

Bartosz Pernal

Uniwersytet Zielonogórski

WYBRANE ZAGADNIENIA RYTMICZNE W EDUKACJI JAZZOWEJ



Rozważania zawarte w niniejszym tekście są rezultatem obserwacji autora płynących z prowadzonej działalności dydaktycznej, zarówno na poziomie akademickim, jak i w szkołach średnich o profilu jazzowym. Doświadczenia wynikające z realizowanych zajęć pokazują, że studenci starają się kształtować ekspresję solowych partii improwizowanych korzystając przede wszystkim ze środków melodyczno-harmonicznych¹. Zdecydowanie rzadziej można zauważyć frazy, w których grający świadomie i swobodnie wykorzystują szeroki wachlarz możliwości rytmicznych. Artykuł jest próbą zwrócenia szczególnej uwagi w kierunku rozwijania wśród uczniów i studentów elementów improwizacji jazzowej w aspekcie rytmu.

Stefan Kisielewski we wstępie do książki Leopolda Tyrmanda *U brzegów jazzu* (którą autor nazwał „esejem wypełnionym rozważaniami i osobistymi impresjami”) zauważał: „Osobną epopeję jazzu stanowi jego rytmika”². Rytm, jako element, który spośród innych składowych dzieła muzycznego najwyraźniej określa tożsamość muzyki jazzowej, ma decydujące znaczenie w definiowaniu tak istotnych zjawisk jak *swing*³, *feeling*⁴ i przestrzeń. Zwrócenie się ku tej problematyce, analiza nagrań mistrzów pod

¹ Zagadnienie wymaga przeprowadzenia badań.

² S. Kisielewski, *Perspektywy jazzu*, [w:] L. Tyrmand, *U brzegów jazzu*, Warszawa 2008, s. 8.

³ Wszystkie znane autorowi wartościowe definicje pojęcia *swing* odnoszą się do sposobu (lub sposobów) realizacji pulsacji rytmicznej wobec nadrzędnych wartości metrycznych. Bardzo interesujące rozważania na temat *swingu* prowadzi Wynton Marsalis w wywiadzie przeprowadzonym przez Geoffery C. Ward. Zob. W. Marsalis, G.C. Ward, *Moving to Higher Ground. How Jazz Can Change Your Life*, New York 2009, s. 38-41. Por. J. Viera, *Elementy jazzu. Rytmika, harmonika, aranżacja i improwizacja*, Kraków 1978, s. 15-19. W ciekawy sposób na temat *swingu* (w kontekście innych zjawisk rytmicznych w jazzie) wypowiedział się również Piotr Baron. Zob. J. Szymaniuk, *Interpretacja polskich kolęd i pastorałek w procesie aranżacji na przykładzie partytury Kolędy dla Świata*, wyd. 2 uzup., Zielona Góra 2015, s. 267-277.

⁴ *Feeling* – specyficzny sposób interpretowania warstwy rytmicznej danego utworu lub jego fragmentu, wyrażający się wykorzystywaniem przez muzyków cech charakterystycznych dla konkretnej stylistyki jazzowej.

tym kątem i nieustanna praca nad rozwijaniem swoich umiejętności powinny stanowić część codziennej pracy instrumentalisty doskonalącego się w kierunku wykonawstwa jazzowego. Na dojrzałym etapie rozwoju artystycznego zagadnienia rytmiczne (obok brzmienia i możliwości technicznych) mają znaczący wpływ na indywidualny styl gry, na kreowanie indywidualnych cech wypowiedzi artystycznej muzyka jazzowego. Na wczesnym etapie rozwoju świadomość występowania diametralnych różnic pomiędzy ósemkami realizowanymi w pulsie swingowym (*swingin' eights*) a równymi (*straight eights*) służy prawidłowej interpretacji tekstu muzycznego. Spośród wielu zjawisk rytmicznych, które powinny być uwzględniane w edukacji jazzowej, w niniejszym tekście przyglądamy się dwóm kluczowym zagadnieniom.

Pierwszym z nich jest *timing*. Świadome operowanie rytmem realizowanym ***behind the beat*** lub ***on the beat*** albo ***ahead of the beat (top of the beat)*** jest istotnym czynnikiem kształtującym ekspresję narracji muzycznej⁵. Dla porządku zatrzymajmy się nad każdym ze sposobów realizacji rytmu. Świadome i celowe kształtowanie fraz i motywów rytmicznych delikatnie spóźnionych wobec nadrzędnych wartości metrycznych nazywamy *behind the beat*. Ten rodzaj narracji muzycznej jest określany terminami *laid back*, *relaxed*, *lazy*. Nagrania solowych partii improwizowanych Dextera Gordona w sposób szczególnie eksponują to zjawisko. Można zaryzykować stwierdzenie, że silny ładunek napięciowy zawarty w grze tego artysty to wynik, oprócz wyjątkowego brzmienia, specyficznego kształtowania warstwy rytmicznej jego solowych wypowiedzi muzycznych. Wśród innych, bardzo czytelnych przykładów operowania typem gry *behind the beat* jest także drugi *chorus* solowej partii improwizowanej Lee Morgana w utworze *Like Someone In Love* z płyty zespołu Art Blakey And The Jazz Messengers o tym samym tytule⁶. Wielu znakomitych artystów jazzowych wykorzystywało ten sposób swingowania, czyniąc z niego istotny element swojego wykonawstwa, np. Billie Holiday, Miles Davis, Sarah Vaughan, Coleman Hawkins i in. Dla kontrastu operowanie zjawiskiem *top of the beat* polega na kształtowaniu fraz i grup rytmicznych delikatnie wyprzedających nadrzędne wartości rytmiczne przy zachowaniu tempa utworu. Taki sposób gry cechował np. pianistykę Oscara Petersona. Solowe partie improwizowane, w których instrumentalista operuje frazami granymi *top of the beat*, zawierają wyjątkowo silny ładunek napięciowy, wynikający właśnie ze szczególnego umieszczenia w czasie grup ósemek i szesnastek. Inną koncepcją jest granie *on the beat*, czyli realizacja fraz i grup rytmicznych dokładnie zgodnych z rozkładem akcentów metrycznych w takcie.

⁵ Bardzo interesujące rozważania na temat interpretacji czasu w wykonawstwie muzyki jazzowej prowadzi Wynton Marsalis w wywiadzie z Geoffrey C. Ward. Zob. W. Marsalis, G.C. Ward, *op. cit.*, s. 16-19.

⁶ *Like Someone in Love* – album nagrany w 1960 r. w składzie: Lee Morgan – trąbka, Wayne Shorter – saksofon tenorowy, Bobby Timmons – fortepian, Jimme Merritt – kontrabas, Art Blakey – perkusja. Płyta została wydana w 1967 r. nakładem wytwórni Blue Note.

Refleksja nad tymi zjawiskami – a co za tym idzie – liczne odniesienia do nagrań wybitnych artystów i wykorzystywanie omawianych możliwości wykonawczych w praktyce jest bardzo istotnym elementem edukacji. W tym miejscu dotykamy bowiem istoty *swingu* jako specyficznego sposobu realizowania pulsacji rytmicznej. Indywidualna i zespołowa praca nad budowaniem partii solowych złożonych z nieskomplikowanych melodycznie i harmonicznym struktur, lecz z fraz i grup rytmicznych granych *behind the beat*, *on the beat* lub *top of the beat* pozwala po pewnym czasie uczynić granie dojrzałym. Podobnie może wyglądać ćwiczenie ćwierćnotowych pochodów (ang. *quater lines*) wykorzystywanych w klasycznym akompaniamencie sekcji rytmicznej. Zrezygnowanie przez pianistów i basistów z zaawansowanych harmonicznym struktur na rzecz prób zestawiania ze sobą różnego rodzaju pulsacji (grania tuż „przed miarą” lub grania „tuż za miarą”) może okazać się bardzo cennym i rozwijającym doświadczeniem. Uwrażliwianie adeptów jazzu na te zagadnienia sprzyja z pewnością ich autorefleksji, uzupełnianej coraz bardziej szczegółową analizą słuchanych samodzielnie nagrań. To z kolei owocuje wzmocnioną uwagą i większą samokontrolą podczas codziennych ćwiczeń w kontekście omawianych zagadnień. Efektem tego typu pracy jest nie tylko prawidłowa interpretacja utworów *swingowych*, ale rozwój spektrum możliwości wykonawczych. Na przykład można zestawiać ze sobą frazy grane równymi ósemkami (ang. *straight eights*) z frazami granymi „z tyłem” z towarzyszeniem sekcji rytmicznej realizującej akompaniament *on the beat* w umiarkowanym tempie w pulsacji *swingowej*. Na płycie *Crossfire* wybitny puzonista, Steve Davis, operuje z kolei w wybranych momentach *swingowanymi* ósemkami, podczas gdy sekcja rytmiczna realizuje *straight eights*. Te zjawiska są elementem kreującym napięcie w utworze, mają silny wpływ na ekspresję⁷.

Podsumowując ten wątek, ponownie odwołajmy się do opinii W. Marsalisa. Mówi on, że „[...] podobnie jak w przypadku innych wspaniałych ludzkich czynności, *swing* jest kwestią równowagi, balansu, wiedzy, gdzie, jak i ile”⁸. Praca nad świadomą i swobodną realizacją zagadnień rytmicznych w kontekście *timingu* pomaga w osiągnięciu wyższego poziomu wykonawczego, otwiera na wolność wypowiedzi artystycznej⁹.

Drugim istotnym zagadnieniem, na które warto zwrócić uwagę uczniów i studentów uczelni muzycznych jest wykorzystywanie zjawiska polimetrii w budowaniu

⁷ Zagadnienia specyficznej interpretacji poszczególnych grup rytmicznych, fraz czy fragmentów utworów odnosi się również do wykonawstwa orkiestrowego. *Feeling* jest tu narzędziem stanowiącym o jakości brzmienia zespołu (np. big-bandu), artyzmem jego wykonania. Zob. B. Pernal, *Wybrane zagadnienia rytmiczne w kontekście pracy dyrygenta zespołów jazzowych*, [w:] *Dyrygent. Animator – pedagog – artysta*, red. I. Wiśniewska-Salamon, Zielona Góra 2018, s. 209-219. Por. J. Szymaniuk, *Dyrygent wobec zmian stylistycznych zachodzących w muzyce jazzowej*, [w:] *Dyrygent. Animator...*, s. 195-207.

⁸ W. Marsalis, G. C. Ward, *op. cit.*, s. 38.

⁹ Ciekawe rozważania na temat kształtowania narracji w solowych partiach improwizowanych w muzyce jazzowej zawarte są w felietonie Leszka Możdżera. Zob. L. Możdżer, *Timing*, „Jazz Forum” 2020, nr 3, s. 21.

solowej partii improwizowanej. Polimetria jest nakładaniem na siebie dwóch różnych podziałów metrycznych w poszczególnych głosach utworu muzycznego. W kontekście kreowania narracji solowej partii improwizowanej wykorzystywanie polimetrii polega na chwilowym operowaniu innym metrum niż to, w którym akompaniuje sekcja rytmiczna. Mimo iż zjawisko (zwłaszcza gdy wykorzystuje się równoległe z nim pracę motywiczną) brzmi bardzo nowoczesnie, to jest ono częścią muzyki jazzowej już od dawna. Doskonale obrazuje to improwizacja Lestera Younga (zob. przykł. 1) nagrana w 1936 r. do utworu *Oh! Lady Be Good*. Saksofonista budował w charakterystyczny dla siebie sposób frazy zawierające fragmenty polimetryczne.

Tenor Saxophone

Przykład 1. Fragment improwizacji Lestera Younga w utworze *Oh! Lady Be Good*
Transkrypcja własna autora.

Jak widać, artysta implikuje metrum 3/4 na realizowane przez sekcję rytmiczną metrum 4/4. Dzięki takiemu operowaniu rytmem, frazy jakby „przepływają” przez kreski taktowe (*across the bar lines*). Jest to bardziej horyzontalny sposób prowadzenia narracji, będący przeciwieństwem budowania fraz „od kreski taktowej do kreski”. Między innymi właśnie dlatego Lester Young stanowił źródło inspiracji dla Milesa Davisa.

Zjawisko polimetrii jest wykorzystywane również w budowie tematów kompozycji jazzowych. Początkowe takty utworu *Lennie’s Pennies*, autorstwa Lennie Tristano, również zawierają implikację metrum 3/4 w realizowane przez sekcję rytmiczną metrum 4/4 (zob. przykł. 2).

Piano

Przykład 2. *Lennie’s Pennies* – kompozycja Lennie Tristano, takty 1-4
Transkrypcja własna autora.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że powtórzenia tych samych lub podobnych motywów w innych częściach kolejnych taktów, czyli zjawisko zwane *rhythmic displacement*, jest istotnym elementem muzyki jazzowej. Doskonałym przykładem jest twórczość Theloniousa Monka i jego kompozycje, takie jak *Played Twice*, *Straight, No Chaser* i *Blue Monk*.

Zjawisko polimetrii można osiągnąć jednak nie tylko poprzez wykorzystanie figur rytmicznych sugerujących inne metrum niż to, w którym akompaniuje sekcja rytmiczna, ale także za sprawą odpowiedniej artykulacji i akcentów. Fenomenalnym przykładem jest tutaj nagranie Lennie Tristano i jego solo w utworze *Line Up*, opartym na harmonii zaczerpniętej z kompozycji *All of Me* (zob. przykł. 3).

Piano

Pno.

Przykład 3. Fragment improwizacji Lennie Tristano w utworze *Line Up*. Takty 90-95
Transkrypcja własna autora.

Polimetryczność tego fragmentu polega na wyjątkowym rozmieszczeniu akcentów. Pianista zaakcentował wybrane dźwięki w pochodzie ósemkowym, uzyskując w ten sposób efekt zmienności metrycznej. Operowanie tak zaawansowanymi technikami frazowania w bardzo szybkim tempie tego utworu świadczy o wielkim geniuszu Lennie Tristano.

Polimetria może być kształtowana także przez specyficzną częstotliwość występowania np. najwyższego dźwięku we frazie. W poniższym przykładzie proszę zwrócić uwagę na kontur melodii.

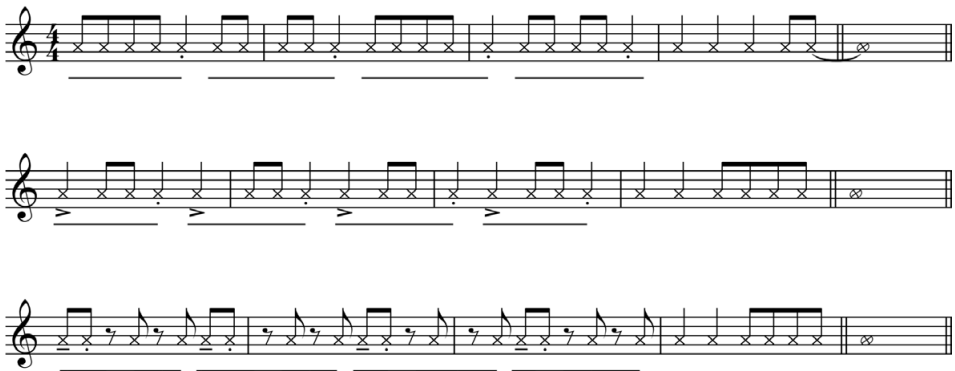
Piano

Przykład 4. Operowanie metrum 3/4 w 4/4 poprzez specyficzny sposób budowania melodii we frazie
Oprac. własne autora.

Budowa przedstawionej w przykładzie melodii sugeruje wykorzystanie w czterotaktowej frazie metrum 3/4, podczas gdy sekcja rytmiczna mogłaby realizować akompaniament w metrum 4/4, na co wskazuje zapis nutowy.

Polimetria jest także ważnym elementem formotwórczym w procesie kompozycji i aranżacji big-bandowej. Współcześni artyści, jak np. Miguel Zenón, wykorzystują ją w swoich zaawansowanych rytmicznie i harmonicznym dziełach w bardzo śmiały sposób. We wstępie utworu *Identities are Changeable* Zenón trzysobową sekcję puźonów dzieli na trzy osobne plany rytmiczne, które przenikajac się ze soba, tworzą wyjątkowy rodzaj napięcia. Również Darcy James Argue, kanadyjski kompozytor i aranżer, w wielu swoich dziełach wykorzystuje polimetrię i polirytmie, nadajac dzięki nim specyficzny, wyrafinowany charakter swojej muzyce.

W opinii autora zagadnienie polimetrii w muzyce jazzowej ze względu na swoje odniesienia historyczne i powszechność jego występowania w twórczości wybitnych muzyków powinna skłaniać do intensywnej pracy nad ćwiczeniem i kreatywnym użyciem tej techniki w tworzeniu partii solowych. W zależności od stopnia zaawansowania można ćwiczyć tego typu frazowanie na bazie diatonicznych struktur harmonicznym, np. w czterotaktowym odcinku kadencji II-V-I, zaczynajac od nieskomplikowanych figur w metrum 3/4 nakładanych na metrum 4/4.



Przykład 5. Przykładowe figury rytmiczne pozwalające na pracę nad polimetrią:
zastosowanie motywów realizowanych w metrum 3/4 (oznaczone kreskami poziomymi)
podczas akompaniamentu utrzymanego w metrum 4/4

Oprac. własne autora.

Proponowane ćwiczenie można wykonywać w zespole, gdyż skupia ono koncentrację solisty na zagadnieniach związanych z rytmem i uwrażliwia sekcję rytmiczną na specyficzny sposób prowadzenia narracji w solowej partii improwizowanej. Istotne znaczenie ma tutaj sposób rozwiązywania wytwarzanego napięcia wynikającego z powtarzanych motywów implikowanych na różne miary kolejnych taktów. Jeśli dodamy do tego progresję harmoniczną (np. w kierunku wznoszącym), otrzymujemy bogatą w treść frazę, której koniec wyznaczać będzie rozwiązanie kształtowanych napięć rytmiczno-harmonicznym.

Swobodne wykorzystywanie omawianych zagadnień może w znaczący sposób podnieść możliwości wykonawcze grającego ucznia. Zwracanie się w kierunku zagadnień rytmicznych jest bardzo istotne z punktu widzenia możliwości interpretacyjnych i kreowania indywidualnych cech wypowiedzi artystycznej. Ćwiczenie fraz granych „przez kreskę taktową”, wykorzystywanie różnic pomiędzy *behind the beat*, *on the beat* i *top of the beat*, stosowanie polimetrii, a także praca nad powściągliwością w graniu są elementami, które mogą wynieść poziom gry osoby dobrze znającej język melodyczno-harmoniczny jazzu na jeszcze wyższy poziom. Istotne jest jednak, by indywidualna praca nad zagadnieniami rytmicznymi nie była pomijana w codziennym ćwiczeniu w kolejnych etapach edukacji jazzowej.

Bibliografia

- Dyrygent. Animator – Pedagog – Artysta, red. I. Wiśniewska-Salamon, Zielona Góra 2018.
Marsalis W., *Moving to Higher Ground. How Jazz Can Change Your Life*, New York 2009.
Moździerz L., *Timing*, „Jazz Forum” 2020, nr 3.
Szymaniuk J., *Interpretacja polskich kołęd i pastorałek w procesie aranżacji na przykładzie partytury Kołędy dla Świata*, wyd. 2 uzup., Zielona Góra 2015.
Tyrmand L., *U brzegów jazzu*, Warszawa 2008.
Viera J., *Elementy jazzu. Rytmika, harmonika, aranżacja i improwizacja*, Kraków 1978.

Selected rhythmic issues in jazz education in the context of performative and interpretative problems

Summary

The article is dedicated to selected rhythmic issues in jazz improvisation in the context of music education. The author explains important terms, the proper definition which allows to better understand the language of jazz in the area of rhythm and shape the individual language of musical expression. Main issues discussed are timing and polymetry. The author, referring to the literature, gives examples of the use of particular concepts, emphasizing their role in shaping solo improvised parts. The didactic elements of this article are the presented examples of polymeric exercises.

Keywords: jazz, rhythm, timing, swing, meter, improvisation, polymetry