

MICHAŁ ZIELIŃSKI

ORCID: 0000-0003-3729-6637

słowa kluczowe: metrum, frazowanie, swing, jazz

Rola metrum w rytmice jazzowej

Tekst wygłoszony podczas

III Międzynarodowej Konferencji „Interpretacje dzieła muzycznego — w stronę semantyki”

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego • Bydgoszcz, 21-22 listopada 2017 roku

© 2017 by Michał Zieliński



W dotychczasowej refleksji teoretycznej na temat jazzu stosunkowo niewiele miejsca poświęcono metro-rytmice. Większość monografii i artykułów naukowych koncentruje się na aspektach biograficzno-historycznych i ewolucji stylów jazzowych¹, a w podręcznikach główny nacisk kładzie się na omówienie języka dźwiękowego, stosowanych skal oraz cech harmoniki². Owa ostrożność w odniesieniu do analizy rytmu może wynikać z jego złożoności, a także braku precyzyjnej metody notacji. Joachim Ernst Berendt, znany niemiecki krytyk muzyczny, stwierdził:

„Można zapisać i odtworzyć najbardziej nawet skomplikowane rytmy Arta Blakey’a lub Maxa Roacha (...) i stwierdzić, że zapisane i odegrane, są tylko żalosnym szkieletem tego, co słyszymy. To bowiem, co słyszymy, swinguje, a **swingu nie da się zapisać** [podkr. MZ]”³.

Rytmiczna swoboda jazzowych improwizacji znacznie utrudnia obiektywne wychwycenie prawidłowości za pomocą terminologii i metod wypracowanych na gruncie tzw. muzyki klasycznej⁴. Wydaje się, że czynnikiem, który stosunkowo najłatwiej poddaje się analizie słuchowej jest metrum. Można o nim dywagować na poziomie ogólnym nawet przy braku dokładnego zapisu partyturowego. W niniejszym artykule pragnę wskazać jedynie kilka najważniejszych wątków wartych rozważenia, gdyż szczegółowa dyskusja, oparta na dużej liczbie przykładów, wymagałaby rozbudowanej dysertacji.

Według encyklopedycznych definicji, metrum to „podstawowy schemat określający wartość trwania nut i układ akcentów w obrębie taktu na przestrzeni utworu lub jego części”⁵ lub inaczej: „czynnik porządkujący

¹ Np. Ted Gioia, *The History of Jazz*, Oxford University Press, New York - Oxford 1998; Bill Crow, *From Birdland to Broadway. Scenes from a jazz life*, Oxford University Press, New York - Oxford 1992; David H. Rosenthal, *Hard bop — jazz and black music 1955-1965*, Oxford University Press, New York - Oxford 1992; Christopher Meeder, *Jazz: The Basics*, Routledge, New York - London 2008; Andrzej Schmidt, *Historia jazzu*, Polskie Stowarzyszenie Jazzowe, Warszawa 1988; Jacek Niedziela, *Historia jazzu — 100 wykładów*, InfoMax, Katowice 2010.

² Np. Hiroaki Honshuku, *Jazz Theory*, A-NO-NE Music, Cambridge 1997; Mark Levine, *The Jazz Theory Book*, Sher Music Company, Petaluma 1995; Shelton G. Berg, *Essentials of Jazz Theory*, Alfred Publishing Company 2004; Ron Miller, *Modal Jazz Composition & Harmony*, Advance Music, Rottenburg 1996.

³ Joachim Ernst Berendt, *Od raga do rocka — wszystko o jazzie*, tłum. Stanisław Haraschin, Irena i Waław Pankowie, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 208.

⁴ Zob. np. Witold Rudziński, *Nauka o rytmie muzycznym (cz. I i II)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.

⁵ [hasło] *metrum*, w: *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 554.

ugrupowania rytmiczne za pomocą regularnie powtarzających się akcentów metrycznych”⁶. Jest to zatem nadrzędny w odniesieniu do rytmu schemat regulacji pulsu, odgrywający niebagatelną rolę w narracji muzycznej. Podział materiału dźwiękowego na jednostki metryczne (takty) pozwala zsynchronizować poszczególne warstwy fakturalne, a jednocześnie stanowi punkt odniesienia dla wszelkich odstępstw od narzuconego układu akcentów, realizowanych na poziomie warstwy rytmicznej (np. poprzez wprowadzanie synkop) lub za pomocą środków artykulacyjnych. W sferze harmoniczej utworu zupełnie podobną funkcję pełni tonika, do której słuchacz przyrównuje inne pojawiające się współbrzmienia, a stopień oddalenia od wyznaczonego centrum tonalnego decyduje o wygenerowaniu mniejszego lub większego napięcia. Każda zmiana (modulacja), zwłaszcza z metrum parzystego na nieparzyste (lub odwrotnie), wprowadza czytelny w odbiorze audytywnym kontrast i pozwala twórcom wpływać na proces percepcji utworu poprzez umiejętne zaskakiwanie słuchaczy, przełamywanie utrwalonego na danym odcinku utworu schematu akcentacji. Zmienność metryczna szczególnego znaczenia nabrała w muzyce pierwszych dziesięcioleci XX wieku, kiedy to kompozytorzy na większą niż dotąd skalę zaczęli wykorzystywać podziały nieregularne i układy polimetryczne, zyskujące status pierwszoplanowego czynnika formotwórczego.

Czy na gruncie jazzu metrum odegrało równie ważką rolę? Czy pełni identyczną funkcję? Czy wariabilność metryczna legła u podstaw złożoności rytmicznej jazzowych improwizacji?

To zaskakujące, ale z dużą dozą prawdopodobieństwa można oszacować, iż zdecydowana większość improwizowanej muzyki, którą zaliczamy do szeroko pojętego gatunku określanego etykietą „jazz”, jest utrzymana w parzystym metrum 4/4. Steve Race w nocie do płyty *Time Out* Dave’a Brubecka stwierdził nawet, że:

„Gdyby jakiś dociekliwy Marsjanin wylądował na ziemi i chciał sprawdzić stan naszej muzyki, musiałby przesłuchać 10 000 jazzowych nagrań zanim znalazłby takie, które nie jest utrzymane w metrum 4/4”⁷.

⁶ Franciszek Wesolowski, *Zasady muzyki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986, s. 35.

⁷ “Should some cool-minded Martian come to earth and check on the state of our music, he might play through 10,000 jazz records before he found one that wasn’t in common 4/4 time.”, Steve Race, nota do płyty *Time Out* nagranej przez kwartet Dave’a Brubecka w 1959 roku (Columbia CS 8192).

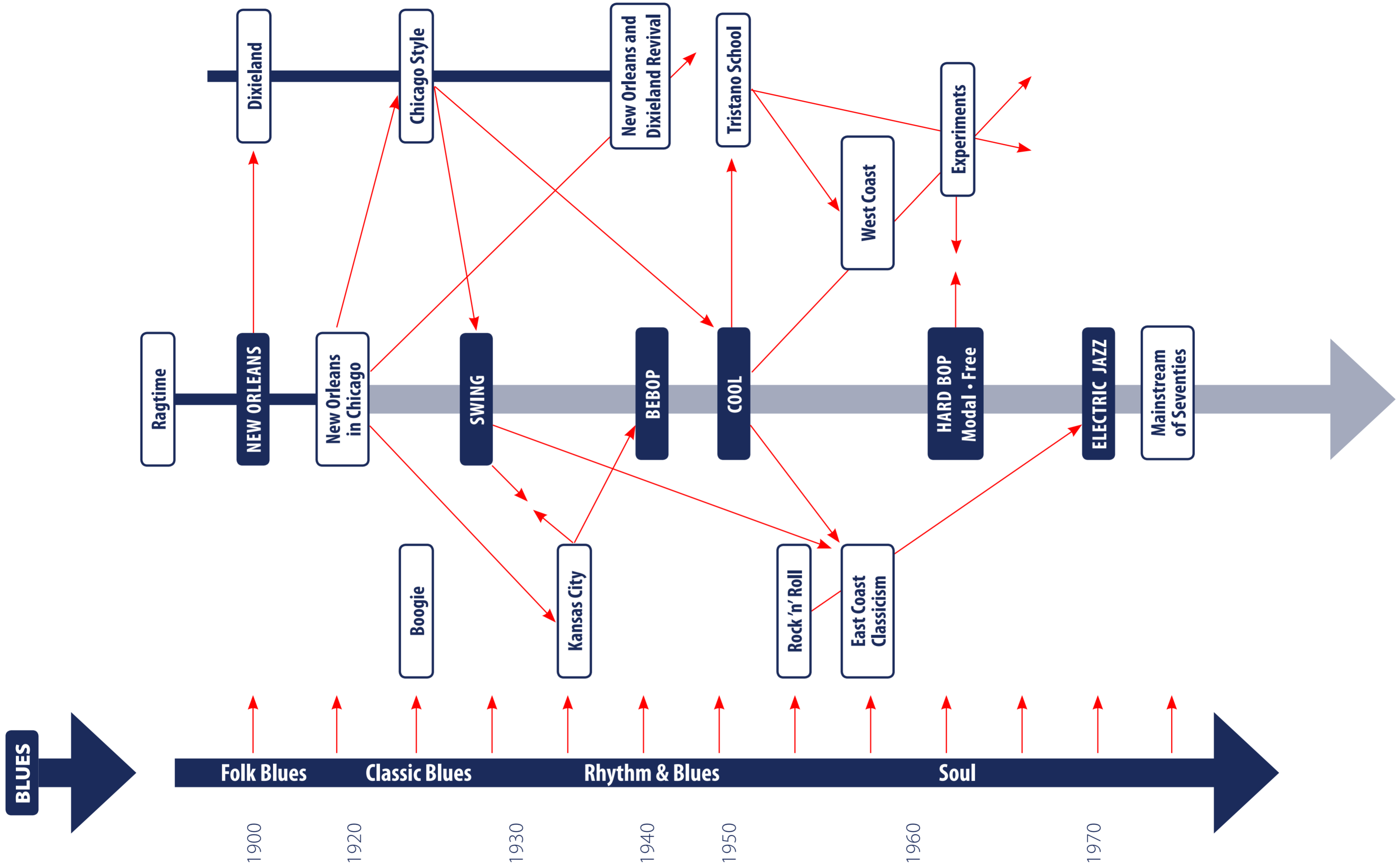
Na drugim miejscu pod względem częstotliwości wykorzystywania należałoby postawić metra trójdzielne (3/4, 3/8), często powiązane z jazzową odmianą walca. Do najbardziej znanych jazzowych walców należą m.in. *Jitterbug Waltz* Fatsa Wallera (1942), *Waltz for Debby* Billa Evansa (1956), *My Favourite Things* Richarda Rodgersa (1959), *Kathy's Waltz* Dave'a Brubecka (1959), *Little B's Poem* Bobby'ego Hutchersona (1966), *Children's Games* Antonia Carlosa Jobima (1970). Metra nieregularne (np. 5/4, 7/4) i polimetria występują sporadycznie, a w jazzie awangardowym (tzw. *free jazz*) mamy do czynienia z ametrycznym rytmem swobodnym.

Brak większego zainteresowania muzyków jazzowych wykorzystywaniem złożonych układów metrycznych można tłumaczyć na dwa sposoby. Parzysta, czterodzielna pulsacja, dominująca w głównym nurcie jazzu (tzw. mainstream) ma swoje źródło w bluesie, który od początku oddziaływał i nadal oddziałuje na podstawowe odgałęzienia: od stylu nowoorleańskiego, poprzez swing, bebop, cool, hard bop, aż po electric jazz. Doskonale ilustruje to diagram sporządzony przez Joachima Ernsta Berendta (zob. przykład nr 1).

Jednak, oprócz tego najprostszego wyjaśnienia, istnieje również inna potencjalna przyczyna zmarginalizowania znaczenia różnorodności metrycznej w jazzie — osłabienie porządkującej funkcji metrum. Po pierwsze, istota jazzowej improwizacji zasadza się na nieustannym przełamywaniu regularnej akcentacji narzucanej przez sekcję rytmiczną (perkusja, bas, fortepian, wibrafon...) poprzez nagromadzenie różnego rodzaju synkop w partii melodycznej. Nadzwyczajne skumulowanie tego efektu skłoniło J.E. Berendta nawet do zanegowania samego terminu:

„Stosowanie tego słowa [synkopa, MZ] w odniesieniu do jazzu zdradza zasadnicze niezrozumienie istoty tej muzyki. Synkopy mogą powstawać tylko tam, gdzie synkopowe przemieszczenie nuty powoduje jakąś nieprawidłowość. W jazzie jest ono prawidłowością tak dalece, że to brak synkop może wywołać efekt «synkopowy» (o ile słowo to miałoby w jazzie jakikolwiek sens)”⁸.

⁸ Joachim Ernst Berendt, *Od raga do rocka...*, op. cit., s. 209-210.



I. Ewolucja jazzu (źródło: J.E. Berendt, *Od raga do rocka...*, op. cit., s. 13)

Po drugie, eksponowanie przez sekcję rytmiczną opozycyjnych w odniesieniu do metrum 4/4 schematów akcentacji (np. 3+2+3) może na pewnych odcinkach wywoływać efekt analogiczny do zastosowania metrów nieregularnych, w pełni zaspokajając potrzebę różnicowania pulsacji.

Ponadto, czynnikiem rozsadzającym synchronię poszczególnych warstw fakturalnych jest wspomniana wcześniej maniera wykonawcza zwana „swingiem”. Mamy tu do czynienia ze swoistą opozycją odmiany rytmu swobodnego (w tzw. muzyce klasycznej występującego np. w chorale gregoriańskim, recytatywach, kadencjach *ad libitum*) i rytmu opartego na precyzyjnej pulsacji. Szwajcarski muzykolog Jan Slawe (Sypniewski) stwierdził, że:

„...swing wymaga regularnego podziału czasowego po to, aby można go było jednocześnie negować. Szczególną cechą swingu jest rytmiczna formacja konfliktowa między rytmem podstawowym a rytmem melodii; jest ona muzyczno-techniczną zasadą jazzu”⁹.

Powiązane ze swingującym sposobem frazowania wykraczanie poza puls, czyli zniuansowane desynchronizowanie warstwy melodycznej i sekcji rytmicznej, jest praktycznie niemożliwe do wyjaśnienia (“You can feel it, but you just can’t explain it”¹⁰). Próbując jednak zilustrować to zjawisko posłużę się nagraniem „królowej swingu”, czyli Elli Fitzgerald, która w 1958 roku, wspólnie z Louisem Armstrongiem zarejestrowała jazzową wersję opery George’a Gershwina *Porgy & Bess*¹¹. W celu zademonstrowania rytmicznych odchyłeń pomiędzy zapisem nutowym a realizacją partii żeńskiej we fragmencie duetu *Bess, You Is My Woman Now*, wykorzystałem oryginalną partyturę (w poniższym przykładzie — dolny system) jako proporcjonalną podziałkę czasową dla przybliżonej notacji śpiewu Elli Fitzgerald (zob. przykład nr 2).

Wskazany przykład rozciągania fraz poza kreskę taktową jest dość skrajny i został specjalnie dobrany, aby czytelnie zilustrować omawiane zjawisko. Taki sposób frazowania doskonale sprawdza się w swingu (rozumianym tym razem, jako nurt jazzu dominujący w latach 30. i 40. ubiegłego wieku) i gatunkach utrzymanych w wolnym tempie (np. ballady). Bardziej motoryczny jazz (np. bebop, hard bop) wymaga większej dyscypliny

⁹ Ibidem, s. 210.

¹⁰ Bill Treadwell, *Introduction: What Is Swing?* (w:) *Big Book of Swing*, Cambridge House Publishers, Cambridge 1946, s. 10.

¹¹ *Porgy & Bess* (Verve MGV 4011-2, 1958).

realizacja

zapis

Por - gy, I's yo' wo - man now, I is, I is! An'

I ain' ne - ver go - in' no - where 'less you shares de fun.

2. George Gershwin, *Bess You Is My Woman Now* (oryginalny zapis nutowy i ilustracja rozbieżności pulsu w interpretacji Elli Fitzgerald)

rytmicznej, a przynajmniej częstszego koordynowania partii w pionie, aby tematy wykonywane unisono przez kilku instrumentalistów nie rozsypały się w polichronicznej, bezładnej masie dźwiękowej. Ragtime'owy pianista Wally Rose stwierdził, że:

„...swing jest rodzajem rytmicznego ruchu, w oparciu o który lokujesz daną nutę tam i wtedy, kiedy przychodzi na nią kolej. Jedyny sposób skonsolidowania zespołu polega na tym, żeby spotykał się on na jednym uderzeniu — w ułamku sekundy, gdy wszyscy myślą: teraz nastąpi uderzenie. Najmniejsze odchylenie wywołuje usztywnienia i zahamowania”¹².

Z powyższej wypowiedzi wynika, że swing ma intuicyjny charakter. Nie da się go zdefiniować ani sformułować klarownych instrukcji opisujących sposób realizacji. Swing to niezmiernie istotny element stylu, który można

¹² Joachim Ernst Berendt, *Od raga do rocka...*, op. cit., s. 209.

opanować jedynie poprzez wsłuchiwanie się w interpretacje najlepszych jazzmanów i próby naśladowania. Swingowania nie można nauczyć w szkole czy akademii, główna praca musi zostać wykonana przez samego zainteresowanego, uzbrojonego w doskonały słuch, pamięć muzyczną, poczucie rytmu i wrodzony talent. Stąd prawdopodobnie wynika fakt, że dawniej większość jazzowych liderów była samoukami. Nawet Chick Corea, dysponujący szerokimi estetycznymi horyzontami i wysokimi pianistycznymi umiejętnościami pozwalającymi sięgać nawet po klasykę¹³, nie wytrzymał edukacji w nowojorskiej Julliard School dłużej niż pół roku. Zagrożenia, jakie niesie ze sobą akademicki dryl, unifikacja jazzowych improwizacji w oparciu o wyuczone w szkole riffy i schematy akompaniamentu (tzw. „The Berklee syndrome”¹⁴), to jednak temat na inne opracowanie.

Oprócz swoistej asynchronii, rozciągania melodii poza kreskę taktową (jak w przytoczonej powyżej interpretacji Elli Fitzgerald), najbardziej typowym przejawem swingowania jest ujmowanie równych wartości w rytm triolowy¹⁵. Taki zabieg, połączony z synkopowaniem, również przyczynia się do osłabienia porządkującej funkcji metrum, gdyż dźwięki melodii przypadają w miejscach nieznacznie przesuniętych w odniesieniu do regularnego pulsu. W określonych fragmentach występuje tutaj polirytmiczny efekt nałożenia grup dwójkowych z trójkowymi. Jest to na tyle powszechna, utrwalona wieloletnią tradycją, maniera wykonawcza, że w jazzowej notacji stosuje się zazwyczaj uproszczony wariant, w nadziei, że nikt nie wykona tego dosłownie, na modłę klasyczną. Wystarczy, dla przykładu, porównać zapis tematu jazzowego walca *Little B's Poem* Bobby'ego Hutchersona —

¹³ Por. *Mozart Double Concerto* (Chick Corea, Friedrich Gulda, Concertgebouw Orchestra, dyr. Nikolaus Harnoncourt, Teldec 8.42961 ZK, 1984); *On Two Pianos* (Chick Corea, Nicolas Economou, Deutsche Grammophon, 479 0011, 1983); *The Mozart Sessions* (Chick Corea, The Saint Paul Chamber Orchestra, dyr. Bobby McFerrin, Sony Classical, SK 62601, 1996).

¹⁴ Terminu tego użył m.in. szwedzki trębacz Rolf Ericson w nocie wstępnej do płyty *Esbjörn Svensson Trio Plays Monk* (ACT 9010-2, 1996): “Since my return I’ve heard an awful lot of young talented musicians here, just like everywhere — all of them extremely well schooled and capable, technically perfect, often playing the same scales, and too much of them — «**The Berklee Syndrome**».”

“Burton, who transformed himself from a jazz pioneer into an important jazz educator by leading the program at Boston’s Berklee School of Music, now falls victim to **the Berklee syndrome** itself—the kind of anonymity found in virtuosity.” (Will Layman, recenzja płyty Gary’ego Burtona *Next Generation*, 18 kwietnia 2005, źródło: <http://www.popmatters.com/review/burtongary-nextgeneration/>; dostęp 28.07.2017).

¹⁵ Ta sama uwaga dotyczy rytmów punktowanych, które stanowią alternatywną formę zapisu ćwierćnuty i ósemki w trioli.

zamieszczony w „The Real Book”¹⁶ — z autorską interpretacją zarejestrowaną na płycie *Components* z 1966 roku:

The image displays a musical score for Bobby Hutcherson's "Little B's Poem" in 3/4 time, key of D major. It is presented in three systems, each with two staves. The top staff of each system is labeled "realizacja" (performance) and the bottom staff is labeled "zapis" (notation). The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The performance staff uses green notes and blue brackets with the number "3" to indicate triplets. Red arrows point to specific notes in the performance staff, indicating a slight delay or "lag" relative to the rhythmic notation. The notation staff shows standard musical notation with black notes and stems.

3. Bobby Hutcherson, *Little B's Poem* (porównanie zapisu i realizacji, strzałki symbolizują delikatne opóźnienie partii fletu w stosunku do sekcji rytmicznej)

¹⁶ „The Real Book” i „The New Real Book” to zbiory kilkuset transkrypcji jazzowych standardów, “created by musicians — for musicians”. Utwór Hutchersona można odnaleźć w pierwszym tomie tego krążącego w wolnym obiegu wydawnictwa.

Pierwszym jazzmanem, który na szerszą skalę zainteresował się problemem metrum i próbował przełamać stereotypowy puls 4/4, był Dave Brubeck. W znaczącym dla historii jazzu 1959 roku, kiedy to kwintet Milesa Davisa płytą *Kind of Blue* zainicjował jazz modalny, kwartet Brubecka nagrał album pod znamienym tytułem *Time Out*¹⁷. Większość utworów zawartych na tej płycie jest utrzymana w nietypowych dla muzyki jazzowej metrach:

- *Blue Rondo à la Turk* (9/8)
- *Strange Meadow Lark* (4/4)
- *Take Five* (5/4)
- *Three to Get Ready* (początkowo 3/4, następnie polimetryczny układ: 3+3+4+4)
- *Kathy's Waltz* (początkowo 4/4, następnie 3/4)
- *Everybody's Jumpin'* (6/8)
- *Pick Up Sticks* (6/4)

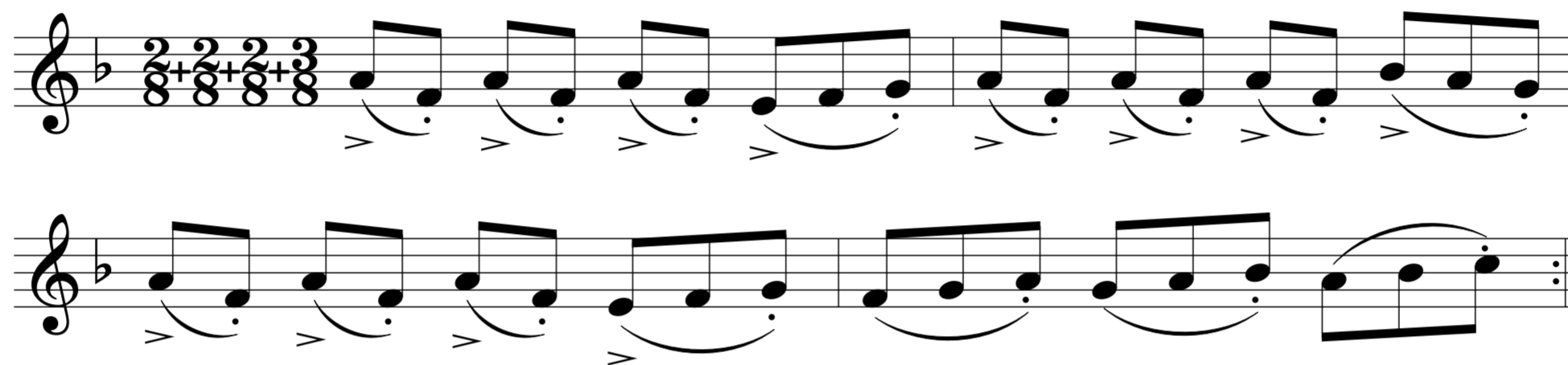
Nawet w *Strange Meadow Lark* — jedynym utworze utrzymanym w sztafpowym metrum czterodzielnym — Brubeck wprowadził nową jakość. W rozbudowanym fortepianowym wstępie zademonstrował możliwości rubata i balladowy temat zrealizował w sposób, w jaki pianiści klasyczni wykonują np. utwory Franciszka Liszta:

4. Dave Brubeck, *Strange Meadow Lark* (t. 1-5)

¹⁷ “*Time Out* is a first experiment with time, which may well come to be regarded as more than an arrow pointing to the future.” Steve Race, nota wstępna (The Dave Brubeck Quartet, *Time Out*; Columbia CS 8192).

Kiedy po ok. dwóch minutach melodię przejmuje saksofon, dołącza sekcja rytmiczna i cały zespół prezentuje materiał w wersji swingującej, nacechowanej charakterystycznym „feelingiem” i wspomnianym rodzajem frazowania opartym na rytmach triolowych i synkopach.

Blue Rondo à la Turk jest utrzymane w metrum 9/8, lecz Brubeck pokusił się o dodatkowy eksperyment, gdyż zamiast typowego podziału na grupy trójkowe (3+3+3) zastosował układ: 2+2+2+3, dzięki któremu uzyskał efekt przesunięcia akcentów charakterystyczny dla metrów nieregularnych:



5. Dave Brubeck, *Blue Rondo à la Turk* (t. 1-4)

Podobnie jak w poprzednim utworze, od ok. drugiej minuty — kiedy rozpoczyna się fragment, który w nawiązaniu do klasycznej formuły rondo można by było określić jako kuplet — zauważamy czytelną zmianę stylu gry. W tym przypadku przejście z precyzyjnej rytmicznie realizacji na swing jest jeszcze bardziej kontrastowe ze względu na towarzyszącą temu zabiegowi zmianę metrum z 9/8 na 4/4. Zatem *Blue Rondo à la Turk* to nie synteza, lecz eklektyczne zderzenie klasyki i jazzu. Co ciekawe, klasyczny idiom wykonawstwa, dający o sobie znać we fragmentach ściśle zanotowanych w partyturze, wpłynął także na uproszczenie swingujących improwizacji i „ochłodzenie” ekspresji, co słychać wyraźnie nawet w słynnym *Take Five* — utworze, który zyskał status ponadczasowego standardu.

Tendencja do „uklasyczniania” muzyki jazzowej wiąże się z nurtem cool i jego kalifornijską odmianą West Coast Jazz¹⁸, który w swoim czasie był reakcją na nieustanne komplikowanie bebopu i tendencje awangardowe.

¹⁸ Termin ten jest stosowany w odniesieniu do muzyków znajdujących się w orbicie wpływów nurtu cool, lecz (w przeciwieństwie np. do Modern Jazz Quartet) działających na zachodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych.

Andrzej Schmidt stwierdził, że „wielu młodych adeptów jazzu wyniosło ze szkół znajomość praw i form muzyki europejskiej, a to podsycało istniejące od dawna ciągoty w tym kierunku”¹⁹. Dave Brubeck uczył się kontrapunktu i orkiestracji pod kierunkiem Dariusza Milhauda w Mills College w Oakland; odbył także dwie lekcje w klasie kompozycji Arnolda Schönberga na Uniwersytecie Kalifornijskim. Chociaż ze zrozumiałych względów nie dał się przekonać do dodekafonicznych koncepcji tego ostatniego — tak znacznie ograniczających swobodę twórczą, sprzecznych z istotą jazzu — zapoznanie się z tajnikami warsztatu europejskich kompozytorów z pewnością odcisnęło piętno na osobowości artystycznej Brubecka i zaszczepiło w nim upodobanie do klarowności formy i większej dyscypliny rytmicznej. Być może, właśnie ta poszerzona o klasykę erudycja była przyczyną zwrócenia uwagi na kwestię metrum, pozostającą dotąd na marginesie zainteresowań muzyków jazzowych. Eksperymenty zapoczątkowane płytą *Time Out*, Brubeck kontynuował w kolejnych projektach nagraniowych: *Time Further Out* (1961), *Countdown: Time in Outer Space* (1962), *Time Changes* (1963).

W następnych latach muzycy jazzowi — niezwiązani już bezpośrednio ze stylem cool czy tzw. „Trzecim nurtem”²⁰ — również od czasu do czasu podejmowali próby urozmaicenia metrycznej podstawy improwizacji. W polskiej literaturze jazzowej warto wymienić takie utwory, jak np. *Siódma wka*²¹ i *Winobranie*²² (metrum 7/4) Zbigniewa Namysłowskiego, *Pięciak*²³ (5/4) Krzysztofa Herdzina, czy *Ex Ego*²⁴ (5/4) Leszka Możdżera.

Do jeszcze rzadszych niż metra nieregularne zjawisk należy zaliczyć polimetrię. Co prawda, już w przypadku kilku utworów z płyty *Time Out* Brubecka (*Blue Rondo à la Turk*, *Three to Get Ready* i *Kathy's Waltz*) mieliśmy

¹⁹ Andrzej Schmidt, *Historia jazzu*, t. 3 — *Zgiełk i furia*, Wydawnictwo „Lemat”, Warszawa 1997, s. 51.

²⁰ „Trzeci nurt (ang. *Third stream*), określenie pochodzące od Günthera Schullera, oznaczające szerokie wykorzystanie przez jazz zdobywcy, środków i form europejskiej muzyki XX wieku, a także odwrotnie: wykorzystanie przez kompozytorów klasycznych elementów jazzu. (...) Oficjalnie trzeci nurt reprezentowali — poza Schullerem — J. Lewis, J. Giuffre, H. Overton, w Europie R. Liebermann, B. Schaeffer, A. Trzaskowski” (hasło: *Third stream*, w: *Encyklopedia muzyki*, op. cit., s. 900).

²¹ Utwór zarejestrowany na płycie *Zbigniew Namysłowski Quartet*, seria: „Polish Jazz”, vol. 7 (SXL 0305, 1966).

²² Utwór zarejestrowany na płycie *Winobranie*, seria: „Polish Jazz”, vol. 33 (SXL 0952, 1973).

²³ Utwór zarejestrowany na płycie *Almost After* (Jazz Forum Records 020, 1999).

²⁴ Utwór zarejestrowany na płycie *Between Us and the Light* (Outside Music OM CD002, 2006).

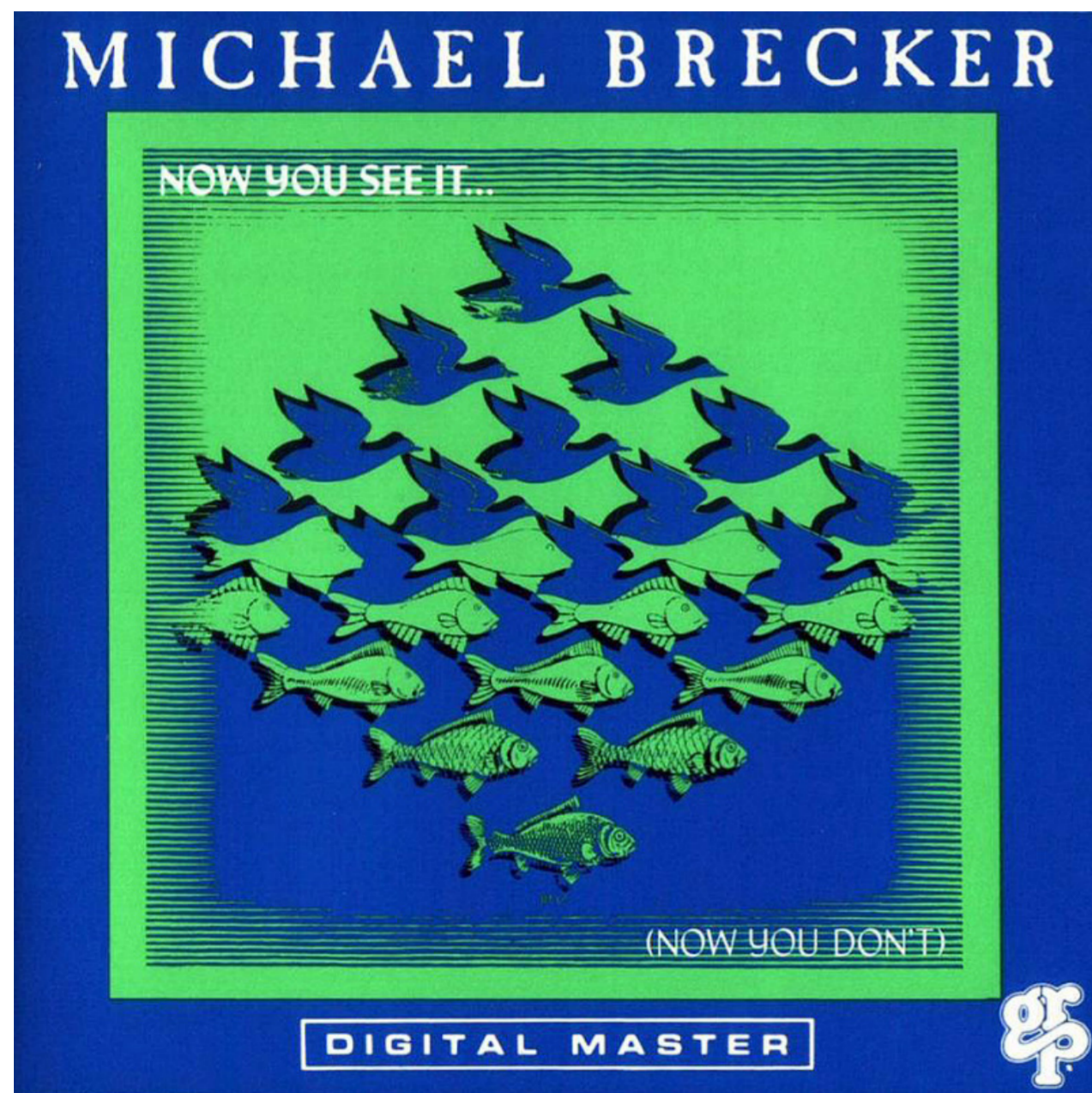
do czynienia z naprzemiennym zestawianiem metrum trójdzielnego i czterodzielnego, jednak efekt ten na szerszą skalę wykorzystywał dopiero Chick Corea w latach 70. ubiegłego wieku. Najbardziej spektakularny przykład zastosowania polimetrii sukcesywnej odnajdziemy na płycie *The Mad Hatter* z 1978 roku. Ten koncepcyjny album, zaliczany do nurtu fusion, obok utworów stricte jazzowych (nb. utrzymanych w metrum 4/4) zawiera kilka drobnych miniatur zaaranżowanych z wykorzystaniem kwartetu smyczkowego. Kiedy wsłuchamy się w utwór *Tweedle Dee*, z miejsca nasuną się skojarzenia z twórczością Igora Strawińskiego i Beli Bartóka. Nagromadzenie zmian metrycznych, generujących nieregularną akcentację, przypomina rozwiązania zastosowane w *Tańcu ofiarnym ze Święta wiosny*:

The image displays four staves of musical notation representing the rhythmic layer of the piece 'Tweedle Dee'. Each staff begins with a double bass clef and a series of rhythmic stems. The notation is characterized by frequent changes in meter, indicated by time signatures such as 3/8, 2/4, 3/4, 4/4, and 5/8. Some stems are grouped with brackets and a '3' above them, indicating triplets. The overall effect is a complex, non-regular rhythmic structure.

5

6. Chick Corea, *Tweedle Dee* (t. 1-33, warstwa rytmiczna)

W związku z powyższym nasuwa się zasadnicze pytanie: czy to jeszcze jazz? Album *The Mad Hatter* cechuje daleko idąca niespójność stylistyczna. Chick Corea, podobnie jak wcześniej Brubeck, nie pokusił się o dokonanie głębszej syntezy, lecz kontrastowo zestawiał fragmenty przynależące do dwóch opozycyjnych względem siebie światów dźwiękowych. Pomimo niewątpliwej atrakcyjności każdego z nich z osobna, ów zamierzony eklektyzm należy potraktować jako słabość z punktu widzenia całościowej koncepcji formy.



Na zakończenie tego krótkiego przeglądu przyjrzyjmy się jeszcze interesującemu przykładowi zastosowania polimetrii symultatywnej. Utwór *Escher Sketch (A Tale of Two Rhythms)* Michaela Breckera inicjuje album *Now you see it... (Now you don't)* z 1990 roku. Zarówno tytuł utworu, jak i okładka płyty²⁵, nawiązują do twórczości holenderskiego artysty Mauritsa Cornelisa Eschera (1898-1972), który w swoich grafikach często wykorzystywał geometryczne wzory, generujące złudzenia wzrokowe. *Opowieść o dwóch rytmach* można potraktować jako muzyczny ekwiwalent grafik Eschera. Brecker podzielił wykonawców na dwie grupy, dysponujące autonomicznymi sekcjami rytmicznymi. Pierwsza z nich, rozpoczynająca utwór, realizuje materiał ujęty w metrum 12/8, po czym po upływie ok. 18 sekund dołącza druga grupa, kontrapunktująca ową pulsację

konfliktowymi akcentami w metrum 4/4. Od tego momentu już do końca utworu słuchacz pozostaje zdezorientowany, bezskutecznie próbując uporządkować pulsację i odnaleźć mocną część taktu. W określonych fragmentach raz jedna, raz druga grupa wychodzi na pierwszy plan, dając złudzenie chwilowego porządku. Ów

²⁵ Na okładce płyty wykorzystano reprodukcję drzeworytu *Sky and Water* M.C. Eschera z 1938 roku.

efekt percepcyjnej chwiejności przypomina odbiór grafiki Eschera wykorzystanej na okładce — nasz wzrok koncentruje się początkowo na zarysie ptaków, po czym niejako automatycznie przenosimy skupienie uwagi na ryby wyłaniające się ze sznura dzikich gęsi. Oto zapis jednego z fragmentów, ilustrujących chwilową dominację metrum 12/8:

6

The image displays two systems of musical notation. The top system includes three staves: keyboard (treble clef, 12/8 time), perkusja (drums, 4/4 time), and bas elektryczny (electric bass, 4/4 time). The bottom system includes four staves: saksofon (saxophone, treble clef, 4/4 time), keyboard (treble clef, 12/8 time), perkusja (drums, 4/4 time), and bas elektryczny (electric bass, 4/4 time). Red vertical arrows are placed at the beginning of measures 1, 4, 7, and 10 in both systems, pointing to the first eighth note of the 12/8 time signature, which illustrates the 'chwilową dominację metrum 12/8' (temporary dominance of 12/8 meter).

7. Michael Brecker, *Escher Sketch (A Tale of Two Rhythms)*, (1'08''-1'14'', zapis uproszczony)

Realizacja tej skomplikowanej polimetrycznej struktury wymaga niemal aptekarskiej precyzji rytmicznej, gdyż w przeciwnym razie zamierzony przez kompozytora efekt zostanie osłabiony lub całkowicie zniwelowany. Swingujące frazowanie zostało tutaj ograniczone do synkopowania i pozbawione charakterystycznego dla jazzu „feelingu”, wynikającego z nieznacznego wykraczania poza puls.

Przesłuchanie kilkunastu utworów utrzymanych w nietypowych dla jazzu podziałach metrycznych, w połączeniu z bogatym doświadczeniem słuchowym dotyczącym jazzowych improwizacji w metrum 4/4, naprowadziło mnie na sformułowanie tezy, której ostateczne zweryfikowanie wymagałoby jednak objęcia analizą szerszego zbioru nagrań. Z moich dotychczasowych obserwacji wynika, że komplikowanie metrum oddala muzykę jazzową od mainstreamu, zbliżając ją do idiomu wykonawczego muzyków klasycznych. W tych rzadziej wykorzystywanych przez jazzmanów rodzajach metrum — nieparzystych i nieregularnych — można zaobserwować zwiększony rygor solistów w zakresie synchronizowania improwizacji z sekcją rytmiczną. Świadczy to o wzrastającej roli porządkującej metrum. Im bardziej złożony układ metryczny, tym większe usztywnienie rytmicznej swobody frazowania. Wydaje się to zgodne z samą istotą zastosowania metrów nieregularnych, która zasadza się na stałym wyeksponowaniu określonego układu akcentów. Niwelowanie oddziaływania owego schematu za pomocą swingującej „gry poza pulsem” stawiałoby pod znakiem zapytania sens odwołania się do tego środka.

W kontekście postawionej powyżej tezy warto by było sprawdzić, czy w próbach łączenia klasyki z jazzem zastosowanie określonego rodzaju metrum ma jakieś strategiczne znaczenie? Czy wybór typowego dla jazzu metrum parzystego wpływa na głębszą integrację obu stylów i pozwala w większym stopniu wyzyskać możliwości swingującego frazowania niż w przypadkach zastosowania metrów nieregularnych i polimetrii, gdzie przewagę (potencjalnie) zyskuje klasyczna precyzja rytmiczna (jak w przedstawionych przykładach Chicka Corei i Dave’a Brubecka)? ■

Literatura cytowana

Berendt Joachim Ernst, *Od raga do rocka – wszystko o jazzie*, tłum. Stanisław Haraschin, Irena i Waclaw Pankowie, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979.

Encyklopedia muzyki, red. Andrzej Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.

Ericson Rolf, nota wstępna do płyty *Esbjörn Svensson Trio Plays Monk* (ACT 9010-2, 1996).

Layman Will, recenzja płyty Gary'ego Burtona *Next Generation*, 18 kwietnia 2005; źródło: <http://www.popmatters.com/review/burtongary-nextgeneration/> (dostęp: 28.07.2017).

Race Steve, nota wstępna do płyty *Time Out* Dave'a Brubecka (Columbia CS 8192).

Schmidt Andrzej, *Historia jazzu*, t. 3 – *Zgiełk i furia*, Wydawnictwo „Lemat”, Warszawa 1997.

Treadwell Bill, *Introduction: What Is Swing?*, w: *Big Book of Swing*, Cambridge House Publishers, Cambridge 1946.

Wesołowski Franciszek, *Zasady muzyki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986.

Przykłady dźwiękowe

1

George Gershwin, *Bess, You Is My Woman Now* (wersja oryginalna), Leona Mitchell, Cleveland Orchestra, Lorin Maazel • Decca 1976
George Gershwin, *Bess, You Is My Woman Now* (wersja jazzowa), Ella Fitzgerald, Orchestra Conducted by Russell Garcia • Verve Records 1958

00:57

2

Bobby Hutcherson, *Little B's Poem* • Blue Note 1966

00:58

3

Dave Brubeck, *Strange Meadow Lark* • Columbia 1959

00:41

4

Dave Brubeck, *Blue Rondo à la Turk* • Columbia 1959

01:21

5

Chick Corea, *Tweedle Dee* • Polydor 1978

01:08

6

Michael Brecker, *Escher Sketch (A Tale of Two Rhythms)* • GRP 1990

01:00