

Uniwersytet Warszawski  
Wydział Filozofii i Socjologii  
Instytut Filozofii

Łukasz Borowicki  
Nr albumu: 215909

# Rola i znaczenie emocji w improwizacji na przykładzie muzyki jazzowej

Praca magisterska  
na kierunku filozofia  
w zakresie filozofii

Praca wykonana pod kierunkiem  
dr Małgorzaty A. Szyszkowskiej  
Instytut Filozofii UW

Warszawa, czerwiec 2010

#### Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

podpis kierującego pracą

#### Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przeze mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

podpis autora pracy

### Streszczenie:

Spora część niniejszej pracy stanowi analizę wybranych stanowisk w kwestii emocji oraz znaczenia w muzyce w ogóle (Leonarda B. Meyera, Susanne Langer oraz Petera Kivy'ego), której celem jest wypracowanie wspólnej płaszczyzny pojęciowej umożliwiającej zestawienie ich głównych tez a następnie – po krytyce, uściśleniu i modyfikacji niektórych rozwiązań – syntetycznej teorii ekspresji w muzyce. Po omówieniu zagadnień związanych z samą improwizacją, przybliżeniu narzędzi muzyka jazzowego oraz specyficznej architektury muzyki improwizowanej, staram się pokazać, na ile oraz w jaki sposób teoria ta ma zastosowanie na gruncie muzyki jazzowej – w szczególności zaś, czy jest ona wystarczająca.

### Słowa kluczowe:

estetyka muzyki, emocje w muzyce, znaczenie w muzyce, ekspresja, improwizacja, jazz, afekt, Leonard B. Meyer, Susanne Langer, Peter Kivy



## Spis treści

Wstęp.....	6
1. Improwizacja.....	8
1.1 Improwizacja w szerszym kontekście.....	9
1.2 Improwizacja w muzyce: rodzaj komponowania czy wykonania?.....	12
1.3 Ex nihilo nihil fit.....	14
1.4 Tożsamość wyimprowizowanego fragmentu dzieła.....	17
1.5 Doświadczenie muzyki improwizowanej.....	20
2. Emocje i ekspresja w muzyce.....	24
2.1 Wprowadzenie do problematyki znaczenia i emocji w muzyce.....	25
2.2 Emocje związane ze znaczeniem wewnątrzmuzycznym.....	26
2.3 Emocje związane ze znaczeniem referencjalnym.....	31
2.4 Pojęcie muzycznej ekspresji na tle dotychczasowych rozważań.....	39
3. Symbole, nastroje, tendencje i odchylenia. Różne oblicza ekspresji w improwizacji jazzowej.....	53
3.1 Improwizacja w muzyce jazzowej. Narzędzia muzyka improwizującego.....	54
3.2 Emocje w improwizacji jazzowej jako jej treść referencjalna: własności emotywnie oraz symbol przeżycia wewnętrznego.....	61
3.3 Emocje towarzyszące słuchaniu muzyki improwizowanej: ekscytacja, poruszenie, afekt.....	67
4. Emocje właściwe doświadczeniu muzyki improwizowanej.....	79
4.1 Słyszenie muzyka.....	80
4.2 Odwaga muzyka. Doświadczenie estetyczne procesu twórczego.....	83
Podsumowanie.....	87
Bibliografia.....	90

## Wstęp

W wielu recenzjach dotyczących koncertów oraz płyt jazzowych krytycy muzycni, chcąc przybliżyć charakter muzyki, atmosferę koncertu lub formułując swoją ocenę, często odwołują się do pojęć emocji oraz ekspresji. Nietrudno wyobrazić sobie również spontaniczne komentarze po koncercie w stylu: „muzyka przepelniona była nostalgią”, „pianista wzruszał swoją liryczną grą”, „ekscytacja wśród publiczności rosła z każdą kolejną frazą” etc. Problematiczna wydaje się jednak wieloznaczność tych pojęć oraz odmienny sposób łączenia ich ze sferą muzyki, w szczególności muzyki improwizowanej. Celem niniejszej pracy będzie wskazanie na różne oblicza emocji w muzyce improwizowanej na przykładzie muzyki jazzowej, przybliżenie ich roli i znaczenia.

Niezbędne w tym celu będzie przyjrzenie się problematyce samej improwizacji, temu, co nazywamy improwizacją muzyczną oraz na czym ona właściwie polega. Pierwszy rozdział, nakreślający tło dalszych rozważań, dotyczyć będzie zatem wybranych zagadnień związanych z improwizacją w muzyce takich jak: zakres improwizacji, tożsamość wyimprowizowanego fragmentu muzyki czy doświadczenie muzyki improwizowanej. Następnym etapem będzie próba wypracowania schematu pojęciowego pozwalającego na zestawienie ze sobą różnych, acz równie interesujących, stanowisk w kwestii emocji i ekspresji w muzyce – na tym etapie, ze względu na specyfikę rozważań, mowa będzie o muzyce w ogóle. Wspomniane stanowiska, do których odwołuję się w drugim rozdziale, to teorie Susanne Langer, Leonarda B. Meyera oraz Petera Kivy'ego. Dysponując odpowiednim narzędziem teoretycznym, postaram się w trzecim rozdziale pokazać, na ile omawiane stanowiska znajdują zastosowanie na gruncie muzyki jazzowej oraz jakie znaczenie ma w tym przypadku sam aspekt improwizacji. W ostatnim rozdziale powrócę do problemu doświadczenia estetycznego jazzowej muzyki improwizowanej, analizując go pod kątem emocji specyficznych dla takiego doświadczenia, tzn. tych związanych z improwizowanym charakterem doświadczanej muzyki.

Spora część niniejszej pracy poświęcona jest, szeroko dyskutowanemu na gruncie estetyki muzyki, zagadnieniu emocji i znaczenia w muzyce. Dopiero po krytycznej analizie teorii, do których się odwołuję, oraz próbie uzgodnienia wspólnej płaszczyzny pojęciowej umożliwiającej syntezę ich głównych tez, można będzie sensownie przenieść dyskusję na grunt muzyki improwizowanej. Pisząc o muzyce jazzowej, nie mam na myśli gotowego czy zamkniętego stylu a raczej dynamicznie zmieniające się, w pewnych umownie przyjętych

ramach, zjawisko artystyczne. Z jednej strony, w przypadku analizy narzędzi i praktyki muzyka jazzowego, odwołuję się do pewnego standardowego modelu, który znajduje swoje odzwierciedlenie w większości gatunków jazzu, z drugiej zaś – staram się pokazać mechanizm zmian stylistycznych wewnątrz szerokiego stylu jazzowego. Modelowy, wyidealizowany muzyk jazzowy, jak się okaże, to taki, którego intencją jest właśnie przesunięcie granic stylistycznych muzyki swoich idoli.

W części dotyczącej kwestii ekspresji muzycznej, w której abstrahuję od podziału na muzykę improwizowaną i skomponowaną, powołuję się głównie na trzy dzieła przywołanych wcześniej autorów: *Emocja i znaczenie w muzyce* Meyera, *Nowy sens filozofii* Langer oraz *The Corded Shell* Kivy'ego. Pisząc o jazzie wspieram się wypowiedziami samych muzyków jazzowych, krytyków oraz teoretyków muzycznych. Najczęściej odwołania te pochodzą z obszernej publikacji *Thinking in Jazz, The infinite Art of Improvisation* autorstwa Paula F. Berlingera oraz kilku artykułów z periodyku „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”.

## 1. Improwizacja

Rozdział ten stanowi wprowadzenie w problematykę improwizacji muzycznej, próbę odpowiedzi na pytanie, jak rozumiemy to pojęcie oraz jaki jest jego zakres. Zanim jednak przejdę do samej improwizacji na gruncie muzyki, postaram się nakreślić rolę szeroko rozumianej improwizacji w sztuce. Sporą część tego rozdziału zajmie zagadnienie tożsamości wyimprowizowanego fragmentu dzieła. Problem ten rozważę w odniesieniu do klasyfikacji Nelsona Goodmana (zgodnie z którą istnieją dwa rodzaje sztuki: sztuka autograficzna i allograficzna), próbując w jej ramach znaleźć miejsce dla muzyki improwizowanej. Przy tej okazji omówię różnice między improwizacją a interpretacją z jednej strony oraz improwizacją a kompozycją – z drugiej. Celem tych rozważań będzie jedynie pogłębienie charakterystyki improwizacji – nie zaś próba udzielenia odpowiedzi na pytania natury ontologicznej w rodzaju: *czym jest wyimprowizowane dzieło sztuki?*

Na końcu rozdziału rozważę problem doświadczenia muzyki improwizowanej: najpierw omówię różnice w doświadczeniu muzyki improwizowanej i doświadczeniu wykonania danego utworu klasycznego, a następnie poruszę kwestię dotyczącą samego muzyka improwizującego, a dokładniej roli słuchania muzyki w momencie jej tworzenia.



## 1.1 Improwizacja w szerszym kontekście

Skoro improwizować to – odwołując się do potocznego rozumienia tego słowa – robić lub tworzyć coś pod wpływem chwili, można sensownie twierdzić, że u podstaw każdego ludzkiego działania, w pewnej mierze, leży improwizacja. Wobec tego sztuka, która jest efektem ludzkiego działania, również musi mieć z nią coś wspólnego. Wydaje się jednak, że związek między improwizacją a sztuką jest głębszy i nie polega jedynie na logicznej konsekwencji powyższego ogólnego założenia.

W pewnym sensie improwizacja leży u źródeł twórczości artystycznej – i to co najmniej na dwa sposoby. Pierwszy z nich właściwie nie dotyczy całej sztuki a jedynie konkretnej jej dziedziny – wiąże się z tezą Arystotelesa dotyczącą powstania tragedii. Arystoteles twierdzi w *Poetyce*, że „zarówno tragedia, jak i komedia narodziła się z improwizacji: tragedia z improwizacji tych, którzy intonowali dytyramb, komedia – z improwizacji intonujących pieśni falliczne (...)”<sup>1</sup>. Podkreśla, że improwizacje antycznych Greków wyrastają z wrodzonych, podstawowych skłonności: instynktu naśladowczego oraz poczucia harmonii i rytmu<sup>2</sup>. Jak wiadomo, w świetle poglądów Arystotelesa, są to elementy w istotny sposób związane ze sztuką: mimetyczny charakter jest spoiwem każdej twórczości natomiast harmonia, rytm i słowo to elementy wyróżniające pewne jej dziedziny ze względu na sposób naśladowania<sup>3</sup>. W tym kontekście improwizacja wyłania się jako faza poprzedzająca czy wręcz mająca swój udział w tworzeniu się reguł tej konkretnej dziedziny sztuki. Nie wydaje się jednak, żeby improwizacja mogła wówczas w podobny sposób towarzyszyć artystom w ich codziennej pracy i być elementem jednostkowego procesu twórczego. To, czym zajmowali się ówczesni artyści było bowiem sztuką rozumianą w odmienny sposób niż obecnie. Greckie τέχνη (podobnie łacińskie *ars*) oznaczało rzemiosło i kunszt w danej dziedzinie, nie wyłączając takich dziedzin, jak stolarka czy kowalstwo. Starożytni Grecy nie dysponowali pojęciem tego, co my nazywamy sztuką, jako czegoś oddzielnego od rzemiosła. Kunszt twórcy tragedii nie był zatem zasadniczo różny od kunsztu cieśli. Improwizujący poeta, podobnie jak cieśla robiący stół bez wcześniejszego planu, na bieżąco wymyślający jego kształt i wymiary, nie byłby dobrym rzemieślnikiem.

Obecnie jednak odróżniamy sztukę od rzemiosła, dysponujemy oddzielnym pojęciem na nazwanie tego, co jest działaniem wytwórczym, ale jest inne od wytwarzania – dajmy na to

1 Arystoteles, *Poetyka*, przekł. H. Podbielski, 1449a 10 [w:] idem, *Retoryka. Poetyka*, Warszawa 1988.

2 Zob. Ibidem, 1448b 20, s. 320.

3 Zob. ibidem, 1447a 15-20, s. 315.

– stołu czy butów. Co jest powodem tej inności? Jaka cecha wyróżnia twórczość artystyczną od nieartystycznej? Słownikowe definicje wiążą pojęcie twórczości z działaniem artystycznym oraz z takimi pojęciami jak energia, inicjatywa, pasja, wyobraźnia, z kolei pojęcie wytwórczości, bliższe przemysłowi niż sztuce, z celową produkcją oraz rzemiosłem. Takie rozróżnienie przybliży nas do szerszego rozumienia przywołanego wcześniej twierdzenia na temat improwizacji i jej znaczenia dla sztuki. Zgodnie z nim, sztuka – w odróżnieniu od rzemiosła – opiera się na tworzeniu bliskim improwizacji. Skoro improwizacja jest tworzeniem czegoś, tyle że na bieżąco, to może łatwiej powiedzieć wprost, iż sztuka opiera się na improwizacji. Taki trop można odnaleźć u Robina George'a Collingwooda<sup>4</sup>. Chociaż Collingwood nie posługuje się *explicite* pojęciem improwizacji, oddaje jego sens, kiedy negatywnie charakteryzuje „sztukę właściwą” zestawiając ją z rzemiosłem<sup>5</sup>. W przeciwieństwie do opartej na ekspresji „sztuki właściwej”, rzemiosło wiąże się z działaniem dążącym do zrealizowania z góry założonego rezultatu przy pomocy świadomie kierowanych czynności. Jak podkreśla Collingwood, dzieło sztuki może w pewnym stopniu zawierać element planowania, jednak ekspresja artystyczna jest czynnością mającą zdecydowanie więcej wspólnego z poszukiwaniem, ryzykiem i spontanicznością niż z realizowaniem z góry przyjętego planu<sup>6</sup>. Jakim planem, pyta Collingwood, dysponuje poeta, który podczas spaceru układa w myślach wiersz? Znajduje odpowiednie słowa, potem wersy, raz po raz je odrzucając, modyfikując aż do momentu, w którym efekt jest zadowalający. Poeta mógł wiedzieć, że kiedy pójdzie na spacer, napisze wiersz. Mógł nawet planować, że napisze sonet na dany temat, jednak sam proces twórczy nie był realizacją szczegółowo przygotowanego planu. Udział świadomej realizacji wcześniej przyjętego planu czy podział na środki i cel jest problematyczny w przypadku twórczości artystycznej tym bardziej, że nie jest jasne, na ile taki podział jest uprawniony w przypadku samej improwizacji. O jakie jednak planowanie chodzi? Jeśli czynności towarzyszące spacerowi polegały na doprecyzowaniu pomysłu, który powstał przy śniadaniu przed spacerem, obie czynności mogą być – choć niekoniecznie w równej mierze – twórcze. Wówczas nazwalibyśmy je różnymi etapami procesu twórczego. Planowanie „wewnątrz” takiego złożonego procesu wydaje się czymś zupełnie naturalnym, może nawet

4 R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, New York 1958.

Jako że Collingwood w dużej mierze kontynuuje myśl włoskiego filozofa Benedetto Croce przedstawioną po raz pierwszy w roku 1902 w dziele *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, zwykło się mówić o teorii Croce-Collingwooda.

5 W oryginale są to odpowiednio pojęcia: „art proper” i „craft”.

6 Zob. ibidem, rozdz. II, §3.

nieuniknionym. Collingwoodowi, zdaje się, chodzi o to, że nie możemy cofnąć się dalej i próbować tak rozumianej twórczości sprowadzić do realizacji instrukcji innego typu.

Jeśli zgodzimy się z rozumowaniem Collingwooda, twórczość artystyczna ma charakter improwizacji lub inaczej: tworzenie dzieła sztuki jest improwizacją, czyli – raz jeszcze – tworzeniem bez planu, na bieżąco. Takie rozumowanie, choć formalnie poprawne, może stać w sprzeczności z pewną intuicją dotyczącą zakresu pojęcia improwizacji w sztuce. Na ogół posługujemy się tym terminem w znacznie węższym sensie, traktując improwizację raczej jako pewną odmianę twórczości artystycznej a nie jako podstawę twórczości w ogóle. Dokładniej: taką odmianę, w której na bieżąco, najczęściej przed publicznością, tworzone jest coś, co mogło powstać wcześniej, ale celowo powstaje na oczach widowni. Chodzi tu właśnie o te gatunki sztuki, które opierają się na *performance* – nie na tworzeniu artefaktów. Od antycznych pieśni na cześć Dionizosa, średniowiecznych pieśni Trubadurów i Truwerów, renesansowego teatru dell'arte i barokowej muzyki po współczesną muzykę jazzową, bluesową, ludową, współczesny taniec, teatr i poezję odnajdziemy improwizację, która opiera się na tej zasadzie – jest dla danej dziedziny sztuki elementem fakultatywnym, w takim sensie, że artysta może zarówno improwizować jak i wykonywać wcześniej przygotowane i spisane dzieło. Aktor podczas występu może wymyślać swoją partię na bieżąco, stanąć na scenie bez przygotowania, ale równie dobrze może deklamować wyuczone wersy. Jak się wydaje, podział na sztukę improwizowaną i nieimprowizowaną – przy wąskim rozumieniu pojęcia improwizacji – ma sens tylko w przypadku spełnienia powyższego warunku.

Podsumowując, warto odróżnić pojęcie improwizacji w szerokim i wąskim sensie. Kiedy mówimy, że w sztuce wysoko cenione są takie elementy, jak inwencja, spontaniczność, wolność ekspresji, wyobraźnia, kreatywność, mamy na myśli to, że proces twórczy w sztuce jest w dużej mierze nieprzewidywalny, nie opiera się na realizacji sztywnego planu, jest działaniem pod wpływem chwili, czyli jest improwizacją w szerokim sensie. Jeśli do tego, proces twórczy może mieć miejsce na scenie przed publicznością, w sytuacji, kiedy można by jej równie dobrze zaprezentować wykonanie gotowego dzieła, mówimy o improwizacji w węższym sensie, o improwizacji, która z procesu twórczego uczyniła obiekt estetyczny. Dalsze rozważania niniejszej pracy będą dotyczyć improwizacji w węższym sensie.

## 1.2 Improwizacja w muzyce: rodzaj komponowania czy wykonania?

Muzyka, w odróżnieniu od malarstwa czy rzeźby, jest sztuką zaliczaną do grupy sztuk wykonawczych, czyli sztuką opierającą się na zdarzeniu artystycznym – nie na wytwarzaniu trwałych przedmiotów. Rzeźbiarz wytwarza swoje dzieło i to dzieło jest od razu gotowe do wystawienia. Coś jest tworzone i przedstawione publiczności – w muzyce jest podobnie. Aby umożliwić przedstawienie muzycznego dzieła publiczności, potrzebne są jednak dodatkowe czynności. Podczas gdy rzeźba stworzona jest z trwałego materiału i może jako dzieło pozostać niezmienną oraz dostępną dla publiczności przez względnie długi czas, fizycznym materiałem muzyki są dźwięki, a te są krótkotrwałe. Aby dzieło sztuki mogło być obiektem doświadczenia estetycznego, inaczej: aby w ogóle mogło być usłyszane, konieczna jest ciągła interwencja człowieka – wykonanie danego dzieła przed publicznością. Łatwo zatem zauważyć, że praktyka muzyczna obejmuje dwa etapy: komponowanie i wykonanie. Komponowanie to proces tworzenia, organizowania poszczególnych elementów muzycznych w strukturę będącą całą kompozycją. Wykonanie natomiast to czynność przełożenia kompozycji na sekwencję fal akustycznych. Takie przełożenie możliwe jest w dużej mierze dzięki notacji muzycznej.

Gdy mówimy, że improwizacja to spontaniczne tworzenie muzyki, odnosimy się do tworzenia słyszalnego efektu końcowego, czyli do tworzenia złożonego z dwóch etapów. Można powiedzieć, że improwizacja w muzyce to rodzaj komponowania – podkreślając jednak, że jest to komponowanie na bieżąco, pod wpływem chwili. Ktoś mógłby się upierać, że jest inaczej: improwizacja to rodzaj takiego wykonania, w trakcie którego muzyk nie opiera się na wcześniej zapisanej kompozycji. Stwierdzenia te w równym stopniu bazują na rozróżnieniu tworzenia muzyki na kompozycję i wykonanie oraz na zależności pomiędzy nimi. Jak zauważa Philip Alperson<sup>7</sup> w artykule *On Musical Improvisation*, podział ten nie jest taki oczywisty, jakby to się mogło wydawać. Kompozytor siada do fortepianu, myśli, posługuje się wyobraźnią, następnie gra na instrumencie, zapisuje, powtarza ten cykl obejmując coraz większe fragmenty dzieła. Wykonanie jest istotnym elementem komponowania, nawet jeśli miałyby to być wykonanie w wyobraźni kompozytora. Podobnie, chociaż w trochę mniejszym stopniu, komponowanie jest elementem wykonania dzieła. Wykonanie obejmuje bowiem szereg decyzji co do elementów nie zawsze uwzględnionych

---

<sup>7</sup> Zob. Philip A. Alperson, *On Musical Improvisation*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 43, no.1 (Fall, 1984), s. 19.

w partyturze, takich, jak tempo, frazowanie, artykulacja czy ogólny wyraz dzieła. Nawet jeśli muzykowi wydaje się, że interpretacja wykonywanego przez niego dzieła jest dokładnie przemyślana i przygotowana, każde wykonanie będzie trochę inne – o tej inności decydują niuanse agogiczne, artykulacyjne, dynamiczne, które składają się na ogólny charakter wyrazowy. Takich szczegółów najczęściej nie da się precyzyjnie zaplanować. Pojęcie komponowania i wykonania nie wykluczają się – co więcej, odnoszą się do czynności współzależnych w takim sensie, że jedna zawsze zawiera ślad tej drugiej.

Mając to na uwadze, powróćmy do problemu improwizacji: czy jest rodzajem wykonania czy rodzajem komponowania? Bez popadania w sprzeczność możemy odpowiedzieć, że jest zarówno jednym, jak i drugim, czyli takim rodzajem wykonania, podczas którego muzyk na bieżąco komponuje, oraz takim rodzajem komponowania, które angażuje natychmiastowe wykonanie komponowanego materiału. Improwizacja muzyczna to zatem czynność spontanicznego tworzenia muzyki, podczas której muzyk jednocześnie komponuje daną strukturę muzyczną i ją wykonuje<sup>8</sup>. „Improwizacja to – jak pisze Józef M. Chomiński<sup>9</sup> – działalność artystyczna, w której akt twórczy pokrywa się z wykonaniem jednocześnie powstającego utworu”. Stosunek materiału komponowanego na bieżąco do materiału skomponowanego wcześniej mówi o tym, jak dużą rolę improwizacja odgrywa w danym wykonaniu. Improwizacja może, bowiem, obejmować całość kompozycji, tworząc interpretację istniejącego już dzieła oraz to, co znajduje się pomiędzy<sup>10</sup>.

Może się wydawać, że improwizacja to dziwna hybryda, popisowa próba połączenia dwóch różnych muzycznych aktywności. Jest raczej odwrotnie: chcemy opisać naturalną czynność tworzenia muzyki za pomocą pojęć pochodzących z rozpadu tej czynności na dwa etapy. Dla nas podział na komponowanie i wykonanie jest naturalny, jednak bardzo prawdopodobne, że dla starożytnych Greków, których muzyka w dużej mierze opierała się na improwizacji – już nie.

---

8 Zob. *ibidem*, str. 20.

9 Józef M. Chomiński, *Encyklopedia Muzyki*, praca zbiorowa pod red. Andrzeja Chodkowskiego, Warszawa 2001, s. 378 (hasło „improwizacja”).

10 Por. Paul F. Berliner, *Thinking in Jazz, The infinite Art of Improvisation*, Chicago 1994, s. 67. Berliner powołuje się na wypowiedź saksofonisty jazzowego Lee Konitza. Wg tego ostatniego istnieje *continuum* od interpretacji do improwizacji, zróżnicowane przez wzrastający poziom aktywności kompozytorskiej. Sam Berliner w innym miejscu (s. 222) pisze, że unikalne elementy interpretacji, ornamentacji czy wariacji mogą być traktowane jako elementy wyimprowizowane.

### 1.3 Ex nihilo nihil fit

„– (...) On improwizował, czyż tego nie rozumiesz? On to sobie w tej chwili wymyślił.

– Jakże mógł w jednej chwili wymyślić tyle dźwięków z prawa i z lewa (...) i dlaczego mówi, że to nic nie jest, skoro to gra? Przecież nie można grać czegoś, czego nie ma.

– Owszem, można (...) Można grać także to, co wcale jeszcze nie istnieje”<sup>11</sup>.

Improwizacja była obecna a nawet odgrywała znaczącą rolę w muzyce europejskiej każdej epoki. Józef M. Chomiński wskazuje na jej obecność w muzyce ludów prymitywnych oraz bardziej rozwiniętych kulturalnie narodów orientalnych, w muzyce arabskiej, indyjskiej, ale również w epickich śpiewach w średniowiecznej Europie<sup>12</sup>. Improwizacja była istotnym elementem muzyki polifonicznej, śpiewu koloraturowego, barokowej muzyki opartej na *basso continuo*, muzyki klasycznej oraz romantycznej. Mogła ona dotyczyć całego dzieła, jego części lub fragmentu konstrukcji. Utwory polifoniczne często powstawały przez dodanie wyimprowizowanego głosu do *cantus firmus*. W barokowej notacji, opartej na technice kompozytorsko-wykonawczej *basso continuo*, partie poszczególnych instrumentów nie były rozpisywane – były improwizowane na podstawie zapisanej linii basowej wraz z cyframi oznaczającymi interwały od dźwięku basowego. Wymagało to od akompaniujących muzyków zarówno umiejętności improwizacji, jak i znajomości zasad kontrapunktu oraz harmonii. Inaczej mówiąc, improwizacja przebiegała w ramach pewnego kanonu stylistycznego, precyzyjnie wyznaczonego przez techniczne reguły łączenia dźwięków, w ramach schematu danej kompozycji wyznaczonego przez *basso continuo*<sup>13</sup>. W koncertach klasycznych, w których partie poszczególnych instrumentów były już precyzyjnie rozpisywane, częstą praktyką było pozostawienie pianicie wolnej ręki, by ten samodzielnie wyimprowizował kadencję. Improwizacja obejmowała więc krótki fragment dzieła, co więcej, rozgrywała się na ustalonym zwrocie harmonicznym a swoim charakterem musiała nawiązywać do całego dzieła.

---

11 Tomasz Mann, *Doktor Faustus*, przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Warszawa 2001, s. 148

12 Zob. Józef M. Chomiński, op. cit.

13 Por. J. E. Berendt, *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, Kraków 1979, s. 144 – 145. Berendt, opisując improwizację w jazzie, również powołuje się na jej podobieństwo do techniki *basso continuo*.

Umiejętność improwizacji była częścią warsztatu muzycznego każdego kompozytora i wykonawcy mniej więcej do początku XX wieku. Jak zauważają autorzy artykułu *The Essential Role of Improvisation in Musical Performance* Carol S. Gould i Kenneth Keaton, dziewiętnastowieczna tendencja zmniejszania się roli improwizacji spowodowana była rosnącym wyrafinowaniem komponowanych dzieł<sup>14</sup>. Im bardziej skomplikowana struktura, tym mniej miejsca na improwizację i tym trudniej o improwizację, która nie burzyłaby spójności dzieła. Drugiego powodu można upatrywać w wielości stylów wykonywanej muzyki. Kiedy Beethoven improwizował, robił to w duchu muzyki drugiej połowy XVIII wieku – zgodnie z ówczesnym kanonem stylistycznym. Obecnie, improwizujący wykonawca musiałby sprostać wymogom improwizacji w stylu epoki, z której pochodzi wykonywany utwór, uwzględniając odrębny charakter każdej z epok, co – biorąc pod uwagę zasięg repertuaru dzisiejszych sal koncertowych – byłoby zadaniem karkołomnym. Być może te same wymogi powodują, że improwizacja z dużym powodzeniem może funkcjonować w muzyce jazzowej. Pozostawiając na boku wszelkie uwagi historyczne, przyjrzyjmy się, na czym faktycznie polega improwizacja w muzyce jazzowej.

Muzyk jazzowy nie tworzy *ex nihilo*. Po pierwsze, podobnie jak wspomniany Beethoven, muzyk jazzowy również improwizuje zgodnie z konkretnym kanonem stylistycznym. W jego przypadku to kanon wyznaczony przez sam gatunek muzyki jazzowej, który po wstępnej krystalizacji najważniejszych elementów, do dzisiaj ulega przemianom, dając początek różnym odmianom stylistycznym w ramach jednego szerokiego stylu jazzowego. Nauka improwizacji jazzowej w dużej mierze opiera się na słuchaniu i kopiowaniu mistrzowskich improwizacji. Przez powtarzanie konkretnych zdań muzycznych, fraz czy całych wyimprowizowanych partii solowych, poznaje się – niekiedy świadomie – konstytutywne elementy stylu. Po drugie, co bardziej fundamentalne, muzyk jazzowy porusza się w konkretnym systemie melodyczno-harmonicznym i rytmicznym. Muzyka jazzowa w dużej mierze opiera się bowiem na wyrafinowanej dziewiętnastowiecznej harmonii funkcyjnej – gruntowna znajomość jej zasad oraz sprawne wykorzystanie ich w praktyce jest warunkiem koniecznym umiejętności zaledwie poprawnego improwizowania. Jazzowy muzyk jest w swoisty sposób ograniczony również przez warstwę rytmiczną i agogiczną – i to bardziej niż, dajmy na to, klasyczny pianista improwizujący kadencję, dla którego warstwa agogiczna jest podporządkowana subiektywnemu wyrazowi nie mniej niż

---

14 Zob. Carol S. Gould, Kenneth Keaton, *The Essential Role of Improvisation in Musical Performance*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 52, no. 2 (Spring, 2000), s. 144.

warstwa dynamiczna. Jazz, podobnie jak muzyka klasyczna opiera się na rytmie taktowym, jednak różnica polega na sposobie jego realizacji: w muzyce jazzowej przebieg kolejnych taktów musi być zgodny z obiektywnym pulsem. Po trzecie, improwizacja opiera się na z góry ustalonym planie harmonicznym, będącym częścią kompozycji, w której improwizacja się pojawia – najczęściej po ekspozycji tematu. Taki plan harmoniczny jest ściśle określony, podobnie jak określona jest formalna struktura dzieła oraz miejsce, w którym pojawia się część improwizowana przez solistę<sup>15</sup>. Nie jest zatem tak, że muzyk improwizujący w natchnieniu tworzy coś z niczego: jest związany formą, planem harmonicznym, regułami harmonii, obiektywnym pulsem, wyuczonym – mniej lub bardziej indywidualnym – stylem oraz bagażem własnych doświadczeń czy nawet wcześniej przygotowanym ogólnym planem konkretnej improwizacji<sup>16</sup>.

Ograniczenia dotyczące znajomości reguł teoretycznych, dopasowania do obiektywnego pulsu oraz znajomości formy utworu, wraz z nabraniem przez muzyka doświadczenia, przestają być ograniczeniami – tworzą strukturę, wewnątrz której muzyk uczy się poruszać. To samo doświadczenie, może być jednak przyczyną ograniczeń wynikających z nawyków i przyzwyczajęń. Intencją muzyka improwizującego jest bowiem każdorazowe zaskakiwanie słuchacza, wychodzenie poza dopracowane a przez to bezpieczne schematy.

---

15 Opis ten dotyczy najczęściej spotykanej praktyki w jazzie, kiedy solista improwizuje przy akompaniamencie realizowanym przez innych instrumentalistów. W nawias natomiast bierze improwizację kolektywną, improwizację całego dzieła od podstaw przez jednego instrumentalistę oraz nurt free-jazzowy, w którym improwizacja nie jest oparta na żadnym planie harmonicznym a ustalona, sztywna agogika też nie jest konieczna. Jednak, nawet w tych marginalnych zjawiskach, muzyk improwizujący daleki jest od tworzenia *ex nihilo*.

16 Por. Paul F. Berliner, op.cit., część II (Cultivating the Soloist's Skill), w szczególności rozdz. 9 (Improvisation and Precomposition: The Eternal Circle).  
Wątek ten zostanie pogłębiony w dalszej części pracy (r. 3.1).



## 1.4 Tożsamość wyimprowizowanego fragmentu dzieła

"– Dzieło sztuki? To złudzenie. To rzecz, co do której mieszczuch pragnie, aby, jeszcze istniała. To przeciwne prawdzie i przeciwne powadze. Prawdziwą i poważną jest jedynie owa bardzo krótko, skrajnie skoncentrowana chwila muzyczna... "17.

Jako punkt wyjścia niniejszych rozważań potraktujmy klasyfikację sztuki ze względu na sposób identyfikowania dzieła przedstawioną przez Nelsona Goodmana w *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*<sup>18</sup>. Sztukę, według niego, podzielić można na dwa rodzaje: autograficzną oraz allograficzną. Podział ten jest zupełny i rozłączny, czyli dopełnieniem klasy sztuk autograficznych jest klasa sztuk allograficznych. Przyjrzyjmy się, na czym polega ta klasyfikacja, by następnie – za Lee B. Brownem, autorem artykułu *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*<sup>19</sup> – poszukać w niej miejsca dla improwizacji muzycznej.

Sztukę autograficzną Goodman charakteryzuje jako sztukę, w obrębie której sensowne jest rozróżnienie na oryginał i falsyfikat<sup>20</sup>. Inaczej mówiąc, dziełem sztuki może być tylko ten konkretny przedmiot, który wyszedł spod rąk artysty. Tożsamość takiego dzieła oparta jest więc na ciągłości fizycznej. Jeśli kryterium ciągłości fizycznej zawodzi, jak to ma miejsce w przypadku ulotnej materii muzycznej, Goodman proponuje drugie rozwiązanie: tożsamość opartą na ciągłości innego typu – ciągłości, którą Lee B. Brown nazywa ciągłością logiczną lub strukturalną i która jest właściwa dla sztuki allograficznej. Tożsamość dzieła, w tym przypadku, wyznacza abstrakcyjna struktura, do której mamy dostęp za pomocą systemu znaków notacyjnych. Wykonanie danego dzieła muzycznego jest wykonaniem właśnie tego dzieła dzięki zgodności zagranego materiału ze strukturą zapisaną w partyturze<sup>21</sup>. Na gruncie sztuki allograficznej nie ma sensu rozróżnienie na oryginał i falsyfikat – jeden utwór muzyczny może być bowiem z powodzeniem wykonywany wielokrotnie i każde wykonanie, o ile jest zgodne z partyturą, w równej mierze reprezentuje to samo dzieło.

17 Tomasz Mann, *Doktor Faustus*, op. cit., s. 236.

18 Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976.

19 B. Brown, *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 54, no. 4 (Autumn, 1996)

20 Zob. Nelson Goodman, op. cit., str. 113

21 Zob. ibidem, rozdz. III, §4, rozdz. IV i rozdz. V, §2.

Pomimo przynależności muzyki w ogóle do kategorii sztuki allograficznej, istnieją powody, by sądzić, że muzyka improwizowana ma jednak więcej wspólnego ze sztuką autograficzną. Takim powodem – jak zauważa Brown<sup>22</sup> – jest bezpośredniość doświadczenia muzyki improwizowanej, podobna bezpośredniości znanej z doświadczenia obrazu. Napotkamy jednak na pewne problemy, gdy mając na uwadze efemeryczność zjawisk akustycznych, zadamy pytanie o sensowność rozróżnienia na oryginał i falsyfikat. Nie można bowiem porównać dwóch wyimprowizowanych partii solowych w ten sam sposób, co dwa obrazy, które mamy przed sobą. Problem polega na tym, że sytuacja, w której muzyk chciałby nas oszukać, sama w oczywisty sposób dostarcza dowodów fałszerstwa. Wyobraźmy sobie dość absurdalną sytuację: podczas pewnego koncertu trębacz oświadcza, że improwizacja, którą za chwilę usłyszymy w utworze *Seven steps to heaven*, będzie improwizacją zagrana przez Milesa Davisa 12 lutego w roku 1964 w Lincoln Center's Philharmonic Hall w Nowym Jorku. I nie chodzi mu o to, że będzie kopią tamtej improwizacji, tylko – chociaż trudno to sobie wyobrazić – dosłownie o to, że nią będzie. Dana improwizacja mogła mieć miejsce tylko raz: w konkretnym miejscu i czasie, a każda próba jej podrobienia wyjdzie na jaw nim się na dobre zacznie. Jeśli wspomniany trębacz powstrzyma się od zapowiedzi i dźwięk po dźwięku odtworzy improwizację Davisa, ktoś nieobeznany z twórczością Davisa może stwierdzić, że to, co usłyszał było oryginalną improwizacją – ale nie Davisa tylko nieuczciwego trębacza. Bardziej doświadczony słuchacz, dostrzegając podobieństwo do solowej partii Davisa z roku 1964, nie będzie się zastanawiać, co jest oryginałem a co falsyfikatem – oryginał z konieczności powstał wcześniej<sup>23</sup>.

Brown zwraca uwagę na to, że sam sposób powstania improwizacji ma znaczenie i w szczególności powoduje, iż improwizacja nie może być zaliczana do sztuki autograficznej. Wspomniana efemeryczność i bezpośredniość są aspektami pewnej fundamentalnej cechy improwizacji, którą Brown nazywa *obecnością*<sup>24</sup>. Muzyka tworzona jest tu i teraz, przed nami. Improwizacje należą do kategorii sztuki autograficznej nie ze

---

22 Zob. Lee B. Brown, op. cit., s. 335.

Dalsze rozumowanie, dotyczące umiejscowienia improwizacji w Goodmanowskim podziale, jest w dużej mierze oparte na rozumowaniu przedstawionym w tym artykule. Zob. Ibidem, §2 i §3.

23 Uczenie się i wykonywanie cudzych improwizacji jest znaną praktyką. Takie wykonanie może być plagiatem, co jednak różni się od Goodmanowskiej kategorii *forgery*. Najczęściej jest to jawne działanie, mające na celu złożenie swoistego hołdu autorowi oryginalnej improwizacji. Taka transkrypcja może obejmować zmianę instrumentu, a nawet dopisanie do wyimprowizowanej melodii słów, np. Kurt Elling śpiewający partię solową Johna Coltrane'a z utworu *Resolution*. Por. Kurt Elling, *The Man in the Air*, Blue Note 2003 i John Coltrane, *A Love Supreme*, Impulse! 1964.

24 Zob. Lee B. Brown, *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*, op. cit., s. 336.  
W oryginale: *presence*.

względu na sam efemeryczny charakter, a ze względu na to, że są procesami, działaniem. Nie posiadają ciągłości autograficznej: cechy niezależności raz powstałego dzieła od czasu.

Spróbujmy, zatem, innego rozwiązania: załóżmy, że improwizacja muzyczna – tak, jak muzyka w ogóle – należy do kategorii sztuki allograficznej. Pierwszym napotkanym problemem – według Browna – jest to, że sztuka allograficzna dotyczy dzieł muzycznych, które, w przeciwieństwie do improwizacji, podlegają wielokrotnym wykonaniom. Czy na pewno jedna improwizacja nie może być wykonana kilkakrotnie? Wyobraźmy sobie, że opisywany wcześniej trębacz wykonał improwizację nieodróżnialną od przytoczonej improwizacji Davisa z roku 1964. Inaczej jednak niż w poprzednim przykładzie, tym razem zagrał ją w sposób niezamierzony – nie znając oryginału. Zgodnie ze stanowiskiem Goodmana, nawet przypadkowe wykonanie danego utworu jest jego akustyczną egzemplifikacją. Możemy, zatem, wspomniane improwizacje potraktować, jako dwa wykonania zgodne z pewną partyturą. Nawet jeśli to konkretne solo Davisa nie zostało nigdy spisane i przedstawione w wersji nutowej, nie stanowi to przeszkody, bo bez trudu można to zrobić<sup>25</sup>. Brown zauważa jednak techniczny problem stosowalności europejskiej notacji muzycznej do muzyki, która zarówno pod względem melodyczno-harmonicznym jak i rytmicznym łączy w sobie elementy europejskie z afrykańskimi. Istnieje w muzyce jazzowej spora klasa zjawisk akustycznych, których notacja europejska nie obejmuje, czy wręcz traktuje jako wypaczenia. O ile swingowane ósemki – choć dość nieprecyzyjnie – można zanotować jako ćwierćnuta i ósemka wewnątrz trioli ćwierćnutowej, to trudno jest nanieść na partyturę którykolwiek *blue note*<sup>26</sup>. Można wyobrazić sobie odpowiednie przypisy nad nutami, podobne do przypisów dotyczących ekspresji (agogiki, dynamiki, artykulacji etc.). Doświadczony muzyk będzie wiedział jak wykonać tak zapisany utwór, jednak nie rozwiąże to naszego problemu: w systemie Goodmana takie przypisy nie odgrywają bowiem żadnej roli w identyfikacji dzieła sztuki, czyli ustalaniu zgodności wykonania z partyturą. Można też wyobrazić sobie rozszerzenie notacji muzycznej, tak, aby obejmowała wspomnianą klasę zjawisk akustycznych. Jednak – jak zauważa Brown – byłoby absurdem traktować improwizacje jako złożone odwzorowania wyimaginowanej partytury definiującej

---

25 Istnieje sporo publikacji, stosowanych w celach pedagogicznych, zawierających transkrypcje improwizacji jazzowych, np. *Charlie Parker Omnibook*, Atlantic Music Corp. 1978.

26 Dźwięki z tej grupy wychodzą poza system temperowany. Określa się je, w uproszczeniu, jako dźwięki niższe od niektórych składników skali majorowej o nieokreśloną wartość, mniejszą jednak od półtonu – najmniejszego interwału w systemie temperowanym, a zarazem najmniejszym interwałem, który można zapisać w europejskiej notacji muzycznej.

hipotetyczne dzieło<sup>27</sup>.

Dopuszczając przypadkową zgodność zjawisk akustycznych z partyturą, Goodman zdaje się traktować notację muzyczną w oderwaniu od rzeczywistej praktyki. Brown proponuje, by sztukę allograficzną traktować jako taką sztukę, w której identyfikacja dzieła opiera się tylko częściowo na zgodności z partyturą. Oprócz samej zgodności spełniony musi być dodatkowy warunek: intencjonalne lub kauzalne powiązanie z myślą kompozytora przekazywaną przez partyturę<sup>28</sup>. Takie doprecyzowanie pomoże nam dostrzec fundamentalną różnicę między improwizacją a wykonaniem danego dzieła muzycznego. Ta różnica polega właśnie na intencji: o ile intencją różnych wykonań danego dzieła W jest egzemplifikacja wcześniej znanego dzieła, jakim jest W, to intencją improwizacji jest sama czynność improwizacji. Porównując wspomnianą już improwizację Davisa z 1964 i przypadkowo bliźniaczą improwizację innego trębacza, bierzemy pod uwagę nie same zjawiska akustyczne, lecz proces jako całość. Pomimo podobieństw akustycznych, każda z nich jest wyjątkowym, spontanicznym działaniem posiadającym swoją estetyczną jednostkowość.

Improwizacja nie jest zatem ani sztuką autograficzną ani allograficzną. Nie ma takiego bytu, z którym improwizacja mogłaby być błędnie utożsamiona – ani bytu zwanego dziełem, którego egzemplifikacją byłaby dana improwizacja. Jest ona bowiem procesem o efemerycznym charakterze, unikalnym zdarzeniem, które rozgrywa się w momencie słuchania. Zdarzeniem, w którym nie jest ważna warstwa kompozycyjna czy wykonawcza rozpatrywana osobno – ważne jest to, co stało się możliwe w ramach rygoru improwizacji.

## 1.5 Doświadczenie muzyki improwizowanej

Nastawienie słuchacza poprzedzające doświadczenie estetyczne muzyki improwizowanej w pewnej mierze pokrywa się z nastawieniem związanym ze słuchaniem muzyki poważnej. Oczekuje się od muzyków wirtuozerii, ekspresji artystycznej, oryginalności, dojrzałości etc. Improwizacja muzyczna dodaje jednak do konwencjonalnego wykonania danego dzieła istotny element – ryzyko niepowodzenia<sup>29</sup>. Ryzyko, które stanowi ważny składnik doświadczenia muzyki improwizowanej. Skoro improwizacja obejmuje

27 Zob. Lee B. Brown, op. cit., s. 359.

28 Zob. Ibidem, s. 360.

29 Problem specyfiki doświadczenia muzyki improwizowanej zostanie pogłębiony w rozdziale czwartym.

jednoczesną czynność komponowania i wykonania, ryzyko musi dotyczyć obu płaszczyzn. Muzyk jazzowy jest w gorszej sytuacji zarówno od kompozytora, jak i muzyka wykonującego dane dzieło. Kompozytor, w przeciwieństwie do improwizującego muzyka jazzowego, może wielokrotnie sprawdzić, co napisał, zanim dzieło zostanie przedstawione publiczności. Ryzyko niepowodzenia na tej płaszczyźnie nie polega na możliwości popełnienia błędu – nie powiemy przecież, że kompozytor pomylił się komponując partię altówki w takcie dwudziestym szóstym w drugiej części sonaty<sup>30</sup>. Ten takt mógł znacznie wykraczać poza dany kanon i związane z nim zasady, mógł być po prostu słabo napisany, albo jedno i drugie. Podobnie muzyk improwizujący – nie może się pomylić w warstwie kompozycyjnej. Ryzyko dotyczy raczej tego, że w pośpiechu może skomponować frazę o małej wartości estetycznej. Możliwość pomyłki dotyczy za to samego wykonania – i to zarówno dzieła w muzyce poważnej jak i wykonania materiału komponowanego na bieżąco. Błąd w takim wypadku polega na niezgodności intencji z jej realizacją. Improwizujący muzyk jazzowy, w przeciwieństwie do muzyka wykonującego dzieło muzyczne, nie może wyćwiczyć tego, co gra przed publicznością. Taka pomyłka może być związana z brakiem doświadczenia, nie dość dobrym opanowaniem warsztatu, ale też gorszą kondycją psychiczną czy brakiem skupienia.

Słuchacz, mając to na uwadze, reaguje na drobne niedociągnięcia intonacyjne, rytmiczne, artykulacyjne zgodnie z nawykami właściwymi słuchaniu muzyki improwizowanej – to, co spotyka się z przyzwoleniem na gruncie muzyki improwizowanej, może być nie do przyjęcia na gruncie muzyki poważnej. Słuchając improwizacji solisty jazzowego, podążamy za jego myślą, śledzimy jego decyzje, odkrywamy tendencje. Jednocześnie pozwalamy mu zmieniać zdanie, rozmyślać się, porzucać niedokończoną myśl a potem do niej wracać etc. Philip Alperson pisze o podobieństwie doświadczenia improwizacji do sytuacji, w której ktoś do nas mówi: jesteśmy świadkami niezapośredniczonej wypowiedzi muzycznej, mamy dostęp do myśli kompozytora podczas procesu komponowania<sup>31</sup>. Aby być świadkiem danej unikalnej improwizacji, trzeba być w odpowiednim miejscu i czasie. Będąc tam nie możemy przewidzieć, co za chwile się zdarzy, co więcej, mamy świadomość, że improwizujący muzyk też tego nie wie. Ryzyko z tym związane oraz to, że jesteśmy świadkami procesu twórczego, powoduje u słuchacza swoistą ekscytację.

---

30 Oczywiście wykluczyć należy pomyłkę notacyjną. Mowa, bowiem, o pomyłce, która miałaby dotyczyć samej warstwy kompozycji.

31 Zob. Philip A. Alperson, op. cit., s. 24.

Jak powiedziano wcześniej, improwizacja w muzyce może mieć różny zasięg – może dotyczyć wybranego fragmentu dzieła lub całego utworu, ale może też dotyczyć samej warstwy wyrazowej, czyli dynamiki, agogiki i artykulacji. Czym się różni improwizacja w jazzie (obejmująca partię solową danego instrumentu na bazie zmian harmonicznym konkretnego utworu) od improwizacji pojawiającej się w interpretacji dzieła muzyki poważnej? Czy jest to różnica jedynie ilościowa? Można twierdzić, jak Carol S. Gould i Kenneth Keaton, że zarówno mniej lub bardziej rozbudowane partie solowe w jazzie, realizacja basso continuo w muzyce barokowej, kadencje w koncertach klasycznych jak i współczesne interpretacje różnych dzieł muzycznych zawierają improwizację tego samego typu – różnią się jedynie co do stopnia<sup>32</sup>. Takiemu traktowaniu improwizacji – jak się wydaje – słusznie sprzeciwia się wielokrotnie już przytaczany Lee B. Brown<sup>33</sup>. Istnieją powody, by sądzić, że różnica pomiędzy improwizacją w jazzie a improwizacją dotyczącą interpretacji pewnego utworu jest innego typu. Powody te związane są właśnie z doświadczeniem muzyki.

Słuchając po raz drugi danego utworu jazzowego wiemy, że improwizowane solo będzie inne, niż gdy słyszeliśmy ten utwór po raz pierwszy – nawet w przypadku tego samego solisty. Przeciwnie: słuchając po raz drugi wykonania danego dzieła muzyki poważnej, nie spodziewamy się żadnego nowego materiału dźwiękowego w stosunku do pierwszego wykonania, nawet jeśli miałyby to być wykonania niezwykle oryginalne. Tak, jak nie zdziwi nas dwa bardzo zbliżone do siebie wykonania tego samego dzieła, podobieństwo dwóch improwizacji może sugerować plagiat. Różnica między improwizacją a interpretacją nie jest funkcją akustycznych różnic pomiędzy poszczególnymi wykonaniami danego utworu jazzowego z jednej strony i utworu muzyki poważnej – z drugiej. Różnica ta wynika z wcześniejszego przyporządkowania improwizacji i wykonania utworu do różnych kategorii, co skutkuje innymi oczekiwaniami względem nich<sup>34</sup>.

Szczególnym przypadkiem doświadczenia muzyki improwizowanej jest jej doświadczanie przez muzyka, który ją tworzy. Improwizujący muzyk jazzowy, po pierwsze, opiera się na akompaniamencie realizowanym przez innych instrumentalistów – wzajemne słuchanie się w praktyce jazzowej jest niezmiernie ważne nie tylko dlatego, żeby zachować spójność agogiczną partii różnych instrumentów, lecz głównie ze względu na wzajemną inspirację muzyków, na dialog między nimi. Po drugie, improwizujący solista słucha sam

---

32 Zob. Carol S. Gould, Kenneth Keaton, op. cit.

33 Zob. Lee B. Brown, op. cit.

34 Zob. Ibidem, s. 363.

siebie. Próbując różnych możliwości, sprawdza, jak pomysł, który przed chwilą się zrodził, zabrzmiał na tle akompaniamentu. Słuchanie siebie w momencie tworzenia również spełnia rolę inspiracji. Sam muzyk nigdy do końca nie wie, jak zabrzmiał jeszcze niezrealizowany pomysł. Oczywiście spodziewa się odpowiednich dźwięków, zagranych z odpowiednim wyrazem, jednak sam pomysł, słyszany w wyobraźni, nigdy nie ma tej wyrazistości, co jego zrealizowanie. Usłyszenie tego pomysłu w kontekście całej struktury muzycznej: akompaniamentu i tego, co zagrane wcześniej, daje impuls do podejmowania kolejnych decyzji.

## 2. Emocje i ekspresja w muzyce

Problem emocji w muzyce rozpatrywany jest często w kontekście innych zagadnień z dziedziny estetyki muzyki: szerszego problemu znaczenia muzycznego oraz problemu ekspresji muzycznej. Wzajemne uwikłanie tych trzech pojęć oraz różne znaczenie im przypisywane wymagają ostrożnego formułowania pytań, ze szczególną dbałością o kolejność ich zadawania. Próba odpowiedzi na dane pytanie będzie sensowna, o ile pytanie to zostało zadane z uwzględnieniem konkretnego rozwiązania problemu z niższego szczebla. W przeciwnym wypadku nietrudno doprowadzić do bałaganu pojęciowego i sztucznych aporii. Jest to o tyle ważne, że stosunkowo łatwo pogubić się w gąszczu rozmaitych rozwiązań, do których konstrukcji użyto tych samych terminów, lecz w odmiennym znaczeniu, inaczej ze sobą powiązanych. Niezbędne będzie zatem – o ile nie chcemy zamykać się w ramach jednej teorii – wypracowanie wspólnej płaszczyzny dyskursu umożliwiającej zestawienie ze sobą różnych, ale równie interesujących, teorii. Teorie, do których będę się odwoływać to teoria Susanne Langer, Leonarda B. Meyera oraz Petera Kivy'ego.

W rozdziale tym interesować mnie będą następujące zagadnienia: o *jakich* emocjach można mówić w przypadku muzyki, jaka jest ich natura i na czym polega relacja między emocjami a strukturami dźwiękowymi. Inaczej: jak możliwa jest relacja umożliwiająca łączenie tych dwóch – wydawałoby się – odległych kategorii oraz *gdzie* są te emocje. Po wstępnym omówieniu zagadnienia znaczenia i emocji w muzyce, przejdę do rozważania niektórych kwestii związanych z problemem ekspresji w muzyce. O ile pierwszej części tego rozdziału będzie jeszcze towarzyszyć chęć utrzymania dość szerokiej perspektywy, tak w drugiej dokonam niezbędnych uściśleń, pewnego zawężenia, podsumowania i w końcu – kiedy wszystkie karty będą już na stole – krytyki niektórych rozwiązań przyjętych wcześniej.

Na tym etapie rozważania będą dotyczyć emocji w muzyce w ogóle. Aby zrozumieć specyfikę emocji związanych z improwizowaną muzyką jazzową, co będzie stanowić temat dalszych rozdziałów, należy przyrzeć się emocjom w muzyce w szerszej perspektywie. Ponadto większość z omawianych tutaj problemów – ze względu na dość dużą ogólność i poziom abstrakcji rozważań – jest niewrażliwa na rozróżnienie na muzykę improwizowaną oraz nieimprowizowaną.



## 2.1 Wprowadzenie do problematyki znaczenia i emocji w muzyce

Zarówno pojęcie znaczenia jak i pojęcie emocji na gruncie muzyki były i są przyczyną wielu sporów – równie często występujących wśród filozofów co kompozytorów, wykonawców i krytyków. O ile w przypadku pierwszego pojęcia spory dotyczą natury znaczenia w muzyce (a dokładniej tego, co stanowi jego przedmiot), o tyle w przypadku emocji związanych z muzyką zdania są podzielone i co do ich natury, i co do samego istnienia.

Leonard B. Meyer wskazuje na dwa fundamentalne stanowiska w kwestii znaczenia w muzyce. „Pierwsza zasadnicza różnica – powiada Meyer<sup>35</sup> – zachodzi między tymi, którzy utrzymują, że znaczenie muzyczne tkwi wyłącznie w obrębie samego dzieła, w spostrzeganiu związków występujących w muzycznym dziele sztuki, a tymi, którzy twierdzą, że oprócz abstrakcyjnych, intelektualnych znaczeń muzyka komunikuje też znaczenia, które w jakiś sposób odnoszą się do pozamuzycznego świata pojęć, czynności, stanów emocjonalnych i właściwości”. Pierwszą grupę Meyer nazywa „absolutystami”, drugą zaś – „referencjalistami”. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że – pomimo gorących sporów między referencjalistami a absolutystami – nie ma dostatecznego powodu, by twierdzić, że stanowiska te wzajemnie się wykluczają – nie ma zatem dostatecznego powodu, by odrzucić jedną grupę znaczeń muzycznych. Spory te „wynikają raczej ze skłonności do filozoficznego monizmu niż z jakiejś przeciwstawności logicznej między znaczeniami różnego typu”<sup>36</sup>. Co więcej, te dwa typy znaczeń mogą z powodzeniem współistnieć w jednym dziele.

Powyższy podział krzyżuje się z rozróżnieniem na dwa stanowiska estetyczne w kwestii związku emocji z muzyką (a dokładniej tego, czy taki związek istnieje). Te stanowiska określane są zwykle jako „ekspresjonistyczne” i „formalistyczne”. Ekspresjoniści utrzymują, że znaczenie muzyki wiąże się w pewien sposób z emocjami, formaliści zaś – przeciwnie. Ze skrzyżowania dwóch podziałów powinniśmy teoretycznie otrzymać cztery różne stanowiska, które roboczo można nazwać w następujący sposób: formalizm-absolutyzm, ekspresjonizm-absolutyzm oraz formalizm-referencjalizm i ekspresjonizm-referencjalizm. Z dwóch pierwszych stanowisk wynika, że zarówno formalista jak i ekspresjonista mogą być absolutystami, czyli mogą uważać znaczenie muzyczne za wewnątrzmuzyczne – różnica między nimi leży na poziomie rozumienia tych znaczeń:

---

35 L. B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, przeł. Antoni Buchner, Karol Berger, Kraków 1974, s. 11.

36 Ibidem, s.11

według formalisty rozumienie to jest natury czysto intelektualnej, ekspresjonista zaś wiązałby je raczej z pewnym przeżyciem emocjonalnym. Stanowiska te jednak – co wielokrotnie podkreśla Meyer – nie wykluczają się, lecz mogą być komplementarne. Rozpatrują one bowiem te same procesy muzyczne i podobne psychologiczne zachowanie z różnych uzupełniających się punktów widzenia. Następne dwa stanowiska lokują znaczenie muzyczne w czymś poza samą muzyką: ekspresjoniści w emocjach, formaliści zaś – w jakimkolwiek innym przedmiocie referencjalnym nie będącym emocją. Meyer – jak się wydaje – słusznie marginalizuje grupę formalistów-ekspresjonistów, mówiąc, że „niemal wszyscy referencjaliści są ekspresjonistami, wierzą bowiem, że muzyka komunikuje znaczenia emocjonalne (...)”<sup>37</sup>.

Mamy zatem trzy stanowiska w kwestii znaczenia i emocji, z czego dwa odnoszą się do emocji w muzyce i one będą nas interesować w dalszym ciągu niniejszej pracy. Są to stanowiska: ekspresjonisty-absolutysty oraz ekspresjonisty-referencjalisty. „Pierwsza grupa – powiada Meyer<sup>38</sup> – wierzy, że ekspresyjne znaczenia emocjonalne powstają jako reakcja na muzykę i że istnieją bez odniesienia do pozamuzycznego świata pojęć, czynności i właściwych człowiekowi stanów emocjonalnych, podczas gdy druga grupa twierdzi, że ekspresja emocjonalna zależy od rozumienia referencjalnej treści muzyki”.

## **2.2 Emocje związane ze znaczeniem wewnątrzmuzycznym**

Leonard B. Meyer obszernie opisuje, na czym polega znaczenie z punktu widzenia absolutystów – znaczenie wewnątrzmuzyczne (nierreferencjalne), które nazywa „zawartym” (*embodied*)<sup>39</sup>. Takie znaczenie zakłada, że to, na co wskazuje bodziec muzyczny, to nie pozamuzyczne idee, zdarzenia czy stany emocjonalne, lecz następstwa tego samego rodzaju co sam bodziec, czyli inne muzyczne zdarzenia. Możemy je rozumieć jako kompleks zależności zachodzących w strukturze dzieła – zależności ściśle związanych ze sposobem, na który struktury dźwiękowe oddziałują na słuchacza. Emocje zaś będą szczególną reakcją pojawiającą się w procesie rozumienia znaczeń zawartych. Psychologia – jak widać – nie pojawia się w momencie wprowadzenia do teorii emocji – jest ona obecna już na etapie

---

37 Ibidem, s.13.

38 Ibidem, s.13.

39 Ibidem, s. 50.

wyjaśnienia, na czym polega samo znaczenie w muzyce. Przyjrzyjmy się zatem bliżej stanowisku Meyera wraz z jego psychologiczną podbudową.

Powołując się na psychologiczną teorię emocji, głównie na prace J. Deweya, J. T. MacCurdy'ego i F. Paulhana, Meyer podejmuje analizę przeżycia (lub stanu) emocjonalnego (afektywnego) – tego, na czym polega i jak dochodzi do jego wzbudzenia, by następnie rozwiązania uzyskane na tym polu zastosować do opisu stanów emocjonalnych związanych z reakcją na muzykę. Różnica między stanem emocjonalnym i nieemocjonalnym (takim jak zimna kalkulacja, beznamiętne obserwowanie) nie tkwi w samym bodźcu czy też w reagującym podmiocie, lecz w związku pomiędzy nimi. „Związek ten – powiada Meyer<sup>40</sup> – musi być przede wszystkim tego rodzaju, aby bodziec wywołał w organizmie tendencję do myślenia lub działania w określony sposób”. Taki opis nie jest jednak jeszcze wystarczający – nie każda sytuacja, w której zarysowuje się tendencja prowadzi bowiem do reakcji afektywnej. Nie dojdzie do takiej reakcji, gdy tendencja zostanie zaspokojona bez zwłoki. Dobrze obrazuje to przykład przedstawiony przez Meyera: nałogowy palacz chcąc zapalić, sięga do kieszeni po papierosy – reakcja afektywna pojawi się tylko wtedy, gdy ich tam nie znajdzie. Gdy uświadomi sobie, że nie ma papierosów w domu, a wszystkie sklepy w okolicy są zamknięte, będzie niespokojny i poirytowany, zacznie reagować w sposób emocjonalny. Centralną tezę psychologicznej teorii emocji można zatem ująć w następujący sposób: „emocja lub afekt zostają wzbudzone wtedy, gdy tendencja do reagowania zostaje wstrzymana lub zahamowana<sup>41</sup>”. Tendencja może być zahamowana (jak w powyższym przykładzie), gdy z jakiegoś powodu nie może zostać zrealizowana. Możliwe są jednak – jako szczególne przypadki podpadające pod ogólną tezę – bardziej złożone sytuacje, kiedy tendencja zostaje zahamowana przez inną, przeciwstawną. Oprócz afektu wynikającego z zahamowania tendencji, rezultatem jest dodatkowo uczucie zmieszania i niepewności, które z kolei prowadzić może do nowej tendencji – tendencji do rozładowania zmieszania, do wyjaśnienia niepewności. Podobne uczucie niepewności i tendencja do wyjaśnienia mogą towarzyszyć sytuacji, w której nie tyle występują dwie sprzeczne tendencje, co – ze względu na niejednoznaczną i niejasną strukturę sytuacji – brak jakiegokolwiek wyraźnie zarysowanej tendencji.

Meyer, pogłębiając analizę przeżycia afektywnego, oddziela sam afekt od naturalnej i automatycznej reakcji afektywnej (np. dostosowanie się układu kostno-mięśniowego)

---

40 Ibidem, s.25.

41 Ibidem, s. 26.

z jednej strony i – w dużej mierze – wyuczonego zachowania afektywnego (np. pozy, wyraz twarzy, reakcje motoryczne) – z drugiej. Zachowanie afektywne dąży do standaryzacji i skodyfikowania. Jego celem na ogół jest bowiem komunikacja a dokładniej desygnowanie emocji. Jak zauważa Meyer, przy odpowiednio intensywnej stymulacji afektywnej, zachowanie afektywne staje się jednak bardziej naturalne i automatyczne, co z kolei powoduje jego nieodróżnicowanie i rozproszenie (np. płacz może towarzyszyć wielkiej radości jak i głębokiemu smutkowi). Powyższe stwierdzenia prowadzą Meyera do konkluzji na temat nieodróżnicowania samego afektu. To, co my nazywamy różnymi emocjami, jak gniew czy miłość, jest w rzeczywistości różnymi przeżyciami emocjonalnymi (afektywnymi). „Tak więc – podsumowuje Meyer<sup>42</sup> – jakkolwiek same afekty i emocje nie są zróżnicowane, to przeżycie afektywne jest zróżnicowane, ponieważ wymaga aktywności świadomości oraz poznania sytuacji bodźcowej, a ta zawsze jest zróżnicowana”. Skoro przeżycia afektywne różnią się od siebie ze względu na bodziec, nasuwa się pytanie o rodzaj przeżycia wywołanego przez bodziec muzyczny. Czy muzyka może wzbudzić w nas miłość, gniew, smutek czy radość? Na gruncie omawianego absolutyzmu muzycznego odpowiedź pozostanie negatywna. „Tak długo bowiem, jak długo sytuacja bodźcowa, muzyka, jest niereferencjalna (...), nie ma powodu oczekiwać, że nasze emocjonalne przeżywanie jej będzie referencjalne. Przeżycie afektywne, takie jak reakcja na muzykę, jest specyficzne i zróżnicowane, ale raczej w kategoriach muzycznej sytuacji bodźcowej niż w kategoriach bodźców pozamuzycznych”<sup>43</sup>. Niereferencjalność afektywnego przeżycia muzycznego, jako konsekwencja założenia o niereferencjalności bodźca muzycznego, jest według Meyera zasadniczą różnicą między przeżyciem muzycznym a przeżyciem niemuzycznym (lub szerzej – nieestetycznym)<sup>44</sup>. Dodatkowo wskazuje on na dwie różnice. Tendencje pojawiające się w przeżyciu muzycznym z konieczności ulegają rozwiązaniu, podczas gdy w codziennym przeżyciu często ulegają rozproszeniu. Przeżycie muzyczne jest znaczące właśnie ze względu na czytelny związek między tendencją a jej rozwiązaniem, doprowadzeniem do konkluzji. Ostatnia różnica dotyczy hamowania tendencji a dokładniej tego co może ją hamować: w muzyce czynnik hamujący – w przeciwieństwie do doświadczenia niemuzycznego – jest tego samego typu co bodziec aktywizujący tendencję.

---

42 Ibidem, s. 32.

43 Ibidem, s. 33.

44 Ibidem, s. 36.

Pomimo powyższych różnic doświadczenie muzyczne wiąże się z podobnymi przeżyciami afektywnymi co doświadczenie innego typu. Meyer przyjmuje jako założenie ogólność prawa afektu, zgodnie z którym – powtórzmy – emocja rodzi się wtedy, gdy tendencja do reagowania ulega zahamowaniu. Warto w tym miejscu uściślić, w jaki sposób Meyer rozumie ową tendencję do reagowania. Pojęcie to „obejmuje wszelkie automatyczne reakcje postaciowe<sup>45</sup>, zarówno naturalne, jak i wyuczone<sup>46</sup>. Aby jednak mówić o afekcie na gruncie muzyki, należy wskazać na specyfikę bodźca muzycznego, a dokładniej na to, w jaki sposób muzyka wzbudza i hamuje tendencje. Meyer stara się w tym celu sprowadzić ogólne, zapożyczone z psychologii, pojęcie tendencji do pojęć właściwszych doświadczaniu muzyki – do pojęć oczekiwania i zawieszenia. „Jeżeli tendencje – argumentuje Meyer<sup>47</sup> – są reakcjami postaciowymi o charakterze oczekiwań w szerszym tego słowa znaczeniu, obejmujących zarówno świadome, jak i nieświadome przewidywania, to nietrudno będzie zaobserwować, w jaki sposób muzyka może wywoływać tendencje”.

Oczekiwania mogą być bardziej lub mniej sprecyzowane. Dany fragment muzyczny może – w ramach pewnego stylu – wskazywać na swój dalszy ciąg w sposób jednoznaczny, czemu odpowiada równie jednoznaczne oczekiwanie ze strony słuchacza zaznajomionego z tym stylem. Kiedy jednak tendencja ulega zahamowaniu, czyli oczekiwanie to nie zostaje zaspokojone, pojawia się uczucie zawieszenia i niepewności co do dalszego przebiegu utworu. Stan zawieszania spowodowany jest tym, że dany fragment muzyczny – po niespełnieniu pierwotnego oczekiwania – można wiązać z kilkoma alternatywnymi i równie prawdopodobnymi następstwami. Podobne uczucia – i to z większą intensywnością – pojawiają się również wtedy, gdy dany przebieg muzyczny jest do tego stopnia niejasny i wieloznaczny, że nie wytwarza żadnego oczekiwania co do przyszłych zdarzeń. Wówczas mamy do czynienia z sytuacją opisywaną już wcześniej: wzbudzona zostaje tendencja do wyjaśniania, oczekiwanie wyjścia z niejednoznaczności i niewiedzy jako wyraz obawy oraz strachu – dyskomfortu, wynikającego z poczucia braku panowania nad sytuacją. Zawieszenie, jak widać, wiąże się z pewnym napięciem, które z kolei zostaje rozładowane – im większe zawieszenie i napięcie, tym większe rozładowanie po rozwiązaniu.

---

45 Reakcja postaciowa to – najogólniej mówiąc – seria zgodnych, czasowo i strukturalnie uporządkowanych, psychicznych lub motorycznych reakcji na dany bodziec. Naruszyć serię – a więc zahamować tendencję – można poprzez dezorganizację elementów reakcji postaciowej lub przez wpłynięcie na ich koordynację w czasie.

46 Ibidem, s. 38.

47 Ibidem, s. 39.

Mamy zatem trzy możliwe sytuacje: oczekiwanie spełnione jest bez zwłoki, oczekiwanie nie zostało spełnione a wówczas albo pojawiają się nowe oczekiwania albo – ze względu na wieloznaczność danego fragmentu – brak jakiegokolwiek nowego oczekiwania. Dwa ostatnie przypadki wiążą się ze stanem zawieszenia, niepewności, napięcia oraz chęcią jego rozładowania. O ile w pierwszym przypadku reakcja pozostanie prawdopodobnie nieświadoma, o tyle niespełnienie oczekiwania powodujące zakłócenie zachowania automatycznego i nawykowego wiązać się będzie z uświadomioną reakcją. Świadomość ta według Meyera nie musi się jednak wiązać z racjonalizowaniem swoich reakcji czy z refleksją na temat ich przyczyn. Może polegać jedynie na zdaniu sobie sprawy z obecności wcześniejszego oczekiwania i z uczucia zaskoczenia. W tym przypadku właśnie zahamowanie tendencji czy niespełnione oczekiwania przeżywane są raczej jako afekt niż świadoma refleksja. To, czy do głosu dojdzie świadoma aktywność intelektualna czy raczej napięcia psychiczne, wynikające z zahamowania tendencji, będą odczuwane jako afekt, uzależnione jest od wykształcenia i naturalnych skłonności psychicznych słuchacza. Rozważania te Meyer podsumowuje podstawową hipotezą swojej pracy: „Afekt albo odczuwana emocja wzbudzone są wtedy, kiedy oczekiwanie – tendencja do reagowania – aktywizowane przez muzyczną sytuację bodźcową jest czasowo zahamowane lub trwale zablokowane”<sup>48</sup>.

Skąd się biorą oczekiwania co do następstw muzycznych? Są one z jednej strony wynikiem znajomości określonego stylu muzycznego, z drugiej zaś – wynikiem sposobów ludzkiej percepcji. Daje to – po ustaleniu tego, co jest w danym stylu normą a co odchyleniem – możliwość mówienia o afektywnym charakterze dzieła muzycznego analizując samo dzieło, nie odwołując się do reakcji słuchacza, a więc, „zawartość subiektywna może być rozważana obiektywnie”<sup>49</sup>.

Warto w tym miejscu powrócić do szerszego problemu znaczenia w muzyce. Czym jest znaczenie w muzyce i jaki jest jego związek z emocjami na gruncie tak rozumianej teorii? Jak powiedziano wcześniej, według absolutystów muzyka nie niesie ze sobą żadnego referencjalnego znaczenia – znaczenie w muzyce związane jest ściśle z samą strukturą dźwiękową. Dźwięki nie wskazują na żadne stany emocjonalne, pozamuzyczne pojęcia czy przedmioty, lecz wskazują na inne dźwięki. „A więc – wnioskuje Meyer<sup>50</sup> – jedno muzyczne

---

48 Ibidem, s. 46.

49 Ibidem, s. 47.

50 Ibidem, s. 51.

zdarzenie (czy to dźwięk, czy fraza, czy cały odcinek) ma znaczenie, ponieważ wskazuje na inne muzyczne zdarzenie i każe nam oczekiwać go. (...) Muzyczne znaczenie zawarte jest – krótko mówiąc – wynikiem oczekiwania. Jeżeli na podstawie przeszłego doświadczenia teraźniejszy bodziec każe nam oczekiwać mniej czy bardziej określonego muzycznego zdarzenia będącego następstwem, to bodziec ten ma znaczenie”. Oczekiwanie jest zatem konsekwencją wcześniejszych doświadczeń, znajomości ciężów, napięć, tendencji występujących między dźwiękami, czyli wynikiem znajomości znaczeń muzycznych zrelatywizowanych do danego stylu muzycznemu. Afekt w tym kontekście jest pewną specyficzną reakcją na bodziec muzyczny, pojawiającą się w momencie, gdy oczekiwania z nim związane w pewien sposób zostaną pogwałcone – nie spotykają się ze spełnieniem. Co więcej, afekt ten pojawi się po spełnieniu pierwotnego warunku zahamowania tendencji, czyli zakłócenia nawykowego modelu reagowania, o ile słuchacz nie ma jednak skłonności do racjonalizacji swoich reakcji i świadomego przeżywania intelektualnego. W przeciwnym wypadku mamy do czynienia z czymś, co Meyer nazywa „obiektywizacją znaczenia”, która polega na traktowaniu danego znaczenia muzycznego jako obiektu refleksji. Jak już widzieliśmy wcześniej, taka intelektualna reakcja, obejmująca refleksję, racjonalizowanie swoich przeżyć, nie stoi w silnej opozycji do reakcji afektywnej. Chcąc złagodzić przeciwieństwo między reakcjami afektywnymi a intelektualnymi na muzykę, Meyer zmniejsza przepaść pomiędzy wspomnianymi wcześniej dwoma stanowiskami absolutystycznymi: formalistycznym i ekspresjonistycznym, różniącymi się właśnie w kwestii udziału emocji w przeżywaniu muzyki. Według Meyera są to stanowiska komplementarne. Opisują bowiem różne sposoby doświadczania tych samych procesów percepcyjnych, w ten sam sposób zależą od nawyków stylistycznych i sposobu mentalnej organizacji.

Przyjrzyjmy się teraz zupełnie inaczej rozumianym emocjom w muzyce – emocjom związanym z referencjalnym znaczeniem muzyki.

### **2.3 Emocje związane ze znaczeniem referencjalnym**

Przypomnijmy sobie najpierw, czym jest stanowisko nazwane przez Meyera referencjalizmem. Zgodnie z tym stanowiskiem muzyka komunikuje znaczenia, które wychodzą poza same dźwięki, odnoszą się one bowiem do pozamuzycznych pojęć, własności,

faktów oraz emocji. To, w jaki sposób przeżycie muzyczne kojarzone jest z przeżyciem pozamuzycznym, jest podstawową trudnością wszystkich teorii referencjalnych. Najczęściej przy próbie wyjaśniania tego zjawiska pojawiają się takie pojęcia, jak podobieństwo, konwencja, asocjacja i analogia. Ślad tak rozumianego referencjalizmu odnajdziemy już u Arystotelesa, który w *Polityce* na marginesie rozważań na temat udziału muzyki w wychowaniu zauważa podobieństwo między emocjami a muzyką. „Jest wielkie podobieństwo – pisze Arystoteles<sup>51</sup> – co do prawdziwej natury między rytmami i melodiami a gniewem i łagodnością, męstwem i rozważą i ich wszystkimi przeciwieństwami oraz innymi uczuciami etycznymi”.

Sposoby odnoszenia się struktur dźwiękowych do obiektów pozamuzycznych można podzielić na kilka rodzajów. Warto jednak wcześniej rozważyć, jakie warunki muszą być spełnione, aby móc sensownie mówić o funkcji referencji. Referencja – wydaje się – możliwa jest dzięki wspólnym danej grupie mechanizmom skojarzeń, które naprowadzają słuchacza na referencjalną treść muzyki, na jej konotacje, czyli na to, co muzyka desygnuje. Konotacja – zauważa Meyer – to „rezultat kojarzeń wiążących pewne aspekty organizacji muzycznej z doświadczeniem pozamuzycznym”<sup>52</sup>. Warunkiem takiej konotacji jest intersubiektywność, co oznacza, że „nie tylko mechanizm kojarzenia musi być wspólny dla pewnej grupy kulturowej, lecz że pojęcie czy wyobrażenie musi mieć to samo znaczenie dla wszystkich członków grupy”<sup>53</sup>. Kojarzenie – aby być wspólnym danej grupie – musi opierać się bądź to na pewnych konwencjach, bądź to na naturalnych podobieństwach między strukturami dźwiękowymi a przedmiotami niemuzycznymi, bądź też na jednym i drugim, a samo pojęcie, emocja, nastrój (czy ogólniej przedmiot referencjalny) musiało wcześniej ulec standaryzacji wewnątrz danej kultury.

Najbardziej naiwnym i dosłownym sposobem referencji jest imitacja. Znaczenie oparte jest w tym przypadku na naśladowaniu przez dźwięki muzyczne innych dźwięków – najczęściej naturalnych, niemuzycznych takich, jak: śpiew ptaków, wiatr, szum strumienia, uderzenie kopyt, głos ludzki etc. Choć takie onomatopieczne znaczenia muzyki stanowi podstawę muzyki programowej i nie można ich pominąć, to wydają się jednak najmniej interesujące z filozoficznego punktu widzenia. Znaczenia z tej grupy w najmniejszym stopniu zależą od kulturowych uwarunkowań – w tym sensie można powiedzieć, że są naturalne,

---

51 Arystoteles, *Polityka*, tłum. L. Piotrowicz, Ks. VIII, rozdz. 5, 1340a [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, t. I, Warszawa 2003.

52 L. B. Meyer, op. cit., s. 312.

53 Ibidem, s. 313.



opierają się bowiem jedynie na podobieństwie akustycznym.

Wskazuje się często na zupełnie odmienny mechanizm referencji – oparty w całości na utrwalonym w danej kulturze związku między strukturą dźwiękową a przedmiotem niemuzycznym. Taki konwencjonalny związek umożliwia wytworzenie się pewnych skojarzeń lub asocjacji<sup>54</sup>. Michał Piotrowski w eseju *Pojęcie wyrażania we współczesnej estetyce muzyki*<sup>55</sup>, podkreślając rolę tak rozumianych skojarzeń (asocjacji), zauważa, że „by jeden obiekt – muzyczny – mógł wywołać w świadomości wyobrażenie drugiego – niemuzycznego – potrzebny jest trwały związek między nimi (...)”<sup>56</sup>. Taki związek zaś pojawia się, gdy owe przedmioty współwystępują ze sobą – gdy wyobrażeniu jednego z nich często towarzyszy wyobrażenie drugiego. Jako przykład tak rozumianej asocjacji w eseju Piotrowskiego omawiana jest „VII Symfonia” Szostakowicza<sup>57</sup>, której I część wywołuje skojarzenia z marszem faszystowskich hord – i to nie ze względu na podobieństwo dźwięków i samego marszu, lecz właśnie ze względu na kulturowo utrwalony związek między tymi elementami. Aby przywołać na myśl maszerujące oddziały hitlerowskie, kompozytor zastosował środki dźwiękowe (miarowy stukot werbla, wysoki rejestr fletu piccolo) stylizujące muzykę, która rzeczywiście towarzyszyła oddziałom hitlerowskim. Skojarzenie w tym przypadku oparte jest istnieniu stałego intermodalnego związku asocjacyjnego, dzięki konwencji wyznaczonej przez współwystępowanie zjawisk, z których jedno jest zjawiskiem muzycznym, a drugie niemuzycznym – współwystępowanie na tyle częste, iż zjawisko muzyczne nawykowo przywołuje na myśl zjawisko niemuzyczne. W takim przypadku te dwa człony nie muszą być do siebie w żaden sposób podobne<sup>58</sup>. Taki rodzaj referencji nie umknął również uwadze Meyera. „Do skojarzenia – czytamy<sup>59</sup> – dochodzi przez kontakt, to znaczy: jeden z aspektów środków muzycznych oraz ich organizacji łączy się dzięki powtarzaniu z pewnym referencjalnym obrazem. (...) Organy na przykład kojarzą się słuchaczom

---

54 Pojęcie skojarzenia (lub asocjacji) jest na tyle szerokie, że może się z łatwością odnosić do każdego rodzaju znaczeń referencjalnych, co było widać wcześniej. Należy więc podkreślić, że w tym miejscu opisywany jest mechanizm asocjacji, której podłożem jest współwystępowanie powiązanych elementów – nie zaś na analogii czy podobieństwie występującym pomiędzy nimi.

55 Michał Piotrowski, *Pojęcie wyrażania we współczesnej estetyce muzyki* [w:] *Z filozoficznych problemów muzyki*, praca zbiorowa pod redakcją Michała Piotrowskiego, Poznań 1989.

56 Ibidem, s. 50.

57 Przykład ten był rozważany przez Zofię Lissę. Zob. Z. Lissa, *Rola kojarzeń w percepcji dzieł muzycznych* [w:] *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965.

58 Można się upierać, że w powyższym przykładzie takie podobieństwo występuje – ruch muzyczny w pewien sposób imituje ruch fizyczny, w tym przypadku – maszerujących żołnierzy. Takie podobieństwo jest jednak niewystarczające, aby doprowadzić do odpowiedniego skojarzenia. Jest ono możliwe dzięki istniejącemu wcześniej, kulturowo utrwalonemu związkowi – dzięki konwencji.

59 L. B. Meyer, op. cit., s. 313.

zachodnim z kościołem, a dzięki temu z pobożnością i przekonaniem oraz postawami religijnymi”.

Czy opisane powyżej dwa sposoby referencji (pierwsza oparta na imitacji, druga – na utrwalonej asocjacji) mogą prowadzić do treści emotywniej? W pierwszym przypadku odpowiedź będzie – z oczywistych względów – negatywna. Imitacja dotyczy bowiem – jak widzieliśmy – wyłącznie innych dźwięków. Co do drugiej grupy, to można wyobrazić sobie utrwalony związek asocjacyjny pomiędzy emocją (lub nastrojem) a dźwiękami. Na nim opiera się – jak się wydaje – odczytywanie znaczeń hymnów narodowych. Większość członków danej wspólnoty narodowej skłonna jest przypisać hymnowi swojego narodu silnie emotywny charakter – i to nawet, gdy słyszany jest hymn w wersji instrumentalnej. Na pytanie, jakie emocje lub nastrój wyraża hymn narodowy, większość bez wahania odpowie, że dumę, miłość (do ojczyzny), wzruszenie, patos etc. Wydaje się dość oczywiste, że emocje związane z hymnem nie są skutkiem samej struktury muzycznej, lecz właśnie pewnego związku asocjacyjnego, który utrwalany jest od najmłodszych lat poprzez specjalne okoliczności towarzyszące jego wykonaniom oraz – w nie mniejszym stopniu – przez jego warstwę liryczną. Na podobnej zasadzie Meyer łączył muzykę sakralną z odpowiednim nastrojem pobożności. Chociaż można – jak widać – wyobrazić sobie taką asocjację, której elementem jest emocja, to jednak wątpliwe, żeby ten sposób referencji stanowił podstawę tego, co nazywamy emotywnym znaczeniem muzyki.

Wydawać się może, że mechanizm kojarzenia struktur dźwiękowych z emocjami opiera się na czymś innym, że jest prostszy, mniej uwikłany kulturowo. Mechanizm ten – zdaniem wielu teoretyków – ufundowany jest na swoistym pokrewieństwie między dźwiękami a emocjami, na co wskazywał Arystoteles, pisząc, że „w melodiach samych zawiera się odzwierciedlenie przeżyć moralnych, co oczywistą jest rzeczą. (...) Zdaje się też istnieć pewne pokrewieństwo między duszą a melodiami i rytmemi”<sup>60</sup>. Wielu badaczy budując swoje teorie w oparciu o kategorie analogii – świadomie lub nieświadomie – nawiązuje właśnie do koncepcji Arystotelesa. Na czym jednak ta analogia polega? Między jakimi właściwościami struktury muzycznej a właściwościami referencjalnego przedmiotu niemuzycznego zachodzi? Odpowiedź na te pytania – na co zwraca uwagę Marek Piotrowski w cytowanym już eseju – wyznaczają dwa różne podejścia w ramach rozważanego stanowiska. „Za każdym razem – pisze Piotrowski<sup>61</sup> - chodzi o analogię między muzycznym

60 Arystoteles, *Polityka*, op. cit., Ks. VIII, rozdz. 5, 1340a-b.

61 Michał Piotrowski, op. cit., s. 56.

oraz niemuzycznym stanem rzeczy – jest to wszak analogia zachodząca pomiędzy i s t o t ą struktury muzycznej oraz i s t o t ą wyrażanego przedmiotu z jednej strony, z drugiej natomiast – między przebiegiem muzycznym oraz niemuzycznym z j a w i s k i e m<sup>62</sup>. Pierwsze podejście najlepiej reprezentowane jest przez koncepcję Susanne K. Langer<sup>62</sup>.

Punktem wyjścia dla Langer jest nowe – inspirowane filozofią Ernsta Cassirera – rozumienie znaczenia w muzyce, zgodnie z którym muzyka nie jest ani językiem dyskursywnym (posiadającym trwałe, konwencjonalne konotacje) ani bezpośrednią, spontaniczną ekspresją emocji – jest raczej symboliczną formą ich wyrazu. „Jeżeli muzyka – czytamy<sup>63</sup> – ma jakieś znaczenie, jest ono semantyczne, a nie symptomatyczne. (...) Jeżeli muzyka ma jakąś treść emocjonalną, <<ma>> ją w tym samym sensie, w jakim język <<ma>> swoją zawartość pojęciową – s y m b o l i c z n i e. (...) Muzyka nie jest przyczyną uczuć ani lekarstwem na nie, ale ich l o g i c z n ą e k s p r e s j ą<sup>64</sup>”.

Aby było to możliwe, muzyka musi posiadać „właściwości formalne, które byłyby analogiczne do tego, co (...) ma rzekomo symbolizować<sup>64</sup>. I dalej: „(...) struktury muzyczne logicznie przypominają pewne dynamiczne wzorce ludzkiego doświadczenia<sup>65</sup>, co z kolei skłania autorkę do konkluzji, że „istnieją pewne aspekty tak zwanego życia wewnętrznego – fizycznego czy umysłowego – które mają formalne właściwości podobne do właściwości muzyki – wzorce ruchu i odpoczynku, napięcia i odprężenia, zgody i niezgody, przygotowania, spełnienia, pobudzenia, nagłej zmiany itd.”<sup>66</sup>. Muzyka – chociaż odzwierciedla „ogólną formę uczucia”, jego „morfologię<sup>67</sup> w tym sensie, że nie wyraża gniewu, smutku czy innych uczuć dających się nazwać (na gruncie języka dyskursywnego są to emocje nieokreślone, emocje *in abstracto*) – to jednak „potrafi *odślaniać* naturę uczuć z dokładnością i wiernością, jakiej język nigdy nie osiągnie<sup>68</sup>. Związek muzyki i emocji

62 Pomijam autorów, takich jak D. Cook czy E. Ansermet, którzy – podobnie jak Langer – uważają, że wyrażanie treści emocjonalnych przez muzykę jest możliwe dzięki analogii (pierwszego rodzaju) a do tego wysuwają tezę o językowym statusie muzyki.

63 Susanne K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przeł. A. H. Bogucka, PIW, Warszawa 1976, s. 324.

64 Ibidem, s. 334.

65 Ibidem, s. 335.

66 Ibidem, s. 337.

67 Zob. Ibidem, s. 351.

68 Zob. Ibidem, s. 347. Aby uniknąć paradoksu, należy to rozumieć w następujący sposób: znaczenie muzycznego symbol (niedyskursywnego, przedstawieniowego) cechuje się dużą abstrakcyjnością (niekonkretnością) oraz dużą specyficznością (przeciwstawioną ogólności). Muzyka symbolizuje emocje w sposób abstrakcyjny tzn. uwzględniając niewiele ich aspektów – pomija się okoliczności powstania emocji, jej motywy etc. Nie możemy zatem określić czyja to emocja, a nawet, czy chodzi o smutek, melancholię czy radość. Jednocześnie te aspekty emocji, które zostały uwzględnione w symbolu muzycznym (jak np. jej dynamiczny przebieg) przedstawione są w sposób niezwykle precyzyjny i specyficzny. Jest to – jak się wydaje – echo problemu „najwyższej ogólności” i „najściślejszej określoności” Schopenhauera

w tym przypadku możliwy jest właśnie dzięki analogii zachodzącej pomiędzy istotą muzyki a istotą ludzkiego życia wewnętrznego – zarówno muzyka jak i doświadczenie wewnętrzne sprowadzalne jest do przeciwstawnej pary napięcia i odprężenia<sup>69</sup>. Łudząco podobnie o ekspresywnym znaczeniu muzyki opartym na analogii pisze Leonard B. Meyer: „Zarówno muzyka, jak i życie są doznawane jako dynamiczne procesy wzrostu i zaniku, aktywności i spoczynku, napięcia i odprężenia”<sup>70</sup>.

Jak wspomniano, referencja oparta na analogii może być pojmowana w dwojaki sposób w zależności od tego, między jakimi elementami ta analogia występuje: czy – jak to ma miejsce w koncepcji opisanej powyżej – między istotą przebiegu muzycznego i przeżycia emocjonalnego czy – dość ogólnie mówiąc – między strukturą zjawiska muzycznego oraz niemuzycznego. Przyjrzyjmy się, o jakie struktury chodzi i na czym ta analogia się opiera.

Przeżycie emocjonalne – oprócz pobudzenia nerwowego przybierającego odpowiednie zabarwienie w introspekcji – angażuje również motoryczny wyraz, inaczej ujęcie wewnętrznego napięcia na zewnątrz. Chodzi tutaj o wszelkie zachowania związane z wyrazem emocji, o rozmaite reakcje pantonimiczne, mimiczne czy wokalne. Ten właśnie, głównie motoryczny, wyraz emocji – a nie sama emocja – będzie w omawianym obecnie stanowisku analogonem struktury muzycznej. Zgodnie z tym stanowiskiem muzyka może odnosić się do pewnych emocji za pomocą analogii występującej między przebiegiem muzycznym a wyrazem danej emocji – analogii możliwej dzięki temu, w jaki sposób postrzegamy dźwięki, a dokładniej dzięki temu, że – jak zauważa Carl Dahlhaus – „przy

---

z dzieła *Świat jako wola i przedstawienie*.

Por. Piotr Gucałski, *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*. Kraków 2002, r. III, §3.

69 Zaznaczyć należy, że chociaż koncepcja Langer odwołuje się do pojęcia symbolu, wyrazu i znaczenia w muzyce to mówienie o niej w kontekście znaczeń referencjalnych może być kłopotliwe. Jej teoria bowiem – głównie za sprawą niestandardowego użycia pojęcia symbolu – skutecznie opiera się prostym klasyfikacjom. W przeciwieństwie do symbolu językowego muzyczny symbol jest „niespełniony” (cehuje go ambiwalencja treści i niejednoznaczność) oraz – co ważniejsze – jest „opalizujący” (nieprzezroczysty, wskazuje na samego siebie). Jak pisze Langer: „Jej [muzyki] życiem jest artykulacja, nie zaś wypowiedzanie sądów; ekspresyjność, a nie ekspresja”.

Problem polega na tym, że z jednej strony znaczeniem muzyki jest ogólna forma uczucia, czyli coś niemuzycznego, z drugiej natomiast – muzyka jest symbolem, który nie wychodzi poza samego siebie. Można – jak się wydaje – przyjąć, że jest to specyficzny referencjalizm – polegający nie na tradycyjnie rozumianym symbolizowaniu, lecz na ukazywaniu lub artykułowaniu ogólnego modelu doświadczenia wewnętrznego, czyli czegoś pozamuzycznego poprzez samoodniesienie. Jest to, innymi słowy, referencja silnie akcentująca niedyskursywność lub przedstawieniowość symbolu, na którym się opiera.

Dla kontrastu Enrico Fubini, autor *Historii estetyki muzyki*, omówienie teorii Langer umiejscowił w rozdziale zatytułowanym *Formalizm XX-wieczny* – tuż obok omówienia teorii Meyera.

Zob. Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 1997, s. 370.

70 L. B. Meyer, op. cit., s. 315.

śłuchaniu muzyki nieodparcie nasuwa się wrażenie ruchu<sup>71</sup>. Doświadczenie muzyki silnie wiąże się z ujęciem metaforycznym odwołującym się do kategorii kinetycznych: mówimy o dźwiękach różniących się wysokością, o szybkości postępu, intensywnością, ale też przypisujemy im – na zasadzie metafory – inne fizyczne własności: grubość, gładkość etc. „Muzyka – według pewnej *communis opinio*, w którą nikt, wydaje się, nie wątpi – jest dźwiękowym ruchem<sup>72</sup>”.

Zdaniem Petera Kivy'ego, autora książki *The Corded Shell - Reflections on Musical Expression*, muzyce możemy przypisać emotywny charakter właśnie dzięki podobieństwu przebiegu struktury muzycznej i przebiegu uzewnętrznionej reakcji emocjonalnej. Według niego to podobieństwo tkwi w samym kształcie czy konturze frazy. Systematyzując muzyczne środki wyrazu, obok kilku zwyczajowych, opartych na konwencji<sup>73</sup>, Kivy pierwszeństwo daje tym związanym z omawianą analogią, pisząc: „Niektóre z nich [środki wyrazu] odpowiadają ekspresywnym zachowaniom ludzkim, tak jak opadająca linia melodyczna i płacziwa appoggiatura kojarząca się z rozpaczą i rezygnacją obecną w ruchach ciała i melodyce głosu<sup>74</sup>. Opadająca linia melodyczna nie mogłaby jednak wyrażać rezygnacji, gdyby nie wyrażała jej odpowiednia „mowa ciała”. Muzyka zatem wyraża emocje w sposób pośredni a elementem pośredniczącym jest ruch wyrazowy człowieka. W konsekwencji, umiejętność odczytania ematywnej treści struktury muzycznej sprowadza się do znajomości konwencji, ale nie – tak, jak to było wcześniej – dotyczącej łączenia elementu muzycznego z pozamuzycznym, lecz konwencji, na mocy której łączymy emocje z jej objawem. „Muzyka – zauważa Meyer<sup>75</sup> – obrazuje (...) te sposoby zachowań (skonwencjonalizowane w celu lepszej komunikatywności), które zostały określone mianem <<desygnacyjnego zachowania emocjonalnego>>. W kulturze zachodniej na przykład smutek jest komunikowany za pośrednictwem specjalnego typu zachowania: ruchy ciała i zachowanie motoryczne bliskie

71 Carl Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, tłum. Zbigniew Skowron, Warszawa 2007, s. 96.

72 Ibidem. Podobnie rzecz ujmował Roger Scruton, mówiąc, że słyszenie dźwięku jako muzyki właściwe jest sferze intencjonalnej angażującej wyobraźnię oraz metaforę: muzyka słyszana jest jako ruch i życie. „We here this life and movement *in* and situate it in an imagined space, organized, as is the phenomenal space of our own experience, in terms of 'up' and 'down', 'rising' and 'falling', 'high' and 'low'. (...) To describe it [music – L. B.] we must have recourse to metaphor, not because music resides in an analogy with other things, but because the metahor describes exactly *what* we hear, when we hear sounds as music.” Roger Scruton, [w:] *The Aesthetics of Music*, Oxford 1992, s. 96.

73 Emotywny charakter muzyki, wg Petera Kivy'ego, opiera się na podobieństwie konturu (*contour model*) oraz na konwencji (*convention model*). Konwencja ta w dużej mierze rozumiana tak, jak opisywane wcześniej znaczenie oparte na utrwalonej asocjacji.

74 Peter Kivy, *The Corded Shell - Reflections on Musical Expression*, Princeton 1980, s. 83. Cytuję za: Anna Chęćka-Gotkiewicz, *Czy mamy obiektywne podstawy do orzekania, co wyraża muzyka?*, „Estetyka i Krytyka”, 3(2)2002.

75 L. B. Meyer, op. cit., s. 322.

minimum, wyraz twarzy odzwierciedlający kulturowy obraz smutku, zakres ekspresji głosowej ograniczony (...)"'. Element muzyczny z pozamuzycznym – powtórzmy – związany jest przez analogię struktur motorycznych. Tym elementem pozamuzycznym może być skonwencjonalizowana reakcja motoryczna lub – co było mniej podkreślane – akustyczna (wokalna). „Ponieważ muzyka może zawierać w sobie ruchy zróżnicowane za pomocą tych samych jakości, przeto <<muzyczne gesty nastroju>> mogą być podobne do behawioralnych gestów nastroju. W istocie rzeczy, ponieważ nastroje i uczucia osiągają swą najprecyzyjniejszą artykulację za pośrednictwem modulacji głosu, muzyka może z pewną precyzją naśladować dźwiękowy aspekt zachowania emocjonalnego”<sup>76</sup>. Czy samo podobieństwo jest jednak wystarczające? Kivy wskazuje na dodatkowy czynnik warunkujący odczytanie emotywniej własności danej struktury muzycznej, czynnik związany z mechanizmem towarzyszącym naszej percepcji muzyki. Słuchanie muzyki wiąże się z jej animowaniem czy ożywianiem. Przypisujemy – jak twierdzi Kivy<sup>77</sup> – słyszanemu fragmentowi własności emotywnie, bo nasza percepcja, w pewien naturalny sposób, nakierowana jest na wychwytywanie podobieństw do ruchu ciała. Jednocześnie nieświadomie dokonujemy swoistej ekstrapolacji własności psychicznych, których przejawem jest właśnie ta mowa ciała, na grunt muzyki – w ten sposób ją ożywiając.

Przebieg dźwiękowy może zatem na zasadzie analogii wyrażać pewną emocję upodabniając się – o czym była mowa wcześniej – do niej samej, do jej istoty, dynamiki. Inny rodzaj wyrażania, dokonującego się również z uwagi na analogię (opisaną powyżej) ma miejsce gdy analogonem struktury dźwiękowej jest przejaw emocji – wówczas również powiemy, że muzyka wyraża tę emocję. Różnica polega na tym, jaką drogą przebiega to wyrażanie: w pierwszym przypadku – bezpośrednio, w drugim – pośrednio. Wydaje się, że różnica dotyczy również wyrażanego stanu rzeczy, czyli emocji. O ile w pierwszym przypadku emocje w wysokim stopniu abstrakcyjne, cechowała je treściowa ambiwalencja (przeciwstawne z dyskursywnego punktu widzenia emocje mogły się spotkać z tą samą formą wyrazu), tak w drugim przypadku emocje są określone, dające się nazwać, powiązane

---

76 L. B. Meyer, op. cit., s. 324.

77 Por. Peter Kivy, *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*, Temple University Press, 1989. Kivy pisze: „Music is expressive of the emotions not just because it resembles expressive behavior...but...because we, for whatever reason, tend to animate our perceptions, and cannot but see expressiveness in them, any more than we can help seeing expressiveness in the Saint Bernard's face (s. 62)”. I dalej: „The perception of that analogy to human expressive behavior must lie at some deeper, non-conscious and pervasive level, although we can, of course, bring it to consciousness by analysis and scrutiny if we wish (s. 172-173)”. Cytat za: Derek Matravers, *The Experience of Emotion in Music*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 61, no. 4 (Autumn, 2003).

konwencją ze swoim przejawem. Emotywny charakter muzyki jest w tym przypadku czytelny w podobnym stopniu co ludzkie zachowania.

Podsumowując, emocje związane z referencjalnym znaczeniem muzyki różnią się od siebie sposobem referencji, ale też tym, co kryje się za pojęciem emocji. Poza pierwszym rodzajem – akustyczną imitacją, opisane wyżej sposoby referencji umożliwiają łączenie przebiegów muzycznych z emocjami. I tak, w niniejszej analizie wyłoniły się dwa stanowiska: w ramach pierwszego z nich referencja oparta jest na nawykowej asocjacji, drugie stanowisko – które w dalszym toku pracy będzie nas interesować najbardziej – odwołuje się do pojęcia analogii występującej pomiędzy strukturą muzyczną a abstrakcyjną formą przeżycia emocjonalnego lub przejawem tego przeżycia.

#### 2.4. Pojęcie muzycznej ekspresji na tle dotychczasowych rozważań

„Tak, podziw i smutek dziwnie się ze sobą stapiały przy odczytywaniu tej muzyki.

>>Jakież to piękne!<< – wołało serce – a przynajmniej moje serce tak wołało –

>>I jakie smutne!<<”<sup>78</sup>.

Na tym etapie warto zastanowić się, jaki jest związek emocji, o których była wcześniej mowa, z dość niejednoznacznym pojęciem ekspresji. Niejednoznaczność ta w dużej mierze związana jest właśnie z tym, w jaki sposób łączymy te dwa pojęcia – pojęcie muzycznej ekspresji i emocji.

„Otóż – jak pisze Piotrowski<sup>79</sup> – w świetle ustaleń akceptowanych przez ogół badaczy-estetyków, mielibyśmy do czynienia z t r z e m a przynajmniej pojęciami ekspresji”. Pojęcia te różnią się ze względu na to, z jakim elementem ciągu „artysta-dzieło-odbiorca” ekspresję wiążemy. Będą to odpowiednio: (1) poziom kompozytora i wykonawcy – zjawisko wyrażania własnych stanów emocjonalnych poprzez muzykę: muzyka wyraża stan emocjonalny jej twórcy; (2) poziom dzieła muzycznego – zjawisko wyrażania emocji (rozumianej wówczas jako emocja ponadjednostkowa, *in abstracto*), co się często wiąże z przypisywaniem

78 Tomasz Mann, op. cit., s. 200.

79 Michał Piotrowski, op. cit., s. 40.

utworowi właściwości emotywnych; (3) poziom słuchacza – zjawisko wzbudzania stanów emocjonalnych<sup>80</sup>. Podkreśla się przy tym, że stanowiska akcentujące odpowiednio każde z tych sensów są logicznie niezależne: to, że kompozytor odczuwał smutek podczas pisania swojego dzieła, nie oznacza, że dzieło to wyraża jakikolwiek smutek i na odwrót. Podobnie, ani jedno ani drugie nie musi się wiązać z przeżywaniem smutku przez słuchacza. Problem z takim ujęciem polega jednak na tym, że nie do końca wiadomo, czy na poszczególnych poziomach chodzi o ten sam typ emocji czy też zupełnie inny. Czy do utrzymania byłoby stanowisko, zgodnie z którym słuchacz na widowni rzeczywiście odczuwa smutek wykonawcy – a ten z kolei smutek kompozytora? Wydaje się, że nie. Jednocześnie jednak zgodzimy się, że muzyk na scenie coś wyraża (niezależnie od tego, w jakim nastroju był w dniu występu), a słuchacz często doznaje rozmaitych wzruszeń. Prześledźmy wspomniane wyżej trzy poziomy związane z ekspresją.

Jak powiedzieliśmy wcześniej, muzyka desygnuje (ściślej: konotuje, symbolizuje, przedstawia) obiekt pozamuzyczny – muzyka jest jego znakiem. W tym kontekście, ekspresja muzyczna jawi się jako wyrażanie treści referencjalnej<sup>81</sup> w szczególności emocji, jako wyrażanie przysługujące raczej samej muzyce i z tym poziomem związana w sposób oczywisty – ekspresja jest bowiem możliwa właśnie dzięki temu, że muzyka symbolizuje daną emocję. Wydaje się przy tym, choć nie trudno tutaj o pomyłkę, że ekspresja ta przebiega niezależnie od konkretnych uczuć przeżywanych w chwili tworzenia przez kompozytora lub wykonawcę. Rozpatrzmy najpierw poziom artysty. Pytanie, które nas interesuje dotyczy tego, na ile poziom artysty uczestniczy w tak rozumianym zjawisku ekspresji. Czy kompozytor *musiał* odczuwać smutek tworząc dzieło, któremu przypisujemy smutny charakter (lub inaczej: którego treścią referencjalną jest uczucie smutku)? Czy muzyk wykonujący dany utwór *musi* – aby w miarodajny sposób oddać intencje kompozytora – na czas koncertu

---

80 Por. Ibidem. Piotrowski wyróżnia trzy rozumienia pojęcia ekspresji w nieco odmienny sposób: (1) wyrażanie emocji (w dalszym ciągu omawianej pracy okazuje się, że mogą to być (a) emocje konkretnego człowieka – ekspresja naturalna lub (b) emocje abstrakcyjne), (2) ewokowanie emocji oraz (3) przysługiwanie dziełu cech quasi-psychicznych. Taka systematyzacja napotkałaby jednak na pewien kłopot w kontekście dalszych rozważań. W teoriach omawianych przeze mnie filozofów – głównie anglojęzycznych – daje się zauważyć pewna konwencja polegająca na utożsamianiu znaczenia (1)(b) z (3). Z kolei znaczenia (1)(a) i (1)(b) są na tyle od siebie odległe, że pewną niewygodą techniczną byłaby zgoda na ich wspólny mianownik. Jest to zapewne spowodowane odmiennymi tradycjami filozoficznymi: Piotrowski – przeciwstawiając sobie pojęcia wyrażania i ewokowania – powołuje się na systematykę H. Elzenberga, W. Tatarkiewicza (ekspresja „wąsko” i „szeroko” rozumiana) oraz S. Ossowskiego (ekspresja „czynna” i „bierna”).

81 Zgodnie z zapowiedzią w dalszej części pracy interesować nas będzie głównie referencja oparta na pojęciu analogii: analogii między przebiegiem muzycznym a abstrakcyjną formą uczucia (Langer) z jednej strony lub przejawem specyficznej emocji – z drugiej (Kivy).



wywołać w sobie smutek? Carl Philipp Emanuel Bach pisze<sup>82</sup>: „skoro muzyk może poruszyć ludzi tylko wówczas, kiedy sam jest poruszony, z konieczności więc musi być zdolny wywołać w sobie wszystkie te uczucia, które chciałby wzbudzić w swoich słuchaczach; przekazuje im swoje uczucia i w ten sposób bardzo łatwo wzbudza w nich współodczuwanie”. Taki pogląd, zgodnie z którym muzyka jest bezpośrednim wyrazem emocji przeżywanych przez artystę, zwany przez Susanne Langer teorią autoekspresji<sup>83</sup>, był popularny na przestrzeni wieków. Jako jego przedstawiciele Langer wymienia Roussou, Kierkegaarda, Crocego, Riemanna ale też kompozytorów: Beethovena, Shumana czy Liszta. Langer taką teorię odrzuca. Muzyka – co stanowczo podkreślają zarówno Langer jak i Kivy – wyraża emocje ponadjednostkowe (abstrakcyjne, niekonkretne). Langer wydaje się formułować silniejszą tezę: „(...) przekonanie, iż muzyka jest przede wszystkim formą autoekspresji bardzo szybko okazuje się paradoksalne; z filozoficznego punktu widzenia już od samego początku nie ma ono szansy”<sup>84</sup>. Langer wskazuje tym samym na denotatywny i konotatywny charakter muzyki, która – podobnie jak język – oderwała się od swojego źródła, czyli pierwotnych emocjonalnych okrzyków czy zawodzeń. „Zwykła autoekspresja – argumentuje Langer<sup>85</sup> – nie wymaga formy artystycznej. Linczująca grupa wyjąca pod szubienicą, kobieta załamując ręce nad chorym dzieckiem, kochanek, który właśnie uratował swą najdroższą z wypadku i stoi drżący (...) – dają upust intensywnym uczuciom, lecz podobne sceny nie są asumptem do muzykowania, a już najmniej do komponowania muzyki”. Jako podobny argument – który również znajdziemy u Langer – można przytoczyć pewną trudność, na jaką natrafiłby zarówno kompozytor jak i wykonawca, gdyby teoria autoekspresji była prawdziwa. Silne emocje domagają się natychmiastowego wyrazu – proces komponowania zaś jest najczęściej procesem złożonym, czasochłonnym, wymagającym skupienia i namysłu. Po drugie, trudno wyobrazić sobie muzyka, który wraz ze zmieniającym się nastrojem kolejnych części utworu umiałby na zawołanie wprowadzić się w odpowiedni

---

82 Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch uber die wahre Art, das Klevier zu spielen*, Leipzig 1925, cz. I, s. 85. Cyt. za S. Langer, op. cit., s. 320.

83 Aby uniknąć nieporozumień, należy uściślić, w jaki sposób Langer rozumie stanowisko, które odrzuca. Z przytoczonej przez Langer wypowiedzi Bacha oraz z tego, co pisze sama autorka wynika, że po pierwsze chodzi o ekspresję emocji przeżywanych dokładnie w momencie tworzenia. Inaczej Langer podkopałaby podstawy własnej teorii, zgodnie z którą artysta poprzez formy symboliczne wyraża wiedzę o życiu wewnętrznym człowieka nabytą przede wszystkim w doświadczeniu własnej subiektywności. Po drugie zaś chodzi o silną wersję teorii autoekspresji, zgodnie z którą muzyka zawdzięcza swoje znaczenie wyłącznie dzięki autoekspresji, na co wyraźnie wskazuje wypowiedź Bacha a zwłaszcza sformułowanie: „z konieczności więc musi”.

84 Susanne K. Langer, op. cit., s. 322.

85 Ibidem, s. 323.

stan ducha – zestrojony z charakterem *allegro*, *adagio* czy *presto*. Choć sama intencja odrzucenia sentymentalnej teorii autoekspresji wydaje się słuszna, to po bliższym przyjrzeniu się argumentacji napotkamy na pewne trudności. Są to trudności wynikające głównie z silnego uwikłania zagadnienia autoekspresji w główną problematykę, którą zajmuje się Langer – a dokładniej w argumentację na rzecz tego, że muzyka jest symbolem a nie sygnałem<sup>86</sup>. Zanegowanie autoekspresji – w odczuciu Langer – jest konieczne, aby dowieść swojej głównej tezy o symbolicznym charakterze muzyki. Rozumowanie Langer przebiega w dużym uproszczeniu tak: (1) muzyka nie jest formą autoekspresji, a (2) autoekspresję utożsamiać można z sygnalicznością muzyki, więc (3) muzyka nie jest sygnałem emocji artysty, a ponieważ (4) jeśli dany znak nie jest sygnałem, to jest symbolem, to (5) muzyka jest symbolem<sup>87</sup>. Wprawdzie dowiedzenie, że muzyka nie jest sygnałem, wystarczy, aby udowodnić, iż ma charakter symboliczny, to nie jest to jednak konieczne. Klasa symboli i sygnałów nie tworzy bowiem – jak chciała Langer – podziału rozłącznego (istnieje klasa symboli, które są jednocześnie sygnałami)<sup>88</sup>. Swój symboliczny charakter muzyka zawdzięcza temu, że jest w stanie samodzielnie przekazywać treści nowe dla odbiorcy (odwołuje do jakiegoś pojęcia czy wyobrażenia). Ponadto – jak wykazuje Guczalski<sup>89</sup> – muzyka nie jest sygnałem: słuchaczowi nie jest bowiem znana żadna korelacja egzystencjalna (konwencjonalna lub naturalna) pomiędzy utworem muzycznym a emocjami odczuwanymi przez jego twórcy. To, co udało się pokazać Langer to fakt, że muzyka nie jest sygnałem, czyli fakt, że znaczenia muzyki nie można upatrywać w uczuciach przeżywanych przez muzyka w momencie tworzenia. Było to możliwe dzięki utożsamieniu teorii autoekspresji z tezą o sygnalicznym charakterze muzyki – dla Langer odrzucenie jednej z nich oznaczało odrzucenie drugiej. Problem – jak się wydaje – tkwi w swoistym rozumieniu pojęcia autoekspresji i w niepotrzebnym wikłaniu go w problematykę muzycznego znaczenia. Negacja tezy, zgodnie z którą muzyka jest sygnałem, w żadnym razie nie implikuje tezy

---

86 Dokładną analizę teorii Langer (zwłaszcza pod kątem rozmaitych uściśleń pojęć semiotycznych wykorzystywanych – często niekonsekwentnie – przez Langer) można znaleźć w pracy Piotra Guczalskiego, op. cit.

87 Jest to schemat argumentacji przedstawionej w wielokrotnie cytowanej książce *Nowy sens filozofii*. Przy czym warto zauważyć, że argumentacja ta czasem przebiega w odwrotnym kierunku: muzyka nie jest sygnałem ani autoekspresją, ponieważ jest symbolem.

88 Odwołuję się do powszechnie przyjętego rozumienia sygnału oraz symbolu. „Wszelkie (...) znaki, które mogą występować samodzielnie, spełniają zasadniczo dwie funkcje: albo przekazują nowe dla odbiorcy koncepcje (przekazują esencję rzeczy, zjawisk czy sytuacji), albo informują [dzięki znanej korelacji egzystencjalnej – dop. Ł. B] o faktycznym, rzeczywistym istnieniu pewnych obiektów, zachodzeniu pewnych zjawisk czy stanów, tj. o egzystencji. Te pierwsze nazywamy symbolami, te drugie sygnałami.” Zob. Piotr Guczalski, op. cit.

89 Zob. Piotr Guczalski, op. cit., r. III, §1.

o możliwości muzycznej autoekspresji. To, że muzyka na nie jest sygnałem uczuć jej twórcy (inaczej: to, że uczucia przeżywane w czasie tworzenia muzyki nie stanowią jej znaczenia) nie oznacza bowiem, że takie uczucia (zbieżne z symbolicznym znaczeniem muzyki) nie mogą mieć miejsca. Powtórzmy, cytując Guczalskiego: „(...) pomiędzy znaczeniem ekspresywnym dzieł sztuki a rzeczywistymi treściami psychicznymi artysty nie zachodzi stała, znana odbiorcom korelacja egzystencjalna [czyli muzyka nie jest sygnałem – dop. Ł. B]. Konkluzja taka nie wyklucza jednak, że utwór muzyczny może czasem być wyrazem rzeczywistych treści psychicznych artysty, podobnie jak fakt, że obraz nie musi być przedstawieniem realnie istniejącego obiektu nie wyklucza ewentualności, że czasem może nim być”<sup>90</sup>. Jest tak właśnie z powodu niezależności pojęcia muzycznej autoekspresji względem symbolicznego znaczenia muzyki. „Nawet jeśli jakiś utwór byłby w istocie wyrazem rzeczywistych treści psychicznych artysty, wiedza o tym nie jest konieczna dla zrozumienia symbolicznego znaczenia utworu”<sup>91</sup>.

Podobne stanowisko do przedstawionego powyżej reprezentuje Peter Kivy. Aby podkreślić niezależność emocji odczuwanych przez muzyka w chwili tworzenia oraz emocji przypisywanych samemu dziełu muzycznemu, Kivy wprowadził następujące rozróżnienie: „wyrażać emocje” oraz „być ekspresyjnym (dzięki posiadanemu nastrojowi)”<sup>92</sup>. Wyobraźmy sobie następujące stwierdzenia: (1) utwór *Blue in green*<sup>93</sup>, wykonany przez kwintet Milesa Davisa, zarejestrowany drugiego marca roku 1959 w Nowym Jorku, wyraża smutek, (2) utwór *Blue in green* (to samo wykonanie) jest ekspresyjny dzięki nastrojowi smutku – czy na zasadzie animizującej metafory: jest smutny. Przy pewnym rozumieniu sformułowania „wyraża smutek”, stwierdzenia te moglibyśmy ze sobą utożsamić – aby uniknąć jednak nieporozumień związanych z wieloznacznością tego zwrotu, Kivy zastąpił jedno ze znaczeń tego zwrotu opisowym zwrotem „być ekspresyjnym...”. Jak pamiętamy, Kivy postulował, że muzyka może posiadać emotywny charakter ze względu na upodabnianie się do mowy ciała, będącej konwencjonalnym przejawem danej emocji – ta emocja pozostaje na poziomie samego dzieła muzycznego, jako jego obiektywna cecha (czy posiadana treść referencjalna)<sup>94</sup>.

---

90 Ibidem, s. 222.

91 Ibidem, s. 151.

92 Zob. Peter Kivy, *The Corded Shell*, op. cit. Tłumaczenie własne. W oryginale jest to: „to express” i „to be expressive of”.

93 Miles Davis, *Kind of blue*, Columbia 1959.

94 Zaskakujące może być mieszanie cech emotywnych z referencjalną treścią utworu. Treść ta – jak pamiętamy – związana jest z symbolicznością muzyki. Symbol muzyczny jest niedyskursywny, jest symbolem przedstawieniowym, tzn. takim, który w jakiś sposób sam upodabnia się do obiektu swojej referencji. Nie powinno zatem dziwić, że struktura muzyczna, która upodabnia się do zachowania smutnego człowieka

Intencją wprowadzenia takiego rozróżnienia jest właśnie chęć uniezależnienia emocji symbolicznie wyrażanej przez dzieło od emocji odczuwanej przez artystę w chwili tworzenia. Aby lepiej pokazać dwuznaczność stwierdzenia (1), należałoby dalej zapytać, o jakich emocjach jest mowa. Czy chodzi o emocje Milesa Davisa, współkompozytora Billa Evansa a może chodzi o sumę emocji całego kwintetu – emocji, które pojawiły się tamtego dnia w studiu podczas rejestrowania utworu *Blue in green*? Dwuznaczność pojawia się dopiero, kiedy rozpatrzymy zasadniczo inną możliwość odpowiedzi na to pytanie, odpowiedzi, przy której stwierdzenie (1) i (2) są tożsame – utwór ten wyraża smutek *in abstracto*. To, co odczuwali muzycy w momencie wykonywania tego utworu jest niezależnym faktem od obiektywnej cechy tego utworu – cechy bycia ekspresyjnym (dzięki swojemu nastrojowi) czy cechy bycia smutnym. Aby odpowiedzieć na pytanie, w jakim nastroju był Miles Davis podczas wykonywania *Blue in green* w ramach słynnej sesji w roku 1959, należałoby odwołać się do jego notatek czy autobiografii lub wspomnień muzyków pracujących z nim w tamtych dniach. W przeciwieństwie do Langer, Kivy nie wyklucza możliwości autoekspresji, nie wyklucza tego, że utwór może wyrażać konkretny smutek muzyka odczuwany w chwili wykonywania lub komponowania smutnego utworu – sam nastrój utworu (cecha bycia ekspresyjnym ze względu na swój nastrój) nic nam nie mówi o stanie psychicznym jego twórcy lub wykonawcy.

Innym problemem często powracającym w dyskusjach dotyczących ekspresji muzycznej jest zdolność muzyki do wywoływania emocji w słuchaczu. Inaczej mówiąc, należy zadać pytanie o to, czy można sensownie mówić o zależności między referencjalnymi emocjami w muzyce a emocjami słuchacza. Czy po wysłuchaniu utworu *Blue in green* stajemy się smutni, po wysłuchaniu *Joy Spring* Clifforda Browna radośni? Czy *In the sentimental mood* Duke'a Ellingtona wprowadza nas w sentymentalny nastrój? Czy muzyka naprawdę posiada taką siłę, żeby stać się obiektem naszych emocji? Nie chodzi przy tym o jakieś specjalne „muzyczne” emocje, tylko o te przeżywane na co dzień, jak radość, smutek, gniew, miłość lub inne uniesienia, których język nie jest w stanie nazwać.

Dla Langer zagadnienie to jest silnie powiązane z problemem autoekspresji – możliwość wylewania swoich emocji na papier nutowy oraz współodczuwanie słuchacza wspólnie tworzą „sentymentalną” teorię, która staje się obiektem jej krytyki. Według Langer muzyki nie można traktować ani jako symptom zapowiadającego emocje ani jako bodźca,

---

może być nazywana jako symbolizująca smutek a jednocześnie smutek może być określony własnością tej struktury.

który je wywołuje. „Muzyka – pisze Langer – nie jest przyczyną uczuć, ani lekarstwem na nie (...)”<sup>95</sup>. Autorka przestrzega przed pomyleniem symbolu, „który pozwala nam w y o b r a z i ć sobie odpowiadający mu przedmiot, ze znakiem, który sprawia, że reagujemy na jego znaczenie”<sup>96</sup>. Aby tego uniknąć niezbędny jest dystans psychiczny – zarówno po stronie muzyka, jak i słuchacza.

Podobną krytykę znajdziemy również u Kivy'iego. Jego argumenty wymierzone są przeciwko teoriom, które nazywa „emotywistycznymi”, jednocześnie opowiadając się za stanowiskiem muzycznego „kognitywizmu”<sup>97</sup>. Rozróżnienie to odzwierciedla dwa rozwiązania problemu umiejscowienia emocji – które nazwaliśmy ogólnie referencjalnymi, a które Kivy, rozumiejąc nieco wężiej, określa mianem *garden-variety*<sup>98</sup> – w wielowarstwowym zjawisku ekspresji. Muzyczny emotywizm głosi, że muzyka dlatego jest (np.) smutna, bo wywołuje smutek u słuchacza. Muzyczny kognitywizm zaś przypisuje muzyce emocje w postaci ekspresywnej (lub emotywnej) własności samej muzyki, która może być rozpoznana przez słuchacza – na tej samej zasadzie, na której skłonni jesteśmy przypisać smutek obliczu zwierzęcia, figurom tanecznym czy rysunkowi. Zatem zarówno teoria Kivy'ego jak i Langer będą przykładami muzycznego kognitywizmu – w obu teoriach muzyka symbolizuje czy przedstawia (trochę inaczej pojmowane) emocje, które następnie są przez słuchacza odczytywane. „Smutek – mówi Kivy<sup>99</sup> – jest własnością muzyki, nie zdolnością muzyki do oddziaływania na słuchacza”.

Na tym etapie rozważań, kiedy operujemy już pewnymi rozwiązaniami (np. muzyka jest smutna ze względu na symboliczny charakter), bezzasadne byłoby rozpatrywanie tak sformułowanego stanowiska emotywizmu – byłoby to stanowisko z góry przegrane. Teza, którą chcemy sprawdzić nie brzmi: muzyka jest smutna, bo wywołuje smutek. Będzie nam chodzić o słabszą tezę: smutna muzyka (o której już wiemy, że jest smutna i wiemy, dlaczego taka jest) wywołuje smutek u słuchacza. Argumentacja Kivy'ego przeciwko muzycznemu

---

95 Susanne K. Langer, op. cit., s. 324.

96 Ibidem, s. 331.

97 Zob. Peter Kivy, *Music Alone: Philosophical Reflections On The Purley Musical Experience*, London 1990, r. 8, s.146. Tłumaczenie własne. W oryginale: musical „cognitivists” vs musical „emotivists” lub „dispositional account”.

98 W argumentacji Kiviego zwrot „garden-variety emotions” oznacza emocje pojawiające się w życiu codziennym takie, jak: miłość, złość, radość, smutek, melancholia etc. Należy przy tym pamiętać, że omawiana grupa emocji referencjalnych stanowi szerszą grupę – w jej skład wchodzi bowiem również mniej konkretne, nienazwane emocje w rozumieniu Langer. Wydaje się jednak, że mimo tej – dość znaczącej – różnicy w rozumieniu emocji, można posługiwać się argumentacją Kiviego w odniesieniu zarówno do emocji „garden-variety” Kiviego jak i bardziej abstrakcyjnych emocji w rozumieniu Langer.

99 Peter Kivy, *The Corded Shell*, op. cit., s. 21. Tłumaczenie własne. W oryginale: "Sadness is a quality of the music, not a power of the music to do things to the listener".

emotywizmowi – o ile słuszna – będzie również świadczyć na niekorzyść słabszej wersji. Argumentacja ta jest bowiem niewrażliwa na powód, ze względu na który przypisujemy muzyce cechę emotywną – świadczy ona jedynie na niekorzyść tezy, że muzyka może wywoływać w słuchaczu emocje takie, jak smutek, miłość, radość, gniew etc.

Aby poprzeć przytoczone wcześniej słowa Kivy'ego, można posłużyć się popularnym argumentem, głoszącym, że jedynie słuchacz o masochistycznych skłonnościach chciałby słuchać muzyki, która wywołuje smutek – kto inny zgodziłby się na dobrowolne wprowadzenie siebie w stan smutku? Przyjrzyjmy się jednak głównemu argumentowi Kivy'ego wymierzonemu w muzyczny emotywizm<sup>100</sup>. Argument ten opiera się na założeniu o istnieniu pewnych warunków koniecznych dotyczących możliwości pojawienia się emocji. Po pierwsze każda emocja ma swój obiekt intencjonalny: kiedy się cieszymy – cieszymy się z *czegoś*, kiedy się martwimy – martwimy się *czymś*. Ktoś może być zmartwiony, bo właśnie oblał egzamin, ktoś może być zły na swojego sąsiada za to, że ten zachowuje się głośno w nocy i tym samym uniemożliwia mu sen – zazwyczaj nie ma sensu stwierdzenie, że jest się po prostu smutnym czy wesołym. Po drugie, z obiektem intencjonalnym muszą wiązać się pewne przekonania, np. przekonanie o tym, że egzaminator nie zaliczył egzaminu, przekonanie, że nocne hałasy spowodowane są przez nieznośnego sąsiada a nie przez ludzi na ulicy etc. Po trzecie, obiekt intencjonalny danej emocji determinuje sposób odczuwania tej emocji: inaczej przeżywamy smutek spowodowany oblanym egzaminem oraz smutek po stracie bliskiej osoby. Za każdym razem, kiedy deklarujemy odczuwanie danej emocji, powinniśmy – zgodnie z tą teorią – być w stanie odpowiedzieć na pytanie, *co* jest obiektem intencjonalnym, *dłaczego* wywołuje on emocje, *w jaki sposób* ta emocja jest odczuwana. Po zgodzie na takie założenia, sam argument wydaje się dość oczywisty: napotkamy na spore trudności, kiedy będziemy chcieli znaleźć obiekt intencjonalny odczuwanej emocji, wywołanej – jak chcą emotywisci – przez muzykę, której przypisujemy tę właśnie emocję. Nie łatwiej będzie przy próbie wyjaśnienia, dlaczego i jak ją odczuwamy. Napotkamy na problemy, szukając wyjaśnienia w stylu niezdanego egzaminu lub hałaśliwego sąsiada, bo takiego wyjaśnienia w przypadku muzyki – zdaniem Kivy'iego – po prostu nie ma. Muzyka nie jest zatem w stanie wywoływać emocji, które są jej treścią lub własnością.

W tym miejscu warto podsumować ostatni wątek naszych rozważań. Punktem wyjścia

---

<sup>100</sup>Argument ten powtarzany był przez Kivy'ego wielokrotnie w różnych miejscach, za zwyczaj w formie opowieści o wujku Charlie'm, który stał się obiektem intencjonalnym jego złości. Zob. Peter Kivy, *Music Alone*, op. cit., r. 8, s.148 oraz Idem, *Feeling the musical emotion*, „British Journal of Aesthetics”, Vol 39, No 1, January 1999, s. 3 i 4.

było pojęcie ekspresji i jej różne poziomy: artyści, dzieła, odbiorcy. Najmniej trudności sprawił nam poziom dzieła muzycznego: ekspresyjność wiązana jest bowiem (przez wielu autorów) z referencjalną treścią utworu (w naszym przypadku: z emocjami lub nastrojami symbolizowanymi przez muzykę). Dzieło muzyczne jest znakiem posiadanej treści emotywniej, zatem – chciałoby się powiedzieć – siedliskiem ekspresji muzycznej. Następnie próbowaliśmy ustalić, na czym polega związek tak rozumianej ekspresji z poziomem artysty i słuchacza. Po zgromadzeniu argumentów przeciwko teorii, zgodnie z którą konieczna dla emotywnego znaczenia muzyki jest autoekspesja jej twórcy, a następnie na rzecz stanowiska muzycznego kognitywizmu, doszliśmy do wniosku, że poziomy te są niezależne od ekspresji związanej z referencjalną, emotywną treścią dzieła muzycznego. Smutna muzyka nie jest smutna dlatego, że jej kompozytor lub wykonawca miał kiepski nastrój w chwili tworzenia lub odtwarzania, nie dlatego, że wzbudza smutek u słuchacza – muzyka może być smutna jedynie ze względu na swoje własności umożliwiające jej konotowanie nastroju smutku.

Stanowisko takie wydaje się jednak niepełne. Na temat emocji artysty i słuchacza wyraziliśmy dotychczas jedynie tezę negatywną, wykluczającą przeprowadzenie prostej analogii pomiędzy nimi a emocjami rozumianymi jako własności ematywne dzieła muzycznego. Niepełność ta widoczna jest głównie w kontekście emocji towarzyszącym słuchaniu muzyki. Nie chcemy się zgodzić z konkluzją wynikającą z odrzucenia muzycznego emotywnizmu – z konkluzją, jakoby słuchanie opierało się na beznamiętnym wychwytywaniu emotywnych treści muzycznych. Odrzucenie muzycznego emotywnizmu nie oznacza jednak, że muzyka nie może wywołać emocji w ogóle – oznacza jedynie, że muzyka nie wywołuje emocji, które są jej emotywną treścią. To, co odczuwamy podczas słuchania to raczej pewna ekscytacja, podniecenie czy poruszenie<sup>101</sup>. Chcąc przybliżyć tę emocję, Kivy zadaje te same pytania, co w przypadku emocji postulowanych przez emotywistów. Co jest przedmiotem intencjonalnym takiego poruszenia? To, co porusza to muzyka, a dokładniej jej piękno, doskonałość. Słuchacz, aby być poruszonym przez utwór muzyczny, musi ponadto żywić pewne przekonania związane z tym utworem – musi wierzyć, że jest on wartościowym, wyjątkowo udanym dziełem. I nie chodzi tu o przekonanie oparte na technicznej wiedzy z zakresu muzykologii. Znajomość reguł harmonii modalnej nie jest konieczna, by żywić przekonanie, że *So what* Milesa Davisa jest udanym utworem. Znajomość tych reguł może jednak pogłębić uczucie ekscytacji – pozwala ona bowiem dodatkowo na docenienie

---

101 Por. Peter Kivy, *Music Alone*, op. cit., s. 158 i dalej do końca rozdziału ósmego.

muzycznego kunsztu artysty. Podobnie jak w przypadku innych emocji (takich jak miłość czy złość), im lepiej sprecyzowany obiekt intencjonalny, tym lepiej określona emocja przez niego wywołana. Poruszenie pięknem muzyki nie ma jednak specyficznej nazwy a za jej nazwę służy dokładny opis obiektu intencjonalnego. Jedyne, co można o nim powiedzieć to, że jest to rodzaj podniecenia, ekscytacji czy entuzjazmu. Słuchając wspomnianego wcześniej *Blue in green* Davisa, odczuwamy ekscytację związaną z wartością tej muzyki – to ona jest obiektem intencjonalnym. Zapytani o to, jak to jest być poruszonym przez ten utwór, jakie to dokładnie uczucie, możemy odpowiedzieć jedynie precyzując obiekt intencjonalny – on determinuje odcień tego uczucia. Powiemy, że jest to ekscytacja wywołana przez doskonałość muzyki kwintetu Milesa Davisa – jest to wyjątkowe poruszenie, które powstaje właśnie podczas słuchania tematu granego przez lidera na trąbce z tłumikiem, improwizacji Johna Coltrane'a, akompaniamentu Billa Evansa etc. Na opis intencjonalny, a przez to również na opis samego uczucia, może składać się nastrój muzyki. Powiemy zatem, że jesteśmy dogłębnie poruszeni melancholią czy smutkiem utworu *Blue in green* – obiektem intencjonalnym będzie wówczas „piękno melancholii”<sup>102</sup> tego konkretnego utworu.

Warto się zastanowić, jak na tle tych rozważań interpretować, opisywane przez Meyera, emocje związane z wewnątrzmuzycznym znaczeniem „zawartym”. Gdzie w tym schemacie znaleźć dla nich miejsce? Jak pamiętamy, afekt jest spontaniczną reakcją na bodziec muzyczny, emocją wywoływaną przez muzykę a nie – jak emocje referencjalne – własnościami wpisanymi w dzieło muzycznego. Chociaż Kivy i Meyer inaczej opisują reakcję emocjonalną na muzykę, to obie koncepcje są próbą odpowiedzi na to samo pytanie.

Pomijając różnicę metodologiczną oraz, co za tym idzie, różnicę dotyczącą słownika używanych pojęć, dostrzec można pewne podobieństwa: po pierwsze, obaj oddzielają uczucie wywoływane przez muzykę od referencjalnej treści dzieła lub jego własności emotywnych. Podobieństwo między reakcją afektywną a poruszeniem wynika w tym kontekście z przeciwstawienia temu samemu – choć inaczej nazwanemu – obiektowi. Po drugie, afekt – jak się wydaje – ma postać właśnie niesprecyzowanego poruszenia. Określona jest dopiero reakcja afektywna, na którą składa się świadomość bodźca muzycznego – analogicznie do bezimiennego poruszenia w teorii Kivy'ego, które precyzyjniejszą nazwę uzyskuje dopiero dzięki opisowi swojej przyczyny, czyli obiektu intencjonalnego. Po trzecie, Meyer –

---

<sup>102</sup>Zob. Peter Kivy, *Feeling the musical emotion*, op. cit., s. 9. Tłumaczenie własne. U Kivy'ego jest to „musically beautiful melancholy”. Tak nazywa obiekt intencjonalny emocji wywołanej przez siódmą symfonię Beethovena.



w pewnym stopniu – upatrywał uzasadnienia wartości muzycznych w teorii znaczenia „zawartego”, w wytwarzaniu i hamowaniu tendencji przez strukturę muzyczną a przez to w konsekwencji z jej zdolnością do wywoływania afektów<sup>103</sup>.

Trudno odpowiedzieć na pytanie o relację między tymi koncepcjami, zwłaszcza między zakresami postulowanych emocji. Wiąże się to z problemem, na ile jesteśmy skłonni angażować psychologię w dyskusję na temat sztuki, na ile mówić o prawach percepcji układów, prawach rządzących danym stylem zamiast o wartościach estetycznych dzieła, o jego pięknie, doskonałości etc. Teoria Meyera spotkała się z krytyką ze strony Kivy'ego. Wg niego Meyer popełnił grzech kardynalny, polegający na stosowaniu naukowej teorii emocji. Muzyka jest częścią naszej kultury, naszego codziennego życia – do opisu emocji z nią związanych nie potrzebujemy technicznych, naukowych teorii, podobnie jak ich nie potrzebowaliśmy, by wytłumaczyć złość na hałaśliwego sąsiada czy smutek po stracie bliskiej osoby. Wyjaśnienie emocji wywołanych przez muzykę musi opierać się na tych samych zasadach, co inne emocje, z którymi stykamy się w codziennym życiu. „Naukowe lub ezoteryczne wyjaśnienie – argumentuje Kivy<sup>104</sup> – może pojawić się później w celu zgłębienia, poszerzenia czy nawet zastąpienia mojego wytłumaczenia tego, jak muzyka porusza (...). Jeśli jednak zwyczajna psychologia nie jest brana pod uwagę w pierwszej kolejności i ustępuje miejsca wyjaśnieniom naukowym, muzyczne emocje brzmią dla mnie bardziej jak patologia niż sztuka”. Dodatkowo Kivy wskazuje, że – chociaż „(...) prawdopodobnie jest to prawdziwa teoria wyjaśniająca, jak muzyka wywołuje emocje (...)”<sup>105</sup> – to jednak nie wszystkie emocje (zarówno te wywoływane przez muzykę, jak i pozamuzyczne) dają się wytłumaczyć przez mechanizm wstrzymania lub zahamowania tendencji do reagowania. Istnieje wiele przykładów utworów głęboko poruszających, które nie posiadają elementów wstrzymujących lub hamujących tendencję.

Wydaje się, że uczucie poruszenia, podobne do tego, odczuwanego przez słuchacza, możemy przypisać również muzykowi, zarówno kompozytorowi, jak i wykonawcy. O emocjach przeżywanych przez artystę, zwłaszcza improwizującego, łączącego w swojej osobie funkcję kompozytora i wykonawcy, często mówimy właśnie w kategoriach

103Zob. Leonard B. Meyer, *Some remarks on value and greatness in music*, [w:] *Aesthetics today*, Readings selected, edited, and introduced by Morris Philipson, Cleveland and New York 1961

104Peter Kivy, *Music Alone*, op. cit., s. 151. Tłumaczenie własne. W oryginale: „Scientific or esoteric explanations may come later to deepen, broaden, or perhaps even replace my explanation of how music moves (...). But unless the ordinary psychology is in place first, musical emotion sounds to me more like pathology than like art”.

105Ibidem, s. 156. Tłumaczenie własne. W oryginale: „Perhaps it is just a true theory of how emotions are aroused by music (...)”.

podniecenia, ekscytacji i entuzjazmu. Obiektem intencjonalnym takich emocji jest jednak nie tylko muzyka, przypisywane jej wartości czy nastrój, ale również – co może ważniejsze – proces tworzenia, wyrażania siebie, swojej woli.

Po tych rozważaniach widać dość wyraźnie, że pojęcie ekspresji rozpada się na co najmniej dwa różne pojęcia. Mówiliśmy najpierw o ekspresji radości, miłości, melancholii, o ekspresji abstrakcyjnej formy uczucia, o emocjach przypisywanych samej muzyce. Po odrzuceniu (lub przynajmniej znacznym osłabieniu) koncepcji, zgodnie z którą te same emocje towarzyszą również muzykowi oraz słuchaczowi, doszliśmy do wniosku, że ekspresja na poziomie artysty i odbiorcy – o ile w ogóle chcemy jej tam upatrywać – musi wiązać się z innym typem emocji. Emocje te, idąc śladem Kivy'ego, nazwaliśmy poruszeniem związanym z wartością dzieła muzycznego – ekscytacją, określaną każdorazowo przez swój obiekt intencjonalny. Do tej grupy zaliczymy również – jako szczególny rodzaj poruszenia – reakcje afektywne opisywane przez Meyera. Możemy zatem mówić o dwóch różnych zjawiskach ekspresji: (A) ekspresji muzycznej związanej z szeroko rozumianymi emocjami referencjalnymi. Dzieło muzyczne *jest ekspresyjne* ze względu na swój charakter, nastrój, na posiadane cechy emotywnie, na referencjalną (symboliczną) treść muzyki. Ekspresja tak rozumiana nie dotyczy bezpośrednio poziomu muzyka i słuchacza; (B) ekspresji muzycznej *sensu stricto*, rozumianej jako *ekspresyjność* (lub wyrazistość) w muzycznym sensie, ekspresji związanej z pięknem muzyki, z jej wartościami, z szeroko rozumianym posiadaniem przez nią charakterem. W tym przypadku zasadne jest mówienie o prawdziwych (w sensie: naprawdę przeżywanych), ludzkich emocjach na poziomie artysty i słuchacza<sup>106</sup>.

Zarówno Meyer dostrzegał niebezpieczeństwo mieszania tych dwóch pojęć jak i Kivy, dla którego stało się to jednym z głównych problemów na gruncie filozofii muzyki. „(...) należy przeprowadzić jasne rozróżnienie – czytamy u Meyera<sup>107</sup> - pomiędzy emocjami odczuwanymi przez kompozytora, słuchacza lub krytyka, czyli reakcjami emocjonalnymi jako takimi a stanami emocjonalnymi denotowanymi przez różne aspekty bodźca muzycznego”. W innym miejscu dodaje: „To, że słuchacz rozumie desygnacje muzyczną nastroju lub uczucia, bynajmniej nie znaczy jeszcze, że reaguje na nią afektywnie”. Podobne

---

106Kivy tak o nich pisze: „(...) they are full-blooded, down, and dirty emotions. They require no apologies”. (*Feeling the musical emotion*, op. cit., s. 9) oraz „This is *emotion* we're talking about, not cold, calculating ratiocination. The music reaches out with its soft, enveloping arms and gathers us up into its warm, emotional embrace. Feeling, not thinking, is what is going on here”. (*Music Alone*, op. cit., s. 163).

107Leonard B. Meyer, op. cit., s. 19.

stanowisko wyraża Kivy, pisząc „(...) musimy oddzielić twierdzenie o tym, że muzyka jest *ekspresyjna* (posiadając nastrój typu złość, strach) od twierdzenia, że muzyka wzbudza emocje, czyli jest poruszająca”<sup>108</sup>. Przy czym, aby nie doprowadzić do innych nieporozumień, warto powiedzieć, w jaki sposób Kivy stosuje pojęcie ekspresji. Ekspresja odnosi się głównie do cechy, którą orzekamy o dziele sztuki w kontekście jego treści emotywnych – muzyka jest ekspresyjna dzięki posiadanemu nastrojowi. W mniejszym stopniu odnosi się również do wyrażania konkretnych emocji artysty dokonującego autoekspresji, przy czym, jak pamiętamy, problem autoekspresji był przez Kivy'ego raczej marginalizowany. Co jest istotne, to fakt, że zdolności muzyki do wzbudzania emocji nie nazywa ekspresyjnością (jakiegoś innego rodzaju), lecz opisowo: zdolnością do bycia poruszającą<sup>109</sup>. Meyer zdawał się być w pełni świadomy niejednoznaczności pojęcia ekspresji, co odzwierciedla chociażby przytoczona wcześniej<sup>110</sup> systematyka stanowisk filozoficznych w kwestii znaczenia i emocji. Meyer wyróżnił dwa stanowiska wiążące muzykę z emocjami, które według niego nie tylko nie wykluczają się, lecz nawet wzajemnie się uzupełniają, są to stanowiska: ekspresjonisty-referencjalisty oraz ekspresjonisty-absolutysty.

Jaki jest związek – można by teraz zapytać – między opisanymi dwoma rozumieniami pojęcia ekspresji, a dokładniej, na czym polega relacja między emocjami w samym dziele a poruszeniem przeżywanym przez słuchacza? Meyer dostrzega ich wzajemną zależność: „Nastrój i konotacja nie tylko często wywołują afekt, lecz także zabarwiają i modyfikują przeżycia afektywne zrodzone z procesów muzycznych (...). Odwrotność tego stwierdzenia jest również prawdziwa; mianowicie charakter odchyłeń występujących w określonym utworze odgrywa rolę w uwarunkowaniu naszej oceny tego, co stanowi (...) jego treść desygnacyjną”<sup>111</sup>. We wspomnianym zabarwianiu afektu (lub ogólnie: poruszenia) przez własności ematywne muzyki widzi ryzyko błędnego utożsamienia odczuwanej emocji z emocją, która jest ekspresyjną własnością przebiegu muzycznego – w sytuacji emocjonalnego uniesienia łatwo swój stan pomylić z emocją właściwą przebiegowi muzycznemu, kiedy emocja ta konstytuuje obiekt intencjonalny intencjonalnym przeżywanego uniesienia<sup>112</sup>. Wydaje się, że wielu teoretyków, filozofów czy muzyków padło

---

108Peter Kivy, *Music Alone*, op. cit., s. 153. Tłumaczenie własne. W oryginale Kivy posługuje się odpowiednio sformułowaniami: „music is *expressive* (of anger, fear, and the like)” oraz „music is *arousing* in the sense of moving”.

109Zob. Ibidem, s. 153. W oryginale wyrażenie to brzmi: „power to be *moving*”.

110Zob. r. 2.1, s. 15 i 16.

111Leonard B. Meyer, op. cit., s. 325.

112Zob. Peter Kivy, *Feeling the musical emotion*, op. cit. s. 10.

ofiara właśnie takiego błędnego utożsamienia. Bach w przytoczonym wcześniej fragmencie sugeruje, że słuchaniu lub wykonywaniu muzyki towarzyszą emocje (takie jak smutek czy złość) i to właśnie odczuwanie takich emocji jest powodem poruszenia artysty bądź słuchaczy<sup>113</sup>. Z kolei Arystoteles, pomimo dostrzegania cech emotywnych samej muzyki, emocje odczuwane podczas jej słuchania utożsamiał z ich obiektem intencjonalnym (dokładniej: z czymś, co ten obiekt zabarwia). „Jest wielkie podobieństwo co do prawdziwej natury między rytmem i melodiami a gniewem i łagodnością, męstwem i rozważą (...). Dowodzą tego fakty: słuchamy takich melodii i nastrój duszy naszej ulega zmianie”<sup>114</sup>.

---

113Zob. r. 2.4, s. 28.

114Arystoteles, *Polityka*, op. cit., ks. VIII, rozdz. 5, 1340a.

### **3. Symbole, nastroje, tendencje i odchylenia. Różne oblicza ekspresji w improwizacji jazzowej**

Dotychczasowe rozważania na temat emocji w muzyce dotyczyły muzyki w ogóle. Pomimo tego, że przykłady przytaczane przez Susanne Langer, Leonarda B. Meyera i Petera Kiviego, poza kilkoma wyjątkami, to przeważnie wybitne dzieła zachodniej muzyki poważnej, czyli dzieła, których tożsamość określa partytura, można spróbować odnieść te teorie do jazzowej muzyki improwizowanej. Po pierwsze, można mniemać, że intencją wszystkich wymienionych autorów było opisanie zjawiska ekspresji muzycznej w jak najszerszym kontekście, co miało gwarantować uniwersalność ich teorii. Świadczy o tym chociażby użycie w nich ogólnego pojęcia muzyki, a nie na przykład muzyki lutniowej czy muzyki dziewiętnastowiecznej. Po drugie, muzyka jazzowa operuje materiałem zbliżonym do tego używanego od stuleci w kulturze europejskiej: rytmem taktowy (wiązanym), harmoniką funkcyjną lub modalną (opartą na skalach średniowiecznych), oparta jest na stroju temperowanym i wykonywana przy użyciu zachodnich instrumentów. Wydaje się zatem, że o ile teorie te są słuszne w odniesieniu do muzyki w ogóle (a przynajmniej do tego, co rozumiane jest pod tym pojęciem w naszej kulturze), powinny odnosić się również do improwizowanej muzyki jazzowej. Celem tego rozdziału będzie wskazanie, na ile i w jaki sposób teoria ekspresji muzycznej, wypracowana w poprzednim rozdziale, jest adekwatna w stosunku do jazzowej muzyki improwizowanej. W szczególności interesować nas będzie znaczenie samego aspektu improwizacji w kontekście emocji postulowanych przez omawiane teorie.

### 3.1 Improwizacja w muzyce jazzowej. Narzędzia muzyka improwizującego

„Kiedy widzisz grającego muzyka jazzowego, oglądasz pioniera, patrzysz na badacza, na eksperymentatora, na naukowca, patrzysz na to wszystko, bo jest to wcielenie procesu twórczego!”<sup>115</sup>

Kiedy zapytamy muzyka jazzowego, w jaki sposób improwizuje, w odpowiedzi usłyszymy najprawdopodobniej coś w rodzaju „po prostu gram”. Po chwili namysłu, nasz hipotetyczny jazzman, może dodać: „przetwarzam melodię tematu czasami jednak znacznie od niej odchodząc” lub „staram się stworzyć zupełnie nową melodię do istniejącego pochodzenia harmonicznego, myślę wówczas o dźwiękach prowadzących, ciężeniach między akordami, o dźwiękach wspólnych tym akordom etc.” lub jeszcze inaczej: „zaczynam od krótkiego motywu, powtarzam go, lekko zmieniając, jeśli wymaga tego warstwa harmoniczna”. Pytając dalej, moglibyśmy się pewnie dowiedzieć, jakiego materiału dźwiękowego używa w danym kontekście harmonicznym, z jakim stylem utożsamia swoje frazowanie, może nawet byłby w stanie przywołać konkretne, często powtarzane, zwroty melodyczne lub rytmiczne, które stanowią element jego unikalnego brzmienia – moglibyśmy się dowiedzieć tego, o czym muzyk podczas improwizacji nie myśli, a czego jednak najczęściej jest świadomy. Graham Collier, angielski kontrabasista i autor podręcznika *Jazz - A Students' and Teachers' Guide*<sup>116</sup>, nazywa to „strukturą wspierającą”<sup>117</sup>, na którą składa się rytm, harmonia, melodia i nastrój utworu. Oprócz niej muzyk improwizujący musi być świadomy niebezpieczeństw na niego czyhających takich, jak: wątpliwy dobór dźwięków w akordzie przez pianistę, nierówną grę perkusisty i wszystko to, co może go zmylić lub wybić z rytmu. Collier sytuację improwizacji jazzowej porównuje do spaceru, który trudno sobie wyobrazić bez umiejętności chodzenia, świadomości istnienia chodnika, znajomości zasad ruchu drogowego czy bez zdawania sobie sprawy z rozmaitych zagrożeń (samochody, złamana płyta chodnikowa, wysoki krawężnik etc.)<sup>118</sup>. Spacerując nie myślimy o utrzymaniu równowagi, o przenoszeniu ciężaru z jednej

---

<sup>115</sup>Albert Murray [w:] Geoffrey C. Ward, Ken Burns, *Jazz, a history of America's music*, Alfred A. Knopf 2007, wstęp. Tłumaczenie własne. W oryginale: „When you see a jazz musician playing, you're looking at a pioneer, you're looking at an explorer, you're looking at an experimenter, you're looking at a scientist, you're looking at all those things because it's the creative process incarnate!”.

<sup>116</sup>Graham Collier, *Jazz - A Students' and Teachers' Guide*, Cambridge 1977.

<sup>117</sup>Zob. Ibidem, s. 81. W oryginale: „supporting structure”.

<sup>118</sup>Zob. ibidem, s. 81.

nogi na drugą, najczęściej – poza szczególnymi, trudnymi sytuacjami – nie ma konieczności uświadamiania sobie zasad zachowania się na przykład na przejściu dla pieszych, kiedy widzimy czerwone światło, zasad dotyczących mijania innych pieszych etc. Jednak zarówno bez umiejętności chodzenia czy bez znajomości wspomnianych zasad, nietrudno byłoby o upadek lub o kolizję z innymi uczestnikami ruchu. Podobnie w przypadku muzyka improwizującego – bez technicznych umiejętności gry na swoim instrumencie, bez świadomości zasad właściwych materii, w obrębie której się porusza, nie ma mowy o sprawnej improwizacji. Pewne za to są liczne potknięcia, upadki i kolizje z innymi muzykami.

Przyjrzyjmy się dokładniej, na czym polega sytuacja muzyka improwizującego. W szczególności zaś – co będzie nie bez znaczenia dla dalszych rozważań na temat ekspresji – spróbujmy prześledzić jakimi narzędziami dysponuje improwizujący muzyk i na czym polega wspomniana struktura wpierająca.

Lee B. Brown sytuację tę charakteryzuje za pomocą trzech kategorii<sup>119</sup>. Po pierwsze, muzyk improwizujący podejmuje decyzję w odniesieniu do swoich wcześniejszych decyzji. Może zacząć od dowolnego interwału, motywu czy frazy, następnie stopniowo je rozwijać dopasowując swoje kolejne dźwięki do tego, co zostało już zagrane<sup>120</sup>. Pierwsza decyzja nie determinuje przy tym całości – po kilku otwierających dźwiękach, jego myśl muzyczna może wciąż pójść w niezliczoną ilość kierunków. W odróżnieniu od tradycyjnej praktyki kompozytorskiej, muzyk jazzowy nie może jednak niczego cofnąć i poprawić<sup>121</sup>. Taki model, za krytykiem muzycznym Tedem Gioià, Brown nazywa modelem „retrospektywnym”<sup>122</sup>. Jego przeciwieństwem jest model „prospektywny”, charakterystyczny dla nieimprowizowanego procesu twórczego, w ramach którego artysta podejmuje kolejne decyzje podyktowane szeroką perspektywą całego dzieła, jego ogólnej idei. Po drugie, muzyk improwizujący jest

---

119Zob. Lee B. Brown, „*Feeling My Way*”: *Jazz Improvisation and Its Vicissitudes – A Plea for Imperfection*, „*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*”, vol. 58, no.2 (Spring, 2000), s. 114.

120Por. Paul F. Berliner, op. cit., s. 192. Berliner cytuje słowa perkusisty jazzowego Maxa Roacha: „After you initiate the solo, one phrase determines what the next is going to be. From the first note that you hear, you are responding to what you've just played and now that's a constant. (...) When I play, it's like having conversation with myself”.

121Por. Notatka pianisty Billa Evansa zamieszczona na papierowej wkładce dołączonej do płyty *Kind of Blue* Milesa Davisa (Columbia 1959). Evans w podobny sposób opisuje muzykę jazzową wskazując na jej analogię z pewną odmianą japońskiej improwizowanej sztuki wizualnej: „There is a Japanese visual art in which the artist is forced to be spontaneous. He must paint on a thin stretched parchment with a special brush and black water paint in such a way that an unnatural or interrupted stroke will destroy the line or break through the parchment. Erasures or changes are impossible (...)”.

122Zob. Lee B. Brown, „*Feeling My Way*”, op. cit., s. 113. Brown odwołuje się do dzieła Teda Gioia'i *The Imperfect Art – Reflection on Jazz and Modern Culture* (Nowy Jork 1988).

zmuszony do ciągłego dokonywania wyboru. Kompozytor w każdym momencie może zrobić sobie przerwę, która nie musi być w żaden sposób odzwierciedlona w dziele muzycznym. Muzyk jazzowy postawiony jest w sytuacji, która wymaga od niego zrobienia czegokolwiek. Cokolwiek jednak zrobi, będzie to miało wpływ na tworzoną przez niego muzykę. Każda przerwa, którą zdecyduje się zrobić, automatycznie stanie się jej częścią – pauzą muzyczną. Po trzecie, jak pisze dalej Brown, muzyk jazzowy pozbawiony jest partytury. Nie posiada wskazówek dotyczących tego, jakie dźwięki zagrać, jaką barwą, jak je rozmieścić w czasie etc. Taka charakterystyka, zdaniem Browna, może sugerować, że mamy do czynienia z egzystencjalnym bohaterem, który błądząc w ciemnościach zmuszony jest do podejmowania decyzji. Takiej perspektywy, na co wskazuje wielu autorów i muzyków, należy jednak unikać. Trębacz Wynton Marsalis przestrzega przed traktowaniem improwizacji w jazzie jako zupełnie swobodnej czy naiwnej twórczości opartej wyłącznie na intuicji, pisząc o niej: „to ściśle zorganizowana rzecz wynikająca z tradycji i wymagająca wiele namysłu i nauki”<sup>123</sup>. Przekonał się o tym młody trębacz Lonnie Hillyer, który żywił przekonanie, że odwaga wystarczy, by grać z profesjonalnymi muzykami, a sama inspiracja podpowie mu, co ma grać. Spotkał się z niemiłym rozczarowaniem, kiedy zaproszony na scenę przez Milesa Davisa zgubił się po pierwszych ośmiu taktach swojego solo, nie potrafiąc wydobyć żadnej pasującej do reszty zespołu nuty. Po niefortunnym debiucie został pouczony przez Milesa, by nie wracał dopóki nie opanuje wiedzy na temat harmonii<sup>124</sup>. Muzyk improwizujący – jak zauważyliśmy wcześniej<sup>125</sup> – nie tworzy *ex nihilo*. Improwizacja rozgrywa się na ustalonym planie harmonicznym, w określonym metrum, tempie oraz – w dalszej kolejności – określonej stylistyce. Tak rozumiana struktura wspierająca rodzi konieczność zgromadzenia odpowiednich narzędzi przez muzyka chcącego swobodnie poruszać się w jej ramach.

Powszechną praktyką w środowisku muzyków jazzowych jest wykonywanie utworów, które za sprawą swojej popularności w danym okresie, weszły do kanonu jazzowego repertuaru. Są to głównie piosenki wykonywane w latach trzydziestych ubiegłego wieku podczas spektakli na Broadwayu, oryginalne instrumentalne kompozycje bebopowej awangardy lat czterdziestych oraz bardziej modalne kompozycje ery hard-bopu i cool<sup>126</sup>. Chociaż muzycy jazzowi piszą swoje własne kompozycje, często znacznie różniące się pod

---

123 Wynton Marsalis [w:] Paul F. Berliner, op. cit., s. 63. Tłumaczenie własne. W oryginale: „It's very structured thing that comes down from a tradition and requires a lot of thought and study”.

124 Zob. Ibidem, s. 71.

125 Por. rozdz. 1.3.

126 Zob. Paul F. Berliner, op. cit., rozdz.3 (*A very structured thing: Jazz Compositions as Vehicles for Improvisation*), s. 63.



względem stylu czy złożoności od tzw. standardów jazzowych, w większości przypadków, improwizacja opiera się jednak na podobnej zasadzie, pozostaje w podobnej relacji do struktury wspierającej. Improwizacja w ramach wyznaczonych przez standardy jazzowe posłuży nam jako sytuacja modelowa – stanowi ona nie tylko istotną część edukacji muzycznej, ale też powszechną praktyką profesjonalnych muzyków jazzowych. Standardy jazzowe funkcjonują w świadomości muzyków jako pewien abstrakt w postaci uproszczonej melodii oraz – równie uproszczonego – schematu harmonicznego, który odnosi się zarówno do melodii, zwanej tematem, jak i partii improwizowanej występującej najczęściej pomiędzy tematem otwierającym i zamykającym<sup>127</sup>. Te melodie wraz ze schematami harmonicznymi tworzą nie tylko konieczny repertuar muzyka jazzowego – one w pierwszej kolejności zapewniają strukturę wspierającą improwizację. „Skomponowane utwory – pisze Berliner<sup>128</sup> – składające się z melodii oraz z towarzyszących progresji harmonicznymi, dostarczały strukturę dla improwizacji przez lwią część historii jazzu”. Saksofonista Lee Konitz podkreślając ich wagę dla improwizacji, mówi, że chcący nauczyć się improwizacji powinni „zapoznać się z tymi utworami i z ich strukturą zanim pozwolą sobie na granie wariacji lub improwizacji”<sup>129</sup>.

Struktura zapewniana przez utwory jazzowe to oprócz melodii schemat harmoniczytmiczny. Taki schemat najłatwiej sobie wyobrazić jako cykl o określonej ilości taktów (np. dość często spotykane formy trzydziestodwu- lub dwunastotaktowe). W schemacie takim ustalone są zmiany harmoniczne przebiegające w czasie, a dokładniej: konkretne funkcje harmoniczne w odpowiedniej kolejności ujęte w taktach o określonym metrum. Znając taką strukturę, znamy również relatywną długością trwania każdej funkcji względem podstawowej miary metrycznej a przez to względem innych funkcji. Oprócz abstrakcyjnej struktury wspierającej, muzyk, w momencie improwizacji z towarzyszeniem akompaniującego zespołu, reaguje na coś co można by nazwać konkretyzacją struktury. Konkretyzacja przyniesie nowe elementy, które również mają charakter „wspierający” – tempo, dynamika, styl i nastrój granego utworu. Niezależnie od tego, na ile elementy struktury wspierającej zostały ustalone czy zapisane, a na ile muzycy – jak to bywa w przypadku jam session – opierają się jedynie

---

127Ibidem.

128Ibidem. Tłumaczenie własne. W oryginale: *Composed pieces or tunes, consisting of a melody and an accompanying harmonic progression, have provided the structure for improvisation throughout most of the history of jazz.*”

129Lee Konitz [w:] *ibidem*, s. 64. Tłumaczenie własne. W oryginale: „[learners must – Berliner] become familiar with these tunes and their frameworks before taking any liberties in playing variations or improvisations”.

na znajomości ogólnego schematu utworu (w szczególności na wspomnianym schemacie rytmiczno-melodycznym) oraz dodatkowo na tempie utworu, zainicjowanym przez jednego z muzyków, muzyk improwizujący znajduje się w podobnej sytuacji – ma bowiem do czynienia z tak samo rozumianą strukturą wspierającą. Podsumowując, możemy powiedzieć, że na strukturę tę może składać się: melodia utworu, schemat harmonicznoritmiczny (funkcje harmoniczne ujęte w taktach o określonym metrum), pozostałe elementy rytmiczne (agogika najczęściej o obiektywnym pulsie, elementy stylu dotyczące rytmu) oraz – jako pewna nadbudowa nad tymi elementami – nastrój utworu<sup>130</sup>. Zaznaczyć przy tym należy, że ilość informacji precyzujących strukturę spierającą może być różna – do niezbędnego minimum zalicza się najczęściej plan harmonicznorytmiczny ujęty w rytm taktowy.

Aby muzyk mógł się czuć swobodnie w takiej strukturze, musi zgromadzić odpowiednie narzędzia. Warunkiem koniecznym nauki narzędzi właściwych muzyce improwizowanej jest techniczne opanowanie swojego instrumentu. Bez niego niemożliwa byłaby bowiem realizacja żadnego pomysłu muzycznego, co zauważył i dobitnie sformułował puzonista J. J. Johnson: „jakikolwiek pomysł, który nie znajdzie ujścia po drugiej stronie twojego instrumentu [dętego – Ł.B], będzie zupełnie bezwartościowy w tej muzyce”<sup>131</sup>. Im większa swoboda techniczna, tym większa swoboda wyrazu artystycznego. „Znaczący postęp – pisze Berlinger<sup>132</sup> – w ekspresyjnym wykorzystaniu języka jazzu następuje, gdy fizyczny komfort i sprawność muzyka w ujarzmianiu instrumentu muzycznego wzrasta”. Ważnym elementem warsztatu muzyka jazzowego jest wiedza z zakresy teorii muzyki, która pozwala na zrozumienie struktury harmonicznorytmicznej danego utworu: relacji zachodzących w jej obrębie (relacji między funkcjami harmonicznymi) oraz relacji wiążącej akompaniament z improwizowaną partią solową – a dokładniej możliwości, jakie ten akompaniament daje improwizującemu soliście. Schemat harmonicznorytmiczny sugeruje bowiem dobór materiału dźwiękowego wykorzystywanego w improwizacji<sup>133</sup>. Solista zna zbiór dźwięków spokrewnionych z akordem, który pojawia się w akompaniamentcie: zna dźwięki akordowe

---

130Por. Graham Collier, op. cit., s. 84. Collier pisze w dość ogólny sposób o improwizacji opartej na trzech podstawowych elementach: melodii, harmonii i rytmie oraz jednym dodatkowym – nastroju.

131Paul F. Berliner, op. cit., s. 115. Tłumaczenie własne. W oryginale: „Any Idea that you can't get out the other end of your horn is of absolutely no value in this music”. Słowo „horn”, nie mające bezpośredniego odpowiednika w języku polskim, w tym kontekście jest nieformalnym określeniem wszystkich instrumentów dętych używanych w jazzie.

132Paul F. Berliner, op. cit., s. 116. Tłumaczenie własne. W oryginale: „Meaningful improvements in the expressive use of the language of jazz follow a musician's increasing physical comfort and dexterity in negotiating a musical instrument”.

133Zob. Ibidem, s. 71 – 76. Ustęp zatytułowany „Learning the Harmonic Basis for Tunes”.

tworzące akord oraz dźwięki tworzące skale, na bazie której akord ten został zbudowany. Materiał dźwiękowy wykorzystywany przez muzyka jazzowego można sobie wyobrazić jako zbiór dźwięków o odpowiedniej hierarchii (w zależności od stopnia pokrewieństwa z akordem): dźwięki akordowe, skale i – w dalszej kolejności – wszystkie pozostałe dźwięki<sup>134</sup>. „Odkrycie skal – pisze Berliner<sup>135</sup> – oraz ich teoretycznego powiązania z akordami stanowi dla uczniów wielki przełom o natychmiastowym zastosowaniu. Mogą oni zbudować skalę lub tryb zgodny z każdym akordem poprzez diatoniczne wypełnienie miejsc pomiędzy jego składnikami, zwiększając liczbę dźwięków powiązanych z akordem z czterech do siedmiu, oraz poprzez połączenie ich w ciąg sąsiadujących ze sobą dźwięków”. Struktura harmonicznoritmiczna wyznacza ponadto ramy rytmiczne wymagające od muzyka określonego warsztatu: wypracowania silnego i precyzyjnego poczucia rytmu o obiektywnym pulsie, umiejętności radzenia sobie z polirytmiczną złożonością muzyki jazzowej i – w końcu – znajomości określonych elementów charakterystycznych dla muzyki jazzowej, w szczególności rozkładu akcentów w takcie, interpretowania swingowanych ósemek etc. Warstwa rytmiczna w muzyce jazzowej ma szczególne znaczenie: jako element współtworzący melodie i w dużej mierze współodpowiedzialny za jakość improwizowanej linii melodycznej oraz jako element autonomiczny który w danym momencie może wysunąć się na plan pierwszy. Berliner wskazując na rolę rytmu w improwizacji, pisze o własnościach przypisywanych pozytywnie ocenianej improwizacji: „elastyczność rytmiczna, puls, żywiołowość”<sup>136</sup>. „Te zasadnicze estetyczne własności – dodaje autor<sup>137</sup> – są efektem połączenia elementów rytmicznych, które tworzą figury wyimprowizowane, sposobu, w jaki te figury są wyartykułowane, ich miejsca w schemacie metrycznym danego utworu oraz ich stosunku do figur granych przez pozostałych członków zespołu”. Berliner wskazuje na

134Zob. Ibidem, s. 159 – 165. Ustęp „Improvising from Chords” i „Improvising from Scales and Intervals”.

Opisaną hierarchię można postrzegać jako kolejne podzbiory zawężające ilość elementów podstawowego zbioru dwunastu dźwiękowej skali w ramach jednej oktawy w systemie temperowanym. Efektem pierwszej selekcji, zarówno w jazzie z harmoniką funkcyjną jak i bardziej modalną, będzie skala siedmio- lub ośmiostopniowa, kolejnej selekcji: skala pentatoniczna, kolejnej: dźwięki akordowe. Taka kilkietapowa selekcja generowana jest przez każdy akord w akompaniamencie, choć często efekt zawężenia do siedmiu dźwięków skali jest wspólny kilku następującym po sobie akordom.

135Ibidem, s. 162. Tłumaczenie własne. W oryginale: „For learners, the discovery of scales and their theoretical relationship to chords constitutes a major conceptual breakthrough with immediate application. They can construct a scale or mode that is compatible with each chord by filling in the diatonic pitches between its notes, increasing the chord's associated pitch collection from four to seven, and grouping optional tonal material together as a string of neighboring notes”.

136Ibidem, s. 147. Tłumaczenie własne. W oryginale są to kolejno: „Rhythmic elasticity, bounce, vitality”.

137Ibidem, s. 147. Tłumaczenie własne. W oryginale: „These essential aesthetic qualities [rhythmic elasticity, bounce, vitality] are the product of a combination of the rhythmic elements that make up improvised figures, the manner in which the figures are articulated, their placement within the piece's metric scheme, and their relationships to the surrounding figures of other band members”.

jeszcze jedno istotne narzędzie muzyka jazzowego, porównując je do zasobu słownictwa – na zapożyczone fragmenty z wyimprowizowanych partii solowych innych muzyków, wzory czy cliché rytmiczno-melodyczne<sup>138</sup>. Stanowią one gotową aplikację narzędzi niższego rzędu, czyli odpowiedniego materiału dźwiękowego oraz figur rytmicznych i chociaż nie są one niezbędnym narzędziem, stosowanie ich jest powszechną praktyką w środowisku jazzowym<sup>139</sup>. Ich wykorzystywanie nie musi jednak opierać się na kopiowaniu wszystkich elementów takiej formuły a może ograniczyć się jedynie do pewnego jej elementu – do charakterystycznego konturu frazy, jej rytmu czy sposobu artykulacji. Te zapożyczone od różnych muzyków elementy, powiązane w nowy sposób, zmienione lub wplecione we własne frazy, są podstawą do wypracowania oryginalnego stylu improwizującego muzyka<sup>140</sup>.

Opisane narzędzia, różne modele teoretyczne dotyczące doboru materiału dźwiękowego do schematu harmonicznego utworu, mogą same stanowić inspirację – być podstawą do tworzenia fraz, których muzyk prawdopodobnie nie stworzyłby posługując się jedynie swoją wyobraźnią muzyczną, a które mogą wyobraźnię tę poszerzyć. Pomysły muzyczne „słyszane” w wyobraźni oraz pomysły wynikające z teoretycznej kalkulacji pozostają ze sobą w bliskiej relacji wzajemnie na siebie oddziałując<sup>141</sup>.

Chociaż model teoretyczny dotyczący doboru odpowiedniego materiału dźwiękowego do harmonii utworu mówi jedynie, które dźwięki zabrzmiały w sposób bardziej zgodny, eliminując tym samym dźwięki w danym momencie niepożądane, to jednak model ten stanowi – jak pisze Berliner<sup>142</sup> – „jedynie surowy materiał kompozytorski”, czyli wciąż szeroki horyzont możliwości. Muzyczne wykorzystanie elementów warsztatu podczas improwizacji wiąże się jednak ze wcześniejszą ich konceptualizacją słuchową. Pianista Kenny Barron przyznaje, że kiedy improwizuje, „nie myśli w kategoriach skal i akordów” – „myśli w kategoriach ich brzmienia”<sup>143</sup>. Po pewnym czasie wykorzystywania danego elementu warsztatu, związany z nim proces myślowy staje się – jak mówi Bill Evans<sup>144</sup> – procesem podświadomym. Dopiero gdy narzędzia muzyka improwizującego stają się dla niego czymś naturalnym a myślenie o nich nie jest świadome – wykazuje na swoim przykładzie pianista –

---

138Zob. ibidem, s. 95 oraz s.102. Wskazuje się tutaj na: „discrete patterns”, „vocabulary, ideas, licks, tricks, pet patterns, crips, clichés”.

139Zob. ibidem, s. 101.

140Por. ibidem, s. 138 oraz cały ustęp zatytułowany „Creativity as the Act of Fusion and Transformation”.

141Por. Ibidem, s. 169.

142Ibidem, s. 181, tłumaczenie własne. W oryginale: „(...) models themselves comprise only raw compositional materials”.

143Ibidem, s. 180, tłumaczenie własne. W oryginale: „think in terms of their sound”.

144Zob. The Universal Mind of Bill Evans, reż. Louis Carvell, 1966.

można mówić o zdolności do ekspresji<sup>145</sup>, do aktywności twórczej transcendującej wypracowane narzędzia<sup>146</sup>.

### **3.2 Emocje w improwizacji jazzowej jako jej treść referencjalna: własności emotywnie oraz symbol przeżycia wewnętrznego**

Emocje będące treścią referencjalną danej struktury muzycznej wiązaliśmy ze szczególnym rozumieniem pojęcia ekspresji muzycznej<sup>147</sup>. Zgodnie z nim muzyka jest ekspresyjna ze względu na swój charakter, posiadane cechy emotywnie lub, mówiąc ogólniej, referencjalną (symboliczną) treść. Jak pamiętamy, przebieg muzyczny może być podobny do przebiegu dynamicznego przeżycia wewnętrznego (do jego struktury) lub do skonwencjonalizowanego przejawu określonej emocji. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z emocjami *in abstracto*, strukturą emocji symbolizowaną przez przebieg muzyczny, w drugim zaś – z określonymi emocjami typu radość czy złość (emocjami, które Kivy nazywał *garden-variety*) lub nastrojami. Chociaż sposób referencji jest podobny – oparty na analogii pomiędzy dźwiękami a czymś niemuzycznym – jej treść, czyli emocje, różni się poziomem abstrakcyjności.

To, co nas interesuje, to po pierwsze, czy w ogóle można mówić o emocjach referencjalnych w przypadku wyimprowizowanego fragmentu muzycznego, a po drugie – czy fragmentowi temu można przypisać jakieś szczególne emocje lub szczególny sposób ich odczytania z racji tego, że został on wyimprowizowany. Aby lepiej zrozumieć drugie pytanie, sparafrazujmy je: czy fakt bycia wyimprowizowanym rodzi nowe perspektywy dla teorii przypisujących referencjalne znaczenie muzyce czy wpływa jedynie na zaakcentowanie takich a nie innych – nie wychodzących poza te teorie – emocji, wynikających z charakteru muzyki improwizowanej?

Według Grahama Colliera nastrój utworu można traktować jako dodatkowy element składający się na strukturę wspierającą. Improwizujący muzyk musi zatem respektować go w podobny sposób do innych jej elementów. Tak jak tworzy swoje frazy w oparciu o pewną

---

145 „expressive ability”

146 Por. Paul F. Berliner, op. cit. s. 201 i 262. Berliner wskazuje na umiejętność „opowiadania muzycznej historii” („storytelling ability”). Miles Davis wyraził tę myśl, radząc innym muzykom: „Play what you hear, not what you know”. Ibidem. 263.

147 Zob. r. 2.3 i 2.4, s. 23-30.

wiedzę na temat harmonii muzycznej – tak ich nastrój powinien dopasować do nastroju utworu, jego struktury wspierającej. „Określony nastrój utworu – pisze Berliner<sup>148</sup> – silnie wpływa na muzyka improwizującego, co w efekcie prowadzi do zmieszania jego osobistych uczuć z tymi właściwymi dla wykonania utworu”. Z czego wynika nastrój struktury wspierającej? W dużej mierze zależy on od jej pozostałych elementów: warstwy harmonicznego oraz rytmicznego. Z jednej strony nastrój może być skutkiem emotywnego potencjału drzemającego w utworze, w jego harmonii, rytmie, tempie, z drugiej zaś – kiedy mówimy o konkretnej realizacji struktury wspierającej – nastrój może być wzmocniony przez dobór odpowiednich środków wyrazowych (odpowiedniej dynamiki i artykulacji) przez muzyków akompaniujących. Improwizujący solista chcąc dopasować swoją grę do gry reszty zespołu, nada swoim frazom podobny charakter emotywny do akompaniamentu, na bazie którego improwizuje. „Skojarzenia emocjonalne związane z danym utworem za zwyczaj wpływają na podejście artysty do rytmu, na dobór materiału dźwiękowego (...)”<sup>149</sup>. W przypadku utworu *In a sentimental Mood* Duke'a Ellingtona, Berliner sugeruje „nacisk na bluesowo zalterowane frazy – nie zaś na jasne, niealterowane melodie, nacisk na miejsca napięć – a nie rozluźnień harmonicznym”<sup>150</sup>. Nastrój wynikający z elementów struktury wspierającej zależy z jednej strony od tonalności, od trybu utworu, intensywności napięć harmonicznym oraz od jego warstwy agogicznej i dynamicznej – z drugiej strony. W opadającym ruchu harmonicznym opartym na chromatycznie opadającej linii basu w pierwszych taktach przywołanego przykładu upatrywać można motorycznej analogii ze skonwencjonalizowaną reakcją emocjonalną człowieka – z jego mową ciała. Opadająca linia basu – jakby powiedział Kivy powołując się na *contour model*<sup>151</sup> – może odpowiadać ekspresji ciała właściwej uczuciu rezygnacji. Obecna chromatyka oraz tryb mollowy zaś nadają utworowi charakter sentymentalny czy wręcz smutny na zasadzie konwencji (*convention model*). Podobne skojarzenia wywołuje również wolne balladowe tempo,

---

148 Paul F. Berliner, op. cit., s. 203. Tłumaczenie własne. W oryginale: „A piece's precise mood has a powerful tempering effect on improvisers, guiding their personal feeling to blend with those appropriate for the performance”. Berliner – co wynika z przytoczonego fragmentu – wiąże nastrój utworu z nastrojem improwizowanych fraz, a te z kolei wiąże z nastrojem czy emocjami muzyka odczuwanymi w chwili tworzenia. Po rozważaniach na temat emocji referencjalnych, ich miejsca oraz stosunku do emocji odczuwanych przez muzyka powiemy raczej, że tak rozumiana autoekspresja nie jest konieczna a dla niniejszych rozważań bez znaczenia.

149 Ibidem. Tłumaczenie własne. W oryginale: „A piece's emotional associations commonly influence an artist's rhythmic approach or selection of tonal material (...)”

150 Ibidem. Tłumaczenie własne. W oryginale: „(...) an emphasis upon blues-inflected melodies rather than brighter, uninflected melodies or upon tense rather than relaxed harmonies”.

151 Por. Peter Kivy, *The Corded Shell*, op. cit., s. 83.

w którym najczęściej wykonywany jest opisywany standard muzyki jazzowej oraz łagodna dynamika właściwa stylistyce balladowej. Cechy te odzwierciedlają uczucie smutku, które w kulturze zachodniej komunikowane jest „za pośrednictwem specjalnego typu zachowania: ruchy ciała i zachowanie motoryczne bliskie minimum (...)”<sup>152</sup>. Te cechy utworu są wskazówką dla solisty, jak kształtować swoje frazy, jakiej używać dynamiki, artykulacji czy brzmienia. W omawianym przykładzie może on na przykład eksponować mollowe interwały, stosować dynamikę utrzymaną na niskim poziomie, opadające linie melodyczne, chromatykę, przebiegi zawierające *blue note* etc. Umiejętność nadawania swojej grze sugestywnego charakteru emotywnego jest ważnym narzędziem w rękach muzyka. Ta umiejętność – jak twierdzi amerykański trębacz Lonnie Hillyer<sup>153</sup> – odróżnia Charliego Parkera od swoich naśladowców. Umiejętność tej nie można też odmówić Milesowi Davisowi, który według Hillyera był „jednym z najbardziej utalentowanych ludzi, którzy dobrze wiedzieli, jak posługiwać się nastrojem w swojej grze”<sup>154</sup>. Opisuje on koncert zespołu Davisa, podczas którego publiczność nagle przestała tańczyć, gdy tylko lider zaintonował pierwsze dźwięki ballady nadając muzyce zupełnie nowy nastrój.

Muzyk, aby nadać emotywny charakter improwizowanej partii, może naśladować za pomocą wszelkich ruchów właściwych materii muzycznej – ruch wyrazowy człowieka. Stosując różne środki dynamiczne, agogiczne, artykulacyjne może oddać jego szybkość, intensywność, charakter czy wreszcie odpowiednio dobierając dźwięki – oddać jego konkretny kształt. Analogia między przebiegiem muzycznym a skonwencjonalizowaną reakcją emocjonalną jest łatwa do przeprowadzenia – jak sugerował Kivy – właśnie dzięki kategorii kształtu czy konturu, które są wspólne dla obu dziedzin. Muzyk ponadto może skutecznie zasugerować dany nastrój lub emocję upodabniając dźwięk swojego instrumentu do odpowiedniej modulacji głosu ludzkiego – wokalnemu aspektu zachowania emocjonalnego. Jest on bowiem – jak twierdzi Meyer<sup>155</sup> – najprecyzyjniejszą artykulacją uczuć. Berliner, opisując brzmienie trębacza Joe Louisa, stwierdza, że jego „dźwięk miał duszę i był wypełniony tak wieloma emocjami, że mógł z łatwością być pomyłony z kobiecym śpiewem”<sup>156</sup>. Miles Davis z kolei wyznaje w swojej autobiografii: „Ludzie

---

152L. B. Meyer, op. cit., s. 322.

153Zob. Paul F. Berliner, op. cit., 256.

154Ibidem. Tłumaczenie własne. W oryginale: „(...) who knows well how to work with moods when he plays”.

155Por. L. B. Meyer, op. cit., s. 324.

156Paul F. Berliner, op. cit., 255. Tłumaczenie własne. W oryginale: „Joe Louis's tone had soul and packed so much emotion that it could easily have been mistaken for a woman singing”.

mówią, że moja trąbka brzmi jak głos ludzki, i chcę, żeby właśnie tak było”<sup>157</sup>. Brzmienie instrumentu dętego, przez zastosowanie odpowiedniego rejestru oraz technik artykulacyjnych, może imitować płacz, krzyk, szept, warczenie etc. – desygnując w ten sposób intensywne uczucia takie jak złość czy rozpacz<sup>158</sup>. Znamienne jest również podobieństwo fraz o proveniencji bluesowej (zawierających *blue note*) do płaczu lub zawodzenia.

Przyjrzyjmy się drugiemu rodzajowi emocji z tej grupy – emocji ufundowanych na analogii pomiędzy strukturą muzyczną a przeżyciem wewnętrznym, na podobieństwie ich dynamiki. Jak pamiętamy, muzyka w tym przypadku nie odnosi się do emocji czy nastrojów, które mają swoje nazwy na gruncie języka dyskursywnego – muzyka ma odsłaniać ich ogólną formę, odzwierciedlać ich naturę. Analogia między życiem wewnętrznym a muzyką jest możliwa dzięki wspólnym właściwościom formalnym. Zarówno Susanne Langer jak i Leonard Meyer wskazują na te same elementy: „wzorce ruchu i odpoczynku, napięcia i odprężenia, zgody i niezgody, przygotowania, spełnienia, pobudzenia, nagłej zmiany”<sup>159</sup> oraz „dynamiczne procesy wzrostu i zaniku, aktywności i spoczynku, napięcia i odprężenia”<sup>160</sup>. Trudno wyobrazić sobie muzykę jazzową, w której nie dałoby się odnaleźć tych kategorii. Aby potwierdzić tę tezę, należałoby wskazać na te same elementy, które Langer odnajdywała w muzyce europejskiej ostatnich kilku stuleci. Należałoby zatem wskazać na wszelkie napięcia melodyczno-harmoniczne, ciężenia między dźwiękami charakterystyczne dla harmoniki funkcyjnej, ciężenia współbrzmień dysonansowych do konsonansowych będących ich rozwiązaniem. Improvizując linię melodyczną, muzycy jazzowi często – właśnie po to, by wytworzyć lub podkreślić muzyczne napięcia i ich rozwiązania – stosują dźwięki spoza materiału dźwiękowego właściwego dla kontekstu harmonicznego struktury wspierającej. Efekt ten może być uzyskany przez użycie skal symetrycznych lub skali alterowanej zawierających sporo nieoczekiwanych dla danej tonacji dźwięków<sup>161</sup>, które – użyte na akordzie dominantowym – podkreślają jego charakter, jego

157Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles, Autobiografia*, Warszawa 2006, s. 411.

158Por. Ibidem. s. 256. Berliner opisuje technikę artykulacyjną dotyczącą instrumentów dętych „gutbucket”. „The sounds that artists manipulate are sometimes earthy and sensual, other time <<gritty>>, reflecting the rough side of life”. „(...) sounds that embody the moods and inflections of the blues signify various facets of African American culture”.

159 Susanne K. Langer, op. cit., s. 337.

160L. B. Meyer, op. cit., s. 315.

161Skale symetryczne zbudowane są z powtarzających się, następujących po sobie schematów interwałowych, np. schematu złożonego z pół tonu oraz całego tonu powtarzanego aż do osiągnięcia pierwszego dźwięku skali w następnej oktawie. Skala alterowana to potoczna nazwa siódmego modi (przewrotu) znanej w muzyce klasycznej skali mollowej melodycznej. Obie skale, używane na akordzie dominantowym, zawierają oprócz podstawowych składników akordu (prymy, tercji oraz septymy), składniki wyższego typu (nonę, undecymę, terdecymę) – przy czym skale te różnią się alteracją tych ostatnich. Emily Remler



dażność do rozwiązania na współbrzmienie bardziej konsonansowe. Podobnie umiejętne wykorzystywanie innych dźwięków obcych, dźwięków spoza domyślnego materiału dźwiękowego, wywołuje efekt napięcia muzycznego, które są tym wyraźniejsze, im sugestywniejsze jest ich rozwiązanie. Według amerykańskiego muzyka Josha Schneidera doświadczony muzyk może „grać cokolwiek na danym akordzie, o ile to umiejętnie rozwiąże”<sup>162</sup>. Takie rozwiązanie – dodaje Berliner – może polegać na „zakończeniu frazy wewnątrz akordu, czyli na dźwięku akordowym”<sup>163</sup>. Proces wzrostu i zaniku lub aktywności i spoczynku może z powodzeniem być odwzorowany przez warstwę dynamiczną improwizowanego solo, przez jej zróżnicowanie, przez kontrast między fragmentami wzmożonej ruchliwości melodii oraz fragmentami uspokojenia i odpoczynku. Podobne wrażenie może sprawić chwilowe zagęszczenie rytmu czy wzrost jego złożoności, na przykład poprzez nagromadzenie wartości synkopowanych lub stosowanie polirytmicznego kontrapunktu. Nałożenie na siebie kilku krzyżujących się podziałów rytmicznych powoduje chwilową niestabilność, może symbolizować niezgodę, wewnętrzny konflikt, który zostaje rozwiązany w momencie powrotu do głównego pulsu utworu<sup>164</sup>. Opisane środki muzyczne, które wykazują podobną strukturę do wewnętrznego przeżycia emocjonalnego, mieszają się ze sobą w naturalny sposób, występując w ramach mniejszych lub większych fragmentów improwizacji. Gitarzystka Emily Remler opisując przebieg dynamiczny swoich improwizacji, mówi o frazach opartych na ogólnej zasadzie „nabudowania i rozluźnienia, napięcia i rozwiązania”<sup>165</sup>. Berliner zaś podsumowuje: „Podobne do dynamizmu wynikającego z ogólnego ruchu pomiędzy figurami przypadającymi na mocą oraz słabą część taktu, figurami zgodnymi z harmonią oraz tymi zawierającymi dźwięki obce, są inne – również tworzące efekt ruchu – przeciwieństwa: na przykład pomiędzy wzrostem a zanikiem aktywności rytmicznej, precyzyjną oraz nieprecyzyjną intonacją, wznoszeniem oraz

---

mówiąc o skali alterowanej użytej na dominancie, podkreśla: „That gives you all the best tensions to use upon it – sharp eleven, flat nine”. Angielski wyraz „tension” w tym kontekście należy rozumieć jako „składniki akordu (wyższego typu) wprowadzające dodatkowe napięcia wewnątrz akordu”.

Zob. Paul F. Berliner, op. cit., s. 162.

162 Paul F. Berliner, op. cit., s. 251. Tłumaczenie własne. W oryginale: „play anything in relation to chord as long as you resolve it right”.

163 Ibidem. Tłumaczenie własne. Berliner pisze: (...) resolving the mounting tension of <<the curve>> of a solo line by ending it inside the chord, that is, on a chord note”.

164 Zob. Ibidem, s. 153. Berliner pisze: „Within the same time span, the basic beats of different meters cross over one another, creating syncopation and temporarily increasing the music's rhythmic instability and tension”.

165 Zob. Ibidem, s. 266. Tłumaczenie własne. W oryginale: „(...) climb-up-and-climb-down action – build and release, tension and resolve”.

opadaniem linii melodycznej. Każde z nich tworzy schemat napięcia i rozluźnienia (...)”<sup>166</sup>.

Powróćmy teraz do wcześniej postawionych pytań. Wydaje się, że w przypadku wyimprowizowanego przebiegu muzycznego z powodzeniem można mówić o obydwu typach emocji referencjalnych – chociażby ze względu na logiczną konsekwencję hipotezy, że emocje te znajdziemy w muzyce w ogóle. Przytoczone fragmenty wypowiedzi muzyków i teoretyków nie pełnią funkcji argumentu na rzecz prawdziwości omawianych teorii w odniesieniu do muzyki improwizowanej – mają one raczej na celu pokazanie, w *jaki sposób* te teorie mogą się do niej odnosić. Czy fakt bycia wyimprowizowanym ma tutaj jednak jakieś szczególne znaczenie? Czy w muzyce improwizowanej omawiane emocje referencjalne są inne niż w muzyce nieimprowizowanej? Wyobraźmy sobie następującą sytuację. Pewien alcesta A postanowił skomponować temat oparty na harmonii standardu *I've got Rhythm*, czyli na popularnym trzydziestodwutaktowym schemacie harmonicznym zwanym *rhythm changes*. Po ostatnich poprawkach nowy utwór *New rhythm* wszedł do repertuaru zespołu A i jeszcze tego samego wieczoru miał swoją premierę. Mniej więcej w tym samym czasie, w pobliskim klubie jazzowym odbywał się jam session z udziałem innego alcesty – B. Gdy B wyszedł na scenę, zespół grał *I've got Rhythm*. B czekał na swoją kolej i zagrał trzy chorusy improwizacji. Tak się złożyło, że ostatni z nich był dokładnie taki sam jak temat utworu *New rhythm*, o którego istnieniu B nawet nie wiedział – był taki sam pod względem wysokości dźwięków, ich rozmieszczenia w czasie, ale również pod względem dynamiki, brzmienia, artykulacji etc. Mamy zatem dwa – takie same pod względem akustycznym – zdarzenia, różniące się jednak znacząco co do swojej istoty: temat utworu *New rhythm* oraz ostatni chorus improwizacji B. Czy nastrój, symbolizowane uczucia lub – ogólnie – emocje referencjalne tych dwóch zdarzeń muzycznych są takie same? To, co dzieli te zdarzenia to okoliczności, związane z nimi oczekiwania słuchaczy, ich nastawienie i w końcu emocje towarzyszące słuchaniu. Różnice te nie mają jednak żadnego wpływu na referencjalne znaczenie omawianych fragmentów muzyki. Te przypisywane są bowiem – jak pamiętamy – samemu dziełu. Są niezależne od sposobu ich doświadczania, biorą w nawias okoliczności powstania. Fakt bycia wyimprowizowanym nie wnosi zatem niczego nowego do omawianych teorii postulujących referencjalny charakter emocji w muzyce. Muzyka improwizowana – oczywiście na sposób zgodny z charakterystycznymi dla siebie środkami

---

166Ibidem, s. 198. Tłumaczenie własne. W oryginale: „Similar to the dynamism created by general movements between off-beat and on-beat figures, and outside and inside harmonies, are the general effects of movements creating other contrasts: for example, between increased and decreased rhythmic activity, inflected and uninflected pitches, and registral ascents and descents. Each produces schemes of tension and release (...)”.

wyrazu, które mają bezpośredni związek z improwizacją – wpisuje się w te teorie, będąc ich specyficzną egzemplifikacją.

### **3.3 Emocje towarzyszące słuchaniu muzyki improwizowanej: ekscytacja, poruszenie, afekt**

„W powietrzu czuć było podniecenie i jakieś wielkie nadzieje związane z muzyką, która za chwilę miała zabrzmieć”<sup>167</sup>.

Emocje przeżywane przez słuchacza wiązaliśmy z drugim typem ekspresji muzycznej – z ekspresją nie wykraczającą poza samą muzykę, z jej wyrazistością czy szeroko rozumianą wartością<sup>168</sup>. Peter Kivy wiele miejsca w swoich dziełach poświęcił odróżnieniu zdolności muzyki do poruszania od emocji rozumianych jako intersubiektywnie rozumianą własność samej muzyki. Poruszenie muzyką – przypomnijmy – tłumaczy w sposób potoczny i prosty, poprzez odwołanie do obiektu intencjonalnego tego poruszenia, czyli do muzyki, która to poruszenie wywołała, jej piękna czy doskonałości. Tym samym Kivy krytykuje teorie, które – chcąc wyjaśnić mechanizm wywoływania emocji – w pierwszej kolejności odwołują się do opisu technicznego, naukowego. Takie teorie – jak twierdzi Kivy, wskazując na teorię afektu Leonarda B. Meyera – chociaż są w dużej mierze prawdziwe, nie obejmują wszystkich przypadków muzycznych poruszeń. Mając to na uwadze, zobaczymy, na ile możemy zastosować teorię Meyera, by wytłumaczyć emocje towarzyszące słuchaniu muzyki improwizowanej. Teorię tę będziemy przy tym traktować nie jako teorię konkurencyjną dla wytłumaczenia Kivy'ego, a raczej jako próbę pogłębienia tego wyjaśnienia, co jest zgodne z intencją samego Kivy'ego. „Naukowe lub ezoteryczne wyjaśnienie – przyznaje<sup>169</sup> – może pojawić się później w celu zgłębienia, poszerzenia czy nawet zastąpienia mojego wytłumaczenia tego, jak muzyka porusza (...).

Podstawą afektywnej i intelektualnej reakcji estetycznej na muzykę, zgodnie z teorią Meyera, jest „zahamowanie tendencji do reagowania – na poziomie świadomości – frustracji oczekiwania”<sup>170</sup>. Oczekiwania co do następstw muzycznych Meyer dzieli na te, „które

167Miles Davis, op. cit., s. 100.

168Zob. r. 2.4, s. 30.

169Peter Kivy, *Music Alone*, op. cit., s. 151.

170L. B. Meyer, op. cit., s. 60.

wynikają z natury procesów psychicznych człowieka, sposobów, w jaki umysł spostrzega, grupuje i organizuje dane zmysłowe, a tymi oczekiwaniami, które oparte są na uczeniu się w najszerszym rozumieniu tego słowa<sup>171</sup>. Te oczekiwania przenikają się, wzajemnie warunkują i krzyżują na różnych poziomach architektonicznych dzieła. Przy czym oczekiwania oparte na uczeniu się, czyli te wynikające ze znajomości stylu muzycznego i tego, co w jego ramach prawdopodobne, poprzedzają oczekiwania wynikające z natury procesów psychicznych. Te ostatnie – jak pisze Meyer<sup>172</sup> – „uwarunkowane są zawsze możliwościami i prawdopodobieństwami, zawartymi w materiale i jego organizacji, prezentowanymi przez określony styl muzyczny”. Chcąc zbadać, w jaki sposób teoria Meyera odnosi się do improwizowanej muzyki jazzowej, należy zastanowić się, na czym polega specyfika oczekiwań oraz ich zaburzeń, norm oraz odchyień właściwych muzyce jazzowej, a następnie, na ile zależy ona od improwizacyjnego aspektu muzyki.

Chociaż na różnych etapach rozwoju muzyki jazzowej, jej elementy stylotwórcze znacząco zmieniały się, i chociaż współczesny jazz sam jest mocno zróżnicowany, możemy mówić o pewnych elementach kojarzonych ze stylistyką jazzową. I to – jak się wydaje – bardziej w kategoriach pewnych przyzwyczajęń i nawyków wynikających z osłuchania z tym, co zostało nazwane jazzem, niż w kategoriach esencjalistycznej charakterystyki tego stylu. W tym sensie jazz – jako styl – jest złożonym systemem „związków dźwiękowych, rozumianych i używanych wspólnie przez pewną grupę ludzi”<sup>173</sup>. W ramach takiego systemu niektóre połączenia dźwiękowe, zarówno horyzontalne jak i wertykalne, są bardziej prawdopodobne od innych. Te dźwięki lub grupy dźwięków, które implikują następne zdarzenia muzyczne, inaczej mówiąc, które każą słuchaczowi oczekiwać następnych zdarzeń, nazywane są przez Meyera „ukształtowaniem dźwiękowym” (*sound term*) w ramach określonego systemu stylistycznego. To, czy dana grupa dźwięków (bodziec muzyczny) nabierze znaczenia, czyli stanie się ukształtowaniem dźwiękowym, zależy od systemu stylistycznego ale również od kontekstu, w jakim się znajduje – od konkretnego miejsca w strukturze architektonicznej dzieła.

Chociaż pod wieloma względami – J. E. Berendt wskazuje<sup>174</sup> głównie na harmonikę, melodykę i instrumentarium – jazz podobny jest do europejskiej muzyki poważnej, to wyraźnie wypracował swoją własną, unikalną tożsamość stylistyczną, niedającą się łatwo

---

171 Ibidem, s. 60.

172 Ibidem, s. 61.

173 Ibidem, s. 62.

174 J. E. Berendt, op. cit., s. 214. Jest to jednak – jak sam Berendt pisze – duże uproszczenie.

sprowadzić do elementów, z których się wywodzi. „Nawet w obrębie jednej i tej samej kultury i epoki – zauważa Meyer<sup>175</sup> – raczej za wyjątek niż za regułę uznać trzeba, jeżeli styl muzyczny jest rozumiany przez wszystkich członków tej kultury. Przykładem fakt, że w naszej własnej kulturze miłośnicy muzyki <<poważnej>> mają wielkie trudności z rozumieniem znaczenia jazzu i vice versa”. Chociaż oczekiwania pojawiające się podczas słuchania muzyki jazzowej wynikają ze znajomości prawdopodobnych następstw dźwiękowych w ramach stylu muzyki jazzowej, to część z tych oczekiwań traktować można jako modyfikacje oczekiwań pierwotnie związanych z szeroko rozumianym systemem stylistycznym muzyki Zachodu ostatnich stuleci, muzyki opartej na systemie temperowanym, harmonice funkcyjnej oraz rytmie wiązonym (taktowym). Oczekiwanie rozwiązania akordu o funkcji dominanty na akord o funkcji toniki dotyczy zarówno muzyki klasycznej, romantycznej jak i bebopu – różnica będzie jednak polegać na sposobie rozwiązania takiego akordu, na doborze toniki, na konkretnym ruchu poszczególnych składników akordowych oraz na oczekiwaniach związanych z tymi elementami. Zmiany oczekiwań są – jak wykazuje Meyer – odzwierciedleniem zmian stylistycznych, czyli tego, co w danym momencie w określonym systemie stylistycznym uważane jest za normę a co za odchylenie. „Style i systemy stylistyczne nie są trwałe, sztywne i niezmiennie. (...) Jeden styl stopniowo zajmuje miejsce drugiego, osiąga swój własny, szczególny rozkwit, zanika, ustępuje miejsca następnemu”<sup>176</sup>. To, co kiedyś zaskakiwało, miało potencjał afektywny, „może stać się w mniejszym lub większym stopniu normatywnym w ramach stylu i stracić w ten sposób swój potencjał ekspresji. Innymi słowy odchylenie pojawiające się jako ekspresja, może po pewnym czasie stać się normą, a gdy tak się stanie, to albo – dla celów estetycznego efektu – trzeba wynaleźć nowe odchylenia, albo tym, które są w użyciu, trzeba nadać nowy sens”<sup>177</sup>. I tak też można traktować relację muzyki jazzowej do muzyki europejskiej ostatnich stuleci – muzyka jazzowa oprócz charakterystycznych dla siebie odchyleń (np. blue note) przynosi odświeżenie, uwypuklenie – chociażby poprzez umieszczenie w nowym kontekście – znanych odchyleń. Berendt opisując to zjawisko, przywołuje grę Keitha Jarretta, u którego „można znaleźć tuż obok siebie związane modalnością akordy bluesowe, debussy'owskie harmonie całotonowe, reminiscencje średniowiecznych skal kościelnych, elementy romantyczne oraz egzotyczne – na przykład arabskie – a przy tym całą skalę możliwości harmoniczych

---

175L. B. Meyer, op. cit., s. 83.

176Ibidem, s. 85.

177Ibidem, s. 87.

konwencjonalnego jazzu”<sup>178</sup>.

Chociaż muzycy jazzowi nie pozostawali obojętni na współczesne im nurty muzyki poważnej, jazz rozwijał się swoim torem, często z pewnym opóźnieniem adaptując nowinki harmoniczne zasłyszane w salach koncertowych. I to nie bezkrytycznie – polegało to raczej na zapożyczaniu wybranych elementów muzyki poważnej, które następnie podlegały dalszemu rozwojowi zgodnie z kierunkiem wyznaczonym przez stylistykę jazzową. „Bix Beiderbecke – pisze Berendt<sup>179</sup> – wprowadził do jazzu pewne akordy zbliżone do debussy'owskich i efekty całotonowe. Wybitni muzycy Swingu zaczęli wzbogacać trójdźwięk durowy sekstą, zaś akord septymowy – noną, a nawet undecymą. Od bebopu wstawia się pomiędzy zasadnicze harmonie utworu akordy przejściowe, a zasadnicze harmonie zastępuje się akordowymi alteracjami”. Wszystkie te elementy, jak pisze dalej Berendt, „są – patrząc ze stanowiska muzyki europejskiej – mniej lub więcej staromodne”<sup>180</sup>. Dostosowane do stylistyki jazzowej lub użyte w nowym kontekście, mogą dać początek czemuś nowemu, nieznanemu muzyce poważnej<sup>181</sup>. Rozważania na temat związku systemu stylistycznego muzyki jazzowej z szerszym systemem muzyki Zachodu ostatnich stuleci są o tyle ważne, że oba systemy posługują się tym samym systemem molodyczno-harmonicznym, co w przypadku osłuchanego słuchacza nie pozostanie bez wpływu na oczekiwania co do następstw muzycznych a w konsekwencji – gdy dojdzie do ich zahamowania lub zablokowania – na jego reakcje afektywne.

Ważniejsze, jak się wydaje, dla oczekiwań związanych ze słuchaniem jazzu są jednak zmiany w ramach samej stylistyki jazzowej. Meyer pisze: „w przypadku muzyki ludowej – włączając jazz – podstawowe, normatywne wzorce są ustalane przez zwyczaj i tradycję, ale stopień i rodzaj odchylenia może się zmieniać, dając impuls do powstania nowych stylów. Dla przykładu: i dixieland, i bebop opierają się na tym samym podstawowym wzorcu, różnią się natomiast rodzajem i stylem odchylenia”<sup>182</sup>. Pojęcia normy oraz odchylenia w muzyce jazzowej mają sens tylko w odniesieniu do konkretnego momentu w historii jazzu, w odniesieniu do konkretnego stylu w ramach szerokiej stylistyki jazzowej, czy do obowiązujących w danym środowisku trendów. To, co było słyszane jako odchylenie w erze

178J. E. Berendt, op. cit., s. 192.

179Ibidem, s. 186.

180Ibidem.

181Por. *Giant Steps* Johna Coltrane'a (Atlantic 1959). Utwór ten oparty jest w całości o popularną kadencję (subdominanta drugiego stopnia, dominanta, tonika) występującą w trzech różnych tonacjach oddalonych od siebie o tercję wielką. Nowatorstwo polega tutaj na gwałtowności modulacji oraz na relacji pomiędzy szybko następującymi po sobie centrami tonalnymi.

182L. B. Meyer, op. cit., s. 90.

bebopu – jako odejście od norm muzyki swingowej – było już normą dla muzyków i słuchaczy następnej dekady. Dla nich z kolei odejście od bebopowych odchyień było nowym odchyleniem. Berliner próbując uchwycić mechanizm zmian stylistycznych w jazzie, pisze: „Innowacje początkowo postrzegane jako radykalne odejście od konwencji, mogą na przykład zacząć jawić się jako unikalne syntezy lub subtelne zmiany tradycyjnych muzycznych elementów wywodzących się z zasobu pomysłów nagromadzonych przez wspólną jazzową”<sup>183</sup>. Zmiana stylistyczna będąca odchyleniem w stosunku do ustanowionych norm polega – jak pisał Meyer<sup>184</sup> – na dodaniu nowych odchyień lub na nadaniu nowego sensu tym, które były już w użyciu. Przykładem pogłębienia zastanych odchyień może być – na co wskazuje sam Meyer – styl bebopowy. Z drugiej strony, co też warto zauważyć, stylistyczna nowość polegać może na wykorzystaniu znanych elementów, opartych na utrwalonej wcześniej relacji prawdopodobieństwa, lecz użytych w zupełnie nowym kontekście. Te same lub podobne elementy w innym momencie historii jazzu, zgodnie z teorią Meyera, będą wiązać się z innymi reakcjami afektywnymi. Względna prostota i diatoniczność fraz cool jazzu stanowiła odejście od chromatyzmu fraz bebopowych – gdyby jednak nie poprzedzająca era bebopu wraz z ustanowionymi przez siebie normami stylistycznymi generującymi odpowiednie oczekiwania, cechy cool jazzu prawdopodobnie nie miałyby tak silnego charakteru ekspresyjnego. Jako inny przykład może posłużyć muzyka Ornetta Colemana, pioniera i wybitnego przedstawiciela free jazzu. Jego twórczość przyniosła wiele nieznanymi dotychczas odchyień wynikających głównie z nowatorstwa free jazzu – swobodniejsze traktowanie lub zupełne odejście od struktury wspierającej, wychodzenia poza system dur-moll, operowania oryginalnym dźwiękiem etc. Jednocześnie – jak pisze Berliner<sup>185</sup> – w muzyce Colemana można odnaleźć zwroty melodyczne właściwe muzyce swingowej – zagrane jednak w zaskakujących miejscach oraz z zastosowaniem nieswingowego frazowania. Zmiana kontekstu, w tym przypadku, przyczyniła się do nadania nowego ekspresyjnego znaczenia temu, co było już wówczas normą.

Meyer wskazuje ponadto, jak powiedziano wcześniej, na oczekiwania związane z naturą organizowania danych zmysłowych wynikających z psychologicznej teorii postaci z jej fundamentalnym aksjomatem – zasadą pregnacji, zgodnie z którą umysł „stale dąży do

---

183 Paul F. Berliner, op. cit., s. 280. Tłumaczenie własne. W oryginale: „Innovations initially regarded as radical departures from convention, for example, can begin appearing to be unique syntheses and subtle transformations of traditional music elements drawn from the jazz community's cumulative pool of ideas”.

184 L. B. Meyer, op. cit., s. 87.

185 Paul F. Berliner, op. cit., s. 280. „(...) what he [Ornette Coleman – Ł. B.] was doing was playing a lot of old swing patterns and putting them in different places than we did, phrasing them differently within the beat”.

kompletności i stałości kształtów”<sup>186</sup>. Niezadowolenie z psychologicznej organizacji danych powoduje zaburzenie naturalnych oczekiwań a w konsekwencji prowadzi do reakcji afektywnej. Tej ogólnej zasadzie podporządkowane są – szczegółowo opisywane przez Meyera<sup>187</sup> – trzy zasady percepcji układów dźwiękowych wraz z odpowiadającymi im oczekiwaniami: prawo dobrej kontynuacji, dopełnienie i zamknięcie oraz osłabienie kształtu. Dwie pierwsze zasady opisują mechanizm wzbudzania oczekiwań na gruncie wyraźnych i zrozumiałych ukształtowań dźwiękowych, czyli takich, których elementy posiadają rozpoznawalne funkcje oraz możliwe do przewidzenia konsekwencje. Im silniej zaznaczony kształt i to, co nazwiemy normą w jego ramach, tym silniejsze oczekiwanie kontynuacji tendencji w ruchu melodycznym, harmonicznym, rytmicznym oraz oczekiwanie zachowania porządku strukturalnego i kompletności układu. Tym samym – silniej odczuwana będzie frustracja oczekiwania spowodowana pojawieniem się rozmaitych odchyień, w tym przypadku luk procesu kontynuacji oraz luk architektonicznych na różnych poziomach dzieła muzycznego. Prawa te, co podkreśla Meyer, są ściśle ze sobą powiązane a ich funkcje wzajemnie się przenikają. Osłabienie kształtu z kolei odpowiada sytuacji, kiedy wieloznaczność danego fragmentu hamuje wszelkie dotychczasowe tendencje oraz wzbudza silne pragnienie wyjaśnienia i wyjścia ze stanu niepewności<sup>188</sup>. Interesująca wydaje się relacja między opisywanymi oczekiwaniami naturalnymi a oczekiwaniami wynikającymi ze znajomości stylu. Meyer zauważa, że – chociaż mamy do czynienia z trudno uchwytnym oddziaływaniem obu typów – to oczekiwania związane ze stylem poprzedzają oczekiwania naturalne. „Umysł oczekuje – argumentuje Meyer<sup>189</sup> – że luki strukturalne zostaną wypełnione; ale to, co stanowi taką lukę, zależy od tego, co stanowi „kompletność” (*completeness*) w ramach określonego muzycznego systemu stylistycznego”.

Powróćmy teraz do postawionego wcześniej pytania, w jaki sposób teoria afektu odnosi się do improwizowanej muzyki jazzowej. Ze względu na podobieństwa jazzu do muzyki Zachodu ostatnich stuleci, o czym była mowa, opisywane przez Meyera oczekiwania oraz odchylenia można by wprost odnieść do tych analogicznych elementów muzyki jazzowej, na przykład niespodziewana zmiana kierunku melodii lub niekompletność jej rytmu. Teoria Meyera, na co sam autor zwraca uwagę i co wynika z przywoływanych przez niego przykładów, ma ambicję bycia teorią uniwersalną – obejmującą koncertową muzykę

---

186L. B. Meyer, op. cit., s. 112.

187Zob. Ibidem. r. III, IV, V.

188Por. rozdz. 2.2, s. 21.

189L. B. Meyer, op. cit., s. 61.



zachodnią, muzykę ludową (w tym jazz), orientalną etc. Próba odpowiedzi na to pytanie powinna zatem uwzględnić to, co jest dla muzyki jazzowej – w kontekście tej teorii – unikalne, w szczególności zaś generowane przez nią oczekiwania.

Istotny dla jazzowej improwizacji, jak pamiętamy, był wyraźny podział na to, co ustalone, skomponowane i partię tworzoną w momencie jej wykonywania. Ten podział będzie kluczowy dla odczytania ekspresyjnego znaczenia improwizacji. Meyer był świadomy roli tego podziału, czemu wielokrotnie dał wyraz w swojej książce *Emocja i znaczenie w muzyce* – zazwyczaj powołując się na fragmenty dzieła *Jazz: Hot and Hybrid* W. Sargeanta<sup>190</sup>. Na przykład: „Melodia hot-jazzu jest improwizowana, ale jej struktura trzyma się koherentnego wzorca formalnego, który chroni ją przed kompletnym chaosem. (...) Fraza ta jest ustawicznie powtarzana (...), tworząc rodzaj „ostinato” stanowiącego podstawę wariacji melodycznych i rytmicznych. W każdej wariacji frazy harmonicznego muzyk improwizuje nową melodyczną i rytmiczną nadbudowę”<sup>191</sup>. Wzorec formalny, nazywany przez Sargeanta również *riffem*, to plan harmoniczo-rytmiczny, który traktowaliśmy jako strukturę wspierającą<sup>192</sup> improwizację. Nietrudno zauważyć, że relacja partii improwizowanej do struktury wspierającej stwarza dogodne warunki rozmaitym odchyleniom: w warstwie melodyczno-harmonicznej lub rytmicznej. „Každy utwór – zauważa Meyer<sup>193</sup> – muzyczny ustanawia pewne, jemu tylko właściwe normy – melodie, figury rytmiczne, instrumentację, postępy harmoniczne itd. Stworzone przez kompozytora na kanwie określonego kontekstu stylistycznego. Takie normy wewnętrzne dzieła mogą być ucieleśnieniem norm stylistycznych, z których wyrastają, lub też mogą stanowić odchylenia od nich”. Odchylenia od wewnętrznej normy, wyznaczonej na czas trwania utworu – w przypadku jazzu – przez jego plan harmoniczo-rytmiczny, Meyer nazywa odchyleniami następczymi. Odchylenia te, wraz z odchyleniami równoczesnymi, odnoszą się do norm wynikających z kontekstu utworu z tą różnicą, że odchylenia następcze relacje między normą a odchyleniem sytuują w planie poziomym (odchylenie następuje po ustalonej i zapamiętanej normie jak to jest w przypadku formy wariacyjnej) natomiast odchylenia równoczesne – w planie pionowym (odchylenie jest równoczesne ze swoją normą). W muzyce jazzowej, jak się wydaje, rozróżnienie to nie będzie miało większego znaczenia bowiem obydwa typy współwystępują ze sobą na równych prawach – solową partię możemy odnieść do normy wynikającej z cyklicznej formy utworu, zapamiętanej podczas

190 W. Sargeant, *Jazz: Hot and Hybrid*, New York 1946.

191 Ibidem. s. 156 – 157. Cytat za: L. B. Meyer, op. cit., s. 89.

192 Por. r. 3.1, s. 43.

193 L. B. Meyer, op. cit., s. 298.

prezentacji tematu, ale jednocześnie norma ta jest obecna w postaci akompaniamentu przez cały czas trwania utworu.

Zastanówmy się, jakie znaczenie dla afektywnego charakteru muzyki jazzowej mają te odchylenia oraz jaki jest ich związek z omawianymi wcześniej odchyleniami stylistycznymi i odchyleniami względem norm wyznaczonych przez psychologiczną zasadę pregnacji. Dwa ostatnie typy pozostają ze sobą w ścisłym związku – naturalne oczekiwania stabilności i kompletności są bowiem, jak powiedzieliśmy, wtopione w oczekiwania zdeterminowane przez system stylistyczny<sup>194</sup>. Odchylenia równoczesne i następcze, wynikające z relacji pomiędzy różnymi elementami dzieła muzycznego, z których część przyjmują rolę wewnętrznej normy utworu, nie pozostają bez związku z odchyleniami stylistycznymi – to, co usłyszymy jako odchylenie względem wewnętrznej normy utworu wynikać będzie nie tyle z jego relacji do wewnętrznej normy ale z ogólnych norm stylistycznych regulujących relacje pomiędzy różnymi elementami dzieła, zarówno w planie poziomym jak i pionowym. Interesujący w tym kontekście wydaje się status wewnętrznej normy utworu. Z jednej strony może ona wychodzić poza ogólne normy danego stylu (możemy sobie wyobrazić strukturę wspierającą złożoną z nietypowych akordów i opartą na nieregularnym rytmie), z drugiej strony sama ta norma nie wystarcza, by określić co, w przypadku konfrontacji z nią, będzie odchyleniem. Aby stwierdzić na przykład względnie dewiacyjny charakter dźwięku D# granego przez improwizującego saksofonistę w trakcie, gdy pianista, realizując schemat harmoniczny utworu, gra dominantę C7, potrzebujemy pewnych reguł stylistycznych wyznaczających prawdopodobne ukształtowania wertykalne. Powiemy zatem, że dźwięk D# jest odchyleniem względem wewnętrznej normy utworu dlatego, że połączenie tych elementów, czyli akord C7 z podwyższoną noną, jest odchyleniem względem ogólnych norm stylistycznych.

Ze względu na obecność w muzyce jazzowej obiektywnego pulsu, na szczególną uwagę zasługują odchylenia partii solowej względem wewnętrznej normy utworu w warstwie rytmicznej. Tą normą będzie miarowy obiektywny puls, który obowiązuje jako norma nawet wówczas, kiedy żaden z muzyków jej nie realizuje *explicite*. Odchylenia względem pulsu będą przy tym odchyleniami równoczesnymi i zależą od norm stylistycznych dotyczących nakładania się rytmów. Meyer przywołuje fragment z dzieła *Jazz: Hot and Hybrid*, ilustrujący relację krótkich (najczęściej czterotaktowych) przerywników wypełnionych solową partią

---

194Por. s. 55.

graną na zestawie perkusyjnym, zwanymi *breakami*, do struktury wspierającej, w szczególności obiektywnego pulsu: „<<Break>> zatem to czasowe odstępstwo od rygoru ścisłej struktury, podczas trwania którego logika zostaje chwilowo zawieszona i panuje improwizacyjny chaos. Efekt jego polega na zwiększeniu udziału elementu niepokoju i zawieszenia. Słuchacz jest przez moment zdezorientowany, znajdując się na terenie nie oznaczonym przez żadną mapę. Rytm podstawowy przestaje wytyczać znajome, <<pulsujące>> punkty. Solo rozhuściło się oszalamiająco, bez nadziei na zatrzymanie się, i właśnie w chwili, kiedy słuchacz przestaje nieomal wierzyć w możliwość odzyskania orientacji, podstawowy rytm odnajduje swą właściwą ścieżkę i przychodzi uczucie ulgi. W trakcie tego podstawowy rytm nie zostaje w rzeczywistości zagubiony. Spostrzegawczy słuchacz utrzymuje w sobie jego regularny puls, nawet jeśli orkiestra przestała go wyznaczać. Wytworzona w czasie niesłyszalnego pulsu sytuacja wzywa jakby słuchacza do nietracenia głowy. Jeśli ma on jakiegokolwiek poczucie rytmu, wystarczy mu to, by się nie zgubić”<sup>195</sup>.

Odchylenia od obiektywnego pulsu, który wytwarza w słuchaczu coś, co Meyer nazywa – za Richardem Watermanem<sup>196</sup> - „poczuciem metronomu”, mają szczególną wyrazistość, bo – jak pisze Meyer – opóźnienia i nieregularności „są najbardziej efektywne właśnie wtedy, gdy układy kształtu cechuje jasność i plastyczność (...)”<sup>197</sup>. Im bardziej regularny kształt, tym łatwiej o czytelne odchylenie oraz w konsekwencji o reakcje afektywną. Te odchylenia mogą dotyczyć na przykład celowej nieprecyzyjności w realizowaniu rytmu – gry minimalnie za wcześnie lub za późno w stosunku do głównego pulsu lub innego miejsca w takcie wynikającego z podziału czasu metronomicznego. „Weterani – pisze Berliner – mogą zaznaczyć swoją interpretację uderzenia (*beat*) przez minimalne przesunięcie w czasie, tworząc wariację w odczuwaniu czasu muzycznego (*time-feeling*)”<sup>198</sup>. Odchyleniem będzie również stosowanie wyrazistych synkop<sup>199</sup> czy nakładanie się na siebie różnych podziałów rytmicznych – na przykład podziałów parzystych, które są konsekwencją regularnego podziału taktu na mniejsze jednostki metryczne, z podziałami nieparzystymi.

---

195 W. Sargeant, op. cit., s. 238 – 239. Cyt: L. B. Meyer, op. cit., s. 294.

196 Zob. L. B. Meyer, op. cit., s. 293.

197 Ibidem. s. 193.

198 Paul F. Berliner, op. cit., s. 152. Tłumaczenie własne. W oryginale: „Veterans can assert their interpretation of the beat with minute shifts in emphasis, creating variations in time-feeling”.

199 Aby synkopę w jazzie móc zaklasyfikować jako odchylenie, musi ona być wystarczająco silna, wyrazista i niespodziewana. Synkopy w muzyce jazzowej są bowiem elementem stylotwórczym.

W warstwie melodycznej – abstrahując na razie od struktury wspierającej – możemy z łatwością wyobrazić sobie oczekiwanie związane z kontynuacją rozwoju frazy oraz minimalne odchylenia od jej ścisłej realizacji. Jest to dość częsta praktyka oparta na wywołaniu pewnych oczekiwań i ich frustracji – na sugerowaniu domyślnej normy i odchodzeniu od niej. „Poza ścisłą imitacją – mówi Berliner – subtelniejszą formą nadania przez muzyka jazzowego logicznego charakteru kolejnej frazie jest zróżnicowanie jej początkowego konturu przy pierwszym powtórzeniu. Może on odtworzyć jej ogólny kształt ale zastosować inne interwały. Może również dodać do niej krótkie kadencyjne rozwinięcie, krótką figurę wstępną lub jedno i drugie”<sup>200</sup>. Podobnie potraktowane może być powtarzanie przez solistę pewnego schematu rytmicznego wraz ze zmianą interwałów lub odwrotnie – powtarzany może być motyw melodyczny, ale z wariacjami rytmicznymi. Mówiąc o stosunku melodii do planu harmonicznego, należałoby wskazać na przywołane wcześniej środki budujące napięcie<sup>201</sup>: alteracje, chromatykę, *blue notes* i wszelkiego rodzaju dźwięki spoza domyślnej tonacji czy skali wyznaczonej przez akord w akompaniamencie<sup>202</sup>.

Opisane wyżej elementy, zarówno rytmiczne, melodyczne jak i harmoniczne, mogą prowadzić do krótkotrwałych odchyień lub – przy dostatecznym ich nagromadzeniu – do zakłócenia normy struktury wspierającej a poprzez swoją wieloznaczność i niestabilność do chwilowego zawieszenia dotychczasowych oczekiwań, których miejsce zajmie oczekiwanie wyjaśnienia, pragnienie powrotu do zrozumiałej normy. Muzyk jazzowy, który w kulminacyjnym momencie swojego solo, przez zastosowanie na dłuższym odcinku dynamicznie akcentowanych podziałów kontrapunktujących z głównym pulsem, przez natrętne powtarzanie jednego motywu czy nagromadzenie dysonujących dźwięków obcych, odchodzi od jasnego artykułowania struktury wspierającej i, chociaż pozostaje w jej ramach, doprowadza **swoje** solo „do granic chaosu, wywołując w ten sposób u słuchaczy lęk, obawę i zaniepokojenie, a zarazem pobudzając ich uczucia i intelekt”<sup>203</sup>. W przypadku doświadczonego muzyka takie odchylenie zakończy się wyczekiwany wyraźnym powrotem do tego, co znane<sup>204</sup>.

---

200Ibidem. s. 194. Tłumaczenie własne. W oryginale: „Beyond strict imitation, a more subtle way for improvisers to imbue successive phrases with a sense of logic is by varying the initial contour of the pattern when they first repeat it. They may re-create its general shape but change its intervals. Or, they may append to the pattern a short cadential extension, or a short introductory figure, or both”.

201Por. s. 53.

202Por. L. B. Meyer, op. cit., s. 266. Meyer opisuje zjawisko chromatyki, w szczególności odnosi się do afektywnego charakteru *blue note*.

203Ibidem. 197.

204Por. Paul F. Berliner, op. cit., s. 266. Berliner cytuje słowa Emily Remler: „Building a tension over a whole

Powróćmy do postanowionego wcześniej pytania o znaczenie aspektu improwizacji dla teorii muzycznego afektu. Czy muzyka improwizowana wywołuje szczególny rodzaj afektu – inny niż muzyka, w której obowiązuje wyraźny podział na kompozytora i wykonawcę? Warto powrócić do hipotetycznej sytuacji dwóch almistów jazzowych. Przypomnijmy: tego samego wieczora miały miejsce dwa – takie same pod względem akustycznym – zdarzenia, różniące się znacząco co do swojej istoty i okoliczności powstania: temat utworu *New rhythm* oraz ostatni chorus improwizacji B opartej na utworze *I've got Rhythm*. Jako niezbędne założenie przyjmujemy, że świadkowie obydwu zdarzeń byli świadomi, czy słuchana przez nich muzyka jest improwizowana, czy wcześniej skomponowana. Ponadto – jako że przeżycie afektywne jest funkcją zarówno bodźca jak i podmiotu je przeżywającego, jego przygotowania, wrażliwości – musimy założyć podobieństwo słuchaczy lub – chcąc być bardziej precyzyjnym a jednocześnie odrealniając przywołany scenariusz – mówić o jednym słuchaczu w dwóch światach możliwych: w jednym z nich słuchany jest temat utworu *New rhythm*, w drugim – fragment improwizacji almisty B<sup>205</sup>. Czy afekt muzyczny przeżywany podczas słuchania tych dwóch zdarzeń muzycznych będzie inny? Przeżycie afektywne zależy, jak powiedzieliśmy, od cech strukturalnych samej muzyki oraz poziomu jej zrozumienia przez słuchacza. Dla naszych rozważań ten drugi czynnik nie będzie miał znaczenia – w obydwu sytuacjach jest bowiem taki sam. Jedynym czynnikiem zatem mogącym zaburzyć tożsamość przeżyć afektywnych w dwóch możliwych światach będzie sama muzyka wraz ze swoją strukturą, a ta – co było założeniem – jest również w obydwu przypadkach taka sama. Fakt bycia wyimprowizowanym nie wpływa bezpośrednio na przeżycie afektywne słuchacza.

Podobnie jak w przypadku znaczenia referencjalnego, w przypadku teorii Meyera muzyka jazzowa jest jej szczególną egzemplifikacją. Szczegółność czy wyjątkowość tego przeżycia związana jest ze specyfiką muzyki improwizowanej, wyjątkowością środków wyrazu stosowanych przez muzyków jazzowych podczas improwizacji. Można zaryzykować tezę, że ze względu na swoją konstrukcję, wyraźny podział na partię solową i strukturę wspierającą, muzyka jazzowa bogata jest w różnego typu odchylenia – zwłaszcza odchylenia równoczesne, następcze oraz odchylenia wynikające z osłabienia kształtu. Doświadczony muzyk jazzowy, jak pisze Berliner, „stale zestawia ze sobą takie czynniki jak

---

chorus and ending on the <<one>> of the next chorus for the release are very typical things to do, but it takes a certain sense of maturity”.

205Biorąc pod uwagę ścisłe łączenie przez Meyera afektu z obiektywnym (w ramach danej kultury) znaczeniem muzyki, takie doprecyzowanie może się wydawać zbędne.

przewidywalność i zaskoczenie, powtórzenie i wariacja, kontynuacja i zamiana, wykazując się dyscypliną w podejmowaniu decyzji w obrębie różnych możliwości oraz w metodycznej pracy nad nimi podczas występu”<sup>206</sup>. Chociaż sam fakt bycia wyimprowizowanym nie wpływa w bezpośredni sposób na jakość przeżycia afektywnego w sensie Meyera, to spontaniczność improwizacji w jazzie jest jednak ważnym czynnikiem warunkującym pojawienie się rozmaitych odchyłeń, decydującym o ich charakterze, częstotliwości pojawiania się oraz – jak się wydaje – będącym wartością estetyczną samą w sobie. Według Lee B. Browna cechą wyróżniającą muzykę jazzową jest właśnie szukanie przez muzyków okazji do podjęcia odważnych i zaskakujących decyzji, co Brown wiąże z pewnym teoretycznym założeniem, które nazywa ideą regulatywną<sup>207</sup>.

Omawiany typ ekspresji wiązaliśmy ponadto ze zdolnością muzyki do poruszania poprzez swoją wyrazistość, wartość czy piękno. Zasadne w tym miejscu wydaje się dalsze doprecyzowanie oraz uzupełnienie wcześniejszego rozróżnienia. Dotychczas mówiliśmy o poruszeniu i ekscytacji wynikającym z piękna czy wyrazistości muzyki (podejście Kivy'ego) oraz na przeżycie afektywne jako reakcję na zrozumienie intersubiektywnego znaczenia zawartego w strukturze dzieła (teoria Meyera). Należy podkreślić, że obydwa typy przeżycia emocjonalnego wiążą się z samą muzyką. Zarówno teoria Meyera – co pokazaliśmy – jak i teoria Kivy'ego (doskonałość i piękno to cechy samego dzieła) biorą w nawias okoliczności powstania dzieła (w tym aspekt improwizacji) jako czynnik bezpośrednio warunkujący czy wpływający na doznawane emocje. Nie należy zatem mylić emocji wynikających z samej warstwy muzycznej, bądź to z jej struktury, bądź z jej wartości estetycznych, z emocjami związanymi ze słuchaniem improwizującego muzyka, podekscytowaniem właściwym okolicznościom powstania dzieła.

---

206Paul F. Berliner, op. cit., s. 266. Tłumaczenie własne. W oryginale: „Mature soloists constantly balance such factors as predictability and surprise, repetition and variation, continuity and change, displaying the discipline to make choices among different possibilities and work with them methodically throughout a performers”.

207Zob. Lee B. Brown, „*Feeling My Way*”, op. cit., s. 119. Wątek ten zostanie poruszony w dalszej części pracy. Zob. s. 69.

#### **4. Emocje właściwe doświadczeniu muzyki improwizowanej**

Improwizowana muzyka jazzowa jest szczególną egzemplifikacją omawianych dotychczas teorii wiążących rozmaicie rozumiane emocje z muzyką. Fakt bycia wyimprowizowanym ma przy tym znaczenie pośrednie – jako czynnik determinujący środki wyrazowe muzyki, jej ostateczny kształt i charakter. Emocje postulowane przez te teorie związane są bowiem z treścią lub własnościami samego dzieła muzycznego – w uproszczeniu mówiąc: ze znaczeniem emotywnym (referencjalnym) lub znaczeniem „zawartym” (ewentualnie, przy innym podejściu, z wartością muzyki), które dopiero wywołuje emocje u rozumiejącego słuchacza. Innymi słowy, teorie te są niewrażliwe na sposób powstania dzieła, który, jak się wydaje, w przypadku muzyki improwizowanej ma olbrzymi wpływ na jej doświadczenie – w szczególności na towarzyszące mu emocje. Rozdział ten będzie próbą wskazania na emocje unikalne dla przeżycia muzyki improwizowanej: wynikające ze specyfiki tożsamości wyimprowizowanego fragmentu ale również specyfiki samego doświadczenia estetycznego z nim związanego.

## 4.1 Słyszenie muzyka

„(...) tylko z pozoru/głos Marsjasza  
jest monotony  
i składa się z jednej samogłoski/A  
w istocie/opowiada/Marsjasz/  
nieprzebrane bogactwo  
swego ciała/tyse góry wątroby/  
pokarmów białe wąwozy  
szumiące lasy płuc/słodkie pagórki mięśni  
stawy żółć krew i dreszcze/zimowy wiatr kości  
nad solą pamięci (...)”<sup>208</sup>

Chcąc właściwie sformułować pytanie o emocje przeżywane przez słuchacza podczas doświadczania muzyki improwizowanej (będącego świadomym faktu, że słuchana muzyka jest improwizowana), warto – jak się wydaje – powrócić do hipotetycznego modelu z dwoma alclistami przytoczonego w poprzednim rozdziale<sup>209</sup>. Wyobraźmy sobie ponownie dwa możliwe światy: w jednym z nich słuchacz jest świadkiem koncertu, podczas którego alclista A wykonuje temat utworu *New Rhythm*, w drugim zaś – jest świadkiem improwizacji alclisty B na temat utworu *I've got Rhythm* (o takiej samej strukturze wspierającej jak *New Rhythm*). Ostatnia część tej improwizacji ponadto jest identyczna pod względem akustycznym z tematem utworu alclisty A. Biorąc w nawias wszelkie emocje przeżywane przez słuchacza związane z samą warstwą muzyczną, które zostały omówione w poprzednim rozdziale i – jak pamiętamy – były takie same w obydwu przypadkach, możemy zapytać, jak fakt bycia wyimprowizowanym wpływa na doświadczenie estetyczne muzyki. Przyjrzyjmy się, na czym polega różnica między doświadczeniem estetycznym w obydwu światach.

W obydwu przypadkach słuchacz ma do czynienia z percepcją takiego samego bodźca akustycznego. Skoro obiekt intencjonalny percepcji jest wspólny a ponadto percepcja ta przebiega w tych samych warunkach – intencjonalna treść percepcji będzie dokładnie taka sama<sup>210</sup>. Różnice pojawią się dopiero w szerszym kontekście – kontekście doświadczenia estetycznego, które obejmuje, oprócz samej percepcji, okoliczności towarzyszące,

208Zbigniew Herbert, *Apollo i Marsjasz* [w:] *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961.

209Por. s. 54 oraz 64.

210Odwołuję się do pojęcia intencjonalności percepcji opisanego przez Johna Searla. Według niego percepcja jest transakcją intencjonalną i kausalną zachodzącą między umysłem a światem. Intencjonalna treść doznania zawiera warunki spełnienia: co musi zachodzić, aby doznanie było wierne. Oprócz tego częścią treści doznania jest fakt, że jeśli ma być spełnione, musi być wywołane przez swój przedmiot intencjonalny. Zob. John Searl, *Intentionality: An essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge 1983, r. II.



nastawienie, wiedzę, skojarzenia, emocje, ocenę etc<sup>211</sup>. W doświadczeniu estetycznym nie bez znaczenia będzie zatem świadomość warunków powstania dzieła – w szczególności wiedza o tym, czy dzieło jest wyimprowizowane czy nie. Jak ta wiedza wpływa na doświadczenie? Powróćmy do problemu tożsamości wyimprowizowanego fragmentu muzycznego.

Jak pamiętamy, improwizacja wymyka się podziałowi Goodmana na sztukę allograficzną i autograficzną – nie jest egzemplifikacją żadnej wcześniej istniejącej struktury muzycznej ani sama nie może zostać pomyłona ze swoją kopia<sup>212</sup>. W improwizacji chodzi bowiem nie tyle o jej końcowy produkt, ile o sam akt jego tworzenia, o unikalny, efemeryczny proces, działanie. W odróżnieniu od doświadczenia wykonania wcześniej skomponowanego dzieła, w doświadczeniu muzyki improwizowanej nacisk kładziony jest na proces twórczy muzyka – z braku istniejącego dzieła sztuki, uwaga słuchacza skupia się na osobie kompozytora i wykonawcy, nie tylko na tym, co tworzy, ale co tworzy w ramach rygoru improwizacji. Na jego działanie spada ciężar ontologiczny, który w muzyce nieimprowizowanej przysługuje abstrakcyjnej strukturze dzieła.

Obiekt doświadczenia estetycznego muzyki improwizowanej<sup>213</sup> najczęściej rozumiany jest przez słuchaczy – jak pisze Alperson<sup>214</sup> – „w kategoriach pewnego działania, szczególnej czynności twórczej improwizującego muzyka, który prezentuje nam swoją, niezapośredniczoną przez innego człowieka, muzyczną wypowiedź. To jest tak, jakby publiczność słuchająca improwizującego muzyka miała uprzywilejowany dostęp do jego umysłu w momencie tworzenia”.

W tym kontekście możemy mówić o słuchaniu nakierowanym właśnie na samo działanie muzyka, na podejmowane pod wpływem chwili decyzje – możemy mówić o słuchaniu nakierowanym na ludzki aspekt tworzenia muzyki. Stanie się to wyraźniejsze, kiedy uświadomimy sobie pokrewieństwo improwizacji muzycznej oraz szeroko rozumianej improwizacji, która w pewnym sensie dotyczy każdego działania podejmowanego przez człowieka. „Ludzkie działania – pisze Stanley Cavell<sup>215</sup> – niepewnie kroczą od pożądania

---

211 Por. Joseph Margolis, *Aesthetic Perception*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 19, no. 2 (Winter, 1960).

212 Por. rozdz. 1.4.

213 W niniejszym rozdziale powracam do kwestii ogólnie zarysowanych w podrozdziale 1.5.

214 Philip A. Alperson, op. cit. Tłumaczenie własne. W oryginale: „(...) the aesthetic object of musical improvisation can be and, by experienced listeners, typically is, understood in terms of a kind of action, the particular shaping activity of the improviser who creates for us a musical utterance unmediated by another human being. It is as if the improviser's audience gains privileged access to the composer's mind at the moment of musical creation”.

215 Stanley Cavell, *Music Discomposed* [w:] *Must We Mean What We Say?*, Nowy Jork 1976, s. 198-99. Cytat za: Philip A. Alperson, op. cit., s. 24. Tłumaczenie własne. W oryginale: (...) human actions move

i intencji do świata. Przeszkody oraz czyhające niebezpieczeństwa mogą pokrzyżować ich realizację, jeśli działania te będą pozbawione odwagi oraz wstrzemięźliwości. Świat, w którym można zdobyć wszystko, czego się zapragnie jedynie życząc sobie tego, pozbawiony byłby nie tylko żebraków ale też wszelkich ludzkich działań. Powodzenie ludzkich działań jest zagrożone przez inne znane czynniki: brak przygotowania lub przezorności, deficyt najdogodniejszych środków – naturalnych lub społecznych – potrzebnych do zrealizowania działania (broń, most, schronienie, dodatkowa para rąk), brak wiedzy, jaki najlepiej obrać kurs, w którym kierunku podążać. Aby przetrwać te zagrożenia, potrzeba pomysłowości oraz zaradności, zdolności do improwizacji; aby przezwyciężyć ostatnie z nich – gotowości i zdolności do podejmowania ryzyka oraz wykorzystywania okazji”.

Doświadczenie słuchacza w świecie, w którym alzysta B improwizuje na bazie utworu *I've got Rhythm* będzie bogatsze o ten właśnie element niepewności każdej kolejnej decyzji podejmowanej przez muzyka. Uwaga słuchacza skupi się nie tyle na samej strukturze dźwiękowej jako gotowym produkcie, jakby to miało miejsce w świecie z alzystą A, lecz przede wszystkim na unikalnym procesie twórczym, którego jest świadkiem. W centrum jego zainteresowania znajdzie się to, jak muzyk radzi sobie z podjętym wyzwaniem, jak wykorzystuje dostępne środki, jak przezwycięża trudności wynikające z samego materiału muzycznego (struktury wspierającej i jej implikacji), wreszcie w jaki sposób radzi sobie z własnymi ograniczeniami oraz z konsekwencjami nie najlepszych decyzji uprzednio podjętych.

---

precariously from desire and intention into the world, and one's course of action will meet dangers or distractions which, apart from courage and temperance, will thwart their realization. A world in which you could get what you want merely by wishing would not only contain no beggars, but no human activity. The success of an action is threatened in other familiar ways: by the lack of preparation or foresight; by the failure of the most convenient resources, natural or social, for implementing the action (a weapon, a bridge, a shelter, an extra pair of hands); and by a lack of knowledge about the best course to take, or way to proceed. To survive the former threats will require ingenuity and resourcefulness, the capacity for improvisation; to overcome the last will demand the willingness and capacity to take and to seize chances.

## 4.2 Odwaga muzyka. Doświadczenie estetyczne procesu twórczego

„Muzyka jazzowa jest celebrowaniem życia – ludzkiego życia w całej jego okazałości. Jego absurdalności. Jego ignorancji. Jego wspaniałości. Jego inteligencji. Jego seksualności. Jego głębi”<sup>216</sup>.

Zacznijmy od naszkicowania modelu wyidealizowanego muzyka, który będzie pomocny w dalszej analizie przeżycia estetycznego muzyki improwizowanej. Przyjmijmy w tym celu za Lee B. Brownem pewne założenia dotyczące intencji muzyka improwizującego, które autor ujmuje w hierarchię idei regulatywnych. Pierwsza z nich, wyznaczająca minimum oczekiwań wobec muzyka, głosi: „muzyk jazzowy prezentuje muzykę, która jest w zamierzeniu warta słuchania, poprzez dokonywanie decyzji co do znaczącej ilości jej elementów w momencie jej wykonywania”<sup>217</sup>. Druga idea regulatywna związana jest ze znaczącą dla muzyki jazzowej cechą – z chęcią zaskakiwania słuchacza, z szukaniem przez muzyka okazji do podjęcia śmiałych i zaskakujących decyzji. Takie decyzje mogą go doprowadzić poza granice tego, co akceptowane w danym stylu lub poza granice, które – jak się wydawało – wyznaczały horyzont jego możliwości. Chociaż „brak spójności w służbie spontaniczności” i „kreatywne poszukiwanie” za zwyczaj – zdaniem Berlinera – są wyżej cenione niż „spójność przygotowanego wcześniej pomysłu”<sup>218</sup>, to niepowodzenie w realizacji drugiej idei może jednak znacznie osłabić realizację idei podstawowej. Dlatego – jak pisze Brown<sup>219</sup> – zrozumiałe wydaje się, że wielu muzyków jedynie od czasu do czasu zdobywa się na taką odwagę, a tylko kilku robi to za każdym razem. Intencją tych ostatnich jest improwizowanie z minimalnym planem, bez obmyślonej wcześniej strategii oraz ograniczanie wykorzystywanie przewidywalnych figur melodycznych, wykształconego wcześniej zasobu motywów i fraz – ich intencją jest „nakładanie ogólnych zasad formułowania partii solowej na pomysły, które przychodzą muzykowi do głowy. Taka postawa – wyjaśnia Berliner – maksymalizuje zarówno wyzwania związane z komponowaniem muzyki podczas jej wykonywania, ale też zwiększa szanse

216Wynton Marsalis [w:] Geoffrey C. Ward, Ken Burns, op. cit, wstęp. Tłumaczenie własne. W oryginale: „Jazz music celebrates life – human life. The range of it. The absurdity of it. The ignorance of it. The greatness of it. The intelligence of it. The sexuality of it. The profundity of it”.

217Zob. Lee B. Brown, „*Feeling My Way*”, op. cit., s. 119. Tłumaczenie własne. W oryginale: An improviser presents music intended to be worth hearing, by determining a significant number of its features as he plays.

218Paul F. Berliner, op. cit., s. 273. Tłumaczenie własne. W oryginale są to odpowiednio: „inconsistency in the service of spontaneous”, „creative exploration”, „consistency in less extemporaneous invention”.

219Lee B. Brown, „*Feeling My Way*”, op. cit., s. 119.

wpadnięcia na coś twórczego”<sup>220</sup>.

Sens trzeciej idei regulatywnej Browna najlepiej oddaje rada kontrabasisty Charliego Mingusa skierowana do improwizujących muzyków: „sięgaj poza ich wzorce”<sup>221</sup>. Chodzi o zerwanie z zastanymi elementami stylistycznymi, ze znanym repertuarem swoich idoli, o znalezienie własnego oryginalnego brzmienia. Muzycy spełniający tę ideę „nie tylko dążą do zaskoczenia nas poruszając się wewnątrz odziedziczonego stylu, ale szukają sposobu, aby samemu zmienić jego granice”<sup>222</sup>. Według hard-bopowego pianisty Waltera Bishopa Juniora rozwój muzyka jazzowego składa się z trzech etapów: naśladowania, przyswojenia i innowacji. Ostatni etap można utożsamić właśnie z omawianą ideą regulatywną. „Kończysz – mówi Bishop – etap naśladowania i wkraczasz w fazę przyswajania, kiedy weźmiesz po trochu od różnych muzyków i, stapiając ze sobą te elementy, stworzysz swój własny rozpoznawalny styl. Kiedy wypracowałeś już swoje własne brzmienie i masz dobre rozeznanie w historii muzyki, wtedy myślisz, czego w muzyce jeszcze nie było i w jakim kierunku może jeszcze pójść – i to jest innowacja”<sup>223</sup>. Krytyk muzyczny Gary Giddins podkreślając rolę oryginalności w jazzie, pisze: „To jest indywidualizm w najczystszej postaci. To się pojawia tam na tej scenie i podpowiada: nieważne jak ktoś inny to zrobił. Ja to zrobię w ten sposób”<sup>224</sup>. Dwie ostatnie idee regulatywne wymagają od muzyka odwagi artystycznej i gotowości do podejmowania ryzyka – zarówno tego związanego z tworzeniem muzyki wykraczającej poza granice obowiązującego stylu, z indywidualnym podejściem do improwizacji, brzmienia, formy i muzyki w ogóle, jak i ryzyka podejmowanego każdorazowo na scenie.

Doświadczenie estetyczne skupione na tak rozumianym, wyidealizowanym muzyku obejmować będzie – jak powiedzieliśmy – śledzenie jego decyzji oraz, można by rzec, pewną

---

220 Paul F. Berliner, op. cit., s. 268. Tłumaczenie własne. W oryginale: „(...) to apply general principles of solo formulation to idea as they come to the player's mind. This attitude both maximizes the challenges associated with composing music in performance and optimizes the possibilities for conceiving imaginative ideas”.

221 Charlie Mingus [w:] David H. Rosenthal, *Hard Bop*, Nowy Jork 1992, s. 137. Cytat za: Lee B. Brown, „*Feeling My Way*”, op. cit., s. 120. Tłumaczenie własne. W oryginale: „reach beyond their formulas”.

222 Lee B. Brown, „*Feeling My Way*”, op. cit., s. 120. Tłumaczenie własne. W oryginale: „Such players do not merely strive to surprise us while working within an inherited style, but they look for ways to change those boundaries themselves”.

223 Paul F. Berliner, op. cit., s. 120. Tłumaczenie własne. W oryginale: „You move from the imitation stage to the assimilation stage when you take little bits of things from different people and weld them into an identifiable style – creating your own style. Once you've created your own sound and you have a good sense of the history of the music, then you think of where the music hasn't gone and where it can go – and that's innovation”.

224 Geoffrey C. Ward, Ken Burns, op. cit., wstęp. Tłumaczenie własne. W oryginale: „It's the ultimate in rugged individualism. It's going out there on that stage and saying: It doesn't matter how anybody else did it. This is the way I'm going to do it”.

empatyczną ekscytację. Ryzyko podejmowane przez niego jest nie tylko środkiem do stworzenia interesującej struktury muzycznej rozumianej jako efekt, lecz przede wszystkim jest wartością samą w sobie – stanowi element obiektu intencjonalnego przeżyć słuchacza. Doświadczenie to dobrze obrazują słowa poety i filozofa Francisa Sparshotta: „Kiedy muzyk improwizuje, bierzemy poprawkę na rozmaite potknięcia, niepożądane przydźwięki i na wszystko to, co nas rozprasza a czego nie traktujemy jako zamierzony element występu. Jednocześnie przyzwalamy mu zapomnieć, w którym kierunku zmierzał, pozwalamy mu robić dwie rzeczy naraz, zmieniać zdanie co do swoich zamierzeń, wypuścić więcej króliczków niż będzie wstanie gonić, zaczynać tam, gdzie uważa, że przerwał, wznawiać to, co było nie tak za pierwszym razem, odkrywać i podążać za tendencjami w tym, co już zagrał – tendencjami, które przybrałyby inną formę, gdyby pomyślał o nich teraz etc. Wszystkie te elementy jego występu, powiązane ze sobą, tworzą razem jedną sieć intencji, jeden, acz niespójny, obiekt estetyczny”<sup>225</sup>. Słuchacz podąża za muzykiem – jego uwaga kieruje się na samo działanie, na to jak jedna decyzja wpływa z poprzedniej, jak radzi sobie z problemami, których przysporzyło mu podjęcie ryzyka. Jeśli wszystko idzie po myśli muzyka, słuchacz może zastanawiać się, jak długo ten stan się utrzyma. Prawdopodobnie nie pozostanie obojętny, gdy muzyk, w ekstatycznym uniesieniu, doprowadzi swoją muzykę do granic chaosu. Słuchacz oczekuje zarówno dobrej jakości rezultatu jak i twórczego, rozgrywającego się na jego oczach, działania prowadzącego do tego rezultatu. Paradoksalnie – jak zauważa Brown<sup>226</sup> – fascynacja procesem twórczym nie ustąpi nawet jeśli ryzyko podejmowane przez muzyka miałyby zagrozić jakości samej muzyki. Emocje towarzyszące temu aspektowi<sup>227</sup> doświadczenia estetycznego muzyki improwizowanej najlepiej określa ich obiekt intencjonalny, na który składają się dwa podstawowe elementy: unikalny, efemeryczny proces twórczy mający miejsce w danym czasie i miejscu (cecha, którą Brown nazwał *obecnością*<sup>228</sup>)

225Francis Sparshott, *The Theory of the Arts*, Princeton 1982, s. 255. Cytat za: Philip A. Alperson, op. cit., s. 23 i 24. Tłumaczenie własne. W oryginale: „When the musician improvises, we make allowances for fluffs, interruptions, squawks, and all sorts of distracting concomitants that we assume to be no part of the performance. But we also allow for his forgetting what he was doing, trying to do two things at once, changing his mind about where he is going, starting more hares than he can chase at once, picking up where he thought he had left off but resuming what was not quite there in the first place, discovering and pursuing tendencies in what he has done that would have taken a rather different form if he had thought of them at the time, and so on. These are all part of his performance tied together in a single web of intention, a single aesthetic object, though an inconsistent one”.

226Zob. Lee B. Brown, „*Feeling My Way*”, op. cit., s. 121.

227Abstrahujemy w tym miejscu od emocji – o których była mowa w poprzednim rozdziale – towarzyszących doświadczeniu estetycznemu muzyki improwizowanej związanych samą warstwą muzyczną. Chodzi tutaj wyłącznie o emocje unikalne dla doświadczenia muzyki improwizowanej, czyli o to, co wyróżniało doświadczenie estetyczne w świecie z alcistą A od doświadczenia w świecie z alcistą B.

228Zob. Lee B. Brown, *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*, op. cit., s. 336.

oraz ludzki wymiar podejmowanych decyzji i ryzyka.

Interesujące i znaczące wydają się być w tym kontekście słowa Jean-Paul Sartre'a opisującego szybkość i intensywność doświadczenia muzyki jazzowej podczas koncertu w nowojorskim klubie Nick's: „Oni grają. Ty słuchasz. Nikt nie marzy. Chopin wywołuje marzenia, ale nie jazz u Nicka. Ta muzyka fascynuje, nie możesz oderwać od niej myśli. (...) Jest sucha, gwałtowna, bezlitosna. (...) Oni [muzycy – Ł. B.] przemawiają do najlepszej części twojej osobowości, do tej najtwardszej, najbardziej wyzwolonej, do tej części, która nie potrzebuje melodii ani refrenu, jedynie ogłuszającej kulminacji chwili. Zatrzymują cię, ale nie liczą, że ukołysz cię do snu. (...) Puzon się poci, ty się pocisz, trąbka się poci, ty się pocisz trochę bardziej, wtem czujesz, że na scenie coś się wydarzyło; muzycy nie wyglądają już tak samo: ogarnięci pośpiechem pędzą gdzieś przed siebie, wyglądają na wściekłych, spiętych, jakby czegoś szukali. Czegoś na kształt uciechy cielesnej. I ty też zaczynasz czegoś szukać. Zaczynasz krzyczeć; (...) Tłum krzyczy miarowo, nie słyszysz już nawet jazzu, widzisz jedynie jakichś mężczyzn na scenie pocących się do rytmu (...)”<sup>229</sup>.

---

229Jean-Paul Sartre, *Jazz in America* [w:] *Frontiers of Jazz*, praca zbiorowa pod redakcją Ralph de Toledano, Gretna 1994, s. 65 i 66. Tłumaczenie własne. W przekładzie angielskim: „They play. You listen. No one dreams. Chopin makes you dream but not the jazz at Nick's. It fascinates, you can't get your mind off it. (...) It is dry, violent, pitiless. (...) They are speaking to the best part of you, the toughest, the freest, to the part which wants neither melody nor refrain, but the deafening climax of the moment. They take hold of you, they do not lull you. (...) The trombone sweats, you sweat, the trumpet sweats, you sweat some more, and then you feel that something has happened on the bandstand; the musicians don't look the same: they spread ahead, they infect each other with this haste, they look mad, tout, as if they were searching for something. Something like sexual pleasure. And you too begin to look for something. You begin too shout. (...) The whole crowd shouts in time, you can't even hear the jazz, you watch some men on the bandstand sweating in time (...)”.

## Podsumowanie

Muzyka improwizowana, w szczególności jazz, należy do grupy tzw. *performance art*, w konsekwencji czego pojęcie dzieła sztuki na jej gruncie wymyka się analizom właściwym muzyce nieimprowizowanej. Tożsamości wyimprowizowanego dzieła nie można wiązać ze strukturą dźwiękową, która mogłaby być powtórnie odtworzona, ani z samym wykonaniem-egzeplifikacją takiej struktury. Improwizacją nazwaliśmy *proces* jednoczesnego komponowania wraz z natychmiastowym wykonaniem komponowanego materiału – unikalny, efemeryczny proces, mający miejsce w danym czasie i miejscu.

Spora część niniejszej pracy poświęcona została rozważaniom ogólnym na temat emocji w muzyce, mającym na celu ustalenie zakresu pojęć emocji, ekspresji oraz – siłą rzeczy – znaczenia w muzyce a następnie ustalenie wzajemnej relacji między nimi. Rozważania te miały w konsekwencji zlikwidować sztuczne aporie wynikające z bałaganu pojęciowego i doprowadzić nas do takiego schematu pojęciowego, który umożliwiłby zestawienie ze sobą odmiennych teorii dotyczących tej kwestii. Ich efektem było zasadnicze rozróżnienie na dwa typy ekspresji – rozróżnienie, które porządkuje zarówno problem emocji (o *jakich* emocjach mówimy oraz *gdzie* one są) jak i problem znaczenia muzycznego. Przypomnijmy je: (A) ekspresja muzyczna związana z szeroko rozumianymi *emocjami referencjalnymi*. W ramach tego stanowiska, reprezentowanego przez Suzanne K. Langer oraz Petera Kivy'ego, mówiliśmy również o dwóch stanowiskach: (I) w ramach pierwszego z nich referencja oparta jest na nawykowej *asocjacji* (Kivy), (II) drugie stanowisko odwoływało się do pojęcia *analogii* występującej pomiędzy strukturą muzyczną a (a) abstrakcyjną formą przeżycia emocjonalnego (Langer) lub (b) przejawem tego przeżycia (Kivy). Dzieło muzyczne jest zatem ekspresyjne ze względu na swój charakter, nastrój, na posiadane cechy emotywnie, na referencjalną (symboliczną) treść muzyki. W ramach tego stanowiska możemy, co wykazaliśmy, mówić jedynie o emocji na poziomie samej muzyki. Drugi typ ekspresji (B) nazwaliśmy umownie ekspresją *sensu stricto*, ekspresyjność rozumianą jako wyrazistość muzyki bez odwoływania się do pozamuzycznych znaczeń. Ekspresję tę wiązaliśmy z pięknem muzyki, z jej wartościami, z szeroko rozumianym posiadanym przez nią charakterem. Zasadne jest tutaj mówić o emocjach na poziomie słuchacza: (1) ekscytacji, podnieceni, emocji definiowanych przez swój obiekt intencjonalny, czyli przez jej piękno, doskonałość (Kivy); w innym ujęciu to (2) afekt, będący reakcją na niespełnione oczekiwania

co do przebiegu muzycznego, wynikające z naturalnych praw umysłu oraz ze znajomości stylu muzycznego i jego implikacji (Meyer).

Po przybliżeniu praktyki muzyki jazzowego, jego narzędzi, ogólnych zasad ich aplikacji oraz tego, w jakiej pozostają relacji do *struktury wspierającej* danego utworu, mogliśmy sprawdzić, na ile i w jaki sposób wypracowana wcześniej syntetyczna teoria emocji w muzyce ma zastosowanie na gruncie muzyki jazzowej. W muzyce jazzowej znajdziemy zarówno smutek, radość, melancholię lub inne, nienazwane emocje będące jej referencjalną treścią, jak i te elementy formalne, które warunkują zaistnienie afektu, głównie związane z – charakterystycznymi dla samej architektury jazzowej improwizacji – *odchyleniami równoczesnymi i następczymi*. Okazało się ponadto, że fakt bycia wyimprowizowanym jest dla omawianych teorii neutralny, w tym sensie, że teorie te abstrahują zupełnie od sposobu tworzenia muzyki. Pomimo tego muzyka improwizowana – na sposób zgodny z charakterystycznymi dla siebie środkami wyrazu, które mają również związek z improwizowanym charakterem – wpisuje się w te teorie, będąc ich specyficzną egzemplifikacją.

Aby mówić o emocjach specyficznych dla doświadczenia muzyki improwizowanej, należało wrócić do początkowych rozważań na temat jej okoliczności powstania, jej tożsamości oraz sposobu jej doświadczenia, podczas którego uwaga słuchacza kieruje się – oprócz samej warstwy muzycznej – na *działanie* muzyka. Emocje te najłatwiej określić za pomocą ich obiektu intencjonalnego – *twórczego procesu* obejmującego ludzki aspekt podejmowania decyzji, *ryzyka*, wykazywania się odwagą.

Mamy zatem dwie grupy emocji wynikających z samej warstwy muzycznej oraz emocje związane bardziej z okolicznościami powstania dzieła, dokładniej z jej improwizowanym charakterem. Interesująca wydaje się być relacja pomiędzy nimi. Z jednej strony emocje referencjalne oraz afekt lub ekscytacja pięknem muzyki, chociaż należą do zupełnie różnych kategorii, wykazują cechę wspólną – jedno i drugie związane są z tym, jaka jest muzyka. Z drugiej strony afekt i ekscytacja znajdują się dość blisko uczyć właściwym doświadczeniu muzyki improwizowanej – jedno i drugie są emocjami odczuwanymi przez słuchacza. Co więcej, w tym przypadku, jak się wydaje, te dwie różne gatunkowo emocje mogą mieć u podstaw tę samą przyczynę, np. odważne decyzje muzyka wzbudzą zaskoczenie co do przebiegu muzycznego a w efekcie doprowadzą do reakcji afektywnej, jednocześnie mogą same w sobie być przyczyną emocji. Nietrudno wyobrazić sobie współwystępowanie



wszystkich omawianych typów emocji związanych z muzyką improwizowaną – trudniej uchwytne jest natomiast wzajemny wpływ, jaki na siebie mogą wywierać.

Wyobraźmy sobie sytuację, która dobrze ilustruje wieloaspektowość emocji w jazzie: podczas improwizacji muzyk, stopniowo budując napięcie, osiąga kulminację. Powiemy, że fragment ten symbolizuje wzrost, szaleństwo, furję etc, kierując tym samym myśli uważnego słuchacza do świata pozamuzycznych pojęć, emocji *in abstracto*. Jednocześnie ten sam moment, ze względu na czysto muzyczne napięcie (np. krzyżujące się plany rytmiczne, zawieszenie harmoniczne) może doprowadzić słuchacza do intensywnej reakcji afektywnej czy też ekscytacji jego wartością – ponadto słuchacz może odczuwać specyficzną ekscytację wynikającą ze śmiałości i odwagi artystycznej muzyka.

## Bibliografia

- Arystoteles, *Poetyka*, przekł. H. Podbielski, [w:] idem, *Retoryka. Poetyka*, Warszawa 1988.
- Arystoteles, *Polityka*, przekł. L. Piotrowicz [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, t. I, Warszawa 2003.
- Philip A. Alperson, *Improvisation*, [w:] *Encyclopedia of Aesthetics*, edited by Michael Kelly, New York 1998.
- Philip A. Alperson, *On Musical Improvisation*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 43, no.1 (Fall, 1984).
- J. E. Berendt, *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, Kraków 1979.
- Paul F. Berliner, *Thinking in Jazz, The infinite Art of Improvisation*, Chicago 1994.
- O. K. Bouwsma, *The expression theory of art*, [w:] *Aesthetics today*, Readings selected, edited, and introduced by Morris Philipson, Cleveland and New York 1961.
- Lee B. Brown, „Feeling My Way”: *Jazz Improvisation and Its Vicissitudes – A Plea for Imperfection*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 58, no.2 (Spring, 2000).
- Lee B. Brown, *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 54, no. 4 (Autumn, 1996).
- Anna Chęćka-Gotkowicz, *Czy mamy obiektywne podstawy do orzekania, co wyraża muzyka?*, „Estetyka i Krytyka”, 3(2)2002.
- Anna Chęćka-Gotkowicz, *Ekspresja wykonawcy a treść ekspresywna dzieła muzycznego: konflikt czy dopełnienie* [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, praca zbiorowa pod redakcją Krzysztofa Guczalskiego, Kraków 2003.
- Józef M. Chomiński, *Improwizacja* [w:] *Encyklopedia Muzyki*, praca zbiorowa pod red. Andrzeja Chodkowskiego, Warszawa 2001, s. 378.
- Graham Collier, *Jazz - A Students' and Teachers' Guide*, Cambridge 1977.
- R. G. Collingwood, *The principles of art*, New York 1958.
- Carl Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, tłum. Zbigniew Skowron, Warszawa 2007.
- Miles Davis, Quincy Troupe, *Miles, Autobiografia*, Warszawa 2006.
- Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 1997.
- Carol S. Gould, Kenneth Keaton, *The Essential Role of Improvisation in Musical Performance*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 52, no. 2 (Spring, 2000).
- Krzysztof Guczalski, *Znaczenie muzyki. Znaczenie w muzyce*, Kraków 2002.
- Garry Hagberg, *Jazz Improvisation*, [w:] *Encyclopedia of Aesthetics*, edited by Michael Kelly, New York 1998.

- Zbigniew Herbert, *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961.
- Anna Jordan-Szymańska, *Percepcja muzyki*, [w:] *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, praca zbiorowa pod redakcją Marii Manturzewskiej i Haliny Kotarskiej, Warszawa 1990.
- Peter Kivy, *Feeling the musical emotion*, „British Journal of Aesthetics”, Vol 39, No 1 (January 1999).
- Peter Kivy, *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*, Temple University Press, 1989.
- Peter Kivy, *The Corded Shell - Reflections on Musical Expression*, Princeton 1980.
- C. Koopman, S. Davis, *Musical meaning in Broader Perspective*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 59, no. 3 (Summer, 2001).
- Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, London 1953.
- Susanne K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przeł. A. H. Bogucka, PIW, Warszawa 1976.
- Tomasz Mann, *Doktor Faustus*, przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Warszawa 2001, s. 148
- Derek Matravers, *The Experience of Emotion in Music*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 61, no. 4 (Autumn, 2003).
- Leonard B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, przeł. Antoni Buchner, Karol Berger, Kraków 1974.
- Leonard B. Meyer, *Some remarks on value and greatness in music*, [w:] *Aesthetics today*, Readings selected, edited, and introduced by Morris Philipson, Cleveland and New York 1961.
- Michał Piotrowski, *Pojęcie wyrażania we współczesnej estetyce muzyki* [w:] *Z filozoficznych problemów muzyki*, praca zbiorowa pod redakcją Michała Piotrowskiego, Poznań 1989.
- Roger Scruton, *Imagination and Metaphor*, [w:] *The Aesthetics of Music*, Oxford 1992.
- Geoffrey C. Ward, Ken Burns, *Jazz, a history of America's music*, Alfred A. Knopf 2007.

Inne źródła:

- Notatka Billa Evansa z wkładki do płyty: Miles Davis, *Kind of Blue*, Columbia 1959.
- Film *The Universal Mind of Bill Evans*, reż. Louis Carvell, 1966.