

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
Wydział Instrumentalny
kierunek: Instrumentalistka
specjalność: Fortepian

Ignacy Wiśniewski

Rola improwizacji fortepianowej w jazzowym akompaniamencie głosu ludzkiemu

na podstawie kompozycji Ignacego Wiśniewskiego
napisanych do wierszy Michała Rusinka zawartych na płycie CD
„Kantata jazzowa duo LIVE”

Opis dzieła artystycznego
napisany pod kierunkiem
prof. dr. hab. Jakuba Stankiewicza

Gdańsk 2021

SPIS TREŚCI

WSTĘP.....	3
ROZDZIAŁ 1.....	5
ZAŁOŻENIA	5
TEKST.....	8
W JAZZIE NIE MA BŁĘDÓW - TYLKO SPOSOBNOŚCI.....	11
WSPÓŁPRACA Z WOKALISTĄ.....	14
ROZDZIAŁ 2.....	16
CISZA GALAKTYK.....	16
WE WSZECHŚWIECIE PIĘKNIE OBOJĘTNYM.....	20
JESTEM SZELESTEM.....	23
ZAMKNIJMY W OSTATECZNOŚCI.....	25
OBLICZENIA POMYLIŁEM.....	27
SEN MARA.....	30
ROZDZIAŁ 3.....	33
ROLA IMPROWIZACJI.....	33
SPOSÓB IMPROWIZACJI.....	34
STRATEGIE IMPROWIZACYJNE.....	35
ZMAGANIE SIĘ ZE SOBĄ.....	38
AKOMPANIAMENT.....	39
ZAKOŃCZENIE.....	43
MUZYCZNE DECYZJE - ŻYCIOWE DECYZJE.....	43
MATERIAŁY NUTOWE.....	45
BIBLIOGRAFIA.....	60

WSTĘP

Kompozycja „Kantata jazzowa” po raz pierwszy została zarejestrowana w 2018 roku. Wykonywali ją wówczas muzycy Ignacy Wiśniewski Trio: obok lidera zespołu, pianisty Ignacego Wiśniewskiego, byli to kontrabasista Adam Żuchowski oraz perkusista Paweł Osicki. Partie wokalne spoczęły na barkach aktora musicalowego Kamila Dominiaka. Koncerty towarzyszące premierze tego albumu skierowały uwagę autora na możliwość zaaranżowania kantaty wyłącznie na głos z fortepianem i taka duetowa wersja projektu nagrana została w lipcu 2020 roku, stanowiąc dzieło, będące przedmiotem niniejszej pracy doktorskiej.

Wsparcie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w postaci stypendium „Młoda Polska” pozwoliło zaangażować Michała Rusinka do napisania podstawy konstrukcyjnej całej kantaty - sześciu abstrakcyjnych wierszy. Twórczość poetycka Michała Rusinka stanowiła idealne dopełnienie poszukiwań twórczych Ignacego Wiśniewskiego. Zamówione przez niego teksty pomyślane zostały jako zamknięta całość. Opisują emocje ludzkie od codzienności aż po ponadczasowy, galaktyczny dystans. Stąd też, jak wspomina poeta, wybrane wiersze „leżą między głową a sercem”.

Forma kantaty nadała całości kształt ideowej kontynuacji. Poszczególne części można wykonywać oddzielnie, jednak dopiero jako makroformalna całość utwór prezentuje kompletną ideę, która towarzyszyła kompozytorowi. Dzięki skoncentrowaniu uwagi słuchacza na wąskim, dwuosobowym aparacie wykonawczym można z większą precyzją prześledzić relacje pianisty-akompaniatora i wokalisty interpretującego teksty. Dodatkowo występująca w akompaniamencie improwizacja stanowi kluczowy element kształtowania zarówno samej partii fortepianowej jak i brzmienia całości. Nie bez znaczenia jest nawiązanie tytułem do formy, która wywodzi się z epoki baroku, kiedy improwizacja instrumentalna była powszechną praktyką.

Ważną część niniejszej pracy pisemnej obejmować będzie zdefiniowanie roli tekstu w utworach muzycznych i jego wpływu na kształt kompozycji, zwrócenie uwagi na formotwórcze znaczenie słowa, zdania i całego utworu literackiego. W tym

względnie bezcenne będą wypowiedzi twórcy wierszy, Michała Rusinka. Stanowią one źródło wiedzy i inspirację do opisanego roli improwizacji w fortepianowym akompaniamencie głosu ludzkiemu.

Materiał muzyczny, który posłużył do prześledzenia roli akompaniamentu improwizowanego, nagrany został na koncercie w lipcu 2020 roku. Powstała w ten sposób płyta LIVE stanowi dzieło, prezentowane w pracy doktorskiej.

Obok szerokiej bibliografii wykorzystanej w pisany opis dzieła, Ignacy Wiśniewski przeprowadził wywiady z kompozytorami, wokalistami i pianistami. Były to wywiady z: Andrzejem Jagodzińskim, Anną Sroka-Hryń, Bogdanem Hołownią, Grzegorzem Turnauem, Jackiem Niedziela-Meirą, Kamilem Dominiakiem, Krystyną Stańko, Kubą Stankiewiczem, Michałem Rusinkiem oraz Włodzimierzem Nahornym. Skierowane były one bezpośrednio na rolę improwizacji w kształtowaniu dzieła muzycznego. Pozwoliły prześledzić różne metody, którymi posługują się twórcy w tworzeniu własnych dzieł łączących słowo i improwizowany akompaniament.

ROZDZIAŁ 1

ZAŁOŻENIA

W trakcie procesu tworzenia „Kantaty jazzowej” autor musiał odpowiedzieć sobie na wiele pytań dotyczących formy muzycznej, która w sposób najbardziej kompletny połączyłaby pieśni wokalne z utworami jazzowymi. Dodatkowo skompilowałaby wszystkie fascynacje i kierunki bliskie twórcy, łącząc świat jazzu ze światem poezji. Ponad wszystkim przyświecał mu cel stworzenia dzieła zgodnego z własnym wyobrażeniem piękna. Jest to próba tyleż oczywista co karkołomna, tyleż ryzykowna co satysfakcjonująca. W pierwszej chwili wydaje się to łatwym procesem – czerpanie z własnych przeżyć i doświadczeń, zanurzanie się w osobiście bliską formę. Z drugiej jednak strony stawia to przed twórcą bardzo wysokie oczekiwania wytyczenia całkowicie nowej drogi.

Niezwykle radykalny pogląd na zjawisko tworzenia we własnym stylu prezentuje Joe Sample: *Młodzi nie słyszą i nie czują, są w stanie coś zrozumieć jedynie jeśli zobaczą to na wideo, to jest właśnie wpływ technologii. Prawdziwemu artyście potrzebna jest dynamiczna osobowość, a takiej nie szukają wydawnictwa płytowe, oni chcą by wszyscy brzmieć podobnie, tak samo. (...) Potrzebni są młodzi twórcy, którzy zrobią krok dalej, by wyjść ze swojego środowiska. Dlatego mówię - twórcie własną muzykę. Kiedy ja dorastałem, imitowanie było tabu, i powiem to każdemu twórcy w każdej dekadzie. To się nie zmienia. Musisz samodzielnie wybrukować sobie drogę. Bądź świadomy imitacji. Pozwól sobie na bycie pod czymś wpływem - ale nigdy nie upodobniaj się. Pokochaj inspirację.*¹

Wykorzystany w „Kantacie jazzowej” szeroki wachlarz dynamiczny przybliżył ten cykl do twórczości współczesnych kompozytorów klasycznych, akademików wywodzących się z muzyki poważnej. Jest to z pewnością podstawowy element odróżniający muzykę rozrywkową od „poważnej”. Ma to związek z jednej strony z technologią nagrywania, wykorzystaniem limiterów i kompresorów, które narzucają całemu utworowi wyrównaną dynamikę. Z drugiej strony powodem jest przeznaczenie muzyki – głównie radio i utylitarny sposób jej wykorzystania. Nie bez

¹ Sample J., *Artopia*, wywiad; www.knowitall.org dostęp dn. 14.04.2020

znaczenia pozostaje fakt, że muzyka ta wykonywana jest z elektronicznym wzmocnieniem, a co za tym idzie dynamika wszystkich instrumentów zostaje dostosowana do siły ludzkiego głosu. „Kantata jazzowa” nie jest próbą przedostania się do świata muzyki współczesnej, jest naturalnym pomostem łączącym wpływy muzyki akademickiej z żywiołowością jazzu.

Dodatkowym wątkiem, który poszerza kontekst stylistyczny stworzonych kompozycji, jest zamiłowanie twórcy do musicalu. Stamtąd, historycznie rzecz ujmując, wywodzi się gros wspaniałej literatury piosenkowej, która stała się podstawą tworzenia listy jazzowych standardów. Legendarni kompozytorzy scenicznych przebojów dzisiaj uznani są za ojców jazzu. Słynne Tin Pan Alley od końca XIX wieku gromadziło zdolnych kompozytorów i autorów tekstów, którzy przez ponad pięćdziesiąt lat stanowili twórczy tygiel wyznaczający nowe kierunki w muzyce popularnej. Wiele ze stworzonych wówczas utworów trafiło najpierw na sceny broadwayowskich teatrów zanim zagościło na stałe w jazzowych klubach.

Niezwykłe próby wciągnięcia jazzu na sceny teatralne mają miejsce zarówno po rozpadzie środowiska Tin Pan Alley jak i współcześnie. Przykładem może być tutaj „Ogrzyca” – cykl pieśni stworzonych przez Cecile McLorin Salvant. Muzyka w równym stopniu niepokojąca co scenariusz, oparty na historii ogromnego potwora, który z miłości do ludzi zjada ich – a wszystko zawarte w atmosferze nowoczesnego jazzu, który oplata poezję Salvant.

Bezpośrednim bodźcem do poszukiwania przez twórców formy łączącej słowo z muzyką jest potrzeba pełniejszego wyrażenia własnych emocji. Stworzenia dzieła, które w głęboki sposób mogłoby przenieść idee artysty. *Już w czasach starożytnych znana była sztuka teatralna, łącząca muzykę i literaturę. Do dramatu była włączona poezja, której recytacji towarzyszył akompaniament. Synkretyzm tych sztuk pozwalał wzbudzić u widza poczucie wyższego poziomu estetyki, a poprzez oddziaływania na różne bodźce silnych emocji. Wiązało się to ze starogrecką teorią etosu, która zakładała, że muzyka wpływa na postawę i psychikę człowieka, a połączenie jej z tekstem wzmocni to oddziaływanie. Z teatru greckiego wywodzą się późniejsze formy, m.in. opera, pieśń, poezja śpiewana.*²

W pracy nad komponowaniem muzyki do tekstu, element branym pod uwagę w pierwszej kolejności jest melodia, która w odpowiedni sposób musi połączyć

² Związek poezji i muzyki na przestrzeni wieków, www.epodreczniki.pl, dostęp dn. 19.03.2021

dźwięki ze słowami. Potrzebny jest odpowiedni szacunek do utrzymania myśli poety przy jednoczesnym nadaniu całości waloru muzykalności. *Melodia to jedna z głównych esencji muzyki, obok harmonii i rytmu to element, który słuchacz najłatwiej wychwytyje.*³ Równocześnie połączenie tych dwóch dziedzin – dźwięku i słowa – powinno nadać każdej z osobna nowy, niepowtarzalny charakter. Głoski występujące w wyrazach wpływają na odbiór pojedynczych dźwięków melodii i nie tylko modyfikują barwę poszczególnych dźwięków, ale dodatkowo nadają nową rytmiczność całym frazom. *Młodzi nie wiedzą, że melodia ma moc, która pozwala stworzyć Tobie w Twoim umyśle obraz, treść, przekaz indywidualny, kompletny, bardzo osobisty. Słowa i teksty mogą się zestarzeć, mój slang używany w szkole czterdzieści lat temu, w tamtym czasie bardzo nowoczesny, dzisiaj nie ma racji bytu w ustach młodzieży. Dzisiejszy język już jutro będzie miał inne znaczenie – jeśli nie jest osadzony w naturze nie przetrwa dwóch stuleci.*⁴

Twórca powinien próbować nadać zarówno słowom jak i melodii nowe znaczenie. Połączenie tych dwóch elementów w jedno dzieło ma potencjał, by trafić na dłużej do pamięci i serc odbiorców. Wiedzieli o tym już starożytni twórcy łącząc muzykę i poezję, były one wtedy nierozłączne. Dziś relacje między tymi dziedzinami są inne ale wzajemne inspiracje nadal widoczne.

Profesor Jacek Niedziela-Meira jest świetnym przykładem twórcy czerpiącym ze wszystkich dziedzin sztuki w poszukiwaniu artystycznego wyrażenia siebie. Jest to z jednej strony wybitny muzyk, czołowy polski kontrabasista, który realizuje się zarówno jako wirtuoz-wykonawca jak i kompozytor. Dodatkowo z powodzeniem naucza zarówno gry na instrumencie jak i wyklada historię jazzu w Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Od lat pisze wiersze i wydaje tomiki swojej twórczości. W wywiadzie udzielonym autorowi powtarza, że własna twórczość musi stanowić (...) *kumulację własnych doświadczeń, dojrzałości oraz wrażliwości i nie można zważać na fakt, że tworzymy niszę w niszy, działając na polu łączenia muzyki i poezji. (...) Kontrast daje sposobność do wniosków dlatego trzeba eksperymentować z wielką pasją i zaangażowaniem. (...) To nie jest Makłowicz, że w 15 minut otrzymamy gotowy przepis na danie z Sycylii.*⁵

3 Cocker J., *Improvising Jazz*, Fireside Books 1986, s. 23

4 Sample J., *Artopia*, wywiad, www.knowitall.org dostęp dn. 14.04.2020

5 Wiśniewski I., wywiad z Jackiem Niedziela-Meirą z dn. 07.05.2020

TEKST

Michał Rusinek, autor tekstu „Kantaty jazzowej” ze szczerością stwierdza: *Właściwie zawsze, cokolwiek piszę, inspiruję się językiem. Bardziej inspirują mnie słowa niż rzeczy. W przypadku tego dzieła była to metafora — kosmosu, gwiazd, przestrzeni, w konfrontacji z którą człowiek zawsze odczuwa samotność. Od zarania dziejów, bo przecież ten motyw — i ta metafora — są dość zużyte. Ale mimo wszystko, moim zdaniem, na tyle pojemne, że nadają się do wykorzystania jeszcze raz. Ba, jeszcze nie raz!*⁶

Znalezienie nici łączącej całe dzieło pod względem zarówno tekstowym jak i muzycznym stanowiło pierwszy, podstawowy punkt pracy nad dziełem. Punkt wyjścia, z którego jako twórcy musieliśmy wydobyć na światło dzienne nasze przemyślenia oraz aktualny stan umysłu. Ten moment zmaterializowania się ludzkich myśli i emocji stanowi największą zagadkę tworzenia.

*Sztuka współczesna naprawdę zaczyna się w romantyzmie wraz ze zmianą świadomości i skierowaniem do wewnątrz, do tego co nieuświadomione. Baudelaire zamieścił swoje uwagi na ten temat w salonie 1846 roku. Romantyzm leżał nie w wyborze tematów ani wierności prawdzie, ale w pewnym rodzaju uczucia. Szukano go poza sobą, ale można go było znaleźć tylko wewnątrz siebie. Píše o nowych emocjach, które będą doświadczane i o nowym świecie, który zostanie odkryty. Kiedy oddaje hołd wyobraźni, mówi o najdalszych głębiach duszy mając na myśli właśnie nieświadomość. (...) Wie on, że nieświadomość mówi językiem snów, i że jest wrogiem wielkiego grzechu - banalności. Jest raczej twórcza niż poprawna. Tam, gdzie tradycyjny artysta nie może znaleźć niczego piękniejszego do odkrycia, niż to co widzi w naturze, artysta współczesny dąży do nieskończoności. Woli głębokie sny w pracowni i fantastyczne wizje zaginione gdzieś daleko na skraju świata niż otwartą przestrzeń. Ceni intymność najdroższych marzeń i uczuć, którymi artyści przeszłości gardzili albo których nie znali.*⁷ Zacytowany tutaj Donald Kuspit analizuje z wielką wnikliwością wszystkie procesy, które składają się na powstanie dzieła i choć metod pracy jest tak wiele jak twórców, to kluczowe w każdym przypadku jest zespolenie umysłu z własnym charakterem i przekonaniami.

Krystyna Stańko zarówno w swojej pracy doktorskiej jak i w pracy nad płytą

6 Wiśniewski I., wywiad z Michałem Rusinkiem z dn. 27.03.2020

7 Kuspit D., *Schylek kultu nieświadomości: jazda bez paliwa*, Muzeum Narodowe w Gdańsku 2004, s. 88

„Kropla słowa” spenetrowała głęboko relacje poezji i muzyki. *Szyborska jest bardzo bliska naturze, współczesności, prostoty podania tekstu, bardzo komunikatywna przy niezwyklej artystyczności. Poświatowska natomiast jest dla mnie poetką jazzową - ma w sobie półmrok, bliskość bólu, śmierci. Połączenie dwóch światów tych poetek dodało płycie różnych punktów widzenia. Mimo, że poetki się znały to jednak ich charaktery i twórczość jest od siebie bardzo oddalona. Ogromnie ważny jest walor kobiecości w tych wierszach.*⁸

Podobnych emocji doświadcza Grzegorz Turnau, który stwierdza: *Wszystko jest zawsze nowym odkryciem, nie ma czegoś takiego jak patent, stały sposób żeby zrobić coś z drugim człowiekiem według jakiegoś wzoru, to jest fikcja. Dla twórcy każdy zaczęty utwór jest zawsze początkiem świata. Nigdy nie miałem wrażenia, że mam gotową receptę na to, jak powinienem postąpić. Czy to jest znany autor, czy nowo poznana osoba, czy anonimowy twórca, który nam wysyła nowy tekst - to zawsze jest ten pierwszy raz. Inicjacja następuje każdorazowo, gdy podejmujemy takie wyzwanie.*⁹

Grzegorz Turnau będąc doświadczonym kompozytorem ma bardzo zdrowy dystans do wykorzystywania tekstów jako libretto piosenek. *Często tekst sam się prosi by być określoną piosenką, a odwrotnie niektóre teksty nie mogą być piosenką mimo, że są świetnymi wierszami.*¹⁰ Wykorzystane w projekcie teksty Michała Rusinka okazały się bardzo inspirującym budulcem całej materii. Z jednej strony ukształtowane są przez wzorowy warsztat pisarski a z drugiej strony charakteryzują się lekkością i często zaskakują wieloznacznością. Od pierwszych słów wyczuwalna jest wirtuozeria każdego słowa, którym posługuje się twórca. W bardzo zróżnicowany sposób podchodzi do formy ale nigdy nie ociera się o nadmierne eksperymenty, które mogłyby zaburzyć nadrzędną myśl budowania dzieła jako całości.

Wokalista Kamil Dominiak tak postrzega poezję Michała Rusinka: *Jest niezwykle plastyczna i błyskotliwa, pełna odgłosów i klimatów. Zachwycała mnie w niej pozorna abstrakcja. Pozorna, bo można w niej odnaleźć konkretne skojarzenia, dosłowne odniesienia do chociażby długich samotnych nocy, a noc jest pełna emocji, wyobrażeń i wydarzeń w sobie samym. Można było w tych słownych*

⁸ Wiśniewski I., wywiad z Krystyną Stańko z dn. 06.04.2020

⁹ Wiśniewski I., wywiad z Grzegorzem Turnauem z dn. 28.03.2020

¹⁰ ibidem

*obrazach dopatrzeć się czegoś co czasem siedzi głęboko, a nie zawsze jest wypowiedziane. Tekst pełnił dla mnie rolę nadrzędną w tym projekcie. Myślałem o całości tak jak aktor, myśląc o postaci wykonującej te utwory. Poszukiwałem przebiegu zdarzeń i rozwiązania.*¹¹

Michał Rusinek to postać niezwykle wszechstronna jeśli chodzi o świat pisarski – z powodzeniem oddający się zarówno poezji, pisaniu tekstów do piosenek i większych dzieł muzycznych jak i mający na swoim koncie niezliczoną ilość książek dla dorosłych i dzieci. Z wielkim zaangażowaniem oddaje się także pisaniu felietonów. Zapytany o styl własnej pracy odpowiada: *Lubię pracować w określonych ramach, na przykład takich, jakie wyznaczyłeś: ilość tekstów, wspólny temat, jazz. No i deadline. Na mnie to działa inspirująco. Uważam się za rzemieślnika, który dostaje rysunek podłogi, oblicza powierzchnię i wie, ile musi położyć kafelków.*¹²

Poziom zespolenia tekstu z muzyką bywa różny w zależności od artystów i ich podejścia do tworzenia dzieła. Niezwykle ważny jest element abstrakcji, która pełniej wyraża się w muzyce bez słów. Jest ona podstawowym budulcem dla muzyków instrumentalistów. Wydaje się, że bardzo osobisty sposób podejścia do relacji tekstu i muzyki ma światowej sławy wokalistka Cassandra Wilson: *dobrze żeby tekst piosenki był bardzo wyjątkowy. Jeżeli chcesz osiągnąć konkretny efekt, konkretne wrażenie. Do tego nadaje się bardzo wiele rodzajów muzyki. Każdorazowo szukam sposobu dotarcia do człowieka. Ta droga może być bardzo różna, ja w tym momencie mojego życia koncentruję się na podświadomym dotarciu do odbiorcy. Takim, w którym bardziej motywuje mnie spokój ludzkiej natury. W momencie gdy dotrzemy do bezgranicznego spokoju, całkowicie jasna staje się dla nas potrzeba odpuszczenia złości. Możemy wtedy zająć się budowaniem dzieła dalekiego od wrogości między ludźmi.*¹³

Do wszystkich tych rozważań dochodzi jeszcze element znaczenia tekstu oraz języka, w którym on się obraca. Nie bez znaczenia będzie tu fakt posługiwania się przez artystów językiem macierzystym. Krystyna Stańko podkreśla niezwykłą giętkość polskiego języka, który jest dla niej intrygujący oraz posiada wielowarstwowe znaczenie. Ta głębia związana jest z faktem, że artystka myśli w tym samym języku oraz posiada doświadczenia i wspomnienia związane z nim.

¹¹ Wiśniewski I., wywiad z Kamilem Dominiakiem z dn. 02.05.2020

¹² Wiśniewski I., wywiad z Michałem Rusinkiem z dn. 27.03.2020

¹³ Charisse J., *In the studio with: Cassandra Wilson; Singing a Song of the South*, The New York Times z dn. 29.09.1994

Wszystkie te elementy powodują, że język jest w gruncie rzeczy - nieprzetłumaczalny. Trójmiejska wokalistka uważa, że szczególnymi przyprawami w śpiewaniu w języku polskim są jego charakterystyczne szelesty oraz słowa wielosylabowe.

Kamil Dominiak, wykonawca „Kantaty jazzowej”, będąc doświadczonym aktorem i mając w swoim dorobku role zarówno w teatrze musicalowym jak i dramatycznym, dysponuje ugruntowanym warsztatem pracy nad tekstem. Nie stroni od eksperymentów ani skrajności. Dodatkowo studia w Anglii otworzyły go na sięganie w swej pracy daleko poza tradycyjne techniki wokalne – w sposób podobny, jak nowojorską performerkę Meredith Monk, która w swojej twórczości łączy stronę duchową z precyzją kreowania własnej wizji dzieła. Jej podejście do języka i wykorzystania go w muzyce stało się podwaliną rewolucji, w podejściu do wykonywania utworów wokalnych. *Wiedziałam, że w tym jest prawda i nie było co do tego wątpliwości. Szukałam w głosie różnych widoków, panoram. Różnorodnych stanów, wieku w sensie dojrzałości głosu od dziecka aż po starca.*¹⁴

W JAZZIE NIE MA BŁĘDÓW - TYLKO SPOSOBNOŚCI

Bobby McFerrin, odpowiadając na pytanie czy uważa siebie za wokalistę jazzowego stwierdził, że element, który przywiązuje go do etykietyki “wokalista jazzowy” to solówki, improwizacje wokalne. *Cały scat pochodzi ze świata jazzu, ale historycznie rzecz biorąc, można uznać niektóre z koloratur Jana Sebastiana Bacha wokalnym scatem. Ponieważ Bach w pewnych sytuacjach musiał zapisać dla wokalistów w nutach przebiegi melodyczne bez słów. Dlatego w niektórych przypadkach moje improwizacje można nazwać przedłużoną kadencją. Nie przeszkadza mi nazwanie mnie jazzowym wokalistą, jeśli nie będzie to jedyna etykieta, która zostanie mi nadana.*¹⁵

Jon Hendricks, legenda śpiewu jazzowego precyzyjnie określał swój język wykorzystywany w muzyce. Mówił, że władał dwoma językami: jednym, którym posługiwał się w domu i drugim, którym komunikował się z muzykami. *To ciekawe,*

14

Monk M., “I Believe in the Healing Power of Art”, Artist Interview, TateShots, www.youtube.com, dostęp dn. 28.03.2021

15 Fewell G., *Outside Music, Inside Voice*, wywiad z Bobbym McFerrinem, Mimesis International 2016, s. 43

*że właśnie nasz język mówiony jest równie komunikowalny jak nasz język muzyczny, zawodowy. Każdy człowiek musi stworzyć swój instrument jako imitację własnego głosu, jest to suma dźwięków, które go otaczają. Składają się na to również doświadczenia, wspomnienia, usłyszane dźwięki, melodie. Z tego wszystkiego buduje się nasza aktualna - pieśń - wiatr między drzewami, piorun i dźwięk fal odbijających się o brzeg, dźwięki ludzi i zwierząt całego otaczającego nas świata.*¹⁶

Niezwykle ważnym i odpowiedzialnym aspektem jest sama prezentacja muzyki, szczególnie nowych, autorskich utworów. Łączy się to z podwójną odpowiedzialnością pokazania odbiorcy wiernej myśli kompozytora i librecisty oraz zademonstrowanie przekonującej interpretacji. Wymaga to świetnego przygotowania każdej sfery wykonywanego dzieła. Cassandra Wilson przedstawia swój sposób budowania energii scenicznej: *Kiedy przygotowuję się do koncertu staram się dużo medytować. Wyciszam się przed występem, to jest rodzaj nastrojenia się, przygotowania do wejścia do duchowego świata i to wnoszę na scenę - otwartość na ten duchowy świat. To trochę buddyjskie podejście, otwarcia się i pozostanie w pustce żeby stać się instrumentem. Nie jest to bezpośrednio filozofia Zen ale coś podobnego.*¹⁷

IMPROWIZACJA JAKO INSPIRACJA DO KOMPONOWANIA

W tworzeniu „Kantaty jazzowej” improwizacja była w równej mierze natchnieniem do komponowania, co kompozycja stanowiła inspirację do improwizacji. I tak na poziomie realizowania całego projektu obie techniki nieustannie się przenikały. Było to wynikiem pracy przy fortepianie i wpływie tego instrumentu, który pozwala tworzyć wielopłaszczyznowo, polifonicznie z wykorzystaniem szerokiej skali rejestrów, barw i harmonii.

Nicole Mitchell, prezeska Stowarzyszenia Rozwoju Kreatywności u Muzyków (AACM) prowadzi badania nad wpływem improwizacji na komponowanie na Uniwersytecie w Kalifornii oraz w Pittsburghu: *Improwizacja jest dla mnie inspiracją do kompozycji. Kiedy zaczęłam poznawać jazz, zwróciłam się ku idei improwizacji.*

¹⁶ Monson I., *Saying something: Jazz Improvisation and Interaction*, The University of Chicago Press 1997, s.134

¹⁷ Lippegaus K., *Cassandra Wilson, Die stille Im Kopf: Interviews und notizen über Musik*, Kiel 2012

*Usłyszałam coś więcej niż tylko struktury, które ona oferowała, to z kolei skierowało mnie na kreowanie własnych struktur, które cieszą mnie i wciągają w dalszą eksplorację. Eksperymentowanie z nowymi formami i nowymi podejściami w komponowaniu tworzy nieograniczone pole odkrywania muzyki. To wielkie błogosławieństwo.*¹⁸

Spojrzenie na improwizację bliskie buddyjskiej dyscypliny miał duński improwizator John Tchicai podkreślając jak ważne w procesie improwizacji jest nadanie świadomości roli kreatywnej. Dotyczy to generalnego podejścia do wykonawstwa. Pełne zaangażowanie jest kluczowe w dotarciu do słuchacza, jest niezbędne w przejściu tej drogi od wizji kompozytora przez emocje wykonawcy aż po odbiorcę dzieła.

Steve Dalachinsky, poeta z Nowego Jorku, który deklamuje swoje teksty do muzyki jazzowej wykonywanej na żywo mówi: *Nienawidzę kiedy inni nadają nam etykiety, w wielu przypadkach jest to niesprawiedliwie narzucające, zapędzają nas w róg, kodyfikując jednych a innych wykluczając. Dla mnie to “sprzedawanie się” jest równoznaczne z poddawaniem się. Pisanie tekstu do muzyki, którą nie bardzo kocham – to właśnie “sprzedawanie się”, tego staram się nie robić. Ale nauczyłem się od innych, że to w porządku opowiadać małe, niegroźne kłamstwa tak długo, jak długo nikogo nie ranią. Równocześnie jest kilku artystów, z którymi mam problem, to ci którzy w moich oczach biorą od widowni, mimo że wyglądają jakby dawali. Wygląda na to, że oni nie mają czystych intencji w trakcie wykonywania koncertów.*¹⁹

Współczesny świat dyktuje artystom zupełnie nowy, dynamiczny styl pracy. Aktualnie twórcy są bardzo często multidyscyplinarni i nie jest to jedynie wynikiem poszukiwania ciekawych zleceń. Przed artystami stają nowe wyzwania, które muszą być pokonywane coraz szybciej i bardziej spektakularnie. Żyjemy w czasach “instant”. Nie jest to jednak wada bieżącej sytuacji, jedynie nowe realia, które pozwalają równocześnie powstać wielu ponadczasowym dziełom.

Stosunek wykonawcy do przedstawianej treści może się znacząco różnić od podejścia twórcy. Jest to element niemierzalny. W przypadku muzyki to właśnie zapis nutowy jest swoistym listem, wiadomością, w której zawarta jest informacja co odtwórca powinien przedstawiać wykonując dane dzieło. Zapis nutowy pokazuje

¹⁸ Feweli G., *Outside Music, inside voice: the dialogues on improvisation and the Spirit in creative music*, Mimesis International 2016, s. 54

¹⁹ ibidem, str. 29

dość precyzyjnie przebieg utworu: melodię, rytm, agogikę. Jest to materia niedoskonała, ale najlepsza z możliwych. Równocześnie fakt, że nie jest to zapis audio pozwala wykonawcy skonfrontować dzieło z własnym poczuciem piękna i rozumieniem danego utworu. Jeżeli założymy, że wykonawca powinien mieć wpływ na ostateczny kształt swojego wykonania, to właśnie nuty dają mu możliwość poznania idei kompozytora, ale równocześnie pozostawiają mu swobodę wykonawczą. Jest to prawo, które nazwałbym dowolnością interpretacyjną. Równocześnie trzeba pamiętać, że nie ma takiego prawa, które sankcjonowały brak profesjonalizmu w wykonawstwie. Niedopuszczalny jest brak szacunku do stworzonej wcześniej materii. Jest to podejście nie tylko amatorskie ale nawet szkodliwe. Może mieć miejsce na każdej płaszczyźnie od nieznamości utworu, jego tekstu i sensu, przez nieprecyzyjną realizację założeń własnych oraz kompozytora aż po nieszczerość intencji lub świadome wprowadzenie słuchacza w błąd.

WSPÓŁPRACA Z WOKALISTĄ

Podążając za słowami Freda Herscha: *Zawsze powtarzam moim uczniom: Grajcie z wokalistami, nauczycie się grać w różnych tonacjach, nauczycie się nowych utworów, nauczycie się być elastyczni. Będziecie musieli wiedzieć kiedy trochę przycisnąć, kiedy trochę poczekać, kiedy pójść za nimi, nie można wpakować progresji akordowej w miejscu, które wydaje ci się słuszne ponieważ w tym czasie wokalista może być już przed tobą albo czasem oni zostawiają tobie przestrzeń, a ty spontanicznie musisz ją wypełnić. Osobiście bardzo mi pomogło, jako instrumentalście, granie w duetach, nawet przy orkiestracji granie z wokalistami i saksofonistami było dla mnie wielką nauką i do tego bardzo interesującym doświadczeniem.*²⁰

Duet wokarno-fortepianowy to wyjątkowo wymagający poligon, który w swojej skromnej formule przedstawia pełnię możliwości wykonawczych. Swoista trzygłosowość - dwóch rąk pianisty i śpiewającego głosu, wypełnia całkowicie przestrzeń muzyczną, obarczając każdego wykonawcę pełną odpowiedzialnością.

²⁰ Iverson E., *Do the M@th, Interview with Fred Hersch*, www.ethaniverson.com, z dn. 14.01.2014, dostęp dn. 25.06.2020

Wymagana jest wielka staranność wykonywanej partii. Ta polifonia buduje również doskonałą przestrzeń improwizacyjną. Każda zaproponowana nuta wpływa na pozostałe, każda wykonywana improwizacyjnie fraza kieruje następujące po niej frazy w ściśle określoną stronę. W układzie fortepianu z głosem nie występuje pasywne czekanie na partnera, jedynie aktywne reagowanie na jego propozycje.

Przedstawiając „Kantatę jazzową” wykonawcy muszą podchodzić z wielką pokorą do swojej partii. Potwierdza to słowa Grzegorza Turnaua: *Ja nie bardzo lubię słuchać ludzi, którzy śpiewając czują się zbyt pewnie. Jest taka cieniutka granica między dobrym, komfortowym wokalem, a tym, który już sam siebie lubi słuchać. Dlatego lubię ludzi, którzy sami ze sobą mają jakiś mały problem, bo cały czas się kontrolują i nie dodają do pieca za dużo. Nie przepadam za wokalistami, którzy wierzą bezgranicznie w swój talent.*²¹

Michał Rusinek tak opisuje pierwsze reakcje na wysłuchaną „Kantatę jazzową”: *Gdy piszę teksty, chodzą mi po głowie jakieś melodie. Tym razem okazało się, że Ignacemu chodziły po głowie zupełnie inne! Lubię zderzenie nastrojów, tzn. gdy lekki tekst zderzony zostaje z cięższą muzyką i na odwrót. Nie znałem przedtem głosu Kamila Dominiaka, który wcale nie jest klasycznie jazzowy, prawda? Z początku mnie zaskoczył, a potem zrozumiałem zamysł kompozytora, jak sądzę.*²²

Cassandra Wilson na pytanie czy słyszy w głowie wysokie, trudne do osiągnięcia dźwięki w czasie Improwizacji i czy jest świadoma ich przed zaśpiewaniem odpowiada: *Czasem tak, czasem nie. Są pewne konkretne dźwięki, do których chcę dotrzeć. Wiem jak bardzo we mnie zarezonują kiedy je osiągnę (...). To się odbywa regularnie, sposób frazowania i wibracji. Bo to są dźwięki w moim wnętrzu, które otwierają mój głos, rozciągają go. One naprawdę docierają do widowni i widzę jak działają na ludzi, wiem kiedy to się dzieje. Mój głos krytycy często porównują do wiolonczeli grającej legato – to bardzo miłe porównanie, bardzo lubię wiolonczelę.*²³

21 Wiśniewski I., wywiad z Grzegorzem Turnauem z dn. 28.03.2020

22 Wiśniewski I., wywiad z Michałem Rusinkiem z dn. 27.03.2020

23 Lippegauz K., *Die stille Im Kopf: Interviews und notizen über Musik*, interview mit Cassandra Wilson, Nieswand Verlag, Kiel 2012, str. 84

ROZDZIAŁ 2

Poniżej zamieszczone zostały teksty Michała Rusinka wraz z komentarzem kompozytorskim i wykonawczym.

CISZA GALAKTYK

Wśród ciszy galaktyk,
milczenia kosmosu,
coś nagle dochodzi
do głosu.

Przy pływy, odpływy,
bałwanów gonitwy,
tak z morza wnet rodzą
się rytmy.

Przez wiatru poświsty,
wśród skał oraz liści,
rozlega się ton
pierwszej myśli.

Od myśli do gestu,
od gestu do słowa,
przybiera na sile
- rozmowa.

I toczy się, toczy
od wieków do teraz
zaczęta raz - już
nie zamiera.

Od wtedy do zawsze,
raz ciszej, raz głośniejsze,
rozmowa jak trawa
nam rośnie.

Wśród ciszy galaktyk,
milczenia kosmosu,
dosz-
liś-
my
do głosu.

Michał Rusinek o genezie powstania tego tekstu: *W 2014 roku Jan A.P. Kaczmarek poprosił mnie o napisanie tekstów do opery otwartej pod tytułem „Universa”, komponowanej z okazji 650-lecia Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zaproponowałem podział na części zgodne z podziałem tzw. sztuk wyzwolonych, ale ostatecznie kompozytor wypełnił te części własną treścią. Mnie znów zostały w głowie pomysły i załączki tekstów. Rozwinąłem je w dwie piosenki: Cisza galaktyk i Obliczenia pomyliłem.*²⁴

Kamil Dominiak w następujący sposób opisuje swoje wrażenia: *W kontekście całej płyty ważnym utworem jest „Cisza galaktyk”. Muzyka tworzy dużą, samotną przestrzeń. Samotną, ale piękną, pełną odgłosów. Tutaj człowiek próbuje usłyszeć to co znajduje się gdzieś daleko poza nim. To przestrzeń, z której nie zdajemy sobie sprawy w wielkim mieście - przestrzenność metafizyczna.*²⁵

Ten tekst był dla kompozytora pierwszym, który zainicjował prace nad “Kantatą jazzową”. Okazał się on stałym gruntem, na którym oparte zostało myślenie o całym dziele. Relacja człowieka z kosmosem trafnie opisana przez Rusinka stała się dominującą osią, zarówno od strony muzycznej jak i wizji całości.

Konstrukcja „Ciszy galaktyk” to klasyczne ułożenie części zwrotek i refrenu. Jedynym odstępstwem od normy może być fakt ułożenia trzech zwrotek obok siebie, następnie refrenu oraz czwartej zwrotki pointującej cały utwór. Tworzy się formacja AAABA. Budowa klamrowa została zaproponowana przez poetę, równocześnie muzycznie znalazła swoje odbicie w powtórzeniu motywu czołowego. Był to naturalny wybór podyktowany narracją tekstu a w konsekwencji doprowadził do skonstruowania emocjonalnie intensywnego utworu. Powyższa budowa, wyłączając trzecie powtórzenie zwrotki, nawiązuje do całej rzeszy podobnie konstruowanych piosenek.

Bogdan Hołownia, analizując piosenki Wasowskiego w ciekawy sposób uzasadnia tezę, że piosenki twórców “Kabaretu starszych panów” są standardami jazzowymi: *Moim zdaniem dlatego, że często mają formę pieśni A-A-B-A – czyli 8+8+8+8 taktów, razem 32. Jeśli chodzi o harmonię, dominuje tak zwany system „2-5-1”, ulubiony “pojazd” harmoniczny muzyków grających główny nurt jazzu. Poza tym określenie - turnaround – melodia wychodzi z domu, towarzyszy jej harmonia, która pilnuje, by melodia wróciła do domu. Zresztą melodia opowiada o tym “domu”,*

24 Wiśniewski I., wywiad z Michałem Rusinkiem z dn. 27.03.2020

25 Wiśniewski I., wywiad z Kamilem Dominiakiem z dn. 02.05.2020

jeśli na to zwrócimy uwagę.²⁶

Grzegorz Turnau opisuje genezę powstania niektórych swoich piosenek: *Tak jest często w teatrze, gdzie jest konkretne zapotrzebowanie na piosenkę (...) Jestem kompozytorem teatralnym, co znaczy że piszę bardzo dużo piosenek, które funkcjonują nie jako utwory na albumach. Przyczyna powstania piosenki jest inna, są to utwory przeznaczone do używania w ramach formy dramatycznych. Potem niektóre z nich wyskakują jak diabełek z pudełka i mówią: a może byśmy to jeszcze opublikowali inaczej, a może byśmy nadali inną formę, nowe życie. I tak piosenki ze spektaklu Sindbad weszły na płytę. Nawet i od czasu do czasu zdarza się, że piosenki dostają swoje drugie życie, drugą szansę właśnie na moich autorskich płytach. A tymczasem ja cały czas piszę muzykę i piszę piosenki, które w większości żyją tylko i wyłącznie w ramach teatru.*

W tej piosence został wykorzystany pochod harmoniczny gdzie postępujący sekundowo bas okala melodię, opisując ją z punktu widzenia różnych stopni danego akordu. Pewnej analogii można dopatrzeć się w analizie harmoniki wykorzystywanej w piosenkach „Kabaretu starszych panów”, jak opisuje Hołownia: *Muzyka jest linią wody - na dnie leży moll naturalny, jak jakiś ptak leci i wchodzi po tej drabinie - tylko z dystansu nie widać tej drabiny. My widzimy tego ptaka i na jego podstawie budujemy mapę: drogę, przeszkody i płaszczyzny.*²⁷

Wiele analogii do „Kantaty jazzowej”, zarówno w tematyce jak i formie, można dopatrzeć się w „Leaves of Grass” Freda Herscha. Tematyka jest abstrakcyjna, z wątkiem kosmosu, który przeplata się przez całą konstrukcję dzieła. Całość jest bliska uczuciowości i emocji subiektywnego człowieka. W samym tylko utworze „O sobie” czytamy:

*Wierzę, że żdźbło trawy jest jak podróż gwiazd po nieboskłonie.
(...) Wierzę, iż żdźbło trawy nie mniej znaczy niż rzemiosło gwiazd,
a mrówka jest równie doskonała i ziarno piasku i jajko strzyżyka.*²⁸

Fred Hersch, twórca suity muzycznej „Leaves of Grass”, utożsamia się głęboko z ideą poezji Walta Whitmana. Zbliża go do niej z jednej strony fakt przebycia śmiertelnej choroby, a co za tym idzie głęboki szacunek do otaczającego go świata, z drugiej zaś niespotykana wrażliwość, którą emanuje jego sztuka. *To cud, że na*

²⁶ Świtała N., *Muzyka i słowo w twórczości Jerzego Wasowskiego*, praca dyplomowa 2015, www.meakultura.pl, dostęp dn. 30.03.2020

²⁷ Wiśniewski I., wywiad z Bogdanem Hołownią z dn. 31.03.2020

²⁸ Whitman W., *Leaves of Grass*, tłum. Ludmiła Marjańska, PIW 1966

*naszej planecie zdarzają się takie zjawiska. Staram się celebrować moją obecność na ziemi. (...) jesteśmy wszyscy na tej samej ziemi i warto byśmy to docenili. (...) Utwór "Chcę spotkać się z Bogiem" jest oddalony na przestrzeni formy od "O sobie", ale mówi o tym samym, istocie, że tu na ziemi jesteśmy i dziękujemy, i cieszymy się tym cudem.*²⁹

„Cisza galaktyk” nie posiada części improwizowanej oddzielonej od elementów śpiewanych. Na początku znajduje się wstęp instrumentalny, który cytuje melodie, a warstwa improwizacyjna odnosi się wyłącznie do realizowanych w swobodny sposób ozdobników. Cały przebieg utworu podporządkowany jest rozwojowi melodii i towarzyszeniu wokaliście w budowaniu nastroju utworu. Kompozycja ta jest w równym stopniu niezależną wypowiedzią słowno-muzyczną, co wstępem do całej „Kantaty jazzowej”.

²⁹ Lunden J., *Interview with Fred Hersch, Setting Whitman to Music Poet's Words*, NPR, 15.03.2004, www.npr.org, dostęp dn. 17.05.2020

WE WSZECHŚWIECIE PIĘKNIE OBOJĘTNYM

Nasz przypadek to kosmiczny skandal,
w ładzie świata niecna kontrabanda,
wada w mechanizmie konieczności,
skaza na gwiazd nieskazitelnosci,
w niehumanicznym wszechświecie ludzki błąd,
który wziął się nie wiadomo skąd.

We wszechświecie pięknie obojętnym
wybryk się wydarzył ewidentny,
jak niehumaniczny efekt konieczności
coś ważkiego w świecie nieważkości.
Wnet to coś wykreśli cenzor-czas,
więc mnie dotknij, dotknij jeszcze...

*W 1966 przy okazji pracy nad "16-sto Milimetryowymi kolczykami" dotarło do mnie, że głos może być instrumentem i może wykorzystywać fakturę dźwięku a nie tekstu. Głos może sam w sobie być instrumentem. Takie myślenie rozciąga mój głos od najniższych do najwyższych granic możliwości emisyjnych. Głos ma zdolność w pewnym sensie do zobrazowania ruchu. Głos może wyrażać ruch ręki, być płynny, okrągły. Może podskakiwać jak człowiek, okręcać się, opadać. Może współtworzyć charakter postaci, wykonawcy. Określać jego wiek, płeć, pochodzenie i to wszystko prowadzi do bardzo specyficznego prowadzenia głosu.*³⁰ Meredith Monk pół wieku temu dotarła do wspaniałych wniosków, pracując nad swoim projektem. Ta twórczyni stanowiła inspirację kształtowania kompozycji "We wszechświecie pięknie obojętnym" opartej na mocno improwizacyjnym stylu. Jest ona wielką wizjonerką, która od ponad sześćdziesięciu lat wpływa na scenę autorskiej wokalne sceny muzycznej.

Podobnie w "Kantacie jazzowej" głos ludzki jest traktowany jak instrument. Została nadana mu forma materialna pełna ruchu, kinetyczności. *Pisząc utwory na mój zespół wokalny, najpierw zakorzeniam pomysł we własnym ciele, głosie oraz instrumencie, który mnie wspiera. Następnie przesadzam zakorzenioną już roślinę w towarzyszących mi muzyków. Gramy ze sobą już ponad dwadzieścia lat, dlatego mamy opracowane metody i wygląda to jak wrzucanie kamyczków do stawu,*

³⁰ Monk M., *I Believe in the Healing Power of Art, Artist Interview*, TateShots, www.youtube.com, dostęp dn. 28.03.2021

*ale sprawdza się to do tej pory bardzo dobrze. Jest miejsce zarówno na wielką precyzję i określoną formę oraz na elastyczność, wszystko opiera się na znajomości tego samego języka.*³¹

Kamil Dominiak podkreśla, że różnica między tym czym się zajmuję na co dzień a kantatą była diametralna pod względem stylu. Na co dzień gram w musicalach i ta stylistyka jest mi bardzo dobrze znana. Miałem wcześniej okres fascynacji jazzem, zwłaszcza Kurtem Ellingiem. Byłem i wciąż jestem pod wrażeniem w jaki sposób snuje on muzyczne opowieści na długich ciepło brzmiących dźwiękach. Jednak kiedy zapoznawałem się z linią melodyczną utworów na próbach z "Kantatą jazzową" poczułem, że Ignacy napisał to specjalnie dla mnie. Wiele piosenek musicalowych charakteryzuje się wysoką tessyturą i długimi frazami, czasem zbliżone brzmieniem do muzyki klasycznej, jak w musicalu "The Light In The Piazza". I właśnie taki sposób snucia motywicznego odkryłem w swoich partiach "Kantaty jazzowej".³²

Początek utworu to monumentalne akordy, które akompaniują improwizowanej wokalizie. Ta część stanowi pierwszy moduł utworu i poprzedza pojawienie się tekstu. Zanim to jednak nastąpi, głos Kamila Dominiaka sięga do najróżniejszych rejonów i technik improwizując na motywie czołowym utworu. Kolejno pojawia się improwizacja fortepianu, która płynnie wprowadza rytmiczny groove - to najdłuższa solówka fortepianu w całej kantacie. Fakt, że ta część nie jest długa, jeśli porównamy ją do współczesnych jazzowych improwizacji pokazuje, że rola fortepianu w "Kantacie jazzowej" jest cały czas skoncentrowana na partii wokalne. Tekst, który pojawia się w drugiej części utworu prezentowany jest melorecytatywnie dzięki czemu stanowi duży kontrast między początkową wokalizą a częścią środkową. Wreszcie w ostatniej fazie utworu następuje część kantylenowa, nawiązująca do wspomnianego przez Kamila Dominiaka - Kurta Ellinga.

Niemniej najbardziej istotnym elementem na przestrzeni całego dzieła jest pojawiająca się w tej kompozycji improwizowana wokaliza, która nawiązuje bezpośrednio do *vocalese* praktykowanych przez jazzowych wokalistów już od ponad siedemdziesięciu lat. Termin ten oznacza *praktykę jazzowego śpiewania w której tekst, specjalnie wymyślony, wyznacza improwizację jazzową*. Słowo jest *kalamburem łączącym terminy "wokaliza" ze słowem "vocal"*. Ważnym faktorem tej

31 Monk M., *Interview*, www.carnegiehall.org, dostęp dn. 12.06.2020

32 Wiśniewski I., wywiad z Kamilem Dominiakiem z dn. 02.05.2020

*techniki jest wykorzystanie języka prywatnego, potocznego. Eddie Jefferson wykonywał wokalizy od 1940 lat, ale najśłynniejsze wczesne nagrania zostały stworzone przez King Pleasure. (...) Inni ważni wykonawcy vocalese to Dave Lambert, Annie Rose i wspaniały innowator śpiewu wokalizowego Jon Hendricks, który był wyjątkowo kreatywny w wymyślaniu tekstów podporządkowanych melodii. (...) Mimo, że śpiewanie vocalese najbardziej kojarzy się ze stylem bob-owym, było również wykorzystywane przez późniejszych artystów poruszających się w innych stylistkach takich jak Pointer Sisters, kwartet wokalny Manhattan Transfer czy the New York Voices.*³³

³³ Bradford Robinson J., *Grove Music*, www.oxfordmusiconline.com, dostęp dn. 25.05.2020

JESTEM SZELESTEM

W słonecznym cieniu miękkich skał
śpiewałam wściekle śpiąc.
Od środy do Księżycy
nadleciał tłusty brzdąc.
Pływałam po pustyniach
na oceanach schnąc.

Jestem, kim nie chcę
kimkolwiek, gdzie i jak.
Poniekąd bądź co bądź,
bynajmniej nieco wspak.

Milczącym krzykiem witał mnie
bezludnej wyspy tłum,
i kołem kwadratowym
opasał ciszy szum.
Biegałam w miejscu stojąc,
stanęłam skoki pum.

Jestem szelestem,
protestem, gestem „dość”.
Odkleił mi się przód,
a bok mi daje w kość.

Jestem, kim nie chcę...
i nie wiem, co dalej.
Od dnia, kiedy odszedłeś
zapadam się w obłędzie.

Michał Rusinek datuje powstanie pomysłu na tekst „Jestem szelestem” na rok 2008. *W tym roku reżyser Paweł Miśkiewicz zaproponował mi napisanie tekstów piosenek do spektaklu „Alicja w krainie czarów”. Skończyło się na obgadaniu pomysłu, bo szybko się z niego wycofał, ale zaczęła mi chodzić po głowie piosenka o szaleństwie i zarazem filozoficzno-językowy problem - jak w piosence, która jest formą racjonalnie uporządkowaną, opowiedzieć o czymś irracjonalnym i chaotycznym. Tak powstały teksty „Sen mara” i „Jestem szelestem”.*³⁴

Spośród całej „Kantaty jazzowej” to ten utwór sięga do najbardziej

³⁴ Wiśniewski I., wywiad z Michałem Rusinkiem z dn. 27.03.2020

eksperymentalnych środków improwizacji. Rozpoczyna się od atonalnego wstępu w fortepianie, który wprowadza słuchacza w świat freejazzowy. Chaos, zgodny z intencją poetyki Michała Rusinka, zaczyna się już w pierwszych nutach tego utworu. Nieregularne sięganie do motywu czołowego kompozycji wzmocnione zostało przez urozmaiconą artykulację i dynamikę. Abstrakcyjne podejście do motywów wpływa również na wyjątkowe dla kantaty podanie zwrotki piosenki - nie jest śpiewana, ale deklamowana. Wszystkie te elementy wprowadzają słuchacza do świata szaleństwa i nieprzewidywalności.

Refren kompozycji rozpisany jest w taktach zachowanych w metrum 26/8, które przekłada się na poczucie 6/4+7/4. Melodia zbudowana jest z ponadoktawowych skoków i zachowana jest w szybkim tempie. Wokalista postawiony zostaje w sytuacji sięgnięcia zarówno do środków stosowanych w teatrze, jak i we współczesnej operze. Kamil Dominiak: *Techniki jakich użyłem w pracy nad "Kantatą jazzową" to głównie zbiór moich doświadczeń z różnych technik zarówno wokalnych jak i aktorskich. Priorytetem było dla mnie wydobyć tekst utworów, więc dużo czasu w przygotowaniu poświęciłem dykcji. Precyzja artykulacyjna pozwalała mi również w łatwy sposób poruszać się po nieoczywistych skokach interwałowych, jakie występowały w każdym utworze.*³⁵

Wykorzystanie tak specyficznych środków nie przekreśliło dbałości w podporządkowaniu muzyki tekstowi. Stworzony w tym niecodziennym metrum motyw utrzymuje lekkość i komunikatywność. Natomiast części mówione nie tylko wpisują się w awangardowość kompozycji, ale dodatkowo ułatwiają czytelność i zrozumienie tekstu.

³⁵ Wiśniewski I., wywiad z Kamilem Dominiakiem z dn. 02.05.2020

ZAMKNIJMY W OSTATECZNOŚCI
OCZY, BO POD POWIEKAMI
PŁONIE NA PRZEKÓR NICOŚCI
COŚ, CO NAS WSZAK CZYNI NAMI

Ciemność zasnęła świat trwogą,
mrok wessał rzeczy kontury.
Chmurą zduszone złowrogą
gwiaździste koloratury
Cofany projekt stworzenia,
ścierany świata szkic.
Wygasa łuna złudzenia,
zaraz nie będzie nic!

W czarnym uścisku nicości
znikąd nikogo, niczego.
Przepastność nieskończoności,
szlaku ni kresu żadnego
Bezdenność nieskończoności
sensu ni celu żadnego.
Bezradność na wpół istnienia
zamrozi każdy ruch.
W otchłani zaniemówienia
po nas zaginie słuch!

Zamknijmy w ostateczności
oczy, bo pod powiekami
płonie na przekór nicości
coś, co czyni nas nami,
miejmy ten płomyk w swej pieczy,
chuchajmy, wstrzymajmy dech.
Niech zimną nicość zniweczy
czysty i jasny – śmiech!

Utwór jest dynamicznym przedstawieniem procesu kreacji. Rozpoczyna się jako szkic, prezentujący kontury docelowej kompozycji. Mimo swojej delikatności dysponuje on dużym ładunkiem energetycznym, wciągając w linearną opowieść. Tekst pozbawiony jest budowy zwrotkowo-refrenowej, ale dzięki temu odbiorca nie jest dekoncentrowany pobocznymi wątkami. Całość pokazuje wszystkie elementy

powstawania dzieła. Odbiorca odnosi wrażenie podobne do tego, jakby stanął koło malarza i obserwował go zarówno w pracy, jak i podczas całego dnia. Prezentowana tu abstrakcyjna historia jest doskonale poukładana, w logiczny sposób nadając utworowi budowę trzyczwrotkową.

Wokalista Kamil Dominiak zauważa, że w tej kompozycji przedstawiona jest historia samotności. *Szczególny dla mnie utwór to "Zamknijmy w ostateczności (...)". Połączenie muzyki i tekstu obrazuje dla mnie to co się dzieje w człowieku w tych chwilach, gdy jest sam. Życie cały czas toczy się w nas, czy tego chcemy, czy nie. Chwila może być długa, spokojna, ale równocześnie pełna napięcia i przerodzić się może w wewnętrzny chaos, wewnętrzny krzyk, rozdarcie, ale to jest właśnie prawda "pod powiekami", o której nikt oprócz nas samych nie wie.*³⁶

Prezentowany przez fortepian powtarzalny schemat harmoniczny jest stopniowo wzbogacany. Akompaniament w sposób ścisły towarzyszy słownej narracji, budując z nią energetyczne szczyty. Utwór powstawał na podobieństwo sposobu pracy z akompaniamentami Bogdana Hołowni: *Harmonizując melodię zapisuję w pierwszej linii melodię, drugą linię pozostawiam wolną, a w trzeciej linii całymi nutami piszę linię basu, to są takie "fundamentale". Potem dokładam akordy, ozdobniki, wszystko się bierze z zabawy. Ja nie mam słuchu absolutnego, dlatego korzystam z zapisu "roman numerals", gdzie schematy harmoniczne standardów jazzowych zapisane są cyframi rzymskimi, które są względne; w tym zapisie jest tylko zapis proporcji, odległości.*³⁷

Ten tekst Michała Rusinka wydał się autorowi dość patetyczny, ale i romantyczny – dlatego stanowił idealną podstawę do napisania monumentalnej ballady. Na jego bazie powstał utwór o wpływach słowiańskich, nawiązujący do chopinowskiej praktyki. Podobnie jak w pieśniach napisanych przez Chopina, tak w "Kantacie jazzowej" akompaniament jest ważną składową całej formy. W połączeniu głosu z instrumentem żadne z tych mediów nie dominuje przez cały czas trwania utworu. Obie linie towarzyszą sobie, wspierając się i dopełniając. Idąc za słowami Bogdana Hołowni: *Ja jako akompaniator muszę znaleźć swoje miejsce między linią księżyca czyli basem a linią słońca czyli melodią. Odnajduję się od basu do melodii - ale melodii nie interpretuję, bo ona należy do solisty. Muszę słuchać – i znając melodię wiem co mam robić.*³⁸

36 Wiśniewski I., wywiad z Kamilem Dominiakiem z dn. 02.05.2020

37 Wiśniewski I., wywiad z Bogdanem Hołownią z dn. 31.03.2020

38 ibidem

OBLICZENIA POMYLIŁEM, PODZIELIŁEM LOS PRZEZ ZERO

Obliczenia pomyliłem,
podzieliłem los przez zero
i zgubiłem cię, zgubiłem
między cyfrą a literą.

Czemu muszę tracić, gubić?
Może sprawka to księżycy?
Dziś nam się pozwoli spotkać
wreszcie Wielka Niedźwiedzica.

Gwiazda spada,
okamgnienie.
Gwiazd plejada,
masz życzenie?
Meteorów
metafory
według wzoru
nasz życiorys.

To konieczność przypadkowa,
czy przypadek konieczności,
że spotkaliśmy się znowu
w światów dwóch nieskończoności.

Więc od dziś pod gwiazd oknami
wędrujemy mleczną drogą
tym współczując, którzy ciągle
jakoś spotkać się nie mogą.

Michał Rusinek wspomina, że tekst utworu „Obliczenia pomyliłem” zainspirowany został współpracą z Grzegorzem Turnauem. *W 2006 roku Grzegorz poprosił mnie, żebym napisał teksty do wykonania pomiędzy częściami „Planet” Holsta, z okazji urodzin Jana Heweliusza. On napisał potem do nich muzykę. Całość wykonano w Filharmonii Gdańskiej, a moje teksty zaśpiewali Grzegorz i Dorota Miśkiewicz. Tekstów było niewiele i musiały być króciutkie. Został mi jakiś niedosyt, więc wróciłem do nastroju, jaki przepełniał tamte utwory. Co więcej, tamto przedsięwzięcie było poważne i nostalgiczne, nie było w nim miejsca na poczucie*

*humoru. W tych tekstach i na tej płycie — jest.*³⁹

Kamil Dominiak w następujący sposób podsumowuje zastosowane tu techniki wokalne: *Szczególnie zaabsorbowało mnie poczucie wysiłku, jaki wokalista musi włożyć w śpiewanie. W fazie tworzenia płyty najtrudniejsze było dla mnie odnalezienie gęstej, ciemnej barwy głosu, opartej na rezonatorze piersiowym. Myślę, że było to związane z dyskomfortem, jaki niosła materia muzyczna – całkowicie dla mnie nowa. Kompozycje Ignacego Wiśniewskiego były nowym terenem wokalnym nie tylko dla mojego aparatu wokalnego, ale również dla mojego ucha. Tutaj początkowym błędem było myślenie, że trzeba to zaśpiewać w sposób odmienny od moich wcześniejszych doświadczeń, w sposób stricte jazzowy. Myślę, że moje ograniczenie w wyobrażeniu jazzu i niepewność w improwizacji początkowo hamowały możliwości, jakie później odnalazłem w tej muzyce i tekstach. Starłem się myśleć, jak aktor, aby każdy dźwięk, który ze mnie się wydobywał miał odbicie w moich myślach, w tym, co chciałbym tymi tekstami wyrazić.*

*W niektórych utworach słyszymy bardziej napowietrzony głos, w niektórych miejscach jest on krzykliwy, w jeszcze innych ciemny, brzęczący lub falsetowy. W swoim technicznym myśleniu staram się wyobrazić sobie brzmienie, które chcę uzyskać w danym momencie utworu i szukam go w sobie, w głębi swojego ciała. Opieram się w tym na wiedzy którą zdobyłem w pracy z metodą Estill Voice Training i metodą Feldenkraisa.*⁴⁰

W ramach całego cyklu jest to kolejna kompozycja, która przeprowadza słuchacza przez zróżnicowane stylistycznie terytoria. Rozpoczyna się od basowego groove'u, stabilizującego budowany akompaniament. Mocno dysonujące akordy podążają równocześnie za wybuchową energią w warstwie wokalne. Drugi człon utworu, rozpoczynający się od słów "Gwiazda spada (...)", opiera się na szeroko rozłożonych akordach, które towarzyszą chromatyce występującej w śpiewie. Połączenie pasażowych akordów i opadającej linii wokalne prowadzi słuchacza do dziwnego, zakrzywionego świata. Zarówno tekst jak i muzyka kreuje wymagowaną przestrzeń, umiejscowioną tak w kosmosie, jak i równocześnie we wnętrzu każdego człowieka. Ostatnia część utworu sprowadza odbiorców w stronę realności i przybliża ich do historii miłosnej, która jest osią tej kompozycji.

W trzecim module tej kompozycji pojawia się bardzo energetyczny groove

³⁹ Wiśniewski I., wywiad z Michałem Rusinkiem z dn. 27.03.2020

⁴⁰ Wiśniewski I., wywiad z Kamilem Dominiakiem z dn. 02.05.2020

w fortepianie, który mimo swojej skomplikowanej budowy pozwala na prowadzenie partii wokalne w sposób łagodny i spokojny. Bogdan Hołownia: *Czyli jak się siedzi - w naszym przypadku gra - tak się słyszy. Trzeba wiedzieć, z którego miejsca najlepiej słyszać melodię - z miejsca prawidłowego basu. U pana Jerzego jest ważna linia basu. To tak jakbyśmy przyszli do teatru, zostali zaproszeni przez pana Jerzego Wasowskiego i mówimy, że mamy miejsce 12 rząd 6, a pan Jerzy mówi:*

- *Oj szkoda, bo ja miałem dla Pana miejsce 8 w rzędzie 10.*
- *Ale dlaczego Panie Jerzy?*
- *Bo z tego miejsca najlepiej słyszać.*⁴¹

⁴¹ Wiśniewski I., wywiad z Bogdanem Hołownią z dn. 31.03.2020

SEN MARA

Wszystko tu swą miarę ma,
kwadratowych cali pięć,
odtąd dotąd, kroki dwa,
każdy łokieć, każda piędź,
między punktem A i B,
gdzie zatoczysz cyrklem krąg,
nigdzie, wszędzie, byle gdzie.
Wszystko ma tu miarę swą.

Sen mara
Bóg wiara,
wszystkiego
co nie miara!
Sen mara
Bóg wiara,
wszystkiego
co nie miara!

Wszystko swoją miarę ma
pół godziny, kwadrans, dzień,
wszystko, co choć chwilę trwa,
nawet kilka oka mgnień,
choć sekunda, w tę lub wspak,
gdy wskazówki ledwie drgną
nawet między tik i tak
wszystko ma tu miarę swą:

Sen mara
Bóg wiara,
wszystkiego
co nie miara!
Sen mara
Bóg...

*Najgorsze jest jeśli muszę cicho siedzieć. Bo muzyka nie poznaje się po tym co zagrał, ale po tym czego nie zagrał.*⁴² Kompozycja „Sen mara” i sposób akompaniowania tej części zdają się potwierdzać te słowa Bogdana Hołowni. Każdy kolejny dźwięk w fortepianie wydaje się tym jednym za dużo. Dlatego zarówno w

42 Wiśniewski I., wywiad z Bogdanem Hołownią z dn. 31.03.2020

warstwie harmoniczej, jak i melodycznej kompozycja została możliwie najbardziej uproszczona. Doskonale łączy się to z faktem, że jest to ostatnia kompozycja cyklu, stanowiąca naturalną codę całego dzieła.

Piękny tekst Michała Rusinka już na samym początku postawił wysoko poprzeczkę komponowania tego utworu. Tekst opiera się na przeciwstawieniu sobie prostych, materialnych elementów tego świata z duchowością, będącą ponadczasową – a raczej bezczasową. Wyliczanka zastosowana w zwrotce została przełamana śpiewną melodią, która nie podkreśla podziałów słownych i zdaniowych. Podobieństwo melodii refrenu i zwrotek nadaje utworowi płynność, która podkreśla przenikanie się elementów ziemskich i boskich. Michał Rusinek wielokrotnie podkreślał, że pisanie tekstów jest dla niego jak tworzenie gry logicznej. Tak też zachowuje się tutaj warstwa muzyczna ogołocona z wszelkich ozdób.

Należy w tym miejscu podkreślić wyjątkową skrupulatność pisarską Michała Rusinka, który również w interpunkcji doszukuje się wieloznaczności. Tak więc w ostatnim wersie pierwszej zwrotki „Wszystko ma tu miarę swą” zakończone jest kropką, oddzielając tekst od refrenu w bardziej zdecydowany sposób, niż na koniec drugiej zwrotki, gdzie te same zdanie zakończone jest dwukropkiem. Zabieg ten wymusił na pianiście oraz wokaliście utrzymanie innego tempa narracji.

Ta kompozycja ma pewne punkty styczne z twórczością Andrzeja Jagodzińskiego, w szczególności z jego płytą „Wilcze jagody”, nagranych wspólnie z Agnieszką Wilczyńską. *Po kilkudziesięciu latach doświadczeń z wokalistami w duetach i w większych składach, postanowiłem, że ta płyta zabrzmie najlepiej w duecie. Ponieważ ja nie jestem wykształconym pianistą, mam papiery na inny instrument, siłą rzeczy gram mniej dźwięków. I po jakimś czasie dotarło do mnie, że to jest dobry kierunek nawiązujący do powiedzenia, że cisza jest również dźwiękiem. I to mnie pociąga również ze względów estetycznych, nawet grając w trio zauważam z biegiem lat, że gram coraz mniej.*⁴³

Kamil Dominiak przedstawia historię nagrywania utworu w następujący sposób: *Wyjątkowo bliski mi jest utwór „Sen mara”. (...) Próbowaliśmy podejść do tej piosenki w studio nagraniowym na różne sposoby, z różną obsadą wykonawczą i charakterem. Ale gdy tylko usłyszałem fortepian wykonujący solo te dźwięki od razu poznałem miejsce gdzie muzycznie chciał powędrować Ignacy i jest to coś co najbardziej w nim cenię - niedopowiedzenie, rozpiętość między czymś bardzo*

43 Wiśniewski I., wywiad z Andrzejem Jagodzińskim z dn. 16.05.2020

*prostym, a bardzo skomplikowanym.*⁴⁴

Bogdan Hołownia zauważa, że "(...) w miarę starzenia okazuje się, że kierunek poznawania świata jest od skomplikowanego do prostego."⁴⁵

Powstawanie tak złożonego dzieła jak „Kantata Jazzowa” wymagało ciągłego balansowania między syntezą i analizą, co również dobrze obrazuje zastosowane techniki twórcze. Doprowadzają one do zbudowania złożonej konstrukcji z małych elementów, modułów, melodii i dźwięków.

44 Wiśniewski I., wywiad z Kamilem Dominiakiem z dn. 02.05.2020

45 Wiśniewski I., wywiad z Bogdanem Hołownią z dn. 31.03.2020

ROZDZIAŁ 3

Improwizacja (z łac. *improvisus* – nieprzewidywalny) ma miejsce, gdy proces tworzenia utworu zbiega się w czasie z jego wykonywaniem. *Improwizacja to sztuka wykonywania spontanicznie muzyki bez potrzeby nut, notatek ani pamięci. Jest aktem niepowtarzalnym i spontanicznym.*⁴⁶

ROLA IMPROWIZACJI

*Utwory składające się z melodii oraz akompaniującej jej harmonii dostarczają struktur do improwizacji, która jest fundamentalnym elementem jazzu. Obowiązującą konwencją stało się to dla muzyków wykonywanie melodii wraz z akompaniamentem na początku i na końcu utworu. Pomiędzy tymi częściami następuje solowa improwizacja. Ten schemat jest cyklicznie powtarzany. Improwizacja solisty może składać się z jednego obiegu cyklu harmonii, tak zwany chorus, albo może się rozwinąć do wielu chorusów.*⁴⁷

Według Lee Konitz artyści korzystają bardzo często z piosenek musicalowych lat 30-tych i 40-tych, bo są to utwory ze świetnymi melodiami, ciekawą harmonią i mają zazwyczaj bardzo interesujący tekst. Kompozycje te zdobywają miano jazzowych standardów. *Utwory jazzowe to są świetne wehikuły. To formuły, które mogą być użyte po raz kolejny i kolejny. Ich kombinacje są nieskończone. (...) takimi wehikulami są standardy jazzowe, jak również utwory autorskie, coraz więcej muzyków ucieka od standardów pisząc własne piosenki. Niezwykle ważne dla młodych adeptów jest poznanie utworów i ich ram, zanim podążą wyzwoloną drogą wariacji i improwizacji.*⁴⁸ Fundamentem pracy nad własnym językiem w jazzie jest poznanie jak największej liczby istniejących, dobrych utworów, a kolejnym krokiem – obcowanie z solówkami wielkich mistrzów.

⁴⁶ Chomiński J., *Improwizacja* definicja w *Encyklopedii Muzyki*, Andrzej Chodkowski A., PWN, Warszawa 1995, s. 382

⁴⁷ Berliner P., *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, University of Chicago Press 1994, s.121

⁴⁸ ibidem

SPOSÓB IMPROWIZACJI

Większość wykonywanych w jazzie utworów rozpoczyna się od zagrania oryginalnej melodii utworu. Jest to prezentacja chorusu, która pozwala na łagodne przejście ze świata zwerbalizowanych myśli i wizualnych skojarzeń do świata zbudowanego z abstrakcyjnych dźwięków. Skutecznie stymuluje to język jazzu i muzyczną wyobraźnię. Treść zawarta w tekście nie jest bez znaczenia i wielu wykonawcom dostarcza dodatkowej warstwy interpretacyjnej.

*W dawnych czasach często mówili saksofonistom, żeby nauczili się tekstu piosenki, żeby mogli przenieść [na instrument] znaczenie utworu.*⁴⁹ Max Roach przywołuje opinię, że utwór trzeba naprawdę śpiewać na własnym instrumencie. Praca nad kompozycjami powinna przebiegać w obu kierunkach. Instrumentaliści powinni poznać genezę powstania danego utworu, pochodzenie i fakt, że posiada tekst i konkretne znaczenie. Z drugiej strony wokaliści powinni zagłębiać się bardziej i bardziej w abstrakcyjne elementy śpiewanych piosenek, rozumieć harmonię i swobodnie operować całym materiałem muzycznym.

Według Curtisa Fullera *muzycy wykorzystują kompozycje jedynie jako flirt z wolnością, harmonią i rytmicznymi strukturami.*⁵⁰ Obraz jaki wyłania się z takiego twierdzenia jest niezwykle liberalny. Może prowadzić do prawdziwie twórczego traktowania improwizacji, nie można zapomnieć o pięknie wykonywanego dzieła i efekcie, jakie dane wykonanie wywrze na słuchaczu.

Paul Berliner podkreśla, że *istotne jest czucie piosenki, słyszenie jej przez improwizowane frazy. Znajduje to odwzorowanie w bluesie gdzie frazy 4-taktowe można nałożyć na schemat A-A-B. Na początku następuje prezentacja motywu, powtórzenie jej z drobnymi wariacjami i na końcu fraza kontrastująca albo budująca kulminację.*⁵¹

Stopień oddalenia się od oryginalnego tematu może być różny. *Solista może również cytować fragmenty utworu albo gotowe pasaże, łącząc je we własny sposób improwizacji.*⁵² Lonnie Hillyer opisuje przeplatanie improwizacji z fragmentami oryginalnego tematu raz po raz. *To jakby odpowiadanie samemu sobie, dzięki*

49 ibidem, s.126

50 ibidem, s.127

51 ibidem, s.304

52 ibidem, s.305

*przeciwstawieniu fragmentom oryginalnego tematu części improwizowanej całość ma znamiona autoakompaniamentu.*⁵³ Następuje swoisty dialog między improwizatorem a kompozytorem. To jak wehikuł, który pozwala cofnąć się w czasie do momentu pisania utworu.

Improwizacja jazzowa może być nazwana formą przyspieszonego komponowania, ponieważ przy utrzymywaniu tempa wymaga równocześnie tej samej teoretycznej wiedzy i intuicji muzycznej. *Opiera się również na tych samych procesach co tworzenie dzieła. I tak jak w przypadku mowy, improwizacja rozwija się, kiedy słownik wykonawcy jest mocny. (...) Melodia jazzowa składa się z motywów melodycznych przywiązanych do frazy. Konstrukcja tych motywów jest zazwyczaj oparta na podłożu harmonicznym, budowana na dźwiękach akordowych oraz dźwiękach przejściowych, dźwiękach odpowiedniej skali oraz kombinacji różnych dźwiękach prowadzących i koloryzujących tj. blue notes. Niezależnie od szerokiego wachlarza środków, wykonawca może grać także znane sobie przebiegi. Wpływa na to budowa linii w danym momencie, pozycja ręki w danym przebiegu lub dźwięki skali, może to być też reakcja na dialog z partnerem. Ostatnią przyprawą jest dodanie indywidualnego zmysłu wykonawcy, a połączenie tych wszystkich elementów zachowuje vitalność i gwarantuje rozwój.*⁵⁴

W poszukiwaniach autorskiego stylu improwizatorskiego istotne jest zachowanie świeżości i otwartości, które pozwolą doskonalić własną wyrazowość i unikatowość jako muzyka.

STRATEGIE IMPROWIZACYJNE

Z całą pewnością prekursorzy jazzu nie musieli zastanawiać się nad tym jak improwizować. Ich uszy, trening i doświadczenie były wszystkim czego potrzebowali. Ale dla muzyków, którzy dojrzewali po okresie świetności bebopu, czyli wszystkich, którzy czytają tę książkę, sytuacja jest odmienna. Po prostu nasze palce są zaprogramowane do grania w inny sposób, niż w czasach jazzu tradycyjnego. Niektórzy reagują na to starając się zbyt dosłownie realizować stylistykę tamtych czasów, całkowicie omijając struktury wyższe i mechanicznie przebiegając po triadzie w górę i w dół. Tego należy unikać. Poznając sposób improwizacji znany

⁵³ ibidem

⁵⁴ LaVerne A., *Tons of runs*, Ekay Music, Nowy Jork 1990, s.4

z nagrań mistrzów okresu przed bebopem, można zbliżyć się do zrozumienia ich podejścia do sztuki improwizacji. Nawet jeśli nigdy nie osiągniemy ich brzmienia należy przynajmniej spróbować podejść do ich muzyki w sposób indywidualny, z zachowaniem szacunku do tamtych reguł i tamtej wrażliwości. Słuchanie muzyki jest kluczowe (...). Nie można przecenić wagi uczenia się improwizacji z nagrań. Znane są historie wielkich jazzmanów – tego, jak doskonale znali solówki Louisa Armstronga czy Bix Beiderbecke. Skoro muzycy żyjący niedługo po wirtuozach jazzu tradycyjnego czuli potrzebę uczenia się z nagrań, z całą pewnością dla nas, żyjących 100 lat później, potrzeba ta jest jeszcze większa.”⁵⁵

Bezsporny jest fakt konieczności poznawania historii swojej dyscypliny. Można z całą pewnością przejść wiele dróg, niekoniecznie odkrywając je samodzielnie. Jednak w przypadku grania muzyki tak innowacyjnej jak jazz, muzyk dysponuje wieloma technikami pozyskiwania pomysłów i sposobów improwizacji. Jerry Cocker w bardzo szczegółowy sposób usystematyzował to zagadnienie: *Dla każdego muzyka istnieje pięć czynników głównie odpowiedzialnych za efekt grania jazzowej improwizacji: intuicja, intelekt, emocjonalność, zmysł w wysokości dźwięku i nawyki. Intuicja odpowiedzialna za warstwy oryginalności, emocjonalność determinuje nastrój, intelekt pomaga zaplanować improwizację oraz zmierzyć się z technicznymi problemami. Emocjonalność służy do rozwiązywania i rozwijania melodycznych form, zmysł wysokości dźwięku przekłada słyszenie na obraz granych dźwięków, natomiast nawyki w graniu pozwalają wykorzystać wcześniejszą wiedzę i technikę w pokazaniu całości słuchaczowi.*⁵⁶

Rozwój słyszenia jest niezwykle ważny, szczególnie przy konfrontacji swojej świadomości z tworzoną muzyką. Do tej sytuacji dochodzi również aspekt doświadczenia i osłuchania, ale z całą pewnością jest to element możliwy do wyćwiczenia.

Kiedy student teorii muzyki identyfikuje i zapisuje strukturę graną przez profesora, używa tych samych procesów, co improwizator w trakcie grania. Tłumaczy on abstrakcyjne dźwięki na język realnych symboli, które można zapisać. (...) Jeżeli student jazzu potrafi pisać na papierze melodie, potrafi też spisać melodie wewnątrz siebie, dzięki tym samym technikom pracy z dyktandem. Dlatego niezbędny jest trening, niezależnie od stylu. Będzie on miał wpływ na rozwój

55 Rawlins R., *Jazzology: The Encyclopedia of jazz theory for all musicians*, Hal Leonard 2005, s. 314

56 Cocker J., *Improvising Jazz*, Fireside Books, 1986, s.13

możliwości improwizacji.⁵⁷

Według stanowiska Jerry'ego Cockera, to właśnie pamięć muzyka jest kluczowym elementem, biorącym udział w procesie wyobrażania sobie dźwięków na bieżąco, *by zostały one zaprezentowane czy to na papierze, czy na instrumencie, zanim znikną. (...) Improwizacja, tak jak kompozycja, jest wynikiem wszystkiego, co słyszeliśmy w przeszłości, doświadczenia wzbogaconego oryginalnością i chwilową emocją, spontanicznością.*⁵⁸ Zdajemy sobie sprawę, że w skład nawet najbardziej spontanicznej improwizacji wchodzi znane motywy, przeciwiczone wzory i wszystko inne co zmagazynowała pamięć.

Fred Hersch przestrzega przed nadmiernym trzymaniem się ustalonych szlaków: *Słyszałem w jednym z wywiadów, i nie wiem czy to prawda czy nie, że Bill Evans powiedział, że z wieczora na wieczór około 85% z tego co gra jest takie samo, i tylko 15% zależna od emocji i miejsca koncertu... Teoretycznie właśnie to mogło go zabić, w końcu ile razy możesz zagrać „Waltz for Debby” albo „My romance” i dać radę. Prawdopodobnie wtedy doszły do głosu narkotyki.*⁵⁹

Takie podejście do jazzu i improwizacji stoi na przeciwległym biegunie z muzykami środowiska free jazzu. Niezwykle barwnym przedstawicielem tego stylu w Polsce jest Jorgos Skolias, dysponujący całkowicie unikatowym głosem. Operuje bardzo odważnymi środkami swobodnej improwizacji, traktując swój głos jak najwyższej klasy saksofon w rękach mistrza free jazzu. Bogdan Hołownia wspomina pracę z nim jako doświadczenie ekstremalne: *Aranżacja wyglądała tak, że Jorgos powiedział tytuł utworu i nawet tonacja nie była znana. A Jorgos miał zamknięte oczy, był w swoim świecie. Spotkanie z nim było fascynujące. Gdybym grał wyłącznie w takim stylu, to tęskniłbym do głównego nurtu. Jorgos lubi po prostu leśne ostępy, i tam jest pięknie, ale czasem człowiek tęskni żeby pojechać sobie autostradą. Tylko że z drugiej strony ktoś powie - autostrada jest utwardzona i stworzona sztucznie przez kogoś. No ale trzeba wypośrodkować trochę tego, trochę tego. Czasem też trzeba skorzystać z wygodnych tras, które spokojnie i bezpiecznie doprowadzą Cię do celu.*⁶⁰

57 Cocker J., *Improvising Jazz*, Fireside Books, 1986, s.28

58 ibidem, s.48

59 Lunden J., *Interview with Fred Hersch, Setting Whitman to Music Poet's Words*, NPR, 15.03.2004, www.npr.org, dostęp dn. 17.05.2020

60 Wiśniewski I., wywiad z Bogdanem Hołownią z dn. 31.03.2020

ZMAGANIE SIĘ ZE SOBĄ

*Nikt nie ma przed oczami nut Twojej improwizacji. Ważne tylko by wiedzieć czy to działa? Czy to mnie gdzieś zabiera? Czy to mnie z czymś łączy? (...). Nie jest istotne jak zapisane są utwory Duke'a, Mingusa, Milesa czy choćby Coltrane, na nagraniach jest tajemnica bo nie muszą odzwierciedlać zapisu nutowego.*⁶¹

Ta niezaprzeczalna prawda jest jednym z filarów każdej sztuki. Nie można tutaj faworyzować żadnej techniki lub sposobu podejścia do wykonywania czy komponowania. Trzeba pamiętać, że wszyscy muzycy to osoby o wielkiej wrażliwości, które narażone są na wpływ wszystkiego co je otacza począwszy od partnerujących muzyków aż po życie prywatne. Brać należy pod uwagę czas kariery, które potrafią trwać wiele dziesięcioleci. Każdy artysta przechodzi przez różne fazy fascynacji oraz rozwoju autorskiej wizji i warsztatu.

Czasem wygrywasz, czasem się uczysz. Niezbędna w sztuce jest cierpliwość i konsekwencja. *Wielu młodych muzyków to co robi to „prezentuje” muzykę, wiele z tego jest świetne, wiele mnie nie interesuje, ale wszystko to jest bardzo „muzykujące”. (...) Często pianiści „prezentują” mi muzykę zamiast ją „odkrywać”. A jeśli nie ma w tym wystarczająco dużo ryzyka, niebezpieczeństwa odkrywania, to mnie to nie interesuje.*⁶² Jest to sprawa całkowicie indywidualna, walor subiektywny i właśnie jako taki powinien zostać doceniony.

Cassandra Wilson odpowiadając na pytania Karla Lippegausa stwierdza: *Zawsze skłaniam się do minimalizmu i subtelności w muzyce. (...) to również odzwierciedla się w sentymentalizmie, który dostrzegam w przestrzeni i muzyce, powiedziałabym że muzyka istnieje bez czasowej i przestrzennej materii. Czasem jak śpiewasz na żywo nie zdajesz sobie sprawy z długości piosenki. Ona wie swoje własne życie – swoje narodziny, wzrost i ostatecznie swoje zanikanie tak jak wszystko co nas otacza. Lubię pozwolić muzyce na przeprowadzenie swojego własnego życia i wsłuchiwanie się w to co ona czuje zamiast zmuszania, wpływania, limitowania muzyki (...) dlatego nie jestem w stanie przewidzieć Jak potoczy się dalej dany utwór w czasie Improwizacji. Nawet nie chcesz tego przewidzieć, to jest ta wielka radość właśnie. To jest Improwizacja w swojej najśłodszej formie, dlatego właśnie granie jazzu sprawia mi przyjemność – właśnie ze względu na naturę*

⁶¹ Iverson E., *Do the M@th, Interview with Fred Hersch*, www.ethaniverson.com, z dn. 14.01.2014, dostęp dn. 25.06.2020

⁶² ibidem

improvizacji.⁶³

AKOMPANIAMENT

*Głos ludzki to pierwszy instrument. Bezpośrednio łączący z ciałem, z siłą wewnętrzną i mogący w najbardziej kompletny sposób stanowić odzwierciedlenie uniwersalnego głosu, własnego dźwięku.*⁶⁴ Ten „własny dźwięk”, odnosi się w równej mierze do śpiewania, co grania na instrumencie. Trudniejsze może się okazać opanowanie instrumentu muzycznego, czyli po prostu przedmiotu, który jest narzędziem stworzonym przez wynalazcę lub wykreowanym przez proces ewolucji danego instrumentu.

Jakkolwiek się na to nie spojrzy, akompaniowanie głosowi ludzkiemu rzeczywiście niesie za sobą wiele nowych doświadczeń. Nie tylko fakt, że w tej relacji pojawić się może tekst z bagażem znaczenia, ale również unikatowy instrument jakim jest głos - czyli instrument, który jest niewymienialny. Granie z drugą osobą niesie ze sobą wspańiałe doświadczenia, wymianę myśli i niekończącą się naukę, a poza tym – jak mawia żartobliwie Bogdan Hołownia – „akompaniowanie to chrześcijański obowiązek”.

Fred Hersch tak wspomina jedną ze swoich kooperacji: *W pracy z Artem Farmerem nauczyłem się wiele na temat akompaniowania saksofonowi. Ponieważ Art nie miał takiego konwencjonalnego sposobu grania i wybierał dziwne nuty. Musiałem być zawsze gotowy i musiałem być w stanie zagrać taki akord i taki voicing, i być na tyle szybki, żeby w każdym przypadku akompaniament pasował do improvizacji, ponieważ nie chciałem wystawiać Arta i nie chciałem wyjść na idiotę.*⁶⁵

Jednym z ważniejszych warunków pracy z drugą osobą jest powinność dostosowania lub przyjęcia wspólnego punktu widzenia. Nie jest w końcu możliwe, by nie brać pod uwagę opinii muzycznego partnera.

Pamiętam granie z Joe Hendersonem, grałem przez 4 lata w jego zespole, kiedykolwiek przyjeżdżał do Nowego Jorku. I pierwszego wieczoru trasy koncertowej zagrał epickie solo, i w pewnym momencie ja po prostu poczułem, że muszę przestać grać. On nawet na mnie nie spojrzał, nic nie powiedział, więc myślałem, że wszystko się zgadza, że pozwolę chłopakom pograć beze mnie, a potem

63 Lippegau K., Cassandra Wilson, *Die stille Im Kopf: Interviews und notizen über Musik*, Nieswand Verlag, Kiel 2012, dostęp dn. 15.05.2020

64 Monk M., Interview, www.carnegiehall.org, dostęp dn. 12.06.2020

65 Iverson E., Interview with Fred Hersch, 14.01.2014, dostęp dn. 25.06.2020

w odpowiednim momencie wróćę do akompaniowania. I później robiłem to częściej kiedy czułem, że ten moment nadchodzi, przez lata, nie rozmawiając o tym. (...) Pewnego wieczoru zapytałem czy to dobrze brzmi kiedy przestaję grać i pozostawiam was samych bez akompaniamentu fortepianu, w końcu [Joe] nigdy tego wcześniej nie skomentował. A on spojrzał na mnie przez swoje grube okulary i powiedział:

- Jeśli tak czujesz to jest poprawne, jeśli o tym myślisz, to prawdopodobnie nie jest.

Zrozumiałem że jeżeli staje się to rutyną to nie jest w porządku. Ale jeżeli podążasz za swoim odczuciem, intuicją to naprawdę dobrze. I to prawie wszystko, co musisz wiedzieć o akompaniowaniu, jeśli masz takie zdolności – graj co czujesz.⁶⁶

ENERGIA SCENICZNA W STUDIO

Kiedy muzyk osiągnie sceniczny sukces, wpływając na widownię, poruszy ich do klaskania, krzyczenia, podniesienia energii do stopnia dramatycznego i pozostawi wspomnienie dźwięku które będzie trwało długo po zakończeniu słuchania, kiedy muzyk przejdzie granicę własnych technicznych możliwości, kiedy muzyk wzniesie się ponad elementy muzyczne akordy, rytmy i melodie - wtedy spotykamy się twarzą w twarz z tym co naprawdę muzyk chciał powiedzieć [saying something] (...) zbudowanie takiego stanu wymaga improwizatora, który dobrze gra, akompaniatora, który prawidłowo reaguje i widowni, która słyszy treść bogatej tekstury, bogatej w dziedzictwo jazzu i afroamerykańskiej muzyki.⁶⁷

Nie można zapomnieć, że obok wielogodzinnych treningów i wieloletnich dążeń w doskonaleniu własnego warsztatu to emocje są esencją zajmowania się muzyką. Absolutnie kluczowe jest to również dla Kamila Dominiaka, który przypomina, że „Kantata jazzowa” to materiał, który powstawał pierwotnie na trio fortepianowe z towarzyszeniem głosu: *Myślę, że „Kantata jazzowa” to muzyczno-słowna opowieść. Ale nie taka epicka opowieść o bohaterach, tylko raczej opowieść człowieka o tym, co w nim po prostu siedzi. Spotkanie z muzykami z Ignacy Wiśniewski Trio ośmieliło mnie do poruszania się poza gatunkami muzycznymi*

⁶⁶ ibidem

⁶⁷ Monson I., *Saying something: Jazz Improvisation and Interaction*, The University of Chicago Press, pierwsze wydanie, 1997, s.73

*z mojej strefy komfortu, a każda chwila pracy nad tym projektem dla każdego z nas była ekscytującą wyprawą wгłęb nas samych. Nie zawsze tak bywa w świecie aktorskiej psychologii, czasem rola jest oczywista i wydaje się, że taka musi być. A praca z twórczymi muzykami wyzwala przestrzeń do odważniejszych wyborów, przestrzeń na to by coś się mogło nie udać. Lepiej zostawić tę pracę i wrócić do niej z nową perspektywą. Nie zapomnę jednej próby, gdzie po prostu wiedzieliśmy, że tego dnia nie ma sensu dłużej zmagać się materia, a gdy wróciliśmy na następny dzień każdemu zabłyśły oczy, bo stworzyła się nowa droga, która poprowadziła nas dalej.*⁶⁸

Zachowanie balansu między innowacyjnością a tradycją również może spowodować ciekawy efekt artystyczny. Nie zawsze trzeba prezentować najbardziej zaawansowane technicznie rozwiązania, niekiedy minimalizm pozostaje najlepszym rozwiązaniem.

Muzycy jazzowi poruszają się w przestrzeni między intelektualizmem a żywiołową spontanicznością. Czerpią pogłębione nauki dotyczące historii muzyki, genezy improwizacji, analizują kompozycje oraz własne wykonania. Ich studiom podlegają wszystkie elementy dzieła muzycznego. W tym względie są podobni do muzyków klasycznych, którzy przez poznanie historii danego instrumentu oraz repertuaru są w stanie dojść do prawdziwej wirtuozerii.

Grzegorz Turnau w interesujący sposób opisuje koncert jako sytuację znajdowania się zarówno wewnątrz energii utworu oraz na zewnątrz chłodno analizując i trzymając rękę na pulsie wykonania. *Wykonanie na żywo to dla mnie symultaniczne granie i śpiewanie w połączeniu z zewnętrzną kontrolą, którą włączam jak robot i staram się sprostać najwyższym standardom, które sam sobie wyznaczam. (...) Świadomość bycia nagrywanym jest zawsze obciążeniem dla wykonawcy i nigdy nie jest tak, że to co zostało nagrane, to jest najlepsza forma życiowa artysty. I niestety, mówię to bez szczypty kokieterii, tylko w pełni świadomie, najlepsze moje wykonania nie zostały nigdy zarejestrowane i one się nigdy nie powtórzą. Jest to chyba niezależne od wieku i doświadczenia. Najlepsze wykonania, które są świetne, w trakcie których jest relacja z widzami, jest temperatura, jest energia - one nie są nigdy rejestrowane. (...) Wiem o wielu koncertach, które były świetne ale nie zostały zarejestrowane. Na tym polega urok życia performerskiego.*⁶⁹

68 Wiśniewski I., wywiad z Kamilem Dominiakiem z dn. 02.05.2020

69 ibidem

Keith Jarrett prezentuje od lat niezwykle radykalne podejście do występów na żywo, również ze względu na kierunek przepływu energii. Pianista zbiera puls z pomieszczenia kiedy wchodzi na scenę. To w zasadzie przeciwieństwo tego o czym mówi większość muzyków, że chcą dać energię temu pomieszczeniu, tym ludziom: *Granie koncertu to dla mnie jak utonięcie w tym świecie, w tej muzyce. Kiedy ktoś mówi:*

- *Hej, weź mi to zademonstruj!*

- *To co mam ci pokazać jak się topię przez chwilę?*

Ja jestem świadomy tego miejsca, stanu, myślę że to jest jedyny stan, w którym powinno się tworzyć muzykę. Ale jako, że zdaję sobie z tego sprawę to wiem, że to jest dar.(...) I nigdy nie byłbym w stanie tego wytworzyć sztucznie. Odbieram to jako świętość, nie można tym się bawić, grać tym. Więc ciekawe jest to, że jeżeli umawiam się na zagranie koncertu, to ten koncert jest już faktem. Nie oznacza to, że wykonuję go o 8:00 – w tym czasie jedynie go ucieleśniam. (...) kiedy ktoś mówi „czy zaimprovizowałbyś coś małego dla mnie żeby mi pokazać?” to to jest właśnie bawienie się. Bo odpowiedzią na to byłoby „nie mogę”, ale pełna odpowiedź powinna brzmieć „nie umiem tego robić”.⁷⁰

⁷⁰ Sidran B., *Talking Jazz: Volume one*, Unlimited Media, Ltd.; s.111

ZAKOŃCZENIE

MUZYCZNE DECYZJE - ŻYCIOWE DECYZJE

/ Czasem zwyciężamy, czasem się uczymy

„Kantata jazzowa” to autorski projekt, który jest odpowiedzią na potrzebę wyrażenia aktualnych fascynacji autora. Podjęcie go doprowadziło do znalezienia odpowiedniego tekstu i formy muzycznej. Ten projekt stanowił prawdziwą próbę charakteru, wymagał podejścia nieszablonowego i odnalezienia odpowiedzi na wiele trudnych pytań. Niezbędna okazała się bezkompromisowość i bezinteresowność w podejściu do tworzonego dzieła. Wreszcie ta praca musiała być odporna na opinie świata zewnętrznego, by od strony procesu twórczego nie podlegać żadnym ocenom.

Bogdan Hołownia zauważa, że (...) *współcześnie wszyscy chcą jeździć na konkursy i zdobywać nagrody i pochwały. A gdy nic nie otrzymamy to jesteśmy bardzo smutni. A ćwiczenie polega na czym innym, polega na zrobieniu prostych rzeczy, których nigdy nie zrobiłem, bo potem złożenie tych prostych rzeczy da mi rzecz złożoną. Ale gdy ja chcę od razu wskoczyć na złożoną rzecz to nawet te proste rzeczy się łamią jak zapalki i wydają się trudne, albo ludzie się załamują.*⁷¹

Nie znaczy to jednak, że wszystko co powstaje z potrzeby serca ma niezaprzeczalny walor i może sięgać po najwyższe uznanie. Nie – musi jeszcze spełniać założenia innowacyjności i rzeczywistego odwzorowania potencjału twórcy.

Hołownia wspomina dalej: *Przybora przeczytawszy mój esej 300-stronicowy skreślił go prawie w całości, na co ja przeprosiłem, że przyniosłem mu taki straszny zakalec. On odrzekł:*

- Że też się panu chciało. - Oznaczało to, że istotą jest własna twórczość, oddanie siebie pod skrzydła troskliwej Muzy. Na koniec odrzekł mi jeszcze.

*- Proszę pamiętać niech pan się nigdy nie poddaje. - To było dwa tygodnie przed jego śmiercią.*⁷²

Absolutne oddanie własnemu projektowi jest nieodzowne w osiągnięciu maksymalnie satysfakcjonującego efektu. Determinacja odbija się na rezultatach w równej mierze co twórcza szczerowość. Tylko maksymalne zaangażowanie pozwala

⁷¹ Wiśniewski I., wywiad z Bogdanem Hołownią z dn. 31.03.2020

⁷² ibidem

zagłębić się we własne wyobrażenia i dotrzeć do źródeł inspiracji. Jak napisała Rosemary Hertlein: *Improwizacja jest najbardziej dosłowną formą osiągnięcia alternatywnego stanu umysłu. Z mojego doświadczenia wynika, że improwizatorzy nadają wyższy sens wewnętrznym poszukiwaniom wolności, jak również uwalniają się od własnego ego kreującego piękno. Można to nazwać duchowym albo alternatywnym stanem umysłu.*⁷³

Sztuka jest walorem wielopłaszczyznowym. Trafia zarówno do umysłu słuchacza, jak również porusza jego uczucia. Nie może być traktowana czysto utylitarnie, bo w takim przypadku pozbawia się połowy swojego faktycznego potencjału. Nie zostaje w pełni doceniona i trafia na grunt „nie gotowy na te ziarna”. Rolą twórcy jest zachowanie wysokich standardów, przeciwstawienie się krótkotrwałym sukcesom na rzecz dalszego celu, perspektywy stworzenia czegoś niepowtarzalnego.

Własny stosunek do stylistyki jazzowej zarówno wśród słuchaczy jak i wykonawców jest sprawą całkowicie indywidualną. Niektórzy poznają ją na przestrzeni edukacji, inni wynoszą z domu. Summa summarum – w artystycznej działalności liczy się człowiek i jego marzenia. Połączenie ciekawych wyzwań z własnymi pragnieniami może przynieść najlepsze rezultaty zarówno te namacalne jak również życiowe. Jak słusznie zauważa Fred Hersch: *Warto docenić życie na ziemi, żeby nie okazało się, że umrzemy bez świadomości jakim cudem było życie. Poezja o śmiertelności jest mi bliska w związku z tym, że jestem nosicielem wirusa HIV od 1987 roku. W tym roku skończę 50-tkę a nigdy nie sądziłem że dożyję czterdziestki. Nie jestem osobą która co rano się budzi i mówi Boże dzięki, bo przeżyłem kolejny dzień, wstaję rano i myślę o kawie, miewam chandrę ale z pewnością ponad przeciętną doceniam życie.*⁷⁴

Nawyk szukania ciekawych, nowych doznań jest przywilejem artysty. Ciągłe przypominanie sobie, że jesteśmy w stanie kształtować swoją sztukę według własnych ram jest naszym obowiązkiem.

Wszechstronna artystka Meredith Monk odnajduje na to swój uduchowiony sposób: *Wszyscy na co dzień trwamy w uśpieniu, chodzimy w półśnie. myśląc, że czas będzie trwał w nieskończoność. Ważne jest by się przebudzić, być obecnym i bardziej świadomym, naprawdę tu być i nie zmarnować życia*⁷⁵

⁷³ Fewell G., *Outside Music, Inside Voice*, wywiad z Rosemary Hertlein, Mimesis International, 2016, s.99

⁷⁴ Gross T., wywiad z Fredem Herschem, NPR, 09.03.2005, dostęp dn. 16.05.2020

⁷⁵ Monk M., *Interview*, www.carnegiehall.org, dostęp dn. 12.06.2020

MATERIAŁY NUTOWE

sł. Michał Rusinek

I Czysta Galaktyk

muz. Ignacy Jan Wiśniewski

Sheet music for the song "I Czysta Galaktyk" by Ignacy Jan Wiśniewski, lyrics by Michał Rusinek. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1: Chords: Bm, A/C# (triple), Dmaj7, Em⁹.
Lyrics: Wśród ci-szy ga-la-tyk, mi-lcze-e-nia ko-smo-su,
Przy-pły-wy od-dpły-wy, ba-łwa-a-nów go-ni-twy,
Przez wia-tru po-świ-sty, wśród ska-ał o-raz li-ści,

System 2: Chords: 1. Gmaj7(♯11), Bm/A, Em⁹, F♯(sus4), F♯7.
Lyrics: coś na-gle do-cho-dzi do-cho-o-dzi do gło-o-su.

System 3: Chords: 2. Gmaj7(♯11), Bm/A, Em⁹, F♯(sus4), F♯7.
Lyrics: tak z/mo-rza wnet ro-dzą, wnet ro-o-dzą się ry-y-tmy.

System 4: Chords: 3. Gmaj7(♯11), Bm/A, Em⁹, F♯(sus4), F♯7.
Lyrics: ro-zle-ga się ton pie-rwszej my-śli. Od

2 17 G^{maj7} Bm/A A° Bm^9

my - śli do ge - stu, od ge - stu do sło - wa, prze - bie - ra na si - le ro - zmo - wa. I

21 F°/C Bm/A A°/B C^{maj7}

to - czy się, to - czy od wie - ków do te - raz za - czę - ta raz już nie za - mie - ra. Od

25 $G^{maj7}(\sharp 11)$ $F^\sharp 7(b9)/A^\sharp$ Em $F^\sharp 7$

wte - dy do za - wsze, raz ci - szej, raz gło - śniej, ro - zmo - wa jak tra - wa nam ro - śnie. —

29 Bm $A/C^\sharp$ D^{maj7} Em^9

Wśród ci - szy ga - la - ktyk, mi - lcze - nia ko - smo - su,

33 $G^7(\sharp 11)$ Bm/A A° $G^{maj7}(\sharp 11)/E$ A°

do - szli - śmy do gło - su.

WE WSZECHŚWIECIE PIĘKNIE OBOJĘTNYM

sł. Michał Rusinek

muz. Ignacy Jan Wiśniewski

Temat 1: Wokaliza

F7(b9) Dbmaj7 Gb6(add9)

simile

3

6 Wokalna aleatoryczna improwizacja motywów, melodii i rytmów / pozbycie się kreski taktowej / a piacere

11 Temat 2: improwizacja fortepianu

15

19

23 TEMPO 116 / Improwizacja Open Drum'n'Bass / groove

25

27

Nasz przy - pa - dek to ko - smi - czny ska - ndal,

28

w/ła - dzie świa - ta nie - cna ko - ntra - ba - nda,

29

wa - da w/me - cha - ni - zmie ko - nie - czno - ści ska - za na gwiazd nie - ska - zi - te - lno - ści,

31

w/nie - lu - dzkim wsze - chświe - cie lu - dzki błąd, któ - ry wziął się nie wia - do - moskąd

33

We wsze-chświe-cie pię - knie o - bo-ję-tnym wy-bryk się wy-da rzył e-wi-de-ntny,

35

jak nie-lu-dzki e- fekt ko-nie-czno-ści coś wa-żkie go w/świe-cie nie-wa-żko ści

38

Wnet to coś wy - kre - śli cen - nzor czas,

40

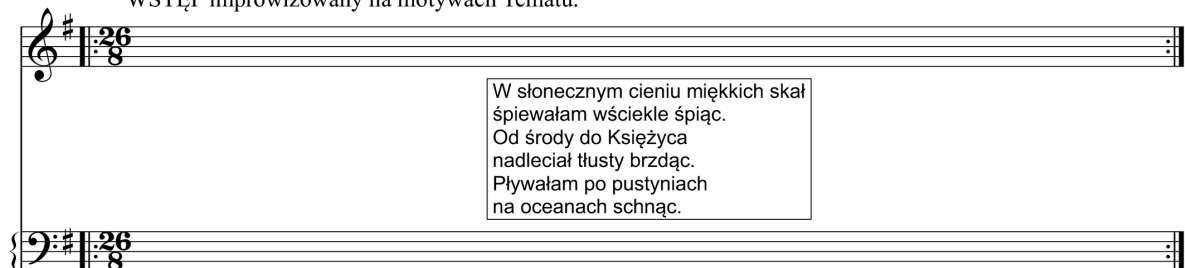
więc mnie do - tknij, do - tknij je - szcze...

Jestem Szelestem

śl. Michał Rusinek

muz. Ignacy Jan Wiśniewski

WSTĘP improwizowany na motywach Tematu.



W słonecznym cieniu miękkich skał
śpiewałam wściekle śpiąc.
Od środy do Księżyca
nadleciał tłusty brzdąc.
Pływałam po pustyniach
na oceanach schnąc.



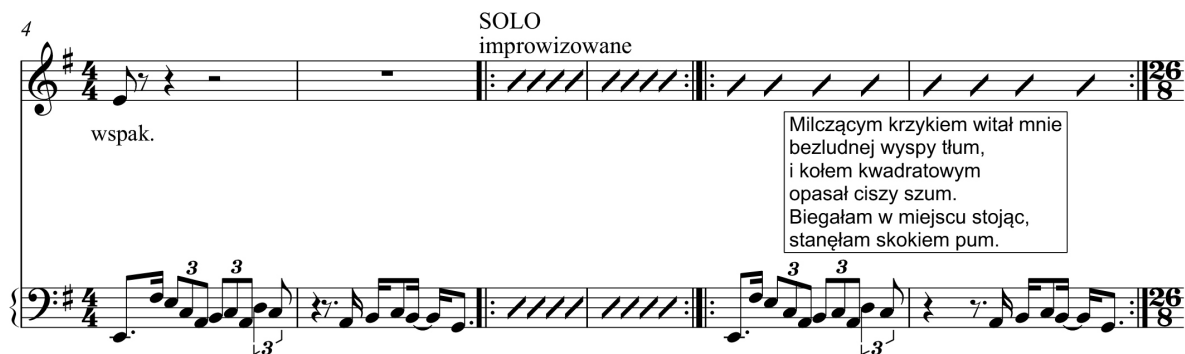
2 feel 7/4+6/4

Je-stem kim nie chcę kim-ko-lwiek gdzie i jak Po-nie-kąd bądź co bądź by-na-jmniej nie-co



3

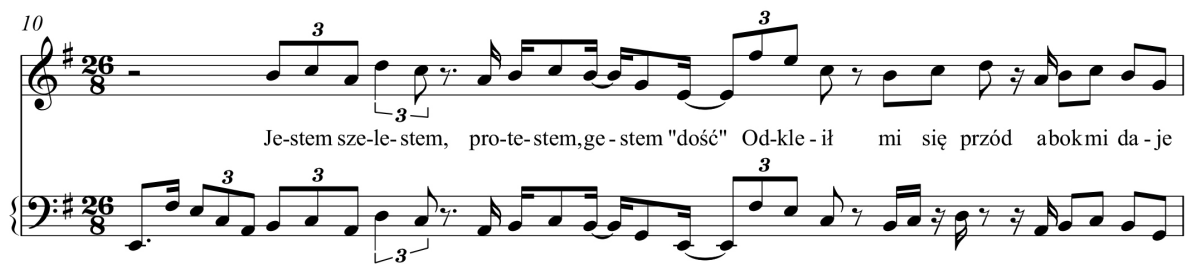
wspak. Je-stem kim nie chcę kim-ko-lwiek gdzie i jak Po-nie-kąd bądź co bądź by-na-jmniej nie-co



4 SOLO improwizowane

wspak.

Milczącym krzykiem witał mnie
bezludnej wyspy tłum,
i kołem kwadratowym
opasał ciszy szum.
Biegałam w miejscu stojąc,
stanęłam skokiem pum.



10

Je-stem sze-le-stem, pro-te-stem, ge-stem "dość" Od-kle-ił mi się przód abokmi da-je

a

11

w/kość Je-stem sze-le-stem, pro-te-stem, ge - stem "dość" Od-kle - ił mi się przód a bokmi da - je

12

w/kość Je-stem kim nie chcę

16

ritenuto zanikając

i nie wiem co da-lej Od dnia kie-dy o

20

dsze - dles za - pa - dam

23

się w/o - błę - dzie.

Zamknijmy w ostateczności oczy, bo pod powiekami
płonie na przekór nicości coś, co czyni nas nami

sł. Michał Rusinek

muz. Ignacy Jan Wiśniewski

5

9

13

17

21

25

Cie-mność za - snu - ła świat trwo- gą,

mrok we - ssał rze - czy ko - ntu - ry.

Chmu - rą zdu - szo - ne zło - wro - gą

2 29

gwia - ździ - ste ko - lo - ra - tu - ry

32

Co - fa - ny pro - jekt stwo - rze - nia,

36

ście - ra - ny świa - ta szkic. Wy - ga - sa lu - na zlu -

40

dzie - nia, za - raz nie bę - dzie nie!

44 IMPROWIZACJA INSTRUMENTALNA

Cm Ebmaj7 Fm G7 Abmaj7 G7 Fm D°7 G7

52

W/cza-rnym u-ści-sku ni-co-ści zni-kąd ni-ko go, ni-cze-go prze-pa-stność nie-sko-ńczo-no-ści

55

szła-ku ni kre-su za dne-go be zde-mność nie-sko-ńczo-no-ści se-nsu ni ce-lu za dne-go

58 Fm D^{o7} Fm

be - zra-dność na w/pół i-stnie-nia za-mro - zi ka-ždy ruch, w/o-tchła-ni za-nie-mó-wie-nia

61 D^{o7} G⁷ Cm E^bmaj⁷

po nas za-gi-nie słuch Za - mkni-jmy w/o - sta-tę-czno-ści o - czy, bo pod

67 Fm

po-wie-ka-mi pło - nie na prze-kór ni - co-ści coś, co czy-ni nas na - mi

72 A^bmaj⁷ G⁷

mie - jmy ten pło - myk w/swej pje - czy chu - cha - jmy, wstrzy - ma - jmy

75 Fm D^{o7}

dech. Niech zi - mną ni-cość zni - we - czy czy-sty i ja - sny śmiech

Obliczenia Pomyliłem

śl. Michał Rusinek

muz. Ignacy Jan Wiśniewski

can swing/ can straight/ can layback

4

O - bli - cze - nia po - my - li - łem,
Cze-mu mu - szę tra - cić, gu - bić?

6

po - dzie - li - łem los przez ze - ro
Mo - że spra-wka to księ - ży - ca?

8

1. i zgu-bi-łem cię, zgu-bi-łem mię-dzy cy-frą a li - te - rą

11

mię-dzy cy-frą a li - te - rą mię-dzy cy-frą a li - te - rą.

14

2. Dziś nam się po - zwo - li spo - tkać

16

wre-szcie Wie-lka Nie-dźwie-dzi-ca, Nie-dźwie-dzi-ca.

18

20

gwiaz-da spa-da o - ka mgnie-nie Gwiazd ple - ja - da masz ży - cze - nie?

22

Me - te - o - rów me - ta - fo - ry

24

we - dług wzo - ru nasz ży - cio - rys.

26

30

34

To ko - nie - czność przy - pa -
 że spo - tka - li - śmy się

36

dko - wa - a - a, czy przy
 zno - wu - u - u w/świa-tów

39

pa - dek_ ko - nie - czno-ści
 dwóch nie_ sko- ńczo - no - ści.

42

44

4 48

Więc od dziś pod gwiazd o - kna - mi
tym wspó - łczu - ją, któ - rzy sa - mi

51

wę - dru - je - my_ mle - czną dro - gą
ja - kos spo - tkać się nie mo - gą.

54

56

G♭maj7 G♭maj7/E G♭maj7 D♭maj7

60

E♭maj7 B/D♯ F7(sus4)

Sen Mara

sł. Michał Rusinek

muz. Ignacy Jan Wiśniewski

G⁶ D/F# Em D⁵
 Wszy-stko tu swą mia-rę ma kwa-dra - to-wych ca-li pięć od-tąd
 5 Cmaj7 D Em⁷ D⁷ Cmaj7
 do-tąd kro-ki dwa ka-żdy łó-kieć ka-żda piędź mię-dzy pu-nktem A i
 10 D Em⁷ D⁷/F# G⁶ D/F#
 B gdzie za - to-czysz cy-rklem krąg ni-gdzie wszę-dzie by-le gdzie Wszy-stko
 15 Em D⁵ Cmaj7 D Em⁷
 ma tu mia-rę swą Sen ma-a-ra Bóg wia-a-ra wszy-stkie-go co nie mia-a-
 20 D⁷ Cmaj7 D Em⁷
 ra Sen ma - a - ra Bóg wia - a - ra wszy-stkie-go co nie mia-a -
 24 D⁷ G⁶ D/F#
 ra! Wszy-stko swo - ja mia - rę ma pół go -

27 Em D⁵ Cmaj7 D Em⁷

dzi-ny kwa drans dzień wszy-stko co choć chwi-lę trwa na-wet ki-lka_ o-ka

32 D⁷ Cmaj7 D

mgnień choć se - ku - nda_ w/tę lub w/spak gdy wska-

35 Em⁷ D⁷/F# G⁶ D/F#

zó - wki_ le-dwie drgna na-wet mię - dzy_ tik i tak wszy-stko

39 Em D⁵ Cmaj7 D

ma tu mia - rę swą: Sen ma - a - ra Bóg wia - a - ra

43 Em⁷ D⁷ Cmaj7 D

wszy-stkie-go co nie mia-a - ra Sen ma - a - ra Bóg...

47 Em⁷ D⁷ G⁶ D/F#

piano OUTRO

51 Em D⁵ G⁶ D/F# Em D⁵

BIBLIOGRAFIA

WYWIADY WŁASNE

1. Wiśniewski I., z Andrzejem Jagodzińskim wywiad z dn. 28.04.2020
2. Wiśniewski I., z Anną Sroka-Hryń wywiad z dn. 14.05.2020
3. Wiśniewski I., z Bogdanem Hołownią wywiad z dn. 31.03.2020
4. Wiśniewski I., z Grzegorzem Turnauem wywiad z dn. 28.03.2020
5. Wiśniewski I., z Jackiem Niedziela-Meirą wywiad z dn. 07.05.2020
6. Wiśniewski I., z Kamilem Dominiakiem wywiad z dn. 02.05.2020
7. Wiśniewski I., z Krystyną Stańko wywiad z dn. 06.04.2020
8. Wiśniewski I., z Kubą Stankiewiczem wywiad z dn. 17.04.2020
9. Wiśniewski I., z Michałem Rusinkiem wywiad z dn. 27.03.2020
10. Wiśniewski I., z Włodzimierzem Nahornym wywiad z dn. 01.04.2020

PORTALE INTERNETOWE ORAZ BLOGI INTERNETOWE

1. www.bluenote.waw.pl
2. www.carnegiehall.org, Meredith Monk, Interview, dostęp dn. 12.06.2020
3. www.dwutygodnik.com, Miłoszem Walt Whitman, dostęp dn. 10.11.2020
4. www.edu.medicini.tv, dostęp dn. 28-30.01.2021, 18.10.2020, 15-18.04.2020
5. www.ethaniverson.com, Ethan Iverson, wywiad z Fredem Herschem, 14.01.2014, dostęp dn. 25.06.2020
6. www.epodreczniki.pl, Związek poezji i muzyki na przestrzeni wieków, dostęp dn. 19.03.202
7. www.franceinter.fr, Le grand entretien, 27.11.2012
8. www.innerviews.org, wywiad z Colemanem, dostęp dn. 24.01.2021
9. www.jazziz.com
10. www.jazzsoul.pl
11. www.jazzwax.com, Marc Myers, Interview: Jon Hendricks, 2009, dostęp dn. 31.03.2021
12. www.jerzy-marchwinski.blogspot.com, dostęp dn. 05.04.2019
13. www.keyboardimprov.com, dostęp dn. 28.06.2020
14. www.knowitall.org, Artopia, wywiad z Joe Sample, dostęp dn. 14.04.2020
15. www.libertas.pl, Wybór wierszy Walta Whitmana, dostęp dn. 15.11.2020
16. www.meakultura.pl, Natalia Świłała, praca dyplomowa: Muzyka i słowo w

- twórczości Jerzego Wasowskiego, 08.08.2015, dostęp dn. 30.03.2020
17. www.muzeumjazzu.pl
18. www.newsounds.org
19. www.npr.org, Jeff Lunden, wywiad z Fredem Herschem, NPR, 15.03.2004, dostęp dn. 15-17.05.2020
20. www.npr.org, Terry Gross, wywiad z Fredem Herschem, NPR, 09.03.2005, dostęp dn. 16.05.2020
21. www.oxfordmusiconline.com, J. Bradford Robinson, Grove Music, dostęp dn. 25.05.2020
22. www.polona.pl, dostęp dn. 28.01.2021, 16-18.11.2020, 20.04.2020
23. www.popmatters.com, Cecile McLorin Salvant The Window, dostęp dn. 05.05.2020
24. www.theguardian.com, Fordham J., What was said: recenzja płyty Torda Gustavsena, dostęp dn. 25.05.2020
25. www.youtube.com, Alexander Heffner, The Open Mind, wywiad z Cecile McLorin Salvant, dostęp dn. 30.06.2020
26. www.youtube.com, Meredith Monk 'I Believe in the Healing Power of Art', Artist Interview, TateShots, dostęp dn. 28.03.2021
27. www.youtube.com, wywiad z Billy Childs'em, I've Known Rivers, dostęp dn. 25.08.2020

DZIENNIKI / MAGAZYNY / ENCYKLOPEDIE

1. Bliżej Muzyki, Encyklopedia, pod red. Janusza Ekierta, MUZA SA., 2006
2. Encyklopedia Muzyki, pod red. Andrzeja Chodkowskiego, PWN, Warszawa 1995
3. Jazz forum, Tomasz Szachowski, wywiad z Keithem Jarrettem, 05 2002
4. The New York Times, In the studio with: Cassandra Wilson; Singing a Song of the South, z dn. 29.09.1994

KSIĄŻKI

1. Berliner Paul F., Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation, University of Chicago Press; wydanie pierwsze, 1994
2. Cerda de la Cezar, Piano Improvisation, wydawnictwo niezależne
3. Cocker Jerry, Improvising Jazz, Fireside Books, 1986

4. Feather Leonard, An Explanation of Vocalese, Jazz: a Quarterly of American Music, no.3, wydanie niezależne, 1959
5. Fewel Garrison, Outside Music, inside voice: the dialogues on improvisation and the Spirit in creative music, Mimesis International, 2016
6. Gabbard Krin, Representing Jazz, Duke University Press, 1995
7. Gembalski Henryk, Improwizowana forma otwarta – między wolnością a koniecznością, Katowice 2015
8. Glenc Jacek, Harmonia jazzowa – kluczowa problematyka stylistyczno-estetyczna, Katowice 2015
9. Główniczewski Jerzy, Współczesne techniki w improwizacji jazzowej, Katowice 2013
10. Hołownia Bogdan, O harmonii jazzowej: zapiski z szuflady, HoBo Records, 2007
11. Hołownia Bogdan, tekst na okładce płyty: Chris Schittulli & Bogdan Hołownia "C'est si bon", MCS Art Studio i HoBo Records, 2017
12. Kuspit Donald, Schyłek kultu nieświadomości: jazda bez paliwa, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2004
13. LaVerne Andy, Tons of runs, For the contemporary pianist, Ekay Music, Nowy York 1990
14. Lippegaus Karl, Cassandra Wilson, Die stille Im Kopf: Interviews und notizen über Musik, Nieswand Verlag, Kiel 2012, dostęp dn. 15.05.2020
15. Monson Ingrid, Saying something: jazz improvisation and interaction, The University of Chicago Press, pierwsze wydanie, 1997
16. Niedziela Jacek, Historia Jazzu: 100 wykładów, Dobrowydawnictwo, Katowice 2009
17. Niedziela Wojtek, Kompozycja, stylistyka i wykonawstwo w jazzowej muzyce fortepianowej na przykładzie utworów własnych, Katowice, 2004
18. Rawlins Robert Jazzology: The Encyclopedia of jazz theory for all musicians, Hal Leonard, 2005
19. Ranney Scot., Jazz Piano Notebook, 2017
20. Schenker Heinrich, Five Graphic Music Analysis, Dover Publications; wydanie ilustrowane, 2012
21. Szwarzman Dorota, Razem w życiu i muzyce. Rozmowy z Ewą Podleś i Jerzym Marchwińskim, PWM, 2005

22. Sidran Ben, Talking Jazz: Volume one, Unlimited Media, Ltd.; wydanie pierwsze, 2014
23. Światała Natalia, praca dyplomowa: Muzyka i słowo w twórczości Jerzego Wasowskiego, opublikowana 08.08.2015, www.meakultura.pl, dostęp dn. 30.03.2020

Stefanii Orchowskiej dedykuje autor [wnuk]