

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

Dominik Kisiel

ROZPRAWA DOKTORSKA

przygotowana w ramach kształcenia w Szkole Doktorskiej
Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Postępowanie w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie *sztuki*, w dyscyplinie artystycznej: *sztuki muzyczne*

Promotor

prof. dr hab. Leszek Kułakowski

Gdańsk 2026

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Tytuł dzieła:

Live in Kalisz, Pieśni - vol. II Pieśni Mocy

Wykonawca:

Dominik Kisiel - fortepian

Program:

Dominik Kisiel - kompozycje improwizowane i reimprowizowane:

1. *Zapowiedź*
2. *Wprowadzenie*
3. *Dom*
4. *Odkrywanie Wibracji*
5. *Ścieżka*
6. *Moc*
7. *Miłość II*

Czas trwania: 55'50''

Miejsce nagrania: Sala Widowiskowa Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu

Data nagrania: 21 listopada 2025 r.

Miks i mastering: Mateusz Banasiuk

Projekt okładki: Dominik Kisiel

Data wydania: Maj 2026

Wydawnictwo: Vibrant Records

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

**Abstrakcja, intencyjność, polistylistyka - techniki kształtowania
wyrazu artystycznego w nowoczesnej pianistyce jazzowej**

Spis Treści

WSTĘP.....	9
1. DROGA ARTYSTYCZNA PIANISTY JAZZOWEGO - REFLEKSJA NAD SENSEM I MISJĄ TWÓRCZOŚCI.....	22
1.1 Geneza koncepcji.....	22
1.2 Metodologia i cele badań.....	26
1.3 Inspiracje pozamuzyczne.....	30
Analogie do teorii mechaniki kwantowej.....	33
2. KONCEPCJA EKSPERYMENTU MUZYCZNEGO - PROCES ODKRYWANIA WIBRACJI.....	38
2.1 Aspekt praktyczny.....	38
2.2 Przygotowanie do wykonania dzieła artystycznego.....	44
2.3 Intencyjność a proces twórczy.....	48
Neurobiologia.....	50
2.4 Wymiar symboliczny.....	52
System wartości.....	54
3. DZIEŁO ARTYSTYCZNE - IMPROWIZOWANY SOLOWY AKT FORTEPIANOWY.....	58
3.1 Improwizacja w kontekście koncepcji wielkich form fortepianowych we współczesnej pianistyce jazzowej.....	58
Ogólna charakterystyka współczesnych pianistów jazzowych.....	61
3.2 Polistylistyka wykonawcza.....	67
3.3 <i>Live in Kalisz, Pieśni vol. II Pieśni Mocy</i> - kompozycja formy.....	71
1. Zapowiedź.....	76
2. Wprowadzenie.....	77
3. Dom.....	78
4. Odkrywanie Wibracji.....	79
5. Ścieżka.....	81
6. Moc.....	82
7. Miłość II.....	85
Pieśni.....	85
3.4 Recepcja wykonania koncertowego.....	87

WNIOSKI PODSUMOWUJĄCE PRZEPROWADZONE BADANIA.....	89
ZAKOŃCZENIE.....	97
BIBLIOGRAFIA.....	101
SPIS PRZYKŁADÓW.....	109
SPIS SCHEMATÓW.....	110
SPIS TABEL.....	111

Wstęp

Niniejsza praca poświęcona jest koncepcji artystycznej mojego albumu *Live in Kalisz, Pieśni - vol. II Pieśni Mocy* oraz przedstawia propozycję wariantu badania w działaniu w obszarze sztuk muzycznych - *artistic research*¹ (lub uściślając wg. Angeliki Boeck *art practice-based research*²) i koncentruje się na analizie procesu twórczego na gruncie solowej pianistyki jazzowej, a także próbie jej scharakteryzowania na podstawie eksperymentu muzycznego (wykonania improwizacji *live*) - w konsekwencji próbie ogólnego nakreślenia technik wyrazu artystycznego nowoczesnej pianistyki jazzowej. Celem tego rodzaju badań jest generowanie wiedzy specyficznej dla praktyki artystycznej, wynikającej z działań twórczych i nierozzerwalnie z nimi związanej. W ten sposób proces artystyczny staje się integralną częścią badań, gdzie praktyka i teoretyczna refleksja przenikają się w ramach jednego projektu.

Głównym celem rozprawy jest ukazanie współczesnej stylistyki solowego wykonania improwizacji na fortepianie i osadzenie jej w ramach muzyczno-filozoficznych oraz stworzenie autorskiej metody wejścia w świat improwizacji. Wymiernym efektem tej metody ma być eksperyment w zakresie przygotowania, nadania intencji, wykorzystania elementów dzieła muzycznego w obszarze improwizacji³, gdzie założenia i intencje⁴ są nierozłączne oraz tożsame z procesem komponowania podczas improwizowania. Tezą główną jest określenie technik kształtowania wyrazu artystycznego nowoczesnej pianistyki jazzowej oraz poszukiwanie znaczenia improwizacji w artystycznej wypowiedzi - opis narzędzi artystycznej wypowiedzi na podstawie własnego albumu muzycznego.

¹ definiowanych jako procesy twórcze o charakterze systematycznym, w których praktyka artystyczna stanowi zarówno narzędzie badawcze, jak i źródło wiedzy (Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. *Artistic research methodology: Narrative, power and the public*. Peter Lang 2-14, s. 4)

² Boeck A. & Tepe P., *What is Artistic Research?* w/*k-Between Science & Art Journal*. <https://doi.org/10.55597/e6798>, 2021, s. 1

³ Bertinetto, A., *Aesthetics of improvisation*, Brill Fink 2022, s. 1-2

⁴ Inspiracją do traktowania intencji jako istotnego składnika zarówno symbolicznego jak i formotwórczego w improwizacji stały się wyniki badań wody Masaru Emoto - Emoto, M. *Woda - obraz energii życia*, Medium 2008, s. 75-107

Zakres badań obejmuje analizę sztuki wykonawczej w obszarze muzyki autonomicznej (improvizowanej) fortepianowej, na podstawie autorskiego materiału muzycznego powstałego w ramach rozprawy. Głównym przedmiotem badań jest aspekt praktyki wykonawczej oraz mentalne przygotowanie twórcy⁵. Podstawową formą wypowiedzi artystycznej oraz metodą kompozycyjną staje się spontaniczna kreacja⁶, której materiał muzyczny powstaje w czasie rzeczywistym⁷, gdzie zamysł twórczy i jego realizacja zachodzą symultanicznie - w wyniku swobodnego, lecz intencjonalnego działania wykonawcy. Paul Berliner mówi o tym:

Od samego początku każdego występu improvizatorzy wkraczają w sztuczny świat czasu, w którym reakcje na rozwijające się wydarzenia ich opowieści muszą być natychmiastowe. Co więcej, konsekwencje ich działań są nieodwracalne. Wśród dynamicznego pokazu wyobrażonych, ulotnych obrazów i impulsów – hipnotyzujących dźwięków i żywych uczuć, tańczących kształtów i kinetycznych gestów, symboli teoretycznych i wnikliwych komentarzy – improvizatorzy rozwijają logikę poprzednich fraz, podczas gdy nieustannie pojawiające się figury na obrzeżach ich pola widzenia wkraczają i zastępują te występujące na scenie. Soliści z zapierającą dech w piersiach szybkością rozważają minione wydarzenia, nieustannie posuwając się naprzód, by zgłębiać implikacje nowych rozgałęzień idei, które wymagają ich uwagi. Ostatecznie podróżowanie muzycznymi ścieżkami własnego projektu, myślenie w ruchu i tworzenie sztuki na granicy pewności i zaskoczenia oznacza bycie b a r d z o ż y w y m, całkowicie pochłoniętym chwilą. Niewiele doświadczeń daje improvizatorom większą satysfakcję niż fascynujący, pochłaniający wszystko charakter komponowania muzyki podczas występu.⁸

Jest to bardzo obrazowy i trafny opis tego, co dzieje się z improvizatorem podczas wykonania na żywo przed publicznością. W kontekście tejże rozprawy ukazuje charakter wypowiedzi twórczej i ujmuje dynamiczność oraz spontaniczność tego rodzaju doświadczenia muzycznego. Mówi także o wielkiej satysfakcji trwania w twórczym stanie, lecz jego ulotny charakter nastrocza pewne trudności w próbie

⁵ Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H.. *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*, Oxford 2007, s. 19-23

⁶ Orlow, T., *Improvizacja: sztuka spontaniczna*, Wartości w muzyce 4, 2012, s. 195-204

⁷ Berliner, P., *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press 1994, s. 219-220.

⁸ „From the outset of each performance, improvisers enter an artificial world of time in which reactions to the unfolding events of their tales must be immediate. Furthermore, the consequences of their actions are irreversible. Amid the dynamic display of imagined fleeting images and impulses-entrancing sounds and vibrant feelings, dancing shapes and kinetic gestures, theoretical symbols and perceptive commentaries-improvisers extend the logic of previous phrases, as ever-emerging figures on the periphery of their vision encroach upon and supplant those in performance. Soloists reflect on past events with breathtaking speed, while constantly pushing forward to explore the implications of new outgrowths of ideas that demand their attention. Ultimately, to journey over musical avenues of one's own design, thinking in motion and creating art on the edge of certainty and surprise, is to be "very alive, absolutely caught up in the moment. Few experiences are more deeply fulfilling for improvisers than the compelling, all-absorbing nature of composing music in performance". [tłum. własne za:] Berliner, P. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press 1994, s. 220

definiowania. W tym przypadku podjąłem taką p r ó b ę, która wynika z moich potrzeb artystycznych i naukowych. Jest ona z zasady subiektywna lecz dąży do pewnej obiektywizacji opartej na faktach artystycznych lub naukowych i podparta literaturą generuje wnioski definiując ogólny obraz metod twórczych.

Badania w tej pracy zakładają (przyjmują) formę eksperymentu muzycznego opartego na autorskiej metodzie, której centralnym elementem i techniką twórczą jest improwizacja, a zewnętrznym efektem (między innymi) - improwizowany album na fortepian solo, obejmujący nagranie na żywo kompozycji improwizowanych (i reimprowizowanych⁹) tworzących spójną narrację brzmieniową oraz koncepcyjną - jedność formy, ekspresji i intencji. Eksperyment obejmuje obserwację działań artystycznych, przygotowanie praktyczne, wykorzystanie elementów dzieła muzycznego, dokumentację procesu oraz analizę sesji muzycznych, których przebieg zawiera techniczne aspekty wykonania instrumentalnego oraz doświadczenia o charakterze subiektywnym i duchowym. Album *Live in Kalisz (...)* jest przedmiotem tejże rozprawy jako dzieło artystyczne ilustrujące moje refleksje artysty - jazzowego pianisty, komponującego improwizatora i poszukującego twórcy. Stanowi część dokumentacji większego procesu badawczego i nie jest jego celem ostatecznym, lecz pewnym (obecnym) etapem realizacji projektu.

Koncepcja łączy trzy filary - abstrakcję, intencyjność i polistylistykę - równoważnie i nierozłącznie ze sobą związane oraz spajające wypowiedź artystyczną w celu osiągnięcia zamierzonego efektu oraz prezentacji metody twórczej - w swej istocie niejednoznacznej i ulegającej nieustannej transformacji pod wpływem rozwoju osobowości artystycznej:

- Abstrakcja - metaforycznie ukazuje wymiar percepcji wykonawczej w warunkach spontanicznej i nieokreślonej istoty improwizacji w jej metafizycznym kształcie, a także samego procesu twórczego, który zawiera aspekt duchowy;

⁹ proces reimprowizacji to ponowne uruchamianie procesu improwizacji w celu przywołania konkretnego szkicu, lecz wykonanie go w zgodzie z obecnym stanem rzeczywistości - stanem emocjonalnym, warunkami akustycznymi, stanem ducha, itp.

- Intencyjność¹⁰ - otwiera drogę do stworzenia autorskiej teorii improwizacji, na którą składa się wejście w twórczy stan, świadome nadawanie intencji, spojrzenie na relację wykonawca-słuchacz w interpretacji równoważnego sensu uczestnictwa (współtworzenia improwizowanego dzieła) oraz kształtowanie autorskiego systemu wartości w odczuwaniu muzyki;
- Polistylistyka - to odnośnik do tradycji i historii muzyki w jej ogóle, w całości - próba nawiązania dialogu z wieloma stylistykami i kompozytorami lub twórcami; poznawanie wielu obszarów muzycznych niejako wyznacza i/lub powiększa możliwości improwizatorsko-kompozytorskie będąc kopalnią inspiracji i narzędzi¹¹ dla twórcy nieustannie spragnionego poszerzenia horyzontów artystycznych.

Jest to moje własne rozumienie i znaczenie tych pojęć zaproponowane dla potrzeb pracy, dlatego nie definiuję ich w sposób konkurencyjny. Pojęcia te zostaną uzasadnione kontekstem i rozwinięte bardziej szczegółowo w dalszej części rozprawy. Mają za zadanie ujęcie ogólnego zarysu fundamentów koncepcji oraz stanowią przyczynek do rozważań artystycznych i naukowych nadając autorski charakter proponowanej metody twórczej.

Samo zjawisko improwizacji nie jest niczym nowym, a obecnie funkcjonuje w wielu rozmaitych formach i koncepcjach. W ujęciu metodologicznym pełni rolę zarówno narzędzia, jak i przedmiotu badań artystycznych. Według badaczy jest jednocześnie środkiem tworzenia materiału muzycznego i polem refleksji nad wieloma procesami - percepcji, intuicji oraz decyzji wykonawczych. Bertinetto wskazuje cztery kategorie - emergencja, obecność, ciekawość i autentyczność¹² - będące podstawą estetycznego podejścia. Norgaard zauważa, że doświadczeni improwizatorzy nie analizują każdego dźwięku świadomie, lecz korzystają z wyuczonych i zakorzenionych

¹⁰ intencjonalne użycie terminu *i n t e n c y j n o ś ć* a nie intencjonalność - subtelne rozróżnienie pomiędzy intencyjnością (celowością działań) a intencjonalnością (fundamentalna cecha świadomości) (Searle, J. R., *The Intentionality of Intention in Action*. Cognitive Science, 4,1980, s. 47–70, a także Krokos, J., *Trójwymiar intencjonalności*, Studia Philosophiae Christianae 52(3), 2016, s. 52-66)

¹¹ narzędzia wyciągane z obserwacji kompozycji (nagrań, wykonanych na żywo lub partytur) i ich interpretacji (synteza doświadczeń) oraz tworzone podczas improwizowania - dostosowywane do aktualnych potrzeb wykonawczych

¹² Bertinetto, A., *Aesthetics of improvisation*, Brill Fink 2022, s. 31-45

w pamięci wzorców lub intuicji¹³. Monson mówi o spójności poprzez sprzeczności, a improwizacja funkcjonuje jako *metafora hybrydowości*¹⁴. W ten sposób proces artystyczny staje się integralną częścią badań, a w całości można określić mianem *odkrywania wibracji* (określenie własne) - jest to swoisty stan, gdzie muzyka jawi się wykonawcy pod postacią pewnego rodzaju potencjału do odczytania i przekształcenia w konkretną formę dźwiękową, intencja twórcza staje się niejako narzędziem do próby ukierunkowania tego potencjału, a improwizacja będąc przestrzenią nieskończonych możliwości nadaje tożsame znaczenie drogi i celu dzieła artystycznego - *droga staje się celem samym w sobie*. Jest to swego rodzaju pleonazm, określa jednak to, co jest najważniejsze w improwizowaniu - celem samym w sobie jest to, wydarza się podczas twórczej gry, a wykonawca jest w pełni skupiony na pokonywaniu drogi. Materiał muzyczny jest niedookreślony, dookreślone natomiast są *ustawienia wyjściowe* - intencje oraz przygotowanie techniczne, mentalne i duchowe grającego.

W tym kontekście źródłem wiedzy są praktyczne wnioski wychodzące naprzeciw intencjom - spełniające je oraz określające typ mentalnego przygotowania twórcy by wyraz dążenia do spełnienia intencji ukazał się w samym dziele artystycznym. A skupia ono swoją uwagę na procesie twórczym - swoistym eksperymencie muzycznym bazującym na autorskiej metodzie polegającej w dużej mierze na improwizacji, która zgodnie z ujęciem Bailey'a¹⁵ lub Berliner'a¹⁶ może funkcjonować jako strukturalny mechanizm kreacji muzycznej - równorzędny wobec kompozycji zapisanej. Jest to także wynik postrzegania procesu kompozycji bezpośrednio lub pośrednio w wyniku improwizacji bez konieczności jej wcześniejszego planowania czy zapisu, co pozwala na tworzenie nielinearne (wertykalne¹⁷) oraz rozwijające się w czasie rzeczywistym¹⁸ (w stosunku do

¹³ Norgaard, M. *Descriptions of improvisational thinking by artist-level jazz musicians*, 2017, s. 32-35

¹⁴ Monson, I. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. University of Chicago Press, 1996 s. 214

¹⁵ Bailey, D. *Improvisation: Its nature and practice in music*. Da Capo Press 1992. s. 48-58

¹⁶ Berliner, P. F. *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. University of Chicago Press 1994, s. 1-17

¹⁷ Kramer, J. *The Time of Music*, New York: Schirmer 1988, s. 54-65

¹⁸ Improwizacja, której długofalowym założeniem jest rozwój koncepcji wielkich form w kontekście współczesnej pianistyki jazzowej, może być rozumiana jako szczególny przypadek „komponowania w czasie rzeczywistym”, w którym struktura muzyczna wyłania się w toku działania wykonawczego. (Derek Bailey, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, London: Da Capo Press, 1992, s. 140–142)

przeprowadzonego eksperymentu). Choć w tym wypadku akt improwizacji nie zakłada uprzednio ściśle określonej formy - w praktyce wykonawczej ujawniają się naturalne podziały formalne wynikające z procesów percepcyjnych, pamięciowych oraz organizacji materiału dźwiękowego¹⁹. Koncepcja jest efektem dążenia do syntezy dotychczas wypracowanych środków stylistycznych z poszukiwaniem nowych i nieoczywistych form ekspresji. Działania te nie zmierzają do odtwarzania istniejących wzorców i koncepcji, lecz do konsekwentnego wypracowywania własnej drogi wykonawczej - co wpisuje się w koncepcję indywidualizacji stylu artystycznego²⁰.

*

Z mojego osobistego punktu widzenia improwizacja jest jednorazowym (tzn. obecnym) zapisem danej chwili poprzez muzykę i odbiór danych z otaczającego świata tu i teraz (w danym momencie) - przelanie całości na muzyczną rzeczywistość poprzez improwizowane wykonanie dzieła muzycznego jakim jest w moim przypadku solowy akt fortepianowy. Tutaj zadaniem wykonawcy jest nieustanne nastawianie się na tego rodzaju odbiór - poszerzanie umiejętności obserwacji i uważności na subtelne informacje oraz bodźce przychodzące ze świata realnego.

Zajmując się muzyką improwizowaną i wywodząc z muzyki jazzowej²¹ zacząłem organizować i wykonywać solowe koncerty improwizowane, gdzie muzyka jest tworzona tu i teraz, na żywo – jako forma tzw. *k o m p r o w i z a c j i* (*comprovisation* u Davida Borgo²² i wg Danilo Pereza²³) – traktowana jako twórczy akt pełnoprawny i równoważny tradycyjnie pojmowanemu procesowi kompozytorskiemu. To pojęcie (komponowanie podczas improwizowania) można definiować jako

¹⁹ Berliner, P. F. *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. University of Chicago Press 1994, s. 192–196

²⁰ Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*, 2007, s. 7-23

²¹ inspirowany solowymi koncertami w szczególności Keitha Jarretta i Brada Mehldau oraz twórczością Arta Tatuma, Oscara Petersona, Herbiego Hancocka, Chicka Core'a, Esbjörna Svenssona, Tordy Gustavseny, Lyle Maysa, a także polskich pianistów - Leszka Możdżera, Mieczysława Kosza, Andrzeja Dutkiewicza, czy Sławomira Jaskulke (i wielu innych)

²² Borgo, D. *Sync or swarm: Improvising music in a complex age*. Continuum 2005, s. 245-249

²³ określenie znane z wypowiedzi Danilo Pereza na temat twórczej improwizacji, np. w: Romero, E., *Each Culture Has Its Own Blues: Danilo Pérez in Interview*, bopspots.com, 20.07.2020, <https://bopspots.com/en/2020/07/20/each-culture-has-its-own-blues-danilo-perez-in-interview/> [dostęp 12 maja 2026], oraz w: Harris, G. W., *Danilo Perez's Chrysalis: The Development Of An Artist*, jazzweekly.com, 19.05.2022, <https://jazzweekly.com/2022/05/danilo-perez-interview/> [dostęp 12 maja 2026]

aktywność, w której improwizator wykonuje, a jednocześnie kształtuje formalnie strukturę dzieła. Elementy kompozycyjne takie jak rozwój tematów i motywów, forma, napięcie i rozwiązanie harmoniczne, dynamika, i inne cechy typowe dla kompozycji - są obecne w procesie. Improwizator nie tylko reaguje, ale również planuje w pewnej mierze - co wynika z wcześniejszej wiedzy, własnego języka improwizacyjnego, percepcji estetycznej oraz intencji wykonawczej.

W tym sensie, poprzez badanie, otwieram dyskusję dotyczącą tematu współczesnej roli pianisty jazzowego jako artysty-badacza - w oparciu o stworzone dzieło artystyczne, a dane empiryczne czerpałem z analizy nagrań wielu pianistów improwizujących (m. in. K e i t h a J a r r e t t a), literatury przedmiotu oraz autoetnograficznych refleksji nad praktyką wykonawczą. Wyłącznie materiału autorskiego stanowi o oryginalności tematu dysertacji i podkreśla jego twórczy charakter. Tak rozumiany proces muzycznej kreacji pozwala nie tylko na rozwój artystyczny jednostki, lecz również wnosi wkład w dorobek muzyki jazzowej, w szczególności pianistyki solowej i osadzenie jej w szerszym kontekście filozoficznym oraz ontologicznym. Mianem nowoczesnej pianistyki jazzowej w moim odczuciu można określać pianistów tworzących od lat 50-tych ubiegłego wieku. Wtedy rozpoczął działalność Keith Jarrett, który dalece wykracza poza standardy wykonawstwa solowego fortepianu jazzowego poszerzając jego stylistykę i siłę przekazu podczas koncertów. W kontekście tej pracy jest jednym z największych autorytetów oraz zainspirował mnie do podjęcia wyzwania jakim jest stworzenie wielkiej formy improwizowanej wyłaniającej się emergentnie podczas wykonania. W toku pracy postaram się omówić własne spostrzeżenia dotyczące innych pianistów solistów oraz rozwoju nowoczesnej pianistyki jazzowej, aczkolwiek głównym tematem pozostanie moja twórczość, a przede wszystkim dzieło artystyczne dotyczące tej rozprawy - jednakże nieustannie inspirowane dotychczasowym dorobkiem pianistów w Polsce i na świecie.

Celem rozprawy jest krytyczna analiza przyjętej metody twórczej w perspektywie teorii badań w sztuce oraz praktyk wykonawczych, a także dokumentacja tego etapu eksperymentu w postaci albumu muzycznego będącego egzemplifikacją autorskiej teorii improwizacji i metody wejścia w twórczy stan. Wyniki mogą stanowić

punkt odniesienia dla kolejnych badań nad sztuką fortepianu jazzowego oraz nad relacją między procesem kompozycji a improwizacją w kontekście wykonawczym (twórczym lub odtwórczym).

Najwyższym (nadrzędnym) celem metody ukazanej w rozprawie jest zaproponowanie takiej koncepcji muzyki, która będzie zmierzać do sformułowania i wdrażania idei miłości w znaczeniu *agape*²⁴ - czyli najwyższej formy bezinteresownej miłości w najczystszej postaci będącej uniwersalnym spoiwem rzeczywistości fizycznej i metafizycznej. Muzyka pełni w niej rolę głównego medium symbolicznego przekazu światła, jedności i duchowej prawdy²⁵ - jako narzędzia wzrostu świadomości osobistej i ogólnoludzkiej. Dzięki temu stworzyłem własne podejście wynikające bezpośrednio z obserwacji samego siebie oraz tego co dzieje się w pojmowaniu etycznego i estetycznego obrazu muzyki²⁶. Podczas improwizacji z mojej percepcji dźwięku wykrył się system wartości, który ukazuje zależności jakie ma przed sobą ludzka psychika w dążeniu do pozostawienia tego świata lepszym dzięki temu co sama stwarza podczas percypowania rzeczywistości. System obrazuje to co dzieje się w twórcy podczas takiego wykonania i jest ogólnym wnioskiem z obserwacji procesu twórczego, obserwacji siebie podczas procesu.

Rozprawa dzieli się na trzy rozdziały oraz podsumowanie. Poprzedza je wstęp zawierający zbiór przemyśleń dotyczących rozprawy i ogólny obraz powodów powstania koncepcji zgłębiania wyrazu artystycznego nowoczesnej pianistyki jazzowej. W pierwszym rozdziale zostanie omówiona droga artystyczna pianisty improwizatora - przyczyny i cele badań, metodologia działań oraz wielowymiarowe inspiracje, w tym mechanika kwantowa. Drugi rozdział skupia się na eksperymencie muzycznym i jego koncepcji poruszając aspekty wykonawcze, filozoficzne i symboliczne oraz zagadnienie intencji w procesie twórczym, ogłód na badania neurobiologii improwizacji, a także ukazuje autorski system wartości. Trzeci - szczegółowo opisuje dzieło artystyczne i jego recepcję, poprzedzając je charakterystyką nowoczesnej pianistyki jazzowej, konstruowaniem budowy formalnej dzieła oraz porusza zagadnienie polistylistyczności.

²⁴ Chmiel, J., *Biblijne pojęcie agape jako model etyczny*. Ruch Biblijny i Liturgiczny. 30. 1977, 181. 10.21906/rbl.1682. s. 182-185

²⁵ Bocheński, J.M., *Ku filozoficznemu myśleniu*, Warszawa 1986, s. 28-35

²⁶ Bertinetto, A., *Aesthetics of improvisation*, Brill Fink 2022, s. 45-55

Podsumowanie zawiera syntezę koncepcji oraz wnioski z przeprowadzonych eksperymentów, a krótkie zakończenie zamyka rozprawę informując także o pobocznych wynikach eksperymentu.

Wiele jest definicji improwizacji oraz publikacji na jej temat lub tematy pochodne. Założeniem tej rozprawy nie jest redefinicja samej improwizacji, gdyż jej istota leży prawdopodobnie poza ludzkim poznaniem, lecz próba pewnego uporządkowania znaczeń, które niesie za sobą w tym konkretnym przypadku. Próba nakreślenia tego obrazu jest raczej karkołomnym wyzwaniem, bo w samym określeniu *jazz* istnieje coraz więcej znaczeń i pochłaniany jest coraz większy obszar działań muzycznych w różnorodnych wydaniach. Nie ma tutaj przestrzeni by przytaczać, lub próbować odnajdywać podziały i kategorie w tej dziedzinie, natomiast istotnym celem będzie ukazanie wycinka moich działań jako przedstawiciela nowoczesnej pianistyki jazzowej (jeżeli mogę sam siebie tak określać) - starającego się zobrazować ogólny kierunek improwizowanego wykonania w formie pełnowymiarowego koncertu na żywo, z udziałem publiczności. Udział z pozoru standardowy, lecz w przypadku mojej koncepcji artystycznej bardzo ważny jako nieodłączny element muzycznego spotkania, muzycznej drogi i trwania w dźwiękowym wymiarze.

W fizyce kwantowej popularne jest stwierdzenie - obserwator zmienia wynik doświadczenia - bierze się to z ogólnych wniosków twierdzeń teorii mechaniki kwantowej, gdzie podczas eksperymentu badane cząstki zachowują się inaczej, gdy się je zaobserwuje (np. zmierzy, ustali położenie czy kierunek ruchu) - tak jak gdyby w jakimś sensie *w i e d z i a ł y*, że są obserwowane²⁷. Zainspirowało mnie to do próby przeniesienia analogicznie na grunt samej muzyki i uznanie za fakt (co najmniej artystyczny lub symboliczny), że obserwatorzy tegoż doświadczenia koncertowego samą swoją obecnością i percepcją wpływają na ostateczny wynik, a w konsekwencji na dźwięki, które wykonuje improwizujący wykonawca. Pragnę ukazać również, że wykonawca także jest obserwatorem - odbiorcą, a więc wszyscy uczestnicy koncertu mają na niego wpływ w równym stopniu (z tym, że improwizator ma jedynie przewagę

²⁷ Łukasik A. *Filozoficzne zagadnienia mechaniki kwantowej*, Wydawnictwo UMCS 2017, s. 29

bezpośredniego wpływu na muzykę). I tutaj pojawia się pewnego rodzaju odpowiedzialność wypowiedzi artysty - odpowiedzialność przekazywania prawdziwości przekazu, jakiejś prawdy, która zawiera się w samej muzyce - na którą, jak wspominałem, mają wpływ wszyscy uczestnicy. Tak więc prawda mogłaby płynąć bezpośrednio z uczestników improwizacji, co w konsekwencji dąży do stwierdzenia, że muzyka płynie z nich samych, istnieje w nich, lub może właśnie na odwrót - to my jako ludzie istniejemy w muzyce lub dzięki niej.

A ta niejako wyłania się przede mną, ukazuje i odkrywa - odczuwam przywilej zgłębiania muzyki i jednocześnie obowiązek jej ukazania, bo w niej tkwi coś, co pozwala słuchaczowi przeżywać samego siebie dogłębnie. Generuje też osąd, że gdy jest intencja - u wykonawcy pojawia się głębszy rodzaj przeżywania czyli przekazywania obserwacji rzeczywistości, niż gdy tych intencji brak. Symboliczną wizją podczas procesu poszukiwań jest odkrywanie muzycznych kart, dróg - by układać je w dążeniu do maksymalnemu zwrotowi ku budowaniu siebie, ku wzrastaniu, ku miłości²⁸ - próba stworzenia pełnego uniwersalnego przekazu jakim będzie jedność w miłości. Ideą przewodnią staje się także próba wprowadzania uczestników improwizacji w taki stan ducha, by mogli doświadczać absolutu muzyki²⁹. Improwizacja jest narzędziem, które pozwala na tego rodzaju doświadczenia, na tego rodzaju przeżycie, na tego rodzaju sposób tworzenia - więc do improwizacji potrzebne jest jakiegoś rodzaju przygotowanie, w postaci pewnych narzędzi. Powstałe dzieło artystyczne - wycinek z twórczości improwizatora, a jednocześnie obraz metody twórczej i działalności muzycznej w ogóle - jest jednym z (wielu) efektów wdrażania m y ś l i t e c h n o l o g i c z n e j improwizowania w znaczeniu nadawania intencji odczytania miłości w słuchaczach, przekazanie im tego jako informacja zwrotna (potencjalnie terapeutyczna).

Tego rodzaju filozoficzne dywagacje są częścią procesu artystycznego, a więc pełnią w nim istotną rolę, lub nawet mogłyby być samą jego istotą. W każdym razie są pewnymi idealistycznymi założeniami, do których dążę w praktyce muzycznej jako

²⁸ u Hawkinsa miłość kalibruje ilościowo w połowie skali poziomów świadomości (500), natomiast jakościowo jest jednym z najwyższych poziomów (Hawkins, D. R., *Przekraczanie poziomów świadomości*, Virgo 2010, s. 265-273)

²⁹ James, J., *Muzyka sfer - o muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, Znak Kraków 1996, s. 24-26

twórca, artysta i człowiek - a więc prowadzą mnie i nadają sens dalszym działaniom. Pojawiające się myśli lub wyzwania muzyczne staram się przekładać analogicznie na sferę psychologiczną i filozoficzną, ponieważ wynoszę ogromną lekcję z każdego dnia praktykowania muzyki - uczy mnie pokory, wytrwałości, a także patrzenia na rzeczywistość z zupełnie innej strony. Muzyka nauczyła mnie także (i uczy cały czas) medytacji, spokoju, trwania w zamierzeniach, rozpoznawania i sposobów radzenia sobie (lub omijania) różnego rodzaju przeszkód w dążeniu do celu. Także umiejętności racjonalnego spojrzenia, gdy dookoła panuje chaos - obserwacja swoich działań w momencie ich wykonywania. I tu wracamy znów do tematu mechaniki kwantowej - bycie obserwatorem samego siebie zmienia wynik doświadczenia jakim jest moje życie. I to życie chciałbym przeżywać na własnych zasadach, a przynajmniej na przekonaniu, że dążę do jakiegoś celu (konkretnego lub bardziej ogólnego).

Pojawia się tu temat intencyjności - bycie obserwatorem w taki sposób, by mieć wpływ nie tylko na sam eksperyment, lecz także na jego kierunek. Dochodzimy do niełatwego w wyobrażeniu momentu rozpadu, czy przejścia na kolejny poziom - obserwacja obserwatora. Gdyż wydaje się, że nadawanie intencji kierunkowych eksperymentu wymaga kontroli także samego obserwatora, by miał możliwość świadomego wpłynięcia na wynik. Tak więc wykształca się w tym procesie taka właśnie podwójna umiejętność - obserwacja obserwującego, lecz *de facto* jest to jedna i ta sama osoba, a dążenie do świadomej percepcji znaczeń muzycznych prowadzi właśnie w takim kierunku. Znaczy to nic innego jak doświadczanie swego rodzaju odklejenia lub p o d w o j e n i a w i d z e n i a, a w praktyce prawie fizycznie namacalna wizja istnienia gdzieś obok, za plecami wykonawcy - czyli bycie po drugiej stronie muzycznego eksperymentu - po stronie słuchacza, publiczności. Takie przeżycia są dosyć szokujące w pierwszym kontakcie z nimi, a jednocześnie abstrakcyjne i nowe, i pewnie chciałoby się rzec - że jednak to halucynacje albo może swego rodzaju autosugestywna odpowiedź na wielość muzycznych bodźców. Doświadczenia te naprowadziły mnie na próbę odwrócenia ról w rozumieniu standardowej sytuacji koncertowej - co jeśli to właśnie słuchacze są wykonawcami, a improwizator wcale nie jest twórcą, tylko o d b i o r c ą m u z y k i p ł y n ą c e j z p u b l i c z n o ś c i ? Takie postawienie sytuacji generuje wniosek, że improwizujący jest przekąźnikiem, a

jego rolą i odpowiedzialnością jest przekazanie możliwie najczystszej obrazu. I w tym wypadku, zarówno jako wykonawcy i obserwatorowi, zaczynają ukazywać się kolejne warstwy doświadczania dźwięku podczas aktu improwizacji. Systematyczna praktyka wprowadza coraz większą łatwość w osiąganiu takiego stanu mentalnego, a docelowo prowadzi do natychmiastowego jego osiągnięcia. Można to przyrównywać także do stanu przepływu *flow* o którym pisze M. Csikszentmihalyi oraz filozofii *deep listening* Pauliny Oliveros czy ogólnych nawiązań do praktyk *zen*.

Więc teraz - jak to racjonalnie przenieść na grunt badawczy muzycznej improwizacji? Nie wiem czy jest to możliwe w pełni, natomiast w tej rozprawie staram się udowodnić, że nowoczesna pianistka jazzowa może zostać poszerzona i rozpoznana jako akt twórczy z gruntu improwizowany, z dodaniem abstrakcyjnych odniesień do intencji artystycznych na fundamencie szerokiej polistylistycznej kreacji autorskiego języka. A w konsekwencji rozpoznana jako tworzenie sytuacji transcendentalnego spotkania słuchaczy i wykonawcy podczas swoistego eksperymentu na gruncie sztuk muzycznych³⁰ - stwarzania wielkiej formy muzycznej - jazzowego improwizowanego koncertu na fortepian solo. Jednym z efektów na drodze poszukiwań odpowiedzi na stawiane podczas procesu pytania - jest dzieło artystyczne, które stanowi główny przedmiot tejże rozprawy - *Live in Kalisz, Pieśni - vol. II Pieśni Mocy*. Koncert *live* z publicznością, a więc zgodny z założeniami planu badawczego oraz możliwością obserwacji i analizy wdrażania efektów autorskiej koncepcji improwizacji. Został wykonany i zarejestrowany podczas 52. Międzynarodowego Festiwalu Pianistów Jazzowych w Kaliszu na Sali Widowiskowej Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu 21 listopada 2025 roku - jako koncert inaugurujący festiwal. Stanowi także kontynuację autorskiego cyklu albumów muzycznych *P i e ś n i* - pierwszy z nich *Pieśni - vol. I Pieśni Czasu* miał premierę 12 lipca 2024 roku i był także jednym z efektów wdrażania autorskiej metody, aczkolwiek w innym jej wymiarze - w całości jako kompozycje stworzone w wyniku improwizacji, z późniejszym ich reimprowizowaniem podczas rejestracji. Ciekawostką jest udana próba samodzielnej realizacji nagrania w warunkach i przestrzeni domowej, a efektem jest 12 kompozycji, które zostały stworzone i zarejestrowane wg metody z dodaniem intencji. Cykl ten jest wydawany nakładem

³⁰ Stockhausen, K., *Towards a cosmic music*, Longmead, Shaftesbury, Dorset: Element, 1989 s. 3-18

niezależnego wydawnictwa Vibrant Records, którego jestem twórcą i pomysłodawcą, a jego nazwa odnosi się do poszukiwania i budowania wibracji.

Album dotyczący tej rozprawy (*Live in Kalisz...*) jest kolejną częścią odkrywania muzyki i jej oddziaływania na moją osobowość artystyczną, co staram się regularnie dokumentować w postaci publikacji albumów muzycznych czy nagrań koncertowych. Muzyka nieustannie odkrywa swoje karty przede mną i ukazuje coraz głębsze znaczenia - zaskakuje, inspiruje oraz buduje sens nadając sprawczość w działaniu. Mam nadzieję, że jakkolwiek ukazę to w niniejszej rozprawie i udowodnię choćby w najmniejszym stopniu prawdziwość odkryć jakich doświadczam podczas drogi życiowej, którą jest muzyka.

Z pełną życzliwością i otwartością przekazuję tutaj moje wnioski - z nadzieją, że praca ta przekonująco przedstawia opis problematyki i technik kształtowania wyrazu artystycznego nowoczesnej pianistyki jazzowej.

Wdzięczność za możliwości rozwoju naukowego i artystycznego kieruję do całej Rady Szkoły Doktorskiej Akademii Muzycznej w Gdańsku, a w szczególności p. Dyrektor Szkoły Doktorskiej prof. dr hab. Aleksandrze Gruczy-Rogalskiej, a także promotorowi tejże pracy prof. dr hab. Leszkowi Kułakowskiemu. Dziękuję za wsparcie w kształtowaniu rozprawy także dr Danucie Stankiewicz za spojrzenie na abstrakcyjne i filozoficzne wymiary sztuki muzycznej, dr hab. Andrzejowi Łukasikowi za ukazanie estetyki w otchłaniach teoretycznych zagadnień mechaniki kwantowej, oraz dr hab. Tomaszowi Orłow za doświadczenie fascynujących przestrzeni polistylistycznych możliwości w improwizacji.

Dziękuję także wszystkim Światłym, których spotykam na mojej drodze życiowej
- za prowadzenie, przekazywanie mądrości i ukazywanie ścieżki w Miłości.

1. Droga artystyczna pianisty jazzowego, refleksja nad sensem i misją twórczości

1.1 Geneza koncepcji

Konstrukcja improwizowanej wypowiedzi wydaje się być obrazem osobowości artysty i odwrotnie, a trwanie w nieustannym rozwoju oraz przygotowywaniu do otwarcia drogi artystycznej na nowe - generuje refleksje natury egzystencjalnej. W trakcie procesu artystycznego (i w gruncie rzeczy podczas całego życia artysty) pojawiają się wątpliwości i pytania o fundamenty działalności muzycznej, które pomagają w konstytuowaniu indywidualnej ścieżki - tutaj pytania o rolę pianisty-improwizatora:

1. Dlaczego gram na fortepianie ?
2. Po co doskonałą technikę gry ?
3. W jakim celu improwizuję ?

Pytania te (między innymi) dotyczą problematyki tożsamości artysty i nabierają charakteru uniwersalnego - miejsca jednostki w kulturze muzycznej. Kwestia celu improwizacji staje się wyznacznikiem dalszego rozwoju – czy na pierwszym planie powinna być ekspresja jednostkowego ja (*ego*³¹), czy raczej próba porozumienia z odbiorcą w każdym sensie ? Poszukiwanie koncepcji własnej drogi artystycznej staje się odpowiedzią na pragnienie posiadania *m i s j i* - jasno sprecyzowanego celu nadającego sens procesowi twórczemu i jego efektem³².

Otwiera to drogę do dalszych refleksji i pogłębienia motywów działań - pojawia się pytanie o *i n t e n c j e a r t y s t y*: Co właściwie chce przekazać oraz jakie wartości może komunikować poprzez muzykę ? Istotne staje się również pytanie o

³¹ David R. Hawkins opisuje ewolucję *ego* w kontekście poziomów świadomości człowieka (Hawkins, D. R., *Przekraczanie poziomów świadomości*, Virgo 2010, s. 17-26)

³² Problem ten wpisuje się w szerszy dyskurs muzykologiczny i estetyczny, dotyczący zarówno roli wykonawcy, jak i statusu samej improwizacji w kulturze muzycznej - Nettl, B. *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press 1998, s. 1-19, oraz Berliner, P. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press 1994 s.1-17

kwestie recepcji - jak grać, by drugi człowiek odnalazł w muzyce część siebie i swój (s)pokój ? W taki sposób u improwizatora rodzi się chęć nadawania intencji dziełu artystycznemu, chęć wykonywania muzyki w taki sposób oraz z nastawieniem w kierunku słuchacza - by przeżył coś ważnego³³. Jak zauważa Adorno - w akcie wykonawczym zawsze obecny jest wymiar krytyczny i społeczny, a muzyka nie istnieje w próżni – staje się częścią relacji międzyludzkich i społecznych³⁴. Koncepcja *m u s i c k i n g* Christophera Small'a wskazuje, że muzyka to przede wszystkim praktyka społeczna³⁵, a Berliner opisuje ją jako proces społeczny i interaktywny, wymagający wieloletniego treningu i internalizacji języka muzycznego, w której uczestnicy konstytuują relacje³⁶. Improwizacja jawi się więc jako medium spotkania i dialogu, a nie tylko forma autoprezentacji wykonawcy.

W takim ujęciu improwizacja przestaje być wyłącznie procesem formalnym - staje się aktem komunikacji pomiędzy słuchaczem a wykonawcą, w którym kluczowe znaczenie ma intencja artysty i jego nastawienie w trakcie wykonania. Wynika to ze spojrzenia z wielu stron na aspekty muzyki improwizowanej i działań podejmowanych w związku z jej kreacją jako dzieła artystycznego. Koncepcje filozoficzne, m.in. hermeneutyka muzyczna Gadamera, podkreślają, że dzieło sztuki wymaga interpretacji³⁷ - wskazują na jej rolę oraz otwartości dzieła wobec odbiorcy. Improwizacja w takim ujęciu jest aktem komunikacyjnym, w którym intencja artysty – życzliwość wobec słuchacza, chęć współtworzenia i dzielenia się przeżyciem – stanowi warunek jego sensu, który ujawnia się właśnie w dialogu z odbiorcą. Bertinetto podkreśla transformatywny i identyfikacyjny wymiar improwizacji³⁸. Identyfikacja wartości przekazu staje się głównym wyzwaniem, by móc wspiąć się na wyższy poziom wykonawstwa. Z jednej strony świadomość własnych ograniczeń u twórcy, a z drugiej poszukiwanie uniwersalnych wartości otwiera drogę do pytania: Co

³³ Jednocześnie wykonawca jest tutaj również niejako zobowiązany do przeżycia czegoś ważnego, bo w taki sposób może przekazać swoje intencje - podczas celebrowania chwili, wejścia w stan mistycznego skupienia w dźwięku i prowadzenia muzyki jako aktu spotkania

³⁴ Witkin, R.W., *Adorno on Music*, Routledge 1998, s. 1-27

³⁵ Small, C. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press 1998, s. 8-13

³⁶ Berliner, P. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. University of Chicago Press 1994, s. 95-105

³⁷ Gadamer, H.-G.. *Prawda i metoda*. Kraków: Inter Esse. 1993, s. 149-157

³⁸ Bertinetto, A., *Aesthetics of improvisation*, Brill Fink 2022, s. 125-131

rzeczywiście jest warte przekazywania³⁹? Pianista improwizator staje zatem przed zadaniem odkrycia wyższej jakości, a wielkim celem życiowym staje się dążenie do odkrycia n a j w y ż s z e j możliwej jakości, jaką można zaoferować poprzez sztukę⁴⁰.

Tym samym refleksja artystyczna poszerza się o wymiar filozoficzny i aksjologiczny: wykonanie muzyczne ma sens o tyle, o ile staje się przestrzenią spotkania, w której słuchacz może doświadczać czegoś prawdziwego i istotnego. Proces dochodzenia do własnej koncepcji twórczej gry i ś w i a d o m e j improwizacji (w znaczeniu bycia świadomym procesów podczas niej zachodzących) rodzi przekonanie, w którym autentyczność intencji wzmacnia oddziaływanie muzyki na odbiorców. W świetle pianistycznej praktyki jazzowej improwizacja nie może być traktowania wyłącznie jako autoprezentacja, techniczna demonstracja czy narzędzie ekspresji *ego*, lecz jawi się tu jako akt zarówno estetyczny, jak i etyczny - świadomy wybór sposobu bycia w muzyce i bycia z drugim człowiekiem. Tak więc można stwierdzić, że czynnikiem wzmacniającym oddziaływanie muzyki na odbiorców jest a u t e n t y c z n o ś ć intencji w improwizowanej wypowiedzi artysty, która przekształca się w akt wspólnotowego doświadczenia. Będąc w swej istocie procesem dialogicznym generuje spojrzenie na pianistę jazzowego nie tylko jako wykonawcę, lecz także jako współuczestnika w budowaniu przestrzeni międzyludzkiego porozumienia (lub nawet jego twórcę w kontekście stwarzania takiej możliwości). W tym kontekście ważne są także doświadczenia improwizatorskie ze sfery metafizycznej - wykonawca podczas trwania w stanie twórczego zaangażowania doznaje wrażenia, że muzyka niekoniecznie wypływa z niego samego, lecz funkcjonuje on jako rodzaj przekaźnika, lub anteny odbierającej sygnały z otaczającej przestrzeni i a b s o l u t u muzyki (już istniejącej w jakimś abstrakcyjnym wymiarze).

Dzięki temu wykonawca może doprowadzać do perfekcji wykonanie improwizacji oraz wtłaczać do niej intencje (bo potrafi obserwować ten proces z zewnątrz) - czyli emocje, które mogą prowadzić do budowania własnego życia (a nie jego niszczenia) poprzez odnośnik do możliwie odpowiedniego atraktora

³⁹ Pytanie często podnoszone w estetyce muzycznej - Roger Scruton rozwija tę myśl, traktując muzykę jako przestrzeń nadawania znaczeń, które przekraczają czysto dźwiękowy wymiar sztuki (Scruton, R. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press 1997, s. 19-35, 357-374)

⁴⁰ Niekoniecznie realne do zrealizowania, lecz niejako wymagane do dążenia taką drogą

świadomości⁴¹. Samo wykonanie improwizowanej kompozycji może być interpretowane jako swoiste narzędzie dostrajania się do takich poziomów świadomości⁴² - poziomów emocji prowadzących do wzrastania w człowieku poczucia sensu istnienia oraz głębokiego odczuwania siebie i swojego potencjału.

Patrząc pod takim kątem - brakującym ogniwem edukacji muzyki jazzowej może być szersze budowanie wartości moralnych - odniesienia do sfery psychologicznej i duchowej w kontekście odpowiedzialności twórczej to coś, czego brakuje w nauczaniu improwizacji - jest czymś, o czym się mówi mało lub wcale. Niniejsza praca jest więc próbą zwrócenia uwagi także w tym kierunku - by twórca nadawał intencję z możliwie pełną ich świadomością oraz zwiększał świadomość ich wpływu na odbiorców. Buduje to odpowiedzialność praktykowania muzyki oraz odpowiedzialność za ogólny wydźwięk muzyki jazzowej improwizowanej - brak jakichkolwiek hamulców w tworzeniu jest stwierdzeniem odwrotnym do przedstawianego w tej pracy podejścia. Obserwacja wpływu improwizacji na słuchaczy stwarza możliwość świadomej pracy nad intencyjnym przekazem artystycznym i w konsekwencji możliwością stworzenia pewnych wymagań etycznych i estetycznych dla zaawansowanego improwizatora.

Podsumowując - skłania to do rozpoczęcia poszukiwań w kontekście stworzenia różnorodnych narzędzi odpowiednich dla fortepianowej improwizacji oraz nadawanych intencji. Prowadzi także do rozwoju kompozytorskiego procesu udźwiękowiania pojęć, emocji czy intencji dzięki doborowi właściwych środków, metod lub technik dla wyrażenia założonych celów i efektów artystycznej części rozprawy. Szeroka formuła przyjętej metody twórczej (improwizacji) pozwala na nieograniczoną aktywność i możliwości ekspresji w obszarze pianistyki jazzowej, a także pozwala wychodzić poza ten obszar.

⁴¹ W ujęciu Hawkinsa świadomość człowieka podlega określonym poziomom energetycznym (emocjonalnym), a miłość stanowi jeden z najwyższych z nich (wyżej są radość, pokój i boskie oświecenie) (Hawkins, D. R. *Power vs. Force: The Hidden Determinants of Human Behavior*. Hay House 2002, s. 59-76)

⁴² Hawkins, D. R., *Przekraczanie poziomów świadomości*, Virgo 2010, s. 393-395

1.2 Metodologia i cele badań

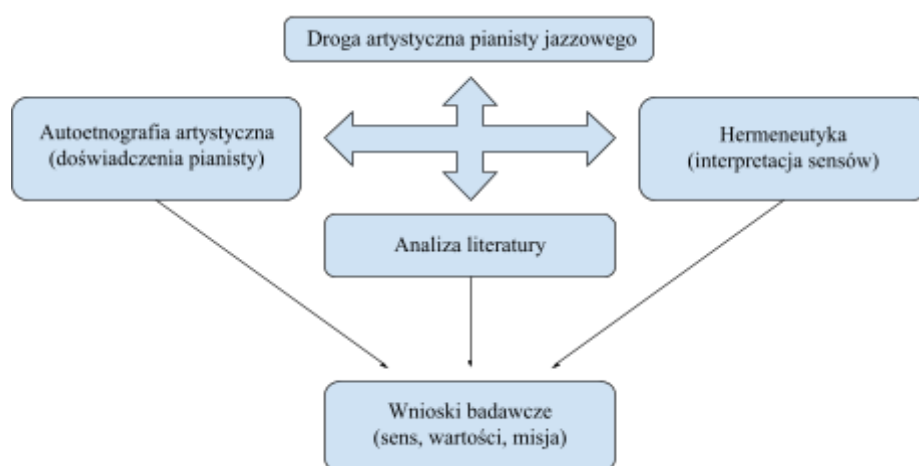
Analizowany problem drogi artystycznej pianisty jazzowego ma charakter teoretyczny i badawczy oraz znajduje się na pograniczu innych dziedzin: muzykologii, estetyki muzycznej oraz refleksji filozoficznej nad sztuką. Interdyscyplinarne podejście tworzy strukturę procesu badawczego, który jako punkt wyjścia łączy trzy główne komponenty: hermeneutykę (interpretacja sensów i wartości muzyki), autoetnografię artystyczną (autorefleksja twórcy jako materiał badawczy) oraz analizę tekstów teoretycznych z zakresu literatury dotyczącej muzyki jazzowej i improwizacji oraz innych dziedzin m.in. filozofii muzyki, estetyki, mechaniki kwantowej i neurobiologii. Również jako zjawisko dynamiczne i ulotne, improwizacja nie jest łatwym przedmiotem badań w ramach tradycyjnych metod analizy muzykologicznej (np. analiza partytur), dlatego wybór perspektywy hermeneutycznej i autoetnograficznej wydaje się najwłaściwszy, ponieważ pozwala badać subiektywne doświadczenie artysty w relacji do teorii, umożliwia uchwycenie znaczeń powstających w czasie rzeczywistym oraz otwiera przestrzeń do integracji wymiaru estetycznego, egzystencjalnego i społecznego muzyki improwizowanej.

Hermeneutyka nadaje perspektywę interpretacyjną umożliwiającą zrozumienie znaczeń i wartości zakorzenionych w procesie muzycznej improwizacji oraz może traktować ją jako przestrzeń otwartą, której sens ujawnia się w dialogu między wykonawcą a odbiorcą⁴³. Metoda autoetnograficzna z racji swej subiektywności może być postrzegana jako mniej obiektywna niż analizy empiryczne czy statystyczne, jednak jej wartość polega na odsłonięciu wewnętrznej perspektywy artysty, mniej dostępnej w innych podejściach badawczych. W połączeniu z analizą literatury oraz hermeneutyką, autoetnografia artystyczna⁴⁴ zapewnia komplementarny obraz zjawiska będąc punktem wyjścia w którym pianista jazzowy wykorzystuje własne doświadczenia twórcze jako materiał badawczy - a refleksje, pytania i obserwacje wynikające z praktyki improwizacji stają się surowcem do dalszej analizy naukowej.

⁴³ Piotrowska, M., *Hermeneutyka muzyczna: teoria i praxis*, Studia Theologica Varsaviensia 25/2, 1987, s. 179-199

⁴⁴ Ellis, C., & Bochner, A. *Autoethnography, personal narrative, reflexivity*. W: N. Denzin & Y. Lincoln (red.), *Handbook of Qualitative Research* 2000, s. 736–759

Tego rodzaju podejście umożliwia: (1) dokumentację wewnętrznych pytań, wątpliwości i odkryć pojawiających się w trakcie procesu twórczego, (2) łączenie perspektywy subiektywnej (doświadczenie artysty) z perspektywą teoretyczną (analiza muzykologiczna i estetyczna), (3) wyodrębnienie kategorii pojęciowych i wartości, które kształtują drogę artystyczną pianisty. W metodzie autoetnograficznej doświadczenie artysty nie jest jedynie świadectwem osobistym - staje się materiałem do interpretacji w kontekście szerszego dyskursu naukowego. Istotną kwestią są także wzajemne powiązania i dialog między tymi trzema elementami - autoetnografia i hermeneutyka nie funkcjonują w izolacji - literatura przedmiotu uzupełnia i konfrontuje ich wnioski. Analiza literatury obejmuje teksty z zakresu różnych dziedzin, dzięki temu autorefleksja artystyczna zostaje osadzona w szerszym kontekście naukowym, co pozwala na porównanie doświadczenia jednostkowego z teorią oraz wcześniejszymi badaniami.



Schemat 1. Droga artystyczna pianisty jazzowego

Badania artystyczne wynikają z potrzeb, które pojawiły się w trakcie drogi twórczej i niejako są próbą odpowiedzi na pytania o cel tworzenia lub generują narzędzia przydatne do zrealizowania koncepcji. Punktem wyjścia dla niniejszej koncepcji stała się potrzeba tworzenia alternatywnej formy, koncepcji sztuki muzycznej, oraz powrotu postrzegania sztuki muzycznej - przywracającej jej pierwotne znaczenie jako czynnika kształtującego osobowość człowieka, determinującego rytm jego życia,

oraz wymiar duchowej jakości. Takie podejście nawiązuje do postrzegania muzyki jako pełniącej rolę nośnika sensów wspólnotowych, egzystencjalnych i metafizycznych⁴⁵.

Celem niniejszych badań jest kilka fundamentalnych założeń:

1. Synteza i próba transformacji wspólnie funkcjonującego idiomu pianisty jazzowego, próba wyjścia poza dotychczasowe ramy;
2. Budowanie i badanie własnej praktyki muzycznej zmierzającej do poprawy i ulepszania systemu przekazu intencji w wykonawstwie fortepianowym, a także poszerzenia horyzontu świadomości wykonania improwizacji w wielu kontekstach;
3. Ukazywanie piękna sztuki fortepianowej w swej istocie, nawiązanie do standardów piękna muzyki fortepianowej i włączanie tego do muzyki jazzowej;
4. Przedstawienie koncepcji, że improwizacja nie jest jedynie obrazem wewnętrznego procesu, lecz ukazuje zewnętrzny świat, pokazuje zapis rzeczywistości z chwili wykonania improwizacji (przetransformowany przez nadawanie intencji);
5. Stworzenie pewnego rodzaju matrycy intencji, według której muzyka układa się tworząc harmonię, piękno i spójność na wielu płaszczyznach - samoistnie tworzy się w wyniku nadawania takich intencji, stworzenia swoistego obrazu matrycy i improwizowanie zgodnie z nią;
6. Ukazywanie improwizacji jako ważnej i inspirującej techniki kompozytorskiej, a rolą improwizującego pianisty jest łączenie stylów;
7. Poszukiwanie wspólnego języka z współczesnymi odkryciami i opisem świata lub teorii na temat jego funkcjonowania oraz podjęcie próby dialogu z nauką, szukanie punktów wspólnych lub analogii;
8. Eksploracja relacji: wykonawca = improwizator = kompozytor = twórca;
9. Eksploracja relacji: improwizacja = kompozycja = intencja.

⁴⁵ Small, C., *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press 1998, s. 130-143

Cele bardziej szczegółowe:

- Opis i analiza istotnych cech stylistycznych improwizacji solowej: np. harmoniczných, melodycznych, rytmicznych, brzmieniowych, formalnych, wyrazowych i symbolicznych;
- Wypracowanie metody przygotowania wykonawcy (warsztat, intencja, świadomość struktury, świadomość intencyjności), tak aby proces improwizacji był zintegrowany z procesem kompozycji;
- Eksperyment wykonawczy polegający na stworzeniu autorskiego nagrania solowej improwizacji, w którym zastosowana zostanie stworzona metoda - analiza procesu: od przygotowania, przez kreację intencji, przez samo wykonanie i rejestrację;
- Opis filozoficznego wymiaru odnoszącego się do refleksji nad funkcją muzyki improwizowanej jako medium, które może służyć budowaniu świadomości egzystencjalnej, poczuciu jedności w miłości - jako wartości uniwersalnych, a to może wymagać odwołań także do estetyki, fenomenologii czy filozofii muzyki;
- Ukazanie nowoczesnej stylistyki solowego wykonania improwizacji fortepianowej w ujęciu muzyczno-filozoficznym oraz stworzenie autorskiej metody wejścia w stan improwizacji.

Stwarza to pewne wyzwania i ograniczenia, które wykonawca improwizator powinien brać pod uwagę:

- Trudność w operacjonalizacji pojęć takich jak i n t e n c j a, ś w i a d o m o ś ć w y k o n a w c z a, m i ł o ś ć - w kontekście muzyki;
- Subiektywność ocen wykonawczych i analitycznych - konieczność transparentności metodologii;
- Problemy z rejestracją procesu twórczego w improwizacji - jak uchwycić np. momenty decyzji lub nieświadome procesy;
- Utrzymanie równowagi między elementami refleksyjnymi (konceptja) i działaniem praktycznym (wykonawstwo).

Podsumowując - ogólnymi zagadnieniami eksperymentu muzycznego są m.in. aspekty techniczne, wyrazowe, mentalne i duchowe. Skupia uwagę na bogactwie środków wyrazu, autentyczności i szczerości przekazu, ukazywanie obrazu chwili obecnej odczuwanej przez wszystkich uczestników improwizacji (każdy ma również wpływ na tą daną chwilę). Muzyka powoduje wielość wątków w opisie zagadnienia jakim jest improwizacja muzyczna - wszechstronne wykorzystanie warsztatu pianisty, wykonawcy, kompozytora i improwizatora oraz szerokie podejście stylistyczne. Samo wykonanie nie zakłada użycia wszystkich technik i narzędzi podczas jednej improwizacji, lecz ich wielość pozwala na bycie elastycznym w ich doborze (najważniejszy jest przekaz) i natrafiania na właściwe narzędzia w wyniku natychmiastowych decyzji, które uwidoczniają aktualny stan odbioru rzeczywistości przez uczestników improwizacji. Dochodzi do tego rozwój umiejętności medytacji⁴⁶, uważności, zatrzymania chwili w muzyce - jednoczesnej obserwacji przy całkowitym oddaniu się wykonaniu od zewnątrz i do wewnątrz.

1.3 Inspiracje pozamuzyczne

Improwizacja jest jednym z fundamentów praktyki jazzowej, jej znaczenie w kształtowaniu świadomości muzycznej jest szeroko podkreślane w literaturze, a współczesne ujęcia często akcentują jej wymiar otwarty jako proces kreacji niezdeterminowany przez ścisłe ramy - w odróżnieniu od improwizacji idiomatycznej opartej na zakorzenieniu w danym języku stylistycznym (np. *bebop* lub *modal jazz*). Otwarta forma oferuje wykonawcy nieograniczoną swobodę, przekraczanie ram stylistycznych, formalnych czy harmoniczných, a także może prowadzić do kształtowania nowego typu świadomości muzycznej. Eksploracja dźwięku - wartości czasu i przestrzeni akustycznej - podczas improwizowania pozwala na redefiniowanie relacji pomiędzy intencją wykonawczą a brzmieniowym rezultatem. Nadaje to charakter epistemiczny i estetyczny poszerzając indywidualny język ekspresji - stanowi przestrzeń dla kształtowania świadomości muzycznej wykonawcy, pogłębiania percepcji dźwięku, oraz tworzenia unikalnych doświadczeń artystycznych.

⁴⁶ Ajaya, S., *Medytacja - psychologia jogi w praktyce*, Galaktyka s. 146-150

Kształtowanie świadomości muzycznej podczas wykonania otwartej improwizacji może obejmować i integrować wymiary:

- percepcyjny – rozwój zdolności aktywnego słuchania oraz analizy własnej gry w czasie rzeczywistym (lub gry innych muzyków);
- kognitywny – budowanie i wzmacnianie nowych schematów myślenia muzycznego⁴⁷;
- somatyczny – wykorzystanie i pogłębianie relacji pomiędzy odczuciami ciała a instrumentem w celu integracji elementów procesu twórczego - sposób gry wykonawcy a rezultat brzmieniowy instrumentu;
- intersubiektywny – komunikacja z innymi wykonawcami i/lub publicznością, kształtowanie wspólnej przestrzeni znaczeń muzycznych⁴⁸.



Schemat 2. Kształtowanie świadomości muzycznej

Perspektywa badawcza może określać otwartą improwizację jako pewnego rodzaju laboratorium, w którym twórca konfrontuje się z nieskończoną liczbą potencjalnych wyborów artystycznych, co sprzyja kształtowaniu refleksyjnej postawy

⁴⁷ współczesne badania ukazują improwizację jako model procesów poznawczych i wskazują, że przypomina dynamiczne podejmowanie decyzji w warunkach niepewności - Torrance, S., & Schumann, F. *The spur of the moment: what jazz improvisation tells cognitive science*. AI & Society, 34, 2019, s. 256–258

⁴⁸ Monson, I. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago Press 1996 s. 97-106

wobec muzyki jako zjawiska kulturowego i poznawczego, a także rozwojowi kompetencji wykonawczych. Każda decyzja twórcza generuje nowe możliwości rozwoju narracji muzycznej⁴⁹ oraz umożliwia wykonawcy przekraczanie granic tradycyjnie rozumianej harmonii, rytmiki lub formy – fuzja różnorodnych elementów.

Podczas rozwoju wrażliwości na struktury brzmieniowe i dynamikę procesu muzycznego pojawia się także intuicyjne rozumienie procesów dźwiękowych⁵⁰. Psychologia muzyki wskazuje na procesualny charakter improwizacji, gdzie dzieło wyłania się z interakcji społecznych i mechanizmów poznawczych i emocjonalnych⁵¹. Natomiast perspektywa muzykologiczna zwraca uwagę na znaczenie improwizacji jako narzędzia redefiniowania samej istoty muzyki i jej funkcji kulturowej oraz transformacji języka muzycznego we współczesnym jazzie⁵². Bailey wskazuje, że improwizacja wykracza poza wszystkie style i stanowi uniwersalną praktykę muzyczną obecną w wielu kulturach⁵³.

Doświadczenie improwizatora można opisywać w kategorii *flow* – stanu optymalnego zaangażowania, w którym twórca osiąga poczucie pełnej jedności z wykonywaną czynnością. Oznacza to intensywną koncentrację, w której decyzje muzyczne podejmowane są w sposób spójny, przy integracji procesów poznawczych i motorycznych oraz zachowaniu pełnej spontaniczności i głębokiego zanurzenia w działaniu, co finalnie daje wysoki poziom satysfakcji i radości⁵⁴. W kontekście niniejszej koncepcji osiągnięcie takiego stanu może zostać poprzedzone działaniami o charakterze medytacyjnym (koncentracja, wyciszenie i skupienie uwagi), które sprzyjają redukcji napięcia psychicznego i fizycznego oraz zwiększaniu wrażliwości percepcyjnej wykonawcy. W literaturze przedmiotu podkreślane jest operowanie rozbudowanymi reprezentacjami poznawczymi (tzw. schematami⁵⁵), które umożliwiają szybkie podejmowanie decyzji w czasie rzeczywistym. Improwizacja nie jest zatem działaniem w całości przypadkowym, lecz po części wynikiem zinternalizowanej

⁴⁹ Bailey, D. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press 1993, s.105-112

⁵⁰ Stockhausen, K., *Towards a cosmic music*, Longmead, Shaftesbury, Dorset: Element, 1989, s. 35-43

⁵¹ Csikszentmihályi, M. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Harper & Row 1990, s.108-113

⁵² Gridley, M. C. *Jazz Styles: History and Analysis*. Upper Saddle River: Pearson PrenticeHall. 2017, s. 18-36

⁵³ Bailey, D. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press 1993 s. ix-xii

⁵⁴ Mihály Csikszentmihályi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York: Harper & Row, 1990, s. 48–67

⁵⁵ Sloboda, J.A., *Umysł muzyczny - poznawcza psychologia muzyki*, Warszawa 2002, s. 166-180

wiedzy i doświadczenia - mogą być wykorzystywane w sposób pozornie „bezrefleksyjny” w stanie wysokiej koncentracji⁵⁶.

Analogie do teorii mechaniki kwantowej⁵⁷

Muzyka, jako zjawisko w swej istocie abstrakcyjne, odgrywa ogromną rolę w życiu każdego człowieka. Nie istnieje w wymiarze materialnym lecz wywiera głęboki wpływ na nasze przeżycia, emocje, wspomnienia, a nawet postrzeganie świata. Jej oddziaływanie ma charakter poznawczy, emocjonalny i estetyczny, a także pełni funkcję egzystencjalną - stając się formą komunikacji oraz przestrzenią duchowego doświadczenia. Muzyka stanowi bowiem formę organizacji czasu i przestrzeni będąc falą dźwiękową, a dzięki performatywnej naturze jej użycia umożliwia tworzenie znaczeń i komunikację niewerbalną, co można uznać za przestrzeń do poszukiwań analogii z twierdzeniami teorii fizyki kwantowej⁵⁸. Próba takiego porównania generuje dodatkowe refleksje mogące uzupełniać dotychczasowe postrzeganie fenomenu wykonawstwa muzyki improwizowanej. Wnioski płynące z teoretycznych rozważań fizyki kwantowej prowadzą do stwierdzenia, że grający odczuwa wszystkie możliwe drogi naraz - muzyka to wszystkie możliwe drogi - więc improwizujący doświadcza obecną chwilę dostrajając się do niej i wibrując razem z nią.

W kontekście improwizacji jazzowej jest to szczególnie obszar tego fenomenu, gdzie proces twórczy zachodzi w czasie rzeczywistym, a wykonawca będąc jednocześnie konstruktorem i realizatorem struktur muzycznych – podejmuje decyzje tu i teraz⁵⁹ - każdy dźwięk jest taką mikrodecyzją opartą o złożony mechanizm pozwalający wykonywać muzykę. Przypomina to trochę dialog z nieznanym – balansowanie na granicy świadomości i intuicji. W fizyce kwantowej istnieją założenia,

⁵⁶ Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford: Oxford University Press 2007, s. 160–162.

⁵⁷ celem tej rozprawy nie jest techniczne odniesienie do zagadnień praktycznych mechaniki kwantowej, której przykłady eksperymentów i badań również zaczynają się pojawiać - lecz w kontekście mapowania wejściowych parametrów danych kwantowych (uzyskanych ze specjalnie przygotowanych narzędzi) i przetwarzania ich na muzyczne parametry - co jest raczej indeterministycznym i aleatorycznym procesem, więc nie ma związku z niniejszą rozprawą

⁵⁸ zagadnienia fizyczne są jedynie faktami pozbawionymi symboliki, a z drugiej strony generują teorie doszukujące się natury boskości czy tzw. kwantowego uzdrawiania - rozprawa w swym zamiarze ma pozostać neutralna, nie stawiać po żadnej ze stron, natomiast może przedstawiać pewne analogie, które towarzyszą zgłębianiu teorii muzyki i teorii kwantowych

⁵⁹ Ajaya, S., *Medytacja - psychologia jogi w praktyce*, Galaktyka s. 150-160

które podobnie zmieniają nasze postrzeganie świata, wręcz skłaniają do wniosków, że elementarne cząstki improwizują w pewnym sensie swoje istnienie. Pojedynczy foton istnieje jednocześnie jako cząstka będąca określonym punktem w czasoprzestrzeni, natomiast w szerszym kontekście zachowuje się jak gdyby była kontrolowana przez swego rodzaju pole, które po dłuższej obserwacji widzimy jako falę (podobną do fal magnetycznych lub radiowych). Odzwierciedla to eksperyment z dwoma szczelinami - interferencja dla cząstek kwantowych⁶⁰.

W teorii kwantowej cząstka nie istnieje w jednej, z góry określonej formie - dopóki nie zostanie zaobserwowana porusza się jak gdyby wszystkimi możliwymi drogami naraz. Zaskakującym odkryciem jest, że nie można w tym samym czasie znać jej prędkości oraz parametrów położenia. Gdy znamy prędkość, nie jesteśmy w stanie zlokalizować cząstki, a gdy wiemy gdzie się znajduje, niewiadomą staje się trajektoria jej ruchu, w konsekwencji nie mamy możliwości oceny gdzie znajdzie się dalej. Analogicznie (symbolicznie) - na tej podstawie muzyk analogicznie wie dokładnie gdzie znajduje się w danym momencie, natomiast nie ma pojęcia gdzie muzyka go może zaprowadzić. Jak wskazuje mechanika kwantowa, cząstka elementarna istnieje w stanie superpozycji⁶¹ – reprezentuje wszystkie możliwe stany, dopóki akt obserwacji nie redukuje tej mnogości do jednego z nich (redukcja wektora stanu)⁶². Podobny proces można zaobserwować w improwizacji fortepianowej - każdy akord, każda linia melodyczna, każda harmoniczna czy rytmiczna decyzja otwiera nieskończoną liczbę potencjalnych ścieżek muzycznych. Pianista niczym obserwator w eksperymencie kwantowym – dokonuje w czasie rzeczywistym aktu selekcji zawężając wielość potencjalnych ścieżek do jednej aktualizacji w przestrzeni dźwiękowej - nieskończone możliwości do jednej wersji rzeczywistości, która staje się słyszalna. Tak więc improwizacja może jawić się jako *a k t ś w i a d o m e g o r e z o n o w a n i a z c h w i l ą o b e c n ą*. Każdy dźwięk jest zarówno wynikiem decyzji i efektem przepływu - nurtu rzeki, w którym wykonawca płynie, ale jest jednocześnie obserwatorem. Można powiedzieć, że muzyka improwizowana to sztuka obcowania z

⁶⁰ eksperyment interferencyjny na dwóch szczelinach z użyciem cząstek kwantowych - prążki interferencyjne (Łukasik A. *Filozoficzne zagadnienia mechaniki kwantowej*, Wydawnictwo UMCS 2017, s. 22-32)

⁶¹ Łukasik A. *Filozoficzne zagadnienia mechaniki kwantowej*, Wydawnictwo UMCS 2017, s. 87-90

⁶² tamże s. 99-108

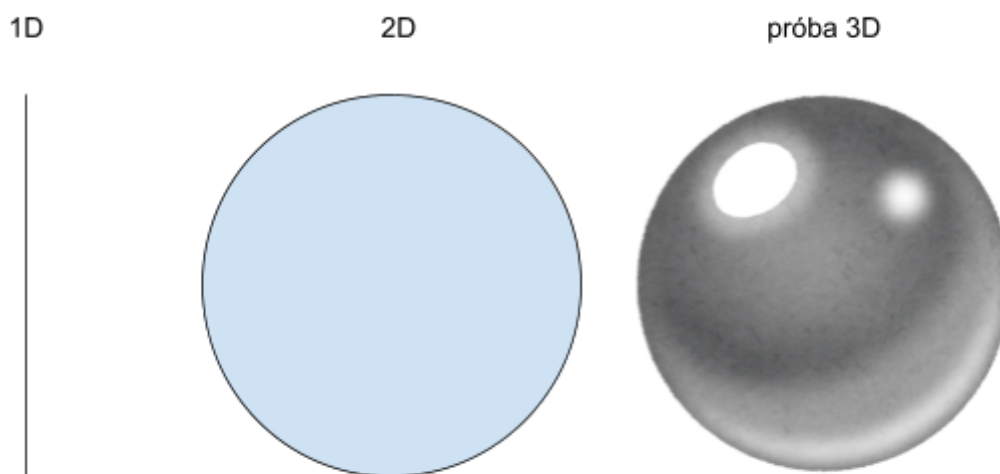
wielością równocześnie istniejących dróg oraz wyboru jednej z nich w sposób niepowtarzalny i autentyczny - każdy koncert jest innym eksperymentem.

Improwizacja może być zatem interpretowana jako proces redukcji superpozycji możliwości artystycznych - słuchacz percepcyjnie doświadcza linearnie rozwijającej się narracji muzycznej, choć wykonawca może być świadomy możliwości istnienia równocześnie wielu alternatywnych ścieżek, które hipotetycznie mogłyby zostać zrealizowane. Z punktu widzenia wykonawczego improwizator *d o s t r a j a* się do kontekstu performatywnego – reaguje na warunki akustyczne pomieszczenia, , instrument, aktualną rzeczywistość oraz stan ducha odbiorców. Proces ten ma charakter emergentny⁶³, czego wynikiem jest dynamiczne współistnienie elementów kontrolowanych i spontanicznych. W tym sensie improwizacja nie jest wyłącznie indywidualnym aktem kreacyjnym, lecz także zjawiskiem osadzonym w relacyjności.

Improwizacja nie opiera się na linearnym odtwarzaniu notacji muzycznej (pozostawiając cały należny szacunek dla interpretacji oraz możliwości technicznych wykonawcy itp.) lecz jest w pewnym sensie wertykalnym aktem, działaniem w poszczególnym momencie, jednakże struktura w dalszym ciągu istnieje linearnie. Można powiedzieć, że wykonawca widzi ją w całości, w tym danym momencie - i jego zadaniem jest wytłumaczyć ją słuchaczowi w formie opowieści muzycznej, która jest zapisana w nieokreślony sposób w abstrakcyjnym polu dźwiękowym. Obserwator tego fenomenu, jakim jest improwizator - wpływa na wynik doświadczenia, powoduje ograniczenie tego pola do jednej formy, lecz nadal ta forma jest o wiele bardziej złożonym tworem oddziałującym na wiele znaczeń. Więc improwizacja jest tylko przełożeniem na język muzyczny (który z kolei wydaje się być najbardziej uniwersalnym nośnikiem przekazu), a tutaj jej obraz staje się niekompletnym medium, jakby wersją demonstracyjną tego, co improwizacja próbuje ukazać, opisać - jakby wielowymiarową formą istnienia, którą próbujemy opisać w naszym postrzeganiu czasoprzestrzennym - więc ją uprościć, spłaszczyć. To tak jakby kształt kuli narysować najpierw w wymiarze jednowymiarowym - powstanie tylko odcinek o długości równej średnicy kuli; a później w wymiarze dwuwymiarowym - jest jedynie okręgiem, demonstracją i nie ukazuje w pełni jej formy istniejącej w trójwymiarze. Przy próbie

⁶³ Mazur, R., *Droga improwizacji - wykład pierwszy*, YouTube, 30.06.2020 r., [wideo], <https://youtu.be/1nSkd0jSU5M?si=sL0ZxNTdEkE3PQGD>, [dostęp 14.05.2026 r.]

narysowania w trójwymiarze nie da się w pełni zobrazować oryginalnego kształtu kuli na dwuwymiarowej kartce papieru nie zniekształcając jej proporcji i ogólnego charakteru.



Schemat 3. Kształt kuli w 1D, 2D i próby w 3D.

Podsumowując - kolejnym wymiarem improwizacji jest relacja pomiędzy wykonawcą a słuchaczem - bezpośrednio w sytuacji koncertowej i pośrednio w przypadku odsłuchiwania na nośniku fizycznym lub streamingu. Ma to istotne znaczenie z perspektywy percepcji muzycznej, a sam proces można interpretować w analogii do teorii obserwatora w fizyce kwantowej, gdzie akt obserwacji wpływa na wynik doświadczenia⁶⁴. Podobnie może się wydarzyć w muzyce improwizowanej - odbiorca obecny na koncercie - współtworzy dzieło poprzez swoją percepcję i emocjonalną reakcję⁶⁵. Jednak doświadczenie na żywo posiada niepowtarzalny wymiar interakcji społecznej, gdzie proces recepcji dzieła improwizowanego obejmuje co najmniej dwa poziomy - percepcję dźwiękową czyli bezpośrednie wrażenia brzmieniowe i emocjonalne oraz recepcję hermeneutyczną w postaci przypisywania znaczeń i emocji przez słuchacza⁶⁶. Berliner opisuje koncert jazzowy jako interaktywną

⁶⁴ Łukasik A. *Filozoficzne zagadnienia mechaniki kwantowej*, Wydawnictwo UMCS 2017, s. 99-108

⁶⁵ W przypadku pośrednim, zapis improwizacji (np. nagranie) może przenosić ten efekt na odbiorców w późniejszym czasie

⁶⁶ Sloboda, J.A., *Umysł muzyczny - poznawcza psychologia muzyki*, Warszawa 2002 s. 71-79

przestrzeń, w której publiczność wpływa na przebieg muzyki poprzez reakcje emocjonalne i 'jest aktywnym uczestnikiem wydarzenia muzycznego'⁶⁷. Improwizacja tworzy zatem wspólne pole doświadczenia, które wykracza poza tradycyjny podział na twórcę i odbiorcę - ostateczny sens ujawnia się w interakcji pomiędzy nimi⁶⁸.

⁶⁷ Berliner, P. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press 1994, s. 389–392

⁶⁸ Monson I, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago: University of Chicago Press, 1996, s. 67–74

2. Koncepcja eksperymentu muzycznego - proces odkrywania wibracji

Szczytem imponującego kunsztu artystycznego jest umiejętność wykonywania muzyki wymagającej zaawansowanej techniki z taką samą swobodą i inspiracją, jak w przypadku prostej pieśni ludowej. Jeśli połączy się mistrzowską technikę z „czerpaniem” inspiracji bezpośrednio z wnętrza, efekt może być niesamowity (za „techniczne” uważam wykonanie gam, akordów, dynamiki i ekspresji). Gdy wszystko zostanie opanowane, wewnętrzna istota może się ujawnić, nieograniczona brakiem wiedzy nośnika (tj. wykonawcy). W tym świetle doskonalenie się do najwyższego możliwego poziomu można uznać za akt oddania czci tej wewnętrznej istocie.⁶⁹

2.1 Aspekt praktyczny

Eksperyment na gruncie muzycznym przeprowadzony w ramach badań jest oparty w głównej mierze na aspekcie praktycznym - obserwacja, rozwój i wnioski z przeprowadzonych sesji muzycznych. Opiera się na systematycznej obserwacji, analizie, i formułowaniu wniosków wynikających bezpośrednio lub pośrednio z sesji muzycznych prowadzonych w warunkach umożliwiających swobodny rozwój improwizacji. Obejmuje krytyczną analizę gromadzonych danych empirycznych (w postaci nagrań) w świetle przyjętych założeń estetycznych, zgodnie z metodologią badań w działaniu łączących praktykę z refleksją teoretyczną oraz traktując dzieło zarówno jako rezultat, jak i integralną część procesu badawczego⁷⁰. Koncepcja wejścia w twórczy stan improwizacji - w stan twórczego i świadomego zaangażowania artystycznego - jest to działanie długofalowe, które finalnie sprowadza się do umiejętności natychmiastowego wejścia przy użyciu autorskich metod. Na koncepcję twórczą będącą podstawą eksperymentu składa się wieloletni proces artystyczny - rezultat dojrzewania artystycznego, które obejmuje rozwój techniki instrumentalnej, poszukiwania nowych rozwiązań formalnych i brzmieniowych oraz refleksję nad rolą

⁶⁹ Werner, K., *Effortless mastery - liberating the master musician within*, Jamey Aebersold Jazz, Inc. 1996, s. 100 [tłum. własne] *‘The apex of impressive artistry is the ability to perform technically advanced music with the same ease and inspiration as a simple folk song. If one combines masterful technique with the “channeling” of inspiration directly from within, the result can be awesome (I regard the execution of scales, chords, dynamics and expression as being “technical”). After all is mastered, the inner being may manifest, unimpeded by the vehicle’s (i.e., the performer’s) lack of knowledge. In this light, training oneself to the highest possible level may be regarded as an act of worship to that inner being.’*

⁷⁰ Borgdorff, H. *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press 2012, s.131-138

pianisty w kształtowaniu struktur muzycznych⁷¹. Podczas tego procesu dochodziło do konstytuowania indywidualnego języka wykonawczego w obszarze pianistyki jazzowej, co wynikało z syntezy dotychczasowych środków stylistycznych oraz z potrzeby poszukiwania nieoczywistych środków wyrazu - by nie powielać istniejących koncepcji lecz dążyć do stworzenia własnej drogi wykonawczej solowego fortepianu.

W trakcie trwania badań uwagę poświęcono rozmaitym płaszczyznom m.in.:

- zagadnienia techniczne i kwestie wykonawcze instrumentalnego wykonania;
- elementy dzieła muzycznego;
- inspiracje twórcze;
- procesowi recepcji i percepcji dzieła;
- doświadczeniom o charakterze duchowym towarzyszące procesowi wykonawczemu (przeżywanych dzięki użyciu autorskiej metody).

Ostatnia sfera ma charakter z gruntu subiektywny, abstrakcyjny i niełatwy do jednoznacznego uchwycenia w ramach języka naukowego - nie podlegając jednoznacznej weryfikacji naukowej sfera duchowa niewątpliwie jednak pozostaje istotnym elementem doświadczeń i głównym powodem powstania całego eksperymentu. Jako czynnik w dużej mierze kształtujący tożsamość wykonawcy - jej istotą jest punkt widzenia holistycznego rozumienia aktu twórczego. Znajduje się to na styku sztuki, psychologii muzyki i estetyki brzmienia, a celem jest także próba uchwycenia relacji pomiędzy indywidualnym przeżyciem a uniwersalnym potencjałem muzyki jako medium komunikacji. Uwzględnienie sfery niematerialnej jest w zgodzie z paradygmatem *artistic research* - jest jedną z trzech głównych aspektów badań artystycznych⁷².

⁷¹ Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills*. Oxford University Press 20017, s. 39-42

⁷² Borgdorff, H. *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press 2012, s.123-124

Badania wskazują, że spontaniczne tworzenie muzyki sprzyja doświadczeniom transcendencji i poczucia jedności⁷³, a pojęcie *d u c h o w o ś c i* w muzyce można interpretować nie jako kategorię w ścisłym sensie metafizycznym, lecz np. jako intensywne doświadczenie estetyczne, które obejmuje głębokie zaangażowanie emocjonalne i poznawcze. Literatura z zakresu estetyki muzycznej wskazuje, że doświadczenie to może mieć charakter transcendentny w sensie fenomenologicznym – przekraczający codzienną percepcję i prowadzący do poczucia jedności lub *z a n u r z e n i a w n u r c i e m u z y c z n y m*⁷⁴.

Autorska koncepcja obejmuje kilka zewnętrznych rodzajów działań w ramach szerszego wewnętrznego procesu własnego - który tutaj zyskuje miano *o d k r y w a n i a w i b r a c j i*⁷⁵: (1) wielka forma improwizowana na fortepian solo (która jest fundamentem rozprawy); (2) pojedyncze wibracje, myśli, tematy, improwizacje - na fortepian solo; (3) działania improwizacyjne w duecie lub w większej grupie muzyków; (4) improwizacja jako jedna z części zaaranżowanej kompozycji⁷⁶; (5) proces kompozycji w wyobrażeniu gry na instrumencie⁷⁷. Każda z nich odnosi się do innego charakteru działań twórczych oraz istotnie różni się efektem końcowym. Dwie pierwsze to działania solistyczne i ukazują skrajne postawy - z jednej strony pełnowymiarową nieograniczoną improwizację trwającą ok. 30-90 minut, a z drugiej strony wyłuskiwanie pojedynczych myśli egzystujących w polu możliwości improwizatora. Trzeci rodzaj angażuje większy skład wokально-instrumentalny i rozpoczyna proces śpiewem jednym głosem. Czwarta to fragment utworu, gdzie jeden z solistów zespołu ma pole do improwizowanej wypowiedzi bazującej jednak na formalnej aranżacji kompozycji. Ostatni natomiast mówi o komponowaniu poprzez wyobrażanie sobie twórczej gry na instrumencie bez jego równoczesnego użycia.

⁷³ Corbett, G., & Moerman, S. (Eds.) *Music and spirituality: theological approaches, empirical methods, and Christian worship*. Open Book Publishers 2024. <https://doi.org/10.11647/OBP.0403> s.34-39

⁷⁴ Kramer, J. *The Time of Music*, New York: Schirmer 1988, s. 218-220

⁷⁵ rezonowanie z otaczającą rzeczywistością, głębokie i uważne wsłuchiwanie się w poszukiwaniu jej obecnej natury

⁷⁶ Tomaszewski, P., *Metody rozwijania struktur melodyczno-rytmicznych we współczesnych formach improwizacji jazzowej*, Katowice 2013, s. 5-6

⁷⁷ Orzechowski, P. *24 Preludia i Improwizacje jako egzemplifikacja autorskiej koncepcji „twórczej gry”*. *Od improwizacji do interpretacji dzieła*, 2020, s. 92-94

Prezentowana koncepcja jest wypadkową ogólnych dążeń artystycznych (autora) ukierunkowanych na możliwe maksymalne wykorzystanie brzmieniowych możliwości fortepianu oraz poszukiwania harmonicznych zależności tworzących naturalnie piękne współbrzmienia. Fundamenty te stwarzają pole do obcowania z pianistyczną sztuką oraz opanowania instrumentu do perfekcji. W centrum założeń znajduje się improwizacja - pełni tu funkcję zarówno środka artystycznej ekspresji, narzędzia eksploracji przestrzeni brzmieniowej jak i formy terapii muzyką⁷⁸.

*

Integralnym elementem omawianej koncepcji artystycznej jest obserwacja i medytacja materiału dźwiękowego podczas wykonania. Improwizacja muzyczna jawi się jako złożony proces psychofizyczny, wymagający zarówno przygotowania i opanowania środków technicznych, jak i szczególnego stanu świadomości oraz wrażliwości percepcyjnej i emocjonalnej. Wejście w twórczy stan improwizowania można rozpatrywać w kategoriach psychologii muzyki, estetyki oraz praktyki wykonawczej, w tym medytacyjnej. Zgodnie z koncepcjami uważności w muzyce - *mindful music-making*⁷⁹ - służy pogłębianiu świadomości wykonawczej, a także uchwyceniu w czasie rzeczywistym niuansów strukturalnych, brzmieniowych czy ekspresyjnych.

Budowanie warsztatu improwizatora obejmuje zarówno opanowanie środków technicznych i tworzenie własnego języka muzycznego, jak i rozwój wrażliwości percepcyjnej czy emocjonalnej. Istotnym aspektem praktycznego przygotowania jest praca z ograniczonym materiałem dźwiękowym - np. ćwiczenia polegające na eksploracji skrajnych rejestrów fortepianu, pracy w określonym materiale (np. jednej skali) czy redukcji bodźców wizualnych (gra w półmroku lub prawie ciemności). Budowanie wrażliwości muzycznej odbywa się poprzez różnego rodzaju systematyczne ćwiczenia i przygotowanie wykonawcze. Przykładem może być ćwiczenie polegające

⁷⁸ improwizacja może funkcjonować jako forma muzykoterapii, sprzyjające uwalnianiu ekspresji wewnętrznej, pogłębianiu kontaktu z własną emocjonalnością oraz budowaniu poczucia połączenia z otaczającym światem (Wigram, T., Pedersen, I. N., & Bonde, L. O. *A comprehensive guide to music therapy: Theory, clinical practice, research and training*. Jessica Kingsley Publishers 2002, s. 126-134)

⁷⁹Steinfeld, M. & Brewer, J. *The Psychological Benefits from Reconceptualizing Music-Making as Mindfulness Practice*. Medical problems of performing artists. 30. 2015, 10.21091/mpapa.2015.2014. s. 84-86

na losowym uderzaniu dźwięków w ramach wybranej skali (w taki sposób, by nie skupiać uwagi na doborze dźwięków ale na skali jako całości), co służy zanurzeniu się w jej brzmieniowym charakterze, a tym samym rozwojowi intuicyjnej znajomości struktury i barwy. Także generuje stopniowe zagłębianie się w materiał danej skali – jej brzmienie, budowę, właściwości, charakter, emocjonalne konotacje oraz układ strukturalny pod palcami pianisty pod względem wygody i swobody wykonawczej. Rozumienie różnic między skalami także pod kątem jasności brzmienia - często wynikających z różnic w postaci tylko jednego dźwięku między nimi, sprzyja intuicyjnemu poruszaniu się po kole kwintowym i płynnemu operowaniu tonacjami.

Takie ćwiczenia można interpretować jako formy treningu uwagi i percepcji słuchowej, a prowadzą do pogłębionej internalizacji materiału muzycznego oraz rozwijania zdolności do jego intuicyjnego przetwarzania⁸⁰. Ten etap pracy można porównać także do praktyk *zen*, gdzie istotne jest nie tylko opanowanie techniki, lecz także osiągnięcie stanu *n i e m y ś l e n i a*, umożliwiającego swobodne działanie bez racjonalnej kontroli⁸¹. Są to procesy medytacyjne, w których powtarzalność działań i koncentracja na dźwięku prowadzą do zmiany percepcji czasu i pogłębienia świadomości słuchowej. Improvizator, który dogłębnie opanował relacje tonalne i skalowe, zaczyna postrzegać klawiaturę fortepianu jako dynamiczne pole możliwości – miejsce potencjalnych wyborów, które mogą harmonizować, kontrastować i tworzyć unikalne jakości muzyczne.

Praktyka medytacji poprzez muzykę rozwijana w ramach niniejszego projektu znajduje teoretyczne i metodyczne odniesienie (korzenie) w koncepcji nurtu tzw. *d e e p l i s t e n i n g* autorstwa Pauliny Oliveros. Definiowane jako pogłębione, świadome i całościowe podejście do odbioru dźwięku oraz jego wytwarzania⁸² - obejmuje percepcję bodźców zewnętrznych (środowisko akustyczne), a także wewnętrznych (wyobrażenie dźwięku, świadomość cielesną i emocjonalną). Idea głębokiego słuchania pojawiła się w trakcie trwania badań - był to ważny impuls dla rozwoju koncepcji, choć nie wpłynął na zmianę zasadniczego kierunku poszukiwań

⁸⁰ Clarke, E. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford: Oxford University Press, 2005, s. 17–25

⁸¹ Suzuki, D. T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press 1970, s.126-127

⁸² Oliveros, P. *Deep listening: A composer's sound practice*. iUniverse, 2005, s. 1-5

(było swego rodzaju potwierdzeniem działań i potrzeb autora związanych z muzyką i improwizacją). Pozwoliła na pogłębienie rozumienia istoty działań podejmowanych w związku z eksperymentem, a także interpretację i konceptualizację doświadczeń zdobytych podczas pracy nad materiałem muzycznym oraz uściślenie charakteru twórczych praktyk opartych na medytacyjnym skupieniu w dźwięku. Umożliwiła także rozpoznanie i włączenie elementów introspekcji oraz kontemplacji w proces twórczy⁸³ oraz bardziej precyzyjną identyfikację działań związanych z uważnością wykonawczą i percepcją brzmienia. Tym samym koncepcja Oliveros zadziałała jako katalizator dla refleksji nad rolą percepcji w procesie improwizacji i kształtowania formy muzycznej⁸⁴, a także stała się narzędziem interpretacyjnym oraz umożliwiła dokładniejsze opisanie zagadnień wykonawczych.

Z innej strony - w porywie twórczej gry (adaptacji *p o r u s z e n i a* Piotra Orzechowskiego⁸⁵) ważny jest brak oceniania tego co przychodzi, jednak z nastawieniem na konkretną drogę, co czyni ją celem samym w sobie i podczas wykonania staje się to najważniejsze i prowadzi wykonawcę do odnajdywania drogi poprzez meandry rozmaitych emocji. Zadaniem wykonawcy jest tu baczna obserwacja muzyki i niepozwalanie na wypływanie na mielizny rzeczywistości. W praktyce wykonawczej proces wejścia w stan improwizacji można ująć w postaci kilku zasad, haseł przewodnich:

- *s p o d z i e w a j s i ę n i e s p o d z i e w a n e g o* - improwizacja zakłada otwartość na nieprzewidywalne zdarzenia dźwiękowe i emocjonalne⁸⁶;
- *c e l j e s t d r o g ą, d r o g a j e s t c e l e m* - zgodnie z filozofią *zen*, proces improwizacji sam w sobie stanowi sens, a nie tylko jego rezultat;
- *n i e s z u k a j p r z e s z k ó d, l e c z m o ż l i w o ś c i* - każda sytuacja dźwiękowa jest punktem wyjścia do dalszej kreacji, a nie ograniczeniem.

⁸³ Oliveros, P. *Deep listening: A composer's sound practice*. IUiverse 2005. s. 21-26

⁸⁴ Ceraso, S. *Sounding composition: Multimodal pedagogies for embodied listening*. University of Pittsburgh Press 2018. s. 163-175

⁸⁵ Orzechowski, P. *24 Preludia i Improwizacje jako egzemplifikacja autorskiej koncepcji „twórczej gry”*. *Od improwizacji do interpretacji dzieła*, 2020, s. 94-96

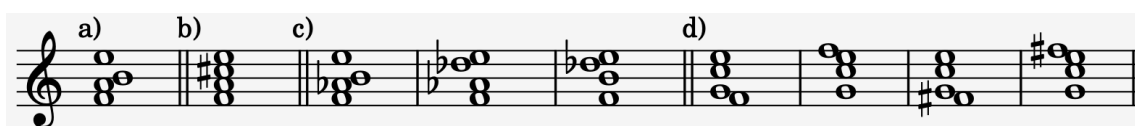
⁸⁶ Bertinetto, A., *Performing the Unexpected Improvisation and Artistic Creativity*. *Daimon* no 57, 2012, s. 117-135.

2.2 Przygotowanie do wykonania dzieła artystycznego

Głównym aspektem praktycznych ćwiczeń jest dążenie do osiągnięcia twórczego stanu - tak by nie zastanawiać się nad dźwiękiem, lecz po prostu w niego wejść, zanurzyć się w muzykę i płynąć z jej prądem. Tak więc improwizator nie powinien skupiać się na zewnętrznym doborze dźwięków gdyż jest on wypadkową wielu elementów - w tym mistycznego charakteru wypowiedzi twórczej, gdzie wykonawca jawi się jako pewnego rodzaju medium między absolutem muzyki, a tym co pojawia się poprzez przetworzenie i zdekodowanie na obecny standardowy język muzyczny (percepcja systemów dźwiękowych w systemie tonalnym dur-moll - 12 dźwiękowym, temperowanym w stroju $a = 440/442$ Hz).

Przygotowanie zakłada otwartość i poszukiwanie niestandardowych narzędzi artystycznych t.j.:

1. Tworzenie swoistych akordów wspomagających⁸⁷ - akordów brzmiących charakterystycznie przy wykorzystaniu w dowolnej konfiguracji koła kwintowego z dowolną nutą basową np. a) akord lidyjski z charakterystycznym brzmieniem kwarty zwiększonej; b) akord zwiększony z septymą wielką ze specyficznym brzmieniem kwinty zwiększonej; c) to trzy rodzaje struktur powstałych na bazie skali symetrycznej zmniejszonej opartych o dwa interwały tercji małej i interwał kwarty czystej w różnych konfiguracjach; d) to cztery rodzaje akordów opartych o trójdźwięk durowy w drugim przewrocie z dodaniem sekundy małej lub wielkiej na dole lub na górze akordu.



Przykład 1. Akordy wspomagające

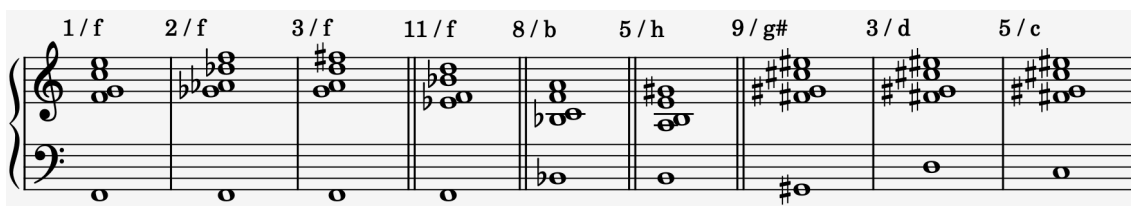
⁸⁷ w znaczeniu wspomagania rozwoju umiejętności harmoniczo-kompozytorskich oraz poszerzania języka artystyczno-improwizatorskiego

2. Budowanie schematów harmoniczych na podstawie akordów wspomagających, z których czerpać można pojedyncze akordy, współbrzmienia, harmonie, np. tabela układająca w porządku chromatycznym wszystkie konfiguracje łączenia dowolnego dźwięku w basie z dowolnym trójdźwiękiem durowym z dodaną sekundą wielką na dole [kategoria d) akordów wspomagających]:

/	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<i>f</i>	Δsus2	add11 /3	6/9 add9 ♭	- 9 11	Δ 9# 11#	add11	add11 /Δ7	6/9 11#	- 7 6 ♭	Δ 5# add6	13sus4	Δ 9 11#13#
<i>f</i> ♯	add11 /3	6/9 add9 ♭	- 9 11	Δ 9# 11#	add11	add11 /Δ7	6/9 11#	- 7 6 ♭	Δ 5# add6	13sus4	Δ 9 11#13#	Δsus2
<i>g</i>	6/9 add9 ♭	- 9 11	Δ 9# 11#	add11	add11 /Δ7	6/9 11#	- 7 6 ♭	Δ 5# add6	13sus4	Δ 9 11#13#	Δsus2	add11 /3
<i>g</i> ♯	- 9 11	Δ 9# 11#	add11	add11 /Δ7	6/9 11#	- 7 6 ♭	Δ 5# add6	13sus4	Δ 9 11#13#	Δsus2	add11 /3	6/9 add9 ♭
<i>a</i>	Δ 9# 11#	add11	add11 /Δ7	6/9 11#	- 7 6 ♭	Δ 5# add6	13sus4	Δ 9 11#13#	Δsus2	add11 /3	6/9 add9 ♭	- 9 11
<i>b</i>	add11	add11 /Δ7	6/9 11#	- 7 6 ♭	Δ 5# add6	13sus4	Δ 9 11#13#	Δsus2	add11 /3	6/9 add9 ♭	- 9 11	Δ 9# 11#
<i>h</i>	add11 /Δ7	6/9 11#	- 7 6 ♭	Δ 5# add6	13sus4	Δ 9 11#13#	Δsus2	add11 /3	6/9 add9 ♭	- 9 11	Δ 9# 11#	add11
<i>c</i>	6/9 11#	- 7 6 ♭	Δ 5# add6	13sus4	Δ 9 11#13#	Δsus2	add11 /3	6/9 add9 ♭	- 9 11	Δ 9# 11#	add11	add11 /Δ7
<i>c</i> ♯	- 7 6 ♭	Δ 5# add6	13sus4	Δ 9 11#13#	Δsus2	add11 /3	6/9 add9 ♭	- 9 11	Δ 9# 11#	add11	add11 /Δ7	6/9 11#
<i>d</i>	Δ 5# add6	13sus4	Δ 9 11#13#	Δsus2	add11 /3	6/9 add9 ♭	- 9 11	Δ 9# 11#	add11	add11 /Δ7	6/9 11#	- 7 6 ♭
<i>d</i> ♯	13sus4	Δ 9 11#13#	Δsus2	add11 /3	6/9 add9 ♭	- 9 11	Δ 9# 11#	add11	add11 /Δ7	6/9 11#	- 7 6 ♭	Δ 5# add6
<i>e</i>	Δ 9 11#13#	Δsus2	add11 /3	6/9 add9 ♭	- 9 11	Δ 9# 11#	add11	add11 /Δ7	6/9 11#	- 7 6 ♭	Δ 5# add6	13sus4

Tabela 1. Schemat harmoniczny tworzenia współbrzmień

Z tabeli współbrzmień można korzystać na kilka sposobów - dobierając różne akordy do tego samego dźwięku w basie, dobierając różne dźwięki w basie do różnych akordów lub dobierając ten sam akord do różnych dźwięków w basie:



Przykład 2. Wybrane przykładowe współbrzmienia

3. Ćwiczenie skal⁸⁸ by odczytać ich głębszy charakter, by odczytać emocje za nią stojące, by odnaleźć charakterystycznie dla niej brzmiące składniki, współbrzmienia, harmonie,
4. Tworzenie własnego języka, który pomaga w odpowiednim ukazaniu treści - indywidualny język jest potrzebny by w pełni oddać to, co improwizator widzi i czuje poprzez muzykę;
5. Poznawanie i włączanie współczesnych technik i stylistyk do języka improwizatora. dołożenie współczesnej rytmiki jako syntezy wielu światów;

Ćwiczenia zakładają także przygotowanie polistylistyczne co zostanie bliżej scharakteryzowane w dalszej części rozprawy.

Pianistyczna technika obejmowała kwestie nieoczywiste dla warsztatu pianisty jazzowego aczkolwiek istotne pod względem solowego wykonania improwizacji na żywo t.j.:

- praca nad aparatem gry i ustawieniem ręki by trudności techniczne nie powodowały blokady psychicznej lub fizycznej;
- tworzenie ramy brzmieniowej - piąte palce mocne, tworzące podstawę basową i wyrazistość melodyczną, a środek wyważony i komentujący, tworzący kolejny plan brzmieniowy;
- gra bez użycia prawego pedału sustain jak w klawesynie lub organach;
- dbanie o szczegóły techniczne wykonania, także szczegóły artykulacyjne, brzmieniowe, dynamiczne, kompozycyjne - rejestrowe, kontrapunktyczne⁸⁹, prowadzenie głosów, aranżacja, orkiestracja;

⁸⁸ Levine, M., *The Jazz Piano Book*, Sher Music 1989 s. 60-84

⁸⁹ Wegman, R.C., Menke, J., Schubert, P., *Improvising early music*, Leuven University Press 2014, s. 17-32

- ukazanie melodii i kontrapunktujących środkowych głosów/planów;

Zapamiętywanie tematu i materiału dźwiękowego jest wyczynem niełatwym, więc wymagania stawiane samemu sobie jako improwizatorowi są wysokie, lecz nie niemożliwe do wykonania.

*

W literaturze o tematyce improwizacji pojawia się coraz więcej prac związanych z analizą pod kątem poznawczym i estetycznym⁹⁰. Innym przykładem są prace badające także kontekst kognitywny⁹¹ - ukazują, że improwizacja angażuje procesy intuicji, refleksji, świadomości estetycznej i intencyjności wykonawcy. Eksploracja relacji między improwizacją a kompozycją⁹² sprowadza się do szukania sposobu traktowania działań improwizacyjnych jako kompozycję odbywającą w chwili wykonania, z wszelkimi konsekwencjami formalnymi i estetycznymi.

Zgodnie z tym następuje tutaj powrót do łączenia roli twórcy i wykonawcy w jednej osobie (szerzej praktykowane głównie przez wirtuozów fortepianu w epoce romantyzmu⁹³) - połączenie sztuki kompozytorskiej i wykonawczej z dodaniem nowoczesnych technik. Funkcjonowanie jako pianista generuje możliwości kompozycyjne, a w komponowaniu improwizowanym użyte zostają rozmaite techniki instrumentalno-wykonawcze. Tak więc poszerzanie technik wykonawczych i kompozytorskich jest wypadkową zgłębiania improwizacji, by móc się wypowiedzieć szerzej, i bardziej swobodnie mając do dyspozycji wiele narzędzi twórczych także jako pianista kompozytor.

⁹⁰ np. artykuł: Davisson, K., *Improvisation as a Method of Composition*, 2022

⁹¹ np.: Rosen, D., Oh, Y., Erickson, B., Zhang, F.(Z.), Kim, Y.E., Kounios, J., *Dual-process contributions to creativity in jazz improvisations: An SPM-EEG study*, NeuroImage 2020, oraz Torrance, S., & Schumann, F. *The spur of the moment: what jazz improvisation tells cognitive science*. AI & Society 2019, 34, 251–268. DOI: 10.1007/s00146-018-0838-4

⁹² Orzechowski, P. *24 Preludia i Improwizacje jako egzemplifikacja autorskiej koncepcji „twórczej gry”*. *Od improwizacji do interpretacji dzieła*, 2020 s.104-107

⁹³ Schonberg, H. C. *The Great Pianists: From Mozart to the Present*. Oxford: Oxford University Press 1987 - strony: Bach s. 21; Mozart s. 36-37, 47-48; Clementi s. 52-58; Beethoven s. 80-81; Hummel s. 113-116; pojedynki improwizowane s. 52; Mendelssohn s. 230-232

2.3 Intencyjność a proces twórczy

Tutaj w procesie twórczym jednym z kluczowych elementów, nieodzownych i nadających sens całej metodzie, są dodawane do muzyki *i n t e n c j e*. Mają tu fundamentalne znaczenie - rozumiane jako świadome ukierunkowanie ekspresji i znaczenia wykonanego dzieła, pełnią rolę wewnętrznego kompasu, który ukazuje drogę rozwoju formy oraz swoistego filtra kształtującego wybory wykonawcze. Muzyka, pomimo swej inherentnej abstrakcyjności oraz braku jednoznacznego (bezpośredniego) języka semantycznego⁹⁴ - może pełnić funkcję wielopoziomowego komunikatu odnosząc się do obszarów psychologii, filozofii, natury, a nawet metafizycznych koncepcji kosmosu czy struktur wszechświata (symbolicznie, programowo).

W kontekście muzyki improwizowanej następuje tutaj szczególny proces - rola intencji nabiera szczególnego znaczenia - proces *n a d a w a n i a i n t e n c j i*, który przybiera formę wyjątkowego (co najmniej z perspektywy wykonawcy) stanu świadomości, zbliżonego do praktyk *zen*. Podczas improwizacji wykonawca często wchodzi w stan porównywalny do medytacyjnego, a w terminologii psychologii twórczości - do stanu *flow*. Wykonawca staje się tu obserwatorem samego siebie i uczestnikiem aktu twórczego, dystansuje się od potoku myśli, wchodzi w głęboką koncentrację, intensywne zaangażowanie i poczucie jedności z wykonywaną czynnością. Po wielu improwizowanych wykonaniach w takim mentalnym stanie twórczym można zaobserwować coraz wyraźniej zarysowującą się podwójną perspektywę - wykonawca pozostaje równocześnie aktywnym uczestnikiem trwającej struktury muzycznej oraz świadomym obserwatorem samego siebie. Wymaga to ciągłego dystansowania się (balansowania) wobec percepcji własnych myśli, emocji, impulsów, przy jednoczesnym pogłębionym kontakcie z mentalnymi i zmysłowymi aspektami twórczej gry.

Taki dualny punkt widzenia - perspektywa introspekcyjna w pełnym zanurzeniu w doświadczaniu - umożliwia głębszy kontakt z psychiką, a także wrażeniami zmysłowymi, które ciało przetwarza z otaczających je bodźców w różnej postaci. W takim ujęciu improwizacja staje się aktem wymagającym wysokiego stopnia uważności rozumianej tu jako świadome i nieprzerwane monitorowanie zarówno własnego stanu

⁹⁴ Meyer. L. B. *Emotion and Meaning in Music*, 1956; s. vii-x

wewnętrznego, jak i parametrów otoczenia akustycznego⁹⁵. Wykonawca poprzez subtelne decyzje dotyczące przebiegu wykonywanej formy poddaje się strumieniowi płynącej muzyki, lecz równocześnie zachowuje zdolność kierowania jego biegiem poprzez mikrodecyzje dotyczące np. dynamiki, artykulacji, barwy czy narracyjnego przebiegu formy. Takie podejście charakteryzuje się także utratą poczucia czasu, wysokim poziomem koncentracji oraz zharmonizowaniem działań z wewnętrznymi predyspozycjami twórcy. Podczas improwizowania wykonawca stara się wejść w stan twórczego zaangażowania, które można porównywać ze stanem medytacji - jednocześnie jest obserwatorem siebie i oddala się od swoich myśli, emocji, odczuć, pragnień, itd., a w tym samym momencie wchodzi jak najgłębiej w psychikę, ciało i w odczuwanie. W ten sposób intencja łączy abstrakcyjną naturę muzyki z ukierunkowanym osobistym i komunikatywnym wymiarem. Pozwala na równoczesne płynięcie wraz z nurtem muzyki i sprawowanie nad nim pewnej kontroli - poprzez świadome decyzje dotyczące kształtowania elementów dzieła muzycznego - dynamiki, agogiki, artykulacji. Taki stan p o d w ó j n e j świadomości tworzy swego rodzaju napięcie twórcze będące jednym z motorów artystycznego rozwoju - poddawanie się inspiracji i/lub intuicji oraz aktywnego kształtowania jej przebiegu.

Metafora nurtu rzeki dobrze ukazuje charakter doświadczenia, w którym porusza się wykonawca. Może on prowadzić w potencjalnie nieskończone obszary wyobraźni lecz zadaniem muzyka jest umiejętne sterowanie - dostrajanie się do tych obszarów, które niosą zamierzony przekaz, oraz modulowanie energii muzycznej w taki sposób, by odbiorca mógł odczytać zawarte w niej znaczenia. Intencja staje się tu ogniwem spajającym abstrakcyjne struktury dźwiękowe z emocjonalnym, personalnym i symbolicznym wymiarem, a sam proces improwizacji wydaje się być polem dynamicznej interakcji pomiędzy świadomością, podświadomością i otaczającym światem dźwięków⁹⁶.

⁹⁵ Kabat-Zinn, J. *Wherever you go, there you are: Mindfulness meditation in everyday life*. New York: Hyperion 1994, s. 3-7

⁹⁶ Sandor, G., *O grze na fortepianie - gest, dźwięk i wyraz*, Warszawa 1994, s. 203-205

Intencja staje się można by powiedzieć kluczem spajającym trzy poziomy - (1) abstrakcyjny język dźwięków; (2) subiektywną perspektywę emocjonalną; oraz (3) obiektywny mechanizm neurofizjologiczny, który umożliwia zsynchronizowanie w czasie rzeczywistym. W tym świetle improwizacja jest złożonym procesem poznawczym i neuroestetycznym, w którym twórca wchodzi w optymalny stan koordynacji pomiędzy ciałem, umysłem a otaczającym środowiskiem dźwiękowym.

Badania nad neurobiologią improwizacji dostarczają istotnych danych na temat mechanizmów leżących u podstaw takiego doświadczenia - pokazują, że aktywowane są obszary mózgu odpowiedzialne za spontaniczność, kreatywność i ekspresję⁹⁷. Badanie fMRI na profesjonalnych pianistach jazzowych ujawniło, że w trakcie improwizacji następuje osłabienie krytycznej kontroli i samokorekty (aktywności kory przedczołowej grzbietowo-bocznej) przy jednoczesnym wzroście aktywności struktur związanych z przetwarzaniem emocji oraz wyobraźni muzycznej (kory przyśrodkowej) - co odzwierciedla stan p r z e p ł y w u gdy znika nadmierna samokontrola, a pojawia się spontaniczna kreatywność⁹⁸. W praktyce oznacza to przejście z trybu k o n t r o l n e g o na tryb a s o c j a c y j n o - e k s p r e s y j n y sprzyjający spontaniczności i oryginalności formułowanych idei muzycznych. Inne badania pokazują, że emocje jako wskazówki (np. instrukcja improwizacji smutnej lub wesołej) zmieniają funkcjonowanie struktur mózgowych, w tym połączenia między systemami kreatywności a limbicznym przetwarzaniem emocji⁹⁹, a badania VBM wykazują, że kreatywność w improwizacji koreluje z mniejszą objętością istoty szarej w obszarach związanych z pamięcią i integracją sensoryczną (m.in. hipokamp)¹⁰⁰. Natomiast badania nad percepcją improwizacji zwracają uwagę na ocenę słuchaczy pod kątem spontaniczności, co koreluje z ich doświadczeniem muzycznym i empatią ogólną,

⁹⁷ Daikoku, T. *Shaping the Epochal Individuality and Generality: The Temporal Dynamics of Uncertainty and Prediction Error in Musical Improvisation*, Competing Interests Author Contributions 2023, s. 4-6

⁹⁸ Limb, C. J., & Braun, A. R. *Neural substrates of spontaneous musical performance: An fMRI study of jazz improvisation*. PLoS ONE, 3(2), e1679. 2008, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0001679> s. 2-8

⁹⁹ Mcpherson, M. & Barrett, F. & Lopez-Gonzalez, M., Jiradejvong, P. & Limb, C. *Emotional Intent Modulates The Neural Substrates Of Creativity: An fMRI Study of Emotionally Targeted Improvisation in Jazz Musicians*. Scientific Reports. 6. 10.1038/srep18460. 2016

¹⁰⁰ Arkin, C., Przsinda, E., Pfeifer, C.W., Zeng, T. and Loui P. *Gray Matter Correlates of Creativity in Musical Improvisation*. Front. Hum. Neurosci. 13:169. doi: 10.3389/fnhum.2019.00169 2019

a aktywacja ciała migdałowatego sugeruje emocjonalne zaangażowanie w percepcję improwizacji¹⁰¹.

W neurobiologicznym ujęciu metafora nurtu rzeki jako przepływu muzyki odpowiada dynamicznej sieci aktywności neuronalnej, w której zachodzą interakcje pomiędzy siecią stanu spoczynkowego (*default mode network*), odpowiedzialną za generowanie skojarzeń i wyobrażeń - a siecią wykonawczą (*executive control network*), odpowiadającą za kształtowanie struktury, organizację oraz podejmowanie decyzji i selekcję materiału muzycznego w czasie rzeczywistym¹⁰². Dlatego zadaniem wykonawcy jest nie tylko poddanie się temu przepływowi, lecz także wspomniana próba precyzyjnego dostrojenia własnych procesów poznawczych i emocjonalnych w taki sposób, by intencja mogła nadawać kierunek spontanicznej reakcji.

To również tak, jakby biec maraton bez uprzednio obranego kierunku, bez znajomości terenu, tylko z myślą by po drodze natknąć się na wspaniałe miejsca. Wykonawca trenuje ciało, by było w stanie przebiec taki maraton i oddaje mu kontrolę - intuicyjnie prowadzi w różnorodne rejony, a improwizator jako obserwator pilnuje, by nie wpaść w przeszkody. By lepiej zobrazować w pełni przeżywane przez wykonawcę doświadczenie, wyobraźmy sobie, że ten maratończyk zakłada również opaskę na oczy i biegnie z pełną prędkością przed siebie korzystając jedynie z intuicji ciała, które w tajemniczy sposób odczuwa otoczenie. Muzyka nie jest fizycznie widoczna, możemy odczuć wibracje powietrza - błona bębenkowa w uchu przetwarza te wibracje na sygnały elektryczne, które mózg interpretuje i w ten sposób dźwięk urealnia się w naszym postrzeganiu świata¹⁰³.

Podsumowując - improwizacja muzyczna jawi się jako zjawisko wielowymiarowe i interdyscyplinarne, w którym sfera estetyczna, psychologiczna i neurobiologiczna przenikają się w procesie jednoczesnego kreowania i odbioru. Centralnym elementem tego procesu jest intencja - rozumiana jako świadome

¹⁰¹Engel, A. & Keller, P. *The Perception of Musical Spontaneity in Improvised and Imitated Jazz Performances*. *Frontiers in Psychology*. 2. 83. 10.3389/fpsyg.2011.00083. 2011

¹⁰² Berkowitz, A. & Ansari, D. *Generation of novel motor sequences: The neural correlates of musical improvisation*. *NeuroImage*. 41. 20018, 10.1016/j.neuroimage.2008.02.028. - s. 538–541 – struktury mózgowe związane z generowaniem nowych fraz

¹⁰³ Plack, C, J., *The sense of hearing*, Fourth edition, Routledge 2024, s. 60-86

ukierunkowanie ekspresji muzycznej - pełniąc rolę wewnętrznego regulatora przepływu formy, dynamiki i narracji tworząc przestrzeń, w której artysta może zarówno odkrywać, jak i świadomie kształtować nieskończone możliwości wyrazu. Z punktu widzenia estetyki wykonawczej intencja jest tym, co scala owe procesy w jedną spójną całość oraz stanowi pomost pomiędzy strukturą dźwiękową a warstwą emocjonalną i symboliczną, nadając improwizacji kierunek, spójność i indywidualny charakter. Wykonawca, operując intencją równowazy swobodę ekspresji i świadome sterowanie narracją, co pozwala na utrzymanie balansu spontaniczności z dyscypliną formotwórczą.

2.4 Wymiar symboliczny

Analogicznie do budowy struktury dzieła muzycznego - rozwój motywiczny, złożoność i wieloaspektowość elaboracji materiału muzycznego - mogą być odczytywane i poszerzane w wymiarze symbolicznym. Staje się to metaforą odkrywania własnego potencjału oraz samopoznania poprzez doświadczanie. Przekształcanie i stopniowe pogłębianie materiału dźwiękowego może odzwierciedlać proces rozwoju osobowościowego człowieka, gdzie motywy egzystencjalne poddawane są reinterpretacjom i adaptacjom. Podobnie jak w muzyce, gdy tkanka dźwiękowa jest świadome kształtowana i przekształcana - człowiek w toku swojego życia ma szansę powracać na nowo do fundamentalnych tematów swojej tożsamości, odkrywając siebie na wiele sposobów, na coraz głębszych płaszczyznach. Obrazuje to ewolucja motywów muzycznych - od prostej, pierwotnej formy, do bogato rozwiniętej struktury. Analogicznie w życiu człowieka tematy przewodnie doświadczeń ulegają transformacjom, prowadząc do pełniejszej samoświadomości i realizacji potencjału twórczego.

Muzyka postrzegana jako wibracja duszy i nowy paradygmat świadomości w doświadczaniu pianistki jazzowej - są to daleko idące wnioski interpretacji muzyki będącej wibracją, rezonansem akustycznym - jako doświadczenia egzystencjalnego i wspólnototwórczego. Medium, które odzwierciedla fundamentalne mechanizmy istnienia, a w kontekście improwizacji na żywo - współwibracja słuchaczy i

wykonawcy tworząca jedność uczestników aktu muzycznego, gdzie otwiera przestrzeń do zagłębiania się w świadomość i budowania doświadczenia wspólnotowego.

We współczesnych badaniach nad percepcją muzyki wskazuje się, że dźwięk odbierany emocjonalnie, sensorycznie i somatycznie może generować stan transu (współwibracji) między słuchaczami a wykonawcą¹⁰⁴. Improwizacja staje się procesem współdzielonego przeżycia, gdzie otwartość na przepływ emocji i odczuć jest kluczowym elementem doświadczenia. W tym kontekście, a także będąc niejako procesem poznawczym improwizacja może być traktowana jako pewnego rodzaju *s c z y t y w a n i e* aktualnych danych z otaczającego świata - z rzeczywistości akustycznej i społecznej (w kontekście współudziału uczestników dzieła improwizowanego). Wykonawca odbiera bodźce, interpretuje je i przetwarza by następnie zsyntetyzować w muzyczną narrację. Robi to *t u i t e r a z* - w czasie rzeczywistym, a więc jest w pełni *u w a ż n y* (*mindfulness*) i *ś w i a d o m y*¹⁰⁵ tego co się dzieje (*awareness*), natomiast potrzebuje pewnego przygotowania mentalnego, które może odnosić się do wymiaru kognitywnego (poszerzanie schematów myślenia muzycznego), emocjonalnego (doświadczenie więzi z samym sobą i z innymi) oraz transcendentnego (rozumienie muzyki jako uniwersalnej wibracji świata poprzez intuicję¹⁰⁶). Nie będąc wyłącznie technicznie spontaniczna i stanowiąc akt epistemiczno-ontologiczny improwizacja tworzy pole do odkrywania relacji dźwiękowych symbolicznie odnoszących się do relacji rządzących rzeczywistością i dotarcia do struktury rzeczywistości.

Muzyka może posiadać także aspekty terapeutyczne lub transformacyjne - jak zauważają MacDonald, Kreutz i Mitchell: wspólne tworzenie muzyki sprzyja dobrostanowi i wzmacnia więzi społeczne¹⁰⁷. Improwizacja jako forma otwarta i ograniczona tylko wyobraźnią lub możliwościami technicznymi wykonawcy - może działać jako proces terapeutyczny¹⁰⁸. Ekspresja emocji, ich przepracowywanie i

¹⁰⁴ Becker, J. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press 2004 s.117-122

¹⁰⁵ Babauta, L., *Nawyki Zen - Mała książka na resztę życia*, Helion SA 2019, s. 112-116

¹⁰⁶ Pressing, J. *Improvisation: Methods and Models*. [w:] J. A. Sloboda (Ed.), *Generative Processes in Music* (pp. 129–178). Oxford: Oxford University Press. 1988, s.147-149

¹⁰⁷ MacDonald, R., Kreutz, G., & Mitchell, L. (Eds.). *Music, Health, and Wellbeing*. Oxford: Oxford University Press 2012., s. 76-82

¹⁰⁸ Kokowska, M. *O fenomenologicznym doświadczeniu muzyki*. 2022 s.64-67

uwalnianie napięć traum lub blokad - podobnie jak w terapiach psychologicznych wskazuje na potencjalną możliwość pogłębiania samoświadomości oraz transformacji duchowej zarówno wykonawcy jak i słuchaczy. Metafora oceanu, rzeki lub strumienia ukazuje doświadczanie płynności i przepływu, a samo opanowanie instrumentu, zdolności improwizowania i obserwacji strumienia świadomości można przyrównać np. do nauki pływania.

System wartości

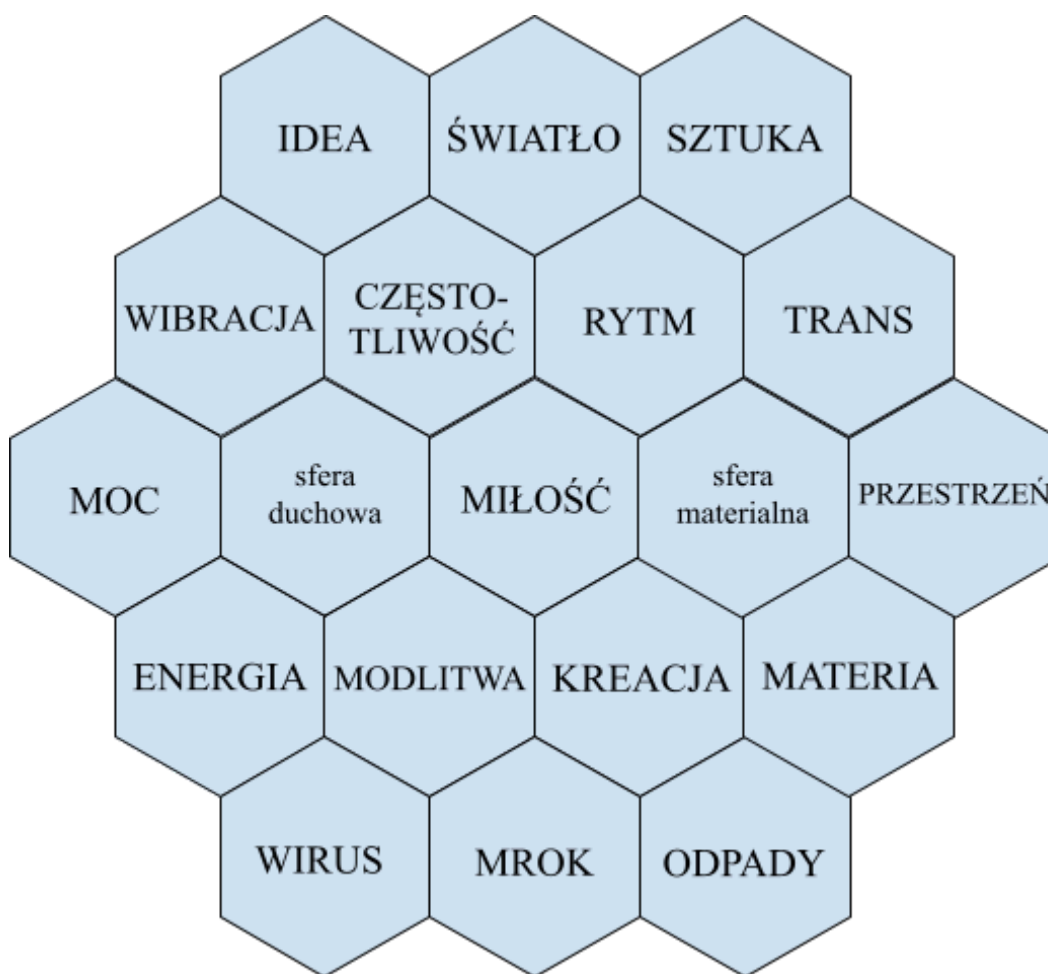
Ostatnim i kluczowym artystycznym (symbolicznym) elementem teorii improwizacji jest s y s t e m w a r t o ś c i (miłości), który wynika z próby usystematyzowania procesów, które zachodzą w twórcy podczas spontanicznego aktu - ze źródła, w stanie *flow*, w przepływie. W trakcie trwania muzycznych eksperymentów pojawiają się doświadczenia d u c h o w e (transcendentalne) - t.j. wrażenie odcięcia od ciała - bycie obserwatorem samego siebie, bycie słuchaczem swojego wykonania, a nawet obserwacja tego obserwatora (słuchacza). Ma to związek z głębokim wsłuchiwaniem się w rzeczywistość, współodczuwaniem jej, a także rozróżnienie pomiędzy pasywnym s ł u c h a ć a aktywnym s ł y s z e ć (*hearing a listening*¹⁰⁹).

Dzięki otwarciu możliwości doświadczenia wspólnoty przeżyć pojawia się system wartości, który winduje bardzo wysoko pojęcie intencji dodawanych do muzyki i stwarza niepodważalny (w odczuciu eksperymentatora) powód do wdrażania ich w muzykę jak i całe życie. To zgodne z ujęciem Christophera Small'a, który traktuje muzykę jako m u s i c k i n g - praktykę społeczną, konstytuującą relacje i wartości, a nie zamknięty produkt artystyczny¹¹⁰. Improwizacja może być rozumiana jako dźwiękowy odpowiednik chwili teraźniejszej. Jak zauważają Dolan, Sloboda i Juslin, muzyka stanowi e m o c j o n a l n e z w i e r c i a d ł o d o ś w i a d c z e n i a¹¹¹, a w tym przypadku obserwacja dźwięku, obserwacja swoich odczuć, przepływu - bez ich oceny i bez narzucania ram czy schematów, odnośników, wersji.

¹⁰⁹ Oliveros, P. *Deep listening: A composer's sound practice*. IUUniverse 2005. s. xv-xxiv

¹¹⁰ Small, C. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press 1998,

¹¹¹ Sloboda, J., & Juslin, P. *Handbook of Music and Emotion*. Oxford University Press 2018, s.45-48



Schemat 4. Szkic autorskiego systemu wartości

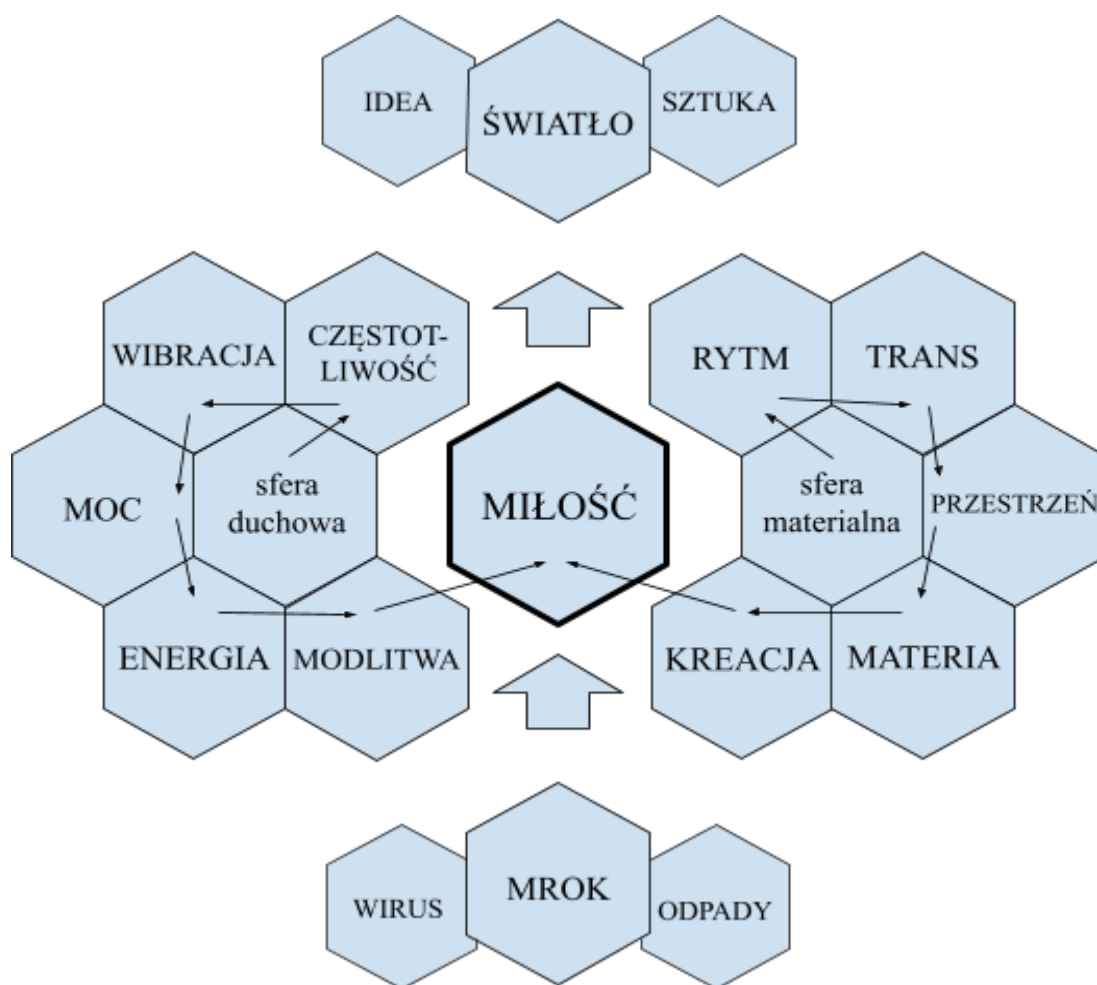
K o n c e p c j a m i ł o ś c i jako zasady organizującej proces improwizacji wymaga szczególnej ostrożności metodologicznej. Termin ten, choć użyteczny na poziomie metaforycznym, nie posiada jednoznacznego statusu w dyskursie naukowym i może prowadzić do nieprecyzyjności interpretacyjnej. Z tego względu w niniejszej pracy pojęcie to zostaje zinterpretowane jako kategoria relacyjna, odnosząca się do zdolności integracji elementów w strukturę całościową - artystyczna wizja tego co się dzieje w środku wykonawcy. Jest to wyraz zgłębiania natury muzyki, natury improwizacji, natury fortepianu oraz wynik empirycznego zgłębiania samego zjawiska improwizacji. Prowadzi do stworzenia swoistego obrazu matrycy wartości i improwizowanie zgodnie z nią. W centrum systemu pojawia się miłość, która jest wynikiem działania dwóch kręgów wynikających z dwoistości natury człowieka, które łączą się nadając znaczenie budowy życia w miłości. Należy poznać obie skrajności by mogły się przeniknąć, przetrwać, urosnąć i wydać owoc - zyskać balans, harmonię i

jedność. Wzrastanie w miłości generuje światło, w której istnieją idea i sztuka, a pozorne odpady i wirusy (jakiegokolwiek twory dezorganizujące dotychczasową pracę) stają się paliwem napędowym do transformacji mroku w światło - motoru do ułożenia chaotycznych i nieprzydatnych elementów w jakiś kształt - ideę lub sztukę. Cały system opiera się także na przeciwieństwach - światłość - ciemność, rozprzestrzeniające się na odmienne sposoby budująca idea i niszczący wirus, z których z kolei wyrasta piękno¹¹² sztuki i brzydota odpadów. Sfera materialna odnosi się do cielesności, zmysłowości - wytwarzania rytmu, wejścia w trans, funkcjonowanie materii w przestrzeni fizycznej, a dzięki kreacji z tej strony powstaje jedna część miłości. Sfera duchowa ujmuje metaforę częstotliwości wibracji, która ukazuje metafizyczną moc poruszającą energię poprzez modlitwę i tworzy drugą część miłości. Jest to także metaforą tworzenia czegoś z niczego przy jednoczesnym wzrastaniu poprzez przeżywanie samego procesu, gdzie muzyka będąc wibracją jest środkiem przekazywania informacji miłości bezgranicznej poprzez świadomie nadaną intencję - kompozycją miłości.

Odpowiedzialnością twórcy staje się umiejętne prowadzenie muzyki - by budować, nie niszczyć oraz prowadzić w kierunku światła z wykorzystaniem możliwych środków. System wartości może być tutaj rozumiany także jako swoista partytura, którą improwizator stara się ukazać, lub dążyć do urzeczywistnienia intencji w dziele jako zakres koncepcyjny wejścia w twórczy stan improwizacji. W tym wypadku intencje autora oraz intencje dzieła stają się tożsame, a sensem jest zrozumienie działania systemu wartości, by móc kontrolować nurt muzyczny. W taki sposób dzieło może stać się w pewnym sensie uniwersalne, ukazując ogólny obraz miłości, lecz za każdym razem inny, z innej strony, z innego punktu widzenia - w zależności od danych uczestników improwizacji, dlatego każda z nich jest w swej istocie inna uwzględniając wielość zmiennych.

W wyniku połączenia wszystkich elementów powstaje matryca miłości, która stanowi uniwersalny przekaz artystyczny w nadawaniu intencji podczas wykonania improwizacji. Tworzy pewien holistyczny układ zamknięty, gdzie każdy element ma swoje miejsce, znaczenie, funkcję i cel - pozorne odpady są mocą napędową będąc odpowiednio wykorzystanymi z intencji transformacji. Wersja rozwinięta systemu:

¹¹² Stankiewicz, D., *Ocalić piękno - zagubioną rzeczywistość współczesnej estetyki*, [w:] *Muzyka sakralna. Piękno ocalone i ocalające*, Gdańsk 2016 s. 20-25



Schemat 5. Szkic autorskiego systemu wartości - wersja rozwinięta

A więc system wartości jest ważnym aspektem i podstawą doświadczania procesu twórczego ukierunkowując nowoczesne wykonanie improwizacji. Są to założenia idealistyczne, być może wręcz utopijne, natomiast stają się jedynym celem i powodem do tworzenia muzyki i zgłębiania zasad rządzących muzyką i eksploracji tego, co ukazuje muzyka w swym absolutie. Transcendentne założenia mają odnośnik do twórczości Aleksandra Skriabina z odczuwaniem muzyki jako w swej istocie zbawienia dla świata¹¹³. Tu symbolicznym elementem zbawiennym jest właśnie matryca miłości utożsamiająca drogę i cel - jak pisał Exupéry „Liczy się jedynie droga. To ona trwa, a nie cel, który jest złudzeniem wędrownika, który idzie od jednego grzbietu górskiego ku drugiemu, tak jakby osiągnięty cel miał jakiś sens.”¹¹⁴

¹¹³ Żukowski, P., *Ewolucja języka muzycznego w fortepianowej twórczości Aleksandra Skriabina*, Poznań 2015, s. 13-21

¹¹⁴ Saint-Exupéry de A., *Twierdza, XLIX*, Warszawa 2012, s. 133

3. Dzieło artystyczne - improwizowany solowy akt fortepianowy

To jest ta świeżość, pewna jakość, którą można osiągnąć jedynie poprzez improwizację – coś, czego nie da się uzyskać w żaden sposób poprzez pisanie. Ma to związek z g r a n i c ą. Zawsze być na krawędzi nieznanego i być gotowym na skok. A kiedy tam wyruszasz, masz za sobą wszystkie lata przygotowań, całą swoją wrażliwość i przygotowane środki, ale to jest skok w nieznanne. Jeśli dzięki temu coś odkryjesz, ma to wartość, której moim zdaniem nie da się znaleźć w żaden inny sposób. Cenię to bardziej niż to, co można przygotować. Ale fascynuje mnie również to zwłaszcza w zakresie, w jakim może zaprowadzić cię na krawędź. To, co piszę, ma na celu bezpieczne zaprowadzenie cię na tą właśnie krawędź, abyś mógł wyjść na zewnątrz i odkryć te inne rzeczy. Ale tak naprawdę to właśnie te inne rzeczy mnie interesują i uważam, że stanowią one podstawę jazzu.¹¹⁵

3.1 Improwizacja w kontekście koncepcji wielkich form fortepianowych we współczesnej pianistyce jazzowej

Miano wielowymiarowego dojrzewania artystycznego można nadać procesowi dochodzenia do zdolności realizacji improwizacji fortepianowej w formie solowej. Dojrzewania zarówno wykonawczego, kompozytorskiego, jak i osobistego - prowadzące do momentu w którym improwizator jest w stanie samodzielnie zrealizować improwizację fortepianową o charakterze solowym. Osiągnięcie tego etapu/pułapu wymaga między innymi zaawansowanego warsztatu pianistycznego oraz wewnętrznej dyscypliny formotwórczej. Taka próba uporządkowania twórczej gry nie oznacza tu rezygnacji z istoty improwizowania, lecz bardziej na ukierunkowywanie jej na intencjonalny cel, jakim jest przejście swoistej drogi - doświadczenie dzieła improwizowanego w całości, od początku do końca. Oznacza to jedność drogi i celu, a napięcie między spontanicznością a formowaniem na

¹¹⁵ "That is a freshness, a certain quality, which can only be obtained by improvisation, something you cannot possibly get from writing. It is something to do with the 'edge'. Always being on the brink of the unknown and being prepared for the leap. And when you go on out there you have all your years of preparation and all your sensibilities and your prepared means but it is a leap into the unknown. If through that leap you find something then it has a value which I don't think can be found in any other way. I place a higher value on that than on what you can prepare. But I am also hooked into what you can prepare, especially in the way that it can take you to the edge. What I write is to take you to the edge safely so that you can go on out there and find this other stuff. But really it is this other stuff that interests me and I think it forms the basic stuff of jazz." [tłum. własne za:] Bailey, D., *Improvisation: Its nature and practice in music*. Da Capo Press 1992. s. 57

bieżący może pogłębiać wymiar artystyczny. Przy takim postrzeganiu przestaje istnieć pojęcie błęd¹¹⁶ - nawet jeśli jakiś dźwięk lub współbrzmienie jawi się wykonawcy lub odbiorcy jako nieodpowiedni w danym momencie - jest niejako dostrajany lub rozwiązywany przez następstwo kolejnych. Tak więc właściwie nie da się stwierdzić co jest tym nietrafionym dźwiękiem, bo każdy z nich, nawet pozornie nieadekwatny uzyskuje sens dzięki dalszemu rozwojowi i spojrzeniu poprzez kontekst większego przebiegu muzycznego, a nawet retrospektywną percepcję całości dzieła. Tak więc improwizacja może jawić się jako samoorganizujący się proces artystyczny, w którym sens zostaje ujawniony dopiero w perspektywie całościowej, a kategoria błędu zostaje zredefiniowana - każdy dźwięk czy współbrzmienie może zostać włączone w strukturę znaczeniową poprzez odpowiedni kontekst i dalszy rozwój materiału muzycznego. Pełna jego akceptacja oraz rozwój bez wartościowania w kategoriach błędu, mogą sprzyjać osiągnięciu takiego stanu doświadczenia, gdzie ograniczenie nadmiernej kontroli poznawczej może sprzyjać generowaniu nowych idei.

Pierwotny akt improwizacji nie zakładał żadnej formy ani nie posiadał jednoznacznych założeń strukturalnych, natomiast analizy procesów wykonawczych podczas eksperymentów wskazują na ujawnianie się naturalnych i nieuchronnych podziałów formalnych - w długofalowej perspektywie, spontaniczność improwizacji przybiera kształt struktur o rozbudowanej architekturze. Przez lata praktyki - poprzez improwizowanie, doskonalenie formy przekazu i budowy treści - utworzył się obraz formy przypominającej swą postacią formę sonatową¹¹⁷ lub suitową¹¹⁸. W tym sensie staje się możliwa obserwacja analogii do wielkich form klasycznych - odnośnikiem historycznym mogą być sonaty Debussy'ego czy Skriabina w swym intencjonalnym dążeniu do doskonałości i piękna. W obszarze współczesnej pianistyki jazzowej istnieje kilka przykładów na próby świadomego tworzenia improwizacji będącej procesem prowadzącym do wykształcenia wielkich form, porównywalnych także z klasycznymi

¹¹⁶ Marcos, T. *Cognitive processes in improvisation*. w Pressing, J. *Cognitive processes in the perception of art*, 1984 s. 354. a także wspomniane przez Misk, E. *Proces a efekt końcowy. Zmiana paradygmatu w kształtowaniu narracji improwizacji na podstawie kompozycji Scratches for Eight Musicians*, 2024, s. 66, 68

¹¹⁷ *sonatowa forma*, hasło [w:] Śledziński, S., (red.) *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1968, s. 963-965

¹¹⁸ brak jednoznacznego porównania, tym bardziej, że badania ukazują brak jednolitości samych definicji form sonaty czy suit (Kosz, S., *Symbolika formy w sonatach fortepianowych Aleksandra Skriabina* [w:] *Muzyka Fortepianowa VII*, Prace Specjalne 42, Gdańsk 1987, s. 65-67)

modelami sonatowymi lub symfonicznymi¹¹⁹ - interpretowanymi jako załączki formy cyklicznej lub sonatowej¹²⁰ - rozumianej jako zasada rozwoju materiału muzycznego poprzez napięcie, kontrast i powrót tematyczny¹²¹. W ten sposób improwizacja zbliża się do klasycznych koncepcji konstrukcji muzycznej, w których rozwój materiału tematycznego i powroty do motywów pierwotnych nadają całości spójność formalną i semantyczną - pozostając jednak wolnym aktem twórczym w swej istocie.

Wielka forma improwizowana w swym zamierzeniu przypomina formę swoistej *s y m f o n i i f o r t e p i a n o w e j*, będącej odpowiedzią na tradycję improwizacji organowych, gdzie umiejętność utrzymania spójności materiału stanowiła probierz mistrzostwa improwizatora¹²². Twórca, działając *in tempore*, kreował formy o rozbudowanej architekturze, często o charakterze *quasi* symfonicznym. Przeniesienie tych praktyk na grunt pianistyczny pozwala na rozwój tej idei i wprowadzanie współczesnych środków harmoniczných czy rytmicznych.

Finalnym efektem tego procesu jest dzieło o rozbudowanej i wieloczęściowej strukturze, charakteryzujące się organicznym rozwojem materiału dźwiękowego, który w konsekwencji podlega ciągłej weryfikacji i transformacji. Fundamentalne znaczenie ma tutaj praca motywiczna – w duchu beethovenowskiego rozwoju motywicznego¹²³ rozumiana jako systematyczne przekształcanie materiału muzycznego i konsekwentne nawiązywanie do wyjściowego motywu. Funkcjonuje jako konstrukcyjny *r d z e ń*, z którego wykonawca-kompozytor czerpie inspirację oraz powraca w wielu postaciach - prezentacja pierwotna, rozwinięcie, wariantowe przetworzenia, reekspozycje (także częściowe o charakterze przypomnienia tematu głównego). Poszczególne etapy nawiązujące do materiału tematycznego, dosłownie i ze zmianami, utrzymują spójność narracyjną i zapewniają bogactwo wariantów oraz przekształceń¹²⁴. W taki sposób jeden motyw nadaje ton wypowiedzi twórczej¹²⁵ stając się osią konstrukcyjną, a przemyślana elaboracja ukazuje wielość możliwości, jedność ideową i intencyjną oraz umiejętność

¹¹⁹ *symfonia*, hasło [w:] Śledziński, S., (red.) *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1968, s. 1001-1002

¹²⁰ Schoenberg, A. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber 1967, s. 200-213

¹²¹ Rosen, C. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton 1988, s. 262-283

¹²² Whitmer, T.C., *The Art of Improvisations*, M.W.&Sons 1941 . 45-64

¹²³ Rosen, C. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton 1988, s. 356

¹²⁴ Schoenberg A., *Fundamentals of Musical Composition*, London: Faber & Faber, 1967., s. 58-62

¹²⁵ może dotyczyć jednego z części dzieła lub nawet jego całości - aczkolwiek jest to bardzo wymagające ze strony improwizującego wykonawcy pod kątem pełnowymiarowej kompozycji improwizowanej

pozostawania w pozornie ograniczonym środowisku twórczym (pojedynczy motyw) - co ukazuje kunszt kompozytorski wykonawcy improwizatora. Taki temat staje się w pewnym sensie *p r e t e k s t e m* - punktem zapalnym do tworzenia muzyki. Inną formą nawiązania jest rozwijanie wariacyjne, gdzie improwizator operując materiałem motywicznym, realizuje proces, w którym każdy kolejny odcinek wynika z poprzedniego i wprowadza zmiany, zachowując jednocześnie ciągłość narracyjną¹²⁶.

Celem tak rozumianej improwizacji jest zatem swobodna ekspresja, a także świadome ukierunkowanie procesu twórczego, co prowadzi do powstawania spójnej formy. Z perspektywy percepcyjnej i kognitywnej, realizacja wymaga od wykonawcy kształcenia wytwarzania zaawansowanych struktur mentalnych (w stosunku do improwizowanej muzyki), umożliwiając planowanie długofalowe oraz co odnosi się również do rozbudowywania umiejętności strony kompozytorskiej¹²⁷. Jednocześnie odbiór tego typu improwizacji przez słuchacza opiera się na rozpoznawaniu wzorców, napięć oraz relacji między elementami muzycznymi, co pozwala na doświadczenie formy jako całościowego procesu¹²⁸. W odróżnieniu od muzyki poważnej, w której koncerty pianistów solistów przeważają licznie tych w zespołach kameralnych - w jazzie proporcje te wydają się być odwrotne: dominują zespoły, natomiast solowe recitale stosunkowo stanowią raczej mniejszość i często traktowane są jako artystyczny fenomen. Sytuacja ta generuje pytania o sposoby utrzymania uwagi słuchacza przez cały czas trwania koncertu improwizowanego poprzez prawdę ekspresji i autentyczność przekazu, co w literaturze psychologii muzyki wiązane jest z kategorią *flow* i optymalnego doświadczenia autotelicznego¹²⁹.

Ogólna charakterystyka współczesnych pianistów jazzowych

Z racji swego oddziaływania artystycznego w kontekście tematyki tejże rozprawy¹³⁰ - Keith Jarrett ma tutaj najważniejsze znaczenie. W swej pianistyce zawiera bardzo wiele aspektów oraz stwarza formę, którą pianiści praktykują często w innym

¹²⁶ Schoenberg A., *Fundamentals of Musical Composition*, London: Faber & Faber, 1967, s. 167-174

¹²⁷ Lehmann (red.), *Psychology for Musicians*, Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 132-137.

¹²⁸ Kramer, J. *The Time of Music*, New York: Schirmer 1988, s. 218-220

¹²⁹ Csikszentmihalyi, M., *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York 1990, s. 67-70

¹³⁰ opisywany tu jeden z zewnętrznych rodzajów działań w ramach szerszego wewnętrznego procesu własnego - wielka forma improwizowana na fortepian solo

sensie - jako poszczególne utwory (bardziej lub mniej improwizowane) tworzące cały koncert lub owszem budując wielkie formy improwizowane lecz pozbawione tonalności i względnych intencji.

Keith Jarrett całkowicie zredefiniował aspekt interpretacyjny, polistylistyczny, techniczny oraz głębię duchową wykonawstwa muzyki na fortepianie. Oprócz poruszających solowych wykonanych standardów jazzowych i genialnych koncertów w trio (i innych konfiguracjach), a także wykonanych dzieł Bacha czy Mozarta¹³¹ - jest jednym z pionierów praktyki pełnowymiarowych koncertów solowych w całości improwizowanych. Kultowy *The Köln Concert* z 1975 roku (jeden z najlepiej sprzedających się albumów jazzowych w historii) stanowi przykład spontanicznej narracji muzycznej, w której muzyka oparta często na prostych motywach rozwija się w długie, medytacyjno-transowe formy. Dzieło artystyczne urasta do aktu transcendentalnego¹³², w którym improwizator staje się medium przepływu muzyki, a świadomość twórcza polega na pełnym poddaniu się chwili i pozwalaniu by muzyka w y d a r z a ł a s i ę sama. Widać tu proces bardzo naturalny i organiczny, rozwijający się w czasie na zasadach przypominających budowę form klasycznych. Improwizacja Jarretta charakteryzuje się rozbudowaną narracją długodystansową, w której motywy i tematy powracają i są przetwarzane wariantowo lub scalane w całość przypominając wieloczęściową suitę¹³³ lub nawet symfonię fortepianową. Potrafi również bezkompromisowo osiągać stan *flow*¹³⁴, który udziela się słuchaczom, co mogłoby w części tłumaczyć fenomen jego ogromnego oddziaływania artystycznego.

Peter Elsdon wskazuje na użycie przez Jarretta kilku różnych rodzajów rozpoznawalnych stylów¹³⁵ w ramach konstrukcji improwizowanych koncertów - styl balladowy (*ballad style*) liryczny i bez wyraźnego pulsu, balladowy ludowy (*folk ballad style*) ukazujący prostotę harmonii i stały rytm czy tzw. *blues vamp style* – mocno osadzony rytmicznie w charakterze *jazzblues*. Gerald Early wskazuje na idiom

¹³¹ Gelly, D., *Ikony Jazzu - ilustrowane biografie 1900-2000*, Wydawnictwo Olesiejuk 2013, s. 93

¹³² Early, G.; *Keith Jarrett, Miscegenation & the Rise of the European Sensibility in Jazz in the 1970s*. Daedalus 2019; 148 (2): s. 78

¹³³ *suita*, hasło [w:] Śledziński, S., (red.) *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1968, s. 992-996

¹³⁴ Blake, J. *Improvising Optimal Experience: Flow Theory in the Keith Jarrett Trio*. <https://doi.org/10.17615/187e-c798> 2016, s. 65-71

¹³⁵ Elsdon, P. *Style and the Improvised in Keith Jarrett's Solo Concerts*, *Jazz Perspectives*, 2:1 1008 ,s. 54-63

u n i w e r s a l n e g o f o l k l o r u (coś co brzmi znajomo ale nie da się przypisać jednej tradycji) - podobieństwa do gospel, bluesa, a także barokowego kontrapunktu, Glass'owskiego minimalizmu lub atonalności jak u Schoenberga. Mówi o tym że Jarrett z jednej strony opiera się na amerykańskim idiomie jazzowym, lecz z drugiej wpisuje się w europejską estetykę ECM lat 70. W ten sposób staje się symbolem transatlantyckiego jazzu - muzyka Jarretta stała się modna i głęboka oraz przyczyniła się do zmiany pojmowania europejskiego jazzu i zyskała nowych odbiorców na całym świecie¹³⁶.

*

Wnioskiem analiz wielu wykonń solowych improwizujących pianistów może być stwierdzenie, że styl każdego z nich to niewątpliwie wielowarstwowy system, który wykształca pewien współczesny eklektyzm z polistylistycznymi elementami - łączenie jazzu np. z muzyką poważną, etniczną, elektroniką, hiphopem czy minimalizmem. Nie sposób wymienić każdego twórcę z osobna, więc pozostanie opisana tu ich niewielka ilość¹³⁷ dla ukazania pewnego przykładu autorskiego języka i wyrazu artystycznego. Przypadek Keitha Jarretta zrewolucjonizował solową muzykę fortepianową i ukazał budowanie emergentnej formy z modalną organizacją materiału. Aczkolwiek w jego wykonaniach można też znaleźć atonalność lub przekaz z pewnego rodzaju agresywnością, a głównie w takim kontekście działał Cecil Taylor, który w całości tworzył freejazzowe formy oparte o klastery, gęstą fakturę, która sama w sobie tworzyła charakter dzieła. Z kolei w pewnym sensie przeciwstawnie do tego grał McCoy Tyner z mocną i twardą techniką pozostając jednak w tonalności i ułożeniu formalnym (bliżej do stylu Joachima Kühna czy nawet Billa Evansa). Ukazuje to także pianistka Kennego Barrona, Ahmada Jamala czy bardziej stylowa Johna Hicksa, Johna Lewisa czy Tommy Flannagana. Eldar Djangirov i Fred Hersch również trzymają się stylowości idiomu jazzu, a Hersch także praktykuje kontrapunktowanie w celu świeżości i

¹³⁶ Early, G.; *Keith Jarrett, Miscegenation & the Rise of the European Sensibility in Jazz in the 1970s*. Daedalus 2019; 148 (2): s. 76-78.

¹³⁷ charakterystyka ta nie aspiruje do bycia ani kompletną ani wyczerpującą ilościowo lub jakościowo tematu współczesnych pianistów jazzowych

zaskoczenia¹³⁸. Andrew Hill kształtuje progresywną pianistykę jazzową¹³⁹ i jest bliski do Paula Bleya, Abdullah Ibrahima czy Mala Waldrona. Pozostając w idiomie jazzowym - spuściznę Oscara Petersona aktualnie kontynuują Jesus Molina i Hiromi Uehara z ekstrawertyczną wirtuozerią i energią sceniczną czy elektroniką, a w podobnej stylistyce lecz z większym spokojem tworzy Joey Alexander.

Uri Caine łączy nawiązania idiomowe z frejazzem i atonalnością tworząc wielką formę improwizowaną zagrąną jednym ciągiem, jednak pozostaje on w dalszym ciągu w wyraźnych odniesieniach do konkretnej formy. Natomiast ucieczkę od określonego idiomu praktykują Craig Taborn (tekstura, sonoryzm, abstrakcja, ostinato¹⁴⁰), Kris Davis, Ethan Iverson, Benoît Delbecq czy Sylvie Courvoisier nie posiadają określonego stylu i tworzą własny osobisty język określany także jako awangarda z preparacjami, eksperymentami formalnymi oraz brzmieniowymi.

Nowoczesne badania zwracają uwagę na różnice w rytmice pianistów¹⁴¹, co sugeruje istotną rolę w kształtowaniu indywidualnego języka. Marcus Olgun z kolei zwraca uwagę na znaczenie muzyki gospel i jej wykonawstwa organowego w języku pianisty jazzowego¹⁴², a bliżej wykonawstwa soulu jest Robert Glasper czy Cory Henry. Tigran Hamasyan zawiera w swoim języku polirytmię, nieregularne metra¹⁴³, elementy muzyki rockowej, metalowej lub minimalistycznej, a także wywodzącej się z ormiańskiej tradycji. Vijay Iyer opisuje swoje podejście do tego typu stylistyk improwizacji oraz perspektywy teoretyczno-kognitywnej¹⁴⁴, a Shai Maestro bazuje na poetyckiej ekspresji czy dbałości o dynamikę i artykulację. Szerokością stylistyczną imponują wszechstronny multiinstrumentalista Jacob Collier czy zdobywca nagrody

¹³⁸ Heinen, B.B., *Counterpoint In Jazz Piano With Specific Relation To The Solo Work Of Fred Hersch*, 2019

¹³⁹ Reyman, C.E., *An analysis of selected improvisations by Andre Hill and the development of progressive jazz piano, 1959-2005*, , 2011 s. 20-29, 87-89

¹⁴⁰ Boyle, A., *Flexible Ostinati, Groove, and Formal Process in Craig Taborn's Avenging Angel*. Music Theory Online. 27. 10.30535/mto.27.2.6. 2021

¹⁴¹ Cheston, H., Schlichting, J.L., Cross, I., Harrison, P.M.C., *Rhythmic qualities of jazz improvisation predict performer identity and style in source-separated audio recordings*. R Soc Open Sci. 2024 Nov 13;11(11):240920. doi: 10.1098/rsos.240920

¹⁴² Olgun, C. M., *The Implementation of Contemporary Gospel Organ and Keyboard Techniques in Jazz Piano Improvisation, Accompaniment and Composition*. Open Access Te Herenga Waka-Victoria University of Wellington. Thesis. <https://doi.org/10.26686/wgtn.26122297>, 2024, s. 156-188

¹⁴³ Schumann, S., *Asymmetrical Meter, Ostinati, and Cycles in the Music of Tigran Hamasyan*. Music Theory Online. 27. 10.30535/mto.27.2.5. , 2021

¹⁴⁴ Iyer, V., *Improvisation, Temporality and Embodied Experience*. Journal of Consciousness Studies. 11., 2004, s. 159-173.

nagrody głównej *Herbie Hancock Institute of Jazz International Piano Competition* - Jahari Stampley.

Mocną inspiracją w kontekście rozprawy jest także przypadek języka muzycznego jakim posługuje się Brad Mehldau (co prawda nie tworzy wielkich form improwizowanych, lecz rozwinął bardzo bogatą stylistycznie paletę improwizatorską przydatną do kreacji takiej formy). Bazuje na rozwoju motywicznym i wielowarstwowej harmonii, a jego improwizacje reprezentują model bardziej analityczny i strukturalnie zorganizowany oraz mocno inspirowany fortepianową muzyką poważną (która miała z pewnością wielki wpływ na rozwój wielu pianistów jazzowych).

Sergio Pamies pisze o relacji pomiędzy Debussym a innowacjami post-bopowych pianistów¹⁴⁵ (Bill Evans, Herbie Hancock, McCoy Tyner), którzy z kolei przyczynili się do dalszego rozwoju gatunku. Chick Corea natomiast inspirował się teoriami Bela Bartoka (np. teoria Axis¹⁴⁶), z czego wykształciła się jego bogata harmonika oraz indywidualny styl połączony z drugiej strony z muzyką hiszpańską. Wpływy rodzimej muzyki kubańskiej słychać wyraźnie u Gonzalo Rubalcaby, a latyno-amerykański styl głęboko ukazuje najbardziej gra Michela Camilo czy Danilo Perez. Ze strony skandynawskiej w lekkim zamgleniu i melancholii - Michael Wollny, Tord Gustavsen, Esbjörn Svensson (z solowym albumem improwizowanym). Nurt minimalistyczny z wykorzystaniem elektroniki kultywują Nils Frahm, Kit Downes i w Polsce - Hania Rani. Jeśli chodzi właśnie o polską scenę pianistyczną - najbardziej bliskim tematyce rozprawy jest Sławomir Jaskulke tworzący formy improwizowane oparte o medytację, a także Piotr Orzechowski z odniesieniem do preludowania lub inspiracje Ravelem i szerokie możliwości techniczne Dominika Wani. Bezpośrednie odniesienia do muzyki Chopina to m.in. Mieczysław Kosz, Władysław Sendecki lub Leszek Możdżer, a ogólnie do muzyki klasycznej (a także ją czynnie wykonując) - Marcin Masecki. Z kolei tradycję jazzową kontuuje Adam Makowicz, Wojciech Niedziela, Kuba Stankiewicz i wielu innych.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Pamies, R. S., *Deconstructing Modal Jazz Piano Techniques: The Relation between Debussy's Piano Works and the Innovations of Post-Bop Pianists*. Jazz Education in Research and Practice. 2. 2021, s. 76–105

¹⁴⁶ Lendvai, E., *Bela Bartok - An analysis of his music*, London 1971, s. 1-16

¹⁴⁷ to tylko wybrani pianiści ukazujący pewien całokształt, a twórców pianistyki istnieje o wiele więcej

Ostatecznie jednak u każdego z szerokiego grona pianistów na świecie i w Polsce słyhać bliższe lub dalsze echa znajomości idiomu jazzowego (np. *bebop*, *post-bop*, *modal jazz*, *freejazz*, *fusion*, *neosoul*, *modern jazz*) - każdy z nich niesie inny język rytmiczny, harmoniczny czy frazowy. Do idiomu jazzowego zalicza się większość działań improwizatorskich, lecz nie ogranicza się tylko do niego - dlatego analiza języka innych nowoczesnych pianistów pozwala na ujrzenie szerokiego zainteresowania i wyjścia poza tradycję. Jej pozostałości różnią się w zależności od konkretnych pianistów, a punktem wspólnym jest zdolność do tworzenia narracji muzycznej bez jej uprzedniego przygotowania w pełni. Aspekt improwizacji w tradycyjnym idiomie jazzowym opierał się na ograniczonym materiale dźwiękowym - np. jednej skali (np. moll pentatoniczna, major bebop, lydian-dominant) lub kilku w ramach centrum tonalnego. Później wykorzystywano coraz więcej reharmonizacji, modulacji tonacyjnych (chwilowych i trwałych), a w konsekwencji także zaczęto traktować funkcje akordowe nie jako część kadencji lub następstw tonacyjnych - lecz jako samodzielne, pojedyncze akordy, które w zestawieniu z innymi powodowały pewien charakter wyrazu artystycznego. Aktualnie muzyka jazzowa czerpie z coraz większej ilości stylistyk stając się centrum ich spotkania i dialogu, co jednocześnie od zawsze jest jej sednem i ogromną wartością.

Podsumowując - ogólne spostrzeżenia, które kształtują nowoczesną pianistykę jazzową sprowadzają się do pewnych skrajności w użyciu środków wyrazu i można je określać na różnych płaszczyznach. Wykształcanie się harmonii z jednej strony jako procesu emergentnego, a nie zbioru akordów, a z drugiej strony właśnie jako zapisanych kompozycji, które spontanicznie ewoluują w trakcie wykonania. Z perspektywy rytmicznej - czas w improwizacji jawi się jako pewne pole napięć metrycznych, pozbawione stałej siatki, ale także może być prostym groovem, na którym zostają nałożone skomplikowane figury rytmiczne. Rozwój idei, motywu czy frazy jest bardzo ważnym aspektem improwizacji - kontrapunkt i rozwój motywiczny coraz częściej dominują. Z punktu widzenia formalnego - budowa utworów jest zdeterminowana konkretnym wykonaniem, bez nałożonych z góry ram czasowych lub ilościowych i opiera się raczej na modułach, punktach głównych lub szkicowym zarysie formy, a

nawet braku jej szcztątkowego planu. Struktury są wynikiem procesu kompozycji improwizowanej i ostatecznie nie są przypadkowe, ponieważ powstają intencjonalnie wynikając ze świadomej percepcji formy.

3.2 Polistylistyka wykonawcza

Celem polistylistycznego podejścia jest rozwinięcie świadomości fakturalnej i historycznej i pogłębianie warsztatu poprzez praktykę stylistyczną. Stwarza także pole do nabywania umiejętności swobodnego improwizowania w różnych idiomach muzycznych (nie tylko w jazzowym idiomie) i rozwój koncepcji performatywnych oraz refleksji nad percepcją. Badania psychologii muzyki sugerują, że łączenie formalnej analizy z aktywną praktyką improwizacyjną oraz codziennym systematycznym procesem sprzyja internalizacji stylów i zwiększa fluencję wykonawczą, co jest warunkiem realizacji polistylistycznych strategii w czasie rzeczywistym¹⁴⁸. Polistylistyczność w wypowiedzi improwizatora podkreśla wykorzystanie nie tylko idiomu jazzowego i ma na celu poszerzanie języka muzycznego w celu znajomości istniejących tradycji muzycznych.

Polistylistyka w improwizowanym wykonaniu t u i t e r a z to złożona praktyka, która przekształca zasoby historyczne w nową, kontekstualną narrację muzyczną. Staje się ona instrumentem krytycznego dialogu z tradycją: zarówno potwierdza więź z przeszłością, jak i przekształca ją w nowe formy znaczenia. Badania nad tym zjawiskiem wymagają interdyscyplinarnego podejścia - łączącego muzykologię historyczną, teorię formy, etnomuzykologię, psychologię percepcji i praktykę wykonawczą. Jest jednym z fundamentów kluczowej dla tej rozprawy techniki twórczej i wykonawczej.

Polistylistykę w wykonaniu improwizowanym należy rozumieć jako element praktyki muzycznej pod kątem nabierania doświadczenia i budowania narzędzi warsztatu improwizatorskiego, a te można wykształcać poprzez ćwiczenia i próby aplikacji do wykonania improwizowanych eksperymentów. Mogą funkcjonować jako

¹⁴⁸ Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. 2007 s. 62-71

fakturalne odniesienia do epok i technik oraz jako praktyka muzyczna polegająca na świadomym łączeniu i/lub cytowaniu harmonii, faktur, technik kompozytorskich oraz estetyk pochodzących z odmiennych epok historycznych i stylów. W kontekście improwizacji na żywo - polistylistyczne odnoszenie się do materiału fakturalnego oznacza, że wykonawca nie odtwarza gotowego dzieła historycznego ani nie nawiązuje bezpośrednio, lecz w jakimś stopniu wykorzystuje jako zasób semantyczny i syntaktyczny jego cech szczególnych (jako elementów języka muzycznego w procesie kreacji na żywo).

W praktyce wykonawczej powstają ćwiczenia tak rozumianej polistylistyki - można wyróżnić kilka zasadniczych rodzajów mechanizmów, gdzie imitacje i odniesienia są realizowane: (1) cytat lub parafraza - pośrednie przywołanie fragmentów istniejących dzieł lub ich syntaktyczne przetworzenie (np. pasaż z muzyki barokowej wpleciony w modalną improwizację jazzową), cytat pełni tu rolę semantycznego znacznika, który słuchacz może rozpoznać i zinterpretować w nowym kontekście; (2) rekontekstualizacja środków technicznych i formalnych - przeniesienie technik kompozytorskich do idiomu improwizowanego, gdzie pełnią funkcję generatywną dla materiału bieżącego; (3) synteza fakturalna - może pojawiać się przy jednoczesnym nakładaniu warstw pochodzących z różnych epok, co prowadzi do efektów interferencyjnych i nowych jakości brzmieniowych; (4) stylizacja performatywna - adaptacja technik artykulacji i ruchu wykonawczego rozpoznawalnych dla danej epoki.

Praktyczne przygotowanie wykonawcy obejmuje:

- systematyczną pracę nad fakturami charakterystycznymi dla różnych epok (np. praca motywiczna romantyzmu, sonorystyka XX w.);
- ćwiczenia w szybkiej rekontekstualizacji materiału: np. transponowanie fragmentów w różne style, przetwarzanie cytatów w alternatywne faktury;
- rozwój pamięci motywicznej i umiejętności rozwijania krótkich zdań w dłuższe struktury;
- praktyki słuchowe i analityczne, studiowanie partytur i nagrań reprezentatywnych dla poszczególnych stylów oraz praktyczne próby łączenia ich w improwizacji.

Ćwiczenia mają na celu wykształcenie autorskich narzędzi improwizatora w kontekście tradycji muzycznej lecz nie nawiązujących do nich bezpośrednio. W celu zrozumienia działania pewnych zasad panujących w różnych stylistykach, by móc tworzyć własne zasady podczas improwizacji (znając wiele dróg i możliwości i również rozpoznawać chęć bezpośredniego nawiązania).

Eksperyment zakłada poszukiwanie technik przydatnych (funkcjonalnych w tym charakterze improwizowanego dzieła) do wykorzystywania w improwizowanych kompozycjach, ze względu na ich praktyczność i możliwości budowy napięcia, zawierania intencji lub emocji. Polistylistyczne odniesienia obejmują także praktykowanie improwizowania form, czy ogólnych charakterystyk stylów w jakim formy zostały stworzone¹⁴⁹. Ćwiczenia fakturalne obejmują m.in.:

- faktury barokowe i klasyczne - preludiowanie, praca nad basso continuo i prostą polifonią dwugłosową (świadomość kontrapunktu)¹⁵⁰, barokowa figuracja i ornamentacja czy improwizacja miniaturowych fraz okresowych w stylu klasycznym oraz klasyczna homofonia i kadencje jako sposób zamknięcia frazy;
- romantyzm i idiomy pianistyczne XIX w. , analiza nokturnów Chopina i Fielda, utworów Liszta i Schumanna - techniki fakturalne i ekspresyjne, rozwijanie krótkiego motywu na bazie chromatyki i rubata), kantylenowe motywy w wolnym tempie, rozwój krótkiego motywu na wzór fantazji romantycznej, a także wirtuozowskie etiudy z oktavami, pasażami, dramatycznymi kontrastami;
- impresjonizm (symbolizm) - możliwość odbicia wrażenia świata realnego, malarstwo dźwiękowe (Debussy, Ravel, Szymanowski);
- awangarda XX w. i freejazz - eksperymenty z klastrami, sonorystyką oraz preparacjami fortepianu, ćwiczenie improwizacji bez centrum tonalnego, skupienie tylko na barwie i dynamice (Cage i Ligeti), sposób fakturalny jest swoistym odpowiednikiem tematu, a nie sama melodia oraz siła kontrastu jako środka wyrazu, aleatoryzm kontrolowany Witolda Lutosławskiego;

¹⁴⁹ Orlow, T., *Interpretacja działań twórczych w improwizacji organowej: z badań własnych*, Wartości w muzyce 5, 2013, s. 167-174

¹⁵⁰ Wegman, R.C., Menke, J., Schubert, P., *Improvising early music*, Leuven University Press 2014. s. 96-117

- sonoryzm, preparacje - poszukiwanie eksperymentalnych technik niestandardowych brzmień w kontekście preparacji fortepianu z użyciem nieoczywistych środków niefunkcjonujących w jazzowej pianistyce;
- ćwiczenia form cyklicznych - improwizowanych suit polistylitycznych np. w formie preludium barokowe - blues - scherzo - nokturn romantyczny - finał free, transformacja faktur i rytmu, myślenie narracyjne, każda część jest rozdziałem w opowiadanej historii, utrzymanie spójności motywicznej, czytelnej i spójnej struktury całości, efektywności przejść między częściami, doświadczenie pełnej odpowiedzialności za formę improwizacji;
- wpływy folklorystyczne - melodie zawierające czynnik mazurkowy, góralski, ozdobniki;
- czerpanie brzmień od innych pianistów - analiza sposobów kreacji wyrazu artystycznego w celu wydobycia jej swoistej zasady działania u danego muzyka, poszukiwanie cech stylowych, odniesień historycznych;
- Integracja percepcyjna i refleksyjna Cel: świadome słuchanie siebie i analiza procesu improwizacji;
- ćwiczenia polirytmiczne, polimetryczne i politonalne;
- ćwiczenia harmoniczne bez użycia instrumentu - wyłącznie zapis na kartce papieru;
- w konsekwencji rozwój indywidualnych strategii polistylitycznych.

Podsumowując - eksperyment artystyczny zakłada użycie wielu technik i stylistyk, natomiast decyzja lub intuicja, której z nich użyć jest podejmowana na bieżąco zgodnie z tokiem drogi muzycznej (w celu jej ukazania najbardziej autentycznie jak się da w danym momencie, jako jeden z wielu eksperymentów). Nie oznacza natomiast bezpośredniego użycia odniesień stylistycznych czy formalnych - polistylityczne ćwiczenia to sposób na poznanie rozmaitych ścieżek tworzenia by odnaleźć w tym własną drogę. Zakłada improwizowanie w taki sposób, by następowało wrażenie skomponowanej wcześniej formy - zaplanowanej od początku do końca,

podczas gdy planem na improwizację jest jedynie zachowanie toku intencyjnego i mentalnego.

Muzyka sama w sobie jest przeżyciem transcendentalnym i nie potrzebuje sztucznych podziałów, natomiast z szacunku do poprzednich pokoleń twórców - obecnym zadaniem nie jest powielanie czy powtarzanie poprzedników, lecz jak najgłębsze czerpanie z ich dorobku i pójście naprzód w celu reinterpretacji dzieła jakim jest utwór muzyczny. Jak sama nazwa wskazuje - (u)twór - został przez kogoś stworzony w wyniku wykorzystania dostępnych narzędzi. Tutaj również powstają narzędzia improwizatorskie, dzięki którym można ukazać piękno muzyki w swym absolutie. Wyzwaniem i wymaganiem staje się złapanie momentu tworzenia, momentu spływu natchnienia¹⁵¹, momentu wejścia w twórczy stan - najbardziej świeża jest sytuacja koncertowa z realnymi słuchaczami. Nagranie *live* jest najbardziej sugestywnym obrazem tej metody, jako przykład prawdziwego oddania się muzyce w sprzyjających ku temu warunkach - z publicznością, bogatą inspirującą akustyką i świetnym instrumentem.

3.3 *Live in Kalisz, Pieśni vol. II Pieśni Mocy* - kompozycja formy

Wyjściowe założenia eksperymentu muzycznego - droga artystyczna, która stworzyła potrzebę improwizacji i doprowadziła do jej uznania jako ostatecznego czynnika kształtowania materiału muzycznego, gdzie założeniem wyjściowym jest wejście w twórczy stan dzięki autorskiej metodzie oraz nadanie intencji¹⁵², która intuicyjnie prowadzi przez wielość możliwości (rozwiązań formalnych i brzmieniowych) ukazując drogę jako cel sam w sobie - proces staje się równie istotny jak rezultat końcowy¹⁵³. Przyjęcie założeń wyjściowych pozwoliło na pewnego rodzaju usystematyzowanie oczekiwań wobec tej części eksperymentu i nadanie ram

¹⁵¹ Sloboda, J.A., *Umysł muzyczny - poznawcza psychologia muzyki*, Warszawa 2002, s. 139-148

¹⁵² Lewis, E. *Intents and purposes: philosophy and the aesthetics of improvisation*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2019. s. 57-64

¹⁵³ Improwizacja nie jest jedynie środkiem prowadzącym do celu – sama stanowi cel. Proces twórczy ma wartość autonomiczną i transformacyjną. Jak wskazuje Csikszentmihalyi, największa wartość twórczości tkwi w samym doświadczeniu działania (Csikszentmihalyi, M. *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. HarperCollins 1996, s. 113–116).

formalnych oraz (spójnego) charakteru całej wypowiedzi artystycznej. Jest to swego rodzaju potwierdzenie stwierdzenia - *c e l j e s t d r o g ą , d r o g a j e s t c e l e m*, przyświecającego przez cały czas trwania eksperymentu. Takie podejście wzmacnia aspekt rozwoju osobistego - wzrastać jako człowiek i artysta oraz mieć wkład w muzyczne dziedzictwo kulturowe.

Droga kompozycyjna (przyjęta w ramach niniejszej pracy) prezentuje się jako wieloetapowy proces twórczy, którego sekwencja ukazuje otwartą strukturę nazwaną *o d k r y w a n i e m w i b r a c j i* (nazwa własna zaczerpnięta z jednego z etapów). Można ją opisać następująco:

1. Wejście w twórczy stan (twórczej koncentracji i poszerzonej percepcji - *flow state* i *deep listening*);
2. Odkrywanie wibracji - metaforyczne określenie uchwycenia energii i pierwotnej struktury dźwięku (rozumianej jako wizja lub matryca *a b s o l u t u m u z y k i*)
zglobianie wewnętrznego obrazu muzyki;
3. Odczytanie muzyki - rozpoznanie jej wewnętrznej logiki i potencjału rozwojowego, rozpoznanie istoty aktualnej rzeczywistości i przeniesienie na muzykę;
4. Nadanie intencji - określenie wewnętrznego celu i kierunku dialogu z muzyką;
5. Wykonanie twórcze - wprowadzenie indywidualnego języka artystycznego i środków wykonawczych oraz ekspresyjnych, które nadają dziełu unikalny charakter - kompozycja nabiera realnego kształtu;
6. Nazwanie muzyki, oraz ułożenie jej w całość, co pełni zarówno funkcję artystyczną, jak i dokumentacyjną;
7. Finalizacja dzieła artystycznego – produkcja i wydanie albumu CD.



Schemat 6. Droga kompozycyjna

Właściwości muzyczne mają charakter holistyczny w odniesieniu do opisanej teorii improwizacji i stanowiąc trzon eksperymentu nadają kierunek rozwojowy, aczkolwiek nadal istotnym czynnikiem jest obecność słuchaczy - tych a nie innych, w takich a nie innych warunkach - obraz rzeczywistości zgodny z tą dokładnie chwilą wykonania, złapanie obrazu tej chwili i ukazanie go w muzycznym wymiarze.

Budowa formalna dzieła artystycznego: *“Live in Kalisz, Pieśni - vol. II Pieśni Mocy”*

Analiza oraz interpretacja nagrania pod kątem praktycznego wykorzystania technik improwizatorskich - abstrakcji, intencji i polistylistyki oraz ich ogólnego symbolicznego kształtu - przekazu ujawniającego się w trakcie pokonywania drogi i po wysłuchaniu całości. Dzieło artystyczne obrazuje wykorzystanie w praktyce autorskiej metody wejścia w twórczy stan i użycia technik improwizacji i reimprowizacji. Pominięcie etapu zapisu nutowego, a w konsekwencji brak partytury dzieła artystycznego jest celowym działaniem wynikającym z istoty improwizacji, która jest stwarzana ad hoc i nie przewiduje dodatkowego zobrazowania granych nut pozostając twórczą i żywą¹⁵⁴.

Opis albumu załączony na wewnętrznej okładce CD:

'Live in Kalisz - Pieśni vol. II Pieśni Mocy - to album koncertowy live zarejestrowany podczas 52. Międzynarodowego Festiwalu Pianistów Jazzowych w Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu.

*Jest to drugi album z cyklu **P i e ś n i** nawołujący do poszukiwania osobistej wibracji, własnej mocy oraz życiowej ścieżki. Jego celem jest ukazanie autorskiej metody twórczej polegającej na odczytaniu muzyki zawartej we wszystkich uczestnikach koncertu - słuchaczach i wykonawcy. Jest zapisem wyniku eksperymentu muzycznego wykorzystującego techniki improwizacji i reimprowizacji jako główne metody wypowiedzi twórczej. Odkrywanie wibracji i nadawanie intencji to etapy medytacyjnego trwania w dźwięku - początek koncertu jest wprowadzeniem i zaproszeniem do wejścia w strefę komfortu i w stan twórczego zaangażowania. Dalej wkracza na nieznane rejony, które prowadzą przez różnorodne obrazy dźwiękowe - eksploracja i gotowość do wejścia na własną ścieżkę, która z kolei prowadzi do zgłębiania mocy. Ostatecznym celem samym w sobie jest przebycie takiej drogi - przeżycie poprzez muzykę i improwizację, by móc odkryć kolejny etap Miłości.¹⁵⁵*

¹⁵⁴ Na potrzeby tej rozprawy można stwierdzić, że symboliczną partyturą są słuchacze oraz rzeczywistość w danym momencie percypowana przez wykonawcę improwizatora

¹⁵⁵ autorski opis własny [za:] Kisiel, D. *Live in Kalisz, Pieśni vol. II Pieśni Mocy* [dokument dźwiękowy], Vibrant Records 2026, płyta CD

Live in Kalisz, Pieśni - vol. II Pieśni Mocy

Nr	Tytuł utworu	Charakter	Komentarz	Czas
1.	<i>Zapowiedź</i>	(improwizacja)	słowna zapowiedź koncertu	02'22''
2.	<i>Wprowadzenie</i>	improwizacja	medytacja, skupienie, wejście w twórczy stan	04'56''
3.	<i>Dom</i>	reimprowizacja	pierwsza Pieśń z vol. I, forma mini wariacji	03'41''
4.	<i>Odkrywanie Wibracji</i>	improwizacja	forma quasi suitowa, rozwój motywiczny	17'37''
5.	<i>Ścieżka</i>	improwizacja	forma polifonizująca, rozwój motywiczny tematu głównego	11'18''
6.	<i>Moc</i>	reimprowizacja	forma sonatowa, aranżowana (Pieśń wykonana premierowo)	09'27''
7.	<i>Miłość II</i>	reimprowizacja	bis koncertu (Pieśń już wykonywana, lecz nie zarejestrowana wcześniej)	06'29''

[Łączny czas trwania - 55:50]

Tabela 2. Budowa formalna dzieła artystycznego

Czasowy podział ogólny albumu *Live in Kalisz*: ilościowy - improwizacja 43'51'', a reimprowizacja 19'37'', więc stosunek wychodzi około 2:1 z przewagą improwizacji. Natomiast podział jakościowy czyli stosunek szczegółowy zaplanowanych skomponowanych dźwięków a tych improwizowanych - wychodzi mniej więcej 6:1, elementy wcześniej przygotowane stanowią w tym przypadku około 15% całości dzieła. Lecz by jeszcze zwiększyć wpływ improwizacji na ostateczny efekt dzieła - trzeba powiedzieć, że reimprowizowane Pieśni - czyli *Dom*, *Moc*, *Miłość II*,

zostały wplecione w tok improwizacji bez uprzedniej pełnej pewności zamiaru ich użycia. Znaczy to tyle, że wykonawca posiada zasób szkiców kompozycji - czyli w części zaaranżowanych tematów muzycznych odzwierciedlających pewne stany ducha (odkryte podczas jeszcze wcześniej wykonanego procesu odkrywania wibracji). Tak więc zamysłem było użycie konkretnych Pieśni tylko i wyłącznie wtedy, gdy zaistnieją warunki możliwe do ich wykorzystania. Oczywiście jest to subiektywny wybór i intuicja improwizatora, natomiast jest działaniem również w pełni intencjonalnym - by Pieśni nie były wplecione obowiązkowo w tok muzyki, lecz wynikały z niego bezpośrednio - oraz gdy przygotowanie do ich wprowadzenia nastąpiło na tyle właściwie, że zasadne stało się wprowadzenie ich. Oznacza to pewnego rodzaju przygotowanie lecz z warunkiem użycia narzędzi improwizatorskich. Taka zależność jest także powodem wielości podjętych eksperymentów (nagrań wykonanych *live*) - dopiero wynik tego eksperymentu został uznany za satysfakcjonujący i stał się dziełem artystycznym tejże rozprawy ukazującym w całości autorską metodę twórczą (jej obecny kształt).

Opis poszczególnych części¹⁵⁶:

1. **Zapowiedź** - pierwsza pozycja to zapowiedź słowna autora koncertu, która jednocześnie jest częścią wprowadzenia słuchaczy w eksperyment muzyczny - pewną sugestią ukierunkowującą powód i zasadę działania improwizatora, by odbiorcy mieli chociaż częściową świadomość następującego procesu. Jest właściwym rozpoczęciem koncertu, przygotowaniem do wejścia w twórczy stan, a także skróceniem dystansu między wykonawcą a publicznością, co w wypadku tego eksperymentu jest niejako warunkiem do pełnej jego realizacji. Również dla improwizatora wyzwaniem jest, by ukazać chociaż w małej części poprzez słowa to, co może wyrażać muzyka, lecz niewątpliwie jest istotne dla samego jej wydźwięku oraz spójności intencji przekazu wykonawcy. Informuje o sposobie wejścia w twórczy stan - wspólnym śpiewie jednym dźwiękiem. Pomysł sam w sobie oczywiście nie jest nowatorski, natomiast w przypadku koncertu jazzowego fortepianowego solowego jest to pewne *novum* - nieoczekiwany

¹⁵⁶ budowa formalna i ogólny opis metod twórczych zostały zaobserwowane po dokonaniu nagrania

element koncertu. Po zapowiedzi rozpoczyna się część muzyczna i jest kontynuowana do końca albumu razem z brawami oraz bisem jako ostatnim elementem dzieła.

Tekst zapowiedzi:

Dobry wieczór Państwu, bardzo mi miło tutaj wystąpić - jest to dla mnie wyjątkowy wieczór, ponieważ mam pierwszy raz okazję wystąpić na głównej scenie (festiwalu) - bardzo dziękuję za zaproszenie. Moje wykonania są z gruntu improwizowane, więc ta improwizacja jest na pierwszym planie - podczas praktykowania muzyki improwizowanej stało się dla mnie w pewnym momencie jasne, że właściwie najważniejsze jest to, żeby poczuć się po prostu razem, tak naturalnie. Dlatego też właśnie wykonania na żywo z muzyką improwizowaną są najważniejsze - liczy się wy tak naprawdę, liczy się publiczność i to, że mogę to zrobić na żywo jest bardzo ważne po prostu. Chciałbym też, żebyście mi trochę pomogli, żebyśmy trochę spróbowali stworzyć taką wspólnotę, taką więź, taką jedność, po prostu poprzez najprostsze - może nawet nie śpiewanie jednego dźwięku - ale pocucie się właśnie w tym jednym dźwięku razem. Można mruczeć, można też śpiewać, można tak mormorando sobie zaśpiewać. Lubię właśnie też mówić, że to jest sposób wejścia w pewien twórczy stan - po prostu właśnie pocucie tego głosu. Nie chodzi w ogóle o technikę śpiewu, tylko po prostu o wydobywanie z siebie pierwszego głosu - i to jest pierwszy krok w muzykę w ogóle. Chciałbym spróbować zrobić taki eksperyment wejścia w twórczy stan improwizacji - spróbujemy zaśpiewać razem jeden wspólny dźwięk, wspólnie powibrować. Spróbujemy pocuć, wyobrazić sobie ten dźwięk gdzieś w przestrzeni - wyobrazić go sobie jako taki twór, coś kreatywnego co wychodzi z naszych serc, z naszych dusz - coś dzięki czemu możemy pocuć się jako wspólnota - i zapraszam do przeżywania muzyki, dziękuję!¹⁵⁷

2. **Wprowadzenie** - to pierwsza kompozycja improwizowana, która nastawiona jest na delikatne, minimalistyczne wprowadzenie w nurt muzyki. Pojawia się element preparacji strun - stłumienie filcowym klinem (używany zazwyczaj jako narzędzie do strojenia fortepianu) nadające charakterystyczne ciepłe i miękkie uderzenie. Absorbując wibracje struny spowodowane atakiem młoteczka, a jednocześnie sprawia, że wydobywa on dużo alikwotów (przy naciśniętym pedale sustain) z całości instrumentu - wszystkich strun (łącznie ponad 200) oraz płyty rezonansowej. Subtelne repetycje pojedynczego dźwięku wprowadzają pewien rodzaj spokojnego transu, który ma na celu skupić uwagę oraz zrelaksować wszystkich uczestników improwizacji. Prowadzona linia melodyczna snuje się (można porównać do snucia motywicznego) - rozwijana z

¹⁵⁷ wypowiedź własna jako zapowiedź koncertu i pierwsza pozycja na albumie Kisiel D. *Live in Kalisz...*

jednego dźwięku. Oparta jest na trzech dźwiękach, które w miarę rozwoju zostają wielokrotnie poddane reharmonizacji budującej napięcie i narrację.



Przykład 3. Reharmonizacja motywu *Wprowadzenia* (0'52''-3'14'')

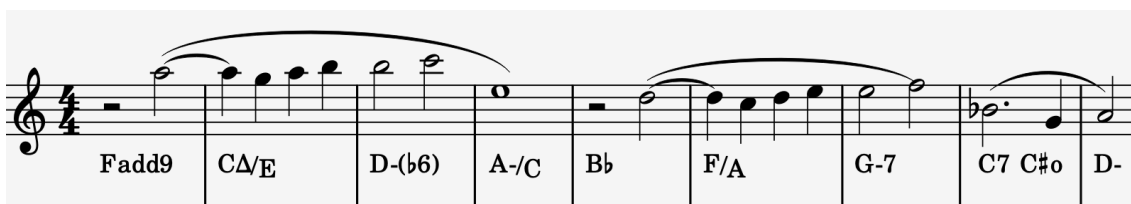
W tle nieustannie trwa repetycja stłumionego dźwięku (basowa nuta burdonowa¹⁵⁸), by pod koniec odejść od niego i modulować opierając się na pierwszym motywie, lecz później powrócić do tonalności początkowej niepostrzeżenie wprowadzając kolejny temat - następną część - *Dom*.

Dwie pierwsze części¹⁵⁹ mają za zadanie nadać dziełu medytacyjny charakter, przygotować wejście w twórczy stan improwizacji - w przepływ (*flow i deep listening*), a także budować wśród jej uczestników jedność i zaufanie (działające w obie strony). To wszystko w celu przygotowania do muzycznej drogi, która nastąpi w dalszej kolejności.

3. **Dom** - pierwszy proces reimprowizacji - Pieśń, która jako jedyna była wcześniej zarejestrowana (na poprzednim albumie z cyklu). Następuje tu pierwszy proces reimprowizacji - przetwarzanie tematu z rozwojem *quasi* wariacyjnym - każde powtórzenie generuje dodatkowe zmiany, lecz trwa cały czas przy oryginalnym temacie. Zamierzeniem tej części jest podanie prostej, rozpoznawalnej melodii - tematu, który ukazuje osobisty charakter muzyki stając się czymś *j a k b y z n a j o m y m*.

¹⁵⁸ *burdon*, hasło [w:] Śledziński, S., (red.) *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1968, s. 146

¹⁵⁹ zarówno słowna jak i muzyczna - niejako uzupełniające się wzajemnie



Przykład 4. Temat główny Pieśni *Dom*

Intencją jest by poczuć się właśnie jak w domu i zrelaksować się. Jest to początek opowieści, wejście na drogę, wejście w nurt muzyki, ukazanie strefy komfortu, uświadomienie słuchaczom bezpieczeństwa i spokoju. To wszystko, by przygotować do dalszego etapu, jakim jest wejście na nieznane rejony, wejście w improwizację - by spodziewać się niespodziewanego.

4. **Odkrywanie Wibracji** - druga forma w całości improwizowana, z nazwy nawiązuje bezpośrednio do jednego z etapów procesu kompozycyjnego. Jest najdłuższą częścią koncertu i - co prawda dzieli się na wyraźne części¹⁶⁰, lecz wykorzystuje ten sam lub zbliżony materiał motywiczny kończąc się wyraźną zmianą tegoż materiału dopiero po dłuższym odcinku czasowym. Tak więc część 4. może zostać uznana jako część *quasi* cykliczna, nawiązująca do formy suitowej w swym rozmiarze i poszczególnych odcinkach:

- a) początek jest wejściem w nieznane rejony, wprowadza nowy materiał muzyczny otwierający przestrzeń do improwizacji; prowadzenie melodii z ostatecznym, dynamicznym akompaniamentem, a także przejściem prowadzenia melodii do lewej ręki i kontrapunktowanie wzajemne obydwu planów; jest to także odniesienie do pianistki Brada Mehldau'a

¹⁶⁰ Podział całego koncertu na pojedyncze utwory mógłby zostać również: zmniejszony - połączenie 4. części z 5. (lecz ukazuje się tu inny charakter symboliczny, więc by to zaznaczyć wprowadzony został podział); lub zwiększony na poszczególne odcinki kontrastujące (natomiast okazał się zadaniem niekoniecznie właściwym, gdyż stworzyłby około 20 pojedynczych utworów, co rozdrabnia przekaz, a nie było to zamiarem improwizatora - każda z nich owszem ukazuje inne obrazy czy emocje, aczkolwiek po dłuższym namyśle i analizie - łączą się one w jedną większą formę).

(solowe wykonanie *My favorite things*¹⁶¹), gdzie występują repetytywne akordy, brak jednorodnego metrum, rozwój rytmiczny bazujący na zmiennym ostinacie - polimetria sukcesywna. Następuje symboliczne rozwibrowanie, otwieranie do wewnętrznych poszukiwania, otwieranie przepływu i pogłębianie przeżywania emocji, stawianie pytań o własny potencjał;

- b) [od 04:10] - pojawia się preparacja strun - tłumienie dłonią z użyciem cienkiego filcowego paska, otwieranie i zamykanie; stworzenie trzech planów brzmieniowych - (1) melodyczny w wyższym rejestrze, (2) preparowany, gęsty rytmicznie i (3) melodyczny w niższym rejestrze, gdzie rejestry (1) i (3) pracują motywicznie i kontrapunktują; symbolizuje to kluczenie w labiryncie emocji, poszukiwanie znaczeń, niezdecydowanie i określanie oczekiwań względem samego siebie;
- c) [od 07:00] - recytatyw jak w pianistyce Keitha Jarretta (np. w I części *The Köln Concert*) - bogata ornamentacja, dynamiczne i śpiewne frazy prawej ręki na wybrzmieniu akordów lewej ręki, liryczne motywy, a następnie dwie linie kontrapunktujące; w dalszym etapie; oznacza to szukanie delikatności i stanowczości w sobie;
- d) [od 10:15] - pojawia się groove ostinatowy w metrum nieregularnym 7/8, rozwijany w polirytmię¹⁶² - zmiany metrum w prawej ręce w stosunku do lewej, rytmiczne permutacje, następuje także otwarcie skrajnych rejestrów fortepianu i rozwibrowanie; pojawia się wielość planów brzmieniowych nieustannie fluktuujących i wzajemnie się napędzających; oznacza symboliczne poszukiwanie stanowczości i otwartości na zmiany, na nowe, na nieoczekiwane;
- e) [od 14:40] - kolejne rodzaje preparacji - z użyciem twardego zaokrąglonego przedmiotu¹⁶³ oraz cienkiego filcowego paska - zaokrąglenie powoduje możliwość efektu *vibrato* oraz rozstrajania

¹⁶¹ Mehlau, B., *My favorite things (live)*, 10 years solo live, [dokument dźwiękowy], Nonesuch Records Inc. 2015, płyta CD

¹⁶² *polirytmia* - zasada równoczesnego stosowania kilku różnych i równoważnych podziałów rytmicznych w danym fragmencie utworu (za: Panek, W., Mały słownik muzyki rozrywkowej, ZAKR - Warszawa 1986 s.87)

¹⁶³ a konkretnie wydłużonej zaokrąglonej plastikowej rączki klucza imbusowego

poprzez delikatne naciskanie strun, co powoduje minimalną zmianę ich naciągu - wibracja strun (efekt brzmienia *sitar*), rozstrajanie, tworzenie efektu inności, i następna preparacja - szarpanie strun paznokciem (efekt brzmienia harfy), ukazanie się tematu, wyraźnego motywu rozwijanego w kolejnej części; użycie także preparacji w postaci stukania gumowym młoteczk¹⁶⁴ w ramę fortepianu i strunę w niskim rejestrze; ma to obrazować powolne odnajdywanie swojego potencjału, wprowadzić aurę tajemniczości - otwierania nieznanых drzwi w ciemnościach.

5. **Ścieżka** - trzecia część w pełni improwizowana, wynika z poprzedniej i kontynuuje ją (w końcówce 4. części ukazuje się motyw tematu części 5.). symbolizuje odnalezienie tematu, a więc wejście na właściwą ścieżkę i dzieli się na trzy odcinki:

- a) główne wejście tematu, *quasi* polifonia (*fugato*¹⁶⁵), ukazanie tematu z użyciem wielogłosowości z elementami kontrapunktu, rozwój motywiczny tematu, kontrastowość, rozwój planów brzmieniowych; ukazanie obrazu ścieżki, zrozumienie celu, zrozumienie także, że tym celem jest aktualna droga;



Przykład 5. Temat polifonizujący *Ścieżka*

¹⁶⁴ będąc dokładnym jest to konstrukcja własna - standardowa pałka perkusyjna, z nałożonym uchwytem z gumy do mocowania zaczepu systemu wydechowego samochodów marki *Ford*

¹⁶⁵ *fugato*, hasło [w:] Śledziński, S., (red.) *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1968, s. 333

- b) [od 03:38] - wejście w groove jak u Keitha Jarretta¹⁶⁶, w transowy *riff* w lewej ręce, następuje dalszy rozwój motywiczny, polimetria¹⁶⁷, później prawa ręka gra pasażowe harmonie jak u Brada Mehldaua (np. w solowym wykonaniu *Paranoid Android*¹⁶⁸), pojawia się pierwsze szczątkowe ukazanie tematu ostatniej części; symbolizuje kroczenie po aktualnej ścieżce z odwagą, by dojść do momentu, w którym pojawia się głębokie poczucie mocy - szczątkowe ukazanie tematu 6. części (*Moc*);
- c) [od 07:50] - preparacja - łańcuszek na strunach nadający efekt wibracji, basowe rozwibrowanie, drugie bardziej wyraźne ukazanie tematu; określa wejście w końcową fazę, otwiera ostatniego etapu, ukazuje poczucie napływającej energii i mocy, oraz szukanie zdecydowania, odwagi, potencjału i układanie siebie by ostatecznie przyjąć swoją moc.

6. **Moc** - drugi proces reimprowizacji - Pieśń niewykonywana i nie rejestrowana nigdy wcześniej - wykonanie premierowe. Duża forma burzliwa i wirtuozowska, zaaranżowana jako forma *quasi* sonatowa - 4-częściowa z ostatnim *grande finale* (lub może lepszym odpowiednikiem byłyby romantyczne ballady¹⁶⁹ Chopina w swej względnie otwartej formie przy zachowaniu spójności tematycznej). Zamiarem tej części było ukazanie w pełnej krasie możliwości technicznych i pianistycznych towarzyszących procesowi improwizacji, a także doprowadzenie do granic aktualnych możliwości wykonawczych improwizatora. Jest to najbardziej zaaranżowana forma, jednak nadal pozostawia dużą dozę dowolności w jej szczegółowym wypełnieniu (co zależy także od poszczególnych wykonń). Rozpoczyna się zdecydowanym wejściem tematu głównego i zgodnie z planem podzielona została na 4 części:

¹⁶⁶ np. część II A lub II B [w:] Jarrett, K., *The Köln Concert*, [dokument dźwiękowy] ECM Records 1975, płyta CD

¹⁶⁷ polimetria - zasada równoczesnego stosowania kilku różnych podziałów metrycznych w utworze (za: Panek, W., *Mały słownik muzyki rozrywkowej*, ZAKR - Warszawa 1986, s.87)

¹⁶⁸ Mehldau, B., *Paranoid Android*, Live in Tokyo (deluxe edition), [dokument dźwiękowy], Nonesuch Records Inc. 2004, płyta CD

¹⁶⁹ *ballada*, hasło [w:] Śledziński, S., (red.) *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1968, s. 83-84

- I. zdecydowane ukazanie pierwszego tematu głównego, przetworzenia tematu; symboliczne ukazanie głębi duszy, przyzwyczajanie do ogromu potencjału mocy, opowiadanie o własnej mocy i jej rozwijanie;



Przykład 6. Pierwszy temat główny Pieśni *Moc* (tylko melodia)

Temat główny został zaaranżowany w oparciu o autorską technikę wykonawczą - wykształconą w poszukiwaniu struktur akompaniujących w drobnych wartościach rytmicznych w szybkim tempie, wykorzystuje wypełnienie trójkowe.

Przykład 7. Pierwszy temat Pieśni *Moc* (z akompaniamentem)

- II. [od 03:10] - ukazanie kontrastującego drugiego tematu głównego - spokojniejszy, delikatny lecz nadal energiczny; obrazuje naukę delikatności w użyciu swej mocy, w kontroli energii, w kontroli własnych emocji - by nie przytłaczały, by nad nimi panować, by panować nad swoją mocą - poczuć lekkość jak ptak, w celu użycia mocy by latać a nie spadać mimo wyzwań, nauka by utrzymać swoją moc przy jednoczesnym fruwaniu - prawa ręka fruwająca, lewa natomiast umacnia pierwszy temat;

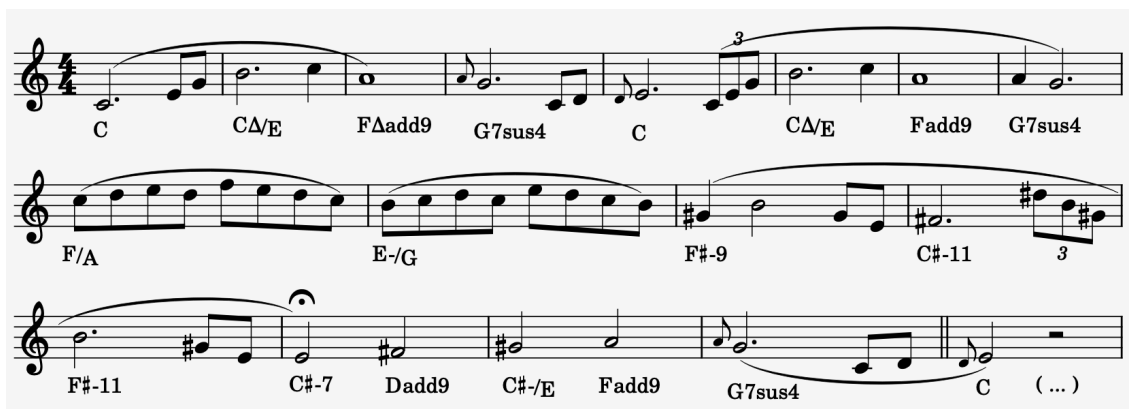


Przykład 8. Drugi temat główny Pieśni *Moc*

- III. [od 05:00] - pojawia się różnica metryczna - polirytmia, lewa ręka utrzymuje ósemkowy pochód, a prawa ręka wspina się na wyżyny szybkości i techniki otwierając metryczne zależności; część improwizowana symbolizuje opanowanie mocy w locie i lekkości;
- IV. [od 06:40] - *grande finale*, repryza i powrót pierwszego tematu głównego z drobnymi zmianami, wirtuozowskie zakończenie, mocne akordy, kadencja i mocne zakończenie; symbolizuje dogłębne odczuwanie wielkości mocy i potencjału, doprowadza do wejścia w pełnię mocy.

Zakończenie formy tej części następuje w 08:40 - później pojawiają się brawa i kilka słów konferansjera (Andrzej Zieliński) oraz przejście do kolejnego utworu na bis jako zakończenie koncertu.

7. *Miłość II* - trzeci proces reimprowizacji - Pieśń wykonywana w trakcie kilku innych koncertów *live*, lecz nie zarejestrowana i nie wydana dotychczas; posiada balladowy charakter (jak u Keitha Jarretta np. *Danny Boy (Live at Teatro Comunale, Modena / 1996)*¹⁷⁰) - wyraźna liryczna melodia, delikatny akompaniament lewej ręki, a prawa rozwija temat i improwizuje wokół niego.



Przykład 9. Temat główny Pieśni *Miłość II*

Wyjątkowa liryczność i głęboko poruszająca tkliwość, zagrana z intencją wybaczenia, zjednoczenia i miłości, zakończenie kojące, w stylu kołysanki, wprowadzające w spokojny nastrój, a także w kierunku radości. By pozostawić wszystkich uczestników improwizacji w nastroju relaksu, poczucia pełni i spełnienia w osiągnięciu celu jakim było przejście drogi. Ostatecznie ma zaprowadzić do odnajdywania miłości do siebie samego, a w konsekwencji miłości do ludzi dookoła i całego świata.

Pieśni

Kompozycje reimprowizowane (Pieśni) nie zostały nigdy zapisane - jedynie w postaci zapamiętanych szkiców, wyraźnych tematów i motywów trwają w zasobie obecnych improwizatorskich narzędzi. Jediną formą zapisu jest nagranie cyklu albumów, pierwszy z nich (*Pieśni Czasu*) zawiera 12 kompozycji reimprowizowanych

¹⁷⁰ Jarrett, K., *Danny Boy (Live at Teatro Comunale, Modena / 1996)*, *A Multitude Of Angels (Live)* [dokument dźwiękowy], ECM Records 2016, płyta CD

(w tym *Dom*). Ten sposób utrwalania także wynika z koncepcji artystycznej - zapisany zostaje za każdym razem aktualny obraz wynikający z reimprowizacji danej melodii - a więc za każdym razem inny, zmieniony (mniej lub więcej).

Pieśni jako część dzieła artystycznego - jest to przejaw kompozytorskiego elementu pre-improwizowanego spełniającego założenia melodyczno - harmoniczno - rytmiczno - formalne w ramach których wypełnienie dźwiękowe było zdeterminowane tymże - lecz z przyzwoleniem na zmiany, otwarcie i większą improwizację w środku. Koncepcja jest fundamentem, miniatury (Pieśni) są zaś egzemplifikacją użycia metody (jednym z wyników tworzenia wg metody), wyodrębnieniem pojedynczych improwizacji jako wibracji, które przechodzą poprzez wnętrza wykonawcy, rezonują z jego doświadczeniem życiowym, i w wyniku ponownego aktu *r e i m p r o w i z a c j i* (przywołanie obrazu improwizacji, wyobrażenia twórczej gry lub ponowna interpretacja zawartej w zapamiętanej improwizacji emocji, intencji), ukazują się odbiorcy w postaci kompozycji na fortepian solo (również jako część eksperymentu). Tutaj kompozycje mają za zadanie ukazać pojedyncze *w i b r a c j e*, złapać pojedyncze nitki improwizacji, dopracować i wykonać w postaci również wyimprowizowanej z chwili obecnej.

Będąc przedstawieniem jednego z wyników użycia autorskiej metody, nie są efektem ostatecznym lecz zapisem pewnej odnogi głównego nurtu improwizacji, doprowadzonym do efektu twórczego w postaci pełnego albumu CD. Ich celem jest także stworzenie przystępnego i zrozumiałego przekazu i formy, lecz nie skomplikowanej w odbiorze - nie potrzeba praktyk percepcyjnych by móc ją zrozumieć i nie potrzeba zagłębiać się w sztukę improwizacji, natomiast w dalszym ciągu jest to przejaw wysokiej kultury potwierdzającej sztukę improwizacji w swoim wyrazie.

Podsumowując - odkrywanie wibracji jako proces kompozytorski nadał kształt i umożliwił stworzenie wielkiej formy *quasi* symfonicznej, łączącej formy m.in. wariacyjnej, sonatowej, suitowej czy balladowej. Całość można przyrównać do neoromantycznego powrotu form klasycznych, jednak zamiarem nowoczesnej formy jest brak bezpośrednich nawiązań i wykształcenie własnego rozumienia formy poprzez autorską technikę improwizacji i reimprowizacji. Patrząc szczegółowo - każda z podrzędnych części dzieła artystycznego trwa około 3-4 minut i jest kontrastem, kontynuacją poprzedzającego materiału muzycznego lub wprowadza nowy materiał.

3.4 Recepcja wykonania koncertowego

JazzForum¹⁷¹

autor: Szymon Ratajczyk

Pięćdziesiąta druga edycja Międzynarodowego Festiwalu Pianistów Jazzowych w Kaliszu, która odbywała się w dn. 20-23 listopada ub.r., była pierwszą, którą przygotował dyrektor artystyczny Krzysztof Herdzin. Podtrzymał on tradycję ukształtowaną w poprzednich dziesięcioleciach, z trzema koncertami każdego wieczoru, na głównej scenie Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu. (...)

Piątek, 21 listopada

Wieczór otworzył skupiony, intymny i od pierwszych minut wyczuwalnie emocjonalny recital „Pieśni” Dominika Kisiela - pianisty, który w swojej grze szukał brzmieniowych zależności, subtelnych harmonizacji, które układały się w naturalnie piękne współbrzmienia. Jego improwizacje miały w sobie coś z medytacji. Dominik wchodził w stan głębokiej uważności i podążał za dźwiękiem, pozwalając, by prowadził do w nieoczywistych kierunkach. W jego kompozycjach można było dostrzec echa trójmiejskiej jazzowej tradycji, które pojawiały się nie w krzyku yassowego buntu, lecz w sposobie myślenia o formie - otwartości i odwadze pozostawiania przestrzeni, co złożyło się na spójną, bardzo osobistą artystyczną wypowiedź. (...)

Calisia.pl¹⁷²

(...) Wieczór rozpoczął polski pianista Dominik Kisiel, prezentując projekt „Pieśni” na fortepian solo. Jego występ - recital solowy - był intymną, emocjonalną podróżą w świat improwizacji, subtelnych nastrojów i dźwiękowych opowieści. Kisiel, znany z niezwyklej wrażliwości muzycznej, wprowadził publiczność w klimat festiwalu w sposób elegancki, przemyślany i głęboko poruszający. To tym artystą podczas Konkursu

¹⁷¹ S. Ratajczyk, *Kalisz 2025*, JazzForum 1-2/2026, s. 26-29

¹⁷² Za: Calisia.pl, *Start 52. Festiwalu Jazzowego z rozmachem! Gwiazdy światowego jazzu porwały kaliską publiczność*. Dostępny w internecie: <https://calisia.pl/start-52-festiwalu-jazzowego-z-rozmachem-gwiazdy-swiatowego-jazzu-porwały-kaliska-publicznosc,74941>, [dostęp 12 maja 2026]

‘Bielska Zadymka Jazzowa’ w 2018 roku zachwycił się Jan Ptaszyn-Wróblewski, który zwrócił uwagę na niezwykłą harmonię, akordy inspirowane muzyką poważną i łatwość improwizacji. (...)

Kalisz.pl¹⁷³

(...) Dominik Kisiel, o którym mówią, że jest następcą Leszka Możdżera, zainaugurował wydarzenia sceniczne swoim solowym projektem „Pieśni” - improwizacjami opartymi na dorobku klasycznych kompozytorów i znakomitych jazzowych pianistów. (...)

JazzJournal¹⁷⁴ (UK)

autor: Szymon Ratajczyk

Piątkowy wieczór rozpoczął się solowym recitalem Dominika Kisiela, który zaprezentował muzykę pełną skupienia i intymności, pozbawioną ostentacyjnych gestów. Jego grę charakteryzowały subtelna dynamika, przemyślana frazowanie oraz naturalny przebieg formy. Dało się w niej dostrzec echa trójmiejskiej tradycji jazzowej – nie jako manifest estetyczny, ale raczej jako sposób myślenia o strukturze i narracji.

Portalkalisz.pl¹⁷⁵

autor: krystian

(...) Koncerty rozpoczął Dominik Kisiel, przedstawiciel młodej polskiej sceny, który poprowadził słuchaczy przez skupione, niemal medytacyjne frazy. Jego gra - czuła, pełna harmonicznym poszukiwań i odniesień do natury, klasyki czy nawet nieoczywistych źródeł inspiracji - rozłożyła wieczór na subtelne barwy. (...)

¹⁷³ Za: Kalisz.pl, *Święto jazzu w Kaliszu za nami!* Dostępny w internecie: <https://www.kalisz.pl/dla-mieszkanca/aktualnosci/kultura/swieto-jazzu-w-kaliszu-za-nami,74615>, [dostęp 12 maja 2026]

¹⁷⁴ Tłum. własne za: S. Ratajczyk, *52nd International Jazz Piano Festival, Kalisz, Poland*. Dostępny w internecie: <https://jazzjournal.co.uk/2026/02/12/52nd-international-jazz-piano-festival-kalisz-poland/> [dostęp 12 maja 2026], *Friday evening began with a solo recital by Dominik Kisiel, who offered music of focus and intimacy, free of ostentatious gestures. His playing was shaped by subtle dynamics, attentive phrasing and a natural unfolding of form. Echoes of the Tri-City jazz tradition could be heard – not as an aesthetic manifesto, but rather as a way of thinking about structure and narrative.*

¹⁷⁵ Za: krystian, *Muzyczne światy w Kaliszu: druga noc 52. Międzynarodowego Festiwalu Pianistów Jazzowych*. Dostępny w internecie: <https://portalkalisz.pl/20251123354634/muzyczne-swiaty-w-kaliszu-druga-noc-52-miedzynarodowego-festiwalu-pianistow-jazzowych>, [dostęp 12 maja 2026]

Wnioski podsumowujące przeprowadzone badania

Wynikiem wdrażania autorskiej metody twórczej powstałej podczas trwania doktoratu jest eksperyment muzyczny, a jednym z jego rezultatów jest proces kreacji muzycznej niezdeterminowanej przez ścisłe ramy formalne, harmoniczne czy stylistyczne. Stanowi szczególną przestrzeń dla kształtowania i pogłębiania świadomości muzycznej wykonawcy, która obejmuje nie tylko wiedzę teoretyczną, lecz także intuicyjne rozumienie procesów dźwiękowych i ich percepcji. W odróżnieniu od improwizacji idiomatycznej, zakorzenionej w określonym języku stylistycznym - improwizacja otwarta w rozumieniu przedstawionym w niniejszej rozprawie oferuje wykonawcy nieograniczoną swobodę eksploracji czasu i przestrzeni dźwięku. Umożliwia p r z e k r a c z a n i e granic tradycyjnie rozumianej harmonii, rytmiki czy formy, a a poziomie artystycznym pozwala na wypracowaniu indywidualnego języka muzycznego i jest obrazem kształtowania wyrazu artystycznego współczesnej pianistyki jazzowej.

Z perspektywy badawczej otwartą improwizację i dokładane intencje można traktować jako l a b o r a t o r i u m ś w i a d o m o ś c i m u z y c z n e j, w którym muzyk konfrontuje się z wielością potencjalnych wyborów artystycznych, a każdy gest twórczy generuje nowe możliwości. Proces ten sprzyja nie tylko rozwojowi kompetencji wykonawczych, ale także kształtowaniu refleksyjnej postawy wobec muzyki jako zjawiska kulturowego i poznawczego. Wykonawca improwizacji wykazuje się zdolnościami do spontanicznego konstruowania narracji muzycznej przy jednoczesnym zachowaniu kontroli nad warsztatem technicznym oraz wykorzystaniem ogólnego obrazu współczesnego idiomem muzyki jazzowej. Choć nie jest to już termin jednoznaczny i zawiera coraz więcej różnorodności, a muzyka tworzona w takim kontekście niekoniecznie nawiązuje do korzeni gatunku - feelingu swingowego czy charakterystycznych struktur harmoniczych - nadal funkcjonuje w nim spontaniczność wypowiedzi, niszowość języka artystycznego lub nieoczywiste sposoby wykorzystania brzmienia instrumentów, co jest w dalszym ciągu aktualne i może stylizować pojęcie współczesnego idiomu muzyki jazzowej.

Proces kreacji osobistego przeżycia dźwiękowego to proces złożony, który można analizować wieloaspektowo. Może być określony jako akt poznawczy i estetyczny oraz polega na stworzeniu unikalnej narracji muzycznej w momencie wykonania, więc jest zjawiskiem temporalnym i także uzależnionym po części od chwilowej kondycji wykonawczej¹⁷⁶. Będąc unikalnym procesem kreacji, w którym improwizator konfrontuje się z wielością wyboru – akt tworzenia redukuje tę ilość do jednej aktualizacji rzeczywistości muzycznej, co można porównać do zjawiska *r e d u k c j i s u p e r p o z y c j i* w mechanice kwantowej¹⁷⁷. Warto zauważyć, że analogie do teorii kwantowych mogą stanowić szczególne narzędzie interpretacyjne – uwypuklają nieprzewidywalność i wielość potencjalnych ścieżek twórczych, a ich obserwacja materializuje jedną z wielu możliwości prawdopodobnych wersji dzieła. Każde wejście w twórczy stan stwarza niepowtarzalną strukturę muzyczną oraz jednorazowe doświadczenie percepcyjne.

Wejście w twórczy stan improwizowania można rozpatrywać z perspektywy psychologii twórczości poprzez teorię przepływu *f l o w* czyli optymalnego doświadczenia twórczego charakteryzującego się pełną koncentracją, jednością ze strumieniem muzyki, poczuciem kontroli oraz głębokim zanurzeniem w procesie. Jest szczególnie przydatna do analizy improwizacji jako autoteliczny i intersubiektywny przejaw artystycznej wypowiedzi w formie nieokreślonej lecz zdeterminowanej pewnymi czynnikami wiadomymi świadomemu i doświadczonemu improwizatorowi. Sprzyja powstawaniu osobistego przeżycia dźwiękowego - z jednej strony jest to przeżycie indywidualne - pianista tworzy unikatową strukturę muzyczną będącą emanacją jego wyobraźni dźwiękowej, doświadczeń estetycznych i emocjonalnych, a z drugiej - proces ten jest silnie uwarunkowany kontekstem performatywnym t.j. akustyką przestrzeni koncertowej i dynamiką relacji ze słuchaczami. To właśnie sprzężenie zwrotne pomiędzy jednostką a otoczeniem pozwala na pogłębienie osobistego przeżycia i jego artystycznej wizji. Także poprzez nurt *d e e p l i s t e n i n g* - rozwój zdolności do aktywnego słuchania i analizowania w czasie rzeczywistym własnej gry, wzmacnianie umiejętności przewidywania i podejmowania decyzji w warunkach

¹⁷⁶ Berliner, P. F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. University of Chicago Press 1994. s. 205-210

¹⁷⁷ Kafatos, M., & Nadeau, R. *The Conscious Universe: Parts and Wholes in Physical Reality*. New York: Springer 2000, s.45-51

niepewności, budowanie nowych schematów myślenia, pogłębianie relacji pomiędzy odczuciami ciała wykonawcy a instrumentem oraz budowanie dialogu z odbiorcami, w którym kształtuje się wspólna przestrzeń znaczeń muzycznych.

Stan improwizacji - to moment przekroczenia codziennej świadomości, w którym decyzje wykonawcze podejmowane są niemal automatycznie, jednocześnie w pełnej harmonii z biegiem narracji muzycznej, przy reakcji na bodźce zewnętrzne przetworzone przez duchowe intencje i zanurzenie w procesie. Każde wejście w twórczy stan prowadzi do wytworzenia jednorazowego doświadczenia percepcyjnego, które nie może zostać w pełni odwzorowane ani zrekonstruowane. Jednym ze sposobów na częściowe lub zaktualizowane odtworzenie może być świadome odczuwanie emocji kryjących się za fragmentami muzycznej wypowiedzi. Taki proces zyskał tutaj miano *o d k r y w a n i a w i b r a c j i* - jako zjawiska wyłaniającego się z dynamicznych interakcji między jednostką, a kontekstem wykonawczym, w rezultacie budując emergentny oraz autoteliczny charakter procesu. Jest to muzyczna wizja powstająca w wyniku medytacyjnego skupienia w dźwięku.

W świetle przeprowadzonych badań i osobistych obserwacji muzyka improwizowana staje się fenomenem o potencjale, który artysta ma obowiązek wyczuć, odczytać i nadać mu intencję, a następnie przekazać odbiorcy. Dzieło artystyczne wynika bezpośrednio z postawy artystycznej wykorzystującej mentalny proces. Rezultatem jest swego rodzaju złapanie aktu kompozycji w jeden moment, pisanie dzieła na bieżąco, gdzie ostatecznym efektem jest forma improwizowana wyrastająca z szeregu doświadczeń, wielu lat praktyki oraz stawiania pytań o cel wykonawstwa muzyki improwizowanej. Jest efektem skupienia w intencji (można powiedzieć nawet - swoistej modlitwy ukierunkowującej energię duchową) czego wynikiem staje się *w y i m p r o w i z o w a n i e r z e c z y w i s t o ś c i* podczas aktu improwizacji będącej wertykalnym podejściem do procesu kompozycji¹⁷⁸ implementowanego technikami polistylistycznymi.

¹⁷⁸ Żukowski, P., *Ewolucja języka muzycznego w fortepianowej twórczości Aleksandra Skriabina*, Poznań 2015, s. 14

Istotą tego aktu staje się współdzielenie miłości u wszystkich uczestników improwizacji - spełnienie intencji generuje możliwość otwarcia się na muzykę i jednocześnie otwarcia się na miłość i współodczuwanie. Rolą wykonawcy jest stworzenie pewnej strefy komfortu, by wszyscy uczestnicy byli w stanie czuć się bezpiecznie - w tym sensie stworzenie swoistej ceremonii improwizacji, stworzenie drogi muzycznej, którą jednocześnie jest odkrywana (pozwala się odkrywać dzięki takim okolicznościom). Lub inaczej - obserwator ze swoim bagażem doświadczeń oraz świadomym nastawieniem zmienia wynik eksperymentu - intencje z którymi podchodzi do tworzenia są motorem kreacji (czyli tutaj odkrycia) takiej muzyki, która spełnia wymagania tych intencji - powstająca muzyka jest generowana właśnie dzięki n a k i e r u n k o w y w a n i u na konkretne intencje. Tak więc intencja staje się równorzędnym znaczeniem kompozycji, w której celowe układanie elementów w celu uzyskania obrazu doświadczania miłości jako nośnika ludzkiej inteligencji, dążenia do budowania życia rozumianego w sensie ewolucji i ciągłego wzrastania poprzez światło, w którym fotony będąc cząstkami korpuskularno-falowymi zachowują się jak fala istniejąc w zaobserwowanych pozycjach. Jako proces samoistnej kompozycji równoważy się z pojęciem improwizacji, a człowiek będąc częścią wielkiego mechanizmu - gdy wyłączy własne *ego* jest w stanie tworzyć i komponować rzeczywistość można powiedzieć - z mocą wszechświata.

Z obserwacji artystycznych wynika, że wykonawca improwizator wchodzi w pewien stan ducha, gdzie muzyka sama z siebie prowadzi twórcę, a ten dając na to przyzwolenie jednocześnie popycha naprzód i nadaje właściwy kontekst muzyczny. Wywołuje w ten sposób różne stany ducha, a raczej prowokuje do tego by ich poszukiwać i niejako zaprasza słuchaczy do wspólnego poszukiwania, do poznawania intuicją emocją i przeżyciem. Sprowokowany słuchacz może również wejść w odmienny stan świadomości jakim jest doświadczanie pozazmysłowych odczuć wywołanych jednak zmysłowym doświadczaniem - percepcją słuchową. Zawarte w nich informacje nadawane są z pewnych m y ś l o k s z t a ł t ó w generowanych od wszystkich uczestników improwizacji - ogół myśli, emocji, energii tworzy swoistą chmurę informacji, którą improwizator przetwarza i nadaje muzyczny charakter przekazując ponownie. I w taki sposób tworzy się zamknięty obieg, gdzie informacje z początku procesu zostają przetransformowane intencją m a t r y c y m i ł o ś c i

autorskiego systemu wartości - nie poprzez ich zrozumienie na poziomie umysłu, lecz pocucie sercem, duchem, intuicją. Sama matryca jest równocześnie rozpoznana w słuchaczach - to właśnie ją staram się ukazać - intencją improwizacji jest nadawanie obrazu miłości zawartej w słuchaczach, by jej doświadczyli, przeżyli i poznali, w konsekwencji poznali samych siebie i swoją własną matrycę miłości. Dlatego powstała próba stworzenia mapy intencji - systemu wartości, który mógłby szerzej opisać to co odkrywam podczas improwizowania. Ukazuje się przede mną to, co rozumiem jako droga Miłości, Światła i Zjednoczenia - pomijając kwestie religijne lub symboliczne jest to pewien uniwersalny kształt Miłości, którą opisuje z resztą każda z religii, lecz nie mam na celu uznawania żadnej z nich za punkt wyjścia, a bardziej za pewien punkt styki, punkt porozumienia każdej z nich - Miłość w rozumieniu u n i w e r s a l n e j m o c y nadającej życie całemu wszechświatowi.

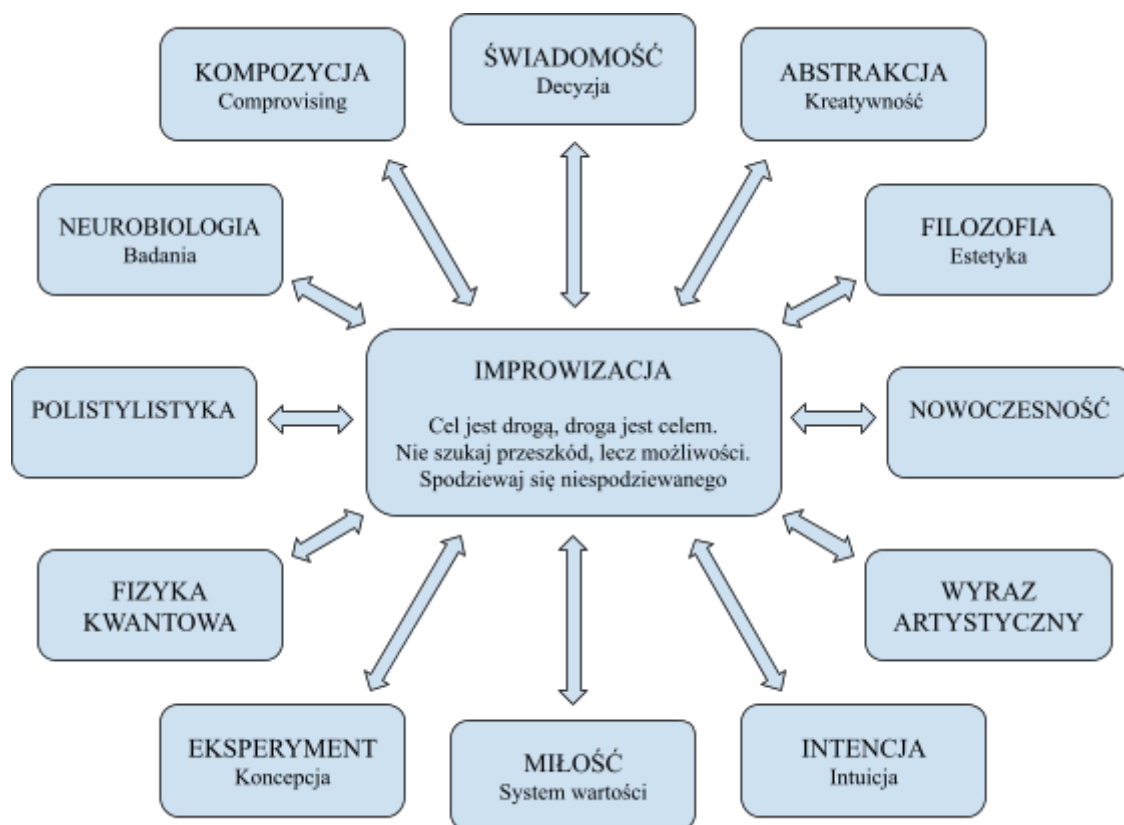
*

W perspektywie badawczej zjawisko kreacji osobistego przeżycia dźwiękowego podczas improwizacji fortepianowej może opierać się na interdyscyplinarnym podejściu badawczym, łączącym trzy perspektywy: (1) fenomenologiczną, która bada i koncentruje się na subiektywnym doświadczeniu uczestników improwizowanego dzieła; (2) psychologiczną, odnoszącą się do mechanizmów poznawczych i emocjonalnych angażowanych w procesie improwizacji (mechanizmów uwagi, pamięci roboczej i emocji); oraz (3) muzykologiczną, która bada improwizację w kontekście idiomatycznego aktu twórczego osadzonego w tradycji jazzowej¹⁷⁹. W konsekwencji, wejście w twórczy stan improwizacji należy rozumieć przede wszystkim jako proces świadomego kształtowania i przeżywania muzyki – proces, który z jednej strony realizuje się na poziomie indywidualnym, a z drugiej wpisuje się w szerszy wymiar kulturowy i społeczny praktyki jazzowej oraz nadawania transcendentalnych intencji. Zestawienie perspektywy fenomenologicznej, psychologicznej i muzykologicznej pozwala na ukazanie improwizacji jako procesu o złożonym charakterze - jednocześnie jest to akt indywidualny i wspólnotowy, świadomy i intuicyjny, kontrolowany i spontaniczny.

¹⁷⁹ Gridley, M. C. *Jazz Styles: History and Analysis*. Pearson Prentice Hall, 2007, s.6

W kontekście współczesnej kultury muzycznej i refleksji estetycznej – proces twórczy staje się praktyką e g z y s t e n c j o n a l n ą, a nie wyłącznie aktem artystycznym. W tym ujęciu muzyka reprezentuje cały świat, a także jest nieodłącznym narzędziem jego współtworzenia poprzez intencje, wibracje i świadomość. Dla pianisty jazzowego stan twórczej improwizacji jest jednocześnie podstawą bycia muzykiem i człowiekiem oraz staje się formą zaangażowanego działania, które może przyczyniać się do integracji i transformacji jednostki oraz społeczności. Jako kwintesencja być może nawet zmiany paradygmatu pełni rolę praktyki duchowej i społecznej, pozwalającej na integrację z innymi ludźmi, z naturą, a w szerszej perspektywie – z całym wszechświatem. Prowadzi to do wniosku, że muzyka jako wibracja mogłaby być interpretowana jako podstawowy nośnik ludzkiego pojmowania świata. Improwizacja w swojej otwartości pełni rolę laboratorium – przestrzeni, w której muzycy i słuchacze doświadczają wspólnoty, duchowego uzdrawiania i transformacji.

Podsumowując - improwizację postrzegam jako obszar, w którym granice między kompozycją, wykonawstwem i konceptualizacją pozostają płynne, a sam proces wykazuje się złożoną strukturą znaczeniową jawiąc się jako h o l i s t y c z n e podejście do tworzenia muzyki. Ukazuje wpływ: ekspresji warsztatu pianistycznego na dzieło, wartości wyrazowych i intencji na formę końcową muzyki oraz symboliczne aspekty miłości w muzyce. Jest wynikiem poszukiwań wyrazu artystycznego, poszerzania przekazu i budowania warsztatu improwizatorskiego oraz wielokrotnego podejmowania procesu wykonawczego - by będąc doświadczonym i świadomym twórcą przeprocesować to na żywo w improwizowanym wykonaniu. Obecną wizję można ująć w postaci pojęć zawierających zakres zainteresowań i zagadnień podejmowanych w związku z improwizacją:



Schemat 7. Improwizacja i pojęcia z niej wypływające

Przeprowadzone badania pozwalają na sformułowanie wniosku, że improwizacja może być analizowana jako proces o charakterze *i n t e r d y s c y p l i - n a r n y m*, ze względu na taką naturę samej muzyki¹⁸⁰, która generuje wieloaspektowość w podchodzeniu do sztuki muzycznej improwizacji. Metody opracowane w tej rozprawie stanowią próbę uporządkowania tych procesów, a ich status należy rozumieć jako propozycję interpretacyjną, a nie rozwiązania systemowe. Metody te w moim odczuciu nie zostały w pełni rozwinięte i wymagają dalszego doprecyzowania lub głębszej weryfikacji, aczkolwiek już z tego obrazu krystalizuje się pewien ogląd na nowoczesną pianistykę jazzową, a sam proces odkrywania wibracji stanowi punkt odniesienia do dalszych działań i badań artystycznych. Nie da się na tym etapie eksperymentu jasno i obiektywnie stwierdzić czy te procesy wzmacniają oddziaływanie na publiczność, odbiorców dzieła i wszystkich uczestników

¹⁸⁰ Sawicki, J., *Adaptation and synchronization -- basic mechanisms in music performance*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2504.03958>, 2025

improwizacji, więc jest to przyczynek do dalszych badań nad metodą twórczą i jej szerszym oddziaływaniem. Celem rozprawy nie była również szczegółowa analiza melodyczno-harmoniczna, gdyż to wynika z indywidualnego stylu języka wykonawczego, natomiast w przyszłości badania można rozszerzyć także o ten czynnik - np. określanie odnośników do konkretnych emocji na bazie analizy porównawczej wielu nagrań.

Tak więc podjętej przeze mnie tematyki rozprawy nie można uznać za wyczerpaną, lecz za przyczynek do rozwoju wyrazu artystycznego nowoczesnej pianistyki jazzowej. Wkład rozprawy zawiera rozwinięcie ujęcia improwizacji jako procesu poznawczego, opracowanie metod praktycznych oraz weryfikację w działaniu artystycznym - praktyka stanowi element badań. Metoda introspekcyjna ogranicza obiektywność, autoanaliza nie zawiera niezależnej weryfikacji, uzyskane wnioski mają charakter eksploracji zagadnienia jednoznaczności intencji, kompozycji i improwizacji. Nie tworzy całkowicie nowej teorii, lecz integruje istniejące modele poznawcze, łączy analizę struktury z praktyką, wprowadza operacjonalizację intencji jako elementu procesu - w tym sensie nowość polega na syntezie i aplikacji, a nie na całkowitej oryginalności każdego komponentu. Jest także propozycją wypełnienia luki w badaniu nowoczesnej pianistyki jazzowej pod kątem duchowym i autoetnograficznym. Dalsze działania mogłyby zawierać większą próbę, głębszą analizę percepcji słuchaczy i szerszy kontekst porównawczy.

Zakończenie

Rozprawa ukazuje moją perspektywę na problematykę wykonania wielkiej formy improwizowanej i w mojej ocenie skutecznie wprowadza w życie autorską metodę twórczą, zgodnie z którą powstało dzieło artystyczne. Było to swego rodzaju *w y z w a n i e* jakie postawiłem samemu sobie - by stworzyć takie dzieło w kontekście koncertowym. Do tego celu organizowałem i wykonywałem solowe koncerty improwizowane w różnych środowiskach - mniejszych i większych salach koncertowych, scenach plenerowych i klubowych. Zostało to również poprzedzone codzienną praktyką różnorodnych aspektów i zagadnień związanych z tematyką rozprawy - technicznych, mentalnych i duchowych. Odbýło się wiele sesji, podczas których doskonaliłem metody twórcze i techniki wejścia w twórczy stan improwizacji. Uwzględniłem w tym wszystkie wymienione w rozprawie formy rodzajów działań w ramach procesu odkrywania wibracji: (1) wielka forma improwizowana na fortepian solo; (2) pojedyncze wibracje, myśli, tematy; (3) działania improwizacyjne w duecie lub w większej grupie muzyków; (4) improwizacja jako jedna z części zaaranżowanej kompozycji; (5) proces kompozycji w wyobrażeniu gry na instrumencie. Wszystkie te działania umożliwiły ostateczną realizację docelowego dzieła artystycznego spełniającego wszystkie założenia koncepcyjne, których założeniem jest traktowanie improwizacji jako punkt wyjścia do możliwości szerokiego przeżycia muzyki przez jej twórcę z zamiarem jednoczesnego wykonania z konkretnym i rozszerzonym przekazem.

W celu ukazania oblicza wyrazu artystycznego nowoczesnej pianistyki jazzowej scharakteryzowałem drogę artystyczną twórcy z jego potrzebami i pragnieniami, które wygenerowały cele i kierunek badań. Opisałem koncepcję eksperymentu muzycznego, która ukazała proces odkrywania wibracji i nadawania intencji. Zawarłem w niej aspekty praktyczne przygotowania do wykonania dzieła artystycznego, pozamuzyczne inspiracje (t.j. mechanika kwantowa lub neurobiologia) oraz wymiar duchowy i symboliczny z systemem wartości w dążeniu do osiągnięcia poczucia jedności w miłości. Dzieło artystyczne opisałem szczegółowo w kontekście współczesnych pianistów jazzowych, polistylistyki wykonawczej i koncepcji wielkich form improwizowanych.

Dzięki przeżywanej drodze artystycznej nauczyłem się (w moim subiektywnym odczuciu) wchodzić w stan twórczego zaangażowania na tyle szybko by móc natychmiastowo skupić się na muzyce i rozpocząć improwizację w każdej przestrzeni performatywnej zgodnie z założeniami metody i drogi kompozycyjnej. Pomogła mi w tym stworzona na te potrzeby zasada by mentalnie przenosić warunki sceny do warunków domowego ćwiczenia - grać i ćwiczyć zawsze tak, jakby tworzyć na scenie przed publicznością - z odpowiedzialnością, kreatywnością i pełnym zaangażowaniem.

Wynikami pobocznymi lecz również istotnymi w kontekście tworzenia rozprawy i metod improwizacyjnych są inne albumy muzyczne lub nagrania audio-video, które stworzyłem lub współtworzyłem jako współautor lub sideman (podczas trwania eksperymentu), t.j.:

- Bergiel meets Kisiel and Anahata - *Into the Woods*, 3oak Studio 2023
- Jazz.u - *Eliyahu*, Grigio Records 2023,
- Magda Kuraś Quintet - *Tryptyk Bilgorajski*, Alpaka Records 2023
- Dominik Kisiel&Krzysztof Pawłocki *Late Summer*, Grigio Records 2023
- Dominik Kisiel - singiel *New Life*, DK Records 2024,
- Łukasz Reks - *Album_Obrazy*, Music Elements 2024,
- Dominik Kisiel - *Pieśni vol. I* na fortepian solo, **Vibrant Records** 2024,
- Dominik Kisiel & Krzysztof Pawłocki - singiel *Okienny*, GR 2024,
- Szymon Zawodny Quintet - *Zero Waste*, Soliton 2024,
- Gootovsky / Kisiel - *CDXXXII vol. 1*, Gootovsky Music 2025 (LP),
- Gootovsky / Kisiel - *CDXXXII vol. 2*, Gootovsky Music 2025 (LP),
- Dominik Kisiel & Krzysztof Pawłocki - klip video improwizowanej sesji *Kurowo Live Session* 2025 (YT),
- Dominik Kisiel Quartet - *Pulse of Awareness*, **Vibrant Records** 2025,
- Szymon Zawodny Quintet - *Defragmentation of Mind*, Soliton 2026.

Są one w całości dostępne online na portalach streamingowych lub na fizycznych nośnikach CD i LP (w sprzedaży internetowej).

*

Nowoczesna pianistyka rozwija wiele podejść i odnóg, których nie sposób wyczerpująco wymienić lub rozróżnić, gdyż granice stylistyczne zacierają się i można jedynie określać osobisty język artystyczny każdego z muzyków z osobna. Występują nadal pewne tendencje ogólnie wyrazowe (określane np. jako brzmienie jazzu skandynawskiego lub latyno-amerykańskiego), które zawierają charakterystyczne elementy, natomiast nie ograniczają one języka wyrazowego twórcy i stanowią jego część. Oczywiście zastosowanie podziałów mogłoby wprowadzić jakąś zasadność w rozróżnieniu, lecz nadal pozostałoby w stosunku do subiektywnych odczuć dzielącego i opisującego takie rozdzielenie, gdyż sami artyści przestają określać siebie w konkretnym idiomie, a nawet podkreślają pewną syntezę i otwartość.

Droga muzyki improwizowanej w pewnym sensie odpowiada na pytanie - *w j a k i s p o s ó b o s i ą g n ą ć c e l ?* Środki użyte do jego osiągnięcia powstają na bieżąco i często nie są świadomym tworzeniem nowatorskich narzędzi - niejako wynikają one z potrzeby przebycia drogi do celu, z momentu improwizowania dostępnymi środkami, improwizowania aktualnymi danymi by zsyntezować je w kształt przypominający najbardziej zamierzony cel. W takim wypadku jeśli celem jest droga artystyczna - droga twórcza jaką jest wykonanie improwizacji razem ze słuchaczami - to właśnie ona jest celem dzieła artystycznego, a jego sposób wykonania posiłkuje się wykreowaniem narzędzi w aktualnym momencie ich stwarzania by móc wejść w kontakt i w jedność z odbiorcami. A taką jedność można uzyskać poprzez próbę zamiany ról, bycie słuchaczem samego siebie i praktykowanie muzyki na tyle sugestywnie, by przekonać samego siebie, że jako wykonawca mogę określać się jako *p r z e k a ż n i k a* muzyki (która już jest obecna we wszystkich uczestnikach improwizacji).

I n t e n c j o n a l n e o d c z y t y w a n i e m i ł o ś c i w s z y s t k i c h
u c z e s t n i k ó w d z i e ł a a r t y s t y c z n e g o - to jest głównym celem mojej
drogi artystycznej - odkrywanie miłości, którą niosą ludzie uczestniczący w dziele
artystycznym. W konsekwencji tworzenie takiej atmosfery, w której będą chcieli się nią
dzielić w jedności odczuwania wymiaru rzeczywistości jakim jest muzyka, dźwięk i
wibracja. A więc w s p ó ł d z i e l e n i e m i ł o ś c i może być istotą improwizacji -
spełnienie intencji generuje możliwość otwarcia się na muzykę i jednocześnie otwarcia
się na miłość i współodczuwanie. Postulatem nadrzędnym zaś jest postrzeganie muzyki
jako jedności, jednego tworu bez podziałów, łączącą całą ludzkość - uniwersalnej
wibracji wszechświata prowokującej oczyszczenie, poruszającej duszę i chwalejącej
kreację.

Dziękuję za wspólne przeżywanie tej drogi - poszukiwania możliwości i narzędzi
do bycia choć trochę przygotowanym na niespodziewane - celem jest właśnie ta droga.

W improwizacji - we wzrastaniu - w Miłości.

Bibliografia

- Ajaya, S., *Medytacja - psychologia jogi w praktyce*, Galaktyka s. 146-150
- Arkin, C., Przysinda, E., Pfeifer, C.W., Zeng, T. and Loui P. *Gray Matter Correlates of Creativity in Musical Improvisation*. Front. Hum. Neurosci. 13:169. doi: 10.3389/fnhum.2019.00169 2019
- Babauta, L., *Nawyki Zen - Mała książka na resztę życia*, Helion SA 2019
- Bailey, D. *Improvisation: Its nature and practice in music*. Da Capo Press 1992.
- Becker, J. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press 2004
- Berkowitz, A. & Ansari, D. *Generation of novel motor sequences: The neural correlates of musical improvisation*. NeuroImage. 41. 2008, 10.1016/j.neuroimage.2008.02.028.
- Berliner, P. F.. *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. University of Chicago Press 1994
- Bertinetto, A., *Aesthetics of improvisation*, Brill Fink 2022
- Bertinetto, A., *Performing the Unexpected Improvisation and Artistic Creativity*, Daimon no 57, 2012
- Blake, J. *Improvising Optimal Experience: Flow Theory in the Keith Jarrett Trio*. <https://doi.org/10.17615/187e-c798> 2016
- Bocheński, J.M., *Ku filozoficznemu myśleniu*, Warszawa 1986
- Boeck A. & Tepe P. : *What is Artistic Research? w/k-Between Science & Art Journal*. <https://doi.org/10.55597/e6798>, 2021

Borgdorff, H. *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press 2012

Borgo, D., *Sync or swarm: Improvising music in a complex age*. Continuum 2025

Boyle, A., Flexible Ostinati, Groove, and Formal Process in Craig Taborn's *Avenging Angel*. Music Theory Online. 27. 10.30535/mto.27.2.6. 2021

Ceraso, S., *Sounding composition: Multimodal pedagogies for embodied listening*. University of Pittsburgh Press 2018

Cheston, H., Schlichting, J.L., Cross, I., Harrison, P.M.C., *Rhythmic qualities of jazz improvisation predict performer identity and style in source-separated audio recordings*. R Soc Open Sci. 2024 Nov 13;11(11):240920. doi: 10.1098/rsos.240920

Chmiel, J., *Biblijne pojęcie agape jako model etyczny*. Ruch Biblijny i Liturgiczny. 30. 1977, 181. 10.21906/rbl.1682.

Clarke, E. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford: Oxford University Press, 2005

Corbett, G., & Moerman, S. (Eds.) *Music and spirituality: theological approaches, empirical methods, and Christian worship*. Open Book Publishers 2024. <https://doi.org/10.11647/OBP.0403>

Csikszentmihalyi, M., *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. HarperCollins. (Harper Perennial) 1996

Csikszentmihályi, M., *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Harper & Row. 1990

Daikoku, T. *Shaping the Epochal Individuality and Generality: The Temporal Dynamics of Uncertainty and Prediction Error in Musical Improvisation*, Competing Interests Author Contributions 2023

Davisson, K., *Improvisation as a method of composition*. British Journal of Aesthetics 2022

Early, G.; *Keith Jarrett, Miscegenation & the Rise of the European Sensibility in Jazz in the 1970s*. Daedalus 2019; 148 (2)

Ellis, C., & Bochner, A. *Autoethnography, personal narrative, reflexivity*. W: N. Denzin & Y. Lincoln (red.), *Handbook of Qualitative Research* 2000,

Elsdon P.: *Style and the Improvised in Keith Jarrett's Solo Concerts* (Jazz Perspectives, 2008)

Emoto, M. *Woda - obraz energii życia*, Medium 2008

Engel, A. & Keller, P. *The Perception of Musical Spontaneity in Improvised and Imitated Jazz Performances*. Frontiers in Psychology. 2. 83. 10.3389/fpsyg.2011.00083. 2011

Gelly, D., *Ikony Jazzu - ilustrowane biografie 1900-2000*, Wydawnictwo Olesiejuk 2013, s. 93

Gadamer, H.-G. *Prawda i metoda*. Kraków: Inter Esse. 1993,

Gridley, M. C., *Jazz Styles: History and Analysis*. Pearson Prentice Hall 2007

Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. (2014). *Artistic research methodology: Narrative, power and the public*. Peter Lang.

Harris, G. W., *Danilo Perez's Chrysalis: The Development Of An Artist*, jazzweekly.com, 19.05.2022, <https://jazzweekly.com/2022/05/danilo-perez-interview/> [dostęp 12 maja 2026]

Hawkins, D. R. *Power vs. Force: The Hidden Determinants of Human Behavior*. Hay House 2002,

Hawkins, D. R., *Przekraczanie poziomów świadomości*, Virgo 2010

Heinen, B.B., *Counterpoint In Jazz Piano With Specific Relation To The Solo Work Of Fred Hersch*, 2019

- Iyer, V., *Improvisation, Temporality and Embodied Experience*. Journal of Consciousness Studies. 11., 2004,
- James, J., *Muzyka sfer - o muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, Znak Kraków 1996,
- Jarrett, K., *Danny Boy (Live at Teatro Comunale, Modena / 1996)*, A Multitude Of Angels (Live) [dokument dźwiękowy], ECM Records 2016, płyta CD
- Jarrett, K., *The Köln Concert*, [dokument dźwiękowy] ECM Records 1975, płyta CD
- Kabat-Zinn, J. *Wherever you go, there you are: Mindfulness meditation in everyday life*. New York: Hyperion 1994,
- Kafatos, M., & Nadeau, R. (2000). *The Conscious Universe: Parts and Wholes in Physical Reality*. New York: Springer.
- Kisiel, D. *Live in Kalisz, Pieśni vol. II Pieśni Mocy* [dokument dźwiękowy], Vibrant Records 2026, płyta CD
- Kokowska, M. *O fenomenologicznym doświadczaniu muzyki*. 2022
- Kosz, S., *Symbolika formy w sonatach fortepianowych Aleksandra Skriabina* [w:] Muzyka Fortepianowa VII, Prace Specjalne 42, Gdańsk 1987,
- Kramer, J. *The Time of Music*, New York: Schirmer 1988
- Krokos, J., *Trójwymiar intencjonalności*, Studia Philosophiae Christianae 52(3), 2016
- Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills*. Oxford University Press.
- Lendvai, E., *Bela Bartok - An analysis of his music*, London 1971,
- Levine, M., *The Jazz Piano Book*, Sher Music 1989

Lewis, E. *Intents and purposes: philosophy and the aesthetics of improvisation*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2019

Limb, C. J., & Braun, A. R. *Neural substrates of spontaneous musical performance: An fMRI study of jazz improvisation*. PLoS ONE, 3(2), e1679. 2008, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0001679>

Łukasik A. *Filozoficzne zagadnienia mechaniki kwantowej*, Wydawnictwo UMCS 2017,

MacDonald, R., Kreutz, G., & Mitchell, L. (Eds.). (2012). *Music, Health, and Wellbeing*. Oxford: Oxford University Press.

Marcos, T. *Cognitive processes in improvisation* . w Pressing, J. *Cognitive processes in the perception of art*, 1984

Mazur, R., *Droga improwizacji - wykład pierwszy*, YouTube, 30.06.2020 r., [wideo], <https://youtu.be/1nskdojSU5M?si=sL0ZxNTdEkE3PQGD>, [dostęp 14.05.2026 r.]

Mcperson, M. & Barrett, F. & Lopez-Gonzalez, M., Jiradejvong, P. & Limb, C. *Emotional Intent Modulates The Neural Substrates Of Creativity: An fMRI Study of Emotionally Targeted Improvisation in Jazz Musicians*. Scientific Reports. 6. 10.1038/srep18460. 2016

Mehldau, B., *My favorite things* (live), 10 Years Solo Live, [dokument dźwiękowy], Nonesuch Records Inc. 2015, płyta CD

Mehldau, B., *Paranoid Android*, Live in Tokyo (deluxe edition), [dokument dźwiękowy], Nonesuch Records Inc. 2004, płyta CD

Meyer. L. B. *Emotion and Meaning in Music*, 1956

Miszk, E. *Proces a efekt końcowy. Zmiana paradygmatu w kształtowaniu narracji improwizacji na podstawie kompozycji Scratches for Eight Musicians*, 2024,

Monson, I., *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. University of Chicago Press 1996

Nettl, B., *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. University of Chicago Press 1998

Norgaard, M. *Descriptions of improvisational thinking by artist-level jazz musicians*, 2017

Olgun, C. M., *The Implementation of Contemporary Gospel Organ and Keyboard Techniques in Jazz Piano Improvisation, Accompaniment and Composition*. Open Access Te Herenga Waka-Victoria University of Wellington. Thesis. <https://doi.org/10.26686/wgtn.26122297>, 2024

Oliveros, P. *Deep listening: A composer's sound practice*. IUUniverse 2005

Orlow, T., *Improwizacja: sztuka spontaniczna*, *Wartości w muzyce* 4, 2012

Orlow, T., *Interpretacja działań twórczych w improwizacji organowej: z badań własnych*, *Wartości w muzyce* 5, 2013,

Orzechowski, P. *24 Preludia i Improwizacje jako egzemplifikacja autorskiej koncepcji „twórczej gry”. Od improwizacji do interpretacji dzieła*, 2020

Pamies, R. S., *Deconstructing Modal Jazz Piano Techniques: The Relation between Debussy's Piano Works and the Innovations of Post-Bop Pianists*. *Jazz Education in Research and Practice*. 2. 2021

Panek, W., *Mały słownik muzyki rozrywkowej*, ZAKR - Warszawa 1986

Piotrowska, M., *Hermeneutika muzyczna: teoria i praxis*, *Studia Theologica Varsaviensia* 25/2, 1987

Plack, C. J., *The sense of hearing*, Fourth edition, Routledge 2024

Pressing, J. *Improvisation: Methods and Models*. [w:] J. A. Sloboda (Ed.), *Generative Processes in Music* (s. 129–178). Oxford University Press 1988,

Ratajczyk, S., *Kalisz 2025*, JazzForum 1-2/2026, s. 26-29

Reyman, C.E., *An analysis of selected improvisations by Andre Hill and the development of progressive jazz piano, 1959-2005*, 2011

Rosen, D. S., Reiner, M., & Kozbelt, A. (2020). *Dual-process contributions to creativity in jazz improvisations: An experimental study*. *NeuroImage*

Romero. E., *Each Culture Has Its Own Blues: Danilo Pérez in Interview*, bopspots.com, 20.07.2020, <https://bopspots.com/en/2020/07/20/each-culture-has-its-own-blues-danilo-perez-in-interview/> [dostęp 12 maja 2026]

Saint-Exupery de A., *Twierdza, XLIX*, Warszawa 2012

Sandor, G., *O grze na fortepianie - gest, dźwięk i wyraz*, Warszawa 1994, s. 203-205

Sawicki, J., *Adaptation and synchronization -- basic mechanisms in music performance*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2504.03958>, 2025

Schoenberg, A., *Fundamentals of Musical Composition*, 1967

Schonberg, H. C. *The Great Pianists: From Mozart to the Present*. Oxford: Oxford University Press 1987

Schumann, S., *Asymmetrical Meter, Ostinati, and Cycles in the Music of Tigran Hamasyan*, Music Theory Online. 27. 10.30535/mto.27.2.5. , 2021

Scruton, R. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press 1997

Searle, J. R., *The Intentionality of Intention in Action*. Cognitive Science, 4,1980

Sloboda, J.A., *Umysł muzyczny - poznawcza psychologia muzyki*, Warszawa 2002

Sloboda, J., & Juslin, P. *Handbook of Music and Emotion*. Oxford University Press 2018

Small, C. *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press 1998

Stankiewicz, D., *Ocalić piękno - zagubioną rzeczywistość współczesnej estetyki*, [w:] *Muzyka sakralna. Piękno ocalone i ocalające*, Gdańsk 2016

Steinfeld, M. & Brewer, J. *The Psychological Benefits from Reconceptualizing Music-Making as Mindfulness Practice*. Medical problems of performing artists. 30. 2015, 10.21091/mppa.2015.2014.

Stockhausen, K., *Towards a cosmic music*, Longmead, Shaftesbury, Dorset: Element, 1989

Suzuki, D. T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press 1970

Śledziński, S., (red.) *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1968,

Tomaszewski, P., *Metody rozwijania struktur melodyczno-rytmicznych we współczesnych formach improwizacji jazzowej*, Katowice 2013

Torrance, S., & Schumann, F. *The spur of the moment: what jazz improvisation tells cognitive science*. AI & Society, 34, 2019

Wegman, R.C., Menke, J., Schubert, P., *Improvising early music*, Leuven University Press 2014

Werner, K., *Effortless mastery - liberating the master musician within*, Jamey Aebersold Jazz, Inc. 1996,

Whitmer, T.C., *The Art of Improvisations*, M.W.&Sons 1941

Wigram, T., Pedersen, I. N., & Bonde, L. O. *A comprehensive guide to music therapy: Theory, clinical practice, research and training*. Jessica Kingsley Publishers 2002.

Witkin, R.W., *Adorno on Music*, Routledge 1998

Żukowski, P., *Ewolucja języka muzycznego w fortepianowej twórczości Aleksandra Skriabina*, Poznań 2015

Spis przykładów

Przykład 1. Akordy wspomagające.....	44
Przykład 2. Wybrane przykładowe współbrzmienia.....	46
Przykład 3. Reharmonizacja motywu <i>Wprowadzenia</i> 0'52"-3'14")......	78
Przykład 4. Temat główny Pieśni <i>Dom</i>	79
Przykład 5. Temat polifonizujący <i>Ścieżka</i>	81
Przykład 6. Pierwszy temat główny Pieśni <i>Moc</i> (tylko melodia).....	83
Przykład 7. Pierwszy temat główny Pieśni <i>Moc</i> (z akompaniamentem).....	83
Przykład 8. Drugi temat główny Pieśni <i>Moc</i>	84
Przykład 9. Temat główny Pieśni <i>Miłość II</i>	85

Spis schematów

Schemat 1. Droga artystyczna pianisty jazzowego.....	27
Schemat 2. Kształtowanie świadomości muzycznej.....	31
Schemat 3. Kształt kuli w 1D, 2D i próby w 3D.....	36
Schemat 4. Szkic autorskiego systemu wartości.....	55
Schemat 5. Szkic autorskiego systemu wartości - wersja rozwinięta.....	57
Schemat 6. Droga kompozycyjna.....	73
Schemat 7. Improwizacja i pojęcia z niej wypływające.....	95

Spis tabel

Tabela 1. Schemat harmoniczny tworzenia współbrzmień.....	45
Tabela 2. Budowa formalna dzieła artystycznego.....	75