

UNIWERSYTET HUMANISTYCZNO-PRZYRODNICZY  
IM. JANA DŁUGOSZA W CZĘSTOCHOWIE

JOANNA ŚWINIARSKA-SZEBESZCZYK

**ANALIZA ZAGADNIENÍ WYKONAWCZYCH DOTYCZĄCYCH  
IMPROWIZACJI WOKALNEJ W MUZYCE JAZZOWEJ  
NA PODSTAWIE WYBRANYCH PRZYKŁADÓW**

Praca doktorska  
napisana pod kierunkiem  
prof. dr hab. Janusza Szroma

Częstochowa 2023

# **ANALIZA ZAGADNIENÍ WYKONAWCZYCH DOTYCZĄCYCH IMPROWIZACJI WOKALNEJ W MUZYCE JAZZOWEJ NA PODSTAWIE WYBRANYCH PRZYKŁADÓW**

Joanna Świniarska-Szebeszczyk, 15 stycznia 2023 roku

## **STRESZCZENIE PRACY DOKTORSKIEJ**

Improwizacja stanowi jeden z kluczowych elementów muzyki jazzowej. Jest aktem spontanicznym i niepowtarzalnym. Na jej ostateczny kształt mają wpływ umiejętności techniczne wykonawcy, jego świadomość, słuch, intuicja oraz kreatywność. Wszystkie te czynniki składają się na indywidualny język, który służy artyście do kreowania improwizowanej wypowiedzi muzycznej.

W dysertacji staram się uchwycić cechy charakterystyczne improwizacji trzech muzyków będących ikonami wokalistyki jazzowej: Elli Fitzgerald, Ala Jarreau oraz Kurta Ellinga. Poddaję także analizie swoje własne partie solowe, biorąc pod uwagę następujące składowe: melodię (jej budowę i kontekst harmoniczny), rytm, artykulację, dynamikę, ekspresję oraz frazowanie. Podczas analizowania kolejnych aktów twórczych dążę do wskazania elementów wysuwających się na pierwszy plan, a także ustalenia, które z nich decydują o ostatecznym kształcie indywidualnego języka artystycznego wokalisty jazzowego.

Rozprawa składa się z czterech rozdziałów. Pierwszy rozdział przedstawia zarys historii improwizacji wokalne (scatu) w muzyce jazzowej oraz sylwetki kilku jej kluczowych postaci. Rozdział drugi opisuje podstawowe elementy improwizacji wokalne i związane z nią aspekty techniczne. Trzeci rozdział zawiera analizę formalną wybranych partii solowych, mającą na celu ukazanie indywidualnych cech języka artystycznego każdego z wymienionych artystów. Czwarty rozdział opisuje dzieło artystyczne pracy doktorskiej, odnosząc się tym samym do mojej własnej twórczości, ze szczególnym uwzględnieniem improwizacji.

# **ANALYSIS OF PERFORMANCE CONSIDERATIONS REGARDING VOCAL IMPROVISATION IN JAZZ MUSIC BASED ON SELECTED EXAMPLES**

Joanna Świniarska-Szebeszczyk, January the 15<sup>th</sup>, 2023

## **DISSERTATION ABSTRACT**

Improvisation is one of the key elements of jazz music. It is a spontaneous and unique act. Its final shape is influenced by the performer's technical skills, awareness, hearing, intuition and creativity. All these factors contribute to an individual language that allows the artist to create an improvised musical expression.

In the dissertation, I seek to capture the characteristic improvisation features of three iconic jazz singers, namely, Ella Fitzgerald, Al Jarreau and Kurt Elling. I also subject my own solo parts to analysis, taking into account the following components: melody (its structure and harmonic context), rhythm, articulation, dynamics, expression and phrasing. While analysing the subsequent creative acts, I also attempt to find the most prominent elements and identify those which make a jazz vocalist's individual artistic language exceptional.

The dissertation consists of four chapters. The first chapter outlines the history of vocal improvisation (scat) in jazz music and the profiles of several of its key figures. The second chapter describes the basic elements of vocal improvisation and the technical aspects relating thereto. The third chapter contains a formal analysis of selected solo parts, which is intended to illustrate the individual characteristics in the artistic language of each of the artists mentioned. The fourth chapter describes the artistic work of the dissertation, thus referring to my own work, with particular emphasis on improvisation.

## SPIS TREŚCI

<b>Część I. Dzieło artystyczne pracy doktorskiej w formie zapisu elektronicznego.....</b>	<b>6</b>
<b>Część II. Opis dzieła artystycznego pracy doktorskiej.....</b>	<b>7</b>
Wstęp.....	7
Rozdział 1. Improwizacja wokalna w muzyce jazzowej — rys historyczny i jej czołowi przedstawiciele.....	9
Rozdział 2. Zagadnienia wykonawcze związane z improwizacją wokalną w muzyce jazzowej.....	18
2.1. Podstawowe elementy improwizacji w muzyce jazzowej.....	18
2.1.1. Rytm.....	18
2.1.2. Artykulacja.....	21
2.1.3. Harmonia.....	27
2.2. Technika wokalna w kontekście improwizacji jazzowej.....	36
2.3. Scat jako język improwizacji wokalnej.....	41
2.4. Świadomość muzyczna a improwizacja wokalna w muzyce jazzowej.....	43
Rozdział 3. Indywidualny język artystyczny w jazzowej improwizacji wokalnej na przykładach twórczości Kurta Ellinga, Ala Jarreau, Elli Fitzgerald.....	46
3.1. Kurt Elling.....	46
3.1.1. Życie i twórczość.....	46
3.1.2. <i>Pandora's Pocket</i> .....	49
3.1.3. <i>Nature Boy</i> .....	52
3.1.4. <i>Close Your Eyes</i> .....	56
3.2. Al Jarreau.....	59
3.2.1. Życie i twórczość.....	59
3.2.2. <i>Take Five</i> .....	64
3.2.3. <i>Groovin' High</i> .....	73
3.2.4. <i>Spain (I Can Recall)</i> .....	77
3.3. Ella Fitzgerald.....	80
3.3.1. Życie i twórczość.....	80
3.3.2. <i>Blue Skies</i> .....	88
3.3.3. <i>It Don't Mean a Thing</i> .....	95
3.3.4. <i>All of Me</i> .....	99

Rozdział 4. Opis nagranych materiałów.....	104
4.1. <i>Simply</i> .....	104
4.2. <i>Coś innego</i> .....	108
4.3. <i>Ballada</i> .....	113
4.4. <i>Odnaleźć Cię</i> .....	116
4.5. <i>Triste</i> .....	119
4.6. <i>All of Me</i> .....	122
4.7. <i>Gentle Rain</i> .....	125
4.8. <i>Boplicity</i> .....	128
Zakończenie.....	131
Bibliografia.....	134

## CZĘŚĆ I

### Dzieło artystyczne pracy doktorskiej w formie zapisu elektronicznego

Utwory:

1. *Simply* (muz. Joanna Świniarska-Szebeszczyk)
2. *Coś innego* (muz. Joanna Świniarska-Szebeszczyk)
3. *Ballada* (muz. Joanna Świniarska-Szebeszczyk)
4. *Odnaleźć Cię* (muz. i sł. Joanna Świniarska-Szebeszczyk)
5. *Triste* (muz. i sł. Antônio Carlos Jobim)
6. *All of Me* (muz. i sł. Gerald Marks i Seymour Simons)
7. *Gentle Rain* (muz. i sł. Luiz Bonfá)
8. *Boplicity (Bebop Lives)* (muz. Cleo Henry i Gil Evans, sł. Mark Murphy)

Współwykonawcy:

- Kajetan Borowski — fortepian (utwory 1–4, 7)
- Bogusław Kaczmar — fortepian (utwory 5, 6, 8)

Miejsce nagrania: Monochrom Studio, Studio Koncertowe Polskiego Radia Katowice

Na trzeciej stronie okładki znajduje się koperta z CD — elektroniczny zapis dzieła artystycznego pracy doktorskiej.

## CZEŚĆ II

### Opis dzieła artystycznego pracy doktorskiej

#### Wstęp

Improwizacja w jazzie zyskała szczególne miejsce — stała się immanentną cechą tego gatunku. Przejawia się ona w dwojaki sposób. Pierwszy polega na pewnej swobodzie interpretacyjnej tematu utworu: dowolności w stosowaniu artykulacji, we frazowaniu, świadomym uciekaniu od metronomicznej poprawności poprzez stosowanie wyprzedzeń (synkop), opóźnień (*rhythmic/metric shifts*), zacieśnień (strett), rozszerzeń (augmentacji), używaniu dźwięków przejściowych, ozdabianiu melodii (*embelishments*), zmienianiu jej kierunku (*contours*) itp<sup>1</sup>. Drugi opiera się na autonomicznym kreowaniu własnych fraz na podstawie przebiegu harmonicznego i formalnego utworu, co następuje po przedstawieniu tematu. Konieczność opanowania tej sztuki, rozumianej jako wprowadzenie niezależnego solo, w głównej mierze dotyczy instrumentalistów. Na kartach historii zapisało się bowiem wielu wybitnych wokalistów jazzowych, którzy nie wykonywali improwizowanych solówek scatem; wystarczy wymienić dwie ikony tej dziedziny: Franka Sinatrę i Billie Holiday. Dzięki ich niezwyklej muzykalności i mistrzowskim interpretacjom standardów jazzowych po dziś dzień są niedoścignionymi wzorcami i inspiracją dla młodych artystów.

Umiejętność improwizowania scatem nie jest zatem obligatoryjna dla wokalisty jazzowego, niemniej jednak scat i traktowanie głosu ludzkiego jako instrumentu są dla jazzu czymś bardzo charakterystycznym. Improwizowanie wymaga nienagannej techniki, dużej świadomości muzycznej, kreatywności, a także intuicji. Wszystkie te czynniki kształtują indywidualny język artystyczny.

Praca ta ma na celu zbadanie specyfiki improwizowanych wypowiedzi muzycznych, zarówno autorskich, jak i wybranych wokalistów, budowanych właśnie tym drugim sposobem. Wykażę, jak są one różnorodne i jak wiele dają możliwości — mimo stosowania w nich określonych zasad i elementów, które są ich tworzywem — indywidualnej ekspresji, co

---

<sup>1</sup> Całą paletę brzmień nietradycyjnych metod artykulacji dźwięku przedstawił i opisał muzykolog oraz krytyk jazzowy Marshall Winslow Stearns w publikacji *The Story of Jazz*, Oxford University Press, New York 1956. Warto też sięgnąć po pozycję: J. Coker, *The Jazz Idiom*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey 1975.

jednocześnie stanowi o ich wielkich walorach artystycznych. Opiszę też, z jakimi wyzwaniem techniczno-wykonawczymi musi zmierzyć się wokalista, który improwizuje.



## ROZDZIAŁ 1

### Improwizacja wokalna w muzyce jazzowej — rys historyczny i jej czolowi przedstawiciele

Za jedną z najważniejszych postaci dla rozwoju techniki scat uważany jest Louis Armstrong. Historycy<sup>1</sup> przywołują utwór *Hebbie Jeebies*, nagrany przez jego zespół Hot Five, w którym po zaśpiewaniu dziesięciotaktowego tematu improwizuje scatem na ośmiu taktach kolejnego chorusu, aby na dwa ostatnie powrócić do śpiewania z tekstem. Singiel, wydany przez wytwórnię Okeh Records w 1926 roku, stał się hitem i sprzedał się w 40 tysiącach egzemplarzy w ciągu dwóch pierwszych tygodni od premiery. Mimo że Armstrong nie wymyślił scatu (był on praktykowany przez wielu muzyków w Nowym Orleanie na początku XX wieku), to jego twórczość stała się wzorcem tego stylu wokalnego.

W nagraniach Biblioteki Kongresu dla Archiwów Muzyki Ludowej pianista Jelly Roll Morton przypisuje zasługę wymyślenia idei śpiewania bez tekstu Joemu Simsowi z Vicksburga, twierdząc, że nowoorleańscy muzycy zaczerpnęli ten pomysł właśnie od niego. Powstanie scatu należałoby więc datować na przełom XIX i XX stulecia. Technika ta była używana przed 1926 rokiem nawet przez samego Armstronga. Brian Rust wykazał, że trębacz używał jej już w 1924 roku w utworze *Everybody Loves My Baby*, który nagrał z zespołem pianisty Fletchera Hendersona<sup>2</sup>. W innym singlu tego samego band lidera (*My Papa Doesn't Two Time No Time*) saksofonista-aranżer Don Redman również zaśpiewał scatem w kilku taktach. Stuart Nicholson w swej książce *Ella Fitzgerald* pisze: *Rust wymienia całą listę wokalistów śpiewających scatem na płytach od połowy lat dwudziestych, łącznie z Johnym Marvinem, Gene'em Austinem, Lee Morse i kimś z grupy Fred Hall Sugar Babies, którzy używali techniki całkiem niezależnie od wpływu Armstronga*<sup>3</sup>.

Nicholson wspomina także o Willu Friedwaldzie, autorze książki *Jazz Singing*<sup>4</sup>. W tej publikacji Friedwald analizuje wiele nagrań, które ukazały się przed *Hebbie Jeebies*, aż do 1911 roku. Wtedy to Eugene Delbert Greene, amerykański piosenkarz wodewilowy

---

<sup>1</sup> J. Niedziela, *Historia jazzu. 100 wykładów*, InfoMax, Katowice 2009, s. 99; J. Schmidt, *Historia jazzu, Polihymnia* 2009, Lublin 2009, s. 221.

<sup>2</sup> S. Nicholson, *Ella Fitzgerald*, Amber, Warszawa 1995, s. 97.

<sup>3</sup> Tamże, s. 97.

<sup>4</sup> W. Friedwald, *Jazz Singing*, Da Capo Press, New York 1992.

i ragtime'owy, jako jeden z pierwszych wokalistów zastosował technikę scat w nagraniu *King of a Bungaloos*<sup>5</sup>.

Jednak według Friedwalda najbardziej znaczącym z wczesnych artystów posługujących się scatem był Cliff Edwards<sup>6</sup>. Szczyt popularności tego amerykańskiego piosenkarza, kompozytora i aktora przypadł na lata 20. i 30. XX wieku. Jego najbardziej znanym przebojem stała się piosenka *Singing in the Rain*, wydana w 1929 roku. W 1940 roku podłożył głos postaci Jiminy'ego Cricketa w filmie animowanym *Pinocchio*, wyprodukowanym przez wytwórnię Walt Disney. Z tej bajki pochodzi również inna bardzo znana piosenka w wykonaniu muzyka: *When You Wish upon a Star*.

Pierwsze nagranie, w którym Edwards śpiewa scatem, pochodzi z 1922 roku. Utwór *Homesick*, autorstwa Irvinga Berlina w interpretacji zespołu Bailay's Lucky Seven z gościnnym udziałem Edwardsa, został wydany przez Gennett Records. W latach 1923–1924 zarejestrowano wiele utworów, w których po każdym przedstawieniu tematu następuje chorus wokalne improwizacji Edwardsa, m.in.: *California (Here I Come)*, *Who's the Meanest Gal in Town*, *Josephine*, *How My Sweetie Loves Me*, *Red Hot Mamma*, *If You'll Come Back, It Had to Be You*<sup>7</sup>. Zaświadczać o wyjątkowości wokalisty, Nicholson cytuje w swej książce Friedwalda: *Edwards był pierwszym wykonawcą, który uczynił scat częścią swych wykonań i rozwinął to w pełny styl. Mam na myśli, iż są to prawdziwe improwizacje scatem, on nie scatuje tylko melodii, lecz tworzy ją na akordowej strukturze*<sup>8</sup>.

Louis Armstrong, jak już wcześniej wspomniano, współpracował z orkiestrą Fletchera Hendersona, w której od września 1924 roku grał partię trzeciej trąbki. Gdy zespół koncertował w prestiżowej Roseland Ballroom na Manhattanie, Armstrong pełnił rolę solisty (zarówno jako trębacz, jak i wokalista), a swoim frazowaniem, pomysłowością, bluesową melodyką i swingiem inspirował innych muzyków. Wywoływał radość słuchaczy<sup>9</sup> swoimi scatowymi breakami. Henderson nie traktował śpiewu trębacza zbyt poważnie, dlatego z tego okresu istnieje tylko jedno nagranie (wspomnianego już utworu *Everybody Loves My Baby*), w którym przy końcu słychać parę wokalnych *shouts* Armstronga: *Szybko zmiarkował, że jego chorusy trąbkowe są dla znawców, natomiast jego śpiewanie, połączone z sympatycznym jiving — wesołym zachowaniem — punktowane momentami podgadywań, śmiechu, jęków, stęknień itp.,*

---

<sup>5</sup> Nagranie zostało zrealizowane 19.04.1911 roku i opublikowane na płycie szelakowej wytwórni Victor Record pod nr. kat. 5854.

<sup>6</sup> W. Friedwald, dz. cyt., s. 16–17.

<sup>7</sup> Nagrania są dostępne pod linkiem: [https://www.youtube.com/watch?v=rL1xgb88\\_7Q](https://www.youtube.com/watch?v=rL1xgb88_7Q), dostęp: 31.08.2021.

<sup>8</sup> S. Nicholson, dz. cyt., s. 97.

<sup>9</sup> J. Niedziela, dz. cyt., s. 97.

bawi absolutnie wszystkich. Może dlatego muzycznie wartościowych i podziwu godnych odcinków jest jednak więcej w jego solach trąbkowych. Z drugiej strony, pomimo niemuzycznej interpunkcji, wszystko, co śpiewał, było wiarygodne estetycznie, a sola takie jak w *Hotter Than That* [...] równe są najwyższym jego wzlotom instrumentalnym i było ich w jego karierze sporo<sup>10</sup>.

Nagranie *Hotter Than That* zostało wydane przez Rockwell w 1927 roku i stało się bestsellerem. Można usłyszeć na nim wokalny break Armstronga, który otwiera jego 32-taktowy chorus wypełniony scatem. Jego improwizacje wokalne nie były tylko humorystycznymi wstawkami w utworach. Wprowadziły one elementy ważne dla wokalistyki jazzowej — traktowanie głosu ludzkiego jako instrumentu i próbę naśladowania głosem instrumentu dętego. Frazy wokalne Armstronga są przełożeniem jego sposobu gry na trąbce: *Louis-wokalista i Louis-trębacz wyrastają z jednego źródła, związani ze sobą muzykalnością. Zarówno w śpiewie, jak i grze na trąbce wypowiada się on podobnie — w każdym razie wówczas, gdy rzecz traktuje serio — z tą samą inwencją improwizacyjną, podobnymi infleksjami dźwięków, atakiem i frazowaniem*<sup>11</sup>.

Rola Louisa Armstronga w popularyzacji scatu i jego ogromy wkład w rozwój muzyki jazzowej są nieocenione. Nagrania jego zespołów Hot Five i Hot Seven dokonane w latach 1925–1928 nie tylko utrwaliły wzorzec stylu scat, ale także zapisały jego muzykę w historii i odmieniły oblicze muzyki jazzowej. Jak napisał Jacek Niedziela: *Za ich sprawą grupy jazzowe odmienną swą orientację z zespołowej na solową. Trębacz spowodował eksponowanie improwizacji oraz koncept gry hot*<sup>12</sup>. Według Andrzeja Schmidta z kolei: *Improwizacja, jako element jazzu o wzrastającym znaczeniu, osiągnęła swój klasyczny pułap w natchnionych solach Armstronga*<sup>13</sup>.

Niedoścignoną i najbardziej uznawaną w historii improwizatorką, niezmiennie od lat 40. XX wieku, jest Ella Fitzgerald. Bardziej dogłębna analiza jej indywidualnego języka artystycznego znajdzie się w kolejnych rozdziałach tej pracy, dlatego teraz odnotowane zostaną jedynie nagrania uznawane za najdobitniejsze świadectwa jej wirtuozostwa. Zanim jednak zostanie rozwinięty wątek dokonań artystki, należy wspomnieć o wokaliście Leo Watsonie. To właśnie jego styl improwizacji wokalne Nicholson uznaje za pomost między swingiem a bebopem. Scat u Watsona pojawia się w trzydziestu ośmiu utworach nagranych m.in. z jego

---

<sup>10</sup> A. Schmidt, dz. cyt., s. 221.

<sup>11</sup> Tamże, s. 221.

<sup>12</sup> J. Niedziela, dz. cyt., s. 98.

<sup>13</sup> A. Schmidt, dz. cyt., s. 214.

własnymi grupami (w których nie tylko śpiewał, ale grał też na perkusji i triple — latynoamerykańskiej gitarze), zespołem Spirits of Rhythm (nagrania z 1933 roku), zespołem Gene'a Krupy. Podczas gdy scat Armstronga naśladował jego grę na trąbce, Watson oprócz instrumentalnego myślenia wprowadził do swoich improwizacji elementy humorystyczne, wplatał cytaty i różne efekty dźwiękowe: *Jego improwizacje były jednocześnie wyrafinowane i nieco błazeńskie. Poczynając od szerokich, zwracających uwagę interwałów, często łobuzersko pociesznych, nagle wycisza, zwęża zakres w dziko akcentowanych poza beatem frazach, które parafrazują melodię, póki nie osiągnie taktu zwrotnego. Ten zaś (turnaround) pokonywał często poprzez włączenie nieprawdopodobnego cytatu. Następnie podpędza swą linię, rozdrabniając puls, czyniąc swe pomysły coraz szybszymi. Technika ta przywiodła go niemal do bram bopu. Swoboda rytmiczna Watsona, jego sprytny sposób na podsycanie uwagi słuchacza muzycznymi cytatami [...], jego trąbkowa logika, były o całe lata w przodzie, choć jego kariera była krótka i przeważnie dziś zapomniana — błysk spadającej gwiazdy*<sup>14</sup>. To twórczość oraz styl Leo Watsona wywarły znaczny wpływ na myślenie Elli Fitzgerald o śpiewaniu scatem i ośmieliły ją do eksperymentowania, a także dalszego rozwijania tej techniki.

Ważnym wydarzeniem, które zmieniło oblicze wokalistyki jazzowej i przełamało bariery myślenia o głosie ludzkim jako instrumencie, było nagranie w 1945 roku przez Ellę Fitzgerald z towarzyszeniem orkiestry Vica Shoena kompozycji *Flying Home*, autorstwa Lionela Hamptona i Benny'ego Goodmana. Pierwotnie była ona wykonywana przez orkiestrę Lionela Hamptona, a funkcję solisty pełnił saksofonista Illinois Jacquet. Solo zagrane przez niego w 1942 roku było tak doskonałe, że po odejściu Jacqueta z big-bandu Hampton nakazał grać innym muzykom jego transkrypcję. Ella Fitzgerald, co prawda, również cytuję solówkę saksofonisty, jednak już na wstępie nie traktuje materiału muzycznego dosłownie i stosuje zmiany dotyczące melodyki, rytmiki, artykulacji, prowadzenia frazy. W pierwszym chorusie nagrania dodaje w niektórych miejscach chromatykę i dźwięki przejściowe, modyfikuje struktury rytmiczne, kładąc nacisk na synkopowy charakter, zmienia czasem kierunek melodyki. W chorusie drugim i trzecim wokalistka coraz bardziej odchodzi od solówki Jacqueta i przedstawia w zasadzie własną improwizację. W tym nagraniu Ella Fitzgerald prezentuje wokalistykę, kojarzoną dotąd głównie z piosenkami i nagraniami utworów z tekstem, w zupełnie nowej odsłonie. O tym, jak ważne w historii wokalistyki jazzowej było to nagranie, może świadczyć fakt, iż „New York Times” opisał w 1945 roku *Flying Home* jako najbardziej

---

<sup>14</sup> S. Nicholson, dz. cyt., s. 98.

wpływowo jazzowe nagranie dekady: *Chociaż nie zdawała sobie wówczas z tego sprawy, Flying Home było momentem przełomowym w karierze Elli. Był to produkt ponad dwuletniego eksperymentowania w rozszerzaniu granic jazzowej wokalistyki, pozostanie też pomiędzy najlepszymi płytami wokalnego jazzu wszystkich czasów. To tu wykorzystała pełny muzyczny potencjał skata. Podczas gdy z jednej strony powitano to wykonanie jako tour the force śpiewu, z drugiej Flying Home ukazał tym, co chcieli uważnie słuchać, iż Ella przyłączyła się do nowego zjawiska w jazzie, be-bopu*<sup>15</sup>.

Po sukcesie *Flying Home* firma Decca Records godziła się na kolejne rejestracje albumów, na których można usłyszeć Ellę Fitzgerald improwizującą scatem. Albumem, na który warto zwrócić uwagę, jest *Lullaby of Birdland* z 1956 roku. Znalazły się na nim takie utwory jak tytułowy *Lullaby of Birdland*, a także: *Angel Eyes*, *Oh, Lady Be Good*, *How High the Moon*, *Basin Street Blues* czy, śpiewany w całości scatem, *Air Mail Special*. Jest on zbiorem nagrań zarejestrowanych między 1945 a 1955 rokiem i w zasadzie w każdym z nich można usłyszeć solo wokalne. Na rozwój techniki improwizatorskiej wokalistki i zmianę podejścia do własnego głosu miały w tamtym czasie wpływ jej kontakty z cenionymi muzykami. W 1946 roku Ella Fitzgerald wyjechała w trasę koncertową z orkiestrą wybitnego trębacza i jednego z ojców bebopu Dizziego Gillespiego. Cieszyła się wielkim uznaniem wśród instrumentalistów, którzy uważali ją w pierwszej kolejności za *jazz musician*, a dopiero potem za *vocalist*<sup>16</sup>.

Jednym z najlepszych albumów w jej kilkudziesięcioletniej karierze jest *Mack the Knife: Ella in Berlin* z 1960 roku. Ukazuje szczytowe osiągnięcia wokalistki w posługiwaniu się głosem i w improwizacji. Nagranie live zarejestrowane zostało na koncercie w Deutschlandhalle w Berlinie. Warto dodać, iż zdobył on dwie nagrody Grammy: za najlepsze wykonanie wokalistyki żeńskiej i najlepszy album wokalistyki żeńskiej. Oprócz wielu znakomitych interpretacji standardów jazzowych z płyty tej pochodzi kolejne nagranie uznawane za klasyczne dzieło w historii jazzu. Mowa o utworze *How High the Moon*, w którym Ella Fitzgerald *ukazywała swą nadzwyczajną twórczą swobodę w ramach formy*<sup>17</sup>. Wersję tego standardu, która wybrzmiała na koncercie w Berlinie, nagrała, co prawda, już w 1947 roku, jednak kwintesencją jej dokonań artystycznych był występ zarejestrowany w 1960 roku. Po przedstawieniu tematu następuje krótki wstęp zagrany przez perkusistę, który wprowadza do części drugiej w zmienionym tempie. Jest ono niemal dwa razy szybsze (*fast swing*) i wynosi

---

<sup>15</sup> Tamże, s. 90.

<sup>16</sup> J. Niedziela, dz. cyt., s. 179.

<sup>17</sup> S. Nicholson, dz. cyt., s. 196.

około 296 uderzeń na minutę. Po drugim chorusie rozpoczyna się improwizacja. Karkołomne frazy wyśpiewywane przez artystkę zdają się niemożliwe do wykonania, jednak jej nie sprawiają żadnych trudności. W solówce pokazuje cały swój kunszt wykonawczy, wykorzystuje pełną skalę i możliwości swojego głosu. W improwizację wplata dwa cytaty: pierwszy to temat *Ornithology* kompozycji Charliego Parkera, a drugi to finał uwertury z opery Gioacchina Rossiniego *Wilhelm Tell*.

Album ten jest szczególnie również ze względu na mniejszy skład instrumentalny, z którym został nagrany. Jak pisze Nicholson: *odrzuca bogatą orkiestralną szatę i pozwala wędrować jej pełnemu inwencji i intuicji duchowi. Nieskrępowana dłużej piórem aranżera, rozkwitała*<sup>18</sup>.

Dzięki Elli Fitzgerald scat stał się bardzo popularny. Spuścizna artystyczna legendarnej wokalistki wpisała się do kanonów muzyki jazzowej. Jej improwizacje są niedoścignionym wzorem dla wokalistów, którzy używają techniki scat. Dzięki niej na globalnej scenie mogli pojawić się kolejni wielcy wokaliści czerpiący z jej dokonań.

W 1943 roku karierę rozpoczęła Sarah Vaughan. Otrzymała angaż wokalistki i drugiej pianistki w big-bandzie Earla Hinesa. Rok później Billy Eckstine zaangażował ją do własnego zespołu, w którym zetknęła się z pionierami modern jazzu: wspomnianym już Dizzym Gillespiem i Charliem Parkerem. Nagranie płyty z zespołem Eckstine'a pozwoliło jej zdobyć wiedzę na temat bebopu. Współpracowała z największymi muzykami sceny jazzowej: Milesem Davisem, Cannonballem Adderleyem, Oscarem Petersonem, Herbiem Hancockiem. Była pierwszą powojenną nowoczesną wokalistą jazzową o instrumentalnej technice i talencie improwizacyjnym<sup>19</sup>. Na jej nagraniach studyjnych nie zarejestrowano zbyt wielu wokalnych solówek — występują raczej w pojedynczych utworach. W latach 50. śpiewała na licznych płytach z muzyką popularną, wydanych przez Mercury Records i na kilku bliższych jazzowi, wydanych przez EmArcy. Ze współpracy z tym drugim podmiotem pochodzi album z Cliffordem Brownem z 1955 roku, na którym można usłyszeć jedno z arcydzieł improwizacyjnych Vaughan, która w utworze *Lullaby of Birdland* wymienia czwórki<sup>20</sup> z saksofonistą i trębaczem. Jak napisał Bob Stolloff: *Wykonawcy tacy jak Mel Torme, a później Sarah Vaughan, na przemian nagrywali piosenki liryczne i śpiewali scatem na koncertach na żywo oraz jako uzupełnienie kompozycji instrumentalnych*<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 195.

<sup>19</sup> A. Schmidt, dz. cyt., s. 492.

<sup>20</sup> *Fours* — czwórki, wymiany solistów na czterotaktowych odcinkach. J. Niedziela, dz. cyt., s. 436.

<sup>21</sup> B. Stolloff, *Scat! Vocal Improvisation Techniques*, Gerard and Sarzin Publishing, New York 1999, s. 10 (tłum. J.Ś.).

Zdobywszy pozycję w świecie muzyki, w latach 60. artystka odeszła od jazzu na rzecz komercyjnych nagrań z towarzyszeniem orkiestry. Improwizacje Vaughan można jednak usłyszeć m.in. na płycie *Swingin' Easy* z 1957 roku w standardach *All of Me* i *If I Knew Then*, a także na *In the Land of Hi-Fi* z 1955 roku w *How High the Moon* (gdzie wymienia czwórki z saksofonistą, a tempo utworu jest morderczo szybkie).

W kolejnych latach pojawiło się wielu wybitnych wokalistów znanych ze swych improwizacyjnych umiejętności, m.in.: Mel Torme, Sammy Davis Jr, Joe „Bebop” Carrol (czerpiący z żartobliwego stylu Watsona; w latach 1949–1953 współpracował z Dizzym Gillespiem), Babs Gonzales, Carmen McRae, Mark Murphy, Betty Carter. Ta ostatnia jest postacią wyjątkową. Zaczęła śpiewać w drugiej połowie lat 40. i obdarzono ją wówczas przydomkiem „Betty Bebop”. Występowała z Lionelem Hamptonem, Charliem Parkerem, Dizzym Gillespiem i Rayem Charlesem. W 1990 roku otrzymała Grammy za album *Look What I Got*. W 1992 roku została laureatką NEA Jazz Masters Award. Tak jak wielu słynnych instrumentalistów, swoją kreatywnością poszerzyła znacznie granice sztuki improwizacji: *Carter potrafiła zaśpiewać wszystko — w dowolny sposób. Jej wyobraźnia i umiejętność improwizacji sprawiły, że mogła nieustannie reinterpretować dowolny utwór. Mogła śpiewać solo przez bite dwadzieścia minut, brzmieć jak saksofon, trąbka, a nawet perkusja*<sup>22</sup>.

Mark Murphy nagrał 51 albumów jako lider. Był znany głównie ze swojego innowacyjnego stylu improwizacji. Pięciokrotnie nominowano go do nagrody Grammy za najlepszy wokalny występ jazzowy. Jego debiut fonograficzny miał miejsce w 1956 roku. Płyta *Meet Mark Murphy* została wydana nakładem firmy Decca. Fascynował się grą Milesa Davisa. Przez całą swoją karierę utrzymywał, że stara się w swoim śpiewie naśladować, tak bardzo, jak to tylko możliwe, właśnie tego trębacza. Inspiracja ta objawia się szczególnie w artykulacji artysty.

W latach 70. gwiazdą jazzowej wokalistyki stał się Al Jarreau. W 1975 roku wydał swój pierwszy album, o tytule *We Got By*<sup>23</sup>, dla wytwórni Warner Bros. Momentem przełomowym w karierze Jarreau stał się legendarny koncert Onkel Poe's, na który zaprosił go Sigi Loch — znany dziś producent i założyciel ACT Music. Po koncercie i późniejszej trasie po Europie

---

<sup>22</sup> P. Jagielski, <https://www.jazzarium.pl/przeczytaj/artykuly/tak-naprawde-był-tylko-jedna-prawdziwa-wokalistka-jazzowa-betty-carter>, dostęp: 3.09.2021.

<sup>23</sup> Nieoficjalny debiut Ala Jarreau należy datować na czerwiec 1965 roku. Artysta zarejestrował wówczas w Studio Four Rock Island swój prawdziwie pierwszy album, pt. *1965*, który wydała niezależna amerykańska wytwórnia Bainbridge. Album ten doczekał się oficjalnego wydania w roku 1982, najpierw na kasecie magnetofonowej, Bainbridge Records — BTC 6237, a w roku 1983 na płycie winylowej, Bainbridge Records — BT 6237. Został wydany także we Francji, Disc'Az — AZ/2 467, Bainbridge Records — AZ/2 467, oraz w Niemczech, pt. *The Masquerade Is Over*, Happy Bird — B 90136, Happy Bird — B/90 136.

Jarreau zebrał wiele przychylnych recenzji. Obwołano go „człowiekiem z orkiestrą w głosie” i „cudownym głosem z USA”. Improwizował, naśladując głosy różnych instrumentów. W tym czasie powstała również jego wersja utworu *Take Five*, z której zasłynął.

W późnych latach 70. swoją działalność wokalną rozpoczął Bobby McFerrin. Początki jego kariery wokalne (wcześniej był pianistą) to występy z zespołem Astral Project w Nowym Orleanie, a następnie trasa koncertowa z pionierem jazzu wokalnego — Jonem Hendricksem. Bobby McFerrin, będąc pod ogromnym wrażeniem improwizowanych koncertów solowych pianisty Keitha Jarretta, opracował nową koncepcję śpiewu jazzowego. Opierała się ona na wykorzystaniu wszelkich możliwości głosu w taki sposób, by śpiewać nie tylko piosenki, ale odtwarzać partie poszczególnych instrumentów. Wokalista nie bał się eksperymentować z własnym głosem, poszukując także w dźwiękonaśladownictwie. W 1983 roku wyruszył w tournée po Europie, podczas którego zaprezentował opracowany przez siebie solowy wokalny koncert improwizowany. Dziesięć zarejestrowanych wtedy utworów znalazło się na płycie *The Voice*. Warto dodać, że był to pierwszy w historii jazzu solowy album wokalny wydany przez znaną i liczącą się wytwórnię — Warner Music.

Jednym z najważniejszych momentów w życiu artysty było podjęcie współpracy z genialnym pianistą jazzowym Chickiem Coreą. W 1990 roku muzycy odbyli wspólną trasę koncertową, podczas której prezentowali standardy jazzowe we własnym opracowaniu. Wybrane nagrania z występów zostały w 1992 roku zebrane w album *Play*. Ukazuje on ogromne możliwości ludzkiego głosu i wirtuozerię McFerrina. Jego wokół pełni tu rozmaite funkcje: pierwszoplanowego śpiewu, gdy przedstawia temat utworu i improwizuje, akompaniamentu, gdy towarzyszy pianiście w jego grze solowej, raz wydając z siebie dźwięki imitujące instrumenty perkusyjne, raz śpiewając *walking*<sup>24</sup>, a następnie dośpiewując improwizowane kontrapunkty. W swych solówkach posługuje się nie tylko scatem, ale też imituje różne odgłosy (m.in. zwierząt), co skonsolidowane z jego poczuciem humoru, skutkuje zaskakującymi efektami dźwiękowymi. Charakterystyczne dla McFerrina jest śpiewanie w różnych rejestrach i wykonywanie dużych skoków interwałowych, wielka ruchliwość i biegłość w prowadzeniu melodyki.

Polskim akcentem w historii wokalistyki jazzowej i wkładem w poszerzanie granic możliwości brzmieniowych głosu jest twórczość Urszuli Dudziak. Przełomem w jej karierze

---

<sup>24</sup> *Walking bass* (kroczący bas) — w muzyce jazzowej sposób prowadzenia linii basu, polegający na wykonywaniu w sposób niezmienny, permanentny, czterech ćwierćnut w każdym takcie (metrum 4/4), opartych na harmonii utworu, z zaznaczeniem rozplanowania ważniejszych nut akordów, a także urozmaicenia jej kierunków i skoków interwałowych. J. Niedziela, dz. cyt., s. 438.



było nawiązanie współpracy ze skrzypkiem jazzowym Michałem Urbaniakiem. W 1971 roku zafascynowała się muzyką wykorzystującą elektroniczne przetworniki głosu. Wówczas zdecydowała się na porzucenie konwencjonalnego podejścia do śpiewania i wykonywania piosenek z tekstem. Owocem tych wyborów był jej debiutancki album *Newborn Light*, wydany w 1972 roku (w 1974 roku w USA), który nagrała w duecie z pianistą jazzowym Adamem Makowiczem. Album otrzymał maksymalną ocenę pięciu gwiazdek od prestiżowego amerykańskiego magazynu „DownBeat”.

W 1973 roku wraz z Michałem Urbaniakiem (już wtedy jej mężem) zamieszkali w Nowym Jorku i podbili tamtejszą scenę jazzową, na której utrzymywali się przez blisko 20 lat. W Stanach Dudziak koncertowała jako *one woman show*, wystąpiła też na Newport Jazz Festival i w Carnegie Hall. W 1975 roku ukazał się jazz-rockowy album *Urszula*, z którego pochodzi światowy przebój artystki *Papaya*. Występowała i nagrywała z orkiestrą Gila Evansa i zespołem Archiego Sheepa. Swój autorski materiał z płyty *Future Talk*, zawierającej muzykę fusion i free jazz, zaprezentowała niemal we wszystkich krajach Europy, Azji i obu Ameryk.

Dudziak znana jest ze swej wszechstronności i wirtuozerii. Oprócz tradycyjnego śpiewania scatem wokalistka używa wielu różnych nietypowych sposobów artykulacji, nie obawiając się przełamywania kolejnych barier w zakresie wykorzystywania możliwości głosu. Nie boi się stosować różnorodnych efektów i dźwięków: krzyków, pisków, śmiechu, naśladownictwa rozmaitych odgłosów, a te wszystkie elementy często wzbogacone są brzmieniem przetworzonym elektronicznie.

Innymi żyjącymi wokalistami jazzowymi, których twórczość jest warta uwagi w kontekście improwizacji, są m.in.: Kurt Elling, Dianne Reeves, Dee Dee Bridgewater, Rachele Ferrell. W stuletniej historii muzyki jazzowej pojawiło się wielu bardziej lub mniej popularnych improwizujących wokalistów. Nie sposób wymienić wszystkich ani nawet prawie wszystkich i poświęcić im choć po jednym zdaniu na kartach niniejszej pracy. W różnych źródłach wymienia się innych, rozmaitych wokalistów jako znaczących. Osobiście zdecydowałam się opisać tych, którzy moim zdaniem szczególnie wyróżnili się swoim charakterystycznym stylem, wybitnymi umiejętnościami oraz szczególnymi osiągnięciami.

## ROZDZIAŁ 2

### Zagadnienia wykonawcze związane z improwizacją wokalną w muzyce jazzowej

#### 2.1. Podstawowe elementy improwizacji w muzyce jazzowej

##### 2.1.1. Rytm

*Wśród elementów jazzu rytm zajmuje miejsce centralne. Wychodząc z „obcego” materiału (głównie afroamerykańskiej proweniencji), usamodzielniał się wcześniej niż melodyka i harmonika, wcześniej też znalazł własne oblicze, które aż do momentu pojawienia się jazzu free utożsamia się w zasadzie ze swingiem<sup>1</sup> (nie mylić z jednym z głównych stylów jazzowych, który również określamy mianem swingu)<sup>2</sup>.*

Rytm jest więc najważniejszym elementem muzyki jazzowej, którą charakteryzuje swing, a w zasadzie zjawisko swingowania: *Swingowe „rozkołysanie” rytmu przejawia się teoretycznie w triolowej realizacji dwójkowo-czwórkowej rytmiki, ale nie zawsze jest tak jednoznaczne<sup>3</sup>*. Istotnie, osiągnięcie swingowego feelingu jest znacznie bardziej skomplikowane i uproszczenie to nie oddaje w pełni jego istoty. Niemniej jednak, jak tłumaczy dalej w swej książce Kazimierz Wojciech Olszewski, mentalny podział ćwierćnoty na trzy części (oczywiście oprócz słuchania mistrzów muzyki jazzowej) pozwala początkującym adeptom na wdrażanie swingowej pulsacji do własnych interpretacji. Triola pozostaje ważną grupą rytmiczną w jazzie, a jazzmani każdą ćwierćnotę w takcie intuicyjnie dzielą na trzy równe części. Oprócz tego w muzyce jazzowej często przeciwstawiane są sobie parzystości z nieparzystościami. Objawia się to m.in. w stosowaniu duol w metrach trójdzielnych (np. w wykonywaniu duol ćwierćnotowych w takcie w metrum 3/4) lub triol w metrach

---

<sup>1</sup> Swing — jeden z najważniejszych elementów muzyki jazzowej, określający specyficzną dla niej intensywność rytmiczną (regularnemu pulsowi przeciwstawiane są lekkie wyprzedzenia lub opóźnienia, co sprawia wrażenie rozkołysanej płynności); jest to też określenie stylu jazzowego dominującego w latach 30. i 40., w którym swingowanie stanowiło główny element, a podstawowym aparatem wykonawczym był big-band. Słynne orkiestry tego okresu prowadzili: D. Ellington, C. Basie, G. Miller, G. Krupa, B. Goodman. W. Panek, *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Świat Książki, Warszawa 2000.

<sup>2</sup> J. Viera, *Elementy jazzu*, PWM, Kraków 1978, s. 9.

<sup>3</sup> W.K. Olszewski, *Sztuka improwizacji jazzowej*, PWM, Kraków 2016, s. 32.

parzystych (np. w wykonywaniu trioli półnutowej w miejscu dwóch ćwierćnut w takcie w metrum 4/4).

Joachim Ernst Berendt wiąże powstanie swingu z „zastosowaniem” afrykańskiego poczucia rytmu do równomiernej miary taktowej muzyki europejskiej<sup>4</sup>. Według niego beat<sup>5</sup>, jako rytm podstawowy (nadawany przez perkusistę, a w jazzie współczesnym również przez kontrabasistę grającego walking, realizującego każdą ćwierćnutę w takcie np. 4/4), ma funkcję porządkującą, odpowiadającą wymaganiom europejskim. U zarania swingu stoi rytm podstawowy, stosowany przez jazzmanów Nowego Orleanu *two beats* (bęben ma dwa uderzenia w takcie), będący kombinacją marsza wojskowego i polki, który ewoluował do *four beats*. Nastąpiło także przesunięcie akcentu z mocnej części taktu na słabą. Owo przesunięcie, podkreślające od tego momentu drugą i czwartą miarę taktu, *stwarza po raz pierwszy specyficzną, „płynną” atmosferę rytmiczną, od której pochodzi nazwa „swing”*<sup>6</sup>. W podsumowaniu swych rozważań Berendt dodaje: *Etnologia dowiodła, iż afrykańskie poczucie czasu — właściwe w ogóle ludom „prymitywnym” — jest bardziej kompleksowe i elementarne niż zróżnicowane poczucie czasu ludzi cywilizowanych. Swing powstał tam, gdzie zetknęły się oba te poczucia czasu. Można przyjąć, że istota swingu polega na nakładaniu się dwóch różnych płaszczyzn czasowych*<sup>7</sup>.

Wielu muzyków oraz teoretyków starało się uchwycić w swych pracach czynniki i elementy niezbędne do zaistnienia swingu, jednak dochodzili do wniosku, że nie da się go jednoznacznie określić ani zapisać za pomocą dostępnej notacji muzycznej: *Jest prawie niemożliwe analizowanie czegoś tak mało namacalnego jak swing. Pojęcie to, tak trudne do wyjaśnienia, niemożliwe do zapisania na papierze, zjawisko nie istniejące wcześniej pod żadną postacią w dziełach, w których stanowi jednak niekiedy główną zaletę — zdaje się wymykać wszelkim próbom klasyfikacji [...]. Kto chce analizować, może jedynie określić składniki tego zjawiska albo — po prostu — warunki, w jakich powstaje*<sup>8</sup>.

Nie można więc dookreślić, czym jest swing, jednak gdy się pojawi, od razu wiadomo, że dane wykonanie posiada ten specyficzny rodzaj pulsacji. Nie da się go również zapisać, lecz istnieją pewne elementy sprzyjające swingowaniu. Jednym z nich jest synkopa. André Hodeir uważa ją za jedną z korzystniejszych dla swingu figur rytmicznych i definiuje jako

---

<sup>4</sup> J.E. Berendt, *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, PWM, Kraków 1979, s. 202–203.

<sup>5</sup> Beat — równomiernie wybijany rytm podstawowy: bijący puls muzyki jazzowej albo — jak mówi perkusista Joe Jones — jej „regularny oddech”. J.E. Berendt, dz. cyt., s. 202.

<sup>6</sup> A. Hodeir, *Ludzie i problemy jazzu*, PWM, Kraków 1961, s. 204.

<sup>7</sup> J.E. Berendt, dz. cyt., s. 211.

<sup>8</sup> A. Hodeir, dz. cyt., s. 199.

przedwczesną emisję nuty, która przesuwą akcent z mocnej na słabą część taktu<sup>9</sup>. Według Kazimierza Wojciecha Olszewskiego synkopa to: *podkreślenie, czy tylko częstsze niż w klasyce eksponowanie nut położonych na słabych częściach taktów. [...] to nie tylko ćwierćnuty na „dwa” i na „cztery”. To także ósemki na „i” lub druga i trzecia z trioli*<sup>10</sup>.

Jak twierdzi Hodeir, idealna swingowa fraza zawiera przynajmniej jedną synkopę. Podkreśla także, że poczucie swingu nie wzrasta wraz z liczbą użytych synkop, a zbyt duża ich ilość jest niepożądana i może prowadzić do monotonii. Synkopa nie jest charakterystyczna tylko dla jazzu, niemniej jednak Hodeir wyróżnia *synkopę swing* (nierówną synkopę). W konsekwencji potrójnego podziału wewnętrznego w taktach wartość rytmiczną realizuje się wcześniej o trzecią część wartości poprzedniej nuty i rozciąga się na dwie trzecie wartości nuty następnej.

Zjawiskiem będącym esencją rytmów synkopowanych jest offbeat — akcent poza beatem, poza pulsem. Jak mówi Marcin Jahr<sup>11</sup>: *offbeat to każda (dowolna) nuta przypadająca na nieakcentowaną część taktu. Podkreślenie, czyli akcentowanie takich nut pozwala przenieść ciężenie z mocnych części taktu na słabe. Dotyczy to — mówiąc prościej — każdej nuty na „i” (każdej co drugiej ósemki — wszystkich lub wybranych w taktie) w metrum ćwierćnotowym. Analogicznie — np. wszystkich lub wybranych (drugiej lub czwartej) szesnastek w przypadku dzielenia ćwierćnut na 4 części*<sup>12</sup>. Należy zaznaczyć, że same akcenty na słabych częściach taktu nie tworzą od razu swingu. Występują one często w pozbawionej swingu współczesnej muzyce rozrywkowej.

Kolejnym charakterystycznym dla jazzu zjawiskiem rytmicznym jest *rhythmic displacement*<sup>13</sup> — relokacja frazy muzycznej. Opóźnienie lub przyspieszenie frazy w stosunku do beatu są często pożądane w muzyce trójdzielnej i pozwalają osiągnąć efekt odpowiedniego jej osadzenia.

W kontekście jazzowego rytmu istotną rolę odgrywają pojęcia *drive'u* i *timing*u. Jak wyjaśnia Jacek Niedziela, *time to stosunek umiejscowienia w czasie fraz i grup rytmicznych wykonywanych przez zespół do nadrzędnych wartości trwania przebiegu czasowego, tzw. down*

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 203.

<sup>10</sup> W.K. Olszewski, dz. cyt., s. 28.

<sup>11</sup> Marcin Jahr — polski perkusista jazzowy. Profesjonalną karierę rozpoczął w 1987 roku w Kwintecie Jana „Ptaszyna” Wróblewskiego i od tego czasu współpracuje z najważniejszymi postaciami polskiej sceny jazzowej. Od wielu lat działa także jako pedagog i edukator, będąc wykładowcą na warsztatach muzycznych w Polsce i za granicą.

<sup>12</sup> Wypowiedzi Marcina Jahra pochodzą z korespondencji mailowej z Januszem Szromem.

<sup>13</sup> *Rhythmic displacement* — przesunięcie; przyspieszenie lub opóźnienie frazy melodycznej, tekstowej w czasie względem beatu.

*beats (innymi słowy: do metronomicznego – raz – dwa – trzy – cztery)*<sup>14</sup>. Poczucie time'u ma związek z umiejętnym operowaniem wykonywanych grup rytmicznych w stosunku do beatu. Dochodzi tu do zetknięcia się płaszczyzny czasu ontologicznego, obiektywnego (beat) oraz czasu psychologicznego, przeżywanego subiektywnie przez wykonawcę. Zrozumienie i posługiwanie się czasem przeżywanym na płaszczyźnie czasu ontologicznego jest w muzyce jazzowej czymś niezwykle ważnym: *Nie ulega bowiem wątpliwości, że swing związany jest z obiema jednocześnie płaszczyznami czasu: z czasem mierzonym, obiektywnym — dzięki metrycznie niewzruszonemu podstawowemu rytmowi, i czasem psychologicznym, przeżywanym — dzięki indywidualnej, wymykającej się kontroli grze rytmów melodycznych, które ponad rytmem podstawowym negują go, powracają doń i znowu negują*<sup>15</sup>. Drive wiąże się z time'em i oznacza pobudzanie oraz utrzymywanie rytmicznej intensywności.

Warto zaznaczyć, że w muzyce jazzowej poza triolową interpretacją każdej ćwierćnuty w takcie można odnaleźć pulsację natury ósemkowej. Przykładem może być bossa nova, jazz-rock czy niektóre ballady jazzowe, w których występują *straight eights* — proste ósemki (jednej ćwierćnucie przypadają dwie równe ósemki). Innym odstępstwem są tzw. *broken eights* — 'złamane ósemki'; jak wyjaśnia Marcin Jahr, nie chodzi o puls triolowy ani ósemkowy, tylko o coś pomiędzy: *Trochę (lub bardziej) „wyprostowane” triole lub trochę (lub bardziej) „skrzywione” ósemki; puls charakterystyczny np. dla muzyki nowoorleańskiej (styl second line) oraz różnych innych stylów wewnątrz jazzu.*

### 2.1.2. Artykulacja

Głos ludzki ma ogromne możliwości w zakresie kształtowania dźwięku i artykulacji<sup>16</sup>. Ilość brzmień, różnego rodzaju glissand<sup>17</sup>, szmerów i wielu innych efektów, które potrafi generować, jest niezliczona. Wokaliści jazzowi w swym wykonawstwie nie odwołują się

---

<sup>14</sup> J. Niedziela, *Historia jazzu. 100 wykładów*, InfoMax, Katowice 2009, s. 438.

<sup>15</sup> Tamże, s. 212.

<sup>16</sup> Artykulacja (łac.) — sposób wydobywania dźwięków realizowanych przez wykonawcę na podstawie norm przekazanych przez tradycję (muzyka dawna, ludowa) lub wskazówek kompozytora zawartych w partyturze, takich jak: *legato, staccato, arco, pizzicato, col legno, glissando, frullato, tremolo, con sordino, Ped.* (z użyciem pedału) itd.; odpowiednia artykulacja umożliwia prawidłowe frazowanie [...], decyduje o kolorystyce utworu. S. Żurawski, *Muzyka. Kompozytorzy i wykonawcy, prądy i kierunki, dzieła*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

<sup>17</sup> Glissando (wł.) — 'prześlizgując się po dźwiękach'; termin wykonawczy oznaczający przejście od jednego dźwięku do innego w sposób płynny. Glissando możliwe jest do uzyskania przede wszystkim na instrumentach o swobodnej intonacji. *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.

jedynie do *bel canto*<sup>18</sup>. Choć Frank Sinatra niejednokrotnie powoływał się na wspomnianą technikę, to w jego śpiewie można odnaleźć środki artykulacyjne właściwe muzyce jazzowej (szereg dźwięków niedookreślonych, zaatakowanych nie wprost). Brzmienie kreowane przez wokalistów jazzowych często odbiega estetyką od przyjętych w muzyce europejskiej norm. Ustępują one wyrazowi oraz emocjonalności: *W jazzie nie ma ani bel canta, ani skrzypcowej słodyczy, są tylko surowe i czyste dźwięki — skarżący się i oskarżający, płaczący i krzyczący, jęczący i wzdychający głos ludzki*<sup>19</sup>. W dobitny sposób zjawisko to przejawia się w twórczości Louisa Armstronga, który śpiewał charakterystycznym, gardłowym, ochrypłym głosem.

Można posłużyć się także przykładem Bobby'ego McFerrina i jego interpretacji standardu *Blue Bossa* pochodzącej z płyty *Play*, zarejestrowanej wraz z Chickiem Coreą (album ten został omówiony w poprzednim rozdziale). W nagraniu tym w pierwszych taktach improwizacji wokalisty słychać dźwięki „przestrzelone” (chuchające nastawienie głosowe), w kolejnych frazach wyśpiewane delikatnie, miękko, ale ze zwartymi więzadłami głosowymi — McFerrin wykorzystuje pełne brzmienie swojego głosu (miękkie nastawienie głosowe), aby w miarę rozwoju solówki atakować coraz mocniej, gwałtowniej (twarde nastawienie głosowe): w ten sposób rozwija się dynamika i intensywność emocjonalna muzycznej wypowiedzi artysty. Wykorzystuje także dodatkowe efekty: wydobywa dźwięki, posługując się głoską *r*, co przypomina fletowe *frullato*<sup>20</sup>, wzbogaca brzmienie swojego głosu, dodając do niego chrypę (niektóre frazy przypominają wręcz warczenie zwierzęcia), a w pewnym momencie przestaje śpiewać i wymawia sylaby w sprecyzowanym, osadzonym w beacie rytmie, podkreślając go odpowiednią akcentacją.

Wokaliści potrafią także, dzięki zmiennemu położeniu elementów ruchomych gardła i jamy ustnej oraz co za tym idzie — możliwości modyfikacji kształtów, a także rozmiarów rezonatorów, wpływać na barwę swojego głosu, np. lekko rozjaśnić lub przyciemnić dźwięk. Sama mnogość wyrażen i skojarzeń odwołujących się do różnych odczuć zmysłowych, którymi określa się barwy ludzkiego głosu, jak np.: ciepła, zimna, okrągła, płaska, metaliczna, aksamitna, chropowata, matowa, jękliwa itd., może świadczyć o jego niezwyklej wszechstronności i niewyczerpanym potencjale.

---

<sup>18</sup> *Belcanto* (belkanto; wł., ‘piękny śpiew’), *bel canto* — technika wokalna wykształcona w XVII i rozwinięta w XVIII wieku we Włoszech; wysuwająca na pierwszy plan piękno i wirtuozerię śpiewu; rozwój *bel canto* wiąże się z działalnością szkoły neapolitańskiej; tradycje *bel canto* są żywe także w muzyce operowej XIX wieku (V. Bellini, G. Donizetti, G. Rossini). S. Żurawski, dz. cyt.

<sup>19</sup> J.E. Berendt, dz. cyt., s. 150.

<sup>20</sup> *Frullato* (wł.) — specjalny efekt osiągnięty w grze na flecie, zbliżony do tremolo, uzyskiwany przez wibrację języka flecisty, jak przy wymawianiu spółgłosek *frrr*; *frullato* można wykonywać na jednym lub kilku następujących po sobie dźwiękach. S. Żurawski, dz. cyt.

Jak można przeczytać w książce Joachima Ernsta Berendta, to właśnie w ludowej muzyce wokalne, która wykształciła się na plantacjach południowych stanów USA, mają swoją genezę charakterystyczne dla jazzu brzmienie i emocjonalność: *Zanim powstał jazz, istniały bluesy, schouts, worksongi i spiritualsy — cały bogaty skarbiec wokalne muzyki ludowej [...] Marshall Stearns nazwał to wszystko „jazzem archaicznym”. Innymi słowy, źródłem jazzu była muzyka wokalna. Szczególne, specyficzne brzmienie jazzu można w dużej mierze wytłumaczyć faktem, że jazzmani grający na instrumentach dętych starają się naśladować brzmienie ludzkiego głosu. Stąd na przykład efekty typu „growl”<sup>21</sup> w sekcji trąbek i puzonów w orkiestrze Duke’a Ellingtona<sup>22</sup>. Takie efekty jak growl należą do wywodzących się z afrykańskiej tradycji *dirty sounds* (dosł. brudne dźwięki), czyli — jak tłumaczy Jacek Niedziela — *dźwięków dobarwianych przez „warczenie”, szorstkość*<sup>23</sup>. Instrumentaliści w muzyce jazzowej próbują uzyskać śpiewność oraz melodyjność frazy. Czerpią z emocjonalności i artykulacji wokalne *jazzu pierwotnego*. Wokaliści jazzowi próbują z kolei w swym śpiewie naśladować brzmienie instrumentów, czego wyrazem jest m.in. improwizowanie scatem. Wokalistyka i instrumentalistyka w jazzie przenikają się, wzajemnie inspirują. W kontekście jazzu głos ludzki można by postawić najbliżej instrumentów dętych. W końcu, jak pisze Andrzej Schmidt w *Historii jazzu*<sup>24</sup>, pionierami sztuki wokalne tego gatunku (która istniała równolegle z nurtem śpiewaków bluesowych) byli instrumentalisci, z czego większość z nich to trębacze, jak np. Louis Armstrong, Buddy Bolden, Oran „Hot Lips” Page, Guy Kelly. To oni jako pierwsi zaczęli śpiewać songi, tradycyjne pieśni, ballady, które służyły ich zespołom za tematy do improwizacji. Z jednej strony, u zarania śpiewu jazzowego stali instrumentalisci, z drugiej zaś, śpiewany przez nich ragtimowo-taneczny repertuar zawdzięczał swój jazzowy charakter wpływowi wokalne bluesa, i oczywiście też klarującej się swingowej pulsacji. Armstrong według Hodeira<sup>25</sup> swe vibrato<sup>26</sup> wokalne przeniósł wprost na brzmienie trąbki. Ten sposób artykulacji ma szczególne znaczenie dla muzyki jazzowej: *Często jazzowy charakter jakiejś frazy powstaje dopiero dzięki vibrato, które podczas**

---

<sup>21</sup> Growl — należący do *dirty sounds* efekt „gulgoty” lub „warczenia” podczas gry na instrumencie dętym (trąbka, puzon), często w połączeniu z tłumikami. J. Niedziela, dz. cyt., s. 436.

<sup>22</sup> J.E. Berendt, dz. cyt., s. 388.

<sup>23</sup> J. Niedziela, dz. cyt.

<sup>24</sup> A. Schmidt, *Historia jazzu*, Polihymnia, Lublin 2009, s. 335.

<sup>25</sup> A. Hodeir, dz. cyt., s. 229.

<sup>26</sup> Vibrato — wibracja, falowanie częstotliwości i natężenia dźwięku, występujące u śpiewaków, uzyskiwane również w grze na instrumentach smyczkowych i dętych. W śpiewie falowanie zachodzi 6,2 razy na sekundę i tłumaczy się okresowym rozluźnieniem napięcia mięśni krtani. Vibrato, stosowane w sposób odpowiedni, jest efektem ożywiającym i wzbogacającym dźwięk, ma więc duże znaczenie ekspresyjne. *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt.

wykonania ożywia dźwięki tworzące melodię. Czasami nawet dopiero wibrato nadaje blahej na pozór frazie jej sens estetyczny<sup>27</sup>.

Hodeir zwraca uwagę także na takie czynniki kolorystyczne jak *portamento*<sup>28</sup> oraz *infleksja*<sup>29</sup>. Przypisuje im pochodzenie wokalne: upatruje ich źródła w bluesowej niedokładności intonacyjnej i *blue notes*, które powstały na skutek nieprecyzyjnego wykonywania tercji wielkiej i septymy wielkiej przez Afrykańczyków przywiezionych na plantacje w USA. Zmienność trybów była dla nich niezrozumiała, ponieważ w ich kulturze posługiwano się skalami pięciostopniowymi. Stąd niepewność interpretacji i używanie np. tercji małej w durowej tonacji czy septymy małej we wszystkich współbrzmieniach.

Pewne środki artykulacji są ogólne i odnoszą się do różnych grup instrumentów, także do wokalistów, ale niektóre dotyczą tylko danego instrumentu czy rodzaju muzyki. Marshall Winslow Stearns w książce *The Story of Jazz*<sup>30</sup> pisze o badaniach dr Metfessela, w których wykazał on istnienie właściwych dla afroamerykańskich oraz bluesowych wokalistów sposobów kształtowania dźwięku, nazwanych przez niego *intonation tones*, *falseto twist*, *interpolated notes*, *glides*, *swoops*, *wavers*, *clips*. Niektóre z nich objaśnił Janusz Szrom<sup>31</sup>:

- *intonation tone* — dźwięk, podczas trwania którego następują zmiany jego wysokości, jego prawidłowa oraz ściśle określona wysokość nie jest stała,
- *falseto twist* — dźwięk śpiewany rejestrem piersiowym, nagle załamujący się w kierunku rejestru głowowego „falsetu” i powracający do rejestru piersiowego,
- *interpolated notes* — dźwięki dodane podczas aktu twórczego,
- *swoops* — rodzaj szybkiego glissando,
- *clip* — dźwięk gwałtownie przerwany bez naturalnego wybrzmienia.

Stearns dodaje, że oprócz tych wymienionych efektów w ich śpiewie można wyróżnić jeszcze wiele innych sposobów artykulacji i wybrzmienia dźwięku: [...] *celem bluesmana jest*

---

<sup>27</sup> A. Hodeir, dz. cyt., s. 229–231.

<sup>28</sup> Portamento — rodzaj ornamentu polegający na wprowadzeniu do melodii szeregu kolejnych dźwięków gamy między dwoma dźwiękami różnej wysokości, większej niż tercja. Portamento, rozpowszechniony w XVII i XVIII wieku efekt włoskiego belcanta, przetrwało do XIX wieku, był stosowany później w muzyce instrumentalnej. J. Ekiert, *Bliżej muzyki. Encyklopedia*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1994.

<sup>29</sup> Infleksacje — modulacje głosu i dźwięku charakterystyczne dla bluesa i jazzu, łączące się z akcentacją, artykulacją, intonacją (zwykle obniżanie) i cieniowaniem dynamicznym. J. Niedziela, dz. cyt.

<sup>30</sup> M.W. Stearns, *The Story of Jazz*, Oxford University Press, New York 1956.

<sup>31</sup> Janusz Szrom — polski wokalista jazzowy, nauczyciel oraz publicysta. Wielokrotnie występował na największych festiwalach muzycznych w Polsce, m.in. Jazz Jamboree, Jazz nad Odrą, Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu, Międzynarodowy Festiwal Wokalistów Jazzowych. Został odznaczony brązowym medalem Zasługi Kultury Gloria Artis w 2013 roku i srebrnym medalem w 2020 roku; wieloletni pedagog, m.in. w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu. Od 2009 roku jest dyrektorem artystycznym Polsko-Ukraińskich Warsztatów Muzycznych we Lwowie. Wykłada na Międzynarodowych Warsztatach Jazzowych w Puławach i Chodzieży.



swobodne użytkowanie głosu, tzn. używanie każdego możliwie dostępnego dźwięku (włączając w to brzmienie oddechu) w celu osiągnięcia maksymalnej ekspresji, a w szczególności ekspresji rytmicznej<sup>32</sup>.

Paletę atrybutów jazzu — zabiegów kształtujących frazę i brzmienie jazzmana — powiększył Jerry Coker w swej książce z 1975 roku *The Jazz Idiom*<sup>33</sup>. Środki te dotyczą zarówno improwizacji, jak i interpretacji linii melodycznej głównego tematu, która w muzyce jazzowej nosi znamiona improwizacji. Poniżej zostanie wymienionych kilka z nich, przetłumaczonych na język polski przez Rafała Sarneckiego<sup>34</sup>:

- *augmentacja* — wzrost długości trwania nut, najczęściej dwukrotny; w wyniku augmentacji fraza trwa dłużej, mimo że tempo utworu pozostaje niezmiennie;
- *contours* — kształty fraz określone przez kierunek melodii (wznoszący lub opadający) oraz długości poszczególnych dźwięków;
- *density* (gęstość) — nasycenie materiału muzycznego, głównie zdefiniowane przez liczbę nut;
- *diminucja* — przeciwieństwo augmentacji, polega na skróceniu długości trwania nut, zazwyczaj o połowę; w efekcie fraza trwa krócej, mimo że tempo pozostaje bez zmian;
- *economy* — wykorzystanie w miarę możliwości minimalnego zestawu wysokości dźwięków bez utraty przekazu muzyki;
- *embelishments* (obiegniki, ornamenty) — nuty dodane dla urozmaicenia frazy;
- *extension* (w wypadku melodii) — stopniowe wydłużanie frazy przez dodanie nut na końcu;
- *fragmentation* (fragmentacja) — rozwijanie frazy muzycznej przez skupienie się na krótszych fragmentach, co wiąże się z licznymi powtórzeniami i permutacjami tych fragmentów;
- *intensity* (intensywność) — miara napięcia i energii w muzyce, które można stworzyć takimi środkami, jak: dynamika, akcenty, tempo, brzmienie, artykulacja;

---

<sup>32</sup> M.W. Stearns, dz. cyt., s. 276 (tłum. Janusz Szrom).

<sup>33</sup> J. Coker, *The Jazz Idiom*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey 1975, s. 14–15.

<sup>34</sup> Rafał Sarnecki — polski gitarzysta jazzowy, kompozytor, aranżer. Jako lider własnych projektów muzycznych koncertował w wielu krajach Europy, w Chinach, Korei Południowej, Malezji, Chile, Izraelu oraz USA. W latach 2005–2018 mieszkał w Nowym Jorku, aktywnie uczestnicząc w życiu muzycznym tego miasta. Współpracował z gwiazdami polskiej i światowej sceny jazzowej, takimi jak: Ben Wendel, Alex Sipiagin, Joel Frahm, Gary Thomas, Janusz Muniak, Wojciech Karolak czy Adam Pierończyk. Dwukrotnie nominowany do nagrody Fryderyk.

- *getting outside* (granie *outside*) — potoczne określenie oznaczające (zazwyczaj) celowe odejście od porządku, konsonansu oraz prostoty;
- *jazz intonation* (intonacja jazzowa) — celowa modyfikacja lub zaburzenie systemu strojenia charakterystycznego dla muzyki europejskiej, często stosowane przy *blue notes*;
- *linear* (linearny) — sposób konstruowania linii melodycznych; charakteryzuje się tym, że melodia nie posiada naturalnego podziału na krótsze frazy, nie ma zakończeń fraz i występuje tylko jeden typ wartości rytmicznej (np. długi nieprzerwany ciąg ósemek);
- *rhythmic* (lub: *metric*) *shifts* (przesunięcie rytmiczne lub metryczne) — powtórzenie frazy w taki sposób, że jej początek znajduje się w innym miejscu w takcie niż za pierwszym razem;
- *simplification* — usunięcie dźwięków obcych we frazie i pozostawienie tylko tych najważniejszych lub najbardziej podstawowych;
- *truncation* — skrócenie frazy muzycznej przez pominięcie nut występujących na jej końcu; fraza zazwyczaj jest powtarzana kilkakrotnie i przy każdym powtórzeniu pomijane są kolejne nuty.

Zarówno typowa dla muzyki jazzowej rytmika, jak i swoista artykulacja mają wpływ na frazowanie. Specyficzne kształtowanie dźwięku i frazy decyduje o tym, czy dany wykonawca brzmi „jazzowo” lub nie: *Kształtowanie dźwięku i frazowanie mogą tak dalece zastąpić wszystko, co poza tym ma znaczenie w jazzie, że muzyk jazzowy, wykonując na przykład koncertowy utwór muzyki europejskiej, może automatycznie zrobić zeń „jazz” — nawet jeśli gra wiernie z nut — tylko dlatego, że wykonuje go, kształtując dźwięk i frazując na sposób jazzowy*<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> J.E. Berendt, dz. cyt., s. 152.

### 2.1.3. Harmonia

Kolejnym nieodzownym elementem improwizacji jazzowej jest harmonia: to szereg następujących po sobie akordów warunkuje, jakie dźwięki zostaną zagrane przez solistę. Progresja akordów zwana chorusem<sup>36</sup>, powtarzana w kółko, stanowi szkielet harmoniczny utworu jazzowego. Sposoby budowania progresji akordów tworzących kompozycje jazzowe są dowolne, jednak w historii jazzu można wychwycić kilka schematów akordowych, które często w nich występują. W muzyce jazzowej najczęściej spotkać można **kadencję II–V–I** i jej odmiany: durową II–V<sup>7</sup>–I oraz molową II<sup>o</sup>–V<sup>7</sup>–I. Jak pisze Dariusz Terefenko w książce *Teoria jazzu*<sup>37</sup>, wywodzi się ona z progresji V<sup>7</sup>–I, stanowiącej podstawowy zwrot kadencyjny muzyki tonalnej. Kadencja II–V–I wraz z wdrażanymi w jej struktury substytutami harmonicznymi na przestrzeni epok była obecna w różnych stylach, takich jak ragtime, swing, bebop i inne. W okresie rozwoju ragtime’u dominowała progresja II–V<sup>7</sup>, w erze swingu posługiwano się już zwrotem II–V–I w pełnej formie i zaczęto stosować akord zmniejszony (z septymą małą), co stało się wstępem do przetworzeń chromatycznych kadencji w czasach bebopu. Thelonious Monk, uważany za architekta harmoniki bebopowej, w mistrzowski sposób wykorzystywał potencjał progresji II–V–I, stosując w jej obrębie różne substytuty akordowe. W związku z tymi przemianami improwizacja w muzyce jazzowej też przeszła transformację *ze stosunkowo prostej, opartej na melodii i dźwiękach akordowych improwizacji swingowej, do zaawansowanej, opartej na bogactwie środków melodycznych, harmonicznym i rytmicznych, improwizacji bebopowej*<sup>38</sup>.

Z nastaniem ery post-bopu Miles Davis, Horace Silver i Dave Brubeck zaczęli stosować wszelkiego rodzaju dominanty wtrącone, zapożyczenia modalne i inne środki harmoniczne dostępne w ramach kadencji II–V–I. Prawdziwej rewolucji dokonał w latach 60. John Coltrane. Progresje oparte na kadencji II–V–I mogą przenosić do różnych centrów tonalnych. We wczesnej historii jazzu przerywały one centra tonalne przeważnie o kwartę wyżej lub sekundę małą albo wielką w dół. W napisanym przez Coltrane’a utworze *Giant Steps*, który składa się z progresji V–I i II–V–I, znajdują się trzy centra tonalne następujące po sobie w odległościach tercji wielkiej — było to nowatorskie rozwiązanie.

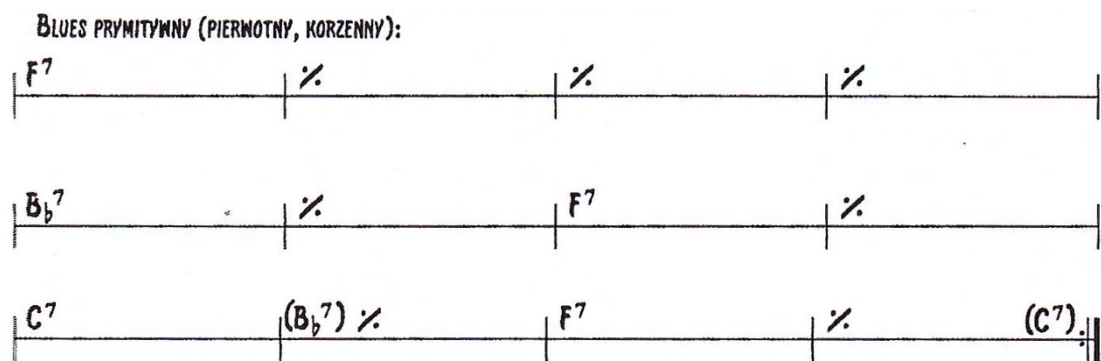
---

<sup>36</sup> Chorus — jeden przebieg formy utworu jazzowego; całość, po której „w kółko” improwizuje solista. Odcinek równy 12 taktom w przypadku bluesa czy 32 taktom w przypadku formy AABA. J. Niedziela, dz. cyt.

<sup>37</sup> D. Terefenko, *Teoria jazzu*, PWM, Kraków 2020, s. 107.

<sup>38</sup> Tamże, s. 190.

**Blues** jest najważniejszą formą muzyki jazzowej. Jak już wspomniano, początkowo rozwijał się jako gatunek typowo wokalny, dlatego czas trwania frazy muzycznej był uzależniony od długości tekstu i natchnienia artystów. Nie ograniczał ich ściśle określony przebieg formalny, a podporządkowywanie muzyki treści werbalnej oraz ekspresji towarzyszącej oddaniu emocji sprawiło, że indywidualne frazy mogły trwać po 5–6 taktów, w zależności od wykonania. Ostatecznie jednak blues skodyfikowano jako 12-taktowy przebieg harmoniczny, nazywany bluesem klasycznym (też: pierwotnym, korzennym), którego schemat przedstawiono na przykładzie 2.1.



Przykład 2.1. Schemat formalno-harmoniczny bluesa klasycznego

Źródło: J. Glenc, *Harmonia jazzowa: kluczowa problematyka stylistyczno-estetyczna*, Wydawnictwo AM im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2015, s. 23.

Inną odmianą bluesa, również 12-taktową, jest blues molowy. W erze bebopu blues przeszedł radykalną transformację pod względem harmonicznym przez przepelnienie go różnymi substytutami. Częstotliwość zmian akordowych w progresjach, zwana rytmem harmonicznym, znacznie wzrosła. Blues o bardziej zaawansowanym przebiegu harmonicznym nazwano jazzowym. Występuje on w dwóch wersjach: bluesa zwykłego i parkerowskiego (substytutowego). Wszystkie odmiany bluesa cechuje występowanie septymy małej w akordzie tonicznym.

Obok bluesa duże znaczenie w jazzie ma progresja akordów zwana *rhythm changes*. Jak wyjaśnia Dariusz Terefenko<sup>39</sup>, pojęcie to odnosi się do 32-taktowej formy AABA, opartej na budowie harmonicznnej kompozycji George'a i Iry Gershwinów *I Got Rhythm*, która powstała w 1930 roku na potrzeby musicalu *Girl Crazy*. Nowo napisany utwór opierający się

<sup>39</sup> Tamże, s. 263.

na progresji harmoniczej tej piosenki lub też jakiegokolwiek standardu jazzowego nosi nazwę kontrafaktu. Dopuszcza się pewne modyfikacje przebiegu harmonicznego, ale są to głównie substytuty stosowane przede wszystkim w kadencjach. O popularności *rhythm changes* świadczy ogromna liczba kontrafaktów (np. utwór *Oleo* Sonny'ego Rollinsa, *Anthrophology* Charliego Parkera).

Kolejnym często występującym w jazzie schematem akordowym jest tzw. **turn around** (pętla harmoniczna). Jest to 2- lub 4-taktowa progresja, którą cechuje szybszy rytm harmoniczny. Występuje zazwyczaj pod koniec 8- lub 16-taktowej frazy. Powszechnie wykorzystuje się ją jako zakończenie chorusu i przygotowanie kolejnego poprzez użycie kadencji wprowadzającej tonikę, czyli pierwszy akord nowego chorusu. Taki przebieg może być również modyfikowany przy użyciu substytutów.

Tworzenie improwizacji na podstawie schematów harmoniczych opiera się na korelacji skala-akord. Podstawowym tworzywem akordów są skale (ściśle określone interwałami przebiegi dźwięków). Buduje się je przez ułożenie co drugiego składnika skal: prymy, tercji, kwinty, septymy. Istnieje również odwrotna zależność — skale powstają na podstawie akordów. Do zwyczajowego czterodźwięku dodaje się składniki: nony (sekundy), undecymy (kwarty), tercdecymy (seksty) oraz ich alteracje. Niesie to potrzebę definiowania nowej skali, „pasującej” do akordu. W wielu wypadkach dla danego akordu można wykorzystać kilka skal, zwłaszcza dla współbrzmień typowych. Jak pisze Wojciech Kazimierz Olszewski<sup>40</sup>, improwizacja w muzyce jazzowej (przy wyłączeniu kierunków awangardowych i eksperymentalnych) opiera się na czterech podstawowych skalach: **durowej, molowej melodycznej, zmniejszonej i całotonowej**.

Dariusz Terefenko określa **skalę durową** (zwaną również jońską) jako modus diatoniczny, a wszystkie jej pochodne nazywa skalami modalnymi diatonicznymi. Modalne skale diatoniczne tworzy się na poszczególnych stopniach gamy durowej. W taki sposób powstają następujące skale:

- dorycka — budowana na drugim stopniu gamy durowej, posiada tryb molowy, jej dźwiękiem charakterystycznym jest seksta wielka;
- frygijska — budowana na trzecim stopniu gamy durowej, posiada tryb molowy, jej dźwiękiem charakterystycznym jest sekunda mała;
- lidyjska — budowana na czwartym stopniu gamy durowej, posiada tryb durowy; w zależności od pozycji w akordzie jej dźwiękiem charakterystycznym może być

---

<sup>40</sup> W.K. Olszewski, dz. cyt., s. 76.

podwyższona undecyma, w przypadku akordów mających kwintę czystą, np.  $C^{\Delta 13(\#11)}$ , lub kwinta zmniejszona, w przypadku akordów bez kwinty czystej, np.  $C^{\Delta(b5)}$ ;

- miksolidyjska — budowana na piątym stopniu gamy durowej, posiada tryb durowy, jej dźwiękiem charakterystycznym jest septyma mała;
- eolska — budowana na szóstym stopniu gamy durowej, posiada tryb molowy, jej dźwiękiem charakterystycznym jest seksta mała;
- lokrycka — zbudowana na siódmym stopniu gamy durowej, posiada tryb molowy, jej dźwięki charakterystyczne to sekunda mała i zmniejszona kwinta.

**Skalę molową melodyczną** wraz z jej modusami Terefenko określa jako skale modalne chromatyczne. Na kolejnych stopniach gamy molowej melodycznej powstają skale:

- dorycka  $b2^{41}$  — zbudowana na drugim stopniu gamy molowej melodycznej, posiada tryb molowy, jej charakterystyczne dźwięki to seksta wielka i sekunda mała;
- lidyjska zwiększona — zbudowana na trzecim stopniu gamy molowej melodycznej, posiada tryb durowy, ma podwyższoną kwartę i podwyższoną kwintę;
- lidyjska dominantowa<sup>42</sup> — zbudowana na czwartym stopniu gamy molowej melodycznej, posiada tryb durowy, jej dźwięki charakterystyczne to septyma mała i podwyższona kwarta (lub undecyma);
- miksolidyjska  $b13$  — zbudowana na piątym stopniu gamy molowej melodycznej, posiada tryb durowy, jej charakterystycznymi składnikami są septyma mała i seksta mała (lub obniżona terdecyma);
- półzmniejszona (lokrycka #2) — zbudowana na szóstym stopniu gamy moll melodycznej, posiada tryb molowy, jej składnikami charakterystycznymi są obniżona kwinta i sekunda wielka;
- alterowana — zbudowana na siódmym stopniu skali molowej melodycznej, posiada tryb durowy, ma aż cztery dźwięki charakterystyczne: obniżoną nonę, podwyższoną nonę, podwyższoną undecymę (obniżoną kwintę) i obniżoną terdecymę (podwyższoną kwintę).

Terefenko podaje, że w jazzie relacje zachodzące między akordami a skalami oraz ich rolę w improwizacji i kompozycji jazzowej określa się za pomocą teorii akord-skala (*chord-*

---

<sup>41</sup> Tak w książce *Teoria jazzu* nazywa tę skalę Dariusz Terefenko, natomiast Wojciech Kazimierz Olszewski w książce *Sztuka improwizacji jazzowej* nie nazywa skal zbudowanych na drugim i piątym stopniu gamy moll melodycznej, uzasadniając tę decyzję tym, iż nie ma oficjalnych polskich odpowiedników ich nazw amerykańskich, a rodzimi muzycy używają nazw nie zawsze prawidłowych pod względem językowym, ale funkcjonujących z powodzeniem w branży. Często nazwy te pochodzą od nazw odpowiednich funkcji harmoniczných. Zob. D. Terefenko, dz. cyt.; W.K. Olszewski, dz. cyt.

<sup>42</sup> U Dariusza Terefenki: miksolidyjska #11. Zob. D. Terefenko, dz. cyt.

*scale theory*). Wyjaśnia ona stosunki panujące między strukturami harmonicznymi a liniami melodycznymi i odwrotnie. Wyróżnił następujące kategorie relacji akordów oraz skal będących modusami skali durowej i molowej melodycznej:

- durową — zawarte w niej skale oraz wchodzące z nimi w korelację akordy mogące pełnić funkcję toniki i przeddominanty przedstawiono na przykładzie 2.2;

The image displays three musical examples, each consisting of a scale line and a set of chords below it.

- Jońska:** Scale notes: C (1), E (3), G (4), Bb (5), D (6), F (7). Chords: C6, CΔ7, C%6, CΔ9, CΔ13, G (V), Em (iii).
- Lidyjska:** Scale notes: C (1), E (3), G# (b5), B (5), D (7). Chords: CΔ7(b5), CΔ9(b5), C%9(b5), CΔ9(#11), CΔ13(#11), D (II), Bm (vii).
- Lidyjska Zwiększona:** Scale notes: C (1), E (3), G# (#5), B (7). Chords: CΔ7(#5), CΔ9(#5), CΔ9(#11), CΔ13(#11), E (III).

Przykład 2.2. Relacje akord-skala w kategorii durowej

Źródło: D. Terefenko, dz. cyt., s. 138.

- molową — zawarte w niej skale oraz wchodzące z nimi w korelację akordy mogące pełnić funkcję toniki i dominanty przedstawiono na przykładzie 2.3;

The image displays three musical scales and their associated chord structures:

- Melodyczna:** Scale notes: 1,  $\flat 3$ , 5, 6, 7. Chords:  $Cm^6$ ,  $Cm^{(\Delta 7)}$ ,  $Cm^{9/6}$ ,  $Cm^{(\Delta 9)}$ ,  $Cm^{(\Delta 11)}$ ,  $Cm^{(\Delta 13)}$ , G (V).
- Eolska:** Scale notes: 1,  $\flat 3$ , 5,  $\flat 6$ ,  $\flat 7$ . Chords:  $Cm^7$ ,  $Cm^9$ ,  $Cm^{9(\flat 6)}$ ,  $Cm^{11(\flat 13)}$ ,  $\flat VI$  ( $A\flat$ ), iv ( $Fm$ ).
- Dorycka:** Scale notes: 1,  $\flat 3$ , 5, 6,  $\flat 7$ . Chords:  $Cm^7$ ,  $Cm^9$ ,  $Cm^{11}$ ,  $Cm^{13}$ ,  $Cm^6$ ,  $Cm^{9/6}$ , ii ( $Dm$ ),  $\flat VII$  ( $B\flat$ ).

Przykład 2.3. Relacje akord-skala w kategorii molowej

Źródło: D. Terefenko, dz. cyt., s. 139.

- dominanty — zawarte w niej skale oraz wchodzące z nimi w korelację akordy mogące pełnić funkcję dominanty przedstawiono na rysunku 2.4;



**Miksolydijska**

9 13  
1 3 5 b7  
C7 C9 C13 Gm Am  
v vi

**Miksolydijska #11**

9 #11 13  
1 3 b5 5 b7  
C7(b5) C9(b5) C9(#11) C13(#11) D

**Miksolydijska b13**

9 b13  
1 3 5 #5 b7  
C7(#5) C9(#5) C9(b13)

**Alterowana**

b9 #9 #11 b13  
1 3 b5 #5 b7  
C7(b5) C7(#5) C7(b9) C7(b9) C7(b9) C7(b9) Gb Ab Dbm Ebm  
bV bVI bii biii

Przykład 2.4. Relacje akord-skala w kategorii dominanty

Źródło: D. Terefenko, dz. cyt., s. 142.

- dominanty suspendowej — zawarte w niej skale oraz wchodzące z nimi w ko relację akordy mogące pełnić funkcję toniki, przeddominanty i dominanty przedstawiono na przykładzie 2.5;

**Miksolydjska**

**Miksolydjska b13**

**Frygijska**

**Dorycka b2**

Przykład 2.5. Relacje akord-skala w kategorii dominanty suspendowej

Źródło: D. Terefenko, dz. cyt., s. 144.

- pośrednią — zawarte w niej skale oraz wchodzące z nimi w korelację akordy mogące pełnić funkcję przeddominanty i dominanty zaprezentowano na przykładzie 2.6.

**Dorycka**

**Lokrycka b2**

**Lokrycka**

Przykład 2.6. Relacje akord-skala w kategorii pośredniej

Źródło: D. Terefenko, dz. cyt., s. 145.

Istotne w jazzie są też wspomniane wyżej **skale zmniejszone**. Składają się one z ułożonych naprzemiennie sekund małych i wielkich. Pierwsza z nich: półton-cały ton to skala dominantowa<sup>43</sup>, która zawiera alterowane nony i undecymę. W kontekście melodyki najbardziej odpowiednią funkcją dla tej skali jest akord dominantowy z obniżoną noną (w wypadku skali zbudowanej od dźwięku C symbolem akordu będzie C<sup>(b9)</sup>). Skala ta posiada swoją odmianę: skalę cały ton-półton. W uproszczeniu można stwierdzić, że opisuje ona akord zmniejszony.

Inną często stosowaną skalą jest **skala całotonowa**. To skala dominantowa z podwyższoną kwintą i undecymą. Zbudowany na niej akord zapisuje się jako zwiększony septymowy (symbolem graficznym akordu zbudowanego od dźwięku C będzie C<sup>+7</sup> lub C<sup>7(#5)</sup>).

Kolejne ważne elementy harmonii jazzowej — **skale bebopowe** — opierają się na tradycyjnych skalach, takich jak: jońska, dorycka, miksolidyjska, moll melodyczna. Powstają przez dodanie do nich dźwięku przejściowego pomiędzy składnikami, które dzieli odległość sekundy wielkiej. Skale te zazwyczaj używane są w taki sposób, aby dźwięki akordowe znajdowały się na mocnej części taktu, a przejściowe na słabej, co podkreśla melodię.

W kontekście muzyki jazzowej należy także wspomnieć o **skalach pentatonicznych**. Jak sama nazwa wskazuje, składają się z pięciu dźwięków. W zasadzie istnieje tylko jedno ukształtowanie skali pentatonicznej, zwane pentatoniką durową. Zawiera kolejno interwały: sekunda wielka, sekunda wielka, tercja mała, sekunda wielka. Każdy jej wariant jest tylko jej odmianą zaczynającą się od kolejnych dźwięków skali. Pentatonika molowa jest w istocie wariantem pentatoniki durowej, zbudowanym na jej V stopniu. W skali pentatonicznej operuje się materiałem dźwiękowym zgodnym dla wszystkich akordów durowych. Skala pentatoniczna durowa zbudowana od kwinty toniki pasuje do kadencji II–V–I.

Oprócz podstawowych skal i ich odmian na szczególną uwagę zasługuje także **skala bluesowa**. Dźwięki położone na II i VI stopniu tej skali (tercja mała i septyma mała) są wspomnianymi wcześniej *blue notes*. Przykład 2.7. przedstawia skalę bluesową od dźwięku c:



Przykład 2.7. Skala bluesowa od dźwięku c

Źródło: J. Glenc, dz. cyt., s. 10.

<sup>43</sup> Skala dominantowa posiada tercję wielką i septymę małą.

Wykorzystuje się ją zarówno w tonacji durowej, jak i molowej, mimo że w tej skali występuje tercja mała. Wynika to z genezy i pewnej oryginalności intonacyjnej tej skali — nie zawsze precyzyjnej, ale bardzo ekspresyjnej.

W improwizacjach jazzowych oprócz skal używa się także **dźwięków przejściowych** pomiędzy ich składnikami oraz chromatyki, by uzyskać odpowiednie napięcie i ekspresję. Innym zaawansowanym sposobem kreowania melodii w solówce jest używanie dźwięków obcych (tzw. *outside tones*). Nie chodzi tu o pojedyncze dźwięki (jak w wypadku chromatyki czy dźwięków przejściowych), lecz o cały motyw lub frazę, które są położone jakby poza główną harmonią. Improwizację można także urozmaicić przez wplatanie cytatów muzycznych, o których wspomniano w rozdziale pierwszym, opisując solo Elli Fitzgerald.

Podsumowując próbę przedstawienia w skrócie tego obszernego zagadnienia, jakim jest harmonia w muzyce jazzowej, warto przytoczyć słowa Joego Viera: *Nie istnieje absolutna wiedza o harmonii. Prawa jej zmieniają się w czasie, i tak musi być, ponieważ powstały one z przemian i nadal będą im podlegać. Zrozumienie reguł dnia dzisiejszego pomoże nam nabrać sił do zastąpienia ich regułami dnia jutrzejszego*<sup>44</sup>.

## 2.2. Technika wokalna w kontekście improwizacji jazzowej

Jak napisano w podrozdziale 2.1.2., artykulacja wokalisty jazzowego przybiera specyficzną formę: nie zawsze jest zgodna z fizjologią aparatu głosowego, czasem kreuje brzmienie o estetyce odmiennej niż ta, którą kształci się, studiując podręczniki śpiewu. Nabycie umiejętności kontrolowania głosu, znajomość mechaniki wydobycia dźwięku oraz prawidłowej techniki wokalnej poszerza jednak zakres środków wykonawczych wokalisty, a także daje większą swobodę w kształtowaniu dźwięków. Pozwala wokaliście efektywniej wykorzystywać własne możliwości i zachować aparat głosowy w dobrej kondycji: *Dopiero osiągnięcie doskonałości technicznej otwiera drogę do wyżyn sztuki*<sup>45</sup>.

Właściwym instrumentem, narządem umożliwiającym wydawanie głosu, jest krtkań. Drgania położonych w niej fałdów głosowych są źródłem dźwięku. Wewnątrz każdego fałdu znajduje się mięsień głosowy, a zewnętrzną jego część stanowi więzadło głosowe (pokryte błoną śluzową elastyczne pasemko tkanki łącznej). Przestrzeń pomiędzy więzadłami określa

---

<sup>44</sup> J. Viera, dz. cyt., s. 108.

<sup>45</sup> H. Sobierajska, *Uczymy się śpiewać*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1972, s. 8.

się mianem głośni. Gdy więzadła są do siebie zbliżone (przyjmują pozycję fonacyjną), głośnia jest zwarta, a gdy są od siebie oddalone (przyjmują pozycję oddechową), głośnia jest rozwarta. Powstanie głosu warunkuje drganie więzadeł głosowych na skutek impulsów nerwowych. Polega ono na rytmicznych ruchach oddalania się i zbliżania do siebie więzadeł. W ten sposób przecinają one słup powietrza nagromadzonego pod głośnią w trakcie ich zwarcia i dają początek fali głosowej.

Oddychanie odgrywa istotną rolę w procesie wydobywania dźwięku i bezpośrednio wiąże się z fonacją — bez ruchu powietrza nie byłoby fonacji, nie byłoby środowiska do rozchodzenia się fali akustycznej. Wyróżnia się oddech w czasie spoczynku oraz oddech dynamiczny, który towarzyszy mowie lub śpiewaniu. Ten pierwszy rodzaj jest odruchem bezwarunkowym, natomiast drugi można w sposób świadomy wypracować. W zależności od aktywności mięśni oddechowych wyodrębnia się różne typy oddychania:

- obojczykowo-żebrowy (zwany szczytowym) — jest oddechem płytkim i w kontekście fonacji nie ma większego znaczenia; jest wręcz niewskazany;
- żebrowy (zwany piersiowym) — to rodzaj oddychania, w którym przeważa praca mięśni dolnożebrowych; jest on szczególnie potrzebny podczas kaszlu, śmiechu, a także fonacji;
- typ brzuszny (zwany przeponowym) — to rodzaj oddychania, w którym przeważa praca przepony: klatka piersiowa powiększa się wskutek jej obniżenia, a gdy mięśnie powłok brzusznych kurczą się, przepona ulega rozluźnieniu i wraca do pierwotnego położenia (uwypukla się w górę), wówczas następuje wydech;
- typ żebrowo-brzuszny (zwany żebrowo-przeponowo-brzuszny) — to rodzaj oddychania, w którym biorą udział wszystkie mięśnie oddechowe: daje on najlepsze rezultaty i maksymalnie powiększa rozmiar klatki piersiowej; ten typ uważa się za najlepszy i optymalny w fonacji.

Sposób zwierania więzadeł oraz synchronizacja momentu ich zwarcia z momentem przepływu powietrza decydują o nastawieniu głosowym. O jego rodzajach wspomniano już przy okazji omawiania zagadnień dotyczących artykulacji. Optymalne dla krtani jest nastawienie miękkie (ma miejsce wtedy, gdy początek wydechu i zbliżenie się więzadeł następują równocześnie). Przy tym nastawieniu więzadła zbliżają się do siebie w sposób pozwalający na swobodne drganie ich przyśrodkowych krawędzi. Wówczas zwierają się, ale niezbyt silnie. Nastawienie miękkie jest zgodne z fizjologią głosu i pożądane. Nastawienie twarde ma miejsce wtedy, gdy więzadła głosowe zbyt mocno napierają na siebie, co utrudnia ich drgania. Moment zwarcia wyprzedza moment wydechu. Chuchające nastawienie głosowe

ma z kolei miejsce wtedy, gdy więzadła na części swych powierzchni się nie stykają. Pewna ilość powietrza przechodzi swobodnie, nie zamieniając się w falę akustyczną. Moment wydechu może poprzedzać moment zwarcia więzadeł.

W kontekście fonacji znaczenie ma sposób, w jaki drgają fałdy głosowe. Specyficzna budowa mięśnia głosowego umożliwia wyłączanie się z drgań części jego włókien dzięki temu, że przebiegają one w trzech różnych kierunkach. W wypadku drgania wszystkich włókien mówi się, że mięsień, a z nim cały fałd głosowy, drgają całą swoją masą (długością, szerokością, grubością). Jeśli drga tylko ich część, mówi się, że fałd głosowy drga częścią masy. Im wyższy jest dźwięk, tym mniejsza jest masa drgania i tym większe napięcie fałdów, a im dźwięk jest niższy, tym większa jest masa drgania i tym mniejsze napięcie fałdów. Mechanizm powstawania dźwięków o różnej wysokości polega na zachowaniu równowagi właśnie między drgającą masą fałdów a ich napięciem. Wiąże się to także z zagadnieniem rejestrów głosowych<sup>46</sup>. W zależności od sposobu drgania fałdów głosowych rozróżniamy dwa zasadnicze rejestry: piersiowy i głowowy. W rejestrze piersiowym struny drgają całą swoją masą, a w rejestrze głowowym drgają głównie ich brzegi. Granice rejestrów nie są stałe — zależą od rodzaju głosu i techniki śpiewania. Jeśli chodzi o improwizację najlepiej, gdy wokalista swobodnie posługuje się rejestrami w zależności od potrzeb wykonawczych.

Aby powstały w krtani dźwięk był wystarczająco słyszalny i posiadał określone parametry barwy, potrzebny jest element wzmacniający energię fali akustycznej (amplifikator). Zasada działania amplifikatora opiera się na zjawisku rezonansu<sup>47</sup>. Jeśli fala akustyczna spotka na swojej drodze ciało sprężyste (przy założeniu, że ciało to jest zdolne do wykonywania drgań o tej samej co fala akustyczna częstotliwości), to pod wpływem jej impulsów zostanie ono wprowadzone w drganie o tej samej częstotliwości.

Ze względu na właściwości ciał rezonujących w akustyce wyróżnia się dwa rodzaje rezonansu: rezonans wymuszony oraz rezonans swobodny. O rezonansie wymuszonym (inaczej współbrzmieniu) mówi się wtedy, gdy amplifikator nie posiada konkretnej częstotliwości drgań (tzw. drgań własnych) i przyjmuje drgania źródła dźwięku. W aparacie głosowym podczas powstawania dźwięku więzadła wprawiają w drgania połączone z nimi części. Są to przede wszystkim chrząstki krtaniowe: tarczowata, chrząstki nalewkowate,

---

<sup>46</sup> Rejestr głosowy — szereg dźwięków wydobytych w ten sam sposób, tj. tym samym mechanizmem działania więzadeł i posiadających podobną barwę.

<sup>47</sup> Rezonans w odniesieniu do instrumentów muzycznych oznacza zjawisko wzbudzania drgań w ciałach sprężystych przez falę dźwiękową lub bezpośrednio przez drgania źródła dźwięku.

pierścieniowa i nagłośnia. Do udziału w rezonansie są zdolne także kości mostka, obojczyka, żeber.

Z rezonansem swobodnym (inaczej odbrzmieniem) mamy do czynienia, gdy amplifikator posiada z natury określoną częstotliwość drgań i zaczyna drgać pod wpływem fali akustycznej, tylko jeśli ma ona identyczną częstotliwość. W narządzie głosowym rezonans ten jest wywoływany w ograniczonych ścianami przestrzeniach zwanych rezonatorami. Rezonatorami dolnymi nazywa się wszystkie przestrzenie leżące poniżej fałdów głosowych, tj. jamę podgłośniową krtani, tchawicę, oskrzela i klatkę piersiową. W rezonatorach tych drgają zarówno części chrzęstne, kostne, jak i przestrzenie powietrzne (np. przestrzeń klatki piersiowej). W rezonatorach dolnych wzmocnieniu ulegają dźwięki o niskich częstotliwościach.

Rezonatory górne (nasada) są zespołem przestrzeni powietrznych usytuowanych powyżej fałdów głosowych. Nasada jako rezonator ma podstawowe znaczenie ze względu na to, że możliwa jest modyfikacja kształtów części jej komór rezonansowych, co pozwala na ich przestrajanie. Większość rezonatorów górnych dzięki aktywności mięśni może zwiększać lub zmniejszać rozmiary komór. Jedynie zatoki przynosowe i jama nosowa mają trwałe, uformowane anatomicznie kształty. Pierwszym rezonatorem zmieniającym swoją objętość jest krtąń. Tuż nad fałdami głosowymi znajdują się kieszonki krtaniowe, które są ruchome i zmieniając kształt, wpływają na barwę dźwięku, np. rozszerzenie przestrzeni ponad fałdami wzbogaca głos o niskie tony harmoniczne.

Kolejnymi zmiennokształtnymi rezonatorami nasady są gardło i jama ustna. Rozmiar gardła zmienia się w zależności od ruchów krtani, pracy mięśni tylnej i bocznych ścian gardła, ruchów języka oraz podniebienia miękkiego. Jama ustna dzięki ruchliwości języka oraz ruchomości elastycznych ścian mięśniowych ma jeszcze większą zdolność zmiany objętości i kształtu niż jama gardłowa. Możliwości te są wykorzystywane podczas czynności artykulacyjnej. Ze względu na to, że wszystkie rezonatory stanowią połączony układ rezonacyjny, najmniejsza zmiana elementów ruchomych gardła i jamy ustnej pociąga za sobą zmiany układu rezonacyjnego. W rezultacie powstają różnorodne odcienie barwy.

Rezonatorami o sztywnych ścianach są jama nosowa i zatoki przynosowe (zatoki czołowe, zatoki szczękowe, komórki sitowe). W nich wzmocnieniu ulegają tony wysokie. Jama nosowa i zatoki mogą być dowolnie włączane do zespołu rezonatorów lub wyłączane z niego przez podniebienie miękkie i ściany gardła. Oprócz jamy nosowej duże znaczenie dla rezonansu mają drgania chrząstki nosa oraz kości oczodołów. Dają one śpiewakowi specyficzne odczucie, które w języku wokalistycznym przyjęło się nazywać „śpiewaniem na maskę”.

Z uwagi na dwa główne rezonatory (dolny i górny) rozróżnia się dwa rodzaje rezonansu: piersiowy i głowowy. Na różnice w barwie dźwięku mają wpływ tzw. komory rezonansowe o zmiennych parametrach. To w nich tony składowe dźwięku są wzmacniane bądź tłumione, co prowadzi do kształtowania się barwy i dźwięku artykułowanego. Po przeprowadzeniu analiz głosów szkolonych stwierdzono regularność wzmocnień w pewnych częstotliwościach<sup>48</sup>. Pasma tych wzmocnień nazywa się formantami.

Wyrównanie rejestrów oraz swobodę poruszania się między nimi można uzyskać dzięki technice mix. Daje ona ogromne możliwości wykonawcze i zarazem jest oparta na naturalności czynności głosowych. Osobami najbardziej zasłużonymi w pedagogice wokalne, twórcami współczesnej metody mix są: Seth Riggs, założyciel Speech Level Singing (SLS)<sup>49</sup>, Dean Kaelin, prezes International Voice Teachers of Mix (IVToM), John Henny, renomowany hollywoodzki nauczyciel emisji głosu, Hubert Noé, śpiewak, foniatra i pedagog opiekujący się solistami Opery Wiedeńskiej, Ingo Titze, współczesny badacz głosu ludzkiego, Donald Gray Miller, autor programu komputerowego Voce Vista. Bardzo często przyrównują oni głos ludzki do instrumentów strunowych. Mimo iż głos jest jedyny w swoim rodzaju, to w sensie technicznym pracuje w bardzo podobny sposób. Analogia polega w tym wypadku na tym, że ani same struny, ani samo pudło rezonansowe nie stanowią jeszcze instrumentu — dopiero współdziałanie i odpowiedni balans pomiędzy źródłem dźwięku (wibracją) i korpusem rezonansowym (rezonans) umożliwiają fizyczne brzmienie dźwięku. Specyfika głosu ludzkiego polega na tym, że ciało nie stanowi stałego pod względem przestrzeni pudła rezonansowego. Wszystkie rezonatory poza jamą nosową i zatokami przynosowymi są zmiennokształtne.

Poza tym wraz ze zmianą wysokości dźwięku rezonans przenosi się w ciele. To właśnie sprawia, że trudno jest uzyskać wyrównane brzmienie w skali całego głosu. Dean Kaelin w swych artykułach zaznacza, że najważniejszym elementem śpiewu jest domknięcie fałdów głosowych<sup>50</sup>. Mix charakteryzuje się zbalansowaniem głosu w całej jego skali przy domkniętych fałdach głosowych. Polega na wyrównaniu rejestrów, w którym równorzędnie traktowane są wibracja i rezonans: *Istotą mixu jest zrównoważenie głosu piersiowego (chest voice) i głowowego (head voice). Mix to idealna równowaga między odpowiednim napięciem*

---

<sup>48</sup> B. Tarasiewicz, *Mówię i śpiewam świadomie*, Universitas, Kraków 2014, s. 62.

<sup>49</sup> Opiekun wokalny wielu śpiewaków operowych (w tym solistów Metropolitan Opera) oraz takich gwiazd, jak: Michael Jackson, Stevie Wonder, Tina Turner, Ray Charles, Barbara Streisand, Al Jarreau, Natalie Cole, Michael Bolton.

<sup>50</sup> M. Wawrzynowicz, *Instrumentalne traktowanie głosu ludzkiego we współczesnej muzyce rozrywkowej*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2017, s. 40.



mięśni krtani a przepływającym przez głośnię powietrzem, czego wypadkową stanowi idealna vibracja i idealna rezonacja. W odczuciach wokalisty dźwięk przyjemnie przepływa przez ciało, nie wymaga to nadmiernego wysiłku, odczucia związane z przyjemnością śpiewania nie zmieniają się ani ze względu na wysokość dźwięku, ani rodzaj śpiewanych głosek lub sylab czy dynamikę<sup>51</sup>. Danuta Sendeczka twierdzi ponadto, że: *Mix prowadzi do idealnej równowagi między oddechem, fonacją, artykulacją i zjawiskiem rezonacji. Niweluje niewłaściwe brzmienie dźwięków przejściowych między rejestrami w głosie i ujednolica brzmienie w całej skali głosu*<sup>52</sup>.

Technika ta ma wiele zalet. Jest zgodna z fizjologią głosu i, co potwierdzają badania oraz opinie współczesnych naukowców<sup>53</sup>, prawidłowe domknięcie fałdów jest odpowiedzią na większość problemów emisyjnych. Opanowanie jej przydaje się wokalistom bez względu na to, jaki rodzaj muzyki wykonują i w jakiej stylistyce śpiewają. Mix jest techniką dającą ogromne możliwości wykonawcze i interpretacyjne. Pozwala na swobodne korzystanie z całej skali głosu i równoczesne wyeliminowanie zbędnych napięć mięśniowych, co daje poczucie pełnego fizycznego komfortu.

Jeśli chodzi o improwizację w muzyce jazzowej, artyści używają wielu różnych sposobów kształtowania i wydobywania dźwięku. Dlatego, jak zaznaczono na początku podrozdziału, zawodowi wokaliści często stosują techniki „niezgodne” z fizjologią głosu. Przeważnie są to zabiegi celowe, mające zbudować napięcie, wzmocnić ekspresję, poszerzyć paletę brzmień, nadać indywidualny charakter wypowiedzi. Zazwyczaj stosuje się je naprzemiennie ze śpiewaniem zbalansowanym, dobrze brzmiącym, „zdrowym” głosem. Najważniejsze jest świadome posługiwanie się własnym instrumentem i roztropne korzystanie z jego możliwości.

### 2.3. Scat jako język improwizacji wokalne

Scat to specyficzna forma improwizacji wokalne w muzyce jazzowej, w której używa się nic nieznaczących sylab onomatopeicznych i innych, czasem naśladujących instrumenty muzyczne<sup>54</sup>, np. dęte lub perkusyjne. Brak sylab, które składałyby się w jakies logiczne wyrazy czy zdania, sprawia, że artysta nie musi podporządkowywać swojego wykonania treści

---

<sup>51</sup> D. Sendeczka, *Mix — element techniki wokalne* (w:) *Kształcenie wokalne*, red. B. Tarasiewicz, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2016, s. 130.

<sup>52</sup> Tamże, s. 132.

<sup>53</sup> Tamże, s. 131.

<sup>54</sup> J. Niedziela, dz. cyt., s. 437.

werbalnej. Ma większą swobodę ekspresji i może oprzeć swoją interpretację na elementach czysto muzycznych. Nie obowiązuje korzystanie z żadnej grupy sylab uznanych za te właściwe — język scatu jest indywidualnym językiem każdego wokalisty. Głoski dobiera się w taki sposób, aby podkreślić pożądaną przez wykonawcę artykulację poszczególnych dźwięków. Samogłoski są zazwyczaj traktowane jako wybrzmienie dźwięku, a spółgłoski służą do jego odpowiedniego ataku. Czasami stosuje się także same samogłoski i różne ich kombinacje lub też same spółgłoski.

W jednej z najpopularniejszych książek dotyczących śpiewania scatem i wokalne improwizacji w jazzie, o tytule *Scat! Vocal Improvisation*, pod nutami rozmaitych ćwiczeń melodycznych i rytmicznych można znaleźć wiele propozycji sylab podpisanych przez jej autora Boba Stoloffa. I tak na przykład pod przebiegami ósemkowymi, ćwierćnutami i dłuższymi wartościami rytmicznymi dominują połączenia głosek takich jak *du*, *dn*, *dwe*, *ba*, *dot*, *ya*. W wypadku triol autor proponuje zbitkę *du-e-a* (czyt. *du-i-a*) lub zbitkę *di-da-le* (czyt. *di-d-li*). Do naśladowania kontrabasowego walkingu sugeruje użycie sylab *dn* albo *ga* (najczęściej na koniec taktu) podczas wykonywania ćwierćnut i ósemek, a do triol: *di-ga-ba*. Jako warianty dla dźwięków mających imitować brzmienie perkusji widnieją *doon*, *dn* dla bębna basowego, *ka* dla werbla oraz *t* (podczas wykonywania krótkich wartości) lub *tss* (podczas wykonywania dłużej brzmiących dźwięków) dla hi-hatu. Na wstępie zaznacza jednak, że podane przez niego sylaby należy potraktować jako punkt wyjścia do tworzenia własnego języka scatu: *Chociaż uważam, że sylaby scatu powinny być nieprzewidywalnym rezultatem spontanicznej ekspresji muzycznej, a nie głównym celem improwizacji wokalne, tradycyjny śpiew scatem wykorzystuje określone kombinacje sylab, których można się nauczyć tak samo, jak uczy się języka obcego... Prezentowane sylaby mają być punktem wyjścia, a nie receptą na improwizację. Wokaliści posługujący się scatem powinni najpierw odkrywać i eksperymentować ze spontanicznymi sylabami*<sup>55</sup>.

Podobnie uważa Mili Bermejo, autorka podręcznika *Jazz Vocal Improvisation: An Instrumental Approach*. Ona jednak, w odróżnieniu od Stoloffa, zostawia czytelnikowi pełną dowolność w doborze głosek i rezygnuje z podpisania zapisanych przez siebie melodii sylabami: *Nazwy solmizacyjne (Do, Re, Mi itd.) są pomocne, gdy uczymy się teorii, ale w wypadku improwizacji scatem inne rodzaje sylab są bardziej ekspresyjne, muzyczne i osobiste, a mniej akademickie. Ja znalazłam swoje ulubione, próbując różnych wariantów.*

---

<sup>55</sup> B. Stoloff, *Scat! Vocal Improvisation Techniques*, Gerard and Sarzin Publishing, New York 1999, s. 15 (tłum. J.Ś.).

*Możesz wypróbować sylaby, których ja używam, ale powinieneś też poeksperymentować i znaleźć własne*<sup>56</sup>.

Język scatu, który Stoloff nazywa tradycyjnym, reprezentuje twórczość Elli Fitzgerald. Zapoczątkowała ona pewien specyficzny, zainspirowany bebopem dobór sylab (tj. *dlo, dle, dli, du, dn, bwee, bop* itp.) dostosowany do wyśpiewywania fraz w bardzo szybkich tempach charakterystycznych dla tego stylu. Jako kontrast, mający ukazać różnorodność języka scatu i dowolność w jego budowaniu, można przedstawić dorobek artystyczny jednej z najbardziej znanych współczesnych wokalistek jazzowych — Dianne Reeves. W improwizacji, którą zaśpiewała na koncercie live w 2011 roku w utworze *Triste*, używa odmiennych od reprezentowanych przez Fitzgerald połączeń głosek: najczęściej słyszalne są sylaby *pa, pi, so*, często posługuje się spółgłoską *r* w połączeniu ze wszystkimi samogłoskami<sup>57</sup>.

Warto dodać, że scat nie służy wokalistom jedynie do improwizacji. W muzyce jazzowej za jego pomocą wykonuje się także tematy utworów. Używają go także jazzowe zespoły wokalne, które traktowane niczym sekcja instrumentów dętych, wykonują scatem zaaranżowane special chorusy lub np. jeden wokalista odgrywa rolę solisty i śpiewa temat w sposób tradycyjny, a pozostałe głosy akompaniują mu, śpiewając scatem comping. Bez tekstu, z użyciem sylab wykonywane są też inne napisane przez kompozytora riffy, różnego rodzaju zagrywki, a także inne elementy aranżacji.

## **2.4. Świadomość muzyczna a improwizacja wokalna w muzyce jazzowej**

*Chociaż improwizacja jazzowa jest uniwersalnym językiem wypowiedzi, nikt się z tą umiejętnością nie urodził. Każdy jednak może się nauczyć podstaw improwizacji przez słuchanie muzyki, kształcenie słuchu muzycznego, doskonalenie technik instrumentalnych (lub wokalnych) i zgłębianie teorii*<sup>58</sup> — improwizowanie nie jest więc wrodzoną umiejętnością (choć niektórzy ludzie mają większe predyspozycje i uczą się pewnych jej elementów zdecydowanie szybciej od innych), a wynikiem pogłębiania swej świadomości muzycznej i ćwiczenia. Podstawowa wiedza oraz proces osłuchiwania się z muzyką jazzową wydają się być niezbędne do stworzenia choćby najprostszej improwizacji.

---

<sup>56</sup> M. Bermejo, *Jazz Vocal Improvisation: An Instrumental Approach*, Berklee Press, Berklee 2017, s. 9 (tłum. J.Ś.).

<sup>57</sup> Nagrania można wysłuchać pod linkiem: <https://www.youtube.com/watch?v=QkAdX5FtUgw>; dostęp: 31.01.2022.

<sup>58</sup> W.K. Olszewski, dz. cyt., s. 15.

W tej kwestii nie sposób nie zgodzić się z Joem Vierą, który w swej książce *Ludzie i problemy jazzu* podkreśla, że intuicja jest zasadniczym warunkiem improwizacji, jednak wymaga opanowania umiejętności wstępnych, nazwanych przez niego techniką improwizatorską. Zalicza do nich: opanowanie instrumentu (kształtowanie dźwięku, skale, interwały, akordy, biegłość) w wysokich i niskich rejestrach, umiejętność jazzowego dysponowania rytmem (akcenty wyprzedzające, swing), znajomość harmonii i tematów jazzowych<sup>59</sup>. W zasadzie wszystkie te składowe pokrywają się z opisanymi na początku rozdziału elementami improwizacji jazzowej.

Improwizacja bez nazywania pewnych figur rytmicznych, skal, schematów harmoniczných, opierająca się wyłącznie na intuicji i dobrze rozwiniętym słuchu muzycznym wykonawcy, zwłaszcza w wypadku instrumentu tak instynktownego jak głos ludzki, którym każdy wokalista posługuje się, zanim jeszcze zacznie uczyć się śpiewu, i którym łatwiej powtórzyć usłyszaną melodię niż zaśpiewać dźwięki zapisane w partyturze, jest możliwa, jednak Viera przestrzega przed takim podejściem: [...] *technikę improwizatorską można wypracować również na drodze czysto intuicyjnej, nie należy jednak rezygnować z przemyśleń i systematycznego wgłębiania się w problemy, gdyż chroni to od jednostronności i mistyfikacji*<sup>60</sup>.

Zatem świadomość oraz wiedza również są istotne. Pozwalają one w sposób efektywniejszy (i efektowniejszy) wyrazić szczerą myśl muzyczną o odpowiedniej ekspresji. Indywidualny styl muzyka determinuje to, że skupia on swoją improwizację wokół wymienionych komponentów techniki improwizatorskiej z różną intensywnością i jednym przypisuje większe, a innym mniejsze znaczenie. Dysponuje jednak wystarczającą ilością środków do tego, by w połączeniu z własną pomysłowością świadomie budować logiczną narrację: *Stopień zaangażowania techniki, jak też proporcje poszczególnych czynników to kwestia indywidualnego stylu. O improwizacji decyduje jednak zawsze inwencja oraz pełna świadomość odpowiednich środków wyrazu. Ten, kto posiada w wystarczającym stopniu zarówno jedno, jak i drugie, potrafi bardzo dobrze improwizować, nawet przy skromnej technice*<sup>61</sup>.

Paradoksalnie, określone zasady budowania improwizacji nie blokują kreatywności artysty. Wręcz przeciwnie: pobudzają ją, a także inspirują. Improwizacja jest tym bardziej rozbudowana i tym ciekawsza, im więcej zasad jej budowania zna wokalista. Im bogatszy zasób

---

<sup>59</sup> J. Viera, dz. cyt., s. 127.

<sup>60</sup> Tamże.

<sup>61</sup> Tamże.

„słownictwa” muzycznego posiada wykonawca, tym większą ma swobodę w kreowaniu wypowiedzi i wyrażaniu emocji. Trzeba jednak też zachować umiar, aby nie pogubić się w efektach i nie zatracić czytelności przekazu: *Na realizację danego pomysłu ograniczona technika działa hamująco, zaś jej nadmiar prowadzi z kolei łatwo do gadulstwa lub efekciarstwa. Pewien zasób techniki jest jednak niezbędny, gdyż daje pewność siebie, działa inspirująco już przez samą swoją obecność*<sup>62</sup>.

Najlepiej więc, gdy wokalista improwizujący ma świadomość budowy formalnej utworu i następujących po sobie akordów w danym chorusie, wie, w którym miejscu utworu się znajduje. Powinien też mieć silną kontrolę nad dźwiękami, które śpiewa, nad warstwą rytmiczną, a także rozwojem melodii, tak samo jak instrumentalisci. Można stworzyć wiele solówek wokalnych nieustępujących poziomem improwizacjom instrumentalistów.

---

<sup>62</sup> Tamże, s. 128.

## ROZDZIAŁ 3

### Indywidualny język artystyczny w jazzowej improwizacji wokalne na przykładach twórczości Kurta Ellinga, Ala Jarreau, Elli Fitzgerald

#### 3.1. Kurt Elling

##### 3.1.1. Życie i twórczość

Znany z połączenia wyjątkowego poczucia swingu i poetyckiej wnikliwości w interpretacji oraz pisaniu tekstów, dwukrotny zdobywca Grammy, Kurt Elling zapewnił sobie miejsce wśród najlepszych wokalistów jazzowych na świecie. „The New York Times” ogłosił go najbardziej wyróżniającym się męskim wokalistą naszych czasów. W ciągu dwudziestopięcioletniej kariery zdobył trzy nagrody Prix du Jazz Vocal (Francja), dwie niemieckie nagrody Echo, dwie holenderskie nagrody Edison i piętnaście razy był nominowany do Grammy. Od czternastu lat zajmuje czołowe miejsca w plebiscytach krytyków i czytelników „DownBeat”, dwunastokrotnie otrzymywał tytuł Wokalisty Roku od Jazz Journalists Association.

Głos Ellinga jest bardzo charakterystyczny: artysta ogarnia słuchaczy swoim ciepłym, bogatym barytonem. Jako wirtuoz improwizacji z olbrzymią swobodą porusza się po całym czterooktawowym zakresie swojego głosu. „The Guardian” nazwał go „jakby Sinatrą z supermocami”<sup>1</sup> i jednym z najlepszych wokalistów jazzowych wszech czasów.

Urodzony 2 listopada 1967 roku w Chicago, Illinois, Kurt Elling, syn kapelmistrza prowadzącego zespół w luteranśkim kościele, cieszył się dzieciństwem wypełnionym muzyką. Od najmłodszych lat regularnie śpiewał, a także uczył się gry na skrzypcach oraz waltorni. Początkowo pozostawał pod wpływem głównie muzyki klasycznej i popowej. W późniejszych latach, studiując historię i religię w Gustavus Adolphus College w St. Peter w Minnesocie, odkrył jazz: *Mój przyjaciel z korytarza był wielkim fanem jazzu i zaczął mi polecać Dextera Gordona, Dave’a Brubecka i Herbiego Hancocka — wspominał w wywiadzie z Craigiem Jolleyem z All About Jazz. Wydawało się naturalną rzeczą zacząć śpiewać tę muzykę. Od razu zwróciłem się do Elli [Fitzgerald — przyp. J.Ś.], ponieważ swoim scatem wykroczyła poza*

---

<sup>1</sup> <https://kurtelling.com/about/>, dostęp: 3.11.2021.

zwykły, nudny wzorzec singer-horn solo-singer<sup>2</sup>. W wywiadzie przeprowadzonym przez Pawła Brodowskiego dla Jazz Forum jako jedną z głównych inspiracji dla własnego stylu i późniejszych działań artystycznych wskazuje także twórczość Marka Murphy'ego: *Miałem dużo szczęścia, bo jednym z tych pierwszych doświadczeń było usłyszenie na żywo Marka Murphy'ego. I miało to na mnie ogromny wpływ. Byłem wtedy w college'u. Wcześniej stykałem się z muzyką jazzową w telewizji, słuchałem nagrań płytowych. Ale tym pierwszym kontaktem na żywo, który pamiętam bardzo wyraźnie, był koncert Marka Murphy'ego. Bardzo głęboko zapadł w moją psychikę, pamiętam ekscytację jego niezwykłą muzykalnością, jakością improwizacji, darem snucia opowiadania (story-telling). To było wspaniałe wprowadzenie do jazzu<sup>3</sup>*. Zainspirowany swoim nowym odkryciem, Elling przyłączył się do studenckich zespołów, a także do uniwersyteckiej orkiestry jazzowej.

Po ukończeniu studiów licencjackich w 1989 roku powrócił do Illinois, aby rozpocząć pisanie pracy dyplomowej w Divinity School na Uniwersytecie w Chicago. Studiował filozofię religii, ale więcej czasu spędzał w klubach jazzowych, niż zajmując się sprawami dotyczącymi uczelni. Tak wspomina ten okres: *Studiowałem w Chicago filozofię religii. Ale od pewnego momentu zacząłem bywać w klubach jazzowych, brałem udział w jam sessions z różnymi muzykami i oni zaczęli do mnie dzwonić, nawet w nocy. Przestałem czytać Kanta, Heideggera, Hegla, Schleiermachera. Zacząłem słuchać Birda, Monka, Trane'a i Dextera Gordona. Oni stali się moimi bohaterami z wyboru<sup>4</sup>*. Poświęcając się całkowicie muzyce, postanowił zostać jazzmanem. Na początku lat 90. występował w klubach w Chicago.

W końcu stał się stałym bywalcem poniedziałkowych sesji jazzowych klubu Green Mill, prowadzonych przez saksofonistę Eda Petersona, który zachęcał go do wykorzystywania umiejętności lirycznych. Ciekawym wątkiem w karierze artysty jest uprawianie tzw. poezji w locie (*poetry on the fly*), czyli wymyślanie na bieżąco podczas występów tekstów lub historii (robili to przed nim m.in. Mark Murphy i Betty Carter).

W Green Mill poznał także swojego późniejszego wieloletniego współpracownika, pianistę z zespołu Petersona, Laurence'a Hobgooda. Jego wiedza muzyczna i chęć dzielenia się nią wpłynęły na styl Ellinga. Hobgood przedstawił go swoim partnerom z Trio New — basiście Ericowi Hochbergowi i perkusiście Paulowi Wertico (który był również członkiem grupy Pata Metheny'ego) — a oni zgodzili się regularnie akompaniować Ellingowi. Dzięki tej współpracy

---

<sup>2</sup> Chodzi o wokalistów, którzy przedstawiali jedynie temat utworu. *Kurt Elling Biography*, <https://musicianguide.com/biographies/1608002791/Kurt-Elling.html>, dostęp: 3.11.2021.

<sup>3</sup> P. Brodowski, *Kurt Elling: Passion World*, <http://jazzforum.com.pl/main/artykul/kurt-elling-passion-world>, dostęp: 1.11.2021.

<sup>4</sup> Tamże.

powstało pierwsze półprofesjonalne demo wokalisty. Materiał, który się na nim znalazł, został nagrany ponownie, a sekcję rytmiczną uzupełniono o basistę akustycznego Roba Amstera, saksofonistów Von Freemana i Edwarda Petersona oraz gitarzystę Dave'a Onderdonka. Zarejestrowane przez nich utwory zostały wydane przez Blue Note wiosną 1995 roku jako debiutancki album Ellinga, pt. *Close Your Eyes*. Okazał się on dla wytwórni intratnym przedsięwzięciem. Artysta zdobył uznanie krytyków za śmiały styl. Zaproszono go do występów w Carnegie Hall i udziału w licznych festiwalach jazzowych, a w 1996 roku otrzymał nominację do nagrody Grammy dla najlepszego wokalisty jazzowego.

Jak powiedział legendarny klarncista, lider zespołu i kompozytor Artie Shaw: *Kurt Elling jest prawdopodobnie najbardziej interesującym i innowacyjnym wokalistą jazzowym, jaki pojawił się od lat. W każdym utworze zostawia swój osobisty ślad*<sup>5</sup>. Podczas gdy większość jego rówieśników tworzy w granicach tradycyjnego jazzu, Elling podejmuje ryzyko, tworząc innowacyjną prozę (wspomnianą już „poezję w locie”).

W swojej twórczości używa także stylu *vocalise*, który polega na transkrybowaniu solówek innych muzyków i pisaniu pod wyimprowizowane przez nich linie własnych tekstów. Nagrał wiele solówek Dextera Gordona, którego brzmienie jest mu bliskie, ponieważ artysta ten w jasny dla niego sposób wyrażał w muzyce emocje. Podobnie traktuje twórczość Johna Coltrane'a, podkreślając jednak, że w tym wypadku stopień skomplikowania eksperymentów muzyka sprawia, że zaśpiewanie tych linii melodycznych jest często nie tyle niemożliwe, co bezcelowe. Wymienia także innych artystów: *Lester Young: śpiewny ton, cudowne melodie — idealne do śpiewania i pisania do nich słów. Podobnie Ben Webster. Freddie Hubbard — tak, ale tylko w balladach. Wtedy śpiewa w sposób nieprawdopodobny. Trochę trudniej pisze się teksty do solówek pianistów. Fortepian jest instrumentem perkusyjnym, nie jest instrumentem oddechu. Ruch linii granych przez pianistów rzadko skorelowany jest z oddechem*<sup>6</sup>.

Od czasu debiutu w 1995 roku konsekwentnie zdobywa uznanie krytyków. Mówi, że szacunek, jakim obdarzyli go jego koledzy, przyniósł mu największą satysfakcję. W wywiadzie dla „DownBeat” artysta powiedział Larry'emu Blumenfeldowi: *to, z czego jestem najbardziej dumny, to reakcja, jaką otrzymuję od innych muzyków, gdy odchodzę od tradycji*<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> *Kurt Elling Biography*, dz. cyt. (tłum. J.Ś.).

<sup>6</sup> P. Brodowski, dz. cyt.

<sup>7</sup> *Kurt Elling Biography*, dz. cyt.



### 3.1.2. *Pandora's Pocket*

W 1997 roku Kurt Elling zaśpiewał gościnnie w tytułowym utworze z płyty *Pandora's Pocket* trębacza Rexa Richardsona. Płyta ukazała się nakładem wytwórni Summit Records.

Improwizacja zaczyna się już na samym wstępie, który nie ma wyraźnego pulsu i wykonywany jest *ad libitum*. Wejścia *tutti* są poprzedzane krótką, trzydzięciową frazą, graną solo przez Richardsona. Nad każdym kolejnym akordem, na bazie którego cały zespół improwizuje, formalnie można by zapisać znak fermaty. Po improwizowanym intro cała sekcja przedstawia temat utworu. Część A utrzymana jest w metrum 5/4, natomiast w części B zmienia się ono na 4/4.

Właściwe solo wokalisty następuje po improwizacji trębacza-leADERA. Rozpoczyna się ono w 3 minucie i 48 sekundzie nagrania. Omówione zostaje jako pierwsze, ponieważ stanowi jaskrawy przykład tego, co dla Ellinga bardzo charakterystyczne i na czym opiera większość swoich muzycznych wypowiedzi. Chodzi o niezwykłą odwagę w stosowaniu przeróżnych sposobów kształtowania dźwięku, istną ekstrawagancję brzmieniową. Oprócz doskonałej orientacji w zmianach harmonicznym i ogromnej swobody w rytmicznym konstruowaniu fraz w nieparzystym metrum prezentuje on całe spektrum niezwykłych środków artykulacji. Wykonuje także wiele dźwięków niedookreślonych, które trudno spisać lub powtórzyć, szczególnie w szybkich przebiegach szesnastkowych. Większości tych zabiegów nie da się przedstawić za pomocą dostępnej notacji, niemniej jednak przykład 3.1 prezentuje transkrypcję, która jest próbą uchwycenia tego, co wyśpiewał artysta.

KURT ELLING  
SOLO TRANSCRIPTION  
FROM 3:48 TO 4:41

# PANDORA'S POCKET

KURT ELLING

♩ = 220

F#MAJ9 G#MAJ7

F#MAJ9 G#MAJ7 F#MAJ9 G#MAJ7 F#MAJ9 G#MAJ7

F#MAJ9 G#MAJ7 A#AUG9 BbAUG9 A#AUG9 BbAUG9 A#AUG9 BbAUG9

A#AUG9 BbAUG9 F#MAJ9 G#MAJ7 F#MAJ9 G#MAJ7 F#MAJ9 G#MAJ7

F#MAJ9 G#MAJ7 A#AUG9 BbAUG9 A#AUG9 BbAUG9 A#AUG9 BbAUG9

A#AUG9 BbAUG9 F#MAJ9 G#MAJ7 F#MAJ9 G#MAJ7 F#MAJ9 G#MAJ7

F#MAJ9 G#MAJ7 A#AUG9 BbAUG9 A#AUG9 BbAUG9 A#AUG9 BbAUG9

A#AUG9 BbAUG9 F#MAJ9 G#MAJ7 F#MAJ9 G#MAJ7 F#MAJ9 G#MAJ7

F#MAJ9 G#MAJ7 A#AUG9 BbAUG9 A#AUG9 BbAUG9 A#AUG9 BbAUG9

A#AUG9 BbAUG9

Przykład 3.1. Transkrypcja improwizacji Kurta Ellinga w utworze *Pandora's Pocket*

z albumu Rexa Richardsona o tym samym tytule z 1997 roku

Źródło: opracowanie własne.

Improwizacja zaczyna się dość spokojnie i konwencjonalnie. Wokalista konstruuje melodię opartą na dłuższych wartościach rytmicznych oraz w zasadzie dźwiękach skalowłasciwych. W takcie szóstym można usłyszeć długi, zachwiany dźwięk o nieprecyzyjnej intonacji, który jest dopiero wstępem do całej palety oryginalnych brzmień prezentowanych w kolejnych częściach. Z każdą linijką Elling wykorzystuje coraz wyższe nuty, ale bazuje na podobnych grupach rytmicznych.

W taktach 14–16 następuje pochod ósemek. W opadającej melodii wykorzystano dźwięki skali całotonowej. W taktach 18–19 wokalista używa dłuższych wartości rytmicznych, a melodia ma kierunek wznoszący. Fraza ta wykonywana jest *crescendo* i prowadzi do długo trzymanego w obrębie taktów 20–21 dźwięku a<sup>2</sup>. Wybrzmiewa on w dynamice *forte fortissimo* i przypomina bardziej krzyk niż śpiew. W całej solówce dominuje twarde nastawienie głosowe. Elling już od samego początku ofensywnie atakuje każdą nutę. Mimo to dynamika cały czas wzrasta, a solo jest coraz bardziej intensywne.

Na przełomie taktów 22 i 23 artysta wyśpiewuje kilka dźwięków skali całotonowej w podobnym schemacie jak wcześniej (schodząc w dół kolejno trzema dźwiękami skali i zaczynając motyw od coraz niższego jej składnika). Nie odpuszcza ani trochę głośnej dynamiki, a także wzbogaca swoje brzmienie o chrypę. W końcu następuje błyskawiczne chromatyczne zejście dźwięków w dół (*long spill*) i wejście w górę (*long lift*). Ten odcinek wokalista wykonuje dzięki bardzo szybkiej pracy języka oraz szeregu krótko przytrzymanych głosek *l*. Przebieg kończy kulminacyjny wysoki dźwięk fis<sup>3</sup>, będący w zasadzie piskiem.

Po całej serii niezwykle brzmiących fraz w taktach 26–27 wykorzystuje jeszcze jeden specyficzny zabieg: wykonuje szereg dźwięków przypominający *shake*<sup>8</sup>, trwający ponad cały takt, który wyśpiewuje na dźwiękach rejestru głowowego jeszcze wyżej niż wcześniej. Ponownie sprawia on wrażenie pisku.

Wyjątkowość całej improwizacji Ellinga w *Pandora's Pocket* polega na zaskakującej, tworzącej napięcie artykulacji, czasem wywołującej nawet u słuchacza gęsią skórę. Nie zawiera ona pięknych, melodyjnych fraz zaśpiewanych krystalicznie brzmiącym głosem. Słychać w niej wielką ekspresję i *dirty sounds*. Momentami głos wokalisty z różnymi efektami kojarzy się wręcz z przesterowaną gitarą elektryczną: jest szorstki, krzykliwy, piskliwy.

---

<sup>8</sup> *Shake* — rodzaj szerokiego trylu wargowego wykonywanego na trąbce, efekt używany na dźwiękach wydobywanych bez użycia tłoków. J. Niedziela, *Historia jazzu. 100 wykładów*, InfoMax, Katowice 2009.

### 3.1.3. *Nature Boy*

Kolejna analizowana improwizacja została zarejestrowana na płycie Kurta Ellinga *The Messenger* i pochodzi z utworu *Nature Boy*. Album wydano nakładem wytwórni Blue Note Records w 1997 roku. Wokaliście towarzyszy sekcja rytmiczna w składzie: Laurence Hobgood (fortepian), Rob Amster (kontrabas), Paul Wertico (perkusja).

Pierwszą ekspozycję tematu prezentują wokalista i akompaniujący mu Hobgood. Balladowy utwór wykonują *ad libitum*. Po krótkim fillu perkusji następuje ośmiotaktowe intro, grane już przez całą sekcję w nabitym przez perkusistę pulsie. Zarówno ta część, jak i kolejne utrzymane są w metrum 4/4 w pulsacji ósemkowej (*staight eights*). Wokalista zaczyna improwizować w 3 minucie i 40 sekundzie nagrania, zaraz po solówce fortepianu. Przykład 3.2 przedstawia transkrypcję omawianej improwizacji.

KURT ELLING  
 SOLO TRANSCRIPTION  
 FROM 3:40 TO 4:42

# NATURE BOY

EDEN AHBEZ

THE MESSENGER - BLUE NOTE RECORDS

♩ = 154

Chord annotations: EMIN, EMIN<sup>(b6)</sup>, EMIN<sup>6</sup>, CMAJ<sup>7(b11)</sup>/E, B<sup>7(b9)</sup>, EMIN<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, F<sup>♯7</sup>, G<sup>6</sup>, C<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup>, F<sup>♯7</sup>, F<sup>♯7</sup>, B<sup>7</sup>, EMIN, CMAJ<sup>7(b5)</sup>, C<sup>♯7</sup>, F<sup>♯7(b9)</sup>, F<sup>♯7</sup>, B<sup>7ALT</sup>, EMIN, EMIN<sup>(b6)</sup>, EMIN<sup>6</sup>, CMAJ<sup>7(b11)</sup>/E, B<sup>7(b9)</sup>, EMIN<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, F<sup>♯7</sup>, G<sup>6</sup>, C<sup>♯</sup>MIN<sup>7</sup>, F<sup>♯7</sup>, F<sup>♯7</sup>, B<sup>7</sup>, EMIN, C<sup>♯</sup>, F<sup>♯7(b9)</sup>, F<sup>♯7</sup>, B<sup>7ALT</sup>, EMIN, C<sup>♯</sup>DIM, CMAJ<sup>7</sup>, FMAJ<sup>7</sup>, EMIN, C<sup>♯</sup>DIM, CMAJ<sup>7</sup>, FMAJ<sup>7</sup>, EMIN, C<sup>♯</sup>DIM, CMAJ<sup>7</sup>, FMAJ<sup>7</sup>, EMIN, C<sup>♯</sup>DIM, CMAJ<sup>7</sup>, FMAJ<sup>7</sup>, BAUG.

Przykład 3.2. Transkrypcja improwizacji Kurta Ellinga w utworze *Nature Boy* z albumu *The Messenger* z 1997 roku

Źródło: opracowanie własne.

Improwizacja rozpoczyna się śpiewną melodią opartą na skali e-moll melodycznej. Występują w niej głównie długie wartości rytmiczne. Obecne są także liczne offbeaty.

Fraza z taktów 5–8 składa się z podobnie skonstruowanych motywów. Pierwszy z nich, wprowadzony przez chromatyczne wyprzedzenie z taktu czwartego, rozpoczyna się sporym skokiem interwałowym (od  $h^1$  do  $f^2$ ), po którym następuje zejście w dół o sekundę małą. Wykorzystana jest w nim triola ćwierćnutowa. W następnym motywie wokalista ponownie używa dużego skoku interwałowego (seksty małej) i następującego po nim zejścia w dół do najbliższego dźwięku. Jednak tym razem na samym końcu wraca do dźwięku  $h^1$ , a także zmienia rytm na ósemkowy (poza ostatnią, przytrzymaną nutą). W takcie siódmym posługuje się dźwiękami z pierwszego motywu. Pozostaje jednak przy ósemkowym rytmie i wykańcza fragment dźwiękami  $h^1$  (jak w takcie 6) i  $a^1$ . Ten drugi dźwięk powtarza, rozpoczynając tym samym ostatni motyw frazy, który zachowuje podobny schemat jak poprzednie. Ciekawy efekt napięcia stwarza rozdzielenie taktów 6 i 7 dłuższymi trwającymi pauzami, a także przesunięcie początku motywu trzeciego na drugą ósemkę taktu 7 (wszystkie pozostałe rozpoczynają się od ostatniej ósemki w takcie).

W końcówce taktu 8 rozpoczyna kolejną myśl muzyczną. Rozwija ją, rozszerzając melodię o kolejne dźwięki, począwszy od drugiej połowy taktu 9, oraz wykańczając frazę zejściem dźwięków w dół w takcie 10. Powraca tu do charakterystycznie brzmiącej septymy wielkiej (dźwięku  $dis$ ) w skali e-moll melodycznej.

W takcie 13 stosuje ciekawy zabieg rytmiczny, wybierając triolę ćwierćnutową. Od czwartej miary taktu 14 tworzy linię melodyczną, która na przemian ma kierunek opadający i wznoszący. Wokalista używa tutaj jednej figury rytmicznej (dwóch ósemek i ćwierćnuty, z czego ostatnia ósemka jest zlegowana z ćwierćnutą), rozpoczynającej się na różnych częściach taktu (*rhythmic shifts*). Synkopowany rytm przesuwa akcent raz na drugą ósemkę czwartej miary taktu, a raz na drugą ósemkę drugiej miary taktu.

W następnym fragmencie następuje zagęszczenie rytmu i śpiewanie kolejnych dźwięków skal przy użyciu ósemek. Ciekawe brzmienie zyskuje melodia w takcie 17, kiedy w obrębie jednego akordu Elling używa raz seksty wielkiej  $cis$  (sugerując skalę dorycką), a raz seksty małej  $c$  (sugerując eolską).

Takty 21–22 to kolejny motyw rytmiczny składający się z czterech szesnastek rozdzielanych pauzami, którego początek przesuwany jest na różne miary taktu: pierwszy przypada na drugą ósemkę drugiej miary (takt 21), drugie powtórzenie na czwartą miarę (takt 21), trzecie na drugą ósemkę pierwszej miary (takt 22), ostatnie na drugą ósemkę trzeciej miary (takt 22). Dźwięki również się zmieniają, ale podczas każdego powtórzenia motyw

zachowuje najpierw wznoszący, potem opadający kierunek melodii, a każda kolejna modyfikacja rozpoczyna się od ostatniego dźwięku poprzedniego fragmentu. Zagęszczenie wartości rytmicznych wprowadza do szybkiego, trwającego kilka taktów, przebiegu szesnastkowego, w którym występuje wiele dźwięków trudnych do określenia, wydających się być poza tonacją akordów w danych taktach (*getting outside*). Szybkie tempo i wyjątkowe efekty wokalne sprawiają, że ta część jest niezwykle intensywna oraz ma charakter kulminacyjny.

Takty 25 i 26 są dynamiczne i słychać w nich charakterystyczne dla Ellinga zabiegi artykulacyjne: dźwięki wydobywane na granicy krzyku, posługiwanie się ochryplym głosem. W tej improwizacji, podobnie jak w poprzedniej, również dominuje twarde nastawienie głosowe, a także ofensywny atak dźwięków.

W takcie 29 następuje augmentacja rytmu i powrót do budowania śpiewnej, harmonijnej linii melodycznej. Od czwartej miary 30 taktu aż do nuty przypadającej na drugą ósemkę trzeciej miary taktu 31 ponownie słychać przesunięty motyw rytmiczny. Dźwięk  $h^1$ , rozpoczynający pierwszy motyw i mający długość ćwierćnuty, przy drugim powtórzeniu, przypadającym na trzecią miarę taktu 31, oraz przy trzecim powtórzeniu, przypadającym na drugą miarę taktu 32, wokalista rozbija na dwie ósemki.

W końcówce taktu 32 i w takcie 33 Elling trzykrotnie powtarza fragment złożony z trzech ósemek i dźwięków  $g^2-f^2-e^2$ , po raz kolejny stwarzając efekt *rhythmic shifts*. Tak nabudowana motoryka prowadzi do kolejnej eksplozji energetycznej w taktach 34 i 35, w których wokalista stosuje brzmienie będące jego znakiem rozpoznawczym: ochrypli, krzykliwy dźwięk w dynamice *forte fortissimo*. Ponadto dźwięk  $b^2$  z taktu 35 (*blue note*) nadaje frazie rozpoczynającej się od czwartej miary taktu 34 bluesowego zabarwienia. Solo kończą dłuższe dźwięki przypadające na słabe części taktu, śpiewane razem z akcentami sekcji rytmicznej.

Warto wspomnieć o oryginalnym doborze sylab scatu, odróżniających się od „wzorcowo bebopowych”. Do ich tworzenia wokalista w tej improwizacji używa głównie spółgłosek *s* i *r*, co nie jest typowym i często spotykanym rozwiązaniem. Niemniej jednak w wykonaniu artysty brzmią dobrze, a także w odpowiedni sposób podkreślają artykulację, rytm oraz dynamikę. Gdy Elling wykonuje szybki, nieprzerwany pauzą ciąg szesnastek, głoski zmieniają się: słychać przewagę spółgłosek *l*, *d*, *g*, ponieważ ułatwiają one wyspiewywanie gęstego rytmu w szybkim tempie.

Warto zauważyć, że poza specyficznym kształtowaniem dźwięku, a także charakterystyczną artykulacją w improwizacji Kurt Elling buduje swoje solo za pomocą licznych motywów i ich przetworzeń oraz stosowania *rhythmic shifts*.

#### 3.1.4. *Close Your Eyes*

Analizowane solo pochodzi z wydanego 1995 roku debiutanckiego albumu Kurta Ellinga *Close Your Eyes*. Dzięki niemu artysta został nominowany do nagrody Grammy w kategorii Best Jazz Vocal Performance. Na nagraniu towarzyszy mu sekcja rytmiczna: Laurence Hobgood (fortepian), Eric Hochberg (kontrabas) oraz Paul Wertico (perkusja).

Podobnie jak w poprzednim utworze początek należy do duetu wokalisty i pianisty. Wykonują oni *ad libitum* zreharmonizowany temat standardu *Close Your Eyes*, zaczynając od jego części B. Gdy kończą ostatnie A tematu, następuje czterotaktowy wstęp, w którym kontrabasista gra walking. Pierwsze dwie części A śpiewane są wyłącznie z towarzyszeniem kontrabasisty. W części B do Hochberga i Ellinga przyłącza się już cała sekcja. Utwór utrzymany jest w metrum 4/4 w tempie medium w pulsacji swingowej. Przykład 3.3 przedstawia transkrypcję omawianej improwizacji.



SOLO TRANSCRIPTION  
FROM 3:55 TO 4:50

## CLOSE YOUR EYES

MURT ELLING

CLOSE YOUR EYES (1995)

The musical score is a solo transcription of Kurt Elling's improvisation in the piece "Close Your Eyes" (1995). It is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. The key signature has one flat (Bb). The score is characterized by a high density of triplets and slurs, creating a complex and rhythmic melodic line. Chord changes are indicated above the staff, including DMIN7(b9), G7, CMIN7, DMIN7(b9), G7, CMAJ7, F7, EbMIN7, Ab7, and CMIN. The score begins at measure 5 and ends at measure 29, with the word "VERSE" appearing at the end of the final staff.

Przykład 3.3. Transkrypcja improwizacji Kurta Ellinga w utworze *Close Your Eyes* z albumu o tym samym tytule z 1995 roku

Źródło: opracowanie własne.

Początek improwizacji Ellinga składa się z ciągu triol ósemkowych o dość mocnej dynamice. Śpiewane są głównie na przemian dźwięki  $es^1$  i  $f^1$ . Takt 3 rozpoczyna się ozdobnikiem (*embellishment*). W takcie 8 wokalista wprowadza ciekawe rozwiązanie:

chromatyczny przebieg szesnastkowy jest parafrazą głównego motywu z *Lotu trzmiela* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa. To jeden z najdynamiczniejszych fragmentów w tej improwizacji. Artysta używa tu twardego nastawienia głosowego oraz w charakterystyczny dla siebie sposób kształtuje dźwięk, jednak jakby w złagodzonej wersji. W samym wyjściu z frazy, które przypada na początek taktu 9, wyraźnie słychać chrypę. Jest tu jeszcze jedno interesujące rozwiązanie: mimo swingowej pulsacji szesnastkowa fraza i dwie pierwsze ósemki taktu 9 wykonane są prosto — bez triolowego podtekstu. W taktach 9 i 10 występują synkopy, podkreślające powrót do swingu.

W taktach 11 i 12 znajdują się dźwięki obce, spoza tonacji akordów głównych (wiele w tej improwizacji takich zabiegów, np. w taktach 18—21), których nie można nazwać przejściowymi, ponieważ trwają zbyt długo i nie rozwiązują się na dźwięki skalowłasciwe. Mimo to sprawnie budowana narracja sprawia, że kolejne frazy układają się w logiczną całość. W tych taktach Elling osiąga interesujący efekt bycia mocno poza beatem. Dzieje się tak poprzez powrót do grup rytmicznych opartych na podtekście szesnastkowym bez swingowego feelingu oraz zastosowanie triolów ćwierćnutowych.

Na przestrzeni taktów 13–16 wokalista buduje melodię wznoszącą, zawierającą synkopy oraz akcenty na słabych częściach taktu. Złożona jest ona głównie z dźwięków odpowiadających skalom, poza przejściowym *ges* w taktach 15. Cały przebieg nabudowuje podejście do  $e^1$  w taktach 16, będącego półnutą o dość dużym wolumenie.

Takt 17, rozpoczynający się ósemkami, a kończący triolą, wprowadza melodię opadającą. Jak wspomniano, kolejne takty zawierają dźwięki obce i brzmią jak wychylenie spoza tonacji.

W taktach 23 można usłyszeć ciekawą artykulację: *frullato*. Takt 24 zawiera znów triolę ósemkową, mającą charakter ornamentu, a jego końcówka rozpoczyna ciąg wartości rytmicznych zaatakowanych na każde „i” w taktach 25–26. Ten fragment obfituje w chromatykę. Wokalista ofensywnie atakuje każdy początek dźwięku, co dodatkowo podkreśla *offbeat*. Interesującym rozwiązaniem podbijającym poczucie „stylowego opóźnienia” oraz niestandardowym sposobem kształtowania dźwięku jest użycie długo trzymanej brzęczącej głoski *z* w połączeniu z samogłoską *a*.

Dwa ostatnie takty przełamują czterodzielne metrum przez wykorzystanie w nich triolów ćwierćnutowych. Chromatyczny przebieg melodii zdaje się być nawiązaniem do wcześniejszego motywu z *Lotu trzmiela*. Z uwagi na użycie dźwięków o oktawę niższych i augmentację rytmu w stosunku do taktu 8 tym razem fraza traci swoją dynamikę. Słuchacz ma wrażenie spadku napięcia na wyjściu z improwizacji.

Podsumowując opis języka artystycznego Kurta Ellinga, należy stwierdzić, że elementem wysuwającym się na pierwszy plan w jego improwizacjach jest specyficzna, wyrazista artykulacja. Przełamuje on wszelkie stereotypy estetyczne, nie bojąc się używać środków takich jak chrypa, krzyk, pisk. Często śpiewa dźwięki, a nawet całe frazy *outside*. Jego styl charakteryzuje także konstruowanie fraz przez stosowanie motywów i ich permutacji oraz *rhythmic shifts*.

## 3.2. Al Jarreau

### 3.2.1. Życie i twórczość

Twórczość Alwina Lopeza Jarreau, znanego jako Al Jarreau, jest uważana przez wielu fanów za kwintesencję wokalistyki jazzowej. Ukształtowany w tradycji jazzowej, dokonał adaptacji swojego stylu, aby stać się jednym z czołowych głosów fusion. Jego niezwykła wszechstronność i oryginalność przyniosły mu powszechne uznanie, w tym dwadzieścia trzy nominacje i siedem nagród Grammy. O jego elastyczności oraz kunszcie wykonawczym może świadczyć fakt, że jako jedyny wokalista otrzymał Grammy w trzech kategoriach: jazzu, popu i R&B.

Urodził się w 1940 roku w Milwaukee w stanie Wisconsin. Dorastał jako członek muzycznej rodziny. Jego ojciec, pastor Adwentystów Dnia Siódmego, był także znakomitym śpiewakiem, a matka pianistką kościelną. To właśnie z muzyką gospel wiążą się pierwsze doświadczenia muzyczne Jarreau.

Jego pierwsze publiczne wystąpienia, jak wielu innych popularnych wokalistów, miały więc miejsce w kościele. Poza tą formą muzykowania w tamtym czasie istotne dla jego rozwoju było jeszcze śpiewanie z kolegami w zespole doo-woop<sup>9</sup>: *Mój kwartet spotykał się w drodze do szkoły i śpiewał w drodze do szkoły. [...] to bardzo ważny trening, pozwalający zrozumieć, jak głosy łączą się ze sobą, pomagający się dowiedzieć, jaka jest funkcja linii basu*

---

<sup>9</sup> Grupy doo-woop — zespoły wokalne wykonujące popularne piosenki *a capella*. Główną linię melodyczną wykonywał głos tenorowy lub sopranowy, podczas gdy reszta wokalistów śpiewała akompaniament, tworząc harmonię do głównej linii melodycznej, śpiewając chórki, linię basową, naśladując perkusję lub inne instrumenty. Pierwsze grupy doo-woop powstawały w Stanach Zjednoczonych już w latach 30. XX wieku, jednak szczyt ich popularności przypada na lata 50. W tamtym czasie wielu młodych artystów w dużych miastach nie miało dostępu do instrumentów ani lekcji muzyki. Wykonywanie muzyki *a cappella*, takiej jak doo-woop, nie wymagało nakładów finansowych, a umożliwiało zarabkowanie. Grupy doo-woop ćwiczyły w miejscach publicznych: na rogu ulicy, stacjach metra, w miejscach, w których była dobra akustyka.

w piosence i jak ją zaśpiewać<sup>10</sup>. W czasach liceum dzięki nauczycielom z Lincoln High School odkrył nowy muzyczny świat: *Natrafilem na bardzo ważny rodzaj muzyki, a był to Broadway. Bob Badune i Ron Davillers. Bob prowadził chór, a Ron był instruktorem zespołu i przywiózł Broadway do Lincoln High School. Uczyl dzieci Broadwayu. Ważna była nie tylko muzyka Broadwayu, jej rozmach i głębia, świetnie napisane piosenki i dobry humor, ale także etyka Broadwayu. Etyka Broadwayu to etyka całego kraju, etyka zachodniej cywilizacji*<sup>11</sup>.

Podczas nauki w Ripon College Jarreau kontynuował swoje muzyczne hobby, zakładając kwartet wokalny o nazwie The Indigos. Nie od razu jednak rozpoczął karierę muzyczną, skupił się na jakiś czas na nauce. Ukończył studia psychologiczne, a potem rehabilitację na Uniwersytecie Stanowym Iowa. W 1964 roku uzyskał tytuł magistra. Pracę w wyuczonym zawodzie znalazł w San Francisco. Wieczorami śpiewał w klubach. Tak trafił na trio pianisty George'a Duke'a, z którym zaczął wykonywać standardy jazzowe. Nagrania z tamtego okresu, zarejestrowane w czerwcu 1965 roku w Studio Four Rock Island, ukazały się w albumie *1965*, który został wydany dopiero w 1983 roku. Zawiera on takie standardy jak *My Favorite Things* czy *Sophisticated Lady*.

Ostatecznie w 1968 roku postanowił porzucić dotychczasową pracę, by poświęcić całą uwagę muzyce. Spędził prawie rok w zespole z brazylijskim gitarzystą Julio Martinezem, grającym w klubie jazzowym Gatsby's w Sausalito. Potem przeniósł się jeszcze do Los Angeles i Nowego Jorku. W następnych latach próbował podpisać umowę z wytwórnią płytową. Nie był jednak w stanie zdobyć kontraktu, mimo że zdążył wystąpić w wielu prestiżowych miejscach. Trafił na czas ogromnej popularności rock and rolla, a jazz i muzyka, jaką wykonywał, nie cieszyły się zainteresowaniem. Postanowił więc wrócić do swojego rodzinnego miasta, Milwaukee, gdzie prowadził własną grupę jazz-rockową.

W 1971 roku jeszcze raz zmienił miejsce zamieszkania, przeniósł się do Kalifornii. Zimą 1974 roku pracował z pianistą Tomem Canningiem w klubie Troubadour w Hollywood. Tam został zauważony przez łowców talentów z Warner Bros. Records. Byli zachwyceni jego charyzmą. Podpisał kontrakt na dwadzieścia lat. Jego debiutancki album, *We Got By*, wydany w 1975 roku, został przychylnie przyjęty przez krytyków zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Europie. Dostał za niego Echo Music Prize (niemiecki odpowiednik Grammy).

Przełom w karierze artysty nastąpił w 1977 roku, kiedy wytwórnia Warner Bros. Records wydała *Look to the Rainbow* — podwójny album live Jarreau, zarejestrowany podczas

---

<sup>10</sup> J. Grialva, *Interview: Al Jarreau Shared His Thoughts on Milwaukee, Jazz, and More*, <https://radiomilwaukee.org/story/arts-culture/al-jarreau/>, dostęp: 15.07.2022 (tłum. J.Ś.).

<sup>11</sup> Tamże.

jego pierwszej światowej trasy koncertowej. Przyniósł mu pierwszą nagrodę Grammy dla najlepszego wokalisty jazzowego.

Innowacyjne brzmienie muzyka opisał Robert Palmer na łamach „Rolling Stone”: *Podczas gdy wokaliści poprzednich pokoleń używający scatu naśladowali saksofony i trąbki za pomocą sylab shun-diddly-do-wah i jazzową perkusję przy użyciu sylab oop-bop-sh’bam, Jarreau naśladuje sprzęt elektroniczny i perkusyjny lat siedemdziesiątych*<sup>12</sup>. O tym, w jaki sposób ukształtował się jego styl i co skłoniło go do próby naśladowania głosem instrumentów, Jarreau opowiada w wywiadzie dla portalu ChicagoJazz: *Cóż, wydarzyło się to w okresie, kiedy naprawdę zacząłem odkrywać coś innego niż stanie na czele tria instrumentalistów. Eksperymentowałem z jednym instrumentem — gitarą. Nagle pojawiło się całe to pomieszczenie, w którym zwykle byli jeszcze perkusista, basista i pianista mający do dyspozycji osiemdziesiąt osiem klawiszy. Przez lata słuchałem ludzi tworzących muzykę za pomocą instrumentów perkusyjnych i perkusji. Wszystko to zostało we mnie — to, co grali ci muzycy — i pozwoliłem temu się ujawnić. [...] Tak naprawdę zaczęło się to dziać dopiero po dwudziestce — mniej więcej w czasie, kiedy George [Duke — przyp. J.Ś.] i ja rozstaliśmy się, a nie było tria instrumentalistów, z którym mógłbym pracować*<sup>13</sup>.

Jego czwarty album, *All Fly Home*, został wydany w 1978 roku. Jarreau zdobył drugą Grammy dla najlepszego wokalisty jazzowego. Po nim zrealizował wiele oryginalnych projektów, w tym album *This Time* z lat 80., a także sprzedany w milionach egzemplarzy *Breakin’ Away*. Choć odbył tournée po Europie, gdzie cieszył się ogromną popularnością, pozostawał stosunkowo mało znany w Stanach Zjednoczonych, i to pomimo zdobycia nagród Grammy dla najlepszego wokalisty jazzowego w 1978 i 1979 roku. To właśnie album *Breakin’ Away*, wydany w 1981 roku, okazał się sukcesem komercyjnym. Przyniósł także artyście kolejne nagrody Grammy: dla najlepszego wokalisty popowego i najlepszego wokalisty jazzowego (za utwór *Blue Rondo à La Turk*).

Sukces wokalisty był powodem rozczarowania krytyków, niektórzy recenzenci zdyskredytowali bowiem *Breakin’ Away* za popowy charakter. Podobne zarzuty dotyczyły kolejnych albumów artysty, a wydawnictwa takie jak *High Crime* i *L Is for Lover* uważane są przez purystów jazzu za komercyjne nagrania w stylu pop-funk.

---

<sup>12</sup> *Al Jarreau Biography*, <https://www.musicanguide.com/biographies/1608000048/Al-Jarreau.html>, dostęp: 17.07.2022 (tłum. J.Ś.).

<sup>13</sup> *In His Own Words... Al Jarreau*, <https://www.chicagojazz.com/post/in-his-own-words-al-jarreau>, dostęp: 17.07.2022 (tłum. J.Ś.).

Swobodne poruszanie się w wielu stylistykach oraz gatunkach muzycznych nie jest jednak wadą, lecz ogromną zaletą, a także dowodem wszechstronnych umiejętności i wrażliwości muzycznej wykonawcy. Każdy artysta ma prawo pokazywać pełny zakres swoich zainteresowań muzycznych, nie będąc przez nikogo ograniczanym. Na ten temat dobitnie wypowiedział się sam Jarreau na łamach „DownBeat” w wywiadzie przeprowadzonym przez Steviego Blooma: *Lubię robić dużo różnych rodzajów muzyki, więc nie zamierzam być ograniczany przez moich krytyków ani nikogo innego. Może pewnego dnia zechcę tworzyć punka, rock & rolla. Lubię też śpiewać rhythm & bluesa. Mogę nagrać funk na płycie, a potem stworzyć trochę jazzu. Albo moje następne dzieło może być zainspirowane jakimś utworem klasycznym, bo to też jest we mnie. Ale jednego możesz być pewien — cokolwiek zrobię, zawsze będzie to dobra muzyka*<sup>14</sup>.

Następne lata działalności artystycznej ugruntowały jego pozycję na rynku muzycznym. Otrzymywał kolejne nagrody i nominacje: jego przebój R&B *So Good*, pochodzący z albumu *Heart's Horizon*, przyniósł mu nominację do Grammy, tym razem w kategorii najlepszy album R&B, a za koncert *Heaven and Earth* z 1992 roku otrzymał swoją piątą Grammy za najlepszy występ wokalny R&B.

Ważne wydarzenie dla wokalisty miało miejsce w 1994 roku, kiedy wydano albumu *Tenderness*. Na tej wyjątkowej płycie, wyprodukowanej przez basistę Marcusa Millera, do Jarreau dołącza gwiazdorski skład, m.in.: Joe Sample (fortepian, Fender Rhodes), Marcus Miller (gitara basowa), Michael „Patches” Stewart (trąbka), Steve Gadd (perkusja), Paulinho da Costa (instrumenty perkusyjne), David Sanborn, Kenny Garrett (saksofony).

Uhonorowaniem osiągnięć Jarreau było przyznanie mu gwiazdy w Hollywood Walk of Fame w marcu 2001 roku. Potwierdziło to jego status jednego z najlepszych wokalistów pokolenia.

Trzydziestolecie działalności w branży muzycznej przyniosło kolejny punkt zwrotny w jego karierze — współpracę z rówieśnikiem, legendarnym gitarzystą i wokalistą R&B, George’em Bensonem. Artyści stworzyli wtedy albumu *Givin’ It Up*. Na nagrania odbywające się wiosną 2006 roku zaproszono wielu wybitnych artystów, w tym Herbiego Hancocka, Sir Paula McCartneya, Jill Scott, Chrisa Bottiego i Patti Austin. *Givin’ It Up* został wydany 24 października 2006 roku przez Concord Music Group/Monster Music, a w 2007 roku zdobył dwie nagrody Grammy: za najlepsze tradycyjne wykonanie wokalne R&B za utwór *God Bless the Child* (duet z Jill Scott) i w kategorii Best Pop Instrumental Performance za utwór *Mornin’*.

---

<sup>14</sup> *Al Jarreau Biography*, dz. cyt. (tłum. J.Ś.).

Gdy na łamach magazynu „DownBeat” Jarreau zdradzał swoje plany artystyczne, mówił o albumie inspirowanym muzyką brazylijską, o śpiewaniu z big-bandem oraz o powrocie do swojej pierwszej płyty, nagranej z triem George’a Duke’a. To ostatnie zamierzenie zrealizował w 2014 roku, wydając nagranie *My Old Friend: Celebrating George Duke*, które poświęcił zmarłemu przyjacielowi.

Wokalista długi czas chorował, miał problemy z oddychaniem. 23 lipca 2010 roku podano informację, że przebywa w szpitalu we Francji, gdzie trafił po występie w Barcelonnette. Leczone go z powodu problemów z układem oddechowym i arytmia serca. W czerwcu 2012 roku zdiagnozowano u niego zapalenie płuc, co spowodowało odwołanie kilku koncertów we Francji. Choć nie doszedł w pełni do formy, intensywnie koncertował przez następne pięć lat. W lutym 2012 roku został zaproszony na słynny włoski festiwal w San Remo, aby śpiewać z włoską grupą Matia Bazar. Efektem tej trasy koncertowej są dwa albumy: *Al Jarreau and the Metropole Orkest: Live* i *Al Jarreau and the Metropole Orkest: Live 2*.

Po hospitalizacji w Los Angeles z powodu ogólnego wyczerpania 8 lutego 2017 roku Jarreau odwołał swoje pozostałe koncerty zaplanowane na tamten rok. Zmarł w Los Angeles nad ranem 12 lutego 2017 roku w wieku 76 lat, zaledwie dwa dni po ogłoszeniu swojego przejścia na sceniczną emeryturę i na miesiąc przed swoimi 77. urodzinami.

Al Jarreau zapisał się na kartach historii jazzu jako jeden z najwybitniejszych wokalistów. Nie bez przyczyny został nazwany „głosem wszechstronności” przez „Chicago Tribune” i „jednym z największych światowych zasobów naturalnych” przez „Detroit News”<sup>15</sup>. Utytułowany mianem akrobata scatu, Jarreau według wielu krytyków nie ma sobie równych wśród wokalistów swojego pokolenia. Pozostaje w pamięci swoich słuchaczy jako wszechstronny, charyzmatyczny artysta i improwizator.

---

<sup>15</sup> <https://aljarreau.com/about-al/>, dostęp: 17.07.2022.

### 3.2.2. *Take Five*

Nagranie analizowanej solówki, którą Al Jarreau zaśpiewał w standardzie jazzowym autorstwa saksofonisty grupy Dave Brubeck Quartet, Paula Desmond, pochodzi ze słynnego tournée po Europie. Na tej trasie koncertowej wokalista improwizował, naśladowując brzmienie różnych instrumentów. Wtedy też utwór *Take Five* w wykonaniu Jarreau i jego zespołu tak bardzo spodobał się publiczności, że odtąd fani artysty domagali się go na każdym występie. Koncertowe nagrania znalazły się na dwupłytowym albumie *Look to the Rainbow*. Pokazał on na nich swoją wirtuozerię, a partie instrumentów zaśpiewane w standardzie *Take Five* potwierdziły, że jest jednym z najlepszych wokalistów jazzowych.

Podobnie jak w przypadku analizy języka artystycznego Kurta Ellinga omówienie stylu Ala Jarreau rozpocznie opis improwizacji skupiającej w sobie wszystkie cechy będące znakiem rozpoznawczym jego twórczości.

Utwór utrzymany jest w metrum 5/4 w pulsacji ósemkowej (*straight eights*). Rozpoczyna się improwizowanym intro wokalisty, opierającym się na samym rytmie oraz różnorodnej artykulacji. Do wykonania wartości rytmicznych wykorzystuje on różne sylaby, a także odgłosy, które powstają przy głośnym wdechu i wydechu. Zabieg ten jest charakterystyczny dla wypowiedzi muzycznych Jarreau. Na początku do ósemkowego rytmu używa głosek *t, c*, co może się kojarzyć z brzmieniem hi-hatu z zestawu perkusyjnego, następnie zmienia je na *ć, k*. Te szeleszczące głoski zaczynają zamieniać się w sylaby. W tle słychać także tupanie wokalisty, tworzące nowe akcenty. Rytm jest przeżywany przez niego tak intensywnie i zakorzeniony w jego świadomości do tego stopnia, że próbuje wyrazić go całym swoim ciałem. Do wokalnego intro dołącza shaker, zaznaczający każdą ósemkę w takcie. W jego partii akcent przypada na pierwszą i na czwartą miarę taktu. Sylaby zamieniają się w słowa *could you take a little time*. Po chwili Jarreau wybiera pojedyncze wyrazy z tej zbitki. Rozpoczyna zabawę składającymi się na nie sylabami i dodaje kolejne. Pojawiają się także następne słowa: *one, two, three*. W końcu dołącza cała sekcja (wibrafon, Fender Rhodes, perkusja). Wtedy pomiędzy struktury rytmiczne tworzone przez wdechy i wydechy Jarreau wprowadza krótkie, motywiczne melodyjki oparte na trzech dźwiękach, brzmiąc jak elektroniczny syntezator. W tym fragmencie oprócz ósemek i ćwierćnut gdzieś słychać przejścia szesnastkowe. Zanim jeszcze rozpoczęła się ekspozycja tematu i improwizacja, artysta pokazuje swój kunszt wykonawczy: jego błyskawiczne przechodzenie pomiędzy „wdechowo-wydechową” strukturą rytmiczną a śpiewaniem melodii wydaje się być niemożliwe do wykonania przez jednego człowieka. Fragmenty te sprawiają wrażenie



nakładania się na siebie dwóch niezależnych partii wykonywanych przez dwóch muzyków jednocześnie.

W końcu wokalista odpuszcza motyw rytmiczny i pozostaje w obszarze śpiewania wymyślonej melodyjki. Po improwizowanym intro następują trzy ekspozycje tematu, przedzielone czterotaktowymi interludiami, będącymi modulacjami do kolejnych tonacji. Przed samym solo chorem, który opiera się na przebiegu harmonicznym części A standardu, również dodano interludium. Tutaj modulacja prowadzi do tonacji wyjściowej F-dur.

Każde kolejne przedstawienie tematu coraz bardziej się od niego oddala. Już na tym etapie utwór jest na tyle swobodną interpretacją oryginału, że nosi znamiona improwizacji. Wokalista z ogromną łatwością porusza się w warstwie rytmicznej i harmonicznnej, tworząc w zasadzie własną linię melodyczną. Należy dodać, że interludia również są pełne scatowych solówek.

Podczas ośmiotaktowego wprowadzenia do właściwego solo choru Jarreau rozpoczyna improwizację. Ta część jest spokojna: wokalista używa w nim długich dźwięków. Pierwszą nutę, utrzymaną przez kilka taktów, wykonuje barwą głosu o nosowym zabarwieniu. Jarreau w swym wykonawstwie często wykorzystuje takie brzmienie. W kolejnych taktach znów zamiast nic nieznaczących sylab używa słów *come take five*. Pojawiają się także glissanda, łączące kolejne długie dźwięki. Przykład 3.4 przedstawia zapis nutowy improwizacji.

AL JARREAU  
SOLO TRANSCRIPTION  
FROM 4:00 TO 6:50

# TAKE FIVE

LOOK TO THE RAINBOW - LIVE IN EUROPE (LIVE 1977)

PAUL DESMOND  
FROM THE DAVE BRUBECK QUARTET

0 \_\_\_\_\_ COME

5 8 TAKE FIVE \_\_\_\_\_

9 8 COME TAKE . . . . .

13 8

17 8 TWO TREE

21 8 FOUR FIVE \_

25 8

29 8

31 8 LI - STEN TO THE THINGS LI - STEN TO THE LI - STEN TO THE THINGS LI - STEN TO THE

Chord markings:  $E^b_{MIN}7$ ,  $B^b_{MIN}9$ ,  $D_{MIN}7$ ,  $A_{MIN}9$ . (REPEAT CHORDS TILL SOLO END)

33<sup>8</sup> WORDS LI - STEN TO THE THINGS AND LI - STEN TO THE THINGS (TOLD) (YOU) (GIRL)

35<sup>8</sup> AND LI - STEN TO THE WORDS LI - STEN LI - STEN TO THE WORDS (TOLD) (YOU) (GIRL)

37<sup>8</sup> LI - STEN THINGS IN THE WORLD LI - STEN TO (Y) (Y) (Y) WHAT I'M THINK

39<sup>8</sup> (Y) (Y) (Y) (Y) (Y) (Y) (Y) (Y) I'M TOLD YOU

41<sup>8</sup> M... SWEET THINGS \_\_\_\_\_ YOU

43<sup>8</sup> TAKE A LI - TLE LI - TLE TIME BE - BE \_\_\_\_\_ TOLD YOU

45<sup>8</sup> (Y) SWEET THING \_\_\_\_\_ COULD - YOU

47<sup>8</sup> TA - KE LI - TLE LI - TLE TIME (WHAT) (IF) \_\_\_\_\_ WE CAN

49<sup>8</sup> PLAY A - ROUND WE CAN DO A ROUND WE CAN JUMP DOWN THROUGH THE RAMP

51<sup>8</sup> PLAY A - ROUND WE CAN DO A \* \* \* \* \*

TAKE FIVE

3

53 8

55 8

57 8

59 8

61 8

63 8

65 8

67 8

69 8

71 8

4

TAKE FIVE

73 <sup>8</sup>

75 <sup>8</sup>

77 <sup>8</sup>

79 <sup>8</sup>

81 <sup>8</sup>

83 <sup>8</sup>

85 <sup>8</sup>

87 <sup>8</sup>

89 <sup>8</sup>

91 <sup>8</sup>

93 8

95 8

97 8

99 8

103 8

105 8

107 8

113 8

117 8

Przykład 3.4. Transkrypcja improwizacji Ala Jarreau w utworze *Take Five* z albumu *Look to the Rainbow — Live in Europe* z 1977 roku

Źródło: opracowanie własne.

Pod koniec taktu 13 Jarreau rozpoczyna ciąg ósemek wykonywanych na każde „i”, jednak pauzy wypełnione są wspomnianymi wcześniej odgłosami branych rytmicznie wdechów. W tym fragmencie używa głoski *e*. W taktach 17–23 pomiędzy wdechowe efekty rytmiczne, ósemki oraz pauzy wplata powtórzoną cztery razy zbitkę wyrazów *could you take of* i kolejno odliczane cyfry (*two, three, four, five*), za każdym razem przesuując rytm, w którym ją wykonuje, na inne miary taktu.

W taktach 24–30 powtarza się podobna figura rytmiczna, zaznaczająca w każdym takcie na trzech pierwszych miarach tylko drugą z ósemek, a na czwartej i piątej wszystkie ósemki. Wyjątek stanowi takt 25, w którym użyte zostały dłuższe wartości o mocno zaakcentowanych początkach, przypadających kolejno na drugą ósemkę pierwszej miary taktu, na trzecią miarę taktu, na drugą ósemkę czwartej miary.

Od taktu 31 rozpoczyna się rytmiczno-słowna zabawa. Jarreau używa do tego zdań *listen to the things* oraz *listen to the words*. Po raz kolejny w swym mistrzowskim poczuciu rytmu przesuwa początki wypowiedzianych fraz na różne miary taktu (*rhythmic shifts*). Ciekawego efektu w tych zapętlonych zbitkach dodaje zdwajanie niektórych słów. W ten sposób powstają jakby wyprzedzenia rytmiczne przed wejściami właściwych fraz. Zabieg ten przywodzi na myśl zacinającą się płytę.

W końcówce taktu 40 kończy się część czysto perkusyjna solówki, a rozpoczyna się melodia. Na początku Jarreau wyśpiewuje dwie dwutaktowe frazy. Powtarza je od końcówki taktu 44, zachowując identyczny rytm i kształt melodii, jednak używa wyższych nut. Od piątej miary taktu 48 można usłyszeć zapętlenie następującego przebiegu dźwięków: g–a–b–a. Do ich wykonania Jarreau używa ósemki i ćwierćnuty w różnych konfiguracjach. Umiejscowione w ósemkowym rytmie ćwierćnuty dają wrażenie chwilowego zatrzymania i skupienia uwagi, co sprawia, że na każdą z nich przypada akcent. Wokalista przesuwa go na różne miary taktu, operując kolejnymi wyrazami. Fragment ten śpiewa, uwydatniając niskie tony. Słychać ciepłą, okrągłą barwę głosu. Od taktu 52 Jarreau od słów przechodzi do scatu, a w 53 takcie do schematycznej melodyjki, która na przemian wznosi się i opada, dodaje dźwięk *c*<sup>1</sup>. Zmienia także brzmienie swojego głosu na nieco bardziej jasne, ostre.

Kończówka taktu 56 przynosi ciekawy element kolorystyczny: chodzi o dźwięk *h*. Pojawił się on także na chwilę już w takcie 47. Jednak do tego momentu wokalista posługiwał się głównie dźwiękami gamy F-dur. W takcie 56 oraz następnym używa dźwięku *h*, stanowiącego w kontekście akordu *D<sub>M</sub>I*<sup>7</sup> sekstę wielką, charakterystyczną dla użytej tutaj skali doryckiej. Ten specyficzny dorycki efekt kolorystyczny jest od razu słyszalny. Na tym odcinku barwa głosu Jarreau staje się jeszcze bardziej jaskrawa, nosowa. Przez kreowanie

specyficznego brzmienia, użycie ciekawych sylab oraz ornamentów (np. mordentu w takcie 67) tworzy pewną stylizację. Fragment ten może przywołać na myśl języki plemion afrykańskich, a także śpiewy tamtejszych ludów. Wrażenie to potęguje bardzo miękki atak dźwięków. Nie są one też trafione wprost, wokalista nie celuje od razu w ostateczną wysokość dźwięków. Każdy z nich zaczyna się bardzo małym, ledwie słyszalnym glissandem. Takty 61–62 zawierają dwutaktową frazę, w której melodia ma opadający kierunek. Powtarza się ona w zmodyfikowanej (głównie przez rytm) postaci w taktach 63–64. W taktach 65–66 Jarreau stosuje identyczny sposób budowania melodii jak we wcześniejszych częściach: opiera ją na przebiegu dźwięków  $d^1-e^1-f^1-e^1$  w rytmie ósemkowo-ćwierćnotowym. Takty 67–68 zawierają przesuwany na różne miary taktu motyw dźwiękowy  $d^1-f^1-e^1$ . W dwóch pierwszych powtórzeniach składa się on z ćwierćnoty z kropką, ósemki i ćwierćnoty, a w trzecim powtórzeniu — z trzech równych ćwierćnot. Takty 69–72 zawierają ciąg ćwierćnot. Motyw w każdym z tych taktów zbudowany jest w identyczny sposób: melodia rozpoczyna się dużym skokiem interwałowym (w pierwszym i drugim takcie kwartą, w trzecim takcie kwintą, w czwartym sekstą małą), po którym następuje pochód dźwięków w dół.

Takty 73–78 są fragmentem przejściowym pomiędzy częścią melodyczną a tą, w której Jarreau skupia się wyłącznie na rytmie. Wokalista zaczyna bardziej akcentować i wyraziściej wykonywać rytm. Nie są to do końca precyzyjne, zaśpiewane pełnym brzmieniem głosu dźwięki. Jednak ich wysokość jest lekko zaznaczona i jeszcze nie do końca można zaliczyć ten fragment do przebiegu czysto perkusyjnego. W taktach 73 i 74 słyszalne są wyraźne glissanda.

W takcie 80 Jarreau zamienia się już w pełnoprawny instrument perkusyjny. Trwa to aż do taktu 88, w który wkrada się pojedynczy dźwięk. Artysta znów używa kombinacji ósemek, ćwierćnot, pauz, akcentów przypadających na różne miary taktu, co robi niesamowite wrażenie i świadczy o niezwyklej intuicji rytmicznej, szczególnie że chodzi o metrum nieparzyste. W 81 takcie ciekawym elementem jest przemycona triola. Muzyk cały czas kontroluje przebieg formalny utworu, mając pełną świadomość miejsca, w którym się znajduje, o czym może świadczyć to, że potrafi co jakiś czas wrócić na pierwszą miarę taktu, a także konstruować kolejne logiczne frazy.

Od taktu 88 Jarreau przywołuje motyw z interludium. Miesza perkusyjne partie rytmiczne z prostą melodią zbudowaną zaledwie na trzech dźwiękach, brzmiąc przy tym jak instrument elektroniczny. Za pierwszym razem wtrąca tylko pojedynczy dźwięk  $d^1$ , w kolejnych taktach go podwaja. W takcie 92 podwójny dźwięk oprócz tego, że przypada na drugą ósemkę trzeciej miary oraz na czwartą miarę (jak wcześniej), przypada jeszcze na drugą



ósemkę pierwszej miary oraz na drugą miarę. W takcie 93 wokalista przełamuje ósemkowo-ćwierćnotową monotonię, wplatając ciekawy przebieg szesnastkowy. W takcie 95 dodaje do przebiegu nutę  $c^1$ , a w 96: a. Za każdym razem dźwięki śpiewane oraz perkusyjne przypadają na inną miarę taktu. Ponownie słychać efekt nakładania się na siebie dwóch niezależnych, kontrapunktycznych elementów muzyki (perkusyjnego i melodycznego) wykonywanych jednocześnie przez jednego człowieka.

Od taktu 97 można usłyszeć już pełnoprawnie wyśpiewaną motywiczną melodyjkę, w całości wykonaną w rejestrze głowowym, brzmiącą miękko i okrągło dzięki użyciu samogłoski *u*. W pauzy wkradają się jednak sugestywne oddechy, które pełnią funkcję rytmicznego echa. Napięcie w improwizacji wzrasta. Podbija je coraz większa liczba synkop, a także nuty spoza tonacji wkradające się pomiędzy dźwięki odpowiadające danym akordom.

Od taktu 105 następuje ciąg glissand wykonanych w nietypowy sposób. W trakcie glissanda dźwięk jest niestabilny, powstały dzięki ciąglemu, szybkiemu artykułowaniu litery *l*, co nadaje temu fragmentowi ciekawy efekt brzmieniowy. Kolejne glissando prowadzi do dźwięku wykonanego falsetem z chuchającym nastawieniem głosowym.

W ostatnich taktach (113–119) wokalista używa chromatycznego pochodzenia dźwięków o nosowym brzmieniu, wyśpiewanych w dynamice *forte*. Wykonuje je przy użyciu dłuższych wartości rytmicznych.

Improwizacja ta wyraźnie pokazuje, że styl Jarreau kreowany jest przez rytm. Wszystkie elementy, takie jak zabawa słowem, sylabami, zdaniami, ciekawa artykulacja (np. głośne wdechy), są narzędziami do różnorodnego rozkładania akcentów, przesuwania i urozmaicania warstwy rytmicznej. Należy także zauważyć, że wszystkie melodie tworzone przez artystę podczas improwizacji mają zazwyczaj nieduży ambitus i opierają się na ograniczonej liczbie dźwięków.

### 3.2.3. *Groovin' High*

Utwór *Groovin' High*, z którego pochodzi analizowane solo, znalazł się na płycie *Accentuate the Positive*, wydanej w 2004 roku. W nagraniu wokaliście towarzyszy sekcja rytmiczna w składzie: Larry Williams (fortepian), Anthony Wilson (gitara), Christian McBride (kontrabas), Peter Erskine (perkusja).

Utwór rozpoczyna się rytmicznym riffem wokalisty w dość szybkim tempie w metrum 4/4. Po ośmiu taktach dołącza do niego groove perkusji. Po kolejnych ośmiu taktach

Jarreau, nadal tylko w towarzystwie perkusji, prezentuje temat wykonywanego standardu jazzowego scatem, wplatając pomiędzy dźwięki melodii improwizowane efekty perkusyjne na wzór tego, co robił w utworze *Take Five*. Po dwunastu taktach kontrabas zaczyna grać melodię razem z wokalistą. Do tematu ze zmodyfikowaną końcówką (w stosunku do oryginału w tej aranżacji forma jest poszerzona o dwa takty), dodane są jeszcze dwa takty przejścia, które wokalista wypełnia *a capella*. Dopiero po takim intro następuje wejście całej sekcji i właściwa ekspozycja melodii z tekstem. Zaraz po tym słychać dwutaktowy stop time sekcji, wypełniony tym razem przez kontrabasistę. Towarzyszy mu perkusista, wykorzystujący sam hi-hat. Pierwszy chorus opisywanego solo posiada 16 taktów i jest zapętlaniem czterech akordów:  $F_{\#MI}^7 - G_{MI}^7 - A_{bMI}^7 - D_b^7$ . Improwizuje na nim McBride. Partię solo kontynuuje Jarreau, opierając swoją wypowiedź na właściwej formie utworu. Przykład 3.5 przedstawia zapis tej improwizacji.

AL JARREAU  
SOLO TRANSCRIPTION  
FROM 1:52 TO 2:42

# GROOVIN' HIGH

DIZZY GILESPIE

ACCENTUATE THE POSITIVE (2004)

♩ = 228

D MAJ7

D<sup>b</sup> SUS

C7

B<sup>b</sup>7

B7

A7

F<sup>#</sup> MIN7

G MIN7

A<sup>b</sup> MIN7

D<sup>b</sup>7

D MAJ7

(SOLO DOUBLE BASS)

D<sup>b</sup> SUS

C7

B7

B<sup>b</sup>7

A7

F<sup>#</sup> MIN7

G MIN7

A<sup>b</sup> MIN7

D<sup>b</sup>7

D MAJ7

D<sup>b</sup> SUS

C7

B7

B<sup>b</sup>7

A7

F<sup>#</sup> MIN7

G MIN7

A<sup>b</sup> MIN7

D<sup>b</sup>7

(VERZE) D MAJ7

WHIS - - - SPE - - - RING ...

Przykład 3.5. Transkrypcja improwizacji Ala Jarreau w utworze *Groovin' High* z albumu *Accentuate the Positive* z 2004 roku

Źródło: opracowanie własne.

Dwa pierwsze takty solo wokalnego opierają się na dźwiękach skalowłasciwych oraz synkopowanym rytmie. Takty 3–6 zawierają pochody ósemkowe. Na początku melodia ma kierunek opadający, następnie pnie się ku wyższym dźwiękom. Wokalista używa tu chromatyki, dźwięków przejściowych. Ciekawy jest sposób, w jaki wykonuje te frazy. Nie śpiewa pełnym głosem, utrzymuje cichą dynamikę, używa niewielu szerokich samogłosek. Brzmi to, jak gdyby celowo przymykał usta tak, aby jedynie nucić melodię.

W kolejnych taktach wielokrotnie powtórzone dźwięki tej samej wysokości dają efekt bardziej perkusyjny niż melodyczny. Takty 12–16 to znów melodia, która na przemian wznosi się i opada. Nie tworzy jej jednak ciąg nieprzerwanych ósemek, a w przebiegach występuje sporo pauz, które przyczyniają się do powstawania offbeatów.

Nieoczywiste rozwiązanie muzycy stosują w taktach 17–32. Kontrabasista w środku improwizacji Jarreau zaczyna wymieniać z nim czwórki. Pierwsza odpowiedź wokalisty na cztery takty wypełnione przez kontrabas w pierwszej połowie ma charakter perkusyjny, a w drugiej melodia składa się z krótkich przebiegów chromatycznych. Druga odpowiedź, w taktach 29–32, zaczyna się od dwukrotnego powtórzenia chromatycznego motywu, po czym wokalista znów prześlizguje się po rozłożonych akordach w górę i w dół, dodając dźwięki przejściowe.

To, co dzieje się w taktach 33–48, jest specjalnością wokalisty. Jarreau mistrzowsko bawi się rytmem, przesuwając akcenty na różne części taktów w ciągu ósemek. Akcenty są kluczowe w jego perkusyjnych improwizacjach — w zapisie widać z pozoru banalny ciąg ósemek, lecz akcenty sprawiają, że podczas słuchania tych monottonnych wartości wyłania się bardzo interesujący rytm. Jednostajność urozmaica także przejście przez instrumentalistów w taktach 45–48 na swingowy feeling i kontrabasista grający walking, podczas gdy w warstwie wokalne pozostają *straight eights*.

Ambitus melodii poszczególnych fragmentów, podobnie jak w *Take Five*, pozostaje dość mały. Tempo utworu jest bardzo szybkie. Warto zwrócić uwagę na to, z jaką łatwością oraz lekkością w tym morderczym tempie Jarreau kreuje frazy pełne ciekawych dźwięków, a także przechodzi płynnie od perkusyjnych efektów do śpiewu i odwrotnie.

Pierwsze analizowane nagranie Jarreau pochodzi z 1977 roku, natomiast to omawiane w tym podrozdziale powstało w 2004 roku. Dzieli je 27 lat, a styl wokalisty pozostaje niezmienny. Mimo upływu czasu element wychodzący na pierwszy plan w improwizacjach Jarreau to rytm. Na przestrzeni lat jego język artystyczny zachowuje spójność.

#### 3.2.4. *Spain (I Can Recall)*

Utwór *Spain* w wykonaniu Ala Jarreau znalazł się na jego płycie *This Time*, wydanej nakładem wytwórni Warner Bros. w 1980 roku. W tej jednej z najbardziej rozpoznawalnych kompozycji współczesnego jazzu, autorstwa pianisty Chicka Corei, wokaliście towarzyszą następujący instrumentalisci: Larry Williams (Fender Rhodes, syntezator), Steve Gadd (perkusja), Abraham Laboriel (gitara basowa). Tekst do utworu, którego pierwotna wersja powstał z myślą o składzie złożonym z samych instrumentalistów, dopisał sam Al Jarreau.

Wstęp do utworu jest częścią zaśpiewaną *ad libitum* przy akompaniamencie pianina Fender Rhodes. Po intro dwa pierwsze takty tematu, wykonywanego już w pulsie, należą do wokalisty i pianisty. Pierwszą ćwierćnutę uderza w werbel także perkusista, aby wyraźnie zaznaczyć wejście. Po dwóch taktach słychać już cały zespół. Utwór utrzymany jest w metrum 4/4 w pulsacji ósemkowej (*straight eights*) oraz, podobnie jak poprzednie analizowane utwory, dość szybkim tempie.

Pierwsze solo po ekspozycji tematu wykonuje Williams na syntezatorze. Tę improwizację od drugiej w kolejności, śpiewanej przez Jarreau, oddziela kolejna ekspozycja tematu. Ta wypowiedź wokalisty różni się trochę od poprzednich, ponieważ brak w niej czysto perkusyjnych przebiegów. Zawiera ona jednak pewne elementy cechujące jego styl. Przykład 3.6 przedstawia zapis nutowy solo.

AL JARREAU  
SOLO TRANSCRIPTION  
FROM 4:35 TO 5:20

# SPAIN (I CAN RECALL)

CHICK COREA

PERFORMED BY AL JARREAU

LATIN FEEL ♩ 270  
G MAJ<sup>7</sup>

5  
9  
13  
17  
21  
25  
29  
33  
37  
41  
45

VERGE

Przykład 3.6. Transkrypcja improwizacji Ala Jarreau w utworze *Spain* z albumu *This Time*  
z 1980 roku

Źródło: opracowanie własne.

Pierwsze takty zaczynają się długo przytrzymanym dźwiękiem e<sup>1</sup>, poprzedzonym czymś w rodzaju krótkiego trylu. Na końcówce trzymanego dźwięku wokalista wykonuje go w sposób imitujący fletowe *frullato*.

W takcie 10 po pauzie ósemkowej rozpoczyna się motyw złożony z dźwięków oddalonych od siebie o sekundę małą. Po kolejnej pauzie ósemkowej wokalista ponownie używa ruchów półtonowych, opisując prymę akordu A<sup>7</sup>.

W taktach 13–16 rozpiętość frazy nie przekracza interwału kwarty. Dźwięki są blisko siebie, nie ma żadnych skoków. W pierwszych dwóch taktach oscylują wokół prymy akordu oplecionego raz z góry dźwiękiem e<sup>1</sup>, raz z dołu dźwiękiem cis<sup>1</sup>. W kolejnym takcie wokalista zaczepia o tercję następnego akordu.

Od taktu 17 wznosząca się melodia nabudowuje kulminacyjny dźwięk a<sup>1</sup> na początku taktu 20, będący zwieńczeniem glissanda rozpoczętego od dźwięku fis<sup>1</sup>, poprzedzonego synkopami. Ciekawie brzmi też dźwięk a<sup>1</sup> na końcu taktu 18. Jest krótki, jednak intrygujący, gdyż nagle z gardła Jarreau na chwilę wydobywa się falset.

Kolejny fragment to melodia pełna chromatycznych przejść, dźwięków zaatakowanych na słabych częściach taktów. Takty 24–28 mają charakter perkusyjny. Wokalista wykonuje za pomocą jednego dźwięku (d<sup>1</sup>) motyw rytmiczny. Na przełomie taktów 24 i 25 używa grupy trzech ósemek, ćwierćnut oraz pauzy ćwierćnutowej. Podczas powtórzenia zamienia ósemki na triolę ćwierćnutową. Motyw ma łącznie długość trzech ćwierćnut, a metrum utworu to 4/4, co sprawia, że początek motywu przesuwają się cały czas na inną miarę taktu.

Na takty 29–30 składają się półtonowe przejścia i offbeats, po których w taktach 31 i 32 następuje chromatyczny ciąg ósemek prowadzący z góry na dół od g<sup>1</sup> do a, wykończony synkopami. Co ciekawe, do tego momentu Jarreau tworzy swoje solo, posługując się dźwiękami w obrębie oktawy (od a do a<sup>1</sup>). Mimo to bogactwo środków rytmicznych i różnorodna artykulacja sprawiają, że jest ono bardzo intensywne i interesujące.

W taktach 34–39 wokalista tworzy linię melodyczną przy wykorzystaniu tych samych środków co poprzednio. W 36 takcie można zauważyć użycie większych skoków interwałowych oraz lekkie poszerzenie ambitusu melodii przez wprowadzenie dźwięku gis.

Dźwięki wyśpiewywane przez Jarreau od 40 taktu są spóźnione względem beatu. Wrażenie to potęguje zastosowanie dużej liczby synkop, użycie trioli ćwierćnutowych oraz odpowiednie, lekko opóźnione osadzenie dźwięków w pulsie. Pod koniec następuje też prawdziwy przeskok, jeśli chodzi o zakres dźwięków melodii. Jej rozpiętość zamyka się w dźwiękach H–h<sup>1</sup>. Od taktu 41 wyraźnego bluesowego charakteru nadają melodii liczne *blue notes*. Wokalista dodatkowo moduluje brzmienie swojego głosu. Przechodzi od wyższych

dźwięków, które śpiewa jaśniejszą barwą, do dźwięków oktawę niższych, śpiewanych dużo ciemniejszą, głęboką barwą. Choć, jak wspomniano wcześniej, improwizacja ta nie jest zdominowana partiami czysto perkusyjnymi, nadal zachowuje pewne stałe cechy stylu Jarreau.

Język artystyczny wokalisty opiera się na rytmie, i to zawsze warstwa rytmiczna jego wypowiedzi przykuwa największą uwagę. Do budowania melodii we frazach używa najczęściej zaledwie kilku dźwięków, zwykle położonych blisko siebie, oraz chromatyki. W jego improwizacjach rzadko występują duże skoki interwałowe czy rozłożone akordy, a ambitus poszczególnych fragmentów jest raczej mały w porównaniu z tym charakteryzującym wypowiedzi muzyczne innych artystów. Rytm oraz oryginalna artykulacja są tym, co wychodzi na pierwszy plan w śpiewie Ala Jarreau i stanowi *clou* jego języka artystycznego. Swoją narrację muzyczną kreuje przez swego rodzaju zabawę rytmem, zmieniające się akcenty oraz grę słów i użycie nietypowych sylab.

### 3.3. Ella Fitzgerald

#### 3.3.1. Życie i twórczość

Znana jako *The First Lady of Song*, Ella Fitzgerald była przez ponad pół wieku najpopularniejszą wokalistką jazzową w Stanach Zjednoczonych. W swoim życiu zdobyła 13 nagród Grammy i sprzedała ponad 40 milionów albumów. Przez większość lat kariery zajmowała czołowe miejsca w dorocznych zestawieniach wpływowych magazynów muzycznych. Od pierwszej ankiety krytyków „DownBeat”, przeprowadzonej w 1953 roku, aż do połowy lat 70. — niezmiennie figurowała jako numer jeden.

Jej głos był elastyczny, szeroki, precyzyjny i ponadczasowy. Potrafiła śpiewać zmysłowe ballady, popularne piosenki, bebopowe standardy, a także naśladować każdy instrument w orkiestrze. Pracowała ze wszystkimi wielkimi jazzmanami: od Duke’a Ellingtona, Counta Basiego oraz Nata Kinga Cole’a po Franka Sinatrę, Dizzy’ego Gillespiego i Benny’ego Goodmana — a właściwie można powiedzieć, że wszyscy wielcy jazzmani mieli przyjemność pracować z Ellą Fitzgerald.

Występowała w najlepszych salach koncertowych na całym świecie, a jej nazwisko na afiszu sprawiało, że wypełniały się po brzegi. Jej publiczność była tak zróżnicowana, jak skala jej głosu. Stuart Nicholson, przedstawiając ją we wstępie swej książki, pisze: *Jej styl*



wokalny, powszechnie uznany za probierz doskonałości, był podziwiany za czystość tonu, klarowność dykcji, wyobraźnię harmoniczną i niezwykle subtelne poczucie swingu<sup>16</sup>.

Ella Jane Fitzgerald urodziła się w Newport News w stanie Wirginia 25 kwietnia 1917 roku. Jej rodzice, William i Temperance (Tempie), rozstali się wkrótce po jej urodzeniu. Tempie i Ella pojechały razem do Yonkers w stanie Nowy Jork, gdzie ostatecznie wprowadziły się do Josepha Da Silvy, długoletniego partnera Tempie. W 1923 roku urodziła się przyrodnia siostra Elli, Frances.

Aby utrzymać rodzinę, Joe kopał rowy i był szoferem na pół etatu, podczas gdy Tempie pracowała w pralni samoobsługowej, a także zajmowała się cateringiem. Ella również podejmowała różnego rodzaju zajęcia dorywcze.

Jako młoda dziewczyna łatwo się zaprzyjaźniała, co sprawiało, że w swojej dzielnicy miała wielu znajomych. Uważała się za chłopczycę, toteż często przyłączała się do sąsiedzkich meczów baseballowych. Oprócz sportu lubiła tańczyć oraz śpiewać razem z przyjaciółmi, a w niektóre wieczory jeździła z nimi pociągiem do Harlemu, aby oglądać występy w Apollo Theater. W tamtym okresie życia przyszła gwiazda wokalistyki marzyła o karierze tancerki.

Należała do pierwszego pokolenia wzrastającego wraz z radiem. Dzięki niemu muzyka stała się dostępna dla mas. Po I wojnie światowej jazz zyskał niezmierną popularność, a największym powodzeniem cieszyła się muzyka wokalna, ponieważ śpiewano teksty, z którymi można było się utożsamiać. Młodzież kupowała płyty, a zasłyszane z nich oraz z radia piosenki nuciła w trakcie różnych prac. Ella Fitzgerald nie stanowiła w tym wyjątku. Do jej ulubionych artystów należeli: Louis Armstrong (była pod ogromnym wpływem jego śpiewu i nawet już jako doświadczona, uznana artystka często w swych interpretacjach naśladowała jego styl), Boswell Sisters (szczególnie Connee Boswell, jedna z najwybitniejszych wokalistek lat 30.; najbardziej inspirował ją ich impet rytmiczny, swingujący styl, scat oraz aranżacje Connee, wyprzedzające swoje czasy) oraz Bing Crosby. W przytoczonej już wcześniej biografii artystki można przeczytać: *Ella nie odróżniała się od innych dziewcząt swojego pokolenia — czy następnych pokoleń — śpiewając przy słuchaniu aktualnych piosenek. Przychodziło jej to z łatwością, robiła to dobrze, tym bardziej iż miała zdolność słuchu względnego. Słuch względny różni się od absolutnego [...] tym, że posiadający słuch względny słyszy precyzyjnie relacje każdego innego dźwięku do dźwięku brzmiącego i umie zaśpiewać je doskonale czysto. Jest on o wiele bardziej użyteczny dla śpiewających niż*

---

<sup>16</sup> S. Nicholson, *Ella Fitzgerald*, Amber, Warszawa 1995, s. 14.

sluch absolutny, a w przypadku Elli Fitzgerald rozwinął się do tego stopnia, iż stanowił przedmiot podziwu zarówno muzyków, jak i śpiewaków<sup>17</sup>.

Muzyka była dla niej niezwykle ważna: *Przyjaciele i bliscy jej muzycy mówili, jak nieustannie obracała melodie w myślach lub nucila je cicho, wyobrażając sobie, jak mogłyby wyjść w trakcie występu*<sup>18</sup>. Jej niesamowitą pamięć muzyczną oraz ciągle rozmyślanie o różnego rodzaju melodiach w późniejszym okresie jej życia potwierdza gitarzysta Joe Pass, który w latach 1973–1986 nagrał z nią kilka albumów w duecie (w tym albumy nagrodzone Grammy): *Odkąd ją znam, zawsze jakaś melodia chodziła jej po głowie, kiedy siedziała w samochodzie, była za sceną czy w restauracji, zawsze nucila! Zawsze miała w głowie melodię. Była tym pochłonięta*<sup>19</sup>.

W 1932 roku Tempie dostała ataku serca i zmarła. Ella bardzo źle zniosła tę stratę. Przez krótki czas nastolatka mieszkała z Da Silva, jednak później siostra Tempie, Virginia, zabrała ją do siebie, ponieważ dziewczyna nie była dobrze traktowana przez ojczyma. Wkrótce potem Joe zmarł, a młodsza siostra Elli, Frances, do nich dołączyła.

Z powodu problemów z przystosowaniem się do nowych okoliczności (śmierć rodziców, poczucie samotności) Ella stawała się coraz bardziej nieszczęśliwa. Wkraczała właśnie w trudny okres swojego życia. Miała coraz słabsze oceny. W końcu porzuciła szkołę, po to by zająć się domem w czasie, gdy jej ciotka była w pracy.

W 1934 roku jako młoda, aspirująca tancerka postanowiła wejść do branży rozrywkowej. Po kłótni z Virginią szukała schronienia u innej ciotki, jednak ta odmówiła jej przyjęcia. W taki oto sposób Fitzgerald została osobą bezdomną: spała byle gdzie i spędzała czas w okolicach Siódmej Alei, zwanej Czarnym Brodwayem. Niedługo potem wzięła udział w środowym Wieczorze Amatorów, regularnie organizowanym w Apollo Theater. Miała w planach wystąpić tam w roli tancerki, jednak na przesłuchaniu zorientowała się, że w konkursie biorą udział znane już wtedy siostry Edwards, które miały zamknąć główny pokaz. Czując, że nie ma przy nich szans zostać dostrzeżoną, Ella ostatecznie zmieniła zdanie i postanowiła zaśpiewać.

Przy akompaniamencie orkiestry saksofonisty i aranżera Beeny'ego Cartera wykonała utwory *Judy* oraz *Object of My Affection*. Jej śpiew, porównany przez Cartera w jego wspomnieniach do stylu Connee Boswell, tak bardzo spodobał się zgromadzonej publiczności, że Ella zwyciężyła.

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 22.

<sup>18</sup> Tamże, s. 15.

<sup>19</sup> Tamże.

Wówczas nagrodą główną w opisywanym konkursie był tydzień występów w Apollo Theater, dający szansę na dalszy rozwój kariery. Wokalistka jednak nie otrzymała swojego wymarzonego angażu, bo – jak wyjaśnia jej późniejszy współpracownik, wokalista Charles Linton – *była marnie ubrana i w ogóle zaniedbana, ponieważ nie miała gdzie mieszkać*<sup>20</sup>.

W styczniu 1935 roku, po kolejnym wygranym konkursie, tym razem organizowanym w Harlem Opera House, Ella otrzymała szansę na tydzień koncertów z zespołem Tiny’ego Bradshawa. To właśnie tam po raz pierwszy spotkała perkusistę i lidera Chicka Webba. W tamtym czasie zatrudnił on już do swojego zespołu wokalistę Charlesa Lintona. Jego domeną były jednak ballady, dlatego Linton miał za zadanie wyszukać wokalistkę do melodii swingujących. To on przedstawił młodzieńką artystkę Webbowi. Dopomógł jej zdobyć angaż w zespole, pomimo że spotkała się z niechęcią spowodowaną jej zaniedbanym wyglądem. Występując z orkiestrą Webba w Savoyu zdobyła uznanie wśród muzyków, a także publiczności. Oficjalnie stała się wokalistką orkiestry Chicka Webba.

Zdając sobie sprawę z tego, jak dużą szansę przyniósł jej los, Ella mocno zaangażowała się w rolę wokalistki zespołu. Teddy McRae, muzyk, który dołączył do orkiestry w 1936 roku, tak wspomina jej wielki talent oraz profesjonalizm: *Zatkało mnie. [...] czytała a vista lepiej niż ktokolwiek z wokalistów... Była naprawdę szybka... Myślałem sobie, ile też w niej siedzi pieśni? Mogła śpiewać to i to, pamiętała słowa, miliony pieśni*<sup>21</sup>.

Jej wielkim profesjonalizmem, talentem oraz świadomością muzyczną zachwycił się także trębacz z formacji Webba, Mario Bauza: *Nie wiem, gdzie się tego nauczyła, ale czytała nuty [...]. Podchodziła do fortepianu i ding – a – ding – a – dink w mig się uczyła wszystkich pieśni. Wiedziała dokładnie, co ma robić, była taka sprytna, taka zdolna. Daj jej nuty i natychmiast przeczyta*<sup>22</sup>.

W połowie 1935 roku Ella Fitzgerald nagrała pierwszy utwór wraz z zespołem Chicka Webba. Wykonała piosenkę *Love and Kisses*, o komercyjnym aranżu niepretendującym do jazzu, oraz *Are You Here to Stay*, wykonywaną w duecie z Charlesem Lintonem. Oba utwory wydała firma fonograficzna Decca. W tym samym roku wokalistka nagrywała także z grupą Teddy’ego Wilsona, w zastępstwie za bardzo wtedy popularną Billie Holiday, a także z big-bandem Benny’ego Goodmana.

Rok 1937 przyniósł artystce rozwój kariery, a także pierwsze miejsce w ankiecie brytyjskiego czasopisma „Melody Maker”. Tym samym po raz pierwszy pokonała rywalki

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 33.

<sup>21</sup> Tamże, s. 50.

<sup>22</sup> Tamże.

w osobach: Billie Holiday (pozostającej na drugim miejscu) oraz Mildred Bailey (na trzecim). Jako ciekawostkę warto dodać, że 16 stycznia 1938 roku odbył się pojedynek. Stanęły w nim naprzeciwko siebie orkiestry Counta Basiego i Chicka Webba oraz ich wokalistki: Billie Holiday i Ella Fitzgerald. Starcie instrumentalistów pozostało nierozstrzygnięte, w kategorii wokalu triumfowała natomiast Fitzgerald.

Ogromną rozpoznawalność przyniosło jej nagranie znanej dziecięcej rymowanki *A-Tisket, A-Tasket*, które wydano w maju 1938 roku. Album z tą piosenką sprzedał się w milionach egzemplarzy, a także trafił na pierwsze miejsca list przebojów. Utrzymywał się na nich przez 17 tygodni. Nagle Ella Fitzgerald wraz z zespołem Chicka Webba stali się sławni.

Po fali sukcesów artystka musiała zmierzyć się ze stratą swojego mentora, Chicka Webba, który zmarł 16 czerwca 1939 roku. Po jego śmierci objęła kierownictwo nad orkiestrą i od tej pory anonsowano ich jako: *Ella Fitzgerald and her famous band*.

W 1940 roku wokalistka po raz pierwszy wyszła za mąż, jednak związek z mającym powiązania ze światem narkotykowym Bennym Gornegayem był nieudany i szybko zakończył się anulowaniem małżeństwa.

Duży wpływ na jej rozwój muzyczny miało spotkanie z trębaczem Dizzym Gillespiem, ojcem rodzącego się bebopu. W 1942 roku Ella i Dizzy dawali wspólne koncerty w bostońskim lokalu Lavaggio. Kontakt ten był ważny, tym bardziej że w latach pomiędzy debiutem z Chickiem Webbem a likwidacją jej big-bandu w 1942 roku nagrała ona prawie 150 utworów, które miały charakter komercyjnych, popularnych piosenek.

Lata 1943–1944 to okres spadku notowań wokalistki. Kolejnym głośnym powrotem było wydanie w 1945 roku utworu *Flying Home*. Wydarzenie to zostało opisane w pierwszym rozdziale pracy, traktującym o historii improwizacji wokalne w jazzie. Dzięki temu nagraniu Fitzgerald, wzorująca się na Connee Boswell, Louisie Armstrongu, Leo Watsonie, przyczyniła się do popularyzacji scatu. Przez kolejne lata rozwijała swój język, wynosząc go do rangi wirtuozerii i niedoścignionego ideału. Aż do *Flying Home* wokalistka wykonywała przede wszystkim popularne piosenki z wpływami jazzu, a samego scatu, w formie krótkich wstawek, używała raczej jako „ciekawostki”.

Schyłek ery swingu oraz następujący wraz z nim koniec wielkich orkiestr przyniosły poważne zmiany w muzyce jazzowej. Pojawienie się bebopu doprowadziło do zwrotu w ewolucji stylu wokalnego Fitzgerald. Jego główną przyczyną okazała się być współpraca z big-bandem Dizzy’ego Gillespiego. To właśnie w tamtym czasie artystka zaczęła traktować scat jako główny element swojego śpiewu. W trakcie trasy koncertowej z zespołem Gillespiego po południowych stanach (1946) inspirowała się grą jego muzyków. Wokalistka tak wspomina

tamte chwile: *Gdy zespół zaczynał jam, towarzyszyłam Dizzy'emu, bo dostawałam dreszczy, gdy ich słuchałam, a Dizzy grał swój bebop. I wydaje mi się, że w ten sposób nauczyłam się tego, co nazywacie bopem*<sup>23</sup>.

Dzięki swojemu wprawnemu uchu uczyła się poruszać w coraz szybszych tempach oraz przebiegach harmonicznym. Na ten jej szczególny dar zwrócił także uwagę Mel Tormé: *Toż to talent dany od Boga. Jedyne tak mogę wytłumaczyć fakt, że o to jest kobieta, która może lecieć przez zmiany akordów tak zręcznie i z taką łatwością, jak każdy wielki tenorzysta czy puzonista, czy pianista, czy trębacz*<sup>24</sup>. Sam Nicholson o tym, jaki wpływ na wykonawstwo artystki miał kontakt z czołowymi muzykami bebopu, pisze tak: *Parker opierał się na timingu, a Dizzy na harmonii. Ella najwyraźniej wzorowała się na Gillespiem [...], była mniej zainteresowana emocją, co było jak na wokalistkę niezwykle. Jej frazy nie miały rytmicznego skomplikowania Parkera, natomiast jej bezbłędny słuch reagował na złożone harmonie bopu*<sup>25</sup>.

Podczas współpracy z zespołem Gillespiego zakochała się w basiście Rayu Brownie. Pobrali się, a następnie adoptowali syna, którego nazwali Ray Jr. Wtedy Brown pracował dla producenta i managera Normana Granza podczas trasy koncertowej Jazz at the Philharmonic (JATP). Granz uznał, że Fitzgerald ma wszystko, czego potrzeba, by zostać międzynarodową gwiazdą. Przekonał ją, by podpisała z nim kontrakt. To był początek relacji biznesowych oraz przyjaźni na całe życie.

Za sprawą bebopowego nagrania *Oh, Lady Be Good* (1947) Fitzgerald zyskała pozycję jednej z czołowych wokalistek jazzowych. Zanim jednak zarejestrowano utwór, robiła nim furorę podczas własnych występów. Po jednym z jej koncertów w Apollo Theater w 1946 roku „Metronome” zwrócił uwagę na jej mistrzowską improwizację właśnie w tej kompozycji: *[...] jej riffy mogłyby przyprawić wielu czołowych muzyków o wytrzeszcz oczu*<sup>26</sup>.

Wspomniane riffy, pełniące funkcję bloków konstrukcyjnych, na których wspierała się improwizacja Elli, stały się częścią jej stylu. Te swego rodzaju schematy za każdym razem jednak były wykonywane twórczo (np. interpretacja solówki saksofonisty we *Flying Home*). Podczas występów często inspirowała się swoimi oryginalnymi nagraniami: *Trzymała się blisko tej aranżacji niemal dokładnie jak na płycie. To znaczy, gdy robiła to często. Ale gdy przez jakiś czas tego nie śpiewała i nie pamiętała dokładnie, jak to robiła, to wówczas rozwijała*

---

<sup>23</sup> Tamże, s. 103.

<sup>24</sup> Tamże, s. 98.

<sup>25</sup> Tamże, s. 111.

<sup>26</sup> Tamże, s. 93.

*i dodawała coś więcej, odchodząc od poprzednich przyzwyczajień, odnajdywała lepszą drogę*<sup>27</sup> — wspomina Tommy Flanagan, akompaniator współpracujący z wokalistką.

Kolejnym utworem będącym znakiem rozpoznawczym stylu Elli Fitzgerald jest *How High the Moon*. Jej bopowy styl zdążył się już ugruntować na nagraniu z roku 1947. W tej aranżacji wokalistka wykonuje jeden chorus zwyczajnie, by następnie przejść do niemalże double time'u i wyśpiewać fragment z nową melodią oraz dopisanym do niej tekstem. Po nim następuje improwizacja. Drugi solo chorus rozpoczyna się cytatem *Ornithology* Parkera, co stanowi kolejny ukłon w stronę bopu. Z tym stylem muzyki jazzowej połączył ją również jej specyficzny język, a także sylaby, których używała w scacie: *Można faktycznie wysłyszeć, jak łączy się z bopem podziałami rytmicznymi, które miały zdecydowanie bopowy koloryt; w jej scacie pojawia się często spółgłoska „b”, którą zaczyna frazy, jak „boy-dube-be”, „blu-i-do”, „blu-ya-do”. Takie fonetyczne dźwięki są charakterystyczne dla krótkich, ostrych fraz, używanych przez instrumentalistów bopu*<sup>28</sup>.

Ostatnim bardzo istotnym elementem jej stylu było używanie cytatów. Doprowadziła ten sposób rozwijania narracji w improwizacji do mistrzowskiego poziomu, co stwierdził sam legendarny saksofonista Sonny Rollins: *Sądzę, że wyniosła śpiew scatem do nowego poziomu artyzmu. Śpiewanie scatem jest sztuką, ale sposób, w jaki Ella posługuje się interpolacjami z różnych piosenek w różne partie melodii, jest prawdziwie wielką sztuką*<sup>29</sup>.

Dalsza kariera artystki to pasmo recitali w klasowych lokalach i hotelach za wysokie honoraria. Występowała m.in. w Carnegie Hall. W 1948 roku pojechała na swoje pierwsze europejskie tournée. Dzięki współpracy z Normanem Granzem w roku 1949 dołączyła do trasy koncertowej Jazz at the Philharmonic. Wtedy też często stawała w szranki z instrumentalistami na wieczornych jam sessions.

Dowody na jej ówczesną popularność stanowią tekst zamieszczony w „The New York Times” oraz jej zdjęcia widniejące na okładkach pism „DownBeat” i „Metronome”. W 1952 roku Fitzgerald ponownie udała się w tournée z JATP. Rozłąka z mężem stała się przyczyną rozwodu, który miał miejsce w 1953 roku. W tym samym roku rozwiązała także umowę z wytwórnią Decca. Firma ta podsumowała, że w trakcie współpracy z artystką sprzedała aż 22 miliony płyt z jej udziałem.

Granz został jej nowym managerem, a Ella podpisała nowy kontrakt z wytwórnią Verve, co wpłynęło na zmianę jej repertuaru. Ta kooperacja zaowocowała wydaniem w 1956 roku

---

<sup>27</sup> Tamże, s. 107–108.

<sup>28</sup> Tamże, s. 99.

<sup>29</sup> Tamże.

albumu *Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Songbook* z orkiestrą Buddy'ego Bregmana. Było to pierwsze dzieło wokalistki wydane nakładem wytwórni Verve Records, a zarazem inauguracja słynnej serii Songbook. Każdy z ośmiu albumów tego cyklu dotyczy innego kompozytora. W latach 1956–1964 powstały kolekcje kompozycji Richarda Rodgersa i Lorenza Harta, Duke'a Ellingtona, Irvinga Berlina, George'a i Iry Gershwinów, Harolda Arlena, Jerome'a Kerna i Johnny'ego Mercera. Na wyróżnienie zasługuje *Ella Fitzgerald Sings the Duke Ellington Songbook* nagrany w towarzystwie orkiestry autora kompozycji.

Songbooki, w odróżnieniu od stricte jazzowych nagrań z Joem Passem, Tommym Flanaganem czy Oscarem Petersonem z lat 70., stały się produktem komercyjnym, skierowanym raczej do szerszego grona odbiorców. Fitzgerald nagrywała także albumy poświęcone wyłącznie piosenkom Cole'a Portera i George'a Gershwina.

Udanym przedsięwzięciem okazał się być także jej duet z Louistem Armstrongiem. Razem nagrali standardy jazzowe, które znalazły się na albumach *Ella and Louis* (1956) oraz *Ella and Louis Again* (1957), z małym składem (zespołem pod przewodnictwem pianisty Oscara Petersona), a także album *Porgy and Bess* (1959) z utworami w bogatej orkiestracji Russella Garcii.

Warto wspomnieć także o albumach koncertowych wokalistki, wysoko cenionych przez krytyków: *At the Opera House*, *Ella in Rome* i *Twelve Nights in Hollywood*.

W 1960 roku wydano jedno z jej legendarnych nagrań. Na albumie *Mack the Knife: Ella in Berlin* artystka prezentuje swoje wybitne umiejętności, czego dowodzą zdobyte dzięki niemu dwie nagrody Grammy: za najlepsze wykonanie wokalistyki żeńskiej oraz za najlepszy album wokalistyki żeńskiej. Zawiera on utwór *Mack the Knife*, w którym Fitzgerald zapomina tekst i wspaniale improwizuje, aby słuchacze tego nie odczuli.

W 1972 roku powstała wytwórnia Pablo Records. Wydała ona 20 albumów wokalistki. Jeden z nich: *Ella in London* (1974), będący nagraniem live z koncertu z sekcją akompaniującą w składzie: Tommy Flanagan, Joe Pass, Keter Betts oraz Bobby Durham, również uznaje się za pokaz szczytowej formy artystki.

Fitzgerald zaśpiewała kilka albumów z akompaniamentem fortepianu, ale doskonałym tłem harmonicznym okazała się być dla niej również gitara. Dowodzą tego cztery wspólne nagrania Elli Fitzgerald i Joego Passa: *Take Love Easy* (1973), *Fitzgerald and Pass: Again* (1976), *Speak Love* (1983) oraz *Easy Living* (1986). Niestety schyłek współpracy z wytwórnią Pablo Records to również udokumentowany spadek kondycji głosu wokalistki. Często używała

*krótszych, kłujących fraz, a jej głos był cięższy, z szerszym vibrato*<sup>30</sup> — napisał jeden z biografów.

Nękana problemami zdrowotnymi, ostatnich nagrań dokonała w 1991 roku. Koncerty zamykające jej karierę odbyły się w roku 1993. Cierpiała na cukrzycę, co doprowadziło do licznych komplikacji. W 1985 roku była hospitalizowana z powodu problemów z układem oddechowym, rok później w związku z niewydolnością serca, a w 1990 — w wyniku ogólnego wyczerpania. W 1993 roku, na skutek powikłań cukrzycowych, amputowano jej obie nogi poniżej kolan. Od wielu lat stale pogarszał się jej wzrok. Zmęczona ciągłymi pobytami w szpitalach, zdecydowała się w 1996 roku powrócić do domu. Unieruchomiona na wózku inwalidzkim, ostatnie dni życia spędziła na swoim podwórku w posiadłości w Beverly Hills w towarzystwie syna Raya i 12-letniej wnuczki Alice. *Chcę tylko czuć zapach powietrza, słuchać ptaków i słyszeć śmiech Alice* — mówiła<sup>31</sup>. Zmarła w swoim domu w konsekwencji udaru mózgu 15 czerwca 1996 roku w wieku 79 lat.

Jej dorobek artystyczny, mierzony liczbą pozostawionych nagrań i wybitnych muzyków, z którymi współpracowała, jest tak ogromny, że w ramach tej pracy nie sposób ująć nawet wszystkich najważniejszych wydarzeń. Staralam się skupić na tym, co moim zdaniem pokazuje jej drogę do panteonu gwiazd jazzu.

### 3.3.2. *Blue Skies*

Improwizacja analizowana w niniejszym podrozdziale pochodzi z dwupłytyowego albumu *Ella Fitzgerald Sings the Irving Berling Songbook*, wydanego w 1958 roku. Na nagraniu wokalistce towarzyszy orkiestra pod dyktando Paula Westona. *Blue Skies* to kolejny bardzo popularny, komercyjny utwór, który Ella Fitzgerald ubrała w swój mistrzowski scat.

Na intro utworu składają się wyimprowizowane scatowe frazy wyśpiewywane na tle akordów stawianych kolejno przez sekcję instrumentów dętych. Solistka w wirtuozowski sposób kreuje piękne, melodyjne frazy, pełne ozdobników, rozłożonych akordów. Gdzieś tam pojawia się chromatyka i dźwięki przejściowe. Po czterech akordach, nad którymi można by postawić znaki fermat, następuje bezpośrednie wejście na temat. Wraz z wokalistką wykonuje go sekcja rytmiczna (fortepian, kontrabas, perkusja). W tle snują się także kontrapunktyczne w stosunku do głównej linii melodycznej, improwizowane frazy grane

---

<sup>30</sup> Zob. E. Kałużna, *Ella Fitzgerald*, <https://www.muzeumjazzu.pl/16788-2/>, dostęp: 5.10.2022.

<sup>31</sup> Tamże.



na trąbce z tłumikiem. Cały utwór utrzymany jest w pulsacji swingowej, w tempie medium, w metrum 4/4. W części B do zespołu akompaniującego dołącza sekcja dęta. Po przedstawieniu tematu rozpoczyna się solo chorus Fitzgerald. Przykład 3.7 przedstawia transkrypcję jej improwizacji, rozpoczynającej się w pierwszej minucie i dziesiątej sekundzie nagrania.

ELLA FITZGERALD

SOLO TRANSCRIPTION

FROM 1:10 TO 3:02

# BLUE SKIES

IRVING BERLIN

ELLA FITZGERALD SINGS THE IRVING BERLIN SONG BOOK (1958)

MED. SWING  $\text{♩} = 155$

STRAIGHT

1 5 9 13 17 21 25 29 33 37

TRANSCRIBED BY S. ANDREU

2

41  $A_{MIN}^7$   $E_{AUG}/G\sharp$   $A_{MIN}^7/G$   $D^7$

45  $C^6$   $D_{MIN}^7$   $G^7$   $C^6$

49  $C_{MAJ}^7$   $F_{MIN}^7$   $C^6$   $G^7$   $C^6$

53  $C_{MAJ}^7$   $D_{MIN}^{7(b5)}$   $C_{MAJ}^7$   $E^7$

57  $A_{MIN}^7$   $E_{AUG}/G\sharp$   $A_{MIN}^7/G$   $D^7$

61  $C^6$   $D_{MIN}^7$   $G^7$   $C^6$   $B_{MIN}^{7(b5)}$   $E^7$

65  $A_{MIN}^7$   $E_{AUG}/G\sharp$   $A_{MIN}^7/G$   $D^7$

69  $C^6$   $D_{MIN}^7$   $G^7$   $C^6$   $B_{MIN}^{7(b5)}$   $E^7$

73  $A_{MIN}^7$   $E_{AUG}/G\sharp$   $A_{MIN}^7/G$   $D^7$

77  $C^6$   $D_{MIN}^7$   $G^7$   $C^6$

TRANSCRIBED BY S. ANDREW

Przykład 3.7. Transkrypcja improwizacji Elli Fitzgerald w utworze *Blue Skies* z albumu *Ella Fitzgerald Sings the Irving Berling Songbook* z 1958 roku

Źródło: opracowanie własne na podstawie <https://www.youtube.com/watch?v=2NLVAQ4NIqM>,  
dostęp: 10.09.2022.

Pierwsze cztery takty składają się z dwóch fraz z identycznymi początkami. Pierwszy takt to motyw i odpowiedź, będąca jego powieleniem ze skróconą końcówką (*truncation*). Drugą frazę rozpoczynają dokładnie te same dźwięki i rytm co frazę pierwszą, jednak tym razem końcówka rozwija się w ósemkowy pochod dźwięków akordowych prowadzący do taktu 5 i 6 (*extension*). W nich trzykrotnie powtarza się ozdobnik w postaci trioli szesnastkowej wykończony trzema ósemkami. Za ostatnim razem, podobnie jak wcześniej, wokalistka poszerza końcówkę motywu o krótki ósemkowy przebieg. W tym fragmencie używa także dźwięków przejściowych, np.  $dis^1$  (takty 1–3) czy  $b^1$  (takt 4).

W taktach 7 i 8 wokalistka wykonuje dłuższe, akcentowane dźwięki, wybrzmiewające na *offbeacie*. Oprócz synkopowanego rytmu lekko opóźnione osadzenie w pulsie podkreślają użyte przez nią sylaby i głoski: *he*, *ha*, *iii*, przypominające wzdychanie. Takt 8 dopełnia glissandem. Prowadzi ono do nuty  $gis^1$  przedłużonej na takt następny. Stanowi on ciekawy kolor brzmieniowy, gdyż jest to dźwięk obcy w kontekście akordu  $A_{MIN}^7$ . Na przestrzeni taktów 9 i 10 Fitzgerald ponownie dubluje jeden motyw, przesuwając przy jego powtórzeniu dźwięki na inne miary taktu przez skrócenie pierwszego dźwięku  $gis^1$  i pominięcie dźwięku  $a^1$ . W „odpowiedzi” na to „zawołanie” w taktach 11 i 12 pojawia się ósemkowy pochod dźwięków skalowłasciwych, opisanych licznymi dźwiękami przejściowymi. Melodia ma kierunek wznoszący, po czym schodzi w dół. Przebieg rozpoczyna dłuższy, wyprzedzony dźwięk  $g^1$ .

W taktach 13 artystka używa triol ćwierćnutowych, a także ciekawej artykulacji w postaci szeregu krótkich glissand. Następnie w taktach 15 i 16 stosuje rodzaj zabiegu, który charakteryzuje całą jej twórczość: cytat muzyczny. Parafrazuje ona fragment melodii *Marsza weselnego*, pochodzącego z opery *Lohengrin* Richarda Wagnera, nadając jej swingowy puls.

W taktach 18–20 ósemki w wykonaniu wokalistki są nieco bardziej *straight* niż zaswingowane. Melodia pnie się w górę i opada, a wokalistka używa przebiegów złożonych z interwałów sekundy wielkiej, sekundy małej lub rzadziej tercji. Gdzieś tam wplecione są dźwięki przejściowe. Ósemkowy przebieg zwieńczony jest dłuższymi nutami i synkopowanym rytmem. Fitzgerald często konstruuje frazy w taki sposób.

Kolejny fragment przykuwa uwagę słuchacza. Motyw w taktach 21–22 oparty jest na powtarzaniu na przemian dźwięku akordowego  $g^1$  oraz dźwięku o pół tonu wyższego. Chromatyczna wymiana kończy się skokiem interwałowym, będącym podprowadzeniem do powtórzenia tego samego schematu interwałowego w taktach 23, wykonanego tym razem o sekundę wielką wyżej niż poprzednio. Cała fraza kończy się chromatycznym podejściem w górę, które prowadzi do długo trzymanego dźwięku  $e^2$ . Po takiej kulminacji artystka stosuje interesujące rozładowanie napięcia w postaci ciągu triol ćwierćnutowych w taktach 26 i 27.

Używa tu większych skoków interwałowych i rozłożonych akordów. Melodia prowadzi w dół — poza jednym, „wystrzelonym” o oktawę w górę, dźwiękiem  $c^2$ , po którym natychmiast wraca ku niższym dźwiękom. Lekkości brzmienia nadaje temu fragmentowi ciekawy dobór głosek. Chodzi o dźwięk  $e^2$ , który wybrzmiewa na samogłosce  $i$  oraz spółgłosce  $h$ , nadającej miękkość triolom, a także podkreślającej ich opóźnienie względem beatu.

Do tego momentu wokalistka śpiewa raczej jednakową dynamiką. Można by ją określić jako *mezzo forte*. Używa też raczej miękkiego nastawienia, a jej głos swobodnie porusza się w gęstwinie kolejnych wymyślanych przez nią melodii. Następne frazy są nieznacznie bardziej dynamiczne: nieco głośniejsze i wykonane z większym impetem.

Od końca taktu 28 do taktu 31 wokalistka zapętla chromatyczny przebieg  $a^1-as^1-g^1$ , dokonując przy tym zabiegu *rhythmic shifts*. Za pierwszym razem motyw kończy się ósemką i pauzą ósemkową, za drugim ćwierćnutą, a za każdym kolejnym razem dźwięk  $g^1$  pozostaje ósemką. To stopniowe skracanie ostatniej wartości rytmicznej motywu daje efekt coraz większego pędu, potęguje ekspresyjność. Przebieg kończy się ósemkowym zejściem w dół po kolejnych dźwiękach z (jak na Fitzgerald przystało) chromatycznym przejściem przez  $dis^1$  oraz krótką przednutką do finalnego dźwięku  $e^1$ .

Kolejną myśl muzyczną, zawartą w taktach 33–36, wokalistka rozpoczyna, rozładowując napięcie przez użycie ćwierćnut przedzielonych pauzami oraz trzykrotne powtórzenie dźwięku  $c^1$ . Ostatnia nuta rozpoczęta na offbeacie jest urozmaicona przez chrypę. Przebieg ten wprowadza do ósemkowego ciągu, w którym wyśpiewuje na przemian trzy położone blisko siebie dźwięki. W przebieg wplata triolę ósemkową.

W takcie 37 słychać niezwykle interesujący dźwięk, który jest w zasadzie szelestem. Wybrzmiewa on na głosce  $s$ . Brzmi, jak gdyby wokalistka chciała rozpocząć mocno dynamiczną, szybką frazę, ale coś ją powstrzymało przed jej wykonaniem i się zatrzymała, dlatego czuć w tym dźwięku duże napięcie. Po pauzie następuje przebieg ósemkowy. Melodia, złożona z kolejnych dźwięków skalowłasciwych, opada, następnie wędruje ku górze i prowadzi do motywu w takcie 39, który Fitzgerald powtarza w takcie 40, ale już w innej tonacji.

Fraza w taktach 41–44 to znów motyw i jego permutacja. Podczas powtórzenia początkowa półnuta  $f^2$  zmienia się w sekwencję czterech ósemek na dźwięku  $e^1$ , a na końcu zamiast w dół wokalistka wykonuje duży skok interwałowy w górę. Fitzgerald na przestrzeni improwizacji niejednokrotnie stosuje takie „odwrócenie”. Na ostatniej ósemce taktu 44 rozpoczyna się krótki przebieg  $a^1-g^1-e^1$ . Za drugim razem artystka dodaje do niego dźwięk przejściowy  $as^1$ , a także rozszerza o końcówkę wprowadzającą kolejny, przesuwany na różne miary motyw w taktach 47–48.

Początek taktu 49 składa się z ćwierćnut. Wokalistka skacze o kwartę między  $c^2$  a  $g^1$ . Po chwili zagęszcza rytm. Na ten wyższy dźwięk, który atakuje ofensywnie w dynamice *forte*, przypada akcent. Po tym fragmencie następuje ósemkowy ciąg kolejnych dźwięków oraz rozłożonych akordów. Przebieg ma kierunek opadający, a takt 52 zamyka frazę w typowy dla Fitzgerald sposób: ostatnie dźwięki prowadzą sinusoidę melodii do góry, po czym następuje zatrzymanie na długiej nucie. Tutaj także nie brakuje symptomatycznej dla stylu wokalistki chromatyki.

W taktach 53–54 ponownie słychać zaswingowany cytat pochodzący z muzyki klasycznej. Dalej wokalistka wędruje ósemkami po dźwiękach gamy C-dur raz w górę, raz w dół, zatrzymując się w drugiej połowie taktu 56 na dźwięku  $gis^1$ . Następny takt zawiera prymę akordu rozpoczętą delikatnym glissandem.

Na przestrzeni taktów 58–60 Fitzgerald w mistrzowski sposób używa kompilacji wszelkiego rodzaju triol. Takt 58, który sprawia wrażenie wykonanego w zupełnie innej pulsacji niż ta swingowa utrzymywana w sekcji, podprowadza pod długo trwający dźwięk  $e^2$ , zaśpiewany tym razem raczej cicho. W zakończeniu ciągu triol wykorzystuje przebieg  $a^2-es^2-d^2-c^2$ . Te same dźwięki, lecz w ósemkowym rytmie, są początkiem korowodu ósemek tworzącego opadającą melodię. Dodatkowo w takcie 61 słychać bluesową melodykę. Od taktu 63 przebieg zamienia się w chromatyczną wspinaczkę. W takcie 64 dochodzi do augmentacji rytmu podbijającego dynamikę końcówki półtonowej frazy. Te dźwięki wykonane są także *forte* i otwierają kolejną ekspresyjną część improwizacji.

Fraza z taktów 65–68 składa się z dwóch fragmentów o dokładnie takich samych początkach, ale różnych finałach. Pierwszy kończy się przebiegiem ósemek z *blue note* ( $es^2$ ), a drugi (tradycyjnie) opadającym rozłożonym akordem i długim dźwiękiem.

Energetycznym apogeum są takty 69–70, w których Fitzgerald ponownie śpiewa ósemki bardziej „wyprostowane” niż zaswingowane. Ekspresję w tej frazie podkreśla dublowanie dźwięków. Na wyjściu z fragmentu, w taktach 71–72, wykorzystuje zastosowane już wcześniej sposoby budowania melodii: przebieg ósemkowy idący raz w dół, raz do góry, złożony z rozłożonych akordów, kolejnych dźwięków skal oraz dźwięków przejściowych. Na końcu wybrzmiewa skala a-moll harmoniczna i jej wyrazista septyma wielka.

Motyw z taktów 73–73 kończy się dźwiękiem  $a^1$ , sprawiającym wrażenie zawołania. Rozpoczyna on serię triol, w której wokalistka wykorzystwała specyficzną artykulację. Przez dynamiczne podbicie wyższego dźwięku  $a^1$ , a także wyciszenie dźwięku  $g^1$  powstał efekt

kojarzący się z big-bandowym *bend note*<sup>32</sup>. Takt 76 wypełnia sekwencja naprzemiennie wyśpiewywanych dźwięków c<sup>1</sup> i d<sup>1</sup>. Z poprzednią częścią połączył go dźwięk przejściowy es<sup>1</sup>. W kolejnym takcie (77) znowu został wykorzystany ten sam zabieg, jednak dźwięki tworzą interwał sekundy małej. Całość kończy się rozłożonym akordem.

Samo wyjście z improwizacji jest dokładnie takie, jakiego można było się spodziewać: opiera się na motywie i jego przetworzeniu. Takt 79 dubluje dźwięki z taktu 78, jednak z lekko zmodyfikowanym rytmem.

Praktycznie całe solo składa się z krótkich myśli muzycznych i ich permutacji. Fitzgerald prawie każdą frazę buduje, rozpoczynając jakiś motyw, by w następnych taktach powtórzyć go w zmodyfikowanej formie. Stosuje takie zabiegi jak: powtórzenie melodii w innej tonacji, lekka zmiana rytmu, pominięcie niektórych dźwięków, dodanie paru dźwięków, zmiana kierunku melodii w końcówce itp. Solo ma intensywny przebieg, a wokalistka stwarza wrażenie bycia niewyczerpanym źródłem pomysłów na coraz to nowsze melodie. Wciąż na nowo wymyśla następne wątki, które stają się zaraz pretekstem do muzycznej zabawy oraz parafrazy. Pomiędzy dźwięki skal ciągle wplata przebiegi chromatyczne oraz dźwięki przejściowe. W tej improwizacji występuje również mnóstwo wszelkiego rodzaju *embellishments*. Co chwila wokalistka urozmaica przebiegi mordentami, obiegnikami, krótkimi trylami. Często używa ciekawej artykulacji, jednak największe wrażenie robi ilość układanych w sprawny sposób motywów, za pomocą których rozbudowuje całe melodyjne frazy.

### 3.3.3. *It Don't Mean a Thing*

Analizowane solo Elli Fitzgerald pochodzi z koncertu zarejestrowanego w Sztokholmie w 1957 roku. Towarzyszy jej na nim sekstet trębacza Roya Eldridge'a. Utwór *It Don't Mean a Thing* stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych standardów jazzowych. Można go nawet nazwać hymnem muzyki swingowej, tym bardziej że jego autorem jest jeden z największych band leaderów złotej ery swingu — Duke Ellington. Autor tekstu, Irving Mills, na potrzeby piosenki wymyślił znamienne dla tej epoki jazzu sentencję: *It don't mean a thing, if it ain't got that swing*.

---

<sup>32</sup> *Bend note* — dźwięk ugięty, pochylony (uderzyć, obniżyć i wrócić na właściwą wysokość). J. Glenc, *Instrumentoznawstwo z propedeutyką instrumentacji*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2015, s. 53.

Forma utworu w wykonaniu Fitzgerald i sektetu zachowuje tradycyjny przebieg: po ósmiotaktowym intro sekcji rytmicznej (fortepian, kontrabas, perkusja) wokalistka przedstawia temat, a po nim następują solo chorusy kolejnych muzyków. Podczas wykonywania głównej linii melodycznej artystka sugestywnie pstryka na drugą i czwartą miarę taktu. Pokazuje to, że swingowa pulsacja i offbeat są nie tylko słyszalne w jej śpiewie, ale wręcz rozpierają całe jej ciało. Przykład 3.8 przedstawia transkrypcję solówki wyśpiewanej przez Fitzgerald.



ELLA FITZGERALD  
SOLO TRANSCRIPTION  
FROM 1:00 TO 1:40

# IT DON'T MEAN A THING

DUKE ELINGTON

ELLA FITZGERALD AND ROY ELDRIDGE SEXTET (1957)

SWING ♩=208 G<sup>MIN7</sup>

5 C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> A<sup>MIN7</sup> D<sup>7</sup>

9 G<sup>MIN7</sup>

13 C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>

17 F<sup>MIN7</sup> B<sup>b7</sup> E<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup>

21 C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

25 G<sup>MIN7</sup>

29 C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> A<sup>MIN7</sup> D<sup>7</sup>

Przykład 3.8. Transkrypcja improwizacji Elli Fitzgerald w utworze *It Don't Mean a Thing* z albumu *Ella Fitzgerald with the Roy Eldridge Sextet Live at Stockholm* z 1957 roku

Źródło: opracowanie własne.

Choć solo jest dość krótkie, to wokalistka zdołała zawrzeć w nim wszystkie reprezentacyjne dla siebie metody tworzenia narracji muzycznej. Improwizacja rozpoczyna się dwukrotnie powtórzonym krótkim przebiegiem chromatycznym. Za drugim razem motyw zaczyna się od czwartej miary taktu, a na jego końcu artystka dodaje skok w górę o kwintę. Takty 3–4 zbudowane są z kaskady czterodźwięków złożonych z rozkładanego na wszelkie sposoby trójdzźwięku g-moll. Prowadzi ona do trwającego ponad takt dźwięku d<sup>1</sup>, rozpoczętego od krótkiego glissanda.

W taktach 9 oraz 10 Fitzgerald wspina się po kolejnych dźwiękach skali g-moll doryckiej, powtarzając ten sam motyw rytmiczny (ćwierćnutę i dwie ósemki). Rozpoczyna od kwinty, następnie słycać charakterystyczną sekstę wielką skali, potem przechodzi przez prymę, by skończyć na intrygująco brzmiącej nonie. Takt 11 kończy frazę dźwiękami rozłożonego trójdzźwięku g-moll.

Takty 13–16 zawierają melodię, która ma kierunek wznoszący, po czym opada. Wokalistka konstruuje ją za pomocą motywu chromatycznego. Wykorzystuje naprzemienny ruch półtonowy do góry i na dół, powtarzany co cztery ósemki od coraz wyższych dźwięków do pierwszej połowy taktu 14, a od drugiej połowy — od coraz niższych. Dynamiczny przebieg wartości ósemkowych kończy półnuta. Najwyższe dźwięki przebiegu zaśpiewane są bardzo dynamicznie. Mają mocne, chrapliwe brzmienie.

Fraza w taktach 17–19 ma wprost kolosalny jak na skalę ludzkiego głosu ambitus. Obejmuje on dwie i pół oktawy. Wokalistka wspina się od niskiego, zachrypniętego f przez b, potem znów trafia w nutę f<sup>1</sup> i b<sup>1</sup>, z której skacze do jasnego i piskliwego b<sup>2</sup>. Wykorzystuje te same dźwięki, lecz przeskakuje między oktavami. Jej motywiczne myślenie ma swój wydzźwięk także w użyciu przez nią tej samej grupy rytmicznej (ćwierćnuty i dwóch ósemek). Znów, jak na Fitzgerald przystało, na zakończenie serwuje ona słuchaczowi rozłożony akord oraz pauzę jako oddech przed następną myślą.

W taktach 21–22 solistka wykonuje przebieg prowadzący od wyższej nuty w dół, składający się z rozłożonych dźwięków skalowłasciwych, będących od siebie w odległości tercji i kwarty, który powtarza po pauzie ósemkowej, przesuwając jego początek z drugiej ósemki w taktie na czwartą. W taktach 23–24 powtarza identyczną sekwencję, jednak na samym końcu alteruje sobie ostatni składnik, obniżając go o pół tonu.

W taktach 25–28 do swojej zabawy dźwiękami i zonglerką różnymi motywami oraz ich permutacjami dołącza tekst. Fragment ten wykonany jest w dynamice *forte fortissimo* jeszcze bardziej żywiołowo niż poprzednie. Przez ogromną ekspresję, z jaką wokalistka wykonuje tę część, znów słycać chrypę w głosie.

Ostatnie cztery takty wypełnia akcentowany dźwięk b<sup>1</sup>, przypadający na offbeat (na czwartą i na ostatnią ósemkę w każdym takcie). Dodatkowo efekt opóźnienia potęguje użycie sylab *wow*, *blow* oraz lekkie zawieszenie głosu na głosce *o*.

W tej improwizacji artystka w swojej wypowiedzi bazuje na podobnych środkach wyrazu jak w poprzedniej. Ta solówka zdaje się jednak jeszcze bardziej energiczna, zaśpiewana twardym nastawieniem głosowym, wykonana z większą dynamiką. Może wrażenie to jest spowodowane szybszym tempem utworu, a może na nagraniach live łatwiej uchwycić emocjonalność oraz związaną z nią dużo większą ekspresję, wynikającą ze spontanicznego tworzenia „tu i teraz”, bez konieczności kilkukrotnego powtarzania utworu w studio nagrań. Warto zauważyć też, że w tej improwizacji (w przeciwieństwie do *Blue Skies*) w ogóle nie ma ozdobników.

#### 3.3.4. *All of Me*

Analizowana improwizacja pochodzi z albumu *Ella Swings Gently with Nelson* z 1962 roku. Na nagraniu towarzyszy jej orkiestra prowadzona przez Nelsona Riddle'a. On również jest autorem opracowania utworu *All of Me*.

Utwór rozpoczyna się ekspozycją tematu wykonaną *a capella* przez Fitzgerald. Końcówkom wokalnych fraz towarzyszy krótko zagrany przez zespół instrumentalistów akord przypadający na ostatnią ósemkę w pierwszym takcie, a także na ostatnią ósemkę w takcie trzecim. Akcenty sekcji podkreślają solo wokalistki. W piątym takcie sekcja rytmiczna rozpoczyna swój akompaniament. Towarzyszą jej kontrapunktyczne partie instrumentów dętych. Utwór utrzymany jest w pulsacji swingowej, metrum 4/4. Druga ekspozycja tematu daje przedsmak wirtuozerii Fitzgerald, ponieważ nosi znamiona improwizacji: wokalistka miejscami całkowicie zmienia melodię, dodaje do niej mnóstwo obiegników, chromatycznych podejść prowadzących do dźwięków właściwej melodii, a pod koniec pełno już całkiem niezależnych przebiegów ósemkowych, biegnących po kolejnych dźwiękach i rozłożonych akordach. W ostatnim takcie tego fragmentu następuje modulacja o pół tonu w górę. Wprowadza ona solo chorus wokalistki. Transkrypcję improwizacji przedstawia przykład 3.9.

ELLA FITZGERALD

SOLO TRANSCRIPTION

FROM 1:44 TO 3:02

# ALL OF ME

SIMONS AND MARKS

ELLA SWINGS GENTLY WITH NELSON (1962)

MED. SWING ♩=148

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat major) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 'MED. SWING' with a quarter note equal to 148 beats per minute. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37, 42, and 46 indicated. Chord changes are labeled above the staff: A<sub>b</sub>MAJ<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sub>b</sub>MIN<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sub>b</sub>MIN<sup>7</sup>, B<sub>b</sub><sup>7</sup>, E<sub>b</sub><sup>7</sup>, A<sub>b</sub>MAJ<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sub>b</sub>MIN<sup>7</sup>, D<sub>b</sub><sup>7</sup>, D<sub>b</sub>MIN<sup>7</sup>, A<sub>b</sub>MAJ<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sub>b</sub>MIN<sup>7</sup>, E<sub>b</sub><sup>7</sup>, A<sub>b</sub>MAJ, D<sub>b</sub><sup>7</sup>, D<sub>b</sub>MIN<sup>7</sup>, A<sub>b</sub>MAJ<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sub>b</sub>MIN<sup>7</sup>, E<sub>b</sub><sup>7</sup>, A<sub>b</sub>MAJ<sup>7</sup>, D<sub>b</sub><sup>7</sup>, D<sub>b</sub>MIN<sup>7</sup>, A<sub>b</sub>MAJ<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sub>b</sub>MIN<sup>7</sup>, E<sub>b</sub><sup>7</sup>, and A<sub>b</sub>MAJ<sup>7</sup>. The score includes triplets in measures 9, 13, 21, 29, 33, 37, and 42. A 'DRUM FILL' is indicated in measure 37. The transcription is credited to J. SOLTIS.

Przykład 3.9. Transkrypcja improwizacji Elli Fitzgerald w utworze *All of Me* z albumu *Ella Swings Gently with Nelson* z 1962 roku

Źródło: opracowanie własne na podstawie <https://www.youtube.com/watch?v=tHsGqxqXTio>, dostęp: 1.09.2022.

Improwizację rozpoczyna motyw z podejściem chromatycznym. Zaraz potem artystka powtarza dwa jego główne dźwięki już bez podejścia chromatycznego, rozdzielając je w to miejsce pauzą. Takt trzeci zawiera opadającą melodię złożoną z ósemek, opartą na skali f-moll harmoniczej (z chromatyką w końcówce). W takcie 6 powtarza się motyw z taktu 5, tym razem wyprzedzony o ósemkę.

W taktach 9–10 słychać wpleciony w aranż cytat muzyczny, który wokalistka wykonuje razem z big-bandem. Po nim następuje ciąg triol opierających się w większości na dźwięku f<sup>1</sup> oraz paru nutach go opisujących. Po raz kolejny dochodzi do zdublowania motywu i lekkiego przesunięcia go w takcie przy jego powtórzeniu. Pierwszy z nich rozpoczyna się ósemkowym przedtakterem (dźwięk c<sup>2</sup> w takcie 10), a kolejny — od drugiej trioli ósemkowej (czwarta miara taktu 11).

Takt 13 otwiera rozłożony akord zmniejszony, a zamyka duży skok interwałowy (seksta mała). W takcie 14 Fitzgerald stosuje kolejne zejście chromatyczne i synkopowany rytm. W taktach 15–16 tworzy melodię złożoną z sekwencji: duży skok interwałowy w górę, duży skok interwałowy w dół, sekunda (najczęściej mała).

W taktach 17–22 ponownie przyłącza się do sekcji dętej, wykonującej *background*. Jego melodia skonstruowana jest z naprzemiennego półtonowego ruchu w dół i w górę, po którym następuje duży skok interwałowy w dół. Pierwsze pięć powtórzeń kończy się interwałem seksty, a szóste i siódme kwinty. Ciekawe brzmienie tej partii nadaje efekt *rhythmic shifts* powstały dzięki polirytmii: na akompaniament sekcji rytmicznej utrzymany w metrum 4/4 nałożona jest linia melodyczna, która składa się z siedmiokrotnie powtózonego motywu rytmicznego mającego długość trzech ćwierćnut. Artystka traktuje zaaranżowany wcześniej *background* instrumentów dętych jako element konstrukcyjny improwizacji, a fakt, że w środku swojej improwizacji trafia bez zawahania na wszystkie unisona z zespołem, świadczy o tym, że ma świadomość muzyczną oraz doskonale orientuje się w przebiegu formalnym utworu.

Od 25 taktu następuje trzykrotne zapętlenie ośmiu ostatnich taktów solo chórusu. W pierwszych trzech taktach tego fragmentu instrumentalisci stawiają krótkie akordy na raz, a Fitzgerald wypełnia swoim głosem powstałe w akompaniamencie breaki<sup>33</sup>. Wokalistka wyśpiewuje melodię rozpoczętą od przedtaktu z triolą ósemkową i podejściem dźwiękami w górę. Zawiera ona rozłożone akordy, dźwięki przejściowe, spore skoki interwałowe w górę. Składa się głównie z ósemek, ale występują w niej również synkopy. Takt czwarty od trzeciej

---

<sup>33</sup> Break – krótka przerwa (2- lub 4-taktowa) w muzycznej narracji, wypełniona przez solistę (trębaczka, perkusista itp.) lub zespół, jednakże z uwzględnieniem time'u (pulsacji „odmierzanej w głowie”). J. Niedziela, dz. cyt.

miary wypełnia już pełny akompaniament zespołu (po wcześniejszym fillu perkusisty). Wtedy Fitzgerald wykonuje motyw (rozpoczęty już w 28 takcie) oparty na dźwiękach c<sup>2</sup> i f<sup>1</sup> w różnych kompilacjach rytmicznych. Tutaj wiele dźwięków również przypada na offbeat. W taktach 31–32 w aranżacji ponownie rozpisano break, trwający dwa takty. Solistka wyśpiewała w nim ćwierćnutowo-ósemkowy pochód dźwięków skalowłasciwych (oprócz chromatycznego h<sup>1</sup> z przedtaktu) prowadzących w dół.

Od taktu 33 do 40 cały zespół (łącznie z wokalistką) powtarza dokładnie to samo, co miało miejsce w ośmiu wcześniejszych taktach. Na końcu przebiegu dodano dwa takty (41, 42). Tym razem break przed ostatnim już wejściem wokalu wypełnił fill perkusisty. Od taktu 43 (z przedtakiem w 42) do 44 po raz trzeci wybrzmiewa początek tej samej melodii co w taktach 25–26 oraz 33–34, jednak tym razem końcówka frazy (takt 45) zamiast opadać, ma kierunek wznoszący i jest energetycznym nabudowaniem przed powrotem ostatnich nut tematu piosenki, wyśpiewanych przy użyciu słów *come one and take all, all of me*.

Tak jak wspomniano w uwagach wstępnych, nieodzowną częścią stylu Fitzgerald było tworzenie riffów pełniących funkcję bloków konstrukcyjnych, na których wspierała się jej improwizacja. Być może przy kilkunastokrotnym (albo i kilkudziesięciokrotnym) powtórzeniu utworu podczas prób oraz nagrań wokalistka wymyśliła i zapamiętała całą melodię finału. Użyła sprawdzonego już sposobu, aby wypełnić podkreśloną breakami końcówkę eksponującą partię solisty.

Dwa ostatnie takty należą do pianisty grającego trzy krótkie akordy (pierwszy przypada na trzecią miarę przedostatniego taktu, a dwa kolejne na pierwszą i czwartą ósemkę taktu ostatniego), przedzielone pauzami. Na czwartej ćwierćnucie ostatniego taktu słychać akord zagrany przez zespół *tutti*, nad którym można postawić znak fermaty. Jeszcze w tym momencie wokalistka stawia „kropkę na i”, wypełniając muzyczną przestrzeń swoim scatem. Snuje kolejne melodyjne frazy, nienasycona tym, co już zaśpiewała. Jej kreatywność nie ma końca.

W improwizacjach Elli Fitzgerald na pierwszy plan wychodzi melodyka. Solówki skonstruowane są z kolejnych motywów oraz ich permutacji. Frazy, które z nich powstają, w większości są bardzo charakterystyczne, od razu chce się je zanucić. Artystka non stop wędruje raz w górę, raz w dół po dźwiękach skal, rozłożonych akordach. Często używa chromatyki. Jej pomysłowość oraz błyskotliwość w tworzeniu kolejnych melodii są godne podziwu. Wszystko to dzieje się zazwyczaj w szybkich tempach (mowa tu o całej twórczości, bo z trzech omówionych w podrozdziale solówek dwie są w tempie medium). Tworzy melodyczne ciągi, pomiędzy którymi rzadko zdarzają się dłuższe pauzy. Te właśnie czynniki sprawiają, że jest niedoścignionym wzorem, mistrzynią scatu.

## ROZDZIAŁ 4

### Opis nagranych materiałów

#### 4.1. *Simply*

Utwór *Simply* to kompozycja autorska. Został nagrany w duecie z pianistą. Utrzymany jest w metrum 4/4, w pulsacji *straight eights*. W zamyśle temat miał stylistycznie (głównie rytmicznie) nawiązywać do bossa novy. Kompozycja nie posiada tekstu i w całości wykonuje ją techniką scat. Tempo utworu jest dość szybkie i wynosi około 200 BPM.

Po 16-taktowym intro fortepianu następuje prezentacja głównej melodii. Temat posiada nieregularną, 42-taktową formę, składającą się z części A (18 taktów) i A1 (20 taktów), przedzielonych czterotaktowym wprowadzeniem (interludium). Solo chorus opiera się na przebiegu harmonicznym części A1, różniące się od części A jedynie zakończeniem, w którym dodane są dwa takty.

Przykład 4.1 przedstawia spisaną improwizację wokalną. Pojawia się ona tuż po ekspozycji tematu i obejmuje dwa solo chorusy.

JOANNA ŚWINIARSKA-SZEBESZCZYK  
SOLO TRANSCRIPTION  
FROM 1:05 TO 1:50

# SIMPLY

JOANNA ŚWINIARSKA-SZEBESZCZYK

$\text{♩} = 200-215$

Chords:  $D_{MIN}^7$ ,  $C^b$ ,  $B_{b,MAJ}^7$ ,  $A^7$ ,  $D_{MIN}^7$ ,  $C^b$ ,  $B_{b,MAJ}^7$ ,  $A^7$ ,  $G_{MIN}^7$ ,  $F_{MAJ}^7$ ,  $E^{\circ}$ ,  $E_{b,MAJ}^7$ ,  $D_{MIN}^7$ ,  $B^{\circ}$ ,  $B_{b,MAJ}^7$ ,  $A^7$ ,  $A_{b,MAJ}^7(411)$ ,  $G_{SUS}^7$ ,  $G_{SUS}/F$ ,  $G_{SUS}/E$ ,  $D_{MIN}^7$ ,  $C^b$ ,  $B_{b,MAJ}^7$ ,  $A^7$ ,  $D_{MIN}^7$ ,  $C^b$ ,  $B_{b,MAJ}^7$ ,  $A^7$ ,  $G_{MIN}^7$ ,  $F_{MAJ}^7$ ,  $E^{\circ}$ ,  $E_{b,MAJ}^7$ ,  $D_{MIN}^7$ ,  $B^{\circ}$ ,  $B_{b,MAJ}^7$ ,  $A^7$ ,  $A_{b,MAJ}^7(411)$ ,  $G_{SUS}^7$ ,  $G_{SUS}/F$ ,  $G_{SUS}/E$ ,  $D_{MIN}^7$

Przykład 4.1. Transkrypcja improwizacji w autorskim utworze *Simply*

Źródło: opracowanie własne.



Pierwsze takty wypełnia krótka, melodyjna fraza, rozpoczynająca się skokiem w górę z prymy akordu na jego kwintę, po którym następuje zejście kolejnymi dźwiękami skalowłasciwymi w dół (oprócz ostatniego skoku o kwartę na sekstę akordu). Miękkosc pierwszego wejścia podkreślona jest przez zastosowanie trioli ćwierćnotowej.

Przebieg w taktach 5–8 otwiera rozłożony akord  $D_{MIN}^7$ . Od septymy tego akordu rozpoczyna się zejście czterema kolejnymi dźwiękami skali miksolidyjskiej i powtórzenie tego samego schematu (również rytmicznego), tylko że od nuty  $b^1$ , dźwiękami skali jońskiej, zwieńczone kwartą akordu. Ostatni dźwięk frazy ( $es^1$ ), wybrzmiewający także w takcie następnym, daje ciekawy akcent kolorystyczny, ponieważ dysonuje z akordem  $A^7$ , stanowiąc alterację: obniżoną kwintę. Charakter bossa novy podkreśla synkopowany rytm, specyficzny dla utworów stanowiących połączenie jazzu oraz muzyki latynoskiej. Charakterystyczne jest to, że w całym tym przebiegu nie ma ani jednej nuty opierającej się na mocnej części taktu.

Krótką frazę w takcie 9 ma identyczny rytm jak w takcie 5. Melodię rozpoczyna nona akordu  $G_{MIN}^7$ , po której następują kolejne skoki interwałowe w górę: na tercję, kwintę i ponownie na nonę (ale tym razem o oktawę wyżej), a finisz stanowi trwająca cały takt 10 septyma następnego akordu.

Ten długi dźwięk wraz z prawie całym wypełnionym pauzami taktem 11 stanowią oddech przed synkopowanym ciągiem wspinających się nut. Prowadzi on do dźwięku  $b^2$ , opadającego na długo wybrzmiewające  $a^1$  (takt 13). Po nim, jeszcze w tym samym takcie, następuje skok do dźwięku  $f^2$ , przechodzącego na długo wybrzmiewający  $d^2$  (takt 14). Dodatkowego koloru brzmieniowego oraz kulminacyjnego wydźwięku temu fragmentowi nadaje, oprócz zastosowania wyższych dźwięków o jasnym brzmieniu, użycie sylab *he-ja*. Wyróżniają się one wśród zbitek, w których dominuje spółgłoska *d*.

W taktach 16–18 ma miejsce rozprężenie, osiągnięte dzięki użyciu wartości takich jak ćwierćnuty i półnuty. Rozpoczynają się one na równe miary taktu, bez ósemkowych przesunięć. Pierwszy solo chorus kończy się synkopowanym zejściem dźwięków skali d-moll harmoniczej. Na początku taktu 19 następuje skok o tercję małą w górę, po czym melodia znów przyjmuje charakter opadający.

Takty 21–23 zawierają motyw oparty na dwóch dźwiękach:  $a^1$  oraz  $b^1$ , które są wspólne dla trzech skal odpowiadających następującym po sobie akordom. W takcie 21 stanowią one kwintę i sekstę małą (skala eolska), w takcie 22 sekstę wielką i septymę małą (skala miksolidyjska), a w takcie 23 — septymę wielką i prymę (skala jońska). Motyw rytmiczno-melodyczny przesuwa się na różne miary taktu. Efekt *rhythmic shifts* uzyskałam dzięki powtarzaniu motywu mającego długość trzech ćwierćnut w metrum 4/4. Dwie niezależne

rytmicznie partie (trójdzielny rytm w głosie solowym i czterodzielny akompaniament) oraz odmienne układy akcentów stworzyły polirytmie. Sekwencja ta jest najdynamiczniejszym fragmentem improwizacji. Wyprzedzenia oraz akcenty przypadające na pierwszą nutę motywu wykonuję, używając sylab rozpoczętych spółgłoską *d*, co sprzyja precyzji. Rytm tego fragmentu rozdrabnia puls z ósemkowego na szesnastkowy.

W taktach 24–25 uprzednia krótka myśl muzyczna zostaje rozwinięta. Na początku powtarza się ta sama figura rytmiczna, lecz dźwięki zmieniają się na niższe. Ostatnia nuta tego motywu rozpoczyna zejście dźwięków, w którym wykorzystuję synkopowany rytm. W połowie taktu 25 następuje skok o tercję małą do góry i schodzenie kolejnymi stopniami skali przy użyciu rytmu z szesnastkowym podtekstem. W drugiej części taktu 26 ponownie pojawia się na chwilę figura melodyczno-rytmiczna z taktów 21–23, jednak tym razem „odpowiedzią” na to „zawołanie”, oddzieloną od niego pauzami, staje się opadająca melodia złożona z dźwięków skali d-moll harmoniczej (takt 28).

Takty 29 i 30 zawierają dwa krótkie chromatyczne zejścia mające ten sam rytm. Łączy je trójdzwięk B-dur.

Po przerwie, trwającej prawie półtora taktu, w taktach 32 (z przedtakterem w 31) słychać przebieg pnących się do góry dźwięków. Pierwsze cztery nuty stanowią trójdzwięk Es-dur z przejściem przez nonę, a druga część frazy zaczyna się harmonicznym wyprzedzeniem na końcu taktu 32 (dźwięk  $a^1$  jest ze skali akordu z następnego taktu), po którym skacze o interwał kwarty w górę i wyśpiewuję parę dźwięków prowadzących do trwającego cały takt  $d^2$ . W tym fragmencie również wykorzystuję synkopowany rytm. Wprowadzam też ciekawą artykulację: łagodniejszą w wydźwięku i ataku sylabę *lol*.

Takty 35–38 oraz początek taktu 39 zawierają dokładnie te same dźwięki, których użyłam w analogicznym fragmencie pierwszego solo chorusu (takty 16–18), jednak tym razem wartości rytmiczne ulegają wydłużeniu (augmentacji). Melodia we frazie złożonej z taktów 39–40 też posiada identyczne dźwięki jak przebieg w taktach 19–20. Całość kończy długa nuta przedłużona na początek kolejnego solo chorusu.

W improwizacji tej używam w scacie nietypowych dla siebie sylab. Kiedy tylko jakaś sekwencja składa się z samych nut mających początek w offbeatcie, wtedy dla zachowania większej precyzji rytmicznej i dla wprowadzenia efektu akcentu najczęściej artykułuję sylaby rozpoczynające się spółgłoską *d*. Często też w taki sposób rozpoczynam nowy motyw lub frazę, a do wyśpiewania kolejnych dźwięków wykorzystuję sylaby z mniej dynamicznie wypowiedzianymi spółgłoskami *r* lub *j* albo bardzo delikatne w brzmieniu i miękko atakowane zbitki samogłosek.

## 4.2. Coś innego

To kolejna autorska kompozycja. Utwór ma formę AAB. Budowa części A oparta jest na nakładaniu się na siebie dwóch odrębnych warstw rytmicznych. 16-taktowy przebieg dwukrotnie powtarza schemat metryczny:  $7/8 - 5/8 - 7/8 - 5/8 - 7/8 - 5/8 - 7/8 - 7/8$ . W tym nieregularnym metrum riff fortepianu ma ósemkowy podtekst (*straight eights*), a także synkopowany rytm złożony z ćwierćnut oraz ósemek. W części A występuje zjawisko polimetrii, ponieważ melodię, która ma charakter improwizowany, wykonuję myśląc o metrum  $12/8$ . Powyższemu ciągowi rytmicznemu występującemu w akompaniamencie przeciwstawiony jest następujący schemat metryczny w partii śpiewanej:  $12/8 - 12/8 - 12/8 - 6/8 - 3/8 - 5/8$ .

Ekspozycję melodii głównej poprzedza intro, które bazuje na akordach z tematu, jednak ma zmodyfikowany w stosunku do niego przebieg metryczny o schemacie:  $7/8 - 5/8 - 7/8 - 7/8$ . Jest on grany dwukrotnie, a przy powtórzeniu towarzyszą mu wyimprowizowane śpiewane frazy.

Część B składa się z 17 taktów utrzymanych w metrum  $6/8$ . Dwa ostatnie takty zawierają melodię graną i śpiewaną unisono. Po części B następuje interludium, tożsame z intro, tylko że trwające o połowę krócej. Tym razem riff fortepianu zostaje uzupełniony wyśpiewanym drugim głosem. To interludium stanowi wstęp do solo chorusu. Pierwsza jego część ma 16 taktów, a także powieliła ten sam schemat metryczny (i akordowy) co intro oraz interludium. Podobnie druga część: też posiada przebieg harmoniczny tożsamy z częścią B tematu i utrzymana jest w metrum  $6/8$ . Przykład 4.2 przedstawia improwizację wokalną rozpoczynającą się od 1 minuty i 30 sekundy nagrania.

JOANNA ŚWINIARSKA-SZEBESZCZYK  
SOLO TRANSCRIPTION  
FROM 1:30 TO 2:50

# COŚ INNEGO

JOANNA ŚWINIARSKA-SZEBESZCZYK

♩ = 300  
F MAJ<sup>7</sup>

5

9

13

17

22

27

F MAJ<sup>7</sup>

A<sub>b</sub> MAJ<sup>7</sup>

F MAJ<sup>7</sup>

A<sub>b</sub> MAJ<sup>7</sup>

E<sup>7</sup> ALT

D<sub>b</sub><sup>9</sup>

G MIN<sup>b</sup>

E<sub>b</sub> MA<sup>7</sup> (ADD 1 3)

B<sub>b</sub> MAJ<sup>7</sup> (9 11)

C sus/A

33 **F MAJ<sup>7</sup>**

37 **A<sub>b</sub> MAJ<sup>7</sup>**

41 **F MAJ<sup>7</sup>**

45 **A<sub>b</sub> MAJ<sup>7</sup>**

49 **E<sup>7ALT</sup>** **D<sub>b</sub><sup>9</sup>** **G MIN<sup>6</sup>**

54 **E<sub>b</sub> MA<sup>7(ADD13)</sup>**

59 **B<sub>b</sub> MAJ<sup>7(#11)</sup>** **Csus/A**

64

Przykład 4.2. Transkrypcja improwizacji w autorskim utworze *Coś innego*

Źródło: opracowanie własne.

Pierwsze dwa takty improwizacji wypełniają pauzy. W 3 takcie słychać melodię mającą kierunek opadający, na którą składają się dźwięki rozłożonego akordu  $F_{MAJ}^7$ , począwszy od jego nony. Na końcu frazy występują naprzemiennie pryma z septymą. W odpowiedzi w taktach 6–8 (z przedtaktem w 5) wyśpiewuję melodię o kierunku wznoszącym, złożoną z dźwięków rozłożonego akordu  $A_b_{MAJ}^7$  wprowadzonych przez chromatyczne zejście od prymy do nony. Rytm składa się z ćwierćnut oraz ósemek. Energetycznym podprowadzeniem pod długo trzymanym dźwiękiem  $b^1$  są zaakcentowane, poprzedzone pauzami podkreślającymi offbeat, przypadające na słabą część taktu ósemki z taktu 7.

Kolejna fraza, w taktach 9–11, biegnie dźwiękami z góry na dół. Fragment rozpoczyna się interwałem tercji małej w dół, a następnie tworzy go schemat: zejście na dźwięk oddalony o sekundę wielką i powrót do pierwszej nuty, wykonany najpierw od  $a^1$ , potem od  $e^1$ . Interesujący efekt tworzy rytm tej sekwencji. Wszystkie dźwięki mają długość ćwierćnuty, co powoduje, że ósemki zlegowane ze sobą na przełomie taktów 10–11 przesuwają resztę ćwierćnuty na offbeat. Zabieg ten przełamuje ósemkową pulsację, tworząc chwilowe wrażenie regularnego metrum ćwierćnutowego.

Przebieg w taktach 12–15 inicjuje *ghost note* oraz chromatyczne zejście prowadzące do dźwięku  $f^1$ . Rozpoczyna ono ciąg naprzemiennych (raz w dół, raz w górę) skoków interwałowych o różnych odległościach, które prowadzą aż do dźwięku  $d^2$ , ułożonych w ósemkowo-ćwierćnutowy rytm. Ostatnie, najwyższe nuty wykonują za pomocą sylaby *lo*, co sprawia wrażenie zawołania. W całej improwizacji dominują sylaby rozpoczynające się dobrze brzmiącą i niemal perkusyjną spółgłoską *d*. Jest to spowodowane koniecznością utrzymania precyzji wykonania wartości rytmicznych w nieparzystym metrum.

Po dłuższym zawieszeniu i pauzach w taktach 17–20 słychać kolejne dźwięki skali całotonowej od  $e^2$ , następnie od  $d^2$ , tworzące melodię o kierunku opadającym. Odpowiedź w taktach 21–23 stanowi chromatyczne zejście prowadzące od dźwięku  $c^2$  do  $g^1$ . Poprzedza je i przerywa na chwilę w środku duży skok interwałowy do dźwięku  $d^1$ , również będącego *ghost note*. Przebieg ten tworzy sekwencja rytmiczna złożona z ćwierćnuty oraz ósemki, co sprawia, że trzecia z każdej z grup trzech ósemek w taktach w metrum 6/8 jest akcentowana.

W taktach 25–26 zastosowałam dokładnie taki sam zabieg rytmiczny co w poprzednich. Tym razem jednak dzięki użyciu do wykonania tego fragmentu samej samogłoski *e*, bez żadnej spółgłoski, brzmi on jak miękkie *legato*, a na słabą część taktu nie przypada akcent. Melodia, rozpoczęta odbiciem od  $a^1$  i  $g^1$  na  $c^2$ , opada kolejno dźwiękami skali  $E_s$  lidyjskiej.

Takty 27–28 są kontynuacją wędrującego ku dołowi przebiegu. Zawierają one dźwięki akordowe (poza dźwiękiem przejściowym do prymy). Końcówkę pierwszego solo chorusu

wypełnia fraza wznosząca się za pomocą dłuższych wartości rytmicznych, po których następuje zejście ósemkowym pochodem dźwięków skalowłasciwych. Całość kończy długa, zawieszona nuta.

Drugi chorus improwizacji, podobnie jak pierwszy, rozpoczynają dwa takty pauz. Fragment w taktach 35–37 składa się z kombinacji różnych interwałów budowanych raz w górę, raz w dół. Przeważają w nim dźwięki skalowłasciwe. Jedynie na samym końcu słychać chromatyczne zejście. Rytm w głównej mierze tworzą nuty, których początki przypadają na słabe części taktu, co sprzyja podkreśleniu offbeatu.

Na melodię w taktach 38–39 składa się przebieg dźwięków akordu  $A_b$  MAJ<sup>11</sup>, który wędruje ku górze aż do dźwięku  $d^2$ , po czym opada. W tej frazie powtórnie (podobnie jak w pierwszym solo chorusie) wszystkie dźwięki mają długość ćwierćnuty, co daje wrażenie zmiany pulsacji z ósemkowej na ćwierćnotową.

W 41 takcie ma swój początek motyw melodyczno-rytmiczny, który jest powtarzany aż do 47 taktu. W taktach 41–44 sekwencję tworzą dźwięki  $g^1$ ,  $e^1$ ,  $d^1$ , natomiast w taktach 45–47 dźwięki początkowe i skrajny ( $g^1$ ) pozostają takie same, a dwa środkowe spadają na najbliższe możliwe dźwięki właściwe dla zmieniającego się akordu ( $es^1$  i  $c^1$ ). Początek motywu, mający długość pięciu ćwierćnut, przemieszcza się na różne miary taktu. Efekt przesunięcia zostaje wzmocniony przez nieregularne i zmienne metrum.

Część na 6/8 także i tym razem inicjują dźwięki skali całotonowej. Dwukrotnie powtarza się podobny schemat, zarówno rytmiczny (za drugim razem w takcie 51 czwarta ósemka jest wydłużona przez zlegowaną z nią ćwierćnutę z kropką), jak i melodyczny (melodia ma ten sam kształt, jednak za drugim razem przebieg rozpoczyna się o jeden ton niżej).

W taktach 53–55 w melodii, która na przemian wznosi się i opada, największą uwagę przykuwają dorycka seksta oraz synkopacja.

W taktach 59–60 motyw ma podobną konstrukcję jak ten w taktach 57–58, ale wykorzystałam w nim wyższe dźwięki. Występuje tu także ciąg charakterystycznych synkop. Każda ósemka przypadająca na trzecią oraz szóstą ósemkę taktu sprawia wrażenie lekko przyspieszonej i zaakcentowanej. Zbliża to brzmienie grupy ćwierćnuta-ósemka do duoli ósemkowej. Tworzy się efekt wychylenia w kierunku metrum 4/4 (w którym ćwierćnuta trwałaby tyle co duola ósemkowa w głównym tempie).

Koniec improwizacji zawiera wartości rytmiczne przypadające na mocne części taktu (wyjątek stanowi ósemka wyprzedzająca ostatnie długie  $g^1$ ), przez co powrót do właściwego pulsu jest wyraźnie odczuwalny. W taktach 64–65 wykonuję unisono z fortepianem — krótką

melodyjkę stanowiącą interludium oddzielające improwizację wokalną od solówki pianisty. Występuje ona także w dwóch ostatnich taktach tematu w części B.

### 4.3. *Ballada*

Trzecią autorską kompozycję, nieposiadającą tekstu, w całości śpiewam scatem. Pierwsza część tematu, podobnie jak ośmiotaktowe fortepianowe intro, wykonana jest *ad libitum*. Po fermacie w ostatnim takcie następuje część B. Ma ona regularną, 16-taktową formę i utrzymana jest w metrum 6/8, w pulsie *straight eights*.

To właśnie schemat harmonicjno-metryczny części B stanowi szkielet solo chorusów. Improwizacja wokalna rozpoczyna się w około drugiej minucie nagrania. Przykład 4.3 przedstawia jej zapis.



JOANNA ŚWINIARSKA-SZEBESZCZYK  
SOLO TRANSCRIPTION  
FROM 2:03 TO 3:07

# BALLADA

JOANNA ŚWINIARSKA-SZEBESZCZYK

The musical score is written in treble clef with a 6/8 time signature and a tempo of quarter note = 60. It consists of ten staves of music. The first staff (measures 1-4) starts with a key signature of one sharp (F#) and includes chords F MAJ<sup>7</sup> and F# MIN<sup>7</sup>. The second staff (measures 5-8) continues with F MAJ<sup>7</sup> and F# MIN<sup>7</sup>. The third staff (measures 9-12) features a C major chord and B MIN<sup>11</sup>. The fourth staff (measures 13-16) includes Bb MAJ<sup>7</sup>(#11) and F# MIN<sup>7</sup>. The fifth staff (measures 17-20) features F MAJ<sup>7</sup> and F# MIN<sup>7</sup>. The sixth staff (measures 21-24) continues with F MAJ<sup>7</sup> and F# MIN<sup>7</sup>. The seventh staff (measures 25-28) features C major and B MIN<sup>11</sup>. The eighth staff (measures 29-30) includes Bb MAJ<sup>7</sup>(#11). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., '2' above notes).

Przykład 4.3. Transkrypcja improwizacji w autorskim utworze *Ballada*

Źródło: opracowanie własne.

Na początku improwizacji powtarzam kilkakrotnie nonę akordu w synkopowanym rytmie. Poprzedza ją szesnastkowe podejście kolejnych dźwięków skali odpowiadającej funkcji z przedtaktu. W taktach 3–4 frazę tworzą opadające dźwięki akordu  $F_{\# \text{MIN}}^7$ , począwszy od nony, ale z pominięciem prymy.

W taktach 5–6 linia melodyczna ma sinusoidalny kształt. Wykorzystałam w niej dźwięki odpowiadające akordowi (w przebiegu znalazł się dźwięk  $h^1$ , będący podwyższonym IV stopniem sugerującym skalę lidyjską), które ułożone są w interwały kwart, tercji, sekund, oraz ósemkowo-szesnastkowy rytm. Fragment w taktach 7–8 składa się z kolejnych dźwięków skali i pnie się w górę, aby opaść po osiągnięciu szczytu na dźwięku  $d^2$ . W przebiegu tym cały czas obecne są synkopy.

Takty 9–10 zawierają rozłożony akord  $C_{\text{MAJ}}^7$  w duolowym rytmie. W taktach 11–12 powtarza się dwukrotnie taka sama figura rytmiczna (ósemka z kropką, szesnastka, ósemka), a także taki sam schemat interwałowy w motywie: sekunda wielka w dół i powrót na pierwszą nutę. Końcówkę taktu 12 tworzy septyma akordu, która opada na położoną blisko (pół tonu niżej) nonę następnego akordu w taktie 13. Fraza kończy się na septymie tego akordu poprzedzonej szybkim, szesnastkowym przejściem przez prymę i nonę.

Ciekawie brzmiący trójdzźwięk cis-moll na akordzie  $F_{\# \text{MIN}}^7$  w taktie 15 rozpoczyna fragment, w którym dominują nieco dłuższe wartości rytmiczne. Cały przebieg w taktach 15–22 skupia się wokół  $a^1$ . Takt 16 rozpoczyna się trwającym prawie cały takt dźwiękiem  $a$ , na końcu dwie krótkie wartości schodzą w dół i stanowią odbicie do kolejnego zatrzymania na dźwięku  $a$  w taktie 17. Po nim następuje szesnastkowy skok na kwintę, która opada na podwyższoną kwartę, dającą interesujący kolor brzmieniowy w akordzie durowym z septymą wielką (skala lidyjska). Następnie słychać szesnastkowe przejście przez tercję akordu i zakończenie motywu na jego septymie. W przedtackie, w końcówce taktu 18, powtarza się grupa rytmiczno-dźwiękowa oraz tercjowe odbicie prowadzące do głównego dźwięku frazy (tym razem dźwięk  $gis^1$  zmienia się na odpowiednie dla akordu  $F_{\text{MAJ}}^7 g^1$ ), podobnie jak miało to miejsce w taktie 16. W taktie 20, co prawda w zupełnie innym rytmie, ale znów dźwięk  $a^1$  występuje w towarzystwie  $gis^1$  oraz  $e^1$ . Na samym finiszu tej myśli muzycznej, w taktie 21, melodia opada kolejnymi dźwiękami gamy F-dur, począwszy od dźwięku  $a^1$ , a kończąc na  $a$  w taktie 22.

Przebieg w taktach 23–24 to ponownie wędrówka raz do góry, raz w dół dźwiękami skali eolskiej. Charakterystycznym elementem jest warstwa rytmiczna tej sekwencji. Fraza znów ma synkopowany rytm, jednak każdą szesnastkę z grupy ósemka-szesnastka-ósemka-szesnastka wyśpiewuję z lekkim przyspieszeniem oraz akcentem, co przybliżyła te wartości do

kwartoli szesnastkowej. W pełnej krasie i już bardziej wyraziście wybrzmiewa ona w takcie 25. Kwartole przełamują trójkową pulsację, a także dają wrażenie chwilowego przejścia do metrum 4/4 (ćwierćnuta trwałaby tyle co ósemka z kropką w oryginalnym tempie). Występują tu składniki trójdźwięku C-dur oraz podwyższona kwarta (skala lidyjska). Wyjście z frazy w 26 takcie tworzą kolejne dźwięki skali schodzące synkopowanym rytmem aż do septymy.

W taktach 27–28 słychać składniki akordu  $B_{MIN}^9$  wykonane za pomocą duol ósemkowych. Solo kończy się czterotaktową frazą opadającą od nony akordu aż do septymy w oktawie małej.

W improwizacji używam głównie dźwięków skalowłasciwych, sporo także rozłożonych akordów. W kilku fragmentach przełamuję trójdzielne metrum przez zastosowanie duol i kwartol szesnastkowych, co jest typowym dla muzyki jazzowej zabiegiem. Innym symptomatycznym rozwiązaniem rytmicznym jest użycie synkop. W warstwie scatu, podobnie jak w poprzedniej improwizacji, dominują sylaby rozpoczynające się spółgłoską *d*. Środki lub wykończenia fraz i motywów, a także dłuższe dźwięki zmiekczone są spółgłoskami *j*, *r*, *l* lub zbitkami samych samogłosek.

#### 4.4. *Odnaleźć Cię*

Ostatnia z czterech autorskich kompozycji rozpoczyna się napisanym wcześniej intro wykonanym *ad libitum* w duecie. Improwizacja wokalna jest drugim wstępem do tematu. Zaśpiewałam ją *a capella*. W tej części również nie ma wyraźnie zarysowanego pulsu. Frazy opierają się na następującym schemacie harmonicznym:  $D_{MIN}^7 - D_{b MAJ}^{7(\#11)} - D_{MIN}^7 - D_{b MAJ}^{7(\#11)} - G_{MIN}^7 - A_{b MAJ}^{7(\#11)} - G_{MIN}^7 - A_{b MAJ}^{7(\#11)}$ .

Ponieważ improwizacja swobodnie traktuje puls oraz dużo w niej fermat, to trudno zapisać ją rytmicznie. Dodatkowo wszystko komplikuje fakt, że w zamyśle intro nie ma określonej liczby taktów, a co za tym idzie, akordy także są zmieniane dowolnie: nie zakładałam, ile taktów ma trwać jedna funkcja harmoniczna i w którym momencie taktu ma się ona zmienić (czy na pierwszą miarę, czy np. w połowie taktu). W pierwszej części frazy, oparte raz na akordzie  $G_{MIN}^7$ , a raz na  $D_{b MAJ}^7$ , zachowują pewną równomierność trwania, ale w drugiej części symetria jest już zaburzona. Przykład 4.4 jest próbą zapisu wyimprowizowanych partii.

JOANNA ŚWINIARSKA  
SOLO TRANSCRIPTION  
FROM 1:20 TO 2:08

# ODNALEŹĆ CIĘ

JOANNA ŚWINIARSKA-SZEBESZCZYK

AD LIBITUM ♩=(75-100)

The musical score consists of six staves of music in 4/4 time, marked 'AD LIBITUM' with a tempo of ♩=(75-100). The chords and techniques used are as follows:

- Staff 1: **D<sup>MIN</sup>7**
- Staff 2: **D<sub>b</sub>MAJ<sup>7</sup>(#11)** with a triplet of eighth notes.
- Staff 3: **D<sup>MIN</sup>7**
- Staff 4: **D<sub>b</sub>MAJ<sup>7</sup>(#11)** with two triplet markings over eighth notes.
- Staff 5: **G<sup>MIN</sup>7** (starting at measure 9) and **A<sub>b</sub>MAJ<sup>7</sup>(#11)**.
- Staff 6: **G<sup>MIN</sup>7** (starting at measure 12) and **A<sub>b</sub>MAJ<sup>7</sup>(#11)**.

Przykład 4.4. Transkrypcja improwizacji w autorskim utworze *Odnaleźć Cię*

Źródło: opracowanie własne.

Improwizacja ta opiera się na samych dźwiękach skalowłasciwych. Każdy fragment rozpoczyna z reguły szybszy przebieg kończący się długo trwającą nutą. Melodia na przemian wznosi się i opada. W taktach 1–2 przechodzi ona od tercji przez nonę, kwintę, kwartę, septymę i sekstę aż do zatrzymanej prymy akordu  $D_{MIN}^7$ . W taktach 3–4 fraza wędruje ku dołowi przez kolejne stopnie skali, począwszy od prymy. Jedynie na końcu urozmaica ją skok o interwał kwarty.

W taktach 5–6 sekwencja rozpoczyna się w oktawie razkreślnej i prowadzi do niższych dźwięków. Oprócz kolejnych stopni skali są tu również dwa skoki: jeden o tercję wielką w górę, drugi aż o kwintę w dół. W taktach 7–8 melodia wspina się zgodnie ze schematem: mniejszy interwał (sekunda mała, sekunda wielka, tercja mała) w dół, większy w górę (tercja wielka, kwarta). Rozpoczyna ją dźwięk a, będący jeszcze w tonacji poprzedniego akordu, który zaraz schodzi na kwintę nowej funkcji.

Takt 9 zawiera rozłożony akord  $G_{MIN}^7$  od prymy do decymy. Dwa pierwsze dźwięki frazy w taktach 10–11 pozostają jeszcze w tonacji poprzedniego akordu. Fragment ten opiera się głównie na większych skokach interwałowych. „Zawołanie” z taktu 12 wspina się według schematu: mniejszy interwał w dół, większy do góry. Takt 13 rozpoczyna się dużym skokiem w dół. Ponownie tonacja zmienia się dopiero po pierwszych dwóch dźwiękach. Melodia z przełomu taktów 13–14 to kompilacja rozmaitych interwałów budowanych raz w dół, raz do góry, w której wykorzystuję stopnie skali odpowiadającej akordowi. Kończy się ona na tercji.

Solo jest dość melodyjne i opiera się na dźwiękach skal, schematycznych motywach oraz rozłożonych akordach. Powodem może być to, że w sytuacji, gdy nie ma odnośnika harmonicznego, jaki tworzy akompaniament fortepianu, gitary czy linia basu, z jednej strony wokalista ma większą swobodę, bo nic go nie ogranicza i nie stworzy on z nikim dysonansu, z drugiej zaś zbyt dowolne traktowanie szkieletu harmonicznego, stosowanie chromatyki, dźwięków przejściowych czy całych fraz *outside* może zaburzyć czytelność partii solowej. W przypadku wokalnej improwizacji *a capella* istotny czynnik stanowi stopień zaawansowania słuchu muzycznego. Wokalista, śpiewając taką improwizację, musi wcześniej „usłyszeć” w głowie zmieniające się akordy, być świadom następstw harmoniczných, interwałów, skal, ponieważ nie otrzyma wsparcia w postaci akompaniamentu. Bliskie trzymanie się akordów oraz prowadzenie melodii wokół kolejnych dźwięków skal, czy ośpiewywanie ich interwałami pozwoliło mi więc kontrolować, w którym miejscu się znajduję, a także pomogło wyobrazić sobie kolejny akord. Zdecydowałam się na „bezpieczny” dobór dźwięków także dlatego, że każdy akord w interludium jest w innej tonacji, co już samo w sobie tworzy ciekawy efekt brzmieniowy. Poza tym harmonia tematu utworu *Odnaleźć Cię* pozostaje dość skomplikowana,

chciałam więc uprościć wstęp, aby był wytchnieniem dla słuchacza i nie wprowadzał kolejnych wychyleń.

Jeśli chodzi o technikę *scat*, ta improwizacja nieco różni się od poprzednich. Nie ma tu prawie żadnej sylaby rozpoczynającej się od spółgłoski *d* poza jednym, mocniej zaatakowanym początkiem frazy w takcie 9. Balladowy, liryczny charakter utworu decyduje o tym, że dźwięki atakuję za pomocą miękko wypowiedanej spółgłoski *r* oraz używam długo trwających samogłosek do ich wybrzmienia. Gdzieś tam słyszalna jest spółgłoska *j* lub zbitki samych samogłosek.

#### 4.5. *Triste*

*Triste* jest kompozycją Antônia Carlosa Jobima, jednego z najbardziej znanych twórców oraz wykonawców bossa novy. To on napisał także tekst do piosenki, zarówno w języku portugalskim, jak i angielskim. Pierwszy raz została ona wydana w 1967 roku na płycie *Wave* Jobima jako utwór instrumentalny. Pierwszą wersję wokalną nagrał Frank Sinatra. Znalazła się ona w jego albumie *Sinatra & Company* z 1971 roku. Cała strona A tej płyty zawiera same novy.

Na omawianym nagraniu utwór zachowuje tradycyjną formę. Akompaniuje mi pianista Bogusław Kaczmar. Po ósmiotaktowym intro przedstawiam temat utrzymany w metrum 4/4, w pulsacji *straight eights*. W połowie wstępu na tle akompaniamentu fortepianu słychać improwizowane frazy wokalu. Po ekspozycji melodii głównej następuje solo chorus, którego przebieg harmoniczny jest tożsamy z tematem standardu jazzowego. Analizowana improwizacja rozpoczyna się w pierwszej minucie i dwudziestej sekundzie nagrania. Przykład 4.5 przedstawia jej zapis.

JOANNA ŚWINIARSKA-SZEBESZCZYK  
 SOLO TRANSCRIPTION  
 FROM 1:20 TO 2:30

# TRISTE

(1966)

ANTONIO CARLOS JOBIM

Bossa ♩=125

Chords and measures shown in the score:

- 1-4: A MAJ<sup>7</sup>, F MAJ<sup>7</sup>(♯11)
- 5-8: A MAJ<sup>7</sup>, C<sub>♯</sub> MIN<sup>7</sup>, F<sub>♯</sub> 7(♯5)
- 9-12: B MIN<sup>7</sup>, G<sub>♯</sub> MIN<sup>7</sup>(♯5), C<sub>♯</sub> 7, F<sub>♯</sub> MIN(MAJ<sup>7</sup>), F<sub>♯</sub> MIN<sup>7</sup>, G<sub>♯</sub> 7(♯9)
- 13-16: C<sub>♯</sub> MAJ<sup>7</sup>, G<sub>♯</sub> 13, C<sub>♯</sub> MAJ<sup>7</sup>, F<sub>♯</sub> 7, B MIN<sup>7</sup>, E 7
- 17-20: A MAJ<sup>7</sup>, A MIN<sup>7</sup>, A MIN<sup>6</sup>
- 21-24: A MAJ<sup>7</sup>, E MIN<sup>7</sup>, A 7
- 25-28: D MAJ<sup>7</sup>, D MIN<sup>6</sup>, C<sub>♯</sub> MIN<sup>6</sup>, C<sup>o7</sup>
- 29-30: B MIN<sup>7</sup>, E<sup>9</sup> SUS, E<sup>7</sup>(♯9) SUS
- 31: A MIN, E MIN<sup>7</sup>, A MIN, E MIN<sup>7</sup>, A MIN, E MIN<sup>7</sup>, A MIN, E MIN<sup>7</sup>

Przykład 4.5. Transkrypcja improwizacji w standardzie jazzowym *Triste*

Źródło: opracowanie własne.

Pierwsza fraza solówki zbudowana jest z przełamujących czwórkowy podział trioli ćwierćnutowych oraz dźwięków stanowiących nonę oraz septymę akordu. Fragment w taktach 3–6 rozpoczyna się chromatycznym zejściem do prymy akordu i opada na coraz niższe dźwięki w synkopowanym rytmie.

W takcie 7 w pierwszej części frazy występują chromatyczne przejścia, a jej druga część, przypadająca na takt 8, zawiera dźwięki skali alterowanej. Kończy się ona triolą.

W taktach 9–10 przebieg w pierwszej części tworzą dźwięki skalowłasciwe, a w drugiej — chromatyczne zejście oraz ósemkowo-synkopowany rytm. Wprowadza on w taktach 11–12 poprzedzony pauzą fragment z tematu utworu.

W taktach 13–14 słyhać melodię opadającą od  $c^2$  (enharmonicznie his — septymy wielkiej akordu), w której zostały wykorzystane składniki akordu  $C\#_{MAJ}^7$ . Takty 15–16 zawierają dwie chromatyczne zagrywki złożone z trzech opadających dźwięków, z czego druga powtórzona jest wyżej od pierwszej. Prowadzą one do trioli stanowiącej podjęcie do frazy rozpoczynającej drugą część chorusu.

W taktach 17–18 dominuje charakterystycznie brzmiąca nona akordu. Pomiedzy dwie dłuższe wartości rytmiczne wplecione są dźwięki skalowłasciwe, układające się w trójdźwięk fis-moll. Po dłuższej pauzie ponownie następuje biegnąca z góry na dół fraza w synkopowanym rytmie, zbudowana z dźwięków skalowłasciwych. Takt 21 rozpoczyna się ósemkowym, chromatycznym podejściem w górę od tercji akordu do kwinty, po czym melodia znów opada dźwiękami z trójdźwięku A-dur aż do niskiego e, rozpoczynającego chwilowe zawieszenie. Słyszalny jest także mordent.

Takty 23–24 zawierają krótki motyw oparty na dźwięku a oraz skok o oktawę do góry. Tutaj także wykorzystują triolę.

W taktach 27–28 ponownie w improwizację wpleciony zostaje fragment głównej linii melodycznej.

Przedostatnia fraza bazuje na identycznych jak wcześniej środkach konstrukcyjnych: rozpoczyna się triolowym ozdobnikiem, po którym następuje pochod dźwięków z akordu (począwszy od nony, skończywszy na kwincie) i chromatyczny przebieg prowadzący ku górze. Tym razem jednak synkopowany rytm zastępują ósemki. Na końcu frazy rozłożony akord prowadzi z powrotem do niższych nut.

Na samym końcu znajduje się fragment tworzony przez kilka krótkich motywów złożonych z dźwięków skalowłasciwych i głównie ósemek. Występuje w nim także ozdobnik.

Jeśli chodzi o sam język scatu, to na początkach fraz dominują sylaby rozpoczynające się spółgłoską *d*, natomiast w dalszych ich częściach używam spółgłosek *r*, *b*, *j* lub samych



samogłosek, ponieważ licznie występujące dłuższe, ósemkowo-ćwierćnotowe przebiegi w większości realizują *legato*. Dźwięki oraz rytm mają być precyzyjne, jednak w improwizacji dominuje miękki atak. Wszystkie te zabiegi podkreślają nostalgiczny charakter bossa novy.

#### 4.6. *All of Me*

Standard jazzowy *All of Me* powstał w 1931 roku. Współautorami tekstu są Gerald Marks oraz Seymour Simons, a Gerald Marks dodatkowo skomponował do niego muzykę. Pierwszy raz publiczność mogła usłyszeć ten utwór w programie radiowym podczas transmisji z występu Belle Baker. Wielką popularność zyskało jednak nagranie w wykonaniu orkiestry Paula Whitemana wraz z wokalistką Mildred Bailey, trafiając na szczyty amerykańskich list przebojów. Wielu znanych artystów na przestrzeni lat popularyzowało kompozycję, włączając ją do swego repertuaru i nagrywając jej kolejne wersje. Do tego grona należą m.in.: Louis Armstrong, Billie Holiday, Lynne Sherman z orkiestrą Counta Basiego, Frank Sinatra. W 2000 roku piosenka *All of Me* otrzymała Towering Song Award, przyznawaną przez Songwriters Hall of Fame — stowarzyszenie założone przez słynnego autora Johnny'ego Mercera, aby upamiętniać najbardziej znane oraz cenione anglojęzyczne piosenki popularne.

Na analizowanym nagraniu utwór utrzymany jest w oryginalnej pulsacji swingowej, w metrum 4/4. Po ósmiotaktowym wstępie zagrany przez pianistę następuje ekspozycja tematu. Ma on formę ABAC. W mojej interpretacji ten standard jazzowy również zachowuje tradycyjną postać. Zaraz po przedstawieniu głównej linii melodycznej pojawia się solo wokalne oparte na przebiegu harmonicznym tematu. Przykład 4.6 ukazuje spisaną improwizację wokalną.

JOANNA ŚWINIARSKA-SZEBESZCZYK  
SOLO TRANSCRIPTION  
FROM 1:00 TO 1:50

# ALL OF ME

(1931)

SIMONS AND MARKS

MED. SWING ♩=155

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 155 beats per minute. It consists of eight staves of music. The first staff starts with a C major 7 chord and an E7 chord. The second staff has A7 and D minor chords. The third staff has E7 and A minor chords. The fourth staff has D7, D minor 7, and G7 chords. The fifth staff has C major 7 and E7 chords. The sixth staff has A7 and D minor 7 chords. The seventh staff has F, F minor, C major 7, E minor 7, and A7 chords. The eighth staff has D minor 7, G7, C6, D# diminished, D minor 7, and G7 chords. Measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 are indicated at the start of their respective staves. There are also measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 written below the notes in some measures.

Przykład 4.6. Transkrypcja improwizacji w standardzie jazzowym *All of Me*

Źródło: opracowanie własne.

Początek improwizacji opiera się na wyjściowych dźwiękach frazy z pierwszego oraz trzeciego taktu tematu głównego. W taktach 1–2 dominuje dźwięk  $c^2$ , słyszalne są także *ghost notes*. W odpowiedzi, w taktach 3–4, eksponowany jest dźwięk  $h^1$ , opisywany chromatycznie przez  $b^1$ . Całość kończy się skokiem w górę do  $e^1$ , opadającego trójdźwiękiem E-dur (poza przejściowym  $a^1$ ).

Takty 5–6 zawierają parafrazę melodii tematu głównego. Poszerzam ją o obiegnik w przedtackie, a także modyfikuję jej rytm.

W taktach 7–8 pojawia się nieprzerwany ciąg ósemek. Występują tu głównie dźwięki z akordu, urozmaicone przez *passing notes*. Linia melodyczna wspina się, by za moment zawrócić na chwilę w dół i znów odbić się w górę. Całość kończy się glissandem w takcie 9.

Po długo trwającej pauzie w takcie 11 słychać dwie dynamicznie uderzone ćwierćnuty, które skaczą o oktawę w stosunku do fragmentu sprzed przerwy. Zapoczątkowują one ósemkowy przebieg złożony z kolejnych dźwięków gamy a-moll z wplecionymi gdzieniegdzie skokami tercjowymi.

Odpowiedzią jest rozpoczynająca się pod koniec taktu 13 ósemkowa sekwencja złożona z dźwięku  $a^1$  wychylającego się na chwilę chromatycznie w dół, po czym następuje powrót do dźwięku głównego i skok o tercję małą do góry. Ponieważ motyw ten tworzy sześć ósemek (z pauzą ósemkową na początku i końcu), to każde jego powtórzenie przesuwana się na inną miarę taktu. Efekt *rhythmic shifts* zostaje podkreślony dzięki temu, że pierwszy dźwięk przy każdym repetowaniu motywu przypada na offbeat.

W takcie 15 uwagę słuchacza przykuwa triola, na którą składają się dźwięki akordu  $D_{MI}^7$  (bez prymy) prowadzącego w górę do  $e^2$  (takt 16), będącego sekstą akordu. Za pierwszym razem opada ona na kwintę, za drugim na tercję  $G^7$ . Przedłużona ósemka zlegowana z długim dźwiękiem następnego taktu staje się w nim septymą wielką. Fraza kończy się krótką synkopowaną odpowiedzią, zawierającą chromatyczne przejście prowadzące od nony do prymy.

W taktach 19–20 dźwięki wędrują od kwinty do tercji akordu w dół i z powrotem. Trzy ostatnie ósemki z taktu 20 są początkiem następnej frazy. Interesującego brzmienia nadają występujące w niej obniżona nona i dźwięk przejściowy do prymy akordu.

W taktach 23–24 ćwierćnutową frazę zawierającą *passing notes* rozpoczyna chromatyczny ósemkowy przedtakt. W taktach 25–28 ponownie dochodzi do parafrazy głównej linii melodycznej utworu. Urozmaica ją synkopowany rytm oraz końcówka, w której również została wykorzystana chromatyka. Podobnie dzieje się w taktach 29–32. Tym razem cytat z tematu trwa krócej, a dwa ostatnie takty wypełnia opadająca melodia, w której oprócz

dźwięków opisujących akord znalazł się dźwięk przejściowy gis (takt 31) oraz mordent (takt 32).

Solo jest dość ofensywne, dominują w nim (jak na swing przystało) sylaby skonstruowane za pomocą spółgłoski *d*, które dzięki swojemu precyzyjnemu, konkretnemu atakowi podkreślają synkopowany rytm i swingowy feeling.

#### 4.7. *Gentle Rain*

Utwór *Gentle Rain* jest bossa novą, którą skomponował Luiz Bonfá, a tekst napisał Matt Dubey. Aranżacja z nagrania podlegającego analizie gruntownie zmienia konstrukcję rytmiczno-harmoniczną oryginału, jednak zachowuje ona melodykę oraz nostalgiczny nastrój. Wszystkie części A mają zmienione metrum: z pierwotnego 4/4 na 7/8. Część B utrzymuje metrum z pierwowzoru. Powtarzający się solo chorus ma 16-taktową formę oraz metrum 7/8. Jego harmonia opiera się na paru pierwszych taktach części A o następującym przebiegu akordów:  $A_{MIN}^6 - A_b^\circ - G^\circ - A_b^\circ - E^7$ . Przykład 4.7 przedstawia dwa solo chorusy wyśpiewanej improwizacji.

JOANNA ŚWINIARSKA-SZEBESZCZYK  
SOLO TRANSCRIPTION  
FROM 2:00 TO 2:50

## GENTLE RAIN

LUIZ BONFÁ

♩=136-150  
Amin<sup>6</sup>

5

9

13

17

21

25

29

Przykład 4.7. Transkrypcja improwizacji w standardzie jazzowym *Gentle Rain*

Źródło: opracowanie własne.

W improwizacji dominuje kantylenowa melodyka. W istocie podczas wykonywania solówki nie koncentrowałam się na elementach dzieła muzycznego, lecz kierowałam się nostalgicznym klimatem utworu oraz tym, jakie emocje chciałam oddać śpiewem.

Dwa pierwsze takty rozpoczynają się długimi dźwiękami. Są one wstępem do synkopowanej melodii w taktach 3–4, opadającej dźwiękami akordu G-dur, począwszy od jego kwinty. Przejście przez dźwięk  $c^1$ , stanowiący z kolei tercję akordu przypadającego na te takty, prowadzi znów do zatrzymania na dźwięku  $h$ . Zwiewny i liryczny charakter tej frazy zostaje podkreślony przez wzbogacone powietrzem brzmienie oraz wykonywanie nut *legato*.

W krótkim synkopowanym przebiegu w taktach 6, wspinającym się do długiego  $e^1$  w taktach 7, oprócz dźwięków ze skali półton-cały ton zostały wykorzystane nuty przejściowe ( $a$ ,  $es^1$ ). Fraza z taktów 9–12 również wędruje ku górze, tym razem za sprawą dźwięków pochodzących ze skali lokryckiej. Drugi motyw jest powtórzeniem pierwszego, tyle że zrealizowanym o sekundę wielką wyżej. Trzeci motyw skacze już o kwartę wyżej, a odległość między jego dźwiękami stanowi tercję małą (nie jak wcześniej sekundę wielką). Następnie melodia, przechodząc przez dźwięk  $a^1$ , dochodzi do pełnego napięcia w swym wyrazie dźwięku  $c^2$ . Fraza na jej końcu (takt 12) opada dwoma ćwierćnutami. Ostatnia z nich brzmi niczym niedokończona myśl. Wydaje się, że właśnie ta ostatnia nuta miała być rozwinięta w jakiś szybszy przebieg, jednak nastąpiło jej nagłe zatrzymanie i zarazem spadek napięcia, po którym następuje ósemkowo-ćwierćnutowy, synkopowany pochód dźwięków skalowłasciwych prowadzących w dół.

Od końca taktu 14 do taktu 16 nuty ponownie kierują się ku górze, przechodząc z wartości synkopowanych na stabilne ćwierćnuty. Melodyka tej części partii solowej krąży wokół skali a-moll harmoniczej. Fragment ten także nabudowuje napięcie przed kulminacyjną częścią improwizacji: frazę z taktów 17–18, skupiającą się na dźwięku  $d^2$ . Jest ona najbardziej dynamiczna w tej bardzo lirycznej solówce dzięki zastosowaniu wysokich, dłuższych dźwięków. Są one wykonane za pomocą otwartej samogłoski  $a$ , co ułatwia artykułowanie ich z pełną ekspresją.

Fraza w taktach 20–22 opada z wysokiego  $e^2$  kolejnymi dźwiękami skali a-moll harmoniczej aż do  $e^1$ , co rozładowuje napięcie poprzedniego fragmentu. Tutaj również używam samogłoski  $a$ , a przy jednym z ostatnich dźwięków wkrada się nawet  $h$ , wprowadzające delikatne zapowietrzenie.

Do krótkiego przebiegu w niższym rejestrze z taktów 23–25 wykorzystuję już synkopy oraz ósemkowo-ćwierćnutowy rytm. Słysząc także precyzyjną, twardszą artykulację, podkreśloną przez sylaby rozpoczynające się spółgłoską  $d$ .

Pierwsza część ostatniej frazy improwizacji zrealizowana jest *crescendo* i wspina się dźwiękami skali a-moll harmoniczej w górę, aż do dźwięku  $c^2$ , po którym słychać opadającą melodię wykonaną *decrescendo*.

Można ponownie zauważyć pewną prawidłowość dotyczącą sylab używanych przeze mnie w scacie: aby podkreślić delikatniejszą, miększą artykulację, rezygnuję z twardej i konkretnej spółgłoski *d*, która pojawia się czasem, ale albo na początku fraz, albo przy szybkich przebiegach ósemkowych, na rzecz spółgłosek *r, l, j* lub samych samogłosek.

#### 4.8. *Boplicity*

*Boplicity* to standard jazzowy, który został skomponowany przez Gila Evansa i Cleo Henry'ego. Znalazł się on na legendarnym albumie *Birth of the Cool* z 1957 roku. Utwór napisano z myślą o składzie złożonym z nonetu instrumentalistów pod przewodnictwem Milesa Davisa. Tekst do wersji wokalne napisał Mark Murphy. Umieścił kompozycję na swojej płycie *Bop for Kerouac* z 1981 roku. Wersja z tekstem zyskała alternatywny tytuł *Be-Bop Lives*.

Tradycyjnie *Boplicity* wykonywane jest jako utwór medium swing. W wersji zarejestrowanej na omawianym nagraniu tempo ulega znacznemu przyspieszeniu, a jeśli chodzi o warstwę rytmiczną, wraz z pianistą Bogusławem Kaczmarem inspirowaliśmy się groovem z triolowym podtekstem. Ósemki tematu zostały wykonane w swingowej pulsacji.

Ekspozycję głównej linii melodycznej poprzedza ośmiotaktowe intro z improwizowanymi scatowymi frazami. Solo chorus jest tożsamy z przebiegiem formalnym tematu wykonywanego standardu. Przykład 4.8 przedstawia zapis nutowy improwizacji wokalne.

JOANNA ŚWINIARSKA  
SOLO TRANSCRIPTION  
FROM 1:05 TO 1:57

# BOP LICITY (1957)

CLEO HENRY & GIL EVANS

$\text{♩} = 145$

5

9

13

17

21

25

29

Przykład 4.8. Transkrypcja improwizacji w standardzie jazzowym *Boplicity*

Źródło: opracowanie własne.



Pierwszą frazę improwizacji, jak i prawie wszystkie przebiegi, tworzą kolejne dźwięki skal, rozłożone akordy, chromatyka (np. w taktach 5, 10, 11, 12, 25). W warstwie rytmicznej wykorzystuję głównie ósemki i ćwierćnuty, gdzieniegdzie synkopy. W solówce występują także drobne ozdobniki, np. na końcu taktu 6, *ghost notes* czy glissanda.

Końcówka frazy z taktów 13–16 ma silny związek z tematem utworu, podobnie jak początki kolejnych dwóch fraz. Fragmenty przypadające na takty 17–20 oraz 21–24 rozpoczynają się przebiegiem nawiązującym do głównej melodii. Zawierają one główne dźwięki akordowe z linii melodycznej, z pominięciem tych o mniejszym znaczeniu (*simplification*).

Pierwsza fraza, z taktów 17–20, wykończona jest triolą ósemkową, ósemkowym zejściem w dół po dźwiękach akordu  $A_b MAJ^7$  oraz czterokrotną repetycją dźwięku  $es^1$  z wyrazistym glissandem na finiszu. Drugi fragment, z taktów 21–24, również opiera się na wybranych głównych dźwiękach wziętych z melodii. Nie rozwija on jednak finału, a kończy się pauzą, która jest chwilą wytchnienia przed wejściem w ostatnią część A.

Ostatnie A rozpoczyna się ósemkowym przebiegiem położonych blisko siebie dźwięków z urozmaiceniem chromatycznym, kończącym się skokiem o kwartę w górę. Przypomina on nieco frazę z taktów 9–11. Po pauzie pojawia się fragment złożony z dłuższych wartości rytmicznych. Najbardziej charakterystycznie brzmi w nim skok do góry o interwał septymy wielkiej, który prowadzi do ósemkowego przebiegu zbudowanego ze składników akordu  $A_b MAJ^7$ . Tak jak zazwyczaj, po opadającym akordzie następuje skok i końcówka zaśpiewana na wyższych dźwiękach akordu.

Fraza wychodząca z solo wokalu również jest cytatem z tematu, urozmaiconym synkopą.

Jeśli chodzi o artykulację, to w improwizacji można znaleźć kilka glissand, *ghost notes* i ozdobników. W scacie dominują sylaby rozpoczynające się spółgłoską *d*.

## Zakończenie

Omawiane w rozdziale trzecim popisy solowe Elli Fitzgerald, Kurta Ellinga oraz Ala Jarreau pokazują, że każdy z wybranych przeze mnie wokalistów doskonale panuje nad wszystkimi omówionymi wcześniej komponentami tworzącymi ten wyjątkowy akt twórczy, jakim jest improwizacja. Uważam jednak, że można wśród nich wskazać te elementy, którym artyści ci poświęcili szczególną uwagę, tworząc za ich pomocą odpowiednie napięcie, a przede wszystkim wspaniałą i osobistą narrację. Moim zdaniem to właśnie te wyróżniające się na tle wielu innych czynniki decydują o ostatecznym kształcie indywidualnego języka artystycznego wokalisty jazzowego, ponieważ poruszają do głębi, a także wzbudzają u świadomego odbiorcy największy podziw. Są najbardziej jaskrawe i zapadają głęboko w pamięć, stając się swego rodzaju znakiem rozpoznawczym stylu danego artysty. Aby dobitniej uzasadnić powyższe stwierdzenie, zacytuję ponownie słowa Joego Viery, przytaczane już w rozdziale drugim: *Stopień zaangażowania techniki, jak też **proporcje poszczególnych czynników** to kwestia indywidualnego stylu<sup>1</sup>.*

Kurt Elling skupia się na niepowtarzalnej, niecodziennej artykulacji oraz brzmieniu. U Ala Jarreau największy zachwyt wzbudzają frazy opierające się głównie na zabawie strukturami rytmicznymi. Ella Fitzgerald natomiast pozostaje mistrzynią tworzenia melodyki poprzez kreatywne przetwarzanie kolejnych motywów i twórcze wplatanie cytatów muzycznych.

W przypadku moich własnych improwizacji, podobnie jak u Elli, nadrzędnym środkiem wyrazu jest melodia. Stanowi ona dla mnie rdzeń wszelkich działań twórczych związanych z improwizowaniem. Kiedy przygotowuję się do improwizacji, zawsze największy nacisk kładę na zapoznanie się z przebiegiem harmonicznym konkretnego tematu. Robię to głównie przy klawiaturze fortepianu, realizując akordy *ad libitum*, śpiewając do nich jednocześnie pasujące skale lub po prostu dźwięki akordowe. W ten sposób osłuchuję się z ich brzmieniem, a także skupiam się na dźwiękach, które do nich pasują. Nie oznacza to oczywiście, że rytm nie ma dla mnie znaczenia i że moje wypowiedzi nie zawierają charakterystycznych dla jazzu figur rytmicznych, zabiegów artykulacyjnych itp. Jednak przyznaję, że w trakcie improwizowania myślę głównie o tworzeniu melodii.

Muzycy zwykle wypracowują własne „patenty” (*licks*), zgodnie z którymi powstają później ich artystyczne wypowiedzi. Mimo to każda spontanicznie stworzona przez nich partia

---

<sup>1</sup> J. Viera, *Elementy jazzu*, PWM, Kraków 1978, s. 127.

solowa jest inna, ponieważ korzystając ze słownika języka muzyki, za każdym razem łączą oni „słowa” w nieco inne zdania. Język improwizacji porównuje również do języka mówionego saksofonista Jerzy Głowczewski<sup>2</sup>, w trafny sposób opisując ewolucję tej wypowiedzi i argumentując potrzebę rozwijania warsztatu (wiedzy): [...] *ja to porównuję do języka mówionego. [...] Najpierw jako dzieciaki poznajemy alfabet, z którego potem składamy wyrazy krótsze, dłuższe, a z tych wyrazów składamy zdania. Potem się uczymy pewnej stylistyki. Prawda? Żeby mówić rozsądnie i żeby jedno zdanie nie wykluczało kolejnego itd., żeby była jakaś narracja, żeby była opowieść. W języku mówionym, żeby mówić poprawnie, mówić interesująco, trzeba mieć wiedzę [...]. To samo jest w muzyce*<sup>3</sup>. Wspomina on także legendarnego saksofonistę Charliego Parkera, dając tym samym do zrozumienia, że wszyscy, nawet najznamienitsi z muzyków mają wypracowane przez siebie metody kreowania improwizacji, charakterystyczne dla siebie zagrywki: *Ktoś napisał taką książkę i przeanalizował wszystkie możliwe solówki Parkera i wypisał dźwięki wspólne od czterech w górę [...], no i wyszło 150. Każdy ma swój własny język [...] i nie ma się czego wstydzić. Kiedyś czytałem [...] wywiad z Lee Konitzem, który [...] powiedział, że Charlie Parker był jednym z największych „patenciarzy” wśród muzyków jazzowych. Ale zwróćmy uwagę na inną rzecz: skoro był „patenciarzem”, to dlaczego każde jego solo było genialne? On nigdy nie powtórzył frazy, w której, nawet w środku, były te same [...] zagrywki. One zawsze były w innym kontekście. Na tym polega geniusz Charliego Parkera*<sup>4</sup>.

Badania nad specyfiką muzycznej wypowiedzi mistrzów wokalistyki przeprowadzone w tej dysertacji doprowadziły mnie także do konieczności analizy własnego stylu. Wpłynęło to bezpośrednio na mój sposób myślenia o budowaniu narracji z wykorzystaniem takich

---

<sup>2</sup> Jerzy Głowczewski — absolwent Wydziału Jazzu i Muzyki Rozrywkowej Akademii Muzycznej w Katowicach. Obecnie wykładowca klasy saksofonu tej uczelni. Wieloletni członek big-bandu Akademii Muzycznej w Katowicach, z którym wystąpił na wielu międzynarodowych festiwalach jazzowych, m.in.: Berkeley Jazz Festival (Kalifornia), Reno (Nevada), Jazz Ost-East (Norymberga), Jazz Jamboree (Warszawa). Od lat członek zespołu Alex Band Aleksandra Maliszewskiego, z którym dokonał wielu nagrań płytowych i telewizyjnych, akompaniując znanym i popularnym wykonawcom na festiwalach w Sopocie (José Feliciano, Shirley Bassey), Opolu, Witebsku (Białoruś) i Karlshamn (Szwecja). W trakcie swojej wieloletniej kariery uczestniczył w licznych koncertach zagranicznych (w Norwegii, USA, Niemczech, Szwajcarii, Grecji, Kuwejcie, Wielkiej Brytanii, na Węgrzech, Słowacji), w tym w wielu wspólnych występach z gwiazdami jazzu i muzyki rozrywkowej. Współpracował z artystami takimi jak Jarosław Śmietana, Grażyna Łobaszewska, Chick Corea. Od wielu lat członek big-bandu Zbigniewa Czwojdy, akompaniującego znanym artystom występującym na festiwalu Jazz nad Odrą, wśród których znaleźli się m.in.: Urszula Dudziak, Al Porcino, Bill Prince, Freddy Cole, Peter Herbolzheimer, Joe Faddis. Od wielu lat uczestnik nagrań muzyki filmowej Zbigniewa Preisnera. Płyty *Preisner's Music* i *Requiem for My Friend* ukazały się na całym świecie. Od 2006 roku członek grupy The Globetrotters, z którą nagrał cztery płyty. Zagrał ponad siedemset koncertów w kraju i za granicą. W 2018 roku został odznaczony brązowym medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, przyznany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Piotra Glińskiego.

<sup>3</sup> Fragment pochodzi z prywatnych nagrań Janusza Szroma z rozmowy przeprowadzonej z Jerzym Głowczewskim w Chodzieży, 30.07.2021.

<sup>4</sup> Tamże.

elementów jak artykulacja czy dynamika. Dzięki temu zrozumiałam, że warto jest czasem porzucić „walkę” o bezbłędnie wyśpiewane dźwięki pochodzące z konkretnej skali na rzecz eksperymentu ze strukturami rytmicznymi — być niczym perkusista (Al Jarreau) — lub też spróbować wydobyć z siebie niekonwencjonalnie brzmiące „odgłosy”, dające niezapomniany efekt kolorystyczny oraz zwiększające napięcie całej wypowiedzi (Kurt Elling). Łatwo można się zatracić w dążeniu do posługiwania się nieskazitelną techniką, krystalicznym brzmieniem głosu czy do wykonywania coraz trudniejszych, szybszych przebiegów melodycznych, opartych na coraz bardziej skomplikowanych schematach harmonicznym. Okazuje się jednak, że poza pięknym, czystym dźwiękiem istnieje wiele innych środków wyrazu stanowiących fundament pod wypracowanie własnego, indywidualnego sposobu kreowania spontanicznej wypowiedzi muzycznej. Czasem wystarczy naprawdę niewiele, aby z pozoru prostej frazie nadać charakterystyczne dla danego wokalisty brzmienie.

Mam nadzieję, że praca ta posłuży adeptom sztuki improwizacji wokalne do eksplorowania możliwości własnego głosu i odnalezienia odpowiednich narzędzi, za pomocą których będą mogli dać wyraz swojej ekspresji, a także zbudować osobisty, wyróżniający się wśród innych język artystyczny.

## Bibliografia

- BERENDT J.E.: *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, PWM, Kraków 1979.
- BERMEHO M.: *Jazz Vocal Improvisation: An Instrumental Approach*, Berklee Press, Berklee 2017.
- CHODKOWSKI A. (red.): *Encyklopedia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- COKER J.: *The Jazz Idiom*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey 1975.
- EKIERT J.: *Bliżej muzyki. Encyklopedia*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1994.
- FRIEDWALD W.: *Jazz Singing*, Da Capo Press, New York 1992.
- GLENC J.: *Harmonia jazzowa: kluczowa problematyka stylistyczno-estetyczna*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2015.
- GLENC J.: *Instrumentoznawstwo z propedeutyką instrumentacji*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2015.
- HODEIR A.: *Ludzie i problemy jazzu*, PWM, Kraków 1961.
- NICHOLSON S.: *Ella Fitzgerald*, Amber, Warszawa 1995.
- NIEDZIELA J.: *Historia jazzu. 100 wykładów*, InfoMax, Katowice 2009.
- OLSZEWSKI W.K.: *Sztuka improwizacji jazzowej*, PWM, Kraków 2016.
- PANEK W.: *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Świat Książki, Warszawa 2000.
- SCHMIDT A.: *Historia jazzu*, Polihymnia, Lublin 2009.
- SENDECKA D.: *Mix — element techniki wokalne (w:) Kształcenie wokalne*, red. B. Tarasiewicz, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2016.
- SOBIERAJSKA H.: *Uczymy się śpiewać*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1972.
- STEARNS M.W.: *The Story of Jazz*, Oxford University Press, New York 1956.
- STOLOFF B.: *Scat! Vocal Improvisation Techniques*, Gerard and Sarzin Publishing, New York 1999.
- TARASIEWICZ B.: *Mówię i śpiewam świadomie*, Universitas, Kraków 2014.
- TEREFENKO D.: *Teoria jazzu*, PWM, Kraków 2020.
- VIERA J.: *Elementy jazzu*, PWM, Kraków 1978.
- WAWRZYNOWICZ M.: *Instrumentalne traktowanie głosu ludzkiego we współczesnej muzyce rozrywkowej*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2017.
- ŻURAWSKI S.: *Muzyka. Kompozytorzy i wykonawcy, prądy i kierunki, dzieła*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

## Źródła internetowe

<https://www.jazzarium.pl/przeczytaj/artykuły/tak-naprawdę-był-tylko-jedna-prawdziwa-wokalistka-jazzowa-betty-carter>, dostęp 3.09.2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=QkAdX5FtUgw>, dostęp: 31.01.2022.

<https://musicianguide.com/biographies/1608002791/Kurt-Elling.html>, dostęp: 3.11.2021.

<https://kurtelling.com/about/>, dostęp: 3.11.2021.

<http://jazzforum.com.pl/main/artykul/kurt-elling-passion-world>, dostęp: 1.11.2021.

<https://radiomilwaukee.org/story/arts-culture/al-jarreau/>, dostęp: 15.07.2022.

<https://www.musicianguide.com/biographies/1608000048/Al-Jarreau.html>, dostęp: 17.07.2022.

<https://www.chicagojazz.com/post/in-his-own-words-al-jarreau>, dostęp: 17.07.2022.

<https://aljarreau.com/about-al/>, dostęp: 17.07.2022.

<https://www.muzeumjazzu.pl/16788-2/>, dostęp 5.10.2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=2NLVAQ4NIqM>, dostęp: 10.09.2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=tHsGqxqxTio>, dostęp: 1.09.2022.