³(b9) A^{o7} A^{o7} Am⁷ Am⁷ Am⁷ Am(maj7)

13 Am(maj7) Am(maj7) Am¹¹ Am¹¹ Am⁷(b5) Am⁷(b5) Am¹³ Am⁶ Am(b6) Aphry Am⁹ Am⁹

Zagadnienie gitarowego akompaniamentu akordowego jest mocno związane z rozwojem jazzu oraz tożsamością strunowego instrumentu w tym gatunku. Na przestrzeni niespełna stulecia rola i formy akompaniamentu akordowego ewoluowały wraz ze zmianą znaczenia instrumentu w jazzowym combo. Zaczerpnięty z bluesowej tradycji sposób akompaniowania rozkwitł w erze swingu będąc częścią stylów Kansas City Swing oraz Chicago Jazz. Ważnymi przedstawicielami Jazzu Chicagowskiego lat 20. i 30. XX wieku byli **Eddie Lang** występujący z orkiestrą Paula Whitemana czy Bingiem Crosbym oraz **Eddie Condon**, współpracujący z Bixem Beiderbeckiem czy Redem McKenzieniem. Najważniejszym przedstawicielem Kansas City Swing był **Eddie Durham**, występujący z orkiestrą Bennie Motena, Counta Basiego czy Gleena Millera. Artysta był też jedną z wiodących postaci przyczyniających się do elektryfikacji gitary.

akompaniamentu gitary był postawiony na rytm, gitara nadawała rytmicznej motoryki w treści. Gitarowy akompaniament opierał się często na ćwierćnutowym pulsie, w ramach którego akcent przesuwany był na *off-beat*, podczas gdy mocne części taktu realizowane były z mniejszą intensywnością artykulacyjną. Dla zwiększenia kontrastu Freddie Green wykonywał akordy przypadające na mocne części taktu bliżej gryfu, co skutkowało ciemniejszą barwą dźwięku, natomiast akordy realizowane na *off-beat* z tendencją do przesunięcia prawej ręki w kierunku mostka, co nadawało brzmieniu jaśniejszy i nieco ostrzejszy charakter. Poniższy przykład (2.4.2.) przedstawia sposób akompaniowania, wzorowany na tym sposobie realizowania harmonii.



Przykład 2.4.2. Fragment typowego akompaniamentu akordowego ery swingu, oparty na progresji harmonicjnej utworu *All of Me* (komp. Gerald Marks). Źródło: opracowanie własne.

Wraz z elektryfikacją sygnału gitarzyści zaczęli stosować nowy sposób akompaniowania, zbliżony rytmicznie do pianistycznego *comping*⁷⁵. Po erze bebopu, w miarę stopniowego odchodzenia od dużych zespołów, gitara jako instrument solistyczny i harmoniczny zaczęła pełnić funkcję jedynego instrumentu harmonicznego w składzie małych zespołów. Jednymi z pierwszych gitarzystów występujących w takich konfiguracjach w latach 50. i 60. XX wieku byli wspomniani wcześniej Jim Hall i Barney Kessel. Innowacyjne podejście obu muzyków do realizowania harmonii oraz zintegrowania jej z monofonicznymi frazami było nieocenionym wkładem w dalszy rozwój gitarowego

⁷⁵ *Comping* – improwizowana gra akordowa, pełniąca rolę akompaniującą i dopełniającą rytmicznie i harmonicjnie brzmienie zespołu. Por. J. Niedziela-Meira, *op. cit.*, s. 436.

akompaniamentu. Jim Hall od 1955 roku występował w kwintecie Chico Hamiltona, z kwartetem Sonny'ego Rollinsa (1962) oraz od 1963 roku w kwartecie z Artem Farmerem. Barney Kessel od 1959 występował i nagrywał w trio z perkusją i kontrabasem. Na przestrzeni dziesięcioleci zmieniały się też struktury pionów harmoniczych – od pełnych czterodźwięków do dwudźwięków podkreślających kolor akordów.

W późniejszych latach zapoczątkowane podejście do compingu rozwijali **Howard Roberts, John Abercrombie, John Scofield, Pat Metheny, Bill Friesell, Adam Rogers, Lage Lund, Gilad Heselmann, Julina Lage, Romain Pilon czy Tom Ollendorff.**

11 Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷ Bbmaj⁷ Am⁷ Gm⁷ Fmaj⁷ D⁷(sus4)

16 Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷ F⁷ Bbmaj⁷ Eb⁹ Fmaj⁷

Przykład 2.4.3. Fragment transkrypcji tematu i akompaniamentu utworu *Without A Song* w wykonaniu Sonny'ego Rollinsa i Jima Halla. Źródło: transkrypcja własna.

Powyższy przykład (2.4.3.) prezentuje fragment transkrypcji partii saksofonu tenorowego i gitary z utworu *Without A Song*. Nagranie pochodzi z albumu kwartetu Sonny'ego Rollinsa zatytułowanego *The Bridge*⁷⁶ zarejestrowanego w 1962 roku (w obsadzie: saksofon tenorowy, gitara, kontrabas oraz perkusja). Transkrypcja zawiera w górnej pięciolinii temat wykonywany przez lidera, natomiast w dolnej pięciolinii zaprezentowano akompaniament gitary w wykonaniu Jima Halla⁷⁷.

⁷⁶ Sonny Rollins, album *The Bridge*, RCA Victor, Nowy Jork 1962.

⁷⁷ Numeracja taktów w transkrypcji jest zgodna z nagraniem; w pierwszych dziesięciu taktach gitarzysta akompaniuje wykorzystując monofoniczną fakturę.

W pierwszych trzech taktach (t. 11-13) w akompaniamencie przeważają dwudźwięki właściwe dla akordów: dźwięki Ab i C (dla akordu Fm7), dźwięki Ab i Bb (dla akordu Bb7) oraz dźwięki G i C (dla akordu Abmaj7). W następnych dwóch taktach (t. 14-15) występują układy rozległe, w przeciwieństwie do poprzednich skupionych, zawierające prymę, tercję i septymę akordów Gm7, Fm7 oraz Ebmaj7. W szesnastym takcie, na dwóch ostatnich miarach, gitarzysta podkreśla melodię saksofonu, wykonując dwa dysonansowe interwały (sekundę małą oraz tryton). Ciekawym elementem jest fakt, że wspomniane dysonanse określają harmonię poprzez zaznaczenie w pierwszym interwale prymy i septymy małej akordu Bb7, w drugim – septymy małej i tercji małej akordu Bb7.

Wykorzystywanie do akompaniowania i określania harmonii różnorodnych struktur było innowacyjną metodą. Na przestrzeni kilku taktów gitarzysta opisuje zmiany harmoniczne interwałami oraz pionami zbudowanymi z trzech dźwięków, podkreślając melodię tematu lub uzupełniając rytmicznie brzmienie zespołu. Dzięki zastosowaniu w akompaniamencie gitary zamiast fortepianu w zespole pojawia się przestrzeń, więcej pasma dla pozostałych instrumentów oraz inne brzmienie zespołu.

The image displays a musical score for guitar, spanning measures 85 to 96. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (Bb). The notation includes various chords, melodic lines, and rhythmic markings. The measures are grouped into four systems, each labeled with its starting measure number: 85-87, 88-90, 91-93, and 94-96. The score features a variety of chord voicings, including triads and dyads, and includes melodic lines with slurs and fingerings. The overall style is characteristic of jazz guitar improvisation.

Przykład 2.4.4. Fragment transkrypcji improwizowanej partii solowej z utworu *Trinidad*⁷⁸ autorstwa J. Passa.

⁷⁸ Joe Pass *Virtuoso #3*, *op. cit.*, s. 43-44.

Przykład 2.4.4. przedstawia zapis fragmentu improwizowanej partii solowej Joe Passa wykonanej w utworze *Trinidad*, znajdującym się na wspomnianej wcześniej płycie *Virtuoso III*. W transkrypcji zaprezentowana została partia, w której gitarzysta prowadzi monofoniczną narrację z jednoczesnym autoakompaniamentem.

W pierwszych dwóch taktach transkrypcji (t. 85–86) występuje ósemkowa bebopowa fraza, w której na początku osiemdziesiątego szóstego taktu pojawia się współbrzmienie interwału tercji wielkiej, chwilowo zmieniające fakturę. W ostatnim takcie pierwszej pięciolinii (t. 87) gitarzysta wykonuje dwutaktową akompaniującą sekwencję opartą na akordzie molowym w pierwszym przewrocie z dodaną kwartą Gm/Bb(add11), następnie przesuniętym o sekundę małą, mającym charakter akordu przejściowego. W kolejnym taktach powraca monofoniczna faktura zawierająca długą ósemkową frazę, urozmaiconą rytmicznie triolami ósemkowymi oraz ćwierćnutami. W ostatnim takcie analizowanego fragmentu transkrypcji pojawia się inna warstwa akompaniująca. Zawiera ona akordy w przewrotach: C/G, Gm6/F (bez prymy), C/G, w których górny głos oparty jest na dźwięku E oraz akord Bb/F.

Wyraźna zmiana w materiale dźwiękowym faktury na akordową kontrastuje z monofonicznymi liniami, urozmaicając barwę i rytmikę treści, co wpływa na wyraz całości. Można odnieść wrażenie, że utwór wykonywany jest przez zespół, a nie przez jednego muzyka. Dorobek solowych nagrań Joe Passa oraz George’a Van Epsa był znaczącym punktem w rozwoju techniki jednoczesnego prowadzenia melodii i akompaniamentu.



Przykład 2.4.5. Fragment transkrypcji improwizowanej partii solowej Johna Scofielda do standardu *Alone Together* (komp. Arthur Schwartz). Źródło: transkrypcja własna.

Ostatnim przykładem akompaniamentu akordowego jest fragment improwizowanej partii Johna Scofielda w standardzie *Alone Together*. Transkrypcja została sporządzona na podstawie nagrania duetu z kontrabasistą Chrisem Minhem Dokym, udostępnionego w 2010 roku w formie zapisu audio-wideo na platformie YouTube⁷⁹. Charakterystycznym elementem stylu gitarzysty jest lekko przesterowane brzmienie instrumentu, bebopowe linie przechodzące przez kreskę taktową, autoakompaniament oraz granie z *laid backiem*⁸⁰.

Fraza improwizowanej partii solowej rozpoczyna się z przedtaktu, wychodząc bezpośrednio z tematu utworu. Następująca po niej linia w wysokim rejestrze oparta jest na wartości ósemki z kropką i prowadzi do warstwy akompaniującej. W miejsce akordu Em7(b5) gitarzysta zagrał wyprzedzoną o sekundę wielką niżej strukturę kolejnego akordu, przechodząc z akordu G7 do A7. W dalszej części występują dwa interwały oktawy, prowadzące do monofonicznej faktury. W jedenastym takcie prezentuje się kolejna struktura autoakompaniamentu. Piony harmoniczne różnicuje dolny składnik, sugerując zmianę z akordu C7/Bb na C6 w miejscu kadencji II/V prowadzącej do akordu Fmaj7. Kolejną frazę rozpoczyna triola ósemkowa, dodając motoryki w warstwie rytmicznej. W trzynastym takcie występuje czterodźwiękowy motyw oparty na wartościach

79 <https://youtu.be/0bLUL822Nfs?si=OTmL2QDOFSQVcixw>, dostęp 29.01.2026.

80 *Laid back* – sposób grania określany w żargonie muzycznym jako „granie z lekkim tyłem”; inaczej z lekkim opóźnieniem, nadając utworowi zrelaksowany charakter.

ósemkowych, o kierunku opadającym, dwukrotnie powtórzony. Linia prowadzi do polifonicznej struktury opisującej akord D7 w czternastym takcie, ponownie zmieniając fakturę. W ostatnich dwóch taktach transkrypcji powraca ósemkowa linia opisująca akordy Em7(b5), A7 oraz Dm7. Frazę zamyka ćwierćnuta (dźw. A), po której pojawia się warstwa akompaniująca, odpowiadająca linii melodycznej i rozwiązująca wcześniej wytworzone napięcia.

Sposób, w jaki gitarzysta prowadzi narrację, wpisuje się w idiom współcześnie stosowanych środków wykonawczych w jazzowym trio w składzie: gitara, kontrabas i perkusja. W realizacji harmonii John Scofield unika grania prym akordów, koncentrując się na podkreślaniu ich kolorystyki poprzez użycie struktur dwu- lub trójdźwiękowych. Takie rozwiązanie sprawia, że brzmienie gitary pozostaje czytelne na tle zespołu, a współbrzmienia akordowe nie kolidują z pasmem⁸¹ kontrbasu, co zwiększa selektywność struktur harmoniczych.

81 Pasma – rozumiane jako zakres częstotliwości brzmienia instrumentu.

Rozdział III. Autorska koncepcja kształtowania brzmienia. Analiza dzieła

Niniejszy rozdział poświęcony jest analizie dzieła muzycznego składającego się z siedmiu autorskich kompozycji, zarejestrowanych w składzie tria (gitara, kontrabas, perkusja). Analiza ma na celu ukazanie indywidualnych rozwiązań kompozytorskich i wykonawczych, a także określenie ich miejsca w kontekście współczesnej praktyki jazzowej. Analiza ma na celu wskazanie, w jaki sposób świadome wykorzystanie różnorodnych struktur fakturalnych wpływa na kształtowanie oryginalnego języka brzmieniowego zespołu.

Materiałem do analizy jest zapis nutowy utworów skomponowanych przez autora oraz transkrypcje fragmentów wyimprowizowanych partii solowych. Szczegółowej analizie zostaną poddane struktury fakturalne występujące w omawianych utworach, takie jak: polifonia, homofonia, monofonia oraz akompaniament akordowy. Zapis nutowy całych utworów został zamieszczony na końcu niniejszej pracy.

Spośród wspomnianych faktur wyodrębniono następujące zagadnienia: kontrapunkt i wielogłosowość, struktury harmoniczne wynikające z prowadzenia głosów i ich odniesienia do partii kontrabas, prowadzenie linii melodycznej z jednoczesną realizacją rytmicznie niezależnego akompaniamentu, wspieranie wybranych dźwięków przebiegu melodycznego akordami (homofonia), techniki gry i problemy wykonawcze, oraz praca motywiczna i sposób jej przetwarzania.

Na podstawie analizy dzieła oraz porównania z jazzową tradycją gry na gitarze zostanie wykazana autorska koncepcja wykonawcza dzieła. Opis obejmuje także elementy takie jak: forma utworu, styl, charakter, metrum, tempo, elementy tektoniczne w budowaniu kompozycji oraz harmonika.

Celem analizy jest wykazanie, że świadome stosowanie polifonii, monofonii, homofonii oraz struktur akordowych w autorskiej praktyce twórczej stanowi podstawę do wypracowania oryginalnej, współczesnej koncepcji brzmienia jazzowego tria z gitarą.

3.1. *Octobalt*

Dzieło artystyczne otwiera utwór *Octobalt*, utrzymany w szybkim tempie (162 BPM⁸²) oraz w metrum 5/4. Temat utworu ma formę AB i poprzedzony jest wstępem. W dalszej części występuje dwuczęściowe, improwizowane solo kontrabas, oparte na przebiegu harmonicznym części C (szesnastotaktowym, zawieszonym na nucie pedałowej E, inspirowanym akordami i progresjami zawartymi w pierwszej części A) oraz części B. Kolejnym elementem formy jest improwizowane solo gitary, zbudowane na trzykrotnym powtórzeniu przebiegu harmonicznego części C, zakończone tematem części B. Po partiach solowych powraca pierwsza część tematu (A), poprzedzona czterotaktowym odcinkiem (treść analogiczna ze wstępem). Kompozycję zamyka koda, oparta na materiale dźwiękowym części A, nawiązująca do kadencji *tag ending*⁸³.

Z a m y ś ł k o m p o z y c y j n y utworu opiera się na kontraście pomiędzy dwiema częściami, zróżnicowanymi pod względem charakteru, koloru i wyrazu. W części A koloryt lokalny kształtuje polifoniczna faktura, utrzymana w umiarkowanie cichej dynamice (*mezzopiano*), ciepła barwa instrumentu oraz niski rejestr najwyższego głosu. Fragment ma mantrowy⁸⁴ charakter — dwutaktowy riff oparty na nucie pedałowej E wraz z melodią kształtowaną długimi wartościami rytmicznymi i małymi interwałami, budując wrażenie statyki i kontemplacji. Część B jest bardziej energiczna, w głośniejszej dynamice (*forte*), ostrzejszej barwie gitary, wyższym rejestrze i z wyraźnym ruchem harmonicznym. Partie kontrabas i perkusji nabierają większej swobody rytmicznej, a zmianie ulega również faktura – z polifonicznej na monofoniczną zintegrowaną z akompaniamentem akordowym.

Elementem tektonicznym utworu jest dwutaktowy, ościnowy riff realizowany przez gitarę, kontrabas i perkusję we wstępie. W części A riff płynnie przechodzi do najniższego głosu partii gitary oraz jest kontynuowany przez perkusję i kontrabas, co sprzyja linearnemu rozwijaniu narracji. Figura ta jest również przetwarzana w partiach solowych zbudowanych na części C.

82 BPM (ang. *beats per minute*) – jednostka określająca tempo utworu, wyrażająca liczbę uderzeń na minutę.

83 Tag ending – z ang. przedłużone zakończenie utworu poprzez powtarzanie ostatniej frazy. Por. J. Szymaniuk, *op. cit.*, s. 128. Por. także S. Nestico, *op. cit.*, s. 186.

84 Określenie mantrowy odnosi się do powtarzalnego, medytacyjnego charakteru frazy melodycznej, przywołującej na myśl strukturę mantry – krótkiej formuły dźwiękowej wywodzącej się z wschodnich tradycji duchowych.



Przykład 3.1.1. *Octobalt*, wstęp.

W powyższym przykładzie (3.1.1.), gitara i kontrabas realizują unisono dwutaktowy, ostateczny podział rytmiczny, oparty na pustej strunie E. Założenie kompozycyjne tej części było założenie kompozycyjne, w którym riff stanowi podstawę dla przebiegu melodycznego prowadzonego w górnym głosie pierwszej części utworu. W celu wyraźnego utrwalenia schematu rytmicznego w percepcji słuchacza, cały zespół powtarza go we wstępie czterokrotnie.

Partię perkusji cechuje współlistnienie dwóch rytmicznie niezależnych warstw. Bęben basowy realizuje identyczny rytm co gitara i kontrabas, podczas gdy werbel prowadzi kontrastującą, nieregularną partię o charakterze marszowym. Jej budulcem rytmicznym są ósemki intensyfikowane nieregularnie szesnastkowymi trylami. Nałożenie rozwijanej linearnie faktury werbla na jednostajny basowy riff, nadaje całości transowego charakteru. Efekt ten wzmacnia wyraźne zaznaczenie metrum 5/4 w każdym takcie.

Z perspektywy wykonawczej wyzwaniem było precyzyjne zgranie artykulacyjne całego zespołu. Trudność ta wynikała z cichej dynamiki, dużego zróżnicowania w długości w wybrzmiewaniu poszczególnych dźwięków. Utrzymanie transowego i refleksyjnego charakteru wymagało zwrócenia uwagi na wszelkie niuanse, które w istotny sposób budują charakter tej części i są istotnymi elementami tektonicznymi kompozycji.

A ♩ = 162

5

9

13

17

21

25

29

Przykład 3.1.2. *Octobalt*, część A.

Przykład 3.1.2. zawiera zapis partii gitary zrealizowanej w pierwszej części tematu (A). Trzydziestodwutaktowy fragment został w całości wykonany w fakturze polifonicznej. Dwutaktowy, ostatowy riff pojawiający się we wstępie stanowi w tej części budulec dolnego głosu. Jest on kontynuowany i powtarzany w całej części, unisono z partią kontrabasu i bębna basowego. Zabieg ten ma na celu płynne rozwinięcie narracji rozpoczętej we wstępie oraz wzmocnienie linearnego wyrazu. W wyższym głosie pojawia się temat, który jest strukturą dwugłosową, miejscami rozszerzaną do trzygłosowej, w połączeniu z opisanym wcześniej riffem.

C e l e m k o m p o z y t o r s k i m było ascetyczne połączenie dwóch niezależnych linii melodycznych mających własną, autonomiczną: melodię, rytmikę, dynamikę i artykulację. Aby czytelniej przedstawić niezależność głosów, dolny pojawia się we wstępie, utrwalając się w percepcji słuchacza. Takie zestawienie uwypukla melodię oraz niuanse artykulacyjne górnego głosu. Refleksyjny charakter tej części wzmacnia wykorzystanie długich dźwięków w górnym głosie, cicha dynamika oraz progresje harmoniczne oparte na nucie pedałowej. Mimo wyczuwalnej toniki we wstępie (akord Em), pierwsza część nie ma określonej tonacji. Temat, na przestrzeni trzydziestu dwóch taktów, przechodzi przez wiele akordów nie związanych ze sobą kadencyjnie. Autor zastosował koncepcję polegającą na budowaniu i rozwiązywaniu napięć przy jednoczesnym unikaniu powszechnie występujących w jazzie kadencji.

Istotnym elementem w kreowaniu oryginalnej, współczesnej koncepcji brzmienia jazzowego tria z gitarą, jest także s t r u k t u r a a k o r d o w a wynikająca z prowadzenia polifonii w tym fragmencie. Oryginalność współbrzmień akordowych wynika również ze świadomie prowadzonej narracji utworu, w której napięcia pomiędzy konsonansami i dysonansami zawartymi w drugim i trzecim głosie melodii tematu opisują harmonię, a także wynikają z pomijania wybranych składników akordów (postacie eliptyczne⁸⁵).

W pierwszych sześciu taktach, wyższy głos prowadzi melodię opisującą akord molowy z septymą małą Em7 (takty 1-2 i 5-6) oraz akord molowy z septymą wielką Em(maj7) w trzecim i czwartym takcie. Następny odcinek (t. 7-16) zawiera trzygłosową fakturę. W siódmym takcie, na drugą ósemkę, zaakcentowany został dysonans – tryton

85 Akord eliptyczny – akord, który nie zawiera jednego lub więcej ze składników, termin używany w opisie harmoniki XX wieku, zob. T. A. Zieliński, *Problemy harmoniki nowoczesnej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne (dalej PWM), Kraków 1983.

(dźwięki G i C#). Współbrzmienie stanowi wraz z podstawą eliptyczną postać akordu durowego z septymą małą, w drugim przewrocie, bez prymy — A7/E. W kolejnych dwóch taktach (t. 9-10), w górnych głosach widoczna jest symetria i przesunięcie konsonansowego współbrzmienia seksty małej o sekundę wielką w dół. Zagrane dźwięki F# i D oraz G# i E stanowią wraz z podstawą akordy – durowy bez kwinty, oparty w basie na nonie (D/E), a także akord durowy E, bez kwinty. W kolejnych dwóch taktach (t. 11-12) następuje zmiana trybu akordu, z durowego na molowy (Em). Wspomniana zmiana jest zaznaczona konsonansowym współbrzmieniem seksty wielkiej (dzw. G i E), oraz poprzedzona diatonicznymi dźwiękami przejściowymi A i F#. W takcie trzynastym w górnych głosach została zagrana kwinta czysta (dźwięki C# i G#) stanowiąca wraz z podstawą trójdźwięk molowy w pierwszym przewrocie (C#m/E). Współbrzmienie to trwa do drugiej ósemki czternastego taktu, po czym zostaje zastąpione interwałem seksty wielkiej (dzw. Bb i G). Wspomniany konsonans w połączeniu z niezmiennie realizowanym riffem w najniższym głosie, opisuje akord zmniejszony (E°). W ostatnich dwóch taktach pierwszej połowy fragmentu (t. 15-16), dźwięki Db i Bb oraz podstawa akordu, również opisują akord zmniejszony E°. W tym przypadku został on poszerzony o septymę zmniejszoną, tworząc akord E°7, bez kwinty.

Kolejne dwa takty (t. 17-18) stanowią powtórzenie pierwszych dwóch taktów części A, opartych na akordzie Em. Fraza dzieli trzydziestodwutaktowy fragment na dwie równe części o zróżnicowanym materiale dźwiękowym. Następnie (t. 19-20), dysonansowe współbrzmienie trytonu (dzw. A i D#) zrealizowane w dwóch wyższych głosach i wybrzmiewające na basowym riffie (dzw. E), opisuje akord Em11(maj7), w układzie kwartowym. Takt dwudziesty pierwszy zawiera dwugłos oparty na akordzie molowym w drugim przewrocie (Am/E). Następnie ostatni dźwięk z wyższego głosu opada tercją wielką w dół (z dźwięku C do Ab), stając się środkowym głosem trzygłosowej struktury w dwudziestym drugim takcie. W najwyższym głosie pojawia się dźwięk F, tworzący z głosem środkowym konsonansowe współbrzmienie seksty wielkiej. Cały takt opisuje akord Fm(maj7)/E oraz wprowadza chwilowe napięcie. Na pierwszą miarę dwudziestego trzeciego taktu, dwa górne głosy schodzą chromatycznie, ruchem prostym. Powstałe współbrzmienie seksty wielkiej (dzw. G i E) trwa przez dwa kolejne takty (t.23-24), rozwiązując wcześniejsze napięcie. W dwudziestym piątym takcie dwa górne głosy schodzą diatonicznie (dzw. F i D), opisując wraz z najniższym głosem akord molowy

bez kwinty i oparty w basie na sekundzie wielkiej, Dm(add2). Współbrzmienie trwa do czwartej ćwierćnuty dwudziestego szóstego taktu i zostaje zastąpione dysonansowym współbrzmieniem trytonu (dźwięki Gb i C), wprowadzającym napięcie. Dwa górne głosy prowadzone są ruchem przeciwnym: środkowy wchodzi wyżej (z dźwięku F do Gb), natomiast najwyższy schodzi w dół (z dźwięku D do C). Struktura ta harmonicznie opisuje akord dominantowy bez kwinty i oparty w basie na nonie (D9/E). Opisane współbrzmienie trwa do trzeciej ósemki dwudziestego siódmego taktu, gdzie oba wyższe głosy schodzą w dół, tworząc konsonansowe współbrzmienie seksty małej (dźwięki D# i B), opisujące akord Em(maj7), bez tercji. W zamyśle kompozycyjnym powrót do akordu tonicznego (w wariacie z septymą wielką i bez tercji) częściowo rozwiązuje wcześniejsze napięcie. Ostatni czterotakt pierwszej części utworu (t. 29-32) jest powtórzeniem wcześniejszego czterotaktowego fragmentu (t. 25-28). Jedyna różnica pomiędzy nimi występuje w takcie trzydziestym pierwszym, gdzie konsonansowe współbrzmienie seksty małej w dwóch górnych głosach (dzw. D# i B), pojawia się na pierwszą miarę i wybrzmiewa przez dwa takty. Fragment kończy coda typu *tag ending* i nawiązuje do tradycji jazzu, podkreślając koniec pierwszej części tematu.

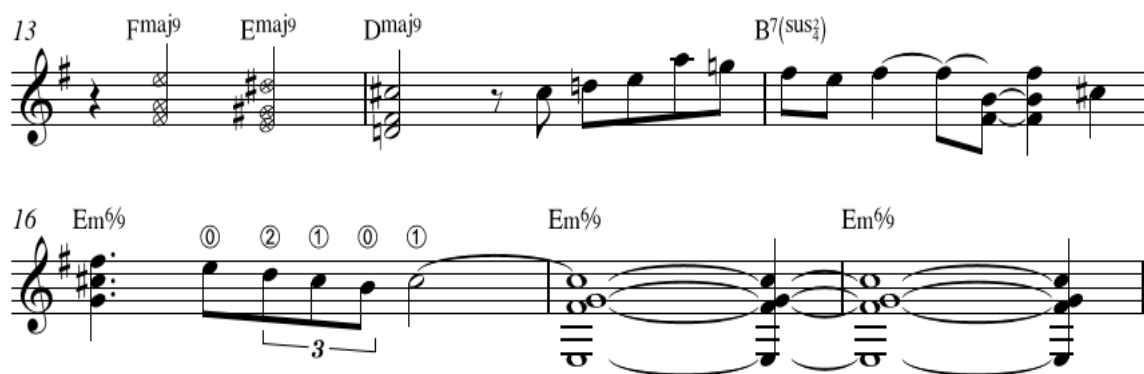
Zastosowanie opisanych wyżej struktur polifonicznych stanowi innowacyjną koncepcję realizowania materiału dźwiękowego w jazzowym trio z gitarą. Prowadzona w ten sposób melodia, w połączeniu z ostatecznym riffem w partii kontrabasu oraz rozszerzeniami faktury do trzygłosowej, jest według autora, koncepcją wielowarstwową i wymagającą technicznie. Struktura ta, w połączeniu z linearną formą, eliptycznymi postaciami akordów oraz metrum 5/4, tworzy indywidualny, oryginalny język narracji. Istotnym elementem tej koncepcji jest również kreowanie przebiegu harmonicznego z wykorzystaniem nuty pedałowej, oparte na wprowadzaniu i rozwiązywaniu napięć.

Fragment został zrealizowany techniką hybrydową (*hybrid technique*), która pozwoliła odseparować od siebie poszczególne głosy. Wykorzystanie tej techniki ułatwiło zdaniem autora realizację wymagającej faktury polifonicznej. Najniższy głos został wykonany przy użyciu twardej kostki (ang. *pick*), co nadało mu sprężystości i wyraźnego ataku. Drugi i trzeci głos autor wykonał trzema palcami prawej ręki (środkowym, serdecznym i małym), z delikatnie dłuższymi paznokciami (około 3-4 mm).

Na etapie realizacji tej partii autor zetknął się z wieloma trudnościami wykonawczymi. Partia wymagała, trwającego kilka tygodni procesu przygotowującego jej

wykonanie i fragmentaryzacji zagadnień. Pierwszym problemem było perfekcyjne zgranie dolnego głosu – dwutaktowego, ostinatowego riffu zagrane unisono z kontrabasem i bębnem basowym. Zagadnienie utrudniało jednoczesne realizowanie pozostałych, niezależnych głosów, nierzadko rozmieszczonych na niesąsiadujących ze sobą strunach. Trudność wynikała również z braku możliwości podparcia nadgarstka prawej ręki o korpus instrumentu, co znacząco ułatwiłoby realizację wyższych głosów, lecz jednocześnie stłumiłoby najniższą strunę E. Mantrowy charakter tej części wymagał dbałości w realizacji niskiej dynamiki dolnego głosu, przy równoczesnym zachowaniu zróżnicowania i głośniejszej dynamiki pozostałych głosów. Kolejną trudnością było zachowanie płynności w miejscach, gdzie linia melodyczna kreowana w dwugłosie rozszerzała się do faktury trzygłosowej. Każdy z głosów ma swoją melodyczną niezależność, a tworzone w ten sposób struktury akordowe zawierają relacje napięć pomiędzy poszczególnymi głosami. Wymagają one rozwiązania zgodnego z melodyką każdego głosu, co w istotny sposób zwiększa ilość elementów, na które należy zwrócić uwagę podczas wykonania. Innym problemem wykonawczym, na który autor chciałby zwrócić uwagę, jest interpretacja całej struktury polifonicznej części A, istotnej w budowaniu narracji utworu. Trudność interpretacyjna według autora polega na zagranie tej części lekko, bez napięcia aparatu wykonawczego, na instrumencie tak wrażliwym na zaburzenie wibracji struny, z której wydobywany jest dźwięk.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating the key of D major. It features a 4/4 time signature and a dynamic marking of *mf*. The first two measures are marked with $Cmaj7(\#11)$. The third measure is marked with $Dmaj7(\#5)$, and the fourth measure also has a $Dmaj7(\#5)$ marking. The second staff starts with a measure marked Gm^6 , followed by a measure with $F\#7(b9)$ and a circled '2'. The third measure has a circled '1' and is marked $Fmaj9$. The fourth measure is marked XII and $Fmaj9$. Below the staff, there is a 'let ring' instruction with a dashed line. The third staff begins with a measure marked $D\flat7(\#5)$, followed by another $D\flat7(\#5)$ measure. The third measure has circled numbers 4, 3, and 2, and is marked $Dmaj7$. The fourth measure has circled numbers 2, 3, and 1, and is marked $Fmaj9$. Below this staff, there is another 'let ring' instruction with a dashed line. The score includes various musical notations such as chords, accidentals, and fingerings.



Przykład 3.1.3. *Octobalt*, część B.

Powyższy przykład (3.1.3.) przedstawia zapis tematu w części B. Osiemnastotaktowy fragment zawiera linearny sposób kształtowania materiału dźwiękowego oraz ekspresyjny i wirtuozerski charakter. Część B jest wykonana w głośnej dynamice (*forte*), energicznie, z bogatą artykulacją i ekspresyjnie. Charakterystycznym elementem tej części jest łączenie faktury monofonicznej z akompaniamentem akordowym. Połączenie swingowanych ósemkowych fraz z akordami zagranymi energicznym arpeggio w dół, istotnie kreuje wyraz drugiej części utworu. Dominującą techniką wykonawczą jest gra kostką (*picking*), zastępowana momentami techniką hybrydową (*hybrid technique*). W warstwie harmoniczej dominują eliptyczne formy akordów oraz koncepcja połączeń harmoniczných oparta na budowaniu i rozwiązywaniu napięć, przy jednoczesnym unikaniu typowych dla jazzu kadencji i progresji. W drugim akapicie tego podrozdziału autor wspominał, że zamysł kompozycyjny zakładał kontrast i zróżnicowanie wyrazu pierwszej i drugiej części utworu. Uzupełniając wskazane elementy kontrastujące, należy dodać zróżnicowaną technikę wykonawczą. Dla większego kontrastu autor realizował wybrane akordy kostką, bliżej mostka, co wpłynęło na rozjaśnienie i wyostrzenie barwy. Zabieg ten wpływa na ekspresję drugiej części oraz jej bogactwo artykulacyjne, wynikające z zastosowania m.in. technik *pull-off* i *hammer-on* oraz użycia pustych strun.

W pierwszym takcie części B wykonany został akord durowy z septymą wielką (Cmaj7), w postaci eliptycznej (bez kwinty). Współbrzmienie zostało wydobyte szybkim, arpeggio w kierunku opadającym (*up stroke*), kostką, blisko mostka, kontrastując barwę instrumentu od tej uzyskanej w pierwszej części. Na trzecią ósemkę taktu została wykonana krótka fraza, złożona z trzech ósemek (dźwięki E, B, E) oraz półnuty F#, opisująca akord

Cmaj7(#11). Na początku drugiego taktu wykonane zostało dysonansowe współbrzmienie trytonu (dźwięki C i F#), analogicznie do pierwszego akordu tej części – kostką, blisko mostka w kierunku opadającym. Następnie materiał kształtuje ósemkowa fraza zakończona długą nutą C#, na szóstą ósemkę trzeciego taktu. W jej budowie można wyodrębnić trzy czterodźwiękowe motywy, zagrane w kierunku wznoszącym oraz poprzedzone ruchem opadającym. Pierwszy motyw, zaczynający się na czwartej ósemce drugiego taktu, tworzą dźwięki B, C, E i A, które opisują akord Cmaj7. Drugi motyw zaczyna się na ósemkę po czwartej mierze i jest zrealizowany przez kreskę taktową oraz zmieniającą się harmonię. Jego budulcem są dźwięki G, B, D (kwinta, septyma wielka i nona wielka akordu Cmaj7), oraz dźwięk F#, umiejscowiony na początku trzeciego taktu, będący tercją akordu Dmaj7(#5). Trzeci motyw zaczyna się od drugiej ósemki trzeciego taktu i składa się z dźwięków A#, C#, F# i A#, będących kwintą zwiększoną, septymą wielką i tercją wielką tego samego akordu. Frazę z pracą motywiczną kończy dźwięk C#, wybrzmiewający do początku czwartego taktu. W tym miejscu akord Dmaj7(#5) pojawia się w wysokim rejestrze, a wspomniany dźwięk C# dwukreślne, jest jego najwyższym składnikiem. Podobnie jak poprzednie akordy w tej części, wykonany został arpeggio, w kierunku opadającym, kostką, blisko mostka. Współbrzmienie trwa do trzeciej miary czwartego taktu, gdzie po ósemkowej pauzie, powraca monofoniczna faktura. Składająca się z sześciu ósemek linia przechodzi przez zmieniającą się harmonię, na początku piątego taktu. Opisując akord Dmaj7(#5), dźwiękami B, A# i C# (seksta wielka, kwinta zwiększona i septyma wielka), oraz akord molowy z sekstą wielką (Gm6), dźwiękami E, Bb i A (seksta wielka, tercja mała i sekunda wielka). Na czwartej ósemce piątego taktu pojawia się i n n o w a c y j n a p o s t a ć a k o r d u a l t e r o w a n e g o⁸⁶ z kwintą zwiększoną i noną zmniejszoną, F#7(#5b9). Struktura została wykonana długim, trwającym pół taktu arpeggio. Innowacyjność układu wynika z użycia pustej struny G oraz wymagającego technicznie, rozciągniętego układu lewej ręki (pomiędzy dziesiątym a czternastym progiem). Pion harmoniczny budują dźwięki D, E, G i Bb, będące kwintą zwiększoną, septymą małą, noną zmniejszoną oraz tercją wielką, oraz F# (pryma) w partii kontrabas. W kolejnym fragmencie (t. 6–7) narrację prowadzi ósemkowa fraza, zintensyfikowana rytmicznie triolą ósemkową oraz wykorzystująca dźwięki przejściowe (*passing notes*). Zastosowane środki

86 Akord alterowany w jazzie – odmiana akordu dominantowego, w którym podwyższono lub obniżono nonę (b9, #9) lub kwintę (b5, #5) w celu uzyskania większego napięcia. Por. *Alterowane akordy* w: *Encyklopedia Muzyki*, op. cit. s. 30.

odwołują się do tradycji jazzu i języka bebopu. Materiał dźwiękowy opisuje akord durowy z septymą wielką i noną wielką (Fmaj9). Na czwartą i piątą miarę szóstego taktu zagrane zostały składniki akordu poprzedzone chromatycznie. Wykonane na początku siódmego taktu dźwięki G i C, są noną i kwintą akordu. Następne dwie ósemki (dzw. Bb i Ab) prowadzą chromatycznie do dźwięku A, tercji akordu. Na szóstą ósemkę siódmego taktu zagrany jest dźwięk F, po którym wykonana została triola ósemkowa (dzw. D, Bb i A). Ostatni dźwięk z trioli (dzw. A) wybrzmiewa do końca ósmego taktu, stanowiąc wraz z następnymi dźwiękami, G (piąta miara siódmego taktu) i E (dziesiąta ósemka siódmego taktu), składniki eliptycznej postaci akordu Fmaj9 zrealizowanego długim arpeggio. W dziewiątym takcie, na czwartą ósemkę, zaakcentowany został akord durowy z septymą małą i kwintą zwiększoną Db7(#5), wybrzmiewający do trzeciej miary dziesiątego taktu. W kolejnych trzech taktach (t. 10-12) powraca faktura monofoniczna, a długa ósemkowa fraza nawiązująca do tradycji jazzu i języka bebopu. Linia jest zagrana na zmieniającej się harmonii i oparta na akordach Db7(#5), Dmaj7 oraz Fmaj9. Pierwsze dwie ósemki, umiejscowione na czwartą miarę dziesiątego taktu, są septymą małą i kwintą zwiększoną (dzw. B i A) akordu Db7(#5). Kolejne dwie ósemki (dzw. F i Eb) są chromatycznym opisaniem dźwięku E, leżącego na początku jedenastego taktu, i będącego noną wielką następnego akordu (Dmaj7). Następnich siedem ósemek opisuje akord Dmaj7, będąc jego tercję wielką, kwintą, kwartą, tercją wielką, prymą, septymą i sekstą wielką. Fraza przechodzi następnie w triolę ósemkową (dzw. A, D i F). Ostatnia, trzecia nuta z trioli (dzw. F), poprzedza chromatycznie dźwięk E leżący na początku dwunastego taktu. Wspomniany dźwięk wybrzmiewa do końca dwunastego taktu, wchodząc w skład akordu Fmaj9 zagrane arpeggio. Poniżej dźwięku E, na trzeciej mierze taktu, wykonane zostało dysonansowe współbrzmienie trytonu (dzw. F i B), wprowadzając polifoniczną fakturę. Na ósmej ósemce tego taktu środkowy głos współbrzmienia opada z dźwięku B do A, zmieniając strukturę w eliptyczną postać akordu Fmaj7 (bez kwinty). W trzynastym i czternastym takcie materiał dźwiękowy kreuje akompaniament akordowy. Eliptyczne postacie akordów durowych z septymą wielką, bez kwinty (Fmaj7, Emaj7, Dmaj7), zostały wykonane na drugiej i czwartej mierze trzynastego taktu oraz na początku czternastego taktu. Następnie powraca monofoniczna faktura, a ósemkowa fraza opisuje zmieniającą się harmonię (t.14-15). Akord Dmaj7, został opisany dźwiękami D (poprzedzony chromatycznym wyprzedzeniem, dzw. C#), E, A i G. Zawartość piętnastego taktu, opartego

na zawieszonym akordzie B9(sus4), kształtują ósemki F# i E, półnuta z kropką F# oraz ćwierćnuta C#. Dodatkowo w trakcie wybrzmiewania półnuty z kropką, na szóstej ósemce piętnastego taktu, pojawia się współbrzmienie kwarty czystej (dzw. F# i B), chwilowo zmieniające fakturę na polifoniczną. Na początku szesnastego taktu powraca akord mający cechy tonicznego (Em6/9), rozwiązując wytworzone wcześniej napięcia. Na czwartej ósemce rozpoczyna się monofoniczna linia składająca się z ósemki, trioli ósemkowej oraz półnuty (dzw. E, D, C#, B i C#). Ostatnia frazy (dźwięk C#) wybrzmiewa do końca osiemnastego taktu. Podczas jej wybrzmiewania, na początku siedemnastego taktu, w niższych głosach zostało wykonane współbrzmienie (dzw. E, F# i G), stanowiące wraz z melodią akord Em6/9.

Z perspektywy wykonawczej, opisywany fragment był wymagający technicznie z uwagi na kontrastowanie dynamiczne poszczególnych faktur. Zintegrowanie struktur monofonicznych z akompaniamentem wymagało precyzji i dbałości wykonawczej. Akordy akompaniujące melodii były nierzadko wykonywane arpeggio, w kierunku opadającym i blisko mostka. Monofoniczne frazy były natomiast realizowane bliżej gryfu. Częste przechodzenie pomiędzy fakturami wymagało dużej precyzji w ustawieniu aparatu wykonawczego prawej ręki na instrumencie. Realizację utrudniały również szybkie tempo, duże nagromadzenie faktur i technik wykonawczych na niewielkiej przestrzeni oraz różnorodność artykulacyjna monofonicznych linii. Dodatkowo akordy arpeggio wymagały nieznacznego wyprzedzenia, tak aby ostatni dźwięk rozkładanego akordu, precyzyjnie zgrał się z mocną częścią taktu. W realizacji fraz autor różnicował dynamicznie ósemki w taki sposób, aby te przypadające na podział metryczny były realizowane lżej, nierzadko z wykorzystaniem technik *pull-off* i *hammer-on*, natomiast te przypadające na *off-beat* były nieznacznie akcentowane. W tej części można również zauważyć podział regularny i nieregularny w jednej teksturze. Partia kontrabasu i perkusji została zrealizowana podziałem regularnym (*even eights*), natomiast partia gitary swingując.

3.2. *Seagulls Dance*

Drugim utworem wchodzącym w skład dzieła artystycznego jest *Seagulls Dance*. Kompozycja utrzymana jest w metrum 4/4 i wykonana w umiarkowanym tempie (95 BPM). Temat utworu ma formę AABCC, poprzedzoną ośmiotaktowym wstępem. W dalszej części

kompozycji występuje improwizowane solo gitary, zbudowane na dwukrotnym przebiegu harmonicznym części D, niewystępującej wcześniej w utworze, wykorzystującej elementy przebiegu harmonicznego części A. Kolejnymi elementami formy są części BCC oraz kończąca utwór koda. Utwór nawiązuje do stylistyka tanga. Charakter utworu można określić jako taneczny, jednocześnie spokojny i tajemniczy. Dynamika oscyluje pomiędzy cichą a umiarkowaną głośną. Kompozycja jest utrzymana w tonacji Db-dur, przy jednoczesnym unikaniu typowych dla jazzu kadencji i progresji, odchodząc od centrum tonalnego w części B.

Wstęp oraz część A utrzymane są w stylu tanga a charakterystyczny dla tego stylu ćwierćnutowy podział rytmiczny jest realizowany przez partie perkusji oraz gitarę (we wstępie). K a n t y l e n o w a m e l o d i a r e a l i z o w a n a w r a z z k o n t r a p u n k t y c z n y m a k o m p a n i a m e n t e m w pierwszej części, wzmacnia taneczny charakter kompozycji. Część B jest skonstrastowana z wcześniejszą treścią. Melodia staje się bardziej liryczna i refleksyjna. Pojawiają się w niej długie dźwięki w wyższym rejestrze, a akompaniament realizowany wraz z tematem, ulega modyfikacji, stając się bardziej statyczny i minimalistyczny, ograniczając się do ósemkowego rozkładania akordów arpeggio. Zmienia się również partia perkusji, która zaczyna realizować bardziej swobodny podział rytmiczny, odchodząc od stylu tanga i wprowadzając do partii instrumentów perkusyjnych talerze, wcześniej stosowane jedynie sporadycznie. Podobną zmianę można zaobserwować w partii kontrabas, która staje się bardziej swobodna w porównaniu z wcześniejszą, statyczną w części A. Charakterystycznym elementem trzeciej części utworu (C) jest melodia prowadzona unisono przez gitarę i kontrabas, oparta na szesnastkowym podziale rytmicznym. Frazy występują w co drugim takcie i są oddzielone energicznym akompaniamentem gitary, który ożywia rytmicznie teksturę poprzez akcentowanie drugiej i czwartej szesnastki każdej miary. Perkusja realizuje oszczędną partię, akcentując puls na lekko otwartym *hi-hacie* oraz bębnie basowym, który podkreśla długie dźwięki partii kontrabas.



Przykład 3.2.1. *Seagulls Dance*, wstęp.

Przykład 3.2.1. prezentuje zapis partii gitary zrealizowanej we wstępie. Ośmiotaktowy fragment jest realizowany przez gitarę i perkusję. Składa się z dwóch czterotaktowych fraz, mających różne zakończenia, które różnicują napięcia – predysponując harmonicznie pierwsze cztery takty do powtórzenia, a kolejne cztery do przejścia na pierwszą część tematu. Fragment wykonano w cichej dynamice.

W pierwszym takcie gitara akcentuje trzy pierwsze miary, realizując współbrzmienie tercji wielkiej (dźw. Db i F) techniką hybrydową (*hybrid technique*), artykulacją staccato, zaznaczając centrum tonalne utworu (akord Dbmaj7). Na ostatniej mierze taktu zrealizowane są dwie ósemki. Pierwsza powtarza wcześniejsze współbrzmienie, które trwa do końca taktu, natomiast druga, pojedynczy dźwięk Bb będący sekstą wielką akordu. Na pierwszej mierze drugiego taktu powtarza się współbrzmienie tercji wielkiej, wykonane również staccato. Następnie zauważyć można przetransponowanie tego interwału o sekundę wielką w dół (dźw. Db i F na B i Eb). Drugi z interwałów jest delikatnie zaakcentowany i wybrzmiewa do końca trzeciej miary. W czwartej mierze pojawia się akord Bmaj9 wykonany arpeggio i jednocześnie staccato, po którym następuje pojedynczy dźwięk Db (również zagrany staccato). Trzeci takt powtarza zawartość pierwszego taktu. Podobnie pierwsza połowa czwartego taktu stanowi powtórzenie materiału dźwiękowego z drugiego taktu z jedną różnicą. Współbrzmienie wykonane na czwartej ósemce wznosi się o tercję małą w górę (dźwięki E i G#) względem wcześniejszej wysokości i trwa do końca czwartego taktu. Od szóstej ósemki jest uzupełnione dźwiękiem D# stanowiąc akord Emaj7. W drugim powtórzeniu trzy pierwsze miary zostały zaakcentowane analogicznie do pierwszego taktu utworu. Na ostatniej mierze zostały zagrane dwie ósemki, wybrzmiewające przez cały następny takt, budując akord Dbmaj7. Pierwsza to współbrzmienie tercji wielkiej (dźw. Db i F) a druga (dźw. C).



Przykład 3.2.2. *Seagulls Dance*, część A.

Powyższy przykład (3.2.2.) przedstawia zapis partii gitary zrealizowanej w części A utworu *Seagulls Dance*. Ośmiotaktowy fragment został powtórzony dwukrotnie, przy czym ostatni takt różnicuje pierwszą i drugą voltę. Część została wykonana w umiarkowanie cichej dynamice. Wrażenie formalnego przejścia do nowej części wzmacnia pojawienie się kontrabas, niewykorzystanego we wstępie.

Prowadzenie melodii w najwyższym głosie, uzupełnione kontrapunktycznym akompaniamentem realizowanym w niższych głosach, a także złożoność tych struktur, wpływa na oryginalny wyraz oraz brzmienie zespołu. Zróżnicowanie w zakresie wybrzmiewania współbrzmień występujących w tym fragmencie stanowi – zdaniem autora – przykład innowacyjnego podejścia do tak wrażliwego na artykulacyjne niuans instrumentu, jakim jest gitara. W założeniu wykonawczym autor zastosował koncepcję polegającą na tym, aby gra na gitarze oddawała możliwości wykonawcze zbliżone do gry na fortepianie. Obie warstwy są niezależne artykulacyjnie, dynamicznie i rytmicznie. Taki sposób kreowania materiału dźwiękowego nie był często wykorzystywany w jazzowej tradycji gitary. Autor inspirował się solowymi nagraniami jazzowych gitarzystów takich jak Joe Pass⁸⁷ oraz George Van Eps⁸⁸. Pewne podobieństwa w kreowaniu polifonicznej narracji możemy usłyszeć u współczesnych gitarzystów takich jak Lage Lund⁸⁹, Julian Lage⁹⁰ czy Romain Pilon⁹¹. Dodatkowym elementem wpływającym

87 Por. Joe Pass, albumy *Virtuoso*, *Virtuoso II*, *Virtuoso III*, *Virtuoso IV*, Pablo Records, Los Angeles 1973, 1976, 1977, 1983.

88 Por. George Van Eps, album *Soliloquy*, Capitol Records, Los Angeles 1968.

89 Por. Lage Lund, album *Standards*, After Beat, Nowy Jork 2007 oraz Lage Lund, album *Ashes*, JMI Records, Nowy Jork 2023.

90 Por. Julian Lage, album *Sounding Point*, Nowy Jork 2009.

91 Por. Jeff Denson, Romain Pilon, Brian Blade, album *Finding Light*, Ridgeway Records, Boston 2022.

na kształtowanie brzmienia są struktury akordowe wyłaniające się z wielogłosowej faktury, tworzące nierzadko eliptyczne formy akordów, w których eksponowane są wewnętrzne dysonanse.

W pierwszym takcie najwyższy głos realizuje dwie ćwierćnuty z kropką (dźwięk C) i dwie ósemki (Eb i C). Pierwszą ćwierćnutę z kropką poprzedza przednutka (*appoggiatura*), dźwięk Bb, który nieznacznie opóźnia wejście głównej melodii. Równolegle z tematem w pierwszym takcie realizowany jest akompaniament. Jego budulcem są dwie ósemki (współbrzmienie tercji wielkiej, dźwięki Db i F oraz powtórzony dźwięk F), ćwierćnuta (dźwięk Db), ósemka (dźwięk Db) i ćwierćnuta z kropką (dźwięk F). Wszystkie wymienione dźwięki wybrzmiewają do końca taktu, imitując technikę gry na fortepianie z użyciem pedału *sustain*, a ich polifoniczna struktura opisuje akord Dbmaj7. W kolejnych dwóch taktach (t. 2-3) melodia przechodzi z dźwięku C na Eb. Pomędzy dźwiękami wykonana została krótka fraza intensyfikująca rytmikę szesnastkami i przechodząca przez kreskę taktową. Akompaniament w tym fragmencie kontynuuje wcześniej rozpoczętą fakturę opisując akord molowy w drugim przewrocie (Fm/C), a następnie dwa akordy zmniejszone B° oraz Db°. W następnych dwóch taktach (t. 4-5), w warstwie melodycznej pojawiają się dwa długie dźwięki C, triola ósemkowa oraz dwie szesnastki. Linia melodyczna, w połączeniu z kontynuowanym akompaniamentem w niższym rejestrze, buduje akord zwiększony E+ oraz akord molowy z sekstą wielką Ebm6. W takcie szóstym melodia realizuje długą nutę A# stanowiącą septymę wielką akordu Bmaj7. W niższym głosie, po zrealizowaniu prymy i tercji akordu w pierwszej połowie taktu, na czwartej mierze pojawia się ozdobnik (trioła szesnastkowa oraz dwie szesnastki), który intensyfikuje rytmicznie fakturę i wprowadza napięcie. Materiał dźwiękowy ostatnich dwóch taktów części A (t. 7-8) jest przykładem pracy motywicznej. Motyw, składa się z ósemki (współbrzmienie tercji wielkiej) i ćwierćnuty. Każda z ósemek wybrzmiewa do końca następującej po niej ćwierćnuty, stanowiąc wraz z nią struktury akordowe. Zaczynając od drugiej ósemki siódmego taktu, motyw jest wykonany czterokrotnie opisując akordy D+, Dbmaj7, Emaj7 i Ebmaj7 (nieznacznie zmodyfikowany rytmicznie). Następnie po zagranii dwóch ćwierćnut (dźwięki Eb i F) część A zostaje powtórzona. Drugie powtórzenie tej części (t. 9-16) różni się jedynie ostatnim taktem (t. 16), w którym wcześniej opisany motyw jest kontynuowany do ostatniej miary. Triola ósemkowa zagrana na ostatnią miarę wprowadza płynnie nową część tematu (B).

Fragment został zrealizowany techniką hybrydową (*hybrid picking*), która umożliwiła odseparowanie poszczególnych głosów. Najwyższy głos wykonywany był przy użyciu palców prawej ręki z delikatnie wydłużonymi paznokciami (ok. 3-4 mm), co rozjaśniało barwę instrumentu. Akompaniament w niższym głosie realizowano przy użyciu kostki oraz palców prawej ręki.

Do trudności wykonawczych tej części należało klarowne odseparowanie tematu od akompaniamentu, co utrudniał niewielki ambitus dźwięków oraz bliskie odległości pomiędzy składnikami akordów na gryfie. Kolejnym wymagającym elementem była koncepcja, zakładająca długie wybrzmiewanie dźwięków akompaniujących melodii, podobnie jak w grze na fortepianie z pedałem sustain. Gitara jako instrument wyjątkowo czuły na minimalne zmiany docisku palców lewej ręki, wymaga szczególnej precyzji podczas skracania wybrzmiewających strun, tak aby nie wytlumić przypadkowo żadnego dźwięku. W połączeniu z umiarkowanym tempem oraz umiarkowanie cichą dynamiką stanowiło to istotne wyzwanie wykonawcze.

The musical score is for guitar, specifically for the piece 'Seagulls Dance', part B. It consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 4. Above the staff, the chords are labeled: Abm9, G°, Bb°, and Ab+. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. A 'let ring' instruction is written below the first staff. The second staff contains measures 5 through 8. Above the staff, the chords are labeled: Amaj9(#5), Bmaj7(#5), Dbmaj7(#11)/F, and Eb6. Fingerings are also indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. A 'let ring' instruction is written below the second staff.

Przykład 3.2.3. *Seagulls Dance*, część B.

Przykład 3.2.3. przedstawia zapis drugiej części tematu. Fragment kontrastuje brzmienie zespołu z tym występującym wcześniejszej w utworze. Część wykonywana jest w umiarkowanie głośnej dynamice, szeroko i przestrzennie. Partia gitary wyraźnie zmienia rejestr melodii na wyższy. Faktura staje się bardziej minimalistyczna, pozostając jednak polifoniczną. Perkusja odchodzi od stylistyki tanga, przechodząc do swobodniejszego podziału rytmicznego, w którym istotną część brzmienia stanowią talerze. Partia kontrabasów staje się bardziej swobodna i rytmicznie rozbudowana, wypełniając

przestrzeń w strukturach realizowanych przez gitarę.

Narracja w tej części jest kreowana w oparciu o pracę motywiczną. Jednotaktowy motyw został zrealizowany i przetworzony w fakturze polifonicznej. Jego górny głos opiera się na długiej nucie (półnuta z kropką) rozpoczynającej każdy takt oraz na szesnastkowych obiegach występujących na ostatnich miarach. W niższym głosie, motyw uzupełnia partia akompaniująca, która opiera się na podziale rytmicznym zbudowanym z trzech ósemek (rozpoczynając od drugiej ósemki każdego z taktów), a każdy z wydobytych dźwięków wybrzmiewa do końca taktu.

W pierwszych trzech taktach (t. 1–3) melodia jest oparta na długich dźwiękach Bb (półnuty z kropką), zagranych w wysokim rejestrze na początku każdego z taktów, oraz szesnastkowych obiegach (w t. 1–2 po dwie szesnastki, w t. 3 – cztery), poprzedzających pojawienie się kolejnej długiej nuty. Partia akompaniująca w tym fragmencie opisuje akordy arpeggio. Od drugiej ósemki każdego z taktów wykonywany jest ciąg trzech ósemek, opisujący akordy Abm9 w pierwszym takcie, G° w drugim oraz Bb° w trzecim. W kolejnych dwóch taktach (t. 4-5) melodia tematu wznosi się realizując półnuty z kropką (dzw. Eb dwukreślne i B razkreślne), zintensyfikowane rytmicznie szesnastkami na ostatniej mierze. W partii akompaniującej utrzymany jest podział realizowany od początku części, opisując akord zwiększony Ab+ oraz akord zwiększony z septymą wielką Amaj(#5). W szóstym takcie motyw zostaje zmodyfikowany poprzez wyprzedzenie dłuższej wartości A# (ostania ósemka piątego taktu), większej liczbie szesnastek poprzedzających siódmy takt oraz czterech ósemkach w akompaniamencie opisujących akord Bmaj7(#5). W siódmym takcie powraca podstawowa postać motywu, zawierająca w górnym głosie półnutę z kropką (dzw. G) oraz ćwierćnutę (dzw. G). W kontrapunktycznym niższym głosie zostały zagrane trzy ósemki (dzw. C, Db i F). Materiał dźwiękowy opisuje akord durowy z septymą wielką i kwartą zwiększoną Dbmaj7(#11). Ostatni takt tej części rozwiązuje napięcia wytworzone przez przetwarzany motyw, uspokajając narrację poprzez wybrzmienie trwającego cały takt akordu Eb6.

Przykład 3.2.4. *Seagulls Dance*, część C.

Powyższy przykład (3.2.4.) prezentuje zapis partii gitary i kontrabas w trzeciej części tematu. Szesnastotaktowy fragment składa się z dwóch powtórzonych ósmiotaktowych odcinków, zróżnicowanych pomiędzy piątym a ósmym taktem. Część wykonywana jest w umiarkowanie cichej dynamice i w wyraźny sposób kontrastuje z wcześniejszym fragmentem. Partia gitary przechodzi do niższego rejestru i zawiera intensywny podział rytmiczny. Partia perkusji prowadzi podział rytmiczny podkreślający puls, oparty na bębnie basowym i talerzach hi-hat. Koloryt lokalny części stanowi dwutaktowy motyw, w którym narracja jest prowadzona przez gitarę i kontrabas. Szesnastkowe melodie wykonywane unisono, zostały uzupełnione gitarowym akompaniamentem, zaznaczającym co drugą, parzystą szesnastkę w pulsie oraz długimi nutami w kontrabasie.

W pierwszym czterotakcie (t. 1-4) można wyodrębnić dwa dwutaktowe motywy, oparte na akordzie tonicznym Dbmaj7 (t. 1-2) oraz akordzie zawieszonym Csus4 (t. 3-4). Materiał dźwiękowy motywu kreują dwie linie melodyczne zagrane w niższym rejestrze unisono przez gitarę i kontrabas (t. 2 – siedem szesnastek, t. 4 – dziesięć szesnastek). Dodatkowo motyw uzupełnia akompaniament wynikający z szesnastkowego podziału rytmicznego w partii gitary. Realizując co drugą szesnastkową wartość, z wyjątkiem

czwartej miary pierwszego i trzeciego taktu oraz miejsc wspomnianego wyżej unisona. Ta forma akompaniamentu jest realizowana na przestrzeni całej części C, a także stanowi istotny element opisanego wcześniej motywu adaptując go do zmieniającej się harmonii. Na ostatniej ósemce pierwszego i trzeciego taktu akompaniament gitarowy podkreśla pojawienie się długich nut kontrabas, co uwypukla ścisłą relację partii obu instrumentów w tej części. W kolejnych taktach (t. 5-6) motyw oparty jest na akordzie Bmaj7. W szóstym takcie szesnastkową linię zagrana unisono budują trzy grupy (złożone z trzech szesnastek), zrealizowane szesnastkę po drugiej, trzeciej i czwartej mierze. W ostatnich dwóch taktach pierwszej repetycji części C (t. 7-8), motyw ulega modyfikacji. We fragmencie można zauważyć trzy mniejsze podziały w pracy motywicznej (na początku obu taktów oraz na trzeciej mierze siódmego taktu). Podziały te są nawiązując do wcześniejszej narracji i opisują akordy F+, Emaj7 oraz Ebmaj7. Partia kontrabas realizuje trzy długie dźwięki, stanowiące prymy wspomnianych trzech akordów. Na ostatnią szesnastkę przed trzecią miarą ósmego taktu, gitara i kontrabas wracają do szesnastkowej linii, analogicznej do wcześniejszej treści. Długą fraza kreuje napięcie prowadzące do jego rozwiązania w drugim powtórzeniu części C.

Drugą repetycję różnicuje ostatni czterotakt. W materiale dźwiękowym następuje rozluźnienie materiałowe i wyciszenie. Zabieg ten przygotowuje przestrzeń do wprowadzenia nowej części, improwizowanej partii solowej gitary (D). W czterotakcie, realizowana wcześniej szesnastkowa melodyka unisono, ustępuje miejsca partii akompaniującej. Struktura wypełnia przestrzeń w analogiczny sposób, opisuje akordy Bmaj7, Bmaj7(#11), B+ oraz Bbm. Na ostatniej ósemce przedostatniego taktu pojawia się akord toniczny utworu z dodaną sekstą wielką (Db6), który rozwiązuje napięcia i wybrzmiewa do końca części.

Rozbudowana, wielowarstwowa struktura partii gitary w tej części jest przykładem integrowania monofonicznych fraz z akompaniamentem akordowym, które podkreślają koncepcję kształtowania współczesnego brzmienia jazzowego tria z gitarą. Warto zwrócić uwagę, że melodyka była realizowana w niższych rejestrach niż akompaniament akordowy. Ten sposób kreowania narracji nie był często wykorzystywany w jazzowej tradycji. Zbliżony sposób zastosowania polifonii można usłyszeć wspólnie w grze

Gilada Hekselmana⁹².

Autor do realizacji partii wykorzystał technikę hybrydową (*hybrid picking*). Szesnastkowe melodie w niskim rejestrze zostały zagrane kostką. Prymy akordów w partii akompaniamentu również kostką. Natomiast krótkie szesnastkowe współbrzmienia przypadające na parzyste szesnastki, zostały zagrane środkowym i serdecznym palcem prawej ręki. Jedną z trudności technicznych było precyzyjne zgranie szesnastkowych melodii wykonywanych unisono wraz z kontrabasem w umiarkowanie cichej dynamice. Kolejnym wymagającym elementem z perspektywy wykonawczej była realizacja założenia polegającego na wyeksponowaniu wspomnianych wcześniej linearnych struktur z całej partii, realizującej również akompaniament. Wymagało to wykonywania akompaniamentu w sposób zróżnicowany dynamicznie i artykulacyjnie, tak aby był on lekko wycofany, co utrudniało częste, bezpośrednie przenikanie się struktur.



Przykład 3.2.5. *Seagulls Dance*, fragment solowej partii improwizowanej.

Przykład 3.2.5. przedstawia transkrypcję fragmentu improwizowanej partii solowej do utworu *Seagulls Dance*. Szesnastotaktowy odcinek jest pierwszą połową partii solowej, zbudowanej na dwukrotnym przebiegu harmonicznym części D. Fragment utrzymany jest w umiarkowanie cichej dynamice i jego wyraz nawiązuje do pierwszej części utworu. Występująca stylistyka tanga, charakterystyczna warstwa rytmiczna oraz taneczny i jednocześnie spokojny charakter, są elementami wpływającymi na koloryt

92 Por. Will Vinson, Gilad Hekselman, Antonio Sanchez, album *Trio Grande*, Whirlwind Recordings, Nowy Jork 2020.

lokalny tej części. Partie perkusji i kontrabasu nawiązują do wstępu oraz pierwszej części (A), stopniowo rozbudowując teksturę harmoniczną oraz intensyfikując ją rytmicznie.

W pierwszych czterech taktach opartych na akordach Dbmaj7, Fm7/C i Emaj7, autor zastosował fakturę polifoniczną. Partia zawiera dwie niezależne rytmicznie i artykulacyjnie struktury – melodyczną oraz akompaniującą (ściśle powiązaną z partią perkusji). Fragment został wykonany techniką hybrydową, w której górny głos realizowany był środkowym i serdecznym palcem prawej ręki. Struktura akompaniująca została zagrana jednocześnie kostką i środkowym palcem prawej ręki. W wyeksponowanym wyższym głosie, wykonane zostały długie dźwięki – C (na początku pierwszego taktu, poprzedzony przednutką) oraz Eb (na czwartej ósemce drugiego taktu). Partia akompaniująca realizuje stały, ćwierćnotowy podział rytmiczny, zawierający konsonansowe współbrzmienia interwałów (t. 1-2 – tercje wielkie, t. 3-4 – kwarty czyste), zróżnicowane pod względem dynamiki i artykulacji. Ostatnie miary pierwszego i drugiego taktu są zaakcentowane i precyzyjnie utrzymane do końca wartości (*tenuto*). Pozostałe są wykonane staccato. W trzecim i czwartym takcie ćwierćnoty zostały zrealizowane z jednoczesnym wyciszaniem dynamiki (*diminuendo*). W drugiej połowie czwartego taktu oraz w piątym takcie możemy zauważyć fakturę monofoniczną, kształtowaną na bazie akordów Emaj7 oraz Gbmaj13. Na trzeciej mierze szóstego taktu powraca dwugłos z opadającym ćwierćnotowym ruchem w górnym głosie (dzw. Gb i F), realizowany wraz z wybrzmiewającą długą nutą Db poniżej. Powstałe na czwartej mierze szóstego taktu współbrzmienie tercji wielkiej utrzymuje się do ostatniej miary następnego taktu, wybrzmiewając podczas zmieniającej się harmonii, z akordu durowego z septymą wielką Gbmaj7 na akord zwiększony z septymą wielką Fmaj7(#5). Na czwartej mierze siódmego taktu pojawia się akordowa struktura akompaniująca, która wybrzmiewa do drugiej miary kolejnego taktu, poprzedzając monofoniczną frazę (t. 8). W kolejnych trzech taktach (t. 9-11) pojawia się krótki motyw, złożony z dwóch dźwięków (ósemki i ćwierćnoty) rozwijający się naprzemiennie, w kierunku wznoszącym na przestrzeni trzech taktów. Motyw ten jest przetwarzany pięciokrotnie opisując akord Abm9. Szóste przetworzenie motywu zrealizowane jest na łączeniu taktów (t. 10-11) i przez zmieniającą się harmonię, akordy Abm9 i Gmaj7(#5). Kolejne przetworzenie motywu (t. 11) kończy się przedłużeniem ostatniego dźwięku A, trwającego do drugiej połowy dwunastego taktu. Podczas jego wybrzmiewania, w niższym głosie pojawia się dźwięk Eb (szósta ósemka

jedenastego taktu), zmieniający chwilowo fakturę na dwugłosową. W dwunastym takcie pojawia się akompaniująca struktura akordowa, która przechodzi płynnie (monofoniczną frazą) w polifoniczny motyw. Trzykrotnie przetworzony motyw (t. 13-14), opisujący akord Emaj7, zawiera się w półnucie. Stanowią go długi dźwięk w wyższym głosie (w drugim i trzecim przetworzeniu poprzedzony chromatycznie niższą szesnastką) oraz akompaniujące współbrzmienie poniżej, trwające ćwierćnutę z kropką (w pierwszym przetworzeniu tercja wielka, w drugim i trzecim kwarta czysta). W drugiej połowie czternastego taktu wykonana została monofoniczna linia złożona z dwóch triol ósemkowych, prowadząca do całej nuty (dźw. D) umiejscowionej na początku piętnastego taktu. Dźwięk wybrzmiewa do końca analizowanego fragmentu, przy jednoczesnym pojawieniu się w dolnym głosie rytmizowanego akompaniamentu (triola ósemkowa i cztery ósemki). Zagrany w ten sposób tryton (dźw. F# i C) podkreśla dominantowy akord z podwyższoną kwartą D7(#11).

Analizowany fragment partii solowej charakteryzuje się płynnym przechodzeniem między fakturą polifoniczną, monofoniczną oraz strukturami akordowymi. Zmienność fakturalna jest realizowana na małej przestrzeni i dodatkowo wzbogacona pracą motywiczną. Wykorzystane we fragmencie polifoniczne struktury (t. 1-4, 13-14) są rezultatem założenia polegającego na prowadzeniu solowej narracji przy jednoczesnym akompaniamencie w niższym rejestrze. Podobny sposób łączenia melodii i akompaniamentu występuje w jazzowej pianistyce, gdzie prawa ręka prowadzi melodię, a lewa akompaniuje. Taki sposób prowadzenia poszczególnych warstw jest wymagający technicznie i bardzo rzadko spotykany w jazzowej tradycji gry na gitarze. Autor rozwijał tę koncepcję przez wiele miesięcy. Proces wymagał przygotowania aparatu wykonawczego oraz zbadania skuteczności różnych możliwych technik. Autor eksperymentował możliwości: łączenia melodii i akompaniamentu (rejestry instrumentu), ambitus interwałowy płaszczyzn, wpływu współbrzmień w warstwie akompaniującej na wyraz oraz kreowania polifonicznie motywiki. Przy opracowywaniu koncepcji autor czerpał inspirację z twórczości jazzowych pianistów, takich jak Brad Mehldau, Ahmad Jamal i McCoy Tyner.

3.3. *Did You Know That Beeches Always Watching?*

Trzecim utworem wchodzącym w skład dzieła artystycznego jest *Did You Know That Beeches Always Watching?* Utwór nie ma określonej tonacji, wyeksponowany jest wyraźnie akord Cm jako punkt wyjścia do rozwijania linearnej narracji, ale także jako punkt, do którego narracja powraca⁹³. Harmonia prowadzona jest według założenia budowania i rozwiązywania napięcia między strukturami akordowymi o zmiennym centrum tonalnym. Kompozycja została wykonana w umiarkowanym tempie (122 BPM), w metrum 7/4 oraz w zakresie dynamiki od cichej do umiarkowanie głośnej. Utwór ma tajemniczy, spokojny, nieco mroczny i kontemplacyjny charakter. Założeniem kompozycyjnym było kreowanie polifonicznej linearnej narracji tematu oraz improwizowanej partii solowej na cichej, spokojnej i powtarzalnej figurze rytmicznej perkusji. Figura podkreśla metrum utworu i jest wsparta oszczędnym basowym riffem, którego tekstura podkreśla zmiany harmoniczne. Całość tworzy unikalny kolor kojarzący się z praktykami medytacyjnymi religii hinduizmu. Utwór ma formę ABCA, poprzedzoną czterotaktowym wstępem opartym o basowy riff. Część A to skomponowany siedemnastotaktowy odcinek z polifoniczną strukturą tematu i precyzyjnie określoną partią kontrabasu. Część B jest improwizowaną partią solową gitary, zbudowaną na dwukrotnym powtórzeniu szesnastotaktowego przebiegu harmonicznego, nie występującego wcześniej w kompozycji. Część C to ośmiotaktowy fragment solowy kontrabasu wykonany smyczkiem, szeroko i przestrzennie. W części tej wykorzystano technikę polegającą na dogrywaniu do głównego śladu dwóch osobnych partii i zmiksowanie ich z dodatkowym użyciem efektu odbicia *delay*.



Przykład 3.3.1 *Did You Know That Beeches Always Watching?*, wstęp.

93 Koncepcja oparta na przeprowadzeniu przebiegu harmonicznego, w którym w trakcie trwania *chorusu* centrum tonalne zmienia się kilkakrotnie, tworząc napięcia, powracając ostatecznie do wyjściowego akordu tonicznego. Czyt. więcej: J. Viera, *Elementy jazzu. Rytmika, harmonika, aranżacja i improwizacja*, PWM, Kraków 1978, s. 104-107.

Powyższy przykład (3.3.1.) przedstawia zapis partii kontrbasu wykonanej we wstępie. Czterotaktowy odcinek składa się z dwukrotnego powtórzenia dwutaktowego basowego riffu, który jest dalej przetwarzany w pierwszej części (A), stanowiąc element tektoniczny kompozycji. Jego budulcem są składniki akordu molowego z septymą małą Cm7. Schemat rytmiczny podkreśla pierwszą i czwartą miarę taktów. Partia perkusji w tym fragmencie realizuje podział rytmiczny zaznaczający bębniem basowym pierwszą, czwartą i szóstą miarę taktu. Podział uzupełnia struktura wykonywana na werblu przy użyciu pałek typu *rute*⁹⁴ o marszowym charakterze. Materiał dźwiękowy w partii gitary został zrealizowany oszczędną improwizacją. Bazując na przestrzennej fakturze akordowej, wykorzystując kwartowe układy akordów wynikających z kolejnych stopni skali eolskiej.

The musical score is written for double bass and guitar. It consists of two systems of music. The first system (measures 1-6) shows a double bass line with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a guitar line with a similar pattern. The second system (measures 7-12) continues the patterns with more complex guitar improvisation. Chords are indicated above the staves: Cm7, Abmaj7, G7, Dbmaj9, A+, F, G+, Dm7/A, Em7/B, Fm7/C, Ab7(#11), Gm7, Bmaj7, Gm7(b5)/F.

⁹⁴ *Rute stick* – rodzaj pałki perkusyjnej wykonanej z wiązki cienkich, drewnianych prętów (ok. 10–13), najczęściej z drewna bambusowego lub brzoźowego. Liczba prętów wpływa na charakter brzmienia. Mniejsza ilość sprzyja większej głośności i brzmieniu zbliżonemu do klasycznej pałki, natomiast większa, rozproszeniu ataku i uzyskaniu miększego, bardziej szczotkowego brzmienia.

Przykład 3.3.2. *Did You Know That Beeches Always Watching?*, temat.

Przykład 3.3.2. prezentuje zapis partii gitary i kontrabasu tematu utworu *Did You Know That Beeches Always Watching?* Istotnym elementem tej części jest ścisły związek partii obu instrumentów, które przenikają się, nierzadko realizując wspólnie piony rytmicznie czy fragmenty unisono. Linearna forma narracji siedemnastotaktowego fragmentu jest prowadzona w dwugłosie realizowanym w partii gitary. Partia kontrabasu kontynuuje zapoczątkowany we wstępie dwutaktowy riff, modyfikując go w kontekście zmieniających się akordów. W partii perkusji kontynuowana jest rytmiczna figura zapoczątkowana we wstępie utworu.

Polifoniczna struktura tematu zrealizowana w partii gitary ma szczególne znaczenie w kontekście budowania autorskiego języka i jego wpływu na oryginalne brzmienie zespołu. Melodyka tematu prowadzona jest dwugłosowo, z fragmentarycznymi

odejściami do faktury monofonicznej. Autor zrealizował materiał techniką hybrydową (*hybrid picking*) w taki sposób, że górny głos wykonywany jest palcami prawej ręki, natomiast dolny głos i monofoniczne frazy kostką. Założeniem kompozycyjnym było uzyskanie współczesnej, linearnej, jazzowej struktury inspirowanej inwencjami dwugłosowymi Johanna Sebastiana Bacha⁹⁵. Adaptacja faktury, w której oba głosy mają równorzędne znaczenie, na gitarę spowodowała liczne trudności wykonawcze. Autor, realizując partię, zwracał uwagę na konieczność separacji głosów rytmicznie i melodycznie, zachowanie wybrzmienia długich nut, dynamiczne eksponowanie wiodącej melodii oraz płynność przechodzenia pomiędzy fakturami polifonicznymi, monofonicznymi i strukturami akordowymi występującymi na małym odcinku.

W pierwszym takcie omawianego tematu górny głos tworzą trzy długie nuty (dzw. G – półnuta z kropką, Eb i D – półnuty), poprzedzone dwiema ósemkami w przedtaku (dzw. F i Ab). Dolny głos realizuje jednocześnie ósemkową strukturę, rozpoczynającą się od drugiej ósemki taktu i trwającą do pierwszej miary drugiego taktu, opisując zmieniającą się harmonię (akordy Cm7, Abmaj7 oraz G7). Narracja w tym fragmencie przechodzi z górnego głosu do dolnego (na drugiej ósemce taktu) i jest oparta na ósemkowym rytmie. W drugim takcie dolny głos, realizując rytmicznie podział złożony z ćwierćnut i ósemek, opisuje akordy Dbmaj7, A+ oraz F. Górny głos kontynuuje długie dźwięki, analogicznie do wcześniejszego taktu, z jedną różnicą – pierwszy z nich pojawia się na drugą ósemkę taktu. Oba takty (t. 1-2) podkreślają pierwszą, czwartą i szóstą miarę, w spójności z partią perkusji, która realizuje ten podział od wstępu utworu. W kolejnym fragmencie (t. 3-4) kontynuowana jest dwugłosowa faktura opisująca akordy G+, Dm7/A, Em7/B, Fm7/C i Ab7(#11). Górny głos po zrealizowaniu długich wartości w trzecim takcie, intensyfikuje rytmikę od początku czwartego taktu. Dolny głos, po zrealizowaniu zróżnicowanej rytmicznie treści, podkreślającej pierwszą i czwartą miarę taktu oraz ósemki po piątej i szóstej mierze w trzecim takcie, przejmuje rolę akompaniującą w czwartym takcie. Dodatkowym czynnikiem wzmacniającym wyraz tego odcinka jest wspólne zaakcentowanie ósemek po szóstej mierze trzeciego taktu oraz pierwszej i drugiej miary czwartego taktu przez partię kontrabasu i perkusji. Zabieg podkreśla wnoszący ciąg akordów molowych z septymą małą, w drugim przewrocie Dm7/A, Em7/B i Fm7/C.

95 Por. J.S. Bach, *BVW774 (III Inwencja D dur)* i *BVW776 (V Inwencja Eb dur)*, *Bach: Inventions and Sinfonias (Two-Part Inventions)*, BWV 772–786, Wiener Urtext, Wiedeń 2007.

Następnie, od dziesiątej ósemki czwartego taktu do początku szóstego taktu, faktura tematu staje się monofoniczna, realizując stały ósemkowy podział rytmiczny. Frazę charakteryzującą częsta zmiana kierunku oraz struktura interwałowa (dźwięki oddalone są od siebie dużymi interwałami). Linia przechodzi przez kreskę taktową i opisuje akordy Ab7(#11), Gm7, Bmaj7 oraz Gm7(b5)/F. Na początku szóstego taktu tekstura chwilowo rozluźnia się rytmicznie, pojawia się długie współbrzmienie. Wykonany na początku taktu tryton (dźwięki Gb i C) przechodzi na tercję wielką poprzez opadający ruch górnego głosu (z dźwięku C do Bb). Następnie materiał dźwiękowy ponownie kreuje długą monofoniczną frazę. Linia melodyczna, składająca się z ósemek, charakteryzuje się częstymi zmianami kierunku oraz dużą interwałową różnorodnością, nierzadko zawierając seksty, septymy oraz interwały złożone. W jej treści można dodatkowo wyodrębnić trzykrotnie występujący motyw, na drugiej i szóstej mierze siódmego taktu oraz czwartej mierze ósmego. Motyw składa się z czterech ósemek, w których drugi i czwarty dźwięk poprzedza ta sama wysokość, a pomiędzy nimi występuje sekunda (wynikająca ze skali adekwatnej do akordu). Fraza jest wykonana na przejściach taktowych i opisuje akordy Gbmaj7(#11), Fm7 i Abmaj7/C. Możemy zauważyć podobieństwo z wcześniejszą melodią, zrealizowaną w czwartym i piątym takcie. W dziewiątym takcie faktura monofoniczna płynnie przechodzi do dwugłosowej, polifonicznej faktury. Dolny głos realizuje długie dźwięki, zaznaczając wraz z kontrabasem pierwszą i czwartą miarę oraz akcent na dwunastej ósemce, wybrzmiewający do końca taktu. Górny głos prowadzi wznoszącą linię, zawierającą ćwierćnuty z kropką, ćwierćnuty i ósemki. Struktura polifoniczna zbudowana została na akordzie durowym z septymą wielką Gbmaj7. Na początku dziesiątego taktu oba głosy, realizując dysonansowy interwał trytonu (dźwięki A i Eb) opisujący akord F7, kończą dwugłosowy fragment. Na szóstą miarę tego taktu pojawia się trwająca półnutę, struktura akordowa Bb7(#5). Kolejne dwa takty (t. 11-12) zawierają ponownie polifoniczną fakturę zbliżoną melodyką do pierwszego i drugiego taktu tematu, dostosowaną do nieco zmodyfikowanej harmonii. Górny głos realizuje w tym fragmencie długie wartości, podkreślając w obu taktach pierwszą, czwartą i szóstą miarę pulsu. W dolnym głosie prowadzona jest narracja oparta na ósemkowych wartościach rytmicznych. Linia pojawia się na drugiej ósemce jedenastego taktu. Jednostajny ósemkowy rytm ustępuje chwilowo ćwierćnucie (czwarta miara jedenastego taktu oraz szósta miara dwunastego taktu) i ćwierćnucie z kropką (czwarta miara dwunastego taktu). W trzynastym takcie, opartym

na akordzie Bmaj7, faktura przechodzi chwilowo na monofoniczną (pierwsze trzy miary taktu), by powrócić do polifonii, realizowanej do końca tematu. Wspomniana monofoniczna fraza stanowi przykład przenikania się faktur. Linia zaczyna się od wyjścia z dolnego głosu realizowanego w dwunastym takcie, a kończy, przechodząc do górnego głosu polifonii na czwartej mierze trzynastego taktu. W kolejnych dwóch taktach (t. 14-15), opartych na akordzie molowym z sekstą wielką (Abm6), materiał dźwiękowy jest rozwijany jednotaktowym polifonicznym motywem. Jego charakterystycznymi elementami są współbrzmienia rozpoczynające pierwsze i szóste miary obu taktów oraz ósemkowy rytm pierwszych miar w górnym głosie. Wprowadzony motyw zaczyna rozluźniać warstwę rytmiczną, prowadząc do zakończenia części A. W przedostatnim takcie tematu, opartym na akordzie Bmaj7(#11), w partii kontrabasów możemy zauważyć frazę, która jest wykonana unisono z partią gitary. Linia jest realizowana w polifonicznej fakturze a jej składowe elementy znajdują się w obu głosach. Pierwsze cztery dźwięki (F, D#, A# i B) są zagrane w wyższym głosie, pozostałe (D#, C, B i Bb) w dolnym głosie. W ostatnim takcie tematu, po ćwierćnotowej pauzie, na drugiej mierze pojawia się struktura akordowa Bb7/D, stanowiąca dominantę do pierwszego akordu części B utworu – Ebm7.

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains two measures of chords: Ebm7 and B7(#11). The second staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains two measures of chords: Gm(maj7) and Gm(maj7), followed by a triplet of eighth notes. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains two measures of chords: Dmaj7 and Dbmaj7, followed by a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings *pp* and *mp*.

12 G7(#5) Gm6 Gm6

15 F7(#5)

17 Ebm7 Ebm7 B7(#11)

20 B7(#11) Gm(maj7) Gm(maj7)

23 F#m7 G7 Amaj7 Ab7 G7 Bb7 Dmaj7 Dmaj7

26 Dbmaj7 Bm11 G7(#5)

29 Gm6

31 F7(#5) G7 Cm7

Przykład 3.3.3. *Did You Know That Beeches Always Watching?* – transkrypcja solowej partii improwizowanej.

Powyższy przykład (3.3.3.) przedstawia transkrypcję improwizowanego sola w utworze *Did You Know That Beeches Always Watching?* Partia zbudowana jest z trzydziestu dwóch taktów, składających się z dwukrotnego przebiegu szesnastotaktowej części B, dotychczas niewystępującej. Jedyną formalną różnicą odróżniającą harmonicznie oba powtórzenia jest zmiana w ostatnim takcie. W pierwszej repetycji występuje akord dominantowy z kwintą zwiększoną F7(#5), w drugiej akord dominantowy G7.

Improwizowana partia solowa nawiązuje brzmieniowo do wcześniejszej części utworu. Partie kontrabas i perkusji realizują zbliżoną teksturę o spokojnym, kontemplacyjnym charakterze. Z racji umiarkowanej dynamiki i powtarzalnej rytmicznie

struktury, wytworzona przez sekcję rytmiczną płaszczyzna brzmieniowa stanowi sprzyjającą platformę dla zaprezentowania zróżnicowanej dynamicznie, artykulacyjnie i fakturalnie partii gitary.

Opisane poniżej solo stanowi kolejny przykład oryginalnego języka, kreującego brzmienie jazzowego trio z gitarą. Charakterystycznym elementem indywidualnej koncepcji występującym w tej improwizowanej partii solowej jest przenikanie się monofonicznych fraz z fakturą polifoniczną. Założeniem tej koncepcji było uzyskanie spójnego wyrazu i zespolenia obu faktur. Autor prowadząc monofoniczną linię przechodzi do dwugłosowej faktury poprzez dodanie do linii dolnego bądź górnego głosu. Założenie to wymaga konsekwencji wykonawczej, tak aby linia wzbogacona o drugi głos zachowała spójność frazowania. Budowane według tego założenia treści tworzą trzy różne warianty prowadzenia głosów. Pierwszy polega na analogicznej rytmice obu głosów. Dolny głos prowadzi niezależną melodykę w oparciu o podział rytmiczny górnego głosu. W drugim wariantcie dolny głos realizuje dłuższe wartości rytmiczne od głosu górnego. W trzecim wariantcie dolny głos prowadzi melodię o intensywniejszym podziale rytmicznym. Autor pracował nad rozwojem tej metody przez wiele miesięcy. Metoda wymagała przygotowania aparatu wykonawczego do elastycznego przechodzenia pomiędzy technikami gry kostką i techniką hybrydową. Innym ważnym elementem tej metody jest wpływ powstałych w ten sposób współbrzmień interwałów (konsonanse i dysonanse) na wprowadzanie i rozwiązywanie napięcia.

W pierwszych dwóch taktach opartych na akordzie Ebm7, przeważa polifoniczna, dwugłosowa struktura. Fragment wykonany został z dużą różnorodnością artykulacyjną i dynamiczną – większość dźwięków została zagrana zróżnicowanym staccato, czego nie oddaje zapis nutowy. Kolejne dwa takty (t. 3-4) kontynuują dwugłosową, oszczędną teksturę opisującą akord B7(#11), chwilowo odchodząc do monofonii. Następnie (t. 5-6), po długo wybrzmiewającym akordzie Gm(maj7) w pierwszej połowie piątego taktu, pojawia się długa monofoniczna fraza, zrealizowana w niskim rejestrze, w kierunku opadającym, zróżnicowana artykulacyjnie i dynamicznie. Dalszy odcinek (t. 7-8) został zrealizowany w całości strukturami akordowymi, podkreślając wraz z kontrabasem podział rytmiczny i zmiany akordowe. We fragmencie opisującym akordy F#m7, G7, Amaj7, Ab7, G7, Bb7 oraz Dmaj7, zastosowano postaci eliptyczne akordów, z wyjątkiem pierwszej miary siódmego taktu, na której wykonano rytmiczny akcent przy pomocy stłumionych

dźwięków A i E w lewej ręce. Następnie prezentuje się dwugłos oparty na sekstowych współbrzmieniach interwałów, opisujących akord Dmaj7 w takcie dziewiątym. Materiałem budulcowym dziesiątego taktu, opartego na akordzie Dbmaj7, są struktury monofoniczne wykonane w niskim rejestrze, zintegrowane ze współbrzmieniami akordu. W następnych dwóch taktach (t. 11-12) możemy zauważyć sześciokrotnie przetwarzany motyw, o kierunku wznoszącym. Jego budulec stanowią dwie ćwierćnuty. Pierwsza zawiera współbrzmienie interwału (kwarty lub tercji wielkiej), a druga pojedynczy, wyższy dźwięk. Treść zrealizowana jest na zmieniającej się harmonii, płynnie przechodząc w wyższy rejestr. Opisuje akord molowy z septymą małą i dodaną undecymą Bm11 oraz akord dominantowy ze zwiększoną kwintą G7(#5). W trzynastym takcie, po wybrzmiewającym od pierwszej miary współbrzmieniu akordowym, pojawia się ekspresyjna ósemkowa fraza. Linia ma opadający kierunek, szeroką strukturę interwałową i zróżnicowaną dynamikę. W czternastym takcie polifoniczna struktura zawiera konsonansowe i dysonansowe współbrzmienia interwałów, wpływające na wprowadzanie i rozwiązywanie napięcia na małej przestrzeni. Materiał dźwiękowy w obu taktach (t. 13-14) opisuje akord molowy z sekstą wielką Gm6.

W kolejnych dwóch taktach (t. 15-16), po długim współbrzmieniu akordu, faktura przechodzi do długiej monofonicznej frazy. Linia z dużą ekspresją wykonawczą ma charakter wirtuozerski. W obu taktach szesnastkowa fraza przechodzi przez kreski taktowe, podkreślając linearność formy. Szczególnie istotna jest w tym kontekście fraza zrealizowana na przejściu z pierwszego do drugiego chórusu części B, w szesnastym takcie tej części. Faza zaczyna się od szesnastki poprzedzającej piątą miarę a dalej zawiera ciąg dwudziestu czterech szesnastek, przechodzących następnie w ósemki. Linia jest oparta na akordach F7(#5) i Ebm7.

Pierwsze dwa takty drugiego *chorusu* solówki (t. 17-18) zawierają kontynuację frazy, w której monofoniczna struktura zostaje zastąpiona fragmentarycznie dwugłosem w osiemnastym takcie. Polifoniczna struktura zawiera konsonansowe i dysonansowe współbrzmienia interwałów opisujące akord Ebm7. Kolejne dwa takty (t. 19-20) zawierają naprzemiennie przenikające się struktury monofoniczne i dwugłosowe, zrealizowane w oparciu na akordzie dominantowym z kwartą zwiększoną B7(#11). Dalsza część, opisująca akord Gm(maj7) (t. 21-22), zawiera polifoniczne struktury, w których dolny głos prowadzi narrację (dwugłos w t. 21) podczas wybrzmiewających długich dźwięków G i F#

w górnym głosie. Kolejne dwa takty (t. 23-24) zawierają struktury akordowe F#m7, G7, Amaj7, Ab7, G7, Bb7 oraz Dmaj7. Akordowe współbrzmienia są zintegrowane z pojedynczymi dźwiękami zmieniającymi kolor akordu lub akcentującymi rytmicznie jeden ze składników. Następnie (t. 25-26) w kreowanym materiale dźwiękowym pojawia się nowy jednotaktowy motyw. Jest on dwukrotnie przetworzony i oparty na opadającej chromatycznie harmonii (akordy Dmaj7 i Dbmaj7). Wyłączając półtonowe obniżenie treści, motywy rozróżnia rytmika. Na początku dwudziestego siódmego taktu wykonany został akord molowy z septymą małą i noną wielką Bm9. Autor wykorzystał do zamknięcia motywicznej pracy postać akordu występującą w jego przetwarzaniu. Następnie możemy zauważyć dwugłosową strukturę na przejściu pomiędzy taktami (t. 27-28) i zmieniającą się harmonią. Jest ona oparta na akordach Bm11 i G7(#5). W kolejnych dwóch taktach (t. 29-30) kontynuowana jest dwugłosowa struktura opisująca akord Gm6, która powoli wycisza dynamikę. Ostatnie dwa takty partii solowej (t. 31-32) zawierają struktury opisujące akordy F7(#5) oraz G7 (dominanta akordu Cm7, występującym na początku następnej części). Długie współbrzmienia i cicha dynamika rozluźnienia napięcie prowadzące do kolejnej części utworu, improwizowanej, przestrzennej partii solowej kontrabas, wykonanej smyczkiem. Takt trzydziesty trzeci jest pierwszym taktem następnej części utworu. Na jego początku zastosowano motyw przetwarzany wcześniej w dwudziestym piątym i dwudziestym szóstym takcie, zaadaptowany do akordu Cm7.

3.4. *Amber Eyes*

Czwartym utworem wchodzącym w skład dzieła jest kompozycja zatytułowana *Amber Eyes*. Kompozycja jest utrzymana w metrum 7/4, została wykonana w szybkim tempie (171 BPM) i zróżnicowanej dynamice (od cichej do głośnej). Utwór ma orientalny i refleksyjny charakter, inspirowany stylistyką muzyki Bliskiego Wschodu. Stronę wyrazową kompozycji dodatkowo wzbogaca harmonia, wynikająca z materiału dźwiękowego skali arabskiej, z toniką C dur. Innym charakterystycznym elementem brzmienia kompozycji jest partia perkusji wykonana dłońmi, inspirowana bliskowschodnim rytmem *maksum*⁹⁶. Utwór ma symetrycznie przedzielone formę

⁹⁶ *Maksum (maqsum)* – tradycyjny rytm arabski, zwykle w metrum 4/4, charakteryzujący się układem

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is divided into three systems, each containing a guitar part (top staff) and a piano part (bottom staff). The guitar part is written in standard notation with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The piano part is written in a simplified notation, often used for instructional purposes, with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. Chord diagrams are provided for the guitar part, indicating the fretting for various chords. The score includes a "let ring" instruction for the guitar part, suggesting a sustained sound. The piano part is marked with a "p" for piano. The score is numbered 1, 5, and 8, indicating the starting measure for each system.

System 1:

- Guitar:** Starts with a whole note chord of Ab/C, followed by a half note chord of G/B, and then a whole note chord of Ab/C. The piano part starts with a whole note chord of Ab/C, followed by a half note chord of G/B, and then a whole note chord of Ab/C.
- Chord Diagrams:** Ab/C (Fret 1, Ab, C), G/B (Fret 2, G, B), Ab/C (Fret 1, Ab, C).
- Instructions:** "let ring" (guitar), "p" (piano).

System 2:

- Guitar:** Starts with a whole note chord of Ab/C, followed by a half note chord of G/B, and then a whole note chord of Ab/C. The piano part starts with a whole note chord of Ab/C, followed by a half note chord of G/B, and then a whole note chord of Ab/C.
- Chord Diagrams:** Ab/C (Fret 1, Ab, C), G/B (Fret 2, G, B), Ab/C (Fret 1, Ab, C).
- Instructions:** "let ring" (guitar).

System 3:

- Guitar:** Starts with a whole note chord of G/B, followed by a half note chord of Abm, and then a whole note chord of Abm(maj7)/G. The piano part starts with a whole note chord of G/B, followed by a half note chord of Abm, and then a whole note chord of Abm(maj7)/G. The system ends with a whole note chord of Cb/Gb and a whole note chord of Em.
- Chord Diagrams:** G/B (Fret 2, G, B), Abm (Fret 3, Ab, Bb, Cm), Abm(maj7)/G (Fret 3, Ab, Bb, Cm, D), Cb/Gb (Fret 3, Cb, Db, Eb), Em (Fret 4, E, F, G, A).
- Instructions:** "let ring" (guitar).

100 *Send-off* – specjalna część utworu, dedykowana łączeniu źróźnicowanych, kontrastujących fragmentów; może również pełnić funkcję zakończenia całości. W tradycji jazzowej (najczęściej w big-bandzie) termin ten odnosi się do fragmentu pełniącego rolę łącznika pomiędzy powtarzającą się kilkutaktową progresją akordową (*vamp*), w oparciu o którą budowana jest improwizowana partia solowa, a następną częścią utworu.

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff, labeled '11', contains measures 11 through 13. Above the staff are the chords: Abm, Abm(maj7)/G, Cb/Gb, and Em. The second staff, labeled '14', contains measures 14 through 16. Above the staff are the chords: Cb/Gb, Em, Fmaj7/E, and Em11. Both staves have a 'let ring--' instruction below the first measure. The notation includes various note values, accidentals, and a repeat sign with a first and second ending bracket in measure 13.

Przykład 3.4.1. *Amber Eyes*, wstęp.

Przykład 3.4.1. przedstawia zapis partii gitary wykonanej we wstępie utworu *Amber Eyes*. Zabieg stopniowego podnoszenia poziomu głośności nagrania (*Fade in*) jest realizowany na przestrzeni pierwszych ośmiu taktów wstępu. Od piątego taktu możemy zauważyć ośmiotaktowy odcinek powtórzony dwukrotnie. Charakterystycznym elementem kreującym materiał dźwiękowy w tej części jest jednotaktowy riff wykonany w partii gitary. Został zrealizowany w polifonicznej, trzygłosowej fakturze oraz został powtarzany i przetwarzany w całym wstępie z wyłączeniem dwóch ostatnich taktów (t. 15-16). W pierwszej prezentacji motywu, w najwyższym głosie zrealizowany został długi dźwięk (Eb razkreślne) oraz ósemka (dzw. Gb), poprzedzająca kolejny długi dźwięk w następnym takcie. Środkowy głos nadaje treści motoryki, poprzez rytmizowanie dźwięku Ab ósemkami na drugiej, trzeciej, piątej i szóstej miary taktu. Najniższy głos realizuje linie wraz z kontrabasem opartą na długich dźwiękach C w oktawie małej. Dźwięki pojawiają się na drugiej ósemce taktu oraz na ósemce po czwartej mierze (poprzedzone ósemką, dzw. Bb). Cała polifoniczna struktura opisuje akord durowy w pierwszym przewrocie (Ab/C).

Pierwsze osiem taktów wstępu (t. 1-8) składają się z czterokrotnego naprzemiennego powtórzenia opisanego wyżej riffu, w oparciu na akordzie Ab/C oraz przetransponowanego o sekundę małą w dół (opartego na akordzie G/B). W kolejnych czterech taktach (t. 9-12) riff jest przetworzony w oparciu o progresję akordów Abm, Abm(maj7)/G, Cb/Gb oraz Em. Przetworzenie zostało zrealizowane na przestrzeni dwóch taktów i dwukrotnie powtórzone. Górny głos realizuje dźwięk B, intensyfikując rytmicznie wcześniejszą linię tego głosu. Najniższy głos ulega analogicznej modyfikacji, a w jego przebiegu pojawia się dodatkowo chromatyczne zejście (z dźwięku Ab do E), realizowane

unisono wraz z kontrabasem. Środkowy głos jest wykonywany analogicznie do wcześniejszych taktów, z wyjątkiem dziesiątego i dwunastego taktu, gdzie pojawia się na ósemkę po pierwszej, drugiej i piątej mierze. W drugiej repetycji (t. 5-16) materiał dźwiękowy różnicują ostatnie dwa takty (t. 15-16). Oba takty rozładowują pojawiające się wcześniej napięcie, uspokajając energię i przygotowując przestrzeń do wprowadzenia nowej części utworu. W taktach górny głos realizuje długą nutę Ab, wybrzmiewającą przez oba takty. Dolny głos powtarza dźwięk E na pierwszej, drugiej, czwartej i szóstej mierze obu taktów. Środkowy głos, realizując dźwięki F i E, intensyfikuje rytmikę, podkreślając drugą ósemkę każdej miary w obu taktach, z wyłączeniem pierwszej. Cała część jest zrealizowana z wykorzystaniem charakterystycznej dla instrumentów strunowych (w tym gitary) techniki *let ring*, w której dźwięki naturalnie wybrzmiewają bez ich tłumienia.

Często powtarzana, wielogłosowa figura oparta na skali arabskiej, w połączeniu z analogicznie zrealizowaną partią kontrabasu oraz partią perkusji wykonywaną dłońmi, kreuje orientalny, spokojny i refleksyjny charakter. Ro z b u d o w a n a wielogłosowa struktura partii gitary jest przykładem zastosowania polifonii w kreowaniu indywidualnego języka solisty. Każdy z trzech niezależnych głosów wnosi wiele do narracji. Taki sposób budowania materiału dźwiękowego jest wymagający technicznie i nie był często wykorzystywany w muzyce jazzowej. Autor chciałby zwrócić szczególną uwagę na środkowy głos, istotny w rozwijaniu motoryki w warstwie rytmicznej, a także dolny głos realizujący treść unisono wraz z kontrabasem.

Część została wykonana techniką hybrydową, kostką i palcami z nieznacznie dłuższymi paznokciami. Dolny głos był wykonany kostką, drugi głos środkowym palcem prawej ręki a górny głos małym palcem. Realizacja tej partii zwróciła uwagę autora na kilka problemów wykonawczych. Trudnościami były: idealne zgranie dolnego głosu z kontrabasem, precyzja rytmiczna w motoryce środkowego głosu oraz wyeksponowanie długich dźwięków w górnym głosie. Poszczególne warstwy były rozłożone na niesąsiadujących ze sobą strunach, co dodatkowo utrudniało wykonanie. Innym wymagającym elementem był brak możliwości podparcia nadgarstka prawej ręki o korpus gitary, z racji realizowania najniższego głosu na najniższej strunie E.

Przykład 3.4.2. *Amber Eyes*, część A.

Powyższy przykład (3.4.2.) prezentuje zapis partii gitary pierwszej części utworu. Fragment składa się z szesnastu taktów, w których możemy wyodrębnić dwa ośmiotaktowe zróżnicowane odcinki. Materiał dźwiękowy w pierwszych ośmiu taktach jest zrealizowany w dwugłosowej fakturze polifonicznej i rozwijany linearnie. Charakterystycznym elementem jest prowadzenie głównej melodii w górnym głosie oraz kontrapunktującego akompaniamentu w dolnym głosie. Warstwa dolnej linii oparta jest na pracy motywicznej i zawiera intensywny podział rytmiczny (ósemki i szesnastki), nadając partii motorykę. Innym istotnym elementem tej części jest zastosowana ornamentyka w dolnym głosie, wynikająca ze skali arabskiej, która znacząco wpływa na ekspresję i charakter brzmienia.

W pierwszym takcie górny głos realizuje po przednutce całą nutę (dźwięk A)

oraz dwie ćwierćnuty (dzw. B i C) i ósemkę (dzw. F). Dolny głos podczas wybrzmiewania całej nuty w górnej linii, realizuje ósemkowy podział opisujący akord C6, zawierający dwa szesnastkowe ozdobniki (dzw. B i C) na czwartą i ósmą ósemkę taktu. W drugim takcie górny głos realizuje długą nutę (dzw. E) oraz trzy ósemki kończące takt (dzw. E i F). Dolny głos zawiera analogiczną treść z wcześniejszego taktu, opisując akord zwiększony (E+). Ornament występuje tylko raz (dzw. E i F), opisując prymę i sekundę małą akordu durowego. W trzecim takcie górny głos realizuje dwie długie nuty – półnutę z kropką (dzw. G), następnie na czwartej mierze, całą nutę (dzw. F). Dolny głos realizuje materiał zbliżony do tego z poprzednich dwóch taktów, uzupełniając pierwszy dźwięk melodii o trzy ósemki wybrzmiewające do czwartej miary i oparte na akordzie G[°]7, drugi dźwięk melodii (dzw. F) o trzy ósemki, ćwierćnutę z kropką i szesnastkowy obiegnik na akordzie Dbmaj7(#11). W kolejnych dwóch taktach (t. 4-5) górny głos kontynuuje narrację opartą o długie dźwięki w średnim rejestrze poprzez wybrzmiewającą przez całą nutę z kropką dźwięk B, dwie ósemki (dzw. B i C), oraz dwie półnuty z kropką i ćwierćnutę (dzw. D). W tym fragmencie dolny głos akompaniuje ósemkową teksturą wzbogaconą sekundowym ornamentem, na ósemkę po piątej mierze piątego taktu, opisując akordy Cmaj7(#11), Abmaj7(#11) i Gm/Bb. W szóstym takcie górny głos realizuje całą nutę z kropką (dzw. D) oraz dwie ósemki D i Eb. W dolnym głosie kontrapunktujący akompaniament zawiera ósemkową strukturę analogiczną do pierwszego taktu części A, z dodanymi sekundowymi ozdobnikami (dzw. Eb i F), na ósemkę po drugiej i czwartej mierze. W siódmym takcie górny głos zmienia rejestr na wyższy, realizując półnutę przedłużoną o ósemkę na początku taktu (dzw. G), będącą tercją akordu Ebmaj7. Następnie, po dwóch ósemkach (dzw. E i F), linia przechodzi do kolejnej półnuty przedłużonej o ósemkę (dzw. Db, kwinty akordu G[°]7), kończąc takt ćwierćnutą (dzw. C) na ostatniej mierze. Dolny głos wypełnia wybrzmiewające długie dźwięki melodii ósemkowym rozkładaniem akordów (arpeggio), wzbogaconym o ornament na czwartej ósemce. W ósmym takcie następuje rozładowanie wytworzonego wcześniej napięcia, przygotowujące przestrzeń do wprowadzenia kreowanego w inny sposób materiału dźwiękowego. Górny głos realizuje całą nutę z kropką i ćwierćnutę (dzw. C), podczas gdy dolny prowadzi ósemkową linię wzbogaconą o sekundowe ornamenty, występujące na ósemkę po drugiej i czwartej mierze (dzw. F i G). W opisanych taktach (t. 1-8) kontrabas wraz z perkusją kontynuuje rozpoczęte we wstępie podziały rytmiczne, adaptując je do zmieniającej się harmonii oraz akcentując wybrane

dźwięki tematu.

Kolejny ośmiotaktowy odcinek części A (t. 9-16) wprowadza kontrastujące z wcześniejszą treścią brzmienie oraz zawieszając napięcie. Narracja jest zrealizowana dwugłosowo, polifonicznie oraz budowana w oparciu na pracy motywicznej. W partii kontrabas i perkusji zostaje wprowadzony podział rytmiczny akcentujący pierwszą, trzecią miarę oraz ósemkę po czwartej mierze.

W dziewiątym takcie został wprowadzony jednotaktowy motyw, który jest przetwarzany do końca tej części. W jego budowie możemy zauważyć dźwięki C wykonywane w górnym głosie (półnuta oraz cała nuta przedłużona o ćwierćnutę), na pierwszą i trzecią miarę taktu. Linia dolnego głosu wspiera pierwszą nutę górnego głosu ćwierćnutą (dżw. D). W jej dalszym przebiegu występują ósemki oraz dwie ćwierćnuty przypadające na ósemkę po czwartej i piątej mierze (tworzące z górnym głosem współbrzmienia trytonu, dźwięki pokrywające się z akcentem w partii kontrabas i perkusji). Cała polifoniczna struktura opisuje w tym takcie akordy D7(sus4)/G oraz Abmaj7(#11). Dziesiąty takt powtarza treść wcześniejszego. W następnych dwóch taktach (t. 11-12) motyw przetwarzany jest w oparciu o akordy Dbmaj7, Dbmaj7(#11), C oraz C(sus4). Górny głos kontynuuje niezmienną linię, natomiast treść dolnego głosu zostaje zmodyfikowana tak, aby podkreślić zmiany harmoniczne. Kolejne dwa takty (t. 13-14) są powtórzeniem treści z dziewiątego i dziesiątego taktu. W ostatnich dwóch taktach części (t. 15-16) kontynuowana jest praca motywiczna w oparciu o akordy C7/E, C7 oraz C. Górny głos intensyfikuje swoją rytmikę oraz dodaje do linii wyższe dźwięki (Db) w piętnastym takcie, by powrócić do pierwotnej wersji w ostatnim takcie. Dolny głos realizuje analogiczną do pozostałych taktów rytmikę, dostosowując wysokości dźwięków do opisanego przebiegu harmonicznego. Zawartość ostatniego taktu rozwiązuje wytworzone wcześniej zawieszone napięcie, przygotowując przestrzeń do wprowadzenia drugiej części tematu.

Fragment został zrealizowany techniką hybrydową, w taki sposób, że górny głos był wykonany środkowym, serdecznym lub małym palcem z nieznacznie dłuższymi paznokciami, podczas gdy dolny głos był realizowany kostką lub tymi samymi palcami.

The image shows a musical score for guitar and double bass, measures 1 through 6. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 7/4. The guitar part (top staff) features a melodic line with various chords and fingerings. The double bass part (bottom staff) provides a rhythmic accompaniment. Chord symbols are written above the guitar staff: D $\flat$ maj7/F, Cmaj7/E, and D $\flat$ maj7/F. Measure 4 includes a box with the text "1st, DR - start to fill in". Measure 6 ends with a double bar line and repeat dots.

Przykład 3.4.3. *Amber Eyes*, część B.

Przykład 3.4.3. przedstawia zapis partii gitary i kontrabasu części B utworu *Amber Eyes*. Szesnastotaktowy fragment składa się z czterokrotnie powtórnego, czterotaktowego riffu w partii gitary. Podczas szesnastu taktów dynamika stopniowo wzrasta a materiał dźwiękowy partii perkusji i kontrabasu ulega modyfikacji. Oba instrumenty intensyfikują podziały rytmiczne, przechodząc z precyzyjnie realizowanych akcentów w pierwszych ośmiu taktach, do swobodnej partii, wypełniającej przestrzeń pomiędzy analogicznymi akcentami.

W pierwszym trzech taktach części C (t. 1-3) kontrabas wraz z perkusją realizuje podział rytmiczny (zapisany w kluczu basowym) zawierający akcent na pierwszą, drugą i szóstą miarę oraz na ósemkę po trzeciej mierze każdego z taktów. W partii gitary realizowany jest czterotaktowy riff w fakturze monofonicznej, wzbogacony o akompaniujące współbrzmienia interwałów w dolnym głosie, integrujące linię z akompaniamentem (na ósemkę po drugiej mierze trzech taktów, czwartą miarę drugiego taktu oraz drugą ósemkę trzeciego). Melodia została napisana w oparciu na materiale skali arabską,

co wzmacnia orientalny i bliskowschodni charakter utworu. Elementem utrwalającym linearną formę prowadzenia melodii jest jej przechodzenie przez kreskę taktową w ósemkowym podziale, kończącym się na drugą miarę każdego taktu. Dodatkowo każda z trzech monofonicznych linii rozpoczyna się na innej mierze pulsu. Część ta jest oparta na akordach durowych z septymą wielką, w pierwszym przewrocie Dbmaj7/F (w pierwszym i trzecim takcie) oraz Cmaj7/E (w drugim takcie). W czwartym takcie możemy zauważyć linie realizowaną przez kontrabas i gitarę unisono, wspieraną analogicznym podziałem rytmicznym w partii perkusji. W takcie tym możemy wyodrębnić również krótki dwudźwiękowy motyw o kierunku opadającym, trzykrotnie przetworzony.

W drugim powtórzeniu tej części, dynamika i energia nadal wzrasta. Partie kontrabasu i perkusji odchodzą od wykonywanych wcześniej akcentów, intensyfikując rytmicznie swój materiał, wypełniając przestrzeń. W założeniu kompozycyjnym zabieg miał zwiększyć energię i napięcie, prowadząc do następnej części, improwizowanej solowej partii gitary.

Realizacja przez autora opisanych w tym podrozdziale części, była procesem trwającym kilka tygodni. Największą trudnością stanowiła struktura polifoniczna w pierwszej części tematu. Duża ilość szesnastkowych ornamentów, realizowana wraz z jednoczesnym utrzymywaniem wybrzmienia długich dźwięków górnego głosu, wymagała zwiększenia możliwości wykonawczych autora. Zagadnienie istotnie zwiększało nieuniknione napięcie w lewej dłoni. Partia była skomponowana w taki sposób, że obie warstwy były realizowane na niesąsiadujących ze sobą strunach, co uniemożliwiało podparcie nadgarstka prawej ręki. Dodatkowo, autorowi zależało na tym, aby wszystkie ozdobniki w tej części były wykonywane lekko, zwiewnie i w umiarkowanej dynamice. Inną wymagającą technicznie częścią był wstęp i zakończenie utworu, realizowane trzygłosową strukturą polifoniczną. Trudność polegała na precyzyjnym zgraniu dolnego głosu z partią kontrabasu, dokładności rytmicznej środkowej linii (realizowanej środkowym palcem) odpowiadającej za motorykę. Wymagająca była też realizacja górnego głosu, gdzie długie dźwięki były poprzedzone pojedynczymi ósemkami na sąsiedniej strunie, w szybkim tempie.

3.5. *A Star Of North*

Kolejnym utworem składającym się na dzieło jest kompozycja *A Star Of North*. Utwór został wykonany w bardzo szybkim tempie (213 BPM), w szerokim zakresie dynamicznym (od bardzo cichej do bardzo głośnej) oraz w metrum 5/4. Cechą charakterystyczną kompozycji jest rozbudowana forma ABACDEFABACD wzbogacona o wstęp i zakończenie. Na przestrzeni całej kompozycji wielokrotnie zmienia się centrum tonalne a poszczególne części utworu są zróżnicowane charakterem. Liryczny i tajemniczy wstęp stopniowo rozwija się dynamicznie wprowadzając do narracji kolejne instrumenty.

Ośmiotaktowa część A cechuje się ekspresyjnym, orientalnym i energicznym charakterem oraz została wykonana w głośnej dynamice. Materiał rozwija się na tle riffu realizowanego przez kontrabas oraz rozłożonych akordach granych techniką arpeggio przez gitarę. Osiemnastotaktowa część B charakteryzuje wielogłosowa partia gitary, w umiarkowanie głośnej dynamice oraz ze spokojnym, melancholijnym wyrazem. Część C zawiera ośmiotaktową, homofoniczną fakturę tematu zbliżoną charakterem do części B. Część D składa się z dwukrotnego powtórzenia ośmiotaktowej polifonicznej struktury, zróżnicowanego fakturą w partii gitary (naprzemiennie faktura dwugłosowa i trzygłosowa). W części E następuje improwizowane solo gitary zrealizowane na trzykrotnie powtarzanym, dwudziestoczwartotaktowym przebiegu harmonicznym, niewystępującym dotychczas w utworze. Wykonana w umiarkowanie cichej dynamice część F jest improwizowaną partią solową kontrabasu – zbudowanym na czterokrotnie powtórzonym, szesnastotaktowym przebiegu harmonicznym, również niewystępującym do tej pory w utworze. Po solowych partiach improwizowanych powraca temat. Utwór kończy koda, zbudowana na dwukrotnym powtórzeniu materiału dźwiękowego części A, wzbogacona ekspresyjną solową partią perkusji.

Emaj7(#11)

8^{ver}

let ring

5

2. (8)

let ring

Emaj7(#11)

10

(8)

let ring

14

F#6 Em Em(maj7) F7(sus4) Db6

let ring

F#6 Em Em(maj7) F7(sus4) Db6

Przykład 3.5.1. *A Star Of North*, wstęp.

Przykład 3.5.1. zawiera zapis partii gitary i kontrabasu zrealizowanych we wstępie. Utwór rozpoczyna sama gitara w wysokim rejestrze, wykonując dwukrotnie pierwszy czterotakt – początkowo w bardzo cichej dynamice, stopniowo ją zwiększając. Materiał dźwiękowy partii gitary zbudowany jest w oparciu o jednotaktowy motyw, przetwarzany w zmieniającej się harmonii, na przestrzeni całego wstępu. Jego charakterystycznym elementem jest nakładające się współbrzmienie poszczególnych składników akordów. Motyw składa się z ćwierćnuty z kropką, ćwierćnuty (na ósemkę po drugiej mierze), ósemki oraz dwóch ćwierćnutach na czwartą i piątą miarę. Na początku każdego z taktów wykonane zostały współbrzmienia interwałów (septyma wielka, kwinta

czysta, kwarta zwiększona, tercja wielka, oktawa, seksta wielka oraz septyma mała). Na ostatnią miarę każdego taktu wykonywany został stłumiony dźwięk o charakterze perkusyjnym, uzyskany poprzez niedociśnięcie palca lewej ręki. Tekstura partii gitary realizowana jest z wykorzystaniem techniki let ring oraz techniki hybrydowej. Każdy z zagranych dźwięków trwa do piątej miary taktu, gdzie wybrzmiewająca struktura zostaje zastąpiona opisanym wyżej perkusyjnym efektem stłumionego dźwięku. Pod koniec piątego taktu do gitary dołącza kontrabas i perkusja. Od tego momentu partia kontrabasu prowadzi melodię o linearnej formie, podczas gdy gitara przechodzi do roli akompaniującej. Perkusja realizuje partię opartą na talerzach, stopniowo intensyfikując rytmikę i dynamikę, co buduje przestrzenny wyraz.

W pierwszych czterech taktach (t. 1-4) opisany wcześniej jednotaktowy motyw tworzy czterotaktową sekwencję, opartą na akordzie durowym z septymą wielką i kwartą zwiększoną E_{maj}7(#11). Sekwencja ta jest we wstępie powtarzana czterokrotnie (t. 1-13). Pod koniec piątego taktu narrację zaczyna prowadzić kontrabas, realizując w umiarkowanie cichej dynamice trzy ósemki o kierunku wznoszącym, które doprowadzają linię do półnuty z kropką na początku szóstego taktu. Następnie (t. 6-8) kontrabas wykonuje długie dźwięki w średnim rejestrze, przechodząc dalej do ósemkowego podziału (t. 8-9), co intensyfikując rytm. W kolejnych taktach (t. 10-13) materiał dźwiękowy ulega rytmicznemu rozluźnieniu. W ostatnich czterech taktach (t. 14-17) kontrabas realizuje linię akcentując pierwszą miarę, ósemkę przed trzecią miarą i czwartą miarę. Partia gitary w tym samym fragmencie realizuje inną harmonię, opisując kolejno akordy: F#6, E_m, E_m(maj7), F7sus4 oraz Db6. Odejście w harmonice od wcześniej realizowanego akordu E_{maj}7(#11) zwiększa napięcie, które ulega rozwiązaniu w pierwszej części tematu wraz ze zintensyfikowaniem faktury perkusji i wzrostem dynamiki.

The image shows a musical score for guitar and double bass. It is in 4/4 time and A minor. The guitar part (top) features an 8th-note arpeggio pattern over Am9/E and Am11/E chords, with a 'let ring' instruction. The double bass part (bottom) features a single-note eighth-note pattern. The score is divided into two systems, each with measures 1-4 and 5-8.

Przykład 3.5.2. *A Star Of North*, część A.

Powyższy przykład (3.5.2.) przedstawia zapis partii gitary i kontrabas w części A. Fragment jest utrzymany w tonacji a-mol i wykonywany w głośnej dynamice. Jego charakterystycznym elementem jest jednotaktowy riff kontrabas. Budulcem riffu są ósemki i ćwierćnuty (akcentujące ósemkę przed drugą i trzecią miarą oraz czwartą miarę). Partia gitary wykonuje ósemkowe arpeggio oraz naprzemiennie akordy Am9/E i Am11/E, z zastosowaniem oznaczenia wykonawczego *let ring*. Powstałe w ten sposób współbrzmienia nawarstwiają się i wybrzmiewają do końca drugiego, czwartego, szóstego i ósmego taktu.

W komponowaniu tego fragmentu autor wykorzystał charakterystykę gitary, stosując puste struny E6 oraz B2. Dzięki temu zabiegowi tekstura zawiera jednocześnie dwa sekundowe współbrzmienia (dzw. A, B i C), co w innym układzie byłoby niemożliwe. Przy realizacji tej partii autor zastosował technikę hybrydową: pustą strunę E6 wykonywał kostką, natomiast dźwięki na pozostałych trzech strunach (D4, G3 i B2) grał palcami prawej ręki (środkowym, serdecznym i małym). Partia perkusji w tym fragmencie prowadzi zagęszczony podział rytmiczny, charakteryzujący się dużą ekspresją i wirtuozerskim charakterem.

The musical score is written for guitar and double bass in 5/4 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-4) features a guitar part with long notes and a double bass part with eighth notes. The second system (measures 5-8) continues the guitar part with more complex chords and the double bass part with a steady eighth-note pattern. The third system (measures 9-12) shows the guitar part with long notes and the double bass part with eighth notes. The fourth system (measures 13-17) concludes the fragment with the guitar part having long notes and the double bass part with eighth notes. Chord symbols are provided above the guitar staff and below the double bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#).

Przykład 3.5.3. *A Star Of North*, część B.

Powyższy przykład (3.5.3) przedstawia zapis partii gitary i kontrabas w następnej części utworu (B). Zastosowana w tym fragmencie faktura polifoniczna jest kolejnym przykładem twórczego poszukiwania sposobu kształtowania brzmienia trio. Tekstura prowadzona jest w taki sposób, że górny głos realizuje długie dźwięki, podczas gdy dolny i środkowy głos prowadzone są równolegle, intensyfikując rytmikę. Oryginalnym elementem kształtującym brzmienie jest również różnicowanie faktur poprzez płynne rozszerzanie faktury dwugłosowej do trzygłosowej oraz integrowanie struktur akordowych (t. 9, 11, 16-17).

W pierwszych czterech taktach (t. 1-4) kontrabas kontynuuje realizowany

w części A riff. Perkusja także utrzymuje podział z wcześniejszej części, jednocześnie zmniejszając dynamikę. Narracja prowadzona przez gitarę rozpoczyna się na czwartej mierze pierwszego taktu interwałem seksty wielkiej (dźw. C i A), powtórzonym następnie o sekundę wyżej (dźw. D i B) w drugim takcie. Na trzecią miarę trzeciego taktu do sekstowego współbrzmienia dołącza dźwięk E w wysokim rejestrze, który trwa do drugiej miary czwartego taktu, gdzie zostaje zastąpiony dźwiękiem D. W tym miejscu faktura przechodzi z dwugłosowej do trzygłosowej. Realizowany wcześniej sekstowy układ kontynuowany jest w dolnym i środkowym głosie, wykonując na czwartą miarę trzeciego taktu sekstę małą (dźw. C i G#), której składniki stanowią tercję i kwintę zwiększoną akordu E7(#5). W kolejnych dwóch taktach (t. 5-6) trzygłosowa tekstura oparta na akordzie Gmaj7 zawiera długi dźwięk B w górnym głosie, poniżej którego dolny i środkowy głos prowadzą identyczną strukturę rytmiczną, z zachowaną sekstową odległością pomiędzy sobą. Na trzecią miarę piątego taktu oba głosy wykonują ćwierćnutę staccato (dźw. G i D), po której następuje półnuta (dźw. G i D), dwie ćwierćnuty z kropką (dźw. A i C oraz G i D) oraz półnuta (dźw. G i D). W kolejnych dwóch taktach (t. 7-8) kontynuowana jest analogiczna trzygłosowa faktura oparta na akordzie zawieszonym F#sus4. Na drugiej mierze dziewiątego taktu pojawia się struktura akordowa Fmaj7(#11), wybrzmiewająca do piątej miary dziesiątego taktu. Analogicznie na drugiej mierze jedenastego taktu, zagrany został akord, tym razem durowy z septymą wielką i kwintą zwiększoną Cmaj7(#5). W dwunastym takcie pojawia się o r y g i n a l n a p o s t a ć a k o r d u E b m a j 7 (# 1 1) , wykonana w formie arpeggio przy użyciu techniki let ring. Oryginalność brzmienia akordu wynika z charakterystyki instrumentu i użycia pustych struny D4 i G3. Dzięki temu we współbrzmieniu trzy składniki akordu (septyma wielka, pryma i tercja wielka) mieszczą się w ambitusie kwarty czystej. Czwarty składnik akordu (kwarta zwiększona) jest odseparowany wysokością od pozostałych i zagrany o nonę wielką wyżej od sąsiedniego, niższego składnika akordu. Struktura wybrzmiewa do piątej miary trzynastego taktu, gdzie zagrane zostały dwie ósemki, poprzedzające kolejną frazę. W kolejnych dwóch taktach (t. 14-15) powraca trzygłosowa faktura z długimi dźwiękami w górnym głosie, poniżej którego dolny i środkowy głos prowadzone są tym samym podziałem rytmicznym. Dwa niższe głosy prowadzone są w interwale seksty pomiędzy sobą. Cała polifoniczna faktura jest oparta o akordy Bbmaj7 i Fm/Ab. W ostatnich dwóch taktach części B (t. 16-17) pojawia się niewystępujący dotychczas akord B frygijski,

wykonany arpeggio w kierunku opadającym.

The musical score is written for guitar and double bass. It is in 4/4 time. The first system (measures 1-4) shows a descending arpeggio in the guitar part. The chords are Em7, Ebm7/Bb, Dm7/A, Ebmaj7(#5), and D7(#5). The second system (measures 5-8) shows a Gm7 chord in the guitar part with a 'let ring' instruction, and a G°7 chord in the bass line. The bass line is marked with 'simile' and 'Dm7/A'.

Przykład 3.5.4. *A Star Of North*, część C.

Przykład 3.5.4. zawiera zapis partii gitary i kontrabasu w części C. Ośmiotaktowy fragment, podobnie jak część B, pojawia się w kompozycji po energicznej i ekspresyjnej części A. Narracja prowadzona jest w polifonicznej trzygłosowej fakturze, analogicznie jak we wspomnianej wcześniej części B. W pierwszych czterech taktach (t. 1-4) faktura oparta jest na akordach: Em7, Ebm7/Bb, Dm7/A, Ebmaj7(#5) oraz D7(#5). W kolejnych czterech taktach (t. 5-8) można zauważyć dwukrotnie zrealizowany motyw opisany na akordach Gm7 oraz G°7. Jego budulcem są trzy kolejne ćwierćnuty, począwszy od drugiej miary, wybrzmiewające do końca następnego taktu. Pierwsza z ćwierćnut zawiera interwały seksty małej (t. 5, dźwięk Bb i D; t. 7, dźwięk A i Db), druga obejmuje dźwięk G w oktawie małej, natomiast trzecia – dźwięki F i E dwukreślne. Długie współbrzmienia wybrzmiewające w szóstym i ósmym takcie zostały wypełnione ekspresyjną partią perkusji. Wytworzone wcześniej napięcie zostaje rozładowane w ostatnich czterech taktach, przygotowując przejście do kolejnej części utworu. Fragment został zrealizowany przez autora techniką hybrydową.

The image displays a musical score for guitar and double bass, spanning measures 1 to 16. The score is organized into four systems, each with a guitar staff (treble clef) and a double bass staff (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The guitar part features a melodic line with various chords (Dm7, E7, B7) and slurs. The double bass part provides a harmonic foundation with chords (Dm7, E7, B7) and a steady rhythmic pattern. The score includes measure numbers 1, 5, 9, and 13. The notation includes notes, rests, slurs, and chord symbols.

Przykład 3.5.5. *A Star Of North*, część D.

Powyższy przykład (3.5.5.) przedstawia zapis partii gitary i kontrbasu w szesnastotaktowej części D. W jej budowie można zauważyć dwukrotne powtórzenie ośmiotaktowego odcinka. Oba wykonania różnią się liczbą głosów występujących w materiale dźwiękowym. Pierwszych osiem taktów zawiera fakturę dwugłosową, natomiast kolejne osiem (takty 9-16) fakturę trzygłosową. Wspomniana trzygłosowa faktura powstaje poprzez dodanie do wcześniejszej faktury dwugłosowej trzeciego głosu. Dodany głos realizuje długie dźwięki w rejestrze położonym pomiędzy dwiema wcześniej prowadzonymi liniami.

Fragment stanowi przykład kształtowania brzmienia zespołu poprzez

wykorzystanie trzygłosowej polifonicznej faktury. Autor prowadzi rytmicznie niezależne, kontrapunktujące głosy, co nie występuje w tradycji jazzowej gry na gitarze. Zabieg ten jest również rzadko stosowany przez współczesnych gitarzystów jazzowych. Podobny sposób kreowania materiału dźwiękowego występuje tradycji gry na gitarze klasycznej.

W pierwszych dwóch taktach (t. 1-2), opartych na akordzie molowym z septymą małą (Dm7), górny głos realizuje długi dźwięk D. Jednocześnie podczas jego wybrzmiewania, na ósemkę przed trzecią miarą, dolny głos rozpoczyna realizować linię unisono z kontrabasem. W kolejnych dwóch taktach (t. 3-4), dolny głos rozszerza się do dwugłosu, tworząc fragmentarycznie fakturę trzygłosową. Na początku trzeciego taktu wykonane zostały dwa współbrzmienia sekst małych na pierwszą miarę (dzw. A i F) oraz na ósemkę przed trzecią miarą (dzw. G# i E). Na czwartą miarę, podczas wybrzmiewania drugiej seksty, wprowadzony zostaje trzeci górny głos, wykonujący długi dźwięk B. W czwartym takcie dolny i górny głos podtrzymują wybrzmiewające dźwięki G# i B z poprzedniego taktu, podczas gdy środkowy głos realizuje linię unisono z kontrabasem. W następnych dwóch taktach (t. 5-6) powraca dwugłosowa faktura oparta na akordzie Dm7. Kolejne dwa takty (t. 7-8) są oparte na akordzie dominantowym (B7), a materiał dźwiękowy jest kreowany w trzygłosowej fakturze, analogicznej do tej z trzeciego i czwartego taktu. W następnych ośmiu taktach (t. 9-16), materiał dźwiękowy z opisanych wcześniej taktów (t. 1-8) został powtórzony z jedną różnicą: do narracji tematu dochodzi środkowy głos, realizujący długie dźwięki. Linia w warstwie rytmicznej zawiera powtarzający się co dwa takty schemat, w którym dźwięki pojawiają się na ostatnią miarę taktu i trwają do końca następnego. W dziewiątym i jedenastym takcie jest to dźwięk D razkreślne, w trzynastym takcie dźwięk G razkreślne oraz w piętnastym takcie dźwięk A. Partia została wykonana techniką hybrydową w taki sposób, że dolny głos został zrealizowany kostką, górny i środkowy palcami prawej ręki. Podczas realizacji autor napotkał trudność techniczną polegającą na utrzymywaniu wybrzmienia długich dźwięków w wyższych głosach przy jednoczesnym prowadzeniu w dolnym głosie linii kontrbasu unisono. Inną trudnością wykonawczą było idealne zgranie tego głosu z kontrabasem, który wykonywał linię legato, ciepłym i miękkim brzmieniem co dodatkowo utrudniała umiarkowanie głośna dynamika.

3.6. *Undertow*

Szóstym utworem wchodzącym w skład dzieła jest *Undertow*. Utwór utrzymany jest w metrum 3/4 i został wykonany w szybkim tempie (153 BPM) ze zróżnicowaną dynamiką. Kompozycję rozpoczyna ośmiotaktowy wstęp oparty na materiale dźwiękowym części C. Część A rozwija się fakturalnie i ma spokojny oraz refleksyjny charakter. Następnie pojawia się ekspresyjna, głośna i energetyczna część B. Kolejno część C, która jest dwukrotnie powtórzona i stanowi makroelement kompozycji. Ma ona energiczny i taneczny charakter, a oba powtórzenia różnicują partie kontrabasu i perkusji. W dalszym fragmencie forma utworu zawiera: improwizowane solo gitary (część D; solo zbudowane na pięciokrotnie powtórzonej, szesnastotaktowej progresji akordowej, niewystępującej dotychczas), część B, improwizowane solo perkusji (część E; solo zbudowane na powtarzającym się czterotaktowym odcinku zawierającym akcenty gitary i kontrabasu), ponownie część B oraz zakończenie (wykorzystujące melodię części C).

Założeniem kompozycyjnym było uzyskanie linearności formy poprzez przenikanie materiału dźwiękowego poszczególnych części między sobą. Możemy to zauważyć w partii kontrabasu i perkusji w części A. Oba instrumenty realizują na początku analogiczne partie z wstępu, stopniowo od nich odchodząc. W części B, w partii gitary, można dostrzec odniesienia do zawartości części A. Improwizowane solo gitary (następujące po części C) nawiązuje na początku do charakterystycznych elementów melodyczno-rytmicznych części C. Ciekawym elementem, wnoszącym oryginalny koloryt brzmienia zespołu, jest wykonanie utworu przez perkusistę pałkami typu *route*. Duża różnorodność rytmiczna, artykulacyjna i dynamiczna, możliwa do uzyskania dzięki zastosowaniu tego rodzaju pałek perkusyjnych, wpływa na odmienną barwę instrumentu oraz pozwala osiągnąć inny rodzaj ekspresji.



Przykład 3.6.1. *Undertow*, wstęp.

Przykład 3.6.1. zawiera zapis partii gitary i kontrabasu zrealizowanych we wstępie. W ósmiotaktowym fragmencie partia gitary (system górny) realizuje melodię o linearnej formie. Linia rytmicznie i melodycznie jest prowadzona w sposób mogący sugerować inne metrum (dwa takty na 5/4 oraz jeden na 2/4). Materiał dźwiękowy jest oparty na skali cygańskiej durowej, zintegrowanej z *chromatic approach*¹⁰¹, jazzową techniką improwizacji. Orientalny charakter linii uwypukla urozmaicenie melodii kształtowanej na ósemkach, szesnastkami (odległość sekundy małej). Zabieg ten nawiązujący do *turn*¹⁰² oraz do bebopowego sposobu kształtowania melodyki¹⁰³. Partia kontrabasu realizuje czterotaktowy riff, przesuując akcenty z mocnej części taktu, sugerując zmienne metrum (jeden takt na 4/4, dwa takty na 3/4 i jeden na 2/4). Wrażenie polimetrii we wstępie porządkuje partia perkusji, realizująca podział rytmiczny akcentujący mocną część każdego taktu, co wyraźnie uwydatnia metrum 3/4. Realizowana w tym fragmencie partia kontrabasu i perkusji będzie kontynuowana na początku następnej części utworu (t. 1-8, w części A).

101 *Chromatic approach* – technika stosowana w jazzowej improwizacji, polegająca na wprowadzaniu jednego lub kilku dźwięków leżących chromatycznie powyżej lub poniżej dźwięku docelowego (zazwyczaj akordowego) Zob. M. Levine, *op. cit.*, s. 187-190. Por. D. Terefenko, *op. cit.*, s. 220-223.

102 *Turn* (bądź *flip*) – rodzaj jazzowej ornamentyki polegający na dodaniu do głównych dźwięków melodii krótkich ozdobnych nut, najczęściej oddalonych o sekundę małą lub wielką, powyżej lub poniżej głównej nuty. Intensyfikuje rytm melodii, np. poprzez wprowadzenie szesnastek lub trioli szesnastkowych do frazy ósemkowej.

103 Zob. S. Turrentine, utwór *Sugar*, J. Aebersold, *Sugar*, vol 49, Jamey Aebersold, New Albany 1991. Zob. także: C. Parker, utwór *Now's The Time*, J. Aebersold, *Charlie Parker All „Bird”*, vol. 6, Jamey Aebersold, New Albany 1976.

Przykład 3.6.2. *Undertow*, część A.

Powyższy przykład (3.6.2.) przedstawia zapis partii gitary i kontrbasu realizowanych w części A. Materiał dźwiękowy tej części jest kształtowany w oparciu o skalę symetryczną F półton – cały ton¹⁰⁴. Fragment jest utrzymany w umiarkowanej dynamice. Kontynuowany kontrabasowy riff płynnie przeprowadza słuchacza ze wstępu

104 Skale symetryczne – Zob. D. Terefenko, *op. cit.*, s. 295-296. Por. M. Levine, *op. cit.*, s. 168-170.

do pierwszej części tematu. Podczas realizacji części w partii perkusji i kontrabasu dynamika nieznacznie wycisza się, stanowiąc platformę dla różnorodnej fakturalnie partii gitary. Druga repetycja (t. 17-24) jest wykonywana bez perkusji.

Trzydziestodwutaktowy fragment jest również przykładem twórczej koncepcji w kształtowaniu oryginalnego brzmienia jazzowego trio. Jego rdzeń stanowi ośmiotaktowa fraza oparta na rytmicznym motywie i zróżnicowaniu fakturalnym w kolejnych przetworzeniach. Za pierwszym razem ma ona monofoniczną fakturę. Przy drugim powtórzeniu (t. 9-16) faktura zmienia się w polifoniczną. Do zagranej wcześniej frazy dołącza wyższy głos realizujący naprzemiennie długie dźwięki Ab i A. Od siedemnastego taktu faktura rozszerza się do trzygłosowej. Do zgranego wcześniej materiału dźwiękowego dołączony zostaje trzeci, niższy głos, realizujący linię unisono z kontrabasem.

W pierwszych ośmiu taktach (t. 1-8) w partii gitary wykonana została fraza stanowiąca podstawę dla rozwijającej się faktury. W jej budowie można wyodrębnić dwutaktowy motyw rytmiczno-melodyczny, czterokrotnie powtórzony. W skład motywu wchodzi trzy ósemki, ćwierćnuta i ósemka w pierwszym takcie oraz ćwierćnuta i cztery ósemki w drugim takcie. Przy pierwszej prezentacji motyw jest oparty na rytmizowaniu dźwięku F (t. 1-2), wyłączając dwie ostatnie ósemki drugiego taktu (dźwięki Eb i Gb). W kolejnych taktach (t. 3-6) motyw zostaje powtórzony dwukrotnie. W czwartym przetworzeniu motyw zostaje przetransponowany o kwartę czystą w dół, rytmizując dźwięk C. W ósmym takcie rytmizowany jest dźwięk B, a fraza kończy się powtórzeniem, występujących co drugi takt, dwóch ósemek (dźwięki E i G). Partia kontrabas i perkusji powtarza realizowaną we wstępie ośmiotaktową strukturę.

W kolejnych ośmiu taktach (t. 9-16) faktura zmienia się na polifoniczną. Opisana wcześniej monofoniczna linia zostaje powtórzona, a wraz z nią pojawia się drugi, wyższy głos. Jego budulcem są długie dźwięki, zaczynające się na drugiej ósemce pierwszego, trzeciego i piątego taktu oraz na drugiej mierze siódmego taktu. Nuty wybrzmiewają do końca dziesiątego, dwunastego, czternastego i szesnastego taktu, realizując naprzemiennie dźwięki Ab i A razkreślne. W tym fragmencie partia kontrabas odchodzi od powtarzanej wcześniej figury, rozluźniając nieco warstwę rytmiczną.

W następnych ośmiu taktach (t. 17-24) faktura w partii gitary ponownie ulega rozbudowaniu. Do dwugłosowej struktury opisanej wcześniej dołączony zostaje trzeci,

niższy głos. Jego budowa ma linearną formę w odróżnieniu od dwóch wcześniejszych, figuracyjnych. Głos jest realizowany unisono z kontrabasem. W jego budowie można wyodrębnić trzy krótkie frazy. Pierwsza z nich wprowadza trzeci głos na początku osiemnastego taktu i składa się z dwóch ósemek (dźw. Ab i Gb), ćwierćnuty (dźw. A), kolejnych dwóch ósemek (dźw. Ab i Gb) oraz półnuty z kropką (dźw. Ab). Druga linia rozpoczyna się na drugiej ósemce dwudziestego taktu i realizuje pięć kolejnych ósemek (dźw. Eb, D, F, Gb i D) oraz półnutę z kropką (dźw. F). Trzecia fraza rozpoczyna się na drugiej ósemce dwudziestego drugiego taktu i zawiera pięć ósemek o wznoszącym kierunku (dźw. D, Eb, Gb, A i Bb), dwie ćwierćnuty z kropką (dźw. F i Eb) oraz półnutę z kropką (dźw. D).

Następnie opisany fragment jest repetowany z jedną zmianą. Partia perkusji, wykonująca dotychczas rytmiczny podział akcentujący mocną część każdego taktu, wycisza się. Dzięki temu zabiegowi wszystkie artykulacyjne i dynamiczne niuanse w wielogłosowej fakturze gitary, zyskują dodatkową przestrzeń na ekspozycję brzmieniowych szczegółów. Dodatkowo zabieg ten rozwiązuje wytworzone wcześniej napięcia oraz wpływa na obniżenie dynamiki całego zespołu.

Do realizacji tej partii w pierwszych ośmiu taktach (t. 1-8) autor wykorzystał technikę gry kostką (*alternate picking*). W kolejnych ośmiu taktach (t. 9-16) zastosował technikę hybrydową, grając dodany wyższy głos małym palcem prawej ręki, a kostką głos niższy. Następującą trzygłosową fakturę autor wykonywał również techniką hybrydową. Różnica w realizacji tego fragmentu (t. 16-24) polegała na tym, że kostką był wykonywany najniższy głos, prowadzący linię unisono z kontrabasem. W miejscach, gdzie w najniższym głosie wybrzmiewał długi dźwięk (t. 19, 21 oraz 23-24), autor realizował kostką głos środkowy. Poza tymi fragmentami środkowy głos był wykonywany środkowym palcem prawej ręki.

Wymagającym technicznie zagadnieniem było wykonanie rozbudowanej trzygłosowej faktury. Pierwszym problemem, który autor napotkał, realizując tę partię, było utrzymanie stałej barwy i dynamiki głosu, wokół którego jest rozbudowana polifoniczna faktura. Założeniem interpretacyjnym było to, aby linia była wykonana lekko, z wyrównanym poziomem dynamiki, artykulacji i barwy. Na przestrzeni całej części A linia była realizowana różnymi technikami wykonawczymi, a pozostałe głosy utrudniały jej zagranie. Wykonanie wymagało również zmiany palcowania lewej ręki, w drugiej połowie

fragmentu (t. 17-25), od momentu pojawienia się faktury trzygłosowej. Innym problemem wykonawczym było idealne zgranie najniższego głosu z partią kontrabasu oraz utrzymanie wybrzmiewania długich dźwięków w górnym głosie.



Przykład 3.6.3. *Undertow*, część B.

Przykład 3.6.3. przedstawia zapis partii gitary w drugiej części tematu utworu *Undertow*. Fragment jest zróżnicowany fakturalnie, dynamicznie, artykulacyjnie i ekspresyjnie w porównaniu z wcześniejszą częścią tematu, spokojną, refleksyjną i wykonywaną w cichej dynamice. Został on wykonany energicznie, w głośnie dynamice. We fragmencie można zauważyć odniesienia do melodyki poprzedniej części tematu (t. 5-6 oraz 15-16). Fragment charakteryzuje się różnorodnością fakturalną, skumulowaną na małym odcinku. W teksturze można zauważyć fakturę polifoniczną, struktury akordowe oraz monofoniczne linie. Autor wykorzystał do realizacji tej partii technikę hybrydową.

W pierwszych dwóch taktach (t. 1-2) materiał dźwiękowy jest oparty na czterodźwięku zmniejszonym z septymą zmniejszoną $G_b^\circ 7$. Pierwszy takt rozpoczyna arpeggio o kierunku opadającym, wykonane bliżej mostka, co wyostreza i rozjaśnia barwę. Na ósemkę przed drugą miarą pojawiają się trzy ósemki (dzw. A_b , A i G_b). Ostatnia z nich wybrzmiewa do końca drugiego taktu, a poniżej zostaje wykonany akord w eliptycznej postaci ($G_b^\circ 11$, składający się z dźwięków G_b , C i B). Na przestrzeni opisanych dwóch taktów można zauważyć trzy różne faktury gry: akordową, monofoniczną i polifoniczną. W kolejnych dwóch taktach (t. 3-4) narrację prowadzi polifoniczna faktura oparta na akordzie molowym z sekstą wielką ($Fm6$). Następnie (t. 5-6) dostrzec można odniesienie do wcześniejszej części (t. 9-10 część A, w fakturze dwugłosowej). Jediną różnicą pomiędzy cytowanym dwugłosem a tym fragmentem jest niewystępujący wcześniej akord A_b6 , wykonany na początku piątego taktu i wybrzmiewający do końca szóstego taktu.

Seksta wielka tego akordu (dźwięk F zagrany w najwyższym głosie) stanowi pierwszy dźwięk cytowanego odcinka. W następnych dwóch taktach (t. 7-8) materiał dźwiękowy jest oparty na akordzie B[°]7 i rozwijany fakturą polifoniczną. Na początku siódmego taktu, w górnym głosie został wykonany długi dźwięk F, poniżej którego prowadzona jest kontrapunktyczna struktura, złożona z ćwierćnut granych staccato, na ósemkę po każdej mierze obu taktów. Wspomniane ćwierćnuty są realizowane dwugłosowo w kierunku wznoszącym ze stałą progresją tercji równoległych. W kolejnych trzech taktach (t. 9-11) zrealizowane zostały cztery struktury akordowe. Pierwsza w dziewiątym takcie – D7(#11), druga i trzecia w dziesiątym takcie – C[°]7 oraz w jedenastym takcie – Abm6. Następnie (t. 11-12) pojawia się chwilowo monofoniczna faktura oparta na akordzie molowym z sekstą wielką Abm6, by powrócić ponownie do struktur akordowych (t. 12-14). Ostatnia struktura (akord Bm7), zrealizowana na początku czternastego taktu jest miejscem przejścia faktury na polifoniczną. W ostatnich dwóch taktach (t.15-16) ponownie zastosowany został cytat wcześniejszej części tematu. Autor użył cytatu z pierwszego taktu części A, osadzając go w najwyższym głosie polifonicznej faktury opartej na akordzie molowym z sekstą wielką (Fm6).

The image shows a musical score for guitar and double bass, measures 7-16 of 'Undertow'. The score is written in 3/4 time. Measures 7-8 are marked *mf* and include the instruction 'Dr & Db 1st tacet, 2nd crescendo'. Measures 9-11 are marked *mf*. Measure 12 is marked *f* and includes the instruction 'con fuoco'. Measures 13-16 are marked *f*. The score features a complex, polyphonic texture with many sixteenth and thirty-second notes.

Przykład 3.6.4. *Undertow*, część C.

Powyższy przykład (3.6.4.) przedstawia zapis partii kontrabas i gitary trzeciej części tematu. Melodyczny motyw tej części został wprowadzony wcześniej we wstępie oraz w partii kontrabas i perkusji na początku części A. Treść została oparta na skali cygańskiej durowej zintegrowanej z *chromatic approach*. Fragment składa się

z czterokrotnego powtórzenia sześciotaktowej frazy w partii gitary. Poszczególne repetycje, odróżniają się zróżnicowaną, wzrastającą dynamiką. Autor zrealizował tę część kostką. Partie perkusji i kontrabasu wnoszą dużo wyrazu, różnicując poszczególne powtórzenia zagranym materiałem dźwiękowym. Pierwsze przeprowadzenie tej części tematu realizuje sama gitara, bez kontrabasu i perkusji. Od repetycji pierwszych sześciu taktów oba instrumenty dołączają do gitary, wykonując zbliżone partie do tych ze wstępu. Stopniowo zwiększają dynamikę, realizując podział rytmiczny akcentujący mocne części taktu. W trzecim i czwartym powtórzeniu (t. 7-12), zagrany energicznie i z dużą ekspresją (*con fuoco*), oba instrumenty realizują podział oparty na krótkich akcentach. Przypadają one na ósemkę po pierwszej i drugiej mierze siódmego i ósmego taktu, wytwarzając wrażenie przesunięcia frazy o ósemkę.

The musical score is written for guitar in 3/4 time. It consists of six systems of music, each containing a single staff. The score includes various chords and rhythmic markings:

- System 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first measure is marked with a chord of Fm7. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign (double bar line with dots) after the first measure.
- System 2:** Continues the melody. The second measure is marked with a chord of D7(b9). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign after the second measure.
- System 3:** The third measure is marked with a chord of Fm7. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign after the third measure.
- System 4:** The fourth measure is marked with a chord of Ab6. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign after the fourth measure.
- System 5:** The fifth measure is marked with a chord of D7(b9). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign after the fifth measure.
- System 6:** The sixth measure is marked with a chord of Fm7. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign after the sixth measure.

Additional markings include a '3' (triple) under a group of notes in the fourth system, and a 'let ring-----' instruction at the end of the sixth system.



Przykład 3.6.5. *Undertow*, fragment transkrypcji solowej partii improwizowanej.

Przykład 3.6.5. przedstawia transkrypcję improwizowanego sola do utworu *Undertow*. Materiał dźwiękowy został zbudowany w oparciu o pięciokrotne powtórzenie szesnastotaktowej progresji akordowej. Zapis obejmuje pięćdziesięciosześcioletni odcinek, co odpowiada trzem pełnym *chorusom* oraz dodatkowym ośmiu taktom czwartego *chorusu*. Autor, kreując narrację, przyjął założenie, zgodnie z którym improwizowana część solowa powinna płynnie wychodzić z tematu. Takie podejście sprzyja linearnemu wyrazowi kompozycji. Solo rozpoczyna się w głośnej dynamice, analogicznej do tej z poprzedzającej trzeciej części tematu. W drugiej połowie pierwszego powtórzenia (t. 11-12), energia i dynamika zaczynają stopniowo opadać, osiągając na początku drugiego *chorusu* umiarkowanie cichą dynamikę. Od tego momentu energia, dynamika oraz gęstość strukturalna i rytmiczna zaczynają stopniowo wzrastać. Partia solowa osiąga punkt kulminacyjny na początku piątego powtórzenia. Następnie energia, dynamika i gęstość rytmiczna stabilizują się, po czym w drugiej połowie zaczynają opadać, rozluźniając napięcie przed powracającą drugą częścią tematu (B).

W pierwszych pięciu taktach (t. 1-5) autor wykorzystał figuracyjny motyw, zapożyczony z wcześniejszej części tematu (C) – wspomniany turn złożony z ósemki i dwóch szesnastek – opisujący chromatycznie dźwięk F. Motyw w każdym z taktów jest

dodatkowo rozbudowany o ósemkę (dźwięk Eb) i interwał (zagrany harmonicznie na ósemkę przed trzecią miarą). W pierwszych czterech taktach praca motywiczna jest oparta na akordzie molowym z septymą małą (Fm7), w piątym takcie na czterodźwięku zmniejszonym (B°7). W kolejnych trzech taktach (t. 6-9), w materiale dźwiękowym intensyfikują się współbrzmienia interwałów wykonanych staccato, występujące wcześniej w opisanym motywie. Przetwarzanie elementów składowych wcześniejszego motywu oraz rozwijanie ich w dalszej części wpływa na linearną formę sola, wpisując się we wcześniej wspomniane założenie wykonawcze. Motyw, występujący w pierwszym takcie, możemy dodatkowo zauważyć w siódmym takcie (oparty na akordzie D7(b9)), w dziewiątym takcie (oparty na akordzie Fm7). Ostatni motyw został zagrany na trzeciej mierze dziesiątego taktu. Został przesunięty rytmicznie względem poprzedzającej pracy motywicznej i oparty na akordzie Fm7. Na ósemkę po drugiej mierze jedenastego taktu wykonane zostało długie współbrzmienie złożone z dźwięków F, C i F, wprowadzając przestrzeń i rozwiązujące wytworzone wcześniej napięcie. Kończące pierwszy *chorus* cztery takty (t. 13-16) są oparte na akordach Ab6 i D7(b9). Na ich przestrzeni dynamika i energia stopniowo opada. Możemy również zauważyć, że struktura rytmiczna uległa rozluźnieniu. Pojawiają się niewystępujące do tej pory ćwierćnuty oraz dłuższe pauzy.

Drugi *chorus* rozpoczyna współbrzmienie, trwające cały takt, występujące wcześniej w jedenastym i dwunastym takcie (dźwięki F, C i F). W następnych pięciu taktach (t. 18-22) materiał dźwiękowy prowadzony jest z wykorzystaniem długich dźwięków (ćwierćnuty, triole ćwierćnutowe i ćwierćnuty z kropką). W dwudziestym drugim takcie do wybrzmiewającego wcześniej długiego dźwięku F zostaje dodany dźwięk B, wprowadzając polifoniczną fakturę. Od tego momentu do końca drugiego *chorusu* w prowadzonej narracji będziemy mogli zauważyć fragmenty, w którym faktura monofoniczna płynnie i naprzemiennie łączy się z fakturą polifoniczną. Zabieg ten powtarza się w takcie dwudziestym czwartym, opartym na akordzie D7(b9), pomiędzy taktami dwudziestym siódmym a trzydziestym, opartymi na akordach Fm7 i Ab6, a także w takcie trzydziestym pierwszym, opartym na akordzie D7(b9). Na przestrzeni szesnastotaktowego odcinka dynamika, po początkowej stabilizacji, zaczyna stopniowo wzrastać od dwudziestego ósmego taktu.

Trzeci *chorus* zaczyna długa ósemkowa fraza, rozpoczynająca się jeszcze we wcześniejszym takcie, wykonywana na przejściach pomiędzy taktami i akordami.

Zawarta na przestrzeni czterech taktów linia opisuje akordy D7(b9) i Fm7. W dalszej części transkrypcji możemy zauważyć stopniowe zagęszczanie rytmiki, wraz z którym wzrasta dynamika i energia. Pomiędzy trzydziestym piątym a trzydziesty ósmym taktem (opartych na akordach Fm7 i B°7) występują współbrzmienia kwart czystych w średnim rejestrze, pełniące rolę akompaniującą do poprzedzających ich monofonicznych fraz. W następnych trzech taktach (t. 39-41) treść jest kreowana poprzez zastosowanie struktur akordowych. W występującej w tym fragmencie kwartoli (t. 39-40) zauważyć możemy czterodźwięk zmniejszony D°7 w eliptycznej postaci, przesuwany o interwał tercji malej. Warto zwrócić uwagę, że kreowany akordami materiał dźwiękowy jest realizowany pomiędzy zmieniającymi się taktami i harmonią, wpływając na linearny wyraz partii solowej. W kolejnych dwóch taktach (t. 42-43) ma miejsce ósemkową frazę zawierającą tercjową strukturę interwałową, opartą na akordzie molowym z septymą małą (Fm7). W kolejnych dwóch taktach (t. 44-45) pojawia się fraza wprowadzająca napięcie. W jej skład wchodzi zagrane naprzemiennie pojedyncze dźwięki Eb i E razkreślne oraz współbrzmienia tercji wielkiej (dźw. Ab i C oraz A i C#), realizowane w brzmieniowym odseparowaniu, ósemkę po kolejnych miarach taktów. Na koniec trzeciego *chorusa* (t. 46-50) ponownie wykonana została długa ósemkowa fraza, przechodząca przez zmieniające się takty i akordy Ab6, D7(b9) i Fm7, oraz alterującą dominantę z obniżoną noną D7(b9).

W pierwszych pięciu taktach czwartego *chorusu* (t. 49-53) możemy zauważyć szesnastki, zwiększające motorykę. Pojawiają się one naprzemiennie z interwałami w niższym rejestrze, oddającymi kolor akordu. Podział rytmiczny nawiązuje do tego, który był podstawą pracy motywicznej na początku partii solowej (ósemka i dwie szesnastki). Ostatni takt transkrypcji zawiera polifoniczną fakturę opartą na akordzie D7(b9), w której górny dźwięk realizuje sekundowy ruch przy jednoczesnym wybrzmiewaniu pozostałych niższych głosów.

3.7. ...and The Horizon Was Empty

Dzieło zamyka kompozycja pod tytułem *...and The Horizon Was Empty*, nawiązująca do bebopowej tradycji muzyki jazzowej. Ma żywiołowy, energiczny i wirtuozerski charakter. Jest wykonana w bardzo szybkim tempie (około 250 BPM), w głośnej dynamice, w metrum 4/4. Utwór ma formę typową dla tego okresu jazzu AABA,

poprzedzoną wstępem. Następujące po temacie improwizowane solo gitary jest zbudowane na dwóch chorusach przebiegu harmonicznego tematu. W dalszej części występuje solowa partia perkusji, oparta na dwudziestotaktowej części D (niewystępującej dotychczas) oraz poprzedzonej ośmioma taktami swobodnego improwizowania. Po improwizowanych częściach powraca temat utworu (AABA), po którym następuje zakończenie. Ostatnia część utworu wykorzystuje charakterystyczne struktury akordowe występujące wcześniej podczas perkusyjnego solo. Materiał melodyczny jest zbudowany w charakterystyczny dla bebopu sposób¹⁰⁵ zawierając długie ósemkowe linie, wzbogacone triolą ósemkową. W strukturze interwałowej dominują kwarty, tercje oraz sekundy, które z reguły pełnią funkcję przejściowych dźwięków prowadzących do dźwięków akordowych.

Autor przyjął założenie kompozycyjne polegające na połączeniu dorobku muzyki bebopowej ze współczesnymi środkami ekspresji. Charakterystycznym elementem indywidualnej koncepcji brzmienia występującym w tym utworze jest *z i n t e g r o w a n i e* *monofonicznych fraz z akompaniamentem*. Innowacyjność zastosowanej metody polega na spójnym wyrazie kreowanego w ten sposób materiału dźwiękowego i zespolenia się obu warstw w jedną całość. Autor wykorzystuje do akompaniamentu kontrastujące współbrzmienia interwałów (konsonanse i dysonanse), oddające brzmienie i kolor akordu (np. współbrzmienie kwarty czystej – dźwięki G i C są kolejno septymą wielką i tercją wielką akordu Abmaj7). Ograniczenie liczby składników akordowych w akompaniamentcie umożliwia częstsze przenikanie się warstw z uwagi na zwiększenie możliwości wykonawczych. W ramach tego założenia możliwe jest zagranie kilku zróżnicowanych wariantów akompaniamentu poniżej melodii – autor ma możliwość wyboru, która struktura jest bardziej dostępna technicznie, co jest szczególnie przydatne w improwizacji w szybkim tempie. Dodatkowo użycie dysonansowych lub konsonansowych interwałów do opisywania akordów wpływa na wprowadzanie do narracji napięcia i jego rozwiązywania. Autor zastępuje w ten sposób stosowane w tradycji jazzowej metody realizowania akompaniamentu w trio (w składzie gitara, kontrabas, perkusja). Stosowane wcześniej w jazzowym dorobku metody łączenia

105 Przykładami kompozycji z tak kształtowaną melodyką (charakterystyczną dla bebopu) mogą być utwory Charliego Parkera *Donna Lee* i *Thriving from a Riff*, *Charlie Parker Omnibook*, Atlantic Music Corp, Los Angeles 1978, s. 48-50, s. 60-61 oraz Buda Powella *Celia*, *Real Book Vol. III*, Hal Leonard, Milwaukee 2006, s. 46-47.

monofonicznych fraz z akompaniamentem kontrastowały obie faktury¹⁰⁶.



Przykład 3.7.1. ...and The Horizon Was Empty, wstęp.

Powyższy przykład (3.7.1.) przedstawia zapis partii kontrabasu i gitary we wstępie. Utwór zaczyna się na ostatnią miarę przedtaktu akordem durowym z septymą wielką i undecymą zwiększoną, Abmaj7(#11). W drugim oraz siódmym takcie można zauważyć krótką frazę wykonywaną unisono przez kontrabas i gitarę. Autor wypełnia takty pomiędzy wspomnianą frazą improwizując na zasadzie *fill in*¹⁰⁷. W kształtowaniu materiału dźwiękowego wykorzystuje skalę lidyjską oraz metodę *chromatic approach*. Poprzedzenie tematu wstępem miało na celu wytworzenie zawieszonego napięcia, które rozwiązuje się wraz z wejściem pierwszej części tematu (A). Partia kontrabas realizuje w tej części długie dźwięki Ab (wyłączając zapisaną frazę, wspomnianą wyżej), przechodząc kolejno na ćwierćnutowy *walking*¹⁰⁸ w temacie. Partia perkusji realizuje intensywny podział rytmiczny oparty na bębnie basowym, werblu oraz talerzu typu *ride*. Nawiązuje do stylistyki bebopu, zaznaczając na werblu linię prowadzoną przez gitarę i kontrabas unisono

106 Por. Barney Kessel, album *The Poll Winners*, Contemporary Records, Los Angeles 1957. Por. także: Joe Pass, album *Intercontinental*, MPS Records, Villingen-Schwenningen 1970 oraz Kenny Burrell, album *A Night at the Vanguard*, Argo, Nowy Jork 1959.

107 *Fill in* – krótki, zazwyczaj improwizowany fragment muzyczny wykorzystywany do wypełnienia pauzy pomiędzy frazami, także jako melodia dopełniająca narrację główną.

108 *Walking* (*walking bass*; z ang. *kroczący bas*) – metoda prowadzenia linii basu polegająca na wykonywaniu kolejnych wartości ćwierćnutowych, określająca podstawę harmoniczną oraz opisująca akordy poprzez zaznaczanie ich dźwięków składowych; bywa urozmaicana dźwiękami przejściowymi. Zob. J. Niedziela-Meira, *op. cit.* s. 438. Por. D. Terefenko, *op. cit.*, s. 191-192, a także A. Schmidt, *op. cit.*, s. 272-273.

i akcentując ostatnią miarę w co drugim takcie.

The image displays a musical score for guitar, spanning measures 1 to 32. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into two main sections: Variation A (measures 1-16) and Variation A2 (measures 17-32). Variation A starts with a box labeled 'A' above measure 1. Variation A2 starts with a box labeled 'A2' above measure 17. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords. Chord symbols are provided above the staff: A♭maj7(♯11) at measures 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29; Gm7 at measures 5, 21, and 25; G♭7 at measures 5, 21, and 25; Fm7 at measures 9, 13, 21, and 25; G7(b13) at measures 9, 21, and 25; Em7/A at measure 13; and F♯m7/B at measure 29. The score also includes dynamic markings like 'f' and 'p', and articulation marks like slurs and accents. The final measure (32) ends with a double bar line.

Przykład 3.7.2. ...and The Horizon Was Empty, część A i A2.

Przykład 3.7.2. przedstawia zapis partii gitary zrealizowanej w pierwszej części tematu (A) oraz jej drugiej ekspozycji w nieco zmodyfikowanej postaci (A2). Materiał dźwiękowy obu wariantów jest zróżnicowany od siódmego taktu. Szesnastotaktowe fragmenty różnią się też warstwą harmoniczną w dwóch ostatnich taktach. Zakończenie pierwszej prezentacji (A1, t. 15-16) oparte jest na akordzie Em7/A, prowadząc do powtórzenia części, natomiast w drugiej (t. 31-32) bazuje na akordzie F♯m7/B, zwiększając napięcie w kierunku drugiej części tematu (B).

W pierwszych trzech taktach (t. 1–3) możemy zauważyć długą ósemkową frazę, rozpoczynającą się z przedtaktu. Fraza jest wzbogacona rytmicznie triolą ósemkową na ostatniej mierze drugiego taktu, co zwiększa jej motorykę. Materiał dźwiękowy jest oparty na akordzie durowym z septymą wielką i undecymą zwiększoną, Abmaj7(#11). W kolejnych dwóch taktach (t. 4-5) pojawiają się struktury akordowe pełniące rolę akompaniującą. Akord Abmaj7 jest zrealizowany na ósemkę po pierwszej, drugiej (rozszerzony o sekundę wielką) i trzeciej mierze czwartego taktu. Następnie, na ostatnią ósemkę czwartego taktu, zagrany został akord Gm7, wyprzedzający wejście szóstego taktu oraz wybrzmiewający półnutę z kropką. Partię akompaniującą kończy akord dominantowy Gb7, zaakcentowany z rozdzieleniem (*marcato*) i wyprzedzający początek szóstego taktu. W kolejnych czterech taktach (t. 6-9) prezentuje się inna długa bebopowa fraza, realizowana przez kreskę taktową i oparta na akordach Gb7, Fm7, Gb7 i G7(b13). Na drugą miarę ósmego taktu fraza jest rytmicznie zintensyfikowana triolą ósemkową. Podobnie jak wcześniej, długą ósemkową frazę zastępuje partia akompaniująca (t. 9-11), oparta na strukturze akordowej G7(b13) w eliptycznej postaci oraz na dwóch trytonach, których dźwięki Eb i A oraz F i B stanowią sekstę małą, nonę wielką, septymę małą i tercję akordu G7(b13). Pierwszą część tematu kończy narracja o linearnej formie, zawierająca trzy ósemkowe frazy o zróżnicowanej długości (t. 12–16), w których materiał dźwiękowy oparty jest na akordach G7(b13), Fm7/Bb oraz Em7/A.

Druga ekspozycja (A2) różnicuje treść względem pierwszej części tematu od siódmego taktu (t. 23) do wejścia drugiej części (B). Zmiana postępuje na tym samym przebiegu harmonicznym, wyłączając ostatnie dwa takty części, oparte na akordzie F#m7/B. Dodatkowo, w partii akompaniującej w dwudziestym pierwszym takcie występuje jedna zmiana. Na trzecią miarę zagrany został akord molowy z kwartą czystą Gm11, niewystępujący w analogicznym takcie (t. 5) podczas pierwszego wykonania. Wspomniana zmiana tekstury rozpoczyna się długą ósemkową frazą zrealizowaną między dwudziestym drugim a dwudziestym piątym taktem. Na początku dwudziestego trzeciego taktu następuje czterodźwiękowy motyw nawiązujący do *digital petterns*¹⁰⁹, techniki improwizacji rozpowszechnionej przez Johna Coltrane'a. Wspomniany motyw złożony jest

109 *Digital patterns* – krótkie, transponowalne układy dźwięków oparte na kolejnych stopniach skali lub akordu, wykorzystywane w improwizacji jazzowej do budowy fraz, spopularyzowane w grze Johna Coltrane'a. Por. M. Levine, *op. cit.* s. 139. Por. także J. Coltrane, utwór *Giant Steps*, Atlantic, Nowy Jork 1959 oraz utwór *Moment's Notice*, Blue Note, New Jersey 1957.

z dźwięków G, Ab, G, Eb, oparty na akordzie Fm7, co odpowiada w zapisie *digital patterns* 2-3-2-7 (sekunda wielka, tercja, sekunda wielka i septyma). Na trzecią miarę dwudziestego trzeciego taktu, motyw jest przetworzony w oparciu o skalę dorycką, o jeden stopień w dół – co odpowiada 1-2-1-6 (dzw. F, G, F i D). Trzecia sekwencyjna powtórka jest zrealizowana na początku dwudziestego czwartego taktu, opartego na akordzie Gb7. Dźwięki Fb, Gb, Fb i Db odpowiadają kolejnym stopniom skali: 7-1-7-5 (septyma mała, pryma, septyma mała i kwinta akordu Gb7). W kolejnych dwóch taktach (t. 26-27) możemy zauważyć podział rytmiczny zbliżony do tego z dziesiątego i jedenastego taktu. Część kończy długa ósemkowa fraza rozpoczynająca się na ósemkę przed czwartą miarą dwudziestego ósmego taktu, wzbogacona o triolę.

Przykład 3.7.3. ...and The Horizon Was Empty, część B.

Powyższy przykład (3.7.3.) przedstawia zapis partii gitary w drugiej części tematu. Szesnastotaktowy fragment wynika z założenia, w którym perkusja wraz z kontrabasem podkreślają akcentami warstwę akompaniamentu w partii gitary. Inspiracją do takiego podejścia były tzw. *stabs*¹¹⁰, często stosowane w tradycji jazzowego big bandu. W tej metodzie, akcenty zagrane w sekcji dętej były podkreślane uderzeniem werbla w partii perkusji, akcentem w partii gitary, fortepianu i kontrabas (nierzadko „zaburzając”

110 *Stabs* – krótkie, silnie akcentowane figury akordowe sekcji dętej w aranżacjach jazzowych, wywodzące się z tradycji big bandu, ale także charakterystyczne dla współczesnych stylów. Por. D. Lowell, K. Pullig, *Arranging for Large Jazz Ensemble*, Berklee Press / Hal Leonard, Boston 2003, s. 68-70.

ćwierćnutowy, basowy *walking*). Akompaniament zawarty w tej części, jest realizowany przez autora w sposób zbliżony do wspomnianych *stabs*. Warto zwrócić uwagę na podział zastosowanej artykulacji. Krótkie akcenty *staccato* są realizowane współbrzmieniami interwałów, nierzadko dysonansowymi, wyostrażającymi wyraz (np. w szóstym takcie). Natomiast wybrzmiewające dłuższej struktury akompaniamentu, są eliptycznymi postaciami akordów, a ich współbrzmienie podkreśla kolor akordu, w oparciu którego kreowana jest narracja (np. w pierwszym i siódmym takcie).

Pierwsze czterech takty (t. 1-4) oparte są na akordzie durowym z septymą wielką i kwartą zwiększoną Cmaj7(#11). Zawierają dwie ósemkowe frazy wykorzystujące materiał dźwiękowy skali lidyjskiej oraz dwie struktury akompaniujące. Pierwsza ze struktur (zaakcentowana na ostatniej ósemce pierwszego taktu) jest eliptyczną postacią akordu Cmaj7(#11). Druga (zaakcentowana na czwartą ósemce czwartego taktu *staccato*), dysonansowym współbrzmieniem sekundy wielkiej, w którym dźwięki A i B stanowią sekstę wielką i septymę wielką opisywanego akordu. W kolejnych czterech taktach (t. 5-8) opartych na akordzie dominantowym w trzecim przewrocie C7/Bb, możemy zauważyć dwie, krótkie ósemkowe frazy (w piątym i siódmym takcie) oraz cztery akompaniujące struktury. Trzecia z nich (zaakcentowana na drugą ósemkę siódmego taktu), poprzez zastosowanie dźwięków Bb, D i A, podkreśla miksolidyjski kolor akordu. Pozostałe trzy struktury są współbrzmieniami interwałów sekundy wielkiej i tercji malej. Sekundy wielkie są zaakcentowane na drugą ósemkę szóstego taktu oraz czwartą ósemkę ósmego taktu, a tercje małe na czwartą ósemkę szóstego taktu. Każdy z zastosowanych dźwięków stanowi składnik opisujący akord miksolidyjski. W następnych czterech taktach (t. 9-12), opartych na akordzie durowym z septymą wielką Bbmaj7/A, występuje struktura akompaniująca (zaakcentowana na ostatniej ósemce dziewiątego taktu) oraz fraza zbudowana z siedmiu ósemek. Linie charakteryzuje zagranie każdej odseparowanej nuty *staccato* na ósemkę po każdej mierze dwunastego i trzynastego taktu. Wspomniane ósemki są również zaakcentowane w partii kontrabasu i perkusji, co wpływa na zwiększenie napięcia. Ostatnie cztery takty tej części (t. 13-16) zawierają eliptyczne struktury akordowe. Pierwsze dwie są zbudowane z dźwięków Bb, D, G i F (składniki akordu Gm7) i zaakcentowane na ostatniej ósemce dwunastego taktu oraz na szóstej ósemce trzynastego taktu. Na drugą ósemkę czternastego taktu zaakcentowana została kolejna struktura opisująca akord F#m7. Na czwartej mierze czternastego taktu pojawia się struktura akordu Amaj7(#11)

i wybrzmiewa do połowy szesnastego taktu tej części. Podczas jej wybrzmiewania, w dolnym głosie partii gitary pojawia się nuta pedałowa (dźwięk A) na drugą i czwartą miarę dwóch ostatnich taktów. Dźwięki te zostały wsparte półnutowymi akcentami w partii kontrabasu i perkusji.

Em⁷/A

A^bmaj⁷([#]11)

3

3

Gm⁷ G^b⁷ Fm⁷

8

G^b⁷ G⁷(^b13)

13

Fm⁷/B^b Em⁷/A A^bmaj⁷([#]11)

18

Gm⁷ G^b⁷

23

Fm⁷ G^b⁷ G⁷(^b13)

28

Fm⁷/B^b F[#]m⁷/B

33

C[#]maj⁷([#]11) C⁷/B^b

38

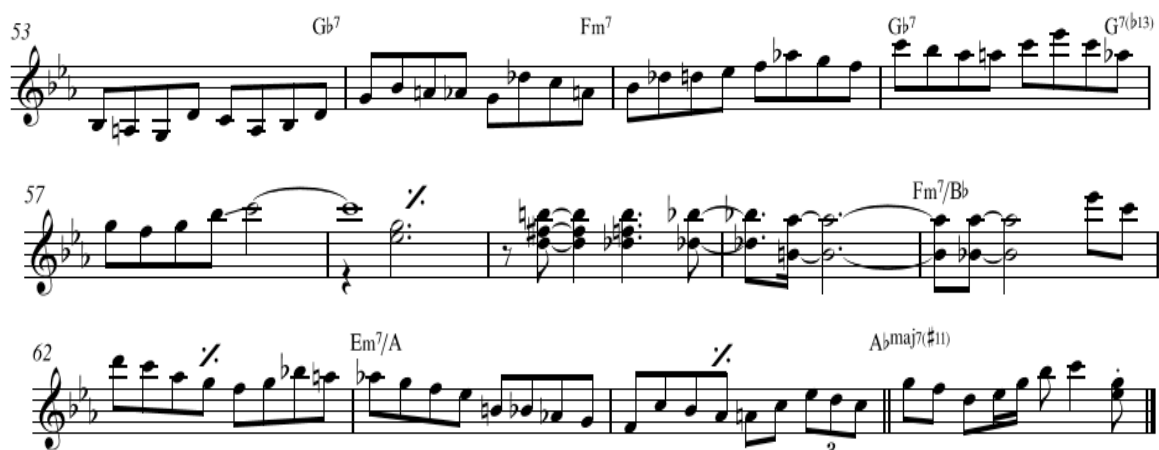
B^bmaj⁷/A

43

Gm⁷ F[#]m⁷ A[#]maj⁷

48

A^bmaj⁷([#]11) Gm⁷



Przykład 3.7.4. ...and The Horizon Was Empty, fragment transkrypcji solowej partii improwizowanej.

Przykład 3.7.4. przedstawia transkrypcję fragmentu solowej partii improwizowanej. Zapis zawiera jeden sześćdziesięczterotaktowy *chorus* (AABA), poprzedzony frazą rozpoczynającą się w ostatnich taktach części tematu oraz pierwszy takt drugiego *chorusu* (t. 65), w którym kończy się ostatnia fraza solówki. *Chorus* zaczyna się po podwójnej kresce taktowej z grubą linią, a numeracja taktów jest zgodna z numeracją taktów w przebiegu harmonicznym formy. Partia solowa jest utrzymana w stałej, głośnej dynamice. Budowanie i rozluźnianie napięć w tej części jest uzyskiwane przez autora poprzez wykorzystanie zróżnicowanych rejestrów instrumentu, długości ósemkowych fraz, alteracji, ilości występujących struktur akompaniujących, techniki *outside*¹¹¹, zróżnicowanej ekspresji, artykulacji oraz faktury.

W trzech taktach poprzedzających początek formy możemy zobaczyć ostatnią frazę tematu zintegrowaną z improwizowaną solową częścią. Począwszy od trioli ósemkowej do ostatniego taktu przed podwójną kreską taktową, treść jest zgodna z materiałem z czternastego i piętnastego taktu pierwszej i trzeciej części tematu (A i A3). Od taktu poprzedzającego początek *chorusu* rozpoczyna się improwizowana narracja. Linia spajająca obie części kończy się w pierwszym taktie ćwierćnutą z kropką, wykonaną na czwartej ósemce taktu. Od kolejnej frazy oddziela ją struktura akompaniująca wykonana *staccato*, dźwięki G i C, będące tercją wielką i septymą wielką akordu Abmaj7(#11). Całość tworzy długą, trwającą ponad dwa takty, ósemkową frazę zrealizowaną przez kreskę

111 *Outside* – świadome, czasowe odejście improwizatora od aktualnej harmonii akordu, traktowane jako środek ekspresji i w celu wytworzenia napięcia. Por. D. Terefenko, *op. cit.*, s. 313-314.

taktową, na zmieniającej się harmonii i przejściu pomiędzy *chorusami*.

Zawartość pierwszych szesnastu taktów jest zbudowana na przebiegu harmonicznym pierwszej części utworu (t. 1–16) i realizowana w średnim rejestrze. Na czwartej ósemce drugiego taktu rozpoczyna się długa ósemkowa fraza, trwająca do ostatniej ósemki czwartego taktu. Jej materiał dźwiękowy jest oparty na skali lidyjskiej, a linia ma statyczny charakter. Następnie występuje struktura akompaniująca, która zaznacza zmianę harmoniczną pomiędzy piątym i szóstym taktem i akordami Gm7 i Gb7. W kolejnych trzech taktach (t. 7-9) autor wykorzystał motyw z jedenastego i dwunastego taktu drugiej części tematu (B). Melodia zagrana ósemkami odseparowanymi pauzami na drugą ósemkę każdej miary prowadzona jest na zmieniającej się harmonii (akordy Fm7, Gb7 i G7(b13)). W połowie dziewiątego taktu melodia przechodzi do faktury homofonicznej i struktury akordowej – dźwięki F, B i Eb, stanowiące septymę małą, tercję i sekstę małą akordu G7(b13). Dźwięki zagrane w niższych głosach są następnie wykorzystane do przetwarzania akompaniamentu (t. 11-13). Zmiana faktury – krótsze ósemkowe frazy oraz większa ilość struktur akompaniujących – zmniejszają energię solówki. W ostatnich trzech taktach przed podwójną kreską taktową (t. 13-16), prezentują się dwie krótkie ósemkowe frazy, oddzielone akompaniującą strukturą w fakturze homofonicznej i oparte na akordach molowych w pierwszym przewrocie, Fm7/Ab i Em7/B.

Podczas kolejnych szesnastu taktów (t. 17–32) energia kreowanej partii solowej stabilizuje się, po czym wzrasta chwilowo przed następną częścią (B). Między taktem siedemnastym a dwudziestym trzecim materiał dźwiękowy kształtują krótkie frazy w fakturze monofonicznej, zintegrowane z akompaniamentem. Dodatkowo faktura momentami przechodzi w homofoniczną. W partii akompaniującej występują interwały kwarty czystej lub tercji wielkiej, a zastosowane współbrzmienia są składnikami akordowymi lub dźwiękami *tension*¹¹², wzbogacającymi kolorystycznie współbrzmienie akordu. W takcie dwudziestym ósmym rozpoczyna się długa, ósemkowa fraza, trwająca cztery takty. Jej materiał dźwiękowy stanowią składniki akordowe i dźwięki *tension* akordów G7(b13), Fm7/Bb i F#m7/B, zintegrowane z techniką *chromatic approach*. W ostatnim takcie tej części (t. 32) prezentuje się warstwa akompaniująca, w której można zauważyć chromatyczne podejście interwału tercji wielkiej. Współbrzmienie stanowiące

112 Dźwięk *tension* w jazzie, to dodatkowy składnik akordu (np. 9, 11, 13), który wprowadza napięcie harmoniczne i wzbogaca brzmienie, nie zmieniając funkcji akordu. Por. D. Terefenko, *op. cit.*, s. 135-137.

tercję małą i kwintę akordu F#m7 przechodzi do prymy i tercji wielkiej następnego akordu, Cmaj7(#11).

W narracji zbudowanej na szesnastotaktowym przebiegu harmonicznym części B (t. 33-48) pojawiają się elementy niewystępujące dotychczas w tej improwizowanej partii solowej. Pomiędzy trzydziestym trzecim a trzydziestym dziewiątym taktem możemy zauważyć polifoniczną fakturę dwugłosową, realizowaną w wyższym rejestrze i opartą na akordzie Cmaj7(#11). W następnym czterotakcie (t. 39-42) występują motywy, składające się z czterech dźwięków o kierunku opadającym i trzykrotnie przetworzone. Pierwsze dwa powtórzenia są zrealizowane w oparciu o akord dominantowy w trzecim przewrocie (C7/Bb). Trzecie jest oparte na akordzie durowym z septymą wielką w trzecim przewrocie (Bbmaj7/A). Na zakończeniu tej części pojawia się długa ósemkowa fraza, rozpoczynająca się na szóstej ósemce w czterdziestym szóstym takcie. W realizowanej przez ponad pięć taktów linii występuje szeroki zakres rejestru gitary (od dźwięku C# dwukreślnego do dźwięku F wielkiego) oraz częsta zmiana kierunku (t. 50-51). Faza jest zrealizowana na przejściu pomiędzy dwiema częściami formy (B i A3) oraz na zmieniających się akordach F#m7, Amaj7 i Abmaj7(#11).

W kolejnych szesnastu taktach (t. 49-64), kończących pierwszy *chorus* części A3, energia wzrasta i utrzymuje wysoki poziom. Autor uzyskał ten efekt dzięki zastosowaniu dłuższych ósemkowych fraz, szerokiego zakresu rejestrów dźwięków (od F wielkiego do Eb dwukreślnego) oraz wytwarzaniu napięć i rozwiązywaniu ich (wykorzystanie technik *outside* i *chromatic approach*). W pierwszych trzech taktach tej części (t. 48-50) zauważamy opisaną w poprzednim akapicie frazę, zrealizowaną na przejściu pomiędzy częściami. Następnie pojawia się długa, trwająca pięć taktów (t. 52-57), ósemkowa fraza. Opisuje ona zmiany harmoniczne występujące w każdym takcie, przechodząc przez akordy Gm7, Gb7, Fm7, Gb7 i G7(b13). W kolejnych czterech taktach (t. 58-61) występują dwie struktury akordowe oraz dwugłosowa faktura, pełniące role akompaniującą. Transkrypcję kończy długa monofoniczna fraza trwająca ponad cztery takty (t. 61-65), zrealizowana na przejściu pomiędzy *chorusami*. Jej ósemkowy przebieg jest wzbogacony szesnastkami oraz triolą ósemkową, które podkreślają motorykę.

Przykład 3.7.5. ...and The Horizon Was Empty, część D.

Powyższy przykład (3.7.5.) przedstawia zapis partii gitary i kontrabasu w części D, stanowiącej podstawę do kreowania solowej partii perkusji. Charakterystycznym elementem tego fragmentu jest naprzemienne zestawienie czterotaktowej frazy ze swobodną czterotaktową oraz ośmiotaktową perkusyjną improwizacją. Materiałem budulcowym fraz w homofonicznej partii gitary są struktury akordowe zintegrowane z rytmiczowaniem najwyższego składnika akordu. Partia kontrabasu realizuje linię opartą na najwyższych składnikach akordów z partii gitary oraz podstawach akordów. Czterotakty różnicuje trzeci i czwarty takt. Zmianie ulegają akordowe struktury w partii gitary oraz linia kontrabasu.

W pierwszych dwóch taktach materiał dźwiękowy kształtuje krótki motyw zbudowany z trzech ósemek, zawierający strukturę akordową oraz dwie ósemki powtarzające najwyższy składnik tej struktury. Praca motywiczna została oparta na akordach Bbmaj7, Bb6, Gb7 oraz Fmaj7. Czterokrotne powtórzenie motywu o nieparzystej ilości ósemek stwarza wrażenie polimetrii. Autor wykonał tę część przy użyciu kostki, eksponując najwyższy, melodyczny głos homofonicznej faktury.

Podsumowanie

Problemem podjętym w pracy było przedstawienie autorskiej koncepcji kształtowania brzmienia tria jazzowego z gitarą w kontekście zastosowania zróżnicowanych faktur. Sposób organizacji materiału dźwiękowego został omówiony z wyeksponowaniem między innymi takich elementów jak stylistyka, harmonia i melodyka, sposób organizacji warstwy rytmicznej, gęstość materiałowa, kształtowanie napięć. Istotne są również uwagi dotyczące problemów wykonawczych oraz sposobów ich rozwiązania.

Siedem autorskich kompozycji zawartych w dziele charakteryzują się dużą różnorodnością stylistyczną i akustycznym brzmieniem. Warto zaznaczyć, że dzieło artystyczne zostało nagrane w tym samym składzie, jaki brał udział w sesji nagraniowej mojej debiutanckiej płyty pt. *Passed Lines*¹¹³: Bogdan Skiedrzyński – gitara, Grzegorz Piasecki – kontrabas, Mateusz Maniak – perkusja. Praca z tą samą sekcją rytmiczną nad materiałem niniejszego dzieła była kontynuacją procesu kreowania spójnego i oryginalnego brzmienia zespołu, doskonalenia muzycznej interakcji w warstwie harmonicznnej i rytmicznej oraz prowadzenia wspólnej, zespołowej narracji.

Zastosowane w materiale muzycznym zabiegi związane z kształtowaniem brzmienia zespołu obejmowały między innymi: zmienne stosowanie faktur w tematach utworów, polifoniczne rozwijanie narracji w formie dwugłosów i trzygłosów, dobór środków harmonicznnych w kontekście budowania i rozwiązywania napięć, stosowanie rzadko spotykanych struktur akordowych, homofoniczny sposób organizacji materiału, pracę motywiczną, wzmacnianie jednego z głosów polifonii unisono z kontrabasem, zastosowanie *stabs* i *turn*, prowadzenie monofonicznych linii z autoakompaniamentem, zmienne metra w kompozycjach (m.in. 7/4, 5/4 i 4/4, 3/4), poszukiwania w zakresie sonorystyki (np. partia perkusji różnicowana sposobem wykonywania: *rute stick*, miotłami, standardowymi pałkami perkusyjnymi, a także dłońmi).

W solowych partiach improwizowanych narracja budowana była nierzadko na połączeniach harmonicznnych niewystępujących powszechnie w muzyce jazzowej, czego przykładem mogą być akordy o dysonansowym wyrazie. Swobodne poruszanie się po takich harmonicznnych przebiegach wymagało zbadania możliwych do zastosowania

¹¹³ Boogie Skiedrzyński, album *Passed Lines*, SJ Records, Mikołów 2022.

środków. O doborze materiału skalowego często decydował kontekst harmoniczny a nie właściwości brzmieniowe struktury. Improwizowane partie solowe inspirowane były fascynacją post bebopowym językiem oraz modelem gry, w którym frazy są zintegrowane z autoakompaniamentem. Sposób ten był inspirowany twórczością wybitnego jazzowego pianisty Brada Mehldau'a oraz solowym dorobkiem Joe Passa.

Do realizacji opisanych zagadnień wykorzystałem różnorodne techniki wykonawcze. Przy monofonicznych fragmentach bazowałem na technice gry kostką, uzależniając kierunek kostkowania od tempa utworu i częstotliwości wzbudzenia strun prawą ręką. Jeśli było to możliwe, dążyłem do jednostronnego kostkowania w dół, natomiast w szybszych partiach kostkowałem techniką ekonomiczną. W polifonii, homofonii oraz strukturach akordowych w większości przypadków korzystałem z techniki hybrydowej (*hybrid picking*). W kilku przypadkach, zorganizowany tak materiał dźwiękowy, realizowałem kostką. Wykorzystywałem to rozwiązanie szczególnie do autoakompaniamentu fraz w szybkim tempie i głośnej dynamice. Zastosowanie w instrumencie kompletu grubych i nieszlifowanych strun (13-53) dodało do brzmienia akustycznego wyrazu, ale jednocześnie wymagało kondycyjnego przygotowania – szczególnie istotne w polifonicznych partiach, gdzie w lewej ręce było realizowanych kilka niezależnych głosów.

Zależało mi na tym, by zagadnienia związane z fakturami gry nie były czymś, co przysłoni całościowy wyraz kompozycji, ich melodie oraz kreowaną materiałem dźwiękowym historię. Praca nad zawartymi w dziele utworami była procesem, w którym opierałem się na przemyślanych założeniach kompozycyjnych poszczególnych utworów, dzięki czemu mogłem przesunąć swoje granice wykonawcze, niezbędne do zrealizowania nagrania. Niektóre z zagadnień wymagały systematycznej, wielotygodniowej pracy oraz specjalnego sposobu ćwiczenia. Przyzwyczajenie umysłu do myślenia i improwizowania innego niż dotychczas było niezwykle interesującym procesem, dzięki któremu zyskałem inspirację do dalszego zgłębiania zagadnienia dotyczącego stosowania faktur w kreowaniu materiału dźwiękowego w trio, gdzie gitara jest jednocześnie instrumentem harmonicznym i solistycznym.

Bibliografia

- AEBERSOLD Jamey, *How to Play Jazz and Improvise, vol 1*, Jamey Aebersold, New Albany 1967.
- AEBERSOLD Jamey, *Sugar, vol 49*, Jamey Aebersold, New Albany 1991.
- AEBERSOLD Jamey, *Charlie Parker All „Bird”, vol 6*, Jamey Aebersold, New Albany 1976.
- BERENDT Joachim Ernst, *Mały leksykon. Wszystko o Jazzie*, PWM 1969.
- BACH Johann Sebastian, *Bach: Inventions and Sinfonias (Two-Part Inventions), BWV 772–786*, Wiener Urtext, Wiedeń 2007.
- BEETHOVEN Ludwig van, *Kwartet smyczkowy nr 1 F-dur, op. 18*, Breitkopf und Härtel, Lipsk 1862.
- CIECHAN Zbigniew, *Aranżacja*, COMUK, Warszawa 1972.
- Coltrane według Coltrane'a*, red. Chris DeVito, Kosmos, Warszawa 2017.
- CHOMIŃSKI Józef, WILKOWSKA–CHOMIŃSKA Krystyna, *Historia Muzyki, tom I i II*, PWM, Kraków 1989, 1990.
- CHOMIŃSKI Józef, WILKOWSKA–CHOMIŃSKA Krystyna, *Formy Muzyczne. Małe Formy Instrumentalne*, tom I, PWM, Kraków 1983.
- CHOMIŃSKI Józef, WILKOWSKA–CHOMIŃSKA Krystyna, *Formy Muzyczne. Opera i Dramat*, tom 4, PWM, Kraków 1983.
- DAVIS Miles, *Ja, Miles*, przy współpracy Quincy'ego Troupe'a, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1993.
- Encyklopedia Muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- FARRES Jordi, *The George Van Eps Transcriptions*, wyd. własnym sumptem, Barcelona 2008.
- FUBINI Enrico, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2002.
- HODEIR André, *Ludzie i Problemy Jazzu*, PWM, Kraków 1961.
- JAFFE Andy, *Jazz Harmony*, Advance Music, Tübingen 1996.
- KUZMICH John, Bash Lee, *Instrumental Jazz Instruction*, Parker Publishing Company, West Nyack 1984.

- LEVINE Mark, *The Jazz Theory Book*, Sher Music, 1995.
- LEAVITT William, *A Modern Method for Guitar*, Hal Leonard Corporation, Boston 1999.
- LOWELL Dick, PULLIG Ken, *Arranging for Large Jazz Ensemble*, Berklee Press / Hal Leonard, Boston 2003.
- MULHOLLAND Joe, HOJNACKI Tom, *The Berklee Book of Jazz Harmony*, Berklee Press, Boston 2013.
- NIEDZIELA-MEIRA Jacek, *Historia Jazzu. 100 Wykładów*, InfoMax, Katowice 2014.
- NESTICO Sammy, *The Complete Arranger*, Fenwood Music, Carlsbad 1993.
- Charlie Parker Omnibook*, Atlantic Music Corp, Los Angeles 1978.
- Pat Metheny Songbook*, Hal Leonard, Milwaukee 2000.
- PASS Joe, *The Joe Pass Guitar Method*, Chappell and Co, Inc 1977.
- PASS Joe, *Joe Pass Chord Solos*, Alfred Publishing Co., Van Nuys 1985.
- PEASE Ted, *Jazz Composition, Theory and Practise*, Berklee Press 2003.
- SCHMIDT Andrzej, *Historia Jazzu*, Polihymnia, Lublin 2009.
- SIKORSKI Kazimierz, *Kontrapunkt* (część I i II), PWM, Kraków 1953.
- SZUST Kosma, *Techniki polifoniczne w twórczości polskich kompozytorów drugiej połowy XX wieku*, w „Notes Muzyczny”, Tom 1, Nr: 21, 2024, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2024.
- SZYMANIUK Jerzy, *Interpretacja polskich kolęd i pastorałek w procesie aranżacji na przykładzie partytury „Kolędy dla Świata”*, UZ, Zielona Góra 2015.
- WESOŁOWSKI Franciszek, *Nauka kontrapunktu*, Centrum Edukacji Artystycznej (CEA), Warszawa 2008.
- WOLAŃSKI Adam, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- WÓJCIK Danuta, *ABC Form Muzycznych*, Musica Iagellonica, Kraków 2003.
- VIERA Joe, *Elementy Jazzu. Rytmika, harmonika, aranżacja i improwizacja*, PWM, Kraków 1978.
- TEREFENKO Dariusz, *Teoria Jazzu. Od podstaw do poziomu zaawansowanego*, PWM, Kraków 2023.
- The Jazz Guitar Artistry of Barney Kessel*, Windsor Music, San Diego 1992.
- ZIELIŃSKI A. Tadeusz, *Problemy Harmoniki Nowoczesnej*, PWM, Kraków 1983.

Dyskografia

- BENSON George, *Tenderly*, Warner Bros, Burbank 1989.
- BURRELL Kenny, *A Night at the Vanguard*, Argo, Nowy Jork 1959.
- COLTRANE John, *Giant Steps*, Atlantic, Nowy Jork 1959.
- COLTRANE John, *Blue Train*, Blue Note, New Jersey 1957.
- DENSON Jeff / PILON Romain / BLADE Brian, *Finding Light*, Ridgeway Records, Boston 2022.
- HEKSELMAN Gilad, *This Just In*, Jazz Village, Nowy Jork 2013.
- KESSEL Barney, *The Poll Winners*, Contemporary Records, Los Angeles 1957.
- KREISBERG Jonathana, *One*, New For Now Music, Nowy Jork 2012.
- LAGE Julian, *Sounding Point*, Nowy Jork 2009.
- LUND Lage, *Ashes*, JMI Records, Nowy Jork 2023.
- LUND Lage, *Standards*, After Beat, Japonia 2007.
- PARKER Charlie, *Buzzy / Donna Lee*, Savoy Records, Nowy Jork 1947.
- PARKER Charlie, *Billies Bounce / Now's The Time*, Savoy Records, Nowy Jork 1945.
- PARKER Charlie, *Thriving from a Riff*, Savoy Records, Nowy Jork 1945.
- PASS Joe, *Intercontinental*, MPS Records, Villingen-Schwenningen 1970.
- PASS Joe, *Virtuoso*, Pablo Records, Los Angeles 1973.
- PASS Joe, *Virtuoso II*, Pablo Records, Los Angeles 1976.
- PASS Joe, *Virtuoso III*, Pablo Records, Los Angeles 1977.
- PASS Joe, *Virtuoso IV*, Pablo Records, Los Angeles 1983.
- POWELL Bud, *Celia / All God's Chillun Got Rhythm*, Norgran/Verve Records, Nowy Jork 1950.
- MALONE Russell, *Sweet Georgia Peach*, Impulse!, Nowy Jork 1998.
- METHENY GROUP Pat, *Pat Metheny Group*, ECM, Monachium 1978.
- MONTGOMERY Wes, *Full House*, Riverside Records, Nowy Jork 1962.
- MONTGOMERY Wes, *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery*, Riverside/OJC, Nowy Jork 1960.
- SKIEDRZYŃSKI Boogie, *Passed Lines*, SJ Records, Mikołów 2022.
- ROLLINS Sonny, *The Bridge*, RCA Victor, Nowy Jork 1962.
- STERN Mike, *Standards (And Other Songs)*, Atlantic, Nowy Jork 1992.
- TURRENTINE Stanley, *Sugar*, CTI Records, Nowy Jork 1971.

VAN EPS George, *Soliloquy*, Capitol Records, Los Angeles 1968.

VINSON Will / HEKSELMAN Gilad / SANCHEZ Antonio, *Trio Grande*, Whirlwind Recordings, Nowy Jork 2020.

Źródła internetowe

<https://youtu.be/0bLUL822Nfs?si=OTmL2QDOfSQVcixw>, dostęp: 29.01.2026

https://www.youtube.com/watch?v=_4jMQNJFPO4, *dostęp: 24.01.2026*

<https://notesmuzyczny.pl/article/01.3001.0054.6325/pl>, *dostęp: 19.02.2026*

<https://static1.1.sqspcdn.com/static/f/593256/7440163/1277237680007/KennyBurrellFreightTrane.pdf?token=M70J3c4esXr9tlZJtfVXbNOImp8%3D>, dostęp: 14.01.2026.

Indeks nazwisk

Abercrombie, John 40, 42, 57

Arezzo, Guido z 22

Bach, Johann Sebastian 21, 23, 89

Baker, Chet 51

Basie, Count 55

Beethoven, Ludwig van 24, 25

Beiderbecke, Bix 55

Benson, George 37, 42

Bernstein, Peter 40

Brown, Ray 44

Burrell, Kenny 35, 36

Carter, Ron 50, 53

Christian, Charlie 13, 32-35, 37

Chodkowski, Andrzej 17

Chomiński, Józef 17-21, 24

Coltrane, John 35, 38, 127

Condon, Eddie 55

Crosby, Bing 55

Davis, Miles 38

Desmond, Paul 51

Doky, Chris Minh 60

Durham, Eddie 33, 55

Ellis, Herb 40

Ellington, Duke 46

Evans, Bill 51

Farmer, Art 51, 57

Fitzgerald, Ella 51, 55

Frisell, Bill 40, 48

Gambale, Frank 40

Garner, Erroll 49

Goodman, Benny 34

Green, Freddie 31, 55, 56

Green, Grant 36, 40

Hall, Jim 13, 48, 50, 56-57

Hamilton, Chico 57

Hargrove, Roy 53

Hekselman, Gilad 47, 57, 83

Holiday, Billie 55

Jamal, Ahmad 85

Jordan, Stanley 48

Kern, Jerome 39

Kessel, Barney 13, 36, 44, 56, 57, 125

King, B. B. 53

Kirk, Andy 33

Krall, Diana 53

Lage, Julian 48, 57, 77

Leoninus, Magister 22

Lunceford, Jimmie 33

Lund, Lage 48, 53, 57, 77

Lang, Eddie 55

Lissa, Zofia 17, 20, 24, 27

Machaut, Guillaume de 22

Malone, Russell 40, 48, 52, 53

Maniak, Mateusz 137

Manne, Shelly 44

Marks, Gerald 56

Marsalis, Wynton 53

Maccaferri, Mario 32

McKenzie, Red 55

Mehldau, Brad 85, 138

Metheny, Pat 40, 48, 51, 52, 57

Miller, Glenn 55

Montgomery, Wes 36, 37, 41

Moreno, Mike 40

Moten, Bennie 55

Mozart, Wolfgang Amadeus 24

Niedziela-Meira, Jacek 33

Ockeghem, Johannes 22

Obrecht, Jacob 22

Ollendorf, Tom 57

Pass, Joe 45, 46, 49, 50, 58, 59, 77, 138

Pérotinus 22

Piasecki, Grzegorz 137

Pilon, Romain 57, 77

Prez, Josquin des 22

144

Reinhardt, Django 32

Roberts, Howard 57

Rogers, Adam 39, 57

Rollins, Sonny 51, 53, 57

Rosenwinkel, Kurt 40

Schmidt, Andrzej 33

Schwartz, Arthur 60

Scofield, John 40, 57, 60, 61

Sikorski, Kazimierz 20, 24

Skiedrzyński, Bogdan 137

Smith, Floyd 33

Smith, Jimmy 53

Song, Tony 35

Stern, Mike 38, 39

Szust, Kosma 23

Terefenko, Dariusz 17

Tyner, McCoy 85

Van Eps, George 42, 43, 59, 77

Van Heusen, Jimmy 53

Wesołowski, Franciszek 23

Wilkowska-Chomińska, Krystyna 18-21, 24

Wójcik, Danuta 17, 19-21

Young, Lester 55

Young, Victor 37

Spis przykładów nutowych

Przykład 1.2.1. Przykład faktury polifonicznej, fragment Fugi A-moll (BWV 947), Johann Sebastian Bach.....	21
Przykład 1.3.1. Przykład faktury homofonicznej, Kwartet smyczkowy F-dur, op. 18 nr 1, Ludwig van Beethoven.....	25
Przykład 2.1.1. Fragment transkrypcji solowej partii Charliego Christiana do utworu <i>Solo Flight</i>	33
Przykład 2.1.2. Fragment transkrypcji solowej partii Kenny'ego Burrella do utworu <i>Freight Train</i>	35
Przykład 2.1.3. Fragment transkrypcji solowej partii Wesa Montgomery'ego do utworu <i>West Coast Blues</i>	36
Przykład 2.1.4. Fragment transkrypcji solowej partii George'a Bensona do utworu <i>Stella by Starlight</i>	37
Przykład 2.1.5. Fragment transkrypcji solowej partii Mike'a Sterna do utworu <i>Moment's Notice</i>	38
Przykład 2.1.6. Fragment transkrypcji solowej partii Adama Rogersa do utworu <i>Long Ago and Far Away</i>	39
Przykład 2.2.1. Fragment transkrypcji solowej partii Wesa Montgomery'ego do utworu <i>Full House</i>	41
Przykład 2.2.2. Fragment transkrypcji utworu <i>I Wrote It for Jo</i> , autorstwa George'a Van Epsa.....	42
Przykład 2.2.3. Fragment transkrypcji utworu <i>You're the One for Me</i> , autorstwa Barney'a Kessela.....	44
Przykład 2.2.4. Fragment transkrypcji utworu <i>Ninths</i> , autorstwa Joe Passa	45
Przykład 2.2.5. Fragment transkrypcji utworu <i>Caravan</i> , w wykonaniu Jonathana Kreisberga	46
Przykład 2.2.6. Fragment transkrypcji utworu <i>Above</i> , autorstwa Gilada Hekselmana.....	47
Przykład 2.3.1. Fragment transkrypcji standardu <i>Misty</i> , w wykonaniu Joe Passa.....	49
Przykład 2.3.2. Fragment transkrypcji standardu <i>I'll Remember April</i> , w wykonaniu Jima Halla.....	50
Przykład 2.3.3. Fragment transkrypcji utworu <i>San Lorenzo</i> , w wykonaniu	

Pata Metheny'ego	51
Przykład 2.3.4. Fragment transkrypcji utworu <i>Mugshot</i> , autorstwa Russella Malone	52
Przykład 2.3.5. Fragment transkrypcji standardu <i>Darn That Dream</i> , w wykonaniu Lage Lunda	53
Przykład 2.4.1. Referencyjne układy akordów stosowane w muzyce jazzowej	55
Przykład 2.4.2. Fragment typowego akompaniamentu akordowego ery swingu na podstawie <i>All of Me</i>	56
Przykład 2.4.3. Fragment transkrypcji utworu <i>Without a Song</i> , w wykonaniu Sonny'ego Rollinsa i Jima Halla.....	57
Przykład 2.4.4. Fragment transkrypcji partii solowej z utworu <i>Trinidad</i> , autorstwa Joe Passa.....	58
Przykład 2.4.5. Fragment transkrypcji partii solowej Johna Scofielda do standardu <i>Alone Together</i>	60
Przykład 3.1.1. <i>Octobalt</i> , wstęp	65
Przykład 3.1.2. <i>Octobalt</i> , część A	66
Przykład 3.1.3. <i>Octobalt</i> , część B	70
Przykład 3.2.1. <i>Seagulls Dance</i> , wstęp	76
Przykład 3.2.2. <i>Seagulls Dance</i> , część A	77
Przykład 3.2.3. <i>Seagulls Dance</i> , część B	79
Przykład 3.2.4. <i>Seagulls Dance</i> , część C	81
Przykład 3.2.5. <i>Seagulls Dance</i> , fragment improwizacji.....	83
Przykład 3.3.1. <i>Did You Know That Beeches Always Watching?</i> , wstęp	86
Przykład 3.3.2. <i>Did You Know That Beeches Always Watching?</i> , temat	87
Przykład 3.3.3. <i>Did You Know That Beeches Always Watching?</i> , improwizacja	91
Przykład 3.4.1. <i>Amber Eyes</i> , wstęp.....	96
Przykład 3.4.2. <i>Amber Eyes</i> , część A	99
Przykład 3.4.3. <i>Amber Eyes</i> , część B	102
Przykład 3.5.1. <i>A Star of North</i> , wstęp	105
Przykład 3.5.2. <i>A Star of North</i> , część A	107
Przykład 3.5.3. <i>A Star of North</i> , część B	108
Przykład 3.5.4. <i>A Star of North</i> , część C	110

Przykład 3.5.5. <i>A Star of North</i> , część D	111
Przykład 3.6.1. <i>Undertow</i> , wstęp	113
Przykład 3.6.2. <i>Undertow</i> , część A	115
Przykład 3.6.3. <i>Undertow</i> , część B	118
Przykład 3.6.4. <i>Undertow</i> , część C	119
Przykład 3.6.5. <i>Undertow</i> , improwizacja.....	120
Przykład 3.7.1. ... <i>and The Horizon Was Empty</i> , wstęp.....	125
Przykład 3.7.2. ... <i>and The Horizon Was Empty</i> , część A i A2	126
Przykład 3.7.3. ... <i>and The Horizon Was Empty</i> , część B.....	128
Przykład 3.7.4. ... <i>and The Horizon Was Empty</i> , improwizacja	131
Przykład 3.7.5. ... <i>and The Horizon Was Empty</i> , część D	135

Material nutowy (dzieło)

Octobalt

Boogie Skiedrzynski

Play only once after D.C.

$\text{♩} = 162$

mp

5 **A** *thema*

10

15

20

24

To Coda

29

34

B Cmaj7(♯11) Cmaj7(♯11)

mf Cmaj7(♯11) Cmaj7(♯11)

39

Dmaj7(♯5) Dmaj7(♯5) Gm6 let ring----- F♯7(b9)

43

Fmaj9 XII Fmaj9 D♭7(♯5) D♭7(♯5)

Fmaj9 let ring----- Fmaj9 D♭7(♯5) D♭7(♯5)

47

VI Dmaj7 Fmaj9 Fmaj9 Emaj9 Dmaj9 B7(sus4)

let ring-----

52

C SOLOS : BASS, 2nd GIT

Em9 Em9 Em9 A♭7(♯5)/E (Eaug)

Em9 Em9 Em9 Em9 A♭7(♯5)/E (Eaug)

SIMILE TO 'A'

59

Dm9/E Cmaj9/E B♭9/E E9 D♭9/E

(Emaj13)

ON CUE TO 'B2', SOLO END

B2

3

67 Am(maj7)/E A $\flat$ 7($\frac{19}{15}$)/E VAMP Cmaj7($\sharp$ 11) Cmaj7($\sharp$ 11)

73 Dmaj7($\sharp$ 5) Dmaj7($\sharp$ 5) Gm $\flat$ F $\sharp$ 7(b9)

77 Fmaj $\flat$ XII Fmaj $\flat$ D $\flat$ 7($\sharp$ 5) D $\flat$ 7($\sharp$ 5) Dmaj7 VI let ring...

82 Fmaj $\flat$ Fmaj $\flat$ Fmaj $\flat$ Dmaj $\flat$ B7(sus $\frac{1}{2}$)

D.C. al Coda

BACK TO 'C', GIT SOLO

86 Em $\flat$ Em $\flat$ Em $\flat$

33

Seagulls dance

♩ = 95 Tango

Boogie Skiedrzynski

Git & Dr
D $\flat$ 6

Jazz Guitar

Acoustic Bass

1. D $\flat$ 6 D $\flat$ 6 E $\flat$ maj7

5 D $\flat$ 6

J. Gtr.

A. Bass

A D $\flat$ maj7 Fm/C B $\circ$ D $\flat$ 6

10 E $+$ E $\flat$ m6 B $\flat$ maj7 D $+$ D $\flat$ maj7 E $\flat$ maj7 E $\flat$ maj7

J. Gtr.

A. Bass

15 E $\flat$ maj7 G $\flat$ maj7 B $\flat$ m9 G $\circ$ B $\circ$

J. Gtr.

A. Bass

19 A $\flat$ $+$ A $\flat$ maj7(#5) B $\flat$ maj7(#5) D $\flat$ maj7(#11)/F E $\flat$ 6

J. Gtr.

A. Bass

24 C D $\flat$ maj7 C(sus4) C(sus4)

J. Gtr.

A. Bass

gliss gliss

27 *J. Gtr.* *A. Bass* *Bmaj7* 1. *gliss.*

30 *J. Gtr.* *A. Bass* *F+* *Emaj7* *Ebmaj7* *Bmaj7* *To coda* *gliss.*

33 *J. Gtr.* *A. Bass* *Bmaj7(#11)* *Bb+* *Bbm* *Bbm/Db*

36 *J. Gtr.* *A. Bass* *D* *GIT SOLO* *Dbmaj7* *Fm7/C* *Emaj7* *Gbmaj13* *Fmaj7(#5)* *Abm9*

46 *J. Gtr.* *A. Bass* *Gmaj7(#5)* *Emaj7* *D7(#11)* *Gbmaj7* *Fmaj7* *D. S. al Coda* *3*

54 *J. Gtr.* *A. Bass* *Bmaj7* *gliss.* *Bb+* *B7(#11)* *Dbmaj7* *N.C.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *N.C.*

Did you know that beeches always watching?

♩ = 129 even eights

Boogie Skiedrzynski

Jazz Guitar

Upright Bass

THEMA

A

5

J. Gtr.

U. Bass

7

J. Gtr.

U. Bass

9

J. Gtr.

U. Bass

12

J. Gtr.

U. Bass

Chords: Cm7, A♭maj7, G7, D♭maj9, A*, F, G+, Dm7/A, Em7/B, Fm7/C, A♭7(♯11), Gm7, Bmaj7, Gm7(b5)/F, G♭maj7(♯11), G♭maj7(♯11), Fm7, A♭maj7/C, G♭maj7, F7, B♭7(♯5)

Dr Rute sticks

mp

15 $D\flat maj7$ $A\flat/E\flat$ $G7(\sharp 5)$ D^+ $B\flat m/D\flat$ $A m/C$ $B maj7$ $D\flat maj7$ $E\flat m7$

J. Gtr.

U. Bass

18 $A\flat m6$ $B\flat m7$ $A\flat m6$ $A\flat m7$ $B maj7$ $B maj7(\sharp 11)$ $B\flat 7/D$ **fine**

J. Gtr.

U. Bass

B SOLO GIT

22 $E\flat m7$ $B7(\sharp 11)$ $G m(maj7)$

J. Gtr.

U. Bass

28 $F\sharp m7$ $G7$ $A maj7$ $A\flat 7$ $G7$ $B\flat 7$ $D maj7$ $D maj7$ $D\flat maj7$ $B m^{11}$

J. Gtr.

U. Bass

33 $G7(\sharp 5)$ $G m6$

J. Gtr.

U. Bass

36 $F7(\sharp 5)$ on cue 2nd volta 1. $G7$ 2. $G7$

J. Gtr.

U. Bass

C BASS & DRUMS FILLS, DB Arco FX with Delay $C m7$ **D.S. al fine**

J. Gtr.

U. Bass

fade in na plycie ♩ = 171 Maksum

Amber Eyes

Boogie Skiedrzynski

Drums - Maksum 7/4, Middle East style, darbuka

INTRO

Jazz Guitar

Upright Bass

J. Gtr.

U. Bass

Chords: $A\flat/C$, G/B , $A\flat m$, $A\flat m(maj7)/G$, E , $E(b9)$

A

17 **A** C⁶ E⁺
J. Gtr. let ring—
U. Bass

19 G^{o7} D^bmaj⁷ C⁺maj⁷(#11) A^bmaj⁷(#11) Gm/B^b
J. Gtr. ① ③ ④ ② ④ ① ③ ② ③ ② ② ② ② ② ② ② ② ② ② ②
let ring—
U. Bass G^{o7} D^bmaj⁷ C⁺maj⁷(#11) A^bmaj⁷(#11) Gm/B^b

22 Fm⁶ E^bmaj⁷ G^o D^bmaj⁷
J. Gtr. let ring—
U. Bass Fm⁶ E^bmaj⁷ G^o D^bmaj⁷

25 D⁷(sus4)/G A^bmaj⁷(#11) D⁷(sus4)/G A^bmaj⁷(#11) D^bmaj⁷ D^bmaj⁷(#11)
J. Gtr. let ring—
U. Bass D⁷(sus4)/G A^bmaj⁷(#11) D⁷(sus4)/G A^bmaj⁷(#11) D^bmaj⁷ D^bmaj⁷(#11)

28 C C⁺(sus4) D⁷(sus4)/G A^bmaj⁷(#11) D⁷(sus4)/G A^bmaj⁷(#11)
J. Gtr. let ring—
U. Bass C C⁺(sus4) D⁷(sus4)/G A^bmaj⁷(#11) D⁷(sus4)/G A^bmaj⁷(#11)

31 C⁷/E C⁷(b9) C
J. Gtr. let ring—
U. Bass C⁷/E C⁷(b9) C

2nd time, DR i DB more freely

33 **B** $D\flat\text{maj}^7/F$ $C\text{maj}^7/E$ $D\flat\text{maj}^7/F$

J. Gtr. $D\flat\text{maj}^7/F$ $C\text{maj}^7/E$ $D\flat\text{maj}^7/F$

U. Bass $D\flat\text{maj}^7/F$ $C\text{maj}^7/E$ $D\flat\text{maj}^7/F$

1st, DR - start to fills

36 N.C. $D\flat\text{maj}^7/F$ $C\text{maj}^7/E$

J. Gtr. N.C. $D\flat\text{maj}^7/F$ $C\text{maj}^7/E$

U. Bass N.C. $D\flat\text{maj}^7/F$ $C\text{maj}^7/E$

AFTER FINE, 1 BAR BREAK, PLAYS 4 BARS INTRO vamp TO FADE OUT

39 $D\flat\text{maj}^7/F$ N.C. **fine** **C** **SOLO GIT** $D\flat\text{maj}^7$

J. Gtr. $D\flat\text{maj}^7/F$ N.C. $D\flat\text{maj}^7$

U. Bass $D\flat\text{maj}^7/F$ N.C. $D\flat\text{maj}^7$

43 $C\text{maj}^7$ $D\flat\text{maj}^7$ $E\text{m}^6$

J. Gtr. $C\text{maj}^7$ $D\flat\text{maj}^7$ $E\text{m}^6$

U. Bass $C\text{maj}^7$ $D\flat\text{maj}^7$ $E\text{m}^6$

D **SEND OF, SOLO GIT continue**

48 $F\text{m}(\text{maj}^7)$ vamp $B\text{m}^7(\flat 5)$ $B\flat^7$

J. Gtr. $F\text{m}(\text{maj}^7)$ vamp $B\text{m}^7(\flat 5)$ $B\flat^7$

U. Bass $F\text{m}(\text{maj}^7)$ vamp $B\text{m}^7(\flat 5)$ $B\flat^7$

53 $E\flat\text{m}^6$ G^7 $C\text{m}^7$

J. Gtr. $E\flat\text{m}^6$ G^7 $C\text{m}^7$

U. Bass $E\flat\text{m}^6$ G^7 $C\text{m}^7$

58 $C\text{m}(\text{maj}^7)/B$ $A\flat^7(\sharp 11)$ **D.S. al fine** **2**

J. Gtr. $C\text{m}(\text{maj}^7)/B$ $A\flat^7(\sharp 11)$ **2**

U. Bass $C\text{m}(\text{maj}^7)/B$ $A\flat^7(\sharp 11)$ **2**

A Star Of North

$\bullet = 213$

Boogie Skiedrzyński

INTRO

5

J. Gtr.

(8)

A. Bass

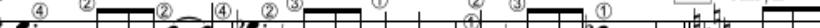
Emaj7(#11)

10

J. Gtr.

A. Bass

The image shows a musical score for two instruments: J. Gtr. (Jazz Guitar) and A. Bass (Acoustic Bass). The score is for measures 10 and 11. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The J. Gtr. part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, accented with '2', '4', and '1'. The A. Bass part provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. A dashed line labeled '(8)' connects the two staves, indicating a specific harmonic relationship or a common tone. The notation includes various musical symbols such as accidentals, dynamics, and articulation marks.

15 J. Gtr.  A  A. Bass

J. Gtr.

A. Bass

23

Am¹¹/E

Am⁹/E

B

27

J. Gtr.

A. Bass

32

J. Gtr.

A. Bass

37

J. Gtr.

A. Bass

42

J. Gtr.

A. Bass

46

J. Gtr.

A. Bass

50

J. Gtr.

A. Bass

let ring

A2

C

Chords: E7(#5), Gmaj7, F#(sus4), Fmaj7(#11), Cmaj7(#5), Ebmaj7(#11), Bbmaj7, Fm/Ab, Bphy, Am9/E, Am11/E, Em7, Ebm7/Bb, Dm7/A, Ebmaj7(#5).

54 J. Gtr. $D^7(\sharp 5)$ Gm^7 $G^{\circ 7}$

A. Bass $D^7(\sharp 5)$ Gm^7 $G^{\circ 7}$

59 J. Gtr. D Dm^7 E^7 Dm^7

A. Bass Dm^7 E^7 Dm^7

64 J. Gtr. B^7 Dm^7

A. Bass B^7 Dm^7

68 J. Gtr. E^7 Dm^7

A. Bass E^7 Dm^7

To coda **SOLO GIT**

73 J. Gtr. B^7 E Am^7 $E^7/G\sharp$

A. Bass B^7 Am^7 $E^7/G\sharp$

79 J. Gtr. $B\flat maj^7$ E^+ $Fmaj^9$ (4)

A. Bass $B\flat maj^7$ E^+ $Fmaj^9$ (4)

87 J. Gtr. $Gmaj^7(\sharp 5)$ (4) $A maj^7(\sharp 5)$ (4)

A. Bass $Gmaj^7(\sharp 5)$ (4) $A maj^7(\sharp 5)$ (4)

95 $G\flat 7(b9)$ 1.2. $B\flat 7(\sharp 11)$ (24) 3. $Bm 7$

J. Gtr.

A. Bass

SOLO DB

101 $Gmaj 7$ $F\sharp 7$ $B\flat maj 7$ $Am 7$

J. Gtr.

A. Bass

109 $D\flat 7(b13)$ (4) $B\flat 7(\sharp 11)$ $A\flat 7(b13)$ (16) D. S. al Coda

J. Gtr.

A. Bass

DRUMS FILLS

117 $Am 9/E$ $Am 11/E$

J. Gtr.

A. Bass

121 $Am 9/E$ $Am 11/E$

J. Gtr.

A. Bass

124 $Am 11/E$ $Fmaj 7(\sharp 11)$

J. Gtr.

A. Bass

Undertow

♩ = 153 kujawiak

Boogie Skiedrzyński

A

Jazz Guitar

P.M.-----

Upright Bass

6

J. Gtr.

U. Bass

12

J. Gtr.

U. Bass

18

J. Gtr.

U. Bass

bass melody

Drums 2nd time tacet

22

J. Gtr.

U. Bass

27

J. Gtr.

U. Bass

B

G^b7

G^b7

f

2

J. Gtr. Fm⁶ Ab⁶ B^{o7}

U. Bass Fm⁶ Ab⁶ B^{o7}

J. Gtr. D⁷(#11) C^{o7} Abm⁶ A^{o7} Bm⁷

U. Bass D⁷(#11) C^{o7} Abm⁶ A^{o7} Bm⁷

J. Gtr. Fm⁷ To coda C 1st dr 'n' db tacet, 2nd crescendo

U. Bass Fm⁷ mf 1st dr 'n' db tacet, 2nd crescendo

J. Gtr. C2 con fuoco f

U. Bass f

J. Gtr. D Fm⁷ GIT SOLO, D VAMP, ON CUE E

U. Bass mf Fm⁷ mf

J. Gtr. B^{o7} D⁷(#11) Fm⁷

U. Bass B^{o7} D⁷(#11) Fm⁷

68 Fm⁷ / A^b6 / D⁷(b9) / **vamp** **B2** / G^bo⁷

J. Gtr. / U. Bass

76 Fm⁶ / A^b6 / B^o7

J. Gtr. / U. Bass

82 D⁷(#11) / C^o7 / A^bm⁶

J. Gtr. / U. Bass

86 A^o7 / Bm⁷ / Fm⁷

J. Gtr. / U. Bass

90 **E** **DRUMS SOLO** **D.S. al CODA**

J. Gtr. / U. Bass

102 **con fuoco**

J. Gtr. / U. Bass

107 1. 2.

J. Gtr. / U. Bass

... and The Horizon was empty

♩ = 250 swing/ bebop

Boogie Skiedrzynski

Jazz Guitar
 Upright Bass

8
 1.
 2.
 A
 A $\flat$ maj7($\sharp$ 11)
 walk
 A $\flat$ maj7($\sharp$ 11)
 3 $\circ$

14
 A $\flat$ maj7($\sharp$ 11)
 Gm7
 G $\flat$ 7
 Fm7
 G $\flat$ 7
 ① ③ ④ ③ ② ①
 3
 G7($\flat$ 13)

19
 G7($\flat$ 13)
 Fm7/B $\flat$
 Fm7/B $\flat$

24
 Em7/A
 A2
 A $\flat$ maj7($\sharp$ 11)
 3 $\circ$

29
 A $\flat$ maj7($\sharp$ 11)
 Gm7
 G $\flat$ 7
 G $\flat$ 7
 Fm7

34
 G $\flat$ 7
 G7($\flat$ 13)
 ②
 ④

39 Fm^7/Bb $F\sharp m^7/B$ **B** $Cmaj7(\sharp 11)$

J. Gtr. Fm^7/Bb 3 $F\sharp m^7/B$ $Cmaj7(\sharp 11)$

U. Bass

44 C^7/Bb C^7/Bb

J. Gtr. C^7/Bb C^7/Bb

U. Bass

49 $Bbmaj7/A$ $Bbmaj7/A$ ①

J. Gtr. $Bbmaj7/A$ $Bbmaj7/A$

U. Bass

54 Gm^7 $F\sharp m^7$ $Amaj7(\sharp 11)$ Gm^7 $F\sharp m^7$ $Amaj7(\sharp 11)$

J. Gtr. Gm^7 $F\sharp m^7$ $Amaj7(\sharp 11)$ Gm^7 $F\sharp m^7$ $Amaj7(\sharp 11)$

U. Bass

59 **A3** $Abmaj7(\sharp 11)$ $Abmaj7(\sharp 11)$ 3 ③ $Abmaj7(\sharp 11)$ Gm^7 Gb^7

J. Gtr. $Abmaj7(\sharp 11)$ $Abmaj7(\sharp 11)$ 3 ③ $Abmaj7(\sharp 11)$ Gm^7 Gb^7

U. Bass

64 Gb^7 Fm^7 Gb^7 ① ③ ④ ③ ② ① $G^7(b13)$ $G^7(b13)$

J. Gtr. Fm^7 Gb^7 3 $G^7(b13)$ $G^7(b13)$

U. Bass

69 Fm^7/Bb **To Coda** Em^7/A

J. Gtr. Fm^7/Bb Em^7/A

U. Bass

75 **GIT SOLO**
C $A\flat\text{maj}7(\sharp 11)$ $A1, A2$ Gm^7 Gb^7 Fm^7

J. Gtr. $A\flat\text{maj}7(\sharp 11)$ Gm^7 Gb^7 Fm^7

U. Bass $A\flat\text{maj}7(\sharp 11)$ Gm^7 Gb^7 Fm^7

82 Gb^7 $\text{G}^7(\flat 13)$ Fm^7/Bb

J. Gtr. Gb^7 $\text{G}^7(\flat 13)$ Fm^7/Bb

U. Bass Gb^7 $\text{G}^7(\flat 13)$ Fm^7/Bb

89 1. Em^7/A 2. $\text{F}\sharp\text{m}^7/\text{B}$ **B** $\text{C}\text{maj}7(\sharp 11)$

J. Gtr. Em^7/A $\text{F}\sharp\text{m}^7/\text{B}$ $\text{C}\text{maj}7(\sharp 11)$

U. Bass Em^7/A $\text{F}\sharp\text{m}^7/\text{B}$ $\text{C}\text{maj}7(\sharp 11)$

96 C^7/Bb $\text{Bb}\text{maj}^7/\text{A}$

J. Gtr. C^7/Bb $\text{Bb}\text{maj}^7/\text{A}$

U. Bass C^7/Bb $\text{Bb}\text{maj}^7/\text{A}$

103 Gm^7 $\text{F}\sharp\text{m}^7$ Amaj^7 **A3** $A\flat\text{maj}7(\sharp 11)$

J. Gtr. Gm^7 $\text{F}\sharp\text{m}^7$ Amaj^7 $A\flat\text{maj}7(\sharp 11)$

U. Bass Gm^7 $\text{F}\sharp\text{m}^7$ Amaj^7 $A\flat\text{maj}7(\sharp 11)$

111 Gm^7 Gb^7 Fm^7 Gb^7 $\text{G}^7(\flat 13)$

J. Gtr. Gm^7 Gb^7 Fm^7 Gb^7 $\text{G}^7(\flat 13)$

U. Bass Gm^7 Gb^7 Fm^7 Gb^7 $\text{G}^7(\flat 13)$

118 Fm^7/Bb Em^7/A

J. Gtr. Fm^7/Bb Em^7/A

U. Bass Fm^7/Bb Em^7/A

DRUMS SOLO

J. Gtr.

U. Bass

J. Gtr.

U. Bass

J. Gtr.

U. Bass

Drums fills

D.S. al Coda

J. Gtr.

U. Bass

J. Gtr.

U. Bass

J. Gtr.

U. Bass