



ADAM FULARA

BOHATERA TEGO WYWIADU POZNAŁEM PONAD DWADZIEŚCIA LAT TEMU, WIĘC OPOWIEŚĆ TA POWINNA SIĘ ZACZYNAĆ OD SŁÓW „DAWNO, DAWNO TEMU...”. TO BYŁY CZASY RACZKUJĄCEGO INTERNETU I NIEŚMIAŁO PRZEJMUJĄCYCH ROLE KOMUNIKACYJNĄ OD USENETU FORÓW GITAROWYCH, TWORZONYCH NA BUDOWANYCH PRZEZ PASJONATÓW STRONACH WWW. JEDNĄ Z NICH BYŁO „GUITAR ZONE”...

KRZYSZTOF INGLIK

To strona, którą stworzyłem wówczas dla podobnych do mnie pasjonatów gitary, której forum w dość szybkim czasie zyskało sporą popularność. Cechą, która wyróżniała skupione wokół GuitarZone środowisko był niezwykle ferment twórczy, a wielu uczestników znajdziecie dziś albo na scenie, albo w edukacji muzycznej. Dość szybko uformowała się tam swoista „awangarda” forumowa, której jednym z przedstawicieli był ADAM FULARA. Momentalnie połączyła nas pasja do rozgryzania tajemnic teorii muzyki i przyjaźń trwająca po dziś dzień. Razem toczyliśmy rozmowy rzeki, kończące się często dopiero nad ranem, ciągle mając niedosyt i poczucie odkrycia zaledwie małego fragmentu tematu, który aktualnie roztrząsaliśmy. Wszak muzyka jest wielkim oceanem, który można odkrywać i odkrywać... Minęły

dwie dekady, a Adam Fulara nadal odkrywa, bada i opisuje ten ocean, a co więcej – dzieli się tą wiedzą z wami. „Zrozumieć język muzyki – teoria improwizacji” – taki właśnie tytuł nosi nowa książka Adama Fulary o teorii muzyki, zbierająca same pozytywne opinie. Czy faktycznie jest dobra? Wystarczy posłuchać, co mówi o niej genialny pianista jazzowy, kompozytor, aranżer, dyrygent, producent muzyczny, multiinstrumentalista, orkiestrator i last but not least profesor doktor sztuk muzycznych – Krzysztof Herdzin: „Rzadko zdarza się, że polski podręcznik teorii improwizacji (choć w tym przypadku nie jest to właściwsze słowo, bardziej adekwatne byłoby kompendium wiedzy o świadomym improwizowaniu) prezentuje na wskroś oryginalne, kompetentnie wyluszczone przemyślenia autora, oparte na jego ponad dwudziestoletnich, praktycznych

doświadczeniach. Począwszy od podstawowych informacji o notacji muzycznej, poprzez informacje o interwałach, akordach, progresjach i skalach, na wyjaśnieniu zawiloci związanych z podstawowymi elementami dzieła muzycznego, jak melodia, harmonika, dynamika, rytmika i artykulacja kończąc, autor w bardzo przystępny i merytoryczny sposób przybliży wiedzę o muzyce osobom zarówno zaawansowanym, jak i zaczynającym swoją przygodę z improwizacją. Najważniejsze wydaje mi się uzmysłowienie czytelnikowi, jak ważne jest świadome operowanie poznanymi narzędziami. Jak mądre użycie odpowiednio wykorzystanej wiedzy wpływa na udaną improwizację w każdym gatunku muzycznym. Jak istotne jest (tak częste wśród improwizatorów) unikanie mechanicznego powtarzania utartych schematów opartych na skalach. Adam Fulara zwraca





szczególną uwagę na dobry smak, inteligencję, pokorę wobec tradycji, a przede wszystkim dbałość o logiczną narrację wypowiedzi muzycznej. Bardzo potrzebna i świetnie napisana książka.” A skoro sam profesor Herdzin tak pisze, to z pewnością coś musi być na rzeczy. Nie pozostaje mi nic innego jak przepytac sprawdzc całego tego zamieszania. Posłuchajcie...

Czy teoria muzyki jest potrzebna?

Wszyscy moi idole ją znali. Wynika to z ich nagrań – są głębokie. Bo właśnie o głębię muzyki tu chodzi, a nie o jej komplikację, można grać pozornie bardzo prostą, ale jednocześnie głęboką i kreatywną muzykę. Jak mawia Oz Noy: nie da się zrobić czegoś głębokiego jeśli nie wiemy jak to wszystko jest ze sobą poskładane. Czasem słyszę, że Hendrix nie znał teorii. Jak to? – odpowiadam – on nie tylko ją znał, ale wymyślił. Tu nie chodzi o znajomość regulek – on mógł nazwać ten akord „różowym”, ale stosował go na tonice w różnych utworach w pionierski, systematyczny i powtarzalny sposób, a więc go umiał i wiedział sporo o tym gdzie i jak go użyć. Potem ktoś inny napisał o tym w swoim podręczniku. Jeśli natomiast mówimy o teorii improwizacji dobrym obrazem jest scena pt. „Mozart vs. Salieri” z filmu „Amadeus”. W tym filmie komponujący w bólach Salieri jest muzykiem piszącym prosto z serca, a Mozart jest świadomym improwizatorem. Każdy może wybrać, czy chce być jak Salieri, czy jak Mozart. Dobry improwizator z prostym utworem zrobi dokładnie to samo – tu nie potrzeba geniusza. Mozart słyszy po raz pierwszy utwór, rozumie kolejne proste funkcje oraz ogrywane w melodii składniki akordowe, więc z łatwością zapamiętuje cały utwór, następnie go wykonuje i zaczyna improwizować. Tak działa teoria, jest jak dodat-

kowa para skrzydeł pod warunkiem, że nie tylko znamy regułki, ale też słyszymy je i umiemy wykonać. Moim zdaniem takie minimum to wiedzieć ile się da o muzyce, którą chcemy grać: o budowie formy, rytmie, harmonii, fakturach, melodyce (ogrywanie funkcji), timingu, akcentach, dynamice w niej stosowanych. Nie musimy znać się na jazzie, klasyce, ale choćby przez wzgląd na szacunek dla swoich fanów powinniśmy się znać na tym, co chcemy grać. .

Czy potrzebny jest w takim razie kolejny polski podręcznik do teorii muzyki?

Nie ma ich aż tak dużo, poprzedni ważny napisany był w 1960 roku przez Franciszka Wesołowskiego i jest to dość dobra pozycja. Nie napisał jej jednak muzyk improwizujący, a to wszystko zmienia. Improwizacja, jeśli mówimy tu o wysokim poziomie, gdzie trzeba ogrywać funkcje, to bardzo wymagająca dziedzina, gdzie na poziomie intuicji trzeba umieć posługiwać się różnymi elementami muzyki, np. umieć wybierać właściwe wybierac targetowane dźwięki, czego nie musi umieć ktoś, kto gra z nut, a dla takich muzyków adresowana była tamta książka. Zakres zagadnień poruszanych w moim podręczniku jest znacznie szerszy, choć powiedziałbym, że są to zaledwie podstawy.

Co decydowało o tym, czy dane zagadnienie trafi do książki, czy nie? Nie da się przecież opisać całej teorii muzyki w jednej książce?

Powiem więcej, nie ma w tej książce prawie niczego o polifonii, którą zajmuję się na co dzień. O niej mógłbym napisać inną książkę. To, co opisałem, nazywam jądrem muzyki. To są elementy, które działają na każdym instrumencie i w każdym gatunku muzyki. Początkowo tytuł zawierał jeszcze słowo „podstawy”, ale wydawca uznał, że obszernie ponad 300-stronicowe opracowanie nie jest wyłącznie zbiorem „podstaw”. To nie zmienia jednak faktu, że można wziąć każdy rozdział tej książki i rozwinąć go w pełnowymiarowy podręcznik. Staralem się unikać tzw. „ciężaru gatunkowego”, a więc eksperymentów harmonicznch, zaawansowanych koncepcji rytmicznych – opisałem tu jednak zjawiska i metody ich poznania. To ważne też z punktu widzenia słuchacza.

Jak ułożyłeś treść? Czy jest to podręcznik „od zera do bohatera”?

To raczej „obszerne kompendium wiedzy muzyka improwizującego”. Podzielone według elementów muzyki. To nowoczesne ujęcie jest w programie nauczania mojej prywatnej szkoły od 2008 roku. Podobne można znaleźć w książce Victora Wootena pt. „Groove Workshop” (serdecznie polecam) z tym zastrzeżeniem, że u mnie jest 15 elementów muzyki, Wooten podaje 10, z których jest jeden poświęcony emocjom, a więc wg mojej klasyfikacji nie jest elementem muzyki tylko drugą stroną medalu. Jest w książce też jeden rozdział o emocjonalnej stronie sztuki i tzw. imponderabiliach. Wiele z tych elementów pojawia się w polskiej literaturze po raz pierwszy. Na przykład rozdziały o timingu: graniu za beatem i przed. Dziś większość młodzieży gra tylko podstawowy timing, to znaczy idealnie zgodny z metronomem. Tymczasem są dalsze etapy wtajemniczenia i mają one ogromny wpływ na jakość wykonywanej melodii, a ich nauka wymaga bardziej rozwoju słuchu niż ćwiczeń technicznych. Pierwsze wzmianki o graniu za beatem pochodzą z epoki baroku – klasycyści szukali nowych środków ekspresji bo nie mieli dynamiki. Dlaczego nikt o tym nie pisał w opracowaniach o teorii? Podobnie rozdział o frazowaniu, akcentowaniu, fakturze i innych rzeczach często bagatelizowanych po bogatym opisie skal i harmonii w literaturze poświęconej improwizacji. Natomiast o skalach i harmonii piszę tylko w ujęciu systematycznym, tj. mamy opisane podstawowe narzędzia. Nie jest to książka o skalach ani o akordach. Jednak jest to pozycja zarówno dla początkujących, którzy prawdopodobnie będą do niej wracać na przestrzeni kolejnych lat, jak i dla zaawansowanych, którzy ominą pierwsze rozdziały, ale dalej znajdują wiele nowych informacji o elementach muzyki, albo chcieliby poznać „Metodę Fulary”.

Czy ten podręcznik pomoże stać się zaawansowanym muzykiem? Niektórzy wolą podejście naturszczyków.

Nie sądzę. Jak już wspomniałem mówimy tu o bogactwie tworzonej muzyki. Można grać bardzo proste rzeczy, ale w sposób głęboki: z dynamiką, artykulacją, timingiem, wycuciem frazy, można je też grać sztafpowo, wtórnie i płytko. Zdecydowana większość



MUZYKA JEST
WAŻNIEJSZA NIŻ
PISANIE O NIEJ KSIĄŻEK





muzyków deklarujących „proste” granie nie robi tego dobrze. Natomiast legendarne naturszczyki tworzyły najczęściej głęboką, wielowymiarową, dobrze frazowaną muzykę: z ciekawą dynamiką, dobrym timingiem, błyskotliwym akcentowaniem, ale prostą harmonią, rytmem i formą. Nieważne jak, ważne, aby to było. Zawsze powtarzam, że dobrze, aby muzyk miał zrobione podstawy w ramach każdego elementu muzyki. Najgorzej jest jak ktoś np. nie słyszy timingu, albo w ogóle nie wie o jego istnieniu. Wtedy wartościowej muzyki nie będzie, ktoś przecenił swój talent. Nigdy nie słyszałem muzyka, który miałby zrobione „podstawy”, czyli umiał operować w zakresie podstawowym elementami muzyki opisanymi w książce i robił to mechanicznie, płytko, źle. Uściślając: nie ma muzyka, który potrafi posługiwać się dynamiką, timingiem, akcentami, harmonią, agogiką, melodią, fakturą, formą, artykulacją, frazowaniem na podstawowym poziomie a jego muzyka brzmiała by sztucznie, źle, czy za bardzo teoretycznie. Przy pasji i poznaniu rodzi się głębia.

Częstym zarzutem jest powierzchowność – autorzy podręczników opisują to, co ktoś inny im pokazał, a jedyną zaletą jest usystematyzowanie wiedzy, czy tak jest w tym przypadku?

Po części na pewno tak – nie ma muzyka, który teorię wymyśliłby „na nowo”, jednak jest jeden wyjątkowy rozdział pt. „Metoda Fulary”. Uważam, że jest to znacznie ważniejszy temat nawet od wydania tej książki, to coś co pozostanie po Adamie Fularze – nauczycielu. Jak wiadomo od czasu baroku znacznie lepiej działa ogrywanie harmonii niż skale. Dziś mamy bardzo dużo gitarzystów – skalowców, a tylko najlepsi z najlepszych potrafia ogrywać harmonię w improwizacji świadomie. To bardzo ważna kompetencja, bez której nie można iść dalej w rozwoju – tak mówią zgodnie wszyscy wybitni muzycy. Tak zbudowane są przebojowe melodie klasyki, tak grają mistrzowie jazzu, ale dokładnie tak są pisane melodie dla wokalistów w każdej niemal piosence – od „Włazł kotek na płotek” do arii operowych i popowych przebojów. Jest to powszechnie dostępna wiedza, jednak wdrożenie jej



FOT. KRYSZTOF CHĘCIŃSKI

WYZWANIEM JEST ZROBIENIE TAKIEJ WERSJI STANDARDU, KTÓREJ NIE ZAGRAŁ DO TEJ PORY ŻADEN MUZYK

w praktyce jest trudne, wymaga kilkunastu lat pracy, którą niewielu muzyków jest w stanie wykonać. Sam spędziłem ponad 10 lat ćwicząc metody akademickie „skala-akord”, jednak nie było widać końca, a w moich improwizacjach polifonicznych potrzebowałem narzędzia, które daje tę kompetencję bez żadnych skrótów, ale szybciej. Polifonia jest wyjątkowo perfidna i obnaża słabe melodie o czym wie każdy wykonawca utworów Bacha, który na scenie zagrał złą nutę. Cała sala natychmiast wie, że ta nuta tu nie pasuje. Utwory innych genialnych kompozytorów wybaczą znacznie więcej, tak jak „solówki w skalach”. Te niezbyt dobre nuty można obronić innymi elementami muzyki, co jest dość powszechne wśród gitarzystów używających do tego celu np. artykulacji, ale czy w muzyce chodzi o bronienie słabszych nut? Próba zagrania tych samych dźwięków na gitarze akustycznej, albo na basie mówi znacznie więcej o ich jakości. Dlaczego nie zagrać od razu jak trzeba? Widzę dziś takie zjawisko, że jest przepaść między

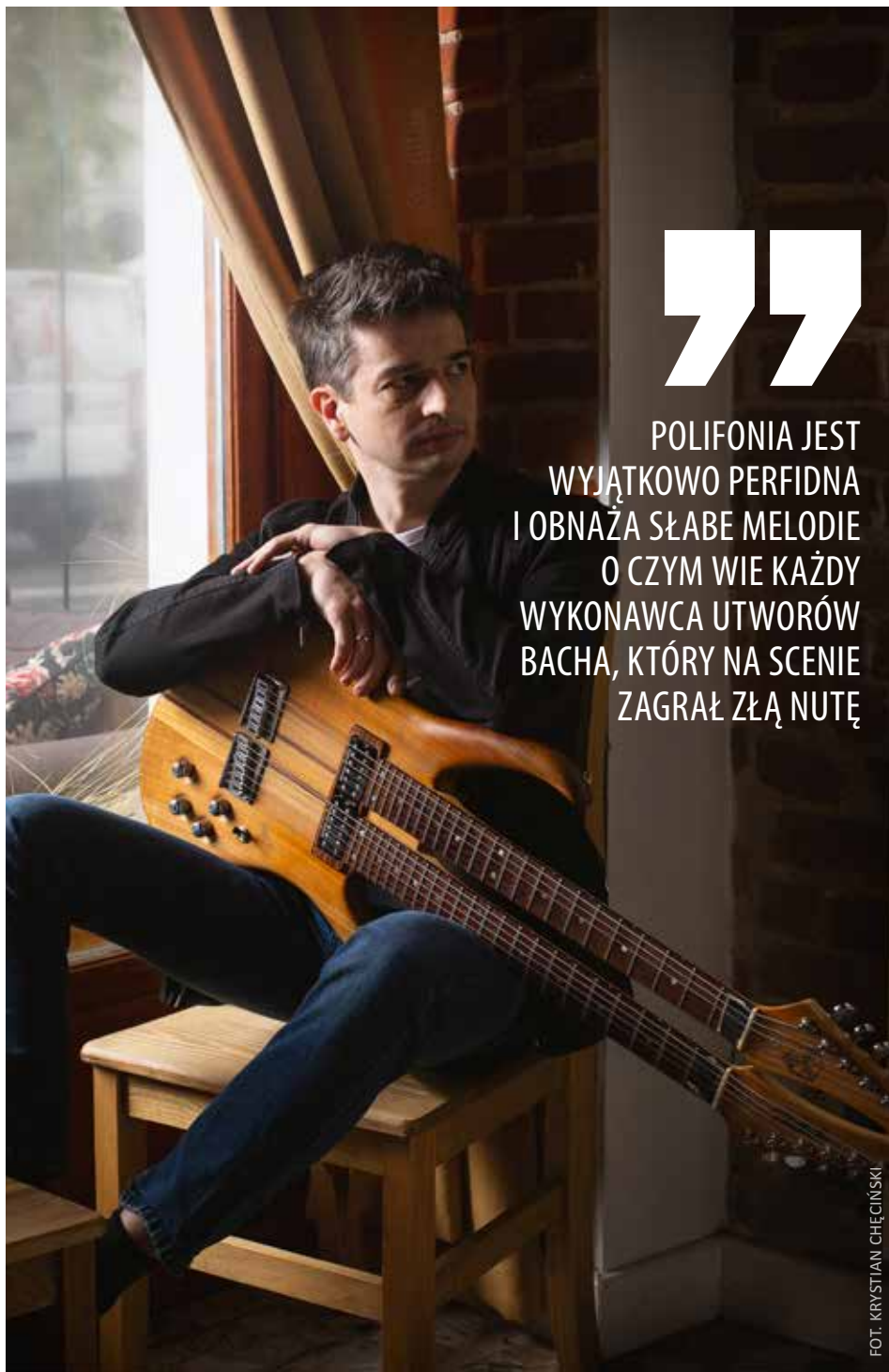
dobrymi melodiami wokalistów, a skalowymi melodiami gitarowych solówek, które zawierają dużo dziegciu. Tak nie powstała żadna dobra melodia ani błyskotliwa kompozycja. Znane jest zjawisko „dociągania” a więc fakt, że jeśli zagramy niewłaściwą nutę, to obok jest ta dobra. Grając moją metodą nie trzeba niczego dociągać. Można się jej też dość szybko nauczyć na podstawowym poziomie.

Czy jest jakiś prosty sprawdzian tych kompetencji, który może sobie zrobić każdy czytelnik „Gitarzysty”?

Tak, to zadania w stylu „zagraj tercję pierwszej funkcji, poprowadź melodię do kwinty drugiej funkcji, a potem do tercji trzeciej”. Drugim pytaniem może być „Co to za składnik funkcji w tej chwili ogrywasz?”. Trzecim – „proszę zagrać improwizację, omijając kwarty i seksty wszystkich kolejnych funkcji, a sekstę ograć tylko na ostatniej z nich”. Zaznaczam, że chodzi o świadomość, czyli nie o myślenie i szukanie. Myśli i szuka ten, który tego nie umie, świadomy muzyk

wie od razu i po prostu gra, słyszy te składniki. Tak jakby ktoś poprosił o wystukanie ósemek. Kto słyszy, ten gra od razu. To nie jest proste ani oczywiste, proszę mi wierzyć, 99% gitarzystów nie wykształciło tej umiejętności. Mówią o tym gitarowi bloggerzy nazywając tego typu ćwiczenia „najtrudniejszymi na gitarze”. Moim zdaniem też znacznie prościej walczyć z techniką, bo tu wystarczy machać palcami, niż ze słuchem i świadomością. Jednak bez tych kompetencji nie ma sposobu, by pójść dalej. Moja metoda to nie jest skrót – trzeba się rzetelnie nauczyć ogrywać funkcje. Z drugiej strony działa jak turboładowanie w rozwoju – to co inni robią w piętnaście lat można poznać w trzy lata i pójść dalej w swoją stronę. Mówię tu o wolności – to znaczy ograniu dowolnego składnika każdej funkcji na całym gryfie instrumentu. Kompetencją, która odróżnia muzyków improwizujących dobrze jest umiejętność zagrania improwizacji bez podkładu w taki sposób, że słychać harmonię.

A nie jest tak, że tak jak słycać, że ktoś gra skalami, będzie słychać że ktoś gra Metodą Fulary i to będzie wciąż schematyczne? Nie. Może jedynie w przypadku początkujących muzyków grających dźwięki akordowe „z góry na dół”. Moja metoda jest szkieletowa – to znaczący dźwięki



”

POLIFONIA JEST
WYJĄTKOWO PERFIDNA
I OBNAŻA SŁABE MELODIE
O CZYM WIE KAŻDY
WYKONAWCA UTWORÓW
BACHA, KTÓRY NA SCENIE
ZAGRAŁ ZŁĄ NUTĘ

FOT. KRYSZTOF CHĘCIŃSKI

ze schematów muszą pojawić się tylko na mocnych częściach taktu (tzw. „downbeats” czyli raz i trzy), pozostałe są dowolne, a więc mamy szkielet dobrych dźwięków i wypełniamy go potem ciałem. Co więcej szkielet ten ma określone części – ważniejsze i mniej istotne. Można go wypełnić całkiem po swojemu – np. nałożyć na to licki, chromatykę. Można stworzyć swoje skale, których nikt nie gra i pasują do dowolnych utworów (tak powstały w tradycji np. skale bebopowe), to naprawdę otwiera nowe drzwi. Można ogrywać harmonię sweepami i wszystkimi możliwymi sztuczkami technicznymi lokując dobre dźwięki szkieletowo. Ucząc się skal

niestety chodzimy tylko utartymi ścieżkami i ciężko jest o szkieletowość takich metod. Znając szkielet można nawet grać złe dźwięki na mocnych częściach taktu i kontekst budować inaczej – co zadziała podobnie do zjawiska dominanty. Nie muszę robić żadnych analiz potrzebuję pięć sekund aby wiedzieć, czy improwizator lub kompozytor melodii jest skalowcem, czy potrafi ogrywać funkcje. To przerażające, że muzycy często nawet nie wiedzą o tej kompetencji. Ona bardzo rozwija słuch, działa to nawet w piosenkach: słyszę początek „Liberian Girl” Jacksona i wiem, że pierwsza fraza ogrywa nonę. Nie potrzebuję żadnej analizy, po prostu słyszę.

Nona jest łatwa, trudniej usłyszeć tercję.

To się przekłada bezpośrednio na jakość improwizacji?

Tak, muzycy o tych kompetencjach potrafią improwizować bez podkładu. Komponowane przez nich melodie też mają tę własność. Działają bez podkładu.

Tej metody nauczymy się z książki w całości?

Książka do teorii nie służy do „uczenia się muzyki” a jedynie pomaga w zrozumieniu pewnych zjawisk, co przekłada się potem na szybsze uczenie się. Brakuje jednak informacji zwrotnej. Tu nieodzowny jest nauczyciel z którym można tę książkę przerobić w praktyce. Dla osób, które chciałyby poznać tę moją metodę przygotowałem też filmy instruktażowe, które będą dostępne m.in. przez system Maestro dołączony do książki.

System Maestro? To jaki rodzaj aplikacji?

Książka ma dołączony system online, jego głównym zadaniem jest zebranie przykładów z książki w jednym miejscu. Nie tylko można poczytać o dobrym timingu, ale też posłuchać nagrań, które go posiadają. Drugą zaletą jest sprawdzenie wiedzy, ale nie chciałbym aby docelowo książka wygenerowała „rozwiązywaczy testów” tylko muzyków, które opisanych zjawisk używają. Jest na to spora szansa, bo to, czego często nie mieli „forumowi mądrale od teorii” zostało w książce opisane i wyłuszczone. Z drugiej strony często coś przeczytamy i wydaje się że umiemy, a gdy ktoś zapyta nas aby pokazać te dobre dźwięki, to właściwie nie wiemy. Testy tu trochę pomagają. Warto poćwiczyć, choć wymaga to czasu – zadania na początku mogą wydać się trudne. Ta książka i ten system to materiał na wiele lat, raczej nie do „przeczytania i odstawienia”, a do ciągłych powrotów.

Można ładnie pisać o teorii muzyki, ale czy można oczekiwać też nagrań, szykuje się nowa płyta Full-X?

Mam w tej chwili przygotowane dwie płyty: pierwsza to moje utwory autorskie z moim trio Full-X, mamy gotowych 9 utworów, część już jest w stanie gotowym, inne dopiero aranżuję. To muzyka improwizowana, instrumentalna, gdzie oprócz moich kompozycji także improwizacje oparte będą na osobistej koncepcji kontrapunktu zapoczątkowanej na poprzedniej płycie „An Introduction to Counterpoint”. Oprócz tego dorosłem do nagrania płyty ze standardami jazzowymi ale w oryginalnej, polifonicznej wersji. Generalnie standardy zna i gra wiele osób, także wersje improwizowane. Wyzwaniem jest zrobienie takiej wersji standardu, której nie zagrał do tej pory żaden muzyk, albo inaczej mówiąc nie wiedziałby jak to zagrać w ten sposób, który proponujemy. Dlatego wielu znanych jazzmanów nie nagrywa dziś standardów – nie mają na nie pomysłu. Jedyne czego potrzebuję, aby te dwa projekty dokończyć to czas, teraz będzie promocja książki, więc to jeszcze potrwa. Muzyka jest ważniejsza niż pisanie o niej książek. ☺